

FRANZ LISZT

**NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE**

SERIE I

**WERKE FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN**

ZUSAMMENGESTELLT VON

**DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI**

BAND 9

FERENC LISZT

**NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS**

SERIES I

WORKS FOR PIANO SOLO

COMPILED BY

**DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI**

VOLUME 9

**BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
EDITIO MUSICA BUDAPEST**

1981

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**VERSCHIEDENE
ZYKLISCHE WERKE**

**VARIOUS
CYCLICAL WORKS**

I

I

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

EDITED BY

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

**BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
EDITIO MUSICA BUDAPEST**

1981

Gemeinsame Ausgabe — Published jointly by

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London

Editio Musica Budapest

© 1981 by Editio Musica, Budapest

Alle Rechte vorbehalten — All rights reserved — Printed in Hungary

INHALT—INDEX

Zur Ausgabe — General Preface	VII
Vorwort — Preface	XI
Faksimiles — Facsimiles	XVII

Huit variations	2
-----------------------	---

Apparitions

1.	12
2.	18
3. Fantaisie sur une valse de François Schubert	22

Harmonies poétiques et religieuses

1. Invocation	30
2. Ave Maria	39
3. Bénédiction de Dieu dans la solitude	43
4. Pensée des morts	58
5. Pater noster	68
6. Hymne de l'enfant à son réveil	70
7. Funérailles	75
8. Miserere d'après Palestrina	84
9. (Andante lagrimoso)	89
10. Cantique d'amour	94

Consolations — Six pensées poétiques

1.	101
2.	102
3.	105
4.	108
5.	110
6.	112

1 ^{re} Ballade — Le chant du croisé	116
--	-----

2 ^e Ballade	125
------------------------------	-----

Anhang — Appendix

Harmonies poétiques et religieuses (1. Fassung — 1st version)	140
---	-----

Invocation (1. Fassung — 1st version)	148
Hymne de la Nuit	152
Hymne du Matin	158
Klavierstück As-Dur Nr. 2 — Piano Piece in A flat major No. 2	164
Critical Notes	165

Die *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) soll sämtliche Musikwerke Franz Liszts in einer Form vorlegen, die sowohl kritisch-wissenschaftlichen als auch praktischen Anforderungen genügt. Die 1907 begonnene, von der „Franz Liszt-Stiftung“ initiierte alte Gesamtausgabe umfaßte bis 1936 dreiunddreißig Bände, die jedoch nur einen Teil des gesamten Lebenswerkes enthielten. Auch die einzelnen, in der Folgezeit von englischen, amerikanischen, russischen und ungarischen Musikgelehrten herausgegebenen Liszt-Werke vermochten die verbliebene Lücke nicht zu schließen.

Die NLA ist in folgende zehn Serien gegliedert:

- I Werke für Klavier zu 2 Händen
- II Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen
- III Transkriptionen und Bearbeitungen 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 und mit mehreren Instrumenten
- X Chorwerke a cappella

Die NLA bietet die Werke Liszts in ihrer endgültigen Fassung. Abweichende Versionen ganzer Werke werden nur dann wiedergegeben, wenn wesentliche Teile der Frühfassung in der endgültigen Fassung nicht enthalten sind. Als Primärquellen werden sowohl Autographe als auch die noch zu Lebzeiten Liszts erschienenen Ausgaben ausgewertet; Abschriften und Druckkorrekturen mit Liszts eigenhändigen Eintragungen werden weitgehend berücksichtigt. Die Notation der Quellen ist nur dort modernisiert, wo dieses keiner sinndeutenden Einmischung gleichkommt. Editorische Änderungen und Entscheidungen, die im Notentext bereits vollzogen sind, werden in dem am Schluß eines jeden Bandes wiedergegebenen Kritischen Bericht („Critical Notes“) aufgezeigt und begründet.

The *New Liszt Edition* (NLE) is to present all Ferenc Liszt's musical works in a form which will satisfy all musicological and practical requirements. The old complete edition which was initiated in 1907 by the Ferenc Liszt Foundation had run to thirty-three volumes by 1936 but these represented only part of Liszt's complete oeuvre. Even the various publications of individual works which have been brought out by English, American, Russian and Hungarian musical scholars since then have not been able to fill all the gaps.

The NLE is divided into the following ten series:

- I Works for piano solo
- II Transcriptions and arrangements for piano solo
- III Transcriptions and arrangements for piano (four hands) and for two pianos
- IV Works and arrangements for several instruments
- V Works and arrangements for organ solo and for organ and other instruments
- VI Orchestral works
- VII Works for piano and orchestra
- VIII Vocal works with piano
- IX Vocal works with orchestra and with several instruments
- X A cappella choral works

The NLE presents Liszt's works in their final form. Variant versions of complete works are only included where significant parts of the early version are not included in the final version. Autographs and editions which appeared in Liszt's lifetime have been used as primary sources; copies and proof-sheets with corrections in Liszt's hand have been taken into consideration to a great extent. The notation used in the sources has only been modernized where no element of interpretation is thereby introduced. Editorial alterations and decisions incorporated in the musical text are enumerated and accounted for in the Critical Notes printed at the end of each volume.

Editorial alterations and additions have not been designated by means of any typographical distinc-

Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber werden, soweit sie auf Grund strenger Analogie innerhalb eines Werkes vorgenommen wurden, typographisch nicht besonders gekennzeichnet, sondern lediglich im Vorwort oder Kritischen Bericht allgemein erwähnt. Ebenso werden fehlende Ganztaktpausen, Triolen, Sextolen und unregelmäßige Gruppen bezeichnende Ziffern sowie fehlende Bögen von Vorschlagsnoten zur Hauptnote stillschweigend ergänzt. Herausgeberzutaten und -änderungen an musikalisch problematischen Stellen werden dagegen im Notentext wie folgt gekennzeichnet:

Buchstaben (Worte, dynamische Bezeichnungen, *tr*-Zeichen) durch kursive Typen;

Akzidenzien vor Hauptnoten, Stakkatopunkte und -keile, Tenutostriche, Pausen (kleinere Werte) und Fermaten, die Angabe *Ped.* und ihre Aufhebung durch ✻ , Akzente (> und \blacktriangle) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln (<=>), Pedalvibrato ($\text{—}\text{~}\text{~}\text{~}$), Arpeggio- und Trillerwellenlinien, Taktartbezeichnungen (zwischen den Liniensystemen) sowie runde Klammern durch dünneren Stich;

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

*

Die Eigenheiten der Kompositions- und Notationsweise Liszts warfen für die editorische Arbeit an den Klavierwerken einige Probleme auf. So war die originale Gruppierung von Achtelnoten und kleineren Zeitwerten – entgegen den gebräuchlichen Regeln für Balkierung und Aufteilung – immer dann zu übernehmen, wenn sie vom musikalischen Verlauf her sinnvoll erschien. An Stellen, die in den Vorlagen durch die Angabe *quasi cadenza* oder durch eine Fermate als metrisch ungebunden gekennzeichnet waren, wurde auf pedantische Richtigstellung der Zeitwerte verzichtet. Die bei Liszt nicht verkürzten Schlußakte auftaktiger Sätze wurden unverändert übernommen. In zahlreichen Klavierwerken ließ Liszt die Melodiestimme in größerem, die Begleitung in kleinerem Stich wiedergeben; ferner kennzeichnete er in seinen orchesterartigen Klaviersätzen die Stimmführung innerhalb eines Systems durch Halsung der oberen Stimme nach oben und der unteren nach unten, wobei er

tion in so far as they have been introduced on the grounds of strict analogy within a work; they have in such cases merely been mentioned in the Preface or Critical Notes. Similarly missing whole bar pauses, triplets, sextuplets and figures designating irregular groups of notes, and also slurs missing from appoggiaturas to principal notes, have been tacitly supplied. Editorial additions and alterations in passages presenting particular musical problems, on the other hand, have been indicated in the text as follows:

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

Accidentals before principal notes, staccato dots and dashes, tenuti, rests (of short duration) and fermatas, the indication *Ped.* and its cancellation by ✻ , accents (> and \blacktriangle) and also ornaments, by smaller type;

Crescendo and decrescendo signs (<=>), pedal vibrato ($\text{—}\text{~}\text{~}\text{~}$), arpeggios and wavy lines denoting trills, time-signatures (between the staves) and round brackets by fainter type;

Slurs by dotted lines;

Bar-lines by dots.

All other additions appear between square brackets.

*

The peculiarities of Liszt's method of composing and notating his music presented the editors of the piano works with several problems. Thus Liszt's grouping of quavers and notes of smaller value has always been preserved, contrary to the normal rules for stemming and note-grouping, when it seemed to be of musical significance. In passages where in the sources the indication *quasi cadenza* or the use of a fermata indicate metric freedom, no attempt has been made to make the time-values pedantically correct. The unshortened final bars of those movements which begin with an upbeat have been kept. In many of his piano works Liszt printed the melodic line in large type and the accompaniment in smaller type; furthermore he makes clear in his piano works of a more orchestral character the movement of the parts within a staff by the use of upward-pointing tails for the upper part and of downward-pointing tails for the lower part, though he omits to insert rests for passages where a part is silent. These

für pausierende Stimmen keine Pausen setzte. Auch diese Notierungen wurden unverändert übernommen. Phrasierungsbögen wurden dem Original entsprechend belassen, selbst wenn sie der Lehre Riemanns entgegenstehen. Die Gültigkeitsdauer agogischer Bezeichnungen (*rit.*, *accel.* etc.) ist durch gestrichelte Linien angezeigt: das Ende dieser Linien bedeutet ein *a tempo*, das in solchen Fällen demzufolge nicht ausdrücklich angegeben zu werden brauchte. Liszt verwendet die Bezeichnung *stringendo* nicht nur auf das Tempo bezüglich, sondern auch zur Bezeichnung des Charakters kleinerer oder größerer Abschnitte. *Ritenuto* bezeichnet ebenfalls den Charakter (ein im Vergleich zum Grundtempo zurückgehaltenes, doch gleichmäßiges Metrum), wogegen *ritardando* stufenweise Verlangsamung bedeutet. Die bei Liszt in manchen Sätzen nur scheinbar fehlende Anfangsdynamik ist in den originalen Bezeichnungen *dolce* bzw. *dolcissimo* inbegriffen; sie bedeuten zugleich *piano* bzw. *pianissimo*. Bei Liszt entsprechen die verschiedenen Arten des Klavieranschlags teils dynamischen, teils klangfärbenden Nuancen. Das Zeichen \wedge bedeutet einen sich auch auf den Charakter auswirkenden, schärferen Akzent, das Zeichen $>$ dagegen lediglich dynamische Hervorhebung. Der Staccatopunkt und das zur Bezeichnung des *martellato* bzw. *staccatissimo* dienende keilförmige Zeichen haben sich vermutlich gerade in Liszts Schreibweise differenziert. Liszts Pedalzeichen für das rechte Pedal sind auf ältere, relativ kurz nachklingende Klaviere bezogen. Modernere Instrumente erfordern stellenweise einen häufigeren Pedalwechsel, für den ergänzende Pedalzeichen zu setzen waren. Die das linke Pedal betreffende Bezeichnung *una corda* ist bei Liszt vielfach nicht wieder aufgehoben; die fehlende Bezeichnung *tre corde* wurde unter Berücksichtigung der dynamischen Zeichen von Fall zu Fall ergänzt. Fehlende Pedalzeichen bedeuten keinesfalls *senza pedale*; die Bezeichnung *armonioso* hingegen verlangt reichlichen Pedalgebrauch. Liszts Pedalzeichen lassen zuweilen darauf schließen, daß er als stilistische Neuerung bereits das Ineinanderklingen verschiedener Harmonien verlangte. Die von Liszt angegebenen Fingersätze gehen stets von der Konstitution seiner eigenen Hände aus, sind also nicht als allgemein gültig aufzufassen. Die Herausgeber haben daher in vielen Fällen leichter ausführbare zusätzliche Fingersatz-Bezeichnungen zugefügt. Die bei Liszt als *Ossia* angegebenen Textvarianten für Klaviere mit verschiedenem Tonumfang konnten reduziert werden, da die Fassungen für Instrumente mit einer Klaviatur von weniger als 7 Oktaven in der modernen Praxis überflüssig sind.

notational peculiarities, too, have been incorporated without alteration. Phrasing has been left as in the original, even when it is contrary to Riemann's principles. The length of the applicability of agogic signs (*rit.*, *accel.* etc.) is shown by means of dotted lines; the end of such a line denotes *a tempo*; the actual words have therefore not been added. Liszt employs the indication *stringendo* to cover not only tempo but also the rather lively character of certain shorter or longer passages. *Ritenuto* also refers to character (a regular though rather slower metre in comparison with the basic tempo), whereas *ritardando* implies a steady slowing down. In some Liszt movements which may seem to lack a first dynamic marking the direction *dolce* or *dolcissimo* may be taken as indicating also *piano* or *pianissimo*. The various kinds of keyboard touch correspond in Liszt partly to dynamic nuances and partly to nuances of timbre. The sign \wedge denotes a rather sharp accent that affects the character, whereas the sign $>$ merely affects dynamic emphasis. The staccato dot and the wedge-shaped sign that designates *martellato* and *staccatissimo* were presumably differentiated in Liszt's notational practice. Liszt's right pedal indications refer to the older type of piano with a relatively short reverberation. More modern instruments demand in places a more frequent change of pedal; the appropriate recommendations have been supplied. Liszt frequently omits to cancel the indication *una corda* for the left pedal; the missing *tre corde* has been supplied where appropriate and with regard to the dynamic markings. The absence of a pedal sign must not be taken to mean *senza pedale*; the indication *armonioso* on the other hand calls for considerable use of the pedal. Liszt's pedal markings occasionally permit the assumption that he required the different harmonies to be allowed to merge into each other—a stylistic innovation. Liszt's fingering is always based on the span of his own hands and is not therefore to be considered as generally applicable. In many cases the editors have accordingly supplied alternative fingering which is easier to execute. The variant passages which Liszt indicated with an *Ossia* for use with pianos with a limited range could be reduced as the versions for instruments with a range of less than seven octaves are unnecessary in modern practice.

*

*

Der Notenteil der NLA enthält in Form von Fußnoten Bemerkungen der Herausgeber zur Ausführung und Vortragstechnik, die den praktischen Anforderungen gerecht werden sollen. Dabei wird von dem Bestreben ausgegangen, nach Möglichkeit stets im Sinne des „Liszt-Pädagogiums“* zu verfahren.

Budapest, Sommer 1969 Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

The musical text of the NLE contains in the form of footnotes all editorial suggestions appropriate to practical considerations and performing technique. The primary aim has always been to proceed as much as possible in the spirit of the “Liszt Pedagogy”.*

Budapest, Summer 1969 Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(translated by Peter Branscombe)

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901, (in den Fußnoten des Notenteils abgekürzt als „L-P“).*

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901, (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).*

Huit variations, eines der Jugendwerke Liszts, das er Sébastien Erard¹⁾ gewidmet hat, entstand um 1824. Die erste Ausgabe erschien 1824 oder 1825 in Paris als op. 1 im Verlag M^{elles} Erard. Unsere Veröffentlichung beruht auf dieser ersten Ausgabe.

Apparitions entstand 1834. Zu dem Titel wurde Liszt wahrscheinlich durch eine ähnlich benannte Dichtung von Alphonse Marie Louis de Lamartine oder durch „Auditions“ von Urhan²⁾ inspiriert. Das 3. Stück ist eine Paraphrase des Walzers F-Dur op. 9 Nr. 33 von Schubert. Diesen Walzer hat Liszt später auch in dem 4. Stück der *Soirées de Vienne* bearbeitet. Die erste Ausgabe der Serie erschien 1835 bei Maurice Schlesinger in Paris und Frederic Hofmeister in Leipzig. Die 1. und 2. Stücke wurden gleichzeitig bei Wessel & Co. in London als Nummer 6 der Reihe *Le pianiste moderne* veröffentlicht.

Liszt komponierte das Klavierstück *Harmonies poétiques et religieuses* 1834. Der Titel ist mit dem eines Gedichtbandes von Lamartine identisch, und als Vorwort zitiert Liszt einen Teil aus der Einleitung dieses Gedichtbandes. Das Werk erschien zum erstenmal 1835 in Nummer 23 der *Gazette musicale de Paris*, später wurde es auch bei Hofmeister in Leipzig, bei Wessel in London und bei Schlesinger in Paris herausgegeben. Unserer Veröffentlichung lagen diese Ausgaben zugrunde.

Anfang der vierziger Jahre beschäftigte sich Liszt zum erstenmal mit dem Gedanken, analog zu dem oben genannten Band von Lamartine eine aus mehreren Stücken bestehende Serie zu komponieren.³⁾ Die ersten Skizzen dieser Serie sind aus dem Jahre 1845 erhalten.⁴⁾ Unter den Konzepten, die im Herbst 1847 in Woronince entstanden,⁵⁾ finden sich bereits drei abgeschlossene Werke: die erste Fassung des späteren Stückes *Invocation* (ohne Titel), *Hymne de la Nuit*

The *Huit variations*, dating from around 1824 and dedicated to Sébastien Erard¹⁾ are one of Liszt's early works. The first edition appeared in Paris in 1824 or 1825 published by "M^{elles} Erard" as Op. 1. This present edition is based on that first edition.

Apparitions were written in 1834. The title was probably inspired by Alphonse Marie Louis de Lamartine's poem with the same title, or by Urhan's²⁾ "Auditions". The third piece is a paraphrase of Schubert's Waltz in F major, Op. 9, No. 33. Liszt used this waltz again later in the fourth piece of *Soirées de Vienne*. The first edition of the series was published in 1835 by Maurice Schlesinger of Paris and Frederic Hofmeister of Leipzig. The first two pieces were published at the same time by Wessel & Co. of London, as the sixth number in the series "Le pianiste moderne".

Liszt composed his piano work *Harmonies poétiques et religieuses* in 1834. The title is identical with that of a volume of poetry by Lamartine — indeed as a foreword Liszt even quotes a section from the introduction in that volume. The work was first published in 1835 in No. 23 of *Gazette musicale de Paris*; then followed editions by Hofmeister in Leipzig, by Wessel in London and by Schlesinger in Paris. These editions formed the basis for this present edition.

The idea to compose a series of pieces based on analogy with the above mentioned Lamartine work³⁾ first came to Liszt at the beginning of the 1840s. The first sketches for the series have come down to us from 1845.⁴⁾ Among the outlines⁵⁾ made in the autumn of 1847 in Woronince, there are also three completed works: the first version of what was later to become *Invocation* (at this stage without title), the *Hymne de la Nuit* and the *Hymne du Matin*. At the head of all three pieces there is a quotation from the poem by Lamartine with the same title: before the first piece the

¹⁾ Sébastien Erard (1752—1832), Begründer einer namhaften Piano- und Harfenfabrik, war ein guter Freund des jungen Liszt.

²⁾ Chrétien Urhan (1790—1845), französischer Violonist, Organist und Komponist. Seine Kompositionen wirkten neben Berlioz und Chopin auch auf den jungen Liszt.

³⁾ Vgl.: Correspondance de Liszt et Mme d'Agoult. II. 170.

⁴⁾ Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Ms. N, 5.

⁵⁾ Ebenda. Ms. N, 9.

¹⁾ Sébastien Erard (1752—1832) founder of the well-known piano and harp factory, was a good friend of the young Liszt.

²⁾ Chrétien Urhan (1790—1845), French violinist, organist and composer. His works influenced the young Liszt as well as Berlioz and Chopin.

³⁾ Cf. Correspondance de Liszt et Mme d'Agoult, II, 170.

⁴⁾ Goethe and Schiller Archives, Weimar. Ms. N, 5.

⁵⁾ Goethe and Schiller Archives, Weimar, Ms. N, 9.

und *Hymne du Matin*. Allen drei Stücken sind Zitate aus Gedichten von Lamartine mit dem gleichen Titel vorangestellt: vor dem ersten Stück steht der Anfang der 13. und der 15. Strophe, vor dem zweiten Stück die erste Strophe und vor dem dritten Stück die erste Strophe und Zeilen 66 und 67 des Gedichts. Diese Stücke sind bisher nicht im Druck erschienen. Die erste Ausgabe der Werke in unserer Veröffentlichung geht auf das Autograph (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar) zurück.

Die endgültige Fassung der aus zehn Stücken bestehenden Serie *Harmonies poétiques et religieuses* stammt aus dem Jahre 1852, obwohl Liszt bereits 1846 und 1847 schrieb, daß sich die Serie ihrem Abschluß nähert.⁶⁾ Die erste Ausgabe wurde 1853 im Verlag Kistner in Leipzig herausgegeben.

Der Umfang der ersten Fassung von *Invocation* aus dem Jahre 1847 hat sich auf fast das Dreifache erweitert. Dem Stück stellte Liszt jeweils 7 Anfangszeilen der 13. und der 15. Strophe des gleichgenannten Gedichtes von Lamartine voran.

Ave Maria ist eine freie Bearbeitung des gleichnamigen und ebenfalls 1853 erschienenen Werkes von Liszt für gemischten Chor und Orgel.

Vor dem Anfang des Stückes *Bénédiction de Dieu dans la solitude* zitierte Liszt die erste Strophe aus dem gleichnamigen Gedicht von Lamartine.

Pensée des morts ist eine Bearbeitung des 1843 entstandenen Werkes *Harmonies poétiques et religieuses*, im Umfang fast um das Doppelte erweitert. Im Mittelteil des Stückes verwendet Liszt das *De profundis*, das im Skizzenheft der Serie von 1845 unter der Bezeichnung „(en faux Bourdon)“ in kalligraphischer Kopie als vierstimmiges Vokalwerk zu finden ist. Nach der Überarbeitung hat Liszt die 1835 in der ersten Ausgabe der Serie erschienene erste Fassung für ungültig erklärt.

Die Bearbeitung des gregorianischen *Pater noster* ist ebenfalls die Transkription eines seiner eigenen Werke, und zwar des Stückes *Pater noster* für gleiche Stimmen und Orgel, das auch im Jahre 1853 veröffentlicht wurde.

Hymne de l'enfant à son réveil ist ebenfalls eine Klavierübertragung seines eigenen Werkes. Das Original mit gleichem Titel entstand unter Verwendung eines Ausschnittes aus einem Gedicht von Lamartine für Frauenchor mit Harmonium- und (ad libitum) Harfenbegleitung.

Die Verbindungen zu Ungarn in dem Stück *Funé-*

beginning of the 13th and 15th stanzas, before the second piece the first verse of the poem, and before the third the first stanza and lines 66—67. These pieces have thus far not appeared in print. The source for the first edition in this volume was the autograph manuscript (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

The final form of the series of ten pieces *Harmonies poétiques et religieuses* was written in 1852 although Liszt had written as early as 1846 and 1847 that the series had been approaching completion.⁶⁾ It was first published in 1853 by Kistner in Leipzig.

Invocation grew to more than three times its original length in the 1847 version. Before the piece Liszt quotes seven lines from each of the 13th and 15th stanzas of Lamartine's poem of the same name.

The *Ave Maria* is a free adaptation of Liszt's own work with the same title for mixed choir and organ, likewise published in 1853.

The quotation before *Bénédiction de Dieu dans la solitude* is the first stanza from Lamartine's poem of the same title.

Pensée des morts is an arrangement of *Harmonies poétiques et religieuses*, written in 1843, in which the length of the original is almost doubled. In the middle section Liszt uses the *De profundis* that is to be found in the 1845 sketchbook for the series under "(en faux-Bourdon)", as a calligraphic copy in an arrangement for four-part choir. After making the adaptation Liszt proclaimed invalid the first version which had appeared in the first edition of the series in 1835.

Pater noster is an arrangement of a Gregorian melody, likewise a transcription of Liszt's own work: the *Pater noster* for choir of equal voices and organ which also appeared in 1853.

Hymne de l'enfant à son réveil is another piano arrangement of one of Liszt's own works: the original, with the same title, using a section of a Lamartine poem, was written for female choir and harmonium and harp accompaniment ad lib.

The Hungarian references in *Funérailles* are unquestionable.⁷⁾ In the first sketch⁸⁾ the title given is *Magyar*. At the head of the final version *October 1849* is to be found, which date refers to the tragic events following the failure of the 1848—49 Hungarian War of Independence. It was then that the Austrian imperial and royal military courts had put to death Count Lajos Batthyány, the president of the first Hun-

⁶⁾ Correspondance de Liszt et Mme d'Agoult. II. 369, 392.

⁶⁾ Correspondance de Liszt et Mme d'Agoult, II, 369, 392.

⁷⁾ Zoltán Gárdonyi: Liszt Ferenc magyar stílusa — Le style hongrois de François Liszt. Published by the National Széchényi Library, Budapest, 1936, 30—31 (91).

⁸⁾ Goethe and Schiller Archives, Weimar, Ms. N, 1.

railles sind unbestreitbar.⁷⁾ In dem ersten Entwurf hat das Stück die Überschrift *Magyar* (Ungarisch).⁸⁾ Zu Beginn der endgültigen Fassung steht *October 1849*, ein Hinweis auf die tragischen Ereignisse nach der Niederschlagung des ungarischen Freiheitskampfes von 1848/49. Zu diesem Zeitpunkt wurden Graf Lajos Batthyány, Ministerpräsident der ersten verantwortlichen ungarischen Regierung, und 16 hohe Offiziere des Freiheitskampfes von den österreichischen k.u.k. Kriegsgerichten zum Tode verurteilt und hingerichtet. Diese Ereignisse in Ungarn hatten auf Liszt eine starke Wirkung. Raff⁹⁾ berichtet darüber in einem Brief: „Liszt ist tiefgebeugt durch den Verlust seiner besten Freunde in Ungarn, unter denen Herr Haynau so schrecklich gehaust hat.“¹⁰⁾ Den ungarischen Bezug des Stückes unterstreicht Liszt in einem Brief an die Fürstin Sayn-Wittgenstein.¹¹⁾ Die Annahme, daß dieses Trauerstück mit Chopin in Verbindung gestanden hätte, wurde bereits von Lina Ramann widerlegt.¹²⁾ In diesem Sinne ist auch die von Raabe erwähnte Kombination zwischen Herzog Felix Lichnowsky und Graf László Teleki zu verwerfen, denn Lichnowsky starb 1848 und Teleki 1861.

Miserere d'après Palestrina fußt auf einer kalligraphischen Kopie des Skizzenbuches von 1845. Der Titel der Fassung für vierstimmigen Chor ist „Miserere von Palästrina (Wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)“. Palestrina hat aber mit dieser offenbar Schreibfehler enthaltenden Kopie nichts zu tun. Die Schreibfehler sind übrigens auch in die Klavierübertragung übernommen worden. Den Text des *Misereres* hat Liszt ebenfalls aus dieser Kopie mit allen Textfehlern übernommen.

Vor dem neunten Stück („Andante lagrimoso“) steht als Zitat die 1. und 2. Strophe des Gedichtes „Une larme ou consolation“ von Lamartine.

Cantique d'amour hat Liszt 1856 auch für Harfe bearbeitet.¹³⁾

garian responsible ministry and sixteen officers from among the leaders of the War of Independence. The events in Hungary had a great influence on Liszt. Raff⁹⁾ writes of this in one of his letters: “Liszt ist tiefgebeugt durch den Verlust seiner besten Freunde in Ungarn, unter denen Herr Haynau so schrecklich gehaust hat.” (Liszt has been deeply moved by the loss of his best Hungarian friends among whom Mr. Haynau has wrought such dreadful destruction.)¹⁰⁾ The Hungarian references of the piece are reinforced by one of Liszt's letters to Mrs. Wittgenstein.¹¹⁾ Lina Ramann has already refuted the suggestion that this funeral march could have anything to do with Chopin.¹²⁾ In the sense of the foregoing the combination of Prince Felix Lichnowsky and Count László Teleki, mentioned by Raabe, also fails, all the more so since Lichnowsky died in 1848 and Teleki in 1861.

Miserere d'après Palestrina is based on a calligraphic copy of the 1845 sketchbook. The title of the four-part choral version is “Miserere von Palästrina (Wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)” — but this copy, including obvious mistakes, has absolutely nothing to do with Palestrina. Furthermore these mistakes also got into the piano transcription. Liszt likewise took the *Miserere* text from this copy together with its mistakes.

The Lamartine quotation before the ninth piece (“Andante lagrimoso”) includes the first two stanzas from the poem “Une larme ou consolation”.

Liszt made a harp transcription as well of the *Cantique d'amour*, in 1856.¹³⁾

The source for the series was the first edition by Kistner, together with the autograph manuscript of “Andante lagrimoso” (in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna), which served as the printer's manuscript for the first edition.

The earliest form of *Consolations* may date from the first half of the 1840s. This is indicated by the date 5th January, 1844, on the autograph manuscript of the fifth piece, *Madrigal*.¹⁴⁾ This early form is very differ-

7) Zoltán Gárdonyi: Liszt Ferenc magyar stílusa — Le style hongrois de François Liszt. Herausgegeben von der Széchényi Nationalbibliothek. Budapest 1936. S. 30—31 (91).

8) Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Ms. N, 1.

9) Joseph Joachim Raff (1822—1882), Schweizer deutscher Komponist, gehörte zum Weimarer Kreis von Liszt. Er hat mehrere Werke Liszts instrumentiert.

10) Helene Raff: Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe. Die Musik. I. Jg. (1901), S. 388.

11) La Mara: Franz Liszts Briefe. VI. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902. S. 266.

12) Lina Ramann: Franz Liszt als Künstler und Mensch. II. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1894. S. 347.

13) Friedrich Schnapp: Verschollene Kompositionen Franz Liszts. (Festschrift für Peter Raabe.) Leipzig: Peters 1942. S. 56.

9) Joseph Joachim Raff (1822—1882), Swiss German composer, member of Liszt's circle in Weimar. Orchestrated several of Liszt's works.

10) Helene Raff: Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe. Die Musik, 1901, I, 388.

11) La Mara: Franz Liszts Briefe VI (Breitkopf, Leipzig, 1902), 266.

12) Lina Ramann: Franz Liszt als Künstler und Mensch II, 2 (Breitkopf, Leipzig, 1894), 347.

13) Friedrich Schnapp: Verschollene Kompositionen Franz Liszts. (Festschrift für Peter Raabe, Peters, Leipzig, 1942, 56).

14) Cf. Everett Helm: A newly discovered Liszt manuscript. *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, 1963, Vol. V, p. 101 ff.

Als Quellen für die Veröffentlichung der Serie dienten die erste Ausgabe von Kistner und das Autograph von „Andante lagrimoso“ (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), das die Stichvorlage für die erste Ausgabe bildete.

Die erste Fassung des Werkes *Consolations* dürfte in der ersten Hälfte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden sein. Darauf verweist das auf dem Autograph des fünften Stückes *Madrigal* vermerkte Datum: 5. Jan. 1844.¹⁴⁾ Wie Handschriften aus Weimar belegen, weicht diese erste Fassung von der endgültigen Fassung stark ab. Das dritte Stück ist hier noch eine Bearbeitung, die von Liszt mit *D'après une mélodie hongroise* angegeben wird, und das später an den Anfang der *I. Rhapsodie hongroise* kommt. Nach Hinweisen aus der Korrespondenz¹⁵⁾ hat Liszt die endgültige Fassung spätestens Anfang 1849 komponiert, denn gegen Ende des Jahres lagen schon die Korrekturbögen vor. Zu dieser Zeit kam vermutlich auch das neue dritte Stück in die Reihe. Das vierte, von Lina Ramann (L-P, II/10) als *Stern-Consolation* bezeichnete Stück ist bereits in seiner ersten Fassung die Bearbeitung einer Melodie, die die Großherzogin Maria Pawlowna komponiert hatte. Den Titel der Serie hat Liszt wahrscheinlich von dem ähnlich betitelten Gedichtband des französischen Literaturkritikers und Schriftstellers Charles Sainte-Beuve (1804—1869), mit literarischem Pseudonym Joseph Delorme, übernommen, der 1830 erschien. *Consolations* wurde zum erstenmal 1850 im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht, und fast gleichzeitig erschien das Werk beim Bureau Central de Musique in Paris. Diese beiden Ausgaben dienten als Quelle für unsere Veröffentlichung, im weiteren für das 5. Stück die Ausgabe von Edition des Théâtres Paris-Provence, die vermutlich auch um 1850 erscheinen sollte. Ergänzende Quellen waren das Autograph aus dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar sowie eine Kopie des Autographs mit Korrekturen und Ergänzungen von Liszt.

Der erste Entwurf von der *1re Ballade* entstand im Dezember 1845 in Rheims während einer Konzertrei-

ent from the final version, of which the manuscripts now in Weimar bear witness. Here the third piece is still an arrangement marked by Liszt *D'après une mélodie hongroise*, which later was moved to the beginning of the *I. Rhapsodie hongroise*. According to evidence in his correspondence¹⁵⁾ the final form must have been worked out in the first half of 1849 at the latest since by the end of this year the proofs were already prepared. This was presumably when the new third piece was included in the series. The fourth piece mentioned by Lina Ramann (L-P, II/10) as *Stern-Consolation* was even in its first form an arrangement of a melody composed by the Grand Duchess Maria Pavlovna. The title for the series was in all probability taken by Liszt from the volume of poetry with the same title of the French literary historian and poet Joseph Delorme, pseudonym of Charles Sainte-Beuve (1804—1869), which volume appeared in 1830. The *Consolations* were first published in 1850 in Leipzig by Breitkopf & Härtel, and then in Paris more or less at the same time by the Bureau Central de Musique. These two editions served as the basis for the present edition. For the 5th piece we have also used the publication by Edition des Théâtres, Paris-Provence which came out probably in the 1850s. The autograph manuscript in the Weimar Goethe and Schiller Archives has been used as a supplementary source, together with the copy made from it which includes Liszt's own corrections and insertions.

The first outline of the *1re Ballade* was written in Rheims in December of 1845 during Liszt's concert tour of France. The date of the final version can be put at 1848. The piece, dedicated to Count Eugen von Wittgenstein,¹⁶⁾ was first printed in 1849, in Leipzig by Kistner, and in Paris by J. Meissonier Fils. This present edition is based on these two editions and on the autograph manuscript which served as the printer's manuscript for the Kistner edition (Bibliothèque Nationale, Paris).

The catalogues list under the title *Piano Piece in A flat major* two short works. The autograph of the ear-

¹⁴⁾ Vgl.: Everett Helm: A newly discovered Liszt manuscript. *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*. V (1963), S. 101. ff.

¹⁵⁾ La Mara: Franz Liszts Briefe. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893. S. 84, 86; N. de Gutmannstahl: Souvenirs de F. Liszt. *Lettres inédites*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913. S. 61; Helene Raff: Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe. *Die Musik*. I. Jg. (1901), S. 389; Margit Prahács: Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. S. 68.

¹⁵⁾ La Mara: Franz Liszts Briefe I, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893, 84, 86; N. de Gutmannstahl: Souvenirs de F. Liszt. *Lettres inédites*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913, 61; Helen Raff: F. Liszt und Joachim Raff. *Die Musik*, 1901, I, 389; Margit Prahács: Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, 68.

¹⁶⁾ Count Eugen von Wittgenstein, sculptor, cousin to Carolyne Wittgenstein.

se Liszts durch Frankreich. Die endgültige Fassung dürfte aus dem Jahre 1848 stammen. Das Fürst Eugen von Wittgenstein¹⁶⁾ gewidmete Stück erschien 1849 im Druck, und zwar bei Kistner in Leipzig und im Verlag J. Meissonier Fils in Paris. Unsere Veröffentlichung geht auf diese beiden Ausgaben sowie auf ein Autograph aus der Bibliothèque Nationale in Paris zurück, das die Stichvorlage für die Kistner-Ausgabe gebildet hat.

Unter dem Titel *Klavierstück As-Dur* sind in den Werkverzeichnissen zwei kurze Werke genannt. Das Autograph des länger bekannten Stückes (Raabe 44a; Grove VI, 189) hat Humphrey Searle Anfang der fünfziger Jahre bei dem Londoner Antiquar Otto Haas gesehen. Letzterer gestattete ihm jedoch nur die ersten sieben Töne und das Entstehungsdatum abzuschreiben:



sans mesure

1866. V.

Dieses Werk ist bisher nirgendwo veröffentlicht worden. Das Autograph kam zum Verkauf und befindet sich seitdem an unbekanntem Ort.

Über die Entstehungszeit des anderen auch in unserem Band veröffentlichten *Klavierstückes As-Dur* (Raabe —; Grove VI, 189a) gibt es keine Angaben. Ob Liszt im Andantino-Teil der *1re Ballade* das bereits fertige Stück verwendete oder aus diesem Teil später das 24 Takte umfassende Stück komponiert hat, muß noch näher erforscht werden. Es steht aber fest, daß die Musik — wenn auch nicht in vollkommen identischer Form — bereits 1845 als Anfang der *1re Ballade* existierte.¹⁷⁾ Vom *Klavierstück As-Dur* sind drei Autographe bekannt. Das erste wird in der Universitätsbibliothek in Basel aufbewahrt, das zweite im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar (*Ms. I, 57*) und das dritte im Zentralen Staatlichen Archiv der Oktoberrevolution in Moskau (Archiv A. M. Gortschakow). Zu Lebzeiten Liszts ist das Stück nicht im Druck erschienen, zum erstenmal wurde es von Jakow Issaakowitsch Milstein veröffentlicht (F. Liszt: *Klavierwerke. III. Moskau 1966*). Unsere Veröffentlichung geht auf die genannten drei Autographe zurück.

lier known piece (Raabe 44a; Grove VI, 189) was seen at the beginning of the 1950s by Humphrey Searle in the London second-hand bookshop of Otto Haas, who permitted him, however, to copy no more than the first seven notes and the date:



sans mesure

1866. V.

This work has never yet been published, and the autograph manuscript was sold and since then its whereabouts are unknown.

There is no information as to when the other *Piano Piece in A flat major* (Raabe —; Grove VI, 189a), which is included in this volume, was written. To decide whether Liszt used the completed piece in the andantino section of the *1re Ballade*, or whether he wrote this 24-bar piece from that section of the *Ballade*, further research would be necessary. In any event it is certain that the musical material it contains, even if not in identical form, already existed in 1845, as the beginning of the *1re Ballade*.¹⁷⁾ There are three known autograph manuscripts of the *Piano Piece in A flat major*. The first is in the University Library in Basel, the second in the Goethe and Schiller Archives in Weimar (*Ms. I, 57*), and the third in the Central State Archives of the October Revolution in Moscow (the A. M. Gorchakov Archives). The piece did not appear in print in Liszt's lifetime; it was first published by Yakov Isaakovich Milstein (F. Liszt, *Piano Works, III, Muzika, Moscow, 1966*). This present edition is based on the three autographs mentioned above.

Liszt finished composing the *2e Ballade* in the spring of 1853.¹⁸⁾ The work, dedicated to Count Károly Leiningen,¹⁹⁾ was first published in 1854 by Kistner in Leipzig. While the piece was being engraved Liszt was engaged in revising the ending, which achieved its final form at that time.²⁰⁾ In a supplement to No. 13 of Vol. 5 of "Die Musik" there appeared an earlier version of the ending, based on the autograph. Liszt presented the autograph in 1853 to his pupil Karl Klindworth.²¹⁾ The source used for this present edition was

¹⁷⁾ See Goethe and Schiller Archives, Weimar, *Ms. N, 5*, p. 14.

¹⁸⁾ See Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Published by La Mara, Leipzig, 1898, 21.

¹⁹⁾ Count Károly Leiningen, Chamberlain, Count Eugen Wittgenstein's sister's husband. (His surname is translated into French on the title page of the Kistner edition.)

²⁰⁾ Cf. *Die Musik*, 1905—1906, V, Vol. 13, 70.

²¹⁾ See lines by Klindworth written on the first page of the autograph manuscript.

¹⁶⁾ Fürst Eugen von Wittgenstein, Neffe von Carolyne Wittgenstein, Bildhauer.

¹⁷⁾ Siehe: Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. *Ms. N, 5*, Blatt 14.

Die Komposition *2^e Ballade* vollendete Liszt im Frühjahr 1853.¹⁸⁾ Das Graf Károly Leiningen¹⁹⁾ gewidmete Werk erschien zum erstenmal 1854 im Verlag Kistner in Leipzig. Noch während des Notenstichs hat Liszt den Schluß des Stückes überarbeitet. Zu diesem Zeitpunkt erhielt das Werk seine endgültige Form.²⁰⁾ In der Zeitschrift „Die Musik“, Jahrgang V, Heft 13 erschien in der Anlage aufgrund des Autographs eine frühere Fassung des Schlusses. Das Autograph hatte Liszt 1853 seinem Schüler Karl Klindworth geschenkt.²¹⁾ Unsere Veröffentlichung beruht auf der ersten Ausgabe von Kistner. Als ergänzende Quelle wurde das Autograph (Archiv des B. Schott's Söhne Musikverlages in Mainz) benutzt.

Die in dem Band veröffentlichten Zyklen und die einzelnen Stücke der Zyklen wurden — soweit dies möglich war — in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehungszeit angeführt. Die Werke, bei denen Fassungen für ein oder mehrere andere Instrumente gleichzeitig mit der Klavierfassung oder nur kurze Zeit vorher entstanden sind, gelten als Originalklavierwerke. In den Fußnoten sind unter „(L-K)“ die Hinweise Liszts zum Vortrag angegeben, die August Göllicherich in seinem Tagebuch von den Klavierstunden bei Liszt aufgezeichnet hat.²²⁾

Budapest, September 1978

Imre Sulyok
Imre Mező
(Deutsche Übersetzung von
Hannelore Schmör Weichenhain)

Kistner's first edition. The autograph (B. Schott's Söhne Musikverlag archives, Mainz) served as a supplementary source.

The series included in this volume, and the individual pieces within each series, have been arranged chronologically as far as possible. Works written for another instrument or instruments at the same time as the piano version, or relatively shortly before, have been treated as original piano works. In the footnotes the abbreviation “(L-K)” has been used to indicate Liszt's instructions which were noted by August Göllicherich in his diary during his piano lessons with Liszt.²²⁾

Budapest, September 1978

Imre Sulyok
Imre Mező
(translated by Fred Macnicol)

¹⁸⁾ Siehe: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara. Leipzig 1898. S. 21.

¹⁹⁾ Graf Károly Leiningen Hofmarschall, Gatte der Schwester des Fürsten Eugen von Wittgenstein. (Sein Familienname steht auf dem Titelblatt der Kistner-Ausgabe in französischer Übersetzung.)

²⁰⁾ Vgl.: Die Musik. V. Jg. (1905—1906), H. 13, 70.

²¹⁾ Siehe: Klindworths Zeilen auf der 1. Seite des Autographs.

²²⁾ „Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicherich — von Wilhelm Jerger“, Bosse Verlag, Regensburg, 1975.

²²⁾ „Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicherich“ by Wilhelm Jerger (Bosse Verlag, Regensburg, 1975).

10
Goethe- und Schiller-Archiv
Weimar, ref. Ms. I, 21



Consolations: Anfang einer früheren Fassung des vierten Stückes im Autograph. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms. I, 21.

Consolations: Beginning of an earlier version of the fourth piece, in the autograph. Goethe and Schiller Archives, Weimar, ref. Ms. I, 21.

Liszt-Museum
Ms. Weimar 222

Adagio con molto sentimento

sempre leggiero

Consolations: Teil aus dem Werk, das ursprünglich anstelle des dritten Stückes stand, entnommen der Kopie einer früheren Fassung der Serie, die von Liszt verbessert wurde. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms. I, 22.

Consolations: Detail from the work which stood originally on the place of piece No. 3 from a copy, corrected by Liszt, of an earlier version of the series. Goethe and Schiller Archives, Weimar, ref. Ms. I, 22.

Hymne à l'aube

Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir,
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?
 Pourquoi tant de jours sans un rayon d'espoir ?

Hymne du matin: Anfang des Werkes im Autograph. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms. N, 9.

Hymne du matin: Beginning of the work in the autograph. Goethe and Schiller Archives, Weimar, ref. Ms. N, 9.



Litania de Maria: Das erste Blatt vom Autograph des unvollendeten Werkes. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms. N, 9.

Litania de Maria: The first page of the autograph of the work, which remained unfinished. Goethe and Schiller Archives, Weimar, ref. Ms. N, 9.