

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

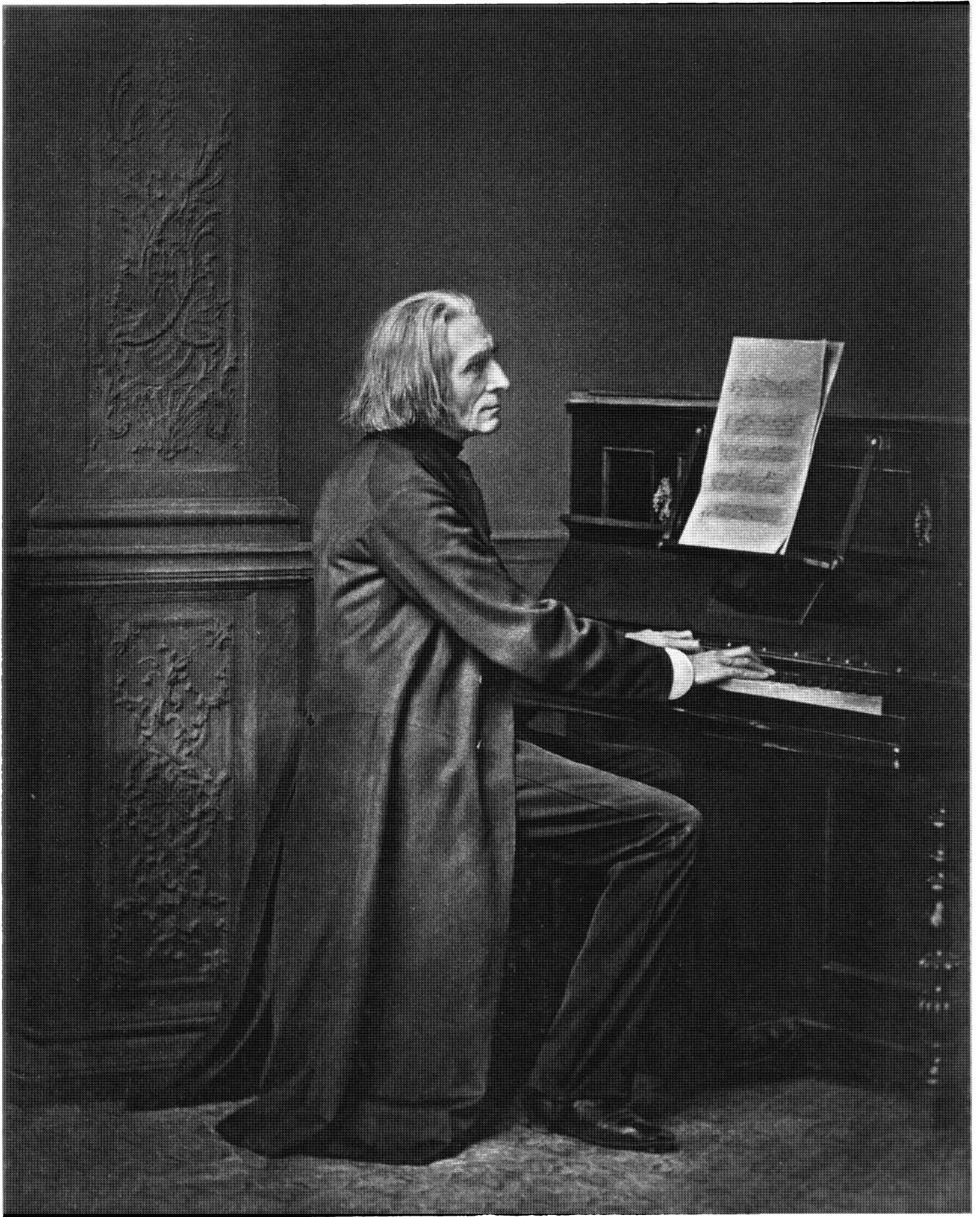
II PIANOFORTEWERKE ETÜDEN FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN BAND I

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



J. Brahms

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 einreihen.

* * *

Der Kern dieser Etüdenreihe besteht in folgendem:

- | | | |
|---|--|------------------------|
| a) 12 Etudes d'exécution transcendante | | c) »Ab Irato« |
| b) 6 Bravour-Studien nach Paganini | | 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 Knabekopf 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 »Étude« 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 —

Liv. I, 16 Gr.

Travail de la Jeunesse

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 geerttet. 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 Sechszwanzigjährigen, 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 wohlthätigen 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 Introduction des Impromptu Op. 3 dartun; ein Zusammenhang, der in Wirklichkeit besteht.

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

Musical score for Nr. 6 der I. Ausgabe (*Molto agitato*). The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with slanted eighth notes.

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

Musical score for Nr. 6 der II. Ausgabe (*Largo*). The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The bass clef part has a prominent, dense texture with many beamed notes, while the treble clef part has a more sparse, melodic line.

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

Musical score for Nr. 8 der I. Ausgabe (*Allegro con spirito*). The score is written for piano in common time (C), featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a dynamic marking of *s* (sforzando), and the bass clef part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano).

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

Musical score for Nr. 8 der II. Ausgabe (*Presto strepitoso*). The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. Both parts have a very dense and rhythmic texture, characteristic of a 'strepitoso' (noisy) style.

Musical score for the first piece, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and chordal textures.

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

Introduzione.

Musical score for 'Impromptu brillant, op. 3 (Allegretto)'. It includes an 'Introduzione' section and a main section starting at measure 12. The score is in a major key with a 3/4 time signature.

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

Musical score for 'Etude Nr. 7 der II. Ausgabe (Allegro deciso)'. The score is in a minor key with a 3/4 time signature and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Largo.

smorz.

Musical score for the final piece, marked 'Largo' and 'smorz.'. It consists of two systems of grand staves, with the second system starting at measure 8. The music is in a major key and has a slow, expressive character.

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 übergegangen (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 enthusiastisieren.«

* * *

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 vorausgefügte 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 hinzugesetzt; 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 Selbsteinkkehr, 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 verblatterter 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 Capriren

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 »Gnomensreigen«. 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.
 - 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.
 - 4) *Allegro con molto*, in der französischen Ausgabe.
 - 5) *legero* (statt des korrekten »leggiero«) ebenda,
 - 6) kein \sharp zum F, ebenda.
 - 7) das Forte-Zeichen zum letzten Achtelscheint 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: 

- 11) *ff* in der französischen Ausgabe.
- 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 \flat 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.

- 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 \rightrightarrows steht in der franz. Ausg.

- 24) *sf* (in der französischen Ausgabe).

- 25) \sharp zum *gis* fehlt bei Hofmeister.

- 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).

- 29) *cresc.* (ebenda).

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

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

- 32) \rightrightarrows in der französischen Ausgabe.

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


- 34) \rightrightarrows in der französischen Ausgabe.

- 35) *ten.* (ebenda).

- 36) \sharp zum *g* fehlt im Original. Wir vermuten ein Übersehen.

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

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

- 39) In der franz. Ausgabe steht hier ein \sharp 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*.

- 44) *cresc.* in der französischen Ausgabe.

- 45) \rightrightarrows ebenda.


- 46) \flat vor *ges* fehlt in dem ganzen Takt und in allen Ausgaben.

- 47) in der französischen Ausgabe: 

- 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.

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

- 51)  in der französischen Ausgabe.

- 52) \sharp 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.

- 55) Das dritte Viertel lautet in der französischen Ausgabe:

 nämlich: das erste *f* ausgehalten und Atem-

zeichen 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 Haslinger-
sche 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 einge-
klammert, gleich im Texte oder über dem-
selben vermerkt. Desgleichen haben wir die
wenigen knappen kritischen Bemerkungen
unmittelbar angebracht.

New-York, Januar 1910.

Ferruccio Busoni.

Etüde in 12 Übungen für Pianoforte.

1

Étude en 12 Exercices.

Study in 12 Exercises.

Franz Liszt, Op. 1.
Komponiert 1826.

1.

Allegro con fuoco. M. ♩ = 132.

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a metronome marking of M. ♩ = 132. The score begins with a fortissimo (fp) dynamic and includes various markings such as 'p' (piano), 'leggiero' (light), 'sf' (sforzando), and 'sf ten.' (sforzando tenuto). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is divided into systems, with dotted lines indicating the continuation of the piece. The final system ends with a 'ten.' marking, suggesting a tenuto or a continuation of the previous system's dynamics.

8

4 3 2 1 5

f

This system shows the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth notes and accents, marked with an '8' and a dotted line. The lower staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

8 *fz* *fp* *fp*

This system continues the musical piece. The upper staff has a dynamic marking of *fz*. The lower staff has a dynamic marking of *fp*. A hairpin indicates a crescendo.

fp *cresc. poco a poco*

This system features a dynamic marking of *fp* and a hairpin indicating a gradual increase in volume, labeled *cresc. poco a poco*.

1 4 1 *cresc.* 3) 8

This system includes a dynamic marking of *cresc.* and a hairpin. The upper staff has a melodic line with a '3)' marking. The lower staff has a dynamic marking of *f*.

8 *f* *p legato*

This system features a dynamic marking of *f* and a hairpin. The lower staff has a dynamic marking of *p legato*.

8 8 8

This system shows the final system of music on the page, with three hairpins and the number '8' above each.

2.

4) Allegro non molto. M. ♩ = 100.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with the tempo and metronome marking: "4) Allegro non molto. M. ♩ = 100." The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 4 (3), 5 (3), 4, 5 (3), 4), dynamics like *p molto leggiero*, *ten.*, *f*, *dolce*, *cresc.*, and *fp*, and performance instructions like *Red.* and **.* There are also numerical markers (5), (6), (7), (8), (9), (10) and a dotted line with the number 8 above it. The key signature has one sharp (F#).

f

f *cresc.*

5 1 3 2 1 2 1 3 4 3 1 3

f

2 1 2 1 3 4 3 1 3

f

5 5

* Ped. *

8

ff

5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

11

ff

3.

Allegro sempre legato. M.♩=80

p

dimin.

ritard.

a tempo

12)

tr

cresc.

(*p*) 13)

cresc.

p

14)

15)

16)

17)

(b)

18)

pp

cresc.

ff *ritard.* *a tempo*

19) *p* *f* 20)

ff *p* 21) *p* 22)

21) *f* *p* *f* 22)

p *ff* *p* 23) 24)

cresc. *ff*

p *cresc.* *ff* *p* 24) 25)

p *ff* *p* 25) 26)

4.

Allegretto. M. ♩ = 132.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Second system of musical notation, measures 5-8. The melodic line continues with slurs and ties, and the accompaniment remains consistent. The key signature changes to C major in measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes dynamic markings of *rinf.* (rinfornzando) in measures 10 and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in measure 13. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) in measure 15. A first ending bracket labeled '8' spans measures 14 and 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-24. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of *sf* (sforzando) in measure 17. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in measure 20. A first ending bracket labeled '8' spans measures 17 and 18. A dynamic marking of *(sf)* is at the end of the system. Measure 24 is indicated at the bottom.

Sixth system of musical notation, measures 25-32. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of *p* (piano) in measure 26. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *(#)* in measure 29. Measure 25 is indicated at the bottom.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*. Features a long melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the melodic and accompaniment lines from the first system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *cresc.* and *26)*. The melodic line features a series of chords.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *f*, *p*, and *8*. The bass line has a prominent melodic line.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *26)*. The treble line has a melodic line with some chords.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *f*, *ff*, and *8*. The bass line has a melodic line with some chords.



5.

Moderato. M. $\text{♩} = 66$.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the metronome marking is 'M. $\text{♩} = 66$ '. The first system includes dynamics *sf* and *p molto legato*. The second system includes *sf* and *p*. The third system includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending mark '8'. The fourth system includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending mark '8'. The fifth system includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending mark '8', and dynamics *cresc.* and *f*. The sixth system includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending mark '8', and dynamics *ff* and *p leggiero*. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

f *p leggiero* *f*

p

espress.
(*p*)
27)

ff

tr *ff*

p *cresc.* *f*

ff (*dimin.*) 28)

m. g.

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*fz*) dynamic. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a mezzo-forte (*m. g.*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*fz*) dynamic. The key signature has one flat.

Third system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a mezzo-forte (*m. g.*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a crescendo (*(cresc.)*) dynamic. The number 29 is written at the end of the system. The key signature has one flat.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a diminuendo (*dimin.*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one flat.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a crescendo (*crescendo*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a poco a poco (*poco a poco*) dynamic. The key signature has one flat.

Sixth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature has one flat.

Seventh system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a ben marcato (*ben marcato*) dynamic. The key signature has one flat.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*, *f*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*. Includes the instruction *ben marcato il basso*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes the instruction *8*.

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *cresc.*, *f*. Includes the instruction *8*.

6.

Molto agitato. M. ♩ = 138.

p

f *p* *f* *p* *dolce*

cresc. f *ff* *p* *p* *ff* *p*

pp *ff* *p* *pp*

ten. *ten.*

con molto espressione

8.....

cresc. *f*

8.....

ff *fff*

8.....

p *pp* 3 *Red*

8..... 8.....

fz rinf. *fz* *p* *p* 3 *Red*

8..... 8.....

fz 31) *cresc.*

8.....

32) *ff* 33) *p* *p*

Allegretto con molta espressione. M. ♩ = 96.

(dolce)

32 33 34

35 36 37

rit.(- - -)

(ten.) 35

Red. *

Red. *

sosten.

f

p

44 45 46

36

47 48 49

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Second system of musical notation. The upper staff includes markings for *rit.*, *cresc. f*, *ff calando*, and *dolce leggiero*. The lower staff continues the bass line.

Third system of musical notation, showing complex chordal textures in both the upper and lower staves.

Fourth system of musical notation, featuring arpeggiated chords in the upper staff and a melodic line in the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes markings for *rit.*, *dimin.*, *f*, *p*, and *pp*. The lower staff continues the bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a long melodic line in the upper staff and triplet markings in the lower staff.

Allegro con spirito. $\text{♩} = 88$.

Musical score for piano, measures 37-44. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 37 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 38 has a forte (*f*) dynamic. Measure 39 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 40 has a piano (*p*) dynamic. Measure 41 has a forte (*f*) dynamic. Measure 42 has a piano (*p*) dynamic. Measure 43 has a forte (*f*) dynamic. Measure 44 has a piano (*p*) dynamic. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some slurs and phrasing marks.

First system of musical notation. Treble clef contains chords and a melodic line. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.

Second system of musical notation. Treble clef features chords and melodic phrases with accents. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef has melodic lines with accents and dynamics *crescendo* and *f*. Bass clef continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef has chords and dynamics *ff* and *p*. Bass clef has a triplet of eighth notes labeled (1 2 3).

Fifth system of musical notation. Treble clef has chords and dynamics *ff* and *p*. Bass clef has a triplet of eighth notes labeled *ff brillante*.

Sixth system of musical notation. Treble clef has a melodic line with a slur and dynamic *ff sempre*. Bass clef has a triplet of eighth notes labeled (38).

Seventh system of musical notation. Treble clef has a melodic line with a slur and dynamic *ff sempre*. Bass clef has a triplet of eighth notes labeled (38).

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by intricate textures, including arpeggiated figures and complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). A *crescendo* marking is used in the sixth system. The notation includes various ornaments and articulation marks, such as slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Allegro grazioso. M. ♩ = 160.

p con leggerezza

con espressione pp

con dolore

leggiero

pp leggiero

39) 40) (espressivo) 41) 42) 43)

tr *

5 5

8.....

a tempo

8.....

rallentando

tr

a tempo

rallent.

(cresc.) 44

45

8.....

f sf *dimin.*

p

con molto espressione

46)

con molto espressione

46)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music begins with a piano introduction, followed by a section marked *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando). The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords.

The second system continues the piece. It features a section marked *p* (piano) in the right hand, with a *tr* (trill) above it. The left hand continues with chords. The system concludes with a section marked *sf* (sforzando) in both hands.

The third system begins with a section marked *rit.* (ritardando) in the right hand, with a *5* (finger number) above it. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking. The system ends with a section marked *a tempo* in the right hand.

The fourth system continues with a section marked *ritard.* (ritardando) in the right hand, with a *5* (finger number) above it. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking. The system concludes with a section marked *a tempo* in the right hand.

The fifth system features a section marked *diminuendo* (diminuendo) in the right hand, with an *8* (finger number) above it. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking. The system ends with a section marked *p* (piano) in the right hand.

The sixth system continues with a section marked *p* (piano) in the right hand, with an *8* (finger number) above it. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking. The system concludes with a final chord in both hands.

Moderato. M. ♩ = 96.

p egale

sf *(sf)* *p*

f

8.....

8.....
4 5 4
2 1

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The bass staff contains a similar pattern with a breath mark (>) and an accent (>).

Second system of musical notation, including a 'sic!' marking and a piano (p) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the rhythmic and melodic themes. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a piano (p) dynamic marking and a crescendo hairpin. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, including a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a piano (p) dynamic marking, a crescendo (cresc.) marking, and a fermata. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are also markings 'Ped' and '*' at the end of the system.

8.....
ff
* *Red*

8.....
ff con fuoco
decresc.

8.....

8.....
con forza
m.g.
m.g. (6)
ff

fff

19.....
ff
p

11.

Allegro grazioso. M. $\text{♩} = 92$.

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Allegro grazioso" with a metronome marking of quarter note = 92. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction "dolce" and includes a measure rest of 47 measures. The second system features a fingering instruction "(5 2 3 4 3)" above the treble staff. The third system includes dynamic markings "pp" and "pp" in the bass staff. The fourth system contains an 8-measure rest in the treble staff, indicated by a dotted line and the number "8". The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score is published by F. L. S. 2.

con dolore

48)

ff

cresc.

49)

p

8

decresc.

p

rallent. -

p *a tempo*

50)

51)

52)

53)

8

cresc.

This system contains the first two staves of music. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bottom staff provides harmonic support with chords and bass lines. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures. The instruction 'cresc.' is written above the final measure.

This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the melodic development with slurs and dynamic markings. The bottom staff features a steady bass line with chords. A dynamic marking 'f' is present in the third measure.

f *fp* *f*

Rea *

This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The bottom staff has a bass line with chords. Dynamic markings 'f', 'fp', and 'f' are placed above the top staff. The instruction 'Rea' with an asterisk is written below the bottom staff.

8

p *dolce delicato*

This system contains the seventh and eighth staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The bottom staff has a bass line with chords. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures. Dynamic markings 'p' and 'dolce delicato' are present.

sf *sf*

This system contains the ninth and tenth staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The bottom staff has a bass line with chords. Dynamic markings 'sf' and 'sf' are present.

rit.

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The bottom staff has a bass line with chords. The instruction 'rit.' is written above the top staff.

12.

Allegro non troppo. M. $\text{♩} = 92$.

p tenuto

52) *dolce* *con molto espressione*

And. *

53) 54)

dimin.

The musical score is written for piano in a key with three flats (E-flat major or C minor) and a common time signature. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *tenuto* marking. The second system starts at measure 52 and includes the markings *dolce* and *con molto espressione*, with triplet markings above the notes. The third system contains the tempo marking *And.* and an asterisk. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system starts at measure 53 and ends at measure 54. The sixth system concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking.

doloroso

fz *p*

cresc. *f*

55) *pp* *p*

56) *Red.* *

animato *cresc.* *ff ben marcato il basso*

fff *a.*

p *pp* Rea *

f *p* Rea *

p. *p.*

cresc. *f* *dimin. p* *pp* Rea *