

NEUE LISZT-AUSGABE · NEW LISZT EDITION

FRANZ LISZT

NEUE AUSGABE  
SÄMTLICHER WERKE

SERIE I  
WERKE FÜR KLAVIER  
ZU ZWEI HÄNDEN

BAND 3

FERENC LISZT

NEW EDITION OF  
THE COMPLETE WORKS

SERIES I  
WORKS FOR PIANO SOLO

VOLUME 3

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1972

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**UNGARISCHE  
RHAPSODIEN I**

Nr. I-IX

**HUNGARIAN  
RHAPSODIES I**

Nos. I-IX

HERAUSGEGEBEN VON  
ZOLTÁN GÁRDONYI  
ISTVÁN SZELÉNYI

EDITED BY  
ZOLTÁN GÁRDONYI  
ISTVÁN SZELÉNYI

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON  
EDITIO MUSICA BUDAPEST

1972

Gemeinsame Ausgabe – Published jointly by  
Bärenreiter – Verlag Kassel · Basel · Tours · London

Editio Musica Budapest

© 1972 by Editio Musica Budapest

Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – 1972 – Printed in Hungary

## INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General preface . . . . .	VI
Vorwort – Preface. . . . .	X
Faksimiles – Facsimiles . . . . .	XVII
I. Rhapsodie hongroise . . . . .	3
II. Rhapsodie hongroise . . . . .	21
III. Rhapsodie hongroise . . . . .	40
IV. Rhapsodie hongroise . . . . .	45
V. Rhapsodie hongroise Héroïde-Élégiaque . . . . .	54
VI. Rhapsodie hongroise . . . . .	62
VII. Rhapsodie hongroise . . . . .	73
VIII. Rhapsodie hongroise . . . . .	83
IX. Rhapsodie hongroise Pesther Carneval – Le carnaval de Pesth . . . . .	94
Critical notes . . . . .	115

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 vierunddreißig 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-four 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  $\text{✻}$ , Akzente ( $\text{>}$  und  $\text{^}$ ) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln ( $\text{< >}$ ), Pedalvibrato ( $\text{—mw}$ ), 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 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 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

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  $\text{✻}$ , accents ( $\text{>}$  and  $\text{^}$ ) and also ornaments, by smaller type;

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

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 klangfarbenden 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.

\*

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 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 Szélényi

(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 Szélényi

(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).*

Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Liszts Ungarischen Rhapsodien ist die Klärung zahlreicher Spezialfragen notwendig geworden.

Bei den ersten 15 Ungarischen Rhapsodien handelt es sich um eine Serie von Klavierwerken, deren Themen zumeist nicht auf eigene Inventionen Liszts zurückzuführen sind und die demzufolge seinen Opern- und Lied-Paraphrasen nahestehen. Während diese stilistisch ungebunden sind, wollte Liszt in den Nummern I–XV der Ungarischen Rhapsodien die Spielweise der ungarischen Volks-Zigeunerkapellen klar erkennbar wiedergeben. Die besonderen Eigenheiten dieser Musik (Dynamik, Metrum, Agogik, Rhythmus, Klangfarbe, harmonische Struktur usw.)\* hat Liszt an Ort und Stelle fast mit der Gründlichkeit eines Folkloristen studiert.\*\* Eine erste Phase dieser Studien stellen die Aufzeichnungen in seinen Skizzenbüchern\*\*\* über das Spiel der Zigeunerkapellen dar, die er während seines Aufenthaltes in Ungarn in den Jahren 1840 und 1846 gehört hatte. Die nächste Phase kennzeichnet sich in den Autographen, Abschriften und Drucken, die vor den vorliegenden Ungarischen Rhapsodien entstanden sind. Einen wesentlichen Teil dieser Vorarbeiten bildeten die im Jahre 1840 bei Haslinger, Wien in vier Heften erschienenen Nummern 1–11 der *Magyar Dallok – Ungarische National-Melodien*, sowie die im Jahre 1846 im selben Verlag erschienene Fortsetzung dieser Reihe, deren VIII. Heft (Nr. 15) mit dem früheren Titel, die übrigen Hefte (V–VII, IX–X, darin die Nummern 12–14 und 16–17) schon als *Magyar Rhapsodiák – Rhapsodies hongroises* gedruckt wurden. Die Fortsetzung dieser Vorarbeiten dokumentiert sich in den um die Jahreswende 1846/47 bis zur Druckfähigkeit gelangten, aber nicht veröffent-

The publication of Liszt's Hungarian Rhapsodies makes necessary an explanation of a large number of specific points.

The first 15 Hungarian Rhapsodies present a series of piano works the themes of most of which are not based on Liszt's own powers of invention; for this reason they are close to his opera and song paraphrases. Whereas the latter are free in style, Liszt wanted in numbers I–XV to reproduce in a recognizable form the style of playing of Hungarian popular gipsy bands. Liszt brought something of the thoroughness of the modern folklore specialist to the study at their source\* of the particular qualities of this music (dynamics, metre, agogics, rhythm, tone colour, harmonic structure etc.).\*\* The first phase of these studies is represented by the notes in his sketch-books\*\*\* about the playing of the gipsy bands which he had heard during his stays in Hungary in the years 1840 and 1846. The next phase is represented by the autographs, copies and printed editions which predate the final form of the Hungarian Rhapsodies as they lie before us. An important stage of these preliminary studies is represented by four volumes published by Haslinger of Vienna in 1840, which present numbers 1–11 of the *Magyar Dallok—Ungarische National-Melodien*, as well as by the continuation of this series published by the same house in 1846, the eighth volume of which (No. 15) was printed with the earlier title and the remaining volumes (V–VII, IX–X, including numbers 12–14 and 16–17) with the now familiar title *Magyar Rhapsodiák—Rhapsodies hongroises*. The continuation of these preliminary studies is marked by the volume of *Unga-*

\* Vgl. Liszts Briefe vom 12. Mai bzw. 8. Juni 1853 an H.v. Bülow (*Briefwechsel zwischen F. Liszt und H.v. Bülow*, herausgegeben von La Mara, Leipzig 1898).

\*\* Vgl. Liszts Brief an Louis Köhler vom 16. April 1852 (*F. Liszts Briefe*, herausg. La Mara, Bd. I, Leipzig 1893, S. 104).

\*\*\* Die im Weimarer Liszt-Archiv unter Sign. Ms. N 1, N 5, N 7 und N 8 aufbewahrten Skizzenbücher enthalten Aufzeichnungen dieser Art.

\* Cf. Liszt's letters of 12 May and 8 June 1853 to H. von Bülow (*Briefwechsel zwischen F. Liszt und H. von Bülow*, edited by La Mara, Leipzig, 1898).

\*\* Cf. Liszt's letter to Louis Köhler of 16 April 1852 (*F. Liszts Briefe*, edited by La Mara, vol. I, Leipzig, 1893, p. 104).

\*\*\* The sketch-books preserved in the Liszt Archive, Weimar (shelf mark: Ms. N 1, N 5, N 7 and N 8) contain sketches of this kind.

lichten *Ungarische Rhapsodien* Nummer 18–21\* sowie in der spätestens im Jahre 1846 von Haslinger publizierten ersten Ausgabe des *Pesther Carneval*. Einzelne, zum Teil geänderte Stücke dieses zusammengehörigen Zyklus erschienen spätestens bis 1846 auch in anderen Verlagen, so z. B. *Mélodies hongroises, Album d'un voyageur, 3<sup>me</sup> année*\*\* sowie die 3 *Mélodies hongroises* im Pariser Verlag B. Latte, letztere auch bei Haslinger als *Ungarische National-Melodien. À S.E. le Comte Appony*. Zu den nicht abgeschlossenen Nebenarbeiten ist das vor 1846 entworfene Fragment des *Zigeuner-Epos* zu rechnen.\*\*\* Die dritte und letzte Phase bilden die von 1851 bis 1853 zuerst gedruckten Nummern I–XV der hier vorgelegten Ungarischen Rhapsodien.

Aus Liszts Bemühungen, Spielweise und Eigenarten der Volks-Zigeunerkapellen graphisch zu fixieren, ergab sich häufig eine vom klassischen Notenbild abweichende Notation.\*\*\*\* Entgegen der Taktvorzeichnung pflegte Liszt an manchen Stellen innerhalb eines Taktes mehr oder auch weniger rhythmische Werte unterzubringen, als dieses der vorgezeichneten Einheit entsprach. Hierbei stimmt gelegentlich sogar die Summe der in der einen Hand notierten Werte mit der der anderen Hand nicht überein.

Die Bezeichnung „a capriccio“ steht bei Liszt für metrische Ungebundenheit. Rhythmische und agogische Angaben, vor allem in den langsamen Abschnitten, zeigen, wie sehr Liszt bemüht war, jede Nuance schriftlich zu fixieren. Man kann in diesen Stellen fast schon erste Versuche zu einer Notierung des ungarischen Sprechgesangs (*parlando* bzw. *parlando rubato*) sehen, die bereits auf das Aufzeichnungsverfahren späterer Volksmusik-Forscher hindeuten.

Diese Abschnitte enthalten zahlreiche bei den Zigeunerkapellen gebräuchliche Ornamentierungen.

\* Abschriften im Band Ms. J 10 des Weimarer Liszt-Archivs, sowie das Autograph von Nr. 19 in der Leningrader Ssalitkowschtschedrin-Bibliothek. Das Autograph Nr. 20 befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

\*\* Liszts Plan, in seinem *Album d'un voyageur* auch Stücke ungarischen Charakters („Magyars“) zu veröffentlichen, wird von ihm im Vorwort der 1842 bei Haslinger erschienenen vollständigen Ausgabe ausgesprochen. Der Ausdruck „Magyar“ kommt auch in seinen Skizzen der *Funérailles* und einer nur Bruchstück gebliebenen *Ouverture hongrois* vor (Liszt-Archiv Weimar, Ms. N 1 bzw. N 4).

\*\*\* Auf S. 36 ff. des im Liszt-Archiv befindlichen Skizzenbuches, Sign. Ms. N 7.

\*\*\*\* Z.B. im Andante-Teil der VI. und am Anfang der VII., VIII., XI. und XIII. Rhapsodie.

*rische Rhapsodien* numbers 18–21\* which were ready for printing at the end of 1846 and beginning of 1847 but were not actually printed, and by the *Pesther Carneval*, the first edition of which was published by Haslinger in 1846 at the very latest. Single numbers of this cycle, some of them in an altered form, were also brought out before 1846 by other publishing houses; for instance the *Mélodies hongroises, Album d'un voyageur, 3<sup>me</sup> année*\*\* and the 3 *Mélodies hongroises* were brought out by the Paris firm of B. Latte, the latter also appearing in an edition by Haslinger under the title *Ungarische National-Melodien. À S.E. le Comte Appony*. Among the incomplete side-products must be included the fragmentary *Zigeuner-Epos*,\*\*\* sketched before 1846. The third and last phase is represented by Nos. I–XV of the Hungarian Rhapsodies, as presented in this edition, which were printed for the first time between 1851 and 1853.

One result of Liszt's attempt to capture graphically the methods of playing and the peculiar characteristics of popular gipsy bands is a notation that frequently departs from the classical norm.\*\*\*\* Liszt frequently departed from the indicated time-signature within a bar in order to accommodate either more or fewer note values than are proper to the indicated unit. It sometimes even happens that the sum of the note values notated in one hand fails to tally with that in the other hand.

The marking *a capriccio* as used by Liszt denotes metrical irregularity. Rhythmic and agogic signs, above all in slow sections, show how concerned Liszt was to fix in notational terms every single nuance. In such passages one can almost see early attempts at notating Hungarian *Sprechgesang* (*parlando* and *parlando rubato*) that already point forward towards the notational innovations of later folkmusic researchers.

These sections contain numerous ornaments that

\* Copies in volume Ms. J 10 in the Liszt Archive, Weimar, and the autograph of No. 19 in the Saltykov-Shchedrin Library, Leningrad. The autograph of No. 20 is in possession of the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde at Vienna.

\*\* Liszt's plan of publishing pieces of a Hungarian character („Magyars“) in his *Album d'un voyageur* is expressed in his preface to the Haslinger complete edition of 1842. The term „Magyar“ also occurs in his sketches to *Funérailles* and a fragmentary *Ouverture hongrois* (Liszt Archive, Weimar, Ms. N 1 and N 4 respectively).

\*\*\* Pages 36 ff. of the sketch-book shelf mark Ms. N 7 in the Liszt Archive.

\*\*\*\* E.g. in the Andante section of Rhapsody No. VI and at the beginning of Nos. VII, VIII, XI and XIII.

Virtuose Kadenzen und eigenartige, teilweise für Streichinstrumente, teilweise für das Cymbal typische Klangeffekte prägen hier den Klavierstil Liszts und lassen seinen orchestralen Charakter noch mehr hervortreten. Liszt ließ die Ornamente stellenweise in normalem, an anderen Stellen dagegen in kleinem Stich drucken. Auffallend ist bei den in normaler Größe erscheinenden unregelmäßigen Notengruppen – vor allem bei kleinen und kleinsten Werten – die von der normalen Orthographie abweichende, relativ großzügige Notation. Nur die senkrechte Einteilung des Notenbildes (Untersatz) vermag über das metrische Verhältnis einzelner Passagen zu den übrigen Stimmen Aufschluß zu geben, da vor allem die Balkensetzung (gelegentlich zwei statt drei oder drei statt vier Balken) in die rhythmische Takteinheit nicht anders einzuordnen ist. In der vorliegenden Ausgabe sind derart problematische Stellen nur in geringem Umfang abgeändert worden, um eine über Liszts Absichten hinausgehende Auslegung zu vermeiden. Bei kleingestochenen Ornamenten ist im allgemeinen der Zeitwert ihrer Noten auf das Metrum nicht anzurechnen. Es kommen jedoch auch Fälle vor, in denen der eine oder andere Takt nur unter Hinzurechnung der kleingestochenen Notenwerte vollständig ist.

Die Fermate steht als Zeichen für eine vorübergehende Aufhebung des metrischen Zwangs sowohl über einzelnen Noten, über Pausenzeichen als auch über Taktstrichen. Wenn Liszt sie lediglich über dem System der einen Hand setzt, so bedeutet das eine Aufhebung des metrischen Zwangs nur für den Verlauf des Ornamentes oder der Kadenz in der anderen Hand.

Die Bogensetzung in den Ungarischen Rhapsodien Liszts erklärt sich nicht nur aus der vor der Phrasierungslehre Hugo Riemanns üblichen Praxis, sondern auch aus der Bogeneinteilung der Streicher. Dabei müssen die auftaktigen Läufe ohne Unterbrechung und glatt dem akzentuierten Schlußton angeschlossen werden.

Liszts Ungarische Rhapsodien XVI–XIX entstanden drei Jahrzehnte nach der Entstehung der Nummern I–XV. Während die XIX. Rhapsodie auf übernommenen, fremden Themen aufgebaut ist, handelt es sich bei den Nummern XVI–XVIII in jeder Einzelheit um originale Kompositionen. Liszts musikalische Sprache weist hier im Vergleich zu den ersten fünfzehn Rhapsodien starke Veränderungen auf; lediglich das Formschema langsam – frisch ist von diesen übernommen. An die Stelle des früheren orchestralen Farben- und Stimmenreichtums sowie der blühen-

are commonly found in gipsy band performances. Virtuoso cadenzas and strange sound-effects—some of them suggesting stringed instruments, others the cimbalon—leave their imprint on Liszt's piano style in these works and permit its orchestral character to emerge still more clearly. Liszt sometimes used normal type for his ornaments and in other places used smaller type. Remarkable in the case of irregular note groups that appear in normal-sized type—particularly with small and very small note values—is the relatively liberal notation which departs from normal musical orthography. Only the vertical division of the music can indicate the metrical relationship of an individual passage to the other voices, since Liszt's multiple tailing in particular (sometimes two in place of three, or three in place of four tails) cannot in any other way be accommodated within the bar as a rhythmical unit. In the present edition problematical passages of this kind have only to a very limited extent been altered, in order to avoid an interpretation that would go beyond Liszt's intentions. In the case of ornaments printed in small type the note-values are not normally to be included within the metrical pattern. Cases do occur however in which one bar or another only attains the proper note-value if the notes printed in small type are included.

*Fermate* designate a temporary cessation of the regular metrical pattern, whether they are placed above individual notes, pauses or bar-lines. When Liszt places them above only one of the staves this indicates a departure from the metrical pattern only for the duration of the ornament or cadence in the other hand.

The phrase marks in Liszt's Hungarian Rhapsodies are to be explained not only in terms of the practice that was general before Hugo Riemann's theories on phrasing were established, but also in terms of the phrasing of stringed instruments. Upbeat runs must be performed without interruption and must be fitted smoothly on to the accentuated final note.

Liszt's Hungarian Rhapsodies Nos. XVI–XIX were written three decades later than the final version of Nos. I–XV. Whereas No. XIX is based on themes by an other composer, Nos. XVI–XVIII are in every respect original compositions. In them Liszt's musical language shows marked changes in comparison with that of the first fifteen Rhapsodies; only the formal scheme of slow—fast is taken over from them. In place of the earlier richness in part-writing, near orchestral colourfulness and luxuriant ornamentation there emerges a strange new, concise piano style, the content of which is frequently contained within a single voice-part. The cadenza-like moments have also become ra-

den Ornamentierung tritt ein eigenartig neuer, bündiger Klavierstil, der den Inhalt oft in eine einzige Stimme komprimiert. Auch die kadenzartigen Momente sind seltener geworden und bilden nunmehr lediglich symbolische Erinnerungen an den einst überströmenden Reichtum der Phantasie. Die Klangwelt dieser Ungarischen Rhapsodien aus der Spätzeit steht den gleichzeitig entstandenen drei Csárdás-Kompositionen und den *Historischen Ungarischen Bildnissen* Liszts nahe.

Wenn es auch sicherlich wünschenswert gewesen wäre, den originalen Notentext der in den Rhapsodien verwendeten, jedoch nicht von Liszt selbst stammenden Themen mitzuteilen, so hätte dieses aber den Umfang des vorliegenden Bandes zu stark vergrößert, da zahlreiche Themen nicht nur in einer, sondern in mehreren, nicht völlig übereinstimmenden Quellen überliefert sind und mindestens die Veröffentlichung aller Hauptvarianten erforderlich gewesen wäre. Ohnehin ist die Zahl der Themen, deren Quellen bis heute noch unerschlossen oder erst nach Liszts Bearbeitung im Druck erschienen sind, noch recht groß.

In den letzteren Fällen kann die Fassung Liszts als älteste, wenn nicht gar als bis heute einzige Quelle des Themas betrachtet werden. Als Hilfsmittel für die vortragstechnische Deutung einzelner Rhapsodien (II, III, V) konnten die in den Glossen des „Liszt-Pädagogiums“ fixierten Erläuterungen der unmittelbaren Liszt-Schüler herangezogen werden.

Die vorliegende Ausgabe soll – nicht nur im Interesse der Authentizität – den verschiedenen, oft einander völlig widersprechenden Auslegungen der Ungarischen Rhapsodien Liszts Einhalt gebieten. Man hat diese Werke – gerade infolge der verwendeten folkloristischen Themen und ihrer Bearbeitungsweise im Stil der volkstümlichen Zigeunerkapellen – fälschlicherweise bis heute überwiegend als mehr oder minder triviale oder banale Schöpfungen der Klavierliteratur betrachtet. Daher rührt die verbreitete Ungenauigkeit im Vortrag und der Hang zur grellen, rohen Effekthascherei. Es ist an der Zeit, Liszts ungarisch-folkloristische Studien in ihrer Vielfalt und ihrem Nuancenreichtum erneut den Interpreten in die Hand zu geben. Es sei darauf hingewiesen, daß bei der Ausführung trotz aller erforderlichen Virtuosität niemals reine technische Bravour vorherrschen sollte. Wenn die Ungarischen Rhapsodien – mit Ausnahme der *Héroïde Élégiacque* – auch kein in Worten formuliertes Programm besitzen, so liegen ihrem Inhalt und ihrer Aussage doch poetische Ansprüche zu Grunde.

rer and now form, as it were, symbolic memories of the once overflowing richness of fantasy. The tonal world of these Hungarian Rhapsodies from Liszt's late years is close to the three Csárdás compositions and the *Historische Ungarische Bildnisse* which were composed at the same time.

Desirable as it would undoubtedly have been to include the original musical text of the themes used in the Rhapsodies which were not of Liszt's own invention, this would have too greatly increased the size of the present volume, as many of these themes have come down to us not in one source but rather in a number of contradictory sources; at the very least the publication of all the principal variants would have been necessary. Apart from that, the number of themes the sources for which have to this day either remained unexplored or have only been printed since Liszt made his arrangements, is very sizeable.

In these last cases Liszt's version can be considered the oldest if not the only source known to us today. Subsidiary sources for help in solving technical problems posed by individual Rhapsodies (Nos. II, III, V) are provided by the notes preserved by Liszt's own pupils in the glosses of the "Liszt-Pedagogy".

It is not merely for reasons of authenticity that the present new edition is intended to put an end to the various and often completely contradictory interpretations of Liszt's Hungarian Rhapsodies. To this day these works are principally but erroneously looked upon as more or less trivial products of keyboard literature for the very reason that they use folklore themes and employ them in the style of popular gipsy bands. We have here the reason for the general inaccuracy in performance and the tendency to indulge in vivid though rough showmanship. It is high time that Liszt's Hungarian folklore studies were placed before interpreters in all their variety and their idiomatic richness. It should be pointed out that in performance, despite all the virtuosity they demand, mere technical bravura should never predominate. If the Hungarian Rhapsodies—apart from the *Héroïde Élégiacque*—have no programme that can be formulated in words, we must not overlook the poetic basis of both their content and their expression.

Um in der III. Rhapsodie den ursprünglichen volksmusikalischen Stoff in seiner puritanischen Schlichtheit und naiven Anmut bewahren zu können, mußte Liszt auf eine allzu kunstvolle Kompositions- und Vortragsweise verzichten. Sein Bestreben war, hauptsächlich Klang, Klangfarbe, Klangmischung und Spielart der Zigeunerensembles mit pianistischen Mitteln anzudeuten und hervorzuheben. Aufgabe des Interpreten muß es demzufolge sein, diese Absicht gänzlich zu verwirklichen, ohne dabei seine eigene Persönlichkeit oder seine Klaviertechnik mehr als nötig in den Vordergrund treten zu lassen.

Hierzu ist die Kenntnis der Instrumente und Spielweise der kleineren Volkensembles eine unerläßliche Vorbedingung. Zwar ist das Spiel heutiger städtischer Ensembles von dem der vor 120 Jahren tatigen, instinktiv musizierenden Dorfkapellen sehr verschieden, ihr Spiel und ihre Instrumente vermögen jedoch wertvolle Impulse zur Lösung der Interpretationsprobleme zu bieten. Besonders sei auf die inneren Kräfteverhältnisse derartiger kleiner Ensembles hingewiesen, die völlig anders als die der großen Kapellen sind.

Liszt stellt in dieser Rhapsodie besonders die solistische Rolle des Kontrabasses in den Vordergrund. Darauf deutet die stellenweise ungewohnt tiefe Lage der Melodie hin: der Gebrauch der Kontra- und Subkontraoktave. Vor allem soll die dominierende Rolle des Kontrabasses auch in den verstärkten Baß-Schritten der Abschlüsse, sowohl in den authentischen als auch in den plagalen Schlüssen, zur Geltung gebracht werden (Takt 8, 16, 46 und 65–66 bzw. 37–38).

Die Wiedergabe des eigenartigen Cymbaltones am Klavier verlangt eine besondere Anschlagstechnik. Außer der völligen Vermeidung des Legatospieles ist hier auch an die Unterscheidung des pedallosten Staccatos vom mittels des Pedals zusammengebundenen Portamento zu denken. In dieser Rhapsodie gibt es kein Tremolo; demzufolge ist die Nachahmung des Cymbals durch die Art des Anschlags allein zu erreichen. Es wird auch nötig sein, mit einer und derselben Hand zwei verschiedene Anschlagarten verlangende Stimmen zu führen (Takt 62–64).

Die Darstellung der übrigen Instrumente verlangt neben der Hervorhebung der individuellen Klangfarbe auch die des Abwechslungsreichtums ihrer Spielweise. Daher ist besonders an Stellen, die gewisse Motive mit verschiedener Artikulation wiederholen (Takt 23, 25, 34 und 36) auf ausreichende Nuancierung zu achten. Diese Unterscheidung muß improvisatorisch erfolgen, um den gewünschten Eindruck bewirken zu können.

In Rhapsody No. III Liszt had to renounce an over artificial style of composition and performance if he was going to be able to preserve the original folk music material in its puritanical simplicity and naive charm. His principal aim was to use pianistic means in order to indicate and stress the sound, colour, composition and performing style of gipsy ensembles. The interpreter's task must therefore be to realize Liszt's intentions absolutely, without in the process letting his own personality or his keyboard technique come further into the foreground than is necessary.

To be able to do this it is absolutely necessary for a start that the performer be familiar with the instruments and performing style of the small folk ensembles. It must be admitted that the playing of present-day urban ensembles is very different from the instinctive musicianship of the village bands of some 120 years ago; all the same, their playing and their instruments can still give us valuable hints as to the solution of interpretational problems. In particular we must note the problems of balance that occur in small ensembles of this kind as they are entirely different from those that arise with big bands.

In this Rhapsody Liszt emphasizes the solo role of the doublebass. We can see this in the unusually low register of the melody and its doubling an octave below the normal bass register. Above all the dominant role of the doublebass must be brought out fully in the emphatic bass progressions of the perfect and plagal cadences (bars 8, 16, 46, 65–66 and 37–38).

To reproduce on the piano the peculiar timbre of the cimbalon demands a special touch. Apart from the need to avoid legato entirely, we have to differentiate staccato without using the pedal from portamento which uses the pedal. This Rhapsody contains no tremolo effects; in consequence the imitation of the cimbalon must be brought about by means of touch alone. It will also be necessary to project with one and the same hand two voice-parts each of which requires a different touch (bars 62–64).

In order to suggest the other instruments it is necessary to emphasize their individual timbre and also the wide expressive range of which they are capable. For this reason it is necessary to pay careful attention to varying the articulation of particular motifs which recur (bars 23, 25, 34 and 36). This variation must appear to be improvisatory in order to bring about the desired effect.

Apart from the three one bar long cadenza-like passages the character of all the musical material is that of a slow *tempo giusto*; in the middle however rather more lively dance-melodies are quoted. Sparing

Der Charakter des gesamten musikalischen Materials ist mit Ausnahme der drei kurzen eintaktigen kadenzartigen Teile ein langsames Tempo giusto; in der Mitte steht jeweils das Zitat etwas lebhafter Tanzmelodien, „a capriccio“-artige freie Ausführung ist also nur in beschränktem Maße zu gebrauchen. An ihre Stelle können die sonstigen rhythmischen Eigenheiten der volksmusikalischen Spielweise treten. Dies gilt z.B. für den sog. „großen Auftakt“, bei dem der Leiter des Ensembles mittels einer Betonung und Verlängerung des Auftaktes die Aufmerksamkeit auf den neuen Abschnitt lenkt und so die Übereinstimmung des Einsatzes und das exakte Tempo sichert (letzte Viertelnoten im Takt 2, 4 usw.). Von ähnlichem Charakter ist die staccato beginnende und mit einer Pause kombinierte Form der sog. Werbungstanz-Schlußkadenz, die schärfer angefaßt werden kann als in der gemessenen Ausführung, wenn sie der legato gespielten und am Ende betonten Form entgegengestellt werden soll (vgl. z.B. die Takte 4 und 12).

Die hier verwendeten Melodien stammen vermutlich aus den auch von Rumänen bewohnten Teilen des damaligen Ungarn. Liszt verbrachte dort – wie er in seinem Buch berichtet – im Laufe seiner Konzertreisen lange Abende im Kreise von Zigeunermusikern.

Im Andante-Teil der VI. Rhapsodie soll die ungebundene Vortragsweise der Volksballade, der Volksromanze wiedergegeben werden. Die Fermaten kennzeichnen hier eine Dehnung der wichtigen Silben, die kleingestochenen Noten eine Beschleunigung weniger wichtiger Silben und das Anhalten zwischen den einzelnen Verszeilen das Atmen des Sängers. Bei den Akkord-Nachschlägen handelt es sich nicht um echte Synkopen: Sie bedeuten keine Akzentverschiebung, sondern gehen auf die Vortragsart der Volkssänger zurück, die auf ihren gezupften Saiteninstrumenten die Akkorde jeweils erst nach den betonten Tönen erklingen lassen, um die Deutlichkeit des Textes nicht zu stören. Die eingeschalteten Zwischenpassagen dürfen die Kontinuität der Melodieführung nicht unterbrechen. Es muß immer spürbar bleiben, daß auch der musikalische Ablauf durch die Gesetzmäßigkeit der Deklamation und durch die Gefühlsinhalte bestimmt wird.

Es soll also die Atmosphäre eines lebendigen Balladen-Vortrages geschaffen werden, für den gleichermaßen die Emotion des Sängers wie die betroffene Aufmerksamkeit der Hörer bestimmend sind.

Die Ausführung des Lento-Teils der VII. Rhapsodie stellt besonders große Ansprüche an das improvisationsartige Spiel in ungebundenem Rhythmus. Zu ihrer Erfüllung ist ein möglichst umfassendes

use only therefore must be made of the freer *a capriccio* style of performance. In its place other rhythmic properties of popular performing style may be introduced. As an example may be cited the exaggerated upbeat (“großer Auftakt”) with which the leader of the ensemble draws attention to the new section by emphasizing and lengthening the upbeat, thereby ensuring unanimity of entry and the exact tempo (the last crotchets in bars 2, 4 etc.). Of similar character is the form of the final cadence of the so-called recruiting dance, which begins staccato and embodies a rest; it can be made more effective than might seem likely on paper if one brings out the contrast with the normal legato cadence with its emphasized second note (cf. e.g. bars 4 and 12).

The melodies Liszt uses here presumably come from those parts of Hungary that were then also inhabited by Rumanians. As he says in his book, Liszt passed long evenings amongst gipsy musicians in the course of his concert tours.

The Andante section of Rhapsody No. VI is meant to reproduce the free performing style of the popular ballad and romance. The *fermate* correspond to a lengthening of the important syllables, notes printed in small type denote a more rapid delivery of less important syllables, pauses between the individual lines of the verse are the singer taking breath. The grace notes after chords are not true syncopations—they do not displace the accent but rather go back to the popular singers' manner of striking chords on their plucked string instruments after the principal note has been played, so as not to interfere with clear exposition of the text. The interpolated episodes should not be allowed to break the melodic flow. The listener should always have the feeling that the music's course is controlled by the laws of natural declamation and by its emotional content.

The aim must be to create the atmosphere of a live ballad performance in which the emotion of the singer and the rapt attention of his audience are equally important.

Successful performance of the Lento section of Rhapsody No. VII poses particularly heavy demands on the player's improvisatory skill in rhythmically free passages. To this end players are strongly urged to study as thoroughly as possible the rubato style of folk musicians. It is vitally important to hear as many live or recorded performances of Hungarian folk music as possible.

Successful performance of this Rhapsody depends on one's ability to forget all notions and habits inculcated by metrically strict *tempo giusto* music, especially that which is divisible symmetrically. The spac-

Studium der volksmusikalischen rubato-Spielweise dringend empfehlenswert. Man sollte die Mühe nicht scheuen, möglichst viele Aufführungen oder folkloristische Tonaufnahmen zu hören.

Diese Aufgabe ist nur dann vollständig lösbar, wenn man alle aus der metrischen – hauptsächlich symmetrisch teilbaren – giusto-Musik herrührenden Vorstellungen und Gewohnheiten ablegt. Die zeitliche Entfernung der aufeinanderfolgenden Hauptakzente ist hier nicht mehr konstant und praktisch keinerlei Gebundenheit unterworfen. Auch die Verteilung der Nebenakzente ist lediglich durch die natürliche Funktion der einzelnen Töne innerhalb der Melodie bestimmt.

Die agogischen Akzente unterliegen ähnlichen Änderungen. Auch agogische Dehnungen zweiten und dritten Grades kommen häufig vor, da die Funktion der einzelnen Töne innerhalb der Passagen oder Melismen außerordentlich differenziert ist: Einige Töne bilden musikalische Knotenpunkte, andere streben diesen Punkten zu und wieder andere entfernen sich von ihnen. In dieser Hinsicht gibt es auch keinen Unterschied zwischen kleingestochenen und normalen Noten.

Die Bedeutungsaufhebung des Taktstriches und das daraus folgende Ausfallen des durch ihn indizierten Hauptakzentes verursacht die Ausschaltung des Unterschiedes zwischen Vorschlag und Nachschlag bzw. der Unterscheidung zwischen „anticipando“ und „subsummando“ der Ornamente. Bei der praktischen Ausführung kann jeder wichtige Ton akzentuiert und agogisch gedehnt werden, unabhängig davon, ob er sich nahe oder entfernt vom nächsten wichtigen Ton befindet.

Nachstehend bringen wir die Analyse der beginnenden Tongruppen (Takt 1–4), im Hinblick auf die Ausbildung der Agogik und Akzentuierung.

Die in eckigen Klammern stehenden *Marcato*- und sonstigen Zeichen sind hier zur indirekten Bezeichnung der entsprechenden agogischen Nuancen bestimmt.



Nicht einmal die Auftakte sind gleich, es gibt auch zusammengesetzte unter ihnen (Takt 21, 30, 29):



István Szélenyi  
(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

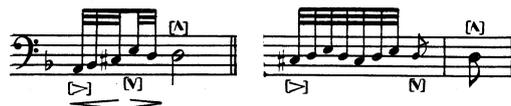
ing of principal accents is no longer constant and is virtually free from the constraint of rules. Even the placing of subsidiary accents is dependent on the natural function of the individual notes within the melody.

Agogic accents are likewise subject to similar changes. Even a slight or very slight lingering on a note is common since the function of the individual notes in passage-work or melismata differs so considerably: some notes are part of a nodal point, others approach or move away from such points. In this respect there is no difference between notes in normal-sized and those in small type.

Bar-lines lose their normal significance and with them goes the normal pattern of fixed stress; in consequence there can no longer be any differentiation between initial and passing *appoggiatura*, between ornaments that are “anticipando” and ones that are “subsummando”. In actual performance every important note can be accentuated and agogically extended, no matter how near to or far from the next important note it may be.

There now follows an analysis of the opening groups of notes (bars 1–4), concerning the development of agogics and accentuation.

*Marcati* and other signs in square brackets are here intended to provide an indirect indication of the corresponding agogic nuances.



Even the upbeats are not alike, some of them being compounded of several elements (bars 21, 30, 29):



István Szélenyi  
(translated by Peter Branscombe)

274

nach 18 (letzter Takt)

Carrya

Tutti / legato e sostenuto!

8va

8va

molto

ff

triple Beate

un poco rallentando

ten

ten

Prestito

etc

weiter Seite 19 bis nach der letzten Takt

The image shows a page of handwritten musical notation for Franz Liszt's Rhapsodie hongroise No. II. The page is numbered '274' in the top left corner. It contains several staves of music. The first staff has a handwritten note 'nach 18 (letzter Takt)' and 'Carrya'. The second staff is marked 'Tutti / legato e sostenuto!' and '8va'. The third staff is marked 'molto' and 'ff'. The fourth staff has 'un poco rallentando' and 'ten'. The fifth staff has 'Prestito' and 'etc'. At the bottom, there is a handwritten note: 'weiter Seite 19 bis nach der letzten Takt'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Rhapsodie hongroise Nr. II: Varianten und Zusätze für Tony Raab. Autographes Manuskript im Besitz der Musiksammlung der Budapester Nationalbibliothek Széchényi. Signatur: Ms. Mus. 274, 1<sup>r</sup> (15,1 × 25,8 cm).

Rhapsodie hongroise No. II: Variants and additions for Tony Raab. Autograph manuscript in the possession of the music collection of the Széchényi National Library, Budapest. Shelf mark: Ms. Mus. 274, 1<sup>r</sup> (15.1 × 25.8 cm).

