

# FRANZ LISZTS

# MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER  
FRANZ LISZT-STIFTUNG

---

II. PIANOFORTEWERKE

## ETÜDEN

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

BAND I



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG  
BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK



# FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER  
FRANZ LISZT-STIFTUNG

---

II  
PIANOFORTEWERKE  
ETÜDEN  
FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN  
BAND I

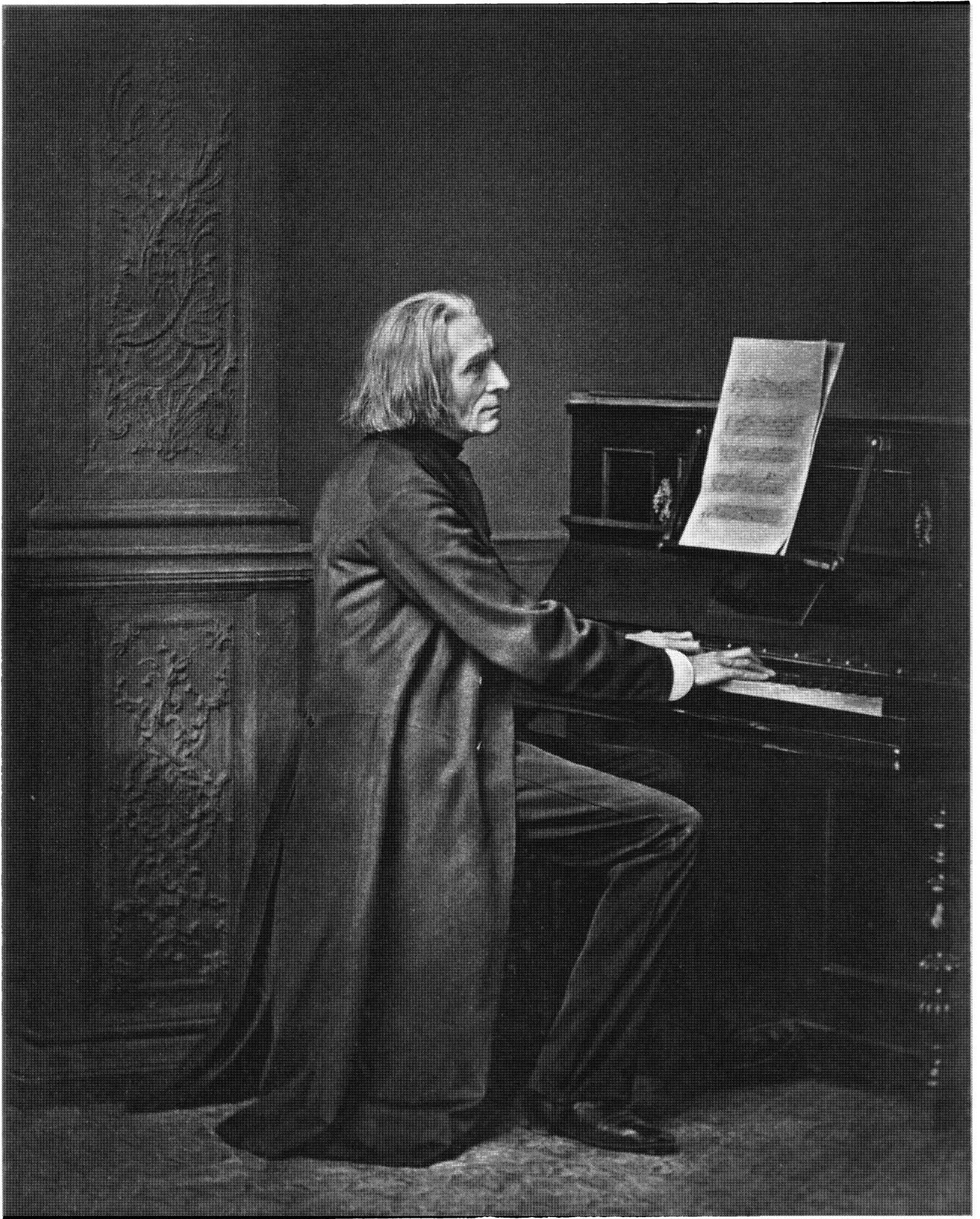
- |                          |                      |
|--------------------------|----------------------|
| 1) Etude en 12 exercices | 2) 12 grandes Etudes |
| Etüde in 12 Übungen      | 12 grosse Etüden     |
| Study in 12 exercises    | 12 great Studies     |
| 3) Mazeppa               |                      |



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG  
BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger





*J. Brahms*



## VORBEMERKUNGEN.

Die Etüden, dieses Werk, das Franz Liszt von der Kindheit an bis in das Mannesalter hinein beschäftigte, glaubten wir dem Zuge seiner Klavierkompositionen an die Spitze stellen zu müssen. Dafür sprechen drei Gründe. Den ersten birgt die Tatsache, daß die Etüden als seine früheste Publikation gelten. Den zweiten Grund bietet Liszts eigenhändiges Verzeichnis seiner Werke (Thematisches Verzeichnis, Br. H. 1855), das die Etüden zu aller Anfang setzt. Den dritten und ausgiebigsten finden wir darin, daß die Etüden in ihrer Gesamtheit, wie kein andres seiner Werke, das Bild von Liszts pianistischer Persönlichkeit im Keimen, Steigen und Sichklären widerspiegeln.

Diese 58 Klavierstücke würden, allein bestehend, Liszt mit den größten Nach-Beethovenschen »Klavier«-Komponisten: Chopin, Schumann, Alkan, Brahms — in eine Reihe stellen. Die Gesamtausgabe der Klavierwerke, von denen die Etüden nur einen Bruchteil ausmachen, wird den Beweis erbringen, daß Liszt die Genannten im Pianistisch-Gestaltenden überragt.

\* \* \*

Sie wird sein Bild in den mannigfachsten Beleuchtungen und Posen zeigen, so daß wir seine verschiedensten Seiten kennen und betrachten lernen: die mephistophelische und die gläubige — wer Gott anerkennt, schätzt den Teufel nicht gering —, die empfindsame und die begeisterte; hier einen verkündenden Interpreten jedweden Stiles, weiterhin den erstaunlichen Verwandlungskünstler, der die Tracht jedes Landes mit täuschender Geberde zu tragen versteht. Entrollen wird diese Gesamtausgabe ein Klavierwerk, das von Palestrina bis Parsifal alle Akzente, Nationen und Epochen des musikalischen Ausdrucks in seine Kreise zog, wobei Liszt — im zweifachen Sinne ein Schöpfer — aus dem Werke schöpfte und in dasselbe hineinschuf. Wir werden Zeugen seiner Umgestaltung vom Dämonen zum Engel — von der ersten Bravour-Fantasie »Sur la Clochette« (einer teuflischen Suggestion Paganinis) bis zur kindlichen Mystik des »Weihnachtsbaumes«, worin jene letzte Naivität, die die Frucht aller Erfahrung ist, fremdartig in ein »besseres Land« hinüberklingt . . .

Hier bezaubernd, dort behexend, hier auf Erweckung der Empfindung, dort auf Anregung der Phantasie zielend, unerschöpflich stets in der Ausschmückung. So erzählt ein Ohrenzeuge, wie Liszt — auf eine Kadenz sinnend — sich an den Flügel setzte und darauf drei bis vier Dutzend Varianten versuchte, das heißt, glatt herunterspielte, bis er seine Wahl beschloß.

Das Geheimnis der Lisztschen Ornamentik ist die Symmetrie. Zudem verbindet sich bei ihm die Sicherheit der Formung eines Klassikers mit der Freiheit des Improvisators; es liegt die Harmonik eines Umstürzlers in der ruhigen Hand eines Herrschers: das melodische Blühen des Romanen schwebt über dem Gedankenernst eines Nordländers; und durch alles zieht und alles vergoldet sein Klangsinne, über allem waltet »das Klavier«, das dem Laufe seiner Konzeption Flügel verleiht, wie Liszts »Idee« dem Klavier die Sprache gibt, ein wechselseitiges Spiel freudiger Schenkung, bei dem die Grenze des Zuvorkommens und des Erwiderns unmerklich ineinanderfließt.

Einzig beim »Interpreten« Liszt erscheint sodann die Kunst, den Hörer auf die Pointe hin zu spannen, die nie ausbleibt und, wie sie eintrifft, nie enttäuscht. Unnachahmlich der Aufbau und die Gliederung in seinen »Fantasien«, die Verteilung der Kontraste, die treffsichere Wahl der bezeichnenden Momente und Motive. Und auch hier, nie versagend im Absichtlichen, das ornamental-pianistische Beiwerk, das teils charakterisierend, teils instrumentierend — wie Laub und Blüten — das melodische Geäst ausfüllt. Wie Liszt das Triviale veredelt, das Kleine vergrößert, das Wichtige vorrückt, das Große zur Entfaltung bringt, das alles ist in den »Fantasien« und »Transkriptionen« unbezwingbar dargelegt, die wir auch als eine der Hälften von Liszts Klavierwesen — und nicht als die geringere — dieser Gesamtausgabe einreihen.

\* \* \*

Der Kern dieser Etüdenreihe besteht in folgendem:

- |                                         |  |                        |
|-----------------------------------------|--|------------------------|
| a) 12 Etudes d'exécution transcendante  |  | c) »Ab Irato«          |
| b) 6 Bravour-Studien nach Paganini      |  | d) 3 Etudes de concert |
| e) »Waldesrauschen« und »Gnomenreigen«. |  |                        |

\* \* \*

## a) DIE ZWÖLF GROSSEN ETÜDEN.

Es gibt von ihnen drei Fassungen, und wir bringen sie sämtlich. Die erste erschien in Frankreich 1826. Ihr war ein Bild des jungen Liszt beigegeben, eine Lithographie, welche den Knabekopf verkürzt und mit romantisch verdrehten Augen zeigt. Das Alter ist schwer zu bestimmen, doch dürfte es noch einige Jahre hinter dem Notendruck stehen. Unter dem Porträt liest man: Franz Liszt, Pianiste. Das Titelblatt lautet:

**ÉTUDE**  
pour le Piano-Forte  
en quarante-huit Exercices  
Dans tous les Tons Majeurs et Mineurs  
composés et dédiés  
à  
**MADMOISELLE LIDIE GARELLA**

par  
**Le jeune LISZT**

En quatre Livraisons contenant douze Études chaque

Oeuvre 6  
À PARIS

chez Dufaut et Dubois, Editeurs de Musique, Rue de Gros Chenèt No. 2 et Boulevard Poissonnière, No. 10  
chez Boisselot, Editeur de Musique,  
À MARSEILLE

Propriété de Boisselot.

Es fällt auf, daß der Titel das Wort »Étude« in der Einzahl bringt. Ferner, daß das Werk auf 48 Stücke geplant war und dieses Heft das erste von vier bilden sollte. Es blieb aber bei diesem einzelnen. Endlich, daß es die Opuszahl 6 vermerkt. Wie ich feststellen konnte, gehen in der Tat diesem frühen Werke noch zwei Variationshefte Op. 1 und 2 voraus, ein Impromptu Op. 3 und »deux Allegri de Bravoura« Op. 4. Nirgends verzeichnet und unauffindbar bleibt dagegen ein zu vermutendes fünftes Opus.

Daß Hofmeister dieses nämliche Etüdenheft als Op. 1 veröffentlichte, beweist, daß es die erste in Deutschland publizierte Arbeit Liszts gewesen. Auch im Titel weicht Hofmeister ab. Dieses Titelblatt, dessen Buchstaben, in Kupferstich ausgeführt, von einer eigenartigen, symbolischen, lithographierten Zeichnung eingerahmt sind, lautet:

**ETUDES**

pour le

**PIANO**

en douze Exercices

composés

par

**F. LISZT**

— Oeuvre I —

Travail de la Jeunesse

Liv. I, 16 Gr.

Liv. II, 20 Gr.

Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Die Einschränkung der 48 Übungen auf 12 und das fast um Nachsicht bittende Schwänzchen »Jugendarbeit« deuten auf eine spätere Zeit der Herausgabe. Ich will gleich hier einschalten, daß das nächste gedruckte Werk Liszts, »Fantasie über die Braut von Auber«, im Jahre 1829 wiederum mit der Opuszahl 1 erschien, und daß ihm bald ein zweites (»La Clochette«) folgte; die Zahlen 3 und 4 wiederholen sich nicht; dafür erscheinen an ihrer Stelle die zwei Hefte »Apparitions« und das erste Heft »Harmonies poetiques et religieuses« (beide 1834) ohne Opuszahl. Dann wird die Zählung (freilich mit Übergehung vieler dazwischen fallender opera) von 5 bis 13 fortgesetzt und reicht bis in das Jahr 1838.

Ohne Opuszahl erscheint 1837 die neue Ausgabe der 12 Etüden fast zu gleicher Zeit in Paris, Wien und Mailand. Wir können von der ersten Fassung erst jetzt sprechen, indem wir sie mit dieser zweiten vergleichen. Der Liszt, dem wir hier begegnen, ist zu einer unerwarteten Höhe aufgeschossen; in dem wunderbaren Jüngling ist der einstige aufgeweckte Knabe nicht wieder zu erkennen. Scheinbar ohne Übergang hat er alle gültigen und vermuteten Möglichkeiten des Klaviers überboten, und niemals wieder hat sein Fuß zu solch unermeßlichem Schritte ausgeholt. Wohl hat er später, bei dem Suchen nach poetisch-durchsichtigem Klange und nach Genügsamkeit in den Mitteln für die sicherer gezielten Wirkungen, noch höhere Stufen — eine noch verfeinertere Atmosphäre — erklommen, und erst in der dritten Periode wird die weit mehr nach innen dringende Süßigkeit seiner Reife geertet. Zuletzt greift er zum Scheinbar-Nächstliegenden, Täuschend-Selbstverständlichen und wölbt eine Brücke zur Kindheit; ein Zurückkehren, welches nicht ein Zurückgehen ist: denn anders steht auf der nämlichen sicheren Stelle des Ufers der Mann, bevor und nachdem er über den Strom und zurücksetzte; zweierlei ist die Primitivität beim Schaffenden und Formenden: bevor er lernte auszufüllen und nachdem er gelernt hat auszulassen.

Die französischen, österreichischen und italienischen Drucke der zweiten Fassung stimmen miteinander überein. Sie sind auf zwei Hefte verteilt und tragen, in Frankreich und Österreich, die Widmung an Czerny. Aber die Ricordische Ausgabe überreicht nur das erste der Hefte seinem Lehrer; das zweite widmet Liszt (oder der Verleger?) à Frédéric Chopin. Der Haslingersche Druck hat diesen Titel:

## 24

# GRANDES ETUDES

pour le Piano

composées et dédiées

à Monsieur Charles Czerny

par

## F. LISZT

Vienne chez Tob. Haslinger.

Also noch immer vierundzwanzig, indes die beiden Hefte nur 12 enthalten! Auch aus diesem Plane ergab sich keine Folge; die Etüden kamen über die zwölfte nie hinaus. Robert Schumann fielen die beiden Ausgaben im gleichen Augenblick in die Hände, und er berichtet darüber ausführlich in seiner eigenen »Neuen Zeitschrift für Musik« Jahrg. 1839 (Rob. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2. Band): »Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn«, schreibt er, »daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen —«. (Wir erfuhren, daß sie elf Jahre vorher in Marseille herauskamen.) Schumanns Vergleichung entscheidet zu Ungunsten der neuen Version, »wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint«.

Ein Davidsbündler erwartet — verlangt von einem Sechszwanzigjährigen, und gar von dem 26jährigen Liszt, daß er zu Frieden gelangt!

Schumann geht im Verleugnen seines Davidsbündlertums weiter, indem er aus den Anklagen »mangelnder Studien«, der »Zurückgebliebenheit des Komponisten gegen den Virtuosen« und andern Momenten den Schluß zieht, daß es nach der wohlthätigen Begegnung mit Chopin »wohl zu spät« war »für den außerordentlichen Virtuosen, nachzuholen, was er als Komponist versäumt«. Mit diesen und noch mehr scharfen Worten stellt Schumann den 26jährigen Liszt als einen hoffnungslos Fertigen hin, der »bei seiner eminenten musikalischen Natur . . . auch ein bedeutender Komponist geworden wäre« und vergißt dabei ungerechterweise seiner eignen späten Entwicklung zu gedenken.

Sodann schreitet Schumann zu einer Gegenüberstellung der Anfangstakte einzelner Etüden aus beiden Ausgaben. Diese mit »sonst« und »jetzt« überschriebenen Beispiele sind dilettantisch gewählt; denn nicht aus den Anfangstakten, vielmehr aus der ganz veränderten Anlage mancher dieser Studien, aus dem neuen Geist, der aus den spätern weht, erhellt das äußere und innere Wachsen von Liszts Begabung.

Diese Beispiele, aus der ersten, fünften und neunten Nummer, stimmen in der Rechnung; ebenso stimmt im ganzen, was Schumann über die Abweichungen in den ersten fünf sagt. Dann aber begeht er einen greifbaren Irrtum, wenn er (mit Beziehung auf die zweite Ausgabe) meint: »Ganz neu sind nun die folgenden drei.« Nämlich die Nummern 6, 7 und 8. Das gilt nur für die siebente, die spätere »Eroica«. Der Ursprung der sechsten und achten ist in den entsprechenden Nummern der I. Version — deutlich! — vorhanden. Und wenn er schon Anfangstakte anführte, so konnte Schumann an der Einleitung der siebenten einen Zusammenhang mit der Introdution des Impromptu Op. 3 dartun; ein Zusammenhang, der in Wirklichkeit besteht.

Nr. 6 der I. Ausgabe (*Molto agitato*).

Musical score for Nr. 6 der I. Ausgabe (*Molto agitato*). The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Nr. 6 der II. Ausgabe (*Largo*).

Musical score for Nr. 6 der II. Ausgabe (*Largo*). The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melody of eighth notes, and the bass clef features a complex accompaniment with dense chords and sixteenth-note patterns.

Nr. 8 der I. Ausgabe (*Allegro con spirito*).

Musical score for Nr. 8 der I. Ausgabe (*Allegro con spirito*). The score is written for piano in common time (C), featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melody with a dynamic marking of *s* (sforzando), and the bass clef has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano).

Nr. 8 der II. Ausgabe (*Presto strepitoso*).

Musical score for Nr. 8 der II. Ausgabe (*Presto strepitoso*). The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musical score for the first piece, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and chordal textures.

Impromptu brillant, op. 3 (*Allegretto*).

Introduzione.

Musical score for 'Impromptu brillant, op. 3 (Allegretto)'. It includes the title and the word 'Introduzione.' followed by a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a major key and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Etude Nr. 7 der II. Ausgabe (*Allegro deciso*).

Musical score for 'Etude Nr. 7 der II. Ausgabe (Allegro deciso)'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a minor key and contains complex technical passages, including a section marked '8a'.

*Largo.*

*smorz.*

Musical score for the final piece, marked 'Largo.' and 'smorz.'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a major key and has a slow, expressive character.

Damit aber nicht der Leser etwa des Mißverständnisses geziehen werde, kommt Schumann gegen den Schluß seines Berichtes auf dieselbe irrige Behauptung zurück: »Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergegangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.« — Mit folgendem Dur-Halbschluß, der uns bedeutsamer ist, endet Schumanns Bericht: »Gerade mit diesen Etüden hat er (Liszt) bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiastisieren.«

\* \* \*

Zwischen diese zweite und die endgültige dritte Ausgabe der Etüden fällt eine etwas abweichende, bereicherte Fassung der vierten Studie. (In Paris bei Maurice Schlesinger, später bei Haslinger in Wien.) Die vorausgefügte fünf Einleitungstakte sind in der französischen Ausgabe im Faksimile der Handschrift Liszts auf der ersten Seite wiedergegeben. Darüber — zum erstenmale — der poetische Titel »Mazeppa« und rechts dazwischen eine Zueignung »à Victor Hugo«. Sonst deckt sich »Mazeppa« textlich und im allgemeinen mit der vierten Etüde, und nur am Schlusse überrascht uns jenes königliche Dur-Geschmetter, welches — hier noch eine embryonische Bildung — in der gleichnamigen symphonischen Dichtung zu einem selbständigen Teil werden sollte. Die erläuternde letzte Zeile des vorbildlichen Gedichtes ist nur musikalisch hinzugetreten; die Worte »il tombe enfin! . . . et se relève Roi!« wurden erst in der dritten vollständigen Ausgabe angebracht.

\* \* \*

Diese endgültige dritte und vollkommenste Ausgabe (1852 bei Breitkopf & Härtel) bedeutet uns den ganzen Liszt, der von nun an die Technik als Helferin der Idee an ihrer Seite gehen läßt. Möchte sich jeder, dem Liszt noch nicht nahe steht, vorerst diesen Grundgedanken einprägen!

Mit Ausnahme der siebenten Etüde (Eroica), welche auf mich in der zweiten Fassung breitzügiger und einheitlicher wirkt, haben alle Etüden erst hier ihre unwiderrufliche Gestaltung gefunden. Die letzten Errungenschaften von Liszts Klaviersetzung zeigen sich in der größeren Bequemlichkeit, glatten Spielbarkeit bei gleich eindringlicher Wirkung und Charakteristik. So bot die Fmoll-Etüde in der zweiten Fassung — das Einhalten des Zeitmaßes, das gewollte Feuer des Vortrages und die korrekte Ausführung der Einzelheiten in Betracht gezogen — kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Abgesehen von dieser zehnten und der zweiten Etüde tragen alle poetische Überschriften.

Das Preludio, weniger ein Vorspiel zu dem Zyklus, als eher ein Erproben des Instrumentes und der Disposition beim Betreten des Konzertpodiums.

Das folgende Stück, eine jener Paganinischen Teufeleien, wie sie in der »Fantaisie sur la Clochette« und dem »Rondo fantastique sur un thème espagnol« zum Ausdruck kamen.

Paysage, ein stilles Verzichten auf das Weltliche, ein Atemholen in der Betrachtung der Natur, eine nicht ganz leidenschaftslose Selbsteinker, zu welcher erst der spätere Liszt vollständig gelangt.

Mazeppa, ein klavier-symphonisches Gemälde; von ihm ist bereits die Rede gewesen.

In Feux-follets verbindet sich das Ornamentale mit dem Koloristischen. Ihre Gattung, welche in »Les Jeux d'eau à la villa d'Este« den Gipfel ersteigt, ist wohl nicht ohne Einfluß auf die Entstehung von Wagners »Waldweben« und »Feuerzauber« geblieben. Bei der in feierlichstem Empire-Pomp dahinschreitenden »Vision« dürfen wir — so lehrt uns die Überlieferung — an das Begräbnis des ersten Napoleons denken.

Die Eroica, mehr trotzig als heldenhaft, anfangs stockend, rafft sich doch zu einer Steigerung empor, welche die Merkmale Lisztschen Glanzes trägt.

Wilde Jagd entfaltet die stärksten orchestralen Farben und es ist in ihr, wie in der »Dante-Sonate«, eine Anlage zur »symphonischen Dichtung«, wie sie in César Francks »Chasseur maudit« verwirklicht wurde. Gleich einem Bündel verblatterter Liebesbriefe mutet uns die etwas veraltete Empfindungswelt der Ricordanza an; der folgenden Fmoll-Etüde würde der Titel »Appassionata« wohl anstehen; und der ganze Glockenzauber des Klaviers verbreitet sich, schmeichelnd und brausend, über »Harmonies du soir«. Unter allen vielleicht das höchste Beispiel poetisierender Musik: »Chasse-neige« — ein erhabener stetiger Schneefall, der allmählich Landschaft und Menschen vergräbt.

\* \* \*

## b) DIE PAGANINI-STUDIEN.

Die Generationen der I. und II. Ausgabe der Paganini-Studien gehen parallel mit II und III der großen Etüden.

1837, II. Ausgabe der Etüden = 1838, I. Ausgabe der Paganini-Studien

1852, III.    ,    ,    ,    = 1851, II.    ,    ,    ,    ,

An Stelle der Kindheitsarbeit, dieser Grundlage des Etüden-Werkes, tritt Paganinis Original selbst.

Die Genealogie wäre jedoch lückenhaft ohne den unmittelbaren Nachkommen Paganinis und Ahnherrn der dritten Studie: wir meinen die »Grande Fantaisie de Bravoure sur la clochette de Paganini«, 1834 in Paris und (später?) bei Mechetti in Wien mit der Opuszahl 2 erschienen. Sie besteht aus einer freien, langsamen Einleitung, einem capriziösen, thematisch vauseilenden, zur

verwegensten Bravour sich zuspitzenden Verbindungssatz; dem Thema, einer ›Variation à la Paganini‹ und einem ›Finale di Bravura‹. Sorgfalt, Wahl und Ausführlichkeit der Vortragsbezeichnungen bei diesen jugendlichsten Stücken von Liszt (wie Apparitions, Harmonies poétiques, Fantaisie romantique suisse, u. a.) lassen über die Absichten des komponierenden Pianisten fast keinen Zweifel: Die Bahn des Vortrags ist Schritt für Schritt abgesteckt und selbst die rein klavieristische Ausführung (als z. B. ›marquez les 6 temps de la mesure en jettant la main avec souplesse‹) suggeriert. Aus diesem Grunde sind sie höchster Beachtung wert und für den Lisztschen Stil bildend. — Das Werk selbst läßt, trotz mancher Ungeheuerlichkeit, einen ungewöhnlichen Geist, eine eigenartig gepreßte, nach Ausdruck ringende Empfindung durchblicken.

Ihm folgt die Reihe der Paganini-Studien, von welchen die dritte das Glöckchenmotiv wieder aufnimmt, indes die übrigen fünf nach den Geigen-Caprizen gestaltet sind. Der Haslingersche Wiener Druck benennt sie zweisprachig:

## ETUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE D'APRÈS PAGANINI

### BRAVOUR-STUDIEN

nach

Paganini's Capricen

für das Pianoforte bearbeitet

und der

Frau Clara Schumann geborenen Wieck

K. K. Kammervirtuosin

gewidmet

von

F. LISZT

Als eine Art Huldigung (weltmännischer oder mephistophelischer Laune?) für Claras Gatten steht über der ersten dieser Studien deren Bearbeitung von Liszts Vorgänger abgedruckt: ›Cette seconde version est celle de Mr. Robert Schumann‹.

Von der vierten Studie finden sich zwei verschiedene Lisztsche Versionen vor, so daß die beiden Hefte im ganzen eigentlich acht, statt sechs Etüden enthalten.

Die Transkriptionsweise ist von wahrhaft Paganinischer Diablerie: ›derart‹, bemerkt der Kritiker Schumann, ›daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer diese Variationen — (die 6. Studie) — bewältigt, und zwar in der leichten, neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldnen Lorbeeren — ein zweiter Paganini-Liszt — zurückzukommen‹.

Des Kernes dieses Satzes sich klar bewußt, ging Liszt — 12 Jahr später — an eine zweite Bearbeitung, welche die Verwirklichung des offenbaren Zieles, ›die leicht neckende Weise des Puppenspiels‹, ausführbar machte. Die Vergleichung dieser beiden Ausgaben ist an Aufschlüssen fast noch ergiebiger, als jener der großen Etüden. Das Zusammengießen von Vereinfachung und Konzentrierung wirkt ›schlank‹ wie ein Kunststück. So sehen wir die vierte Studie in der zweiten Ausgabe von der früheren Vier- und Sechsstimmigkeit auf die Einstimmigkeit reduziert, deren Aufzeichnung auf ein System beschränkt. Ganz einheitlich geworden, ›ein Wurf‹, ist hier die dritte: ›La Campanella‹. — (Man glaube nicht zu sehr an ›Würfe‹; dieser währte vom Jahre 1834 bis 1851!)

Außer ›La Campanella‹ tragen die Studien keine deutenden Überschriften. Nur den Geigern ist die fünfte als ›La Chasse‹ bekannt. Ohne Bedenken kann man die erste ›il Tremolo‹ betiteln; die zweite — nach dem vorgeschriebenen Zeitmaß — als ›Andantino capriccioso‹ bezeichnen; als ›Arpeggio‹ die vierte und als ›Tema e Variazioni‹ die letzte.

\* \* \*

### c) AB IRATO; d) 3 ETUDES DE CONCERT; e) »WALDESRAUSCHEN« UND »GNOMENREIGEN«.

Unter dem umständlichen und doch nirgends ganz zutreffenden Titel ›Morceau de Salon, Etude de Perfectionnement de la Méthode des Méthodes‹ — (eines Schulwerks von Moscheles & Fétis) — trat 1840 ein neues Glied in die Kette der Etüden.

Dieses fruchtbare Jahr sah die Beendigung von Schuberts ›Winterreise‹, die Veröffentlichung der Sonnambula-Fantasie, des Rakoczy-Marsches, der ersten Versuche zu den ungarischen Rhapsodien (Magyar-Dallók); sah die ersten Transkriptionen Mendelssohnscher und Beethovenscher Lieder, die Klavierpartitur von Beethovens Septett.

Umgearbeitet erschien die Etüde 1852, in der Epoche, als Liszt sein Klavierwerk sichtete und ordnete, gleichsam testamentarisch zusammenfaßte. Sie hieß in der neuen Fassung ›Ab Irato‹ und wurde, gleich ihrer ältern Schwester, von Schlesinger in Berlin verlegt.

Dieser Umarbeitung vorausgegangen waren (1848) die »3 Etudes de Concert«; sie tragen — außer jener der Jahreszahl — durchaus keine revolutionäre Physiognomie; die sonst unveränderte Pariser Ausgabe taufte sie »Caprices poétiques« und nannte sie der Reihe nach und einzeln: »il lamento«, »la leggierezza«, »un sospiro«. Liszts spätestes Werk der Gattung sind die beiden »Etudes de Concert«, für die Klavierschule von Lebert und Stark (Cotta) komponiert und 1863 derselben einverleibt: »Waldesrauschen« und »Gnomensreigen«. Selbständig herausgegeben wurden sie von Bahns Verlag 1869.

Leider ist es mir bei aller Mühe nicht geglückt festzustellen, ob zwischen den Drucken von 1863 und 1869 Verschiedenheiten bestehen: da weder die Verlagshandlung Cotta, noch die K. Bibliothek in Berlin, noch das Liszt-Museum in Weimar, noch ich selbst den ersten Druck besitzen.

Aus dem Inhalt der zuletzt besprochenen sechs Studienstücke wird man folgern müssen, daß Liszt mit der vielverzweigten, erst impulsiven, dann überdachten Arbeit an den großen Etüden und den Paganini-Studien nicht sich erschöpft, aber doch über diesen Gegenstand ausgesprochen hatte. Diese bedeuteten ihm die Lösung einer ihm wichtigen Aufgabe, während die Nachzügler mehr Kinder der Laune und der Gelegenheit waren. Wer möchte sie missen? Nicht wir, die wir Liszts kleinste Varianten, wie er sie etwa in das Heft eines Schülers schrieb, in dieser Gesamtausgabe aufbewahren wollen. Denn an einer so sehr von der Regel abstechenden und wechselnden Erscheinung wie jener Franz Liszts ist oft ein zufällig erhaschter, flüchtiger Zug das Bezeichnende, wenn entschwunden — Unwiederbringliche.

Das diesem Bande beigegebene charakteristische Bild »Franz Liszt am Klavier«, das sich durch Schärfe und Schönheit des Ausdrucks ganz besonders auszeichnet, ist eine Vergrößerung nach einer Original-Kabinett-Aufnahme, die Anfang der 1870er Jahre von Franz Hanfstaengls berühmtem Porträt-Atelier in München ausgeführt wurde.

Berlin, 1910.

Ferruccio Busoni.

# ÉTUDE EN 12 EXERCICES.

Als Vorlage diente die Hofmeistersche Ausgabe (vergleiche die Vorbemerkungen).

- Seite 1.
- 1) Dieser Bogen — er fehlt an der Parallelstelle — könnte angezweifelt werden.
  - 2) In der französischen Original-Ausgabe, welche wir zur Vergleichung herangezogen haben, steht das *fp* auf dem zweiten Achtel.
  - 3) bei Hofmeister steht das all'ottava-Zeichen bereits vom ersten Sechzehntel an; die Figur springt aber erst mit dem zweiten Sechzehntel auf die höhere Oktave.
  - 4) *Allegro con molto*, in der französischen Ausgabe.
  - 5) *legero* (statt des korrekten *leggiero*) ebenda,
  - 6) kein  $\sharp$  zum F, ebenda.
  - 7) das Forte-Zeichen zum letzten Achtelscheint unmotiviert.
  - 8) ob sich der Fingersatz 432 noch zweimal wiederholen soll, ist fraglich.

- 9) Der erste Akkord der linken Hand ist offenbar so gemeint: 
- 10) Augenscheinlich ein Mißverständnis des Stechers. Die

Stelle meint dreistimmige Achtel: 

- 11) *ff* in der französischen Ausgabe.
- 12) In der französischen Ausgabe ist das 2. Viertel der

rechten Hand so dargestellt: 

- 13) *p* in der französischen Ausgabe.
- 14) die französische Ausgabe hat: 
- 15) *d* = Viertelnote mit Punkt, in der franz. Ausgabe.
- 16) die französische Ausgabe hat: 
- 17) die französische Ausgabe hat:  Das  $\flat$  zum *es* fehlt in beiden Ausgaben.
- 18) In beiden Ausgaben ein Akzent  $>$  auf dem 3. Viertel, zwischen den beiden Mittelstimmen; es ist undeutlich, für welche der beiden das Zeichen gemeint ist.

- 19) Dieser Takt in der franz. Ausg.: 

- 20) in der französischen Ausgabe. Keine Terz, nur *g*.
- 21)  (französische Ausgabe).
- 22) +  (ebenda).
- 23) Das decrescendo-Zeichen  $\rightrightarrows$  steht in der franz. Ausg.
- 24) *sf* (in der französischen Ausgabe).
- 25)  $\sharp$  zum *gis* fehlt bei Hofmeister.
- 26) In der französischen Ausgabe fehlen hier die Bogen; dafür stehen Staccato-Punkte über den höheren drei Doppelgriffen.

- Seite 11.
- 27) *p* in der französischen Ausgabe.
  - 28) *dimin.* (ebenda).
  - 29) *cresc.* (ebenda).
  - 30) Im Original steht hier + *es*; offenbar ein Stichfehler.
  - 31) Im Original hier + *b*, statt *g*.
  - 32)  $\rightrightarrows$  in der französischen Ausgabe.
  - 33) Die französische Ausgabe hat hier + *b*, anstatt *c*.
  - 34)  $\rightrightarrows$  in der französischen Ausgabe.
  - 35) *ten.* (ebenda).
  - 36)  $\sharp$  zum *g* fehlt im Original. Wir vermuten ein Übersehen.
  - 37) Das Piano-Zeichen steht im Widerspruch zu der Anlage des ganzen Stückes. Wir haben das glaubhaftere *f* in Klammern beigelegt.
  - 38) In der französischen Ausgabe lautet das vierte Viertel der R. H. . Es ist korrekter und entspricht der darauffolgenden Parallelstelle.

- 39) In der franz. Ausgabe steht hier ein  $\sharp$  vor dem 
- 40) Bogen fehlt bei Hofmeister.
- 41) *espressivo* ebenso.
- 42) in der französischen Ausgabe beginnt der Bogen über dem 3. Viertel.
- 43) in der französischen Ausgabe steht *sf*, anstatt *f*.
- 44) *cresc.* in der französischen Ausgabe.
- 45)  $\rightrightarrows$  ebenda.
- 46)  $\flat$  vor *ges* fehlt in dem ganzen Takt und in allen Ausgaben.

- 47) in der französischen Ausgabe: 
- 48) *dis* ist zweifelhaft. Die franz. Ausgabe hat es nicht.
- 49) Beide Ausgaben lassen die Bogen bei dem zweiten Viertel vermissen. In der französischen Ausgabe fehlen sie überdies in dem darauffolgenden Takte und über dem letzten Viertel des übernächsten.
- 50) Die französische Ausgabe hat hier (+) *c*, anstatt *b*.
- 51)  in der französischen Ausgabe.
- 52)  $\sharp$  vor *g* fehlt in beiden Ausgaben.
- 53) die französische Ausgabe bringt das letzte Viertel in

folgender Weise: 

- 54) + In der französischen Ausgabe *as* (anstatt *f*) auf dem letzten Achtel.
- 55) Das dritte Viertel lautet in der französischen Ausgabe:  nämlich: das erste *f* ausgehalten und Atemzeichen vor dem 4. Viertel, mit welchem das Hauptmotiv wieder eintritt.
- 56) im Original steht hier + *des*, anstatt *b*.

## 12 GRANDES ÉTUDES.

Als Vorlage benutzten wir die Haslinger-  
sche Ausgabe und verglichen dieselbe mit  
dem Pariser Druck von Schlesinger. Die  
Stichfehler der beiden hoben sich meistens  
gegenseitig auf; wo aber geringe Zweifel und  
offenbare Unkorrektheiten noch übrig blieben,

haben wir — der größeren Übersicht wegen —  
dieselben bezw. deren Berichtigung einge-  
klammert, gleich im Texte oder über dem-  
selben vermerkt. Desgleichen haben wir die  
wenigen knappen kritischen Bemerkungen  
unmittelbar angebracht.

New-York, Januar 1910.

**Ferruccio Busoni.**

# Etüde in 12 Übungen für Pianoforte.

1

Étude en 12 Exercices. Study in 12 Exercises.

Franz Liszt, Op. 1.  
Komponiert 1826.

1.

Allegro con fuoco. M. ♩ = 132.

*fp*

*p leggiero*

*sf*

*sf ten.*

*fp*

*ten.*

8

4 3 2 1 5

*f*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and accents, marked with an '8' and a dotted line. The lower staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

8 *fz*

*fz*

*fp*

*fp*

This system continues the piece. The upper staff has a dynamic marking of *fz* and an '8' with a dotted line. The lower staff has a dynamic marking of *fp* and a hairpin crescendo.

*fp*

*cresc. poco a poco*

This system features a dynamic marking of *fp* and a hairpin crescendo labeled *cresc. poco a poco*.

1 4 1

*cresc.*

3) 8

*f*

This system includes a hairpin crescendo labeled *cresc.*, a measure with a '3)' marking, and a dynamic marking of *f*.

8

*f*

*p legato*

This system has a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo labeled *p legato*.

8

8

8

*Ad.*

This system contains three measures, each with an '8' and a dotted line above it. A dynamic marking of *Ad.* is at the bottom left.

2.

4) Allegro non molto. M. ♩ = 100.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Allegro non molto' and a metronome marking of 100. The initial dynamics are *p molto leggiero* and *ten.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *dolce*, *Red.*, *cresc.*, and *fp*. There are also performance instructions like *Red.* and *\*.* and fingering numbers (e.g., 4, 5, 3, 2, 1, 8, 9, 10). The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign.

*f*

*f* *cresc.*

5 1 3 2 1 2 1 3 4 3 1 3

8

*f* *ff*

2 1 2 1 3 4 3 1 3

8

*Ped.* \* *Ped.* \*

8

*ff*

5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

*ff* 11

3.

Allegro sempre legato. M.♩ = 80

*p*

*dimin.*

*ritard.*

a tempo

12)

tr

cresc.

(p) 13)

cresc.

p

14)

15)

16)

17)

(b)

18)

pp

cresc.

*ff* *ritard.* *a tempo*

19) *p* *f* 20)

*ff* *p* 21)

*f* *p* 22)

*p* *ff* 23)

*cresc.* *ff*

23) 24)

*ff* *p* 25)

4.

Allegretto. M. ♩ = 132.

The musical score consists of two systems of piano music, measures 24 and 25. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of quarter note = 132. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *rinf.* (rinfornando), and *f* (forte). There are also articulation marks like accents and slurs. Measure 24 ends with a repeat sign and a first ending bracket. Measure 25 begins with a second ending bracket. The page number '8' is in the top left, and the section number '4.' is centered at the top. The publisher's name 'F. L. 32.' is at the bottom center.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*. Features a long melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *cresc.* and *26)*. The treble part features a series of chords.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *f*, *p*, and *8*. The bass part has a melodic line with a dotted line above it.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *p* and *cresc.*. The treble part has a melodic line with a dotted line above it.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *f*, *ff*, and *8*. The bass part has a melodic line with a dotted line above it.



5.

Moderato. M.  $\text{♩} = 66.$

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The tempo is Moderato with a metronome marking of  $\text{♩} = 66$ . The key signature has two flats. The score includes various dynamics such as *sf*, *p*, *ff*, and *p leggiero*. It also features articulation like *p molto legato* and performance instructions like *cresc.*. The score contains repeat signs and first/second endings, with the first ending marked with an '8' and a dotted line. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.

*f* *p leggiero* *f*

8.....

*p*

*espress.*  
(*p*) 27)

*ff*

*f* *ff* *tr*

*p* *cresc.* *f*

8.....

*ff* (*dimin.*) 28)

*m. g.*

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*fz*) dynamic. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a mezzo-forte (*m. g.*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*fz*) dynamic. A *Red.* (Reduction) symbol is present.

Third system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a mezzo-forte (*m. g.*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*fz*) dynamic. A *Red.* symbol and an asterisk (\*) are present.

*(cresc.)* 29)

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a *dimin.* (diminuendo) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. A *Red.* symbol and an asterisk (\*) are present.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a *crescendo* dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a *poco a poco* dynamic. A *Red.* symbol and an asterisk (\*) are present.

Sixth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic. A *Red.* symbol and an asterisk (\*) are present.

Seventh system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a *ben marcato* dynamic. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a *ben marcato* dynamic. A *Red.* symbol and an asterisk (\*) are present.

*ben marcato*

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*, *f*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*. Includes the instruction *ben marcato il basso*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes an 8-measure rest in the treble staff.

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *cresc.*, *f*. Ends with a double bar line.

STIB  
11 p

6.

Molto agitato. M. ♩ = 138.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with specific markings such as *p*, *f*, *cresc. f*, *ff*, *p*, *pp*, *ten.*, and *con molto espressione*. The score includes six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Molto agitato' with a metronome marking of 138 beats per minute. The score concludes with a double bar line and the number 30 in the bottom right corner.

8.....

*cresc.* *f*

8.....

*ff* *fff*

8.....

*p* *pp* 3 *Red*

8..... 8.....

*fz rinf.* *fz* *p* *p* 3 *Red*

8..... 8.....

*fz* 31) *cresc.*

8.....

32) *ff* 33) *p* *p*

Allegretto con molta espressione. M. ♩ = 96.

The musical score consists of six systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegretto con molta espressione' with a metronome marking of quarter note = 96.

- System 1:** Measures 34-35. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support. A dynamic marking of *(dolce)* is present. A hairpin indicates a crescendo leading to measure 34.
- System 2:** Measures 35-36. The right hand continues with complex chordal textures and slurs. A dynamic marking of *(ten.)* is present. A hairpin indicates a crescendo leading to measure 35.
- System 3:** Measures 36-37. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *(b)* is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 36. A *rit.(- - -)* marking is present. A *Red.* (ritardando) marking is present. An asterisk (\*) is placed at the end of the system.
- System 4:** Measures 37-38. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *f* is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 37. A *Red.* marking is present. An asterisk (\*) is placed at the end of the system.
- System 5:** Measures 38-39. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *f* is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 38. A *sosten.* (sostenuto) marking is present. A *p* (piano) marking is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 38.
- System 6:** Measures 39-40. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *f* is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 39. A *p* marking is present. A hairpin indicates a decrescendo leading to measure 39. A *36)* marking is present.

First system of musical notation. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The left hand also begins with *f* and *p*. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.

Second system of musical notation. It begins with a forte (*f*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand. The right hand then moves to *cresc. f* (crescendo fortissimo) and *ff calando* (fortissimo decelerando). The system ends with a *dolce leggiero* (sweetly and lightly) marking in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand consists of arpeggiated chords, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. It starts with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a *dimin.* (decrescendo) marking. Dynamics include *f*, *f*, *p*, and *pp*. The system concludes with a trill in the right hand.

Sixth system of musical notation. It begins with a trill in the right hand. The right hand then features triplet markings (*3*) in the final measures. The left hand also has triplet markings. The system ends with a piano (*p*) dynamic.

Allegro con spirito.  $\text{♩} = 88.$

Musical score for piano, measures 37-44. The score is in G minor (two flats) and common time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 37 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 38 has a forte (*f*) dynamic. Measure 39 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 40 has a piano (*p*) dynamic. Measure 41 has a forte (*f*) dynamic. Measure 42 has a piano (*p*) dynamic. Measure 43 has a forte (*f*) dynamic. Measure 44 has a piano (*p*) dynamic. The score features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the bass and chords in the treble.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a *pp* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a *pp* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line includes a *crescendo* marking and a *f* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a *ff* dynamic marking and a triplet of notes marked (1 2 3).

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line includes a *ff* dynamic marking, and the bass line includes a *p* dynamic marking and a *ff brillante* dynamic marking.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line includes a *ff* dynamic marking and a *ff sempre* dynamic marking. A measure number (38) is indicated.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line includes a *ff* dynamic marking.

This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by intricate textures, often with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Performance markings include an '8' with a dotted line, a '5', and a 'crescendo' marking. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Allegro grazioso. M. ♩ = 160.

The musical score is written for piano in 6/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *p* and *con leggerezza*. The second system is marked *con espressione* and *pp*. The third system includes a trill (tr) and a fermata (40), with the instruction *(espressivo)* (41). The fourth system is marked *con dolore*. The fifth system is marked *leggiere* and includes a fermata (42) and a dynamic marking *f* (43). The sixth system is marked *pp* and *leggiere*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, trills, and fermatas, along with performance instructions like *con leggerezza*, *con espressione*, *con dolore*, and *leggiere*. Measure numbers 39, 40, 41, 42, and 43 are indicated. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

a tempo

8.....

*rallentando*

*tr*

*a tempo*

*rallent.*

*(cresc.)* 44

45

8.....

*f sf dimin.*

*p*

*con molto espressione*

46)

*con molto espressione*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music begins with a piano (p) dynamic. The upper staff has a *cresc.* marking and a *sf* (sforzando) marking. The lower staff has a *sf* marking. The system concludes with a trill (tr) in the upper staff.

The second system continues with two staves. The upper staff features a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The lower staff has a piano (p) dynamic and a *sf* marking. The system ends with a *sf* marking in the lower staff.

The third system consists of two staves. The upper staff has a *rit.* (ritardando) marking and a five-fingered scale (5). The lower staff has a *rit.* marking and a five-fingered scale (5). The system concludes with a *a tempo* marking.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a *ritard.* (ritardando) marking and a five-fingered scale (5). The lower staff has a *ritard.* marking and a five-fingered scale (5). The system concludes with a *a tempo* marking.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a *diminuendo* marking and an eight-fingered scale (8). The lower staff has a *diminuendo* marking and a piano (p) dynamic. The system concludes with a piano (p) dynamic.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has an eight-fingered scale (8) and a piano (p) dynamic. The lower staff has a piano (p) dynamic. The system concludes with a piano (p) dynamic.

Moderato. M. ♩ = 96.

*p egale*

*sf* *(sf)* *p*

*f*

8.....

8.....  
2 1 4 5 4

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The bass staff contains a similar pattern with a breath mark (>) and an accent.

Second system of musical notation, including a 'sic!' marking and a piano (p) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the complex rhythmic patterns in both treble and bass staves.

Fourth system of musical notation, featuring a piano (p) dynamic marking and a crescendo hairpin. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, including a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a piano (p) dynamic marking, a crescendo (cresc.) marking, and a fermata. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are also some performance markings like 'Ped' and '\*' at the bottom.



# 11.

Allegro grazioso. M.  $\text{♩} = 92$ .

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Allegro grazioso" with a metronome marking of quarter note = 92. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *dolce* marking and a dynamic accent (>). The second system features a fingering instruction (5 2 3 4 3) above a treble staff measure. The third system includes a *pp* (pianissimo) marking in the bass staff. The fourth system contains an 8-measure rest in the bass staff, indicated by a dotted line and the number 8. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

con dolore

48)

5

ff

cresc.

8

49)

f

p

8

decresc.

p

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a long melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo marking *rallent.* is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. The tempo marking *a tempo* is centered above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands. A dynamic marking *p* (piano) is visible in the bass clef.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development. A measure number *50)* is indicated above the treble clef staff.

Fourth system of musical notation, featuring a dense texture with many sixteenth notes in both hands. A measure number *51)* is indicated above the treble clef staff.

Fifth system of musical notation, continuing the intricate melodic and harmonic patterns. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the page's musical content. The piece ends with a final cadence in the bass clef.

8 .....

*cresc.*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a dotted line and the number '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The lower staff provides a bass line. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the lower staff.

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line.

*f* *fp* *f* *f*

*Rea* \*

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff has dynamic markings *f*, *fp*, *f*, and *f*. The lower staff has dynamic markings *f*, *f*, *f*, and *f*. There are also markings *Rea* and an asterisk *\** in the lower staff.

8 .....

*p* *dolce delicato*

This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff has a dotted line and the number '8' above it. The lower staff has dynamic markings *p* and *dolce delicato*.

*sf* *sf*

This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff has dynamic markings *sf* and *sf*.

*rit.*

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The upper staff has a *rit.* (ritardando) marking.

# 12.

Allegro non troppo. M.  $\text{♩} = 92$ .

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first system (measures 48-51) begins with a piano (*p*) dynamic and a *tenuto* marking. The second system (measures 52-55) includes a measure number '52)' above the staff, a *dolce* marking, and a *con molto espressione* marking. The third system (measures 56-59) features a *rit.* marking below the staff and an asterisk (\*) at the end. The fourth system (measures 60-63) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 64-67) includes measure numbers '53)' and '54)' above the staff. The sixth system (measures 68-71) concludes with a *dimin.* marking. The score is characterized by flowing eighth-note patterns in the right hand and steady accompaniment in the left hand.

*doloroso*

*fz* *p*

*cresc.* *f*

55) *pp* *p*

56) *Red.* \*

animato *cresc.* *ff ben marcato il basso*

*fff*

*p* *pp* Rea \*

*f* *p* Rea \*

*cresc.* *f* *dimin. p* *pp* Rea \*