



FRANZ LISZT

NEUE AUSGABE  
SÄMTLICHER WERKE

SERIE I

WERKE FÜR KLAVIER  
ZU ZWEI HÄNDEN

ZUSAMMENGESTELLT VON

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI  
ISTVÁN SZELÉNYI

BAND 5

FERENC LISZT

NEW EDITION OF  
THE COMPLETE WORKS

SERIES I

WORKS FOR PIANO SOLO

COMPILED BY

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI  
ISTVÁN SZELÉNYI

VOLUME 5

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1983

**FRANZ LISZT**

**FERENC LISZT**

**GROSSES KONZERTSOLO**

**SONATE**

**FANTASIE UND FUGE  
über das Thema B-A-C-H**

**PRÄLUDIUM UND FUGE  
über das Motiv B-a-c-h**

HERAUSGEGEBEN VON

ANTAL BORONKAY

**GROSSES KONZERTSOLO**

**SONATE**

**FANTASIE UND FUGE  
über das Thema B-A-C-H**

**PRÄLUDIUM UND FUGE  
über das Motiv B-a-c-h**

EDITED BY

ANTAL BORONKAY

**BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST**

1983

Gemeinsame Ausgabe — Published jointly by

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London

Editio Musica Budapest

© 1983 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 .....	XIV
Großes Konzertsolo .....	3
Sonate .....	27
Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H .....	60
Anhang — Appendix	
Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h .....	75
Critical Notes .....	89

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 Ferenc 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 Ferenc 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 Vorlagen 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 Schlußakte 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. *Ritenuto* 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. *Ritenuto* 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 designates *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 Kadenzgen | 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 Kadenzgen | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901,* (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).

Das *Große Konzertsolo* hat Liszt 1849—1850 für einen Klavierwettbewerb des Pariser Conservatoire im Jahre 1850 komponiert und Adolf Henselt<sup>1)</sup> gewidmet. Es ist nicht bekannt, welche Aufführungen das Werk in Paris und anderswo erlebte, denn nach Liszts eigenen Erinnerungen war das Stück so schwer geworden, daß selbst Henselt es nicht bewältigen konnte; (Henselt:) „... das kann man nicht spielen, das geht über die Möglichkeit.“<sup>2)</sup> Nach Liszt war Tausig der erste, der es vorgetragen hat. Liszt erachtete das Werk als einen Versuch neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Davon zeugt nicht nur die Gattung selbst, sondern auch die Tatsache, daß er immer wieder versuchte, einen entsprechenden Titel zu finden, wie Grand solo, Grand Concert — und in seinen Briefen: Morceau de Concert (pour Piano sans Orchestre) bzw. Concerto sans Orchestre. Der Umstand, daß Liszt das Werk ursprünglich als ein durchweg virtuosos Stück geplant hatte und erst später den Andante sostenuto-Mittelteil einschob, weist ebenfalls auf den Versuchscharakter des Werkes hin. Das vollständige Werk erschien 1851 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Liszt schuf auch eine Fassung für Klavier und Orchester mit dem Titel *Grand Solo de Concert*, vermutlich zur gleichen Zeit wie das Werk für Klavier solo. Von dieser Fassung ist ein Autograph der Orchesterpartitur ohne die Klavierstimme und ohne den langsamen Mittelteil überliefert. Liszt hat diese Fassung nicht veröffentlicht (sie blieb bis heute ungedruckt, siehe Liszt-Werkverzeichnis in The New Grove Dictionary). Bis 1856 erarbeitete Liszt auch eine Fassung für zwei Klaviere, der er den Titel *Concerto pathétique* gab und die 1866 bei Breitkopf & Härtel erschien. Die Quellen der vorliegenden Ausgabe sind die Erstausgabe und das Autograph (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

Die *Sonate* entstand laut Autograph 1852—1853, und zwar vermutlich in Weimar. Einige überlieferte Entwürfe belegen aber, daß sich Liszt bereits 1851 mit dem Gedanken an dieses Werk trug. Liszt widmete die

Liszt composed the *Großes Konzertsolo* in 1849—50 for a piano competition which was to take place at the Paris Conservatoire in 1850 and dedicated the piece to Adolf Henselt.<sup>1)</sup> We do not know if the work was performed in Paris or elsewhere as, according to Liszt's recollections, the work was so difficult that even Henselt could not master it; (Henselt:) "... das kann man nicht spielen, das geht über die Möglichkeit."<sup>2)</sup> Liszt writes that Tausig was the first to play it. It is evident from the genre of the work and also from the composer's various attempts at finding an appropriate title such as Grand solo, Grand Concert, then, in letters, Morceau de Concert (pour Piano sans Orchestre), or rather Concerto sans Orchestre that the *Konzertsolo* for Liszt meant an experiment with new means of expression. It was originally conceived as a virtuoso piece throughout, to which Liszt only later added the Andante sostenuto middle section. The complete work was published in 1851 by Breitkopf & Härtel in Leipzig. Presumably at the same time when Liszt composed the piano solo version he also arranged the piece for piano and orchestra with the title *Grand Solo de Concert*. The autograph manuscript of the orchestral score of this version is still extant, however, without the piano part and without the slow middle section. Liszt did not have this work published (as a matter of fact, it has not appeared in print to this very day, cf. the list of works in The New Grove Dictionary). Before 1856 Liszt also wrote a version for two pianos which he entitled *Concerto Pathétique*, and which was published by Breitkopf & Härtel in 1866. Sources for the present edition are the first edition and the autograph manuscript held in the Goethe and Schiller Archives, Weimar.

According to the autograph manuscript the *Sonate* was composed in 1852—53, probably in Weimar, although some previous sketches suggest that Liszt had been dealing with the idea of this piece already in 1851. Liszt dedicated the *Sonate* to Schumann in return for

1) Deutscher Pianist und Komponist (1814—1889), stand mit Liszt lange Zeit in Verbindung, wirkte seit 1838 in St. Petersburg.

2) Wilhelm Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Regensburg 1975, S. 34.

1) German pianist and composer (1814—1889) who had been in contact with Liszt for a long time. From 1838 on he was active in St. Petersburg.

2) Wilhelm Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, Regensburg 1975, p. 34.

*Sonate* Schumann, der ihm seinerseits früher die *Phantasie in C-Dur* verehrt hatte. Die 15 Jahre, die zwischen dem Erscheinen der *Phantasie* (1839) und der *Sonate* Liszts (1854) liegen, beweisen, daß Liszt seine Fähigkeiten sehr gut einschätzen konnte und die Zeit abwartete, bis er Schumanns Geste tatsächlich mit einem Meisterwerk entgelten konnte. Schumanns Werk war ursprünglich als *Sonate* gedacht (obwohl Liszt das wahrscheinlich nicht gewußt hat). Es ist auf jeden Fall bemerkenswert, daß die *Sonate* das einzige abgeschlossene und überlieferte Klavierstück Liszts ist, das den Titel *Sonate* trägt und in der Form der *Sonate* geschrieben ist. In den zu Lebzeiten Liszts erschienenen thematischen Werkverzeichnissen ist das Stück nur mit dem Titel *Sonate* angegeben, obwohl Liszt bereits im Januar 1857 in einem Brief an J. W. von Wasielewski auch die Tonart des Werkes, h-Moll hinzufügte. Die *Sonate* wurde keineswegs mit uneingeschränktem Beifall aufgenommen. Zwar äußerte sich Wagner in begeistertem Ton über das Stück und auch der erste Kritiker des Werkes, Louis Köhler<sup>3)</sup> veröffentlichte 1854 anlässlich des Erscheinens eine begeisterte Rezension in der Neuen Zeitschrift für Musik, Schumann konnte sich jedoch mit der kühnen Komposition nicht befreunden. Am 22. Januar 1857 wurde das Stück in Berlin durch von Bülow aufgeführt (nach unseren bisherigen Kenntnissen die Uraufführung). In seinem Brief an Liszt<sup>4)</sup> berichtete er von einem unerwarteten Erfolg. Die Kritik lobte jedoch nur Bülows Spiel, das Werk hingegen wurde abgelehnt. Das war sicherlich der Grund, warum Bülow 1860 Hans von Bronsard<sup>5)</sup> davor warnte, das Stück in Leipzig aufzuführen<sup>6)</sup>. Der angesehene Wiener Kritiker Eduard Hanslick hat sich noch 1881, wenn auch voreingenommen, geringschätzig über das Werk geäußert.<sup>7)</sup> Die Werte der *Sonate* wurden erst nach Liszts Tode wirklich erkannt. Obwohl Liszt der *Sonate* keinerlei Programm beifügte, sahen einige seiner Zeitgenossen (Wagner, Köhler) trotzdem Liszts eigenes Künstlerporträt darin abgebildet. Die Nachwelt bezeichnet das Stück oft als „Faust-Sonate“, weil in dem Klavierstück die mit den einzelnen Personen verbundenen Themencharaktere der Faust-Sinfonie zu erkennen

the *Phantasie* in C major. The 15 years which passed between the publication of the *Phantasie* (1839) and of the *Sonate* (1854) indicate that Liszt was well aware of his capacities and bode his time when he could return Schumann's gesture with a real masterpiece. Originally Schumann had intended his work as a sonata (although Liszt might have not known this). At any rate it is curious that the *Sonate* is Liszt's only completed work for piano in which the name sonata fully applies both to the title and the form. In thematic catalogues which came out in Liszt's lifetime this work is given with the title *Sonate* only, although in a letter written to J. W. von Wasielewski in January 1857, the composer himself stated the key of the work as B minor. The reception of the *Sonate* by contemporaries was all but unanimously favourable. Though Wagner spoke of the work in terms of highest praise in 1855, and Louis Köhler<sup>3)</sup>, its first critic wrote an enthusiastic review in the Neue Zeitschrift für Musik in 1854 on the occasion of the publication of the music, Schumann could not feel enthusiastic about the daring composition. On January 22, 1857 Bülow performed the work in Berlin (it was the world première according to our present knowledge) and wrote in a letter to Liszt<sup>4)</sup> that the *Sonate* was an unexpected success. Nevertheless, the critique praised only Bülow's playing, whilst condemning the piece. It was presumably for the same reason that in 1860 Bülow warned Hans von Bronsard<sup>5)</sup> of the dangers involved in performing the *Sonate* in Leipzig<sup>6)</sup>. Eduard Hanslick, the much respected though biased Viennese critic spoke disparagingly of the work as late as 1881.<sup>7)</sup> The *Sonate* was properly appreciated only after Liszt's death. Although Liszt did not give the work any programme, some of his contemporaries (Wagner, Köhler) saw it as an artistic portrait of the composer himself. Ever since the work has often been called the "Faust Sonata", mainly because of thematic similarities with the characters of the Faust symphony. On this basis the fugato of the *Sonate* suggests Mephisto, the cantando theme of the Andante sostenuto can be paralleled to the Gretchen movement, and the Allegro energico theme brings to mind the energetic figure of Faust.

3) Deutscher Pianist, Komponist und Musikschriftsteller (1820—1886), Autor klavierpädagogischer Werke.

4) Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Hrsg. v. La Mara. Leipzig 1898, S. 189.

5) Deutscher Komponist, Pianist und Kapellmeister (1830—1913), Schüler von Liszt in Weimar 1853—1857. Liszt widmete ihm sein Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur.

6) Hans von Bülow: Briefe und Schriften 1841—1894. Leipzig 1895—1908, Band 3, S. 66-68.

7) Zitiert von A. Göllerich in: Franz Liszt. Berlin 1908, S. 45.

3) German pianist and composer, writer on music, author of books on piano teaching (1820—1886).

4) Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow ed. by La Mara, Leipzig 1898, p. 189.

5) German composer, pianist, conductor (1830—1913). Pupil of Liszt in Weimar between 1853—1857; Liszt dedicated his 2nd piano concerto in A major to him.

6) Hans von Bülow: Briefe und Schriften 1841—1894, Leipzig 1895—1908, volume 3, pp. 66—68.

7) Quoted by A. Göllerich: Franz Liszt. Berlin, 1908. p. 45.

sind. Im Fugato der *Sonate* kann man das Thema Mephistos erkennen, der Andante sostenuto-Teil mit dem Cantando-Thema könnte ein Gegenstück zum „Gretchen“-Satz bilden und das Allegro energico-Thema verbindet sich wiederum mit der unternehmungslustigen Gestalt Fausts. Als Quelle der vorliegenden Ausgabe dienten die Erstausgabe (Breitkopf & Härtel, 1854) und eine Faksimile-Ausgabe des Autographs (München: G. Henle Verlag, 1973).

*Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* wurde ursprünglich für Orgel komponiert. Liszts Idee, ein Werk auf die Buchstaben des Namens von Bach zu komponieren, war nicht neu; bereits J. S. Bach selbst und auch Albrechtsberger und Schumann haben dies getan. Liszts Werke sind aber in dieser Kategorie zweifellos die berühmtesten (unter Einschluß der nach Liszt entstandenen Kompositionen). Zur Komposition der ursprünglichen Fassung für Orgel wurde Liszt durch einen äußeren Umstand, die Einweihung der neuen Orgel im Merseburger Dom, und insbesondere durch die Möglichkeiten, die die großartige Orgel bot, veranlaßt. Liszt wurde jedoch mit dem Werk nicht rechtzeitig fertig. Alexander Winterberger<sup>8)</sup> führte die Komposition schließlich mehr als ein halbes Jahr nach der Einweihung der Orgel, am 13. Mai 1856, in Anwesenheit des Komponisten auf der neuen Orgel auf. 1870 bearbeitete Liszt dieses Orgelwerk nochmals, und ließ es im gleichen Jahr bei Schuberth erscheinen. Auch das Klavierstück ist in zwei Fassungen überliefert. Liszt schrieb die erste Fassung, *Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h* nach der ersten Version des Orgelstückes, aller Wahrscheinlichkeit nach bald nach seiner Entstehung. Die zweite Fassung für Klavier, *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*, entstand kurz nach der zweiten Orgelfassung, spätestens im September 1870 und wurde 1871 im Verlag Siegel veröffentlicht. Es ist bemerkenswert in bezug auf die Entstehung dieses Werkes, daß Liszt nicht die zweite Fassung des Orgelstückes neu bearbeitete, sondern die entsprechenden Veränderungen der endgültigen Fassung in eine Kopie der ersten Fassung für Klavier eingetragen hat. Als Quellen wurden die schon genannte Erstausgabe und die von Liszt bearbeitete Kopie (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar) benutzt. Als ergänzende Quelle diente eine von Liszt korrigierte Kopie der ersten Klavierfassung (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin).

8) Deutscher Pianist und Organist (1834—1914), Schüler von Liszt; ab 1869 in St. Petersburg tätig, ab 1872 Klavierlehrer in Leipzig.

Sources for this edition are the first edition (Breitkopf & Härtel, 1854) and the facsimile of the autograph manuscript published by G. Henle Verlag in Munich in 1973.

Liszt composed the *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* originally for organ. Writing a work on the letters of Bach's name was not Liszt's idea; Bach himself, as well as Albrechtsberger and Schumann, had already done the same thing. There is no doubt, however, that Liszt's works became the most famous in this "category" (including those after him). Liszt was inspired to compose the original version for organ by external circumstances, i. e. the inauguration of the new organ in the Merseburg cathedral and the exceptional possibilities of this instrument. The work was, however, not completed in time for the inauguration, and was first performed by Alexander Winterberger<sup>8)</sup> more than six months later, on May 13, 1856 on the new organ, in the presence of the composer. In 1870 Liszt made a piano arrangement of this organ piece and had it published by Schuberth in the same year. The piece is extant in two versions for piano, too. For the first one, *Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h* Liszt used the first version for organ, and made the arrangement not long after the original was written. The second piano piece, *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* was written shortly after the second version for organ (in September 1870 at the latest), and was published by Siegel in 1871. It is interesting to note that Liszt did not make a new arrangement of the second organ version, but wrote the final changes into a copy of the first piano version. Sources for the present edition are the first edition mentioned above and the copy containing Liszt's revisions (Goethe and Schiller Archives, Weimar). As a supplementary source a copy of the first version for piano with Liszt's corrections has been used (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin).

The first version for piano, the *Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h*, has remained unpublished to this day. In the copy held in the Deutsche Staatsbibliothek there are, however, apart from Liszt's corrections also notes made by the engraver. These indicate that Liszt intended to publish this work together with the first version for organ. This earlier version, though technically easier, contains numerous interesting composi-

8) German pianist and organist (1834—1914), pupil of Liszt. Lived in St. Petersburg from 1869 on, piano teacher in Leipzig from 1872 on.

*Präludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h*, die erste Fassung des Klavierstückes, ist bis auf den heutigen Tag nicht im Druck erschienen. Die Kopie in der Deutschen Staatsbibliothek enthält außer Liszts Korrekturen auch einige vom Notensteher eingetragene Zeichen, die darauf hinweisen, daß Liszt zusammen mit der ersten Fassung für Orgel auch dieses Werk veröffentlichen wollte. Diese frühere Fassung ist zwar technisch weniger anspruchsvoll, umfaßt aber zahlreiche interessante kompositorische Details, die der Beachtung der Nachwelt würdig sind. Der vorliegenden Ausgabe lag die oben genannte Kopie als Quelle zugrunde.

Budapest, August 1981

Antal Boronkay  
(Deutsche Übersetzung von  
Hannelore Schmör-Weichenhain)

tional means which deserve the attention of posterity. The source for the present edition is the above mentioned copy.

August 1981, Budapest.

Antal Boronkay  
(translated by Erzsébet Marosszéky)



Sonate: 1. Seite des Autographs mit einer früheren Fassung des Anfangs. Aus der Sammlung von Robert Owen Lehman im Depot der Pierpont Morgan Library, New York.

Sonate: the first page of the autograph manuscript with an earlier version of the opening of the work. From the collection of Robert Owen Lehman on deposit at The Pierpont Morgan Library, New York.



*Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*: mit A gekennzeichnete Korrekturseite des Manuskripts mit Takt 17—33 des Werkes. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms U, 22 (33,6 × 26,3 cm).

*Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*: the autograph proof sheet of the manuscript marked A with bars 17—33. Goethe and Schiller Archives, Weimar. Ms U, 22 (33.6 × 26.3 cm).



*Großes Konzertsolo*: 1. Seite des Autographs. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: Ms I, 20 (27.3 × 35 cm).

*Großes Konzertsolo*: the first page of the autograph manuscript in the Goethe and Schiller Archives, Weimar. Ms I, 20 (27.3 × 35 cm).