

## Geleitwort

*zum ersten Erscheinen des Faksimiles aus Anlass des 25-jährigen Bestehens des G. Henle Verlags*

Seit dem Tode Franz Liszts, der 1886 im Alter von 75 Jahren in Bayreuth starb, sind noch nicht ganz neun Jahrzehnte vergangen. Das Bild dieses genialen Musikers, das sich im Bewusstsein seiner Zeitgenossen herausbildete, wurde von der Nachwelt übernommen und unverändert weitergegeben. Es zeigte das Phänomen eines unvergleichlichen Pianisten, der alle bisher auf dem Klavier gebotenen Leistungen weit hinter sich ließ und diesem Instrument völlig neue Möglichkeiten eröffnete. Der Komponist Liszt stand ganz im Schatten des Virtuosen, der nur komponierte, um zu beweisen, dass selbst halsbrecherische Schwierigkeiten von ihm spielend gemeistert werden konnten. Erst jetzt, nachdem auch seine sehr in die Zukunft weisenden späten Kompositionen in zunehmendem Maße bekannt werden, kommt Bewegung in die Betrachtungsweise, die allzu lange durch eine zu einseitige Betonung des virtuosischen Elements den Zugang zu den schöpferischen Werten dieses Musikers verschlossen hat.

Aber nicht nur die späten Kompositionen, die zum Teil so „modern“ sind, dass Liszt zum Beispiel einem Stück die Bezeichnung *Bagatelle sans tonalité* geben konnte, haben in der Gegenwart Anspruch auf das Interesse der Musiker. Der Gesamtkomplex „Liszt als Komponist“ verdient es, uns Heutigen wieder nähergebracht zu werden. Die Sonate in h-moll, 1852/53 komponiert und 1854 erschienen, gilt wohl unbestritten als eine der bedeutendsten Kompositionen Liszts und darüber hinaus geradezu als ein epochemachendes Werk der Klavierliteratur. Obwohl nur einsätzig, lässt die Sonate eine deutlich wahrnehmbare Gliederung erkennen, die von der Großarchitektur der mehrsätzigen klassischen Klaviersonate nicht unbeeinflusst erscheint. Ganz neu ist dagegen die Art der motivischen Arbeit: Aus einem einzigen Motiv entwickelt sich

der Aufbau des gesamten Werks. Hier zeigt sich schon die Tendenz einer Formkonzentration, wie sie sich heute bei einzelnen zeitgenössischen Komponisten ausgeprägt findet.

Schon aus dem äußeren Zustand des Autographs lässt sich ablesen, mit welchem künstlerischen Ernst der Komponist die Ausarbeitung dieses Werks vorgenommen hat. Neben kürzeren, unmittelbar nach der Ausstreichung verbessert niedergeschriebenen Passagen gibt es zahlreiche Seiten mit umfangreicheren Korrekturen, die Liszt wohl erst vornahm, als das darauf Folgende schon niedergeschrieben war. In diesen Fällen überklebte er die von ihm verworfenen Stellen mit neugeschriebenen Zetteln vom Umfang einer halben Seite und mehr. Die Seite 21 hat er vollständig ausgestrichen. An ihre Stelle setzte er eine erweiterte Neufassung, die jetzt die beiden Seiten „21“ und „21 Bis“ umfasst. Das Blatt mit diesen beiden neugeschriebenen Seiten stellt Liszt vor die ausgestrichene Seite 21, deren Rückseite 22 sich jetzt nahtlos an den vorhergehenden Teil anschließt.

Von besonderem Interesse ist der Schluss des Werks, weil Liszt hier nicht eine bloß satztechnische Korrektur vornahm, sondern weil er den Ausdrucksgehalt der Stelle völlig veränderte. Dabei wurde ein ursprünglich geplanter grandioser, sich zum dreifachen Forte steigernder Abschluss von 25 Takten durch einen um 32 Takte längeren Ausklang im *ppp* ersetzt.

Diese Faksimile-Ausgabe, mit der gleichzeitig eine Urtext-Ausgabe der Sonate erscheint, dürfte für jeden, der sich mit diesem Werk beschäftigt, nicht nur von besonderem Reiz sein, sondern auch eine wirkliche Hilfe darstellen, tiefer in den Geist des Werks einzudringen. Die musikinteressierte Welt ist Mr. Robert Owen Lehman, New York, aufrichtigen Dank dafür schuldig, dass er als Eigentümer des Autographs dieser Veröffentlichung seine Zustimmung gegeben hat. Auch dem Verleger, Herrn Dr. Dr. h. c. Günter Henle, Duisburg-München, sind alle Liszt-Freunde zu Dank verpflichtet, dass er diese Faksimile-Ausgabe mit Hingabe und Sorgfalt ermöglicht hat.

New York, Herbst 1973

Claudio Arrau

## Einleitung

Seit der erstmaligen Publikation der Faksimile-Ausgabe von Franz Liszts (1811–86) Klaviersonate in h-moll, die 1973 aus Anlass des 25-jährigen Bestehens des G. Henle Verlags gleichzeitig mit der Urtextausgabe der Sonate erschien, sind mehr als 40 Jahre vergangen. In der Zwischenzeit haben zwei große, international gefeierte Liszt-Jubiläen stattgefunden: zum 100. Todestag im Jahr 1986 sowie zum 200. Geburtstag des Komponisten im Jahr 2011. Im Laufe dieser letzten Jahrzehnte haben sich immer mehr wissenschaftliche Studien intensiv mit dem kompositorischen Schaffen Franz Liszts auseinandergesetzt; seine Musik – und nicht nur seine virtuosen Klavierwerke – ist immer häufiger in den Konzertsälen zu hören und wird vom Konzertpublikum zunehmend geschätzt; überdies werden Liszts Autographe inzwischen auf dem Auktionsmarkt zu hohen Preisen gehandelt. Es kann demnach mit Fug und Recht behauptet werden, dass die von Claudio Arrau erhoffte positive Änderung in der Wertschätzung Liszts als Komponist (siehe *Geleitwort*) tatsächlich allmählich stattfindet.

Liszts Opus magnum für Klavier, die h-moll-Sonate, war zur Wirkungszeit Arraus seit langem als Meisterwerk der Klavierliteratur etabliert. Die Sonate gilt mittlerweile als unverzichtbares Repertoire-Stück anspruchsvoller Konzertpianisten und ist Prüfstein bei der steigenden Anzahl von Klavierwettbewerben, die Franz Liszts Musik als Mittelpunkt wählen. Sie ist aber auch Gegenstand der neueren musikwissenschaftlichen Forschung. Seit 1973 sind zahlreiche bedeutende Studien zur Sonate in verschiedenartigen Publikationen erschienen<sup>1</sup>: Schon 1978 widmete Sharon Winklhofer ihre zwei Jahre später veröffentlichte Dissertation den Quellen und Dokumenten zum Werk<sup>2</sup>, 1996 publizierte Kenneth Hamilton eine Monographie über die Sonate<sup>3</sup>, und zurzeit erfolgt die Herausgabe einer kleinen Reihe, der *Liszt Sonata Monographs*<sup>4</sup>. Auseinandersetzungen etwa mit Liszts neuartigem Konzept der Sonatenform oder der Frage nach „verborgener“ Programmmusik beschäftigen auch heute noch die Musikwissenschaftler<sup>5</sup> und bringen neue Aspekte zur Interpretation ans Licht, die wiederum selbst – von den Liszt-Schülern angefangen bis in die Gegenwart – Gegenstand der Forschung ist. Im Rahmen der Neuen Liszt-Ausgabe wurde die Sonate 1983 von Antal Boronkay herausgegeben.<sup>6</sup>

### Entstehungsgeschichte

„1852/53 komponiert und 1854 erschienen“, schreibt Claudio Arrau 1973 in seinem *Geleitwort* zur ersten Faksimile-Ausgabe, und dies stimmt mit den Angaben der meisten Liszt-Werkverzeichnisse überein – einige setzen jedoch den Kompositionsbeginn aufgrund einer erhaltenen Skizze ein Jahr früher (1851) an. Diese befindet sich in einem Skizzenbuch, das Liszt vermutlich zwischen 1851 und 1866 verwendete und das heute in der Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv

aufbewahrt wird.<sup>7</sup> Die Skizze enthält den Anfang des Lento assai und den ersten Teil des Hauptthemas Allegro energico:



Gerard Carter und Martin Adler haben jedoch überzeugend bewiesen, dass eine vollständige erste Version, eine Urform der Sonate, schon im Mai oder Juni 1849 existiert haben muss.<sup>8</sup> Zu dieser Zeit spielte Liszt jene Urfassung seinem Weimarer Kreis vor<sup>9</sup>; ein während des Liszt'schen Klaviervortrags anwesender Freund, der Komponist Friedrich Kühmstedt, war von dieser Musik so tief beeindruckt, dass er – mit Liszts Erlaubnis – eine *Grosse vierstimmige Concert-Fuge über ein von Herrn Dr. Liszt gegebenes Thema für Pianoforte* op. 24 komponierte. Der Verlag Wilhelm Körner in Erfurt und Leipzig veröffentlichte die Franz Liszt gewidmete Konzertsuite im späten Frühjahr 1850.<sup>10</sup> Kühmstedt entlehnt das motivische Material zu seiner *Grossen Fuge*, die durch eine 24½-taktige Introduction eingeleitet wird, dem Thema des Allegro energico, dessen

<sup>1</sup> Siehe Michael Saffle, *Franz Liszt, A Research and Information Guide*, New York 2009.

<sup>2</sup> Sharon Winklhofer, *Liszt's Sonata in B Minor. A Study of Autograph Sources and Documents*, Ann Arbor, Mich. 1980 (*Studies in Musicology*, no. 29).

<sup>3</sup> Kenneth Hamilton, *Liszt. Sonata in B minor*, Cambridge 1996 (*Cambridge Music Handbooks*).

<sup>4</sup> Herausgeber und Autoren dieser im Liszt-Jubiläumsjahr 2011 begonnenen Reihe der Wensleydale Press (Ashfield/Sidney Australia) sind Gerard Carter und Martin Adler.

<sup>5</sup> Siehe u. a. die Schriften von Paul Merrick und Tibor Szász.

<sup>6</sup> *Franz Liszt. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 5, Budapest: Editio Musica / Kassel etc.: Bärenreiter 1983.

<sup>7</sup> Signatur 60/N2, S. (75) 87; die hier eingeklammerte Paginierung bezieht sich nur auf die beschriebenen Seiten (Pagina in der Quelle oben), die hier nicht eingeklammerte schließt auch die leeren Seiten (Pagina in der Quelle unten) mit ein. Der Zeitraum der Verwendung des Weimarer Skizzenbuchs N2 wurde aufgrund einiger datierter Seiten bestätigt, vgl. Winklhofer, S. 170 f.; Rena Charnin Muller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Ann Arbor, Mich. 1986, S. 166–168.

<sup>8</sup> Vgl. Gerard Carter/Martin Adler, *Franz Liszt's Precursor Sonata of 1849: a trial run in the Master's inner circle*, Ashfield/Sidney 2011 (*Liszt Piano Sonata Monographs*).

<sup>9</sup> Vgl. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, S. 39.

<sup>10</sup> Die Ausgabe wurde im Mai/Juni im *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* (Nr. 5, 6) von Friedrich Hofmeister (Leipzig) angemeldet; die erste ausführliche Rezension erschien am 14. September 1850 (1. Jg., Nr. 11, S. 83 f.) in der *Rheinischen Musik-Zeitung*, später wurde das Werk auch in anderen Zeitungen rezensiert. Vgl. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, S. 74, 89.

zwei Motive (Septimsprung und „Hammerschlag“<sup>11</sup>) wie in Liszts Sonate verknüpft sind:

Carter und Adler halten es für möglich, dass die Skizze zur Sonate im Weimarer Skizzenbuch N2 nicht erst Anfang 1851 niedergeschrieben wurde, sondern eventuell sogar zwei Jahre früher zu datieren ist.<sup>12</sup> Es existierte offenbar bereits 1849 zur Sonate eine weitere Skizze: eine Aufzeichnung des Themas zum choralartigen Andante sostenuto, das Liszt damals noch als „Adagio“ bezeichnete. Diese Skizze befand sich eine Zeitlang im Besitz des Londoner Chopin-Forschers Arthur Hedley, der in einem Brief vom 17. Mai 1967 an William Stein Newman berichtet: „Liszt komponierte übrigens das Adagio-Thema seiner Sonate 1849 – ich besitze die Seite aus einem kleinen Notizbuch, auf der er es notierte, zur gleichen Zeit, als er an den Funérailles arbeitete.“<sup>13</sup> Nach Hedleys Tod im Jahr 1969 forschte man vergeblich nach dieser Skizze, das Dokument blieb verschollen. Tibor Szász gelang es jedoch nachzuweisen, dass das Hauptthema des Andante sostenuto eng verwandt ist mit dem Hauptthema der *Consolation* Nr. 4, die ihrerseits auf einem heute nicht mehr bekannten Lied der Weimarer Großherzogin Maria Pawlowna basiert.<sup>14</sup>

Consolation Nr. 4, Erstfassung

Consolation Nr. 4, definitive Version

h-moll-Sonate, T. 335 – 338

Liszt bereitete 1849 seine schon mehrere Jahre früher begonnenen *Consolations* für den Druck vor. Die endgültige Fassung erschien nach einer gründlichen Umarbeitung im Fahnenstadium im Jahr 1850.<sup>15</sup> Es ist möglich, dass Liszt im Zuge dieser Arbeiten auf die Idee kam, dieselbe religiös anmutende Melodie auch in seine Sonate einzubauen.

Eine Handschrift der Erstfassung der Sonate aus dem Jahr 1849 (der „Precursor Sonata“, wie Carter und Adler sie nennen) ist bisher nicht aufgetaucht. Außer der autographen Weimarer Skizze ist uns nur das vollständige, nach seinem Besitzer benannte „Lehman-Manuskript“<sup>16</sup> bekannt, das in unserer Faksimile-Ausgabe reproduziert ist. Das Autograph diente nicht als Stichvorlage und entspricht dennoch – mit mehreren kleineren Abweichungen – der endgültigen Gestalt der Sonate, die im April 1854 von Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht wurde.<sup>17</sup> Eine abschriftliche Stichvorlage, die Liszt sonst häufig anfertigen ließ, fehlt oder ist verschollen. Eine weitere Handschrift, die Liszt seinen Weimarer Freunden, den „Murl“, widmete, hat sich ebenfalls nicht erhalten.<sup>18</sup>

Ein separates, autographes Widmungsblatt soll an dieser Stelle noch Erwähnung finden. Es ist mit „An Robert Schumann | Sonate | für das Piano Forte – | von | F. Liszt –“ überschrieben; es wurde 1910 in der Volksausgabe von Breitkopf & Härtel reproduziert und 1936 von Robert Bory in seine Liszt-Ikonographie<sup>19</sup> übernommen. Das Original (ursprünglich im Besitz des Verlags Breitkopf & Härtel) ist nicht mehr erhalten.<sup>20</sup>

Laut Titelblatt des „Lehman-Manuskripts“ beendete Liszt die endgültige Fassung der Sonate, an der er im Winter 1852/53 besonders eifrig arbeitete, am 2. Februar 1853. Die

<sup>11</sup> Siehe Liszts Brief an Louis Köhler vom 8. Juni 1854, in: *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 1, Leipzig 1893, Nr. 113, S. 157.

<sup>12</sup> Im oben erwähnten Weimarer Skizzenbuch N2 findet man Skizzen zu *Scherzo und Marsch* auf S. 34–74, am Ende steht die Datierung: „Eilsen, 2me semaine de Janvier 1851.“ Danach folgt, nach einem leeren Zwischenblatt, die Skizze mit dem Sonatenanfang (vgl. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, S. 27).

<sup>13</sup> Winklhofer, S. 93, 261. Vgl. Faksimile des Briefzitats in Tibor Szász, *Les rapports secrets entre les thèmes de la Sonate de Liszt et un lied de Maria Pawlowna Romanova*, in: *Analyse musicale: la musique et nous*, no. 65, 3ième trimestre 2011, *Anniversaire Franz Liszt*, Paris, Numéro spécial, S. 68.

<sup>14</sup> Vgl. Tibor Szász, *Liszt's symbols for the Divine and the Diabolical: Their Revelation of a Program in the B minor Sonata*, in: *Journal of the American Liszt Society*, XV (June 1984), S. 39–95; erweiterte französische Version siehe Fußnote 13; deutsche Version: Tibor Szász, *Die Fusion von Symbolik und Struktur in Liszts Klaviersonate h-Moll*, in: *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring | Journal of the Franz Liszt Kring*, 2009/10, S. 53–56.

<sup>15</sup> Die Urtextausgabe der *Consolations* des G. Henle Verlags aus dem Jahr 1992 (HN 465), hrsg. von Mária Eckhardt/Ernst-Günter Heinemann, gibt im Anhang die Erstfassung der *Consolations* wieder.

<sup>16</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, ohne Signatur.

<sup>17</sup> Vgl. Liszts Brief vom 16. April 1854 an Hermann Härtel, in dem er sich für die zugesandten Exemplare bedankt. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Handschriften- und Musikabteilung, ohne Signatur.

<sup>18</sup> Ein Autograph mit der Widmung „Für die Murl-Bibliothek“ wurde von den Zeitgenossen Liszts mehrmals erwähnt; vgl. Winklhofer, S. 92, sowie Carter/Adler, *Precursor Sonata*, S. 52.

<sup>19</sup> Vgl. Robert Bory, *La vie de Franz Liszt par l'image*, Paris/Genf 1936, S. 158.

<sup>20</sup> Vgl. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, S. 52.



zahlreichen Korrekturen, Ausstreichungen, Überklebungen und ersetzten Seiten verraten viel über den schwierigen Kompositionsprozess. Die Überklebungen wurden erst im März 1973 in der Pierpont Morgan Library, dem Aufbewahrungsort des Autographs, abgelöst.<sup>21</sup> In der im gleichen Jahr kurz zuvor erschienenen Faksimile-Ausgabe des G. Henle Verlags konnten die frei gewordenen überklebten Stellen und die Rückseiten der Überklebungen daher nicht mehr berücksichtigt werden. In unserer vorliegenden Ausgabe bilden wir im *Anhang* die verworfenen kompositorischen Ideen Liszts, die unter den abgelösten Überklebungen wieder sichtbar gemacht wurden, und auch die mit Noten beschriebenen Rückseiten der Papierstreifen ab. Sie fördern interessante und aufschlussreiche Erkenntnisse zum Entstehungsprozess der Sonate zutage.

### Das „Lehman-Manuskript“

#### Provenienz

Nach der Veröffentlichung seiner Kompositionen verschenkte Liszt seine Handschriften häufig an seine Schüler oder Freunde. Winklhofer nimmt an, dass das Autograph der h-moll-Sonate ebenfalls in den Besitz eines Schülers gelangte.<sup>22</sup> Carter zufolge war dies vermutlich Arthur Friedheim, einer der angesehensten Interpreten der Sonate.<sup>23</sup> Allerdings ist nichts Genaues über den Verbleib des „Lehman-Manuskripts“ mindestens bis 1907 bekannt. In diesem Jahr erhielt Ferruccio Busoni von dem österreichischen Pianisten Gottfried Galston den Hinweis auf den Autographen-Sammler Marchese Silvio della Valle di Casanova (1861–1929) mit der Bemerkung, der italienische Graf besitze in seiner Villa in Pallanza am Lago Maggiore mehrere wertvolle Liszt-Handschriften.<sup>24</sup> Unter diesen befand sich vielleicht schon damals das Autograph der Sonate. Sicher ist, dass es anlässlich einer Edition der Klaviersonate im Jahr 1924 von dem damaligen Herausgeber, dem Liszt-Schüler José Vianna da Motta, in der Villa eingesehen und als eine wichtige Quelle herangezogen wurde.<sup>25</sup>

Nach dem Tod von Silvio della Valle di Casanova im Jahr 1929 wurde dessen Sammlung allmählich aufgelöst. Die Handschrift der Sonate erstand Mitte der 1930er Jahre Alfred Cortot (1877–1962).<sup>26</sup> Von ihm wiederum erwarb der aktuelle Besitzer, Robert Owen Lehman (wohnhafte in New York), 1961 das Autograph; er deponierte es im November 1972 zusammen mit seiner gesamten wertvollen Musiksammlung in der Pierpont Morgan Library.

#### Beschreibung

Das „Lehman-Manuskript“ besteht aus 15 Blättern im Hochformat; alle Seiten sind beschrieben (Titelseite + 29 mit Noten beschriebene Seiten). Das relativ starke Industrierpapier ist mattblau (heute leicht grau-grün verfärbt) und ohne Wasserzeichen. Das Durchschnittsmaß (ohne den Einband, der erst 1962 in Paris angefertigt wurde<sup>27</sup>) beträgt 262 × 335 mm, wobei die Seiten von nicht ganz einheitlicher Größe sind.<sup>28</sup> Die Breite variiert zwischen 260 und 262 mm, die Höhe zwischen 335 und 338 mm. Die genauen Maße jedes einzelnen

Blattes sind aufgrund konservatorischer Auflagen (Buchwiege) schwer zu ermitteln.

Die Blätter 2–12 (Papiersorte 1, Typ a und b) sind mit 24, die Blätter 1 und 13–15 (Papiersorte 2) mit 20 gedruckten Notenzeilen versehen. Unter den 24-zeiligen Blättern kann man wiederum zwei Sorten unterscheiden: Die Gesamtweite des Rastralfelds auf einer Seite beläuft sich bei Typ 1(a) auf 278 mm, bei Typ 1(b) auf 276 mm.<sup>29</sup> Für die Überklebungen verwendete Liszt meist Papier von Typ 1(b), für die Überklebung auf Seite 23 jedoch auch Papiersorte 2; ein ausgeschnittener Teil eines größeren, weißen Notenblatts mit handrastrierten Notenzeilen (Papiersorte 3) wurde für die Überklebung auf Seite 11 benutzt. Der Gebrauch der verschiedenen Papiersorten für die ursprüngliche Niederschrift sowie für die Überklebungen und die ersetzten Seiten lässt auch Rückschlüsse auf den Kompositionsprozess zu,<sup>30</sup> die durch zusätzliche, weiter unten erläuterte Faktoren bestätigt werden können.

Liszt versah sein Autograph eigenhändig mit Seitenzahlen. Seine ursprüngliche Paginierung von 1 bis 25 führte er mit Bleistift am oberen Seitenrand durch; diese musste er aber während des Korrekturprozesses ergänzen, da die Seite 21 komplett gestrichen und durch ein voll beschriebenes neues Blatt ersetzt wurde. Die zwei neuen Seiten wurden ebenfalls von Liszt, allerdings mit Rötel, als Seite „21“ und „21 Bis“ (im Folgenden als R21 und R21bis aufgeführt) paginiert, sodass die Fortsetzung auf der gültig gebliebenen Seite 22 kontinuierlich blieb. Der neue Anfang der Sonate auf der Rückseite des Titelblatts sowie der neue Schluss auf der letzten, ursprünglich leeren Seite erhielten von Liszt keine Paginierung. In der weiteren Beschreibung beziehen wir uns auf diese Seiten als Seite [0] und Seite [26].

Zusätzlich zur Paginierung verzeichnete Liszt auf jeder Seite, meistens in der rechten unteren Ecke, die Anzahl der Takte auf der aktuellen Seite und (mit Ausnahme von S. 23 und 24) auch die Gesamtzahl der bis dahin notierten Takte. Dies erfolgte noch vor dem endgültigen Abschluss des Kompositionsprozesses mit all seinen Korrekturen und Umarbeitungen. Beim ursprünglichen Schluss auf Seite 25 steht, von Liszts Hand, die Gesamttraktzahl 701; die endgültige Fassung der Sonate aber

<sup>21</sup> Vgl. Winklhofer, S. 261, Anmerkung 31.

<sup>22</sup> Vgl. Winklhofer, S. 90.

<sup>23</sup> Vgl. Gerard Carter, *Rediscovering the Liszt Tradition*, Ashfield/Sidney 2006, S. 189 (gebundene Ausgabe) bzw. S. 159 (geheftete Ausgabe).

<sup>24</sup> Der Briefwechsel zwischen Busoni und dem Marchese ist einsehbar unter: <http://www.rodioni.ch/busoni/Carteggi/busonimarchese.html>, Zugriffsdatum 19. Januar 2015.

<sup>25</sup> Vgl. *Franz Liszts Musikalische Werke*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Serie II, Bd. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1924, Herausgeberbericht, S. VI–VII.

<sup>26</sup> Cortot hat 1949 bei Salabert (Paris) selbst eine instruktive Ausgabe der Sonate herausgegeben.

<sup>27</sup> Vgl. Winklhofer, S. 95.

<sup>28</sup> Ich bedanke mich bei Norbert Müllemann für die Kontrolle und Ergänzung dieser Beschreibung aufgrund einer ausführlichen Prüfung des Originals im August 2014.

<sup>29</sup> Vgl. Winklhofer, S. 108, Table III.3.

<sup>30</sup> Vgl. Winklhofer, S. 109 f., Table III.4 und die darauffolgende Analyse.

umfasst 760 Takte. Auf den letztendlich gültig gebliebenen Seiten findet man auf den Seiten [0], 17, Rö21, Rö21bis und [26] keine Taktzahlen. Auf Seite 17 ist dies dadurch zu erklären, dass Liszt die Taktzahlen in der Mitte der folgenden Seite 18 – am Ende einer großen Formeneinheit (vor dem Anfang der Fuge) – angeben wollte. Die übrigen Seiten ohne Taktzahlen wurden offensichtlich später eingefügt, und Liszt legte keinen großen Wert darauf, die Taktzahlen in der endgültigen Fassung zu korrigieren oder zu komplettieren. Die vorhandenen Taktzahlen stimmen nur bis zum Ende von Seite 10 mit den endgültigen Taktzahlen überein. Bei der Rekonstruktion der Kompositionsphasen bieten die Taktziffern im Manuskript im Übrigen wichtige Orientierungspunkte.

Das „Lehman-Manuskript“ vereint in sich den Charakter mehrerer Handschrift-Typen. Es ist Skizze,<sup>31</sup> vollständiger Entwurf und gut ausgearbeitetes, mehrmals korrigiertes und mit Vortragszeichen versehenes Autograph, das als Vorlage für die Anfertigung einer abschriftlichen Stichvorlage geeignet war. Die Vermutung, dass es sich bei diesem Autograph nicht um die Stichvorlage handelt, wird durch folgende Beobachtungen gestützt: Zum einen fallen kleine Abweichungen zur gedruckten Ausgabe auf,<sup>32</sup> zum anderen fehlen die Stecher-Eintragungen (unter anderem die übliche Zeilen- und Seiteneinteilung). Auch die von Liszt beim Komponieren sehr oft angewendeten, im „Lehman-Manuskript“ ebenfalls häufig zu findenden Abkürzungen sind nicht charakteristisch für eine Stichvorlage; sie werden benutzt als Ersetzung sich wiederholender Takte oder Notengruppen durch Nummerierung, Buchstabierung, „Bis“ oder durch die Zeichen „/“ bzw. „:“ (z. B. S. 2, mehrmals in den ersten drei Systemen; S. 9, T. 229, beide Systeme; S. 11, T. 278 f., 280 f., oberes System). In Manuskripten, die für den Verlag bestimmt sind, werden solche Takte meist ausgeschrieben. Diente also das „Lehman-Manuskript“ selbst sicher nicht als Stichvorlage, so ist anzunehmen, dass es Vorlage für eine – heute verschollene – Kopistenabschrift war, die der Verlag Breitkopf & Härtel für die Drucklegung erhielt.

Liszt schrieb den Notentext und auch den Großteil der Notenkorrekturen mit schwarzer Tinte. Vortragsanweisungen, Angaben zu Artikulation und Dynamik sowie Fingersätze trug er später mit purpurroter Tinte ein; für Fingersätze und andere Zeichen verwendete er jedoch manchmal auch Bleistift. Mit Bleistift nummerierte er – abgesehen von der ursprünglichen Paginierung – jene 21 Takte auf Seite 2, die später auf Seite 20 unverändert wiederkehren und nur mit dem Hinweis „Vide Seite 2 | Die 21 numerierten | Takte wiederholt“ versehen sind. Auf der letzten, unpaginierten Seite [26] bezeichnete Liszt ebenfalls mit Bleistift die zu wiederholenden Takte 737–738 („Bis“). Röteln benutzte er nicht nur bei der Paginierung der später hinzugefügten Seiten Rö21 und Rö21bis, sondern auch für die Ausstreichung von verworfenen Passagen, Takten oder Seiten, für Hinweise auf Einschübe (S. 8) sowie für Erklärungen und Anweisungen für einen Kopisten (z. B. auf S. 13, T. 301, 306, Recitativo: „in großen Noten“; S. 20: „uberal [recte: überall] ♯ Pausen anstatt punkte“). Außerdem verwendete er Röteln manchmal für das Korrigieren von Rhythmus, Dynamik, Vortragsanweisungen etc.

Dass Liszt bei der Komposition der Sonate unterschiedliche Schreibutensilien verwendete, ist für die Rekonstruktion des Kompositionsprozesses zwar hilfreich, die übliche Reihenfolge (schwarze Tinte – rote Tinte – Bleistift – Röteln) hielt er jedoch nicht immer konsequent ein. Dies dürfte unter anderem daran gelegen haben, dass bei der Komposition des Werks von einer längeren, aus mehreren Phasen bestehenden, nicht kontinuierlichen Arbeit auszugehen ist, und Liszt in jeder Phase der Entstehung unterschiedliche Schreibwerkzeuge benutzte; darüber hinaus hatte er sicherlich nicht immer die jeweils identischen Schreibutensilien zur Hand. So konnte Winklhofer nachweisen, dass Liszt im „Lehman-Manuskript“ zwei Sorten von Röteln benutzte: einen rot-orangen und einen mittelbraunen Farbstift.<sup>33</sup>

Im Fall der Tempo- und Vortragsbezeichnungen ist es dennoch möglich, anhand der Farben nachzuverfolgen, wie und wann sie ihre endgültige Form erreichten. Zunächst war am Beginn der Sonate nur „Lento“ mit schwarzer Tinte angegeben; die Anweisung ergänzte Liszt später mit Röteln zu „Lento assai“. Dagegen war „Allegro energico“ (T. 8), mit schwarzer Tinte notiert, von Anfang an die Angabe zu den beiden kontrastierenden Motiven des Hauptthemas. Die Bezeichnung des „Grandioso“ (T. 105) wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt mit roter Tinte hinzugefügt, ebenso wie beispielsweise „cantando espressivo“ (T. 153), „Recitativo – Ritenuto ed appassionato“ (T. 301, 306) und die Benennung des nachfolgenden neuen Fis-dur-Abschnitts „Andante sostenuto“ (T. 331). Der Anfang der Fuge (T. 460) war ursprünglich in schwarzer Tinte mit „Allegro“ überschrieben und wurde mit Röteln zu „Allegro energico“ ergänzt – ein Hinweis auf seine enge Beziehung zum Hauptthema. Takt 555 war zuerst in roter Tinte mit „Un poco Più mosso“ (S. 21, gestrichen) überschrieben; dies wurde auf Seite Rö21 mit schwarzer Tinte übernommen, bevor „Un poco“ schließlich mit Röteln gestrichen wurde. Die Angabe „Stretta (quasi presto)“ (T. 650) wurde mit roter Tinte, „Presto“ (T. 673) mit Röteln geschrieben; das „Prestissimo“ (T. 682) war bereits von Anfang an in schwarzer Tinte angegeben. Im neuen Schluss (S. [26]) benutzte Liszt für alle Abschnittsbezeichnungen („Andante sostenuto“ in T. 711, „Allegro moderato“ in T. 729 und „Lento assai“ in T. 750) schwarze Tinte, obwohl diese Seite sicherlich in der Endphase der gesamten Kompositionsarbeit beschrieben wurde. Liszts Verwendung der unterschiedlichen Schreibutensilien darf man

<sup>31</sup> Skizzenartige Stellen sind vor allem auf den verworfenen, später nicht ausgearbeiteten Seiten zu finden (teils nur gestrichen wie auf S. 12, System 5, teils unter den gelösten Überklebungen).

<sup>32</sup> Die Abweichungen wurden teilweise schon im Herausgeberbericht von Vianna da Motta in der alten Liszt-Gesamtausgabe (siehe Fußnote 25) behandelt. In der Neuen Liszt-Ausgabe (siehe Fußnote 6) hat der Herausgeber, Antal Boronkay, das Autograph als Hauptquelle im Hinblick auf Legatobögen und Angaben wie *crescendo*, *diminuendo*, *marcato* und *staccato* herangezogen; er beschreibt die Unterschiede ausführlich im Kritischen Bericht auf S. 90–93.

<sup>33</sup> Vgl. Winklhofer, S. 96.

nur behutsam und im Zusammenhang mit weiteren Faktoren bei der Rekonstruktion der Chronologie des Kompositionsprozesses heranziehen. Winklhofer hat in ihrem Buch über Liszts Sonate der Analyse dieses hochkomplizierten Prozesses ein langes, mit vielen Notenbeispielen versehenes Kapitel gewidmet.<sup>33</sup>

### Die vorliegende Ausgabe

#### *Hauptteil*

Im Hauptteil unserer Faksimile-Ausgabe wird der Zustand des Autographs mit dem gültigen Notentext wiedergegeben. Die verworfenen Versionen, die unter den abgelösten Überklebungen sichtbar wurden, sind ebenso wie die Rückseiten der Überklebungen, sofern sie mit Noten beschrieben sind, im *Anhang* abgebildet.

Im Hauptteil geben wir mittig am unteren Rand jeder Seite die Taktangaben der Fassung nach Korrektur an,<sup>34</sup> um den Vergleich mit unserer Urtextausgabe zu erleichtern. Alle Seiten mit Überklebungen enthalten außerdem unten in der äußeren Ecke einen Hinweis auf die geöffneten Überklebungen, die im *Anhang* reproduziert sind.

#### *Anhang*

Es gibt sechs Überklebungen, und zwar auf den Seiten 1, 5, 7, 11, 16 und 23. Die Rückseiten der Überklebungen auf den Seiten 1, 7 und 23 sind unbeschrieben; man kann auf ihnen nur die Spuren des Siegelwachses entdecken, mit dem sie an den Seiten befestigt waren. Die Rückseite der Überklebung von Seite 11 ist nicht ganz leer; sie enthält jedoch keine Noten, sondern lediglich Taktstriche und Rötelspuren. Bei den roten Linien handelt es sich um Abfärbungen der Durchstreichungen auf Seite 11 (unter der Überklebung). Sie entstanden, als das Blatt auf die mit Rötöl getilgte Passage aufgeklebt wurde. Diese Rückseite hat demnach in musikalischer Hinsicht keinen Wert und wird in unserer Ausgabe nicht wiederge-

geben. Umso interessanter sind die Rückseiten der Überklebungen zu den Seiten 5 und 16 – hier hat Liszt ein früher für einen Entwurf im Entstehungsprozess des vorliegenden Manuskripts verwendetes Blatt, dessen Rückseite noch unbeschrieben war, unregelmäßig in zwei Hälften geschnitten; die untere Hälfte klebte er auf Seite 5, die obere auf Seite 16 und notierte neues musikalisches Material darauf. Der Entwurf, der nun auf den Rückseiten der Überklebungen sichtbar gemacht wurde, beginnt sieben Takte vor dem Anfang des H-dur Abschnitts (T. 395 ff.) und unterscheidet sich stark von der endgültigen Version; er wird noch weitere 45 Takte in H-dur fortgesetzt. Da die zwei Rückseiten im *Anhang* getrennt – also in ihrer heutigen Erscheinungsform – abgebildet werden (siehe Abb. 2 und 7), geben wir auf Seite XVII die zerschnittene Seite zusammengefügt als Notenbeispiel wieder.

\*

Herzlich gedankt sei Robert Owen Lehman, der freundlicherweise der neuen Faksimilierung des Autographs zustimmte. Dank gilt ebenfalls der Pierpont Morgan Library, New York, und insbesondere Frances Barulich, die die Herausgabe der vorliegenden Veröffentlichung auf vielfältige Weise unterstützte. Gedankt sei zudem der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, für die Genehmigung zum Abdruck der Skizze. Dank gilt auch Sharon Winklhofer, deren Arbeit zur h-moll-Sonate die vorliegende Einleitung verpflichtet ist und auf deren Skizzenübertragung das Notenbeispiel auf Seite XVII fußt.

Budapest, Frühjahr 2015

Mária Eckhardt

<sup>34</sup> Vgl. Winklhofer, S. 169–242.

<sup>35</sup> Auf der gestrichenen und daher ungültigen Seite 21 haben wir auf die Hinzufügung der Taktzahlen verzichtet.

## Foreword

*written upon first publication of the facsimile to celebrate the 25<sup>th</sup> anniversary of G. Henle Publishers*

Not quite nine decades have gone by since Franz Liszt's death in Bayreuth in 1886 at the age of 75. The picture of a musician endowed with genius, as it impressed itself upon the consciousness of his contemporaries, was accepted by future generations and has been passed on virtually unchanged. It was a picture which revealed the phenomenon of an incomparable pianist who left all previous pianistic accomplishments far behind him and who opened up possibilities as yet undiscovered for the keyboard. Liszt the composer stood completely in the shadow of Liszt the virtuoso who composed only to prove that even neck-breaking difficulties could easily be mastered by him. Only now that his late compositions which point so much to the future are also becoming more generally known is there a disposition toward a more refined appreciation of this musician. Too long has the access to his creative values been obstructed by laying all emphasis upon the virtuosic elements.

It is, however, not only the late compositions (which, to a degree, are so "modern" that Liszt, to give but one example, could call a piece *Bagatelle sans tonalité*) which, in our day, may claim the interest of musicians. The total complex "Liszt as composer" today merits closer inspection. The b minor Sonata, composed in 1852/53 and published in 1854, is indeed esteemed as one of Liszt's most significant compositions and, beyond that, as an epoch-making work of piano literature. Although consisting of one movement only, the Sonata evidences a clearly perceptible structure, apparently not uninfluenced by the grand architecture of the classical piano sonata consisting as it does of several movements. Completely new, on the other hand, is the method of motivic work: the entire Sonata is developed from one single motive. Here the tendency toward

concentration of form may already be perceived, a tendency which in our time finds its expression in the works of certain contemporary composers.

Even from the outward appearance of the manuscript, the artistic seriousness with which the composer approached this work may readily be seen. Apart from corrected shorter passages which follow immediately upon crossed-out sections, there are numerous pages with extensive revisions which Liszt probably made only when much of that which followed had already been written down. In those cases he pasted newly drafted half-pages or more over the original text. Page 21 was completely deleted. Liszt replaced it with a new enlarged section, which comprises both pages "21" and "21 Bis". The sheet of paper containing these newly written pages ("21" and "21 Bis") was inserted by Liszt in front of the deleted page 21 whose reverse side (page 22) now seamlessly adjoins the preceding part.

Of special interest is the conclusion of the work. Here Liszt made a revision which was not merely technical but changed completely the expressive content of the section. An originally planned imposing conclusion of 25 measures rising to a three-fold forte was then replaced by an ending 32 measures longer which gradually fades away to *ppp*.

This facsimile edition, with which an Urtext edition of the Sonata appears simultaneously, should not only be of particular fascination for everyone who has an interest in this work, but should also render substantial help in penetrating deeper into the spirit of the music. The world of music owes a large debt of gratitude to Mr. Robert Owen Lehman of New York who, as owner of the manuscript, has given his consent to the publication of this facsimile. All friends of Liszt's music are also indebted to the publisher, Dr. Dr. h. c. Günter Henle, Duisburg and Munich, whose devotion and conscientiousness has made the publication of the facsimile edition possible.

New York, autumn 1973  
 Claudio Arrau



## Introduction

Over 40 years have elapsed since the first publication of the facsimile edition of Franz Liszt's (1811–86) Piano Sonata in b minor. It was released on the occasion of the 25<sup>th</sup> anniversary of G. Henle Publishers in 1973, at the same time as the Urtext edition of the Sonata. In the meantime, two major Liszt jubilee years have been celebrated around the world: the 100<sup>th</sup> anniversary of the composer's death in 1986 and the 200<sup>th</sup> anniversary of his birth in 2011. Over this period of time, a growing number of scholarly studies have dealt intensively with Liszt's compositional oeuvre. His music – and not only his virtuoso piano works – can increasingly be heard in concert halls and is becoming more appreciated by concert-goers. Moreover, Liszt autographs now fetch high prices at auctions. One can truly and justifiably assert that the positive shift in the evaluation of Franz Liszt as a composer augured by Claudio Arrau (see *Foreword*) is indeed gradually taking place today.

During Arrau's career, Franz Liszt's "opus magnum" for piano, the b minor Sonata, had long been enjoying a sterling reputation as a masterwork of piano literature. In the meantime, the Sonata has become an indispensable repertoire piece for ambitious concert pianists, and a touchstone for the growing number of piano competitions that place Liszt's music at their centre. In recent times musicologists have also been turning their attention more pronouncedly to Liszt's music. Since 1973 many important studies on the Sonata have appeared in a variety of publications<sup>1</sup>: already in 1978 Sharon Winklhofer wrote her dissertation – which was published two years later – on the sources and documentation of the work<sup>2</sup>; in 1996 Kenneth Hamilton published a monograph on the Sonata<sup>3</sup>; and currently a little publication series is being published, the *Liszt Sonata Monographs*<sup>4</sup>. Even today, musicologists are exploring Liszt's innovative concept of the Sonata form and the possibility of "hidden" programme music.<sup>5</sup> They are also shedding new light on interpretative aspects which, in turn, have been an object of research since the time of Liszt's pupils and all the way to the present. The Sonata was edited by Antal Boronkay as part of the New Liszt Edition in 1983.<sup>6</sup>

### Genesis of the work

"Composed in 1852/53 and published in 1854", writes Claudio Arrau in his *Foreword* to the first facsimile edition of 1973, in agreement with most of the Franz Liszt work catalogues; a few scholars, however, have dated the beginning of the compositional work to 1851 on the basis of a surviving sketch. This document is preserved in a sketchbook that Liszt presumably used between 1851 and 1866 and which is located today in the Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv.<sup>7</sup> The sketch contains the beginning of the Lento assai and the first part of the main theme Allegro energico:



Gerard Carter and Martin Adler have, however, convincingly proven that a complete first version of the Sonata, a "Precursor", must already have existed in May or June 1849.<sup>8</sup> Liszt was playing the "Precursor Sonata" to his Weimar circle at that time<sup>9</sup>; a friend who was present at Liszt's performance, the composer Friedrich Kùhmstedt, was so impressed by this music that – with Liszt's approval – he wrote a *Grosse vierstimmige Concert-Fuge über ein von Herrn Dr. Liszt gegebenes Thema für Pianoforte* op. 24. The publisher Wilhelm Körner in Erfurt and Leipzig printed the concert fugue dedicated to Franz Liszt in late spring 1850.<sup>10</sup> Kùhmstedt borrows the motivic material for his *Grosse Fuge*, which is given a 24½ measure introduction, from the subject of the Allegro energico, whose

<sup>1</sup> See Michael Saffle, *Franz Liszt, A Research and Information Guide*, New York, 32009.

<sup>2</sup> Sharon Winklhofer, *Liszt's Sonata in B Minor. A Study of Autograph Sources and Documents*, Ann Arbor, Mich., 1980 (*Studies in Musicology*, no. 29).

<sup>3</sup> Kenneth Hamilton, *Liszt. Sonata in B minor*, Cambridge, 1996 (*Cambridge Music Handbooks*).

<sup>4</sup> Gerard Carter and Martin Adler are the editors and authors of this series launched by the Wensleydale Press (Ashfield/Sydney, Australia) during the Liszt anniversary year 2011.

<sup>5</sup> See among others the writings of Paul Merrick and Tibor Szász.

<sup>6</sup> *Franz Liszt. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, series I, vol. 5, Budapest: Editio Musica / Kassel etc.: Bärenreiter 1983.

<sup>7</sup> Shelfmark 60/N2, p. (75) 87; the pagination placed in parentheses here refers only to the pages with writing on them (page number in the source above); those not in parentheses here also encompass the empty pages (page number in the source below). The timeframe of the use of the Weimar sketchbook N2 was confirmed on the basis of several dated pages, cf. Winklhofer, pp. 170 f.; Rena Charnin Muller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Ann Arbor, Mich., 1986, pp. 166–168.

<sup>8</sup> Cf. Gerard Carter/Martin Adler, *Franz Liszt's Precursor Sonata of 1849: a trial run in the Master's inner circle*, Ashfield/Sydney, 2011 (*Liszt Piano Sonata Monographs*).

<sup>9</sup> Cf. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, p. 39.

<sup>10</sup> The edition was announced in May/June in Friedrich Hofmeister's (Leipzig) *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* (nos. 5, 6); the first extensive review was published on 14 September 1850 (1<sup>st</sup> issue, no. 11, pp. 83 f.) in the *Rheinische Musik-Zeitung*. Later, the work was also reviewed in other journals. Cf. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, pp. 74, 89.



two motifs (leap of a seventh and “hammer blow”<sup>11</sup>) are linked together as in Liszt’s Sonata:

Fuge  
Allegro maestoso

Carter and Adler consider it possible that the sketch to the Sonata in the Weimar sketchbook N2 was not first drafted at the beginning of 1851, but possibly even two years earlier.<sup>12</sup> A further sketch for the Sonata apparently already existed in 1849, a record of the theme of the chorale-like *Andante sostenuto*, which the composer was still calling “Adagio” at that time. This sketch belonged for a while to the London Chopin scholar Arthur Hedley, who wrote to William Stein Newman on 17 May 1967: “By the way, Liszt composed the Adagio theme of his Sonata in 1849 – I have the little note-book page on which he wrote it down, at the same time as *Funérailles*.”<sup>13</sup> Although the sketch was the object of an intensive search after Hedley’s death in 1969, the document remained lost. Tibor Szász did, however, succeed in proving that the main theme of the *Andante sostenuto* was closely related to the main theme of the *Consolation* no. 4, which, in its turn, was based on a song by the Weimar Grand Duchess Maria Pavlovna, which is no longer known today.<sup>14</sup>

Quasi Adagio  
cantabile con divozione

Consolation no. 4, first version

Quasi adagio  
cantabile con divozione

Consolation no. 4, definitive version

dolce

b minor Sonata mm. 335–338

Liszt set about preparing his *Consolations* – which he had already begun several years earlier – for printing in 1849. The definitive version was released after a thorough revision in the proofreading phase in 1850.<sup>15</sup> It is possible that the idea of integrating the same religious-sounding melody into his Sonata came to Liszt in the course of this work.

A manuscript of the first version of the Sonata from the year 1849 (the “Precursor Sonata” as Carter and Adler call it) has yet to resurface. Besides the autograph Weimar sketch, the only manuscript source of the Sonata we know today is the complete “Lehman Manuscript”<sup>16</sup> (thus called after its owner), which is reproduced here in this facsimile edition. The autograph did not serve as the engraver’s copy, yet – apart from a few minor discrepancies – it corresponds to the definitive form of the Sonata as published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in April 1854.<sup>17</sup> A manuscript engraver’s copy of the kind that Liszt often commissioned is either missing or lost. A further manuscript which Liszt dedicated to his Weimar friends the “Murl’s” is also no longer extant.<sup>18</sup>

A separate, autograph dedication leaf should also be mentioned at this point; it is superscribed “An Robert Schumann | Sonate | für das Piano Forte – | von | F. Liszt –”. It was reproduced in 1910 in the Breitkopf & Härtel “Volksausgabe” and was also included by Robert Bory in his Liszt iconography of 1936.<sup>19</sup> The original (which originally belonged to the publisher Breitkopf & Härtel) is no longer extant.<sup>20</sup>

<sup>11</sup> See Liszt’s letter to Louis Köhler of 8 June 1854, in: *Franz Liszt’s Briefe*, ed. by La Mara, vol. 1, Leipzig, 1893, no. 113, p. 157.

<sup>12</sup> In the above-mentioned Weimar sketchbook N2 one finds sketches to the *Scherzo und March* on pp. 34–74. At the end is the dating: “Eilsen, 2me semaine de Janvier 1851.” After an empty leaf comes the sketch with the beginning of the Sonata (cf. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, p. 27).

<sup>13</sup> Winklhofer, pp. 93, 261. Cf. the facsimile of the quoted letter in Tibor Szász, *Les rapports secrets entre les thèmes de la Sonate de Liszt et un lied de Maria Pavlovna Romanova*, in: *Analyse musicale: la musique et nous*, no. 65, 3ième trimestre 2011, *Anniversaire Franz Liszt*, Paris, Numéro spécial, p. 68.

<sup>14</sup> Cf. Tibor Szász, *Liszt’s symbols for the Divine and the Diabolical: Their Revelation of a Program in the B minor Sonata*, in: *Journal of the American Liszt Society*, XV (June 1984), pp. 39–95; expanded French version see footnote 13; German version: Tibor Szász, *Die Fusion von Symbolik und Struktur in Liszts Klaviersonate h-Moll*, in: *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring / Journal of the Franz Liszt Kring*, 2009/10, pp. 53–56.

<sup>15</sup> G. Henle Publisher’s Urtext edition of the *Consolations* from the year 1992 (HN 465), ed. by Mária Eckhardt/Ernst-Günter Heinemann, reproduces the first version of the *Consolations* in the appendix.

<sup>16</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, no shelfmark.

<sup>17</sup> Cf. Liszt’s letter to Hermann Härtel of 16 April 1854 in which he thanks Härtel for the copies that had been sent to him. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Handschriften- und Musikabteilung, no shelfmark.

<sup>18</sup> An autograph with the dedication “Für die Murl-Bibliothek” was mentioned several times by Liszt’s contemporaries; cf. Winklhofer, p. 92, as well as Carter/Adler, *Precursor Sonata*, p. 52.

<sup>19</sup> Cf. Robert Bory, *La vie de Franz Liszt par l’image*, Paris/Genève, 1936, p. 158.

<sup>20</sup> Cf. Carter/Adler, *Precursor Sonata*, p. 52.

According to the title page of the “Lehman Manuscript”, it was on 2 February 1853 that Liszt concluded the final version of the Sonata, on which he had worked particularly assiduously in the winter of 1852/53. The many corrections, deletions, paste-overs and replaced pages are an eloquent testimony to the difficult compositional process. The paste-overs were only removed in March 1973 at the Pierpont Morgan Library, the repository of the autograph.<sup>21</sup> Since G. Henle Publishers published its facsimile edition in 1973, shortly before the removal of the glued strips of paper, it was impossible to take into account the passages formerly pasted-over and that became legible, along with the verso side of the paste-overs. In the edition presented here, in the *Appendix* we have reproduced Liszt’s rejected compositional ideas that became visible again beneath the now separated strips of paper containing musical notation, as well as the music written on the reverse of the strips of paper. They bring to light interesting and revealing aspects about the genesis of the Sonata in b minor.

### The “Lehman Manuscript”

#### *Provenance*

Once his works had been published, Liszt often gifted the manuscripts to his pupils or friends. Winklhofer thinks that the autograph of the b minor Sonata also made its way into a pupil’s hands.<sup>22</sup> According to Carter, this was presumably Arthur Friedheim, one of the most highly regarded interpreters of the Sonata.<sup>23</sup> However, until at least 1907, no precise details were known about the location of the “Lehman Manuscript”. That year, Ferruccio Busoni heard from the Austrian pianist Gottfried Galston about the autograph collector Marchese Silvio della Valle di Casanova (1861–1929). It was said that the Italian count possessed many valuable Liszt manuscripts in his villa in Pallanza on Lago Maggiore.<sup>24</sup> Possibly already among them was the autograph of the Sonata. All that we know for sure is that it was examined there by the Liszt pupil José Vianna da Motta who edited the Piano Sonata in 1924 and considered this manuscript to be an important source.<sup>25</sup>

After the death of Silvio della Valle di Casanova in 1929, his collection was gradually dispersed. The manuscript of the Sonata was purchased by Alfred Cortot (1877–1962) in the mid 1930s.<sup>26</sup> The current owner, Robert Owen Lehman (who resides in New York), acquired the autograph from him in 1961; in November 1972 he deposited it along with the rest of his valuable music collection in the Pierpont Morgan Library.

#### *Description*

The “Lehman Manuscript” consists of 15 leaves in upright format; all pages contain musical notation (title page + 29 pages with written music). The relatively strong industrial paper is in matt blue (faded slightly to grey-green today) and without watermarks. The average measurement (without the cover, which was only made in Paris in 1962<sup>27</sup>) is 262 x 335 mm, whereby the pages are not all of the same size.<sup>28</sup> The width varies between 260 and 262 mm, and the height between 335 and 338

mm. The precise measurements of each and every leaf are difficult to establish due to conservational guidelines (preservation book cradle).

Leaves 2–12 (paper 1, type a and b) have 24 printed staves, leaves 1 and 13–15 (paper 2) 20 printed staves. Among the 24-line leaves it is possible to distinguish two types: the entire width of the rastrum spacing on one page comprises 278 mm for type 1(a) and 276 mm for type 1(b).<sup>29</sup> For the paste-overs Liszt mostly used type 1(b) paper, as well as paper 2 for the paste-over on page 23; a section cut out of a larger, white sheet of music with staves drawn with the help of a hand-made rastrum (paper 3) was used for the glued strip on page 11. The use of the different types of paper for the original draft as well as the paste-overs and replaced pages allow us to draw conclusions about the compositional process<sup>30</sup> which can be authenticated by additional factors elucidated further below.

Liszt personally added the page numbers in his autograph. He placed his original pagination from 1 to 25 in pencil in the upper margin; he had to supplement the pagination during his revision since page 21 was totally crossed out and replaced by a new leaf fully written with music. Liszt also added the page numbers to the two new pages, but with red crayon, as page “21” and “21 Bis” (hereafter listed as RC21 and RC21bis), so that the music continued smoothly onto page 22, which was still valid. The new beginning of the Sonata on the verso of the title page as well as the new close on the final, originally empty page, were not given page numbers by Liszt. In the further description we shall refer to these pages as page [0] and page [26].

In addition to the pagination, Liszt added on each page, generally in the lower right-hand corner, the number of measures on the respective page and (with the exception of pp. 23 and 24) the overall number of measures up to that point. This occurred before the completion of the compositional process with all of its emendations and revisions. At the original close on page 25 we find the overall number of measures in Liszt’s hand stated as 701; however, the final version comprises 760. On the pages that ultimately remained unchanged, there are no measure numbers at pages [0], 17, RC21, RC21bis and [26].

<sup>21</sup> Cf. Winklhofer, p. 261, note 31.

<sup>22</sup> Cf. Winklhofer, p. 90.

<sup>23</sup> Cf. Gerard Carter, *Rediscovering the Liszt Tradition*, Ashfield/Sydney, 2006, p. 189 (bound edition) and p. 159 (stapled edition).

<sup>24</sup> The correspondence between Busoni and the Marchese can be found under: <http://www.rodioni.ch/busoni/Carreggi/busonimarchese.html>, accessed 19 January 2015.

<sup>25</sup> Cf. *Franz Liszt’s Musikalische Werke*, ed. by the Franz Liszt-Stiftung, series II, vol. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924, Editor’s Report, pp. VI–VII.

<sup>26</sup> Cortot himself edited an instructive edition of the Sonata published by Salabert (Paris) in 1949.

<sup>27</sup> Cf. Winklhofer, p. 95.

<sup>28</sup> I am most grateful to Norbert Müllemann for checking and supplementing this description on the basis of an extensive examination of the original in August 2014.

<sup>29</sup> Cf. Winklhofer, p. 108, Table III.3.

<sup>30</sup> Cf. Winklhofer, pp. 109 f., Table III.4 and the analysis that follows.

On page 17 this can be explained by Liszt wanting to inscribe the measure numbers in the middle of the following page 18 – at the end of a large formal unit (before the beginning of the fugue). The other pages without measure numbers were apparently supplemented later, and Liszt did not attach much importance to correcting or completing the measure numbers in the final version. The existing measure numbers correspond to the definitive ones only up to the end of page 10. As to the reconstruction of the compositional phases, the measure numbers in the manuscript also offer important orientation points.

The “Lehman Manuscript” unites within it the character of several types of manuscript. It is a sketch,<sup>31</sup> a complete draft and a finely elaborated autograph that was corrected several times and supplied with performance markings. It was suited as a model for the fashioning of an engraver’s copy. Lending weight to the hypothesis that this autograph was not the engraver’s copy are the following observations: For one, there are minor divergences between the manuscript and the printed edition;<sup>32</sup> and for another, the engraver’s markings (including the usual laying-down of lines and pages) are missing. Also, the abbreviations that Liszt used very often while composing and that are also frequently found in the “Lehman Manuscript”, are not characteristic of an engraver’s copy; they are used as stand-ins for repeated measures or groups of notes through numbering, spelling, “Bis” or through the signs “/” or “/.” (e.g. p. 2, several times in the first three staves; p. 9, m. 229, both staves; p. 11, mm. 278 f., 280 f., upper staff). Such measures are generally written out fully in manuscripts intended for the publisher. Thus as the “Lehman Manuscript” ascertainably did not serve as the engraver’s copy, one can assume that it was a model for a copyist’s manuscript (lost today) which Breitkopf & Härtel obtained for the printing.

Liszt penned the musical text along with the larger part of the musical corrections in black ink. He later entered performance instructions, articulation and dynamic markings, and fingerings in purple red ink; however, for fingerings and other markings he sometimes used pencil. Apart from the original pagination, he numbered the 21 measures on page 2, which later return unchanged on page 20, and are supplied only with the indication „Vide Seite 2 | Die 21 numerirten | Takte wiederholt“ (Vide page 2, the 21 numbered measures repeated). On the last, unpaginated page [26] Liszt indicated, again in pencil, the measures that were to be repeated, mm. 737–738 (“Bis”). He used red crayon not only for the pagination of pages RC21 and RC21bis that were added later, but also for the deletion of rejected passages, measures or pages, for comments on inserts (p. 8) as well as for elucidations and instructions for a copyist (e.g. on p. 13, mm. 301, 306, recitativo: “in großen Noten” [in large notes]; p. 20: „uberal [sic] ♯ Pausen anstatt punkte“ [everywhere ♯ rests instead of dots]). Moreover, he sometimes used red crayon for the correction of rhythms, dynamics, performance markings etc.

Liszt’s use of different writing utensils in the composition of the Sonata can help us reconstruct the compositional process, even if he was not always consistent in maintaining the customary sequence (black ink – red ink – pencil – red cray-

on). This is quite possibly due to the fact that the Sonata was composed in several phases and not in one continuous period, and that Liszt used different writing tools in each phase of the genesis; moreover, it was hardly possible for him to always have the respective writing equipment on hand. Winklhofer was thus able to prove that Liszt used two types of red crayon in the “Lehman Manuscript”: a reddish-orange one and a middle-brown coloured pencil.<sup>33</sup>

In the case of the tempo and performance markings, it is still possible to trace back how and when they attained their final form on the basis of the colours. At the beginning of the Sonata, we initially have only “Lento” in black ink; Liszt later altered the marking in red crayon to “Lento assai”. By contrast, “Allegro energico” (m. 8), written in black ink, was from the very start a reference to the two contrasting motifs of the main theme. The designation of the “Grandioso” (m. 105) was added in red ink at a later date just as, for example, “canto espressivo” (m. 153), “Recitativo. Ritenuto ed appassionato” (mm. 301, 306) and the naming of the following new F# major section “Andante sostenuto” (m. 331). The beginning of the Fugue (m. 460) was originally superscribed in black ink with “Allegro” and was expanded in red crayon to “Allegro energico”: an allusion to its close connection with the main theme. Measure 555 was initially superscribed in red ink with “Un poco più mosso” (p. 21, deleted); this was taken up again with black ink on page RC21, before “Un poco” was finally crossed out in red crayon. The annotation “Stretta (quasi presto)” (m. 650) was written with red ink, and “Presto” (m. 673) with red crayon; the “Prestissimo” (m. 682) was given from the very start in black ink. In the new close (p. [26]) Liszt used black ink for the identification of all the sections (“Andante sostenuto” in m. 711, “Allegro moderato” in m. 729 and “Lento assai” in m. 750), although this page would most certainly have been written in the final phase of the work’s composition. Liszt’s use of a variety of writing implements may only be cautiously – and in conjunction with further factors – taken into account for the reconstruction of the chronology of the compositional process. In her book about Liszt’s Sonata, Winklhofer dedicates a long chapter with an abundance of musical examples to the analysis of this highly complex process.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Sketch-like passages can be found above all on the discarded pages that were later not elaborated (in part only crossed out, as on p. 12, staff 5, and in part beneath the detached paste-overs).

<sup>32</sup> The divergences were already partly touched upon in Vianna da Motta’s editorial report in the old Liszt Complete Edition (see footnote 25). In the new Liszt Edition (see footnote 6) the editor, Antal Boronkay, treated the autograph as his primary source in view of slurs and indications such as *crescendo*, *diminuendo*, *marcato* and *staccato*; he describes the divergences in great detail in the Critical Notes on pp. 90–93.

<sup>33</sup> Cf. Winklhofer, p. 96.

<sup>34</sup> Cf. Winklhofer, pp. 169–242.



**The present edition***Main section*

In the main section of our facsimile edition, the autograph is reproduced with the established musical text. The rejected versions that became visible beneath the former paste-overs are reproduced in the *Appendix* as are the verso side of the strips of paper whenever they contain musical notation.

We also provide in the main section the measure numbers of the post-correction version in the centre of every page in the lower margin<sup>35</sup> in order to facilitate a comparison with our Ur-text edition. In addition, all pages with paste-overs contain at the bottom of the page in the outer corner a mention of the detached paste-overs reproduced in the *Appendix*.

*Appendix*

There are six paste-overs, on pages 1, 5, 7, 11, 16 and 23. The verso pages of the glued strips of paper on pages 1, 7 and 23 are devoid of writing; all that is visible on them are the traces of the sealing wax with which they were firmly attached to the pages. The verso side of the paste-over on page 11 is not entirely free of writing; it contains no notes, however, but only bar lines and traces of red crayon. As to the red lines, they are a result of staining due to the deletion on page 11 (beneath the paste-over). They arose when the leaf was glued over the passage that is deleted in red crayon. This verso page accordingly has no value from a musical viewpoint and is not reproduced in our edition. All the more interesting are the verso sides of the paste-overs on pages 5 and 16. Here Liszt cut a leaf used earlier for a draft during the genesis of the present manuscript, whose verso side was still without musical notation. The leaf was cut irregularly into two halves; Liszt then glued the lower half on

page 5 and the other half on page 16; new musical material was notated on them. The sketch which now became visible on the verso sides of the paste-overs begins seven measures prior to the beginning of the B major section (mm. 395 ff.) and diverges strongly from the final version; it is elaborated in B major for another 45 measures. Since the two verso pages are reproduced separately in the *Appendix* (see figures 2 and 7) – i. e. in their current-day form – we provide on page XVII the cut-up page put back together as a musical example.

\*

We would like to express our warmest thanks to Robert Owen Lehman for kindly giving his consent to the new publication of this facsimile. Our thanks also go to the Pierpont Morgan Library, New York, and in particular to Frances Barulich, who supported this publication in many different ways. We wish to thank the Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, which kindly granted permission to reproduce the sketch. We also express our gratitude to Sharon Winkhofer to whose work on the b minor Sonata the present Introduction is indebted; moreover, the musical example on page XVII is based on her sketch transcription.

Budapest, spring 2015

Mária Eckhardt

<sup>35</sup> We have decided against adding measure numbers on the crossed-out and thus invalid page 21.

The image displays a musical score for two parts, arranged in two columns. The left column features piano accompaniment, and the right column features a vocal or instrumental melody. Both parts are written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. The score consists of seven systems of staves. The piano part includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The melody part includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes various accidentals, such as sharps and naturals, and performance markings, such as 'm.d.' and '8'. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a printed edition.

Übertragung von Abb. 2 und 7 (siehe *Anhang*)  
nach Winklhofer's Rekonstruktion (Notenbeispiel IV.21 auf S. 192–194),  
mit freundlicher Genehmigung.

Transcription of figures 2 and 7 (see *Appendix*)  
following Winklhofer's reconstruction (music example IV.21 on pp. 192–194),  
with kind permission.