

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE

NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS

SERIE I

SERIES I

WERKE FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN

WORKS FOR PIANO SOLO

BAND 4

VOLUME 4

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1973

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**UNGARISCHE
RHAPSODIEN II**

Nr. X–XIX

**HUNGARIAN
RHAPSODIES II**

Nos. X–XIX

HERAUSGEGEBEN VON
ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

EDITED BY
ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1973

Gemeinsame Ausgabe – Published jointly by
Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London
Editio Musica Budapest

© 1973 by Editio Musica Budapest

Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – 1973 – Printed in Hungary

INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General preface	VI
Vorwort – Preface	X
Faksimiles – Facsimiles	XIV
X. Rhapsodie hongroise	3
XI. Rhapsodie hongroise	16
XII. Rhapsodie hongroise	27
XIII. Rhapsodie hongroise	46
XIV. Rhapsodie hongroise	63
XV. Rákóczi-Marsch	88
XVI. Rhapsodie	106
XVII. Rhapsodie	117
XVIII. Rhapsodie	122
XIX. Rhapsodie	128
Critical notes	152

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 vierunddreißig Bände, die jedoch nur einen Teil des gesamten Lebenswerkes enthielten. Auch die einzelnen, in der Folgezeit von englischen, amerikanischen, russischen und ungarischen Musikgelehrten herausgegebenen Liszt-Werke vermochten die verbliebene Lücke nicht zu schließen.

Die NLA ist in folgende zehn Serien gegliedert:

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

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

Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber wer-

The *New Liszt Edition* (NLE) is to present all Franz 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 Franz Liszt Foundation had run to thirty-four 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 distinction in so far as they have been introduced on the grounds of

den, 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 Bögchen 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 ^) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln (< >), Pedalvibrato (—*mw*), Arpeggio- und Trillerwellenlinien, Taktartbezeichnungen (zwischen den Liniensystemen) sowie runde Klammern durch dünneren Stich;

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

*

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

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 ^) and also ornaments, by smaller type;

Crescendo and decrescendo signs (≡ ≡), pedal vibrato (—*mw*), 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 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

strichelte 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. *Ritenuò* 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 klangfarbenden 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.

*

*

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. *Ritenuò* 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 designate *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 Kadenzzen | 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 Kadenzzen | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt / von / L. Ramann, Leipzig, 1901, (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).*

Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Liszts Ungarischen Rhapsodien ist die Klärung zahlreicher Spezialfragen notwendig geworden.

Bei den ersten 15 Ungarischen Rhapsodien handelt es sich um eine Serie von Klavierwerken, deren Themen zumeist nicht auf eigene Inventionen Liszts zurückzuführen sind und die demzufolge seinen Opern- und Lied-Paraphrasen nahestehen. Während diese stilistisch ungebunden sind, wollte Liszt in den Nummern I–XV der Ungarischen Rhapsodien die Spielweise der ungarischen Volks-Zigeunerkapellen klar erkennbar wiedergeben. Die besonderen Eigenheiten dieser Musik (Dynamik, Metrum, Agogik, Rhythmus, Klangfarbe, harmonische Struktur usw.)* hat Liszt an Ort und Stelle fast mit der Gründlichkeit eines Folkloristen studiert.** Eine erste Phase dieser Studien stellen die Aufzeichnungen in seinen Skizzenbüchern*** über das Spiel der Zigeunerkapellen dar, die er während seines Aufenthaltes in Ungarn in den Jahren 1840 und 1846 gehört hatte. Die nächste Phase kennzeichnet sich in den Autographen, Abschriften und Drucken, die vor den vorliegenden Ungarischen Rhapsodien entstanden sind. Einen wesentlichen Teil dieser Vorarbeiten bildeten die im Jahre 1840 bei Haslinger, Wien in vier Heften erschienenen Nummern 1–11 der *Magyar Dallok – Ungarische National-Melodien*, sowie die im Jahre 1846 im selben Verlag erschienene Fortsetzung dieser Reihe, deren VIII. Heft (Nr. 15) mit dem früheren Titel, die übrigen Hefte (V–VII, IX–X, darin die Nummern 12–14 und 16–17) schon als *Magyar Rhapsodiák – Rhapsodies hongroises* gedruckt wurden. Die Fortsetzung dieser Vorarbeiten dokumentiert sich in den um die Jahreswende 1846/47 bis zur Druckfähigkeit gelangten, aber nicht veröffent-

The publication of Liszt's Hungarian Rhapsodies makes necessary an explanation of a large number of specific points.

The first 15 Hungarian Rhapsodies present a series of piano works the themes of most of which are not based on Liszt's own powers of invention; for this reason they are close to his opera and song paraphrases. Whereas the latter are free in style, Liszt wanted in numbers I–XV to reproduce in a recognizable form the style of playing of Hungarian popular gipsy bands. Liszt brought something of the thoroughness of the modern folklore specialist to the study at their source* of the particular qualities of this music (dynamics, metre, agogics, rhythm, tone colour, harmonic structure etc.).** The first phase of these studies is represented by the notes in his sketch-books*** about the playing of the gipsy bands which he had heard during his stays in Hungary in the years 1840 and 1846. The next phase is represented by the autographs, copies and printed editions which predate the final form of the Hungarian Rhapsodies as they lie before us. An important stage of these preliminary studies is represented by four volumes published by Haslinger of Vienna in 1840, which present numbers 1–11 of the *Magyar Dallok—Ungarische National-Melodien*, as well as by the continuation of this series published by the same house in 1846, the eighth volume of which (No. 15) was printed with the earlier title and the remaining volumes (V–VII, IX–X, including numbers 12–14 and 16–17) with the now familiar title *Magyar Rhapsodiák—Rhapsodies hongroises*. The continuation of these preliminary studies is marked by the volume of *Unga-*

* Vgl. Liszts Briefe vom 12. Mai bzw. 8. Juni 1853 an H.v. Bülow (*Briefwechsel zwischen F.Liszt und H.v. Bülow*, herausgegeben von La Mara, Leipzig 1898).

** Vgl. Liszts Brief an Louis Köhler vom 16. April 1852 (*F. Liszts Briefe*, herausg. La Mara, Bd. I, Leipzig 1893, S. 104).

*** Die im Weimarer Liszt-Archiv unter Sign. Ms. N 1, N 5, N 7 und N 8 aufbewahrten Skizzenbücher enthalten Aufzeichnungen dieser Art.

* Cf. Liszt's letters of 12 May and 8 June 1853 to H. von Bülow (*Briefwechsel zwischen F. Liszt und H. von Bülow*, edited by La Mara, Leipzig, 1898).

** Cf. Liszt's letter to Louis Köhler of 16 April 1852 (*F. Liszts Briefe*, edited by La Mara, vol. I, Leipzig, 1893, p. 104).

*** The sketch-books preserved in the Liszt Archive, Weimar (shelf mark: Ms. N 1, N 5, N 7 and N 8) contain sketches of this kind.

lichten *Ungarischen Rhapsodien* Nummer 18–21* sowie in der spätestens im Jahre 1846 von Haslinger publizierten ersten Ausgabe des *Pesther Carneval*. Einzelne, zum Teil geänderte Stücke dieses zusammengehörigen Zyklus erschienen spätestens bis 1846 auch in anderen Verlagen, so z. B. *Mémoires hongroises, Album d'un voyageur, 3^{me} année*** sowie die 3 *Mémoires hongroises* im Pariser Verlag B. Latte, letztere auch bei Haslinger als *Ungarische National-Melodien. À S.E. le Comte Appony*. Zu den nicht abgeschlossenen Nebenarbeiten ist das vor 1846 entworfene Fragment des *Zigeuner-Epos* zu rechnen***. Die dritte und letzte Phase bilden die von 1851 bis 1853 zuerst gedruckten Nummern I–XV der hier vorgelegten Ungarischen Rhapsodien.

Aus Liszts Bemühungen, Spielweise und Eigenarten der Volks-Zigeunerkapellen graphisch zu fixieren, ergab sich häufig eine vom klassischen Notenbild abweichende Notation****. Entgegen der Taktvorzeichnung pflegte Liszt an manchen Stellen innerhalb eines Taktes mehr oder auch weniger rhythmische Werte unterzubringen, als dieses der vorgezeichneten Einheit entsprach. Hierbei stimmt gelegentlich sogar die Summe der in der einen Hand notierten Werte mit der der anderen Hand nicht überein.

Die Bezeichnung „a capriccio“ steht bei Liszt für metrische Ungebundenheit. Rhythmische und agogische Angaben, vor allem in den langsamen Abschnitten, zeigen, wie sehr Liszt bemüht war, jede Nuance schriftlich zu fixieren. Man kann in diesen Stellen fast schon erste Versuche zu einer Notierung des ungarischen Sprechgesangs (*parlando* bzw. *parlando rubato*) sehen, die bereits auf das Aufzeichnungsverfahren späterer Volksmusik-Forscher hindeuten.

Diese Abschnitte enthalten zahlreiche bei den Zigeunerkapellen gebräuchliche Ornamentierungen.

* Abschriften im Band *Ms. J 10* des Weimarer Liszt-Archivs sowie das Autograph von *Nr. 19* in der Leningrader Saltykowschtschedrin-Bibliothek. Das Autograph *Nr. 20* befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

** Liszts Plan, in seinem *Album d'un voyageur* auch Stücke ungarischen Charakters („Magyars“) zu veröffentlichen, wird von ihm im Vorwort der 1842 bei Haslinger erschienenen vollständigen Ausgabe ausgesprochen. Der Ausdruck „Magyar“ kommt auch in seinen Skizzen der *Funérailles* und einer nur Bruchstück gebliebenen *Ouverture hongrois* vor (Liszt-Archiv Weimar, *Ms. N 1* bzw. *N 4*).

*** Auf S. 36 ff. des im Liszt-Archiv befindlichen Skizzenbuches, Sign. *Ms. N 7*.

**** Z.B. im Andante-Teil der VI. und am Anfang der VII., VIII., XI. und XIII. Rhapsodie.

rische Rhapsodien numbers 18–21* which were ready for printing at the end of 1846 and beginning of 1847 but were not actually printed, and by the *Pesther Carneval*, the first edition of which was published by Haslinger in 1846 at the very latest. Single numbers of this cycle, some of them in an altered form, were also brought out before 1846 by other publishing houses; for instance the *Mémoires hongroises, Album d'un voyageur, 3^{me} année*** and the 3 *Mémoires hongroises* were brought out by the Paris firm of B. Latte, the latter also appearing in an edition by Haslinger under the title *Ungarische National-Melodien. À S.E. le Comte Appony*. Among the incomplete side-products must be included the fragmentary *Zigeuner-Epos*,*** sketched before 1846. The third and last phase is represented by Nos. I–XV of the Hungarian Rhapsodies, as presented in this edition, which were printed for the first time between 1851 and 1853.

One result of Liszt's attempt to capture graphically the methods of playing and the peculiar characteristics of popular gipsy bands is a notation that frequently departs from the classical norm.**** Liszt frequently departed from the indicated time-signature within a bar in order to accommodate either more or fewer note values than are proper to the indicated unit. It sometimes even happens that the sum of the note values notated in one hand fails to tally with that in the other hand.

The marking *a capriccio* as used by Liszt denotes metrical irregularity. Rhythmic and agogic signs, above all in slow sections, show how concerned Liszt was to fix in notational terms every single nuance. In such passages one can almost see early attempts at notating Hungarian *Sprechgesang* (*parlando* and *parlando rubato*) that already point forward towards the notational innovations of later folkmusic researchers.

These sections contain numerous ornaments that

* Copies in volume *Ms. J 10* in the Liszt Archive, Weimar, and the autograph of *No. 19* in the Saltykov-Shchedrin Library, Leningrad. The autograph of *No. 20* is in possession of the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde at Vienna.

** Liszt's plan of publishing pieces of a Hungarian character („Magyars“) in his *Album d'un voyageur* is expressed in his preface to the Haslinger complete edition of 1842. The term „Magyar“ also occurs in his sketches to *Funérailles* and a fragmentary *Ouverture hongrois* (Liszt Archive, Weimar, *Ms. N 1* and *N 4* respectively).

*** Pages 36 ff. of the sketch-book shelf mark *Ms. N 7* in the Liszt Archive.

**** E.g. in the Andante section of Rhapsody No. VI and at the beginning of Nos. VII, VIII, XI and XIII.

Virtuose Kadenzen und eigenartige, teilweise für Streichinstrumente, teilweise für das Cymbal typische Klangeffekte prägen hier den Klavierstil Liszts und lassen seinen orchestralen Charakter noch mehr hervortreten. Liszt ließ die Ornamente stellenweise in normalem, an anderen Stellen dagegen in kleinem Stich drucken. Auffallend ist bei den in normaler Größe erscheinenden unregelmäßigen Notengruppen – vor allem bei kleinen und kleinsten Werten – die von der normalen Orthographie abweichende, relativ großzügige Notation. Nur die senkrechte Einteilung des Notenbildes (Untersatz) vermag über das metrische Verhältnis einzelner Passagen zu den übrigen Stimmen Aufschluß zu geben, da vor allem die Balkensetzung (gelegentlich zwei statt drei oder drei statt vier Balken) in die rhythmische Takteinheit nicht anders einzuordnen ist. In der vorliegenden Ausgabe sind derart problematische Stellen nur in geringem Umfang abgeändert worden, um eine über Liszts Absichten hinausgehende Auslegung zu vermeiden. Bei kleingestochenen Ornamenten ist im allgemeinen der Zeitwert ihrer Noten auf das Metrum nicht anzurechnen. Es kommen jedoch auch Fälle vor, in denen der eine oder andere Takt nur unter Hinzurechnung der kleingestochenen Notenwerte vollständig ist.

Die Fermate steht als Zeichen für eine vorübergehende Aufhebung des metrischen Zwangs sowohl über einzelnen Noten, über Pausenzeichen als auch über Taktstrichen. Wenn Liszt sie lediglich über dem System der einen Hand setzt, so bedeutet das eine Aufhebung des metrischen Zwangs nur für den Verlauf des Ornamentes oder der Kadenz in der anderen Hand.

Die Bogensetzung in den Ungarischen Rhapsodien Liszts erklärt sich nicht nur aus der vor der Phrasierungslehre Hugo Riemanns üblichen Praxis, sondern auch aus der Bogeneinteilung der Streicher. Dabei müssen die auftaktigen Läufe ohne Unterbrechung und glatt dem akzentuierten Schlußton angeschlossen werden.

Liszts Ungarische Rhapsodien XVI–XIX entstanden drei Jahrzehnte nach der Entstehung der Nummern I–XV. Während die XIX. Rhapsodie auf übernommenen, fremden Themen aufgebaut ist, handelt es sich bei den Nummern XVI–XVIII in jeder Einzelheit um originale Kompositionen. Liszts musikalische Sprache weist hier im Vergleich zu den ersten fünfzehn Rhapsodien starke Veränderungen auf; lediglich das Formschema langsam – frisch ist von diesen übernommen. An die Stelle des früheren orchestralen Farben- und Stimmenreichtums sowie der blühenden Ornamentierung tritt ein eigenartig neuer, bündiger Klavierstil, der den Inhalt oft in eine einzige

are commonly found in gipsy band performances. Virtuoso cadenzas and strange sound-effects—some of them suggesting stringed instruments, others the cimbalon—leave their imprint on Liszt's piano style in these works and permit its orchestral character to emerge still more clearly. Liszt sometimes used normal type for his ornaments and in other places used smaller type. Remarkable in the case of irregular note groups that appear in normal-sized type—particularly with small and very small note values—is the relatively liberal notation which departs from normal musical orthography. Only the vertical division of the music can indicate the metrical relationship of an individual passage to the other voices, since Liszt's multiple tailing in particular (sometimes two in place of three, or three in place of four tails) cannot in any other way be accommodated within the bar as a rhythmical unit. In the present edition problematical passages of this kind have only to a very limited extent been altered, in order to avoid an interpretation that would go beyond Liszt's intentions. In the case of ornaments printed in small type the note-values are not normally to be included within the metrical pattern. Cases do occur however in which one bar or another only attains the proper note-value if the notes printed in small type are included.

Fermate designate a temporary cessation of the regular metrical pattern, whether they are placed above individual notes, pauses or bar-lines. When Liszt places them above only one of the staves this indicates a departure from the metrical pattern only for the duration of the ornament or cadence in the other hand.

The phrase marks in Liszt's Hungarian Rhapsodies are to be explained not only in terms of the practice that was general before Hugo Riemann's theories on phrasing were established, but also in terms of the phrasing of stringed instruments. Upbeat runs must be performed without interruption and must be fitted smoothly on to the accentuated final note.

Liszt's Hungarian Rhapsodies Nos. XVI–XIX were written three decades later than the final version of Nos. I–XV. Whereas No. XIX is based on themes by an other composer, Nos. XVI–XVIII are in every respect original compositions. In them Liszt's musical language shows marked changes in comparison with that of the first fifteen Rhapsodies; only the formal scheme of slow—fast is taken over from them. In place of the earlier richness in part-writing, near orchestral colourfulness and luxuriant ornamentation, there emerges a strange new, concise piano style, the content of which is frequently contained within a single voice-part. The cadenza-like moments have also become rarer and now form, as it were, symbolic memories of

Stimme komprimiert. Auch die kadenzartigen Momente sind seltener geworden und bilden nunmehr lediglich symbolische Erinnerungen an den einst überströmenden Reichtum der Phantasie. Die Klangwelt dieser Ungarischen Rhapsodien aus der Spätzeit steht den gleichzeitig entstandenen drei Csárdás-Kompositionen und den *Historischen Ungarischen Bildnissen* Liszts nahe.

Wenn es auch sicherlich wünschenswert gewesen wäre, den originalen Notentext der in den Rhapsodien verwendeten, jedoch nicht von Liszt selbst stammenden Themen mitzuteilen, so hätte dieses aber den Umfang des vorliegenden Bandes zu stark vergrößert, da zahlreiche Themen nicht nur in einer, sondern in mehreren, nicht völlig übereinstimmenden Quellen überliefert sind und mindestens die Veröffentlichung aller Hauptvarianten erforderlich gewesen wäre. Ohnehin ist die Zahl der Themen, deren Quellen bis heute noch unerschlossen oder erst nach Liszts Bearbeitung im Druck erschienen sind, noch recht groß.

In den letzteren Fällen kann die Fassung Liszts als älteste, wenn nicht gar als bis heute einzige Quelle des Themas betrachtet werden. Als Hilfsmittel für die vortragstechnische Deutung einzelner Rhapsodien (II, III, V) konnten die in den Glossen des „Liszt-Pädagogiums“ fixierten Erläuterungen der unmittelbaren Liszt-Schüler herangezogen werden.

Die vorliegende Ausgabe soll – nicht nur im Interesse der Authentizität – den verschiedenen, oft einander völlig widersprechenden Auslegungen der Ungarischen Rhapsodien Liszts Einhalt gebieten. Man hat diese Werke – gerade infolge der verwendeten folkloristischen Themen und ihrer Bearbeitungsweise im Stil der volkstümlichen Zigeunerkapellen – fälschlicherweise bis heute überwiegend als mehr oder minder triviale oder banale Schöpfungen der Klavierliteratur betrachtet. Daher rührt die verbreitete Ungenauigkeit im Vortrag und der Hang zur grellen, rohen Effekthascherei. Es ist an der Zeit, Liszts ungarisch-folkloristische Studien in ihrer Vielfalt und ihrem Nuancenreichtum erneut den Interpreten in die Hand zu geben. Es sei darauf hingewiesen, daß bei der Ausführung trotz aller erforderlichen Virtuosität niemals reine technische Bravour vorherrschen sollte. Wenn die Ungarischen Rhapsodien – mit Ausnahme der *Héroïde Élégiique* – auch kein in Worten formuliertes Programm besitzen, so liegen ihrem Inhalt und ihrer Aussage doch poetische Ansprüche zu Grunde.

the once overflowing richness of fantasy. The tonal world of these Hungarian Rhapsodies from Liszt's late years is close to the three Csárdás compositions and the *Historische Ungarische Bildnisse* which were composed at the same time.

Desirable as it would undoubtedly have been to include the original musical text of the themes used in the Rhapsodies which were not of Liszt's own invention, this would have too greatly increased the size of the present volume, as many of these themes have come down to us not in one source but rather in a number of contradictory sources; at the very least the publication of all the principal variants would have been necessary. Apart from that, the number of themes the sources for which have to this day either remained unexplored or have only been printed since Liszt made his arrangements, is very sizeable.

In these last cases Liszt's version can be considered the oldest if not the only source known to us today. Subsidiary sources for help in solving technical problems posed by individual Rhapsodies (Nos. II, III, V) are provided by the notes preserved by Liszt's own pupils in the glosses of the "Liszt-Pedagogy".

It is not merely for reasons of authenticity that the present new edition is intended to put an end to the various and often completely contradictory interpretations of Liszt's Hungarian Rhapsodies. To this day these works are principally but erroneously looked upon as more or less trivial products of keyboard literature for the very reason that they use folklore themes and employ them in the style of popular gipsy bands. We have here the reason for the general inaccuracy in performance and the tendency to indulge in vivid though rough showmanship. It is high time that Liszt's Hungarian folklore studies were placed before interpreters in all their variety and their idiomatic richness. It should be pointed out that in performance, despite all the virtuosity they demand, mere technical bravura should never predominate. If the Hungarian Rhapsodies—apart from the *Héroïde Élégiique*—have no programme that can be formulated in words, we must not overlook the poetic basis of both their content and their expression.

Für das Auktionsalbum

geschrieben. Rhapsodie Budapest. 1875

Lento (Largo)

Rhapsodie Nr. XVIII: Anfang des Stückes, erste Fassung. Autographes Manuskript im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Signatur: C 577/1969 (34 x 26,5 cm).

Rhapsody No. XVIII: Opening of the work, first version. Autograph manuscript in the possession of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Shelf mark: C 577/1969 (34 x 26,5 cm).

Rhapsodie Nr. XVIII: Erste Variante des Schlusses nach der ersten Fassung. Autographes Manuskript im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Signatur: C 574/1969/a, 1^r (33,1 x 23,8 cm).

Rhapsody No. XVIII: First variant of the conclusion according to the first version. Autograph manuscript in the possession of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Shelf mark: C 574/1969/a, 1^r (33,1 x 23,8 cm).



Rhapsodie Nr. XVIII: Zweite Variante des Schlusses nach der ersten Fassung. Autographes Manuskript im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Signatur: C 574/1969/a, 1^v (33,1 x 23,8 cm).

Rhapsody No. XVIII: Second variant of the conclusion according to the first version. Autograph manuscript in the possession of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Shelf mark: C 574/1969/a, 1^v (33,1 x 23,8 cm).