

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 14

VOLUME 14



EDITIO MUSICA BUDAPEST

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**FREIE
BEARBEITUNGEN
XIV**

**FREE
ARRANGEMENTS
XIV**

HERAUSGEGEBEN VON

GÉZA GÉMESI
IMRE MEZŐ
IMRE SÜLYOK

EDITED BY

GÉZA GÉMESI
IMRE MEZŐ
IMRE SÜLYOK



EDITIO MUSICA BUDAPEST

© Copyright 1990 by Editio Musica, Budapest
Editio Musica H-1370 Budapest • P.O.B. 322 • Telex: 22 5500

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Hungary
Z. A 12 403

INHALT — INDEX

Zur Ausgabe — General Preface	VI
Vorwort — Preface	X
Abkürzungen — Abbreviations	XVIII
Faksimiles — Facsimiles	XIX
Danse macabre. Poème symphonique de Camille Saint-Saëns	
(R 240, SW 555)	3
Trois morceaux suisses	
(2. Fassung — 2nd version) (R 8, III; SW —)	
1. Ranz de vaches.	
Mélodie de Ferdinand Huber, avec variations	24
2. Un soir dans la montagne	
Mélodie d'Ernest Knop. Nocturne	40
3. Ranz de chèvres	
Mélodie de Ferdinand Huber. Rondeau	50
Valse d'Adèle. Pour piano à la main gauche seule par le Comte Géza Zichy	
(R 292, SW 456)	66
Agnus Dei	
della Messa da Requiem di Giuseppe Verdi — de la Messe de Requiem de Giuseppe Verdi — aus dem Requiem von Giuseppe Verdi	
(2. Fassung — 2nd version) (R 270, SW 437)	73
Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbels Nibelungen	
(R 176, I; SW 496, I)	
1. Hagen und Kriemhild	76
2. Bechlarn	79
Aus der Musik von Eduard Lassen zu Goethes Faust (R 176, II; SW 496, II)	
1. Osterhymne	84
2. Hoffest. Marsch und Polonaise	89
Revive Szegedin!	
Marche hongroise de Szabadi, orchestrée par Massenet	
Ungarischer Marsch von Szabadi, orchestriert von Massenet	
(R 260, SW 572)	102
Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel „Almira“ von Georg	
Friedrich Händel (R 25, SW 181)	108
Tarantella de Dargomijski (R 148, SW 483)	122
« Vive Henri IV » (R 97, SW 239)	134
Critical Notes	137

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 sinnenstellenden 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 Ramanns „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)

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)

* 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.

* 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.

DANSE MACABRE
POÈME SYMPHONIQUE
DE CAMILLE SAINT-SAËNS
(R 240, SW 555)

Der französische Komponist Camille Saint-Saëns (1835—1921) schrieb 1874 eine sinfonische Dichtung mit dem Titel *Danse macabre* zu einem Gedicht von Henri Cazalis.¹⁾ Liszt bearbeitete das 1875 uraufgeführte Orchesterwerk (op. 40) für Klavier zweihändig schon ein Jahr darauf.²⁾ Die Übertragung erschien wahrscheinlich 1877 bei Durand, Schoenewerk & Cie in Paris und war Sophie Menter-Popper³⁾ gewidmet. Liszts Paraphrase folgt zwar dem ursprünglichen Werk, doch erfährt die Vorlage eine thematische Erweiterung des Originals um etwa ein Drittel. (Sie enthält 670 Takte im Gegensatz zu den 477 Takten des Originals.)

Die vorliegende Edition beruht auf der erwähnten Ausgabe. Die Veröffentlichungen von Fürstner, Berlin und Leuckart, Breslau-Leipzig standen uns nicht zur Verfügung.

TROIS MORCEAUX SUISSES
(2. Fassung — R 8, III; SW —)⁴⁾

Die Anfänge des Zyklus,⁵⁾ der populäre Melodien des schweizerischen Komponisten Ferdinand Huber (1791—1863) und des in Basel tätigen Cellisten, Musikverlegers und Komponisten Ernest Knop (?—1850) be-

DANSE MACABRE
POÈME SYMPHONIQUE
DE CAMILLE SAINT-SAËNS
(R 240, SW 555)

The French composer Camille Saint-Saëns (1835—1921) wrote a symphonic poem entitled *Danse macabre* after a poem by Henri Cazalis¹⁾ in 1874. The première of this work for orchestra (Op. 40) was given in 1875 and Liszt transcribed it for piano two hands already in 1876.²⁾ Liszt's transcription dedicated to Sophie Menter-Popper³⁾ was published by Durand, Schoenewerk & Cie in Paris probably the year after. Though Liszt's paraphrase follows the original, its material is extended throughout thematically by about one third of its length and contains thus 670 bars as opposed to the original 477 bars.

Source of the present edition is the above mentioned edition. The editions by Fürstner, Berlin and Leuckart, Breslau-Leipzig were not available.

TROIS MORCEAUX SUISSES
(2nd version — R 8, III; SW —)⁴⁾

The genesis of the cycle⁵⁾ arranging the popular melodies of the Swiss composer Ferdinand Huber (1791—1863) and of Ernest Knop (?—1850), a cellist, music publisher and composer active in Basle, dates back to 1835. It was then that Liszt finished composing the three pieces which were printed by Bernard Latte

1) Der französische Dichter Henri Cazalis (auch unter den Namen Jean Lahor, Jean Caselli bekannt) lebte zwischen 1840 und 1909.

2) Br. II, S. 243; L, S. 101.

3) Sophie Menter (1846—1918) war eine deutsche Pianistin, eine Schülerin Liszts und die Frau des Cellisten Dávid Popper von 1872 bis 1886.

4) Die in diesen Band aufgenommene endgültige Fassung ist nur in der 1954er Ausgabe von Searles Werkverzeichnis erwähnt (SG5). In den späteren Ausgaben fehlt sie. Trotz Abweichungen bei einigen Noten sind sämtliche, vor 1842 erschienene Ausgaben von *Trois airs suisses* einheitlich als erste Fassung angesehen.

5) Für die Zusammenhänge von Stimmung und Tonart der Stücke siehe György Kroó, *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig*. [Das erste Pilgerjahr. Von dem Album bis zur Suite]. Budapest, Zeneműkiadó, 1986, S. 12.

1) Henri Cazalis (alias Jean Lahor, Jean Caselli) was a French poet living between 1840 and 1909.

2) Br. II, p. 243; L, p. 101.

3) Sophie Menter (1846—1918) was a German pianist, Liszt's pupil, wife of the cellist Dávid Popper from 1872 to 1886.

4) The final version contained in the present volume is mentioned in the 1954 edition of Searle's catalogue (SG5) only and was omitted from the later editions. In spite of differences of some notes all editions of *Trois airs suisses* published before 1842 have been regarded as the first version of the work.

5) For the relationship of mood and key between the pieces see György Kroó, *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig* [The first year of pilgrimage. From the album to the suite], (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), p. 12.

arbeitet, reichen ins Jahr 1835 zurück. Damals beendete nämlich Liszt die kompositorische Arbeit an den drei Stücken, die 1836 unter dem Titel *Trois airs suisses* bei Bernard Latte in Paris und Ernest Knop in Basel mit der Opusnummer 10 erschienen: No. 1. *Improvisata sur le ranz de vaches*: „Départ pour les Alpes“ (*Aufzug auf die Alp[en]*) de Ferd[inand] Huber. No. 2. *Nocturne sur le „Chant montagnard“* (*Bergliedchen*) d'Ernest Knop. No. 3. *Rondeau sur le „Ranz de chèvre“* (*Geissreihen*) de Ferd[inand] Huber.⁶⁾ Ebenfalls im Jahre 1836 oder etwas später wurden die Stücke von Heugel in Paris, Spehr in Braunschweig und Wessel in London gedruckt, bei letzterem mit dem Titel *Zürich, Berne and Lucerne*.⁷⁾ Im November 1837 veröffentlichte Ricordi den Zyklus in Mailand; auf dem Titelblatt seiner Ausgabe erscheint der Sammelname zum ersten Mal: *Album d'un voyageur, 1^{re} année*.⁸⁾ *Trois airs suisses* erschienen zuletzt als die dritte Folge von *Album d'un voyageur* mit dem Titel *Paraphrases* im Verlag Haslinger am 17. Oktober 1842 in Wien.⁹⁾ Mit dieser Publikation ging die Vorgeschichte des Zyklus zu Ende. Wie bekannt ist, arbeitete Liszt einen Teil des *Album d'un voyageur* später um,¹⁰⁾ und verwarf die unbearbeiteten Stücke sowie die früheren Fassungen der neu bearbeiteten Werke als „verfehlte Jugend-Arbeiten“ bzw. er erklärte sie für ungültig.¹¹⁾ Die *Trois airs suisses* wurden

in Paris and Ernest Knop in Basle under the title *Trois airs suisses* (Op. 10) in 1836. They were: No. 1. *Improvisata sur le ranz de vaches*: “Départ pour les Alpes” (*Aufzug auf die Alp[en]*) de Ferd[inand] Huber. No. 2. *Nocturne sur le “Chant montagnard”* (*Bergliedchen*) d'Ernest Knop. No. 3. *Rondeau sur le “Ranz de chèvre”* (*Geissreihen*) de Ferd[inand] Huber.⁶⁾ It was also in 1836 or a short while later that Heugel published the pieces in Paris, Spehr in Braunschweig and Wessel in London, the latter with the title *Zürich, Berne and Lucerne*.⁷⁾ In November 1837 the cycle also appeared in Milan issued by Ricordi whose edition contained the comprehensive title *Album d'un voyageur, 1^{re} année*⁸⁾ for the first time. *Trois airs suisses* was finally published by Haslinger as the third series of the *Album d'un voyageur* with the title *Paraphrases* in Vienna on October 17th, 1842.⁹⁾ This meant the end of the antecedents of the cycle. As is well known Liszt reworked a certain portion of the *Album d'un voyageur* later,¹⁰⁾ and rejected as “unsuccessful juvenilia” or declared invalid all those items he did not rework as well as the earlier versions of the pieces rearranged.¹¹⁾ The *Trois airs suisses* were reworked in 1876¹²⁾ and printed in their new, final

6) Knop veröffentlichte die drei Stücke unter Beibehaltung ihrer Sammeltitle als Heft 2, 6 und 9 seiner Serie *Schweizerische Alpenklänge – L'écho des Alpes suisses*. Über den Zeitpunkt ihrer Komposition siehe Liszts Brief an seine Mutter, der er wahrscheinlich im November 1835 schrieb, und in dem er sie über die baldige Zusendung der für Latte gedachten Stücke benachrichtigte. Vgl. BM, S. 23.

7) Siehe SG5, Nr. 156, III.

8) Vgl. Kroó, *op. cit.*, S. 2, 16.

9) Siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis. Senefelder-Steiner-Haslinger*, Band 2. München-Salzburg, Emil Katzbichler, 1980, S. 123. Serie I: *Impressions et poésies*, Serie II: *Fleurs mélodiques des Alpes*. Die erste enthält sieben, die letztere neun Werke.

10) Von den neunzehn Werken des *Album d'un voyageur* wurden sieben umgearbeitet, und zwar vier mit der Schweiz verbundene Stücke der ersten Serie sowie die dritte Serie. Die Stücke der ersten Serie erhielten ihre endgültige Form und Stelle in *Années de Pèlerinage, 1^{re} année, Suisse* (Siehe NLA, Serie I, Band 6).

11) Siehe in diesem Zusammenhang Liszts Brief an Schott, datiert vom 18. Mai 1855, den Dr. Edgar Istel in seinem Artikel „Elf ungedruckte Briefe an Schott“ mitteilte (in: *Die Musik*, Berlin und Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905–1906, Jahrgang V, Band XIX, Heft 13, S. 47) sowie Liszts Brief an Alfred Dörrffel vom 17. Januar 1855 (Br. I, S. 188–191). Für die unbearbeiteten Werke siehe NLA, Serie I, Band 6, S. 62ff. Im gleichen Band ist auch die ursprüngliche Fassung der stark umgestalteten *Les Cloches de G* * * * ** enthalten.

6) Knop published the three pieces as volumes 2, 6 and 9 of his series *Schweizerische Alpenklänge – L'écho des Alpes suisses* but retained their original title of series. For the date of their composition see Liszt's letter to his mother written probably in November 1835 in which he informed her of his dispatching the pieces intended for Latte in the near future. Cp. BM, p. 23.

7) See SG5, No. 156, III.

8) Cp. Kroó, *op. cit.*, pp. 2, 16.

9) See Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis. Senefelder-Steiner-Haslinger* (Munich-Salzburg: Emil Katzbichler, 1980), vol. 2, p. 123. Series I: *Impressions et poésies*, Series II: *Fleurs mélodiques des Alpes*. The former contains seven works, the latter nine pieces.

10) Of the nineteen works published in the *Album d'un voyageur* seven were subsequently reworked, the four pieces with Swiss associations of the first series as well as the third series. The former ones received their final form and place in the *Années de Pèlerinage, 1^{re} année, Suisse* (see NLE, Series I, vol. 6).

11) See in this context Liszt's letter to Schott dated May 18th, 1855 and disclosed in an article by Dr. Edgar Istel entitled “Elf ungedruckte Briefe an Schott”. *Die Musik*, 5 (1905–1906), (Berlin and Leipzig: Schuster and Loeffler), vol. XIX, book 13, p. 47 as well as his letter to Alfred Dörrffel written on January 17th, 1855 (Br. I, pp. 188–191). For the works not rearranged see NLE, series I, vol. 6, p. 62ff. In the same volume the original form of the thoroughly rewritten *Les cloches de G* * * * ** was also contained.

12) See Liszt's letter to Kahnt dated December 14th, 1876 announcing his sending the manuscript of *Trois morceaux suisses*. (The letter is unpublished and is now held in The Library of Congress, Washington D. C., Rosenthal Collection, shelf mark No. 190.)

im Jahre 1876¹²⁾ umgearbeitet; sie erschienen dann in ihrer neuen, endgültigen Form unter dem Titel *Trois morceaux suisses* 1877 bei C. F. Kahnt in Leipzig.

Quelle der vorliegenden Edition war die erwähnte Ausgabe Kahnts. Als ergänzende Quellen dienten die oben aufgezählten, bis 1842 erschienenen Ausgaben der ersten Version, von denen uns Wessels Ausgabe von Nrn. 1-3, Heugels und Spehrs Ausgabe von Nrn. 1 und 3 sowie Lattes Ausgabe von Nr. 2 nicht zugänglich waren.

VALSE D'ADÈLE
POUR PIANO A LA MAIN GAUCHE SEULE
PAR LE COMTE GÉZA ZICHY
(R 292, SW 456)

Graf Géza Zichy,¹³⁾ ein Schüler Liszts und später einer seiner besten ungarischen Freunde komponierte 1876 eine Reihe von Klavieretüden für die linke Hand allein. Auf Anregung Liszts ließ er sechs dieser Etüden bei Heugel et Fils in Paris drucken.¹⁴⁾ Die Ausgabe ist Liszt gewidmet, und als Vorwort ist der Dankesbrief des Komponisten an Liszt sowie die am 20. Februar 1877 geschriebene Antwort Liszts in Faksimile abgedruckt. Als Zeichen seiner Anerkennung für die Widmung bot Liszt Zichy in diesem Brief die zweihändige Bearbeitung der dritten Etüde, der *Valse d'Adèle* an.¹⁵⁾ Nach den Werkverzeichnissen erschien Liszts Bearbeitung 1877 bei Fürstner in Berlin und Heugel in Paris. Als einzige Quelle der vorliegenden Edition wurde die Ausgabe Heugels verwendet, da Fürstners Ausgabe nicht zur Verfügung stand.

AGNUS DEI DELLA MESSA DA REQUIEM
DI GIUSEPPE VERDI

(2. Fassung — R 270, SW 437)

Die Aufführung der *Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi (1813—1901), die er dem Andenken des namhaf-

12) Siehe Liszts Brief an Kahnt, den er am 14. Dezember 1876 betreffs der Zusendung des Manuskripts von *Trois morceaux suisses* schrieb. (Der Brief ist bislang unveröffentlicht und wird gegenwärtig in der Rosenthal Collection of The Library of Congress, Washington D. C. unter der Signatur Nr. 190 aufbewahrt.)

13) Graf Géza Zichy (1849—1924), Komponist und Pianist, verlor im Alter von vierzehn Jahren seinen rechten Arm bei einem Jagdunfall. Mit der linken Hand gelang es ihm aber, im Klavierspiel bewundernswerte Virtuosität zu erlangen.

14) Ein Exemplar dieser Ausgabe, das aus Liszts Nachlaß stammt, ist in der Liszt Ferenc Hochschule für Musik, Liszt Ferenc Gedenk-museum und Forschungszentrum, Budapest unter der Signatur LH 9262 aufbewahrt.

15) Für den Text der zwei Briefe siehe auch PB, S. 183 und 375.

form with the title *Trois morceaux suisses* by C. F. Kahnt of Leipzig in 1877.

Source of the present edition was the above mentioned edition by Kahnt. As supplementary sources the editions of the first version printed before 1842 and enumerated in the foregoing were used. Of these Wessel's edition of Nos. 1-3, Heugel's and Spehr's editions of Nos. 1 and 3 and Latte's edition of No. 2 were not at our disposal.

VALSE D'ADÈLE
POUR PIANO A LA MAIN GAUCHE SEULE
FOR LE COMTE GÉZA ZICHY
(R 292, SW 456)

Count Géza Zichy,¹³⁾ a pupil, later one of the best Hungarian friends of Liszt, composed a series of studies for piano left hand in 1876. At the instigation of Liszt he had six of these studies published by Heugel et Fils in Paris.¹⁴⁾ The volume was dedicated to Liszt and, as a preface, the composer's letter of thanks to Liszt and Liszt's reply dated February 20th, 1877 were reproduced in facsimile. As a token of his gratitude for the dedication Liszt offered Zichy in his reply the manuscript of his arrangement for two hands of the third study, the *Valse d'Adèle*.¹⁵⁾ According to the catalogues Liszt's arrangement was published by Fürstner in Berlin and Heugel in Paris in 1877. As Fürstner's edition was not available to us Heugel's edition was the only source for the present edition.

AGNUS DEI DELLA MESSA DA REQUIEM
DI GIUSEPPE VERDI

(2nd version — R 270, SW 437)

The first performance of the *Messa da Requiem* by Giuseppe Verdi (1813—1901) composed in commemoration of Alessandro Manzoni (1785—1873), the renowned Italian poet of Romanticism, was given in Milan in 1874. As born out by the evidence of the autograph manuscript Liszt's paraphrase written in the

13) Count Géza Zichy (1849—1924) was a composer and pianist who lost his right arm in a hunting accident at the age of fourteen. With the left he succeeded in achieving remarkable virtuosity in piano playing.

14) A copy of this edition from Liszt's estate is held in the Liszt Ferenc Academy of Music, Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre, Budapest, shelf mark LH 9262.

15) For the text of the two letters see also PB, pp. 183 and 375.

ten italienischen Dichters der Romantik Alessandro Manzoni (1785–1873) widmete, fand 1874 in Mailand statt. Liszts Paraphrase, die einer Angabe des Autographs zufolge im Oktober 1877 in der Villa d’Este entstand, beruht auf dem *Agnus Dei* dieser Messe. Bei der Bearbeitung behielt Liszt die ursprüngliche Tonart des Satzes bei. Auch der Umfang blieb fast vollkommen identisch mit dem Original. Wesentliche Änderungen kommen im thematischen Gefüge auch nicht vor. Abgesehen von einigen geringfügigen Abweichungen (wie eine neue Füllstimme, unterschiedliche Harmonisierungen, die Einfügung von Überleitungstakten, usw.) verlaufen die beiden Werke bis zum Takt 45 gleich. Von da an aber ändert Liszt das Original, den Schluß mit einbegriffen. Die Bearbeitung war ursprünglich für Orgel, Harmonium oder Klavier gedacht, der Notentext sieht aber durchwegs die Klavierfassung vor. Die Orgel- (oder Harmonium)version ist darunter als *ossia* angegeben. Diese Hinweise finden sich aber lediglich in einem Drittel des Werkes, so daß die hier vorgelegte Edition aus praktischen Gründen nur die Klavierfassung enthält.

Wie die Werkverzeichnisse bezeugen, erschien die Erstausgabe des *Agnus Dei* 1879 bei Ricordi in Mailand sowie bei Bote & G. Bock in Berlin. Nach 1882 trug Liszt für Vortragszwecke mit „*pédale-trémolo*“¹⁶⁾ eine *ossia*-Variante unter Takt 45-56 sowie einige Änderungen und Ergänzungen in den Notentext ein. Diese neue, zweite Version wurde erneut von Ricordi herausgegeben. Quellen der vorliegenden Edition waren: die zweite Ausgabe von Ricordi; die als Stichvorlage dieser Ausgabe dienende und von Liszt verbesserte Abschrift (Ricordi Archiv, Mailand); der Nachdruck der ersten Ausgabe von Ricordi; eine Kopie mit Liszts autographen Ergänzungen und der ersten Niederschrift der *ossia*-Variante mit „*pédale-trémolo*“ (Liszt Ferenc Hochschule für Musik. Liszt Ferenc Gedenkmuseum und Forschungszentrum, Budapest); die Ausgabe von Bote & G. Bock; die Erstausgabe von Ricordi sowie das Autograph (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar). Das in SW aufgezählte Manuskriptfragment war nicht zugänglich und konnte daher als Quelle nicht berücksichtigt werden.

16) „La maison Ricordi & Finzi“ stellte seit 1882 mit „*pédale-trémolo*“ ausgestattete Klaviere her, die *armonipiano* genannt wurden. Bei diesen Klavieren wurde durch die Reibung der Saiten mit Leder- oder Filzstreifen ein dem Ton der Äolsharfe ähnlicher Klangeffekt erzielt. Dafür dienten zwei Hebel sowie die Bewegung des Tremolo-Pedals. V. Hlaváč hat dieses Verfahren später vervollkommnet. Liszt beendete die Fußnote zur genannten *ossia*-Version folgendermaßen: „Ich empfehle den Pianisten seine zurückgehaltene Anwendung.“

Villa d’Este in October 1877 is based on the *Agnus Dei* of that work. In the course of the transcription Liszt retained the original key and, by and large, also the original volume of the movement. In the thematic material no substantial changes can be detected, either. Apart from some minor deviations (like a new filling-in part, different harmonization, the insertion of transition bars, etc.) the two works agree up to bar 45; from that point onwards Liszt departed from the original and found a new way of treating the music material and solving the ending of the work. The transcription was originally made for organ or harmonium or piano, yet the main text contains the piano version all through and the organ (or harmonium) version is given below that, as a kind of *ossia*. Since this layout affects one third of the work only, the present edition contains the piano version only due to practical considerations.

Catalogues assert that the first edition of *Agnus Dei* was published by Ricordi in Milan and Bote & G. Bock in Berlin in 1879. After 1882 Liszt entered an *ossia* under bars 45-56 of the piece for purposes of rendering it with „*pédale-trémolo*“¹⁶⁾ and performed some alterations and additions in the main text as well. This revised, second version was again printed by Ricordi.

Sources for the present edition were: Ricordi’s second edition; the copy with Liszt’s emendations on which that edition was based (Ricordi Archives, Milan); the reprint of Ricordi’s first edition; a copy with Liszt’s autograph additions and the first notation of the *ossia* with „*pédale-trémolo*“ (Liszt Ferenc Academy of Music, Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre, Budapest); the edition by Bote & G. Bock; Ricordi’s first edition and the autograph manuscript (Goethe and Schiller Archives, Weimar). The manuscript fragment mentioned in SW was impossible to come by and could thus not be used as source.

16) „La maison Ricordi & Finzi“ had been making pianos equipped with *pédale-trémolo*, the so-called *armonipiano* since 1882. The essence of the solution improved by V. Hlaváč later was that by rubbing leather or felt strips to the strings, through switching in two levers and moving the tremolo pedal, a continuous sound effect reminiscent of the tone of the Aeolian harp could be achieved. Liszt finished the footnote to the *ossia* in question as follows: “I recommend its moderate use for pianists.”

AUS DER MUSIK VON EDUARD LASSEN
ZU HEBBELS NIBELUNGEN

(R 176, I; SW 496, I)

Eduard Lassen¹⁷⁾ komponierte im Jahre 1876 eine aus elf Teilen bestehende Begleitmusik zum Drama *Die Nibelungen* des deutschen Dichters Christian Friedrich Hebbel (1813–1863). Aus dieser Musik bearbeitete Liszt das 5. Bild *Hagen und Kriemhild* und das 8. Bild *Bechlarn*, und er faßte sie zu einem einheitlichen Konzertstück für Klavier zweihändig zusammen. Der Umfang der 1878¹⁸⁾ fertiggestellten Übertragung ist wesentlich größer als der der Vorlage: Im Gegensatz zu den 62 Takten des Originals beträgt *Hagen und Kriemhild* bei Liszt 86 Takte und *Bechlarn* wurde von 41 auf 112 Takte erweitert. Die Klaviertranskription erschien 1879¹⁹⁾ mit einer Widmung an Frau Baronin Ingeborg von Bronsart²⁰⁾ als Heft 1 einer aus Übertragungen von Lassens Werken bestehenden Folge bei Julius Hainauer in Breslau (heute Wrocław, Polen). Diese Ausgabe lag der vorliegenden Edition als Quelle zugrunde.

AUS DER MUSIK VON EDUARD LASSEN
ZU GOETHES FAUST

(R 176, II; SW 496, II)

Lassen schrieb 1876 eine aus 64 teils längeren, teils kürzeren Sätzen bestehende Begleitmusik zu Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) *Faust*, von denen Liszt drei zum Konzertvortrag bestimmte Stücke für Klavier zweihändig bearbeitete. Die *Osterhymne* ist der dritte Satz des I. Teils von Faust. In der Übertragung wurde die Einleitung um zehn Takte erweitert, im weiteren folgt Liszt der ursprünglichen Komposition (T. 19–101). Der Musik des II. Teils des Dramas entnahm Liszt zwei Sätze: den *Kaisermarsch* (Nr. 2) und die *Polonaise* (Nr. 3). Er faßte sie zu einem großen, zweiteiligen Stück mit dem Titel *Hoffest: Marsch und Polonaise* zusammen. Der Umfang des *Marsches* wuchs von 33 auf 68 Takte, aber nur T. 15–24 folgen der Musik Lassens genau. Vergleicht man die 86 Takte des Originals mit den 173 Takten der Bearbeitung der *Polonaise*, so gibt es nur 12, die übereinstimmen. Diese Transkriptionen entstanden ebenfalls im Jahre 1878 und erschienen

17) Eduard Lassen (1830–1904) war ein deutscher Komponist dänischer Herkunft, der von 1858 und 1895 Liszts Nachfolger als Hofkapellmeister in Weimar tätig war.

18) BL-B, S. 403.

19) Siehe die Fußnote 18.

20) Baronin von Bronsart, geb. Ingeborg Stark (1840–1913) war eine Pianistin und Komponistin. Sie war Schülerin Liszts.

AUS DER MUSIK VON EDUARD LASSEN
ZU HEBBELS NIBELUNGEN

(R 176, I; SW 496, I)

It was in 1876 that Lassen¹⁷⁾ wrote accompanying music to the drama *Nibelungen* of the German poet Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) which consisted of eleven items. Of these Liszt transcribed the items 5. *Hagen und Kriemhild* and 8. *Bechlarn* for piano two hands in a way to form a coherent work suitable for concert performance. The size of the transcription made in 1878¹⁸⁾ far surpassed that of the original items: *Hagen und Kriemhild* has 86 bars as opposed to the 62 bars of the original and *Bechlarn* grew extended from bar 41 to 112 bars. Dedicated to the Baroness Ingeborg von Bronsart¹⁹⁾ the piece appeared in volume 1 of a series of transcriptions made from Lassen's works published by Julius Hainauer in Breslau (now Wrocław, Poland) in 1879.²⁰⁾ This edition served as source for the present edition.

AUS DER MUSIK VON EDUARD LASSEN
ZU GOETHES FAUST

(R 176, II; SW 496, II)

Lassen composed accompanying music to *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) in 1876. It consisted of sixty-four partly shorter, partly longer items, out of which Liszt transcribed three for piano two hands meant to be concert pieces. The *Osterhymne* is the third item of the first part of the *Faust*. The introduction of the transcription is ten bars longer than Lassen's original but from then onwards Liszt followed the original composition (bars 19–101). Of the music to the second part of the drama Liszt selected two items, the *Kaisermarsch* (No. 2) and the *Polonaise* (No. 3) which he combined to a large work of two parts and entitled it *Hoffest: Marsch und Polonaise*. The volume of the *Marsch* increased from 33 to 68 bars, yet only bars 15–24 are in complete agreement with Lassen's music. Between the original 68 bars of the *Polonaise* and the 173 bars of Liszt's transcription only 12 are in common. These transcriptions made also in 1878 were published in 1879 by Hainauer as volumes 2 and 3 of the

17) Eduard Lassen (1830–1904) was a German composer of Danish descent, Liszt's successor as court *Kapellmeister* in Weimar between 1858 and 1895.

18) BL-B, p. 403.

19) Baroness Bronsart, née Ingeborg Stark (1840–1913) was a pianist, composer and Liszt's pupil.

20) See footnote No. 18.

1879 als Heft 2 und 3 der Folge der Übertragungen von Lassens Werke bei Hainauer. Sie sind gleichfalls Frau Baronin Ingeborg von Bronsart gewidmet. Quellen der vorliegenden Veröffentlichung waren diese Erstausgabe sowie das Autograph, das in The Library of Congress, Washington D. C. aufbewahrt wird.

REVIVE SZEGEDIN!
 UNGARISCHER MARSCH VON SZABADI,
 ORCHESTRIERT VON MASSENET
 (R 260, SW 572)

Dem Stück liegt der *Marche héroïque de Szabadi* für Orchester²¹⁾ des französischen Opernkomponisten Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912) zugrunde, der selbst eine Bearbeitung war. Er entstand nach der Komposition *Marche turque-hongroise pour le piano-forte*²²⁾ des ungarischen Amateurkomponisten Ignác Szabadi Frank (1825–nach 1879), der auch für seine Csárdás-Stücke berühmt war. Frank widmete das Stück Franz Liszt. Die Uraufführung von Massenets Bearbeitung fand am 7. Juni 1879 in der Pariser Oper, im Rahmen eines Konzerts statt, das zugunsten der Hochwassergeschädigten von Szeged veranstaltet wurde.²³⁾ Liszt erhielt eine repräsentativ ausgeführte Einladung zum Konzert von Armand Gouzien.²⁴⁾ Er antwortete mit dem Manuskript des *Revive Szegedin!* noch im Juli 1879 und schrieb unter anderem: „Verfügen Sie, sehr geehrter Herr Gouzien, über meine kleine Transkription *Revive Szegedin!* sowie über die beigelegten Zeilen wie Ihnen am besten erscheint, [...]“²⁵⁾ Gouzien über-

series of transcriptions of Lassen’s works and carry a dedication to the Baroness Ingeborg von Bronsart. Sources of the present edition were this publication as well as the autograph manuscript held in The Library of Congress, Washington, D. C.

REVIVE SZEGEDIN!
 UNGARISCHER MARSCH VON SZABADI,
 ORCHESTRIERT VON MASSENET
 (R 260, SW 572)

Liszt’s piece is based on *Marche héroïque de Szabadi* for orchestra²¹⁾ of the French opera composer Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912), which was itself a transcription dedicated to Liszt. The underlying composition entitled *Marche turque-hongroise pour le piano-forte*²²⁾ was a work of the Hungarian amateur composer Ignác Szabadi Frank (1825 — after 1879) known for his czardas compositions. The première of Massenet’s transcription was given at a charity concert, organized for the benefit of the victims of the great flood of Szeged, in the Paris Opera on June 7th, 1879.²³⁾ Liszt received the invitation card of luxurious design from Armand Gouzien²⁴⁾ and, in reply, he sent him the manuscript of *Revive Szegedin!* in July 1879 already, with the remark among others: “Will you dispose, Mr. Gouzien, of my short transcription *Revive Szégédin!* as well as of my accompanying notes the way you consider best, [...]”²⁵⁾ Gouzien transferred the manuscript to Hartmann, the publisher of Massenet, who did not make use of the possibility of publication

21) Erschienen bei G. Hartmann in Paris: „A l’Abbé Liszt. / MARCHE HÉROÏQUE / DE / SZABADI / exécutée pour le 1^{ère} fois au grand Festival de l’Opéra / au Bénéfice des inondés de Szegedin / J. MASSENET. / [...]“: Plattennummer G. H. 1127.

22) Veröffentlicht 1877 von Rózsavölgyi in Budapest: „TÖRÖK- / MAGYAR INDULÓ / zongorára / Törökország politikai nagy / reformátora / MIDHAT PASA / ő fenségének / hódoló tisztelettel / ajánlja / SZABADI F. I. / a szerző / Budapesti polgár. / 116. mű. / [...]“: Auf der rechten Seite des Titelblattes ist der französische Text zu lesen: „MARCHE / TURQUE-HONGROISE / pour le piano-forté [sic!] dédié / en l’honneur de Son / Altesse / MIDHAT PACHA / le grand réformateur / politique et social / de la Turquie / le compositeur I. F. SZABADI. / Citoyen / de Budapest. / Op. 116 / [...]“: Plattennummer 1124 R. & Co.

23) Am 11. März 1879 überflutete die Theiß die südungarische Stadt Szeged, die damals schon fast 70.000 Einwohner hatte und vernichtete sie fast vollständig.

24) Armand Gouzien war ein französischer Komponist, Musikkritiker und Intendant der staatlich subventionierten Theater.

25) Siehe Br. VIII, S. 352. Der Aufbewahrungsort des erwähnten Manuskripts ist unbekannt.

21) Printed by G. Hartmann in Paris: “A l’abbé Liszt. / MARCHE HÉROÏQUE / DE / SZABADI / exécutée pour le 1^{ère} fois au grand Festival de l’Opéra / au Bénéfice des inondés de Szegedin / J. MASSENET. / [...]” Plate No. G. H. 1127.

22) Published by Rózsavölgyi in Budapest in 1877: “TÖRÖK- / MAGYAR INDULÓ / zongorára / Törökország politikai nagy / reformátora / MIDHAT PASA / ő fenségének / hódoló tisztelettel / ajánlja / SZABADI F. I. / a szerző / Budapesti polgár. / 116. mű. / [...]” On the right-hand side of the title-page the following French text can be read: “MARCHE / TURQUE-HONGROISE / pour le piano-forté [sic!] dédié / en l’honneur de Son / Altesse / MIDHAT PACHA / le grand réformateur / politique et social / de la Turquie / le compositeur I. F. SZABADI. / Citoyen / de Budapest. / Op. 116 / [...]” Plate No. 1124 R. & Co.

23) On March 11th, 1879 the river Tisza inundated and almost completely destroyed Szeged, a town in southern Hungary which had about 70,000 inhabitants in those days.

24) Armand Gouzien was a French composer, music critic, and intendant of the state subsidized theatres.

25) See Br. VIII, p. 352. The whereabouts of the manuscript copy mentioned are unknown.

gab das Manuskript Hartmann, dem Verleger Massenet, der von der Möglichkeit der Veröffentlichung keinen Gebrauch machte, sodaß Liszts Werk erst wesentlich später, im Jahre 1892 als Beilage der Musikzeitschrift „Le Ménestrel“ bei Heugel et Cie in Paris erschien, mit einer Widmung „à Armand Gouzien“ auf dem Titelblatt.²⁶⁾

Quellen der vorliegenden Edition sind eine Abschrift mit Liszts Verbesserungen sowie das Autograph (beide aus dem Nachlaß von August Göllerich).²⁷⁾ Beide sind zur Zeit im Besitz der Somogyi-Bibliothek, Szeged.²⁸⁾

SARABANDE UND CHACONNE
AUS DEM SINGSPIEL „ALMIRA“
VON GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(R 25, SW 181)

Die 1704 entstandene *Almira* ist Händels erste Oper. Die *Chaconne* ist das dritte Stück des ersten Aufzugs, der dann die *Sarabande* folgt. In seiner Paraphrase von 1879²⁹⁾ veränderte Liszt die Reihenfolge der Stücke. Der *Sarabande*, die ursprünglich aus 16+12 Takten bestand, setzte er eine viertaktige Einleitung voran. Das Original schließt *da capo*, das heißt die ersten 16 Takte werden wiederholt. Statt dessen komponierte Liszt eine 148taktige Variationsreihe, an die unmittelbar die *Chaconne* anknüpft. Auch die *Chaconne* ist mit Einleitungs- und Überleitungstakten sowie mit einer umfangreichen Durchführung erweitert, der dann Reminiscenzen der *Sarabande* folgen. Das Werk wird durch eine thematische Coda abgeschlossen. So hat

and so it came that Liszt's work appeared only much later, as a supplement to the music journal *Le Ménestrel* printed by Heugel et Cie in Paris in 1892, with the dedication "à Armand Gouzien" on the title-page.²⁶⁾ Sources of the present edition were a copy emended by Liszt and the autograph manuscript (both from August Göllerich's estate)²⁷⁾ possessed by the Somogyi Library, Szeged.²⁸⁾

SARABANDE UND CHACONNE
AUS DEM SINGSPIEL „ALMIRA“
VON GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(R 25, SW 181)

Handel's first opera composed in 1704 was *Almira* in which *Chaconne* is the third item of act I and *Sarabande* is the subsequent one. In his paraphrase written in 1879²⁹⁾ Liszt reversed the order of these items. To precede the 16+12 bars of the original of the *Sarabande* he composed a four-bar introduction. The original piece ends *da capo*, that is the first sixteen bars are repeated. To supersede it Liszt composed a 148-bar series of variations which directly joins the *Chaconne*. The *Chaconne* itself is enlarged by introductory and transition bars, then by an extensive development section after which reminiscences of the *Sarabande* follow, and finally a thematic coda ends the work. Thus Liszt increased the original volume of the *Chaconne* (65 bars) in his transcription for piano considerably (143 bars).

26) Vgl. Emil Haraszti, „Le problème Liszt.“ In: *Acta Musicologica*, Band IX (1937), S. 128.

27) August Göllerich (1859—1923) österreichischer Pianist, Musikschriftsteller und Kapellmeister war einer der Lieblingsschüler des alten Meisters, der für ihn auch die Arbeiten eines Sekretärs verrichtete. In seinem Nachlaß gab es eine beträchtliche Zahl von Liszt Autographen. Sie waren bis zum Jahre 1975 in der Bibliothek des Bruckner-Konservatoriums zu Linz deponiert, als der ganze Nachlaß durch Stargardt von Marburg versteigert wurde. Im Zusammenhang mit den Manuskripten von *Revive Szegedin!* siehe noch István Csekey, „Liszt Ferenc Szegedért.“ In: *Napkelet*, Budapest, Jg. 15, 1937, Nr. 10, S. 673-682. (Exemplar in der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest, Signatur ML 3/7.)

28) Die erwähnten zwei Quellen wurden 1986 als Faksimile von der Somogyi-Bibliothek reproduziert. Über die Musik des Stückes siehe die Studie von Klára Hamburger, „Liszt Ferenc: Revive Szegedin!“ In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest, Zeneműkiadó, 1977, S. 307.

29) Br. VII, S. 265

26) Cp. Emil Haraszti, „Le problème Liszt.“ *Acta Musicologica*, vol. IX (1937), p. 128.

27) August Göllerich (1859—1923) Austrian pianist, writer on music and conductor, one of Liszt's favourite pupils in old age who also performed secretarial work for the master. His estate contained a vast number of autograph manuscripts by Liszt. They were kept in the library of the Bruckner Conservatory of Linz on deposit for a while, then the whole estate was sold at an auction staged by the firm Stargardt of Marburg in 1975. In connection with the manuscripts of *Revive Szegedin!* see also István Csekey, „Liszt Ferenc Szegedért“. *Napkelet* (Budapest: 1937), No. 10, pp. 673-682 (a copy can be found in the National Széchényi Library, Budapest, shelf mark ML 3/7.)

28) The two sources mentioned were reproduced in facsimile by the Somogyi Library in 1986. For the music of the piece see Klára Hamburger, „Liszt Ferenc: Revive Szegedin!“ *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), p. 307.

29) Br. VII, p. 265.

Liszt den ursprünglichen Umfang der *Chaconne* (65 Takte) in seiner Klaviertranskription beträchtlich vergrößert (auf 143 Takte).

Die einzige Ausgabe des Stückes noch zu Lebzeiten Liszts kam bei Friedrich Kistner in Leipzig im Jahre 1880 heraus.³⁰⁾ Sie trug eine Widmung an Walter Bache.³¹⁾ Diese Ausgabe sowie das Autograph im Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar dienten der hier vorgelegten Ausgabe als Quellen.

TARANTELLA DE DARGOMIJSKI

(R 148, SW 483)

Die *Tarantella slave* für Klavier vierhändig³²⁾ von Alexander Sergejewitsch Dargomyshski³³⁾ entstand in Brüssel Ende 1864 und Anfang 1865. Liszt schätzte die Musik Dargomyshskis sehr; ein Zeichen dafür ist, daß er seine *Tarantella slave* für Klavier zweihändig bearbeitete. Wie Liszt im Vorwort selbst erwähnte, führte er in der 1879 gemachten Bearbeitung geringfügige Änderungen im originalen Notentext durch und erweiterte ihn sogar an gewissen Stellen.³⁴⁾ Seine Bearbeitung wurde zum ersten Mal 1880 von Jurgenson in Moskau veröffentlicht, dann bei Rahter in Hamburg, beide mit einer Widmung an Nadine Helbig.³⁵⁾

Quellen der vorliegenden Edition waren diese zwei Ausgaben. Das Autograph, das sich zur Zeit an unbekanntem Ort befindet, konnte als Quelle nicht verwendet werden.³⁶⁾

The only edition of the work in Liszt's life-time was printed by Friedrich Kistner in Leipzig in 1880³⁰⁾ and dedicated to Walter Bache.³¹⁾ Sources of the present edition were this edition as well as the autograph manuscript held in the Goethe and Schiller Archives, Weimar.

TARANTELLA DE DARGOMIJSKI

(R 148, SW 843)

The *Slavyanskaya Tarantella* for piano duet³²⁾ by Alexander Sergejevich Dargomizhsky³³⁾ was written in Brussels late in 1864 and early 1865. Liszt held the art of Dargomizhsky in high esteem, a sign of which is that he arranged *Slavyanskaya Tarantella* for piano two hands. As Liszt himself pointed out in the preface he carried out minor changes in the original text and, in the course of the arrangement made in 1879, he even made additions in some places.³⁴⁾ The first edition of the arrangement was published by Jurgenson in Moscow in 1880 which was followed by an edition of Rahter in Hamburg bearing a dedication to Nadine Helbig.³⁵⁾

Sources of the present edition were these two editions. Since the whereabouts of the autograph manuscript are presently unknown it could not be used as a source.³⁶⁾

30) MND, S. 18

31) Walter Bache (1842–1888) war ein englischer Pianist und Kapellmeister, Schüler Liszts und ein Interpret seiner Werke.

32) Nach Liszts Vorwort für Klavier dreihändig. Das Werk kann selbstverständlich auch mit drei Händen aufgeführt werden.

33) Alexander Sergejewitsch Dargomyshski (1813–1869) war ein russischer Komponist, Befürworter und einer der bedeutendsten Protagonisten einer russischen Nationalmusik, dessen Werke auf Balakirew und seinen Kreis großen Einfluß ausübten.

34) Die zweitaktige Einleitung des Originals wurde von Liszt auf 34 Takte erweitert, und der Gesamtumfang stieg von 197 auf 359 Takte.

35) Madame Nadine Helbig, geborene Herzogin Nadyezhda Shakhovskaya (1847–1915) war mit dem Archäologen Wolfgang Helbig verheiratet. Sie war zunächst eine Schülerin von Clara Schumann, später von Liszt in Rom. Vgl. L-Fr., S. 307-318; Br. VI, S. 164.

36) Anlässlich einer Auktion (London, 4. November 1981, Christie, Manson & Woods) ist es Humphrey Searle gelungen, das Autograph mit Rahters Ausgabe zu vergleichen. Wie er uns in einem Brief vom 30. Januar 1982 mitteilte, scheint es zwischen den beiden Notentexten keinen Unterschied zu geben. Für seine Mitteilung möchten wir Herrn Searle unseren Dank aussprechen.

30) MND, p. 18.

31) Walter Bache (1842–1888) was an English pianist and conductor, Liszt's pupil and performer of his works.

32) According to Liszt's preface for piano three hands. The work may be played, of course, with three hands as well.

33) Alexander Sergejevich Dargomizhsky (1813–1869) was a Russian composer, a devout advocate and one of the most significant forerunners of the new national Russian art music. His works had a tremendous influence on Balakirev and his circle.

34) The two-bar introduction of the original work grew extended to thirty-four bars with Liszt while the total number of bars increased to 359 instead of 197.

35) Madame Nadine Helbig, née Countess Nadyezhda Shakhovskaya (1847–1915) was married to the archeologist Wolfgang Helbig. First a pupil of Clara Schumann, later of Liszt in Rome. Cp. L-Fr., pp. 307-318; Br. VI, p. 164.

36) Humphrey Searle succeeded in comparing the autograph manuscript with Rahter's edition at an auction held in London by Christie, Manson & Woods on November 4th, 1981. As Mr. Searle stated in a letter dated London, January 30th, 1982 "there did not seem to be any differences" between the two music texts. We wish to express our appreciation to Mr. Searle for the information received.

VIVE HENRI IV

(R 97, SW 239)

Die Melodie des populären französischen Liedes war seit dem 16. Jahrhundert, der Text von *Vive Henri IV* dagegen erst seit Anfang des 17. Jahrhunderts bekannt. Im Lauf der Zeit kamen zahlreiche Melodie- und Textvarianten dieses Liedes zustande.³⁷⁾ Liszt wollte das Lied zuerst 1830 in der Revolutionssymphonie bearbeiten.³⁸⁾ Den Werkverzeichnissen zufolge entstand die Bearbeitung für Klavier in den 70er oder 80er Jahren. Das Stück blieb zu Lebzeiten Liszts unveröffentlicht. Sein Autograph war einst im Besitz von August Göllerich, zur Zeit ist sein Aufbewahrungsort unbekannt. Eine Abschrift des Autographs mit Liszts eigenhändigen Verbesserungen ist in The Library of Congress, Washington D. C. zu finden. Sie diente der vorliegenden Ausgabe als Quelle.

Budapest, Juni 1989

Imre Sulyok
Imre Mező

Deutsche Übersetzung von Erzsébet Mészáros

³⁷⁾ Vgl. Pierre Barbier und France Vernillat, *Histoire de France par les chansons I*. Paris, Gallimard, 1956, S. 130.

³⁸⁾ R 667, SW 690

VIVE HENRI IV

(R 97, SW 239)

The melody of this popular French song had been known since the 16th century and the words of *Vive Henri IV* from the beginning of the 17th century onwards. In the course of time several melody and text variants of the song emerged.³⁷⁾ Liszt first wanted to arrange the song in the Revolutionary Symphony in 1830.³⁸⁾ According to the catalogues the transcription for piano originates probably from the 1870s or the 1880s. The piece did not appear, however, in Liszt's life-time. Its autograph manuscript had once been in possession of August Göllerich, but its present whereabouts are unknown. A copy of the autograph manuscript with emendations in Liszt's hand is held in The Library of Congress, Washington D. C. Source of the present edition was this copy.

Budapest, June 1989

Imre Sulyok
Imre Mező

(translated by Erzsébet Mészáros)

³⁷⁾ Cp. Pierre Barbier and France Vernillat, *Histoire de France par les chansons I* (Paris: Gallimard, 1956), p. 130.

³⁸⁾ R 667, SW 690.

ABKÜRZUNGEN — ABBREVIATIONS

BL-B = Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898. — BM = Franz Liszts Briefe an seine Mutter. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von La Mara. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1918. — Br. = Franz Liszts Briefe, herausgegeben von La Mara, Bd. I-VIII. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905. — L = Lina Ramann: Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87. Herausgegeben von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp. B. Schott's Söhne, Mainz, 1983. — L-Fr. = La Mara: Liszt und die Frauen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919. — L-K = Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, herausgegeben von Wilhelm Jerger. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1975. — L-P = Klavier-Kompositionen Franz Liszts nebst noch unedierte Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen. Nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert von Lina Ramann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1901. — MND = Musikverlags Nummer von Otto Erich Deutsch. Verlag Merseburger, Berlin, 1961. — PB = Prahács Margit: Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886. Akadémiai Kiadó, Budapest - Bärenreiter-Verlag Kassel etc. 1966. — R = Dr. Felix Raabe: Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet. In: Peter Raabe, Liszts Schaffen. Schneider, Tutzing, 1968. — SG5 = Franz Liszt, Works. Compiled by Humphrey Searle. In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition. Vol. V. London, Macmillan, 1954. — SW = Franz Liszt, Works. Compiled by Humphrey Searle, revised by Sharon Winkhofer. In: The New Grove, Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt. Macmillan, New York & London, 1985.

FREIE BEARBEITUNGEN
XIV

FREE ARRANGEMENTS
XIV

