

## Bemerkungen

*A* = Autograph; *AB* = Abschrift;  
*BC* = Ausgabe Paris; *E* = Erstausgabe;  
*EW* = Ausgabe London; *o* = Klavier oben;  
*u* = Klavier unten; *T* = Takt

*E* ist Hauptquelle. *BC* geht auf *E* oder eine gemeinsame Vorlage zurück und ist sehr fehlerhaft gestochen. *EW* (Einzelausgabe der Nr. 3) ist von *E* abhängig, ersetzt aber deren Schlusstakt durch eine völlig neue zweitaktige Schlussbildung. Außerdem korrigiert *EW* den Fingersatz von *E* in Takt 33. *BC* hat den Untertitel *Six Pensées Poétiques*, der in den Handschriften und in *E* fehlt.

### Nr. 1

10 o: Langer Bogen endet in *E* auf *cis*<sup>2</sup>, siehe aber *T* 14.

### Nr. 2

Während *AB1* zu Akzenten neigt, sticht *E* (*BC*) durchweg echte Abschwelligabeln, die gelegentlich etwas kurz ausfallen. Wir vereinheitlichen zu  $\succ$ . Das verhältnismäßig seltene Auftreten echter Akzente ( $\succ$ ) in *E* lässt darauf schließen, dass die unbekannte Stichvorlage zu längeren  $\succ$  tendiert. Es wäre angesichts der Quellenlage riskant, sich zu Gunsten wirklicher Akzente auf *AB1* zu berufen. Dass *AB1* den Akzent bevorzugt, widerlegt nicht die Annahme, Liszt habe sich in *E* zu  $\succ$  entschlossen. Gerade weil Liszt in *AB1* sehr präzise Akzente setzt, ist zu vermuten, dass die Stichvorlage zu *E* echte Abschwelligabeln meint, auch dort, wo sie in *E* etwas kurz ausfallen.

68: Druck *BC* hat *f* statt *sf*.

### Nr. 3

33 o: In *EW* zweimal Fingersatz  $\frac{3}{1}$  statt  $\frac{4}{2}$ .

55 o: Achtel *b*<sup>1b</sup> in *E* Sechzehntel.

### Nr. 4

21 o: Erster Bogen *E* bis Zählzeit drei; siehe aber *T* 22.

31:  $\ll$  gemäß *BC*; in *E* erst ab zweiter Takthälfte.

### Nr. 5

15 o: Bogen in *E* nur bis *h*<sup>1</sup>; siehe aber *T* 13.

24 o: Bogen in *E* bis *cis*<sup>2</sup> *T* 25; siehe aber *T* 6.

35 o: In *E*  $\succ$  statt  $\succ$ ; siehe aber *T* 33.

46 o: Bogen gemäß *BC*, endet in *E* wohl irrtümlich auf *a* in *T* 45.

53 o: *e*<sup>1</sup> nach *BC*; in *E* *dis*<sup>1</sup>.

### Nr. 6

Schwellgabeln in *E* etwas uneinheitlich; wir vereinheitlichen nach Vergleich von Parallelstellen, auch in Anlehnung an *BC*.

64 o: Oktave *dis*<sup>2</sup>/*dis*<sup>3</sup> in *E* 16tel; siehe aber *T* 62.

## Anhang

(Erstausgabe der Frühfassung)

In *A* fehlen die Nr. 3 und 5. *A* notiert lediglich Tonhöhen und -längen. In *AB1* bricht die Nr. 2 nach *T* 36 ab, von Nr. 3 fehlen die ersten 14 Takte. Diese wurden nach *AB2* ediert, einer notengetreuen Abschrift, in der aber Liszts Korrekturen fehlen. *AB1* ist eine notengetreue Abschrift von August Conradi (Nr. 5 von fremder Hand), enthält aber zahlreiche autographe Zusätze Liszts: Dynamik, Tempo- und Charakterbezeichnungen, Artikulation sowie einige Notentextkorrekturen und -erweiterungen. *AB2* stammt von eben jenem unbekanntem Schreiber, der auch die Nr. 5 in *AB1* kopiert hat. In *A* nur versehentlich fehlende Zeichen werden aus *AB1* kommentarlos übernommen. Bei Nr. 3 ist *AB1* im Verhältnis zu *AB2* Hauptquelle, an problematischen Stellen wurde *AB2* zurate gezogen (in *AB1* wohl nur versehentlich fehlende Zeichen wurden kommentarlos aus *AB2* übernommen).

### Nr. 1

10 o: In *A* und *AB1* nicht erkennbar, ob *ais/cis*<sup>1</sup> Halbe oder Ganzenoten. *A* hat 5 Achtel (*fisis*<sup>1</sup>, *gis*<sup>1</sup>, *ais*<sup>1</sup>, *h*<sup>1</sup>, *cis*<sup>2</sup>), in *AB1* scheint *h*<sup>1</sup> getilgt zu sein.

12 u: Akkord auf Zählzeit vier in *A* *cis*<sup>1</sup>/*dis*<sup>1</sup>/*fisis*<sup>1</sup>/*ais*<sup>1</sup>; in *AB1* ist *dis*<sup>1</sup> getilgt.

### Nr. 3

5 u: In *AB2* Portatostriche auf Zählzeit eins und zwei.

13 u: In *AB2* Staccatostriche statt Punkten.

25: Metrum gemäß *A2*; in *A1* irrtümlich 3/4.

35 o/36: *AB1/2* haben  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  statt  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{4}$ .

38: In *AB2* Staccatopunkte zu Akkord *g/h/e*<sup>1</sup>.

### Nr. 5

5 o: Bogen in *AB1* erst ab *h*<sup>1</sup>; siehe aber *T* 7.

### Nr. 6

Einige in den Quellen fehlende Pausen wurden stillschweigend ergänzt.

98 o: Letzter Akkord in *A* *e*<sup>1</sup>/*gis*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>; in *AB1* zu *d*<sup>1</sup> verbessert.

145 o: Gemäß *AB1*; in *A* auf Zählzeit drei Akkord *g*<sup>1</sup>/*h*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>.

164: Gemäß *AB1*; in *A* unten *E/e* und oben *h/g*<sup>1</sup>.

166: Gemäß *AB1*; in *A* unten *G/d*<sup>1</sup> oben *g/h/g*<sup>1</sup>.

Budapest und München, Sommer 1992  
Mária Eckhardt  
Ernst-Günter Heinemann

## Comments

*A* = autograph; *BC* = Paris edition;  
*C* = manuscript copy; *E* = first edition;  
*EW* = London edition; *l* = piano part,  
lower staff; *u* = piano part, upper staff;  
*M* = measure

*E* is the principal source. *BC* derives from *E* or a common source and has numerous engraver's errors. *EW* (the separate print of No. 3) was taken from *E*, but

substitutes a completely new two-measure cadence for its final bar. EW also corrects the fingering of E in M 33. BC has been given the subtitle *Six Pensées Poétiques*, which is lacking in E and the manuscript sources.

#### No. 1

10 u: E ends long slur on  $c^{\sharp 2}$ ; however, see M 14.

#### No. 2

Whereas C1 tends toward accent marks, E (BC) has genuine decrescendo marks throughout, though some of them are rather short. We have unified them to  $\succ$ . The relatively rare occurrence of genuine accents ( $\succ$ ) in E suggests that the lost engraver's copy tended to use longer hairpins  $\succ$ . In view of the sources, it would be rash to rely on C1 as evidence for genuine accent marks. The fact that C1 prefers accents does not belie the assumption that Liszt decided to use  $\succ$  in E. Precisely the fact that the accents in C1 are painstaking applied suggests that the engraver's copy of E was meant to have genuine decrescendo marks, even where they seem slightly too short in E.

68: BC gives *f* instead of *sf*.

#### No. 3

33 u: EW twice gives  $\frac{3}{4}$  instead of  $\frac{4}{2}$  for fingering.

55 u: E gives eighth-note  $bbb^1$  as sixteenth.

#### No 4

21 u: E extends first slur to beat 3; however, see M 22.

31:  $\llcorner$  as in BC; E postpones it to latter half of measure.

#### No. 5

15 u: E stops slur at  $b^1$ ; however, see M 13.

24 u: E extends slur to  $c^{\sharp 2}$  in M 25; however, see M 6.

35 u: E has  $\succ$  instead of  $\succ$ ; however, see M 33.

46 u: Slur as in BC; E stops it on  $a$  in M 45, probably by mistake.

53 u:  $e^1$  taken from BC; E gives  $d^{\sharp 1}$ .

#### No. 6

Hairpins somewhat inconsistent in E; we have unified them after comparing parallel passages and consulting BC.

64 u: E gives octave  $d^{\sharp 2}/d^{\sharp 3}$  as sixteenth; however, see M 62.

#### Appendix

(First Edition of Early Version)

Source A lacks Nos. 3 and 5 and merely renders pitches and durations. C1 stops in M 36 of No. 2 and lacks the first fourteen measures of No. 3. The latter have been added from C2, a note-by-note manuscript copy which, however, lacks Liszt's corrections. C1 is a note-by-note copy made by August Conradi (No. 5 is in a different hand), but contains numerous autograph additions by Liszt with regard to dynamics, tempo marks and articulation as well as several corrections and emendations to the musical text. C2 was made by the same anonymous copyist who also wrote out No. 5 in C1. Signs inadvertently lacking in A have been adopted from C1 without comment. In the case of No. 3, C1 has been used as the principal source in preference to C2, though C2 has been consulted in problematical passages, and signs inadvertently lacking in C1 have been adopted from C2 without comment.

#### No. 1

10 u: A and C1 do not clearly state whether  $a^{\sharp}/c^{\sharp 1}$  are half or whole notes. A has five eighth-notes ( $f^{\sharp 1}, g^{\sharp 1}, a^{\sharp 1}, b^1, c^{\sharp 2}$ ), though  $b^1$  was apparently deleted in C1.

12 l: A gives chord on beat 4 as  $c^{\sharp 1}/d^{\sharp 1}/f^{\sharp 1}/a^{\sharp 1}$ ;  $d^{\sharp 1}$  deleted in C1.

#### No. 3

5 l: C2 has portato marks on beats 1 and 2.

13 l: C2 has staccato wedges instead of dots.

25: Meter taken from A2; given erroneously as  $3/4$  in A1.

35 u/36: C1/2 have  $\frac{7}{8}$  and  $\frac{3}{4}$  instead of  $\frac{7}{8}$  and  $\frac{3}{4}$ .

38: C2 has staccato dots on chord  $g/b/e^1$ .

#### No. 5

5 u: C1 postpones slur to  $b^1$ ; however, see M 7.

#### No. 6

Some rests omitted in the sources have been added without comment.

98 u: A gives final chord as  $e^1/g^{\sharp 1}/d^2$ ; corrected to  $d^1$  in C1.

145 u: Taken from C1; A has chord  $g^1/b^1/d^2$  on beat 3.

164: Taken from C1; A has  $E/e$  in lower staff and  $b/g^1$  in upper staff.

166: Taken from C1; A has  $G/d^1$  in lower staff and  $g/b/g^1$  in upper staff.

Budapest and Munich, summer 1992

Mária Eckhardt

Ernst-Günter Heinemann

## Remarques

*A = autographe; C = copie; EP = édition de Paris; PE = première édition; EL = édition de Londres; sup = piano, portée supérieure; inf = piano, portée inférieure; M = mesure*

PE est la source principale. EP se base sur PE ou sur un modèle commun et comporte beaucoup d'erreurs de gravure. EL (édition séparée du N° 3) vient de PE, mais remplace la mesure finale de celle-ci par une conclusion complètement nouvelle sur 2 mesures et corrige en outre le doigté donné par PE à M. 33. EP porte le sous-titre *Six Pensées poétiques*, qui n'existe pas dans les manuscrits ni dans PE.

#### N° 1

10 sup: Dans PE, longue liaison tracée jusqu'à  $do^{\sharp 2}$ ; cf. cependant M 14.

#### N° 2

Tandis que C1 tend plutôt à noter des accents, PE (EP) comporte du début à

la fin de vrais soufflets de decrescendo, parfois un peu courts. Nous notons  $\succ$  de façon uniforme. La présence relativement rare de vrais accents ( $\succ$ ) dans PE laisse supposer que le modèle de gravure disparu tendait à noter des  $\succ$  allongés. Etant donné les sources existantes, il serait risqué de se référer à C1 au bénéfice des accents. Le fait que C1 privilégie l'accent n'exclut nullement que Liszt se soit fixé dans PE sur des  $\succ$ . Etant donné justement que Liszt note dans C1 des accents très précis, il y a tout lieu de penser que le modèle de gravure utilisé pour PE comporte de vrais decrescendos, même là où le tracé est un peu court.

68: EP comporte *f* au lieu de *sf*.

### N° 3

33 sup: Dans EL, deux fois le doigté  $\frac{3}{1}$  au lieu de  $\frac{4}{2}$ .

55 sup: *si* $\flat$ <sup>1</sup> croche noté sous forme de double croche dans PE.

### N° 4

21 sup: Première liaison jusqu'au 3<sup>ème</sup> temps dans PE; cf. cependant M 22.

31:  $\prec$  selon EP; dans PE, à partir de la 2<sup>ème</sup> moitié de la mesure.

### N° 5

15 sup: Liaison jusqu'à *si*<sup>1</sup> seulement dans PE; cf. cependant M 13.

24 sup: Dans PE, liaison jusqu'à *do* $\sharp$ <sup>2</sup> de M 25; cf. cependant M 6.

35 sup: Dans PE,  $\succ$  au lieu de  $\succ$ ; cf. cependant M 33.

46 sup: Liaison selon EP; elle se termine sur *la* – M 45 dans PE – probablement par erreur.

53 sup: *mi*<sup>1</sup> selon EP; PE note *ré* $\sharp$ <sup>1</sup>.

### N° 6

Soufflets de crescendo assez disparates dans PE; notation uniformisée dans la présente édition d'après passages parallèles et conformément à EP.

64 sup: Dans PE, octave *ré* $\sharp$ <sup>2</sup>/*ré* $\sharp$ <sup>3</sup> en doubles croches; cf. cependant M 62.

## Appendice

(Première édition de la version initiale)

Les N°s 3 et 5 sont absents de A. A note seulement la hauteur et la durée des sons. Dans C1, le N° 2 s'interrompt après M 36 et les 14 premières mesures du N° 3 manquent. Celles-ci ont été éditées selon C2, une copie textuelle dans laquelle font cependant défaut les corrections de Liszt. C1 est une copie textuelle d'August Conradi (N° 5 de main étrangère), mais renferme de nombreux ajouts autographes de Liszt: nuances, indications de mouvement, de caractère, articulation ainsi que quelques corrections et extensions du texte musical. C2 a été réalisée par le même copiste inconnu qui a réalisé le N° 5. Les signes omis par erreur dans A sont rajoutés sans commentaire d'après C2. Pour le N° 3, C1 constitue par rapport à C2 la source principale. C2 a été consultée en cas de problèmes particuliers (les signes faisant défaut par erreur dans C1 ont été notés sans commentaire d'après C2).

### N° 1

10 sup: A et C1 ne permettent pas de savoir s'il s'agit pour *la* $\sharp$ /*do* $\sharp$ <sup>1</sup> d'une blanche ou d'une ronde. A comporte 5 croches (*fa* $\times$ <sup>1</sup>, *sol* $\sharp$ <sup>1</sup>, *la* $\sharp$ <sup>1</sup>, *si*<sup>1</sup>, *do* $\sharp$ <sup>2</sup>), *si*<sup>1</sup> semble rayé dans C1.

12 inf: Accord sur 4<sup>ème</sup> temps dans A, *do* $\sharp$ <sup>1</sup>/*ré* $\sharp$ <sup>1</sup>/*fa* $\times$ <sup>1</sup>/*la* $\sharp$ <sup>1</sup>; *ré*<sup>1</sup> est rayé dans C1.

### N° 3

5 inf: Dans C2, traits de portato sur 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> temps.

13 inf: Dans C2, traits de staccato au lieu de points.

25: Mesure selon A2; par erreur 3/4 dans A1.

35 sup/36: C1/2 notent  $\frac{3}{4}$  et  $\frac{3}{4}$  au lieu de  $\frac{3}{4}$  et  $\frac{3}{4}$ .

38: C2 comporte des points de staccato sur l'accord *sol/si/mi*<sup>1</sup>.

### N° 5

5 sup: Liaison à partir de *si*<sup>1</sup> seulement; cf. cependant M 7.

### N° 6

Quelques silences absents dans les sources ont été rajoutés sans commentaire.

98 sup: Dernier accord dans A,

*mi*<sup>1</sup>/*sol* $\sharp$ <sup>1</sup>/*ré*<sup>2</sup>; C1 note *ré*<sup>1</sup> à la place.

145 sup: Selon C1; dans A, accord *sol*<sup>1</sup>/*si*<sup>1</sup>/*ré*<sup>2</sup> sur 3<sup>ème</sup> temps.

164: Selon C1; dans A, *Mi/mi* en bas et *si/sol*<sup>1</sup> en haut.

166: Selon C1; dans A, *Soll/ré*<sup>1</sup> en bas et *sol/si/sol*<sup>1</sup> en haut.

Budapest et Munich, été 1992

Mária Eckhardt

Ernst-Günter Heinemann