

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 17

FERENC LISZT

NEW EDITION OF  
THE COMPLETE WORKS

SERIES I

WORKS FOR PIANO SOLO

COMPILED BY

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI  
ISTVÁN SZELÉNYI

VOLUME 17

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1983

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**KLAVIER-VERSIONEN      PIANO VERSIONS**  
**EIGENER WERKE      OF HIS OWN WORKS**

**III**

**III**

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SÜLYÖK

IMRE MEZŐ

EDITED BY

IMRE SÜLYÖK

IMRE MEZŐ

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1983

Gemeinsame Ausgabe — Published jointly by

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London

Editio Musica Budapest

© 1983 by Editio Musica Budapest

Alle Rechte vorbehalten — All rights reserved — Printed in Hungary

## INHALT — INDEX

Zur Ausgabe — General Preface .....	VI
Vorwort — Preface .....	X
Faksimiles — Facsimiles .....	XVII
A magyarok istene .....	100
A magyarok istene (zongoraátirat bal kézre) .....	136
A la tombe: berceau de la vie future .....	113
Cantico di San Francesco .....	59
Der blinde Sänger .....	8
Der Kampf um's Dasein .....	107
Deux polonaises (de l' oratorio St. Stanislas) .....	35
Die Wiege .....	103
Die Zelle in Nonnenwerth (4. Fassung — 4th version) .....	117
Du berceau jusqu' à la tombe .....	103
Festpolonaise .....	3
Feuille d' album No. 2 .....	131
In domum Domini ibimus .....	128
Le berceau .....	103
Le combat pour la vie .....	107
Magyar király-dal .....	122
2. Mephisto-Walzer .....	75
O Roma nobilis .....	54
Polonaise I (de l' oratorio St. Stanislas) .....	35
Polonaise II (de l' oratorio St. Stanislas) .....	40
Salve polonia .....	14
San Francesco .....	55
Сльпой .....	8
Ungarisches Königslied .....	122
Ungarns Gott .....	100
Ungarns Gott (Klavier-Transkription für die linke Hand) .....	136
Von der Wiege bis zum Grabe .....	103
Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens .....	113
Zum Haus des Herrn ziehen wir .....	128
Critical Notes .....	139

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

Die NLA ist in folgende zehn Serien gegliedert:

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

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

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

The NLE is divided into the following ten series:

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

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

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

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

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

Akzidenzien vor Hauptnoten, Stakkatopunkte und -keile, Tenutostriche, Pausen (kleinere Werte) und Fermaten, die Angabe *Ped.* und ihre Aufhebung durch  $\text{♯}$ , Akzente ( $>$  und  $\wedge$ ) sowie Ornamente durch Kleinstich;

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

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

\*

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

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

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

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

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

Slurs by dotted lines;

Bar-lines by dots.

All other additions appear between square brackets.

\*

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

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

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

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

Budapest, Sommer 1969      Dr. Zoltán Gárdonyi  
István Szelényi

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

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

Budapest, Summer 1969      Dr. Zoltán Gárdonyi  
István Szelényi

(translated by Peter Branscombe)

\* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und 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).*

Die *Festpolonaise* entstand, wie aus dem Manuskript hervorgeht, am 14. Januar 1876, die Fassung für Klavier vierhändig einen Tag später, am 15. Januar in der Villa d'Este bei Rom. Die Fassung für Klavier solo ist bisher nicht im Druck erschienen. Quelle unserer Veröffentlichung ist das Autograph (The Pierpont Morgan Library — The Heineman Foundation — New York). Als ergänzende Quelle diente eine von Liszt verbesserte Kopie der vierhändigen Fassung (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

Das Melodrama *Der blinde Sänger* komponierte Liszt 1875 zu einer Ballade von Alexei Konstantinowitsch Tolstoi („Der Blinde“). Der Sprecher wird in diesem Werk von Klavier begleitet. Die Übertragung für Klavier solo entstand 1878 und wurde 1881 bei Bessel in St.-Petersburg und im Verlag Leede in Leipzig zum erstenmal gedruckt. Als Quelle unserer Veröffentlichung dienten diese beiden Ausgaben. Als ergänzende Quelle wurde ein von Liszt verbessertes Exemplar der ersten Ausgabe des Melodramas benutzt (Bibliothek der Musikhochschule, Budapest).

*Salve Polonia* entstand 1863 gleichzeitig in zwei Fassungen, für Orchester und für Klavier vierhändig. Vermutlich stammt auch die Fassung für Klavier solo aus dem Jahre 1863. Liszt hat das Werk in dem unvollendet gebliebenen Oratorium *St. Stanislas* zuerst als Interludium, später als Schlußsatz verwenden wollen. Die Fassung für Klavier zweihändig wurde 1884 zum erstenmal von Kahnt in Leipzig herausgegeben. Quelle unserer Veröffentlichung ist die Erstausgabe.

*Deux polonaises* wurden vermutlich zu Beginn der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts komponiert. Die beiden Sätze entstanden ausdrücklich für das Oratorium *St. Stanislas*, doch sind sie nur in einer Form, für Klavier zweihändig, notiert. In diesen Niederschriften fehlen die Bogen, Angaben zum Gebrauch des Pedals sowie dynamische und Vortragsbezeichnungen. Im Druck sind die Sätze bisher nicht erschienen. Entsprechend dem Charakter des Oratoriums hat Liszt in den beiden obigen Werken auch polnische Melodien verwandt. Ab Takt 53 von *Salve Polonia* zitiert er den Anfang des Liedes „Boże coś Polskę“ (O, Gott, der Du Polen). Den Text des Liedes schrieb Alojzy Feliński (1771—1820), die Musik komponierte wahrscheinlich 1816 ein Offizier namens Jan

According to the evidence presented by the autograph manuscript, the *Festpolonaise* was written on 14th January, 1876, and its piano duet version one day later, on 15th January, near Rome in the Villa d'Este. The piano solo version has never before been published. The source used for this edition was the autograph manuscript (The Pierpont Morgan Library, —The Heinemann Foundation,—New York). As a supplementary source a copy of the piano duet version corrected by Liszt was used (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

Liszt composed the melodrama *Der blinde Sänger* in 1875 as a setting of Alexey Konstantinovich Tolstoy's ballad "The Blind Man". In the melodrama the narrator is accompanied by the piano. The transcription for piano solo dates from 1878 and was published by Bessel in St. Petersburg and by Leede in Leipzig in 1881. These two editions were used as sources for the present edition. A copy of the first edition of the melodrama, corrected by Liszt served as a supplementary source (the library of the Academy of Music, Budapest).

*Salve Polonia* was composed in 1863, in two versions: one for orchestra and one for piano duet. The piano solo version was presumably written in 1863, too. Liszt intended to use the work first as an interlude and later as the final movement of his unfinished oratorio *St. Stanislas*. The piano solo version was first published in 1884 by Kahnt in Leipzig. The first edition was used as source for the present edition.

*Deux polonaises* probably date from the beginning of the 1870s. These two movements were written explicitly for the oratorio *St. Stanislas*, but they were notated in one form only—for piano solo. In the music there are no pedal or dynamic markings, no slurs and no other performing instructions. The pieces have hitherto not been published. In the polonaises Liszt made use of Polish melodies, as is appropriate to the character of the oratorio. Starting in bar 53 of *Salve Polonia* there is a quotation of the song "Boże coś Polskę" (O Lord who has guarded Poland). The text of the song was written by Alojzy Feliński (1771—1820) and the music was probably written by a military officer called Jan Nepomucen Kaszewski in 1816. This patriotic-religious song once encouraged Polish rebels. The other Polish melody (see *Polonaise*

Nepomucen Kaszewski. Dieses patriotisch-religiöse Lied hat einst die polnischen Aufständischen begeistert. Die andere polnische Melodie (s. *Polonaise II*, Takt 253; *Salve Polonia*, Takt 254), der sog. Dąbrowski Mazurek, ist ein revolutionäres Lied der polnischen Legionäre des Generals Jan Henrik Dąbrowski (1755—1818), die in Italien in der Armee Napoleons kämpften. Józef Wybicki (1747—1822) schrieb den Text 1797, die Melodie kommt möglicherweise aus dem Volke (Mazuren). Dieses Lied ist seit 1927 auch offiziell die Nationalhymne Polens.<sup>1)</sup> Als Quelle unserer Veröffentlichung dienten die Autographe (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

*O Roma nobilis* entstand 1879, zunächst für gemischten Chor mit Klavierbegleitung.<sup>2)</sup> Die Klavierübertragung stammt wahrscheinlich aus der gleichen Zeit. Die ursprüngliche Melodie der Hymne kann nach den kritischen Anmerkungen von Dr. Philipp Wolfrum (s. Breitkopf-Gesamtausgabe, Band V/7) auf einen Pilgergesang aus dem 7. oder 8. Jahrhundert zurückgeführt werden, der Komponist der von Liszt bearbeiteten Melodie ist jedoch der Palestrina-Biograph Abbate Giuseppe Baini (1775—1844). Über den Notenreihen gibt Liszt den Text der Fassung für Chor und Klavier an, nämlich die 1. Strophe der Hymne. Zu Lebzeiten Liszts ist keine der Fassungen im Druck erschienen. Die Fassung für Chor und Klavier wurde zum erstenmal 1936 in der Gesamtausgabe bei Breitkopf veröffentlicht. Die Klavierübertragung blieb bis heute unveröffentlicht. Quellen unserer Ausgabe sind die zwei Autographe (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar und Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Sezione Accademica, Rom<sup>3)</sup>).

*San Francesco — preludio per il Canticum del Sol, di San Francesco* entstand laut Autograph 1880 gleichzeitig in zwei Fassungen: für Orgel und für Klavier. In der Musik dieses Werkes hat Liszt die Anfangsthemen seiner 1862 komponierten und 1880—1881 überarbeiteten Kantate *Canticum del Sol di San Francesco d'Assisi* verwendet. Die Klavierfassung ist bis heute nicht im Druck erschienen. Quellen unserer Veröffentlichung sind das Autograph (The Pierpont Morgan Library, The Mary Flagler Cary Music Collection, New York) und eine von Liszt verbesserte Kopie (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

<sup>1)</sup> Für die Mitteilung der Angaben über die polnischen Melodien möchten wir auf diesem Wege Herrn Aleksander Pawlak (Poznań) danken.

<sup>2)</sup> Siehe La Mara, Franz Liszt's Briefe VII. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902. 252, 257.

<sup>3)</sup> Für die Überlassung der Fotokopie des Autographs danken wir Herrn Dr. László Eöszé.

*II*, bar 253; *Salve Polonia*, bar 254) is the so-called "Dąbrowski-Mazurek", the revolutionary song of Jan Henrik Dąbrowski's (1755—1818) Polish legionaries fighting in Napoleon's army in Italy. The words were written in 1797 by Józef Wybicki (1747—1822) and the melody is supposedly of folk origin (mazur). Since 1927 this song has been Poland's official national anthem.<sup>1)</sup> The autograph manuscripts were used as sources for this edition (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

*O Roma nobilis* was written in 1879<sup>2)</sup>, originally for mixed choir with piano accompaniment. The piano transcription probably dates from the same time. According to Dr. Philipp Wolfrum's critical notes (see Breitkopf's complete edition, volume V/7) the original melody of the hymn can be traced to a 7th or 8th century pilgrim song, whereas the writer of the melody used by Liszt was Palestrina's biographer Abbate Giuseppe Baini (1775—1844). Above the staves Liszt gives the text from the choir with piano version, the first verse of the anthem. Neither version was published during Liszt's lifetime. The choir with piano version was first published as part of the Breitkopf complete edition in 1936. The piano arrangement up to now has not been published. The sources for the present edition were the two autograph manuscripts (Goethe and Schiller Archives, Weimar and Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Sezione Accademica, Rome<sup>3)</sup>).

As the autograph manuscript shows, *San Francesco — preludio per il Canticum del Sol, di San Francesco* dates from 1880 in two versions: for organ and for piano. In this work Liszt made use of the opening themes of the cantata *Canticum del Sol di San Francesco d'Assisi* which he had written in 1862 and revised in 1880—81. The piano version has hitherto not been published. The source used for this edition was the autograph manuscript in the Pierpont Morgan Library (Mary Flagler Cary Music Collection), New York, together with a copy corrected by Liszt (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

The *Canticum di San Francesco* is a free adaptation of the musical material from the above mentioned cantata for baritone solo, male choir, organ and orchestra.

<sup>1)</sup> Thanks are due to Alexander Pawlak (Poznań) for information concerning Polish melodies.

<sup>2)</sup> See La Mara, Franz Liszt's Briefe VII (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902), 252, 257.

<sup>3)</sup> Thanks are due to Dr. László Eöszé for the photocopy of the autograph.

*Cantico di San Francesco*, komponiert für Bariton solo, Männerchor, Orgel und Orchester, ist eine freie Bearbeitung des musikalischen Materials der beim vorangegangenen Stück bereits genannten Kantate aus dem Jahre 1881. Dieses Klavierwerk ist ebenfalls bisher nicht im Druck erschienen. In der Kantate und in ihren Übertragungen hat Liszt auch den aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gesang „In dulci júbilo“ verarbeitet. Andere Themen aus *Cantico del Sol* sind auch in Liszts Klavierstück *Alleluja* und in seinem Werk *Hosannah* für Orgel und Posaune ad libitum zu finden. Quelle unserer Veröffentlichung ist das Autograph (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

Den *2. Mephisto-Walzer* hat Liszt Ende 1880, Anfang 1881 für Orchester komponiert. Nach der Budapester Uraufführung am 9. März 1881 hat er das Saint-Saëns<sup>4)</sup> gewidmete Werk gründlich überarbeitet und dann auch für Klavier zweihändig und vierhändig übertragen. Mit diesen Kompositionen wurde er in sehr kurzer Zeit fertig, denn bereits Ende Juni 1881 schrieb er in einem Brief<sup>5)</sup>, daß er die (verbesserte) Abschrift aller drei Fassungen an den Verlag abgesandt habe. Der Verlag, Fürstner in Berlin, hat diese Manuskripte bereits am Ende des gleichen Jahres herausgegeben. Quellen unserer Veröffentlichung sind die Erstausgabe sowie eine von Liszt verbesserte Kopie, die als Stichvorlage der Erstausgabe diente (Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest).

Das Stück *Ungarns Gott* entstand 1881, und zwar ursprünglich für Bariton solo, Männerchor ad lib. und Klavier, doch hat Liszt es wenig später auch für Klavier solo und für Klavier, linke Hand allein umgearbeitet. Alle drei Fassungen erschienen noch im gleichen Jahr in Budapest im Verlag Táborzsky & Parsch. In den Klavierausgaben hat Liszt dem Anfang des Stückes auf einem gesonderten Blatt die ersten sechs Zeilen des Gedichtes „A magyarok istene“ (Der Gott der Ungarn) von Petöfi<sup>6)</sup> ungarisch und in der deutschen Übersetzung vorangestellt. Den Klavierfassun-

The piece dates from 1881. This piano work has not been published up to now. In both the cantata and the transcriptions of it Liszt also included an arrangement of the 14th century song beginning “In dulci júbilo”. Other themes from the *Cantico del Sol* can be found in Liszt’s own piano piece *Alleluja* and in his *Hosannah* for organ and obbligato trombone. The source used for this edition was the autograph manuscript (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

Liszt composed the *2. Mephisto-Walzer* for orchestra at the end of 1880 and the beginning of 1881. After the first performance of the work dedicated to Saint-Saëns<sup>4)</sup> in Budapest on 9th March, 1881, Liszt revised it thoroughly and transcribed it for piano solo and also for piano duet. This work was carried out very quickly, for as early as the end of June, 1881, Liszt wrote in a letter<sup>5)</sup> that he had already sent the corrected copy of all three versions to the publisher. These manuscripts were then published by the end of the same year by Fürstner, in Berlin. The source used for the present edition was the first edition, together with a copy corrected by Liszt which served as the engraving manuscript for the first edition. (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest).

*Ungarns Gott* dates from 1881. It was originally written for baritone solo with ad lib. male choir and piano but shortly afterwards Liszt transcribed it for piano solo and for piano with left hand only. All three versions were published in the same year by Táborzsky and Parsch in Budapest. At the beginning of the piece, Liszt quotes in the editions on a separate page the first six lines of Petöfi’s<sup>6)</sup> poem “A magyarok istene” (God of the Magyars) in their original form (in Hungarian) and in German, too. The piano versions were followed not much later by an organ (harmonium) solo version (first published in 1882 by Táborzsky and Parsch in Budapest). In a letter<sup>7)</sup> Liszt also mentions a version for baritone solo with orchestra. The source for

<sup>4)</sup> Camille Saint-Saëns (1835—1921) war ein französischer Komponist. Die Uraufführung seiner Oper „Samson und Dalila“ hat Liszt 1877 in Weimar dirigiert, 13 Jahre vor der ersten Aufführung in Paris.

<sup>5)</sup> Vgl. La Mara, Franz Liszt’s Briefe VII. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902. 320.

<sup>6)</sup> Sándor Petöfi (1823—1849), einer der hervorragendsten Gestalten der ungarischen Dichtkunst, war in der Pester Revolution von 1848 Führer der „Märzjugend“. In seiner Dichtung trat er für die nationale Unabhängigkeit und die Weltfreiheit ein und begeisterte zum Freiheitskampf. Am 31. Juli 1849 fand er in der Schlacht bei Segesvár in Siebenbürgen den Heldentod.

<sup>4)</sup> Camille Saint-Saëns (1835—1921), French composer. Liszt conducted the very first performance of his opera “Samson et Dalila” in Weimar in 1877, thirteen years before the first performance in Paris was staged.

<sup>5)</sup> Cf. La Mara, Franz Liszt’s Briefe VII (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902), 320.

<sup>6)</sup> Sándor Petöfi (1823—1849), one of the outstanding poets of Hungary, leader of the “March Youth” in the Pest revolution in 1848, advocate in his poetry of national independence and world freedom, inspiring enthusiast in the war of independence. Died a heroic death in the battle at Segesvár in Transylvania on 31st July 1849.

<sup>7)</sup> See La Mara, Franz Liszt’s Briefe II (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893), letter No. 303, and complementarily Margit Pra-

gen folgte bald darauf eine Übertragung für Orgel solo (Harmonium), deren Erstaussgabe bei Táborzsky & Parsch, Budapest, 1882 erschien. In einem Brief<sup>7)</sup> erwähnt Liszt außerdem noch eine Version für Bariton solo und Orchester. Quellen der vorliegenden Veröffentlichung für die zweihändige Fassung sind ein Exemplar der Erstaussgabe aus dem Liszt-Nachlaß (Bibliothek der Musikhochschule, Budapest) sowie das Autograph (Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest). Als ergänzende Quelle wurde die Erstaussgabe der Fassung für Klavier, linke Hand verwandt. Als Quelle der Fassung für Klavier, linke Hand diente ein Exemplar der Erstaussgabe aus dem Liszt-Nachlaß (Bibliothek der Musikhochschule, Budapest) und als ergänzende Quelle die Erstaussgabe und das Autograph der Fassung für Klavier zweihändig.

Zur Komposition des Stückes *Von der Wiege bis zum Grabe* wurde Liszt durch eine Zeichnung von Mihály Zichy<sup>8)</sup> mit dem Titel „Du berceau jusqu'au cercueil“<sup>9)</sup> angeregt, die Liszt am 6. April 1881 in Wien von dem Künstler erhielt. Das Stück entstand ursprünglich 1881 für Klavier zweihändig.<sup>10)</sup> Kurz darauf komponierte Liszt auch die Fassung für Klavier vierhändig. Letztere wich aber von der zweihändigen Fassung ab, die Liszt dann nachträglich entsprechend der vierhändigen Fassung überarbeitete. Aus dieser späteren zweihändigen Fassung entstand auch eine Fassung für Orchester.<sup>11)</sup> Die Fassung für Klavier solo erschien erstmals 1882 in Berlin bei Bote & G. Bock, und zwar als erste von den drei Fassungen, allerdings als Klavierauszug mit einer Reproduktion der Zeichnung von Mihály Zichy auf dem Titelblatt. Entgegen

the present edition was in the case of the piano solo version a copy of the first edition which came from the Liszt estate (the library of the Academy of Music, Budapest), together with the autograph manuscript (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest). As a supplementary source the first edition of the left hand version was used. For the left hand version a copy of the first edition was used as a source which came from the Liszt estate (the library of the Academy of Music, Budapest) and as a supplementary source the first edition and the autograph manuscript of the piano solo version.

Inspiration for *Von der Wiege bis zum Grabe* was provided by Mihály Zichy's<sup>8)</sup> drawing<sup>9)</sup> „Du berceau jusqu'au cercueil“ which Liszt got from the artist on 6th April, 1881 in Vienna. The piece was originally written for piano solo in 1881<sup>10)</sup>. Liszt composed the piano duet version shortly after that. This version deviated from the piano solo version which Liszt later revised to agree with the piano duet version. From this form of the solo version an orchestral version was also prepared<sup>11)</sup>. The piano solo version was published in 1882 by Bote & G. Bock, Berlin, the first of the three versions to be printed, but as a piano arrangement, with a reproduction of Mihály Zichy's drawing on the title page. The piece, in spite of the title page text, is only insofar an arrangement, as it includes in several places in small notes significant instrumental parts which were omitted from the piano version for technical reasons. In the final analysis the musical material deviates at several points from the orchestral and piano duet versions. The source used for the present edition was the first edition.

<sup>7)</sup> Siehe La Mara, Franz Liszt's Briefe II. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Brief Nr. 303 — sowie als Ergänzung: Margit Prahács: Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886. Budapest: Akadémiai Kiadó—Kassel: Bärenreiter-Verlag 1966. Brief Nr. 504.

<sup>8)</sup> Mihály Zichy (1827—1906), ungarischer Maler und bester Illustrator seiner Zeit. Liszt hat seine Kunst sehr hoch geschätzt.

<sup>9)</sup> Diese Zeichnung, deren Original verloren ging oder vermißt ist, darf nicht mit Mihály Zichy's sog. Rotulus ähnlichen Inhalts, 30 × 300 cm groß, verwechselt werden. Letzterer ist eine Bleistiftskizze zu dem Freskofries eines Konzertsaaes. Vermutlich entstand sie früher als die Titelblattzeichnung. Der Inhalt der 15 Szenen bezieht sich darauf, wie die Musik den Menschen das ganze Leben hindurch begleitet. Es ist nicht bekannt, ob Liszt diese Skizze kannte, in deren 13. Szene er selbst als Kapellmeister bei der Aufführung eines Oratoriums gut zu erkennen ist. Die Skizze befindet sich gegenwärtig in Budapest, im sog. Arany-Saal der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

<sup>10)</sup> Siehe La Mara, Franz Liszt's Briefe VII. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902. 321.

<sup>11)</sup> Siehe Margit Prahács: Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen, op. cit. 243, 418.

hács, Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886 (Akadémiai Kiadó, Budapest—Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1966), letter No. 504.

<sup>8)</sup> Mihály Zichy (1827—1906), Hungarian painter, the best illustrator of his time. His art was greatly admired by Liszt.

<sup>9)</sup> This drawing, the original of which is either lost or its whereabouts are unknown, should not be confused with a similar Zichy work measuring 30 × 300 cm. This is a pencil sketch for a concert hall fresco-frieze. It was probably done earlier than the title page illustration. The fifteen scenes portray music accompanying man throughout his life. It is not known whether Liszt knew this sketch, in the thirteenth scene of which he himself is easily recognizable as the conductor in an oratorio performance. This sketch is at present in the Arany Room of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest

<sup>10)</sup> See La Mara, Franz Liszt's Briefe VII (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902), 321.

<sup>11)</sup> See Margit Prahács: Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen, above mentioned edition, 243, 418.

dem Text auf dem Titelblatt ist das Stück jedoch nur insofern ein Klavierauszug, als an mehreren Stellen die aus technischen Gründen in der Klavierfassung fehlenden wichtigen Instrumentalstimmen mit kleinen Noten angegeben werden. Die Musik weicht an mehreren Stellen von der Orchesterfassung und auch von der Fassung für Klavier vierhändig ab. Unserer Veröffentlichung lag die Erstausgabe als Quelle zugrunde.

Das Lied *Nonnenwerth*<sup>12)</sup> hat Liszt spätestens 1841 zu einem Gelegenheitsgedicht von Fürst Felix Lichnowsky<sup>13)</sup> komponiert. Die Klavierübertragung dieses Liedes ist in vier Fassungen überliefert. Die einfachste und nach unserer Annahme die erste Fassung entstand gleichzeitig mit dem Lied oder nicht viel später und erschien 1843 erstmals unter dem Titel *Élégie pour piano seul* in der Ausgabe „Album de piano du Monde Musical“ bei Aux Bureaux du Monde Musical in Paris, Plattennummer B. L[atte]. 3280. 2. Diese Fassung sowie ihre Erstausgabe ist in den Werkverzeichnissen nicht aufgezählt. Im Laufe der Erarbeitung der zweiten Fassung (Raabe 213; The New Grove 534) arbeitete Liszt den Klaviersatz beträchtlich um. Die Kadenz nach dem 3. Takt, die Ossia mit dem Vermerk *più difficile* sowie die kadenzartige Form der Kode wurden damals in das Werk eingefügt. Sie erschien wahrscheinlich 1843 oder 1844 unter dem Titel *Die Zelle in Nonnenwerth. Elegie für das Pianoforte* bei Eck & Co. in Köln. Diese Fassung war für das Album von Marie d'Agoult<sup>14)</sup> entstanden, ein Hinweis

It was in 1841 at the latest that Liszt wrote his song *Nonnenwerth*<sup>12)</sup> to a poem by Felix Lichnowsky<sup>13)</sup>. The piano transcription of the song is known in four versions. The simplest and presumably the first version was written at the same time as the song or not much later and was first published in 1843 under the title *Élégie pour piano seul* in the edition “Album de piano du Monde Musical” by Aux Bureaux du Monde Musical in Paris, plate number B. L[atte]. 3280. 2. This version and its first edition are not included in the catalogue of Liszt's works. When working on the second version (Raabe 213; The New Grove 534) Liszt thoroughly revised the piano writing. It was then that the cadence after the 3rd bar, the *più difficile* ossia and the cadence-like coda got into the work. It was probably first published in 1843 or 1844 by Eck & Co. in Cologne under the title *Die Zelle in Nonnenwerth, Elegie für das Pianoforte*. This version was written for the album of Marie d'Agoult<sup>14)</sup> but this is referred to only on the title page of the first edition. On the title page of the second edition which was printed from the same plates no mention is made of it. The transcription was also published without alteration by Maurice Schlesinger (Paris, 1844) and Friedrich Hofmeister (Leipzig, 1872)<sup>15)</sup>. Meanwhile Liszt also produced a somewhat revised version of the piano work under the title *Feuille d'album No. II*. In the course of the revision he omitted the ossia of the earlier version and apart from a few minor corrections he altered 15 bars in the coda. This new, as a matter of fact, third version

12) Nonnenwerth ist eine kleine Rheininsel in Deutschland zwischen Bonn und Koblenz, wo Liszt mit Marie d'Agoult und seinen Kindern dreimal (1841, 1842 und 1843) den Sommerurlaub verbrachte. Die ins 12. Jahrhundert zurückgehende Benediktinerinnenabtei auf der Insel bestand bis 1802. Seit 1854 befindet sich die Insel im Besitz der Franziskanerinnen. Die Gebäude auf der Insel werden als Mädchengymnasium und -internat genutzt.

13) Fürst Felix Maria Vincenz Andreas Lichnowsky (1814—1848), ein Enkel von Karl Lichnowsky, dem Mäzen Beethovens, war rechtsradikaler Politiker, Schriftsteller und Redner, der beim Frankfurter Aufstand ermordet wurde. Er war ein Freund Liszts und zählte zu seinen Begleitern auf seinen Konzertreisen. In bezug auf seine Rolle bei der Entstehung von *Nonnenwerth* und auf andere Übertragungen des Stückes siehe die Studie von Otto Goldhammer in der Erstausgabe der 2. Fassung des Liedes: „Franz Liszt, Nonnenwerth, Lied für eine Singstimme und Klavier. Zweite, bisher unveröffentlichte Fassung. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1961“ S. 12—14.

14) Comtesse Marie d'Agoult geb. de Flavigny (1805—1876), französische Schriftstellerin, die unter dem Namen Daniel Stern schrieb, war von 1835 bis zu ihrer endgültigen Trennung 1844 Liszts Lebensgefährtin und Mutter seiner drei Kinder.

12) Nonnenwerth is a small island in the Rhine in Germany, between Bonn and Koblenz, where Liszt stayed during the summers of 1841, 1842 and 1843 with Marie d'Agoult and her children. The island's 12th century (1122) Benedictine abbey survived until 1802. Since 1854 the island has belonged to Franciscan nuns and the building on it functions as a girl's secondary school and college.

13) Count Felix Maria Vincenz Andreas Lichnowsky (1814—1848), grandson of Karl Lichnowsky, Beethoven's patron, radical right wing politician, writer and orator who was murdered in the Frankfurt uprising. Friend of Liszt who accompanied him on his concert tours. As regards his role in the writing of *Nonnenwerth* and the other transcriptions of the piece see Otto Goldhammer's study in the first edition of the second version of the song: “Franz Liszt, Nonnenwerth. Lied für eine Singstimme und Klavier. Zweite, bisher unveröffentlichte Fassung. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1961”, p. 12—14.

14) Marie d'Agoult, née Countess Marie de Flavigny (1805—1876), known by the pseudonym Daniel Stern was a French writer, Liszt's partner from 1835 until their final separation in 1844, mother of Liszt's three children.

15) It was recently published by Editio Musica, Budapest, Z. 12 023 where it figured as the first version yet.

darauf ist aber nur auf dem Titelblatt der Erstausgabe zu finden. Das Titelblatt der zweiten Ausgabe, die von den gleichen Platten hergestellt wurde, enthält diesen Hinweis nicht mehr. Die unveränderte Übertragung wurde auch von Maurice Schlesinger (Paris 1844) und Friedrich Hofmeister (Leipzig 1872) herausgegeben.<sup>15)</sup> Liszt veröffentlichte jedoch unter dem Titel *Feuille d'album No. II* auch eine etwas überarbeitete Form dieses Klavierstückes. Bei der Überarbeitung ließ er die Ossia der früheren Fassung weg, und neben einigen geringfügigen Korrekturen veränderte er 15 Takte in der Koda. Diese neue, bereits dritte Fassung erschien 1843 bei E. Mayaud in Paris und dann 1849 oder 1850 bei Schuberth in Leipzig. Ende 1880 überarbeitete Liszt die zweite Form der Klavierfassung erneut grundlegend. Diese vierte Fassung erschien 1883 unter dem Titel *Die Zelle in Nonnenwerth, Elegie* als Beilage der Neuen Musikzeitung bei P. J. Tonger in Köln. Liszt hat auch die ursprüngliche Form des Liedes zweimal überarbeitet, diese Bearbeitungen stehen jedoch mit den späteren Versionen der Klavierübertragung in keinem Zusammenhang. Das Lied hat Liszt auch noch für Klavier vierhändig und für Violine mit Klavierbegleitung bearbeitet, und die Musik hat er sogar noch in einem anderen Lied *Élégie (En ces lieux tout me parle d'elle)* zu einem Text von Estienne Monnier verwendet. Als Quellen der vorliegenden Veröffentlichung dienten die genannten Ausgaben der 3. und 4. Fassung des Klavierwerkes sowie ein Autograph der 4. Fassung (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

Vom *Ungarischen Königslied* sind vermutlich alle Fassungen 1883 entstanden. Für den Verlag hat Liszt die Fassungen wie folgt aufgezählt:<sup>16)</sup> „1. Orchester, — ohne Gesang. 2. Männer Chor, — Tenor und Bass, ohne Begleitung. 3. Gemischter Chor, — Sopran, Alt, Tenor und Bass, — ohne Begleitung. 4. Männer Chor, mit [Klavier- oder Orchester-] Begleitung. 5. Gemischter Chor, mit [Klavier- oder Orchester-] Begleitung. 6. Baryton Solo Stimme, mit Pianoforte oder Orchester-Begleitung. 7—8. Pianoforte Transcriptionen, 2 und 4 händig, ... 9. Knaben- oder Mädchen Chor, ... mit oder ohne [Klavier- oder Orchester-] Begleitung.“ Die Hauptvariante (6.) hat Liszt als Auftragswerk anlässlich der Eröffnung des Budapester Königlichen Opernhauses komponiert. Bei der

was published in 1843 in Paris by E. Mayaud, and then in 1849 or 1850 in Leipzig by Schuberth. At the end of 1880 Liszt again made a thorough revision of the second form of the piano version. This fourth version was published in 1883 by P. J. Tonger in Cologne as a supplement to the *Neue Musikzeitung* under the title *Die Zelle in Nonnenwerth, Elegie*. Liszt revised the original form of the song on two occasions but these revisions have no connection with the later versions of the piano transcription. He furthermore arranged the song for piano duet and for violin and piano, and he even used the music in another of his songs, the *Élégie (En ces lieux tout me parle d'elle)*, to words by Estienne Monnier. The sources used for the present edition were the above mentioned editions of the third and fourth versions of the piano work, together with an autograph manuscript of the fourth version (Goethe and Schiller Archives, Weimar).

All versions of the *Ungarisches Königslied* probably date from 1883. Liszt details the versions for the publisher as follows<sup>16)</sup>: “1. orchestra—without voice; 2. male choir—tenor and bass, without accompaniment; 3. mixed choir—soprano, alto, tenor and bass, without accompaniment; 4. male choir, with [piano or orchestral] accompaniment; 5. mixed choir, with [piano or orchestral] accompaniment; 6. baritone solo, with piano or orchestral accompaniment; 7—8. piano transcriptions, solo and duet; 9. boys' or girls' choir, with [piano or orchestral] accompaniment, or unaccompanied.” Liszt was commissioned to write the main version (see 6) for the opening of the Hungarian Royal Opera House in Budapest. The first performance of the work did not take place at the opening on 24th September 1884, because the text of the motif used in it, originally with revolutionary connotations, was not approved by the director of the Opera House. The piano version was first published in 1884 by Táborzsky and Parsch in Budapest. The source for the present edition is the first edition. As a supplementary source the autograph manuscript of the piano duet version was used (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest).

Liszt probably wrote *In domum Domini ibimus* for mixed choir accompanied by organ, brass and timpani during his last years. The prelude in the work was presumably also transcribed for piano and organ simulta-

<sup>15)</sup> Ihre Neuausgabe s. Editio Musica Budapest, 1981, Z. 12 023, wo sie noch als Erste Fassung angegeben ist.

<sup>16)</sup> Das Originalmanuskript dieser Aufzählung befindet sich im Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Signatur: C. 576/1969 (aus dem Nachlaß von Ervin Major).

<sup>16)</sup> The original manuscript of this list is in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, under C. 576/1969 (from Ervin Major's estate).

Eröffnungsfeier am 24. September 1884 unterblieb jedoch die Uraufführung des Werkes, da der Intendant des Opernhauses die Aufführung wegen eines darin verwendeten Motives mit ursprünglich revolutionärem Text nicht genehmigte. Die Klavierfassung wurde erstmals 1884 in Budapest bei Táborzsky & Parsch herausgegeben. Quelle der hier vorliegenden Veröffentlichung ist die Erstausgabe. Als ergänzende Quelle wurde ein Autograph der Version für Klavier vierhändig (Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest) verwendet.

Das Werk *In domum Domini ibimus* hat Liszt vermutlich in den letzten Jahren seines Lebens für gemischten Chor mit Orgel-, Blechbläser- und Paukenbegleitung komponiert. Es ist anzunehmen, daß gleichzeitig mit dieser Fassung auch eine Klavier- und Orgelübertragung vom Präludium des Werkes entstand. Keine dieser Fassungen ist zu Lebzeiten Liszts im Druck erschienen. Die Chorfassung wurde zuerst in der Breitkopf-Gesamtausgabe veröffentlicht, die Orgelübertragung gab August Göllerich als Beilage zu seinem Buch „Franz Liszt“ (Berlin: Marquardt & Co. 1908) heraus, die Klavierfassung blieb jedoch bis heute unveröffentlicht. Quellen unserer Veröffentlichung sind eine von Liszt verbesserte Kopie der Klavierfassung und das Autograph, die sich einst im Göllerich-Nachlaß (Linz) befanden. Die beiden Quellen sind derzeit in der Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest aufbewahrt.

In dem hier vorgelegten Band sind die Stücke möglichst in der Reihenfolge ihrer Entstehung, genauer gesagt ihrer Übertragung für Klavier angegeben.

Budapest, November 1982

Imre Sulyok

Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von  
Hannelore Schmor-Weichenhain)

neously with this version. None of these versions was published during Liszt's lifetime. The choral version was first published in the Breitkopf complete edition, the organ transcription was published as a supplement in August Göllerich's book "Franz Liszt" (Berlin, Marquardt & Co., 1908), and the piano version has not hitherto been published. The source for the present edition was the autograph manuscript and a copy of the piano transcription corrected by Liszt which were once part of the Göllerich estate (Linz). These two sources are now kept in the Music Division of the National Széchényi Library, Budapest.

The pieces in this volume are presented, where possible, in the order in which they were written, or, to be more precise, in which they were transcribed for the piano.

Budapest, November 1982.

Imre Sulyok

Imre Mező

(translated by Fred Macnicol)



*Salve Polonia*: 1. Seite des Autographs einer früheren Fassung mit Stichenweisungen von Liszt. Goethe-und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms U, 66 (26,8 × 35,9 cm).

*Salve Polonia*: page 1 of the autograph manuscript of an earlier version, with Liszt's engraving instructions. Goethe and Schiller Archives, Weimar, shelf mark Ms U, 66 (26.8 × 35.9 cm).

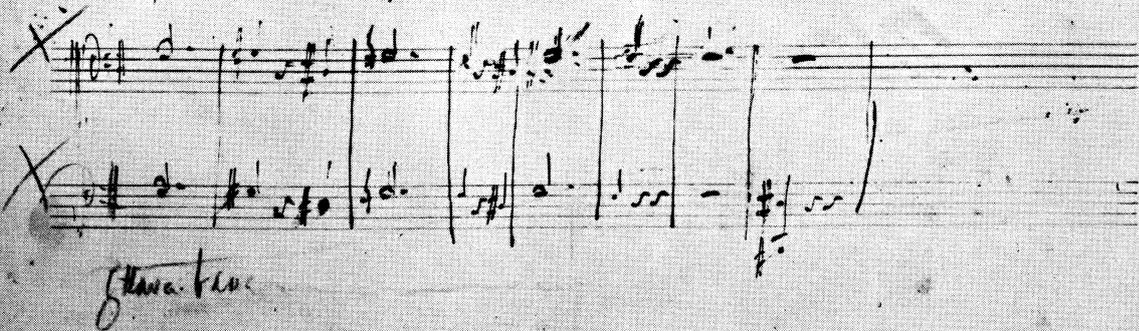
Ms B, 3b<sup>1</sup>

Deux Polonaises  
de l'Oratorio St. Stanislas

Andante molto Metronomo: 88



8 Takte



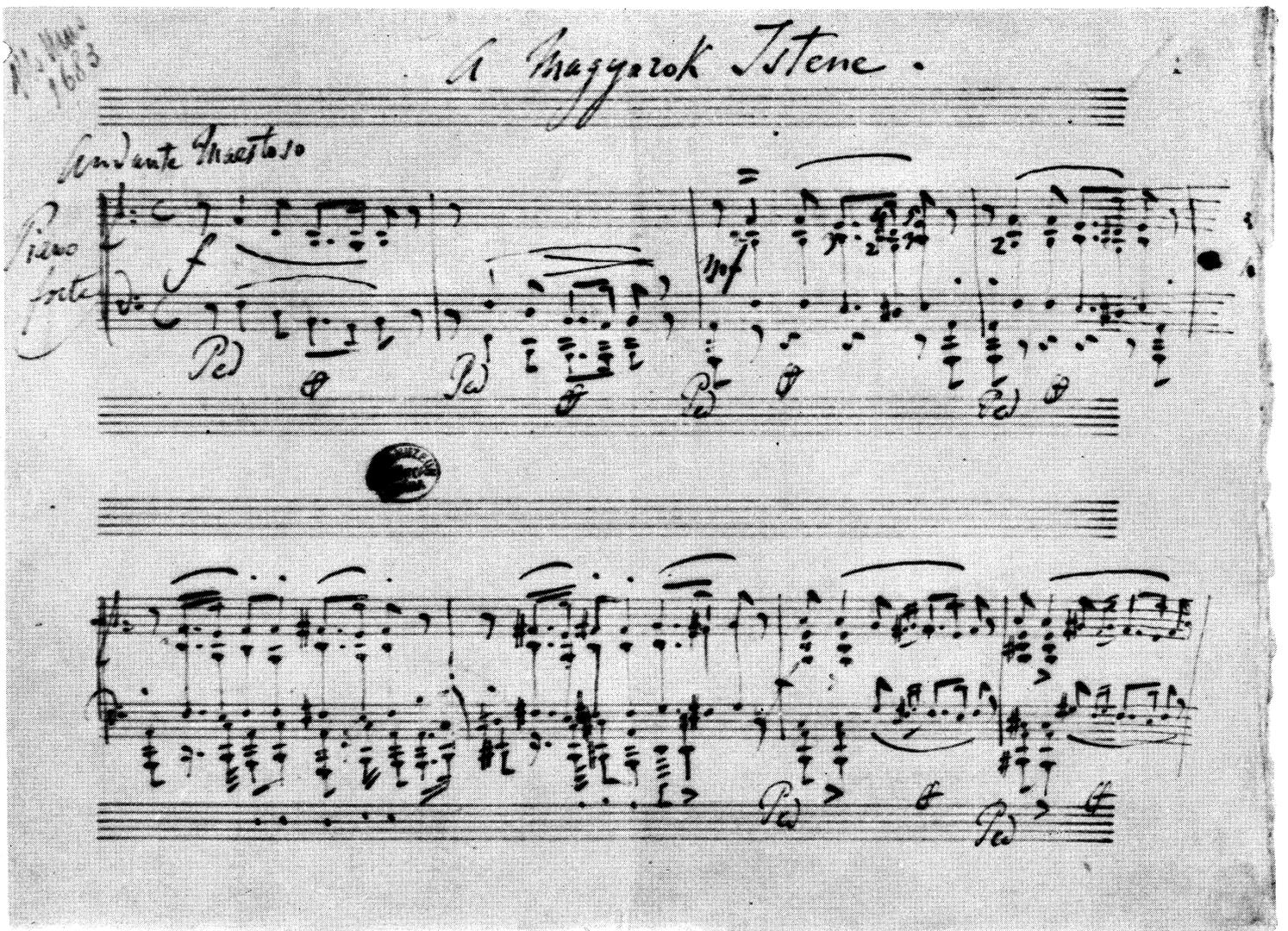
*Deux polonaises de l'oratorio St. Stanislas*: Anfang des Stückes im Autograph. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms B, 3b<sup>1</sup> (34,3 × 26,7 cm).

*Deux polonaises de l'oratorio St. Stanislas*: the beginning of the piece in the autograph manuscript. Goethe and Schiller Archives, Weimar, Ms B, 3b<sup>1</sup> (34.3 × 26.7 cm).



2. *Mephisto-Walzer*: Seite 22 der Stichvorlage mit Verbesserungen von Liszt. Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest. Signatur: Ms. mus. 509 (32,2 × 25,5 cm).

2. *Mephisto-Walzer*: page 22 of the engraving manuscript with Liszt's corrections. Music Division of the National Széchényi Library Budapest, shelf mark Ms. mus. 509 (32.2 × 25.5 cm).



*Ungarns Gott*; Anfang des Stückes auf der 1. Seite des Autographs. Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest. Signatur: Ms. mus. 1683 (22 × 29,5 cm).

*Ungarns Gott*; the beginning of the piece on page 1 of the autograph manuscript. Music Division of the National Széchényi Library, Budapest, shelf mark: Ms. mus. 1683 (22 × 29.5 cm).