

Bemerkungen

Klav o = Klavier oberes System;
Klav u = Klavier unteres System;
T = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

Quellen

- A_{1E} Autograph der Erstfassung von Nr. 1. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 15. 3 Doppelblätter sowie 2 Einzelblätter mit 13 beschriebenen Seiten, Querformat, 9-zeiliges Notenpapier. Auf den mit 1–8 paginierten Seiten des 1. und 3. Doppelblatts die definitive Niederschrift (143 Takte), auf S. 2 (letzte Akkolade) und den unpaginierten Seiten der anderen Blätter verworfene Teile einer früheren Fassung. Titel über der 1. Notenseite: *Sposalizio*.
- A_{2E} Autograph der Erstfassung von Nr. 2. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 16. 1 Doppelblatt mit 4 beschriebenen Seiten, Querformat mit 9-zeiligem Notenpapier, vollständige Niederschrift (48 Takte). Über 1. Notenseite aufgeklebter Zettel von fremder Hand mit den Gedichtzeilen Michelangelos.
- A_{3E} Autograph der Erstfassung von Nr. 3. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 14. 1 Blatt mit 2 beschriebenen Seiten, Querformat, 10-zeiliges Notenpapier, vollständige Niederschrift (45 Takte mit Da-capo-Anweisung für T 1–26). Titel über 1. Notenseite: *Canzonetta del Salvator Rosa – per il Clavicembalo da F. Liszt*.
- S_{E1} Erstausgabe des *Sonnet de Pétrarque* (Erstfassung von Nr. 5). Paris, Bernard Latte, Plattennummer „B.L. 3771“, erschienen 1846. Notentext S. 2–7. Titel nicht bekannt, da kein Exemplar

mit Titelblatt mehr nachweisbar. Verwendetes Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur Ac. p. 1714 (fehlendes Titelblatt ersetzt durch Blatt mit handschriftlichem Titel von unbekannter Hand: *Sonnet de Pétrarque | pour Piano | Par Liszt*).

- S_E Erstausgabe der *Tre Sonetti* (Erstfassungen von Nr. 5, 4, 6). Wien, Tobias Haslinger, einzeln erschienen 1846/47, Plattennummern „T.H. 10,091“ bis „T.H. 10,093“. Notentext jeweils S. 5–15 mit vorangestelltem Sonett auf S. 3. Gemeinsames Titelblatt: 3 | SONETTI DI PETRARCA. | Composti | per il Clavicembalo | da | FRANCESCO LISZT. N^o [frei für handschriftliche Ergänzung] | Proprietà degl'Editori | Registrato nell'Archivio dell'Unione. | [links:] N^o 10,09 [frei für handschriftliche Ergänzung der letzten Ziffer] [rechts:] Prezzo f [frei für handschriftliche Ergänzung] xCM. | VIENNA, presso Haslinger Vedova e Figlio. | [links:] Milano, | presso G. Ricordi. [rechts:] Parigi, | presso B. Latte. Verwendetes Exemplar: London, British Library, Signatur f.470.e.5.

- S_{E2K} Exemplar des 2. Sonetts von S_E mit autographen Korrekturen und Änderungen. Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár), Signatur Ms. mus. 18.

- [A_{7Fd}] Ursprüngliche Fassung von Nr. 7 („Erstfassung“), verschollen. In Dokumenten als *Fragment dantesque* bezeichnet und am 5. Dezember 1839 in Wien aufgeführt.

- AB_{7Par} Abschrift der Nr. 7 von Gaetano Belloni mit umfangreichen autographen Korrekturen, Änderungen und Neuausschriften und einer Teil-Neuausschrift von Adolph Stahr. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 76. 22 Blätter mit 42 beschriebenen Seiten. Hochformat. 1. Seite fehlt, paginiert von 2–43 (auto-

graph außer 3–5). Grundschrift ist eine nicht ganz vollständige Abschrift von Gaetano Belloni („Zweitfassung“, S. 6–15, 18–21, 23–35) mit zahlreichen Korrekturen und Änderungen von Liszt, die zu teilweisen Ersetzungen und Neuausschriften führten, sei es autograph (S. 16 f., 22, 36–43) oder als Abschrift von Adolph Stahr (S. 3–5). Autographen Titel auf S. 2: *Paralipomènes | à la „Divina Comedia, | — | Fantaisie Symphonique | pour Piano | par F Liszt |* [unten:] NB. Die meisten Pedal Anweisungen fehlen – | diese können aber leicht bey der 1^{ten} Correctur | gemacht werden – [darunter von fremder Hand später ausradierte Plattennummer:] 1665. Diese Plattennummer bezieht sich vermutlich auf eine 1848 geplante Veröffentlichung im Leipziger Verlag Kistner (vgl. Liszts Brief an Julius Kistner vom 9. Dezember 1848, in: Richard Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923*, Leipzig 1923, S. 104). Titel auf S. 3 über 1. Notenseite von Stahr: *Fantasia quasi Sonata* [von Liszt gestrichen und rechts daneben ersetzt durch Titelformulierung wie S. 2].

- AB_{7Pro} Abschrift der Nr. 7 von unbekannter Hand mit umfangreichen autographen Korrekturen, Änderungen und Neuausschriften. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 17. 31 Blätter mit 62 beschriebenen Seiten. Hochformat. Nachträgliche Paginierung von unbekannter Hand 1–37 (mit teilweiser Verwendung von a- und b-Nummerierungen). Grundschrift ist eine Kopistenabschrift auf der Basis der Änderungen Liszts in AB_{7Par} („Drittfassung“, S. 1 f., 4–14, 16–23, 26–31, 31a, 36 f.), zahlreiche autographe Änderungen in der Grundschrift, aber auch auf neuen Blättern. Titel von der Hand des Kopisten: *Paralipomènes | à*

la Divina Commedia. | – – | *Fantasia Symphonique* | pour | *Piano* | par *F. Liszt.* Von Liszt zunächst *Paralipomènes* durch *Prolegomènes* ersetzt, später gesamter Titel gestrichen und darunter neu ausgeschrieben: *Après une Lecture du Dante.* | *Fantasia quasi Sonata* –.

AB_{SIV} Abschriften der Nr. 1–7 der überarbeiteten Fassungen mit autographen Korrekturen, Änderungen und Neuausschriften, Stichvorlage für E (siehe unten). Die Abschriften werden an zwei Standorten aufbewahrt. Teil 1: Abschriften der Nr. 1, 3 und 7 („Viertfassung“ der „Dante-Sonate“) von Joachim Raff sowie von Nr. 4–6 von unbekannter Hand. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 13. 32 Blätter mit 53 beschriebenen Seiten, Paginierung 1–6, 10–49; teilweise paginierte Seiten durch Neuausschrift ohne Paginierung ersetzt. Nach der Herausnahme der Abschrift von Nr. 2 (siehe unten Teil 2) wurde diese später ersetzt durch einen Druck der Nr. 2 mit autographen Änderungen für die Klavierfassung von *La Notte* (Nr. 2 der *Trois Odes funèbres*, 1864–66). Zwei autographe Titelblätter in schwarzer Tinte für die komplette Sammlung. Das erste auf vorangestelltem Blatt: *Second Année.* | *Italie* [daneben von fremder Hand mit rotem Buntstift:] *Pèlerinage?* | 1. *Sposalizio.* | 2. *Penseroso.* | 3. *Canzonetta del Salvator Rosa* | 4 *Sonetto di Petrarca* [mit Bleistift:] (*Sonetto 47.*) | 5 — [mit Bleistift:] (*Sonetto 104*) | 6 — [mit Bleistift:] (*Sonetto 123*) | 7. *Après une lecture du Dante* | *Fantasia quasi Sonata.* Das zweite auf nachgestelltem Doppelblatt: *F Liszt.* | *Années de Pèlerinage* | *Suite de Compositions pour le Piano.* Nr. 7 mit eigenem autographen Titel: *Après une Lecture du Dante* – | *Fantasia quasi Sonata.*

Teil 2: Abschrift von Nr. 2 von Joachim Raff mit autographen Ergänzungen und Korrekturen. München, Bayerische Staatsbibliothek, Herstellungsarchiv des Musikverlags B. Schott's Söhne, VN 13378; ehemals zu Teil 1 gehörig. 1 Doppelblatt mit 3 beschriebenen Seiten, paginiert 7–9 (siehe Teil 1). Autographe Ergänzung über 1. Notenseite: *II* | *Il Penseroso.*

E Erstaussgabe der Endfassung. Mainz, B. Schott's Söhne, Plattennummer 13378, erschienen im September 1858. Alle sieben Stücke sind jeweils neu paginiert, da sie parallel auch als Einzelwerke mit den Plattennummern 13378.1 bis 13378.7 erschienen. Zusätzliche durchgehende Paginierung von S. 3–55. Vor jeder Nummer auf separater Seite Lithographie von Robert Kretschmer (für Nr. 4–6 identisch), zu Nr. 2 mit eingedrucktem Motto Michelangelos, zu Nr. 4–6 mit eingedruckter Zeile *ed il suo lauro cresceva col suo amor per Laura* (Und sein Lorbeer wuchs mit seiner Liebe zu Laura), jedoch ohne vorangestellten Textabdruck der Sonette. Titel in Schmuckbordüre: *F. LISZT* | *Années de Pèlerinage* | *SUITE DE COMPOSITIONS* | *Deuxième Année. Italie.* [es folgt bei den Einzelausgaben Aufzählung der Einzelnummern mit Preisangaben in Gulden und Kreuzern] *Propriété des Editeurs.* – *Enregistré aux Archives de l'Union* | *MAYENCE* | *chez les fils de B. Schott.* | [es folgen Adressen der Niederlassungen in Brüssel und London sowie der Depots in Leipzig und Wien] | *Déposé à la Bibliothèque Impériale de France* | *en Dépôt chez J. Hartmann, Boulevard des Capucines N° 15 à Paris.* Verwendete Exemplare: London, British Library, Signatur Hirsch M. 942; New York, Juilliard School Library, Ruth Dana Collection of Liszt

editions, Signatur 2 L699 AA Dana v.10 p.93–159 (ohne Titelblatt); Budapest, Franz Liszt Musikakademie (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem), Signaturen M 39531–3 (Einzelausgaben Nr. 4–6); Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Signatur ZR 2834 (Einzelausgabe Nr. 7).

E_N Nachdruck von E. Mainz, B. Schott's Söhne, Plattennummer und Titel wie E, erschienen im Oktober 1858 oder im Februar 1859. Ausgabe mit den Texten der Sonette von Petrarca (Italienisch – Deutsch) vor den Notenteilen von Nr. 4–6. Verwendete Exemplare: Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur L 960 b; Conservatoire de Musique de Genève, Bibliothèque, Signatur Rpg 568 rf.

Außerdem wurden zu Vergleichszwecken folgende Bände der Gesamtausgabe *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* herangezogen: Serie I, Bd. 7: *Années de Pèlerinage. Deuxième Année – Italie, Venezia e Napoli*, hrsg. von Imre Sulyok/Imre Mező, Budapest 1974; Supplementband 13: *Années de pèlerinage. Deuxième Année, Italie (Frühfassungen) und andere Werke*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Budapest 2010.

Zur Edition

Hauptquelle für die vorliegende Edition der Endfassung der sieben Stücke der *Années de pèlerinage* Band II ist die im September 1858 erschienene Erstaussgabe (E). Liszt las deren Fahnen nachweislich Korrektur (siehe *Vorwort*), sodass die Ausgabe als autorisiert gelten kann. Wie der Vergleich von E mit der Stichvorlage (AB_{SIV}), die durch Wiederauffinden des Teils zu Nr. 2 jetzt vollständig einsehbar ist, zeigt, ergänzte Liszt in den nicht erhaltenen Korrekturfahnen eine ganze Reihe von Angaben zur Dynamik und Artikulation, gelegentlich auch von Vortragsanweisungen. Er übersah allerdings zahlreiche Fehler, insbesondere fehlende Vorzeichen. Ein Großteil dieser Fehler geht

zweifellos auf Liszts autographe Niederschriften zurück, ein weiterer auf die mangelnde Sorgfalt der Kopisten beim Erstellen der Stichvorlage; Liszt korrigierte solche Fehler bei seiner Durchsicht nur sporadisch.

Der Quellenwert der erhaltenen autographen oder abschriftlichen Niederschriften früherer Fassungen hängt unmittelbar von der Stärke der Eingriffe bis zur Endfassung ab. Während die Erstfassungen von Nr. 2 (A_{2E}) und Nr. 3 (A_{3E}) sich kaum von E unterscheiden und daher als wichtige Referenzquellen für mögliche Fehler in AB_{Siv} dienen, kann die Erstfassung von Nr. 1 (A_{1E}) diese Funktion wegen der tiefgreifenden Umarbeitung nur sehr beschränkt erfüllen. Das Gleiche gilt auch für die nur als Druck erhaltenen Erstfassungen der Nr. 4–6 (S_{E1}, S_E), die in E zum Teil – insbesondere im Sonett Nr. 47 – erhebliche Änderungen erfuhren. Die stärksten Eingriffe weist zweifellos Nr. 7 auf, wo sich insgesamt – rechnet man die in AB_{Siv} von Liszt ausgearbeitete Endfassung dazu – nicht weniger als fünf Fassungen unterscheiden lassen, wobei die Urfassung des *Fragment dantesque* ([A_{7Fd}]) sowie ein Teil der Zweitfassung der *Paralipomènes à la „Divina Commedia“* (AB_{7Par}) nicht erhalten sind. Trotz der umfangreichen und teilweise auch substantiellen Modifikationen stellen Zweitfassung AB_{7Par} und nachfolgende Drittfassung *Prolegomènes à la „Divina Commedia“* (AB_{7Pro}) mit ihren autographen Korrekturen und Neuausschriften ein zwar nur punktuell nutzbares, aber doch bedeutsames Korrektiv in Zweifelsfällen oder bei vermuteten Fehlern in AB_{Siv} dar. Zu Nr. 7 sind darüber hinaus zusätzliche, verworfene Niederschriften zur Zweit- und Drittfassung von Belloni und Liszt (Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/I 18) sowie insgesamt fünf aus den Jahren 1840–42 überlieferte Albumblätter (Abdruck in *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Supplementband 13, S. 171–173) erhalten, die für die vorliegende Edition keine Rolle spielen.

Obwohl Liszt bei der Rücksendung der Korrekturbögen darauf hinwies,

dass die Texte der drei Petrarca-Sonette „Italienisch, und auch in deutscher Uebersetzung, gänzlich citirt werden“ müssten (Brief vom 8. Dezember 1857 an Franz Schott, zitiert nach: Edgar Istel, *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*, in: *Die Musik* V, Heft 13, 1905/06, S. 50), erschien E ohne diesen Abdruck, der erst in einem ansonsten unveränderten Nachdruck (E_N, Oktober 1858 oder Februar 1859) ergänzt wurde. Dies ist umso merkwürdiger, als Liszts enger Vertrauter Peter Cornelius bereits um 1855 entsprechende Übersetzungen (für die Sonette 47 und 104 sogar zwei Versionen) verfasst hatte (vgl. Günter Wagner, *Peter Cornelius. Verzeichnis seiner musikalischen und literarischen Werke*, Tutzing 1986, S. 308 f.). Cornelius erwähnt in einem Brief von Mitte März 1858 an Liszts Lebensgefährtin, die Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, beiläufig die „Ablieferung der Sonette“ bei Schott (*Peter Cornelius. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*, hrsg. von Carl Maria Cornelius, Bd. 1, Leipzig 1904, S. 272). Aber vielleicht geht das Fehlen dieser Texte in E auch nur auf ein bloßes Druckversehen zurück; italienisches Original und deutsche Übersetzung werden daher nach E_N wiedergegeben (vgl. unsere Edition S. 14, 20, 26).

Liszts Eigenart, Vorzeichen oft nur für die 1. Note im Takt ungeachtet des Vorkommens der gleichen Note in anderen Oktavlagen zu setzen (die aber dort zweifelsfrei gelten), wurde insofern berücksichtigt, als fehlende Vorzeichen in anderen Oktavlagen stillschweigend ergänzt wurden. Eine weitere Besonderheit betrifft Liszts mit unseren Metrumsangaben unvereinbare Taktart $\frac{3}{2}$ in Nr. 4, T 12 ff. und 36 ff. Was gemeint ist, lässt sich aus den verschiedenen Eintragungsschichten in A_{1E} ableiten, wo $\frac{3}{2}$ ebenfalls vorkommt. Für die erste Niederschrift des Anfangsmotivs nutzte Liszt den $\frac{3}{4}$ -Takt, änderte dann ohne Änderung der Notenwerte zu $\frac{6}{4}$ und entfernte die entsprechenden Taktstriche vor T 2 und 4. Beim Neuansatz notierte er den Beginn nun gleich im $\frac{6}{4}$ -Takt, ebenso bei der endgültigen Nieder-

schrift des gesamten Stückes – allerdings ergänzte er nach $\frac{6}{4}$ mit rotem Buntstift ($\frac{3}{2}$). Da die Taktschwerpunkte bei der Änderung des Metrums von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{6}{4}$ unverändert blieben, schwebte Liszt offenbar ein doppelter $\frac{3}{4}$ -Takt vor, den er mit $\frac{3}{2}$ im Sinne einer zweifachen Dreierfolge auszudrücken versuchte. Wir geben daher die zweizeitig gedachte Taktgliederung $\frac{3}{2}$ in unserer Edition als **2** wieder; eine Interpretation als dreizeitiger $\frac{3}{2}$ -Takt, wie in einigen Ausgaben von Nr. 4 wiedergegeben, kann damit ausgeschlossen werden.

Runde Klammern kennzeichnen Ergänzungen des Herausgebers; auf die Quellen gehen jedoch die Klammern um (*a piacere*) in Nr. 1, T 62, um ($\frac{6}{4}$) in Nr. 4, T 12 und 36 sowie um (Andante), (quasi improvisato) und (Tempo I°) in Nr. 7, T 115, 124 und 366 zurück. Ebenfalls aus den Quellen stammen die Ossia-Stellen sowie die kursiv wiedergegebenen Fingersätze.

Einzelbemerkungen

1. Sposalizio

Der Titel bezieht sich auf Raffaels 1504 entstandenes Gemälde *Sposalizio della virgine* oder kurz *Sposalizio* (Vermählung der Jungfrau oder Vermählung Mariä) in der Mailänder Gemäldegalerie Pinacoteca di Brera mit der berühmten Darstellung der in der Bibel überlieferten Vermählung von Maria mit Josef durch den Hohepriester des im Hintergrund abgebildeten Tempels (siehe *Vorwort* mit Liszts Hinweis auf die entsprechende Titelvignette im Brief an Franz Schott vom 8. Dezember 1857). Allerdings äußerte sich Liszt, folgt man den Aufzeichnungen Marie d'Agoults, nach dem ersten Besuch der Brera Ende August 1837 sehr kritisch im Sinne einer allzu gewöhnlichen Darstellung der Jungfrau (vgl. *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult* (Daniel Stern), hrsg. von Charles F. Dupêchez, Paris 1990, Bd. 2, S. 145). Er dürfte dann später seine Meinung geändert haben, sei es durch weitere Besuche der Galerie – er kehrte bis zum Ende der Italien-Reise noch mehrfach nach Mailand zurück – oder durch die rückwirkende Hochschätzung anderer

Gemälde Raffaels, namentlich *Estasi di santa Cecilia* (Verzückung der Heiligen Cäcilia) in Bologna, über das er ausführlich in einem seiner Reisebriefe berichtete.

Stärker als tonmalerische Verweise (Glockenmotiv des Hauptthemas, Dialogstruktur des Andante quieto als Kern der Vermählungszeremonie) wirkt der durchgehend feierliche Tonfall als verbindendes Element zum Gemälde. Um 1883 bearbeitete Liszt *Sposalizio* für Altstimme, Chor und Klavier vierhändig (*Sposalizio nach dem gleichnamigen Bilde Rafaels* oder *Ave Maria III*) sowie für Orgel mit Gesang ad libitum (*Sposalizio* oder *Trauung*); in diesen Bearbeitungen ist der religiöse Grundton weitaus ausgeprägter als im Original.

Der in E gedruckten Endfassung gingen mehrere Umarbeitungen voraus. Bereits in A_{1E} gestaltete Liszt den Mittelteil T 39 ff. vollständig neu. Aber wie die Neuausschrift von Teilen von AB_{S_{IV}} zeigt (vgl. Bemerkung zu T 1–89, 111–114, 130–133), arbeitete er auch die vom Kopisten notierte zweite Fassung nochmals in zahlreichen Details um.

1: In A_{1E} Metrumsangabe $\frac{6}{4}$, nachträglich ergänzt mit rotem Buntstift ($\frac{3}{2}$), vgl. die Erläuterung in *Zur Edition*.
1–89, 111–114, 130–133: In AB_{S_{IV}} von Liszt neu ausgeschrieben, entsprechende Takte des Kopisten gestrichen oder (T 111–114) überklebt.

3 f.: In AB_{S_{IV}}, E



Alle durch die Klammer verbundenen Noten sind mit der rechten Hand zu spielen. Da Francesco Piemontesi \downarrow *al/h* mit der linken Hand spielt (vgl. abweichenden Fingersatz), verzichten wir auf die Klammer.

16 o: In AB_{S_{IV}}, E \downarrow vor *fis*² versehentlich erst vor letzter statt vor 6. Note gesetzt.

68: In E *cresc.* bereits ab Zz 1, wir folgen der autographen Notierung in AB_{S_{IV}}.

101 u: In AB_{S_{IV}}, E fehlen alle Vorzeichen für 7.–12. Note; dies geht auf eine andere Notierung in A_{1E} zurück, wo Oktaven bereits ab 2. Note im ♩ stehen, sodass die Vorzeichen für 2.–6. Note bis Taktende gelten.

128: In AB_{S_{IV}} notierte Liszt *e smorz.* erst in T 130, dem ersten Takt seiner Neuausschrift von T 130–133 im Anschluss an die gestrichenen Takte der Abschrift (daher so auch in E), aber die Formulierung verweist auf einen direkten Anschluss an *poco a poco riten.*

130 f. o: In AB_{S_{IV}}, E auf Zz 1 in der Unterstimme jeweils übergebundene \downarrow ; gemeint ist aber zweifellos eine rhythmisch mit der Oberstimme übereinstimmende Tondauer, demnach \downarrow .

2. Il penseroso

Die Anregung ging von Michelangelos Statue *Il penseroso* (Der Nachdenkende oder Der Sinnende; „penseroso“ ist eine ältere Form für „penseroso“, die Liszt beibehielt) für das Grabmal Lorenzo di Piero de' Medicis in der sogenannten Neuen Sakristei der Basilika San Lorenzo in Florenz aus; in der toskanischen Hauptstadt hielt sich Liszt mit Marie d'Agoult von Mitte Oktober 1838 bis Mitte Januar 1839 auf. Die Begeisterung für die gesamte, von Michelangelo ab 1524 ausgestaltete Kapelle der Neuen Sakristei mit den Grabmälern von Lorenzo und Giuliano Medici lässt sich auch daran ablesen, dass Liszt das Klavierstück in seinem 1855 erschienenen Werkverzeichnis als *Chapelle des Médicis (à Florence)* anführte.

Der Funktion der Statue gemäß liegt dem Stück ein Trauermarsch-Motiv zugrunde, das in wechselnden Modulationen mit teilweise starken Dissonanzen wiederholt wird. Im Gegensatz zu *Sposalizio* unterscheidet sich die Erstfassung kaum von der gedruckten Endfassung. Michelangelos 1544/45 verfasste Originalverse, auf die Figur *La notte* für das Grabmal Giulianos bezogen, ließ Liszt in der Erstausgabe unter die Vignette einer Nachzeichnung von *Il penseroso* setzen (eine Übersetzung der Verse findet sich in unserer Edition auf S. XIII). Dazu passt, dass er die spätere

Bearbeitung des Stücks (für Orchester, für Klavier vierhändig oder solo), erschienen 1877 als Nr. 2 der *Trois Odes funèbres*, nach dieser Figur *La Notte* nannte.

15–19 o: In AB_{S_{IV}}, E Bogen nur bis letzte Note T 18; wir folgen A_{2E}, vgl. analoge Stellen.

16 o: In A_{2E} Zweiklang auf Zz 2 ursprünglich als *d¹/ges¹* notiert, dann *ges¹* zu *fis¹* geändert, daher in AB_{S_{IV}}, E *d¹/fis¹*; wir folgen der ursprünglichen Notierung in A_{2E} wegen Übereinstimmung mit *Ges/g* in Klav u.

19–21 o: In AB_{S_{IV}}, E Bogen erst ab 1. Note T 20; wir folgen A_{2E} (dort nach Zeilenumbruch T 19/20 Bogen deutlich vor T 20 beginnend).

23: In A_{2E} *mf*, in AB_{S_{IV}} ursprünglich ohne Angabe, dann autograph *sotto voce* (mit Blei) | *pesante* (mit Tinte) ergänzt.

3. Canzonetta del Salvator Rosa

Wie bereits im *Vorwort* erwähnt, stammt die unter dem Namen des barocken Malers und Dichters Salvatore Rosa überlieferte Melodie des Liedes in Wirklichkeit vom Cellisten und Komponisten Giovanni Bononcini. Ob der Liedtext (eine Übersetzung findet sich in unserer Edition auf S. XIII) auf Rosa zurückgeht, konnte bislang nicht geklärt werden. Die heitere Volkstümlichkeit des Liedes verweist eher auf die folkloristischen Klavierstücke des Supplementbandes *Venezia e Napoli*; der von den anderen Stücken abweichende Stil mag verschiedene Gründe haben. Zum einen entstand die *Canzonette del Salvator Rosa* erst 1849 und offenbar sogar nach Zusendung des Textes von dritter Hand, zum anderen hat Liszt nach dem Aussondern anderer gewichtiger Werkentwürfe wie dem *Totentanz* (siehe *Vorwort*) und dem Versetzen der „Dante-Sonate“ als dramatischen Höhe- und Schlusspunkt ans Ende möglicherweise die Notwendigkeit eines leichteren Italien-Bildes innerhalb der Sammlung gesehen.

Wie bei *Il penseroso*, weicht die Endfassung nur in wenigen Details vom ursprünglichen Entwurf ab.

17 o: Staccatopunkte nur in A_{3E}, vgl. Parallelstelle T 60.

26 o: In AB_{Siv}, E trotz Bogen Staccatokeil zu letzter Note, wohl Versehen.

28 o: In allen Quellen Staccatokeil zu letzter Note; wohl Versehen, vgl. T 32.

32 o: In allen Quellen 2. Note Zweiklang a^1/d^2 ; wir ändern zu a^1/cis^2 analog zu T 28.

33 o: In allen Quellen 2. Note der Unterstimme ♩ statt wie sonst $\text{♩} \text{♯}$; vermutlich Versehen, wir gleichen an T 35 an.

44–47, 69–75: In AB_{Siv} von Liszt neu ausgeschrieben, entsprechende Takte des Kopisten gestrichen oder überklebt.

Tre Sonetti di Petrarca (4.–6.)

Im Gegensatz zu allen anderen Stücken aus *Années de pèlerinage* Band II lässt sich von den drei Petrarca-Sonetten keine unmittelbare Verbindung zu Liszts Italien-Aufenthalt ziehen. Es scheint vielmehr, als sei Liszt erst Anfang der 1840er-Jahre durch die erneute Lektüre von Petrarcas berühmter, 1470 postum erschienener Gedichtsammlung *Canzoniere* – in seiner Weimarer Bibliothek finden sich gleich zwei französische Ausgaben von 1842 – zur Vertonung angeregt worden. Vertraut waren ihm die Sonette an die geliebte, aber unerreichtbare Laura als Zentrum der Sammlung auch im italienischen Original bereits seit den Pariser Jahren, wie unter anderem ein Zitat eines Sonettverses im Brief an Marie d'Agoult vom 20. Mai 1833 beweist (vgl. *Franz Liszt, Marie d'Agoult. Correspondance*, hrsg. von Serge Gut/Jacqueline Bellas, Paris 2001, S. 68). In Liszts Brief an den Verleger Heinrich Schlesinger vom 18. September 1843 ist die Rede von fünf oder sechs Kompositionen nach Petrarca, wobei aber unklar ist, inwieweit bereits damals konkrete Entwürfe vorlagen (vgl. *Liszt Letters in The Library of Congress*, hrsg. von Michael Short, Hillsdale NY 2003, S. 267). Sicher dürfte sein, dass Liszt relativ rasch nach der Ausarbeitung der drei Sonette Nr. 104, 47 und 123 (in heutigen Ausgaben als 134, 61 und 46 gezählt) als Klavierlieder die entsprechenden Bearbeitungen für Klavier unternahm. Spätestens im Frühjahr

1846 lagen die Klavierfassungen fertig vor, da Liszt eine davon in seinem Wiener Konzert vom 8. März mit Erfolg vortrug. Am 6. Oktober 1846 empfiehlt er Marie d'Agoult unter den demnächst erscheinenden Veröffentlichungen die „3 Sonette von Petrarca (Benedetto etc., Pace non trovo und I' vidi in terra) für Singstimme und auch sehr frei übertragen für Klavier als Nocturnes“ (im Original Französisch; *Liszt – d'Agoult. Correspondance*, S. 1148). Beide Fassungen erschienen 1846/47 unter dem Titel *Tre Sonetti di Petrarca*, aber anders als von Liszt hier angegeben in der Reihenfolge Nr. 104 (*Pace non trovo*), 47 (*Benedetto sia 'l giorno*) und 123 (*I' vidi in terra*). Erst bei der tiefgreifenden Umarbeitung zur Endfassung änderte Liszt die Reihenfolge zu Nr. 47, 104 und 123, was insofern sinnvoll erscheint, als nun die drei Stücke im Kern den gesamten Verlauf der Liebesgeschichte umfassen: erste Begegnung (Nr. 47), widerstreitende Gefühle des Verliebten (Nr. 104) und seliges Erinnern an die Unnahbare (Nr. 123).

4. Sonetto 47 del Petrarca

6: In E *ritenuto* bereits zu T 1 u, offenbar Versehen, da in AB_{Siv} *ritenuto* zwischen T 1 u und T 6 o notiert.

12, 36: In AB_{Siv}, E Metrumsangabe $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{4}$); wir ändern zu $\frac{2}{4}$ ($\frac{6}{4}$), vgl. die Erläuterung in *Zur Edition*.

44–48 o: In E Oberoktavnote auf Zz 1 ♩ , in AB_{Siv} T 44–47 jedoch ♩ ; wir folgen AB_{Siv}, korrigieren jedoch zu ♩ und gleichen T 48 an.

52–57: In AB_{Siv}, E *riten. ad. lib.* zwischen 3. und 4. System notiert, bezieht sich aber auf alle Systeme, dagegen *recitando* auf die beiden unteren, *quasi in tempo* auf die beiden oberen Systeme bezogen.

53: In S_E (ohne Änderung in S_{E2K}) an entsprechender Stelle (T 48) jeweils *cis*, in AB_{Siv}, E dagegen *c*. Da Liszt bei der Überarbeitung der Erstfassung das harmonische Gerüst nahezu durchgängig unverändert ließ, könnte ein Versehen vorliegen; allerdings hätte Liszt dann den in T 53 an vier Stellen (!) erscheinenden Fehler sowohl bei seiner Durchsicht von AB_{Siv}

als auch in den nicht erhaltenen Korrekturfahnen zu E übersehen.

69–88: In AB_{Siv} von Liszt neu ausgeschrieben, entsprechende Takte des Kopisten gestrichen oder überklebt.

74, 83 u: ♩ zu jeweils 2. Note der Oberstimme nur in AB_{Siv}.

86 u: ♩ nur in AB_{Siv}.

89 u: In E Triolenziffer versehentlich als Fingersatz 3 zu $\text{♩} g$ gedruckt.

5. Sonetto 104 del Petrarca

35 o: ♩ und ♩ nach den Noten im Kleinstich in E versehentlich übereinander gedruckt, da in AB_{Siv} sehr dicht beieinander; um den Takt korrekt zu füllen, müssen ♩ den Kleinstichnoten zugeordnet sowie die nachfolgenden Noten im Normalstich als Triolen notiert werden (vgl. ♩ in Klav u).

40 o: In AB_{Siv}, E 1. Note der letzten Gruppe e^3 , was der Erstfassung in S_{E1}, S_E (T 55) entspricht; in AB_{Siv} jedoch autograph zu cis^3 (mit ausdrücklicher Angabe *cis* über der Note) geändert. Eine Rückänderung in den nicht erhaltenen Fahnen zu e^3 kann allerdings nicht ausgeschlossen werden.

u: In E Bögen der Unterstimme nur 1.–2. und 4.–5. Note, da in AB_{Siv} nicht ganz bis 3. und 6. Note gezogen; wir gleichen an T 44 an.

49 u: In AB_{Siv}, E Bogen nur bis 9. Note, sicher aber bis letzte Note gemeint.

63: In AB_{Siv}, E ♩ vor ♩ am Taktende; wir tilgen ♩ zur korrekten Taktfüllung, da letzte drei ♩ keine Triole bilden und nachfolgende ♩ synkopisch gesetzt sind.

6. Sonetto 123 del Petrarca

15–23, 41–49, 58 f.: In AB_{Siv} von Liszt neu ausgeschrieben, entsprechende Takte des Kopisten gestrichen oder überklebt.

21 o: Legatobogen zu den Achtelnoten nur in AB_{Siv}.

38 o: Portatopunkte nur in AB_{Siv}.

61: In AB_{Siv}, E *dolcissimo armonioso* zu Beginn von T 61, möglicherweise aber bereits zum Auftakt Ende T 60 gemeint, da so in S_E an analoger Stelle (dort *armonioso* zum Auftakt Ende T 59).

- o: In AB_{Siv}, E zusätzlicher Bogen von $\text{♩ } a^1$ bis $\text{♩ } b^1$; nicht übernommen wegen langem Bogen Zz 3–4.
- 62 o: In AB_{Siv}, E zusätzlicher Bogen von $\text{♩ } g^1$ bis $\text{♩ } es^1$; nicht übernommen wegen langem Bogen Zz 1–2, den wir bis Zz 3 verlängern.
- 83 u: In AB_{Siv}, E in Akkord auf Zz 3+ zusätzlich c, wohl Versehen des Kopisten. Wir folgen hier S_E; vgl. auch analoge Akkorde ohne verdoppelte Terz T 81–83.

7. Après une lecture du Dante.

Fantasia quasi Sonata

Dante gehörte zu den wenigen Autoren, die Liszt sein gesamtes künstlerisches Leben begleiteten. Häufig ist in Briefen – gerade auch während des Italienaufenthalts – von Dantes etwa 1307–21 entstandener *Divina Commedia* (Göttliche Komödie) die Rede, in die sich der Komponist offenbar immer wieder vertiefte. An keinem anderen Stück aus *Italie* arbeitete Liszt so lange und so intensiv wie an der „Dante-Fantasia“, die erst postum den heute gängigen Titel „Dante-Sonate“ erhielt; sie ist nicht nur das umfangreichste, sondern fraglos auch das bedeutsamste Stück in der ganzen Sammlung.

Die Bezeichnung *Fragment dantesque* der nicht erhaltenen Erstfassung von 1839 verweist deutlich auf einen nur vorläufigen ersten Versuch der musikalischen Umsetzung, den Liszt dessen ungeachtet zeitweise zu veröffentlichen erwog. Auch die vermutlich erweiterte Zweitfassung, die nach Liszts zwischen 1845 und 1848 erfolgter Umarbeitung den Titel *Paralipomènes à la „Divina Commedia“*. *Fantaisie symphonique* erhielt, war ursprünglich zur Publikation vorgesehen (vgl. die später radierte Plattennummer auf dem Titelblatt von AB_{7Par}). In dieser Fassung markiert Liszt ausdrücklich eine Zweiteiligkeit (AB_{7Par}, T 503: *Fine della Prima parte*; T 504: *Seconda Parte*), die er ab der Drittfassung wieder aufgab. Nach deren Umarbeitung (vermutlich 1849) änderte er außerdem *Paralipomènes* (Nachgedanken) zu *Prolegomènes* (Vorreden) und griff auf den in der Zweitfassung noch verworfenen Titel *Fantasia quasi*

Sonata zurück, formulierte demnach den Titel als *Prolegomènes à la „Divina Commedia“*. *Fantasia quasi Sonata*.

Die unverkennbare Anspielung auf Beethovens berühmten Untertitel *Sonata quasi una Fantasia* für dessen Sonaten op. 27 mit nun umgekehrter Akzentsetzung – es handelt sich hier um eine Fantasia in der Form einer Sonate, nicht wie bei Beethoven um Sonaten in Form einer Fantasia – veranschaulicht das geradezu revolutionäre Grundkonzept einer Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, denn ab der Drittfassung lassen sich die vier Formteile sowohl als Sonatenhauptsatz (nach der Exposition 1. Durchführung ab T 115, 2. Durchführung ab T 181, Reprise ab T 283) als auch als vierteilige Sonate (Exposition als Kopfsatz, 1. Durchführung als langsamer Satz, 2. Durchführung als Scherzo, Reprise als Finale) beschreiben.

Erst in der spätestens 1853 vorgenommenen Durchsicht und Korrektur der Viertfassung erhielt das Stück seinen endgültigen Titel, dessen erste Hälfte sich an Victor Hugos 1836 verfasstes Gedicht *Après une lecture de Dante* anlehnt. Bezeichnenderweise beginnt dieses Gedicht mit der Zeile „Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie“ (Wenn der Dichter die Hölle malt, so malt er sein Leben) – und es spricht viel dafür, dass Liszt bei seiner mit den prägnanten, „diabolischen“ Tritonus-Intervallen beginnenden Komposition vor allem der erste Teil *Inferno* (Hölle) aus der *Divina Commedia* vorschwebte. Dazu passt zum einen, dass das Stück im Werkverzeichnis von 1847/48 als *Fragment nach Dante's Hölle* bezeichnet wird (Stiftung Klassik Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur 60/Z 17; ohne Seitenangabe), zum anderen, dass Liszt 1845 sogar ein Bühnenwerk *L'Enfer* (Die Hölle) nach Dante plante.

11 u: > nur in AB_{Siv}.

40–47 u: In AB_{Siv}, E Oktaven als ♩ notiert, möglicherweise irrtümlich so über AB_{7Pro} aus AB_{7Par} entnommen, wo T 57 ff. (die den T 35 ff. der Endfassung entsprechen) gegenüber der Endfassung mit doppelten Notenwerten notiert sind ($\frac{2}{4}$ -Takt, wie-

derholte Akkorde als ♩ , Oktaven als ♩); Oktaven könnten also als ♩ statt ♩ gemeint sein, auch wenn Liszts Anweisung für die Neuausschrift in AB_{7Pro} *In Sechzehnteln 4 Viertel Takt* | *ausschreiben* sich ausdrücklich nur auf die wiederholten Akkorde bezieht.

44 o: ^ nur in AB_{Siv} (autograph ergänzt).
47, 65: In E jeweils > zu jeweils 4. Note, in AB_{Siv} jedoch eindeutig kurze > notiert (daher auch kein > in Klav u, wie in T 44–46).

65 u: In AB_{7Par} 2. und 6. Akkord mit *Cis/A/Cis* (Akkorde auf Zz 1 und 3 gleich), in AB_{7Pro} durch Kopierfehler jedoch 2. Akkord mit *B* statt *A*, so auch in AB_{Siv}, in E dagegen 2. Akkord korrigiert zu *A*, aber nun 6. Akkord mit *B*; wir folgen hier AB_{7Par} als der ursprünglichen Notierung.

66 o: In AB_{Siv} letzter Akkord mit h^2 statt cis^3 , in E nur Oktave eis^2/eis^3 ; wir folgen AB_{7Par}, AB_{7Pro}, vgl. auch analoge Takte.

69: 2. * und 3. ♩ nur in AB_{Siv}.

70/71: In E > am Taktübergang wegen Zeilenumbruchs versehentlich als > zu letztem Akkord T 70 (Klav o).

71 u: d^1 in den beiden letzten Akkorden nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}, vermutlich Kopierfehler in AB_{Siv}, vgl. auch analoge Takte.

78 u, 81 o: \sharp vor *cis* (T 78) und vor cis^3/cis^4 (T 81) nur in AB_{7Pro}.

87 o: 1. > nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}.

102 o: In E, AB_{Siv} ♩ statt \sharp vor e^2 im 7. Akkord, Kopierfehler in AB_{Siv}; wir folgen AB_{7Par} (dort Akkord als $a^1/des^2/f^2/a^2$ notiert), AB_{7Pro} (dort Akkord als $a^1/cis^2/eis^2/a^3$ notiert).

110: < nur in AB_{Siv} (von Liszt ergänzt).



114 o: In AB_{Siv}, E ^ über beiden letzten Noten, was bei Liszt eine starke Betonung jeder Einzelnote bedeutet; daher lösen wir das eine Zeichen zu zwei ^ auf.

119 u: In AB_{7Par}, AB_{7Pro} Arpeggiozeichen vor 1. Akkord; in AB_{7Pro} (autographe Korrektur T 118 bis 1. Akkord T 119) jedoch ohne Arpeggio, vermutlich wegen kurzer Dauer als ♩ (in T 6, 12, 123 dagegen ♩).


123 u: Arpeggiozeichen nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}, vermutlich Versehen des Ko-

pisten in AB_{Siv}, vgl. T 6, 12. – In allen Quellen Akkord in *ais*-moll; einige spätere Ausgaben ergänzen **x** vor *cis*¹ im Hinblick auf die Dur-Akkorde in T 6, 12, 119; allerdings hier andere Fortsetzung.


124–156, 229–237, 270–289, 300–304: In AB_{Siv} von Liszt neu ausgeschrieben (in T 237 nur Zz 1), entsprechende Takte des Kopisten gestrichen oder überklebt.



126 u: In AB_{Siv}, E 1. Note der Unterstimme  statt ; wohl Versehen Liszts in AB_{Siv}; wir folgen AB_{7Par}, AB_{7Pro}, vgl. auch T 124, 128 f.

138/139 u: Bogen am Taktübergang gemäß AB_{Siv}, dort allerdings nach Zeilenumbruch in T 139 nicht fortgesetzt, fehlt daher in E.


147–153 u: In AB_{7Par}, AB_{7Pro} zu Motiv  Fingersatz 3–2 (nur T 147–148 Zz 1 notiert, gilt aber sicherlich bis Ende T 153), in AB_{Siv}, E jedoch ohne Fingersatz; in AB_{7Pro} außerdem Motiv bei 1. Notierung (T 147 Zz 2) mit Portato.

149 u: In E versehentlich ohne Arpeggiozeichen auf 1. Akkord; wir folgen AB_{7Par}, AB_{7Pro}, AB_{Siv}.

150 f.: 2.  nur in AB_{Siv}.

153:  nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}; in AB_{Siv}  von Liszt versehentlich vergessen (in dem von Liszt gestrichenen Takt der Abschrift vorhanden), vgl. auch **ppp** T 157.


157: In den Quellen *2 Ped.*; wir setzen *una corda* gemäß analogen Stellen.

164, 166 u:  vor *dis*¹ nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}.


178 o: In E versehentlich *Con S^{vi} ad libitum*, in allen anderen Quellen dagegen *8 ad libitum* oder *S^{va} ad libitum*.






225 o: In AB_{7Pro} 2. Akkord mit Ottava-Zeichen eine Oktave tiefer als in unserer Edition notiert, von Liszt dazu nachträglich mit rotem Buntstift *loco* ergänzt; eine Versetzung des 2. Akkords um eine Oktave tiefer ist im Hinblick auf T 226 f. sehr unwahrscheinlich, zumal die Ottava-Linie nicht gestrichen ist, vermutlich wollte Liszt bei der Neuausschrift den Akkord eine Oktave höher ohne Ottava-Zeichen wie in



T 227 notieren, was wir übernehmen. AB_{Siv}, E folgen der ursprünglichen Notierung.



237 u: In E Akkord auf Zz 1 ohne Artikulation, in AB_{Siv} versehentlich mit ; wir folgen AB_{7Par}, AB_{7Pro}, vgl. auch T 239, 241.



262 f.: Einige Ausgaben ergänzen hier **b** vor *h*, um im Hinblick auf die Harmonisierung zuvor einen reinen Es-dur-Akkord erklingen zu lassen, allerdings steht in keiner der Quellen ein Vorzeichen vor *h* (auch nicht in Liszts Neuausschrift der Passage in AB_{7Pro}).

274–282: Position von  gemäß AB_{Siv}, in E auf Zz 1 oder (nur T 281 f.) auf Zz 3.

295, 299 u: In AB_{7Pro} Tremolo mit  sowie Pause am Ende , in AB_{Siv} von Liszt jedoch mit Bleistift letzte Punktierung jeweils gestrichen sowie Pause zu  geändert; in E jedoch wie in AB_{7Pro}. Wir übernehmen Liszts Korrektur der Tremolo-Notation zu , korrigieren aber Pause zu .

297:  vor *g*² und *g*³ auf Zz 3 nur in AB_{7Par}, AB_{7Pro}, bei Neuausschrift in AB_{7Pro}  von Liszt versehentlich vergessen, fehlen daher in AB_{Siv}, E.

323: In E auf Zz 3 *As₁/As* (Klav u) || *as* (Klav o) notiert; geht auf frühere, 2 Takte längere Version von T 323 f. in AB_{7Par} und AB_{7Pro} zurück, zu der Liszt in AB_{7Pro} zunächst eine Ossia-Variante ergänzte, bevor er diese in AB_{Siv} kürzte und dabei auf Zz 4 von T 323 den ursprünglichen -Akkord *as/hf¹/as¹* (Klav u) || *as²/h²/d³/as³* (Klav o) tilgte, um den Septakkord nun als übergebundenen -Akkord *gis/d¹/eis¹/h¹* (Klav u) || *h²/d³/eis³/h³* für den Anschluss an T 324 neu zu notieren. Dabei vergaß er, die jetzt unnötige enharmonische Verwechslung von *gis* zu *as* auf Zz 3 zu ändern.

330, 334 u: In E zu 3. Akkord **>** statt , in T 330 in AB_{Siv} ursprünglich **>**, dann jedoch nachträglich Bogen und etwas rechts vom Akkord  hinzugefügt, ohne **>** zu tilgen; vgl. auch letzten Akkord T 330.

München, Herbst 2021
Peter Jost

Comments

pfu = *piano upper staff*;
pfl = *piano lower staff*;
M = *measure(s)*

Sources

- A_{1F} Autograph of the first version of no. 1. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 15. 3 double leaves and 2 individual leaves comprising 13 written pages, landscape format, 9-staff manuscript paper. The pages numbered 1–8 of the 1st and 3rd double leaves have the definitive text (143 measures); p. 2 (last system) and the unpaginated pages of the other leaves contain rejected parts of an earlier version. Title at the top of the 1st page of music: *Sposalizio*.
- A_{2F} Autograph of the first version of no. 2. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 16. 1 double leaf with 4 written pages, landscape format with 9-staff manuscript paper, complete copy (48 measures). A piece of paper containing the verse by Michelangelo in the hand of a third party has been pasted at the top of the 1st page of music.
- A_{3F} Autograph of the first version of no. 3. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 14. 1 leaf with 2 written pages, landscape format, 10-staff manuscript paper, complete text (45 measures with a da capo instruction for M 1–26). Title at top of 1st page of music: *Canzonetta del Salvatore Rosa – per il Clavicembalo da F. Liszt*.
- S_{F1} First edition of the *Sonnet de Pétrarque* (first version of no. 5). Paris, Bernard Latte, plate number “B.L. 3771”, published

1846. Musical text on pp. 2–7. Title unknown, since no copy with title page is extant. Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, shelfmark Ac. p. 1714 (absent title page replaced by a leaf with the title written in an unknown hand: *Sonnet de Pétrarque | pour Piano | Par Liszt*).
- S_F First edition of the *Tre Sonetti* (first versions of nos. 5, 4, 6). Vienna, Tobias Haslinger, published individually in 1846/47, plate numbers “T.H. 10,091” to “T.H. 10,093”. Musical text in each case on pp. 5–15, with the sonnet given beforehand, on p. 3. Collective title page: 3 | *SONETTI DI PETRARCA*. | *Composti | per il Clavicembalo | da | FRANCESCO LISZT*. N^o [left free for additions by hand] | *Proprietà degl’Editori | Registrato nell’Archivio dell’Unione*. | [left:] N^o 10,09 [left free for the addition of the final number] [right:] *Prezzo f* [left free for additions by hand] *xCM*. | *VIENNA, presso Haslinger Vedova e Figlio*. | [left:] *Milano*, | *presso G. Ricordi*. [right:] *Parigi*, | *presso B. Latte*. Copy consulted: London, British Library, shelfmark f.470.e.5.
- S_{F2C} Copy of the 2nd Sonnet of S_F with autograph corrections and changes. Budapest, National Széchényi Library, shelfmark Ms. mus. 18.
- [A_{7Fd}] Original version of no. 7 (“first version”), lost. Described in documents as *Fragment dantesque* and performed in Vienna on 5 December 1839.
- C_{7Par} Copy by Gaetano Belloni of no. 7 with comprehensive autograph corrections, changes and passages newly written out, plus a portion newly written out by Adolph Stahr. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 76. 22 leaves with 42 written pages. Upright format. 1st page missing. Pages numbered 2–43 (autograph numbering except for 3–5). The basic layer is a copy by Gaetano Belloni that is not quite complete (the “second version”, pp. 6–15, 18–21, 23–35) with numerous corrections and changes by Liszt that culminated in places in partial replacements and newly written out passages, some of them in Liszt’s hand (pp. 16 f., 22, 36–43), others copied out by Adolph Stahr (pp. 3–5). There is an autograph title on p. 2: *Paralipomènes | à la “Divina Comēdia”* | — | *Fantaisie Symphonique | pour Piano | par F Liszt* | [below:] *NB. Die meisten Pedal Anweisungen fehlen – | diese können aber leicht bey der 1^{en} Correctur | gemacht werden* [= Most pedal marks are missing, but can easily be added at first proof stage] – [under this, there is a plate number in the hand of a third party, later erased:] 1665. This plate number presumably refers to the planned publication in 1848 by the Leipzig publisher Kistner (cf. Liszt’s letter to Julius Kistner of 9 December 1848, in: Richard Linnemann, *Fr. Kistner 1823/1923*, Leipzig, 1923, p. 104). Title, written by Stahr on p. 3 above the 1st page of music: *Fantasia quasi Sonata* [deleted by Liszt and replaced on the right with the title as given on p. 2].
- C_{7Pro} Copy of no. 7 in an unknown hand, with comprehensive autograph corrections, changes, and newly written out passages. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 17. 31 leaves with 62 written pages. Upright format. Page numbers 1–37 added later by an unknown hand (sometimes using a and b numberings). The basic layer is a copyist’s copy based on Liszt’s alterations in C_{7Par} (the “third version”, pp. 1 f., 4–14, 16–23, 26–31, 31a, 36 f.), with numerous autograph alterations to the basic layer, but also on new leaves. The title was written by the copyist: *Paralipomènes | à la Divina Comēdia*. | — | *Fantaisie Symphonique | pour | Piano | par F. Liszt*. Liszt initially replaced *Paralipomènes* with *Prolegomènes*, then later deleted the whole title and wrote the new one under it: *Après une Lecture du Dante*. | *Fantasia quasi Sonata* –.
- C_{EC} Copies of nos. 1–7 of the revised versions, with autograph corrections, changes, and newly written out passages. Engravers’ copies for F (see below). These copies are held by two different institutions.
- Part 1: copies of nos. 1, 3 and 7 (the “fourth version” of the “Dante-Sonata”) written out by Joachim Raff and nos. 4–6 by an unknown copyist. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 13. 32 leaves with 53 written pages, numbered 1–6, 10–49; some numbered pages replaced by newly written-out pages without numberings. After the copyist’s copy of no. 2 was removed (see below, part 2), it was later replaced by a print of no. 2 with autograph changes for the piano version of *La Notte* (no. 2 of the *Trois Odes funèbres*, 1864–66). There are two autograph title pages in black ink for the complete collection. The first is on a leaf preceding the music: *Second Année*. | *Italie* [alongside this, in a foreign hand in red crayon:] *Pelerinage?* | 1. *Sposalizio*. | 2. *Penseroso*. | 3. *Canzonetta del Salvator Rosa* | 4. *Sonetto di Petrarca* [in pencil:] (*Sonetto 47*.) | 5 — [in pencil:] (*Sonetto 104*) | 6 — [in pencil:] (*Sonetto 123*) | 7. *Après une lecture du Dante* | *Fantasia quasi Sonata*. The second title page is on a double leaf added at the end: *F Liszt*. | *Années de Pelerinage* | *Suite de Compositions pour le Piano*. No. 7 has its own autograph title:

Après une Lecture du Dante – | Fantasia quasi Sonata.

Part 2: Copy of no. 2 made by Joachim Raff, with autograph additions and corrections. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Herstellungsarchiv des Musikverlags B. Schott's Söhne, VN 13378; formerly included in part 1. 1 double leaf with 3 written pages, numbered 7–9 (see part 1). Autograph addition above 1st page of music: *II | II Penseroso.*

F First edition of the final version. Mainz, B. Schott's Söhne, plate number 13378, published in September 1858. All seven pieces are numbered separately, since they were also published individually with the plate numbers 13378.1 to 13378.7. Additional continuous pagination, numbered pp. 3–55. A lithograph by Robert Kretschmer is featured on a separate page before every piece (identical for nos. 4–6); no. 2 has a printed motto by Michelangelo, while nos. 4–6 have the printed line *ed il suo lauro cresceva col suo amor per Laura* (And his laurel grew with his love for Laura), but without the text of the sonnet being given before it. Title in ornamental border: *F. LISZT | Années de Pèlerinage | SUITE DE COMPOSITIONS | Deuxième Année. Italie.* [in the individual editions, here follows the numbering of the individual numbers with prices in guilders and kreuzer] *Propriété des Editeurs. – Enregistré aux Archives de l'Union | MAYENCE | chez les fils de B. Schott.* | [here follow the addresses of the branches in Brussels and London, and of the depots in Leipzig and Vienna] *Déposé à la Bibliothèque Impériale de France | en Dépôt chez J. Hartmann, Boulevard des Capucines N° 15 à Paris.* Copies consulted: London, British Library, shelfmark Hirsch M. 942; New York,

Juilliard School Library, Ruth Dana Collection of Liszt editions, shelfmark 2 L699 AA Dana v.10 p.93–159 (without title page); Budapest, Franz Liszt Academy of Music, shelfmarks M 39531–3 (individual editions nos. 4–6); Budapest, National Széchényi Library, shelfmark ZR 2834 (individual edition no. 7).

F_R Reprint of F. Mainz, B. Schott's Söhne, plate numbers and titles as in F, published in October 1858 or February 1859. Edition with the texts of the sonnets by Petrarch (in Italian and German) before the music of nos. 4–6. Copies consulted: Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelfmark L 960 b; Conservatoire de Musique de Genève, Bibliothèque, shelfmark Rpg 568 rf.

The following volumes of the Complete Edition *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* have also been consulted for purposes of comparison: series I, vol. 7: *Années de Pèlerinage. Deuxième Année – Italie, Venezia e Napoli*, ed. by Imre Sulyok/Imre Mező, Budapest, 1974; supplementary vol. 13: *Années de pèlerinage. Deuxième Année, Italie (Frühfassungen) und andere Werke*, ed. by Adrienne Kaczmarczyk, Budapest, 2010.

About this edition

The primary source for the present edition of the final version of the seven pieces forming *Années de pèlerinage* vol. II is the first edition published in September 1858 (F). Liszt is known to have corrected the proofs (see *Preface*), which means that it may be regarded as an authorised edition. The rediscovery of the engraver's copy for no. 2 means that we can now make a full comparison of F with the engraver's copies (C_{EC}). This shows that Liszt made a whole series of additions to the music in the proofs (which are no longer extant): to the dynamics and articulation, and occasionally also to the expression markings. However, he also overlooked

numerous mistakes, especially missing accidentals. A large number of these mistakes undoubtedly derive from Liszt's autographs, while others will have been the result of carelessness by the copyist when making the engraver's copies. When checking these copies Liszt corrected such mistakes only sporadically.

The source value of the extant autographs and copyists' copies of earlier versions depends directly on the degree of interventions made in the music leading up to their final versions. Whereas the first versions of no. 2 (A_{2F}) and no. 3 (A_{3F}) barely differ from F and can thus serve as important reference sources for possible mistakes in C_{EC}, the first version of no. 1 (A_{1F}) can fulfil such a function in only a very limited way because it was reworked so extensively. The same applies to the first versions of nos. 4–6 (S_{F1}, S_F), which are extant only in printed form, and which were in part subjected to considerable changes in F (especially Sonnet no. 47). The most extensive interventions were undoubtedly made to no. 7, where we can differentiate no fewer than five versions in all if we include the final version that Liszt reworked in C_{EC}, though the original version of the *Fragment dantesque* ([A_{7Fd}]) and part of the second version of the *Paralipomènes à la "Divina Commedia"* (C_{7Par}) have not survived. Despite the comprehensive and sometimes substantial modifications made, the second version C_{7Par} and the subsequent third version *Prolegomènes à la "Divina Commedia"* (C_{7Pro}) with their autograph corrections and newly written-out passages provide a corrective in cases of doubt or presumed errors in C_{EC} that is only occasionally useful but nevertheless significant. For no. 7 we also have additional, discarded copies by Belloni and Liszt of the second and third versions (Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/I 18), plus a total of five extant album leaves from the years 1840–42 (given in *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, supplementary volume 13, pp. 171–173). None of these has played any role in the present edition.

When sending back the proofs, Liszt noted that the texts of the three Petrarch sonnets must be “quoted complete, in Italian and also in German translation” (letter of 8 December 1857 to Franz Schott, as cited in: Edgar Istel, *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*, in: *Die Musik* V, no. 13, 1905/06, p. 50). However, F was published without them, and they were only added in an otherwise unaltered reprint (F_R, October 1858 or February 1859). This is all the stranger, since Liszt’s close confidant Peter Cornelius had already made corresponding translations in 1855 (in fact, he even made two versions for Sonnets 47 and 104; cf. Günter Wagner, *Peter Cornelius. Verzeichnis seiner musikalischen und literarischen Werke*, Tutzing, 1986, pp. 308 f.). In a letter of mid-March 1858 to Liszt’s partner, Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, Cornelius mentions in passing the “delivery of the sonnets” to Schott (*Peter Cornelius. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*, ed. by Carl Maria Cornelius, vol. 1, Leipzig, 1904, p. 272). But perhaps the absence of these texts in F was also merely an oversight during the printing process, which could be why the Italian originals and the German translations were then added to F_R (cf. our edition, pp. 14, 20, 26).

Liszt had a habit of placing accidentals only on the 1st note in a measure, regardless of that note’s appearance in other octaves where the accidental undoubtedly also applies. We have taken this into account here, inasmuch as absent accidentals in other octaves have been added without comment. Another idiosyncrasy is Liszt’s use of the time signature $\frac{2}{3}$ in no. 4, M 12 ff. and 36 ff., which is incompatible with today’s practice. The different layers of annotations in A_{IF} can help us determine what is actually meant here, for $\frac{2}{3}$ also appears there. Liszt first used a quadruple metre when he committed the opening motif to paper, but then changed it to $\frac{6}{4}$ without altering the note values, and accordingly removed the bar lines before M 2 and 4. When Liszt wrote the music down again, he notated it from

the start in a sextuple metre, and this applies to the whole piece in the final version – though he added ($\frac{2}{3}$) in red crayon after $\frac{6}{4}$. Since the shift of metre from $\frac{2}{3}$ to $\frac{6}{4}$ left the main emphases in these measures unaltered, Liszt clearly had a double $\frac{2}{3}$ measure in mind, and endeavoured to express this with $\frac{2}{3}$ in the sense of a double sequence of three. For this reason, we give the dual, concurrent division of these measures as 2 in our edition; to interpret them as a single measure in triple-time $\frac{3}{2}$ metre, as given in some editions of no. 4, is a possibility that we can thus exclude.

Parentheses indicate additions by the editor; however, the parentheses around (*a piacere*) in no. 1, M 62, around ($\frac{6}{4}$) in no. 4, M 12 and 36 and (Andante), (quasi improvisato) and (Tempo I°) in no. 7, M 115, 124 and 366 are given here as in the sources. The ossia passages and the fingerings in italics are likewise given here as in the sources.

Individual comments

1. Sposalizio

The title refers to Raphael’s painting of 1504 entitled *Sposalizio della virgine* or simply *Sposalizio* (Marriage of the Virgin or Marriage of Maria) in the Pinacoteca di Brera gallery in Milan, the famous depiction of the marriage of Mary and Joseph as described in the Bible, officiated by the High Priest of the Temple with the latter in the background (see *Preface* with Liszt’s reference to the corresponding title illustration in his letter of 8 December 1857 to Franz Schott). However, according to the reminiscences of Marie d’Agoult, Liszt had expressed a very critical opinion of the painting when he first saw it in the Brera gallery in late August 1837, finding it an all-too-commonplace depiction of the Virgin Mary (cf. *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d’Agoult* (*Daniel Stern*), ed. by Charles F. Dupêchez, Paris, 1990, vol. 2, p. 145). He presumably changed his opinion of it later, whether as a result of further visits to the gallery – he returned to Milan several times before the end of his Italian journey – or through his later appreciation of other paintings by Raphael, most

notably *Estasi di santa Cecilia* (The ecstasy of Saint Cecilia) in Bologna, about which he reported extensively in one of his letters from his travels.

The ceremonial tone throughout the piece seems to link it more to the picture than do its elements of tone painting (such as the bell motif of the main theme or the dialogic structure of the Andante quieto at the heart of the marriage ceremony). Around 1883, Liszt reworked *Sposalizio* for alto voice, chorus and piano duet (*Sposalizio nach dem gleichnamigen Bilde Rafaels* or *Ave Maria III*) and for organ and voice ad libitum (*Sposalizio* or *Trauung*); the religious tone is far more pronounced in these arrangements than in the original.

The final version as published in F was preceded by several reworkings. Already in A_{IF}, Liszt completely rewrote the middle section, M 39 ff. But as the newly written-out passages in C_{EC} prove (cf. comment on M 1–89, 111–114, 130–133), he also changed numerous details in the second version as written out by the copyist.

1: A_{IF} has time signature $\frac{6}{4}$, with ($\frac{2}{3}$) added subsequently in red crayon; see the explanation in *About this edition*.

1–89, 111–114, 130–133: In C_{EC}, these measures are written out anew by Liszt, with the corresponding measures by the copyist deleted or (in the case of M 111–114) pasted over.

3 f.: C_{EC}, F have



All notes connected by the bracket are to be played with the right hand. Since Francesco Piemontesi plays $\frac{1}{2}$ *a/b* with the left hand (cf. different fingering), we here omit the bracket. 16 u: In C_{EC}, F, the $\frac{1}{2}$ before $f^{\#2}$ was erroneously placed only before last note instead of before 6th note. 68: In F, *cresc.* is given already from beat 1; we follow the autograph notation in C_{EC}.

101 l: In C_{EC} , F, all accidentals are absent for 7th–12th notes; this is a result of a different notation of this passage in A_{1F} , where octaves are already given in ♯ from the 2nd note, so that the accidentals for the 2nd–6th notes apply until the end of the measure.

128: In C_{EC} , Liszt added *e smorz.* only in M 130, the first measure of his rewrite of M 130–133 subsequent to the measures he deleted in the copyist's copy (which is why this is also given thus in F). But this presupposes a direct connection to the preceding *poco a poco riten.*

130 f. u: Beat 1 in the lower voice in C_{EC} , F gives a tied-over ♭ each time; but the duration is surely intended to correlate with the rhythm in the upper voice, thus ♭♭.

2. Il penseroso

Liszt was inspired here by Michelangelo's statue *Il penseroso* (The thinker; "penseroso" is an older form of "pensieroso" that Liszt retained). It was made as a funerary monument for Lorenzo di Piero de' Medici in the so-called New Sacristy of the Basilica of San Lorenzo in Florence. Liszt and Marie d'Agoult stayed in the Tuscan capital from mid-October 1838 to mid-January 1839. Liszt included this piano piece in his work catalogue, published in 1855, as *Chapelle des Médicis (à Florence)*, a reflection of his enthusiasm for the whole chapel of the New Sacristy, with its tombs for Lorenzo and Giuliano Medici, that Michelangelo had begun in 1524.

In keeping with the function of the statue, this piece is based on a funeral march motif that is repeated in various modulations, sometimes with harsh dissonances. In contrast to *Sposalizio*, the first version of this piece is barely different from the final, published version. The verse by Michelangelo, written in 1544/45, refers to the figure *La notte* for the tomb of Giuliano Medici, and Liszt included it in his first edition beneath an illustration featuring a drawing of the statue of *Il penseroso* (a translation of this verse is in our edition on p. XIII). It is thus fitting that Liszt

renamed this piece after the figure of *La Notte* when he published it in 1877 as no. 2 of his *Trois Odes funèbres*, in arrangements for either orchestra, piano duet or piano solo.

15–19 u: Slur in C_{EC} , F lasts only to the last note of M 18; we follow A_{2F} , cf. analogous passages.

16 u: In A_{2F} the dyad on beat 2 was originally notated as d^1/gb^1 ; then gb^1 was changed to $f\sharp^1$, which is how it is given in C_{EC} and F, namely $d^1/f\sharp^1$; we follow the original notation of A_{2F} because of the correlation with Cb/g in pf I.

19–21 u: Slur in C_{EC} , F begins only at 1st note of M 20; we follow A_{2F} (where the slur clearly begins before M 20 after the line break of M 19/20).

23: A_{2F} has *mf*; C_{EC} originally had no expression mark, then *sotto voce* (in pencil) | *pesante* (in ink) was added by Liszt.

3. Canzonetta del Salvatore Rosa

As already mentioned in the *Preface*, the melody of this song, handed down under the name of the Baroque painter and poet Salvatore Rosa, was actually by the cellist and composer Giovanni Bononcini. It has thus far been impossible to determine whether or not the text of the song is by Rosa (a translation is in our edition on p. XIII). The cheerful folksiness of the song tends to suggest the folkloristic piano pieces of the supplementary volume *Venezia e Napoli*. There may be various reasons for its style being different from that of the other pieces in the present volume. For one thing, the *Canzonetta del Salvatore Rosa* was only composed in 1849 and was apparently prompted by Liszt being sent the text by a third party. It is also possible that Liszt, having discarded other, weightier draft works such as *Totentanz* (see the *Preface*), and having placed his "Dante Sonata" as the dramatic climax-cum-close to end his set, decided that he needed a lighter musical snapshot of Italy within the collection.

As in the case of *Il penseroso*, the final version of this piece differs in only a few details from the original draft.

17 u: Staccato dots only in A_{3F} , cf. parallel passage M 60.

26 u: C_{EC} , F, have a staccato wedge on the last note, despite the slur; probably in error.

28 u: All sources have a staccato wedge on the last note; probably in error, cf. M 32.

32 u: All sources have the dyad a^1/d^2 on 2nd note; we alter to $a^1/c\sharp^2$ in line with M 28.

33 u: In all sources, the 2nd note of the lower voice is given as ♭ instead of ♭♯ as is otherwise the case. Presumably an error; we bring into line with M 35.

44–47, 69–75: In C_{EC} , these measures are newly written out by Liszt, with the corresponding measures by the copyist deleted or pasted over.

Tre Sonetti di Petrarca (4.–6.)

In contrast to all the other pieces of the *Années de pèlerinage* vol. II, we cannot find any direct connection between the three Petrarch Sonnets and Liszt's stay in Italy. It seems instead as if Liszt was inspired to compose these pieces in the early 1840s after having reread Petrarch's famous collection of poems, *Canzoniere* (published posthumously in 1470). Liszt's Weimar library contains two French editions from 1842. But he had known this collection in the original Italian since his years in Paris, with its sonnet to the poet's beloved but unattainable Laura at its centre. This is confirmed, for example, by a quotation from a verse of the sonnet in the letter that he wrote to Marie d'Agoult on 20 May 1833 (cf. *Franz Liszt, Marie d'Agoult. Correspondance*, ed. by Serge Gut/Jacqueline Bellas, Paris, 2001, p. 68). In Liszt's letter of 18 September 1843 to the publisher Heinrich Schlesinger he mentions five or six compositions after Petrarch, though it is unclear to what extent he had already made concrete drafts for them (cf. *Liszt Letters in The Library of Congress*, ed. by Michael Short, Hillsdale NY, 2003, p. 267). We may be sure, however, that Liszt made his piano arrangements of Sonnets 104, 47 and 123 (numbered 134, 61 and 46 in editions today) shortly

after having set them for voice and piano. The piano versions were finished by spring 1846 at the latest, because Liszt played one of them with success in his Viennese concert of 8 March that year. On 6 October 1846 he mentioned his forthcoming publications in a letter to Marie d'Agoult and especially recommended his "3 sonnets of Petrarch ('Benedetto etc.', 'Pace non trovo' and 'I vidi in terra') for voice and also very freely transcribed as nocturnes for piano" (original in French; *Liszt – d'Agoult. Correspondance*, p. 1148). Both versions were published in 1846/47 under the title *Tre Sonetti di Petrarca*, but in a sequence different from the one used by Liszt here; they were published as no. 104 (*Pace non trovo*), 47 (*Benedetto sia 'l giorno*) and 123 (*I vidi in terra*). It was only when Liszt heavily reworked them to make his final version that he changed their sequence to nos. 47, 104 and 123. This makes sense, since these three pieces now encompass the essence of the whole love story, from the first encounter (no. 47) to the conflicting emotions of the man in love (no. 104) and his blissful remembrance of the unattainable woman (no. 123).

4. Sonetto 47 del Petrarca

6: F has *ritenuto* already in M 1 l, clearly in error, because C_{EC} has *ritenuto* between M 1 l and M 6 u.

12, 36: C_{EC}, F have the time signature $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{4}$); we alter this to $\frac{2}{4}$ ($\frac{6}{4}$); see the explanation in *About this edition*.

44–48 u: F has upper octave \downarrow on beat 1, but C_{EC} has \downarrow . in M 44–47; we follow C_{EC}, but correct it to \downarrow and bring M 48 into line with it.

52–57: C_{EC}, F have *riten. ad. lib.* notated between the 3rd and 4th staves, though it applies to all staves. However, *recitando* applies to the two bottom staves and *quasi in tempo* to the top two.

53: S_F has $c\sharp$ each time in the corresponding passage (M 48; there are no changes in S_{F2C}), while C_{EC}, F have c . Since Liszt left the harmonic basis unaltered almost throughout when revising the first version, this could

be an error; however, Liszt would then have to have overlooked the mistake that occurs in four places in M 53 (!) both when revising C_{EC} and when checking the proofs for F (which are no longer extant).

69–88: Written out anew by Liszt in C_{EC}, with the corresponding copyist's measures deleted or pasted over.

74, 83 l: \uparrow each time on 2nd note of the upper voice, only in C_{EC}.

86 l: \wedge only in C_{EC}.

89 l: Triplet figure in F erroneously printed as the fingering 3 for \downarrow g.

5. Sonetto 104 del Petrarca

35 u: \ddagger and ∇ erroneously printed over each other after the notes in small type in F, because they were written very close to each other in C_{EC}; in order to complete the measure properly, \ddagger has to be assigned to the notes in small type and the subsequent notes in normal type have to be notated as triplets (cf. $\underline{\quad}$ in pf 1).

40 u: In C_{EC}, F, 1st note of the last group is e^3 , which corresponds to the first version in S_{F1}, S_F (M 55); however, in C_{EC} it has been changed to $c\sharp^3$ in Liszt's hand (with the express indication $c\sharp$ above the note). Nevertheless, we cannot rule out the possibility that it was changed back to e^3 in the proofs, which are no longer extant.
l: In F, the slurs in the lower voice are only on 1st–2nd and 4th–5th notes, because they were not drawn all the way to the 3rd and 6th notes in C_{EC}; we here bring into line with M 44.

49 l: In C_{EC}, F, slur only until 9th note, but surely meant to continue to the last note.

63: In C_{EC}, F, ∇ before \ddagger at the end of measure; we delete ∇ in order to complete the measure correctly, since the last three \downarrow are not a triplet and the subsequent \downarrow are given in syncopation.

6. Sonetto 123 del Petrarca

15–23, 41–49, 58 f.: Written out anew by Liszt in C_{EC}, with the corresponding copyist's measures deleted or pasted over.

21 u: Slur over the eighth notes only in C_{EC}.

38 u: Portato dots only in C_{EC}.

61: C_{EC}, F have *dolcissimo armonioso* at beginning of M 61, though possibly intended already at the upbeat at the end of M 60, since S_F has it thus in an analogous passage (that source has *armonioso* on the upbeat at the end of M 59).

u: C_{EC}, F have additional slur from $\downarrow ab^1$ to $\downarrow bb^1$; not adopted here because of the long slur on beats 3–4.

62 u: C_{EC}, F have additional slur from $\downarrow g^1$ to $\downarrow eb^1$; not adopted here because of the long slur on beats 1–2, which we here extend to beat 3.

83 l: C_{EC}, F have an additional c in the chord on beat 3+, probably a copyist's error. We follow S_F; cf. also analogous chords without a doubled third in M 81–83.

7. Après une lecture du Dante.

Fantasia quasi Sonata

Dante was one of the few authors who accompanied Liszt throughout his life as an artist. Dante's *Divina Commedia* (Divine Comedy), written around 1307–21, is frequently referenced by Liszt in his letters – including during his visit to Italy – and he often immersed himself in it. Liszt worked longer and more intensively on his "Dante Fantasy" than on any other piece in *Italie*. It was only after his death that it acquired the title "Dante Sonata", by which it is commonly known today. It is both the longest and unquestionably the most significant piece in the whole collection.

The designation *Fragment dantesque*, given to the first version of 1839 (no longer extant), clearly refers to it having been only a provisional, initial attempt to put these ideas into music, though Liszt at times considered publishing it all the same. What we presume to have been an expanded, second version, now entitled *Paralipomènes à la "Divina Commedia"*. *Fantaisie symphonique* after Liszt reworked it between 1845 and 1848, was originally intended to be published (cf. the plate number, later erased, on the title page of C_{7Par}). Liszt expressly composed this version in two sections (C_{7Par}, M 503: *Fine della Prima parte*; M 504:

Seconda Parte), though he abandoned this again from the third version onwards. After reworking it (probably in 1849), Liszt also changed *Paralipomènes* (Appendices) to *Prolegomènes* (Introductions) and returned to the title *Fantasia quasi Sonata* that he had rejected for the second version; the title thus now became *Prolegomènes à la "Divina Commedia"*. *Fantasia quasi Sonata*.

There is an unmistakable allusion here to Beethoven's famous subsidiary title *Sonata quasi una Fantasia* for his Sonatas op. 27, though now with a switch in emphasis: this is a fantasy in the form of a sonata, not a sonata in the form of a fantasy as in Beethoven. This in itself illustrates the work's well-nigh revolutionary basic concept, of a multi-movement work within a single movement. From the third version onwards, the four formal sections can be understood both as a sonata-form movement (with an 1st development from M 115 onwards, a 2nd development from M 181 and a recapitulation from M 283) and as a four-part sonata (with the exposition as the 1st movement, the 1st development as the slow movement, the 2nd development as the scherzo, and the recapitulation as the finale).

The work was given its definitive title when Liszt revised and corrected its fourth version – thus by 1853 at the latest. The first half of the title recalls Victor Hugo's 1836 poem *Après une lecture de Dante*. It is noteworthy that this poem begins with the line "Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie" (When the poet paints hell, he paints his life), and it seems very likely that Liszt primarily had in mind the first section of the *Divina Commedia – Inferno* (Hell) – when writing the distinctive, "diabolical" tritone intervals that open the work. This notion seems to be supported by the title that Liszt gave it in his work catalogue of 1847/48, namely *Fragment nach Dante's Hölle* (Fragment after Dante's Inferno; Stiftung Klassik Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, shelfmark 60/Z 17; no page numbers), as also by the fact that in 1845 Liszt was even planning a stage work after Dante, to be entitled *L'Enfer* (The Hell).

11 l: > only in C_{EC}.

40–47 l: C_{EC}; F have octaves notated as \downarrow , possibly erroneously adopted from C_{7Par} via C_{7Pro}, where M 57 ff. (which correspond to M 35 ff. of the final version) are notated with double note values compared to the final version (duple-metre, repeated chords given as \downarrow , octaves as \downarrow); the octaves could thus be intended as \downarrow instead of \downarrow , even though Liszt's instruction for the newly written-out version in C_{7Pro}, namely *In Sechzehnteln 4 Viertel Takt | ausschreiben* (write out in 16th notes in $\frac{4}{4}$ metre) expressly refers only to the repeated chords.

44 u: \wedge only in C_{EC} (autograph addition).

47, 65: F has > on each 4th note, but C_{EC} clearly has short \gg notated (this is why there are also no > in pf l, as given in M 44–46).

65 l: In C_{7Par}, 2nd and 6th chords have C \sharp /A/C \sharp (chords on beats 1 and 3 the same), C_{7Pro} has B \flat instead of A in 2nd chord because of a copyist's error; also given thus in C_{EC}. In F, however, the 2nd chord has been corrected to A, though the 6th chord now has B \flat ; we follow C_{7Par} as being the original notation.

66 u: Last chord in C_{EC} has b² instead of c \sharp ³, F only has octave e \sharp ²/e \sharp ³; we follow C_{7Par}, C_{7Pro}; cf. also analogous measures.

69: 2nd * and 3rd S only in C_{EC}.

70/71: In F, \gg at measure transition is erroneously given as > on last chord of M 70 (pf u) because of the line break.

71 l: d¹ in the two last chords only in C_{7Par}, C_{7Pro}, presumably copyist's error in C_{EC}; cf. also analogous measures.

78 l, 81 u: \sharp before c \sharp (M 78) and before c \sharp ³/c \sharp ⁴ (M 81) only in C_{7Pro}.

87 u: 1st > only in C_{7Par}, C_{7Pro}.

102 u: F, C_{EC} have \natural instead of \sharp before e² in 7th chord; copyist's error in C_{EC}. We follow C_{7Par} (where the chord is notated a¹/db²/f²/a²) and C_{7Pro} (where the chord is notated a¹/c \sharp ²/e \sharp ²/a³).

110: \ll only in C_{EC} (added by Liszt).

114 u: C_{EC}, F have \wedge above both last notes, which in Liszt means a strong emphasis on each individual note; for

this reason, we here change the single sign to two \wedge .

119 l: C_{7Par}, C_{7Pro} have arpeggio sign before 1st chord; however, C_{7Pro} (autograph correction M 118 to 1st chord in M 119) has no arpeggio, presumably because of the short duration of \downarrow (M 6, 12, 123, however, have \circ).

123 l: Arpeggio sign only in C_{7Par}, C_{7Pro}, presumably copyist's error in C_{EC}; cf. M 6, 12. – All sources have a \sharp minor chord; some later editions add \times before c \sharp ¹ in view of the major chords in M 6, 12, 119; however, the continuation here is different.

124–156, 229–237, 270–289, 300–304: Written out anew by Liszt in C_{EC} (only beat 1 in M 237), with the corresponding copyist's measures deleted or pasted over.

126 l: 1st note of lower voice in C_{EC}; F \downarrow instead of \downarrow ; probably an error by Liszt in C_{EC}; we follow C_{7Par}, C_{7Pro}; cf. also M 124, 128 f.

138/139 l: Slur at measure transition given here as in C_{EC}, though it is not continued there after the line break in M 139, which is why it is absent in F.

147–153 l: C_{7Par}, C_{7Pro} have fingering 3–2 on the motif $\downarrow\downarrow$ (only notated at M 147–148 beat 1, but surely applies to end of M 153); C_{EC}, F have no fingering, however; C_{7Pro} also gives *portato* at 1st statement of the motif (M 147 beat 2).

149 l: F erroneously lacks arpeggio sign on 1st chord; our edition follows C_{7Par}, C_{7Pro}, C_{EC}.

150 f.: 2nd S only in C_{EC}.

153: \gg only in C_{7Par}, C_{7Pro}; in C_{EC}, Liszt mistakenly forgot \gg (it is present in the copyist's copy in the measure deleted by Liszt), cf. also *ppp* in M 157.

157: The sources have 2 *Ped.*; we give *una corda* as in analogous passages.

164, 166 l: \natural before d \sharp ¹ only in C_{7Par}, C_{7Pro}.

178 u: F erroneously has *Con S^{vi} ad libitum*, but all other sources have *S ad libitum* or *S^{va} ad libitum*.

225 u: 2nd chord in C_{7Pro} has ottava sign and is notated an octave lower than in our edition; Liszt subsequently

added *loco* in red crayon; it seems very improbable that the 2nd chord was intended an octave lower, given M 226 f., not least because the ottava line has not been deleted. When writing out this passage afresh, Liszt presumably wanted to notate the chord an octave higher, without an ottava sign, as in M 227, which is what we do here. C_{EC}, F follow the original notation.

237 l: Chord on beat 1 in F lacks articulation; C_{EC} erroneously has r ; we follow C_{7par}, C_{7pro}, cf. also M 239, 241.

262 f.: Some editions here add \flat before *b*, in order to have a pure Eb major chord to match the preceding harmony; however, none of the sources have an accidental before *b* (not even in Liszt's newly written version of this passage in C_{7pro}).

274–282: Position of S given here as in C_{EC}; given in F on beat 1 or (M 281 f. only) on beat 3.

295, 299 l: C_{7pro} has tremolo with $\underline{\underline{d}}$ and the rest 7 at the end, but Liszt deleted the last dot each time in C_{EC} in pencil and changed the rest to 7 ; F, however, has the same as C_{7pro}. We adopt Liszt's correction of the tremolo notation to $\underline{\underline{d}}$, but correct the rest to 7

297: \sharp before g^2 and g^3 on beat 3 only in C_{7par}, C_{7pro}, but \sharp mistakenly forgotten by Liszt in the newly rewritten passage in C_{7pro}, which is also why it is absent in C_{EC}, F.

323: On beat 3, F has $A\flat_1/Ab$ (pf l) || ab (pf u); this is derived from an earlier version of M 323 f. that was two measures longer in C_{7par} and C_{7pro}, for which Liszt initially added an *ossia*

variant in C_{7pro} before shortening it in C_{EC} and deleting the original d chord on beat 4 of M 323, $ab/b/f^1/ab^1$ (pf l) || $ab^2/b^2/d^3/ab^3$ (pf u) in order to notate anew the seventh chord as a tied d chord $g\sharp/d^1/e\sharp^1/b^1$ (pf l) || $b^2/d^3/e\sharp^3/b^3$ and link up with M 324. But in doing so, he forgot to alter the now unnecessary enharmonic shift from $g\sharp$ to ab on beat 3.

330, 334 l: F has > on 3rd chord instead of r ; M 330 in C_{EC} originally had > , but then a slur was subsequently added along with r slightly to the right of the chord, without deleting > ; cf. also the last chord in M 330.

Munich, autumn 2021

Peter Jost