

NEUE LISZT-AUSGABE

NEW LISZT EDITION

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE

NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS

SERIE I

SERIES I

WERKE FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN

WORKS FOR PIANO SOLO

ZUSAMMENGESTELLT VON

COMPILED BY

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI
ISTVÁN SZELÉNYI

BAND 6

VOLUME 6

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1976

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

PREMIÈRE ANNÉE – SUISSE

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

PREMIÈRE ANNÉE – SUISSE

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

EDITED BY

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

FINGERSATZ REVIDIERT VON

KORNÉL ZEMPLÉNI

FINGERING REVISED BY

KORNÉL ZEMPLÉNI

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1976

Gemeinsame Ausgabe – Published jointly by
Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London
Editio Musica Budapest

© 1976 by Editio Musica Budapest
Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – Printed in Hungary

INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General Preface	VI
Vorwort – Preface	X
Faksimiles – Facsimiles	XIII

Années de Pèlerinage

Première Année – Suisse

1. Chapelle de Guillaume Tell	2
2. Au lac de Wallenstadt	8
3. Pastorale	12
4. Au bord d'une source	15
5. Orage	22
6. Vallée d'Obermann	30
7. Eglogue	46
8. Le mal du pays (Heimweh)	50
9. Les cloches de Genève	55

Anhang – Appendix

Album d'un voyageur

I Impressions et poésies

1. Lyon	62
4. Les cloches de G*****	74
7. Psaume	86

II Fleurs mélodiques des Alpes

1.	88
2.	91
3.	96
4.	100
5.	104
6.	114
7.	118
8.	122
9.	125

Critical Notes	131
--------------------------	-----

Die *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) soll sämtliche Musikwerke Franz Liszts in einer Form vorlegen, die sowohl kritisch-wissenschaftlichen als auch praktischen Anforderungen genügt. Die 1907 begonnene, von der „Franz Liszt-Stiftung“ initiierte alte Gesamtausgabe umfaßte bis 1936 dreiunddreißig Bände, die jedoch nur einen Teil des gesamten Lebenswerkes enthielten. Auch die einzelnen, in der Folgezeit von englischen, amerikanischen, russischen und ungarischen Musikgelehrten herausgegebenen Liszt-Werke vermochten die verbliebene Lücke nicht zu schließen.

Die NLA ist in folgende zehn Serien gegliedert:

- I Werke für Klavier zu 2 Händen
- II Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen
- III Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 4 Händen und für zwei Klaviere
- IV Werke und Bearbeitungen für mehrere Instrumente
- V Werke und Bearbeitungen für Orgel und Orgel mit sonstigen Instrumenten
- VI Orchesterwerke
- VII Werke für Klavier und Orchester
- VIII Vokalwerke mit Klavier
- IX Vokalwerke mit Orchester und mit mehreren Instrumenten
- X Chorwerke a cappella

Die NLA bietet die Werke Liszts in ihrer endgültigen Fassung. Abweichende Versionen ganzer Werke werden nur dann wiedergegeben, wenn wesentliche Teile der Frühfassung in der endgültigen Fassung nicht enthalten sind. Als Primärquellen werden sowohl Autographe als auch die noch zu Lebzeiten Liszts erschienenen Ausgaben ausgewertet; Abschriften und Druckkorrekturen mit Liszts eigenhändigen Eintragungen werden weitgehend berücksichtigt. Die Notation der Quellen ist nur dort modernisiert, wo dieses keiner sinndeutenden Einmischung gleichkommt. Editorische Änderungen und Entscheidungen, die im Notentext bereits vollzogen sind, werden in dem am Schluß eines jeden Bandes wiedergegebenen Kritischen Bericht („Critical Notes“) aufgezeigt und begründet.

The *New Liszt Edition* (NLE) is to present all Franz Liszt's musical works in a form which will satisfy all musicological and practical requirements. The old complete edition which was initiated in 1907 by the Franz Liszt Foundation had run to thirty-three volumes by 1936 but these represented only part of Liszt's complete oeuvre. Even the various publications of individual works which have been brought out by English, American, Russian and Hungarian musical scholars since then have not been able to fill all the gaps.

The NLE is divided into the following ten series:

- I Works for piano solo
- II Transcriptions and arrangements for piano solo
- III Transcriptions and arrangements for piano (four hands) and for two pianos
- IV Works and arrangements for several instruments
- V Works and arrangements for organ solo and for organ and other instruments
- VI Orchestral works
- VII Works for piano and orchestra
- VIII Vocal works with piano
- IX Vocal works with orchestra and with several instruments
- X A cappella choral works

The NLE presents Liszt's works in their final form. Variant versions of complete works are only included where significant parts of the early version are not included in the final version. Autographs and editions which appeared in Liszt's lifetime have been used as primary sources; copies and proof-sheets with corrections in Liszt's hand have been taken into consideration to a great extent. The notation used in the sources has only been modernized where no element of interpretation is thereby introduced. Editorial alterations and decisions incorporated in the musical text are enumerated and accounted for in the Critical Notes printed at the end of each volume.

Editorial alterations and additions have not been designated by means of any typographical distinc-

Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber werden, soweit sie auf Grund strenger Analogie innerhalb eines Werkes vorgenommen wurden, typographisch nicht besonders gekennzeichnet, sondern lediglich im Vorwort oder Kritischen Bericht allgemein erwähnt. Ebenso werden fehlende Ganztaktpausen, Triolen, Sextolen und unregelmäßige Gruppen bezeichnende Ziffern sowie fehlende Bögen von Vorschlagsnoten zur Hauptnote stillschweigend ergänzt. Herausgeberzutaten und -änderungen an musikalisch problematischen Stellen werden dagegen im Notentext wie folgt gekennzeichnet:

Buchstaben (Worte, dynamische Bezeichnungen, *tr*-Zeichen) durch kursive Typen;

Akzidenzien vor Hauptnoten, Stakkatopunkte und -keile, Tenutostriche, Pausen (kleinere Werte) und Fermaten, die Angabe *Ped.* und ihre Aufhebung durch \bullet , Akzente (> und \wedge) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln ($\langle \rangle$), Pedalvibrato ($\text{—}\text{~}\text{~}\text{~}$), Arpeggio- und Trillerwellenlinien, Taktartbezeichnungen (zwischen den Liniensystemen) sowie runde Klammern durch dünneren Stich;

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

*

Die Eigenheiten der Kompositions- und Notationsweise Liszts warfen für die editorische Arbeit an den Klavierwerken einige Probleme auf. So war die originale Gruppierung von Achtelnoten und kleineren Zeitwerten – entgegen den gebräuchlichen Regeln für Balkierung und Aufteilung – immer dann zu übernehmen, wenn sie vom musikalischen Verlauf her sinnvoll erschien. An Stellen, die in den Vörlagen durch die Angabe *quasi cadenza* oder durch eine Fermate als metrisch ungebunden gekennzeichnet waren, wurde auf pedantische Richtigstellung der Zeitwerte verzichtet. Die bei Liszt nicht verkürzten Schlußtakte auftaktiger Sätze wurden unverändert übernommen. In zahlreichen Klavierwerken ließ Liszt die Melodiestimme in größerem, die Begleitung in kleinerem Stich wiedergeben; ferner kennzeichnete er in seinen orchestralartigen Klaviersätzen die Stimmführung innerhalb eines Systems durch Halsung der oberen Stimme nach oben und der unteren nach unten, wobei er

tion in so far as they have been introduced on the grounds of strict analogy within a work; they have in such cases merely been mentioned in the Preface or Critical Notes. Similarly missing whole bar pauses, triplets, sextuplets and figures designating irregular groups of notes, and also slurs missing from appoggiaturas to principal notes, have been tacitly supplied. Editorial additions and alterations in passages presenting particular musical problems, on the other hand, have been indicated in the text as follows:

Letters (words, dynamic and trill signs) by italics;

Accidentals before principal notes, staccato dots and dashes, tenuti, rests (of short duration) and fermatas, the indication *Ped.* and its cancellation by \bullet , accents (> and \wedge) and also ornaments, by smaller type;

Crescendo and decrescendo signs ($\langle \rangle$) pedal vibrato ($\text{—}\text{~}\text{~}\text{~}$), arpeggios and wavy lines denoting trills, time-signatures (between the staves) and round brackets by fainter type;

Slurs by dotted lines;

Bar-lines by dots.

All other additions appear between square brackets.

*

The peculiarities of Liszt's method of composing and notating his music presented the editors of the piano works with several problems. Thus Liszt's grouping of quavers and notes of smaller value has always been preserved, contrary to the normal rules for stemming and note-grouping, when it seemed to be of musical significance. In passages where in the sources the indication *quasi cadenza* or the use of a fermata indicate metric freedom, no attempt has been made to make the time-values pedantically correct. The unshortened final bars of those movements which begin with an upbeat have been kept. In many of his piano works Liszt printed the melodic line in large type and the accompaniment in smaller type; furthermore he makes clear in his piano works of a more orchestral character the movement of the parts within a staff by the use of upward-pointing tails for the upper part and of downward-pointing tails for the lower part, though he omits to insert rests for passages where a part is silent. These

für pausierende Stimmen keine Pausen setzte. Auch diese Notierungen wurden unverändert übernommen. Phrasierungsbögen wurden dem Original entsprechend belassen, selbst wenn sie der Lehre Riemanns entgegenstehen. Die Gültigkeitsdauer agogischer Bezeichnungen (*rit.*, *accel.* etc.) ist durch gestrichelte Linien angezeigt: das Ende dieser Linien bedeutet ein *a tempo*, das in solchen Fällen demzufolge nicht ausdrücklich angegeben zu werden brauchte. Liszt verwendet die Bezeichnung *stringendo* nicht nur auf das Tempo bezüglich, sondern auch zur Bezeichnung des Charakters kleinerer oder größerer Abschnitte. *Ritenuito* bezeichnet ebenfalls den Charakter (ein im Vergleich zum Grundtempo zurückgehaltenes, doch gleichmäßiges Metrum), wogegen *ritardando* stufenweise Verlangsamung bedeutet. Die bei Liszt in manchen Sätzen nur scheinbar fehlende Anfangsdynamik ist in den originalen Bezeichnungen *dolce* bzw. *dolcissimo* inbegriffen; sie bedeuten zugleich *piano* bzw. *pianissimo*. Bei Liszt entsprechen die verschiedenen Arten des Klavieranschlags teils dynamischen, teils klangfärbenden Nuancen. Das Zeichen \wedge bedeutet einen sich auch auf den Charakter auswirkenden, schärferen Akzent, das Zeichen $>$ dagegen lediglich dynamische Hervorhebung. Der Staccatopunkt und das zur Bezeichnung des *martellato* bzw. *staccatissimo* dienende keilförmige Zeichen haben sich vermutlich gerade in Liszts Schreibweise differenziert. Liszts Pedalzeichen für das rechte Pedal sind auf ältere, relativ kurz nachklingende Klaviere bezogen. Modernere Instrumente erfordern stellenweise einen häufigeren Pedalwechsel, für den ergänzende Pedalzeichen zu setzen waren. Die das linke Pedal betreffende Bezeichnung *una corda* ist bei Liszt vielfach nicht wieder aufgehoben; die fehlende Bezeichnung *tre corde* wurde unter Berücksichtigung der dynamischen Zeichen von Fall zu Fall ergänzt. Fehlende Pedalzeichen bedeuten keinesfalls *senza pedale*; die Bezeichnung *armonioso* hingegen verlangt reichlichen Pedalgebrauch. Liszts Pedalzeichen lassen zuweilen darauf schließen, daß er als stilistische Neuerung bereits das Ineinanderklingen verschiedener Harmonien verlangte. Die von Liszt angegebenen Fingersätze gehen stets von der Konstitution seiner eigenen Hände aus, sind also nicht als allgemein gültig aufzufassen. Die Herausgeber haben daher in vielen Fällen leichter ausführbare zusätzliche Fingersatz-Bezeichnungen zugefügt. Die bei Liszt als *Ossia* angegebenen Textvarianten für Klaviere mit verschiedenem Tonumfang konnten reduziert werden, da die Fassungen für Instrumente mit einer Klaviatur von weniger als 7 Oktaven in der modernen Praxis überflüssig sind.

notational peculiarities, too, have been incorporated without alteration. Phrasing has been left as in the original, even when it is contrary to Riemann's principles. The length of the applicability of agogic signs (*rit.*, *accel.* etc.) is shown by means of dotted lines; the end of such a line denotes *a tempo*; the actual words have therefore not been added. Liszt employs the indication *stringendo* to cover not only tempo but also the rather lively character of certain shorter or longer passages. *Ritenuito* also refers to character (a regular though rather slower metre in comparison with the basic tempo), whereas *ritardando* implies a steady slowing down. In some Liszt movements which may seem to lack a first dynamic marking the direction *dolce* or *dolcissimo* may be taken as indicating also *piano* or *pianissimo*. The various kinds of keyboard touch correspond in Liszt partly to dynamic nuances and partly to nuances of timbre. The sign \wedge denotes a rather sharp accent that affects the character, whereas the sign $>$ merely affects dynamic emphasis. The staccato dot and the wedge-shaped sign that designate *martellato* and *staccatissimo* were presumably differentiated in Liszt's notational practice. Liszt's right pedal indications refer to the older type of piano with a relatively short reverberation. More modern instruments demand in places a more frequent change of pedal; the appropriate recommendations have been supplied. Liszt frequently omits to cancel the indication *una corda* for the left pedal; the missing *tre corde* has been supplied where appropriate and with regard to the dynamic markings. The absence of a pedal sign must not be taken to mean *senza pedale*; the indication *armonioso* on the other hand calls for considerable use of the pedal. Liszt's pedal markings occasionally permit the assumption that he required the different harmonies to be allowed to merge into each other—a stylistic innovation. Liszt's fingering is always based on the span of his own hands and is not therefore to be considered as generally applicable. In many cases the editors have accordingly supplied alternative fingering which is easier to execute. The variant passages which Liszt indicated with an *Ossia* for use with pianos with a limited range could be reduced as the versions for instruments with a range of less than seven octaves are unnecessary in modern practice.

Der Notenteil der NLA enthält in Form von Fußnoten Bemerkungen der Herausgeber zur Ausführung und Vortragstechnik, die den praktischen Anforderungen gerecht werden sollen. Dabei wird von dem Bestreben ausgegangen, nach Möglichkeit stets im Sinne des „Liszt-Pädagogiums“* zu verfahren.

Budapest, Sommer 1969

Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

The musical text of the NLE contains in the form of footnotes all editorial suggestions appropriate to practical considerations and performing technique. The primary aim has always been to proceed as much as possible in the spirit of the “Liszt Pedagogy”.*

Budapest, Summer 1969

Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(translated by Peter Branscombe)

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzten | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901.* (in den Fußnoten des Notenteils abgekürzt als „L-P“).

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzten | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901,* (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).

„Da ich in der letzten Zeit viele neue Länder, verschiedene Gegenden durchwanderte, Orte, die durch die Geschichte und Poesie geheiligt sind; und ich fühlte, daß die abwechslungsreichen Antlitze der Natur und die Szenen, die ihnen anhaften nicht als leere Bilder an meinen Augen vorbeizogen, sondern in meiner Seele tiefe Gemütsbewegungen erregten; daß zwischen ihnen und mir eine unbestimmte, doch sofortige Beziehung, eine ungeklärte, doch tatsächliche Verbindung, eine unerklärbare, doch sichere Gemeinschaft entstand, habe ich versucht einige meiner stärksten Empfindungen und lebhaften Eindrücke in Musik wiederzugeben.“ – schreibt Liszt im Vorwort des 1842 erschienenen *Album d'un voyageur* über dessen Entstehung. Zur Komposition dieser 19 Werke – einige ausgenommen – wurde Liszt durch Erlebnisse inspiriert, die er während seines Schweizer Aufenthaltes in den Jahren 1835–36 gesammelt hatte. Zwischen 1848 und 1854 arbeitete er die Serie um und gab sie 1855 unter dem Titel *Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse* heraus. Diese Bearbeitung betrachtete er eindeutig als Widerruf und Annullierung des älteren *Album d'un voyageur*. Um dessen Verbreitung und Aufführung zu verhindern, kaufte er das Verlagsrecht und die Platten vom Verleger Haslinger zurück und ließ den Zyklus auch nicht in sein Werkverzeichnis aufnehmen.*)

Von den neun Stücken der *Années de Pèlerinage* (erstes Jahr) sind *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'un source*, *Vallée d'Obermann* und *Les cloches de Genève* Bearbeitungen der entsprechenden Stücke des als *Impressions et Poésies* betitelten ersten Teiles aus dem *Album d'un voyageur*; *Pastorale* und *Le mal du pays* sind Bearbeitungen des 3. bzw. 2. Stückes aus dem *Fleurs mélodiques des Alpes* betitelten zweiten Teil. *Eglogue* stammt nicht aus der älteren Serie, sondern ist die Bearbeitung eines Schweizer Hirtenliedes (*ranz de chèvre*), entstand aber ebenfalls 1836. *Orage*, 1855

*) Vgl. La Mara, Franz Liszts Briefe (Breitkopf, Leipzig, 1899) I, 190 sowie Dr. Edgar Istel: Elf ungedruckte Briefe an Schott (Die Musik, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1905–1906, Jahrgang V, Band XIX, Heft 13, Seite 47).

“Having in recent times travelled in many new countries, through different landscapes and places consecrated by history and poetry, having felt that the varied phenomena of nature, the processes taking place in nature, did not pass before my eyes as empty images but produced deep emotions in my soul, and that between us a vague but immediate relationship had established itself, an undefined but real rapport, an inexplicable but irrefutable communication—I have tried to present in music some of my strongest sensations and my most lively impressions.” Thus wrote Liszt on the origin of the pieces in the series in the foreword to *Album d'un voyageur* which appeared in 1842. Liszt was inspired to write these nineteen pieces—with only a few exceptions—by the experiences of his 1835–36 stay in Switzerland. He revised that series between 1848 and 1854 and published it in 1855 under the title *Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse*. Liszt regarded this revision as being synonymous with the invalidation, or withdrawal, of the earlier series. And so that there would be no possibility of performing or spreading the work, Liszt bought back the publication rights and the plates of the *Album d'un voyageur* from the work's publisher Haslinger, in 1850. Nor did he permit the cycle to be included in the catalogue of his works.*)

Of the nine pieces in the new series, *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'un source*, *Vallée d'Obermann* and *Les cloches de Genève* are a revision of the pieces with similar titles in the first part of *Album d'un voyageur* entitled *Impressions et poésies*. *Pastorale* and *Le mal du pays* are a revision of the third and second pieces respectively in the second part of *Album d'un voyageur* entitled *Fleurs mélodiques des Alpes*. *Eglogue* does not come from the earlier series but dates likewise from 1836 and is an arrangement of a Swiss shepherd's song (*ranz de chèvre*). *Orage* dates from 1855 and was also included in the first year of *Années de Pèlerinage* as a

*) Cf. La Mara, Franz Liszts Briefe (Breitkopf, Leipzig, 1899) I, 90; and Dr. Edgar Istel: Elf ungedruckte Briefe an Schott (Die Musik, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1905–1906, Jahrgang V, Volume XIX, Booklet 13, p. 47).

komponiert, kam ebenfalls als neue Komposition in das Material der *Années de Pèlerinage* (erstes Jahr). *Pastorale* und *Le mal du pays* sind Bearbeitungen von zwei Appenzeller Kuhreigen. Auch das Rezi-tativ der *Chapelle de Guillaume Tell* zitiert übrigens die Melodie einer Schweizer Alpenhornweise.***) Eine ähnliche Stimmung verbreitet das Thema von *Au lac de Wallenstadt*. Die Stücke der Serie sind demnach aufgrund schweizerischer Erlebnisse entstanden und versuchen die Stimmung der Alpen-landschaft einzufangen. Ein Werk bildet dabei eine Ausnahme: *Vallée d'Obermann* ist nicht – wie der Titel vermuten lassen könnte – die musikalische Darstellung eines Schweizer Tals, sondern „... es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman Obermann von Sénancour, dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet ... Das düstere, hyper-elegische Fragment »La vallée d'Obermann« welches in den Schweizer Jahrgang der *Années de Pèlerinage* aufgenommen (da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von Sénancour, worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen.“****)

Das erste Jahr der *Années de Pèlerinage* erschien erstmals 1855 bei Schott, und zwar jedes Stück in einem einzelnen Heft mit gezeichnetem Titelblatt. Die Titelblätter zieren Zeichnungen von Kretschmer, die auf den „Inhalt“ der Werke Bezug nehmen. Liszt äußerte sich anerkennend über die schöne Ausstattung der Serie, nur beanstandete er das Titelblatt der *Vallée d'Obermann*, das eine Berg-landschaft darstellt. In dem oben zitierten Brief an Schott schrieb er: „Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu“. In einem anderen Brief lesen wir, daß sich der Wald von Obermann in Fontainebleau befindet.*****) Auf den Titelblättern stehen außerdem Zitate aus Werken von Byron, Schiller und Sénancour (zum 1., 2., 4., 5. und 7. Stück und in einem etwas späteren Nachdruck nur zu dem 6. und 8. Stück), mit denen Liszt Grundstimmung und Programm der einzelnen Werke charakterisiert. Die Byron-Zitate stammen aus dem III. Gesang des Versromans „*Childe Harold's Pilgrimage*“ (85., 96., 97. und 98. Strophe). Das Schiller-Zitat ist dem Gedicht *Der Flüchtling* (16–18. Zeile), die

new work. *Pastorale* and *Le mal du pays* are each an arrangement of an Appenzell Kuhreigen, and the recitativo in *Chapelle de Guillaume Tell* also quotes a Swiss Alpine horn melody.***) The theme of *Au lac de Wallenstadt* has a similar atmosphere. Thus the pieces in the series were inspired by Swiss experiences and the moods of the Alps, with the exception, however, of one work: *Vallée d'Obermann*—in spite of its title—is not the musical representation of some Swiss valley but “refers simply and solely to Sénancour's French novel, *Obermann*, the action of which is formed by the development of a particular state of mind... The gloomy, hyper-elegiac fragment ‘la vallée d'Obermann’ which I have included in the Swiss year of the *Années de Pèlerinage* (since the novel itself also takes place in Switzerland), evokes several of the main details from Sénancour's work, to which the chosen epigraphs refer.”****)

The first year of the *Années de Pèlerinage* was first published by Schott in 1855, with an illustrated title page and each piece as a separate booklet. On the title page are found Kretschmer's drawings illustrating the content of the pieces. Liszt spoke in praise of the fine presentation of the series but in his letter to Schott, quoted above, he took exception to the *Vallée d'Obermann* title page, which depicts a mountain landscape, because in this piece “there is no place for guns and hunters”. In another of his letters we can read that *Obermann's* forest is in Fontainebleau.*****) Similarly on the title page are to be found the Byron, Schiller and Sénancour quotations (before the 1st, 2nd, 4th, 5th and 7th pieces, and in a somewhat later reprint before only the 6th and 8th pieces) with which Liszt characterizes the fundamental mood or programme of the individual pieces. The Byron quotations are from the third canto of the narrative poem *Childe Harold's Pilgrimage* (stanzas 85, 96, 97 and 98). The Schiller quotation is from the poem *Der Flüchtling* (lines 16–18) and the Sénancour quotations are *Obermann* extracts (lines from the 4th and 63rd letters, and the *Troisième fragment*).

The sources for this edition are the first edition published by Schott and the autograph manuscript of the series, which is now kept in the manuscript

***) Vgl. Walter Rüschi: Franz Liszts *Années de Pèlerinage* (Bellinzona, 1934, S. 14, 17, 22–23).

****) Vgl. Istel: *Elf ungedruckte Briefe an Schott*, S. 46.

*****) Vgl. La Mara, *Franz Liszts Briefe*, IV, 258.

***) Cf. Walter Rüschi: *Franz Liszts Années de Pèlerinage* (Bellinzona, 1934, pp. 14, 17, 22–23).

****) Cf. Istel: *Elf ungedruckte Briefe an Schott* (aforementioned edition, p. 46).

*****) Cf. La Mara, *Franz Liszts Briefe* (aforementioned edition) IV, 258.

Sénancour-Zitate sind dem Roman *Obermann* (Zeilen des 4. und 63. Briefes sowie das *Troisième fragment*) entnommen.

Als Quellen der vorliegenden Ausgabe dienen die bei Schott erschienene Erstausgabe und das Autograph, das in der Autographensammlung der Staatlichen M. E. Ssaltikow-Schtschedrin Bibliothek in Leningrad aufbewahrt wird.

Der erste Teil des *Album d'un voyageur* (*Impressions et poésies*) enthält sieben Stücke. Das erste, *Lyon*, entstand unter dem Eindruck des Lyoner Arbeiteraufstandes und der Gespräche zwischen Liszt und dem Abbé Félicité de Lamennais im Jahre 1834. Als Motto trägt das Werk das Losungswort der aufständischen Arbeiter. *Les cloches de G****** (Genève), das vierte Stück der Serie, wurde zwar in das erste Jahr der *Années de Pèlerinage* übernommen, doch enthält das Werk bedeutendes Material, das in die neue Fassung nicht aufgenommen wurde. Dies rechtfertigt dessen Neuveröffentlichung. Das siebente Stück der Serie, *Psahme*, ist die Bearbeitung des 42., sogenannten Genfer Psalms. Die Melodie dieses Genfer Psalms stammt von Louis Bourgeois (1510–1569?). Als Motto stehen in der Ausgabe die ursprünglichen biblischen Anfangszeilen des Psalms. Von den neun Stücken des zweiten Teiles *Fleurs mélodiques des Alpes* komponierte Liszt sechs (Nr. 2, 3, 5, 7, 8, 9) auf Schweizer Volkslieder bzw. auf volkstümliche Lieder.*****) Wahrscheinlich haben auch die übrigen Themen der Stücke eine ähnliche Herkunft. Den dritten Teil des Zyklus', *Paraphrases*, hat Liszt später ebenfalls bearbeitet und 1877 (unabhängig von den *Années de Pèlerinage*) unter dem Titel *Trois morceaux suisses* als selbständiges Werk veröffentlicht.

Die Herausgabe des *Album d'un voyageur* basiert auf folgenden Quellen: auf der bei Haslinger 1842 erschienenen Erstausgabe der vollständigen Serie; der bei Richault um 1840 erschienenen Erstausgabe des ersten Zyklusteiles; der Latte-Ausgabe des zweiten Teiles, ebenfalls um 1840; schließlich auf der Heugelschen Ausgabe des 3. Stückes aus dem zweiten Teil, die den Titel *La fête villageoise* trägt.

Imre Sulyok
Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

*****) Das 5. und 8. Stück komponierte Liszt auf Melodien des damals namhaften Schweizer Liederkomponisten Ferdinand Huber (1791–1863).

collection of the M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library in Leningrad.

The first section of *Album d'un voyageur* (*Impressions et poésies*) contains seven pieces. The first, *Lyon*, was written in 1834 under the influence of the Lyon workers' uprising and the discussions which Liszt had with the abbot Félicité de Lamennais. Its epigraph is the slogan of the rebelling workers. *Les cloches de G****** (Genève), the fourth piece of the series, was transferred to the first year of *Années de Pèlerinage* but it contains some significant musical material which was omitted from the new version, and this justifies the present publication of it. *Psahme*, the seventh piece in the set, is an arrangement of the 42nd, so called Geneva, psalm. The melody of this Geneva psalm was written by Louis Bourgeois (1510–1569?). The first lines of the psalm's original biblical text appear as its epigraph. Of the nine pieces which make up the second part, *Fleurs mélodiques des Alpes*, Liszt based six on Swiss folksongs or popular art songs (Nos. 2, 3, 5, 7, 8 and 9).*****) It may be presumed that themes of the other pieces were of similar origins. Liszt later likewise revised the third part of the cycle, *Paraphrases*, and in 1877 published it as a single work (independent of *Années de Pèlerinage*) under the title *Trois morceaux suisses*.

This edition of the *Album d'un voyageur* has been based on the following sources: the first edition of the complete series published by Haslinger in 1842; the first edition by Richault, dating from around 1840, of the first part of the cycle; the Latte edition, likewise from around 1840, of the second part; and finally the Heugel edition of the third piece in the second section under the title *La fête villageoise*.

Imre Sulyok
Imre Mező

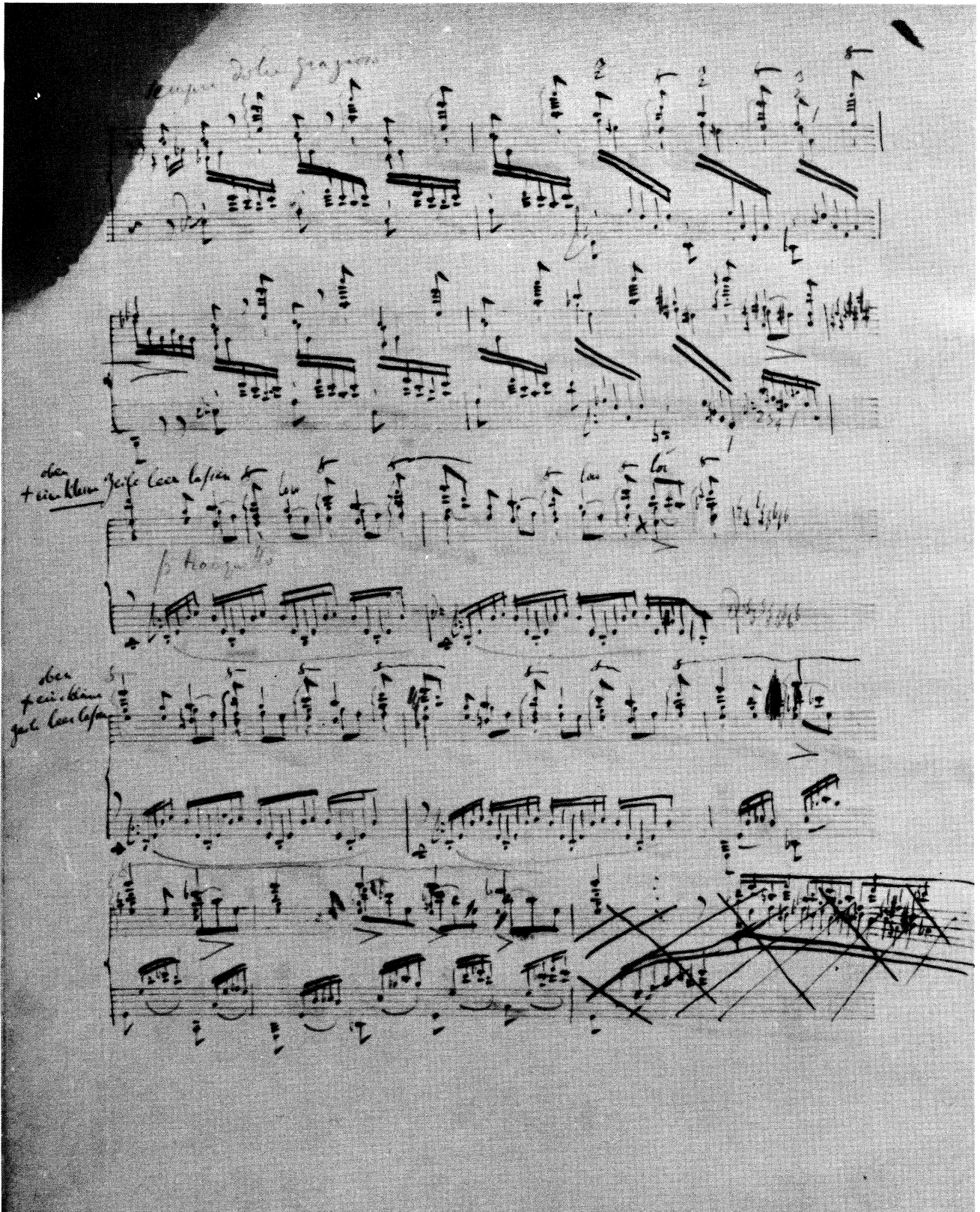
(translated by Fred Macnicol)

*****) Liszt based the fifth and eighth pieces on melodies by Ferdinand Huber (1791–1863), a well-known Swiss song composer of the time.



Au bord d'un source: Takte 1–12 im Autograph. Leningrad, Öffentliche Staatsbibliothek M. E. Ssaltikow-Schtschedrin. Signatur: F. No. 298, Sammlung Siloti, ed. br. No. 7 (34 × 27 cm).

Au bord d'un source: bars 1–12 in the autograph. M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad. Shelf mark: F. No. 298, Siloti collection, ed. br. No. 7 (34 × 27 cm).



Au bord d'un source: Zweite Seite des Autographs. (Am Rand Liszts Anweisungen für den Kopisten.) Leningrad, Öffentliche Staatsbibliothek M. E. Ssaltikow-Schtschedrin.

Au bord d'un source: the second page in the autograph. (Liszt's instructions to the copyist can be seen at the side.) M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad.