

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 7

VOLUME 7

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1974

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

DEUXIÈME ANNÉE - ITALIE

VENEZIA E NAPOLI

SUPPLÉMENT AUX ANNÉES
DE PÈLERINAGE 2^d VOLUME

VENEZIA E NAPOLI

ERSTE FASSUNG

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

FINGERSATZ REVIDIERT VON

KORNÉL ZEMPLÉNI

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

DEUXIÈME ANNÉE - ITALIE

VENEZIA E NAPOLI

SUPPLÉMENT AUX ANNÉES
DE PÈLERINAGE 2^d VOLUME

VENEZIA E NAPOLI

FIRST VERSION

EDITED BY

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

FINGERING REVISED BY

KORNÉL ZEMPLÉNI

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1974

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

© 1974 by Editio Musica Budapest
Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – Printed in Hungary

INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General preface	VI
Vorwort – Preface	X
Faksimile – Facsimile	XII
Années de Pèlerinage	
Deuxième Année – Italie	
1. Sposalizio	2
2. Il Penseroso	8
3. Canzonetta del Salvator Rosa	10
4. Sonetto 47 del Petrarca	14
5. Sonetto 104 del Petrarca	20
6. Sonetto 123 del Petrarca	26
7. Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata	32
Venezia e Napoli	
Supplément aux Années de Pèlerinage 2 ^d volume – Italie	
I. Gondoliera	56
II. Canzone	63
III. Tarantella	68
Anhang – Appendix	
Venezia e Napoli	
Erste Fassung – First version	
1.	87
2.	98
3.	101
4. Tarantelles napolitaines	105
Critical notes	125

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.

Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber wer-

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 distinction in so far as they have been introduced on the grounds of

den, 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 ✱ , Akzente (> und ^) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln (< >), Pedalvibrato ($\text{—} \text{mww}$), 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 orchesterartigen Klaviersätzen die Stimmführung innerhalb eines Systems durch Halsung der oberen Stimme nach oben und der unteren nach unten, wobei er 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 ge-

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 ✱ , accents (> and ^) and also ornaments, by smaller type;

Crescendo and decrescendo signs (< >), pedal vibrato ($\text{—} \text{mww}$), 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 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

strichelte 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. *Ritenuò* 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.

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. *Ritenuò* 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 Kadenzzen | 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 Kadenzzen | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901, (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).*

Die Entstehung der im zweiten Jahr der *Années de Pèlerinage* enthaltenen Klavierstücke ist mit Liszts erster Italienreise (1837–39) verbunden.

Das Stück *Sposalizio* komponierte Liszt unter dem Einfluß des die Verlobung von Maria und Joseph darstellenden Gemäldes gleichen Titels von Raffaello (Milano, Brera Kapelle). Die Anregung zur Komposition des Stückes *Il Penseroso* empfing er von der Statue Michelangelos, die in der San Lorenzo Kirche das Grabmal Lorenzo de' Medicis zierte. Beide Stücke sind 1838–39 entstanden. In der Erstausgabe sind auf Liszts Wunsch die nach dem Gemälde, bzw. der Statue gezeichneten Abbildungen von Kretschmer auf dem inneren Titelblatt zu sehen. Die *Canzonetta del Salvator Rosa* ist spätestens im Jahre 1849 entstanden. Das bearbeitete Lied ist jedoch nicht das Werk des Malers Salvator Rosa (17. Jahrhundert), sondern eine Komposition von Giovanni Battista Bononcini.* Die *Tre sonetti di Petrarca* wurden ursprünglich für eine Singstimme und Klavier vertont. Gleichzeitig, 1838–39, entstand auch die erste Klavier-Fassung des Werkes. Diese erste Version erschien im Jahre 1846 beim Wiener Verleger Haslinger (in der Reihenfolge 104, 47 und 123 der Werke). Die um 1850 entstandene zweite Fassung gelangte dann (in der Reihenfolge 47, 104, 123) in den zweiten Band der *Années de Pèlerinage*. Das letzte Stück der Serie ist die *Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*. Die erste Fassung dieser sogenannten „Dante Sonate“ war schon im Jahre 1837 vollendet. Sie entspricht wahrscheinlich der zweiteiligen Version, von der eine von Liszt verbesserte Abschrift im Weimarer Liszt-Archiv aufbewahrt wird. Vermutlich spielte Liszt diese 1839 in Wien. Der ursprüngliche Titel des Werkes lautete (auch noch im Jahre 1849, als es die endgültige Form erhielt): *Fantasia quasi Sonata (Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*.

Die vollständige Serie erschien im Jahre 1858 bei Schott. Die Grundlage zur vorliegenden Ausgabe bildete diese Schottsche Urausgabe und die mit Liszts eigenhändig eingetragenen Änderungen und

The origins of the pieces contained in the second year of the *Années de Pèlerinage* are connected with Liszt's first visit to Italy (1837–39).

Liszt wrote *Sposalizio* with a painting with a similar title by Raphael in mind—a picture to be seen in the Brera Chapel in Milan representing the betrothal of Joseph and Mary. The inspiration for *Il Penseroso* was the Michelangelo statue which adorns the Lorenzo de' Medici tomb in the San Lorenzo Church in Florence. Both works date from 1838–39. In accordance with a request by Liszt the first edition contained drawings, by Kretschmer, of this painting and statue on the inner title page. The composition date of the *Canzonetta del Salvator Rosa* is 1849 at the latest. The song which is arranged here is, however, not the work of the seventeenth century painter who is named in the title, but a composition by Giovanni Battista Bononcini.* *Tre sonetti di Petrarca* were originally written for voice and piano. But the first version of the transcription of these pieces for piano also dates from the same time, 1838–39. This first version was published by the Viennese publisher Haslinger in 1846 (in the order 104, 47, 123). Later the second version, dating from around 1850, was included in the second volume of *Années de Pèlerinage* (in the order 47, 104, 123). The last piece in the series is *Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*. The first version of the so called “Dante Sonata” was written as early as 1837. This, presumably, is the version, still in two parts, a copy of which, corrected by Liszt himself, is preserved in the Weimar Liszt Archives. This is what Liszt presumably performed in Vienna in 1839. The original title of the piece (even in 1849 when it was given its final form) was *Fantasia quasi Sonata (Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*.

The whole series was published by Schott in 1858. This original edition by Schott has served as the basis for our edition, together with the printer's manuscript preserved in the Weimar Liszt Archives and containing alterations and corrections in Liszt's own hand.

* Vgl. den Artikel *Rosa* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 11, Kassel etc. 1963, Spalte 902.

* See the article *Rosa* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 11, Kassel etc. 1963, column 902.

Berichtigungen versehene Druckvorlage im Weimarer Liszt-Archiv.

Liszt komponierte um 1840 eine Serie von vier Klavierstücken unter dem Titel *Venezia e Napoli*. Das Werk wurde bei Haslinger zwar gestochen, doch kam die Ausgabe nicht zustande. Die Folge erschien erstmalig im II/5. Band der Gesamtausgabe der Franz Liszt Stiftung. Ein Korrekturabzug (mit Berichtigungen und Änderungen Liszts) wird im Weimarer Liszt-Archiv aufbewahrt. Die Edition der Serie im Anhang erfolgt nach diesem Exemplar. Das erste Stück enthält dasselbe Gondellied, das später zu einem der Hauptthemen der symphonischen Dichtung *Tasso* wurde. Liszt bearbeitete 1859 diese Serie als Ergänzung des italienischen Jahres der *Années de Pèlerinage*. Die Bearbeitung des dritten und vierten Stückes der ersten Version steht in der zweiten Fassung als erster, bzw. dritter Satz. Die zweite Fassung ist unter dem Titel *Venezia e Napoli, Supplément aux Années de Pèlerinage 2^d volume* erstmalig im Jahre 1861 bei Schott erschienen. Das Thema des ersten Satzes (*Gondoliera*) ist laut der Eintragung Liszts *La biondina in Gondoletta, Canzone del Cavaliere Peruchini*. Die Melodie der *Canzone* ist – ebenfalls laut Eintragung des Komponisten – *Nessùn maggior dolore, Canzone del Gondoliere (nel „Otello“) di Rossini*. In der *Tarantella* verwendete Liszt auch die neapolitanischen Lieder von Guillaume Louis Cottrau (1797–1847). Als Hauptquellen unserer Ausgabe dienten das im Weimarer Liszt-Archiv aufbewahrte Autograph (das die Druckvorlage der Erstausgabe bildete) und die Schottsche Erstausgabe des Werkes.

Imre Sulyok
Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

Around 1840 Liszt composed a series of four piano pieces under the title *Venezia e Napoli*. The work was actually engraved by Haslinger but it was not published then—it appeared for the first time in Volume II/5 of the Franz Liszt Foundation's complete edition. A proof from the plates is preserved in the Weimar Liszt Archives, with Liszt's own corrections and alterations. Based on this, we publish the series in the Appendix. In the first piece the same gondolier's song appears which was later to become one of the main themes in the symphonic poem *Tasso*. In 1859 Liszt revised this series as an addition to the Italian year of the *Années de Pèlerinage*. The revision of the first version's third and fourth pieces appears as the first and third pieces in the second version. This second version was first published in 1861 by Schott under the title *Venezia e Napoli. Supplément aux Années de Pèlerinage 2^d volume*. The theme of *Gondoliera*, the first piece, is according to Liszt's note *La biondina in Gondoletta, Canzone del Cavaliere Peruchini*. The melody of *Canzone*—likewise according to the composer's note—*Nessùn maggior dolore, Canzone del Gondoliere (nel "Otello") di Rossini*. In the *Tarantella* Liszt has made use of the Neapolitan songs by Guillaume Louis Cottrau (1797–1847). The principal sources for this edition were the autograph manuscript (the printer's manuscript for the first edition), which is preserved in the Liszt Archives, Weimar and the Schott first edition.

Imre Sulyok
Imre Mező

(translated by Fred Macnicol)

Sonetto 123 III *Son. 123.* Mus. Arch. Weimar

The image displays a handwritten musical score for 'Sonetto 123 del Petrarca'. The score is divided into two main sections. The upper section is for piano accompaniment, featuring two staves. It begins with the tempo marking 'Lento placido' and includes performance instructions such as 'molto piano', 'espressivo', 'crescendo', and 'crescendo appassionato mezzo-forz.'. The lower section is for the vocal line, starting with the instruction 'Cantando' and 'Dolce'. The manuscript shows Liszt's alterations and corrections to the original score, with various musical notations and markings throughout.

Sonetto 123 del Petrarca; die erste Seite des als Druckvorlage dienenden Manuskriptes mit Liszts Änderungen, bzw. Berichtigungen. Weimar, Liszt-Archiv. Signatur: Ms I, 13⁶, 1^r (32 X 26 cm).

Sonetto 123 del Petrarca; the first page of the printer's manuscript with Liszt's alterations and corrections. Liszt Archives, Weimar. Shelf mark: Ms I, 13⁶, 1^r (32 X 26 cm).