FRANZ LISZTS
MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II. PIANOFORTEWERKE

BAND VIII

VERSCHIEDENE WERKE

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

GROSSHERZOG

CARL ALEXANDER AUSGABE

DER MUSIKALISCHEN WERKE

FRANZ LISZTS

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II

PIANOFORTEWERKE

BAND VIII

VERSCHIEDENE WERKE

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG UND BERLIN

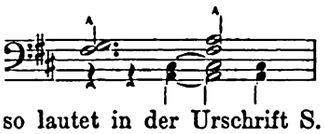
Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger

HERAUSGEBERBERICHT.

Balladen. Vorlage: Verlag von Fr. Kistner, Leipzig. Die erste Ballade erschien zuerst mit dem Titel »*Le croisé*«. Diese Ausgabe war nicht aufzufinden, wir wissen also nicht, ob ihr Text identisch war mit dem unsrigen oder ob dieser umgearbeitet ist.

Ballade Nr. 2. Vorlage: Die Urschrift, im Besitze des Herrn Geheimrats Dr. Strecker in Mainz.

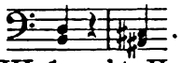
S. 22, IV, 2, die rechte Hand heißt in der Urschrift:



Entsprechend so lautet in der Urschrift S. 25, I, 2.

S. 22, V, das *Ped.*-Zeichen nach der Urschrift.

S. 22, V, 2, linke Hand. Die Vorlage hat ♮ vor *h*, was wohl ein Versehen war. Die Urschrift hat weder ♯ noch ♮.

S. 24, II, 1, linke Hand. Im zweiten Akkord fehlte in der Vorlage ♮ vor *a*, das offenbar gemeint ist. Vgl. zwei Takte vorher die Folge:  .

S. 24, III, 1, rechte Hand. Die Vorlage bringt im ersten Akkord *e* statt *cis*. Im Hinblick auf die konsequente Folge dieser Passage ist das sicher ein Irrtum.

S. 27, III, 1, linke Hand, das Arpeggiozeichen nach der Urschrift.

S. 27, V, 1. Die Taktbezeichnung lautet in der Vorlage, wie man das oft bei Liszt findet (vgl. z. B. das erste Petrarca-Sonnett): $^6/_4$ ($^2/_3$). Die eingeklammerte, unklare Bezeichnung (die natürlich nicht »zwei Drittel«, sondern »zweimal drei Viertel« bedeuten soll) wurde gestrichen, da ihr Sinn schon durch $^6/_4$ ausgedrückt ist. In der Urschrift und in der ersten Ausgabe fehlen in diesem Allegro moderato die ersten acht Takte.

S. 30. Die acht Takte dieser Seite fehlen in der Urschrift und in der ersten Ausgabe.

S. 31, II, 2, der ossia-Zeile, linke Hand: die Urschrift hat als letztes Viertel

Consolations. Vorlage: Verlag von Breitkopf & Härtel.

S. 40. Der Stern über Nr. IV bedeutet, daß Liszt in diesem Stück die Melodie eines von der Großherzogin Maria Paulowna komponierten Liedes verwendet hat.

Großes Konzert-Solo. Vorlagen: 1. Urschrift im Liszt-Museum (von der endgültigen Gestalt abweichend); 2. Verlag von Breitkopf & Härtel. Über die Bearbeitungen dieses Stückes für zwei Klaviere und für Klavier mit Orchester (letztere von Eduard Reuß) unter dem Titel: *Concerto pathétique* s. Ramanns Liszt-Biographie II, 2, S. 345 und Liszts Briefe, II. Bd., S. 383, 384, 388.

Aus dem Vergleich mit der Bearbeitung für zwei Klaviere ließen sich manche Fehler der Soloausgabe feststellen.

S. 52, 3. Takt, linke Hand, sechstes Achtel fehlte ♯.

S. 52, II, 2, linke Hand. Da in 1, 2 und III, 2 das Motiv in der linken Hand mit einem Halbtonschritt beginnt, erwartet man hier im vierten Achtel *h* und nicht *b*. Da jedoch in beiden Bearbeitungen ebenfalls ausdrücklich ♭ vor *h* steht, ließen wir es hier auch stehen.

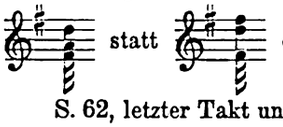
S. 56, IV, 3, linke Hand. Im zweiten Viertel fehlte ♮ vor *g*, wie es in den andern Bearbeitungen steht.

S. 57, III, 1. Im sechsten Achtel, erste Terz fehlte ♮ vor *e*.

S. 57, IV, 2. Im siebenten Achtel stand irrtümlich ♮ vor *b*.

S. 61, II, 2, rechte Hand fehlte ein Punkt im ersten Akkord.

S. 61, IV, 2 war der erste Akkord in beiden Händen irrtümlich als ganze Note geschrieben. In diesem selben Takt lautet in der Bearbeitung für zwei Klaviere der letzte Akkord thematisch genauer:

 statt der Soloausgabe.

S. 62, letzter Takt und fg. In der rechten Hand hat die Vorlage als letzte Note *h*. Konsequenter ist *ais* wie S. 50, Takt 1—2.

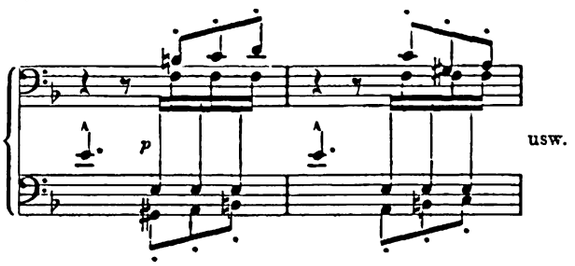
S. 65, VI, 2, linke Hand, sechstes Achtel in der Soloausgabe *d*, in der Bearbeitung *dis*.

Viele Akzentzeichen waren unklar gestochen, indem sie etwas zu lang geraten, so daß sie mit Diminuendo verwechselt werden konnten.

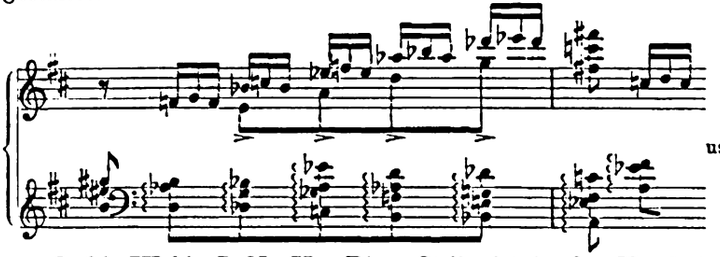
Manche Vortragszeichen wurden nach der Bearbeitung für zwei Klaviere ergänzt, so z. B. S. 65, II—III in der linken Hand die ⌣ von einem Takt zum andern.

Scherzo und Marsch. Vorlage: Verlag von Henry Litolff in Braunschweig. Dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Geheimrats Dr. Strecker in Mainz konnte die Handschrift Liszts verglichen werden. Der Titel lautet dort: *Scherzo und Marsch / Conzertstück für das Pianoforte von F. Liszt / Carl Klindworth freundschaftlich F. Lisxt / Weymar 1853.* Der Druck dagegen ist *Th. Kullak* gewidmet. Die Handschrift enthält viele Korrekturen, überklebte Stellen, Flüchtigkeitsfehler, die im Druck verbessert sind, und folgende Abweichungen vom Druck:

S. 78, I—III lautet in der Handschrift:



S. 84, III. Diese vier Takte sind in der Handschrift anders gestaltet:



S. 84, IV bis S. 85, II. Diese Stelle ist in der Handschrift in doppelt so schnellen Werten notiert ohne Tempoveränderung.

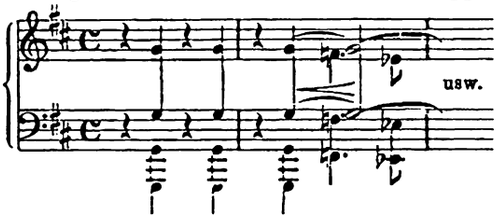
S. 89, III. In der Handschrift ein einziges Diminuendozeichen vom zweiten bis zum vierten Takte.

S. 92, IV, 2 bis V, 1. In der rechten Hand fehlten im Druck die Tenuto-Striche.

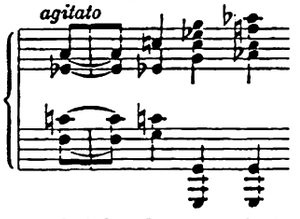
S. 93, letzter Takt bis S. 94, III. In der linken Hand fehlten im Druck die Akzente, die sich in der Handschrift befinden.

Sonate. Vorlage: Verlag von Breitkopf & Härtel. Dank der Freundlichkeit des Herrn *Marchese de Casanova* konnte der Herausgeber eine Handschrift Liszts vergleichen, die die Eintragung zeigt: »*Terminé le 2 Février 1853*«. Äußerst interessant war es, die Phasen zu ersehen, die verschiedene Stellen durchgemacht, bevor sie die endgültige Gestalt erhielten. Auch zahlreiche Versehen und Ungenauigkeiten des Druckes konnten aus dem Manuskript berichtigt werden.

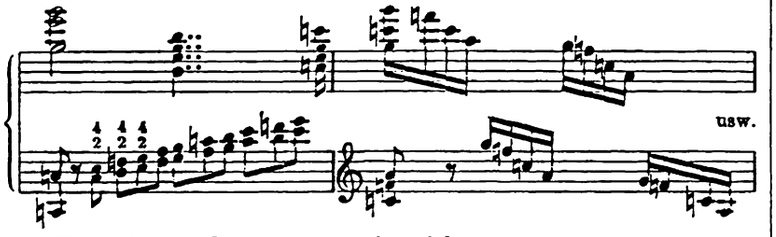
Die Einleitung war zuerst mit einer weiteren Verdoppelung geplant:



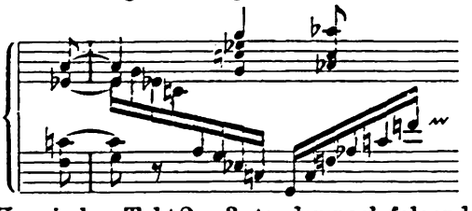
S. 104 begann im Manuskript zuerst so:



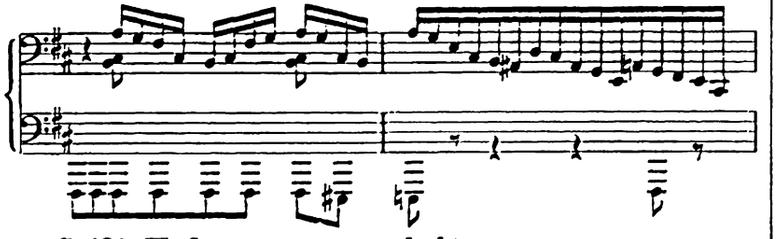
modulierte nach *C*dur und fuhr dann so fort:



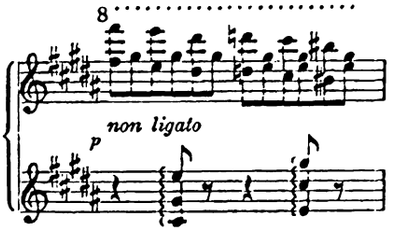
Dann ist die Passage so aufgezeichnet:



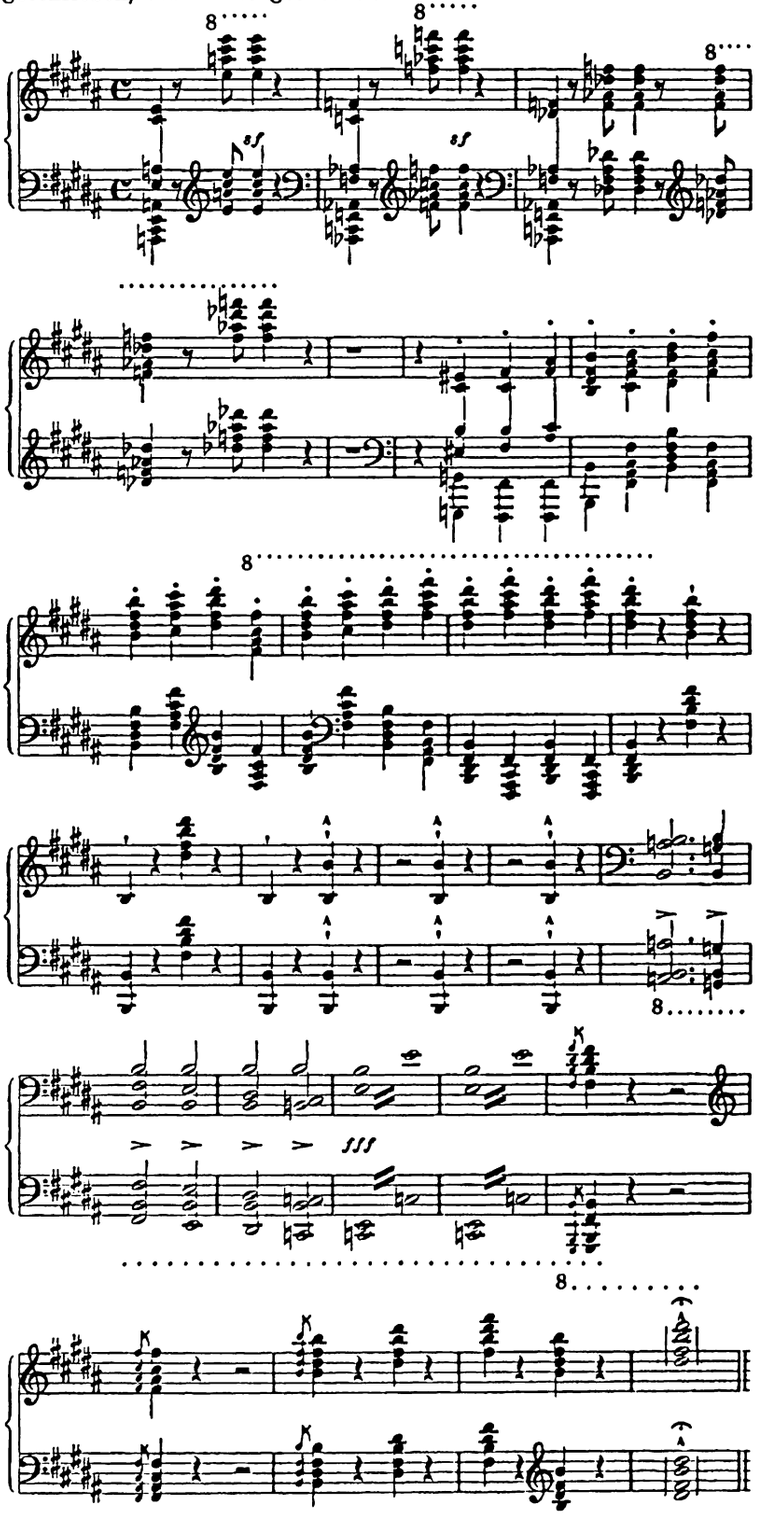
S. 104, IV, zwischen Takt 2 u. 3 standen noch folgende zwei Takte:



S. 134, II, 2 war zuerst so gedacht:



Der Schluß, S. 137 nach dem 4. Takt, war zuerst wie folgt geschrieben, dann durchgestrichen:



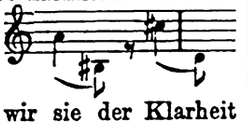
S. 105, III. Im 2. und 3. Takt der rechten Hand fehlte in der Vorlage sowohl wie im Manuskript ♯ vor *a* im letzten Achtel. Bei der Parallelstelle S. 128, IV, 2—3 stand aber in der Vorlage das ♯, während im Manuskript diese Stelle nicht ausgeschrieben ist, sondern nach S. 127 mit Bleistift geschrieben steht: »Vide S. 2. Die 21 numerierten Takte wiederholt.« Daß eine Verschiedenheit des Intervalles hier beabsichtigt wäre: das erste Mal *a*, das zweite Mal *ais*, ist wohl bei der sonst genauen Wiederholung ausgeschlossen. Ist nun aber beide Male *a* oder beide Male *ais* gemeint? Im 3. Takt

der zweiten Zeile S. 105 beginnt die gleiche Passage in anderer Tonart allerdings mit dem Ganzton: *d e*. Aber bei der Transposition nach *H*moll im folgenden Takte steht schon der Halbton *ais h*. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Wiederholung in den beiden nächsten Takten verschieden sein sollte. Das ♯ in der Parallelstelle kann auch nur von Liszt selbst stammen, wie wäre es sonst hingekommen? Wir vermuten also ein Versehen bei der ersten Stelle und setzen deshalb überall *ais*.

S. 105, IV, 2 bis S. 106, 1. Takt. In der Sechzehntelfigur steht das Crescendo im Manuskript immer genau unter dem sechsten bis achten Sechzehntel, dann ein Akzent auf dem neunten Sechzehntel. In der Vorlage fehlten oft diese Zeichen.

S. 105, IV, 3. Vor dem letzten Sechzehntel fehlte in der Vorlage ♮.

S. 106, 1. Takt. Vor dem sechsten Sechzehntel fehlte ♮, vor dem vierzehnten ♭. Ähnliche Fehler kommen sonst noch vor und werden stillschweigend getilgt.

S. 106, Takt 2—4, rechte Hand. Die Bindebogen standen in der Vorlage (wie im Manuskript) über den Sechzehnteln. Da sie aber vielmehr den fallenden Septimenschritten  als der Sechzehntelfiguration gelten, haben wir sie der Klarheit wegen unter die Unterstimme gesetzt.

S. 107, IV, 7 fg., rechte Hand. In der Vorlage stand irrtümlich ♭ vor *d*.

S. 109, 2. Takt, rechte Hand. Vor dem letzten Viertel steht im Manuskript ♮. Den so charakteristischen Durchgang *cis* hat Liszt also erst später gefunden.

S. 109, 4. Takt, linke Hand. Fehlte in der Vorlage ♮ vor *c*.

S. 109, II, 5. Die Bindung zwischen den beiden ersten Noten fehlt in der Vorlage, steht aber im Manuskript.

S. 110, V, 2. Fingersatz in der rechten Hand nach dem Manuskript.

S. 111, III. In der Vorlage umfaßt ein einziger Bogen die vier Takte von Takt 2 bis IV, 1. Im Manuskript dagegen die richtige Trennung in je zwei Takte.

S. 111, III, 3, linke Hand. Im zweiten Viertel fehlte in der Vorlage ♮ vor *c*.

S. 112, II, 2; III, 2; IV, 5; V, 2. An allen diesen Stellen fängt das Crescendozeichen im Manuskript genau beim zweiten Viertel an, in der Vorlage war es zu lang geraten und begann schon im ersten Viertel.

S. 113, letzter Takt. Vor der vorletzten Note fehlte in der Vorlage ♯.

S. 115, III, 2, linke Hand. In der Vorlage fehlte im dritten Viertel ♮ vor *a*, das aber im Manuskript mit Bleistift geschrieben steht.

S. 116, 1. Takt, linke Hand fehlte ♮ vor *h* im sechsten und siebenten Achtel. Ebenso S. 116, II, 1.

In diesem selben Takt lautet in der Vorlage die untere Note des letzten Akkordes der rechten Hand *h*. In Rücksicht auf die Gleichmäßigkeit der Progression, die in den andern Takten hier immer die None hat, setzen wir *a*.

S. 116, 2. Takt, rechte Hand. Im letzten Akkord fehlte ♮ vor *e*.

S. 116, III, 1—2. In der Vorlage wird hier in der rechten Hand der Akzent auf der ersten Note wiederholt wie im vorigen Takt, ebenso Zeile IV und V. Im Manuskript sind diese Takte nicht ausgeschrieben, sondern durch Zeichen ist die Wiederholung des vorigen Taktes angedeutet. Diese Wiederholung bezieht sich aber offenbar nur auf die Noten, nicht auch auf den Akzent, der nur den Einsatz jeder Harmonie und den jedesmaligen Beginn des Einleitungsmotivs markieren soll.

S. 117, III. Sowohl im Manuskript wie in der Vorlage fehlten im dritten Akkord der linken Hand ♮ vor *e*, in der rechten Hand nach der ersten Fermate ♯ vor *dis* und ♮ vor *e*. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß Liszt das Fehlen dieser Versetzungszeichen nur übersehen hat.

S. 117, V, 1. Hier fehlten: In der linken Hand im zweiten Akkord ♭ vor *es*, gleich darauf in der rechten Hand ♭ vor *es* und nachher ♮ vor *g*. Im Manuskript steht in beiden Kadenzen jedesmal die Bemerkung (mit Bleistift): »in großen Noten«, was aber im Druck nicht ausgeführt worden ist.

S. 118, 1. Takt, linke Hand. Vor dem fünften Achtel fehlte ♮ vor *d*.

S. 118, V, linke Hand fehlte die Bindung vom ersten zum zweiten Takt.

S. 120, III. In der Vorlage steht das zweite ⟨ erst im vierten Takt unter den letzten drei Achteln. Wir folgen dem Manuskript.

S. 120, III, 5, rechte Hand. Hier und S. 121, I, 5 war die Phrasierung in der Vorlage irrtümlich so gezeichnet: . Im Manuskript richtiger: . Die Bogen über demselben Rhythmus in Takt 2 und 4 dieser Zeile und auf S. 121, I fehlten in der Vorlage, trotzdem sie im Manuskript stehen.

S. 120, IV, 4. In der Vorlage kein Versetzungszeichen über dem Triller. Im Manuskript ♯. Bei der Wendung nach *G*moll befremdet einigermaßen der Triller mit *gis*. Da Liszt sonst auch (vgl. das *cis* auf S. 109, Takt 2) manche Korrektur im Druck vorgenommen hat, die nicht im Manuskript vermerkt worden ist, könnte es sein, daß er hier für den Druck das ♯ getilgt, aber vergessen hätte, dafür ♮ zu setzen. Es konnte leicht geschehen, daß durch das Vorherrschen des *g* während der drei vorhergehenden Takte, ihm die Notwendigkeit des ♮ hier entgangen wäre.

S. 120, V, 2. Takt. Die Taktveränderung war von Liszt übersehen worden und fehlte sowohl im Manuskript wie in der Vorlage.

S. 121, II. Bogen vom ersten zum zweiten Takt nach dem Manuskript.

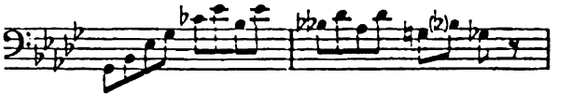
S. 121, II, 3; III, 3; IV, 4. Bogenführung nach dem Manuskript. In der Vorlage steht der Bogen nur über den drei Achteln.

S. 122, IV, 4, linke Hand. Die Vorlage hat irrtümlich Viertel für die erste Note, und die zweite Note als zweites Viertel nach der Achtelpause der rechten Hand, so daß die folgenden drei Achtel als Triole verstanden werden müßten.

S. 122, letzter Takt. Im Manuskript keine Trennung des Bogens zwischen diesem und dem nächsten Takte wie in der Vorlage.

S. 125. Die Fingersätze auf dieser Seite sind dem Manuskript entnommen, wo sie mit Bleistift geschrieben sind.

S. 125, I, 4 und fg. Takt, linke Hand im Manuskript so:

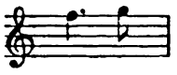


Zwei Takte später:

S. 125, letzter Takt ähnlich.

S. 125, IV, 1, linke Hand, letztes Achtel fehlt in der Vorlage vor *d*.

S. 125, V, 3, rechte Hand, Vorlage irrtümlich in den zwei letzten Vierteln:



S. 125, letzter Takt, rechte Hand fehlte ♮ vor der letzten Note.

S. 126, III, 4, linke Hand. Die Vorlage verlängert den Bogen irrtümlich bis zu Ende des Taktes. Ebenso zwei Takte später.

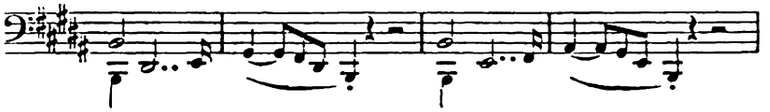
S. 127, I, 2, linke Hand fehlte ♮ vor der letzten Note.

S. 127, I, 3 und fg. In der Vorlage sind die Nüancen in diesen Takten bis zum *ff* ganz konfus wiedergegeben: diminuendo statt Akzente, crescendi an der falschen Stelle. Wir geben die sehr klaren Zeichen genau nach dem Manuskript.

S. 127, IV, 2, linke Hand. Im ersten Akkord fehlte ♯ vor *fis*. In der rechten Hand im dritten Viertel ebenfalls, und außerdem noch ♮ vor *e* im drittletzten Sechzehntel.

S. 129, letzte Zeile, 3. Das Diminuendo fängt in der Vorlage irrtümlich schon im dritten Viertel an. Im Manuskript klar im vierten.

S. 132. Unter den ersten vier Takten steht im Manuskript eine durchgestrichene Zeile, dazu ein Fragezeichen:



Im ersten Takt stand zuerst mit schwarzer Tinte *p*, dieses ist dann mit Rotstift durchgestrichen und dafür *mf* gesetzt worden. Im fünften Takt steht schwarz *mf*, rot *f*.

S. 132, IV, 1. In der Vorlage war das Diminuendozeichen zwischen den Zeilen irrtümlich als Akzent gedruckt worden.

S. 133, IV, 2, linke Hand. Im dritten Viertel fehlte ♮ vor *e*.

S. 133, letzter Takt. Im chromatischen Lauf waren in der Vorlage mehrere Fehler. Der schwerwiegendste war das Fehlen des ♮ vor *e* im vorletzten Sechzehntel.

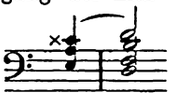
S. 134, II, 1, rechte Hand fehlte ♯ vor *fis* in der vorletzten Note.

S. 134, IV, 3, rechte Hand, letzte Note in der Vorlage *des*. Soll aber wahrscheinlich *d* heißen.

S. 135, letzte Zeile, 1, linke Hand fehlte ♯ vor *gis* im sechsten und siebenten Achtel.

S. 136, III, 5. In der Vorlage fehlte das Crescendo. Ebenso zwei und vier Takte später.

S. 136, III, 1 und 3, rechte Hand. Bezüglich dieser Takte herrschen unter den Lisztschülern Zweifel, ob die erste Note *dis* oder *d* heißen soll. Manuskript und Vorlage haben *dis*. Im *Lisxt-Pädagogium* sagt Ramann etwas lakonisch ohne Begründung: »Das *dis* darf nicht in *d* verwandelt werden«. Dagegen versicherte Klindworth dem Herausgeber, daß er beim Meister auf seine Weisung *d* gespielt habe. Er machte dabei aufmerksam auf den Fortgang der Harmonie, die Wendung (letzter Takt dieser Zeile):



wobei das *cisis* das vorherige *d* enharmonisch fortsetzt, während die Vorausnahme des *dis* des nächsten abschließenden Akkordes nicht so schön wäre. Jener Akkord mit dem Mollvorhalt *d* (Reminiscenz von S. 103, III, 1) enthält ein Nachzittern vergangenen Wehs, mit *dis* scheint er wesentlich ruhiger, kühler. Es wäre sehr gut denkbar, daß der Meister später nach dem Druck der Sonate das *dis* in *d* hätte ändern wollen. Ein sicheres Dokument dafür habe ich allerdings nicht aufzufinden vermocht.

S. 138, IV, letzter Takt, linke Hand. Vorlage bringt das *h* irrtümlich als ganze Note.

Lissabon, im Frühjahr 1924.

José Vianna da Motta.

INHALT.

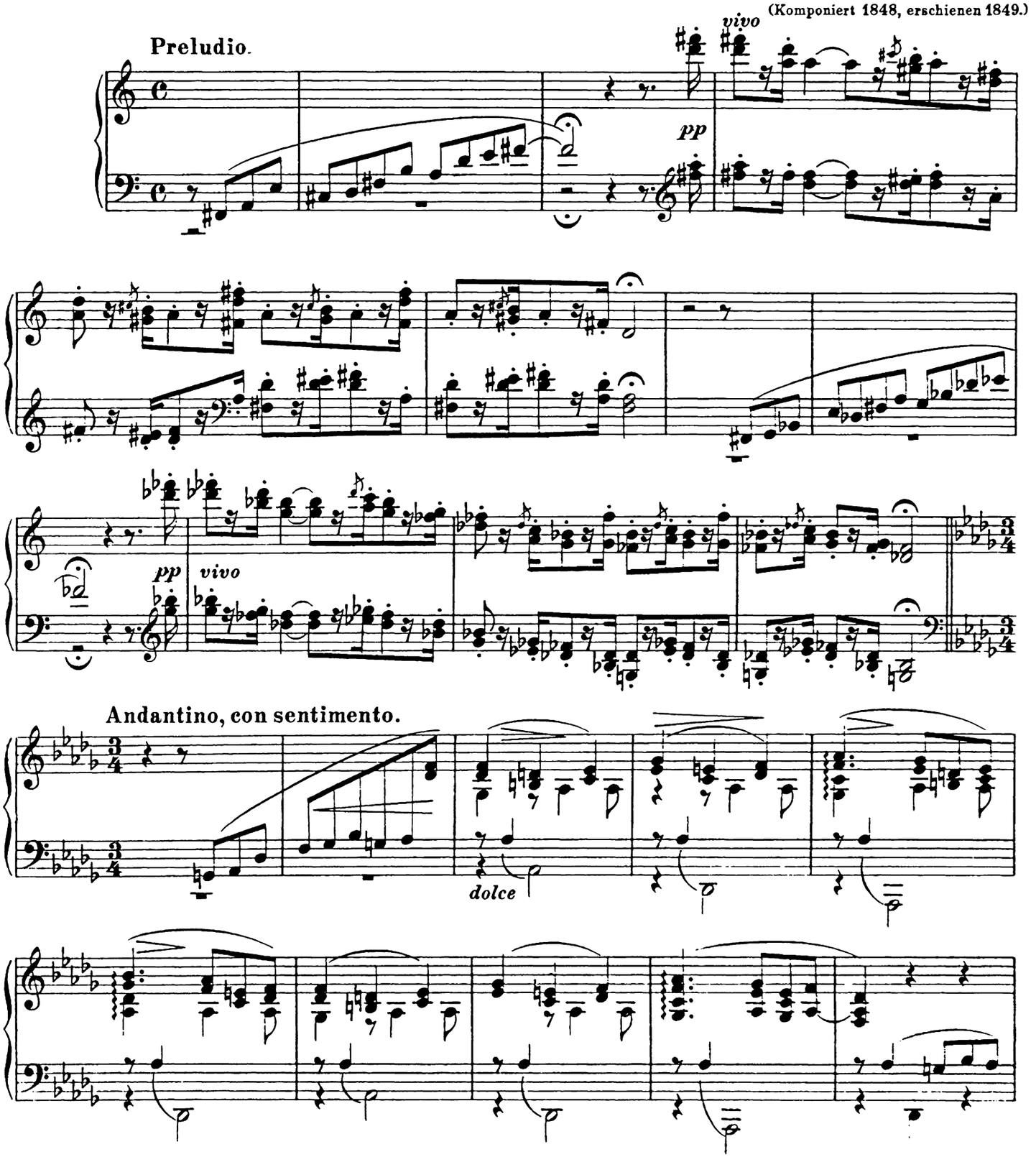
	Seite
Ballade Nr. 1	1
Ballade Nr. 2	11
Consolations	33
Großes Konzert-Solo	47
Scherzo und Marsch	73
Sonate Hmoll	103

Ballade Nr. 1.

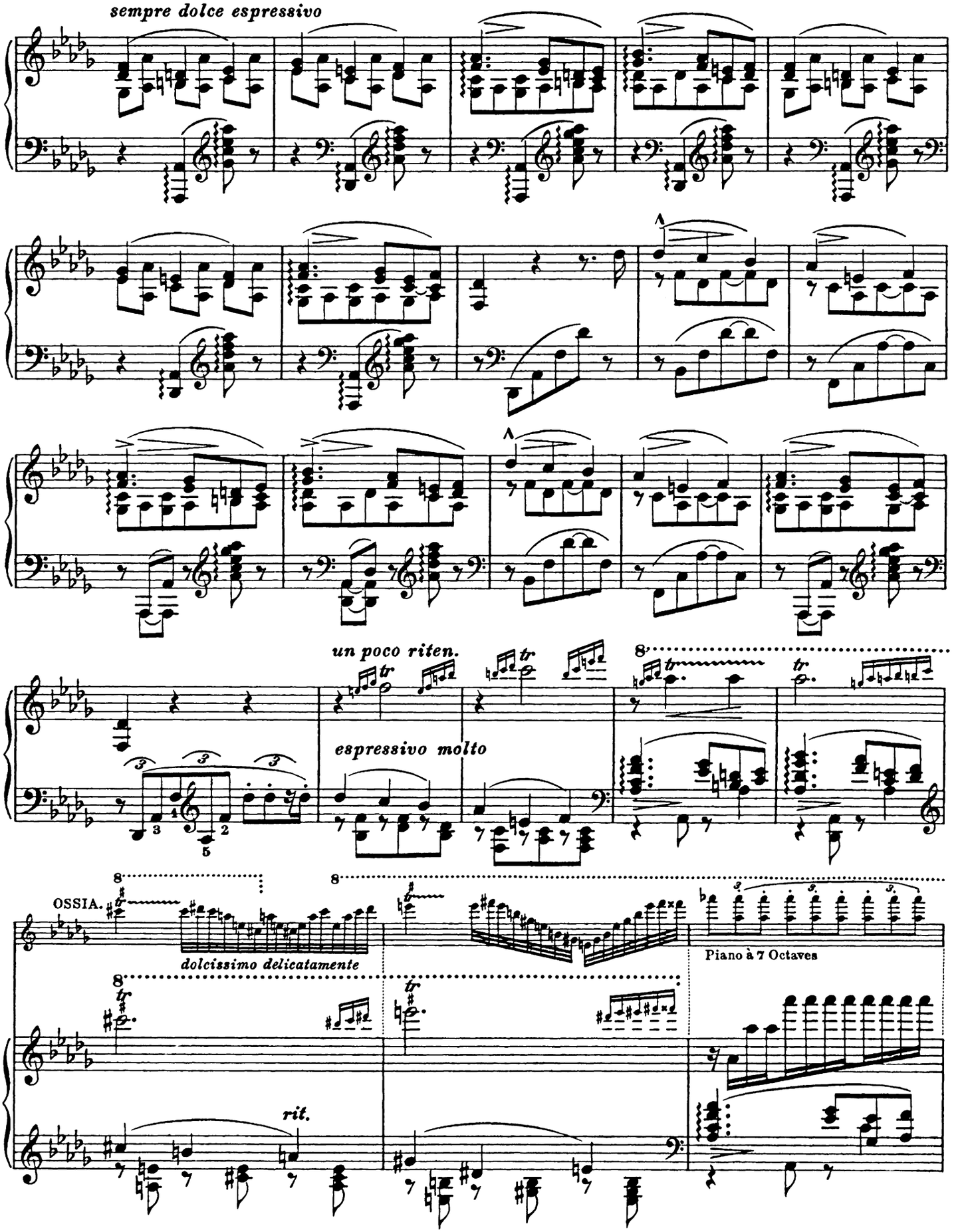
Dem Fürsten Eugen Wittgenstein gewidmet.

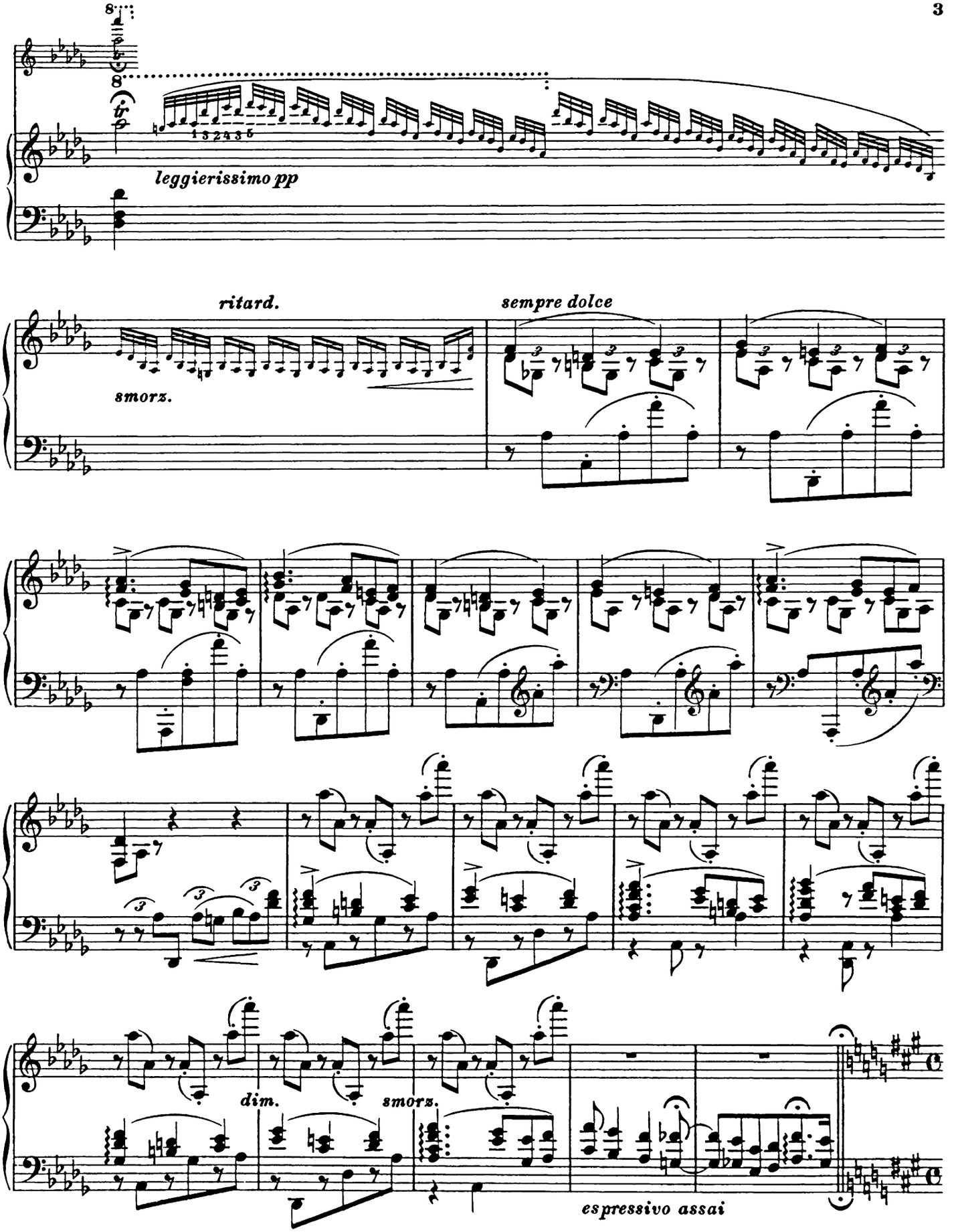
Franz Liszt.

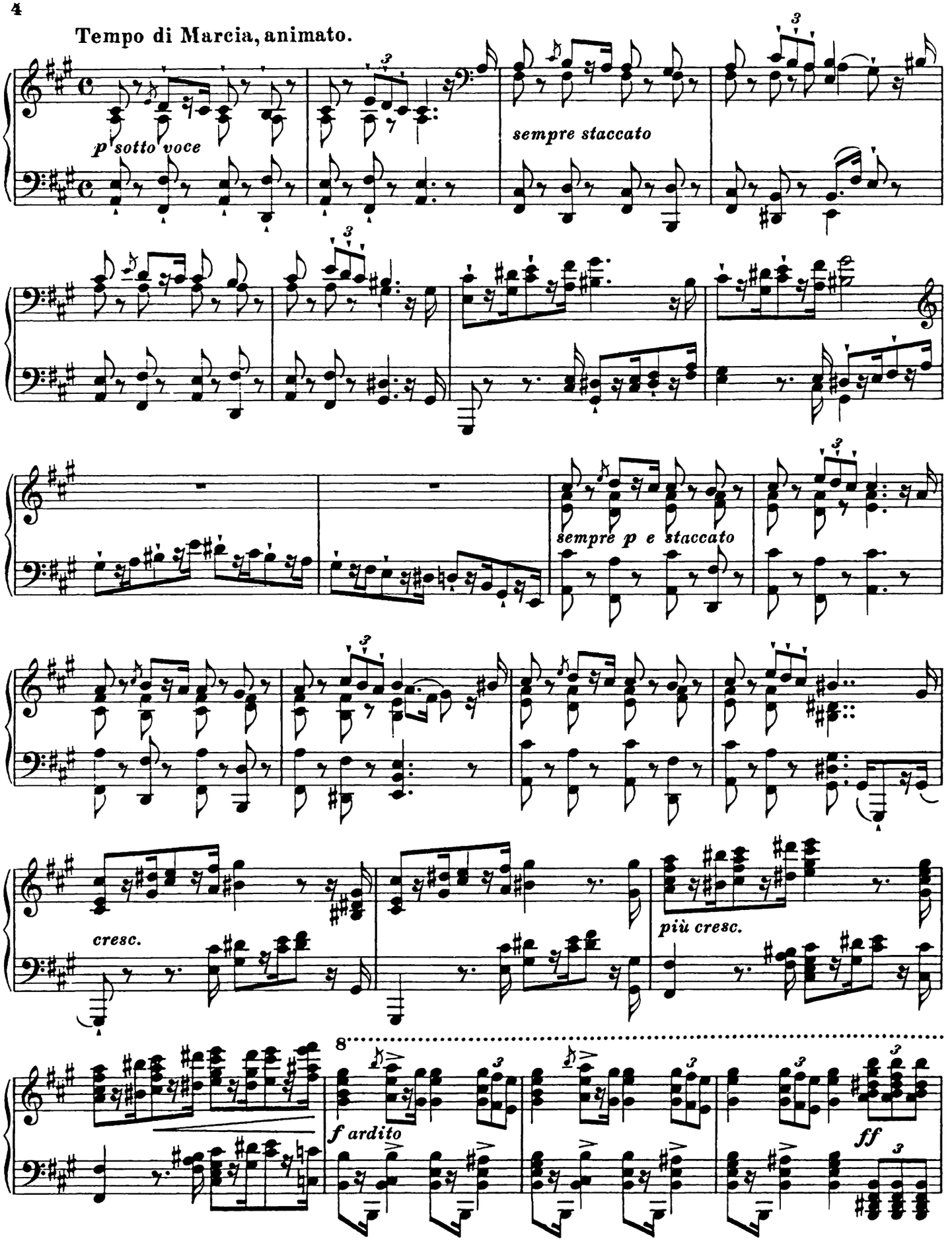
(Komponiert 1848, erschienen 1849.)

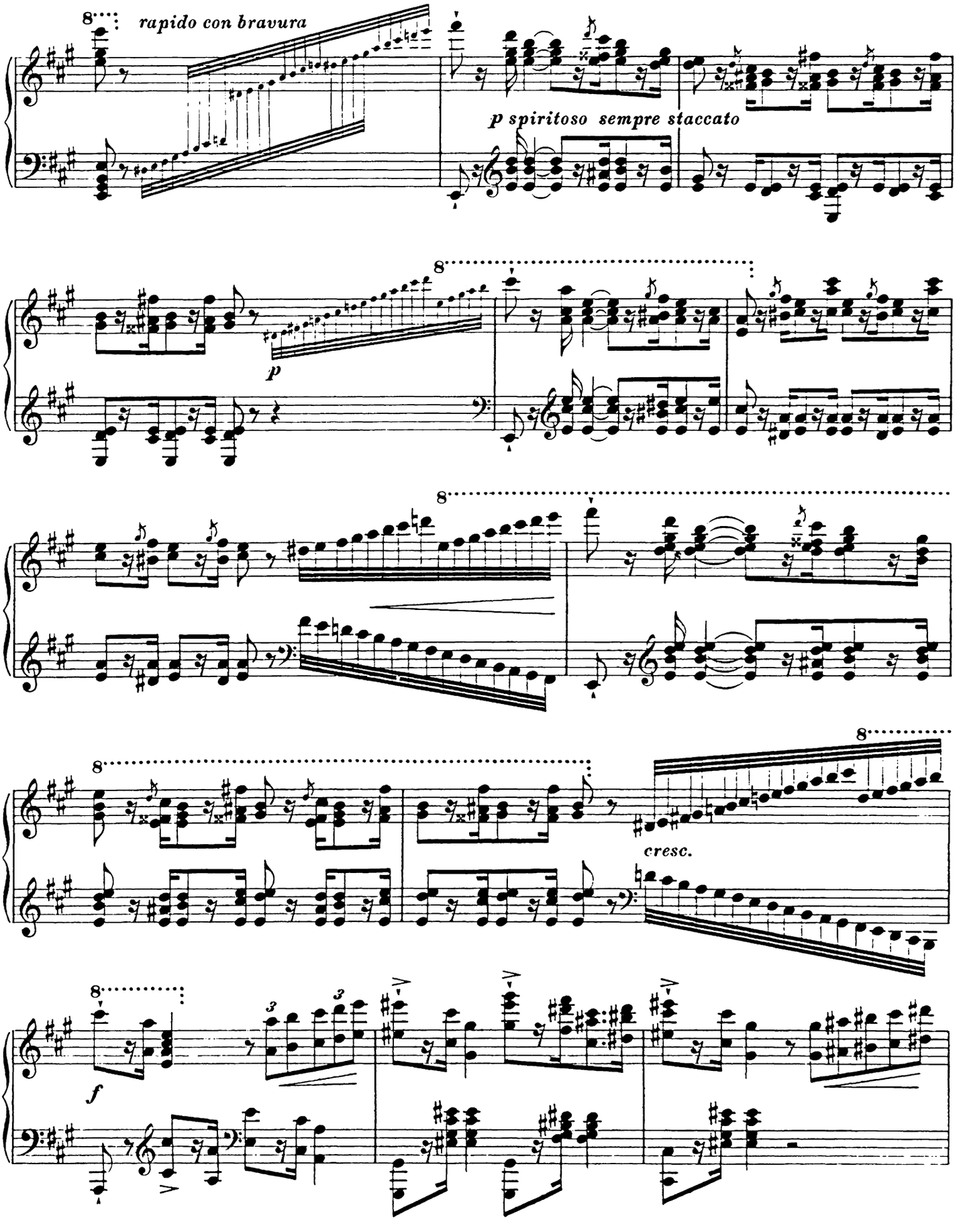


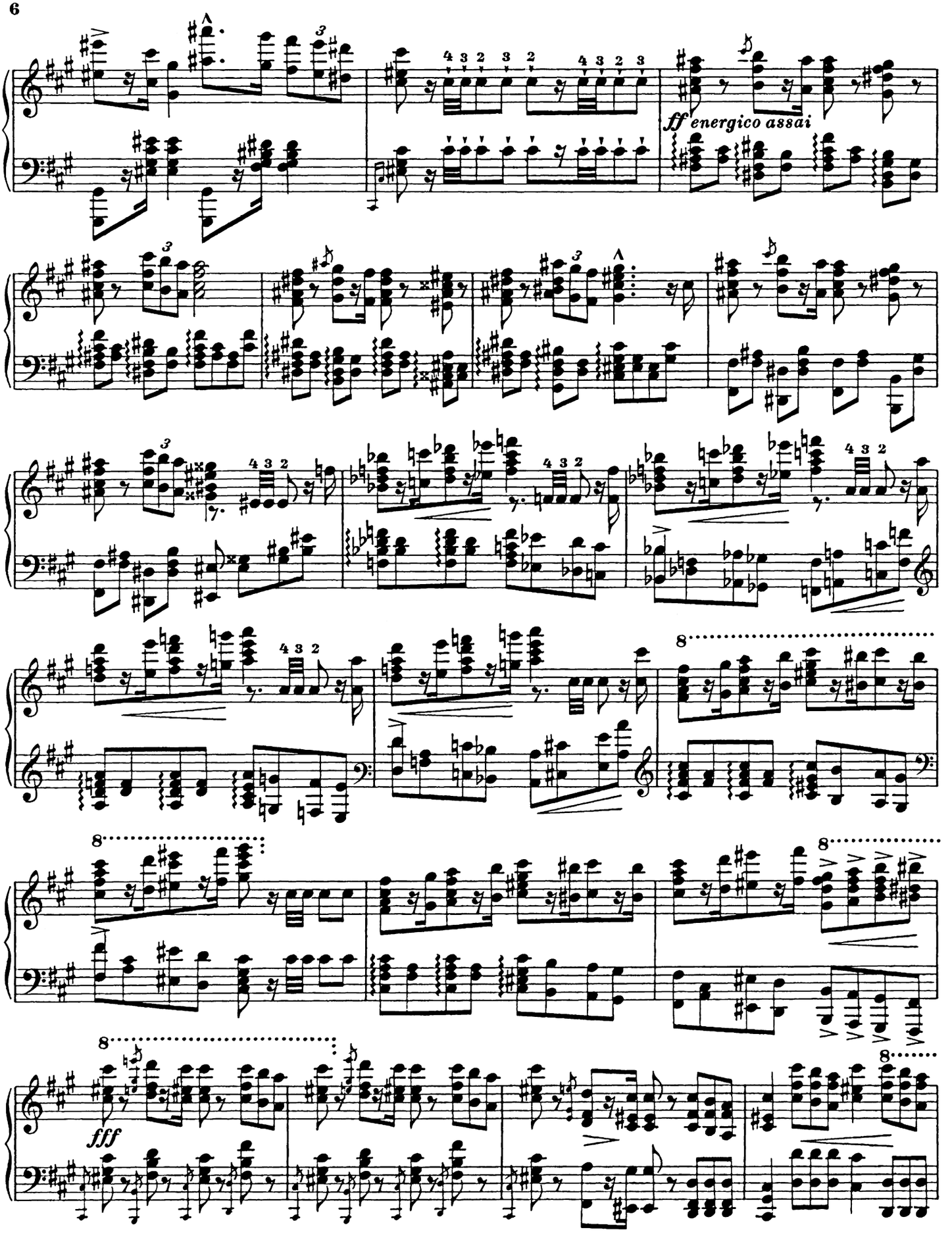
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

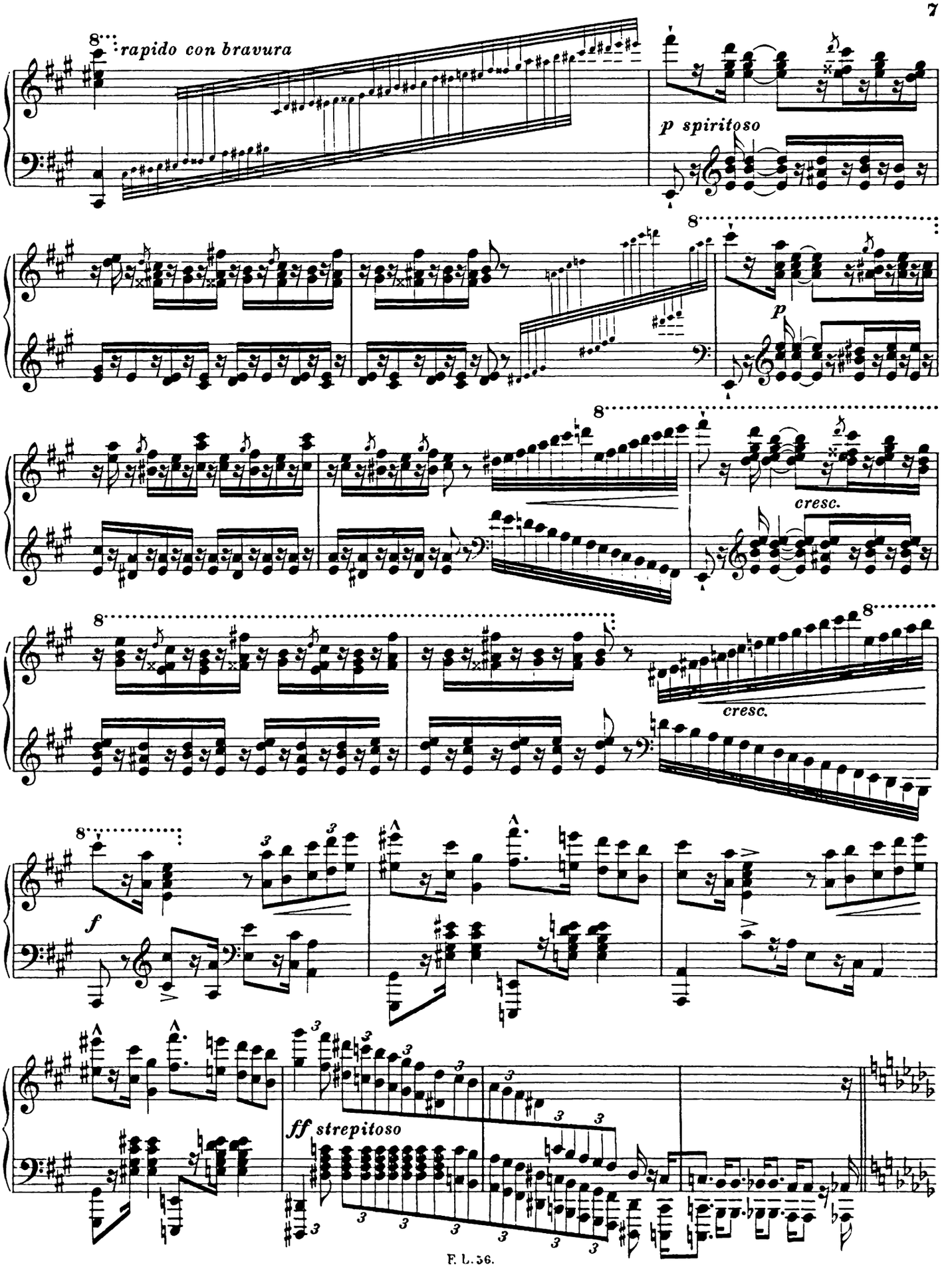

sempre dolce espressivo
un poco riten.
espressivo molto
OSSIA.
dolcissimo delicatamente
Piano à 7 Octaves
rit.

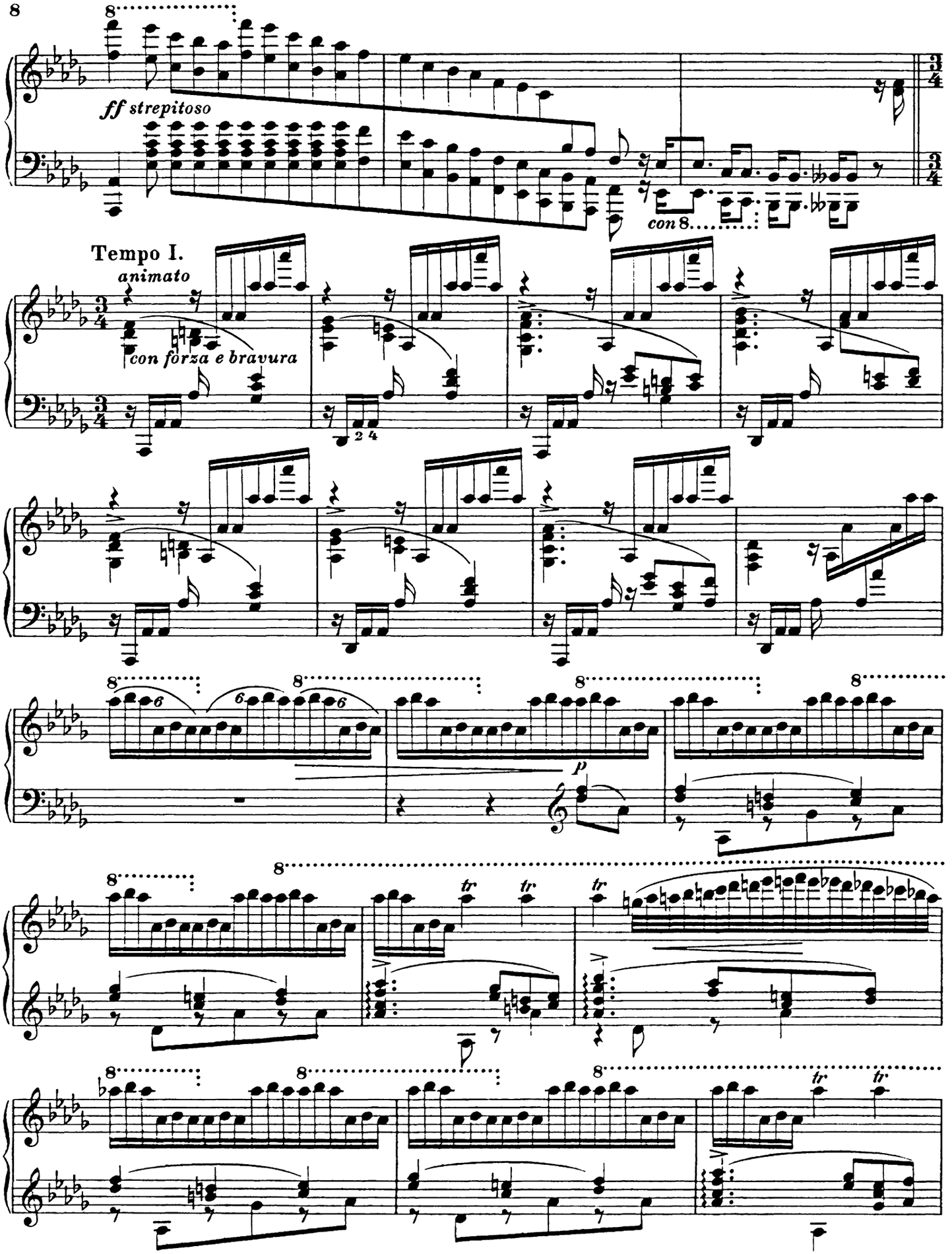

leggierissimo pp
ritard.
smorz.
sempre dolce
dim.
smorz.
espressivo assai

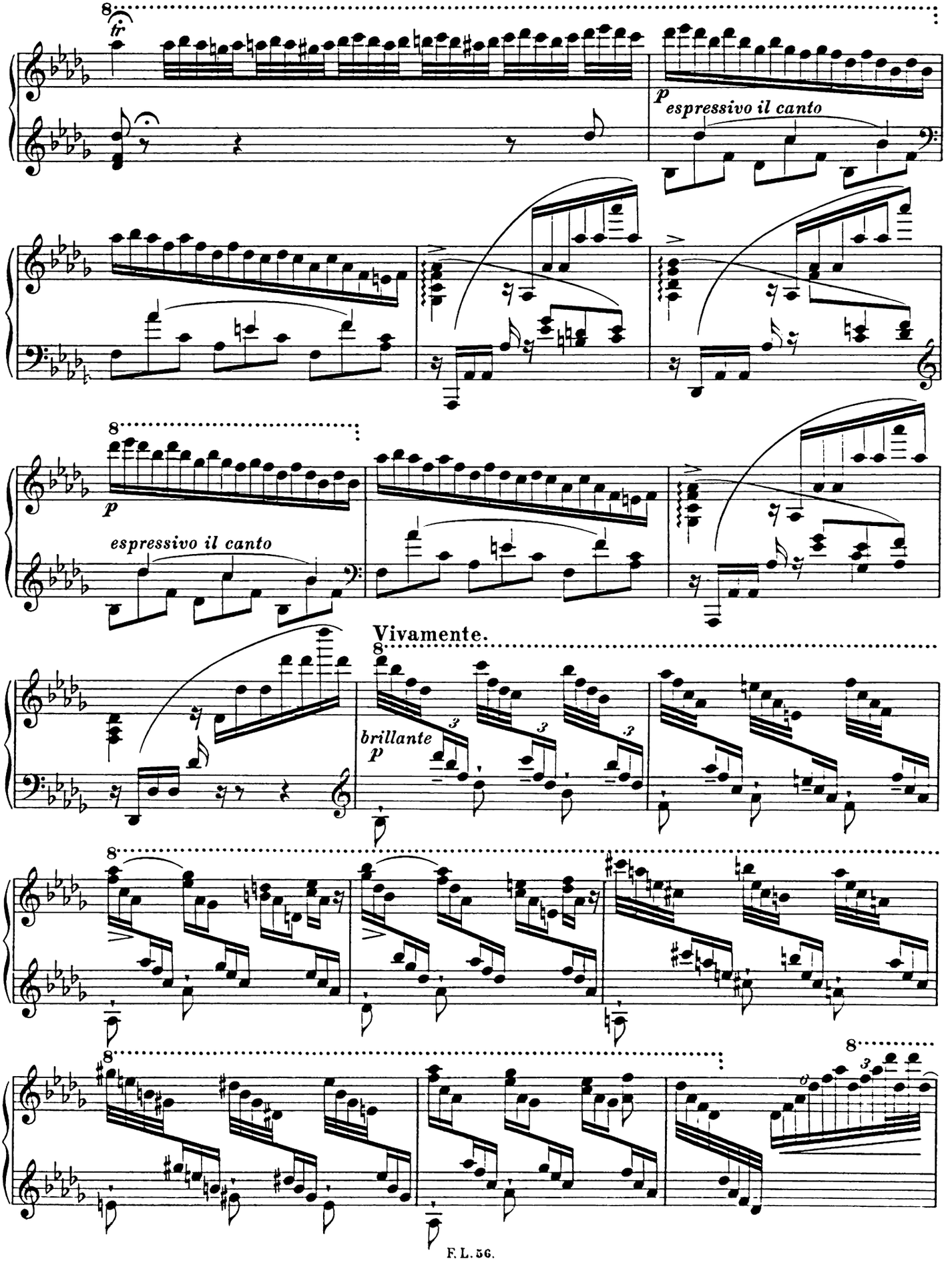

Tempo di Marcia, animato.
p sotto voce
sempre staccato
sempre p e staccato
cresc.
più cresc.
8
f ardito
ff

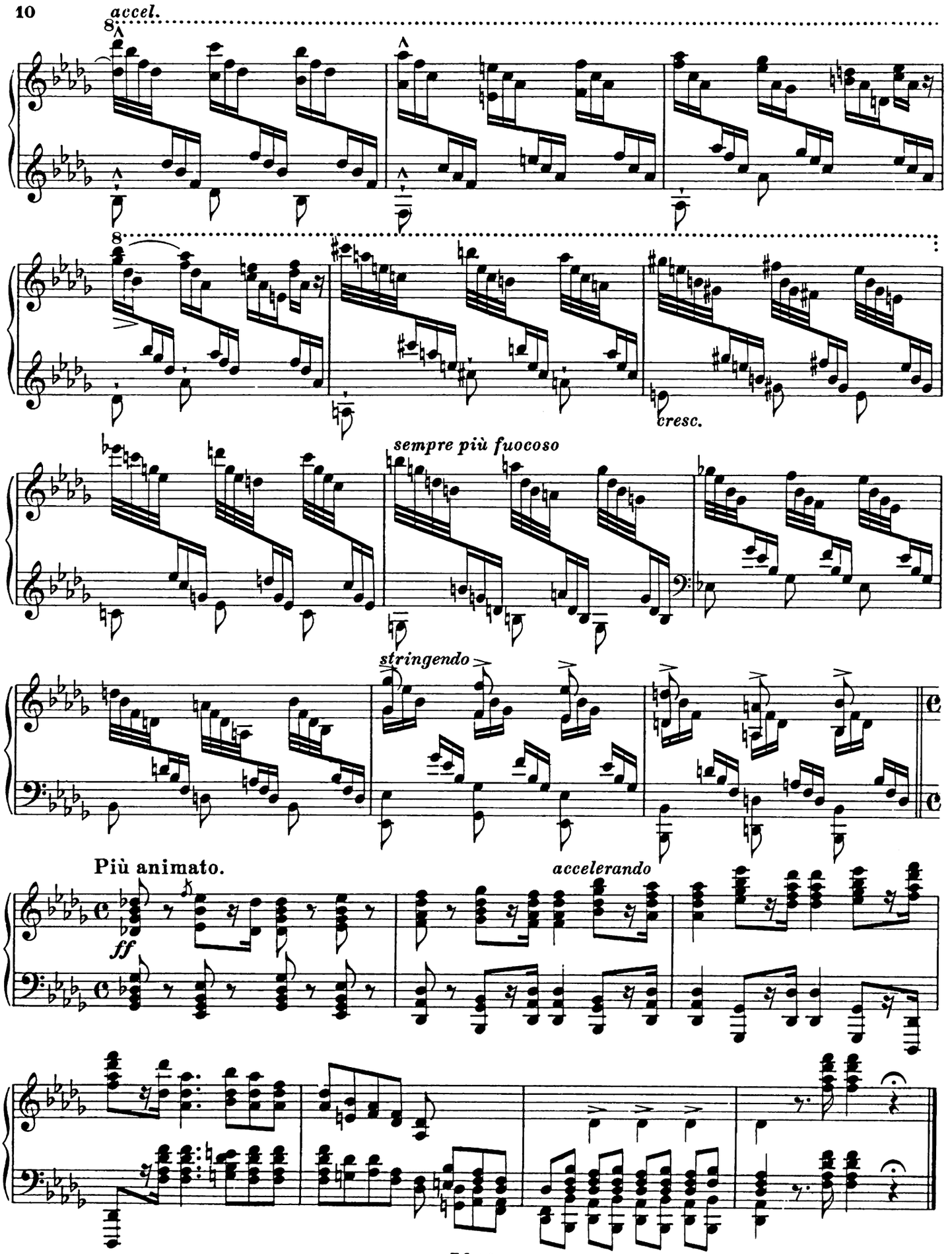

8
rapido con bravura
p spiritoso sempre staccato
p
cresc.
f


ff energico assai
fff


rapido con bravura
p spiritoso
p
cresc.
cresc.
f
ff strepitoso


ff strepitoso
con 8
Tempo I.
animato
con forza e bravura
p


8
tr
p
espressive il canto
8
p
espressive il canto
Vivamente.
8
brillante
p
8
8
8


accel.
cresc.
sempre più fuocoso
stringendo
Più animato.
ff
accelerando