

NEUE LISZT-AUSGABE

NEW LISZT EDITION

FRANZ LISZT

NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE

SERIE I

WERKE FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN

ZUSAMMENGESTELLT VON

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

BAND 10

FERENC LISZT

NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS

SERIES I

WORKS FOR PIANO SOLO

COMPILED BY

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

VOLUME 10

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1980

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

VERSCHIEDENE
ZYKLISCHE WERKE

VARIOUS
CYCLICAL WORKS

II

II

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

EDITED BY

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1980

Gemeinsame Ausgabe — Published jointly by

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London

Editio Musica Budapest

© 1980 by Editio Musica, Budapest

Alle Rechte vorbehalten — All rights reserved — Printed in Hungary

INHALT—INDEX

Zur Ausgabe — General Preface	VII
Vorwort — Preface	XI
Faksimile — Facsimile	XX

Légendes

1. St. François d'Assise	2
2. St. François de Paule „marchant sur les flots“ — Der Heilige Franziskus von Paula „auf den Wogen schreitend“	14

Fünf Klavierstücke — Five Piano Pieces

1.	27
2.	29
3.	31
4.	32
5. Sospiri!	33

Elegien — Elegies

1 ^{re} Élégie	36
Zweite Elegie	40

Weihnachtsbaum — L'albero del natale — Arbre de Noël

1. „Psallite“	45
2. O heilige Nacht! — Santo natale — La nuit sainte — O Holy Night	48
3. Die Hirten an der Krippe — I pastori al presepio — Les bergers à la crèche — The Shepherds at the Manger	51
4. Adeste fideles	54
5. Scherzoso	58
6. „Carillon“ — Chimes	62
7. Schlummerlied — Berceuse — Slumber Song	66
8. Altes provenzalische Weihnachtslied — Antico canto provenzale del natale — Ancien Noël provençal — Old Provençal Christmas Song	69
9. Abendglocken — Le campane della sera — Cloches du soir — Evening Bells	71
10. Ehemals — Tempi antichi — Jadis — Old Times	75
11. Ungarisch — Natale ungherese — Hongrois — Hungarian — Magyar	78
12. Polnisch — Natale polacco — Polonais — Polish	81

Choräle

Crux ave benedicta	87
Jesu Christe	88
Meine Seel' erhebt den Herrn	90
Nun danket alle Gott!	91
Nun ruhen alle Wälder	92
O Haupt voll Blut und Wunden	93
O Lamm Gottes!	94
O Traurigkeit	95
Vexilla Regis	97
Was Gott tut, das ist wohlgetan	98
Wer nur den lieben Gott läßt walten	100

Historische ungarische Bildnisse — Portraits hongrois historiques — Historical Hungarian Portraits

Stephan Széchenyi — Széchenyi István	101
Joseph Eötvös — Eötvös József	105
Michael Vörösmarty — Vörösmarty Mihály	108
Ladislau Teleki — Teleki László	111
Franz Deák — Deák Ferencz	114
Alexander Petőfi — Petőfi Sándor	118
Michael Mosonyi — Mosonyi Mihály	121

Via crucis

Vexilla Regis	125
Station I — Jésus est condamné à mort	127
Station II — Jésus est chargé de sa croix	128
Station III — Jésus tombe pour la première fois	130
Station IV — Jésus rencontre sa très sainte mère	131
Station V — Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix	132
Station VI — Sancta Veronica	134
Station VII — Jésus tombe pour la seconde fois	135
Station VIII — Les femmes de Jérusalem	136
Station IX — Jésus tombe une troisième fois	138
Station X — Jésus est dépouillé de ses vêtements	139
Station XI — Jésus est attaché à la croix	140
Station XII — Jésus meurt sur la croix	141
Station XIII — Jésus est déposé de la croix	144
Station XIV — Jésus est mis dans le sépulcre	146

Anhang — Appendix

Légendes

No. 2 St. François de Paule „marchant sur les flots“ (version facilitée)	150
--	-----

Critical Notes	160
----------------------	-----

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 sinn deutenden 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 \wedge) 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 orchestralartigen 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 \wedge) 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. *Ritenuito* 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. *Ritenuito* 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).*

Die *Légendes* sind um 1860, spätestens jedoch 1863 entstanden. Diese beiden Stücke sind überschrieben mit *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux* (Die Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi) und *St. François de Paule marchant sur les flots* (Der heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend). Am 29. August 1865 wurden sie in Pest vom Komponisten selbst uraufgeführt. Liszt hatte die Werke im engeren Kreis auch schon früher gespielt.¹⁾ Veröffentlicht wurden sie bei Rózsavölgyi in Pest und bei Heugel in Paris ungefähr zur gleichen Zeit, die Heugel-Ausgabe erschien am 5. Juni 1866. In der 1. Legende verwendet Liszt ein Thema aus dem Chor *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* (mit Orchesterbegleitung) und in der 2. Legende ein Thema aus dem Chor *An den heiligen Franziskus von Paula* (mit Harmonium- bzw. Orgelbegleitung). 1863 hat er die ursprünglichen Fassungen der Legenden für Orchester umgearbeitet. Als Vorlagen wurden die ersten Ausgaben von Rózsavölgyi und Heugel benutzt. Eine erleichterte Fassung der 2. Legende hat Liszt kurz nach dem Fertigstellen der Originalfassung, aber für alle Fälle noch vor deren Erscheinen im Jahre 1866 erarbeitet. Diese *version facilitée* wurde zu Lebzeiten Liszts aber nicht veröffentlicht, obwohl der Verlag Heugel die Publikation dieser erleichterten Fassung zusammen mit der Originalfassung geplant hatte.²⁾ Als Quelle unserer Ausgabe diente das Autograph (Musiksammlung der Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest).

Die *Fünf Klavierstücke* sind zwischen 1865 und 1879 (Nr. 1—2: 1865, Nr. 3: 1873, Nr. 4: 1876, Nr. 5: 1879) entstanden. Liszt hat sie für Olga von Meyendorff³⁾ komponiert. Das 1. Stück ist eine Neugestaltung der Musik des im Jahre 1850 erschienenen *Notturmo Nr. 2*; allerdings in einer einfacheren Form. Diese

The *Légendes* were written at the beginning of the 1860s, at the latest by 1863. They are headed *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux* (St Francis of Assisi preaching to the birds) and *St. François de Paule marchant sur les flots* (St Francis of Paula walking on the waves). Both pieces were first performed in Pest by the composer on 29 August 1865. Liszt had earlier already played the pieces to a circle of friends.¹⁾ They were published more or less simultaneously by Rózsavölgyi in Pest and Heugel in Paris. The Heugel edition came out on 5 June 1866. In the first legend Liszt used a theme from his orchestrally accompanied choral work *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*, and in the second a theme from his chorus with harmonium (or organ) accompaniment *An den heiligen Franziskus von Paula*. In 1863 he arranged both works for orchestra. The sources for this present edition were the first editions by Rózsavölgyi and Heugel. Liszt wrote a simplified version of the second legend shortly after the completion of the original version, but definitely before its publication in 1866. This "version facilitée" was not published during Liszt's lifetime, though Heugel had planned to publish it as well as the original.²⁾ The source used for this edition was the autograph manuscript, which is preserved in the Music Division of the National Széchényi Library, Budapest.

The *Five Piano Pieces* date from between 1865 and 1879 (Nos. 1 and 2 — 1865; No. 3 — 1873; No. 4 — 1876; No. 5 — 1879). Liszt wrote them for Olga von Meyendorff.³⁾ Piece No. 1 is the simplified recomposition of the music of *Notturmo No. 2* published in 1850. They were not printed during Liszt's lifetime. The autograph manuscripts were held by Olga von Meyendorff.

1) Vgl. La Mara: Franz Liszts Briefe III, 184; IV, 39, 50.

2) Siehe Vorwort zur ersten Ausgabe von *Légendes No. 2, version facilitée*. Hrsg. v. Imre Sulyok. Editio Musica, Budapest, 1976.

3) Baron Felix von Meyendorff (1834—1871), russischer Diplomat, 1867—1870 russischer Gesandter in Weimar, und seine Gattin, geb. Prinzessin Olga Gortschakoff (1838—1926), die eine gute Pianistin war, gehörten schon in Rom dem engeren Freundeskreis Liszts an.

1) Cf. La Mara, Franz Liszts Briefe III, 184; IV, 39, 50.

2) See the foreword to the first edition of *Légendes No. 2, version facilitée* (Editio Musica, Budapest, 1976, ed. by Imre Sulyok).

3) Baron Felix von Meyendorff (1834—1871), Russian diplomat, Russian ambassador to Weimar from 1867 to 1870, and his wife, née Princess Olga Gortschakoff (1838—1926) who was herself a good pianist, belonged to Liszt's intimate circle of friends as early as the Rome years.

Stücke sind zu Lebzeiten Liszts nicht im Druck erschienen. Olga von Meyendorff bewahrte die Autographe, sprach sich aber nach einer Notiz aus dem Jahre 1905⁴⁾ gegen eine Kopierung und Veröffentlichung der Werke aus. Die Stücke 1—4 wurden erst 1928 unter dem Titel „Vier kleine Klavierstücke“ in der Gesamtausgabe der Franz-Liszt-Stiftung, Band II/10 herausgegeben, und das 5. Stück *Sospiri!* erschien erstmalig 1958. Als Quellen wurden die obengenannten Autographe verwendet, die zur Zeit in der Library of Congress in Washington aufbewahrt werden.

Die *Élégie* hat Liszt 1874 komponiert. Aus dem Werk hat er vermutlich zur gleichen Zeit mehrere Fassungen geschaffen. Das Stück, das neben der Klavierfassung auch in Fassungen für Cello, Klarinette, Harfe und Harmonium, für Cello und Klavier, für Violine und Klavier und für Klavier vierhändig vorhanden ist, hat Liszt dem Gedächtnis Marie Moukhanoffs⁵⁾ gewidmet. Als Quelle diente die erste Ausgabe, 1875 erschienen bei C. F. Kahnt in Leipzig. Als ergänzendes Quellenmaterial lag uns auch das Autograph der vierhändigen Fassung für Klavier vor, das in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird.

Die *Zweite Elegie* entstand 1877 in der Villa d'Este in Tivoli bei Rom. Zur Komposition wurde Liszt durch eine Studie von Lina Ramann⁶⁾ zur ersten Elegie angeregt, die auch in der Widmung erwähnt wird. Liszt hat das Stück im gleichen Jahr noch für Violine bzw. Violoncello und Klavier umgearbeitet. Als Quelle der hier vorgelegten Edition wurde die erste, 1878 bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienene Ausgabe herangezogen. Als Ergänzung diente uns das fragmentarische Autograph, das im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt wird.

Den Zyklus *Weihnachtsbaum* komponierte Liszt ebenfalls in der Villa d'Este in Tivoli bei Rom. In einem Brief vom 1. Januar 1874 schrieb Liszt an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein: „Dans votre dernière

dorff who, according to a note dating from 1905,⁴⁾ prohibited the copying or publication of the pieces. The first four pieces were first published only in 1928 as “Vier kleine Klavierstücke” in Volume II/10 of the Franz Liszt Stiftung complete edition, and the fifth piece, *Sospiri!*, was first published in 1958. This present edition was based on the autograph manuscripts mentioned above and now held in the Library of Congress in Washington.

Liszt composed his *Élégie* in 1874 and presumably made several different versions at that time. Apart from the piano version, he wrote versions for cello, clarinet, harp and harmonium, for cello and piano, for violin and piano, and for piano duet; the work is dedicated to the memory of Marie Moukhanoff.⁵⁾ The source for this present edition was the first edition, published by C. F. Kahnt of Leipzig in 1875. As a supplementary source the autograph manuscript of the piano duet version was also used, which is now in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

The *Zweite Elegie* was written in 1877 in the Villa d'Este at Tivoli, near Rome. Liszt was inspired to compose the work by a study of the first elegy written by Lina Ramann⁶⁾, who is named in the dedication. Likewise in 1877 Liszt wrote a version for violin (or cello) and piano. The source for this present edition was the first edition, published by C. F. Kahnt of Leipzig in 1878. The fragmentary autograph manuscript in the Goethe and Schiller Archives in Weimar was used as a supplementary source.

Liszt also wrote the *Weihnachtsbaum* cycle at the Villa d'Este at Tivoli, near Rome. In a letter dated 1 January 1874, Liszt wrote to Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, “Dans votre dernière lettre, vous me re-parlez de mon *Christbaum*. J'espère le publier à Noël prochain...”⁷⁾ But the series, even in its earliest form, was not finished until two years later: the date on the autograph manuscript is 19 January 1876. Subsequently Liszt revised all the pieces in the series several times

4) „... Frau von Meyendorff ... als Eigentümerin weder Copie noch Bekanntmachung gestattete.“ Vermerk von Dr. Aloys Obrist auf einer Abschrift im Goethe- und Schiller-Archiv mit dem Titel „4 ungedruckte Klavierstücke von Liszt“ (Signatur: Ms. I, 58).

5) Madame Moukhanoff-Kalergis, geb. Gräfin Marie Nesselrode (1822—1874), ausgezeichnete Pianistin und Schülerin von Chopin, gehörte zu den begeistertsten Verehrerinnen von Liszt und Wagner.

6) Lina Ramann (1833—1912) wirkte als Musikschriftstellerin in Nürnberg und München und wurde als Liszt-Forscherin, Liszt-Biographin, Herausgeberin seiner Kompositionen und Musikpädagogin bekannt. Ihr „Liszt Pädagogium“ ist eine ergänzende Quelle zu der Neuen Liszt-Ausgabe.

4) “... Frau von Meyendorff ... as their owner allowed neither copying nor cognizance.” Dr. Aloys Obrist's note on the copy in the Goethe and Schiller Archives entitled “4 ungedruckte Klavierstücke von Liszt” (ref. Ms. I, 58).

5) Mme. Moukhanoff-Kalergis, née Countess Marie Nesselrode (1822—1874), an excellent pianist, pupil of Chopin, and one of Liszt's and Wagner's most enthusiastic supporters.

6) Lina Ramann (1833—1912), German writer on music who worked in Nuremberg and Munich, carried out research on Liszt, was one of his biographers, and edited his works; she was also a notable piano teacher. Her “Liszt Pädagogium” was one of the supplementary sources for the New Liszt Edition.

7) La Mara, Franz Liszts Briefe VII, 49.

lettre, vous me reprenez de mon *Christbaum*. J'espère le publier à Noël prochain...⁷⁾ Der Zyklus war aber selbst in der ersten Fassung erst zwei Jahre später abgeschlossen; das Autograph trägt das Datum: 19. Januar 1876. In der Folgezeit hat Liszt bis zur Veröffentlichung der endgültigen Fassung im Jahre 1882 alle Stücke des Zyklus mehrmals umgearbeitet. Das beweist ein Vergleich des Autographs mit einer von Liszt verbesserten handschriftlichen Abschrift, einer Moskauer Ausgabe von Gutheil⁸⁾ und einer Berliner Ausgabe von Fürstner aus dem Jahre 1882. Unmittelbar nach der Fertigstellung der ersten zweihändigen Fassung für Klavier schuf Liszt auch eine vierhändige Fassung für Klavier (Autograph vom 30. Januar 1876.) Das Stück *O heilige Nacht!* schrieb er auch für Tenor solo, Chor und Orgel um. Im *Weihnachtsbaum* hat Liszt auch fremde Themen bearbeitet. *Psallite* ist die Klavierübertragung eines Weihnachtschores von Michael Praetorius (1571—1621). Das Thema des Stückes *Die Hirten an der Krippe* ist die Melodie des weit verbreiteten Weihnachtsliedes „In dulci jubilo“, in dem sich lateinische und deutsche Textzeilen abwechseln. Die älteste Aufzeichnung dieser Melodie ist in einer Handschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts zu finden. *Adeste fideles* beruht auf einer spät-lateinischen Hymne aus dem 17. Jahrhundert. Ob die Melodie portugiesischen Ursprungs oder eine Komposition des Organisten John Reading (?—1692) aus Winchester ist, bleibt ungeklärt. Als Quellen wurden die obengenannte Ausgabe von Fürstner, eine Ausgabe von Lucca in Mailand und für die Stücke I, IV, VI, VII, IX und X die Ausgabe von Gutheil benutzt. Als ergänzendes Quellenmaterial wurden die Stücke II, III, V, VIII, XI und XII in der Ausgabe von Gutheil, eine Kopie mit Verbesserungen von Liszt (Bibliothèque Nationale, Paris), das Autograph des Stückes XII (The Library of Congress, Washington) und das Autograph der ersten Fassung (Bibliothèque Nationale, Paris) herangezogen. Außerdem wurden auch Quellen der vierhändigen Klavierfassung berücksichtigt: die erste, 1882 bei Fürstner erschienene Ausgabe, das Autograph, das jener ersten Ausgabe als Stichvorlage diente (Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest), und ein Autograph der ersten Fassung (Bibliothèque Nationale, Paris).

Ende der siebziger Jahre nahm sich Liszt vor, für Kardinal Gustav Hohenlohe-Schillingsfürst (1823—1896)

until the publication of the final version in 1882. This is proved by comparing the autograph manuscript with a manuscript copy corrected by Liszt, the Gutheil edition published in Moscow,⁸⁾ and the edition published in Berlin in 1882 by Fürstner. Immediately after finishing the first version for piano solo Liszt made a version for piano duet (the autograph manuscript is dated 30 January 1876). He also arranged *O heilige Nacht!* for tenor solo, choir and organ. In *Weihnachtsbaum* Liszt also used borrowed themes. *Psallite* is a piano arrangement of a Christmas choral work by Michael Praetorius (1571—1621). The theme of *Die Hirten an der Krippe* (The Shepherds at the Manger) is a widely-known Christmas carol called “In dulci jubilo” with alternate Latin and German lines. The earliest written record of the melody is to be found in a manuscript dating from the end of the fourteenth century. *Adeste fideles* is a late Latin hymn from the seventeenth century. Its melody is said to be of Portuguese origin, but another opinion holds that it was composed by the Winchester organist John Reading (?—1692). Sources used for this edition were the Fürstner edition mentioned above, an edition by Lucca of Milan, and for Nos. I, IV, VI, VII, IX and X the Gutheil edition. Supplementary sources were the Gutheil edition for Nos. II, III, V, VIII, XI and XII; a copy corrected by Liszt (Bibliothèque Nationale, Paris); the autograph manuscript for No. XII (The Library of Congress, Washington), and the autograph manuscript for the first version (Bibliothèque Nationale, Paris). The various sources for the piano duet version were also taken into consideration: the first edition published by Fürstner in 1882, the autograph manuscript used as the engraver's manuscript for that first edition (National Széchényi Library, Budapest), and the autograph manuscript for the first version (Bibliothèque Nationale, Paris).

At the end of the 1870s Liszt planned to make a collection of piano arrangements of sacred songs for Cardinal Gustav Hohenlohe-Schillingsfürst (1823—1896). This project was however only partially completed: in all, eleven such arrangements were made.⁹⁾ The title of the collection—*Choräle* (chorales)—occurs only in a lithographed volume (Goethe and Schiller Archives, Weimar) which contains some of the pieces. But it is commonly referred to by the title used by Raabe, “8 alte deutsche geistliche Weisen” (“8 old German sacred

7) La Mara: Franz Liszts Briefe VII, 49.

8) Die Ausgabe Gutheils bringt eine frühere Fassung als die 1882 erschienene Ausgabe von Fürstner. Deshalb ist anzunehmen, daß sie auch früher als die Fürstner-Ausgabe (zwischen 1877 und 1881) veröffentlicht wurde.

8) Gutheil's edition records an earlier version of the cycle than the Fürstner edition of 1882. For this reason it may be supposed that it was published earlier than the Fürstner edition (between 1877 and 1881).

9) Cf. La Mara, Franz Liszts Briefe VII, 242, 243.

eine Sammlung von Kirchenliedbearbeitungen für Klavier zusammenzustellen. Verwirklicht werden konnte jedoch nur ein Teil dieses Vorhabens; insgesamt 11 Stücke sind fertig geworden.⁹⁾ Die Überschrift der Sammlung — *Choräle* — kommt nur in einem lithographierten Heft (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar) vor, das einen Teil der Stücke enthält. Dagegen ist die von Raabe stammende Überschrift „8 alte deutsche geistliche Weisen“ gebräuchlich, die jedoch den Inhalt der Sammlung nicht exakt trifft. Zusätzlich bereitete die gattungsmäßige Einordnung der Stücke Schwierigkeiten. Die Werkverzeichnisse ordnen diese Kirchenliedbearbeitungen entweder unter der Rubrik Klavierwerke oder unter Gesangswerke oder gar unter beidem ein. Die von Breitkopf veröffentlichte Gesamtausgabe enthält sieben der elf Stücke, wobei über der Notation des Klavierparts die Gesangsstimme angegeben ist. Eine einheitliche Einordnung wurde dadurch erschwert, daß zwei Stücke der Sammlung, nämlich *Gott sei uns gnädig* und das liturgisch anschließende *Es segne uns Gott* in einem Weimarer Manuskript (Ms. C, 26) in Form eines Satzes für gemischten Chor bzw. einer Bearbeitung für gemischten Chor mit Orgelbegleitung enthalten sind. Im Falle des ersten Stückes ist die Chorfassung mit der Klavierfassung Ton für Ton identisch, das zweite Stück ist nach den beiden Hauptquellen in den Klavierwerken enthalten, jedoch ist die Klavierfassung nicht bekannt. Die Stücke sind in alphabetischer Reihenfolge ihrer Titel angeführt: *Crux ave benedicta* ist ein im 18. Jahrhundert entstandenes Lied mit lateinischem und deutschem Text. Der Text wurde 1810 zum ersten Mal veröffentlicht. Aus der gleichen Zeit stammt der litaneiartige Gesang mit der Anfangszeile *Jesu Christe pro nobis crucifixe*, der auch mit deutschem Text gesungen wurde. Seine Melodie hat Liszt vor allem in der 5. Strophe sehr frei bearbeitet. In *Meine Seel' erhebt den Herrn* hat Liszt sowohl den Text der 1. Zeile des Magnificats¹⁰⁾ in deutscher Sprache als auch den Text des Kirchenliedes „Gott sei uns gnädig“, dessen Melodie auf die germanische Fassung des Magnificats auf dem IX. Gregorianischen Psalmton — tonus peregrinus — zurückgeht, verwendet. Die 1. Zeile des Magnificats in deutscher Sprache bildet den Titel des Stückes, der um Segen bittende Gesang „Gott sei uns gnädig“ ist der eigentliche Text des Stückes. Der Text *Nun danket alle Gott!* stammt von Martin Rinckart (1586—1649), die Melodie wurde von Johann Crüger (1598—1662) komponiert. Bei *Nun ruhen alle Wälder* handelt es sich vermutlich um ein Volkslied,

melodies’), even though this title is not entirely appropriate to the contents of the collection. Further, the attempt to integrate the works according to type has created difficulties. Work-lists include these church song arrangements either under the heading of piano works, or under vocal works, or even under both. The Breitkopf Complete Edition includes seven of the eleven pieces, with the vocal line indicated above the notation of the piano part. A consistent ordering was made more difficult by the fact that two pieces in the collection, to wit *Gott sei uns gnädig* and the liturgically appropriate *Es segne uns Gott* occur in a Weimar manuscript (Ms. C, 26) in the form of a movement for mixed choir and as an arrangement for mixed choir with organ accompaniment. In the case of the first piece the choral version is completely identical with the piano version, whereas the second piece is included among the piano works according to the two principal sources, though the piano version is unknown. The pieces are listed in the alphabetical order of their titles. The *Crux ave benedicta* is a hymn with Latin and German text dating from the eighteenth century. The text was first printed in 1810. The litany-like hymn beginning *Jesu Christe pro nobis crucifixe*, likewise sung in German, dates from the same period. Its melody was very freely arranged by Liszt, particularly in the fifth verse. In *Meine Seel' erhebt den Herrn* Liszt used both the text of the first line of the German Magnificat¹⁰⁾ and the text of the church song “Gott sei uns gnädig”, the melody of which goes back to the Germanic version of the Magnificat on the ninth Gregorian psalm tone, the tonus peregrinus. The first line of the Magnificat in German gives the work its title, but the plea for blessing, “Gott sei uns gnädig” (“God be merciful unto us”) is the real textual core of the piece. The words of *Nun danket alle Gott!* were written by Martin Rinckart (1586—1649), and the melody by Johann Crüger (1598—1662). The melody of *Nun ruhen alle Wälder* was probably a folksong originally, and was arranged for four-part mixed choir by Heinrich Isaak (c. 1450—1517). Around 1505 it was already being sung with a sacred text, and in 1647 Paul Gerhardt (1607—1676) wrote a new text for it. It was likewise Paul Gerhardt who wrote the text for the hymn beginning *O Haupt voll Blut und Wunden*, written after a Latin hymn by Arnulf von Löwen (c.1200—1250). Its melody—likewise a secular tune originally, composed by Hans Leo Hassler (1564—1612)—had already been used as a church song, with a different text. Liszt used this piece without any altera-

9) Vgl. La Mara: Franz Liszts Briefe VII, 242, 243.

10) Lukas-Evangelium 1, 46—55.

10) St. Luke 1, 46—55.

das Heinrich Isaak (um 1450—1517) für vierstimmigen gemischten Chor bearbeitet hat. Um 1505 wurde es schon mit geistlichem Text gesungen, 1647 hat Paul Gerhardt (1607—1676) einen neuen Text dazu geschrieben. Paul Gerhardt ist auch der Textdichter des Liedes *O Haupt voll Blut und Wunden*, das er nach einer lateinischen Hymne von Arnulf von Löwen (um 1200—1250) schrieb. Die Melodie, ursprünglich ebenfalls ein weltliches Lied und komponiert von Hans Leo Haßler (1564—1612), wurde zuvor schon mit einem anderen Text als Kirchenlied gesungen. Dieses Stück hat Liszt ohne Veränderung auch im 6. Satz von *Via crucis* verwendet. *O Lamm Gottes!* ist eine deutsche Kirchenliedvariante des „Agnus dei“. Sowohl der Text als auch die Melodie des Liedes, die auf der Agnus-Melodie der XVII. Gregorianischen Messe basiert, stammen von Nicolaus Decius (um 1485—nach 1546). Der Textdichter des Liedes *O Traurigkeit* ist Friedrich von Spee (1591—1635). Die Melodie des Liedes wurde 1628 in Mainz veröffentlicht. Liszt hat dieses Stück im 12. Satz von *Via crucis* ebenfalls ohne Veränderung verwendet. Die lateinische Hymne *Vexilla regis prodeunt* von Venantius Fortunatus (um 530—609) hat Liszt mehrmals bearbeitet. Die Melodie der Hymne erscheint in diesen Bearbeitungen in jeweils anderer Form. In der vorliegenden Klavierfassung sind Vers 1 und 6 der Hymne enthalten. Der Textdichter des Liedes *Was Gott tut, das ist wohlgetan* ist Samuel Rodigast (1649—1708), als Komponist wird Severus Gastorius (um 1650—um 1693) angenommen. Text und Weise des Liedes *Wer nur den lieben Gott läßt walten* stammen von Georg Neumark (1621-1681). Von den 11 Stücken der Reihe hat Liszt nur zwei mit Tempozeichen versehen. Die fehlenden Zeichen wurden nicht ergänzt, Tempovorschläge dagegen durch Metronomangaben hinzugefügt. Maßgebend für diese Angaben waren das Gesangstempo der bearbeiteten Choräle, spezifische Gesichtspunkte des Klaviervortrages und der Inhalt der Texte. Liszt verwendete entsprechend der zeitgenössischen Praxis und trotz des 4/4-Taktvorzeichens bei der Aufzeichnung der Melodien den Halbwert als Einheit. Infolgedessen sind die Taktbezeichnungen *alla breve* zu lesen bzw. zu spielen. Als Quellen der vorliegenden Ausgabe dienten das bereits genannte lithographierte Heft mit 8 Stücken der Reihe, eine Abschrift mit eigenhändigen Verbesserungen von Liszt, die 7 Stücke enthält, und die Autographe von 3 Stücken (*O Haupt voll Blut und Wunden*, *O Lamm Gottes!*, *O Traurigkeit*). Alle angegebenen Quellen befinden sich im Bestand des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar. Außerdem wurde eine Abschrift der Bearbeitung der drei lateinischen Gesänge mit Verbesserungen von

tion in the sixth movement of *Via crucis*. The text of *O Lamm Gottes!* is a church song version in German of the “Agnus dei”. It was written by Nicolaus Decius (c. 1485—after 1546), who wrote the melody of the hymn too, basing it on the Agnus melody of the seventeenth Gregorian Mass. The words of *O Traurigkeit* were written by Friedrich von Spee (1591—1635). Its melody was printed in Mainz in 1628. Liszt used this piece, also unaltered, in the 14th movement of *Via crucis*. Liszt also made several arrangements of Venantius Fortunatus’s (c. 530—609) Latin hymn beginning *Vexilla regis prodeunt*. In these arrangements the hymn’s melody always occurs in a different form. In this present piano version the first and sixth verses occur. The words of *Was Gott tut, das ist wohlgetan* were written by Samuel Rodigast (1649—1708) and the music probably by Severus Gastorius (c. 1650—c. 1693). Both the words and the melody of *Wer nur den lieben Gott läßt walten* were written by Georg Neumark (1621—1681). Of the eleven pieces in the series Liszt gave a tempo marking in only two. No marking was added where there had originally been none, but we have instead suggested metronome figures as guides. In deciding these figures the singing tempo of the chorales arranged, the special aspects of piano performance, and the content of the text, were all considered. Attention must be drawn to the fact that in spite of the 4/4 time signature Liszt, in accordance with the practice of the day, used the minim as his unit in writing the melodies. These must naturally be read and played *alla breve*. The sources used for this edition were the lithographed volume mentioned above which contains eight of the pieces in the series; a copy corrected by Liszt containing seven pieces; and the autograph manuscripts for three of the pieces (*O Haupt voll Blut und Wunden*, *O Lamm Gottes!* and *O Traurigkeit*). All these sources are preserved in the Goethe and Schiller Archives in Weimar. Furthermore a copy of the arrangement of the three songs with Latin texts corrected by the composer was also used.¹¹⁾ Supplementary sources were the autograph manuscript of the mixed choir arrangement of *Meine Seel’ erhebt den Herrn*, and the autograph manuscript of the piano duet version of *O Lamm Gottes!*, both in the Goethe and Schiller Archives in Weimar.

The *Historical Hungarian Portraits* is a series of equies dedicated to the memory of great intellectual

11) Dr. Friedrich Schnapp, who possesses the originals, was kind enough to offer us photocopies of these three copies; we wish to express our gratitude to him here.

Liszt herangezogen.¹¹⁾ Als ergänzendes Quellenmaterial wurden ein Autograph des Liedes *Meine Seel' erhebt den Herrn* in einem Satz für gemischten Chor sowie das Autograph der Klavierbearbeitung zu vier Händen von *O Lamm Gottes!* verwendet. Beide Autographe befinden sich ebenfalls im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar.

Historische ungarische Bildnisse ist eine Reihe von Exequien, die Liszt dem Andenken großer Persönlichkeiten aus dem geistigen und politischen Leben Ungarns gewidmet hat¹²⁾. Obwohl Liszt nach Aussage von Lina Ramann und August Göllerich¹³⁾ von diesen Porträts behauptete, „sie sind nach dem Leben gezeichnet“, sind konkrete Charakterzüge nicht erkennbar. Sie sind, ähnlich wie die Stücke aus *Années de Pèlerinage*, nur der musikalische Ausdruck für Gefühle, die durch Erinnerungen in Liszt wachgerufen worden sind. Bei einem einzigen Stück gibt es einen konkreten musikalischen Hinweis auf die Titelperson des Werkes: in *Vörösmarty*, Takt 19—21, zitiert Liszt die erste Hälfte der dritten Zeile aus der *Szózat* von Béni Egressy und Mihály Vörösmarty. Der Zyklus entstand 1885¹⁴⁾; eini-

and public figures in Hungarian history.¹²⁾ Although according to Lina Ramann and August Göllerich¹³⁾ Liszt said of these portraits, “Sie sind nach dem Leben gezeichnet” (“They are drawn from life”), it is vain to look for any concrete characterization in them. Like the pieces in *Années de Pèlerinage*, these too are merely musical expressions of emotions aroused in Liszt by memories. Only in one case do we find a kind of concrete musical reference to the person in the title of the piece: in bars 19—21 of *Vörösmarty* Liszt quotes the first half of the third line of *Szózat* by Béni Egressy and Mihály Vörösmarty. The series dates from 1885¹⁴⁾ but some of the pieces originated considerably earlier. These were included in the series by Liszt once he had revised their musical text.

According to Ervin Major, Liszt mentioned *Vörösmarty* as early as 1857.¹⁵⁾ Dr. Zoltán Gárdonyi supposes the piece could only have been written after 1873, after the complete melody of the *Szózat* and the *Hymnus* had been arranged.¹⁶⁾

11) Dr. Friedrich Schnapp, der diese drei Abschriften im Original besitzt, war so freundlich, uns Fotokopien zur Verfügung zu stellen, und wir möchten ihm auf diesem Wege Dank sagen.

12) Graf *István Széchenyi* (1791—1860), Politiker und Schriftsteller, war eine herausragende Persönlichkeit der ungarischen Reformzeit; 1848 Verkehrsminister im ersten verantwortlichen ungarischen Ministerium und Begründer der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Baron *József Eötvös* (1813—1871), Staatsmann und Schriftsteller, war 1848 und später 1867—1871 Minister für Religion und Unterrichtswesen.

Mihály Vörösmarty (1800—1855) war ein großer romantischer Dichter der Reformzeit.

Graf *László Teleki* (1811—1861), Politiker und Schriftsteller, war Mitglied der Kossuth-Partei. Die österreichische Regierung hat ihn 1852 als Emigranten „in effigie“ zum Tode verurteilt. Er verübte später Selbstmord.

Ferenc Deák (1803—1876), Politiker und Schriftsteller, war seit 1833 Führer der Ständeopposition, 1848 Justizminister und brachte 1867 den Ausgleich zwischen der ungarischen Nation und dem österreichischen Herrscher Franz Joseph zustande.

Sándor Petőfi (1823—1849), der große ungarische Dichter, war 1848 Führer der „Märzjugend“ und als Apostel der nationalen Unabhängigkeit und Weltfreiheit rief er in seiner Dichtung begeistert zum Freiheitskampf auf.

Mihály Mosonyi (1815—1870) war ein ausgezeichnete Komponist und Musikschriftsteller, der von Liszt hoch geschätzt wurde. Aus den Themen seiner Oper „Szép Ilonka“ hat Liszt eine Klavierparaphrase komponiert.

13) August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin 1908. S. 83; Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Band 2. Teil 2. Leipzig 1894. S. 259.

14) Vgl. August Stradal: *Erinnerungen an Franz Liszt*. Bern 1929. S. 60; einen an Táborzky geschriebenen Brief (La Mara: *Franz Liszts Briefe II*. 380) und einen Brief an Fürstin Sayn-Wittgenstein (Briefe VII, 427).

12) Count *István Széchenyi* (1791—1860), politician and writer, outstanding figure in the reform period, in 1848 minister for transport in the first responsible Hungarian Cabinet; founder of the Hungarian Academy of Sciences.

Baron *József Eötvös* (1813—1871), statesman and writer; minister for religion and education in 1848 and then from 1867 to 1871.

Mihály Vörösmarty (1800—1855) great romantic poet of the reform period.

Count *László Teleki* (1811—1861), politician and writer, member of the Kossuth party. Sentenced to death “in effigie” as an emigré by the Austrian government in 1852. Later committed suicide.

Ferenc Deák (1803—1876), politician and writer, leader of the feudal opposition from 1833, minister for justice in 1848. Brought about the settlement between the Hungarian nation and the Austrian ruler, Franz Joseph (1867).

Sándor Petőfi (1823—1849), the great Hungarian poet, in 1848 leader of the “March youth movement”, as an apostle of national independence and world freedom; he incited the people through his poetry to participation in the War of Independence.

Mihály Mosonyi (1815—1870), excellent composer and writer on music, greatly respected by Liszt, who wrote a piano paraphrase of Mosonyi's opera *Szép Ilonka*.

13) August Göllerich, *Franz Liszt* (Berlin 1908), p. 83; Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Vol. II, 2nd part (Leipzig, 1894), p. 259.

14) Cf. August Stradal, *Erinnerungen an Franz Liszt* (Berne, 1929), p. 60; a letter to Táborzky (La Mara, *Franz Liszts Briefe II*, 380); and a letter to the Countess Sayn-Wittgenstein (Briefe VII, 427).

15) See Zoltán Gárdonyi's *Liszt Ferenc magyar stílusa* (Franz Liszt's Hungarian Style) (Budapest, 1936), in *Hungarian and French*, p. 52 (117).

16) *Ibid.*, p. 50 (114).

ge Stücke sind jedoch viel früheren Datums, die Liszt nach Überarbeitung des Notentextes in den Zyklus eingefügt hat.

Das Stück *Vörösmarty* hat Liszt nach Ervin Major¹⁵⁾ schon 1857 erwähnt. Dr. Zoltán Gárdonyi hingegen vermutet, daß dieses Stück erst nach 1873 entstanden sein kann, nachdem die ganze Melodie der *Szózat* und des *Hymnus* erarbeitet war.¹⁶⁾

Das Stück *Mosonyi* ist eine um 6 Takte erweiterte Fassung des 1870 oder 1871 veröffentlichten Werkes *Mosonyis Grabgeleit*.

Die erste Fassung des Stückes *Petőfi* entstand aus der Begleitmusik zur Ballade „Die Liebe des toten Dichters“ von Jókai, die 1874 in Budapest uraufgeführt wurde. Liszt hat daraus 1877 ein selbständiges Klavierwerk unter dem Titel *Petőfi szellemének — Dem Andenken Petőfis* — komponiert. Dieses Werk nahm er später mit Erweiterung des Anfangs und des Schlusses in den Zyklus auf.

Die Stücke *Széchenyi*, *Eötvös*, *Teleki* und *Deák* entstanden 1885. *Teleki* ist eine Bearbeitung des ebenfalls 1885 entstandenen *Trauermarsches*, hat jedoch nur 99 Takte im Gegensatz zu den 126 Takten der Bearbeitungsvorlage. Aus zwei Handschriften von *Teleki*, die sich in der Library of Congress in Washington befinden, wird ersichtlich, daß die ältere Handschrift in Takt 5–12 noch genau mit den Takten 5–12 aus dem *Trauermarsch* übereinstimmt, bei der Überarbeitung jedoch hat Liszt dann in diesen Takten die Stimme der linken Hand gestrichen bzw. neu komponiert. Der Basso ostinato des *Trauermarsches* wiederum stammt aus dem ersten Teil des Klavierstückes *Trauerklänge zum Tode István Széchenyis* von Mosonyi. Da Liszt die Stücke *Vörösmarty*, *Petőfi* und *Mosonyi* bei der Überarbeitung jeweils erweitert hat, ergibt sich die Frage, ob nicht *Teleki* früher entstanden ist. Die erwähnte Veränderung aber läßt an der Chronologie keinen Zweifel aufkommen. In den Stücken *Széchenyi* und *Deák* kommen auch Zeilen mit kleinen Noten vor, die die Bezeichnung *Trompeten* bzw. *Orchester* tragen. Das weist darauf hin, daß der Gedanke an eine Instrumentierung des Zyklus oder zumindest einzelner Stücke Liszt beschäftigte¹⁷⁾, allerdings hat er diese Idee dann nicht mehr verwirklicht. Auf Liszts Wunsch hat Arthur Friedheim einige Stücke aus dem Zyklus (*Széchenyi*, *Teleki*,

Mosonyi is a version, extended by six bars, of *Mosonyis Grabgeleit*, which was published in 1870 or 1871.

The first version of *Petőfi* derives from the incidental music written for Jókai's ballad "The Dead Poet's Love", first performed in 1874 in Budapest. From this Liszt composed an independent piano piece in 1877 with the title *Petőfi szellemének — Dem Andenken Petőfis*. This piece was included in the series, with additions to its opening and closing sections.

Széchenyi, *Eötvös*, *Teleki* and *Deák* all date from 1885. *Teleki* is an arrangement of *Trauermarsch*, also written in 1885. However, it has been reduced from 126 to 99 bars. From two manuscripts of *Teleki* which are preserved in the Library of Congress, Washington, it may be seen that in the older manuscript bars 5–12 tally exactly with bars 5–12 of the *Trauermarsch*, but in his revision of the piece Liszt cut or rewrote the left hand part of these bars. The basso ostinato of the *Trauermarsch* too is taken from the first section of Mosonyi's piano piece *Trauerklänge zum Tode István Széchenyis* (Lament on the Death of István Széchenyi). Since *Vörösmarty*, *Petőfi* and *Mosonyi* all became longer through revision, the question naturally arises whether *Teleki* was not in fact written earlier. But the correction mentioned above puts the order of writing beyond doubt. In the pieces *Széchenyi* and *Deák* there are lines written in small print marked *Trompeten* and *Orchester*. This shows that the idea of orchestrating the series or at least individual pieces was very much in Liszt's mind, but the project was not carried out.¹⁷⁾ At Liszt's request Arthur Friedheim orchestrated some pieces of the series (*Széchenyi*, *Teleki*, *Deák* and *Eötvös*) and these were first performed in Weimar on 19 January 1886, and in Liszt's presence in Sondershausen on 11 June 1886, at the Allgemeiner Deutscher Musikverein Music Festival.

The series did not appear in print until seventy years after Liszt's death; it was published as a supplement to the Budapest journal *Új Zenei Szemle* (New Music Review), edited by István Szelényi, in the January 1956 number. The source used for the present edition was a trial impression made by Breitkopf and Härtel around 1930 on the basis of a copy which was presumably re-

15) Siehe Zoltán Gárdonyi: Liszt Ferenc magyar stílusa (Der ungarische Stil Franz Liszts). Budapest 1936. S.52 (117). In ungarischer und französischer Sprache.

16) Ebenda S.50 (114).

17) Siehe der oben genannte Brief Liszts an Tábornszky sowie Göllicherich: op.cit. S.83.

17) See the letter to Tábornszky mentioned above, and Göllicherich op. cit., p.83.

Deák und *Eötvös*) instrumentiert. Sie wurden am 19. Januar 1886 in Weimar sowie am 11. Juni 1886 in Anwesenheit von Liszt in Sondershausen zum Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins uraufgeführt.

Im Druck erschien der Zyklus erst 70 Jahre nach dem Tode von Liszt in Budapest als Beilage zur Januarausgabe der Zeitschrift *Új Zenei Szemle* (Neue Musikschau) 1956, herausgegeben von István Szélenyi. Als Quelle haben wir einen Probedruck von Breitkopf & Härtel in Leipzig benutzt, der um 1930 nach einer von Liszt vermutlich durchgesehenen Abschrift erschienen ist.¹⁸⁾ Diese Abschrift und die gestochenen Platten des Zyklus sind während des zweiten Weltkrieges wahrscheinlich vernichtet worden. Der Probedruck wird in Budapest in der Notensammlung des Ungarischen Rundfunks aufbewahrt (Signatur 221). Als ergänzendes Quellenmaterial dienten uns die von Liszt verbesserten Abschriften der Stücke *Széchenyi*, *Vörösmarty* und *Teleki* (The Library of Congress, Washington), sowie des Stückes *Deák* (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar), ein von Liszt überarbeitetes Exemplar der ersten Ausgabe des Stückes *Dem Andenken Petőfis*, erschienen bei Táborzsky & Parsch in Budapest (The Pierpont Morgan Library, New York) und die erste Ausgabe des Stückes *Mosonyis Grabgeleit*, erschienen ebenfalls bei Táborzsky & Parsch in Budapest.

Mit dem Gedanken an die Komposition *Via crucis* befaßte sich Liszt schon kurz nach 1870.¹⁹⁾ Er schrieb sie schließlich im September/Oktober 1878 in der Villa d'Este in Tivoli nieder.²⁰⁾ Diese erste Fassung (für Chor und Soli mit Orgelbegleitung) hat Liszt bereits im Dezember 1878 überarbeitet, und es entstand zusätzlich je eine Fassung für Klavier solo und Klavier vierhändig. Im Februar des darauffolgenden Jahres (1879) unterzog Liszt die Fassung für Chor und Orgel in Budapest einer erneuten Revision. Er schrieb diesmal auf das Titelblatt: *NB. Die Klavierarrangements, 2 und 4 händig, sind an mehreren Stellen nach dieser Orgelpartitur zu corrigieren.* In der Folgezeit ließ er vom Gesamtzyklus eine Abschrift anfertigen, die wie eine Partitur drei Fassungen enthält: 1. für Chor und Soli mit Orgel- oder Klavierbegleitung, 2. für Orgel solo, 3. für Klavier solo. Beim Überprüfen der Abschrift hat Liszt an einigen Stellen nochmals Änderungen vorgenommen und die letzte Seite der Abschrift dann mit Signatur und dem Datum *Budapest 26. Février 79* versehen.²¹⁾ Da aber

vised by Liszt.¹⁸⁾ That copy and the engraved plates for the series were probably destroyed during the Second World War. The trial impression is now preserved in the music collection of the Hungarian Radio in Budapest (ref: 221). Supplementary sources were the copies of *Széchenyi*, *Vörösmarty* and *Teleki*, corrected by Liszt and now in the Library of Congress, Washington, the copy of *Deák* corrected by Liszt now in the Goethe and Schiller Archives in Weimar; a copy of the first edition of *Dem Andenken Petőfis* (Táborzsky and Parsch, Budapest), again corrected by Liszt and now in the Pierpont Morgan Library in New York; and the first edition of *Mosonyis Grabgeleit* (Táborzsky and Parsch, Budapest).

The idea of composing *Via crucis* was in Liszt's mind from as early as the beginning of the 1870s.¹⁹⁾ The work was actually written in September and October of 1878 at the Villa d'Este in Tivoli.²⁰⁾ Liszt revised this first version for choir and soloists with organ accompaniment in December 1878, and he wrote versions for piano solo and piano duet as well. In February of the following year (1879) the choir and organ version underwent further revision in Budapest and Liszt wrote on the title page: *NB. Die Klavierarrangements, 2 und 4 händig, sind an mehreren Stellen nach dieser Orgelpartitur zu corrigieren.* (NB. The piano arrangements, both 2- and 4-handed, need to be corrected from this organ score in several places). Subsequently he had a copy made of the whole cycle which, like a score, gives the three versions in one: 1) choir and soloists with organ (or piano) accompaniment; 2) organ solo; 3) piano solo. In checking this copy Liszt made still further alterations in some places and finally put his name to the copy on the last page, together with the date *Budapest 26. Février 79*.²¹⁾ Since in some places this last condensed version pays little consideration to the demands of solo performance, much more attention had to be given to the three earlier versions when this present edition was being prepared. In *Via crucis* two Latin hymns, Venantius Fortunatus's *Vexilla regis* and Jacopone da Todi's or St Bonaventura's *Stabat mater*, together with two German church songs, *O Haupt voll Blut und Wunden* and *O Traurigkeit, O Herzeleid*, were included. Here the two hymns appear in a new arrangement, whereas the two church songs were taken over unaltered from the *Cho-*

18) Siehe Zoltán Gárdonyi: Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói (Unveröffentlichte ungarische Klavierkompositionen Liszts). „A Zene“ XIII (1932), 8, 132–138, Budapest.

19) Vgl. La Mara: Franz Liszts Briefe VI, 354; VII, 49, 167, 169, 203.

20) Vgl. ebenda II, 277, 278; VII, 233, 234.

21) Vgl. ebenda II, 282.

18) See Zoltán Gárdonyi's Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói (Liszt's Unpublished Hungarian Piano Compositions), "A Zene" (Music), Vol. XIII, No. 8, (Budapest, 1932), pp. 132–138.

19) Cf. La Mara, Franz Liszts Briefe VI, 354; VII, 49, 167, 169, 203.

20) Cf. ibid, II, 277, 278; VII, 233, 234.

21) Cf. ibid, II, 282.

diese letzte zusammenfassende Abschrift den Vortrag der Soloinstrumente an einigen Stellen unberücksichtigt läßt, wurden für unsere Ausgabe auch die drei früheren Fassungen weitgehend benutzt. In dem Stück *Via crucis* verwendet Liszt zwei Hymnen mit lateinischem Text (*Vexilla regis* von Venantius Fortunatus und *Stabat mater* von Jacopone da Todi oder St. Bonaventura) und zwei deutsche Kirchenlieder (*O Haupt voll Blut und Wunden* und *O Traurigkeit, o Herzeleid*). Die beiden Hymnen erscheinen hier in neuer Bearbeitung. Die Wiedergabe der beiden Kirchenlieder ist dagegen identisch mit ihrer Form in dem Zyklus *Choräle* (vgl. Ausführungen über *Choräle*). Der Zyklus wurde zu Lebzeiten Liszts nicht veröffentlicht. Er ist zum ersten Mal erst 1936 im Band V/7 der Gesamtausgabe der Franz-Liszt-Stiftung im Druck erschienen. Die Fassung für Klavier solo ist als selbständige Ausgabe bisher nicht erschienen. Die Uraufführung des Werkes fand 1929 unter der Leitung von Artur Harmath in Budapest statt, und zwar nach den hier aufbewahrten Handschriften. Als Quellen dienten die von Liszt verbesserte zusammenfassende Abschrift der drei Fassungen (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar) und ein Autograph der Fassung für Klavier solo (Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest). Als ergänzendes Quellenmaterial wurden das Autograph der vierhändigen Fassung für Klavier (Musiksammlung der Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest) und eine von Liszt verbesserte Abschrift der Fassung für Singstimmen und Orgel (Bibliothek der Musikhochschule, Budapest) herangezogen.

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 über die Klavierstunden bei Liszt aufgezeichnet hat.²²⁾

Budapest, September 1978

Imre Sulyok

Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von
Hannelore Schmör Weichenhain)

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

räle series (see also the remarks on *Choräle*). The series did not appear in print in Liszt's lifetime. It was first published as recently as 1936 in Volume V/7 of the Franz Liszt Foundation's complete edition. The piano solo version has not yet been published on its own. The work was first performed in Budapest in 1929 under Artur Harmath, based on the manuscripts preserved there. The main sources for the present edition were the copy corrected by Liszt containing the three different versions (Goethe and Schiller Archives, Weimar), and the autograph manuscript of the piano solo version (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest). Supplementary sources were the autograph manuscript of the piano duet version (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest) and a copy corrected by Liszt of the choir and organ version (Academy of Music Library, Budapest).

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)

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

11. Kreis III
 der fern und fernstaben.
 langsam
 troppo lento

9

molto

Allegro moderato

ff

Nimm die Heiligkeit Gottes wahr
 Nimm die Heiligkeit Gottes wahr

Via crucis. Erstes Blatt der Station VIII im Autograph, auf der oberen Aufklebung mit besonderen Vortragsanweisungen von Liszt. Széchényi Nationalbibliothek, Budapest. Signatur: Ms. mus. 14, 9r (23,8 × 31,6 cm).

Via crucis: the first page of Station VIII in the autograph manuscript, with separate instructions for performance from Liszt's own hand on the top addition. National Széchényi Library, Budapest, ref. Ms. mus. 14, 9r (23.8 × 31.6 cm).