FRANZ LISZTS
MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II. PIANOFORTEWERKE

ETÜDEN

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

BAND I

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

FRANZ LISZTS
MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II

PIANOFORTEWERKE

ETÜDEN

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

BAND I

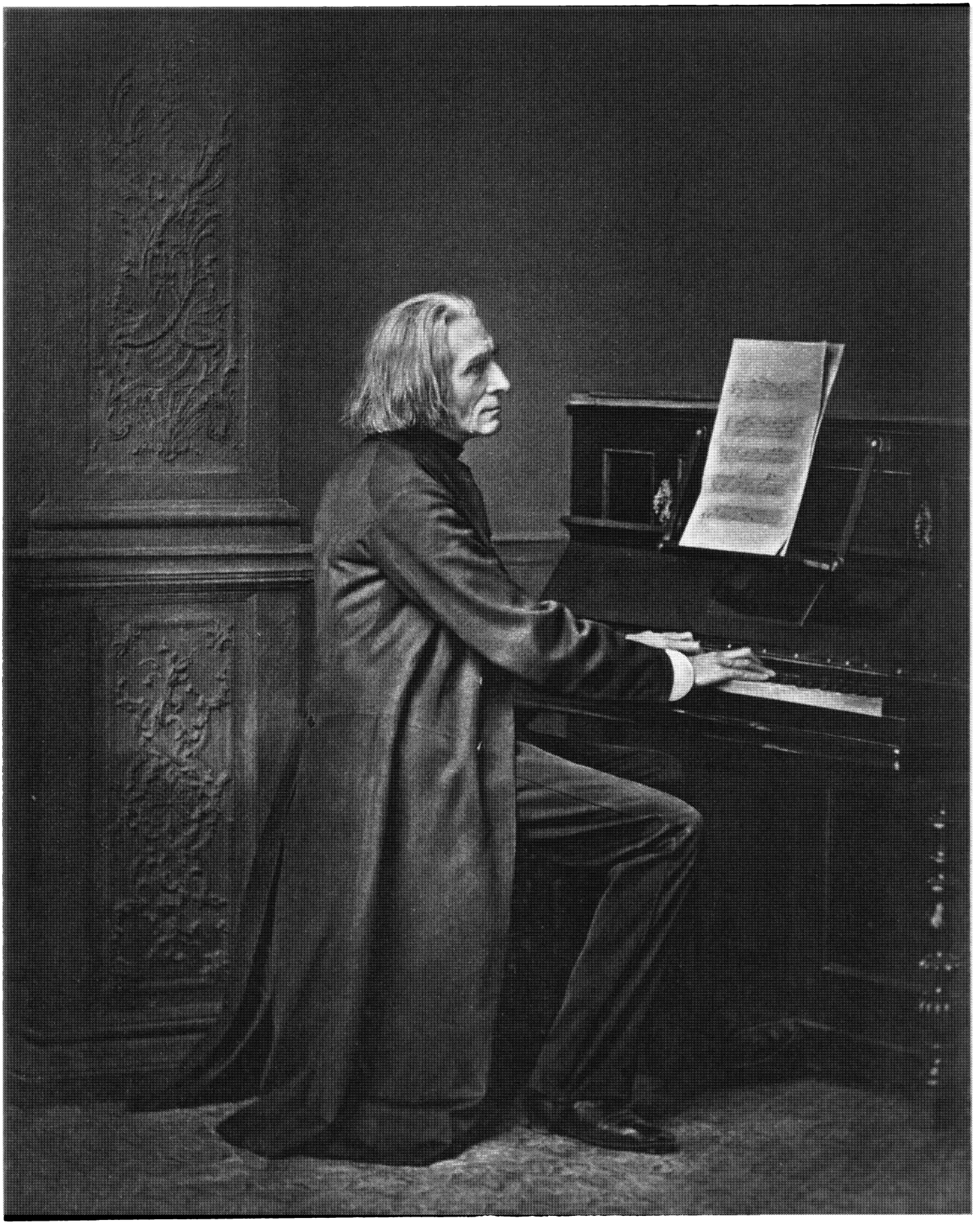
1) Etude en 12 exercices Etüde in 12 Übungen Study in 12 exercises	2) 12 grandes Etudes 12 grosse Etüden 12 great Studies

3) Mazeppa

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger



Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

VORBEMERKUNGEN.

Die Etüden, dieses Werk, das Franz Liszt von der Kindheit an bis in das Mannesalter hinein beschäftigte, glaubten wir dem Zuge seiner Klavierkompositionen an die Spitze stellen zu müssen. Dafür sprechen drei Gründe. Den ersten birgt die Tatsache, daß die Etüden als seine früheste Publikation gelten. Den zweiten Grund bietet Liszts eigenhändiges Verzeichnis seiner Werke (Themat. Verz. Br. H. 1855), das die Etüden zu aller Anfang setzt. Den dritten und ausgiebigsten finden wir darin, daß die Etüden in ihrer Gesamtheit, wie kein andres seiner Werke, das Bild von Liszts pianistischer Persönlichkeit im Keimen, Steigen und Sichklären widerspiegeln.

Diese 58 Klavierstücke würden, allein bestehend, Liszt mit den größten Nach-Beethovenschen »Klavier«komponisten: Chopin, Schumann, Alkan, Brahms — in eine Reihe stellen. Die Gesamtausgabe der Klavierwerke, von denen die Etüden nur einen Bruchteil ausmachen, wird den Beweis erbringen, daß Liszt die Genannten im Pianistisch-Gestaltenden überragt.

* * *

Sie wird sein Bild in den mannigfachsten Beleuchtungen und Posen zeigen, so daß wir seine verschiedensten Seiten kennen und betrachten lernen: die mephistophelische und die gläubige — wer Gott anerkennt, schätzt den Teufel nicht gering —, die empfindsame und die begeisterte; hier einen verkündenden Interpreten jedweden Stiles, weiterhin den erstaunlichen Verwandlungskünstler, der die Tracht jedes Landes mit täuschender Geberde zu tragen versteht. Entrollen wird diese Gesamtausgabe ein Klavierwerk, das von Palestrina bis Parsifal alle Akzente, Nationen und Epochen des musikalischen Ausdrucks in seine Kreise zog, wobei Liszt — im zweifachen Sinne ein Schöpfer — aus dem Werke schöpfte und in dasselbe hineinschuf. Wir werden Zeugen seiner Umgestaltung vom Dämonen zum Engel — von der ersten Bravura-Fantasie »Sur la Clochette« (einer teuflischen Suggestion Paganinis) bis zur kindlichen Mystik des »Weihnachtsbaumes«, worin jene letzte Naivität, die die Frucht aller Erfahrung ist, fremdartig in ein »besseres Land« hinüberklingt . . .

Hier bezaubernd, dort behexend, hier auf Erweckung der Empfindung, dort auf Anregung der Phantasie zielend, unerschöpflich stets in der Ausschmückung. So erzählt ein Ohrenzeuge, wie Liszt — auf eine Kadenz sinnend — sich an den Flügel setzte und darauf drei bis vier Dutzend Varianten versuchte, das heißt, glatt herunterspielte, bis er seine Wahl beschloß.

Das Geheimnis der Lisztschen Ornamentik ist die Symmetrie. Zudem verbindet sich bei ihm die Sicherheit der Formung eines Klassikers mit der Freiheit des Improvisators; es liegt die Harmonik eines Umstürzlers in der ruhigen Hand eines Herrschers: das melodische Blühen des Romanen schwebt über dem Gedankenernst eines Nordländers; und durch alles zieht und alles vergoldet sein Klangsinn, über allem waltet »das Klavier«, das dem Laufe seiner Konzeption Flügel verleiht, wie Liszts »Idee« dem Klavier die Sprache gibt, ein wechselseitiges Spiel freudiger Schenkung, bei dem die Grenze des Zuvorkommens und des Erwiderns unmerklich ineinanderfließt.

Einzig beim »Interpreten« Liszt erscheint sodann die Kunst, den Hörer auf die Pointe hin zu spannen, die nie ausbleibt und, wie sie eintrifft, nie enttäuscht. Unnachahmlich der Aufbau und die Gliederung in seinen »Fantasieen«, die Verteilung der Kontraste, die treffsichere Wahl der bezeichnenden Momente und Motive. Und auch hier, nie versagend im Absichtlichen, das ornamental-pianistische Beiwerk, das teils charakterisierend, teils instrumentierend — wie Laub und Blüten — das melodische Geäst ausfüllt. Wie Liszt das Triviale veredelt, das Kleine vergrößert, das Wichtige vorrückt, das Große zur Entfaltung bringt, das alles ist in den »Fantasieen« und »Transkriptionen« unbezwingbar dargelegt, die wir auch als eine der Hälften von Liszts Klavierwesen — und nicht als die geringere — dieser Gesamtausgabe einreihten.

* * *

Der Kern dieser Etüdenreihe besteht in folgendem:

a) 12 Etudes d'exécution transcendante
b) 6 Bravour-Studien nach Paganini
c) »Ab Irato«
d) 3 Etudes de concert
e) »Waldesrauschen« und »Gnomenreigen«.

* * *

a) DIE ZWÖLF GROSSEN ETÜDEN.

Es gibt von ihnen drei Fassungen, und wir bringen sie sämtlich. Die erste erschien in Frankreich 1826. Ihr war ein Bild des jungen Liszt beigegeben, eine Lithographie, welche den Knabenkopf verkürzt und mit romantisch verdrehten Augen zeigt. Das Alter ist schwer zu bestimmen, doch dürfte es noch einige Jahre hinter dem Notendruck stehen. Unter dem Porträt liest man: Franz Liszt, Pianiste. Das Titelblatt lautet:

ÉTUDE

pour le Piano-Forte

en quarante-huit Exercices

Dans tous les Tons Majeurs et Mineurs

composés et dédiés

à

MADMOISELLE LIDIE GARELLA

par

Le jeune LISZT

En quatre Livraisons contenant douze Études chaque

Oeuvre 6

À PARIS

chez Dufaut et Dubois, Editeurs de Musique, Rue de Gros Chenèt No. 2 et Boulevard Poissonnière, No. 10

chez Boisselot, Editeur de Musique,

À MARSEILLE

Propriété de Boisselot.

Es fällt auf, daß der Titel das Wort »Etude« in der Einzahl bringt. Ferner, daß das Werk auf 48 Stücke geplant war und dieses Heft das erste von vier bilden sollte. Es blieb aber bei diesem einzelnen. Endlich, daß es die Opuszahl 6 vermerkt. Wie ich feststellen konnte, gehen in der Tat diesem frühen Werke noch zwei Variationshefte Op. 1 und 2 voraus, ein Impromptu Op. 3 und »deux Allegri de Bravoura« Op. 4. Nirgends verzeichnet und unauffindbar bleibt dagegen ein zu vermutendes fünftes Opus.

Daß Hofmeister dieses nämliche Etüdenheft als Op. 1 veröffentlichte, beweist, daß es die erste in Deutschland publizierte Arbeit Liszts gewesen. Auch im Titel weicht Hofmeister ab. Dieses Titelblatt, dessen Buchstaben, in Kupferstich ausgeführt, von einer eigenartigen, symbolischen, lithographierten Zeichnung eingerahmt sind, lautet:

ETUDES

pour le

PIANO

en douze Exercices

composés

par

F. LISZT

— Oeuvre I —

Travail de la Jeunesse

Liv. I, 16 Gr. Liv. II, 20 Gr.

Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Die Einschränkung der 48 Übungen auf 12 und das fast um Nachsicht bittende Schwänzchen »Jugendarbeit« deuten auf eine spätere Zeit der Herausgabe. Ich will gleich hier einschalten, daß das nächste gedruckte Werk Liszts, »Fantasie über die Braut von Auber«, im Jahre 1829 wiederum mit der Opuszahl 1 erschien, und daß ihm bald ein zweites (»La Clochette«) folgte; die Zahlen 3 und 4 wiederholen sich nicht; dafür erscheinen an ihrer Stelle die zwei Hefte »Apparitions« und das erste Heft »Harmonies poetiques et religieuses« (beide 1834) ohne Opuszahl. Dann wird die Zählung (freilich mit Übergehung vieler dazwischen fallender opera) von 5 bis 13 fortgesetzt und reicht bis in das Jahr 1838.

Ohne Opuszahl erscheint 1837 die neue Ausgabe der 12 Etüden fast zu gleicher Zeit in Paris, Wien und Mailand. Wir können von der ersten Fassung erst jetzt sprechen, indem wir sie mit dieser zweiten vergleichen. Der Liszt, dem wir hier begegnen, ist zu einer unerwarteten Höhe aufgeschossen; in dem wunderbaren Jüngling ist der einstige aufgeweckte Knabe nicht wieder zu erkennen. Scheinbar ohne Übergang hat er alle gültigen und vermuteten Möglichkeiten des Klaviers überboten, und niemals wieder hat sein Fuß zu solch unermeßlichem Schritte ausgeholt. Wohl hat er später, bei dem Suchen nach poetisch-durchsichtigem Klange und nach Genügsamkeit in den Mitteln für die sicherer gezielten Wirkungen, noch höhere Stufen — eine noch verfeinertere Atmosphäre — erklommen, und erst in der dritten Periode wird die weit mehr nach innen dringende Süßigkeit seiner Reife geerntet. Zuletzt greift er zum Scheinbar-Nächstliegenden, Täuschend-Selbstverständlichen und wölbt eine Brücke zur Kindheit; ein Zurückkehren, welches nicht ein Zurückgehen ist: denn anders steht auf der nämlichen sicheren Stelle des Ufers der Mann, bevor und nachdem er über den Strom und zurücksetzte; zweierlei ist die Primitivität beim Schaffenden und Formenden: bevor er lernte auszufüllen und nachdem er gelernt hat auszulassen.

Die französischen, österreichischen und italienischen Drucke der zweiten Fassung stimmen miteinander überein. Sie sind auf zwei Hefte verteilt und tragen, in Frankreich und Österreich, die Widmung an Czerny. Aber die Ricordische Ausgabe überreicht nur das erste der Hefte seinem Lehrer; das zweite widmet Liszt (oder der Verleger?) à Frédéric Chopin. Der Haslingersche Druck hat diesen Titel:

24
GRANDES ETUDES
pour le Piano

composées et dédiées

à Monsieur Charles Czerny

par

F. LISZT

Vienne chez Tob. Haslinger.

Also noch immer vierundzwanzig, indes die beiden Hefte nur 12 enthalten! Auch aus diesem Plane ergab sich keine Folge; die Etüden kamen über die zwölfte nie hinaus. Robert Schumann fielen die beiden Ausgaben im gleichen Augenblick in die Hände, und er berichtet darüber ausführlich in seiner eigenen »Neuen Zeitschrift für Musik« Jahrg. 1839 (Rob. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2. Band): »Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn«, schreibt er, »daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen —«. (Wir erfuhren, daß sie elf Jahre vorher in Marseille herauskamen.) Schumanns Vergleichung entscheidet zu Ungunsten der neuen Version, »wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint«.

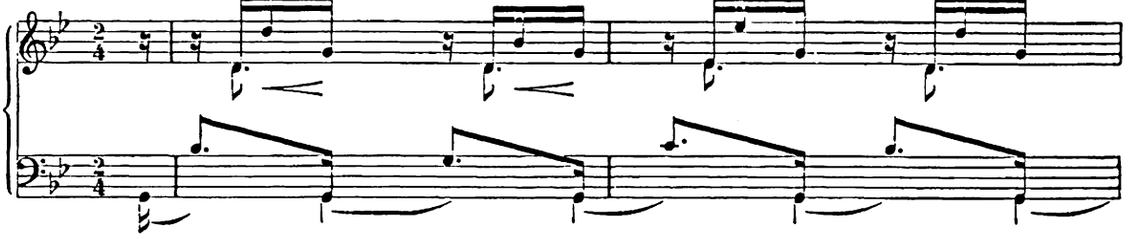
Ein Davidsbündler erwartet — verlangt von einem Sechsundzwanzigjährigen, und gar von dem 26jährigen Liszt, daß er zu Frieden gelangt!

Schumann geht im Verleugnen seines Davidsbündlertums weiter, indem er aus den Anklagen »mangelnder Studien«, der »Zurückgebliebenheit des Komponisten gegen den Virtuosen« und andern Momenten den Schluß zieht, daß es nach der wohltätigen Begegnung mit Chopin »wohl zu spät« war »für den außerordentlichen Virtuosen, nachzuholen, was er als Komponist versäumt«. Mit diesen und noch mehr scharfen Worten stellt Schumann den 26jährigen Liszt als einen hoffnungslos Fertigen hin, der »bei seiner eminenten musikalischen Natur .... auch ein bedeutender Komponist geworden wäre« und vergißt dabei ungerechterweise seiner eignen späten Entwicklung zu gedenken.

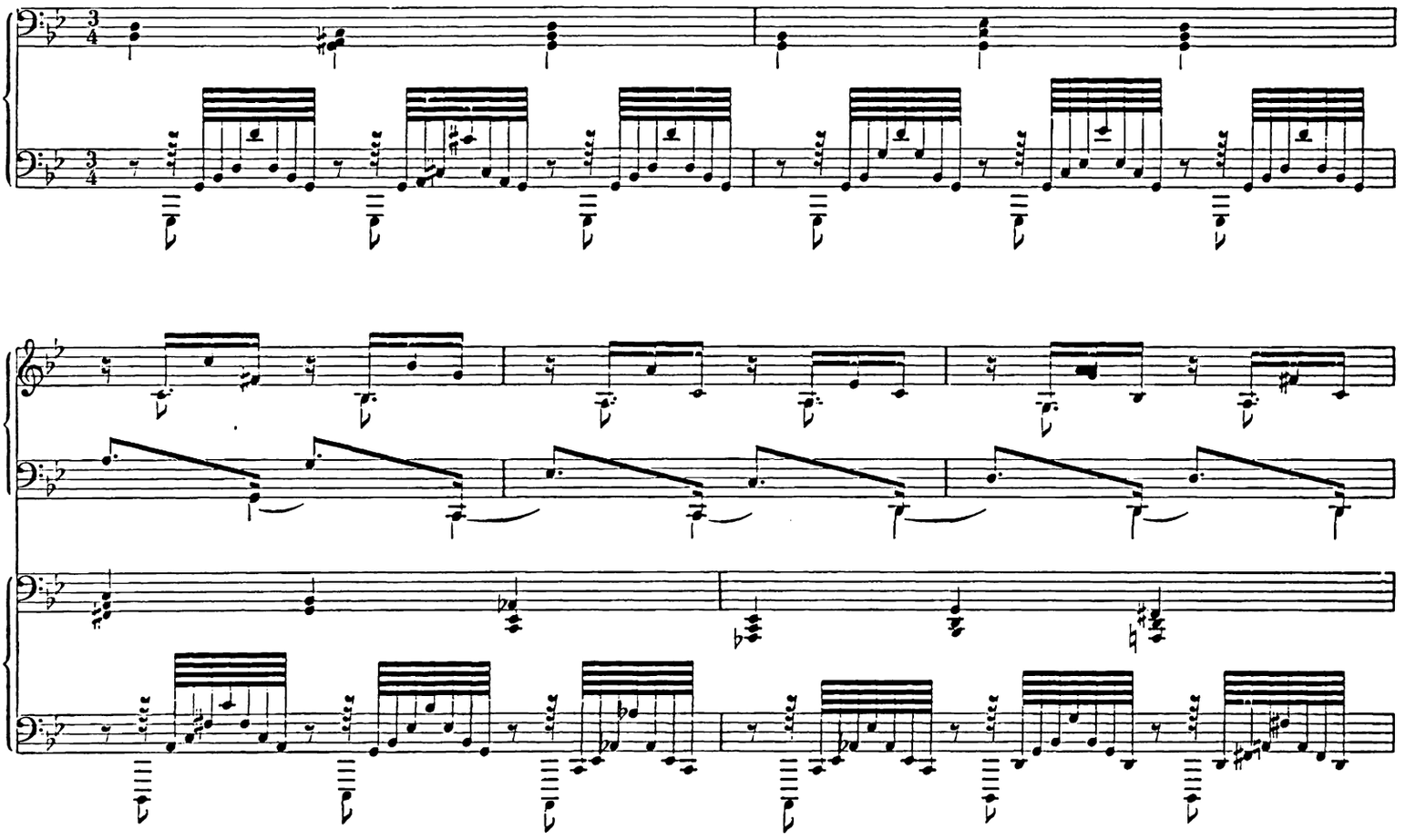
Sodann schreitet Schumann zu einer Gegenüberstellung der Anfangstakte einzelner Etüden aus beiden Ausgaben. Diese mit »sonst« und »jetzt« überschriebenen Beispiele sind dilettantisch gewählt; denn nicht aus den Anfangstakten, vielmehr aus der ganz veränderten Anlage mancher dieser Studien, aus dem neuen Geist, der aus den spätern weht, erhellt das äußere und innere Wachsen von Liszts Begabung.

Diese Beispiele, aus der ersten, fünften und neunten Nummer, stimmen in der Rechnung; ebenso stimmt im ganzen, was Schumann über die Abweichungen in den ersten fünf sagt. Dann aber begeht er einen greifbaren Irrtum, wenn er (mit Beziehung auf die zweite Ausgabe) meint: »Ganz neu sind nun die folgenden drei.« Nämlich die Nummern 6, 7 und 8. Das gilt nur für die siebente, die spätere »Eroica«. Der Ursprung der sechsten und achten ist in den entsprechenden Nummern der I. Version — deutlich! — vorhanden. Und wenn er schon Anfangstakte anführte, so konnte Schumann an der Einleitung der siebenten einen Zusammenhang mit der Introduktion des Impromptu Op. 3 dartun; ein Zusammenhang, der in Wirklichkeit besteht.

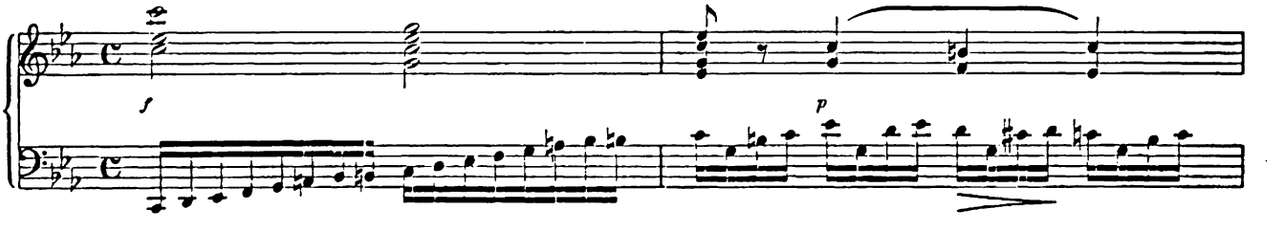
Nr. 6 der I. Ausgabe (*Molto agitato*).



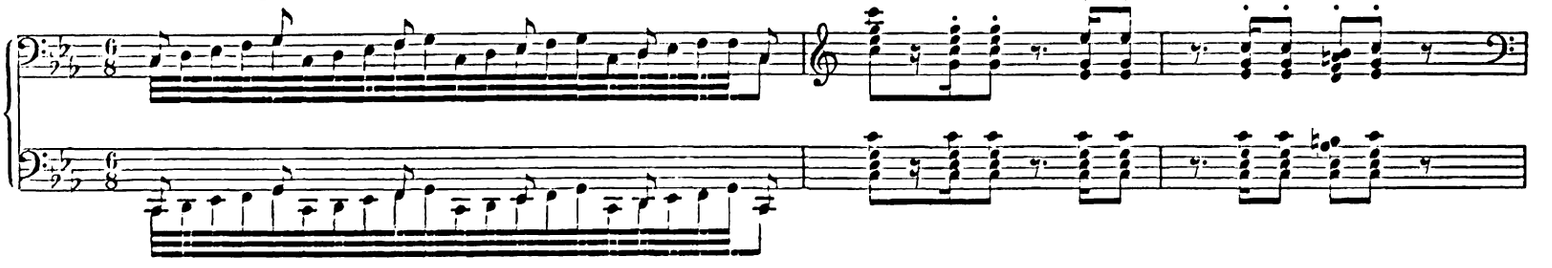
Nr. 6 der II. Ausgabe (*Largo*).

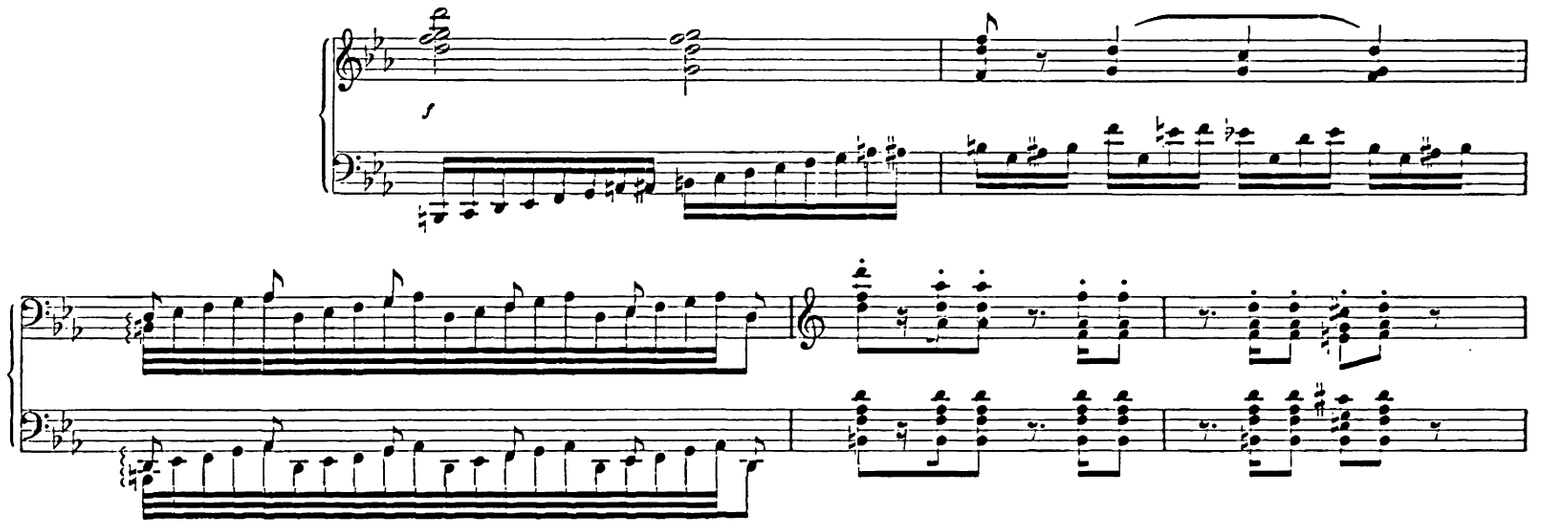


Nr. 8 der I. Ausgabe (*Allegro con spirito*).



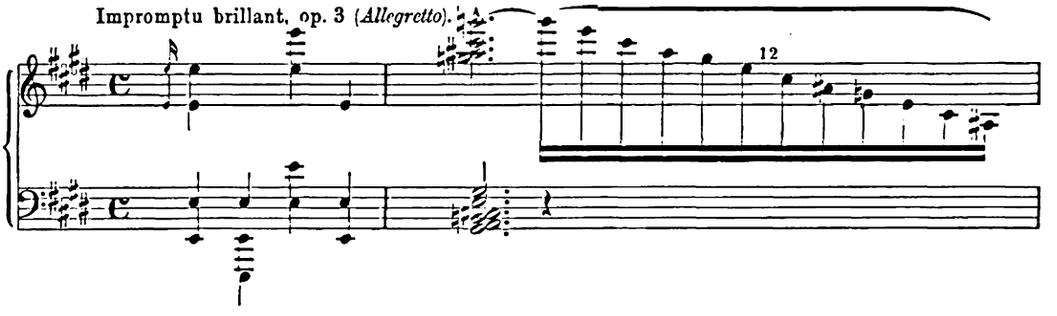
Nr. 8 der II. Ausgabe (*Presto strepitoso*).



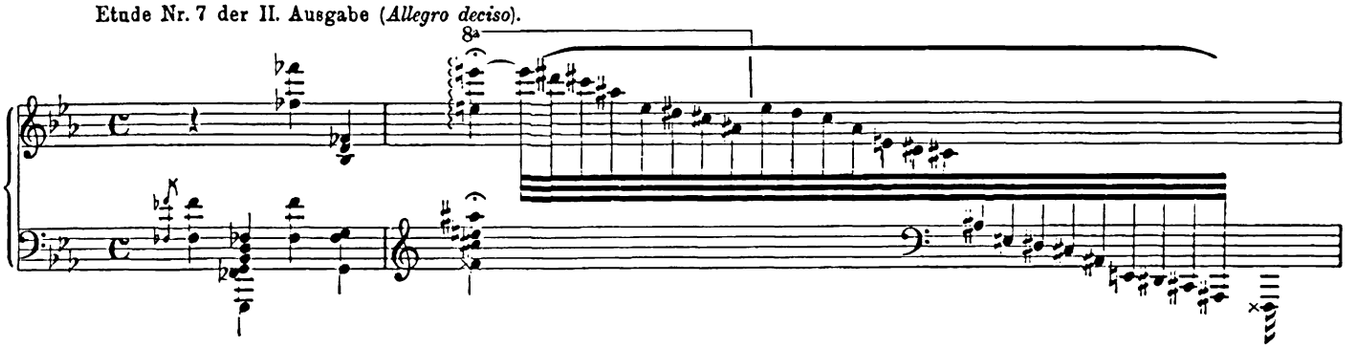


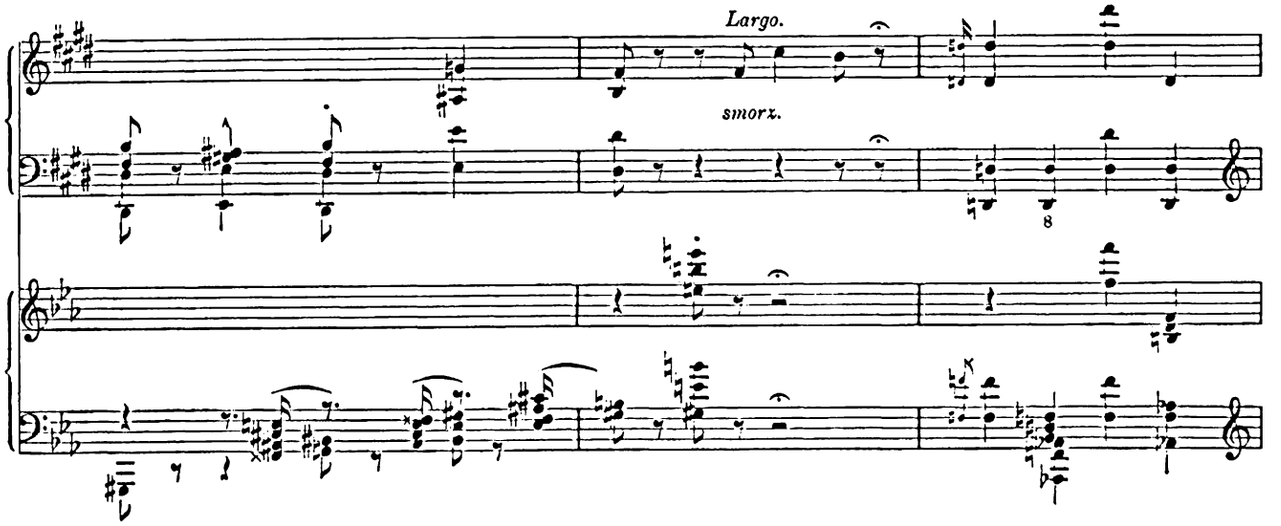
Impromptu brillant, op. 3 (*Allegretto*).

Introduzione.



Etude Nr. 7 der II. Ausgabe (*Allegro deciso*).





Damit aber nicht der Leser etwa des Mißverständnisses geziehen werde, kommt Schumann gegen den Schluß seines Berichtes auf dieselbe irrige Behauptung zurück: »Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.« — Mit folgendem Dur-Halbschluß, der uns bedeutsamer ist, endet Schumanns Bericht: »Gerade mit diesen Etüden hat er (Liszt) bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren.«

* * *

Zwischen diese zweite und die endgültige dritte Ausgabe der Etüden fällt eine etwas abweichende, bereicherte Fassung der vierten Studie. (In Paris bei Maurice Schlesinger, später bei Haslinger in Wien.) Die vorausgefügten fünf Einleitungstakte sind in der französischen Ausgabe im Faksimile der Handschrift Liszts auf der ersten Seite wiedergegeben. Darüber — zum erstenmale — der poetische Titel »Mazeppa« und rechts dazwischen eine Zueignung »à Victor Hugo«. Sonst deckt sich »Mazeppa« textlich und im allgemeinen mit der vierten Etüde, und nur am Schlusse überrascht uns jenes königliche Dur-Geschmetter, welches — hier noch eine embryonische Bildung — in der gleichnamigen symphonischen Dichtung zu einem selbständigen Teil werden sollte. Die erläuternde letzte Zeile des vorbildlichen Gedichtes ist nur musikalisch hinzugetreten; die Worte »il tombe enfin! . . . et se relève Roi!« wurden erst in der dritten vollständigen Ausgabe angebracht.

* * *

Diese endgültige dritte und vollkommenste Ausgabe (1852 bei Breitkopf & Härtel) bedeutet uns den ganzen Liszt, der von nun an die Technik als Helferin der Idee an ihrer Seite gehen läßt. Möchte sich jeder, dem Liszt noch nicht nahe steht, vorerst diesen Grundgedanken einprägen!

Mit Ausnahme der siebenten Etüde (Eroica), welche auf mich in der zweiten Fassung breitzügiger und einheitlicher wirkt, haben alle Etüden erst hier ihre unwiderrufliche Gestaltung gefunden. Die letzten Errungenschaften von Liszts Klaviersetzung zeigen sich in der größeren Bequemlichkeit, glatten Spielbarkeit bei gleich eindringlicher Wirkung und Charakteristik. So bot die Fmoll-Etüde in der zweiten Fassung — das Einhalten des Zeitmaßes, das gewollte Feuer des Vortrages und die korrekte Ausführung der Einzelheiten in Betracht gezogen — kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Abgesehen von dieser zehnten und der zweiten Etüde tragen alle poetische Überschriften.

Das Preludio, weniger ein Vorspiel zu dem Zyklus, als eher ein Erproben des Instrumentes und der Disposition beim Betreten des Konzertpodiums.

Das folgende Stück, eine jener Paganinischen Teufeleien, wie sie in der »Fantaisie sur la Clochette« und dem »Rondo fantastique sur un thème espagnol« zum Ausdruck kamen.

Paysage, ein stilles Verzichten auf das Weltliche, ein Atemholen in der Betrachtung der Natur, eine nicht ganz leidenschaftslose Selbsteinkehr, zu welcher erst der spätere Liszt vollständig gelangt.

Mazeppa, ein klavier-symphonisches Gemälde; von ihm ist bereits die Rede gewesen.

In Feux-follets verbindet sich das Ornamentale mit dem Koloristischen. Ihre Gattung, welche in »Les Jeux d'eau à la villa d'Este« den Gipfel ersteigt, ist wohl nicht ohne Einfluß auf die Entstehung von Wagners »Waldweben« und »Feuerzauber« geblieben. Bei der in feierlichstem Empire-Pomp dahinschreitenden »Vision« dürfen wir — so lehrt uns die Überlieferung — an das Begräbnis des ersten Napoleons denken.

Die Eroica, mehr trotzig als heldenhaft, anfangs stockend, rafft sich doch zu einer Steigerung empor, welche die Merkmale Lisztschen Glanzes trägt.

Wilde Jagd entfaltet die stärksten orchestralen Farben und es ist in ihr, wie in der »Dante-Sonate«, eine Anlage zur »symphonischen Dichtung«, wie sie in César Francks »Chasseur maudit« verwirklicht wurde. Gleich einem Bündel verblaßter Liebesbriefe mutet uns die etwas veraltete Empfindungswelt der Ricordanza an; der folgenden Fmoll-Etüde würde der Titel »Appassionata« wohl anstehen; und der ganze Glockenzauber des Klaviers verbreitet sich, schmeichelnd und brausend, über »Harmonies du soir«. Unter allen vielleicht das höchste Beispiel poetisierender Musik: »Chasse-neige« — ein erhabener stetiger Schneefall, der allmählich Landschaft und Menschen vergräbt.

* * *

b) DIE PAGANINI-STUDIEN.

Die Generationen der I. und II. Ausgabe der Paganini-Studien gehen parallel mit II und III der großen Etüden.

1837, II. Ausgabe der Etüden = 1838, I. Ausgabe der Paganini-Studien
1852, III. » » » = 1851, II. » » » »

An Stelle der Kindheitsarbeit, dieser Grundlage des Etüden-Werkes, tritt Paganinis Original selbst.

Die Genealogie wäre jedoch lückenhaft ohne den unmittelbaren Nachkommen Paganinis und Ahnherrn der dritten Studie: wir meinen die »Grande Fantaisie de Bravoure sur la clochette de Paganini«, 1834 in Paris und (später?) bei Mechetti in Wien mit der Opuszahl 2 erschienen. Sie besteht aus einer freien, langsamen Einleitung, einem capriziösen, thematisch vorauseilenden, zur

verwegensten Bravour sich zuspitzenden Verbindungssatz; dem Thema, einer »Variation à la Paganini« und einem »Finale di Bravura«. Sorgfalt, Wahl und Ausführlichkeit der Vortragsbezeichnungen bei diesen jugendlichsten Stücken von Liszt (wie Apparitions, Harmonies poétiques, Fantaisie romantique suisse, u. a.) lassen über die Absichten des komponierenden Pianisten fast keinen Zweifel: Die Bahn des Vortrags ist Schritt für Schritt abgesteckt und selbst die rein klavieristische Ausführung (als z. B. »marquez les 6 temps de la mesure en jettant la main avec souplesse«) suggeriert. Aus diesem Grunde sind sie höchster Beachtung wert und für den Lisztschen Stil bildend. — Das Werk selbst läßt, trotz mancher Ungeheuerlichkeit, einen ungewöhnlichen Geist, eine eigenartig gepreßte, nach Ausdruck ringende Empfindung durchblicken.

Ihm folgt die Reihe der Paganini-Studien, von welchen die dritte das Glöckchenmotiv wieder aufnimmt, indes die übrigen fünf nach den Geigen-Caprizen gestaltet sind. Der Haslingersche Wiener Druck benennt sie zweisprachig:

ETUDES
D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE
D'APRÈS PAGANINI

BRAVOUR-STUDIEN

nach

Paganini's Capricen

für das Pianoforte bearbeitet

und der

Frau Clara Schumann geborenen Wieck

K. K. Kammervirtuosin

gewidmet

von

F. LISZT

Als eine Art Huldigung (weltmännischer oder mephistophelischer Laune?) für Claras Gatten steht über der ersten dieser Studien deren Bearbeitung von Liszts Vorgänger abgedruckt: »Cette seconde Version est celle de Mr. Robert Schumann«.

Von der vierten Studie finden sich zwei verschiedene Lisztsche Versionen vor, so daß die beiden Hefte im ganzen eigentlich acht, statt sechs Etüden enthalten.

Die Transkriptionsweise ist von wahrhaft Paganinischer Diablerie: »derart«, bemerkt der Kritiker Schumann, »daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer diese Variationen — (die 6. Studie) — bewältigt, und zwar in der leichten, neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldnen Lorbeeren — ein zweiter Paganini-Liszt — zurückzukommen«.

Des Kernes dieses Satzes sich klar bewußt, ging Liszt — 12 Jahr später — an eine zweite Bearbeitung, welche die Verwirklichung des offenbaren Zieles, »die leicht neckende Weise des Puppenspiels«, ausführbar machte. Die Vergleichung dieser beiden Ausgaben ist an Aufschlüssen fast noch ergiebiger, als jener der großen Etüden. Das Zusammengießen von Vereinfachung und Konzentrierung wirkt »schlank« wie ein Kunststück. So sehen wir die vierte Studie in der zweiten Ausgabe von der früheren Vier- und Sechsstimmigkeit auf die Einstimmigkeit reduziert, deren Aufzeichnung auf ein System beschränkt. Ganz einheitlich geworden, »ein Wurf«, ist hier die dritte: »La Campanella«. — (Man glaube nicht zu sehr an »Würfe«; dieser währte vom Jahre 1834 bis 1851!)

Außer »La Campanella« tragen die Studien keine deutenden Überschriften. Nur den Geigern ist die fünfte als »La Chasse« bekannt. Ohne Bedenken kann man die erste »il Tremolo« betiteln; die zweite — nach dem vorgeschriebenen Zeitmaß — als »Andantino capriccioso« bezeichnen; als »Arpeggio« die vierte und als »Tema e Variazioni« die letzte.

* * *

c) AB IRATO; d) 3 ETUDES DE CONCERT; e) »WALDESRAUSCHEN« UND »GNOMENREIGEN«.

Unter dem umständlichen und doch nirgends ganz zutreffenden Titel »Morceau de Salon, Etude de Perfectionnement de la Méthode des Méthodes« — (eines Schulwerks von Moscheles & Fétis) — trat 1840 ein neues Glied in die Kette der Etüden.

Dieses fruchtbare Jahr sah die Beendigung von Schuberts »Winterreise«, die Veröffentlichung der Sonnambula-Fantasie, des Rakoczy-Marsches, der ersten Versuche zu den ungarischen Rhapsodien (Magyar-Dallók); sah die ersten Transkriptionen Mendelssohnscher und Beethovenscher Lieder, die Klavierpartitur von Beethovens Septett.

Umgearbeitet erschien die Etüde 1852, in der Epoche, als Liszt sein Klavierwerk sichtete und ordnete, gleichsam testamentarisch zusammenfaßte. Sie hieß in der neuen Fassung »Ab Irato« und wurde, gleich ihrer ältern Schwester, von Schlesinger in Berlin verlegt.

Dieser Umarbeitung vorausgegangen waren (1848) die »3 Etudes de Concert«; sie tragen — außer jener der Jahreszahl — durchaus keine revolutionäre Physiognomie; die sonst unveränderte Pariser Ausgabe taufte sie »Caprices poétiques« und nannte sie der Reihe nach und einzeln: »il lamento«, »la leggierezza«, »un sospiro«. Liszts spätestes Werk der Gattung sind die beiden »Etudes de Concert«, für die Klavierschule von Lebert und Stark (Cotta) komponiert und 1863 derselben einverleibt: »Waldesrauschen« und »Gnomenreigen«. Selbständig herausgegeben wurden sie von Bahns Verlag 1869.

Leider ist es mir bei aller Mühe nicht geglückt festzustellen, ob zwischen den Drucken von 1863 und 1869 Verschiedenheiten bestehen: da weder die Verlagshandlung Cotta, noch die K. Bibliothek in Berlin, noch das Liszt-Museum in Weimar, noch ich selbst den ersten Druck besitzen.

Aus dem Inhalt der zuletzt besprochenen sechs Studienstücke wird man folgern müssen, daß Liszt mit der vielverzweigten, erst impulsiven, dann überdachten Arbeit an den großen Etüden und den Paganini-Studien nicht sich erschöpft, aber doch über diesen Gegenstand ausgesprochen hatte. Diese bedeuteten ihm die Lösung einer ihm wichtigen Aufgabe, während die Nachzügler mehr Kinder der Laune und der Gelegenheit waren. Wer möchte sie missen? Nicht wir, die wir Liszts kleinste Varianten, wie er sie etwa in das Heft eines Schülers schrieb, in dieser Gesamtausgabe aufbewahren wollen. Denn an einer so sehr von der Regel abstechenden und wechselnden Erscheinung wie jener Franz Liszts ist oft ein zufällig erhaschter, flüchtiger Zug das Bezeichnende, wenn entschwunden — Unwiederbringliche.

Das diesem Bande beigegebene charakteristische Bild »Franz Liszt am Klavier«, das sich durch Schärfe und Schönheit des Ausdrucks ganz besonders auszeichnet, ist eine Vergrößerung nach einer Original-Kabinett-Aufnahme, die Anfang der 1870er Jahre von Franz Hanfstaengls berühmtem Porträt-Atelier in München ausgeführt wurde.

Berlin, 1910.

Ferruccio Busoni.

ÉTUDE EN 12 EXERCICES.

Als Vorlage diente die Hofmeistersche Ausgabe (vergleiche die Vorbemerkungen).

Seite 1. 1) Dieser Bogen — er fehlt an der Parallelstelle — könnte angezweifelt werden.

» 2) In der französischen Original-Ausgabe, welche wir zur Vergleichung herangezogen haben, steht das *fp* auf dem zweiten Achtel.

» 2. 3) bei Hofmeister steht das all'ottava-Zeichen bereits vom ersten Sechzehntel an; die Figur springt aber erst mit dem zweiten Sechzehntel auf die höhere Oktave.

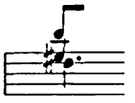
» 3 4) *Allegro con molto*, in der französischen Ausgabe.

» 5) *legero* (statt des korrekten »leggiero«) ebenda,

» 6) kein ♮ zum F, ebenda.

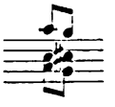
» 7) das Forte-Zeichen zum letzten Achtel scheint unmotiviert.

» 8) ob sich der Fingersatz 432 noch zweimal wiederholen soll, ist fraglich.

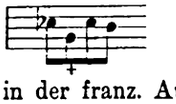
» 9) Der erste Akkord der linken Hand ist offenbar so gemeint: 

» 10) Augenscheinlich ein Mißverständnis des Stechers. Die Stelle meint dreistimmige Achtel:

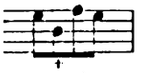
» 5. 11) *ff* in der französischen Ausgabe.

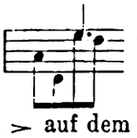
» 6. 12) In der französischen Ausgabe ist das 2. Viertel der rechten Hand so dargestellt: 

» 13) *p* in der französischen Ausgabe.

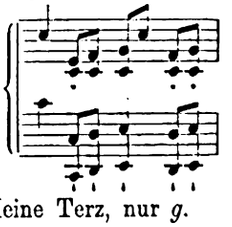
» 14) die französische Ausgabe hat: 

» 15) *d* = Viertelnote mit Punkt, in der franz. Ausgabe.

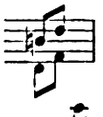
» 16) die französische Ausgabe hat: 

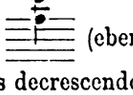
» 17) die französische Ausgabe hat:  Das ♭ zum *es* fehlt in beiden Ausgaben.

» 18) In beiden Ausgaben ein Akzent > auf dem 3. Viertel, zwischen den beiden Mittelstimmen; es ist undeutlich, für welche der beiden das Zeichen gemeint ist.

» 7. 19) Dieser Takt in der franz. Ausg.: 

» 20) in der französischen Ausgabe. Keine Terz, nur *g*.

» 21)  (französische Ausgabe).

» 22) +  (ebenda).

» 23) Das decrescendo-Zeichen >— steht in der franz. Ausg.

» 8. 24) *sf* (in der französischen Ausgabe).

» 25) ♯ zum *gis* fehlt bei Hofmeister.

» 9. 26) In der französischen Ausgabe fehlen hier die Bogen; dafür stehen Staccato-Punkte über den höheren drei Doppelgriffen.

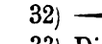
Seite 11. 27) *p* in der französischen Ausgabe.

» 28) *dimin.* (ebenda).

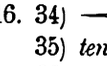
» 12. 29) *cresc.* (ebenda).

» 14. 30) Im Original steht hier + *es*; offenbar ein Stichfehler.

» 15. 31) Im Original hier + *b*, statt *g*.

» 32)  in der französischen Ausgabe.

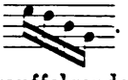
» 33) Die französische Ausgabe hat hier + *b*, anstatt *c*.

» 16. 34)  in der französischen Ausgabe.

» 35) *ten.* (ebenda).

» 36) ♮ zum *g* fehlt im Original. Wir vermuten ein Übersehen.

» 18. 37) Das Piano-Zeichen steht im Widerspruch zu der Anlage des ganzen Stückes. Wir haben das glaubhaftere *f* in Klammern beigefügt.

» 19. 38) In der französischen Ausgabe lautet das vierte Viertel der R. H.  . Es ist korrekter und entspricht der darauffolgenden Parallelstelle.

» 21. 39) In der franz. Ausgabe steht hier ein ♮ vor dem

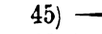
» 40) Bogen fehlt bei Hofmeister.

» 41) *espressivo* ebenso.

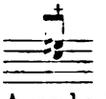
» 42) in der französischen Ausgabe beginnt der Bogen über dem 3. Viertel.

» 43) in der französischen Ausgabe steht *sf*, anstatt *f*.

» 22. 44) *cresc.* in der französischen Ausgabe.

» 45)  ebenda.

» 46) ♭ vor *ges* fehlt in dem ganzen Takt und in allen Ausgaben.

» 27. 47) in der französischen Ausgabe: 

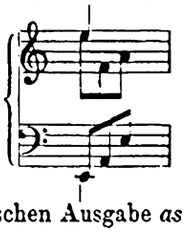
» 28. 48) *dis* ist zweifelhaft. Die franz. Ausgabe hat es nicht.

» 49) Beide Ausgaben lassen die Bogen bei dem zweiten Viertel vermissen. In der französischen Ausgabe fehlen sie überdies in dem darauffolgenden Takte und über dem letzten Viertel des übernächsten.

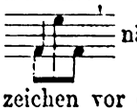
» 29. 50) Die französische Ausgabe hat hier (+) *c*, anstatt *b*.

» 51) in der französischen Ausgabe.

» 31. 52) ♮ vor *g* fehlt in beiden Ausgaben.

» 53) die französische Ausgabe bringt das letzte Viertel in folgender Weise: 

» 54) + In der französischen Ausgabe *as* (anstatt *f*) auf dem letzten Achtel.

» 32. 55) Das dritte Viertel lautet in der französischen Ausgabe:  nämlich: das erste *f* ausgehalten und Atemzeichen vor dem 4. Viertel, mit welchem das Hauptmotiv wieder eintritt.

» 56) im Original steht hier + *des*, anstatt *b*.

12 GRANDES ÉTUDES.

Als Vorlage benutzten wir die Haslingersche Ausgabe und verglichen dieselbe mit dem Pariser Druck von Schlesinger. Die Stichfehler der beiden hoben sich meistens gegenseitig auf; wo aber geringe Zweifel und offenbare Unkorrektheiten noch übrig blieben, haben wir — der größeren Übersicht wegen — dieselben bezw. deren Berichtigung eingeklammert, gleich im Texte oder über demselben vermerkt. Desgleichen haben wir die wenigen knappen kritischen Bemerkungen unmittelbar angebracht.

New-York, Januar 1910.

Ferruccio Busoni.

Etüde in 12 Übungen

für Pianoforte.

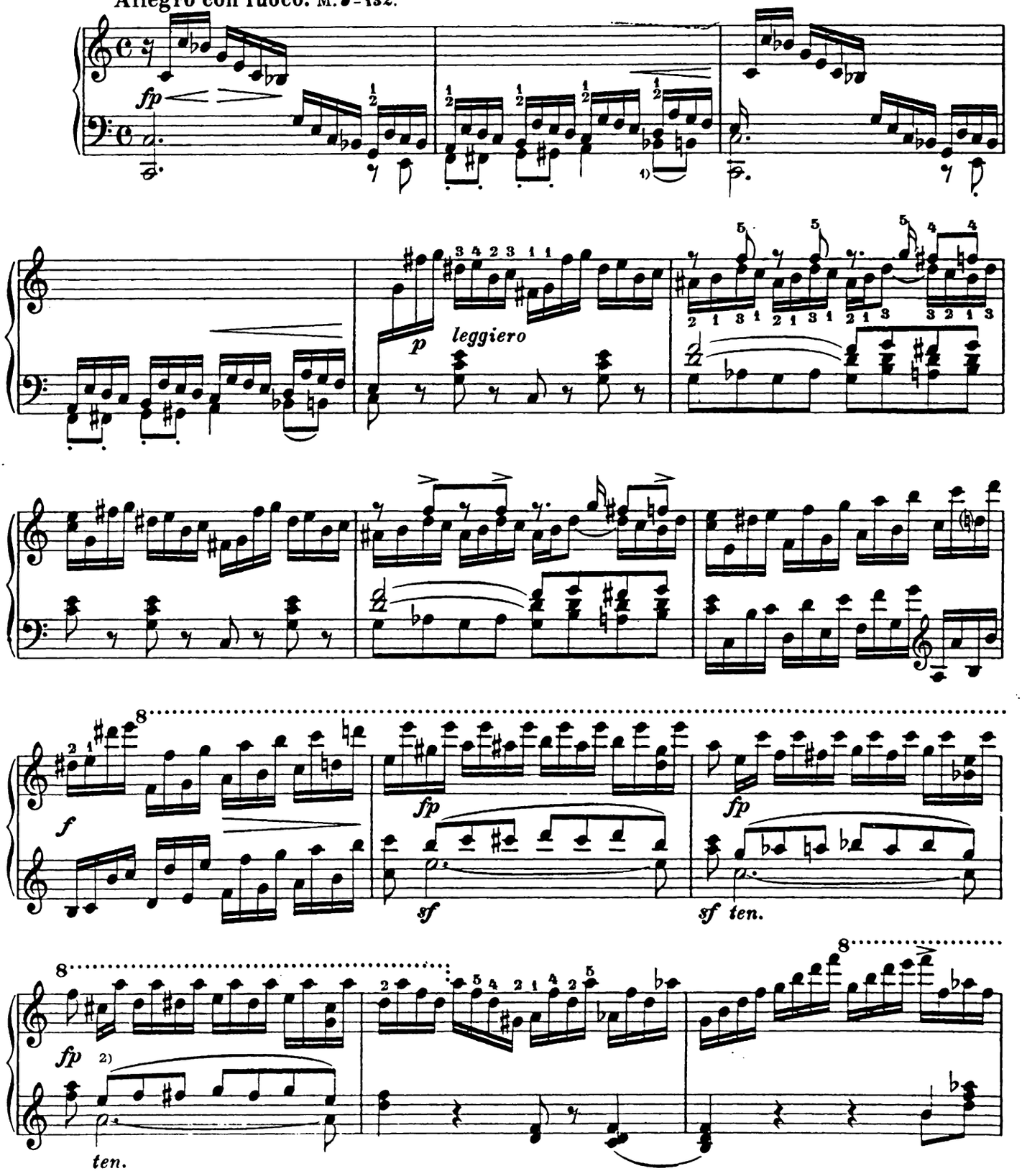
Étude en 12 Exercices. Study in 12 Exercises.

Franz Liszt, Op. 1.

Komponiert 1826.

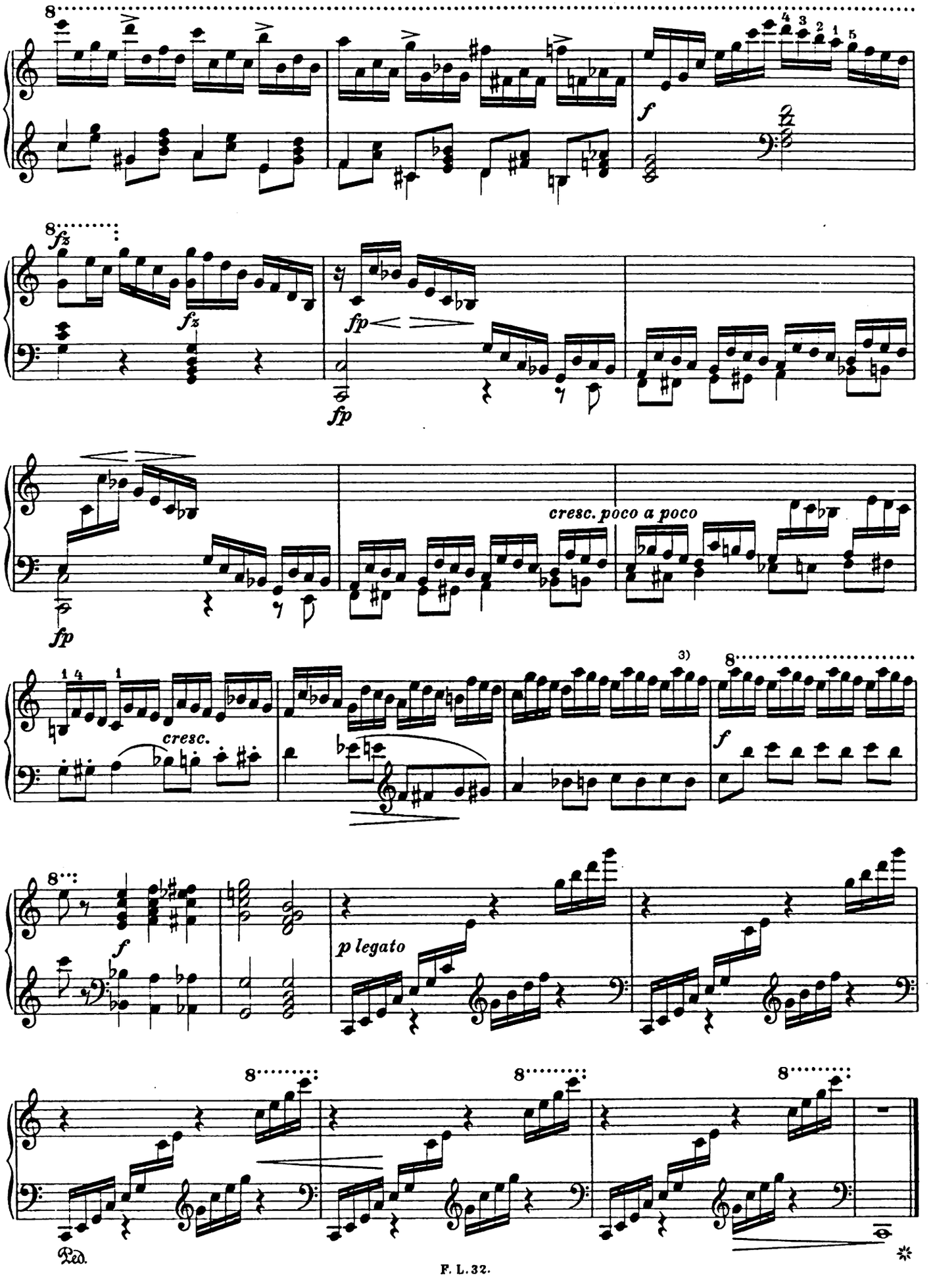
1.

Allegro con fuoco. M. ♩= 132.



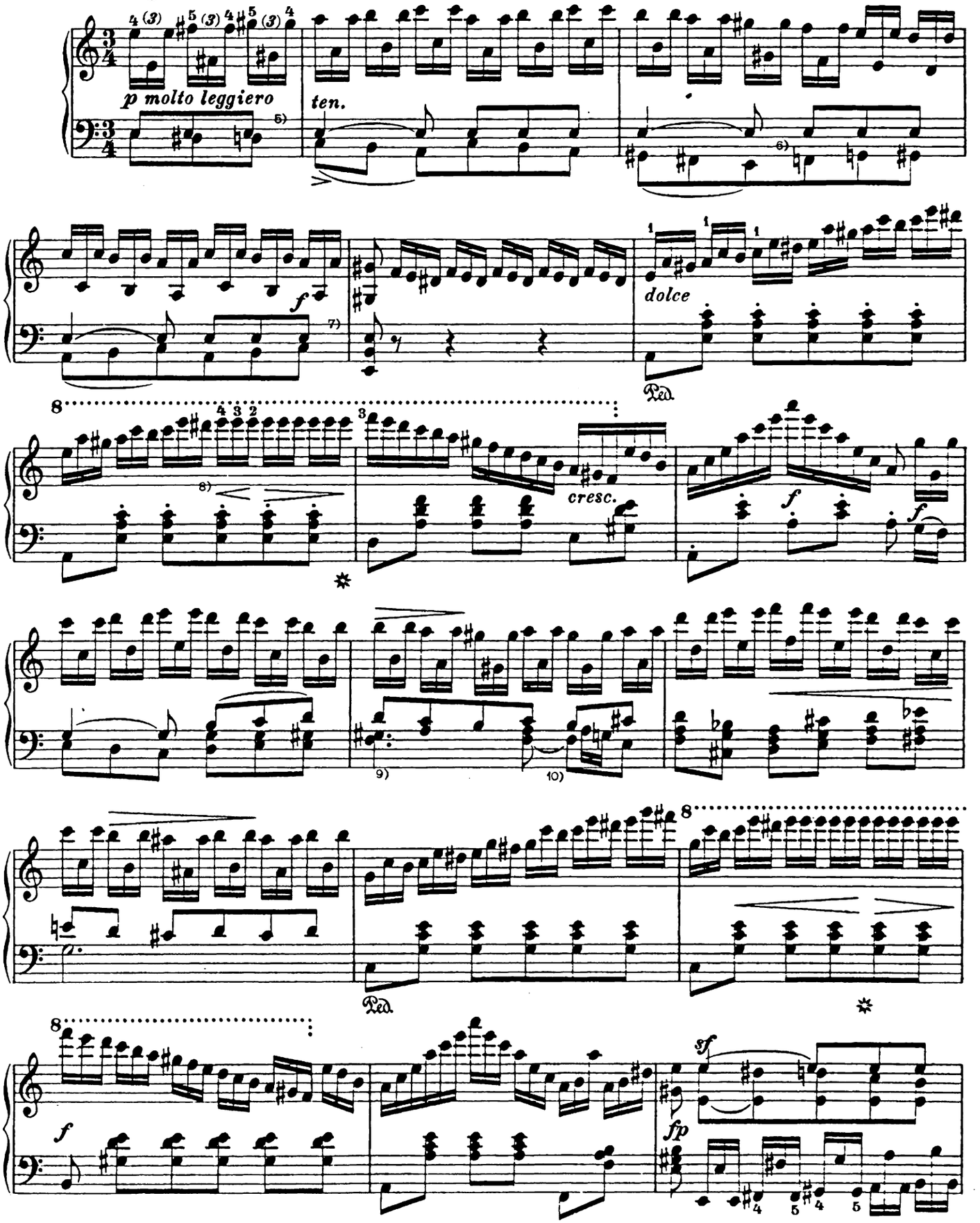
Aufführungsrecht vorbehalten.

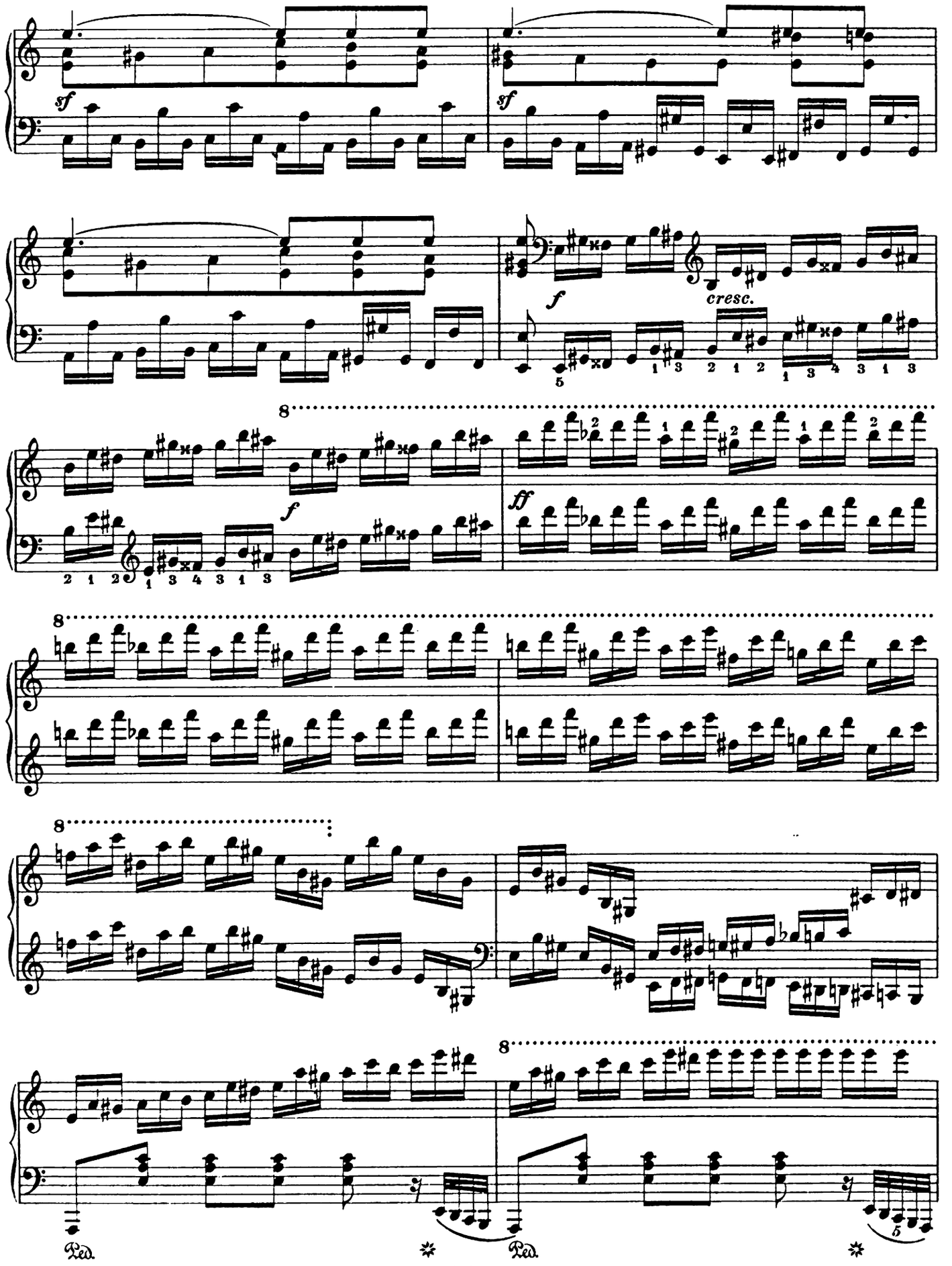
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. F. L. 32. Original-Verleger: Fr. Hofmeister in Leipzig.

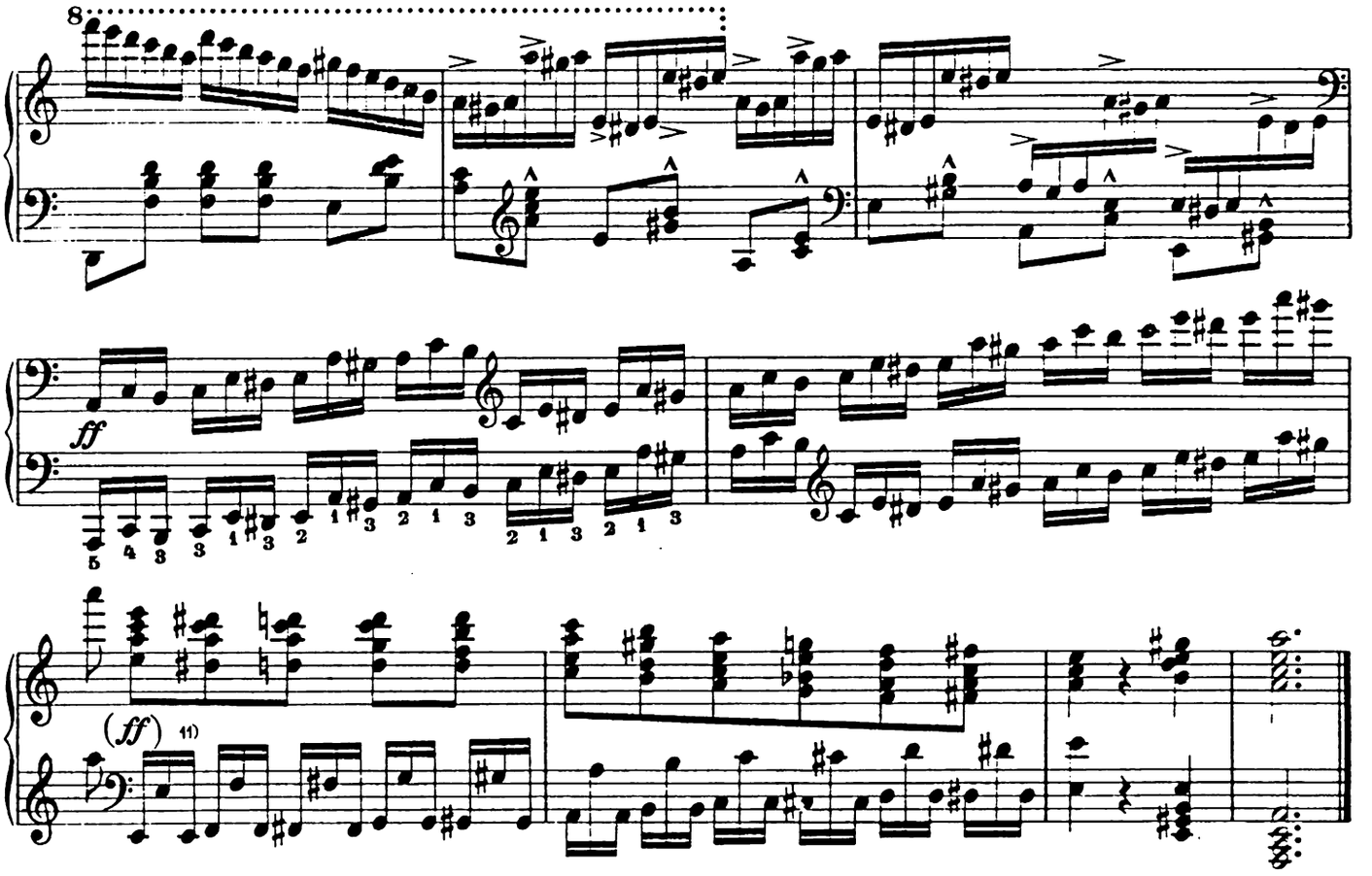

8
f
8
fz
fz
fp
fp
fp
cresc. poco a poco
1 4 1
cresc.
3)
8
f
8
f
p legato
8
8
8
Ped.

2.

4) **Allegro non molto.** M. ♩ = 100.

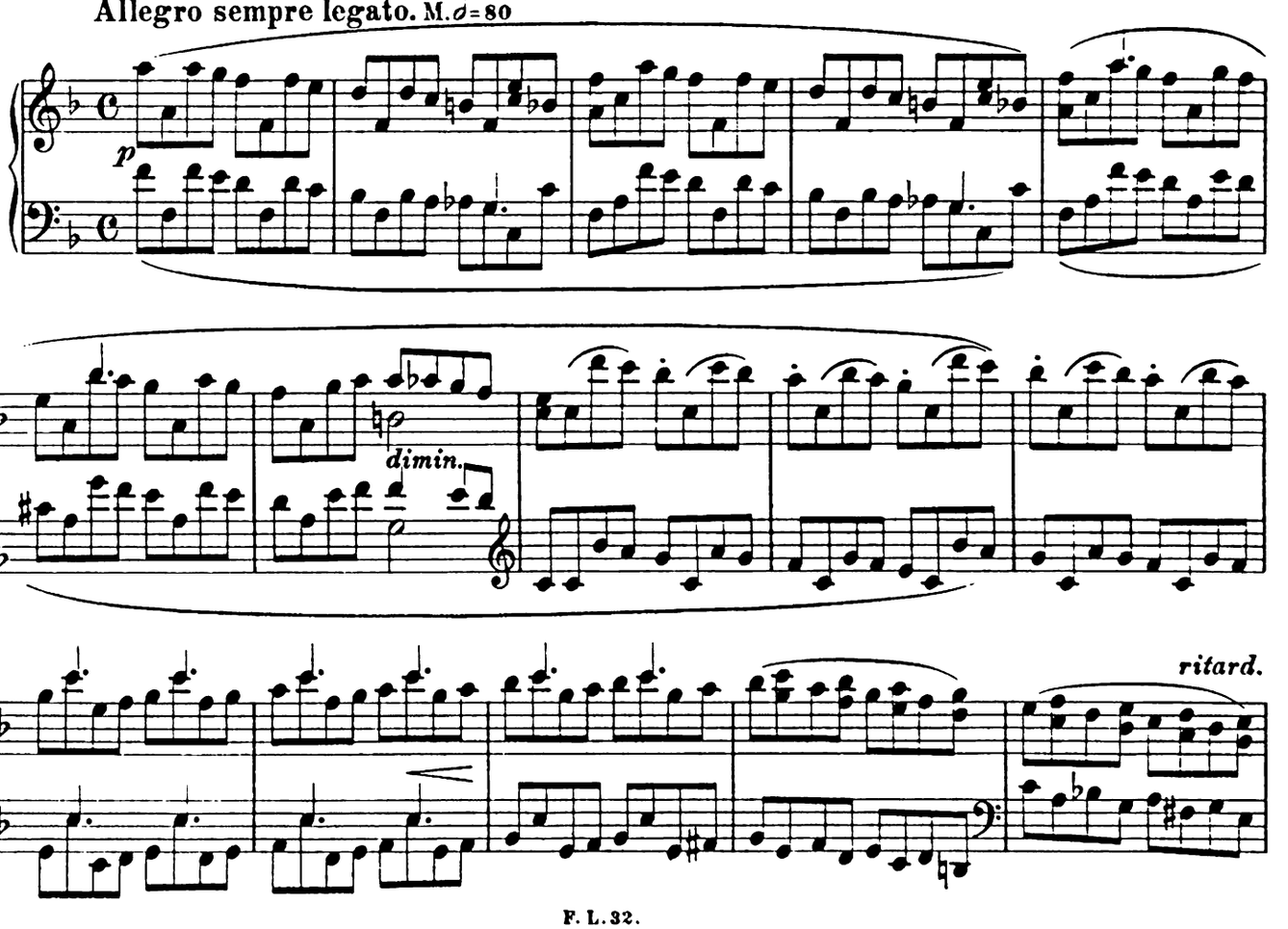


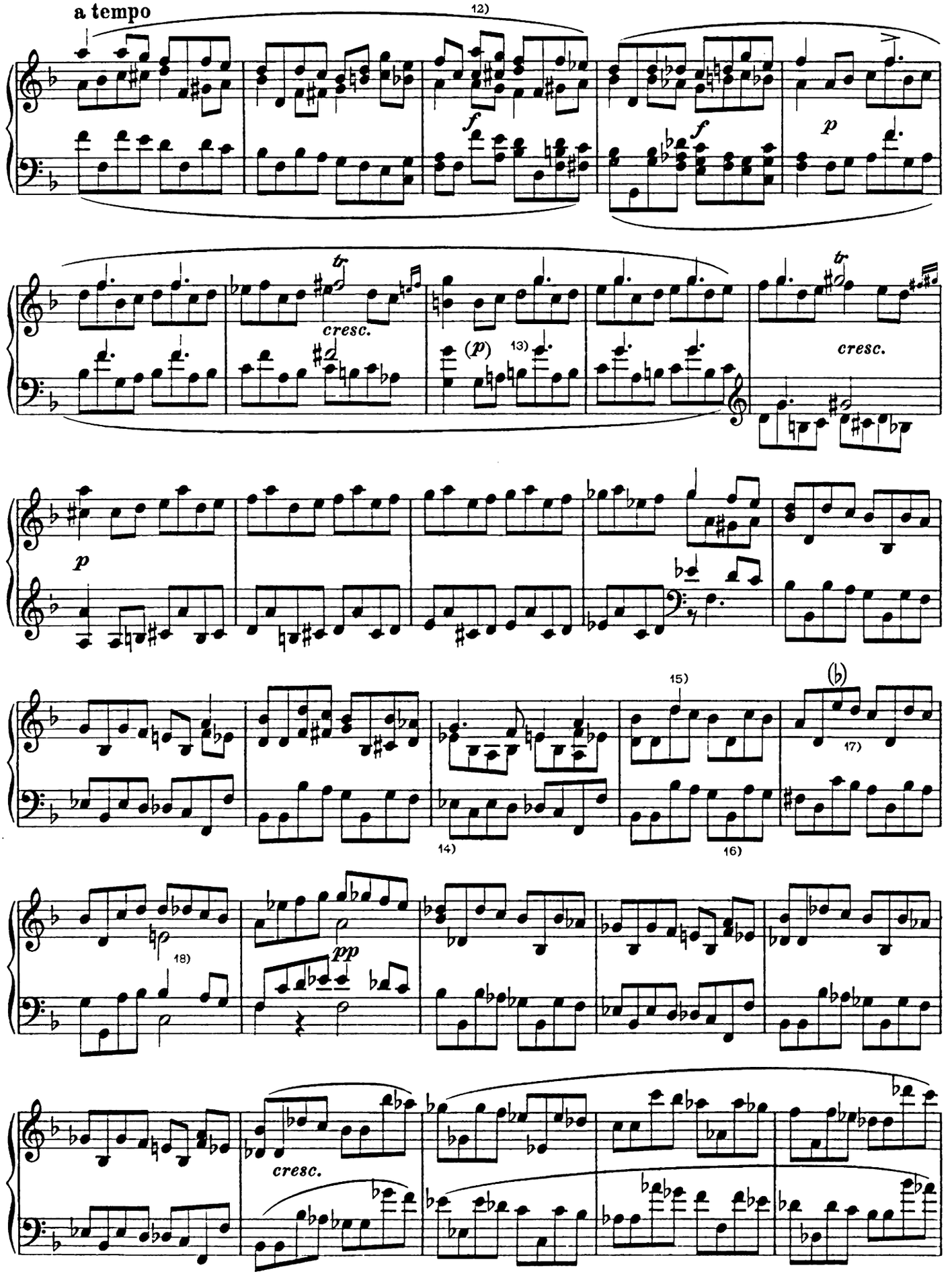

sf
sf
f
cresc.
f
ff
8
Ped.
Ped.

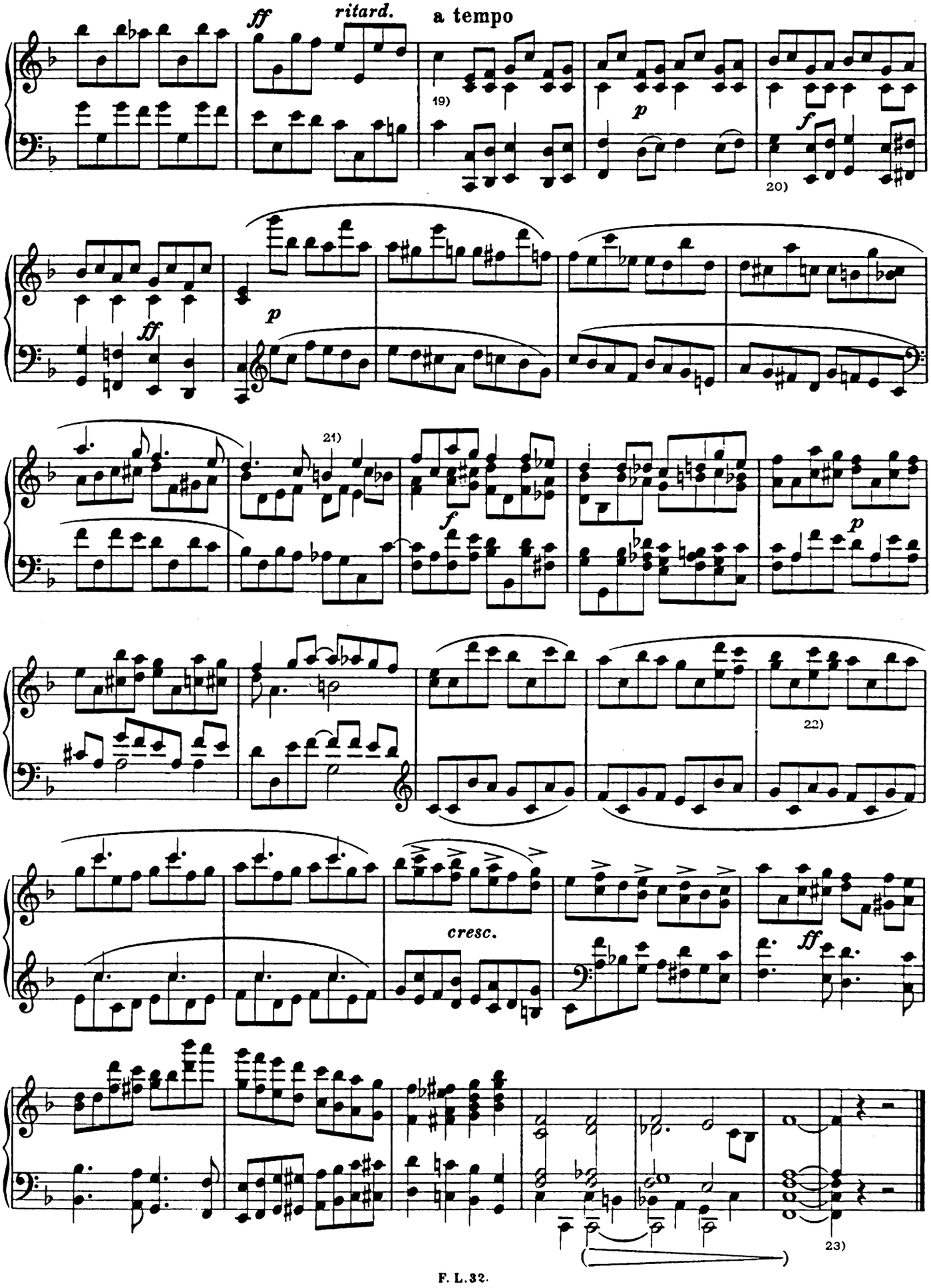


3.

Allegro sempre legato. M. ♩ = 80

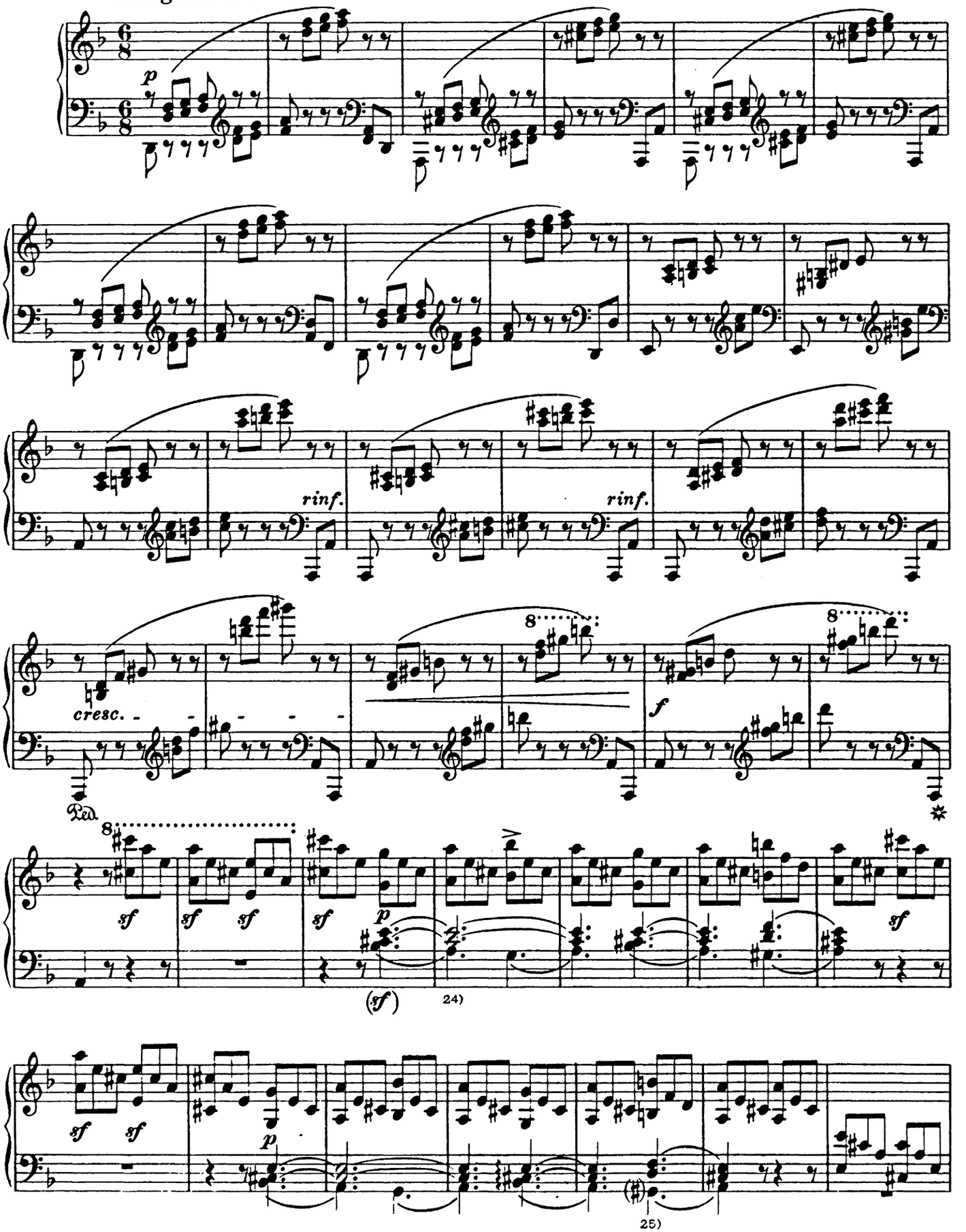


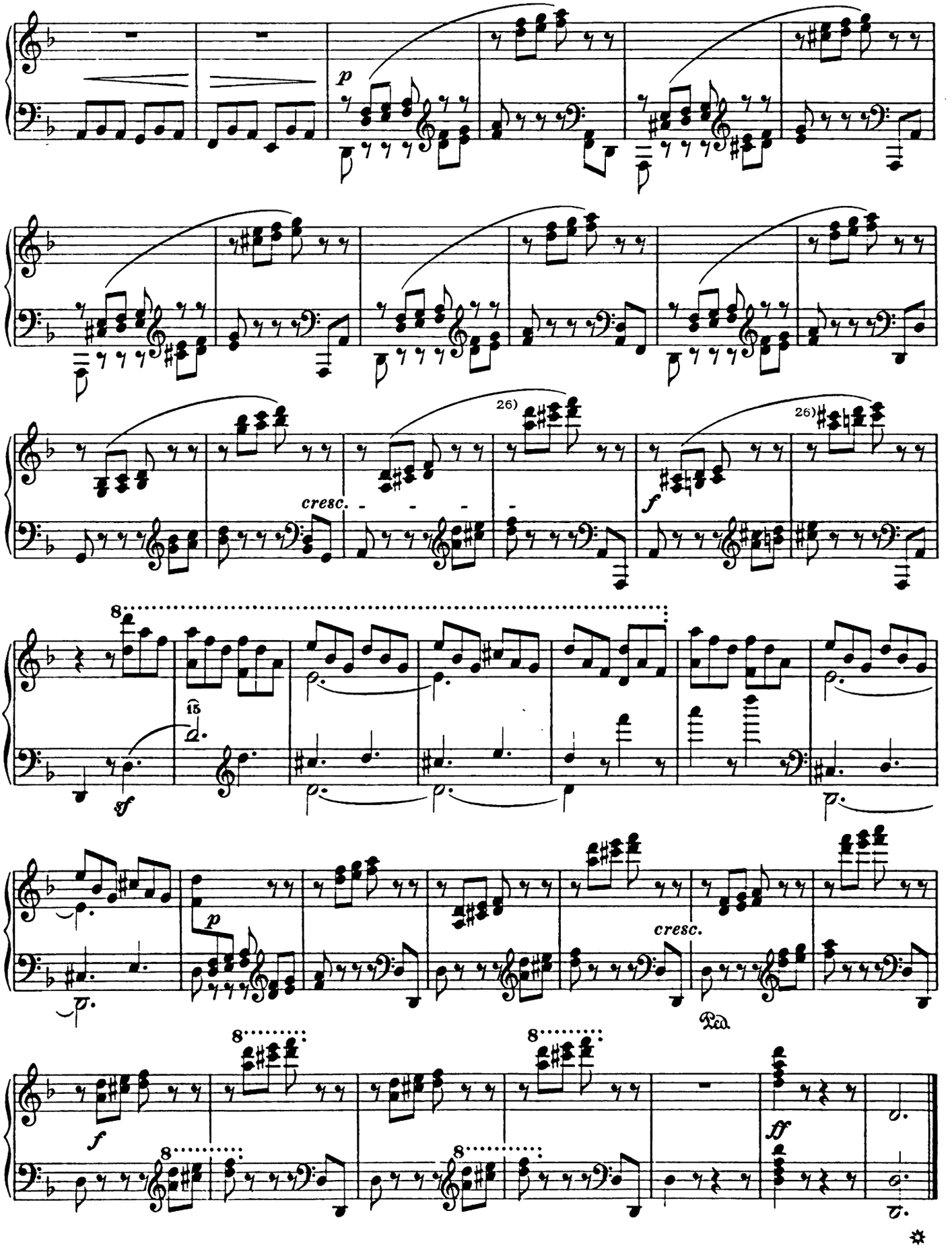

a tempo
12)
f
f
f
p
tr
cresc.
(p)
13)
tr
cresc.
p
15)
(b)
17)
14)
16)
18)
pp
cresc.


ff
ritard.
a tempo
19)
p
f
20)
ff
p
21)
f
p
22)
cresc.
ff
23)

4.

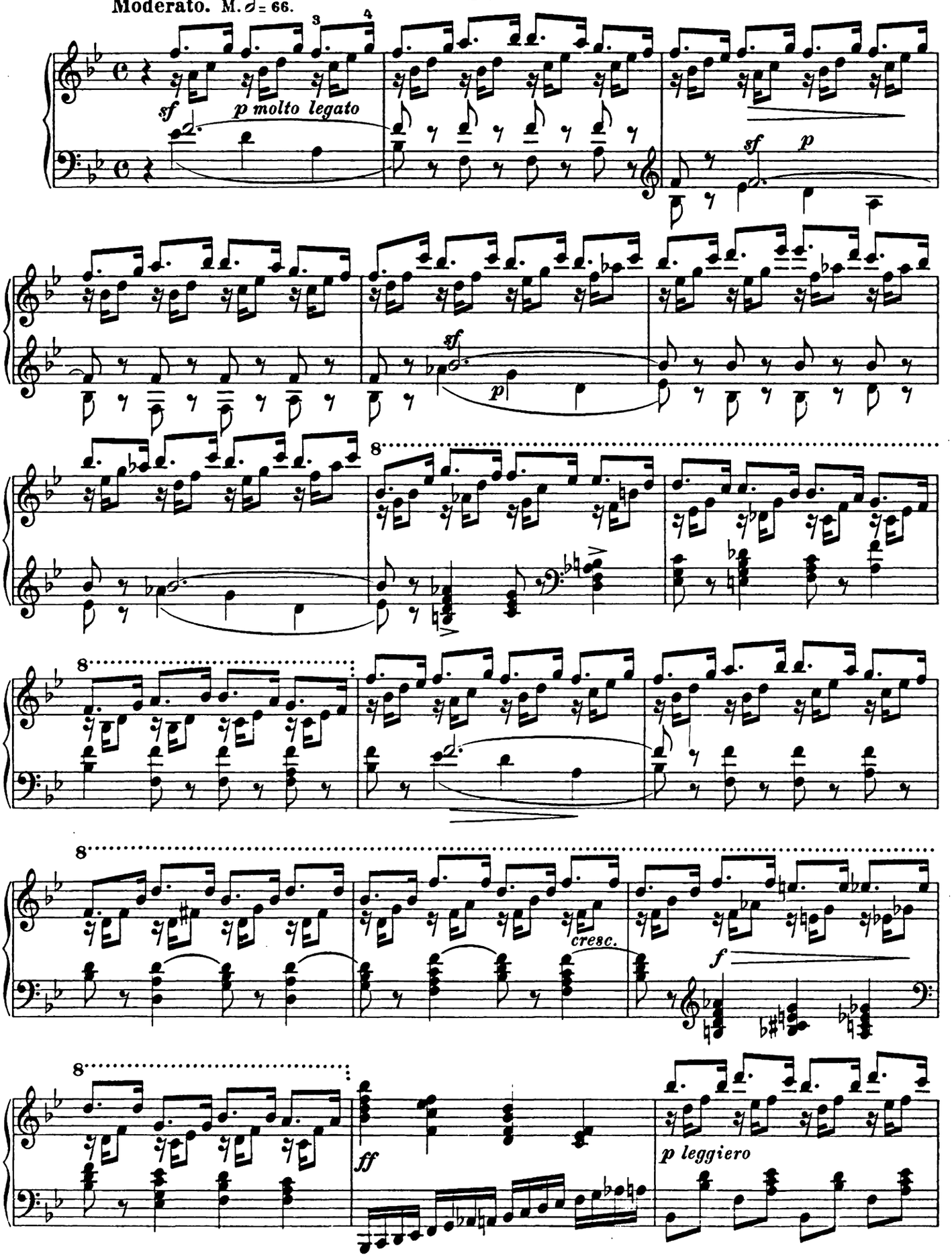
Allegretto. M. ♩.= 132.

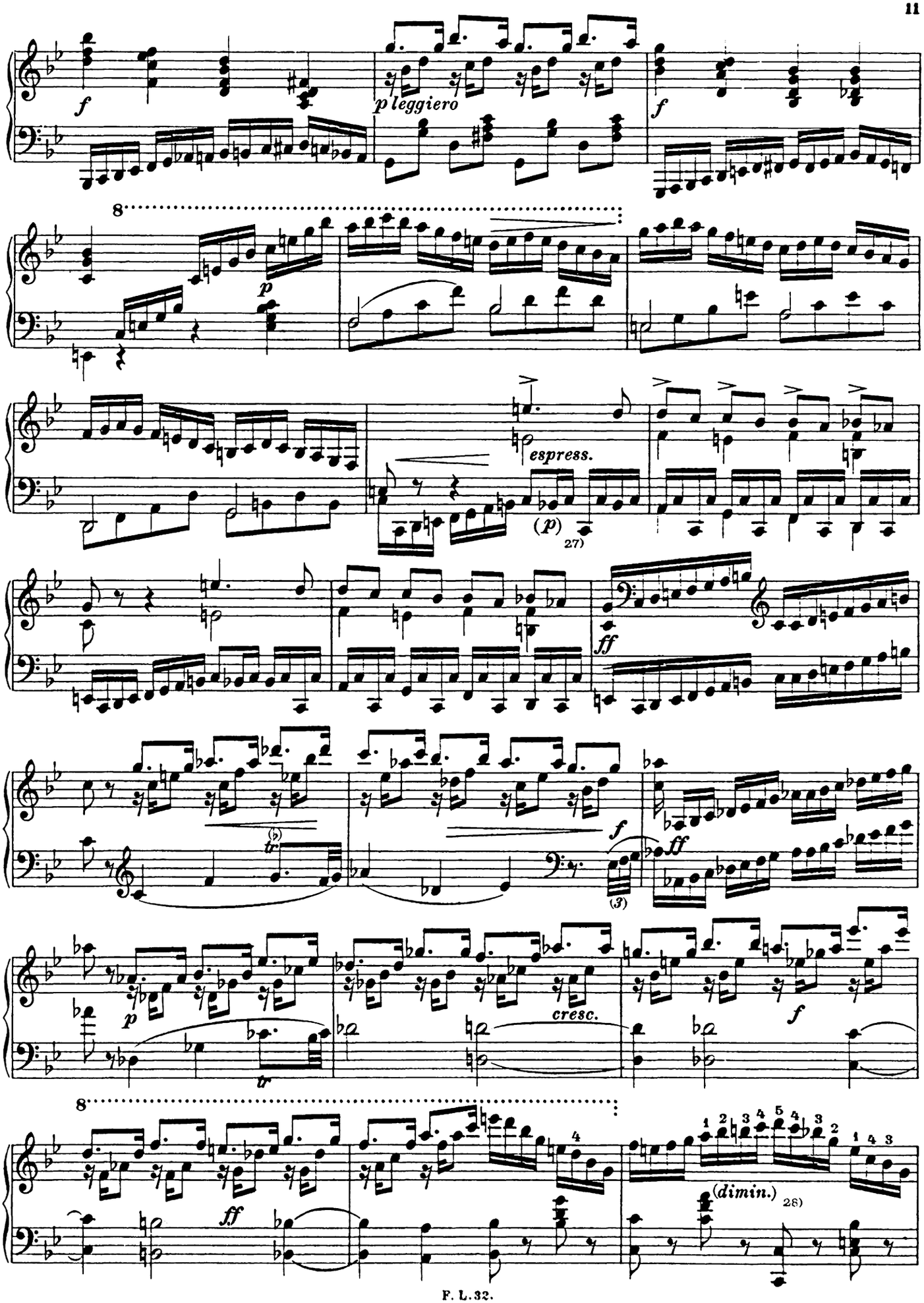


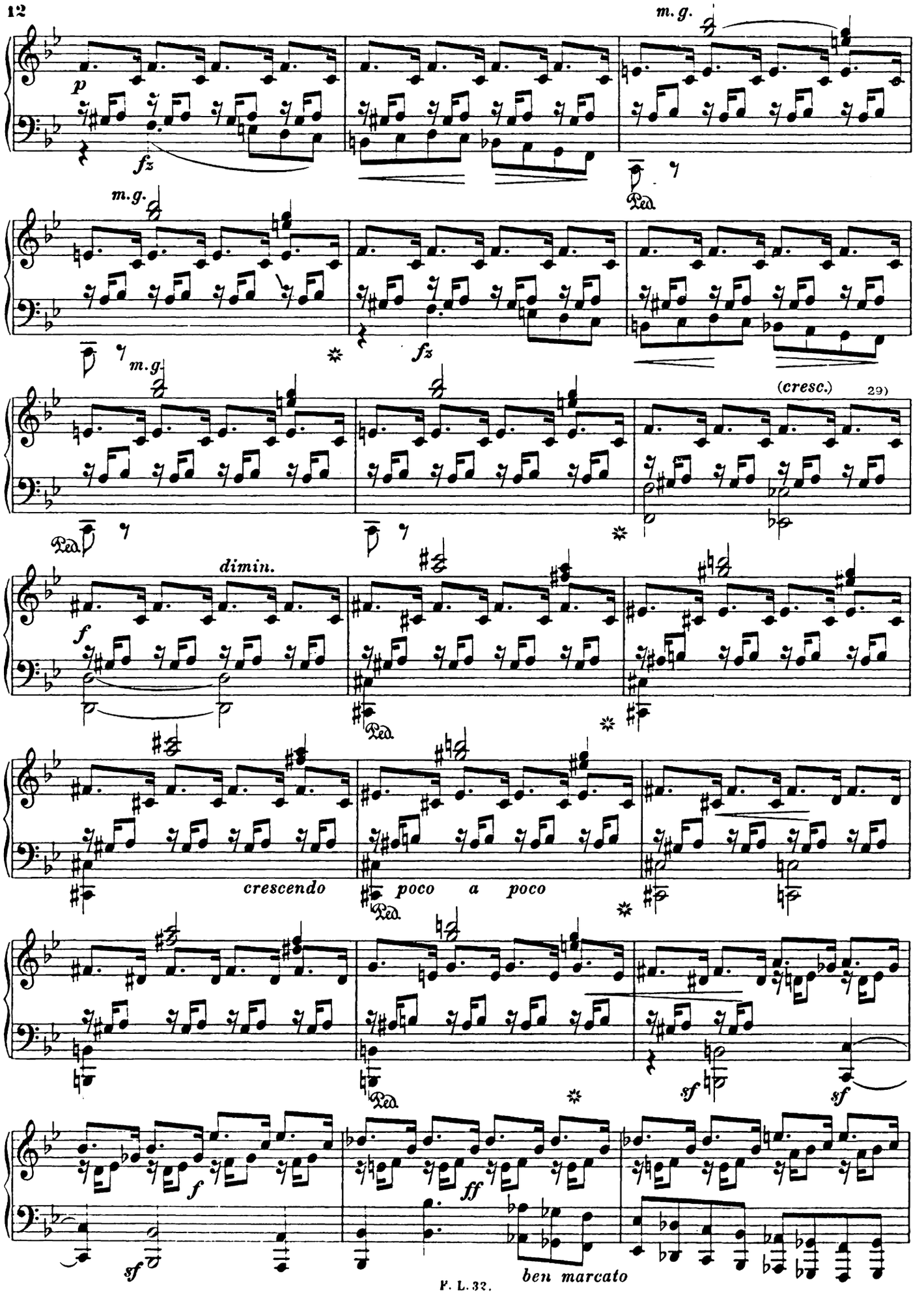

p
26)
cresc.
f
26)
8
15
sf
p
cresc.
Ped.
8
f
8
8
8
ff

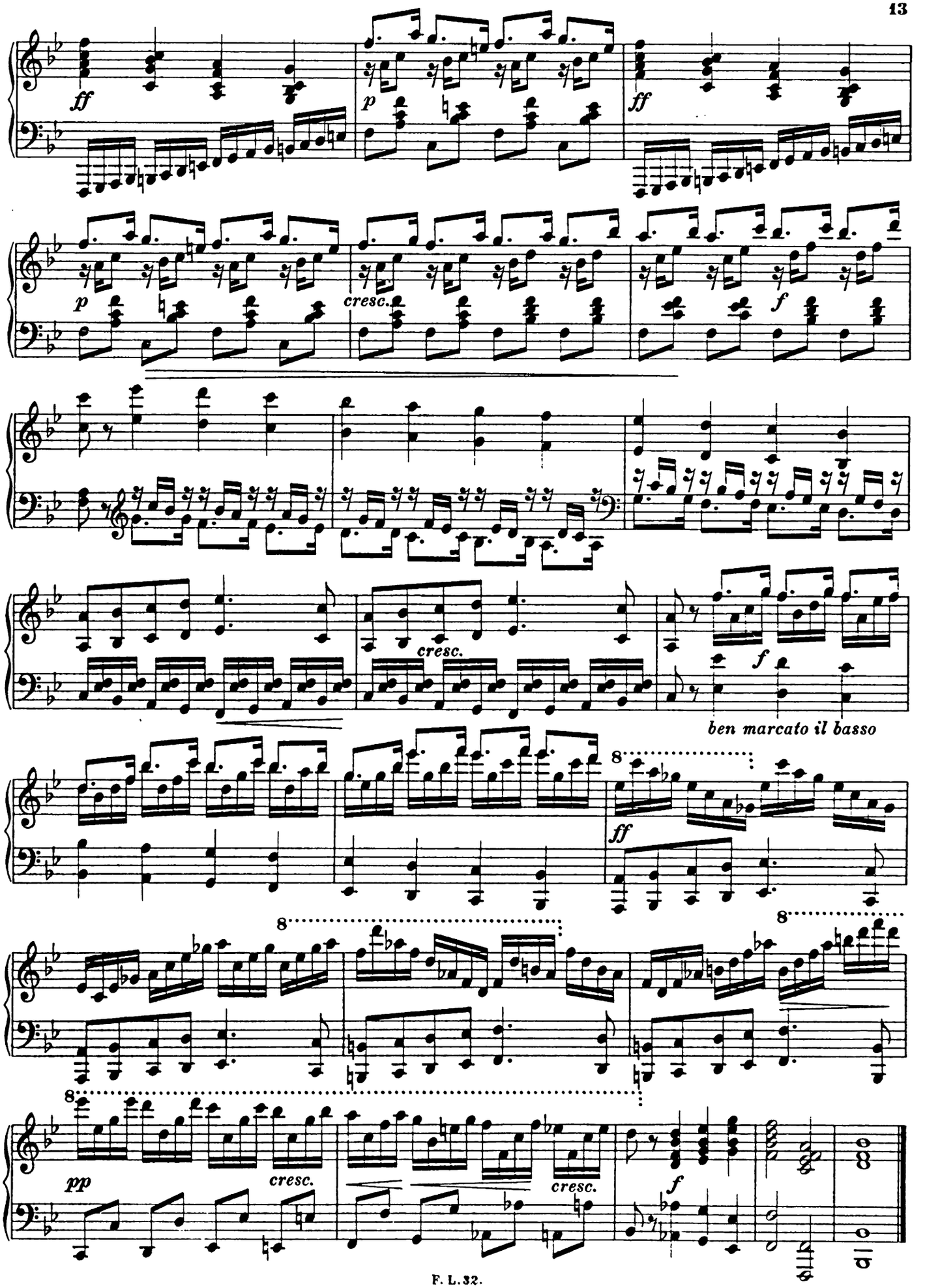
5.

Moderato. M. ♩ = 66.



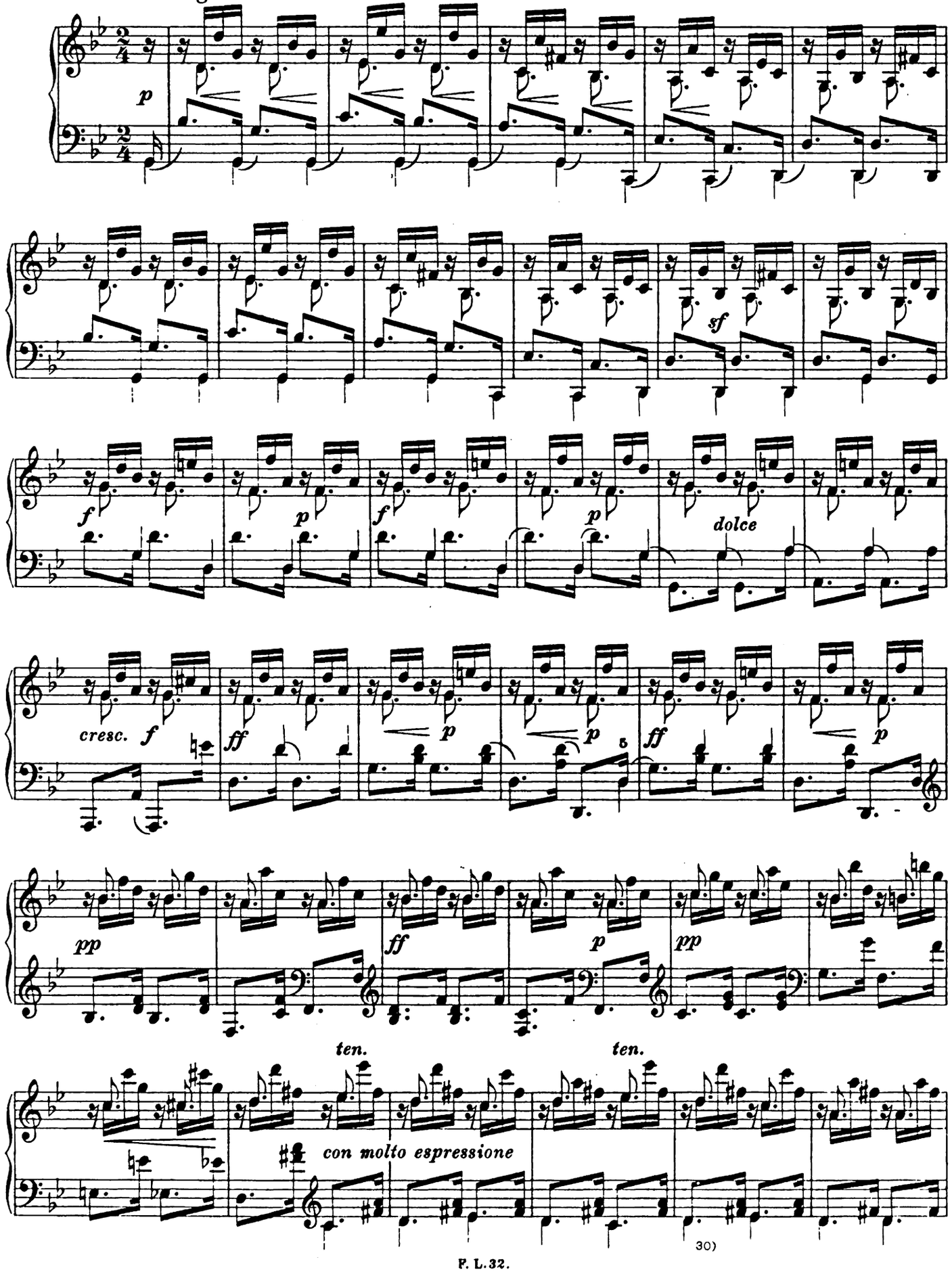

f
p leggiero
f
8
p
espress.
(p)
27)
ff
f
ff
(3)
p
tr
cresc.
f
8
ff
(dimin.)
28)

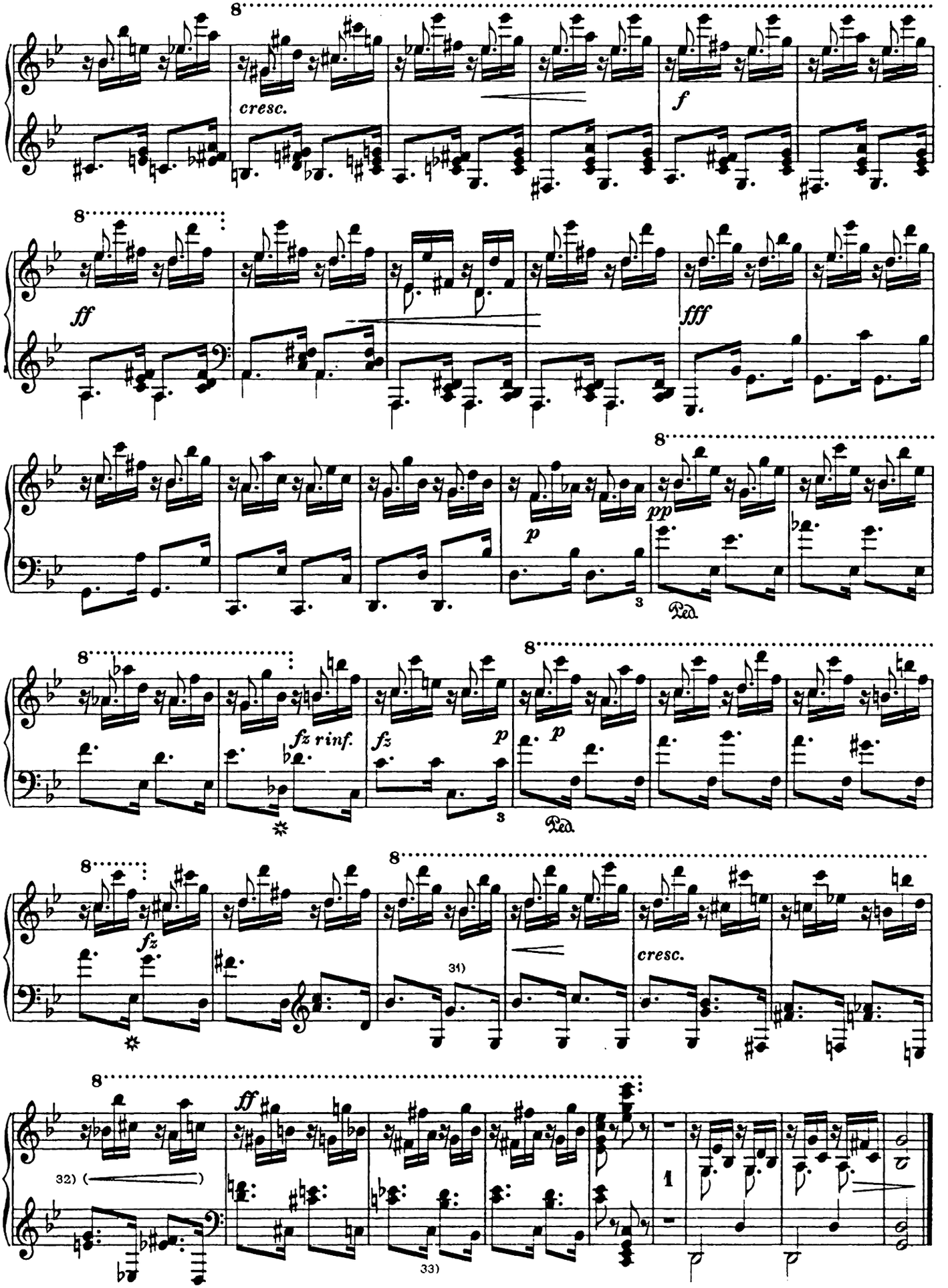

m. g.
p
fz
Ped.
m. g.
fz
m. g.
(cresc.)
29)
Ped.
dimin.
f
Ped.
crescendo
poco a poco
Ped.
sf
sf
f
ff
sf
ben marcato


ff
p
ff
p
cresc.
f
cresc.
f
ben marcato il basso
ff
8
8
8
pp
cresc.
cresc.
f

6.

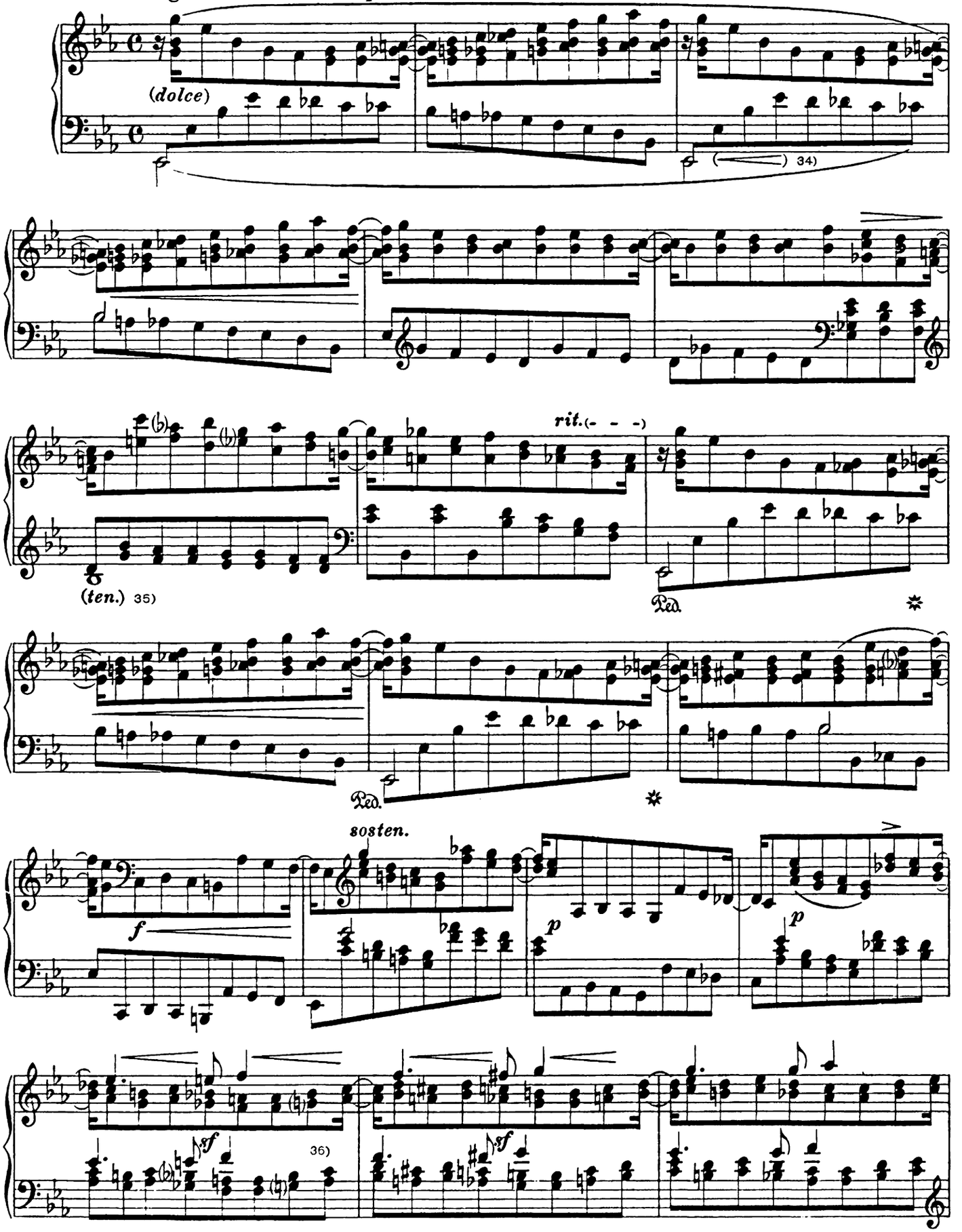
Molto agitato. M. ♩ = 138.

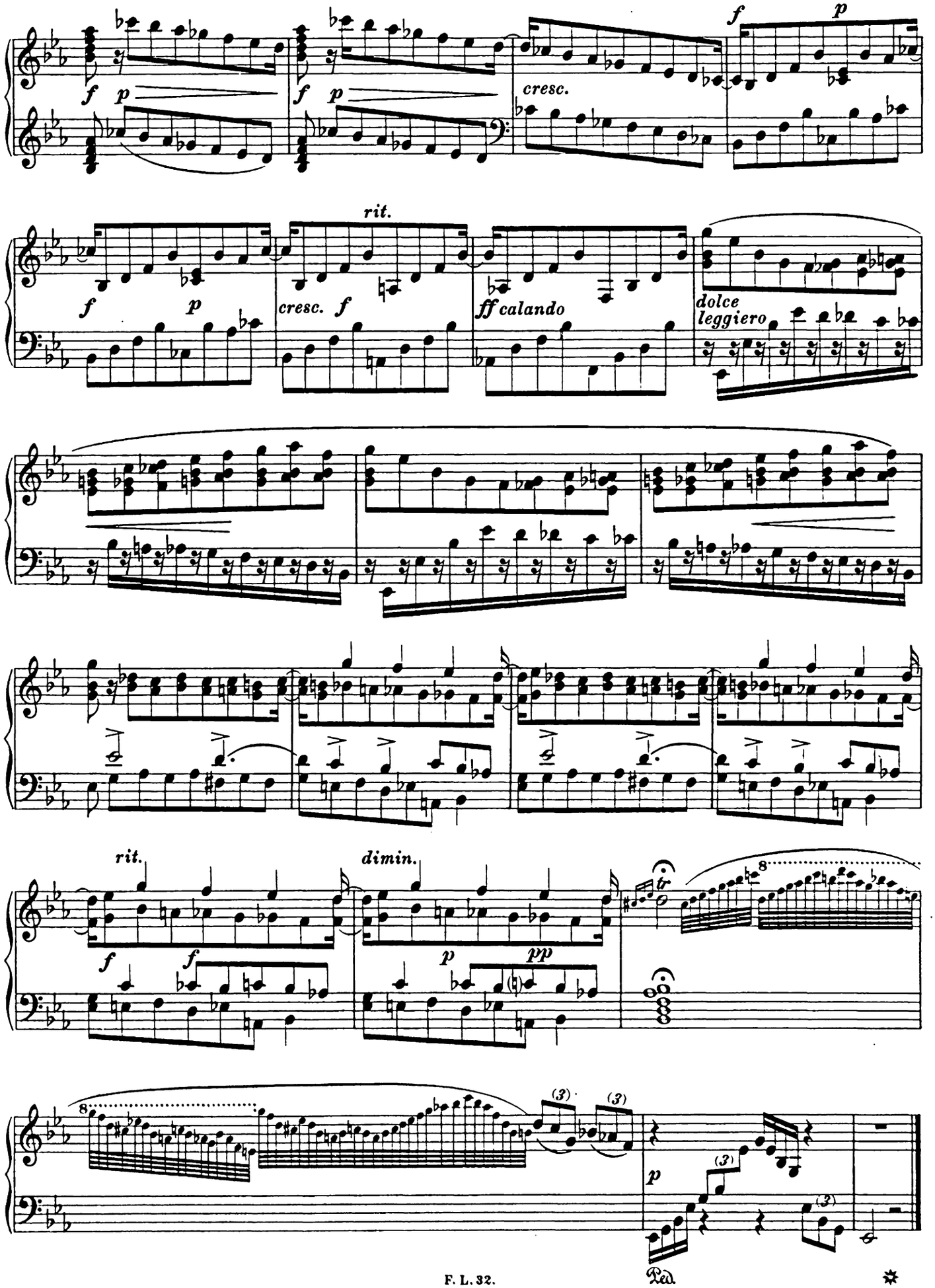



8
cresc.
f
ff
fff
p
pp
Ped.
fz rinf.
fz
31)
32)
33)
1

7.

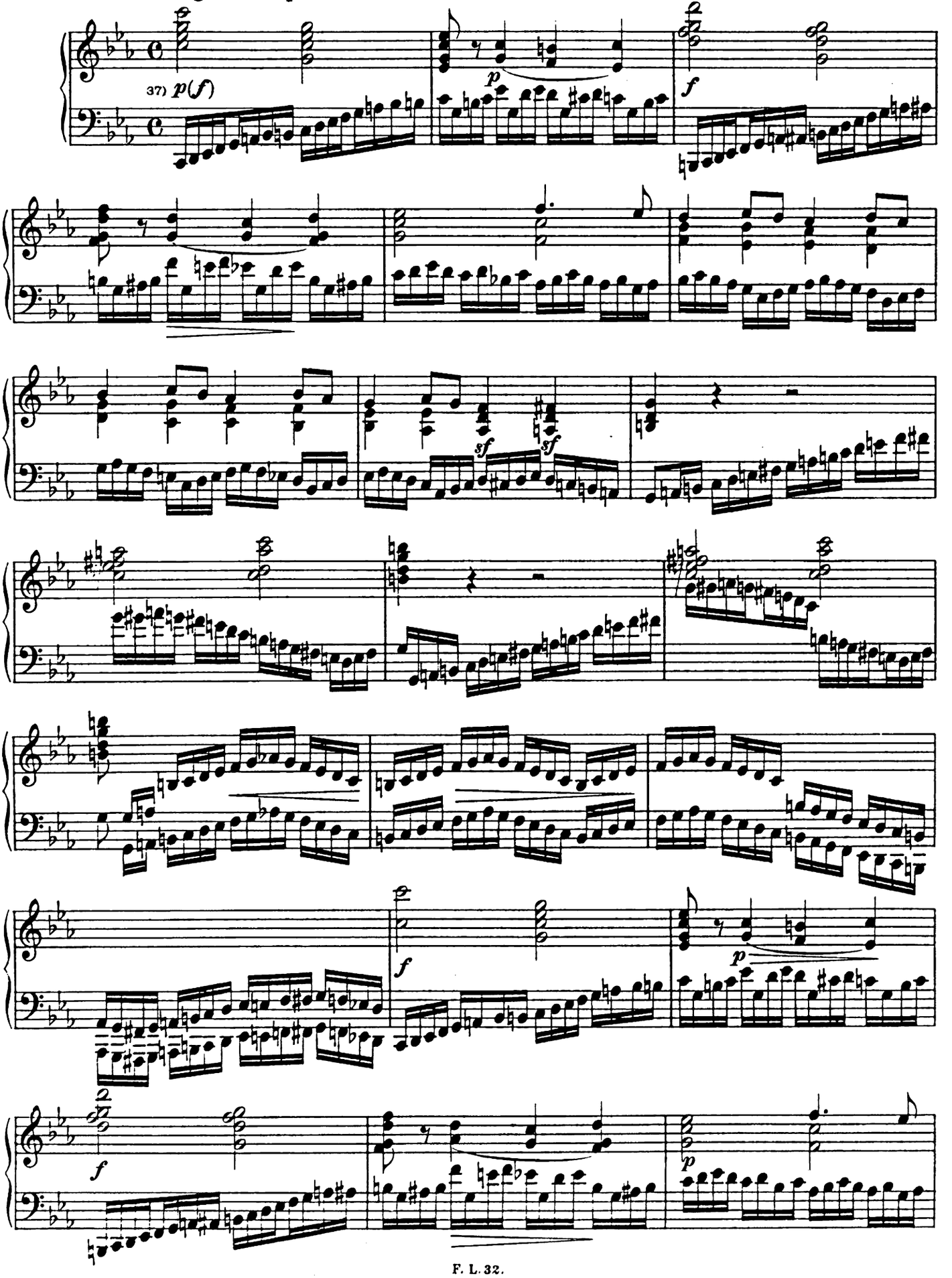
Allegretto con molta espressione. M. ♩= 96.

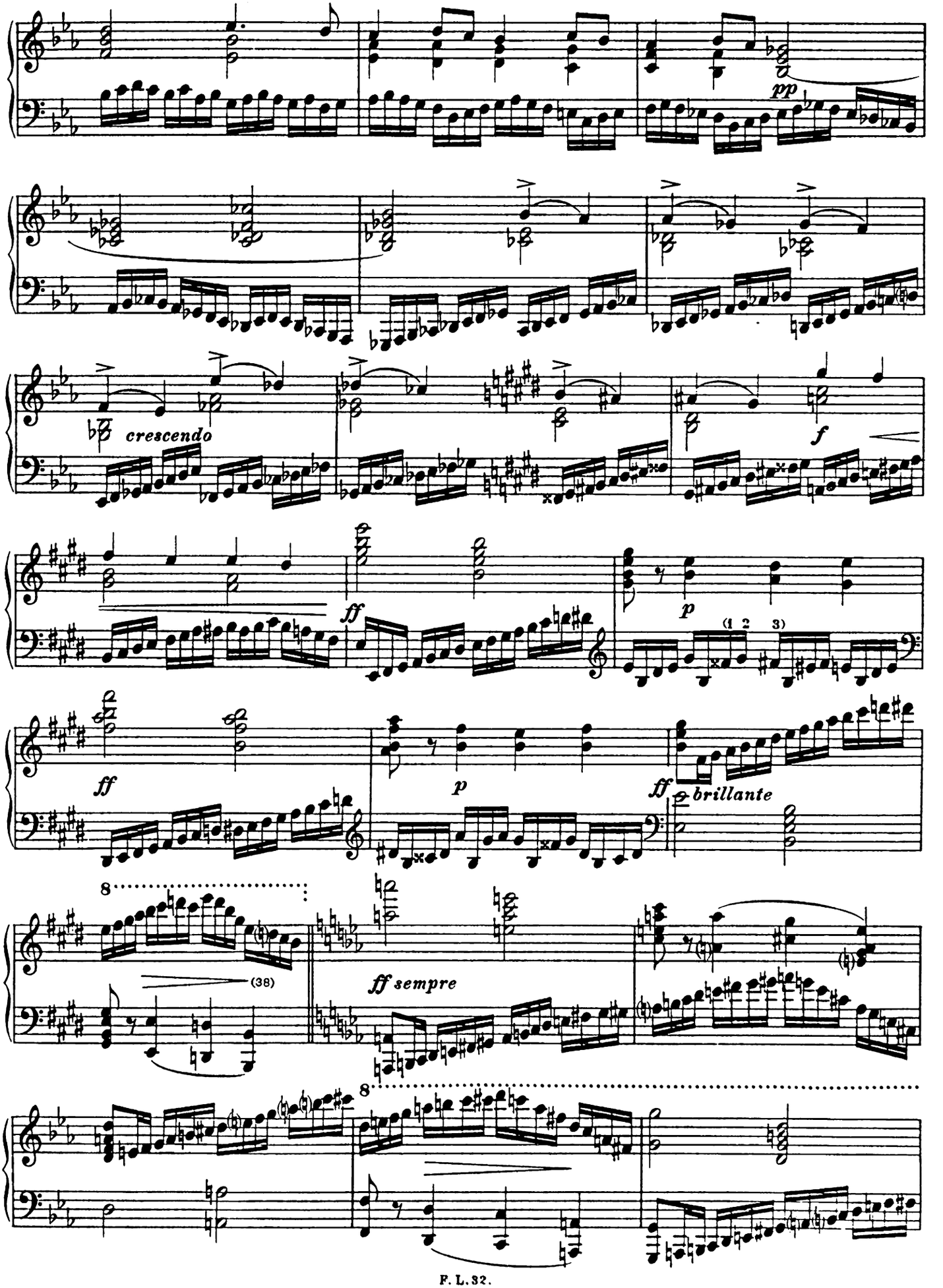


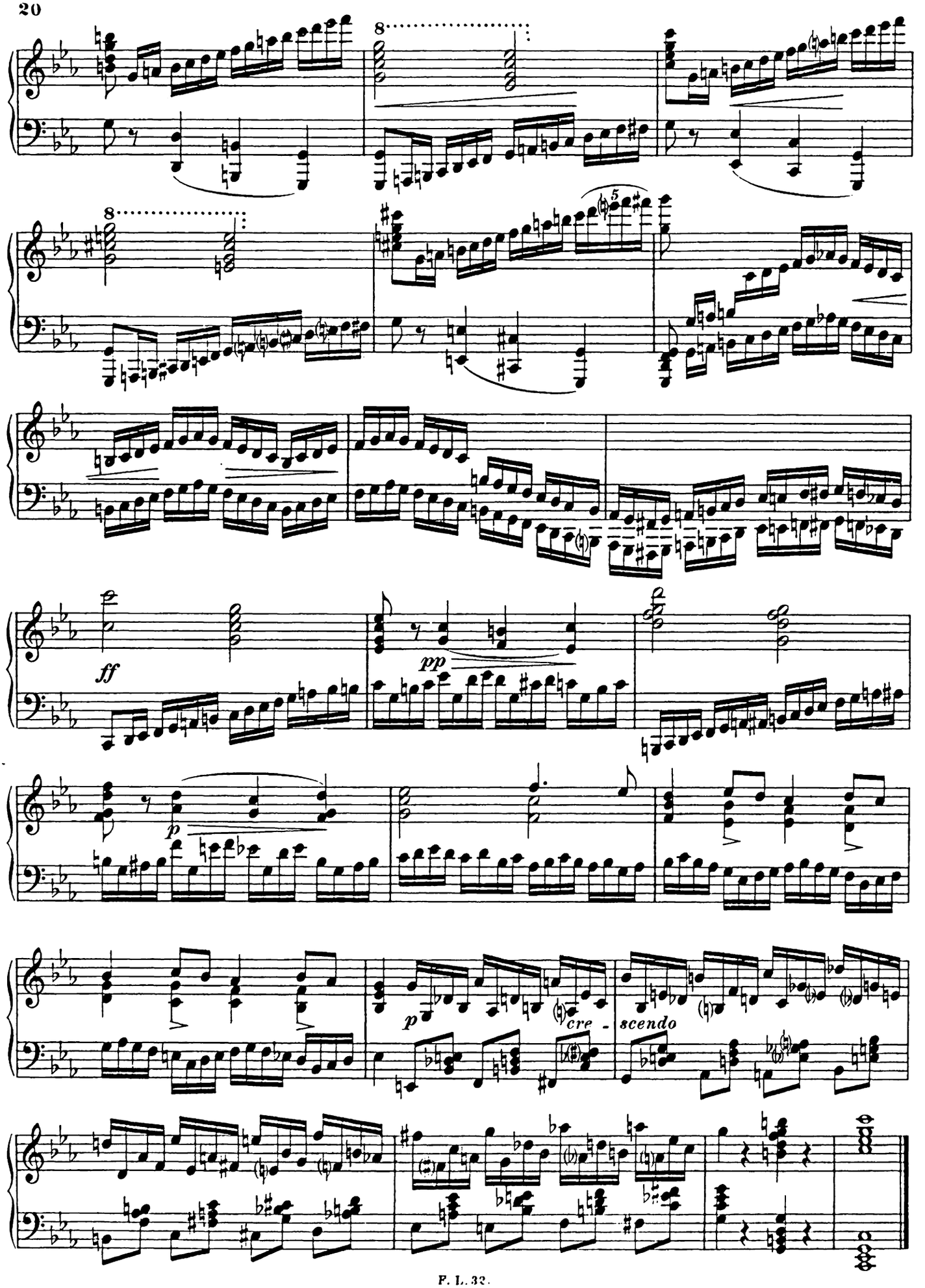

f
p
cresc.
rit.
ff calando
dolce
leggiero
dimin.
pp
tr
8
(3)
Ped.

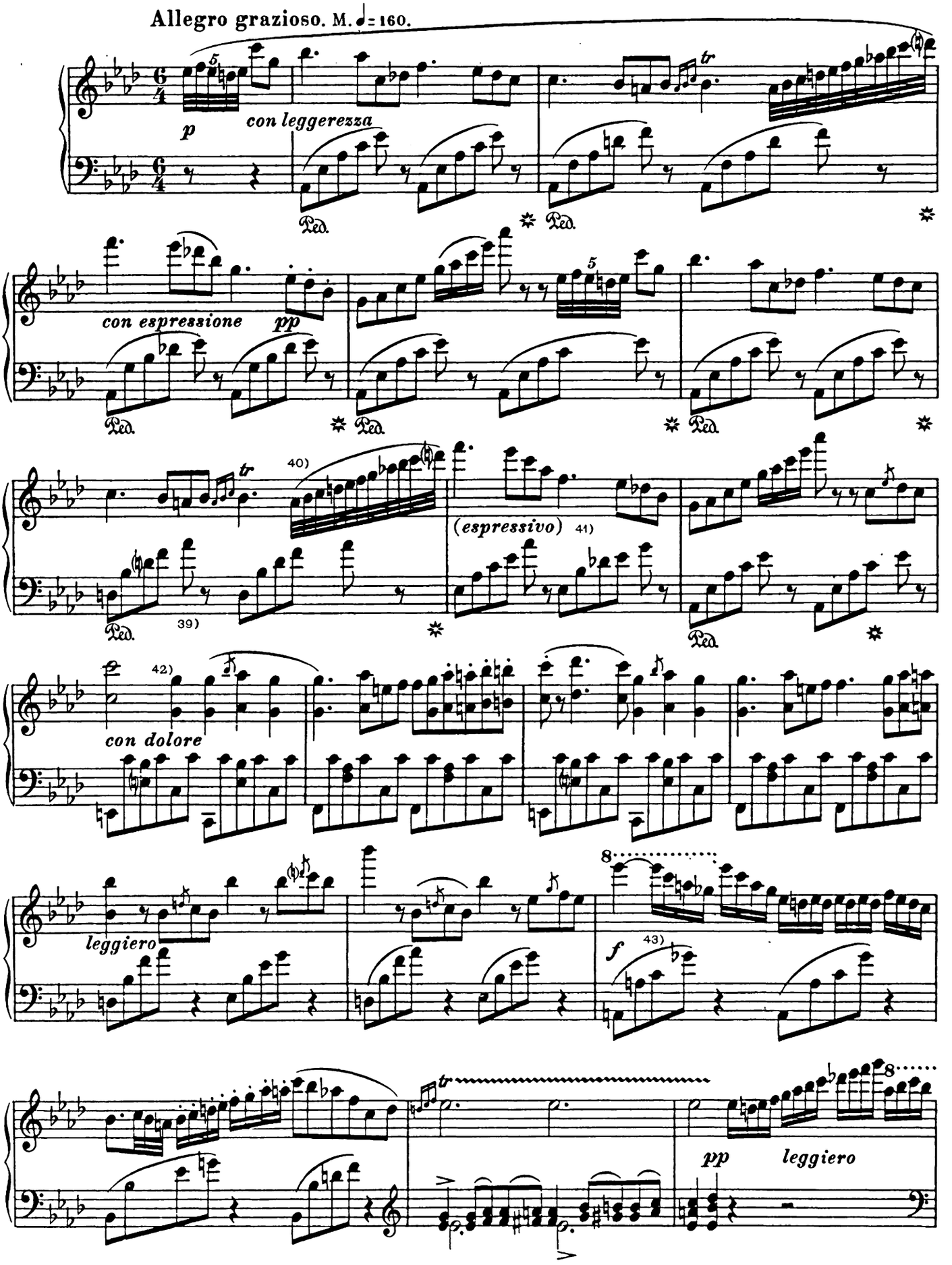
8.

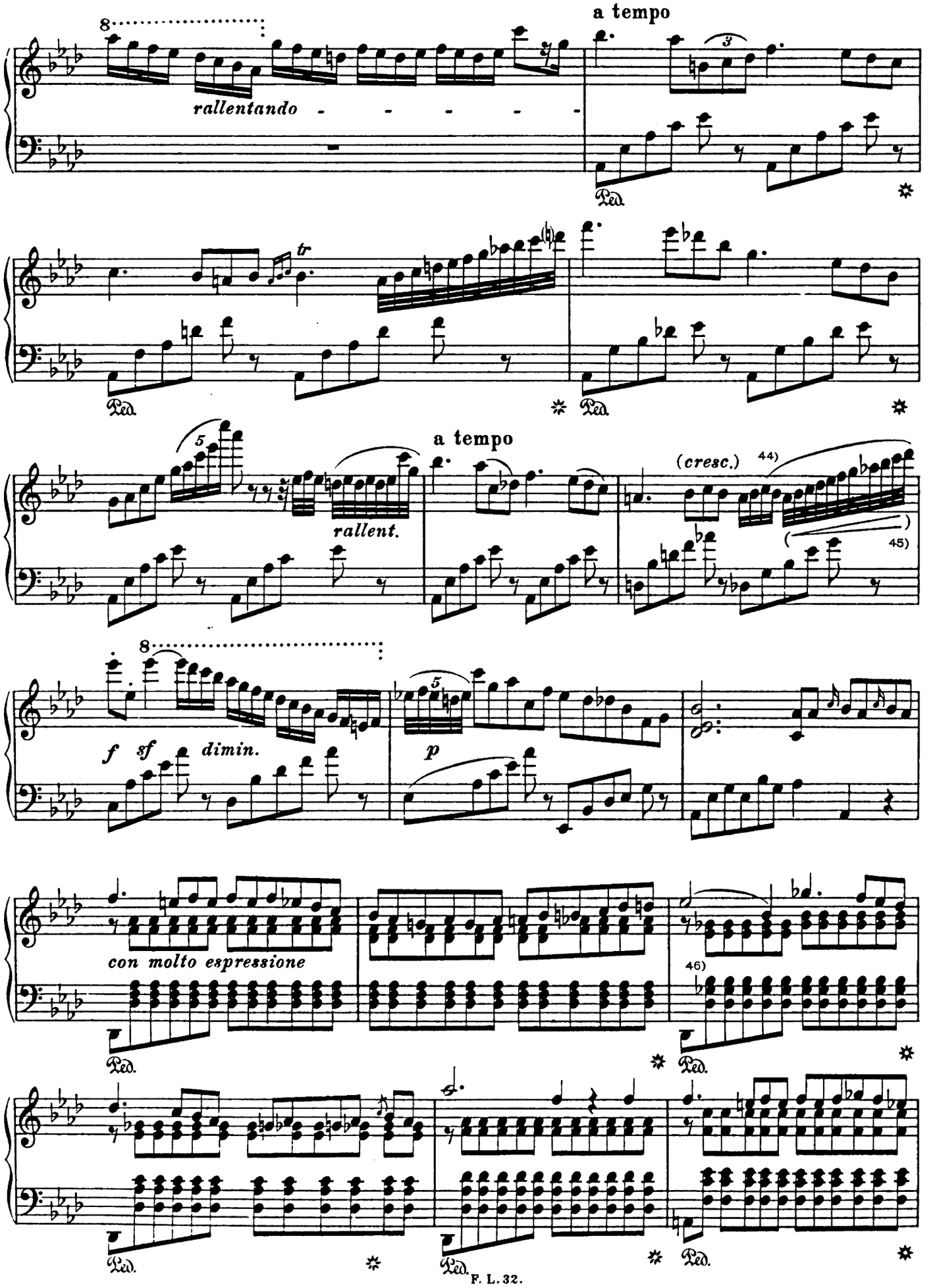
Allegro con spirito. ♩=88.

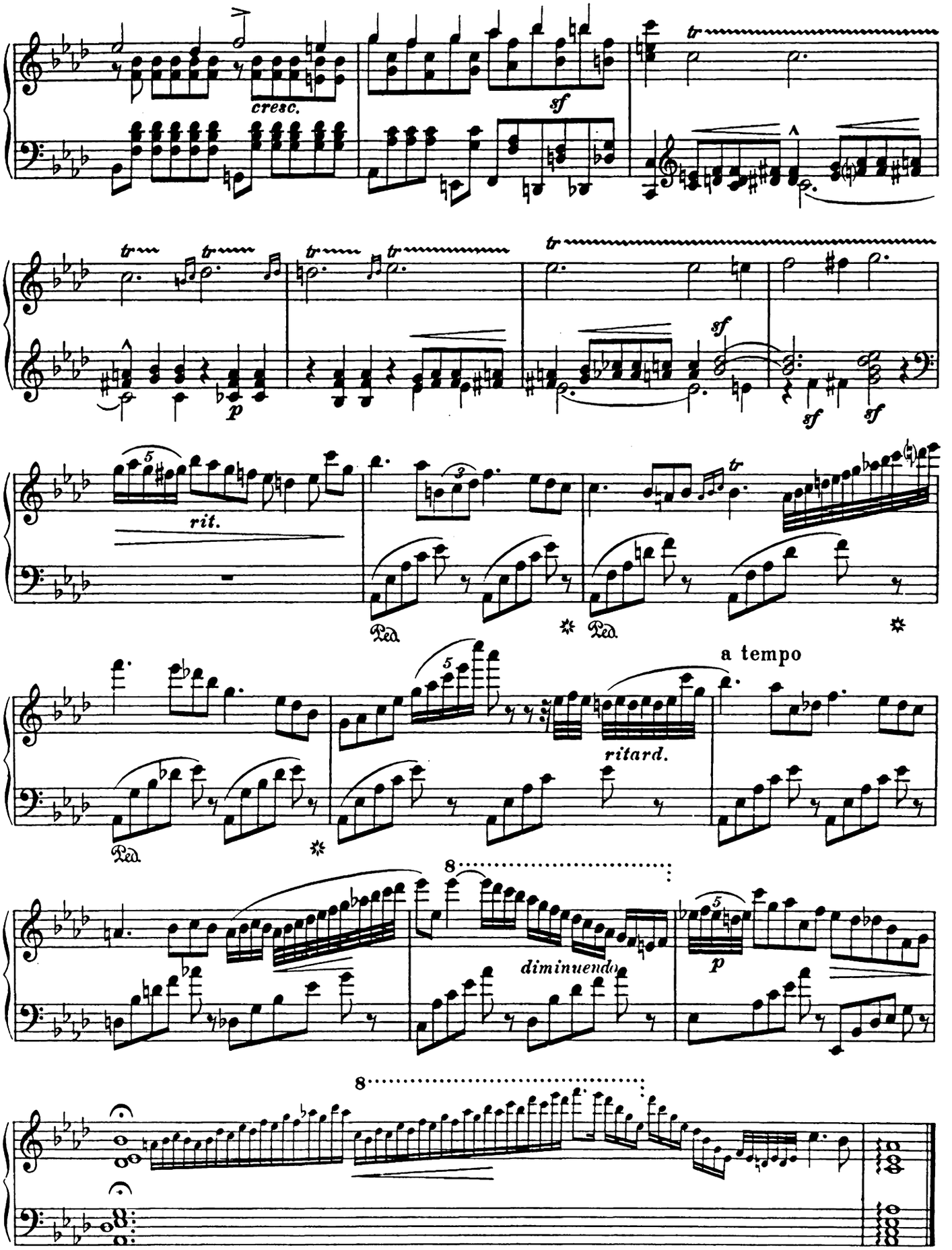



pp
crescendo
f
ff
p
(1 2 3)
ff
p
ff brillante
8
(38)
ff sempre
8

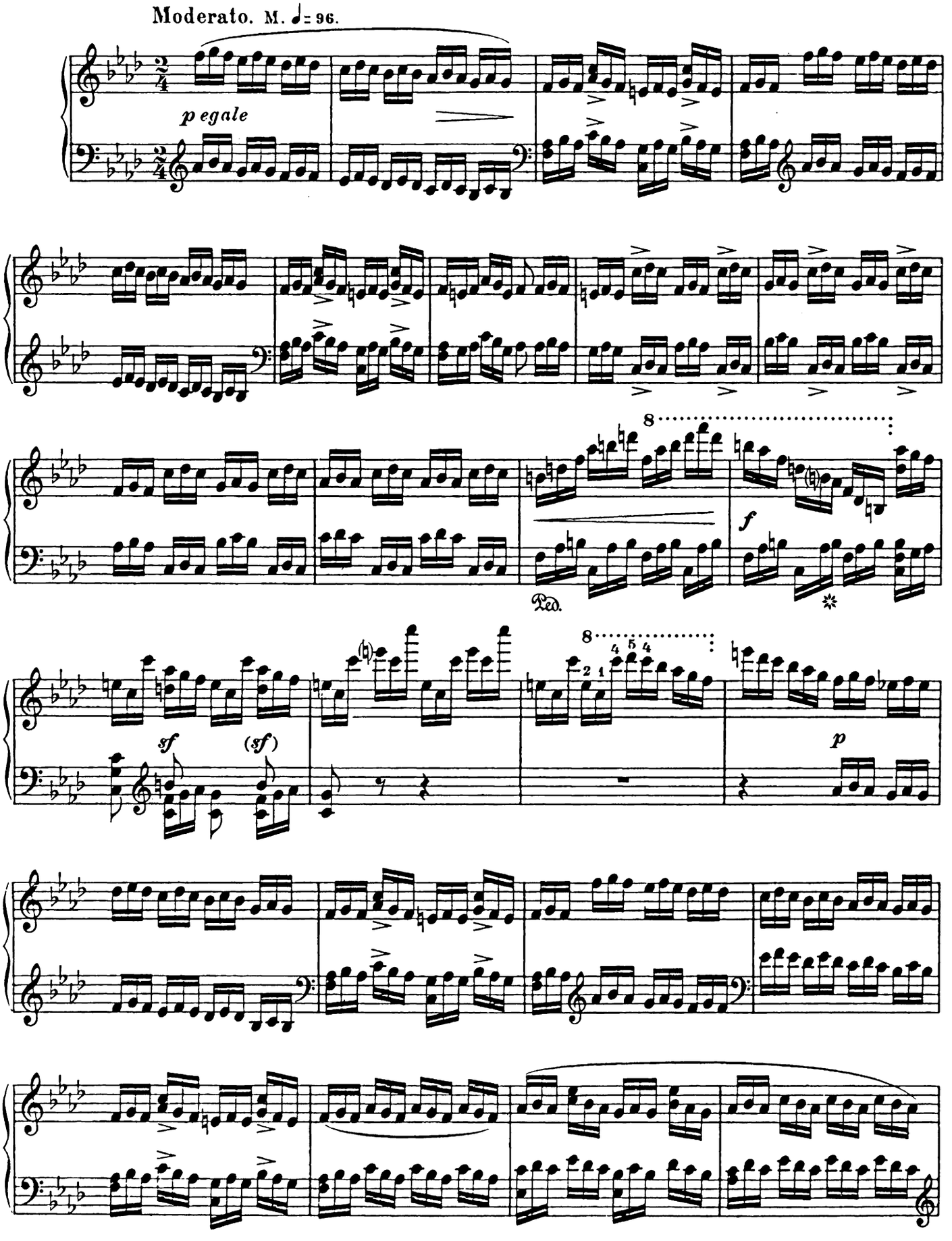

8
8
5
ff
pp
p
p
cre - scendo

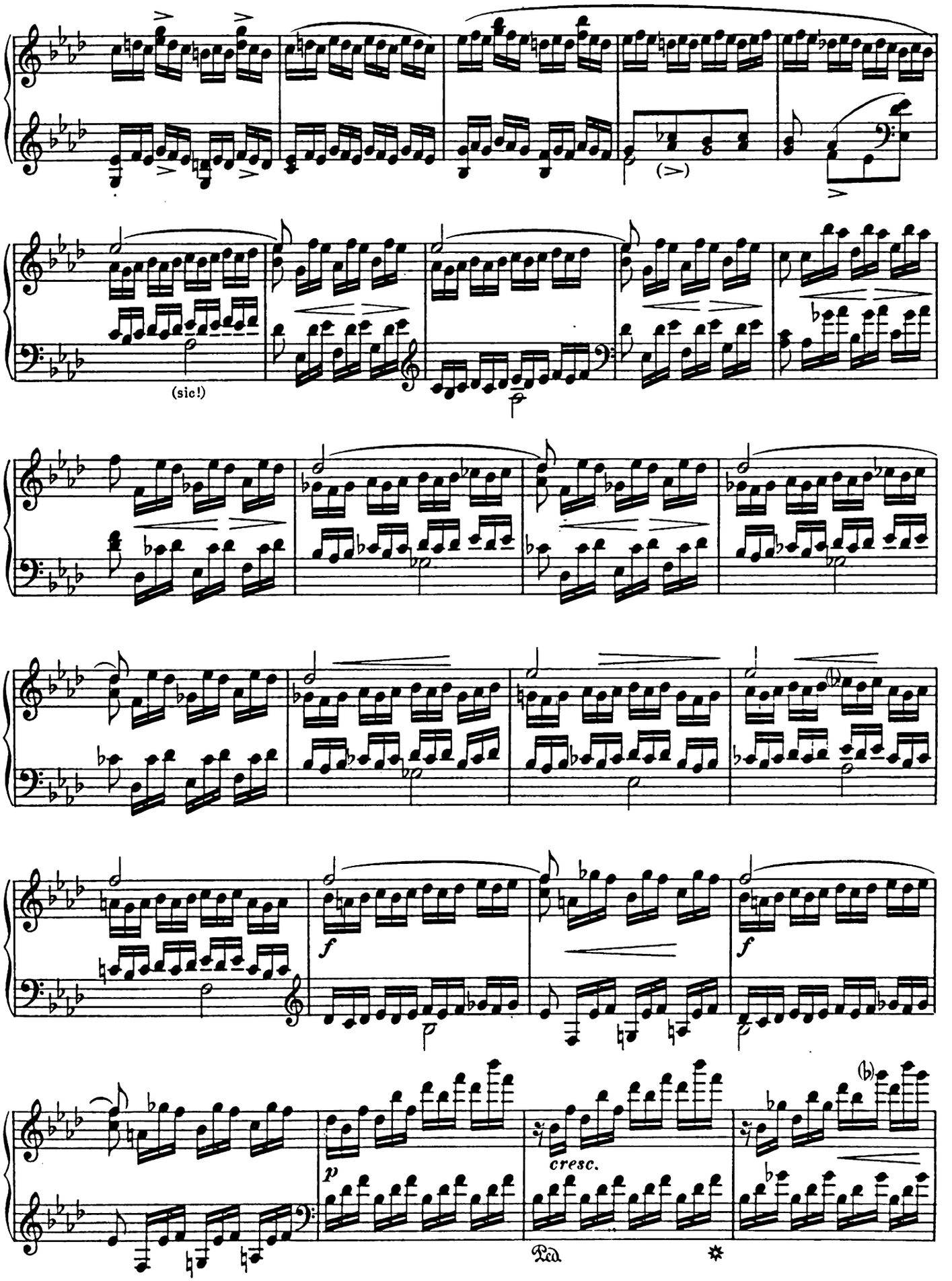

Allegro grazioso. M. ♩= 160.
p
con leggerezza
Ped.
con espressione
pp
tr
40)
(espressivo) 41)
39)
42)
con dolore
leggiero
f
43)
pp
leggiero

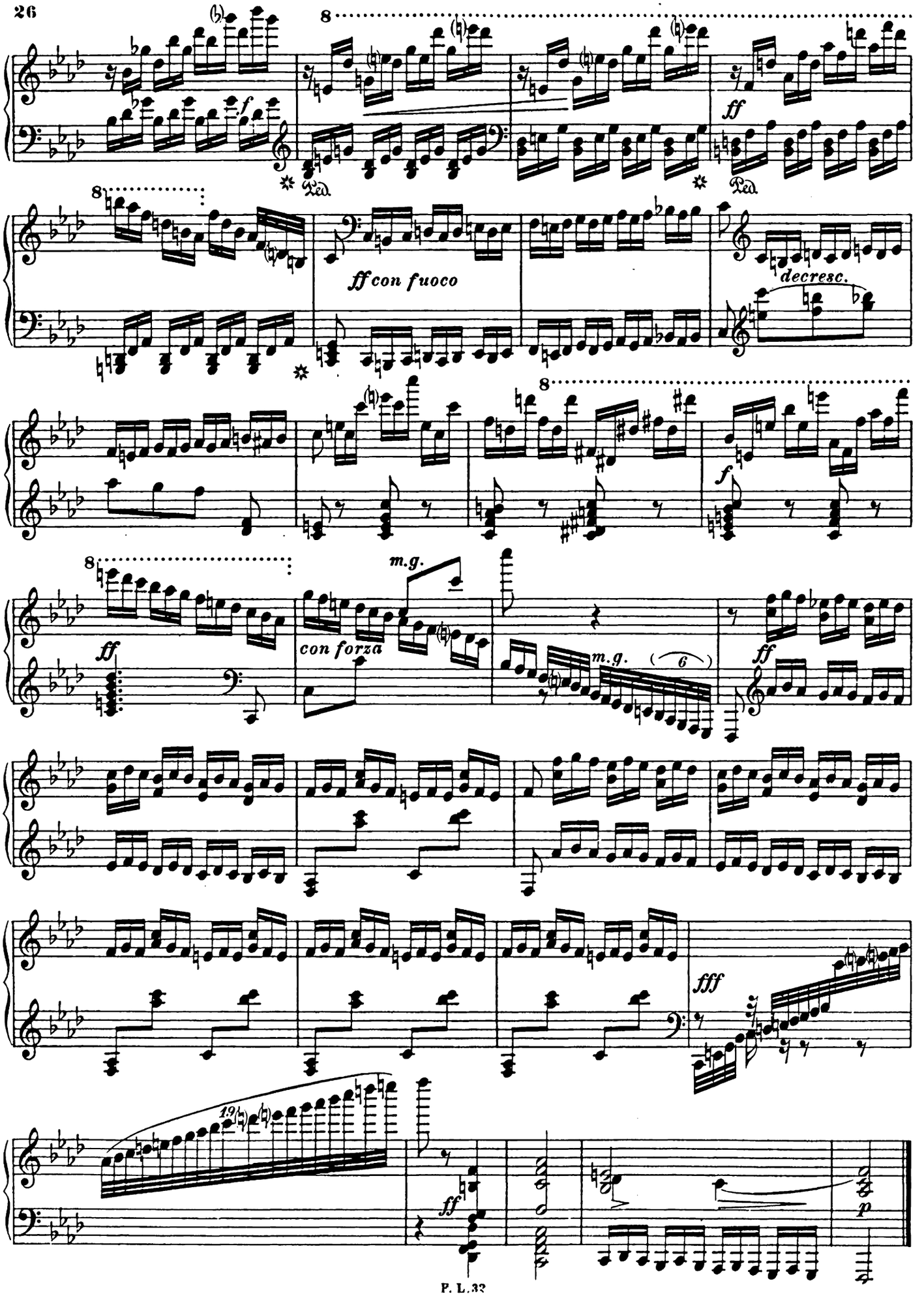

a tempo
rallentando
Ped.
tr
a tempo
rallent.
(cresc.)
44)
45)
f sf dimin.
p
con molto espressione
46)


cresc.
sf
tr
p
sf
rit.
Ped.
a tempo
ritard.
diminuendo
8
F. L. 32.

10.

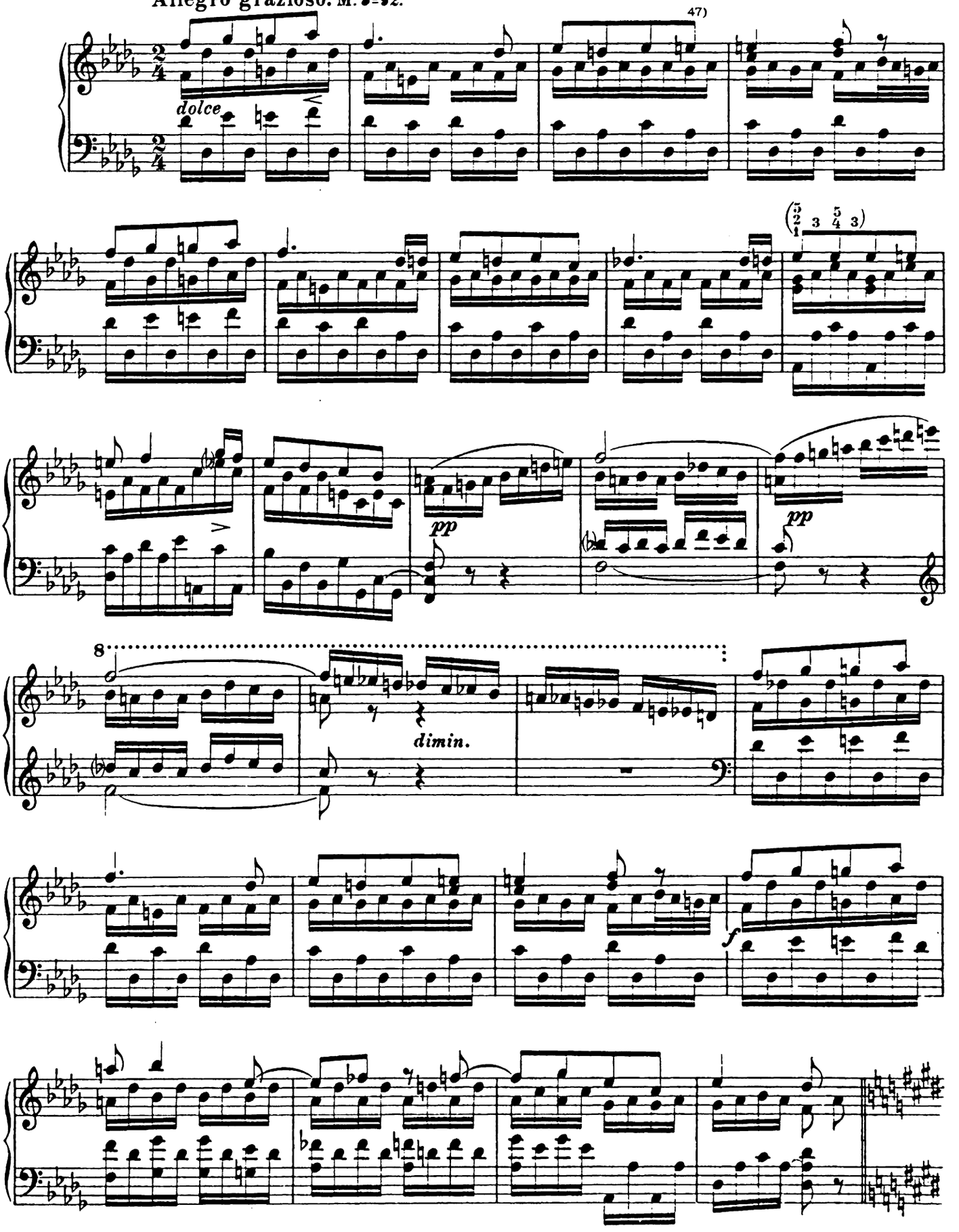


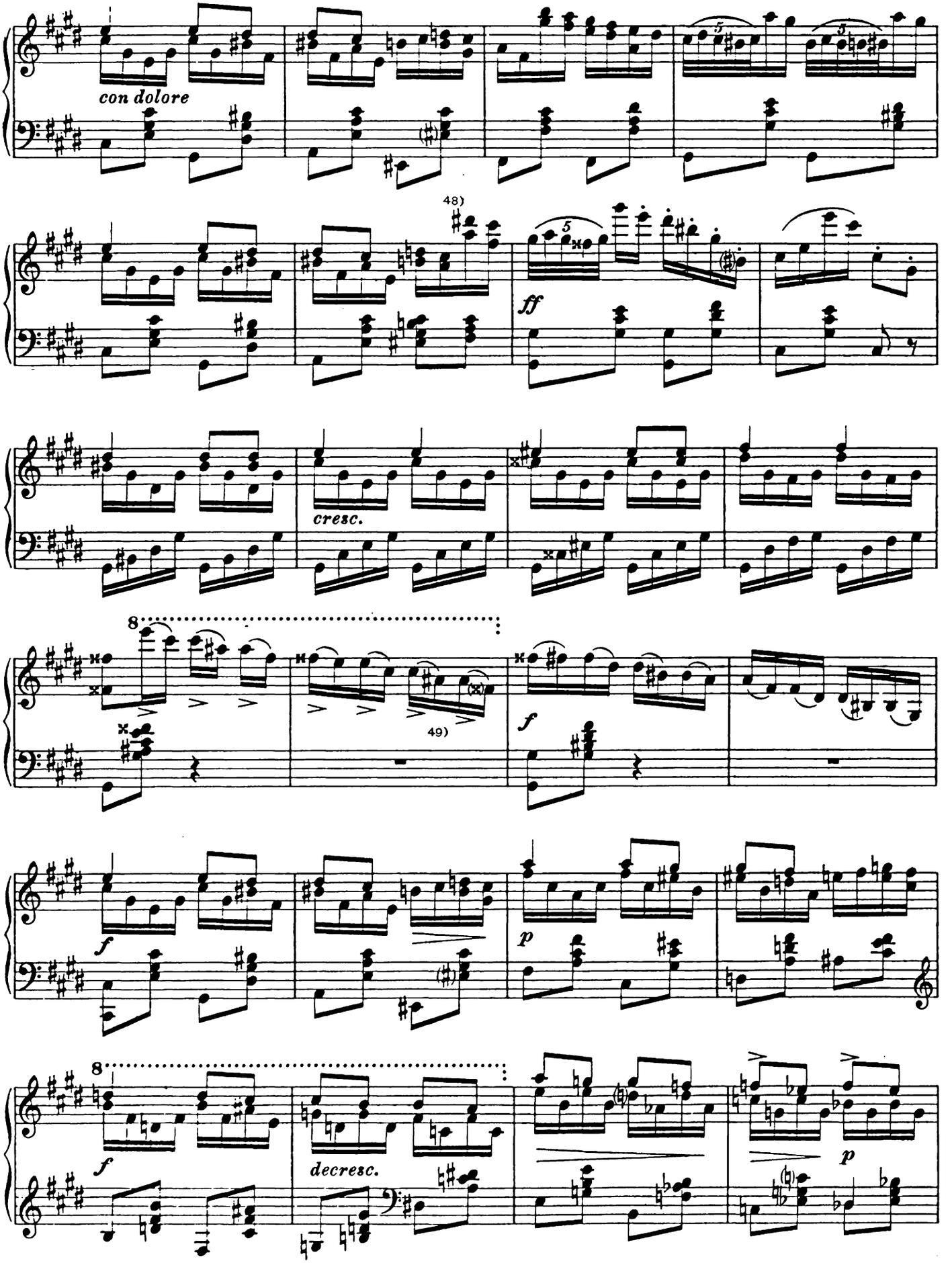

(sic!)
f
f
p
cresc.
(b)
Ped.

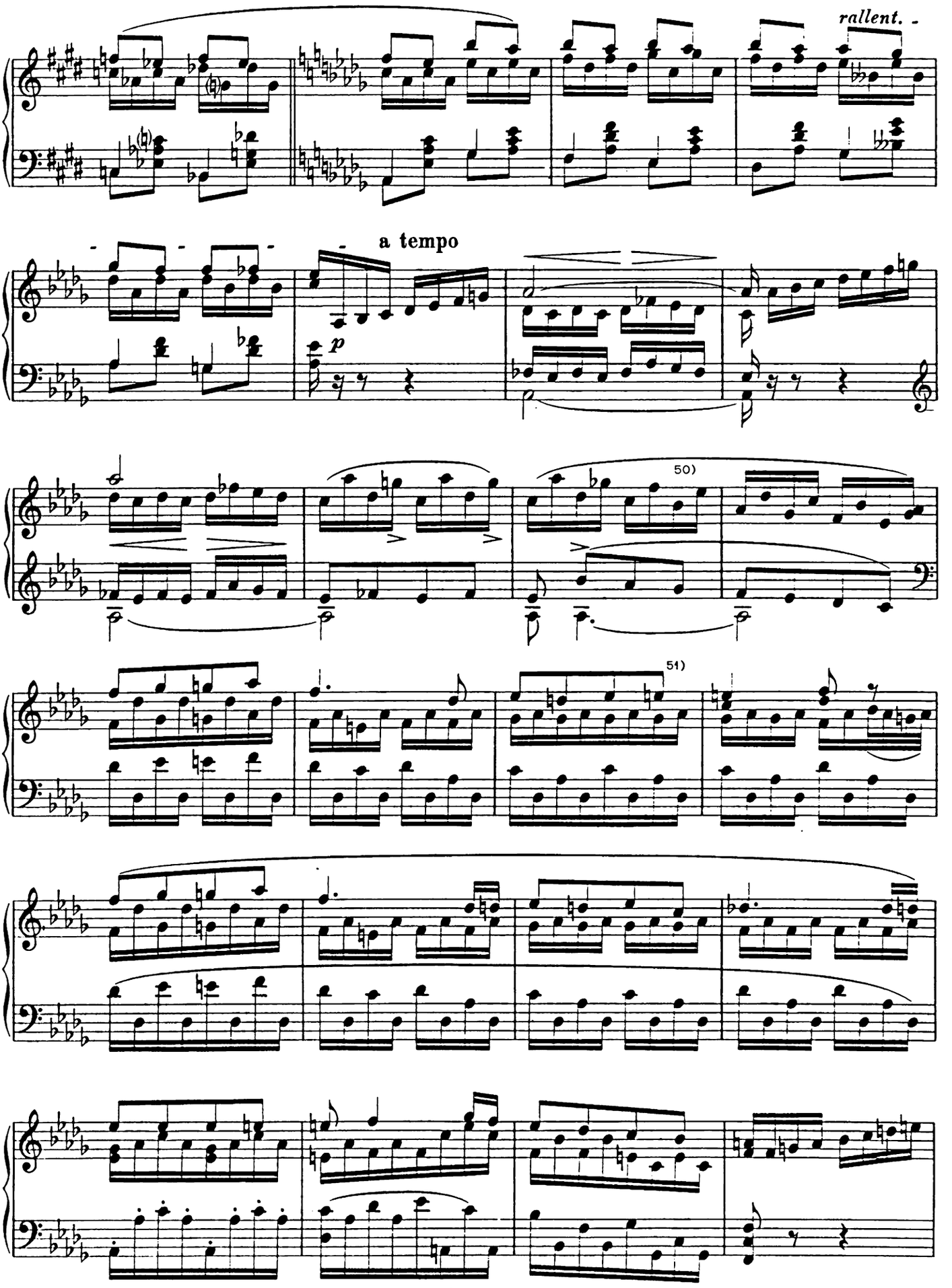

8
Ped.
ff
8
ff con fuoco
decresc.
8
f
8
ff
m.g.
con forza
m.g.
6
ff
fff
19
ff
p

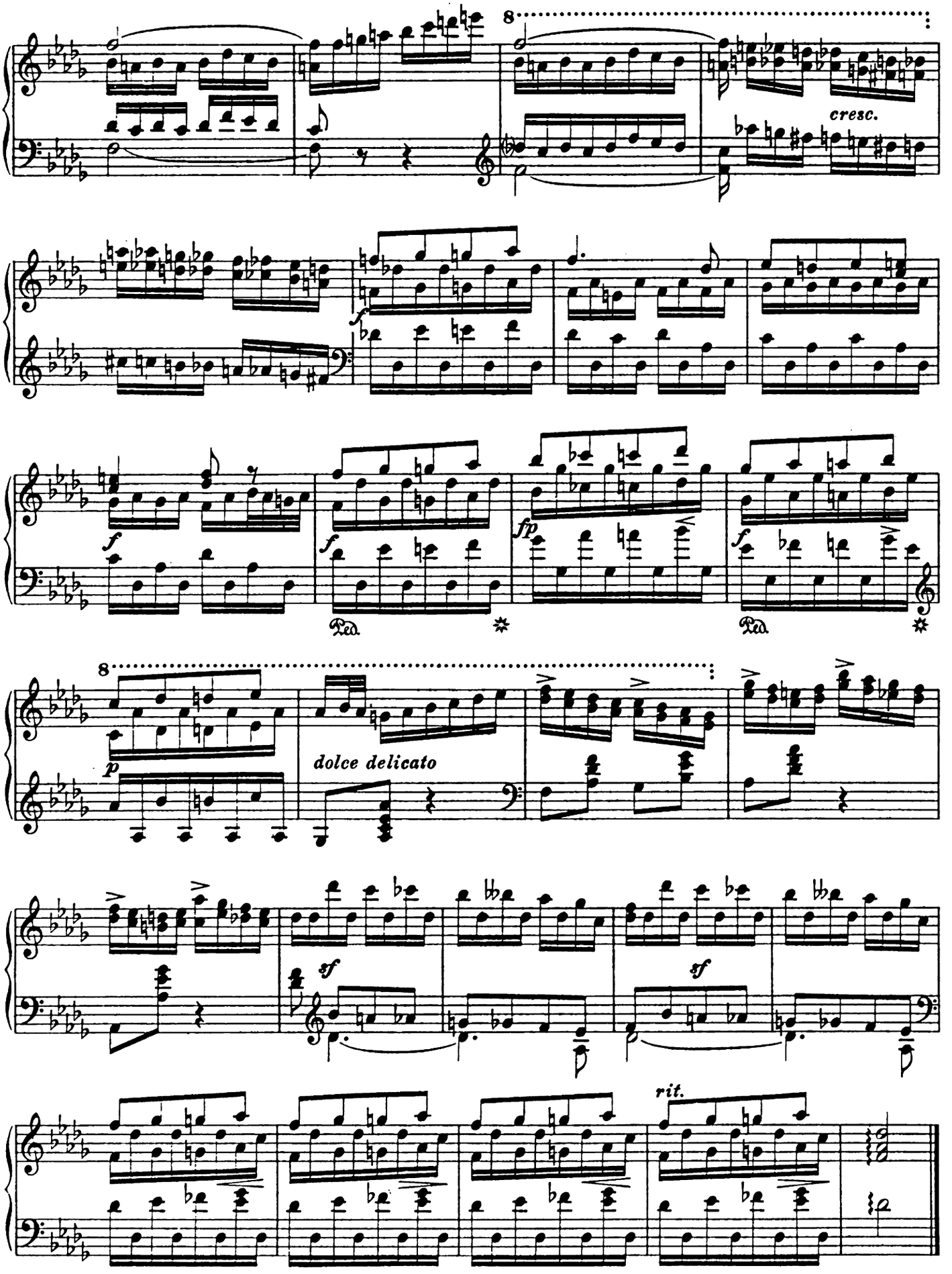
11.

Allegro grazioso. M. ♩=92.

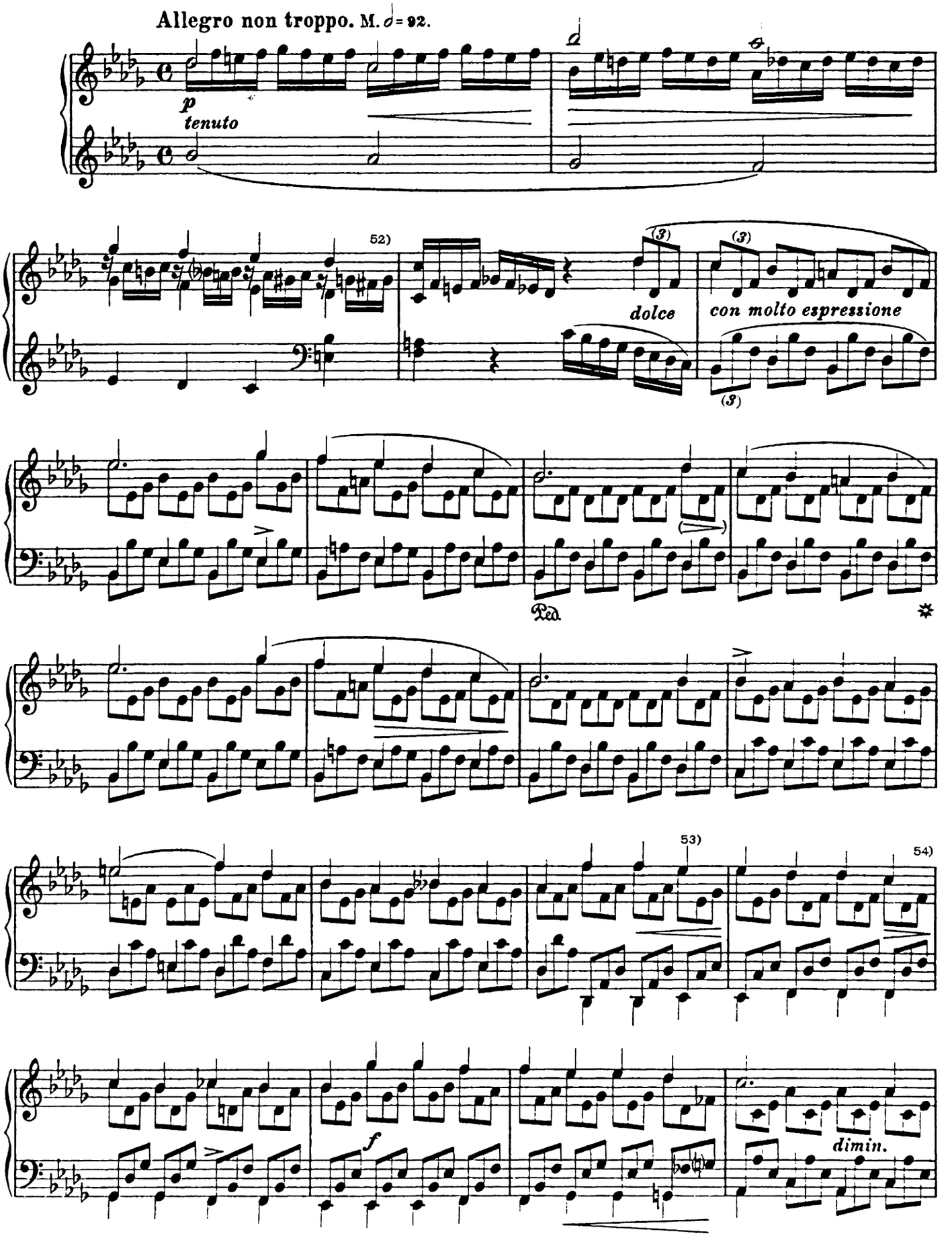


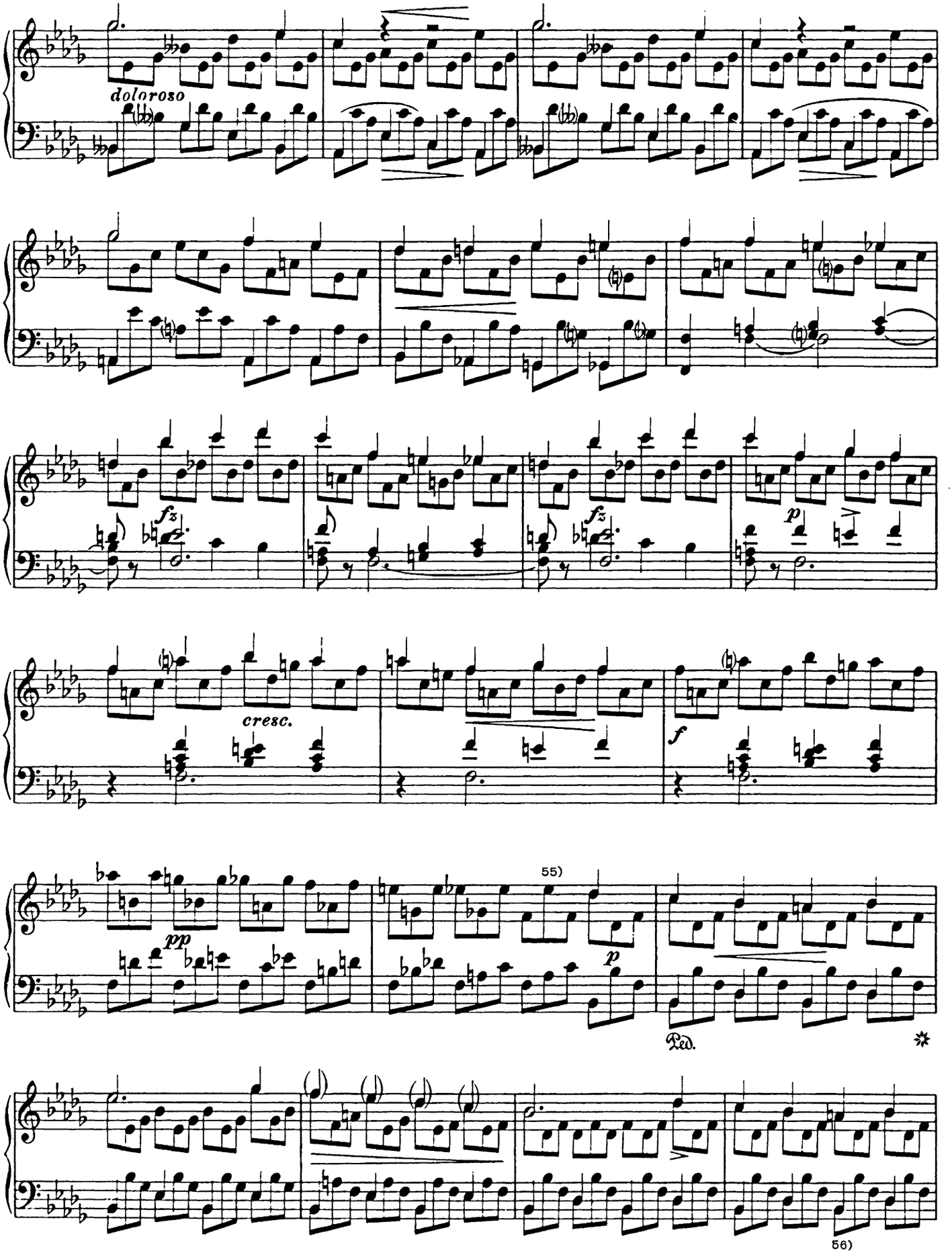

con dolore
48)
ff
cresc.
8
49)
f
f
p
8
f
decresc.
p

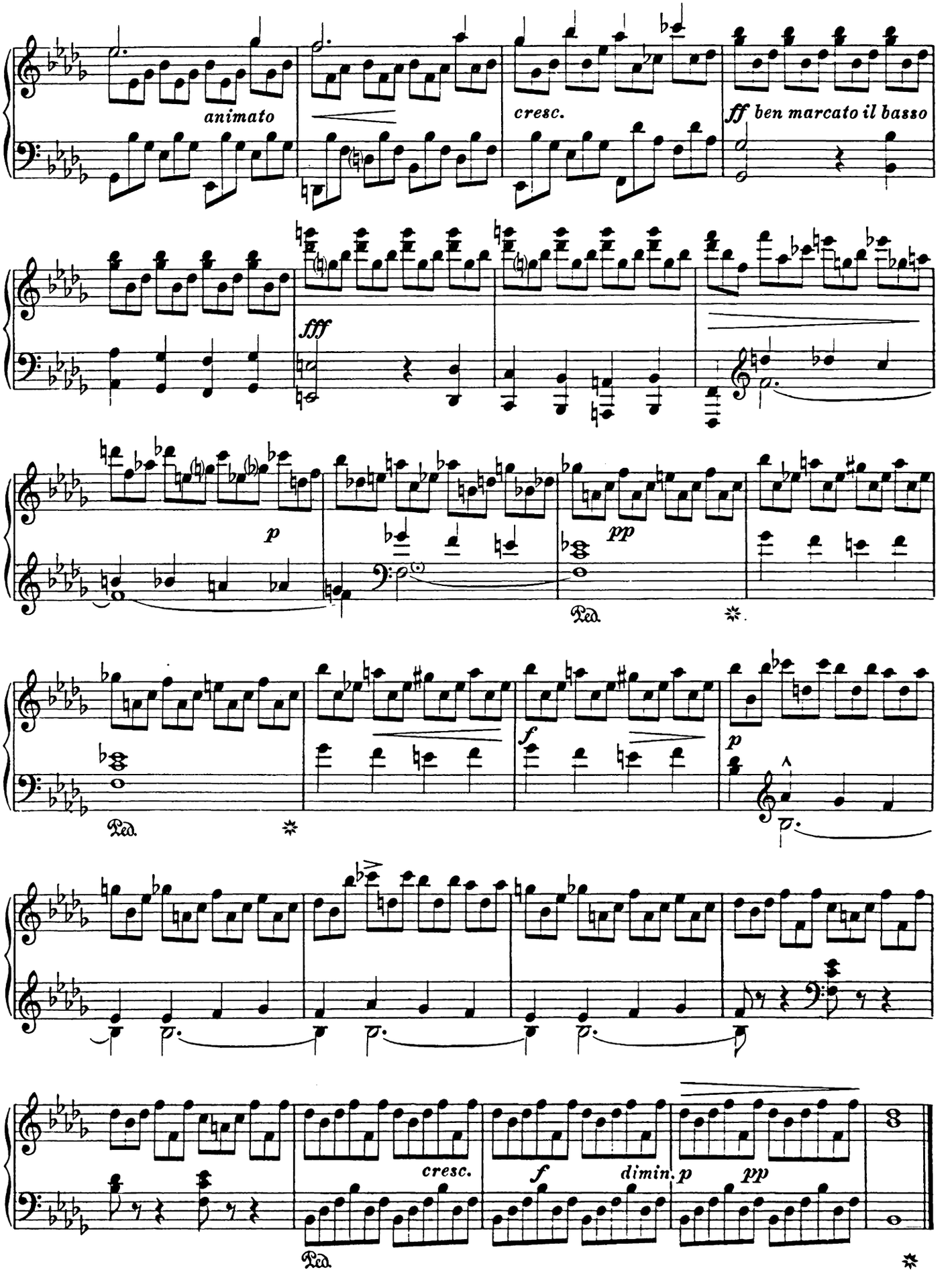

rallent.
a tempo
p
50)
51)


8
cresc.
f
f
f
fp
f
Ped.
Ped.
8
p
dolce delicato
sf
sf
rit.

12.


Allegro non troppo. M. 𝅗𝅥 = 92.
p
tenuto
52)
dolce
con molto espressione
Ped.
53)
54)
f
dimin.


doloroso
fz
fz
p
cresc.
f
55)
pp
p
Ped.
56)


animato
cresc.
ff ben marcato il basso
fff
p
pp
Ped.
f
p
cresc.
f
dimin.
p
pp