FRANZ LISZTS
MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II. PIANOFORTEWERKE

BAND VI

WANDERJAHRE

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER

FRANZ LISZT-STIFTUNG

II

PIANOFORTEWERKE

BAND VI

WANDERJAHRE

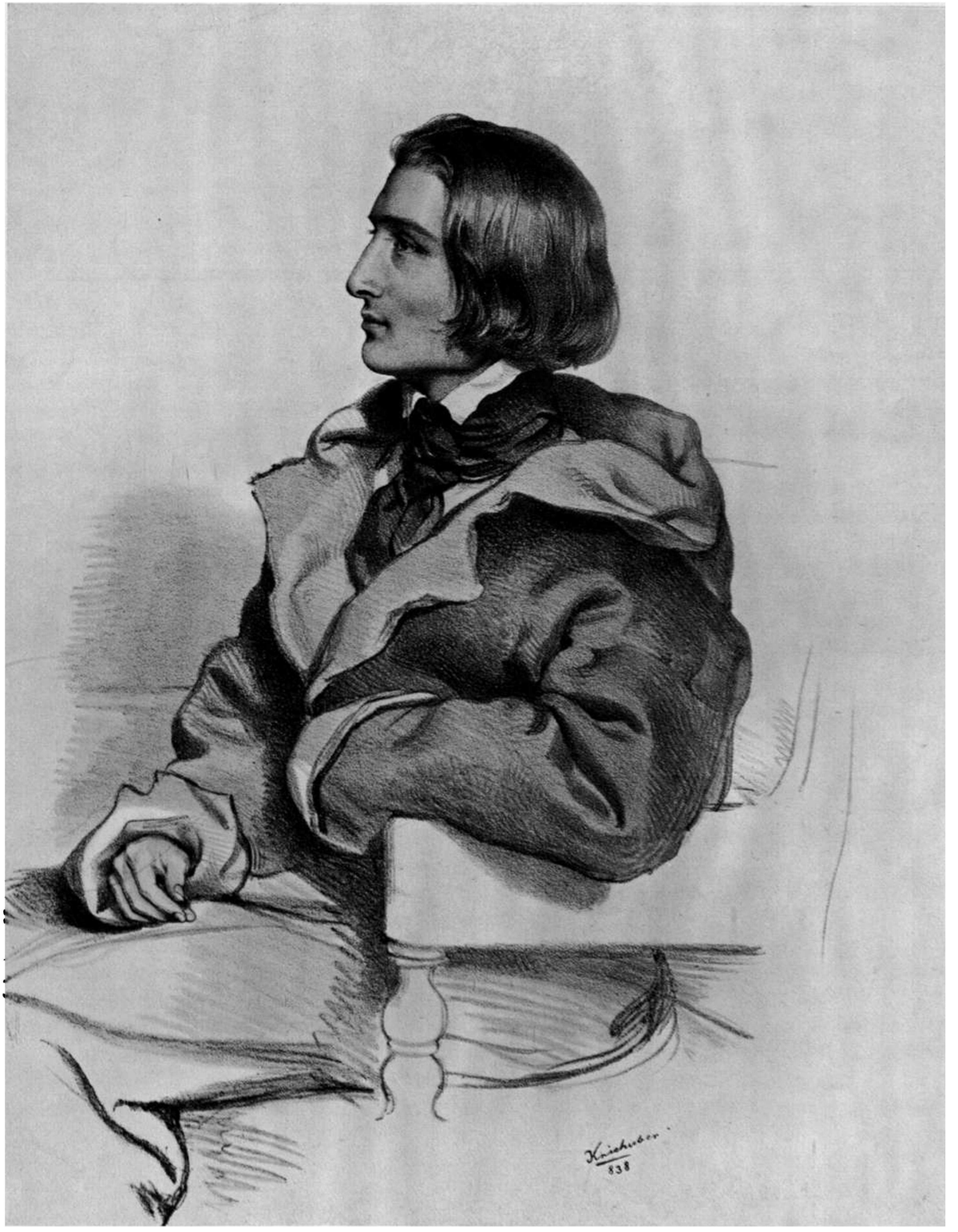
ANNÉES DE PÈLERINAGE — YEARS OF TRAVEL

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger



F. Liszt

Nach der Lithographie von Kriehuber 1838

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

VORWORT.

Das erste Jahr der *Années de pèlerinage* erschien im Jahre 1855 bei Schott in Mainz. Es besteht zum größten Teil aus der Umarbeitung des *Album d'un voyageur*. Diese Umarbeitung geschah wahrscheinlich im Jahre 1853, jedenfalls muß sie vor April 1854 beendet worden sein, denn Liszt stellte das Erscheinen der *Années de pèlerinage* für den Sommer jenes Jahres in Aussicht (s. seinen Brief an Bülow vom 24. April 1854 und einen undatierten an Louis Köhler, wahrscheinlich aus derselben Zeit: Liszts Briefe, I, S. 153), so daß also angenommen werden muß, daß um diese Zeit das Werk schon im Druck war.

Aus dem *Album d'un voyageur* nahm er fünf Stücke aus der ersten Abteilung, die er veränderte, sowohl im Klaviersatz als auch in der Form: am wenigsten *Au lac de Wallenstadt*, am meisten *Vallée d'Obermann* und *Cloches de Genève*, die einer Neuschöpfung fast gleichkommen. *Lyon* und *Psaume de l'Eglise à Genève* wurden nicht aufgenommen. Aus den *Fleurs mélodiques* wurde Nr. 2 ganz neu bearbeitet als *Mal du pays* und Nr. 3 zu *Pastorale* umgewandelt. *Eglogue* und *Orage* kamen jetzt hinzu, jene auch schon 1836 entstanden, dieser jetzt komponiert.

Über den Grund dieser Umarbeitungen spricht sich der Meister in seinem Brief an Dörffel vom 17. Januar 1855 dahin aus, daß er seine Fehler verbessern und die durch die Herausgabe der Werke selbst gewonnenen Erfahrungen benützen wolle. In seinem Klaviersatz vollzieht sich um diese Zeit eine Umwandlung, die Liszt klar bezeichnet in einem späteren Brief vom 5. September 1863 (Briefe, VIII, S. 163): »Mein 40jähriges Hin-, Her- und Herumwirtschaften mit dem Clavier macht mich jetzt sehr darauf bedacht, den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheim zu stellen. Auch in diesem Bezug ist meine Verbesserungssucht ein chronisches, unverbesserliches Übel geworden.« Aber nicht nur Rücksicht auf den Spieler leitete ihn dabei, sondern auch das Streben nach einer durchsichtigeren Klangwirkung. Die Umarbeitung der 12 Etüden im Jahre 1852 bedeutet wahrscheinlich den Anfang dieser neuen Phase in Liszts Schreibweise.

Aus jenen Briefen an Bülow und an Köhler geht es hervor, daß das zweite Jahr Italien zu dieser Zeit (1854) auch bereits druckfertig war. Es erschien jedoch erst im Jahre 1858. Von den Stücken, aus denen dieses Jahr besteht, waren nur die *Petrarca-Sonette* schon gedruckt worden (s. d. vorigen Bd.), wurden aber jetzt umgearbeitet. Alle andern, obgleich schon 1838—39 in Italien entstanden, wurden jetzt zum ersten Male gedruckt.

Von *Sposalizio* gab Liszt 1883 eine Übertragung für Orgel heraus. Den *Pensieroso* benutzte er später als Grundlage zu dem in den Orchesterwerken dieser Ausgabe erschienenen »*La Notte*«. Vom zweiten *Petrarca-Sonett* veröffentlichte er auch eine Fassung für 4 Hände unter dem Titel *Nocturne* bei Haslinger & Schlesinger.

Auch *Venezia e Napoli* war noch nicht veröffentlicht worden und erschien im Jahre 1861 vollständig umgearbeitet. Die erste bisher noch unveröffentlichte Fassung erschien im vorigen Band dieser Ausgabe.

Das dritte Jahr erschien 1883. *Angelus* wurde zuerst für Streichquartett geschrieben und am 29. April 1882 bei Hofe in Weimar aufgeführt, wie Liszt an die Fürstin Wittgenstein schreibt, wobei er bemerkt: *l'Angelus, que vous connaissez*. Dies setzt voraus, daß es schon eine Weile vorher entstanden war.

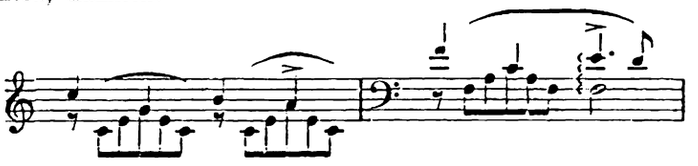
Sursum Corda ist nicht, wie Ramann vermutet, erst 1882 komponiert worden, sondern war schon Ende Dezember 1877 vorhanden, da Liszt an die Fürstin am 1. Dezember dieses Jahres schreibt, daß er kürzlich sein »demütiges Sursum corda« gespielt habe.*)

*) Die beiden letzten Nachweise verdanke ich Herrn Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, dem Custos des Liszt-Museums in Weimar.

REVISIONSBERICHT.

Als Vorlage diente Schotts Ausgabe. Zu jedem Stück des ersten Jahres brachte sie auf dem Titelblatt ein Bild von Kretschmer. Zu den zwei ersten des zweiten Jahres und zum ersten des dritten eine Wiedergabe der Werke, deren musikalische Nachdichtung Liszt unternimmt. Einige Stücke konnten mit Originalhandschriften oder Abschriften im Besitze des Liszt-Museums in Weimar verglichen werden, die Herr Dr. Peter Raabe liebenswürdigst zur Verfügung stellte.

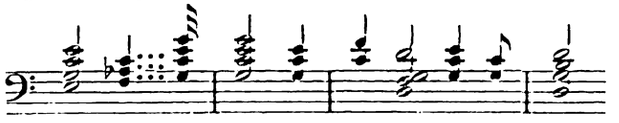
Liszt schrieb die Bogen oft nicht genau über der Stimme, die gebunden werden soll, sondern zwischen, über oder unter den Zeilen, wahrscheinlich sich einzig danach richtend, wo zufällig am meisten Platz dafür war. So ist z. B. im 10. Takte der *Chapelle de Guillaume Tell* in der Vorlage der Bogen in der rechten Hand unter den Mittelstimmen geführt, während er offenbar für die Oberstimme gelten soll. Seite 5, IV, 3—4, sind in der Vorlage die Bogen so gezogen, daß sie zu einer falschen Phrasierung der Melodie verleiten könnten, nämlich:



Im zweiten Takt ist der Bogen sogar zweideutig, er beginnt bei der Begleitungsfigur und endet in der Melodie.

Wie diese fanden sich noch viele Stellen, die stillschweigend verbessert wurden.

Seite 4, letzter Takt u. f. rechte Hand sind die Akkorde in der Vorlage ganz unregelmäßig gestrichen:



Wie man sieht, hatte Liszt die untere Oktave nur dann nach oben gestrichen, wenn deren Notenwert von dem der Begleitung verschieden ist, also nur die halben Noten. Im Interesse der Stimmführung haben wir in allen Akkorden die untere Oktave zugleich nach oben gestrichen.

Auch die Arpeggiozeichen waren unregelmäßig notiert: Seite 5, II, 1 fehlten sie in der rechten Hand, II, 4 beim dritten Viertel in beiden Händen.

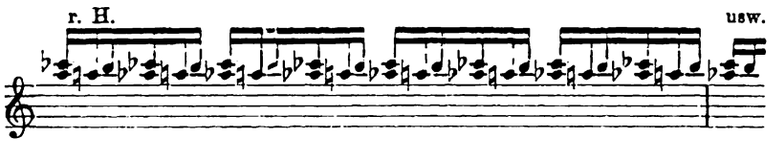
Wie in den vorigen Bänden werden die zahlreichen derartigen Korrekturen als selbstverständlich stillschweigend aufgeführt, ebenso auch fehlende Staccatopunkte oder Nüancen an Parallelstellen. Nur die wichtigeren werden hier erwähnt.

Au Lac de Wallenstadt. In diesem Stück mußte die Pedalbezeichnung ergänzt werden, da Liszt öfter vergaß, dessen Wechsel anzuzeigen, es aber selbstverständlich ist, daß durchgängig das Pedal jedesmal gewechselt wird, wenn die Harmonie wechselt.

Au bord d'une Source. Im 4. Takt, rechte Hand beim dritten Viertel fehlt in der Vorlage ♭ vor dem sechsten Sechzehntel. Im vierten Viertel steht in der Vorlage irrtümlich ♭ vor *e* statt ♮.

Seite 14, IV, 1, rechte Hand fehlte im sechsten Sechzehntel ♮ vor *h*, im zweiten Viertel ♯ vor dem zweiten Sechzehntel.

Seite 15, 2. Takt, und folgende. Diese Stelle lautet in der Vorlage:



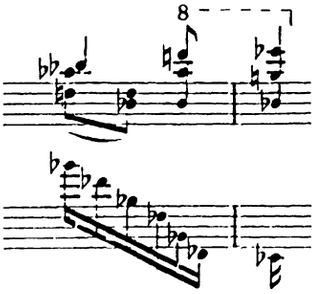
Wegen des Fehlens des ♭ vor dem ersten *c* im 2., 3. und 4. Viertel des ersten Taktes, sowie vor dem ersten *c* des 2. Taktes, erklärt Klindworth in einer neueren von ihm revidierten Ausgabe (Schott), daß Liszt hier das Fehlen des ♮ übersehen und im ersten Takte eine Abwechslung von *c* und *ces*, im zweiten Takte durchgehends *c* beabsichtigt habe.

Nun ist aber die ganze Passage vom vorhergehenden Takte an immer auf dem Akkord aufgebaut, und in der ersten Fassung dieses Stückes (s. Album d'un voyageur, Seite 21) endet diese Passage mit dem Triller *ces—b*. Auch die Parallelstelle hier Seite 18, II, 2 enthält den Halbtontriller *ces—b*. Demnach ist Klindworths Hypothese unhaltbar und mußte nur deshalb hier erwähnt werden, weil er sie für die »richtige Lesart« erklärt.

Seite 15, IV fehlten die Arpeggiozeichen in den Oktaven der rechten Hand. Dagegen ist das Fehlen der Arpeggiozeichen im ersten Akkord V, 2 und Seite 16, 2. und 4. Takt, sowie Seite 19, IV, 1 bei den Akkorden der rechten Hand richtig: alle diese Akkorde sollen nicht gebrochen werden.

Seite 15, IV, 2, linke Hand im dritten Viertel fehlten ♮ vor den beiden *e* und ♯ vor *gis*.

Seite 15, letzter Takt in der linken Hand vermutet Herr Prof. Kellermann, daß die letzte Note *b* und nicht *h* heißen muß. In der ersten Fassung lautet diese Stelle (*Album d'un voyageur*, Seite 21, IV, 2):

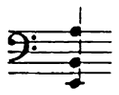


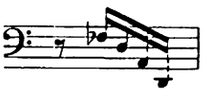
Sie ist harmonisch einfacher gebildet: es fehlt der Vorhalt:

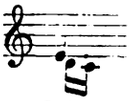
Es wäre nicht unmöglich, daß dieser Oberstimme in den unteren Stimmen

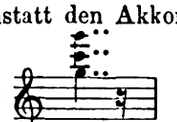
entsprechen sollte, trotz des Dominantseptimenakkordes von Es dur in der rechten Hand. Immerhin könnte ja wohl das weichere *b* gemeint sein; wir setzen deshalb das ♭ in Klammern.

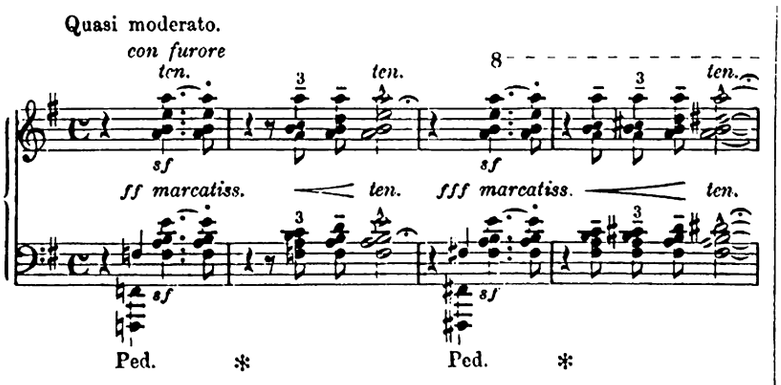
Weitere fehlende Versetzungszeichen, wie obenerwähnte, wurden als selbstverständlich stillschweigend ergänzt.

Seite 19, 2. Takt, linke Hand lautet der Akkord in der Vorlage:  Offenbar muß es *des* statt *b* heißen.

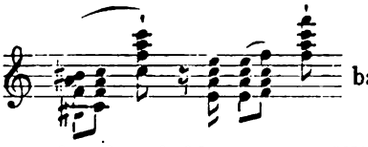
Seite 20, II, 1, linke Hand im letzten Viertel hat Klindworth das *b* in *as* korrigiert. Die erste Fassung hat hier:  Möglich wäre immerhin das Festhalten des Orgelpunktes *as*. Da aber kein Dokument existiert für diese Korrektur, ließen wir das *b* stehen wie in der Vorlage.

Seite 20, V, 1, rechte Hand drittes Viertel, Vorlage  In der ersten Fassung ist *es* als Achtel notiert, was gewiß beabsichtigt ist.

Orage. Im ersten Takte und bei allen Wiederholungen dieses Akkordes fällt die Schreibart auf. Klindworth ist der Meinung, daß der Achtel-Akkord als ein Widerhall des ersten angeschlagen werden soll und fügt darüber einen Punkt hinzu, der in der Vorlage an diesen Stellen nirgends steht. Herr Prof. Kellermann erklärt die Wiederholung des Akkordes als eine beabsichtigte Verkürzung des Klanges und will auch den Punkt darüber ergänzen, der Akkord soll aber nicht wieder angeschlagen werden. Bei der ersten Annahme scheint es, daß der Komponist die Bindung (noch dazu bei allen Noten) hätte unterlassen müssen, um keinen Zweifel über seine Absicht zu lassen. Bei der zweiten Annahme wäre es klarer gewesen, anstatt den Akkord als Achtel zu wiederholen, etwa so zu schreiben:  Nachsuchend, ob nicht in anderen Werken Liszts eine ähnliche Stelle Aufklärung geben könnte, fand ich folgende überraschende Parallele zu unserer Stelle: den Anfang des Stückes *Malédiction* für Klavier und Orchester, das in dieser Ausgabe zum ersten Male gedruckt worden (s. Werke für Orchester Bd. 13), in Zeichnung, harmonischer Führung und Charakter ganz übereinstimmend mit dem Anfang des *Orage*:



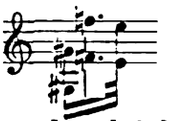
Hier ist kein Zweifel, daß die Akkorde zweimal anzuschlagen sind, aber die Absicht ist klar ausgedrückt: der Bogen steht nur über den höchsten Noten, nicht zwischen jeder Note der Akkorde. Soll man nun aus der musikalischen Ähnlichkeit auf eine ähnliche Ausführung in *Orage* schließen, oder trotzdem aus der Verschiedenheit der Schreibweise auf eine verschiedene Ausführung? Meinerseits neige ich mehr zu dieser letzten Annahme.

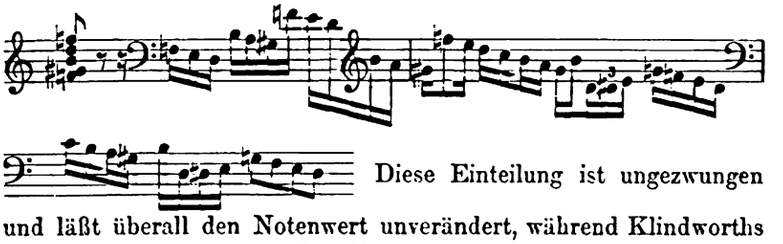
Auch in diesem Stück waren die Accente, Bögen, Staccatozeichen nach den Parallelstellen zu ergänzen. Z. B. ist in der Vorlage Seite 24, erster Takt  bald das dritte Achtel an die vorigen angebunden, bald getrennt. Wir adoptierten letztere Form für alle Stellen, da sie uns dem energischen Charakter angemessener scheint als die erstere.

Vallée d'Obermann. Meine in Band IV, zu Seite 39 (nicht 139, wie es dort steht) ausgesprochene Vermutung über die Entstellung des Wortes »Küher« hat sich als richtig erwiesen: in einem Exemplar des Obermann von Senancourt (Nouvelle édition, Charpentier 1892) steht auf Seite 147 zu dem Wort »Küheren« folgende Anmerkung des Autors:

»*Küher*« en allemand, *Armailli* en *romand*, homme qui conduit les vaches aux montagnes, qui passe la saison entière dans les pâturages élevés et y fait les fromages. En général, les Armaillis restent ainsi quatre ou cinq mois dans les hautes Alpes, entièrement séparés des femmes et souvent même des autres hommes.«

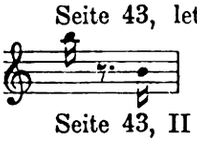
Seite 31, vorletzter Takt, linke Hand in der Vorlage irrtümlich *b* statt *h*.

Seite 38, IV, linke Hand, Vorlage:  Busoni vermutet hier ein Versehen in dem Rhythmus, denn bei der Annahme einer Achtelsynkope *f* füllt die ganze Passage genau drei Takte aus:

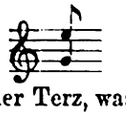


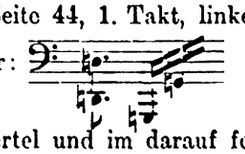
Diese Einteilung ist ungezwungen und läßt überall den Notenwert unverändert, während Klindworths Einteilung ihn alteriert. Die Kommission schloß sich Busonis Ansicht an.

Seite 38, vorletzter Takt, rechte Hand fehlte in der Vorlage im 5. bis 8. Achtel das untere *e*. Manche andere Fehler, fehlende Versetzungszeichen usw. sind wie überall sonst stillschweigend korrigiert worden.

Seite 43, letzter Takt, linke Hand, letztes Viertel, Vorlage:  Rhythmisch unklar.

Seite 43, II bis III, 1, in der Vorlage waren die Noten der Melodie bald als Oktave nach oben gestrichen, bald nur die obere Note. Ebenso Seite 45, erster und dritter Takt.

S. 43, IV, 2, rechte Hand. Im ersten Achtel fehlte in der Vorlage das *e*, vgl. die Parallelstelle: Seite 41, II, 2. Im siebenten Achtel hat die Vorlage:  Im zweitfolgenden Takte jedoch schließt die Phrase mit der Terz, was dem fortstürmenden Charakter angemessener erscheint, als die abschließende Grundnote. Herr Prof. Kellermann bestätigte, daß er diese Stelle beim Meister so spielte, wie wir sie abdrucken.

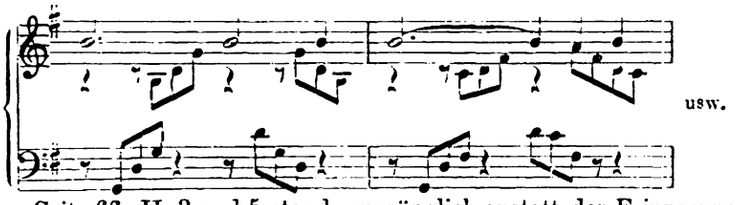
Seite 44, 1. Takt, linke Hand, 3. Viertel, Vorlage rhythmisch unklar:  Ebenso im folgenden Takt rechte Hand 3. Viertel und im darauf folgenden Takt linke Hand.

Mal du Pays. Die agogischen Bezeichnungen bei der Wiederholung des ersten Teils mußten egalisiert werden. In der Vorlage fehlte Seite 54, III, 2: Andantino; Seite 55, IV, 1, fehlte accellerando. Seite 55, III, 3, stand beim 3. Viertel eine überflüssige Wiederholung des Wortes: rall. Ferner fehlte nach dem Aufhören der Rallentando-Striche, das »a tempo«. Bei der Stelle Seite 54, III, 2, ergänzt Klindworth »Tranquillo« statt Andantino, was uns wegen der Parallelstelle und des drängenden Charakters dieser Akkorde nicht richtig scheint.

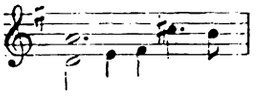
Zweites Jahr. Italien.

Sposalizio. Die Vorlage bringt eine Wiedergabe des Bildes Raffaels, das diesen Namen führt, deshalb brauchte der Titel keine weitere Erläuterung. In einer Ausgabe, die jenes Bild nicht wiedergibt, mußte dem Titel noch hinzugefügt werden, worauf er sich bezieht. Dasselbe war der Fall bei dem nächsten Stücke: *il Pensieroso.*

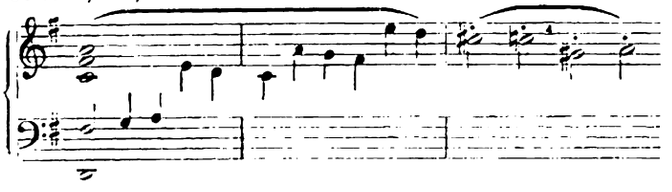
Von *Sposalizio* besitzt das Liszt-Museum in Weimar zwei Fassungen in Liszts eigner Handschrift (A und B) und eine von Liszt korrigierte Abschrift, die im wesentlichen A gleich ist. A enthält offenbar eine frühere Fassung als die gedruckte und weicht von dieser vielfach ab. Der Mittelsatz war zuerst so entworfen:



Seite 66, II, 3 und 5 stand ursprünglich anstatt der Erinnerung an das Anfangsmotiv, der Aufstieg wie Seite 67, V, 2:

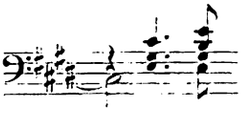


Seite 4, III, 1—2:

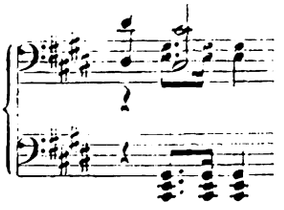


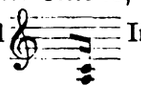
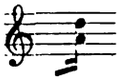
B ist gleich dem Druck.

Seite 69, VI, 2 und 3, der Rhythmus in der rechten Hand, untere Stimme, ist in der Vorlage ungenau aufgezeichnet:



Il Pensieroso. Auch von diesem Stücke besitzt das Liszt-Museum Liszts Manuskript, das im wesentlichen gleich dem Druck ist. In den Takten 5, 9 und 14 hat das Manuskript noch nicht die schaurigen leeren Quinten, sondern die weicheren Dreiklänge:

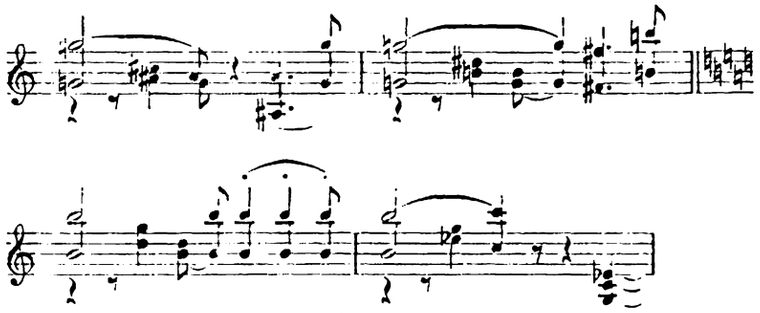


Canzonetta del Salvator Rosa. Die Worte sind in der Vorlage nicht genau über den Noten verteilt. Einige Artikulationszeichen mußten ergänzt werden. Die bedeutendste Korrektur war aber folgende: Seite 73, III, 4, rechte Hand hat die Vorlage im 4. Sechzehntel  Im vierten darauf folgenden Takt aber: 

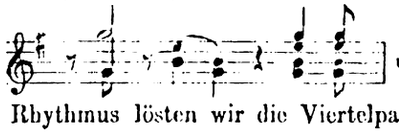
Es war nicht anzunehmen, daß beide Stellen, die sonst eine genaue Wiederholung desselben Satzes enthalten, nur in der einen Note voneinander abweichen sollten. Die Kommission entschied sich für *cis*, weil die Harmonien sonst immer nur auf jedem Taktteil wechseln.

Sonetto 47 del Petrarca. Den $\frac{6}{4}$ Takt hat die Vorlage in folgender Bezeichnung: $\frac{3}{3}$ ($\frac{6}{4}$), die ungebräuchlich ist und verwirrend wirken könnte. Mit $\frac{3}{3}$ ist natürlich nicht zwei Drittel gemeint, sondern: zwei Mal drei Viertel. Da es aber allgemein angenommen ist, daß die Vorzeichnung $\frac{6}{4}$ immer die Zweiteilung meint, während die Teilung in drei Mal zwei mit $\frac{3}{2}$ vorgezeichnet wird, so ist die Vorzeichnung $\frac{3}{3}$ überflüssig.

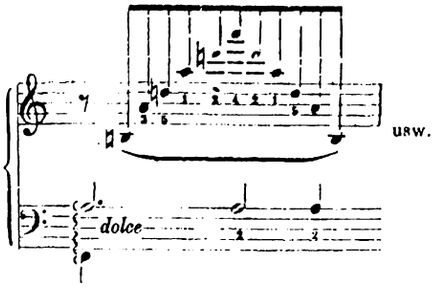
Die Takte Seite 78, IV, 2 bis V, 2 sind in der Vorlage so notiert (rechte Hand):



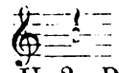
Hier waren mehrfache Ungenauigkeiten zu korrigieren. Wie man sieht, fehlt hier im ersten und im vierten Takt je ein Achtel zu der ersten Oktave. Wir fügten dieses Achtel im dritten Viertel hinzu. Klindworth aber vermutet im vierten Takt, daß eine Achtelpause zu Anfang des Taktes fehlt. Dem widerspricht eine von Liszt korrigierte Abschrift, durch die das Fehlen des Achtels klar wird. Man sieht da nämlich deutlich, daß Liszt von Seite 78, III, 3 bis V, 2, etwas am Anfang des Taktes radiert hat. Wahrscheinlich eben die Achtelpause, die Klindworth wiederherstellt; nun konnte Liszt vergessen, daß durch das Wegfallen der Achtelpause der Takt unvollständig blieb, wenn er nicht der ersten Oktave das Achtel hinzufügte. Außerdem haben wir beim 2. und 3. Takt den fehlenden Punkt bei der ersten Oktave ergänzt und im 3. Takt die Bindung der oberen Note nach Analogie des vorhergehenden Taktes.

Seite 79, III, 3 bis IV, 4: Diese vier Takte sind in der Vorlage so notiert:  usw. Zur Verdeutlichung des Rhythmus lösten wir die Viertelpause in zwei Achtelpausen auf, da jedes Achtel zu einem anderen Taktteil gehört, und zur Verdeutlichung der melodischen Zeichnung teilten wir die beiden letzten Akkorde jeden Taktes anders ein.

Seite 81, III, 1 ff war in der Abschrift zuerst so geplant:



Von Seite 82, 1. Takt an sollte die Melodie in Oktaven ertönen.

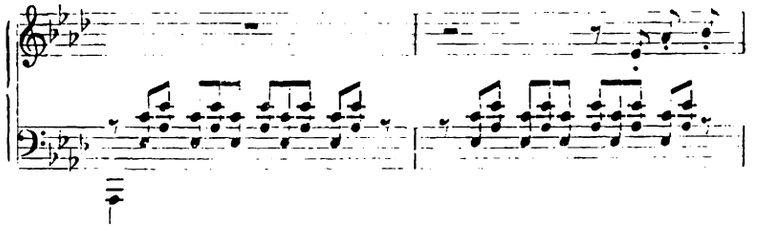
Sonetto 104. Seite 85, letzter Takt. Nach der Kadenz hat die Vorlage:  Die Viertelpause ist offenbar ein Versehen.

Seite 86, II, 2. Dieser Takt enthält ein Viertel mehr, wie es bei Liszt in Kadenzen, Verzierungen, Erweiterungen öfter vorkommt. Ebenso Seite 89, II, 1.

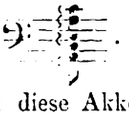
Seite 87, 1. Takt. Im Ossia sind in der Vorlage die Parte der beiden Hände umgekehrt aufgezeichnet als in unserem Druck. Unsere Verteilung bietet den beiden Händen eine bequemere Stellung, auch hat Herr Professor Kellermann die Stelle beim Meister so gespielt.

Seite 88, letzte Zeile. Am Schlusse der Kadenz hat die Vorlage folgende Pausen: . Die Achtelpause scheint zu viel zu sein, da die Akkorde in Vierteln Synkopen sind.

Sonetto 123. Der Anfang des Themas (Seite 92) war laut einer Abschrift zuerst so geplant:

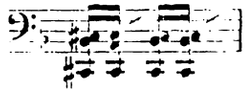
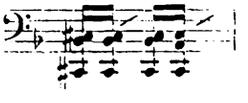


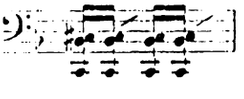
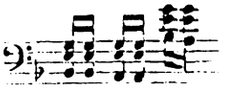
Zu Seite 93, IV, in der Abschrift dieselbe Begleitungsfigur.

Im vorletzten Takt lautet in der linken Hand der zweite Akkord in der Vorlage  . In der ersten Fassung dieses Sonettes (s. Band V) sind diese Akkorde alle gleich, in der Abschrift vorliegender Fassung allerdings so wie die Vorlage. Wir halten es für ein Versehen, da kein Grund zu finden für die Verdoppelung der Terz in diesem einzigen Akkorde.

Après une lecture du Dante. Von diesem Werke besitzt das Liszt-Museum zwei von Liszt mit zahlreichen Korrekturen versehene Abschriften. Sie bieten noch mehr als *Sposalizio*) einen fesselnden Einblick in die Arbeitsweise des Meisters und die Entwicklung, die dieses Werk durchgemacht. Entworfen hat Liszt es schon im Sommer 1838, als er am Comer See Dantes Dichtung studierte, aber sicher hat es viel später die vorliegende Form erhalten. An Raff schreibt Liszt am 1. August 1849, daß die »*Fantasia quasi Sonata* (*Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Komödie*«*) nun abgeschrieben sei. Vielleicht handelt es sich hierbei um eine der oben erwähnten Abschriften, aber selbst danach hat Liszt noch daran gefeilt. Im Druck erschien das Werk zum ersten Male 1858, als Bestandteil des zweiten »Wanderjahres«.

Seite 100, 1. Takt linke Hand:

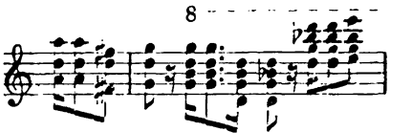
Vorlage:  Beide Abschriften: 

Klindworth:  Parallelstelle, Seite 98, IV, 1: 

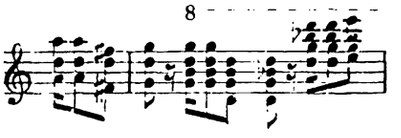
Wir halten die Lesart der Abschriften für die vom Komponisten gewollte und die der Vorlage für ein Versehen.

Seite 103, letzter Takt. Im Gegensatz zu den Parallelstellen (4 Takte vorher und zu Anfang im 6. und im 12. Takte) hat die Vorlage hier statt Dur- einen Moll-Akkord. Diese Abweichung könnte ihren Grund darin haben, daß das *cis* im Baß des folgenden Taktes gegen das *cisis* in der höheren Oktave dieses Akkordes als unangenehmer Querstand wirkt. Herr Prof. Kellermann erklärt jedoch, daß er beim Meister den Akkord als Dur gespielt habe, ohne daß Liszt es gerügt hätte und glaubt, daß auch hier Dur beabsichtigt ist.

Seite 110, IV, 2, viertes Viertel und folgende Takte; Seite 110, V, 1—2. In der ersten Abschrift ist die zweite dieser Stellen folgendermaßen rhythmisiert:



In der zweiten Abschrift beide Stellen, von Liszts eigener Hand geschrieben, dagegen so:



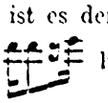
Die Vorlage folgt der ersten Abschrift.

Diese Abweichungen lassen folgende Zweifel aufkommen: 1) hat Liszt vielleicht die zweite dieser Stellen ebenso wie die erste durchweg im punktierten Rhythmus gewollt? 2) oder wollte er beide in der Alternierung von gleichen Achteln und punktiertem Rhythmus? 3) oder wollte er nur die zweite abweichend rhythmisieren? Aber wo soll dann die Abweichung eintreten, in beiden Takten, oder nur im zweiten?

Die obige zweite Lesart schwächt so sehr den hartnäckigen Rhythmus, daß wir sie ruhig bei Seite lassen können, trotzdem sie von Liszt selbst in die Abschrift hineingeschrieben ist, denn gerade hier zeigt seine Schrift eine solche Hast und Flüchtigkeit, daß ein Irrtum vom Komponisten selbst leicht übersehen werden konnte.

Die erste Lesart befremdet mehr im ersten Takt als im zweiten, weil man im ersten Takt keinen Grund ersieht zur Abweichung von der Parallelstelle, während am Schluß des zweiten Taktes die zwei Achtel sehr wohl als Übergang zum breiteren Rhythmus der halben Noten in dem nächsten Takt beabsichtigt sein könnten. Deshalb entschlossen wir uns den ersten Takt so wie die Parallelstelle zu gestalten, im zweiten jedoch die Achtel stehen zu lassen.

Klindworth rhythmisiert beide Stellen ebenso wie wir die zweite rhythmisieren. Dagegen ließe sich einwenden, daß Liszt bei der Korrektur die fehlende Pause leicht übersehen konnte, aber nicht umgekehrt: das heißt Seite 110, IV, 2 hätte er für das beabsichtigte lesen können, es ist jedoch nicht wahrscheinlich, daß er Seite 110, vorletzter Takt für gelesen hätte.

Möglich ist es demnach noch, daß er auch bei Seite 110, vorletzter Takt  beabsichtigt hätte.

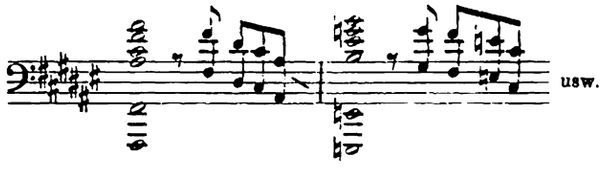
Seite 111, III, 4. In der ersten Abschrift steht »*infernale*«, das Liszt hier durch das abstraktere »*con strepito*« ersetzt. Vgl. unsere Bemerkung in Band IV, zu Seite 43.

Seite 112, letzte Zeile, 2 u. 3. In diesen beiden Takten fehlen überall, sowohl in beiden Abschriften wie in der Vorlage, das ♯ vor *h*. Auch Klindworth fügt es nicht hinzu. Jedoch der plötzliche übermäßige Dreiklang inmitten der feierlich friedlichen Dreiklangfolge, die Liszt bis in spätere Zeit bei Werken religiösen Charakters so

*) So lautete der ursprüngliche Titel, der noch auf der Kopie vorkommt, aber durchgestrichen ist.

oft bevorzugt, würde recht seltsam wirken. Er wäre so seltsam, daß wir glauben, der Komponist hätte hier sicher ein ♮ vor *h* angebracht, um ja keinen Zweifel darüber zu lassen, umsomehr als er sonst mit Versetzungszeichen verschwenderisch umgeht. Dagegen scheint der Dreiklang so natürlich, daß ich noch von keinem Pianisten hier einen andern Akkord als den Es-Dur-Dreiklang gehört habe, also übersehen alle das fehlende ♭ oder halten dessen Fehlen für ein Versehen Liszts. Wir sind davon überzeugt und fügten das ♭ hinzu.

Herr Robert Freund teilt folgende Variante mit, die Liszt ihm angegeben: Seite 102, V, 2 bis Seite 103, I, 3, linke Hand:

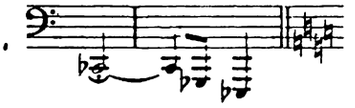


Venezia e Napoli.

Von diesen drei Stücken ist die Handschrift im Liszt-Museum vorhanden.

Gondoliera. Im ersten Takt steht im Manuskript unter der linken Hand »*un poco marcato*«.

Canzone. Im Manuskript fehlen die beiden letzten Takte, statt dessen, linke Hand:



Aber diese Takte sind durchgestrichen.

In einem offenbar späteren Exemplar der Schottschen Ausgabe fehlen die drei letzten Takte und am Schluß der Zeile steht die Vorzeichnung für die Tonart der Tarantelle.

Tarantelle. Aus dem Manuskript konnten manche im Druck von Liszt offenbar übersehene Zeichen ergänzt werden, z. B. Seite 132, VI, 4 das Staccato über dem vierten Achtel.

Seite 140, 5. Takt. Klindworth fügt im letzten Achtel ♭ vor *c* hinzu. Im Manuskript steht aber *c* wie im Originaldruck.

Seite 145, IV, 2 rechte Hand. Vorlage fehlt im letzten Achtel das *a*.

Seite 145, V, 3 rechte Hand. Letztes Achtel, Vorlage *e* statt *fis*.

Drittes Jahr.

In dieser Sammlung waren viel weniger Fehler zu korrigieren als in den vorigen.

Angelus! Die erste Ausgabe brachte vor diesem Stück die Reproduktion des Bildes, das Joukowsky für Wagner malte, die heilige Familie darstellend.

Seite 161, I, letzter Takt linke Hand. Vorlage im ersten Viertel irrtümlich *e*.

Seite 181, IV, 2, linke Hand. Vom zweiten Viertel ab fehlen in der Vorlage die Arpeggiozeichen.

Seite 188, IV, 4 bis V. In der linken Hand fehlt in der Vorlage die Bindung der halben Note *c* von einem Takt zum andern, ausgenommen vom letzten Takt dieser Zeile zum nächsten. Da aber in der Parallelstelle Seite 189, II, 5 bis III, 4 diese halbe Note immer gebunden ist, haben wir sie in der ersten Stelle auch gebunden.

Bei Oktavzeichen unter der linken Hand schreibt Liszt gewöhnlich: 8va *bassa*. Wir ließen überall das *bassa* als selbstverständlich fort.

Genf. An Liszts Geburtstag, 22. Oktober 1916.

José Vianna da Motta.

INHALT – TABLE – CONTENTS.

Wanderjahre.

Erstes Jahr. Schweiz.

Seite

1. Tells Kapelle 1
2. Am Wallenstädter See 7
3. Pastorale 11
4. Am Rand einer Quelle 14
5. Sturm 21
6. Das Obermann-Tal 31
7. Hirtengedicht 46
8. Heimweh 54
9. Die Genfer Glocken 57

Zweites Jahr. Italien.

Seite

1. Trauung (nach dem Gemälde Raphaels) 64
2. Der Sinnende (nach Michel Angelos Denkmal für Giuliano dei Medici) 70
3. Lied des Salvator Rosa 72
4. Sonett 47 des Petrarca 77
5. Sonett 104 des Petrarca 84
6. Sonett 123 des Petrarca 91
7. Nach einer Lektüre des Dante 96

Anhang: Venedig und Neapel.

1 Gondoliera 118
2. Canzone 125
3. Tarantella 130

Drittes Jahr.

Seite

1. Angelus! Gebet an die Schutzengel 148
2. Unter den Zypressen der Villa d'Este. Klagegesang . . . 154
3. Unter den Zypressen der Villa d'Este. Klagegesang . . . 160
4. Die Wasserspiele der Villa d'Este 168
5. Tränen. Klagelied im ungarischen Stil 182
6. Trauermarsch zum Gedächtnis Maximilian I., Kaiser von Mexiko, † 19. Juni 1867 188
7. Erhebet eure Herzen 192

Années de Pèlerinage.

Première Année. Suisse.

Pag.

1. Chapelle de Guillaume Tell 1
2. Au lac de Wallenstadt 7
3. Pastorale 11
4. Au Bord d'une Source 14
5. Orage 21
6. Vallée d'Obermann 31
7. Eglogue 46
8. Le Mal du Pays 54
9. Les cloches de Genève 57

Deuxième Année. Italie.

Pag.

1. Sposalizio 64
2. Il Pensieroso 70
3. Canzonetta del Salvator Rosa 72
4. Sonetto 47 del Petrarca 77
5. Sonetto 104 del Petrarca 84
6. Sonetto 123 del Petrarca 91
7. Après une lecture du Dante 96

Supplément: Venezia e Napoli.

1. Gondoliera 118
2. Canzone 125
3. Tarantella 130

Troisième Année.

Pag.

1. Angelus! Prière aux anges gardiens 148
2. Aux cyprès de la Villa d'Este. Threnodie 154
3. Aux cyprès de la Villa d'Este. Threnodie 160
4. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este 168
5. Sunt lacrymae rerum. En mode hongrois 182
6. Marche funèbre. En Mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, † 19e Juin 1867 188
7. Sursum corda 192

Years of Travel.

First Year. Switzerland.

Pag.

1. William Tell's Chapel 1
2. By the lake of Wallenstadt 7
3. Pastorale 11
4. Beside a spring 14
5. Storm 21
6. Obermanns valley 31
7. Eclogue 46
8. Nostalgia 54
9. The Bells of Geneva 57

Second Year. Italy.

Pag.

1. The Marriage (after the picture of Rafael) 64
2. The pensive one (after Michel Angelo's monument for Giuliano dei Medici) 70
3. Canzonetta by Salvator Rosa 72
4. Petrarch's 47th Sonnet 77
5. Petrarch's 104th Sonnet 84
6. Petrarch's 123th Sonnet 91
7. After reading Dante 96

Supplement: Venice and Naples.

1. Gondoliera 118
2. Canzone 125
3. Tarantella 130

Third Year.

Pag.

1. Angelus! Prayer to the guardian angels 148
2. By the cypresses at the Villa d'Este. Threnody 154
3. By the cypresses at the Villa d'Este. Threnody 160
4. The fountains at the Villa d'Este 168
5. There are tears in the affairs of this life. In hungarian style 182
6. Funeral march. In remembrance of Maximilian I., Emperor of Mexico † June 19th 1867 188
7. Lift up your hearts 192

Vándorévek.

Első esztendő. Svájc.

Pag.

1. Tell Wilmos kápolnája 1
2. A wallenstadti tó partján 7
3. Pastorale 11
4. Forrás mellett 14
5. Vihar 21
6. Az Obermann-völgy 31
7. Pásztordal 46
8. Honvágy 54
9. A genfi harangok 57

Második esztendő. Olaszország.

Pag.

1. A szent szűz esküvője 64
2. A gondolkodó 70
3. Salvator Rosa dala 72
4. Petrarca 47. szonettje 77
5. Petrarca 104. szonettje 84
6. Petrarca 123. szonettje 91
7. Dante olvasása közben 96

Velence és Nápoly.

1. Gondoliera 118
2. Canzone 125
3. Tarantella 130

Harmadik esztendő.

Pag.

1. Angelus! Ima az örangyalokhoz 148
2. Az Este-villa ciprusai alatt 154
3. Az Este-villa ciprusai alatt 160
4. Az Este-villa szőkőkútja 168
5. A árgya és dolgok is sírnak 182
6. Gyászinduló 188
7. Emeljük fel szivünket 192

Wanderjahre.

Erstes Jahr. Schweiz.

Années de Pèlerinage. Years of Travel.

Première Année. Suisse. First Year. Switzerland.

Vándorévek.

Első esztendő. Svájc.

Franz Liszt.

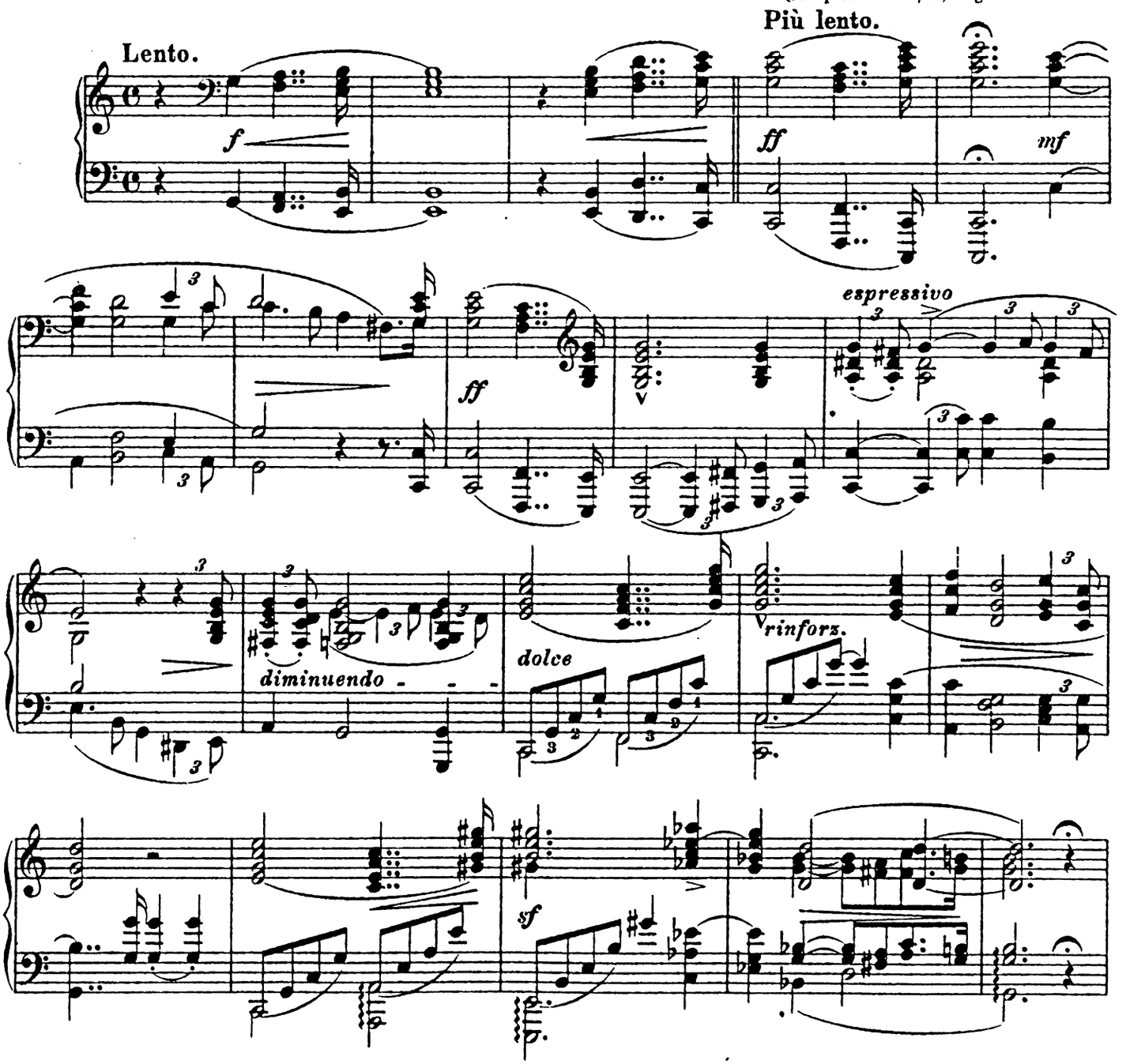
1. Tells-Kapelle.

Chapelle de Guillaume Tell. William Tell's Chapel.

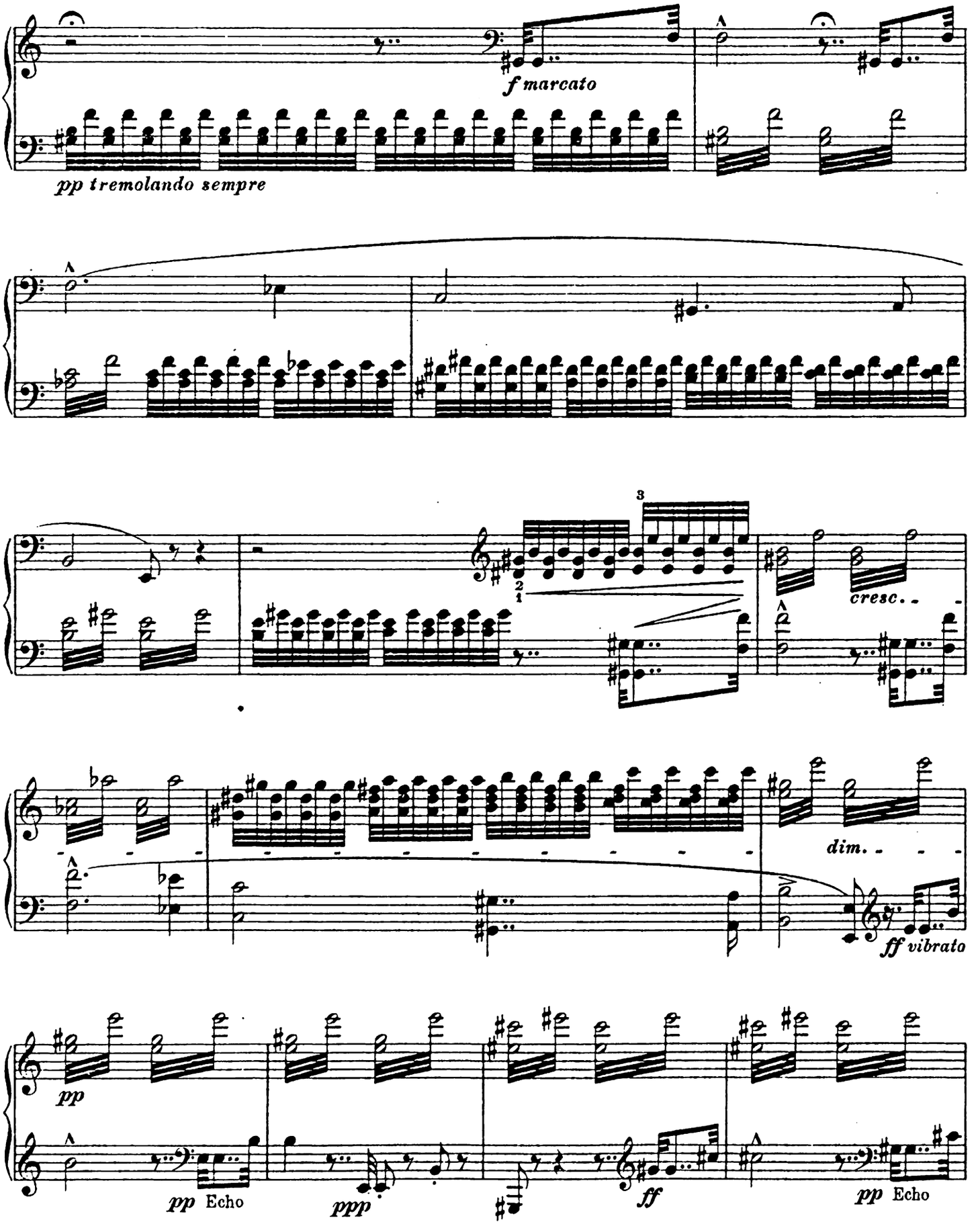
Tell Wilmos kápolnája.

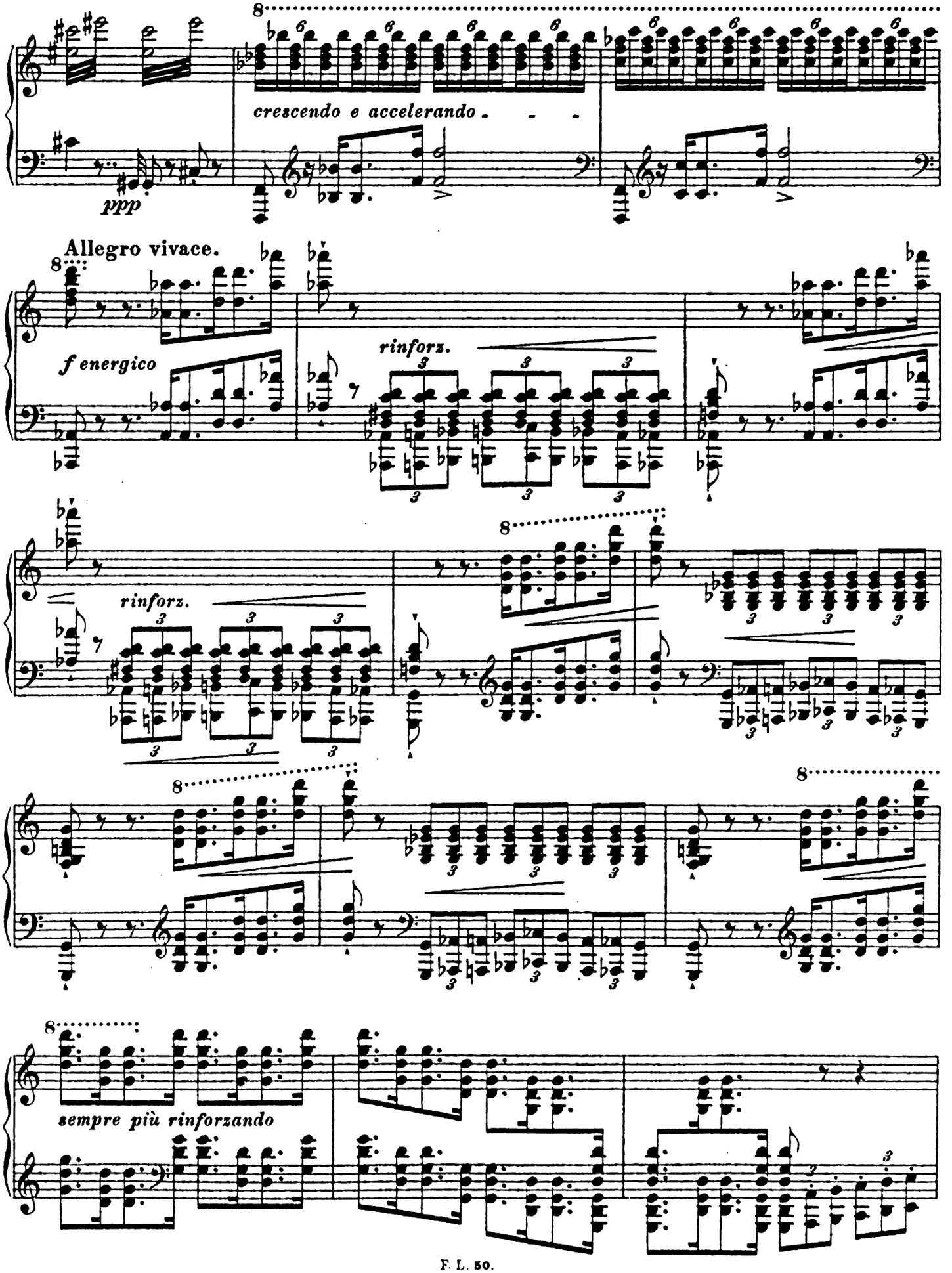
Einer für alle,
Alle für Einen.

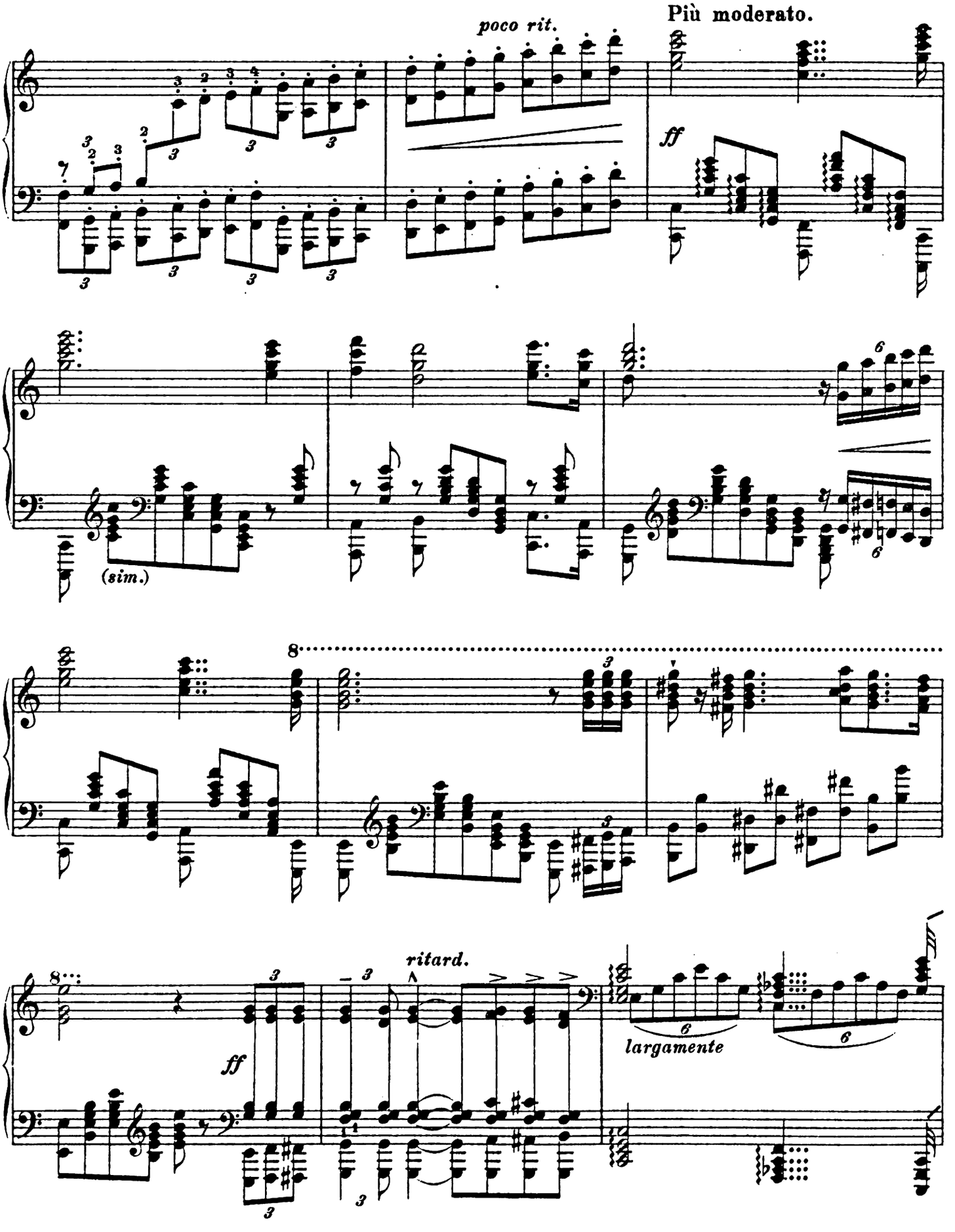
(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

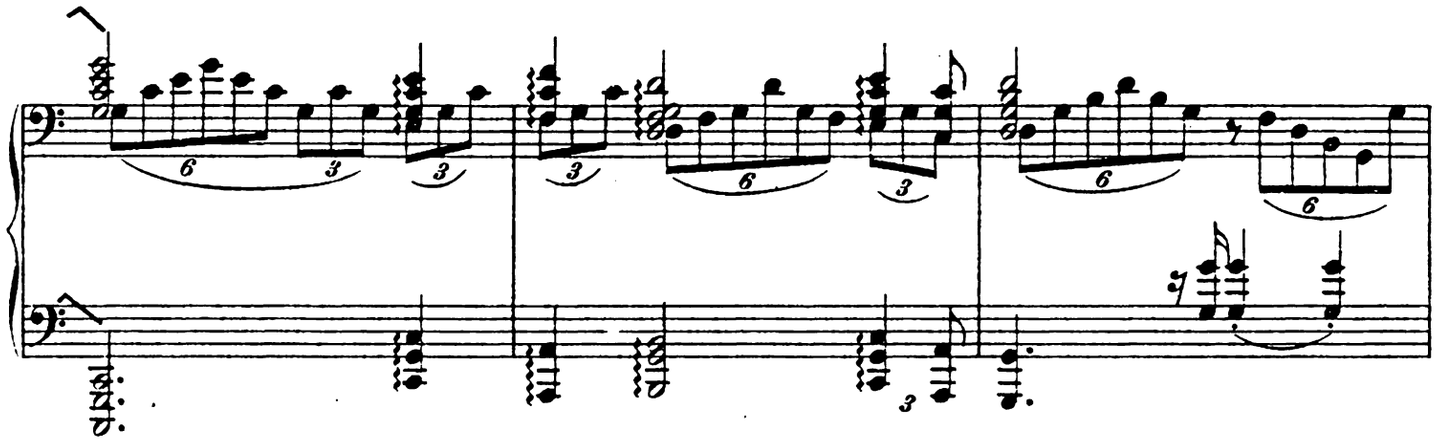


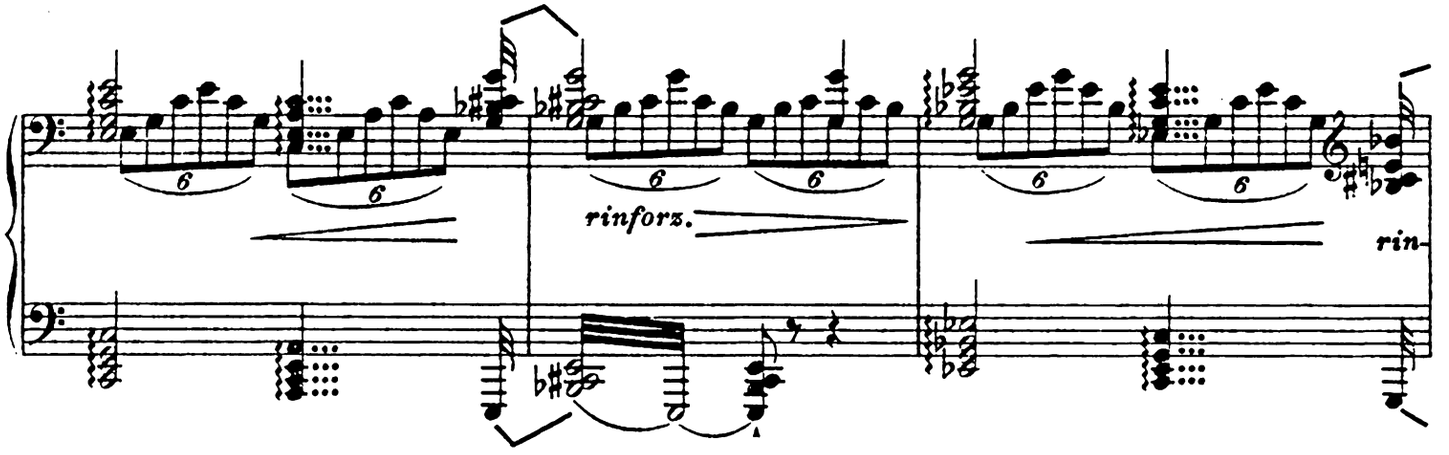
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

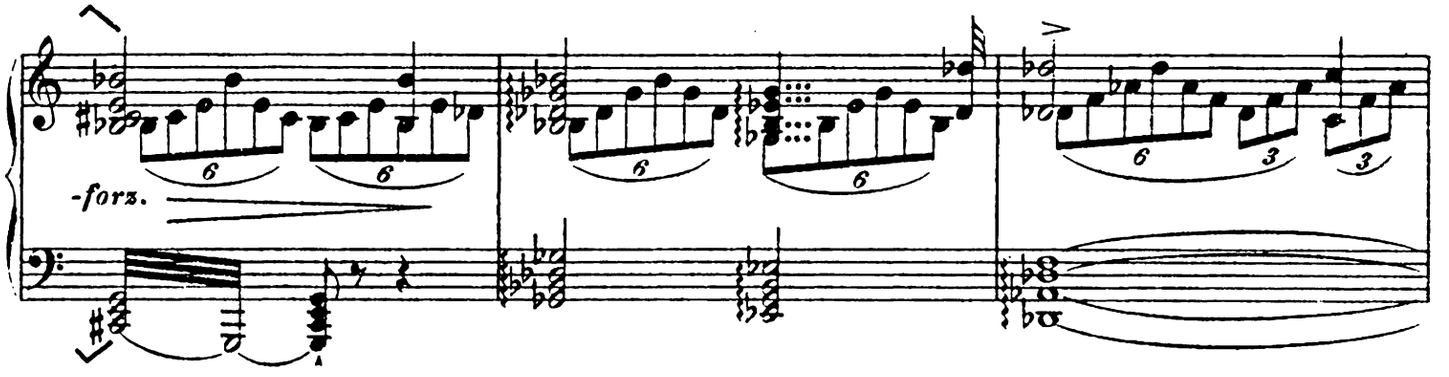

f marcato
pp tremolando sempre
cresc.
dim.
ff vibrato
pp
pp Echo
ppp
ff
pp Echo

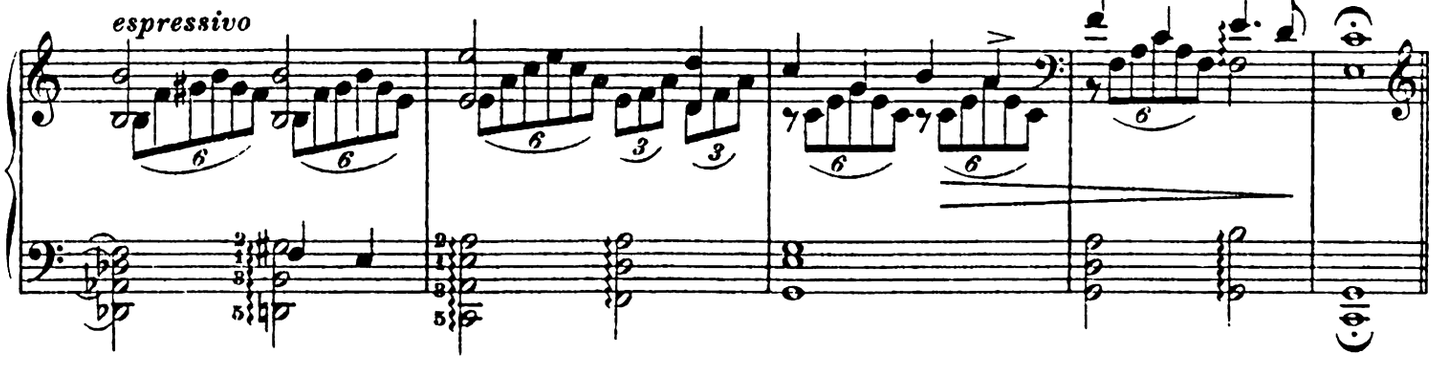

crescendo e accelerando
ppp
Allegro vivace.
f energico
rinforz.
rinforz.
sempre più rinforzando

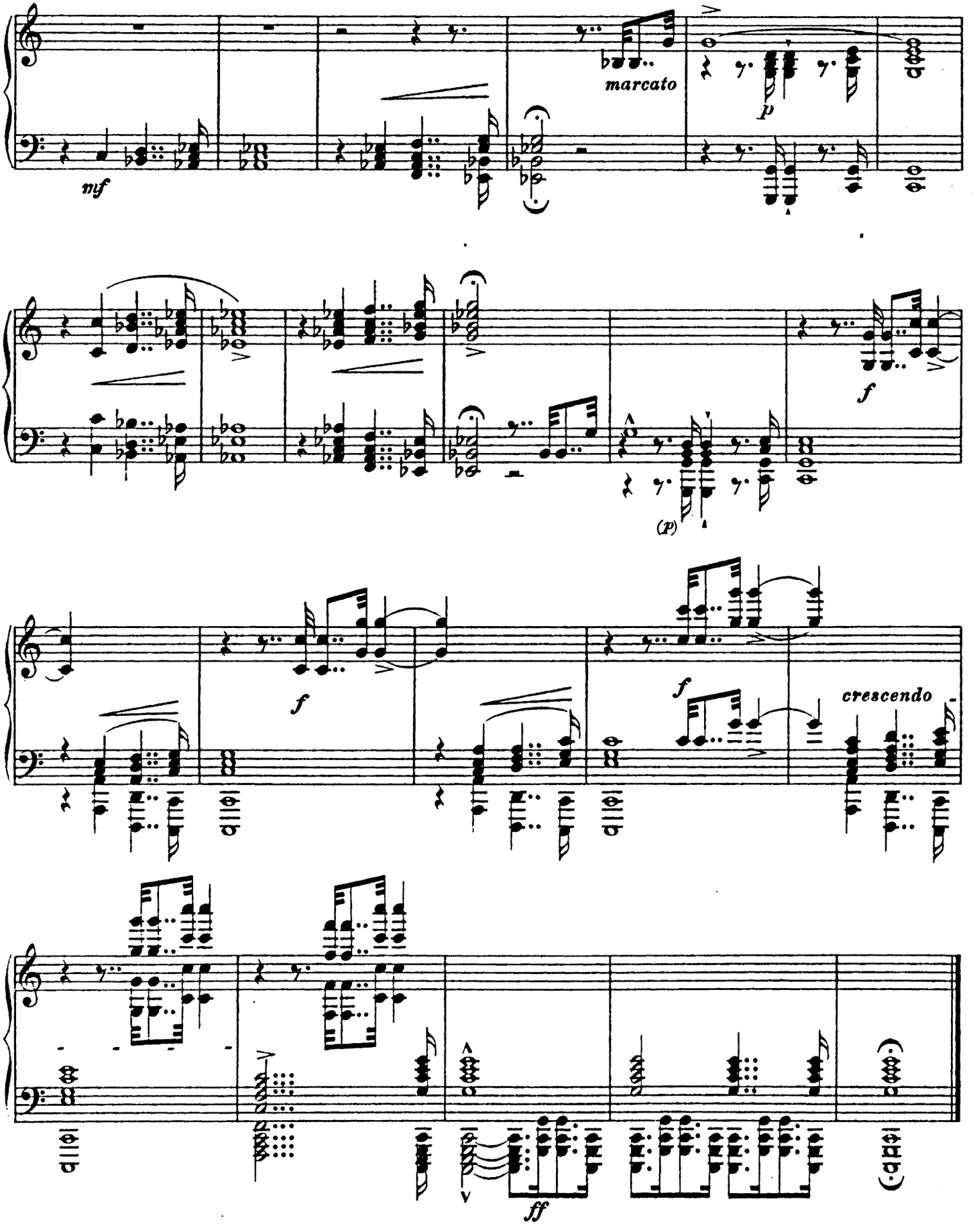

poco rit.
Più moderato.
ff
(sim.)
8
ritard.
ff
largamente




rinforz.
rin-


-forz.


espressivo


mf
marcato
p
f
(p)
f
f
crescendo
ff

2. Am Wallenstädter See.

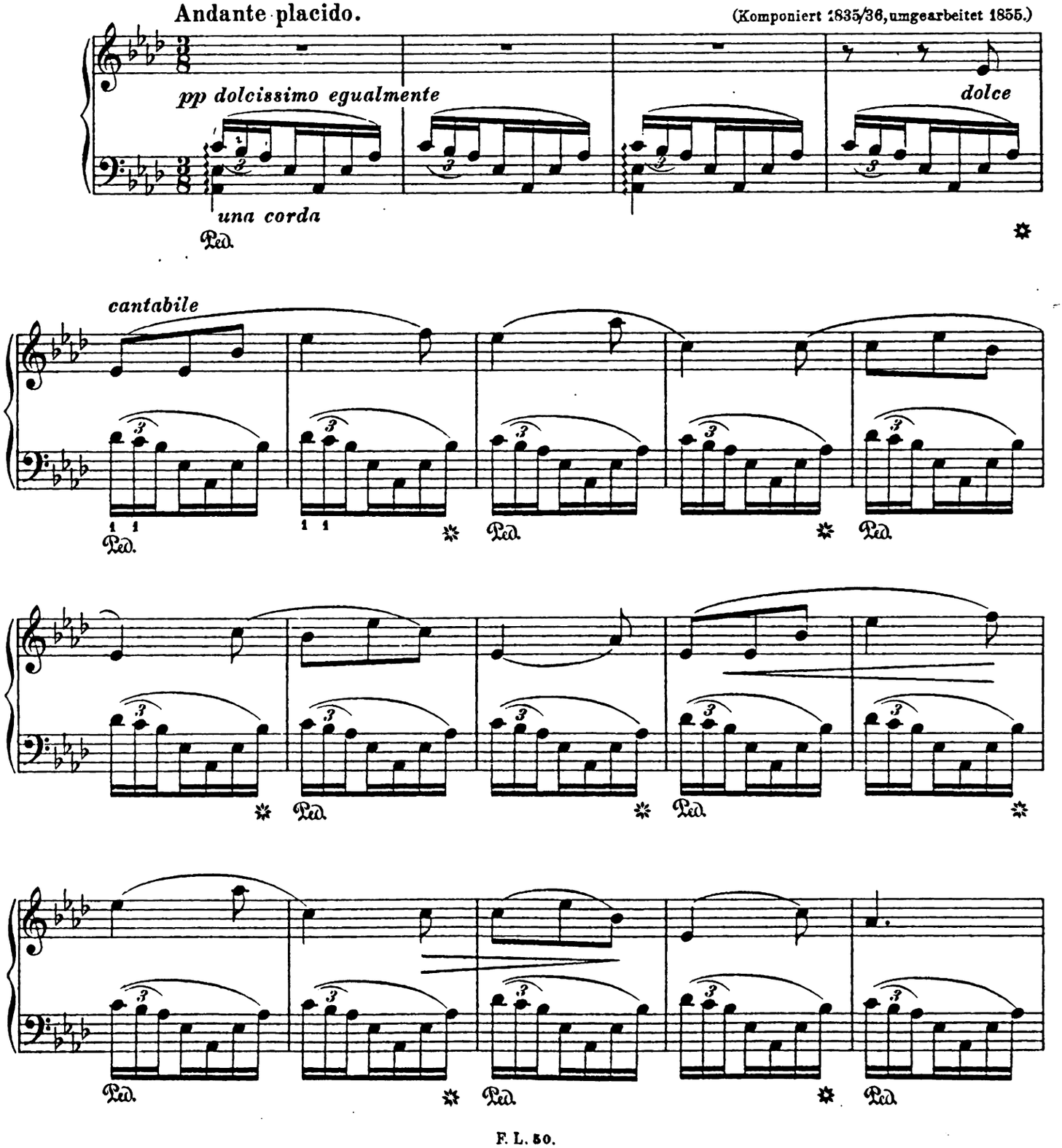
Au lac de Wallenstadt. By the Lake of Wallenstadt.

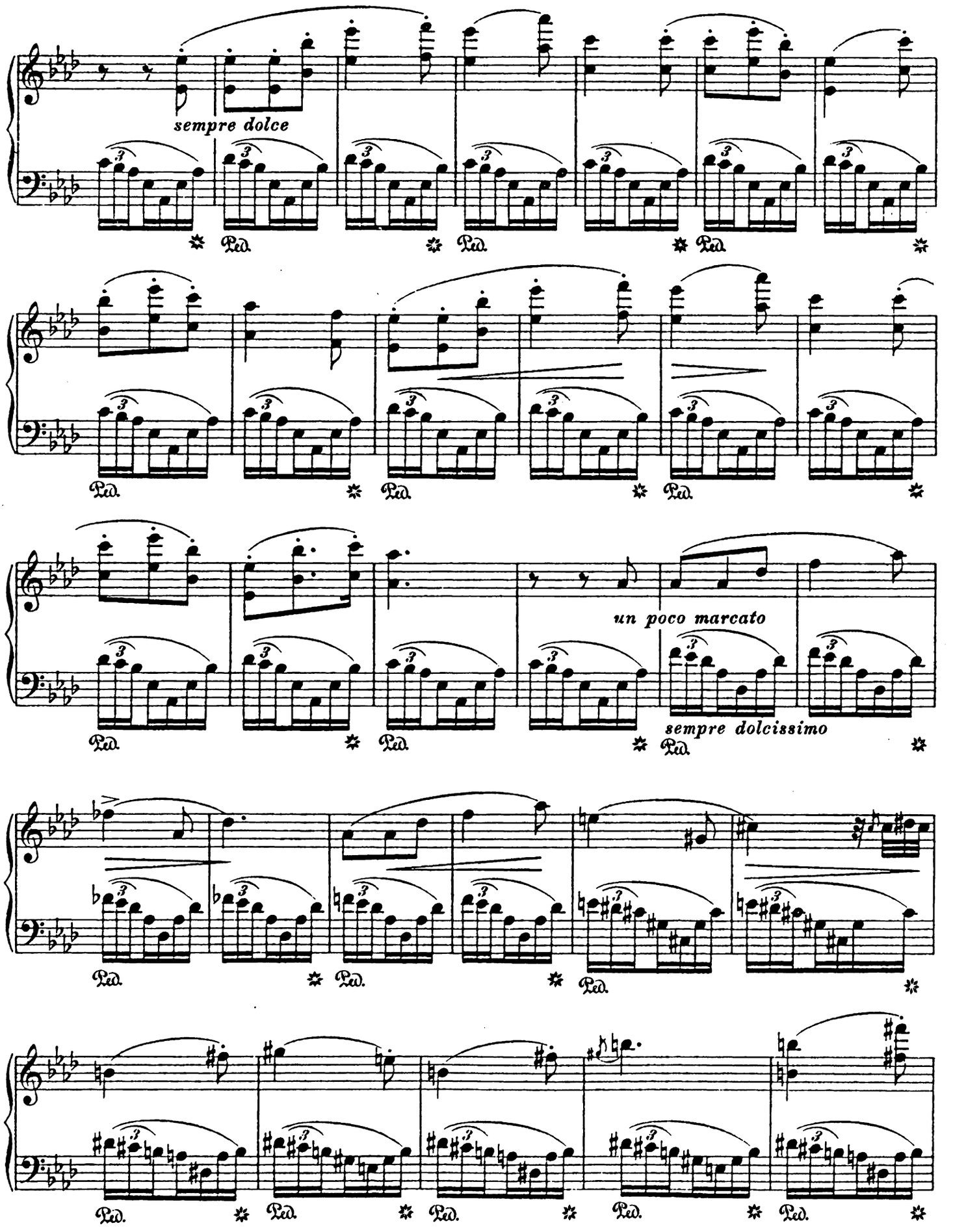
A wallenstadti tó partján.

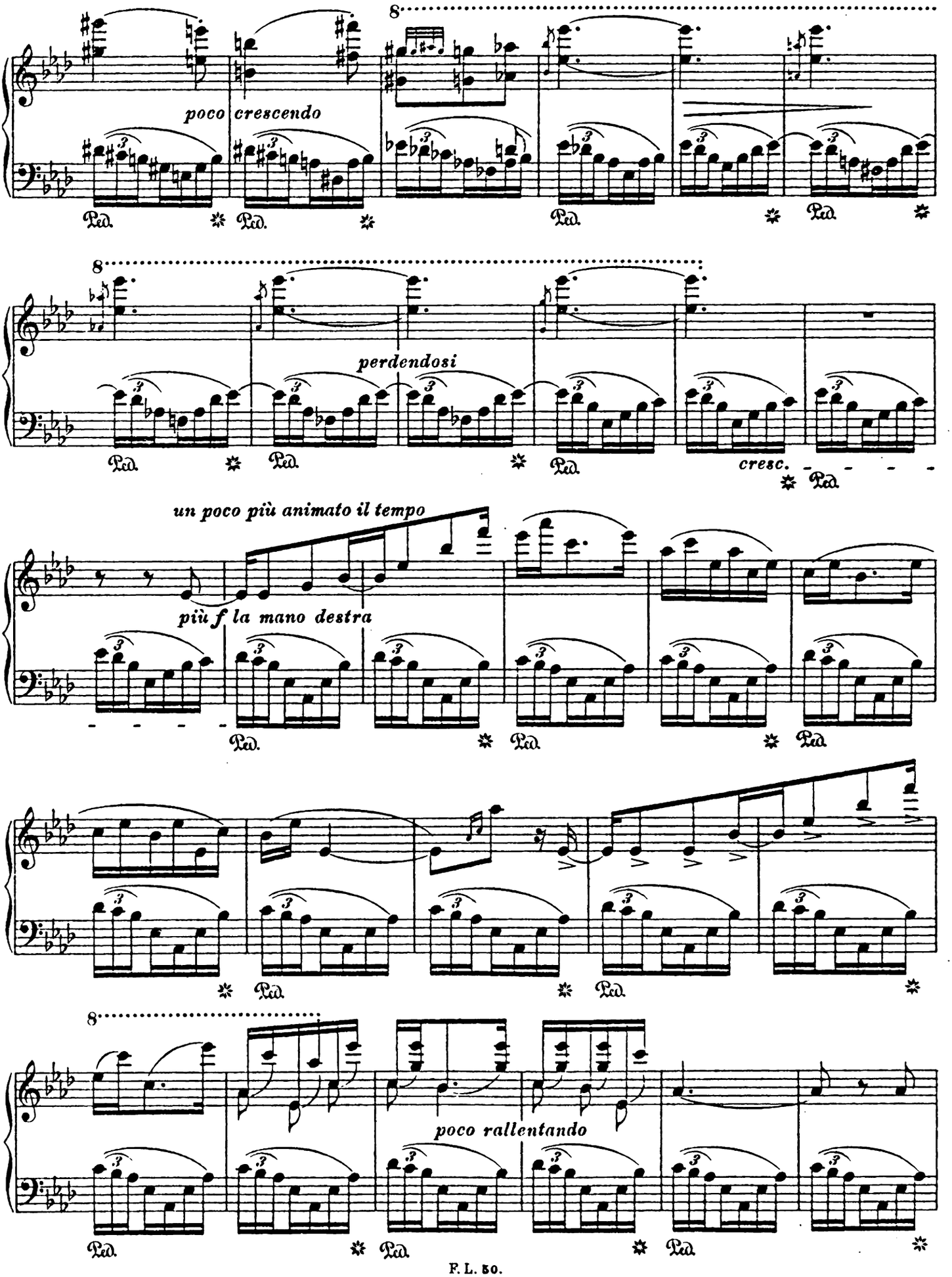
. . . . . Thy contrasted lake,
With the wild world I dwell in, is a thing,
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.

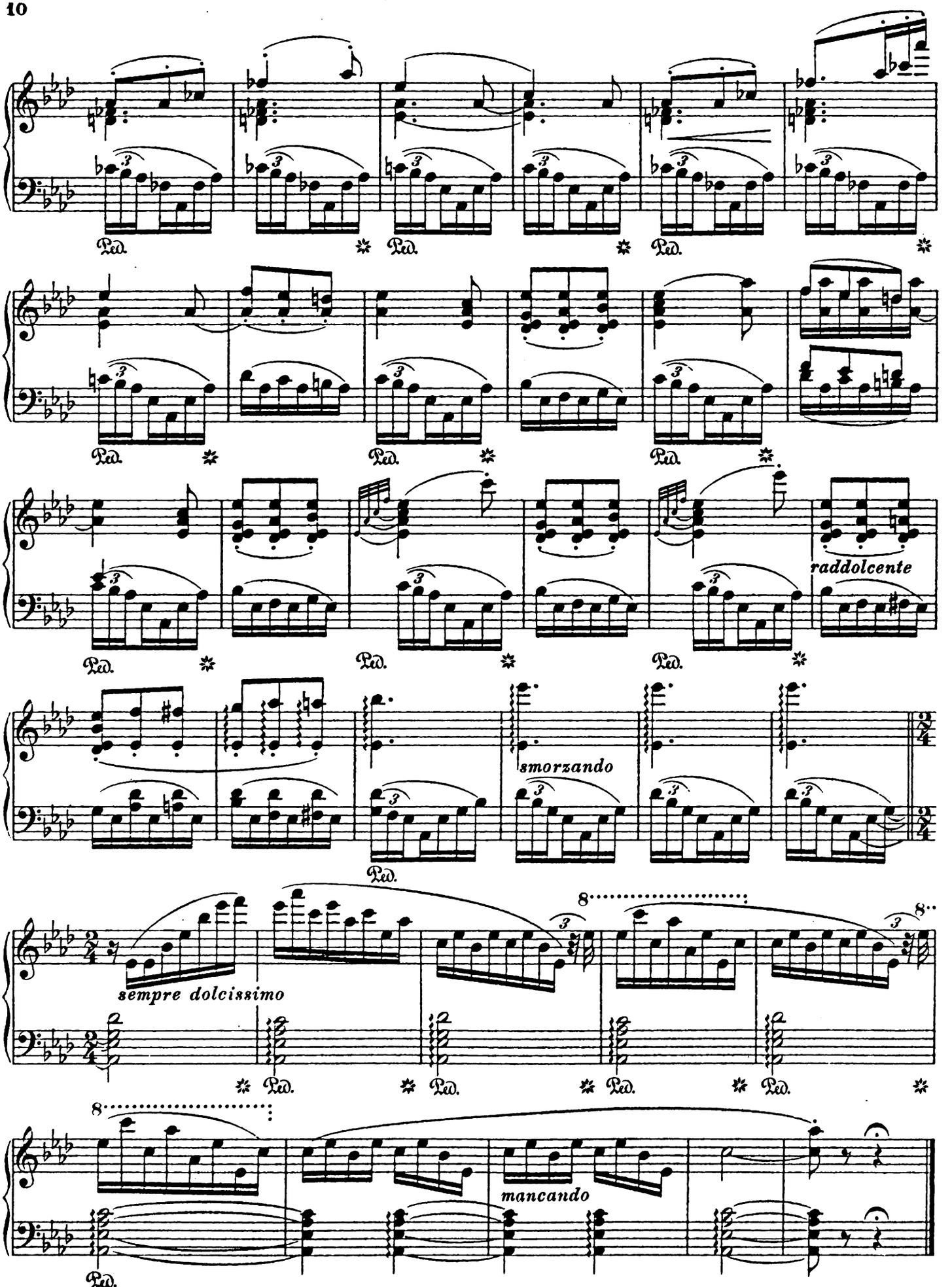
Lord Byron. Childe Harold.

Andante placido. (Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)



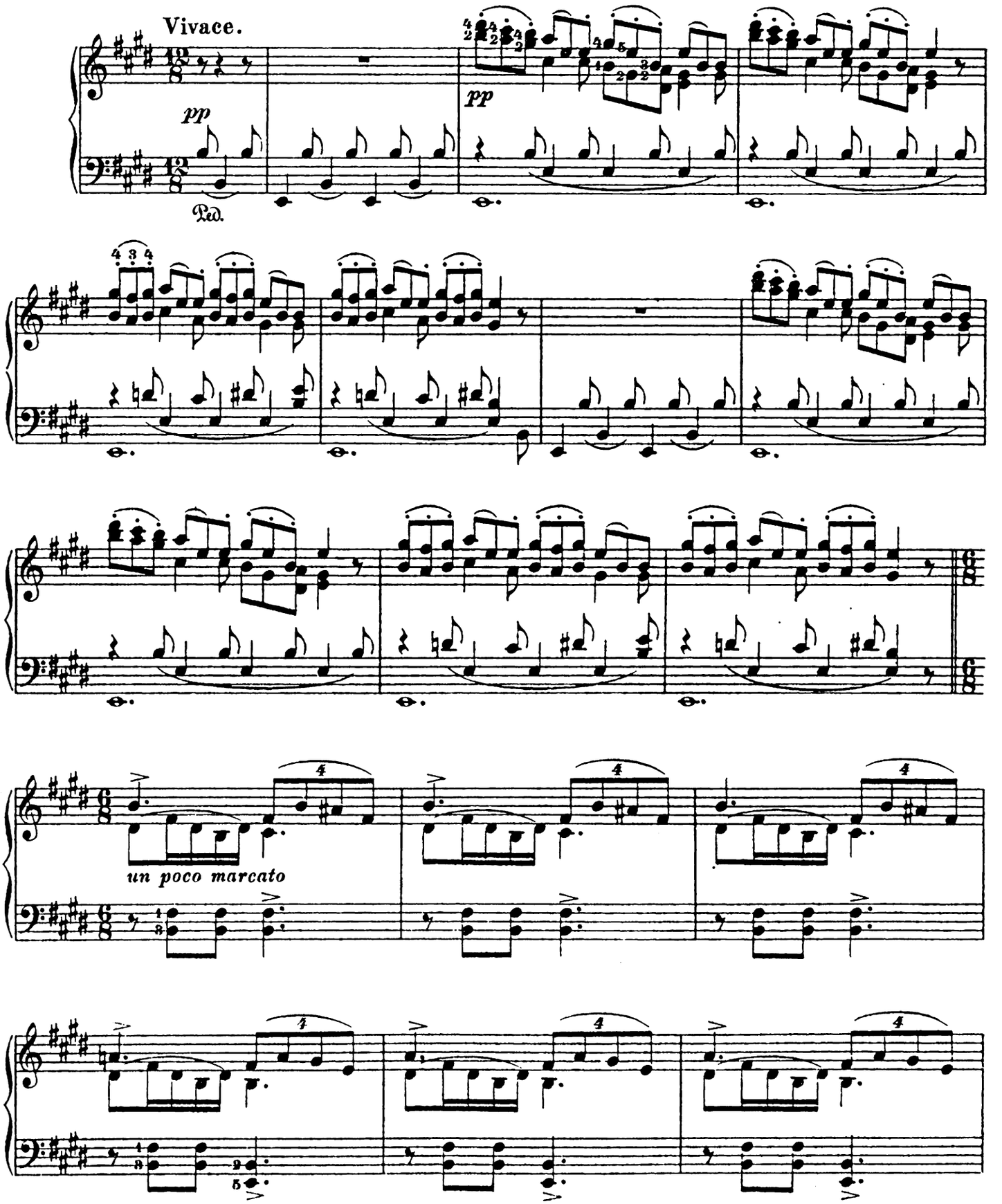

sempre dolce
Ped.
un poco marcato
sempre dolcissimo

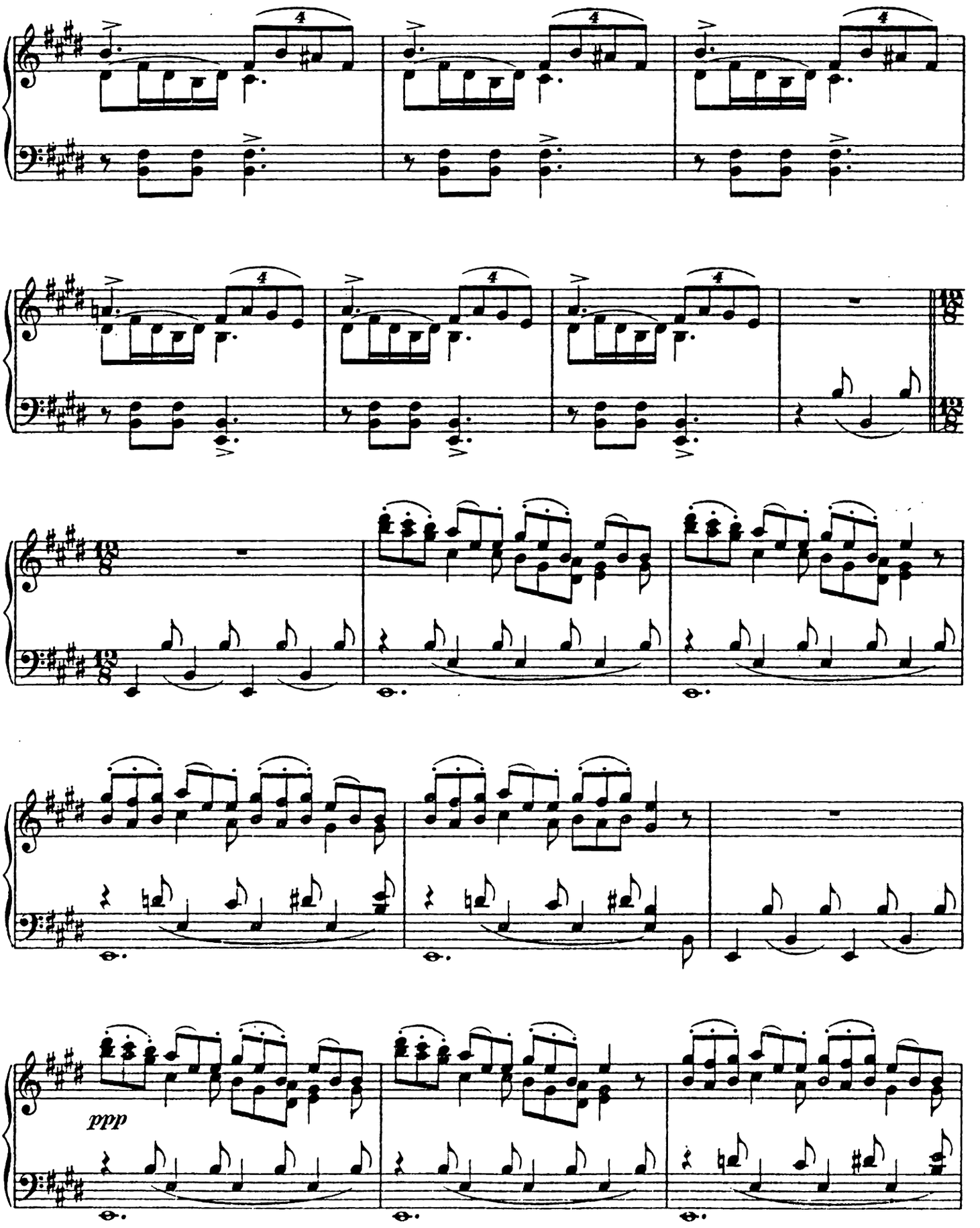

poco crescendo
perdendosi
cresc.
un poco più animato il tempo
più f la mano destra
poco rallentando

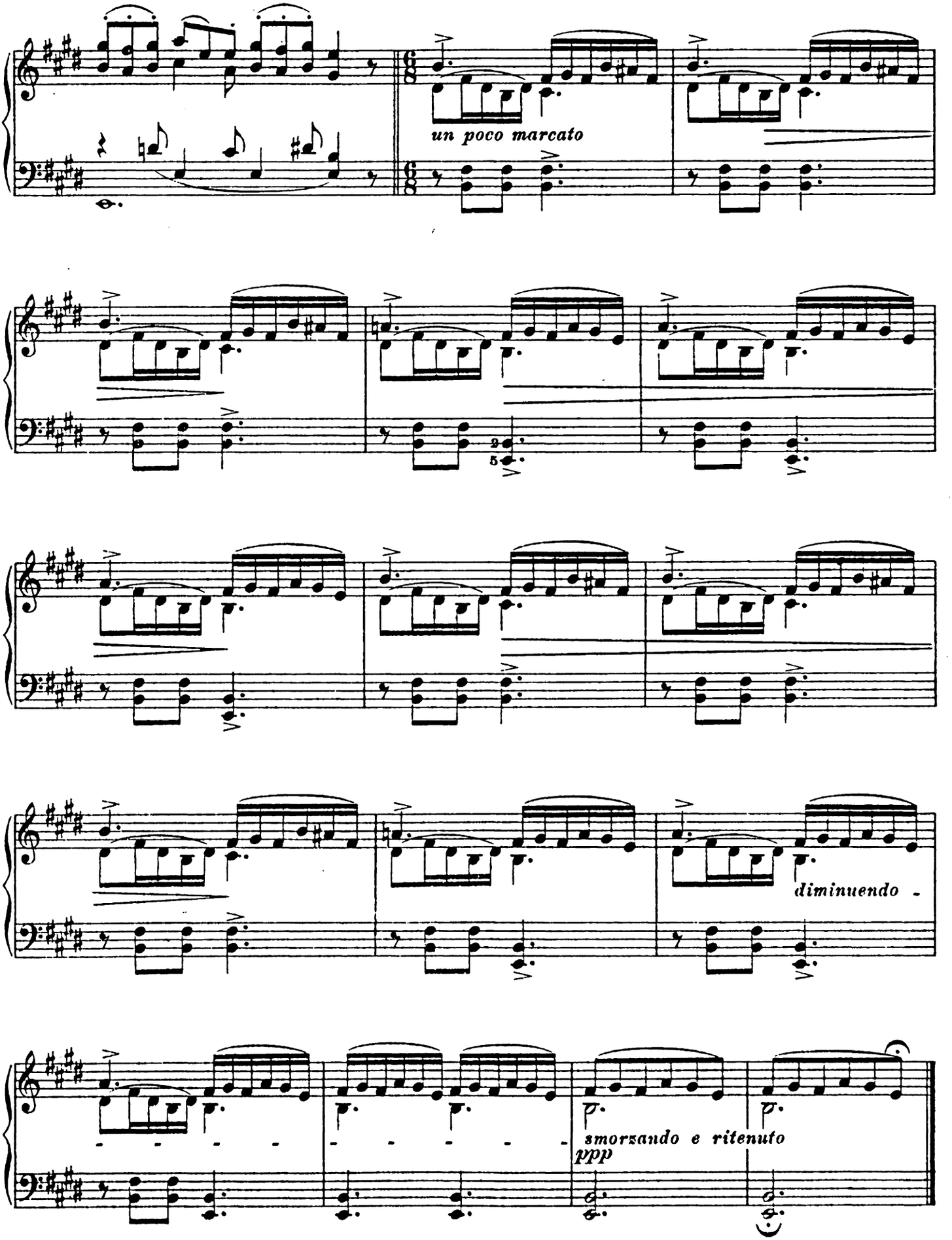

Ped.
raddolcente
smorzando
Ped.
sempre dolcissimo
mancando

3. Pastorale.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)




ppp


un poco marcato
diminuendo -
smorzando e ritenuto
ppp

4. Am Rand einer Quelle.

Au Bord d'une Source. Beside a Spring.

Forrás mellett.

In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur.
Schiller.

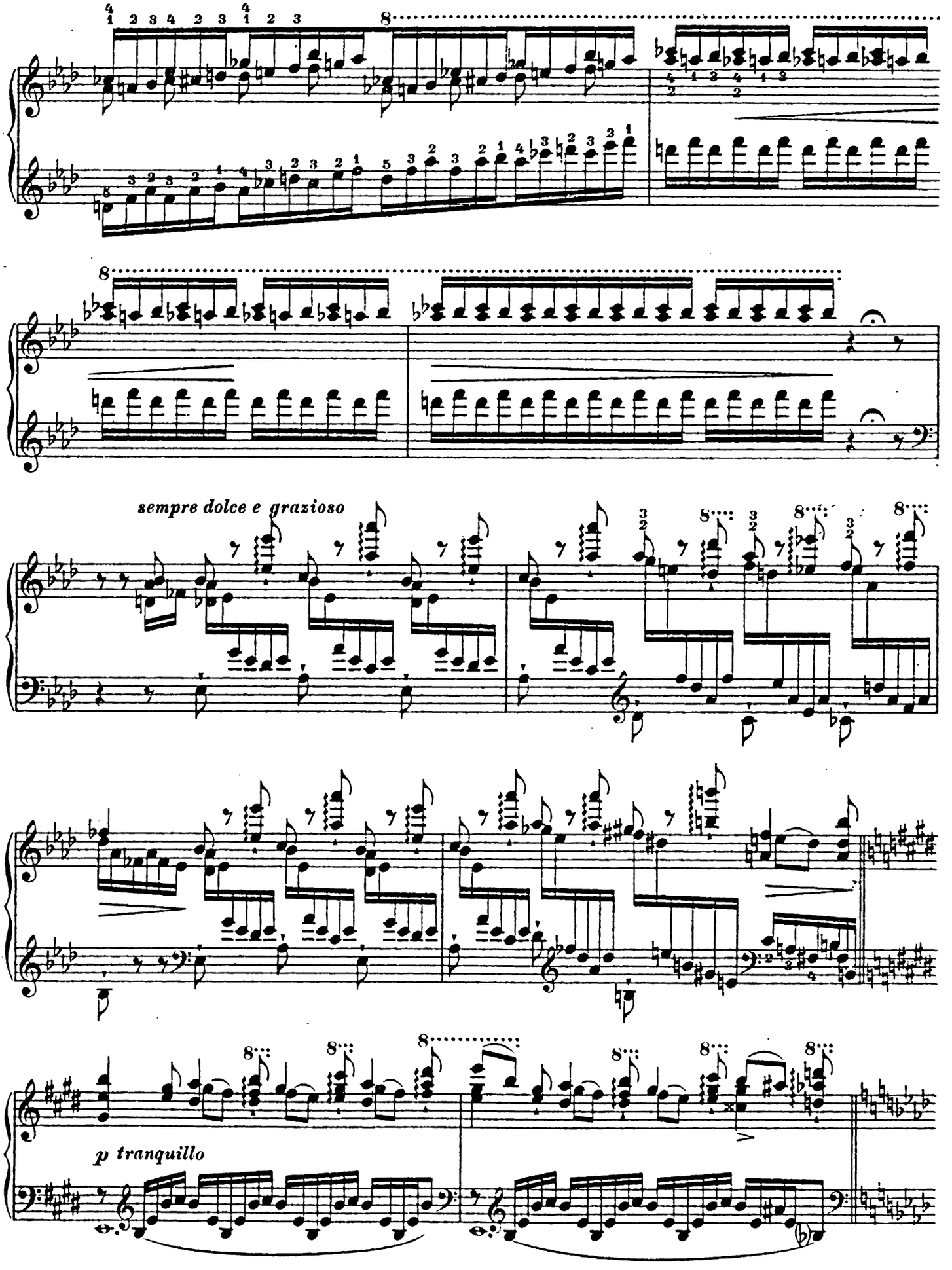
(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

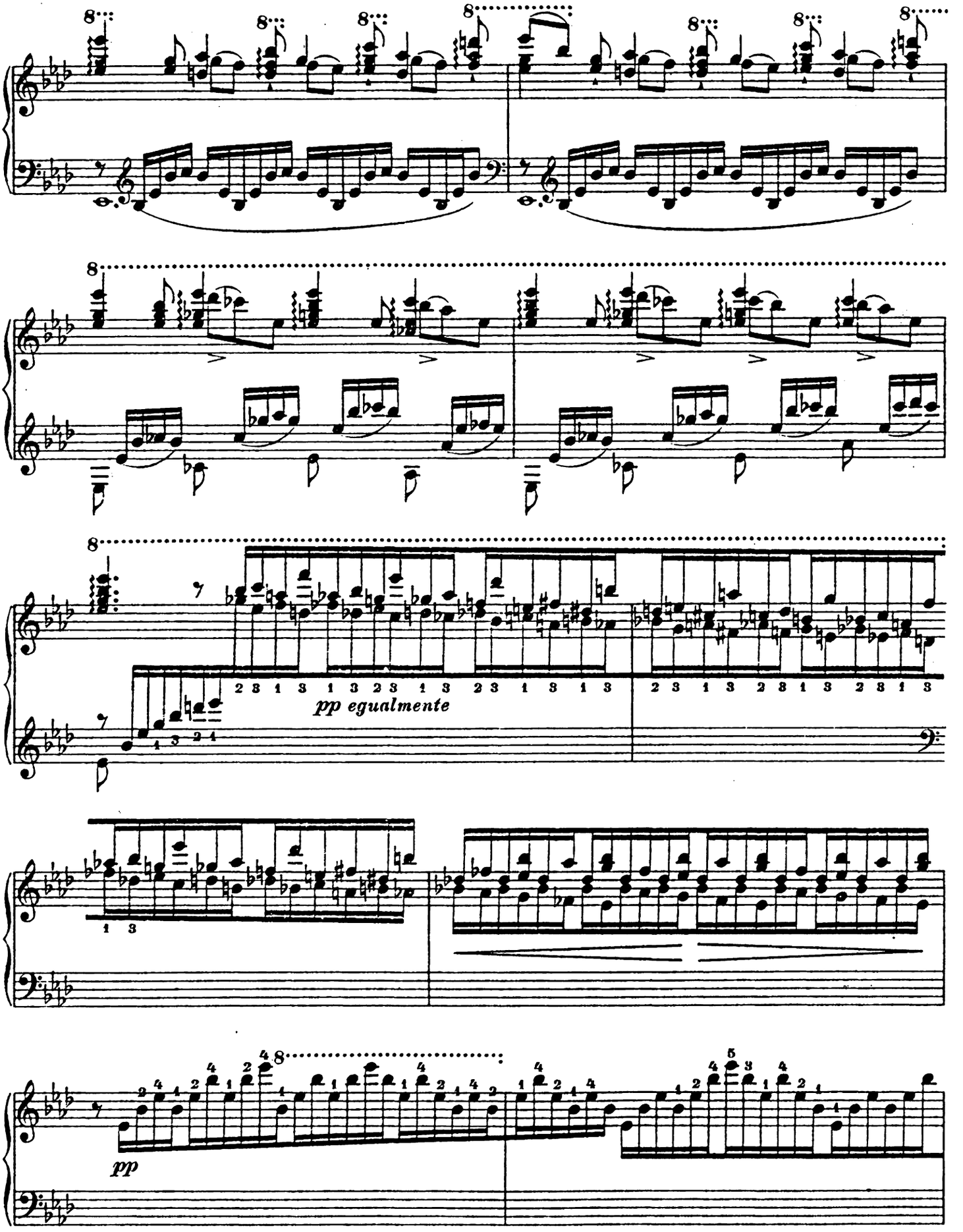
Allegretto grazioso.

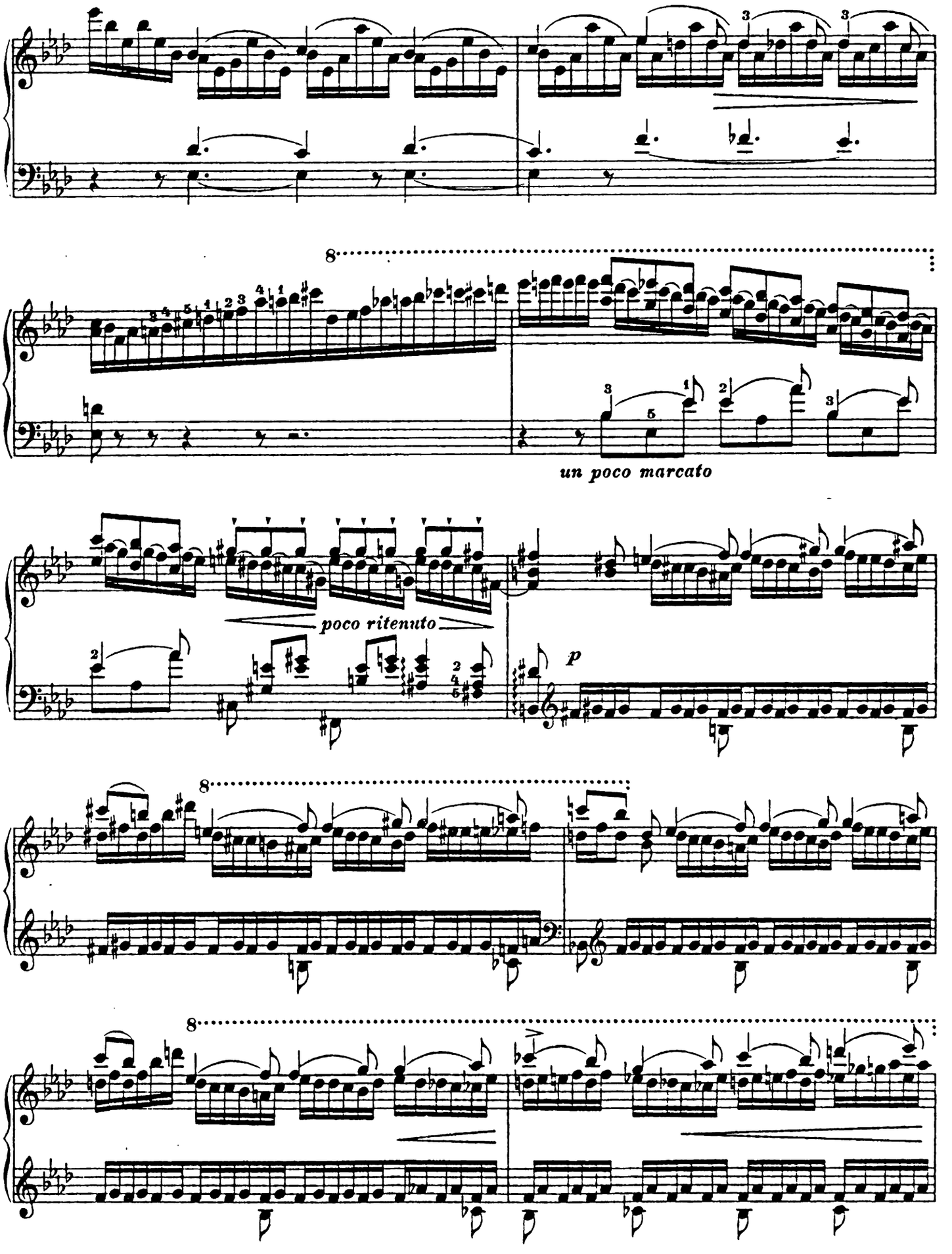
dolce tranquillo

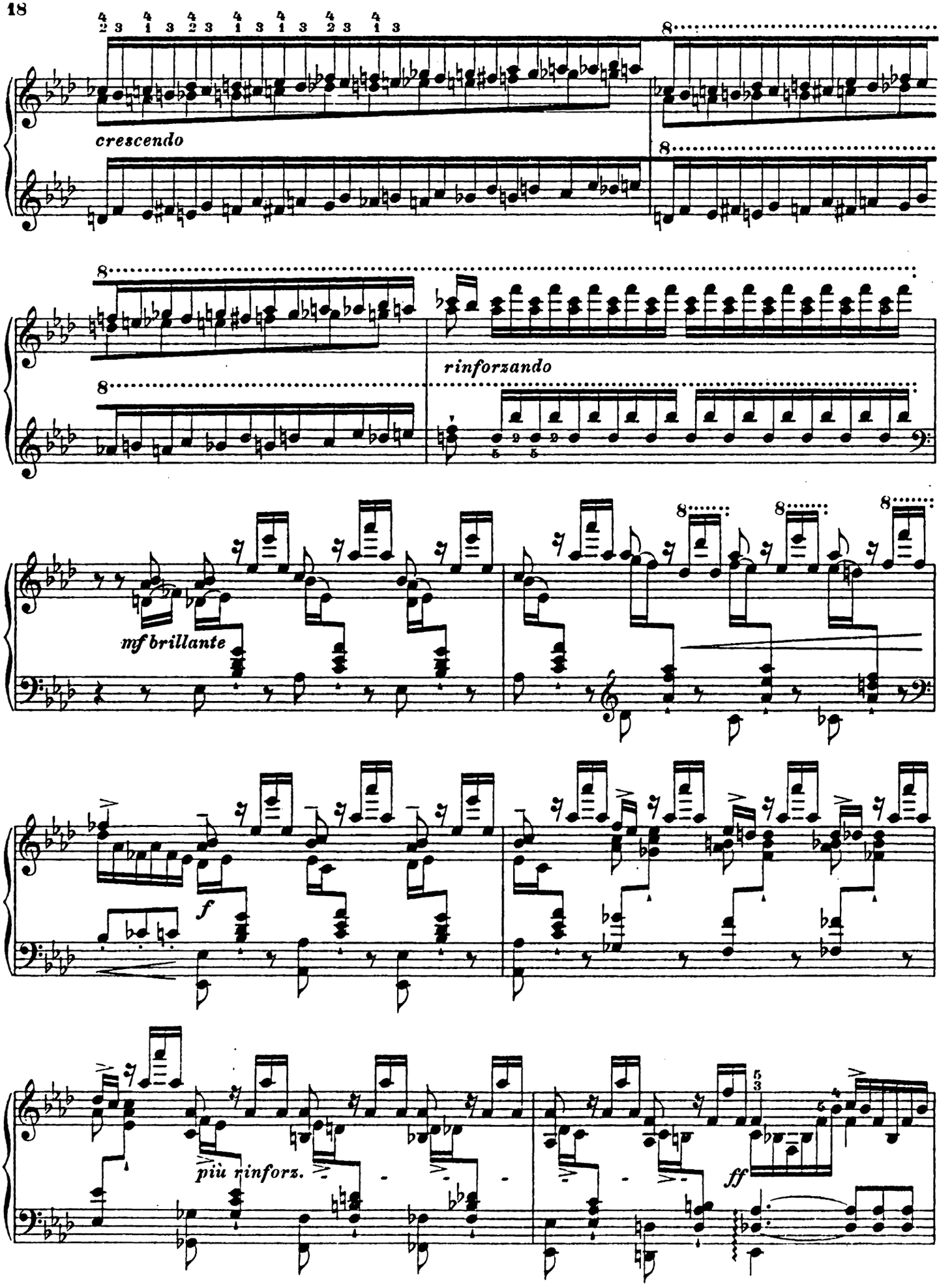
sempre staccato

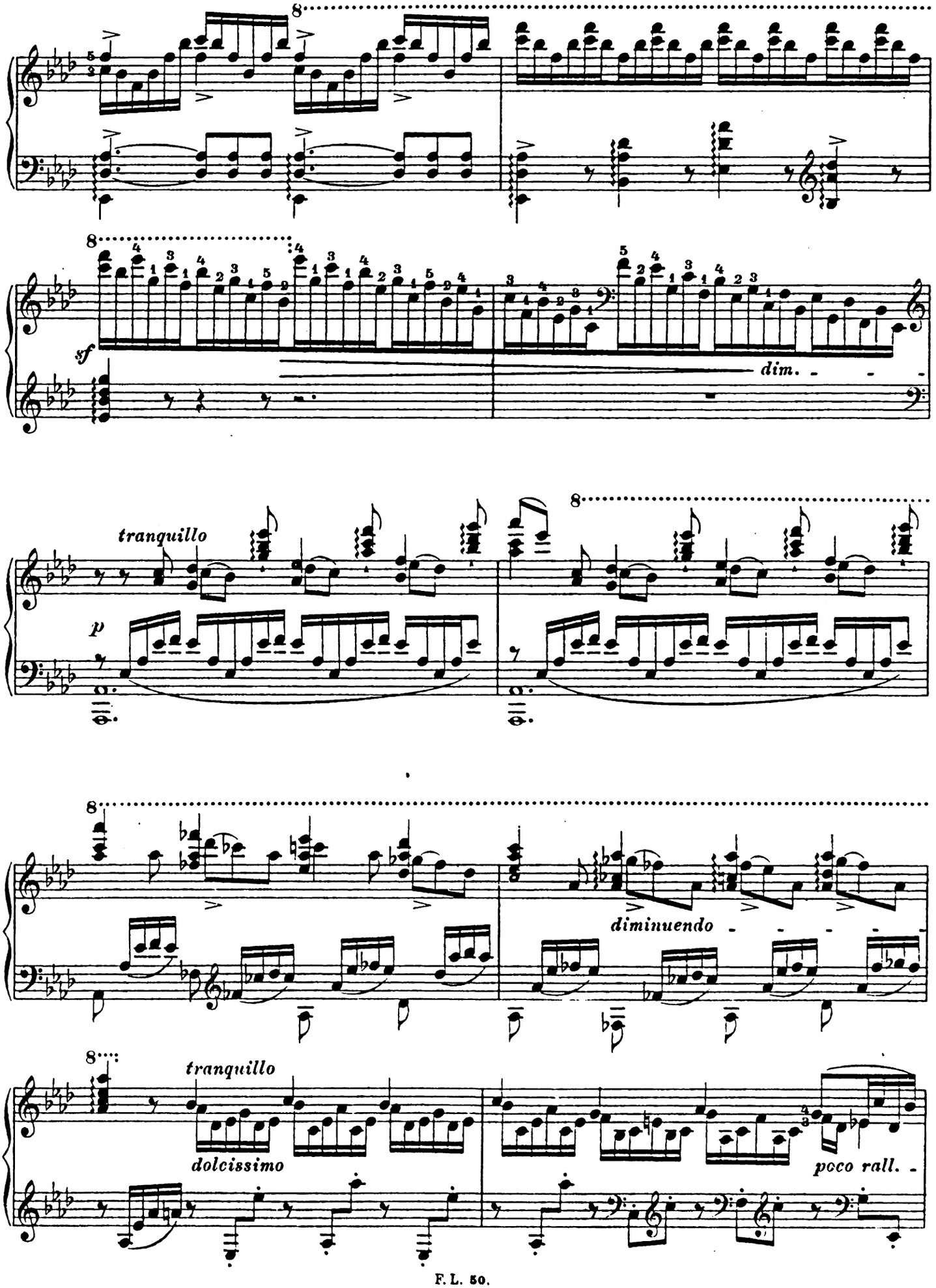
crescendo

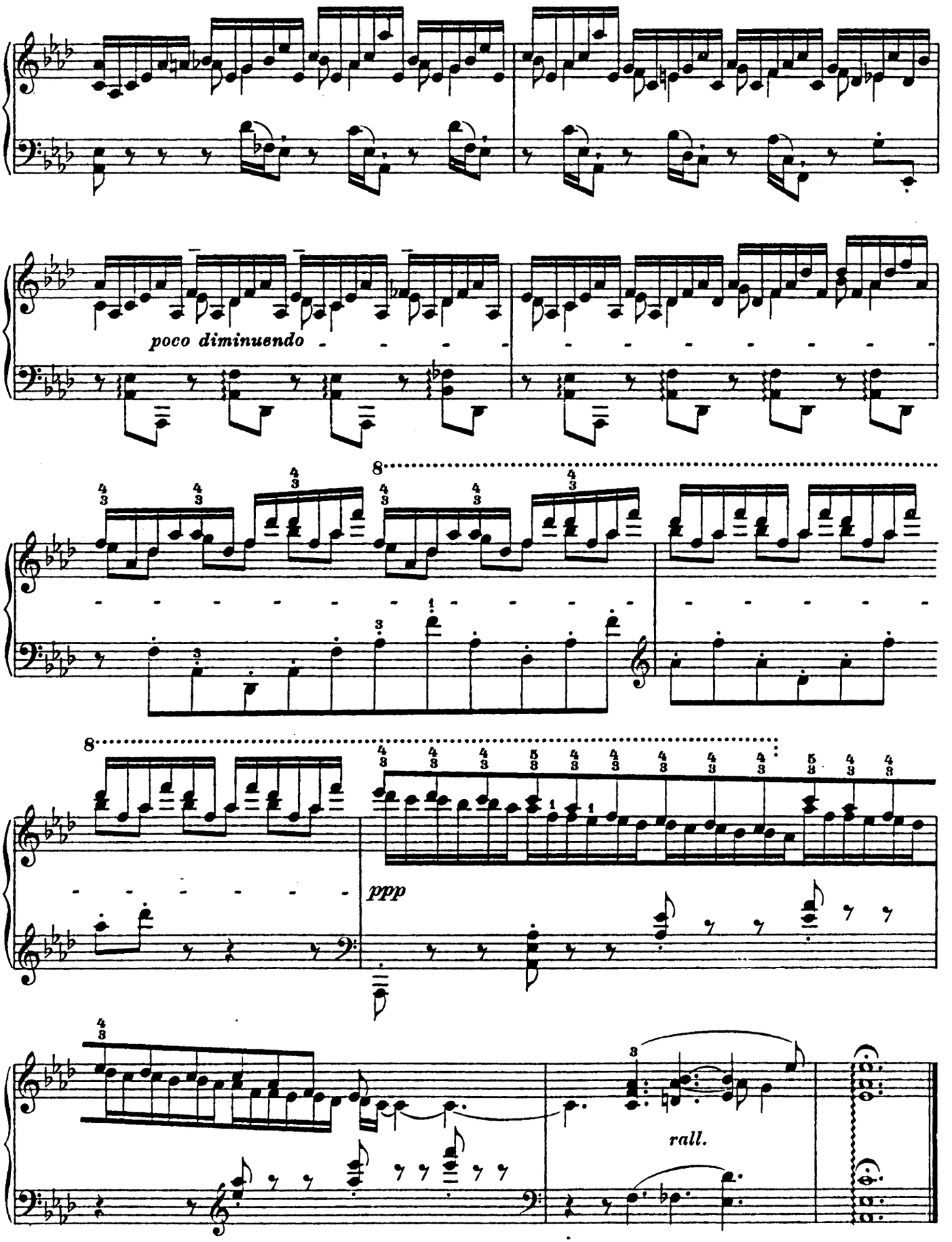

sempre dolce e grazioso
p tranquillo


pp egualmente
pp


8
un poco marcato
poco ritenuto
p
8
8


crescendo
rinforzando
mf brillante
f
più rinforz.
ff


8
sf
dim.
tranquillo
p
8
8
diminuendo
8
tranquillo
dolcissimo
poco rall.


poco diminuendo
8
8
ppp
rall.

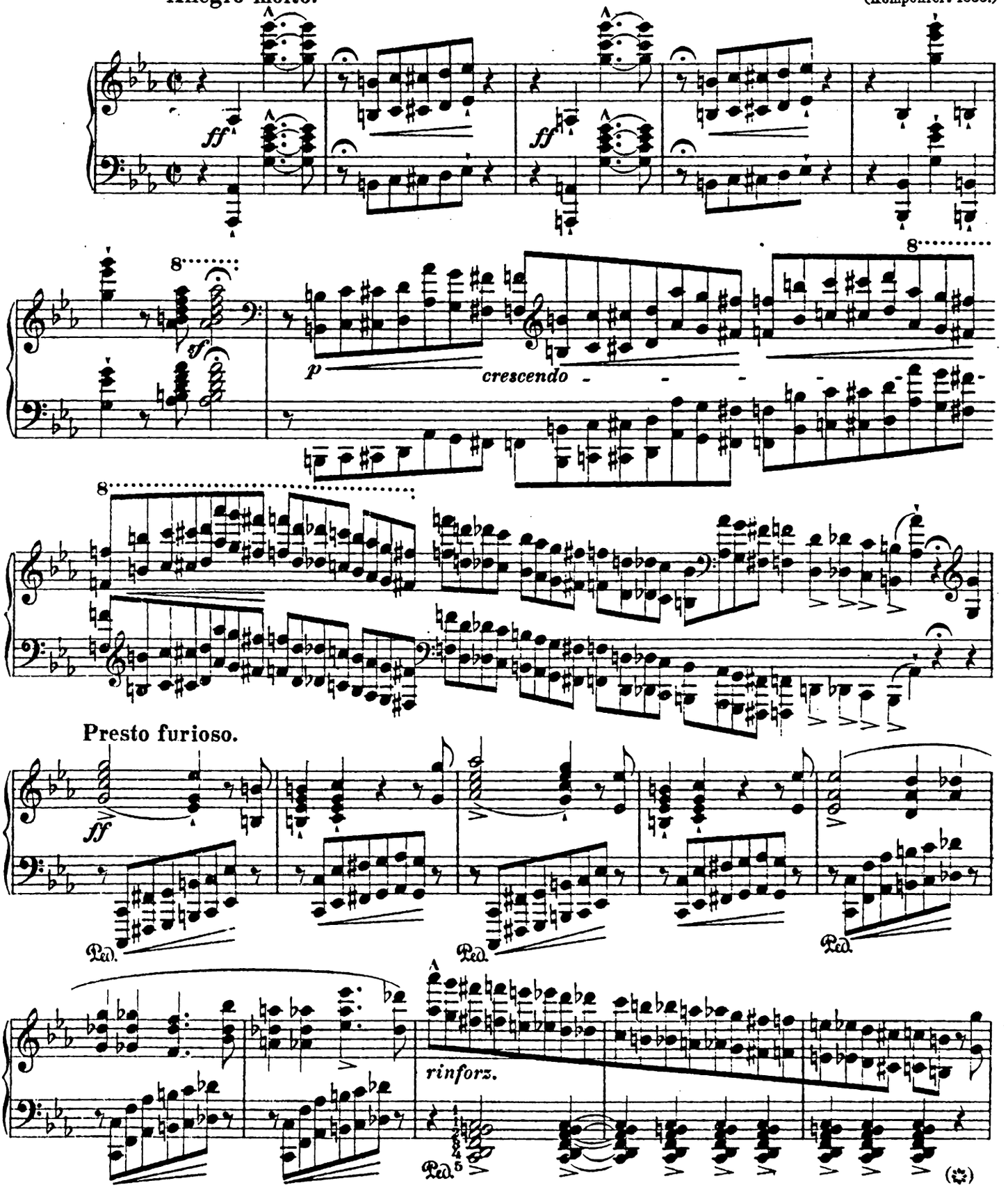
5. Sturm.

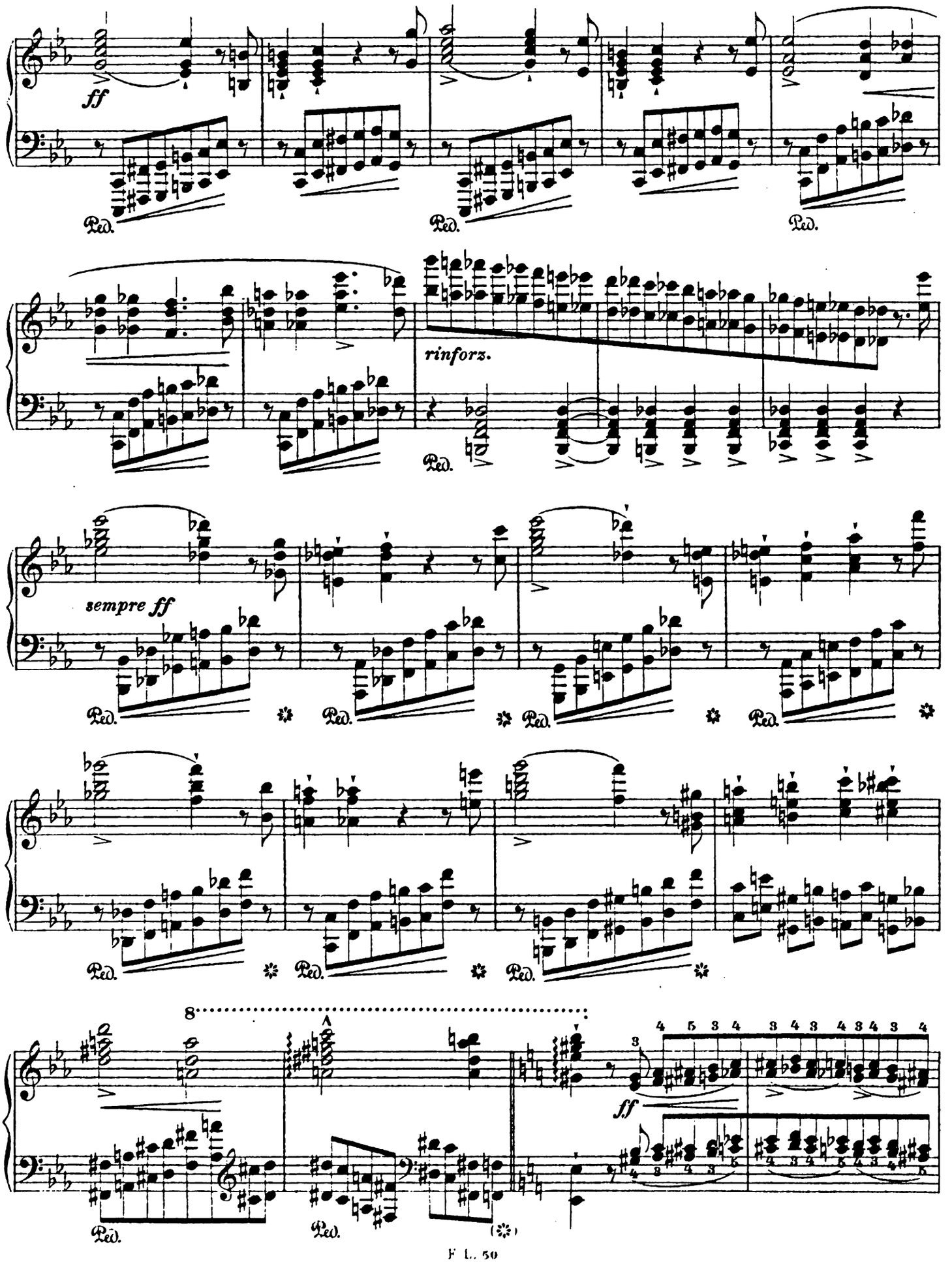
Orage. Storm.

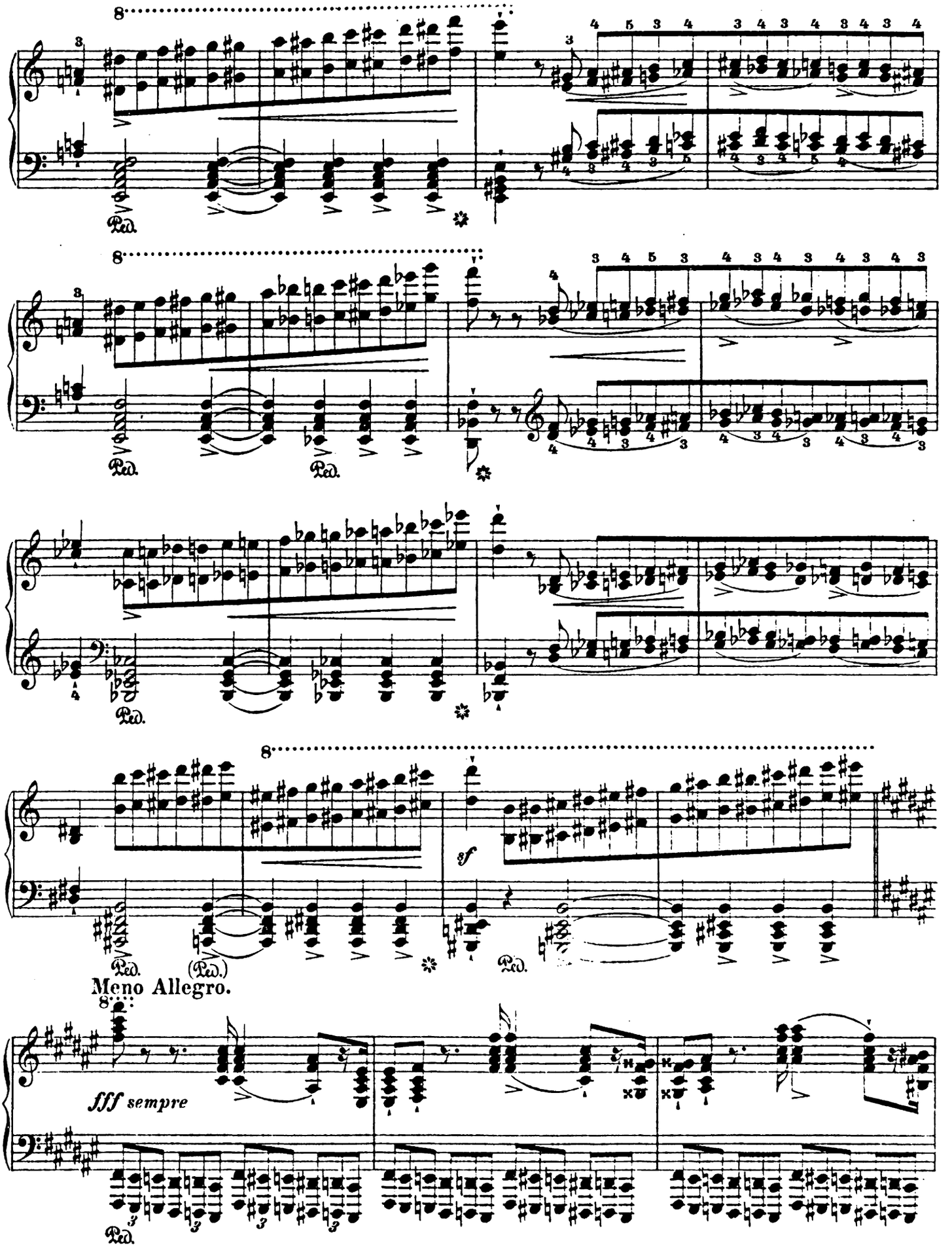
Vihar.

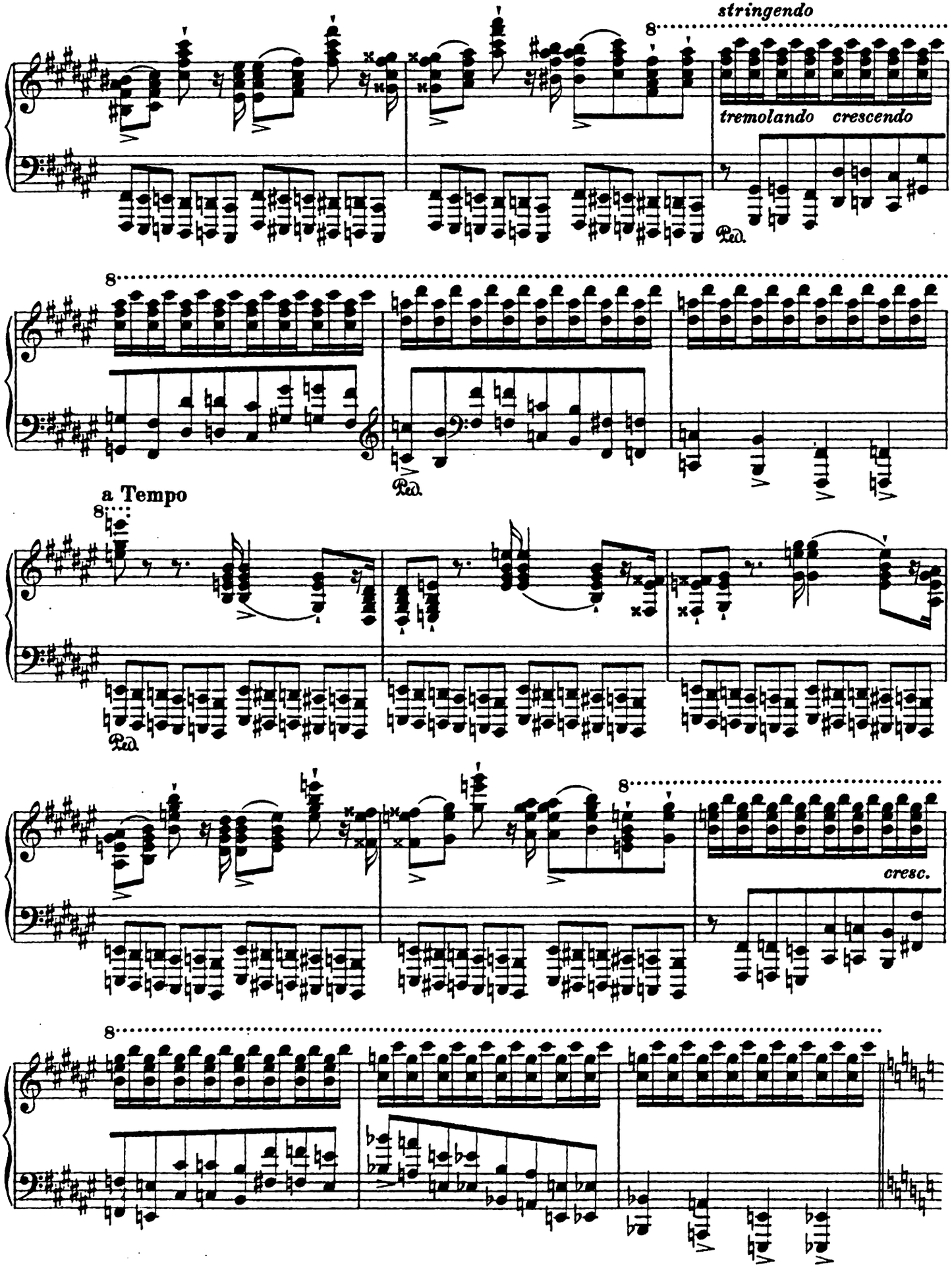
But where of ye, oh tempests, is the goal?
Are you like those within the human breast?
Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?
(*Lord Byron. Childe Harold.*)

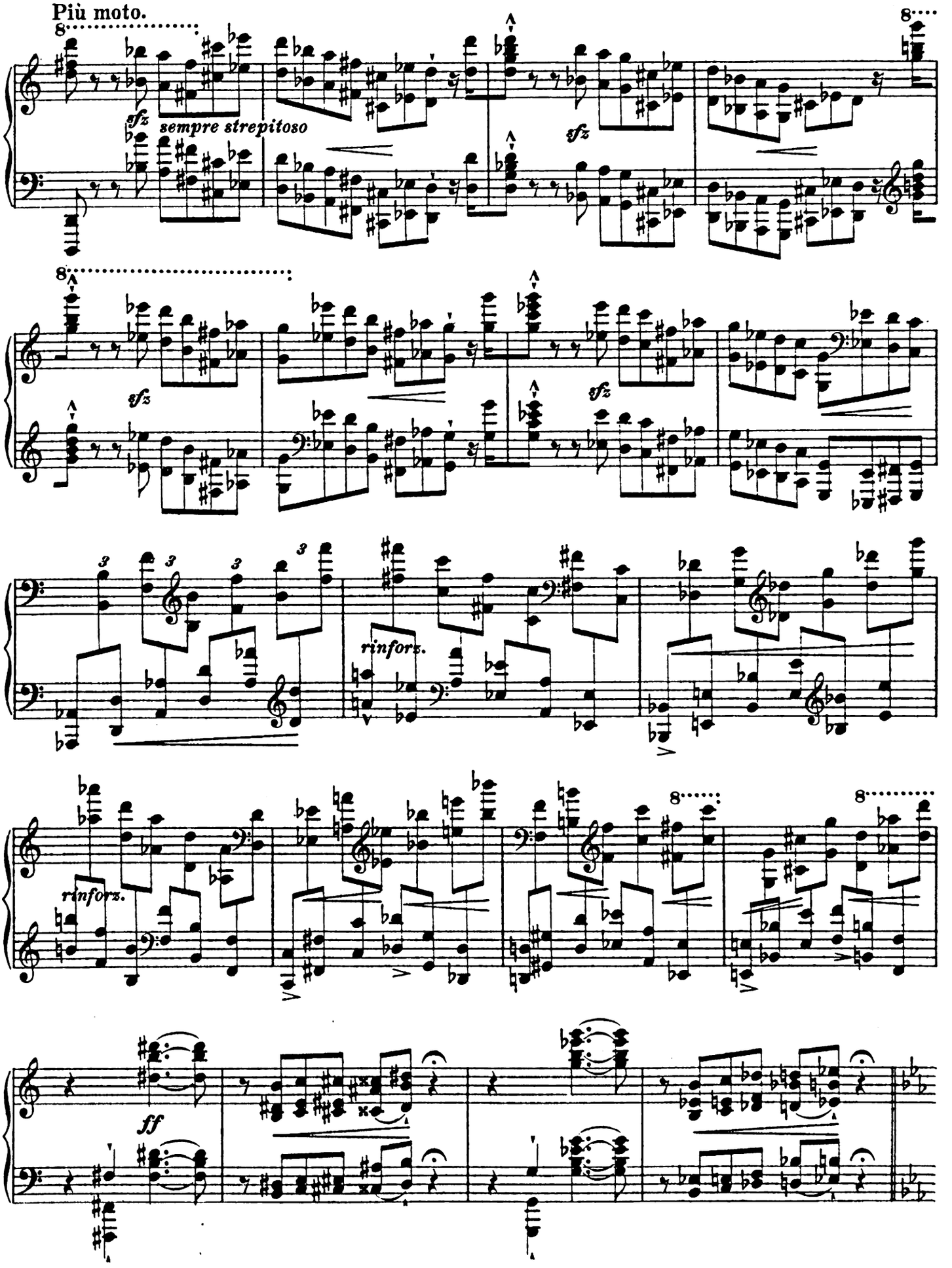
Allegro molto. (Komponiert 1855.)

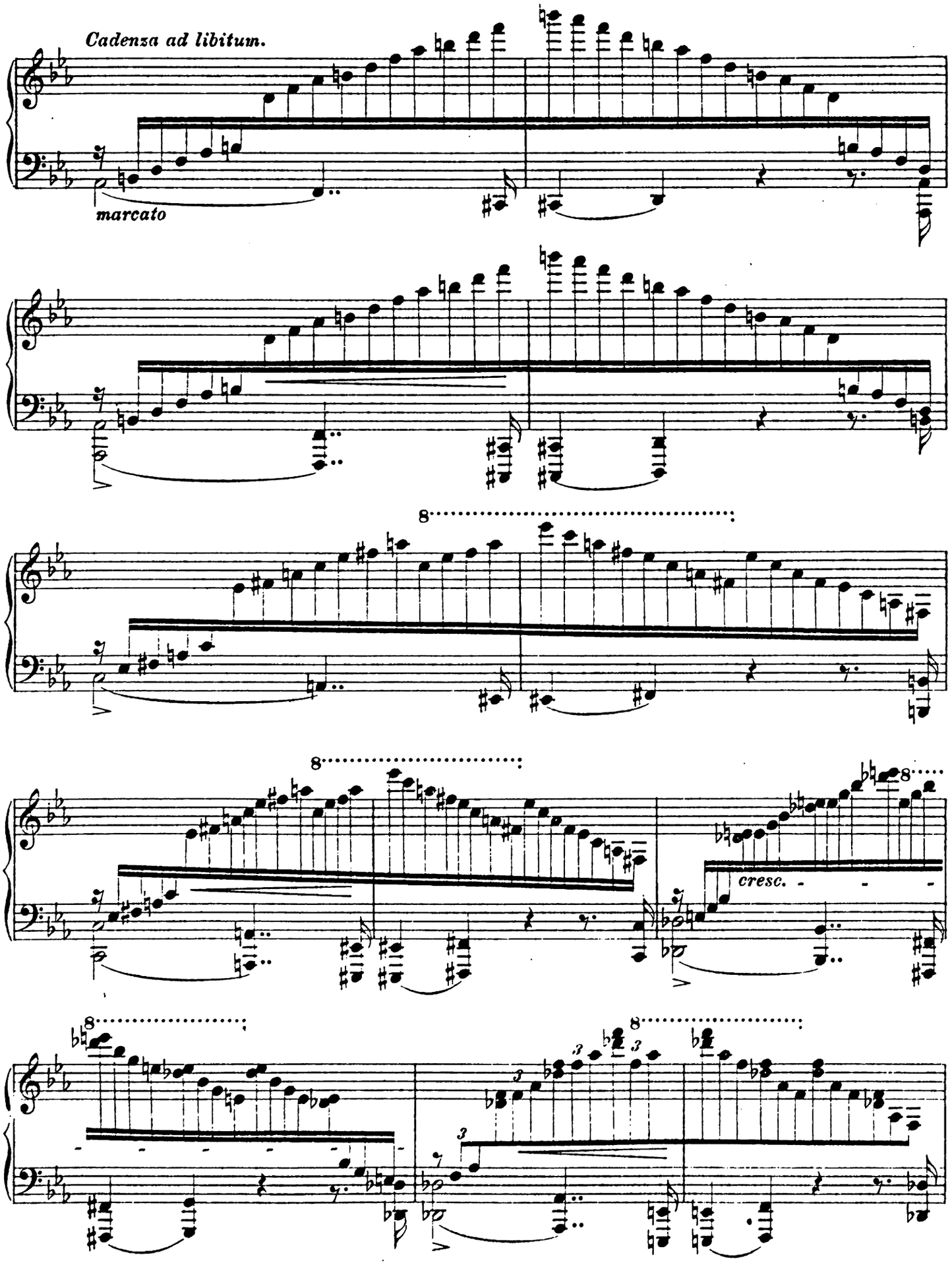


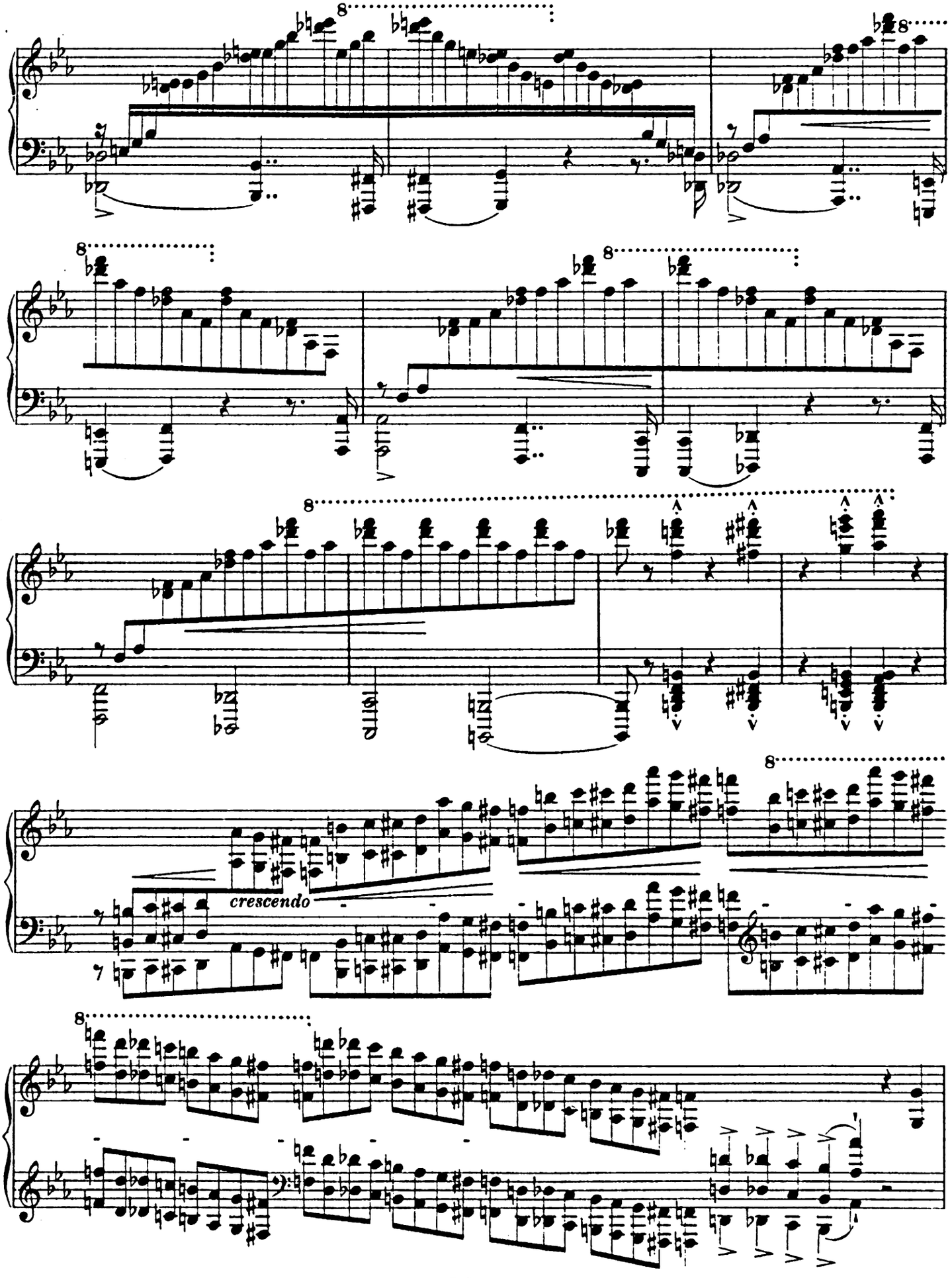

ff
Ped.
Ped.
Ped.
rinforz.
Ped.
sempre ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8
ff
Ped.
Ped.

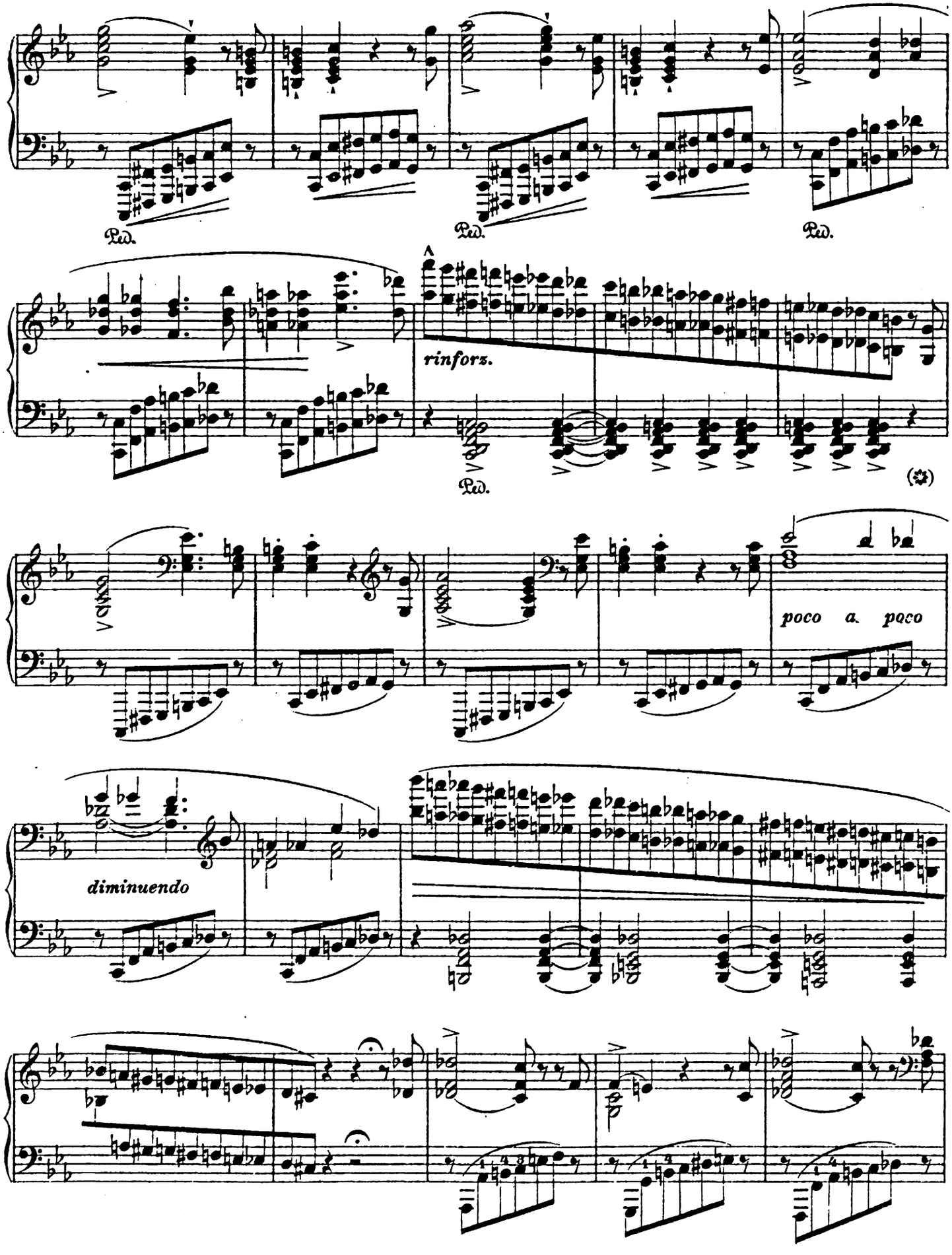

Ped.
sf
Meno Allegro.
fff sempre

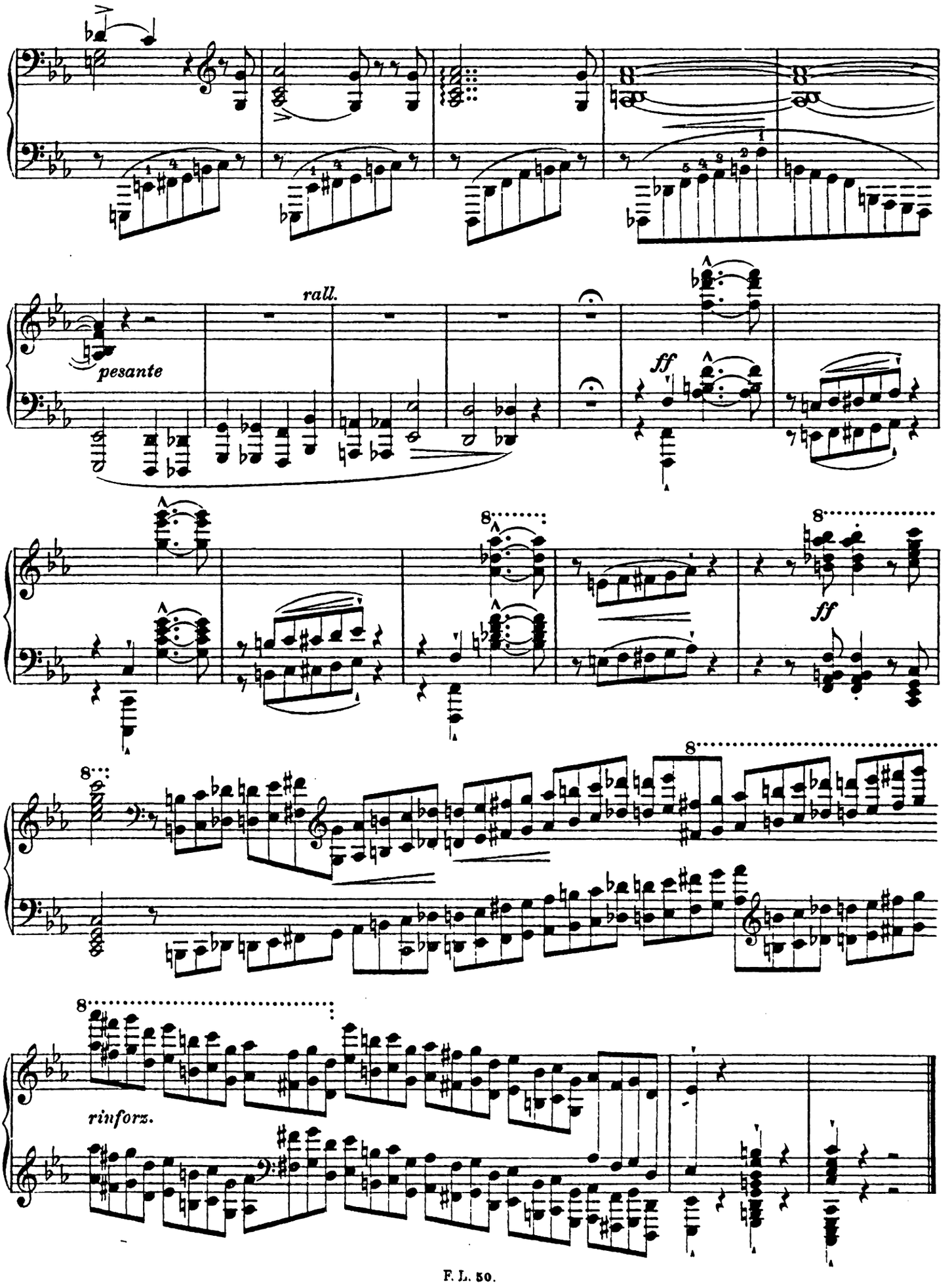

stringendo
tremolando crescendo
Ped.
a Tempo
Ped.
cresc.


Più moto.
sfz
sempre strepitoso
sfz
sfz
sfz
rinforz.
rinforz.
ff


Cadenza ad libitum.
marcato
8
8
8
cresc.
8
8
8
3
3
3
3


crescendo


Ped.
Ped.
Ped.
rinforz.
Ped.
poco a poco
diminuendo


rall.
pesante
ff
ff
rinforz.

Das Obermann-Tal.

Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? Jede Ursache ist verborgen, jeder Ausgang trügerisch; jede Form ist veränderlich, jede Dauer begrenzt . . . . . ich empfinde, ich existiere, um mich in unbezähmbaren Wünschen zu verzehren, um mich den Verführungen einer phantastischen Welt hinzugeben, und dann unter ihren sinnlich bezaubernden Irrtümern zusammenzubrechen.

Obermann, Brief Nr. 63.

Unsagbare Empfindsamkeit, Wonne und Qual unserer törichten Jahre — volles Bewußtsein einer überall überwältigenden, überall unerforschlichen Natur — allumfassende Leidenschaft, Gleichgültigkeit, frühzeitige Weisheit, wonnige Hingabe — alles das, was das Herz eines Sterblichen an Verlangen und tiefen Sorgen erfüllen kann, alles habe ich gefühlt, alles empfunden in dieser denkwürdigen Nacht. Ich habe einen entscheidenden Schritt hin zu den Jahren der Entkräftung getan; ich habe zehn Jahre meines Lebens durcheilt.

Brief Nr. 4.

Vallée d'Obermann.

Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature? . . . . Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise: . . . . je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester attérré de sa voluptueuse erreur.

Obermann, lettre 63.

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon: tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Lettre 4.

Obermann's Valley.

What do I want? what am I? what may I demand of nature? . . . . All cause is invisible, all effect misleading; every form changes, all time runs its course: . . . . I feel, I exist only to exhaust myself in untameable desires, to drink deep of the allurement of a fantastic world, only to be finally vanquished by its sensuous illusion.

Obermann, letter 63

All the ineffable sensibility, the charm, and the torment of our barren years; the vast consciousness of Nature, everywhere overwhelming, and everywhere unfathomable, universal love, indifference, ripe wisdom, sensuous ease, — all that a mortal heart can contain of desire and profound sorrow, I felt them all, experienced them all on that memorable night; I have made an ominous stride towards the age of failing powers; I have consumed ten years of my life.

Letter 4.

Obermann völgye.

Mit akarok? Mi vagyok? Mit követelek a természettől? Minden ok rejtett, minden vég megbízhatatlan; minden forma változó, minden tartam határos . . . . . érzem, hogy létezem csak azért, hogy fékezhetetlen vágyakban fölemésszem magam, hogy átadjam magam egy fantasztikus világ csábításainak és azután érzéki varázsba ejtő játékai alatt megtévesztve összetörjek.

Obermann, 63. sz. levél

Kimondhatatlan érzékenységet, bohó éveink örömét és kínját, a mindenütt fölényes és sehol ki nem nyomozható Természet teljes tudatát, mindent átfogó szenvedélyt, közömbösséget, korai bölcsességet, gyönyörű odaadást, — mindent, ami halandó ember szívét elöntheti vágyakkal és súlyos gondokkal, mindent éreztem, mindent tapasztaltam ezen az emlékezetes éjszakán. Egy végzetszerü lépést tettem az elgyöngülés kora felé; befutottam tíz évet életemből.

4. sz. levél

Could I embody and unbosom now
That which is most within me, – could I wreak
My thougts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak
All that I would have sought and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe, – into one word,
And that one word were lightning, I would speak:
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

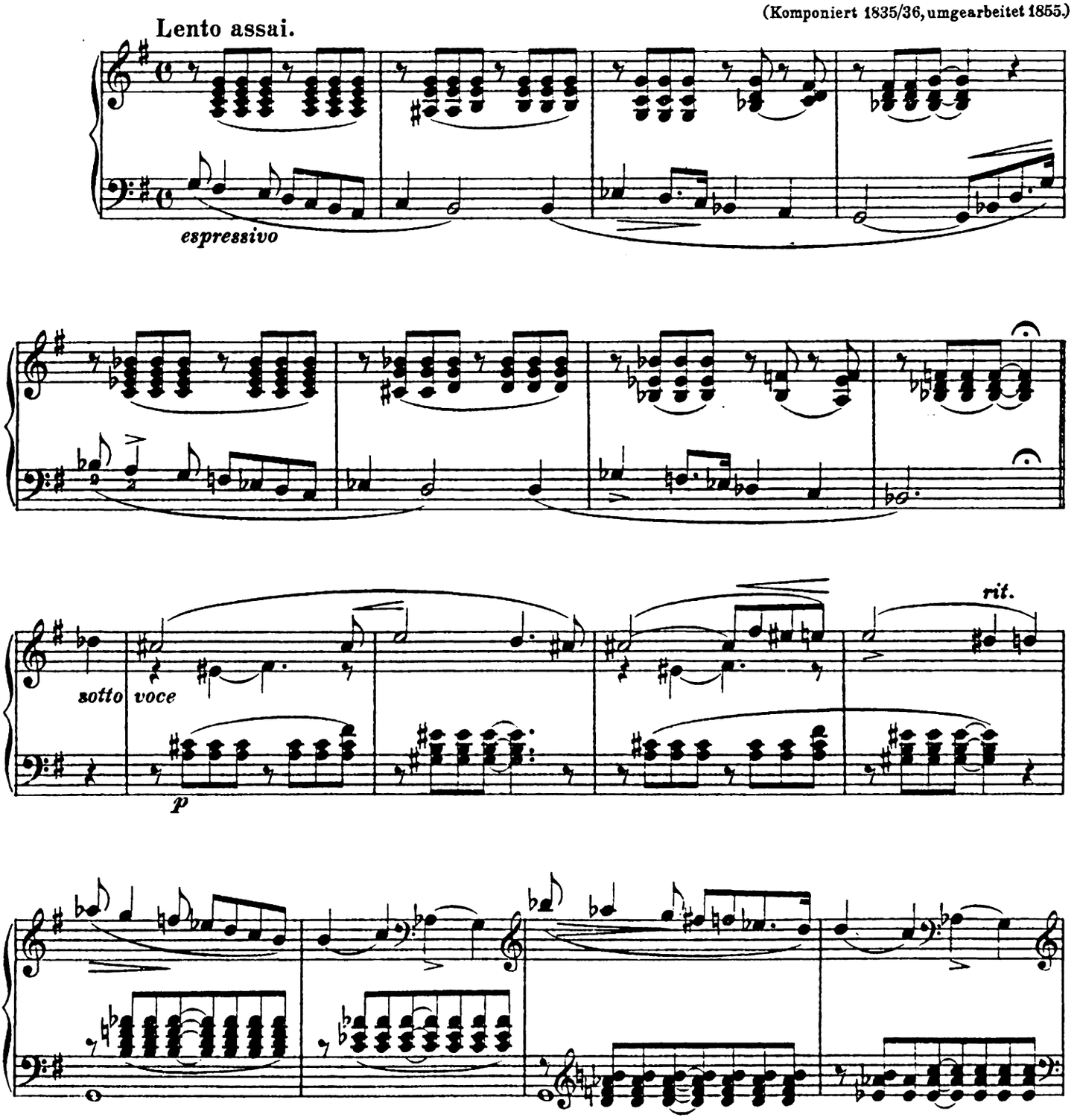
Lord Byron, Childe Harold.

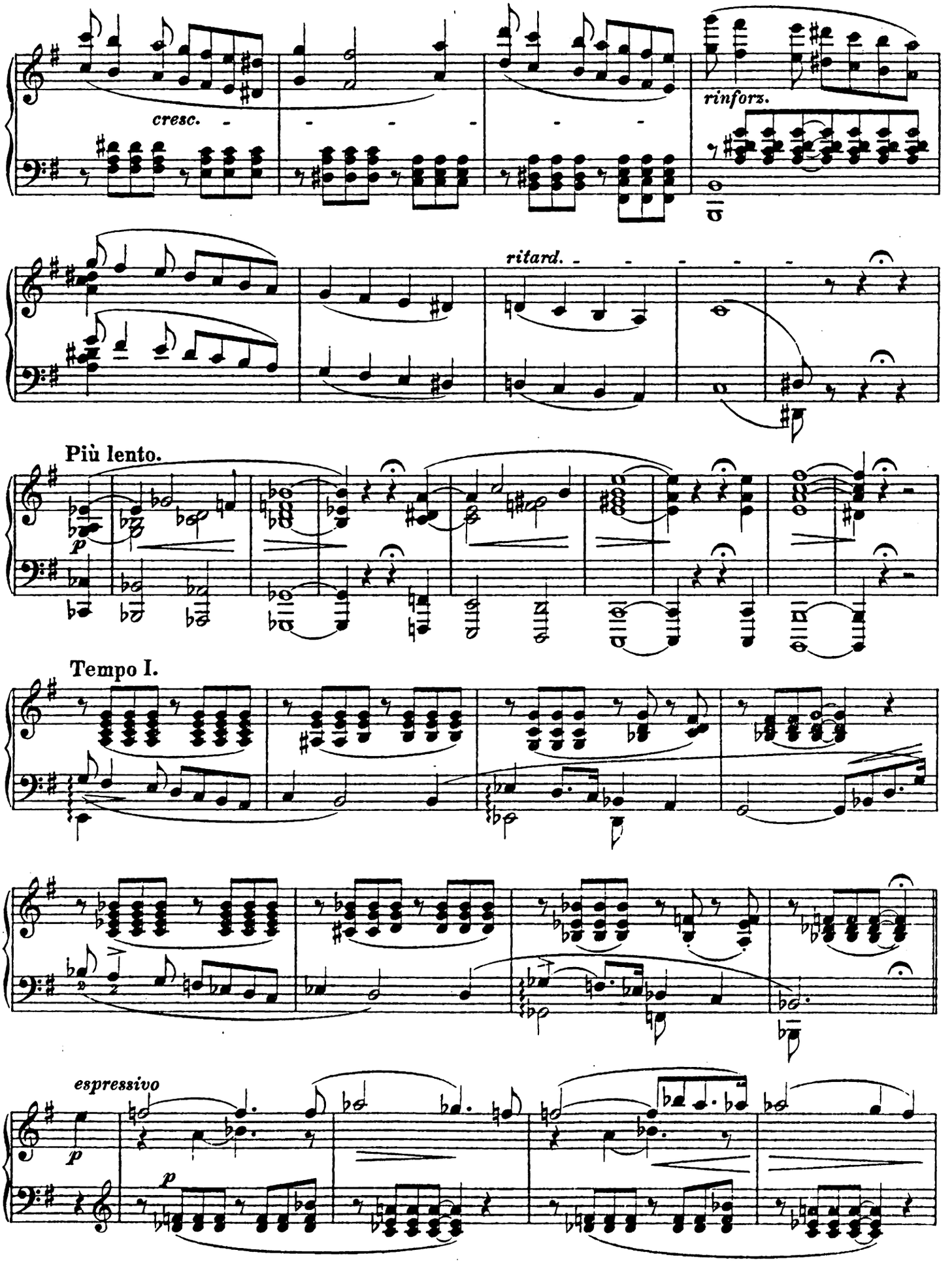
6. Das Obermann-Tal.

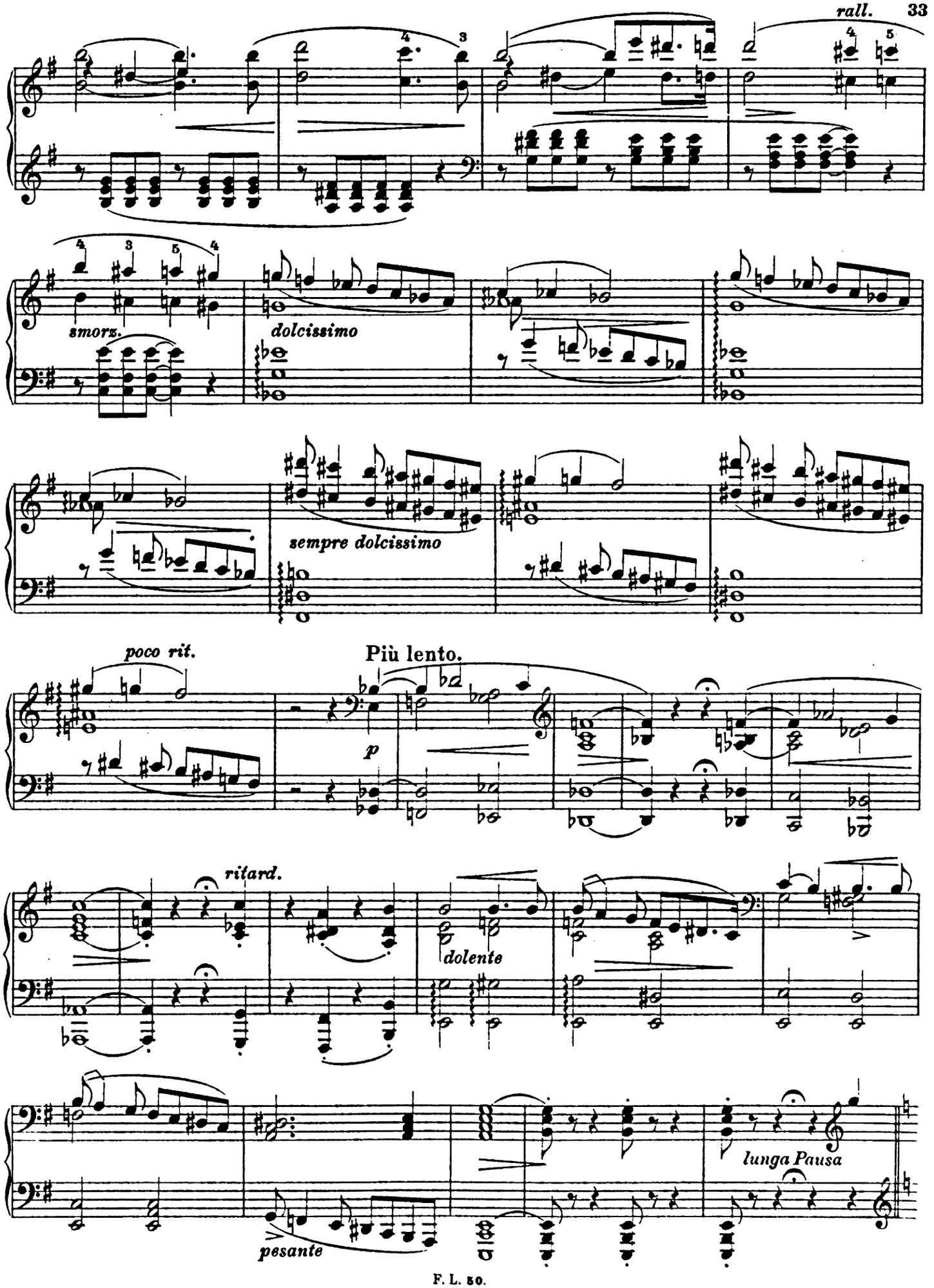
Vallée d'Obermann. Obermanns Valley.

Az Obermann-völgy.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)




cresc.
rinforz.
ritard.
Più lento.
p
Tempo I.
espressivo
p
p


rall.
smorz.
dolcissimo
sempre dolcissimo
poco rit.
Più lento.
p
ritard.
dolente
pesante
lunga Pausa

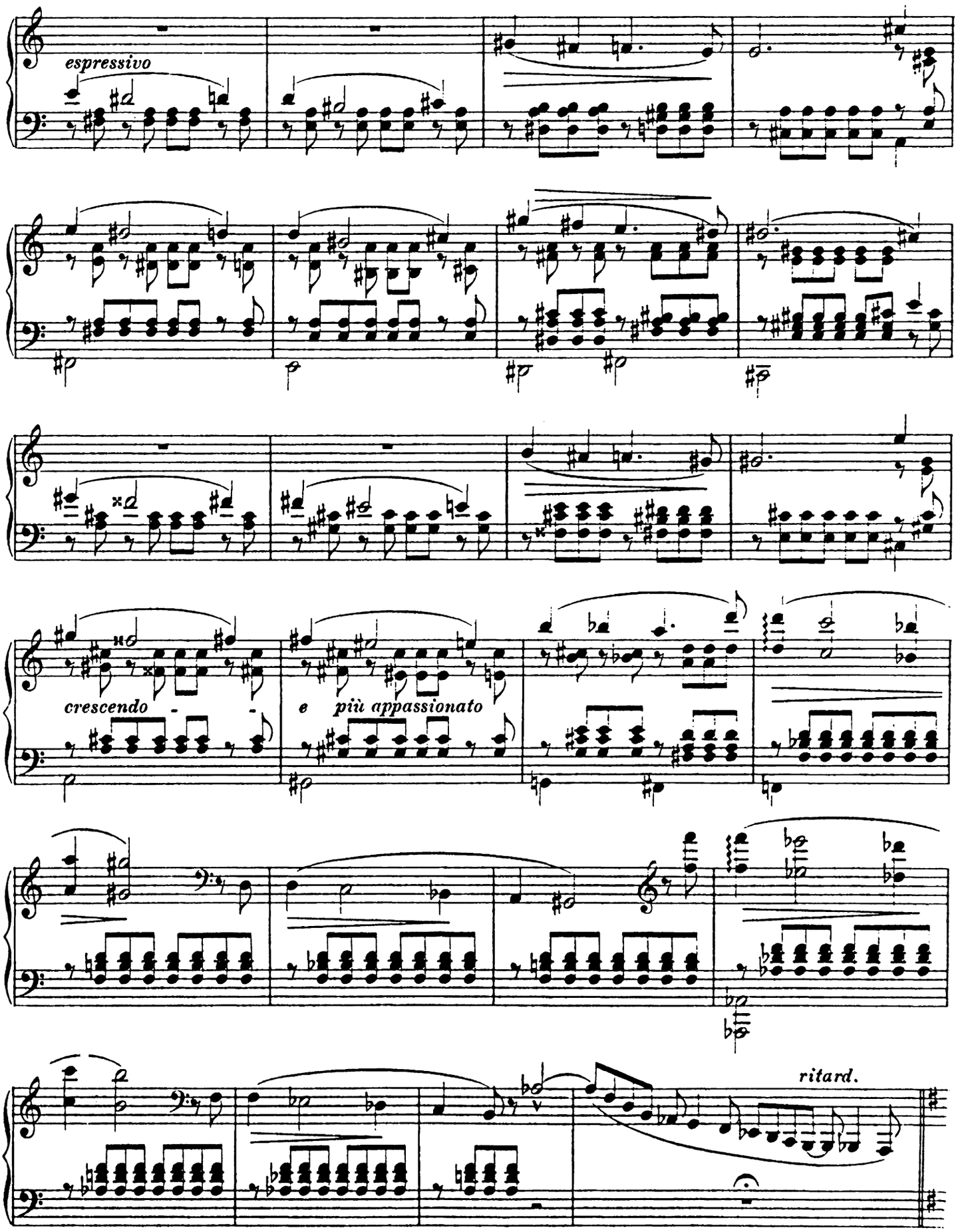
Un poco più di moto ma sempre lento.

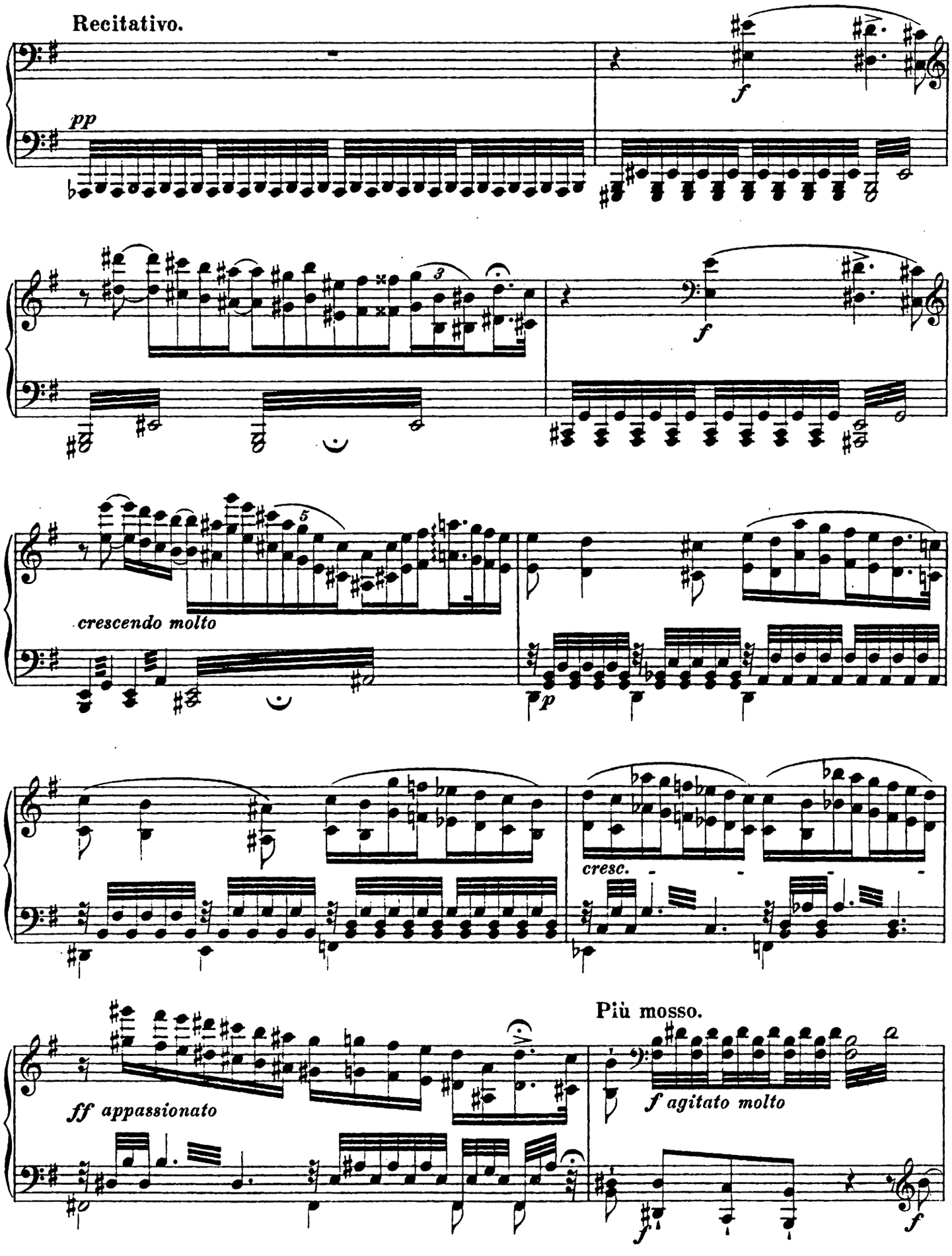
pp dolcissimo

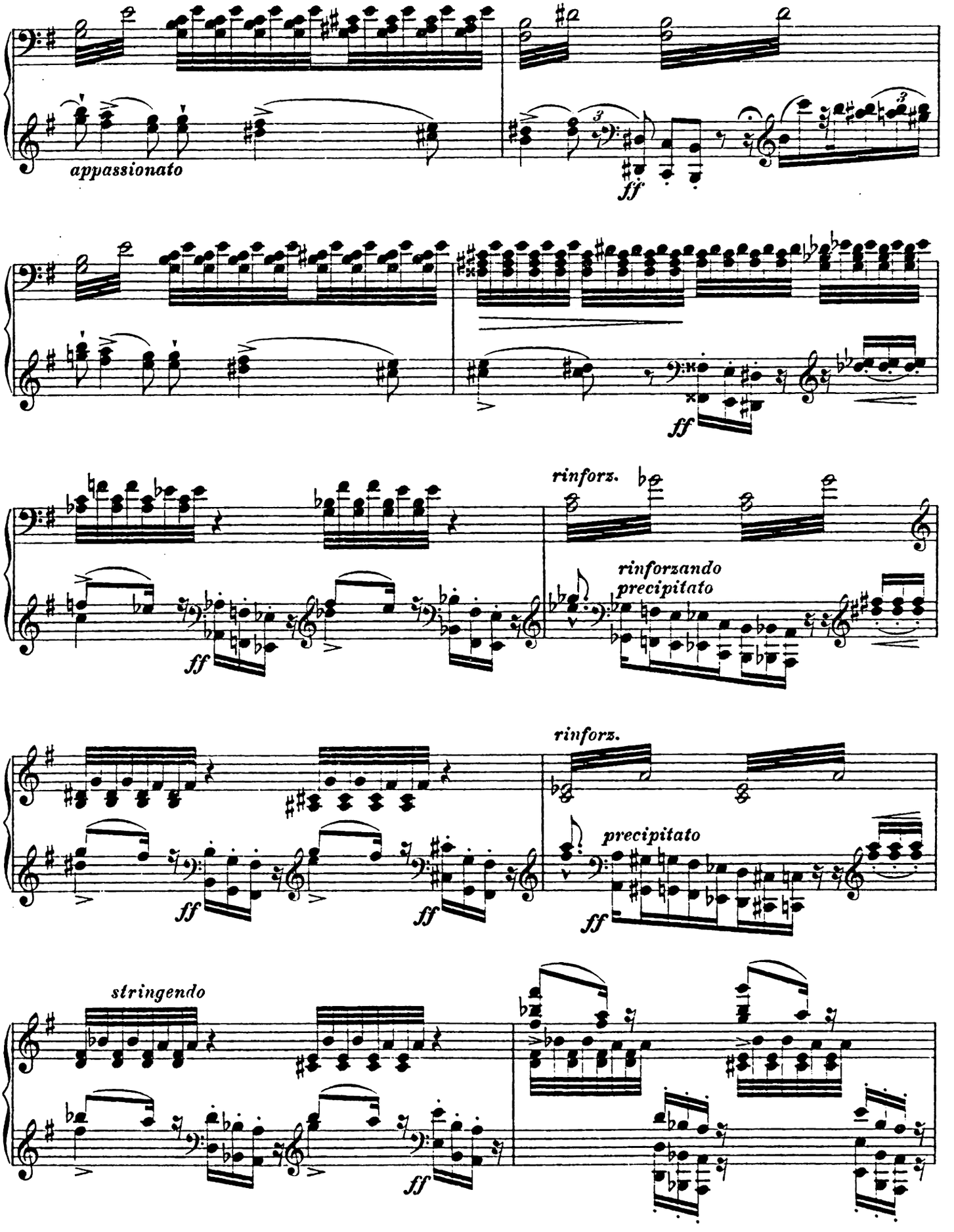
una Corda

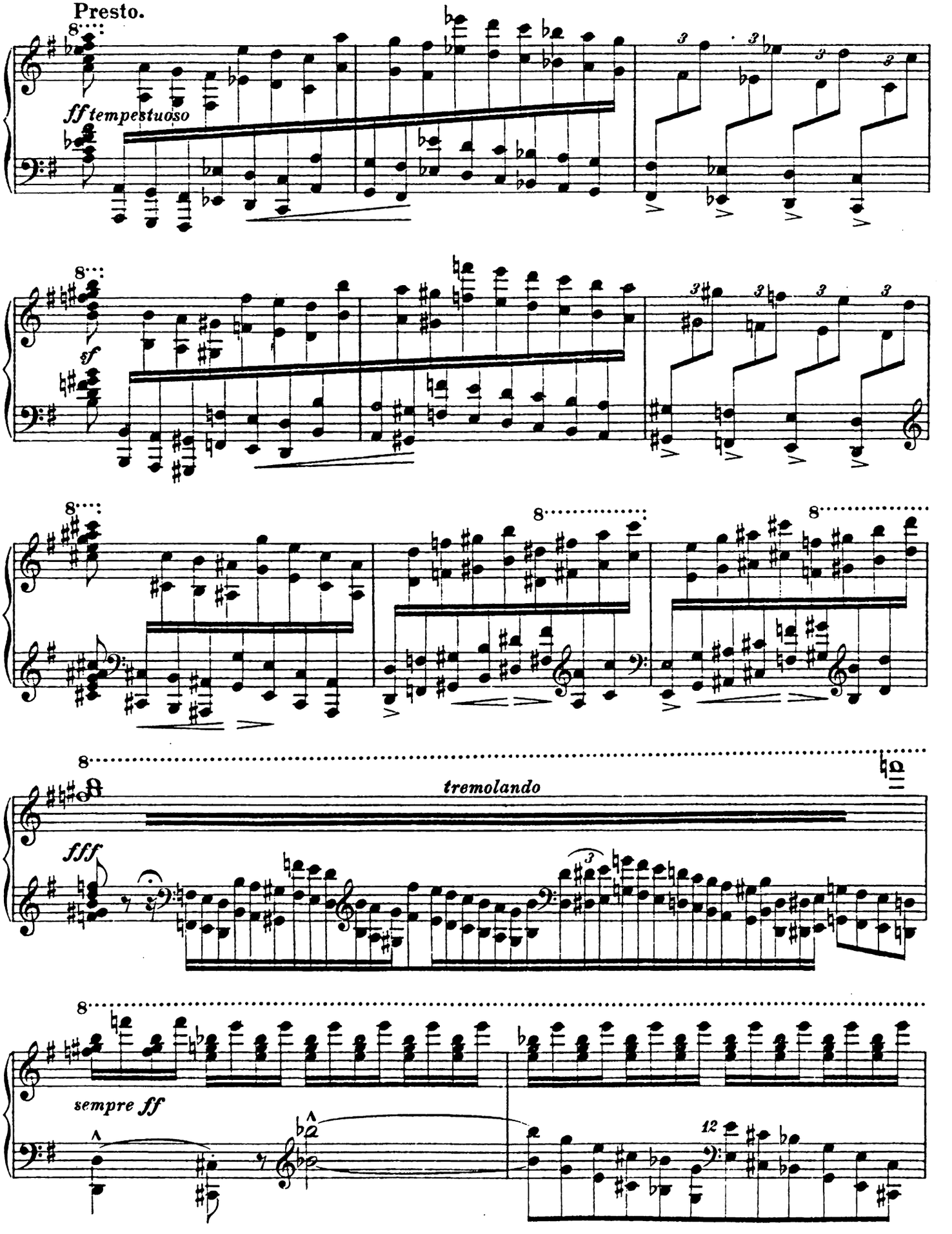
dolcissimo

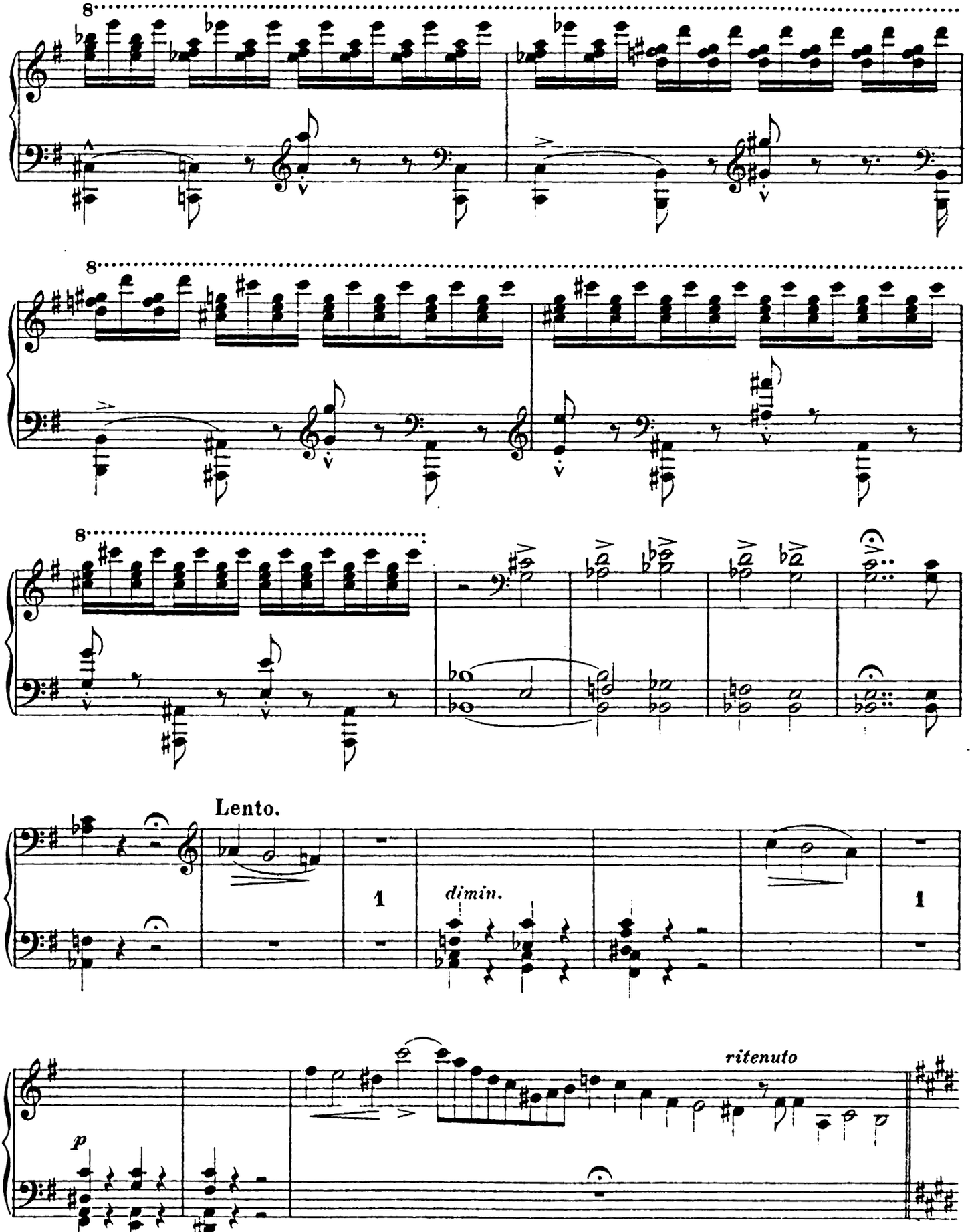
smorzando

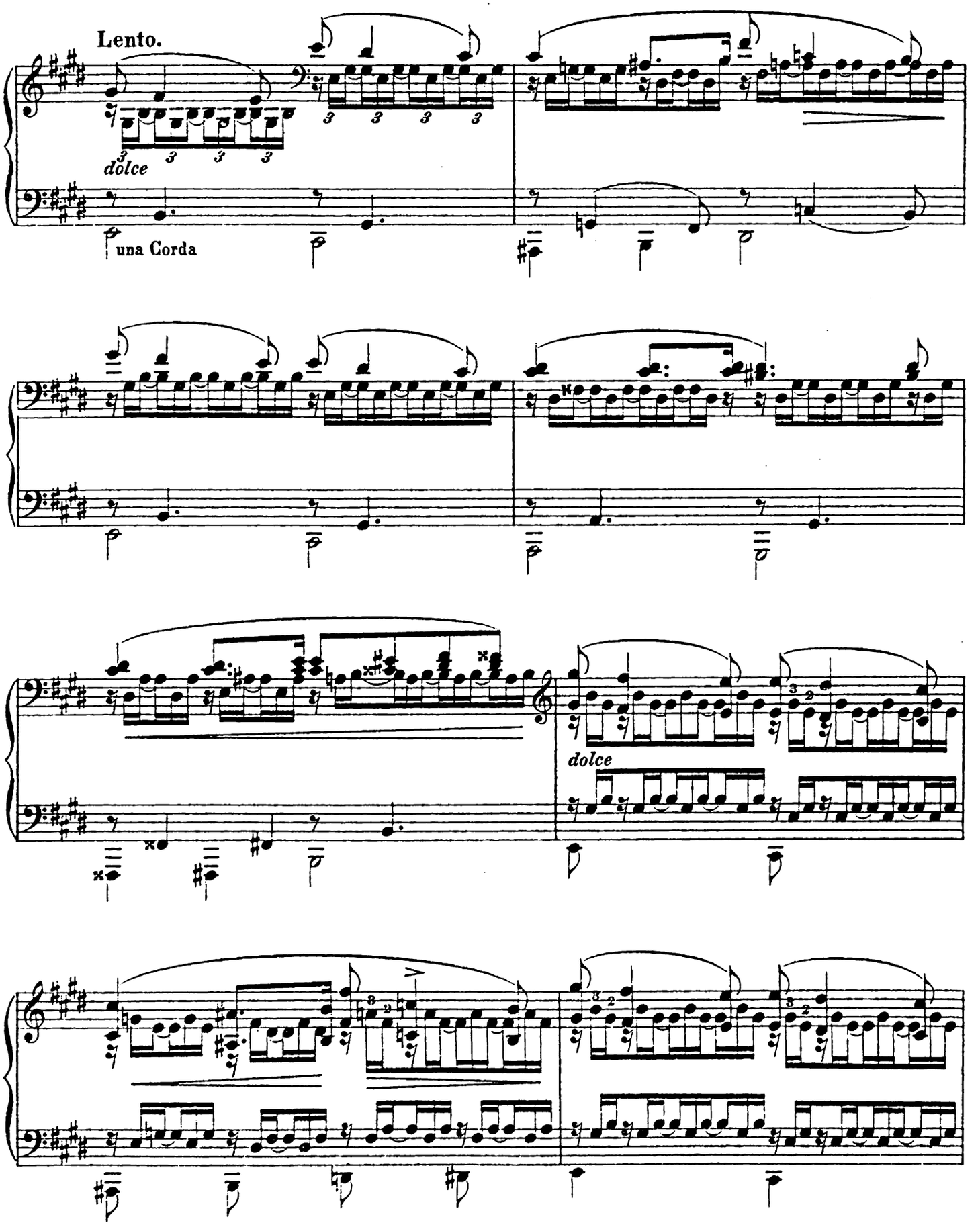

espressivo
crescendo
e più appassionato
ritard.

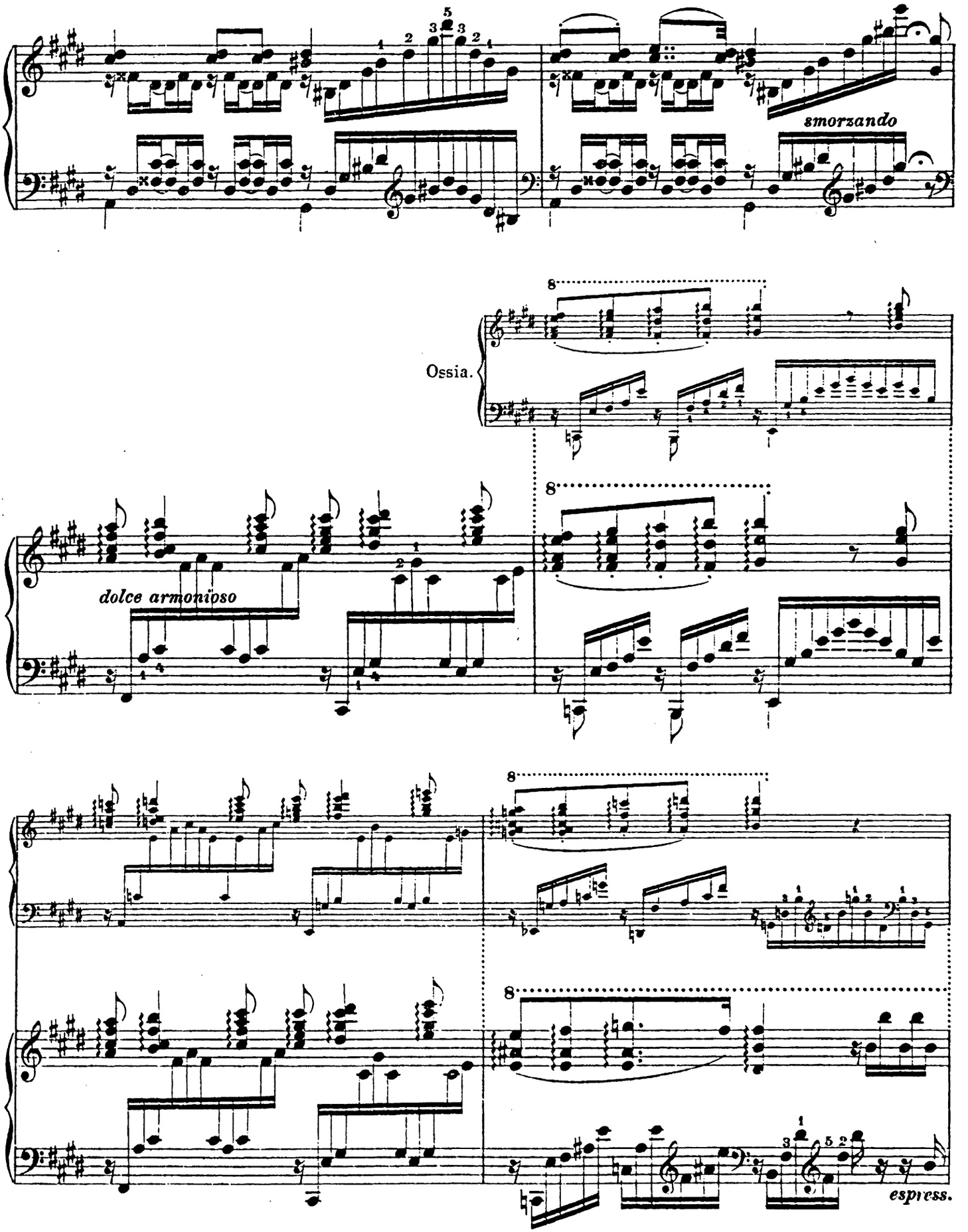

Recitativo.
pp
f
f
crescendo molto
p
cresc.
Più mosso.
ff appassionato
f agitato molto
f

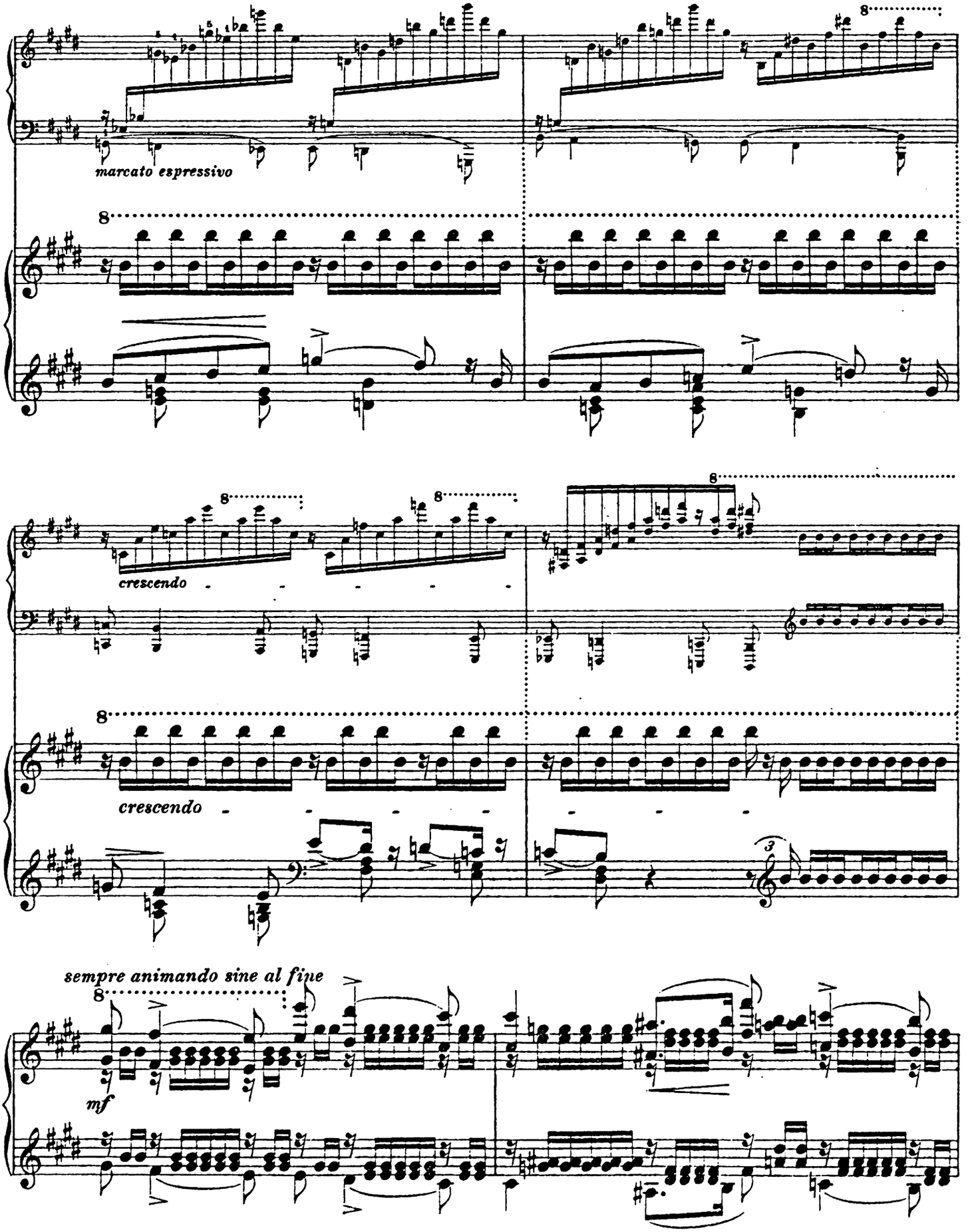

appassionato
ff
ff
rinforz.
rinforzando
precipitato
ff
rinforz.
precipitato
ff
ff
ff
stringendo
ff

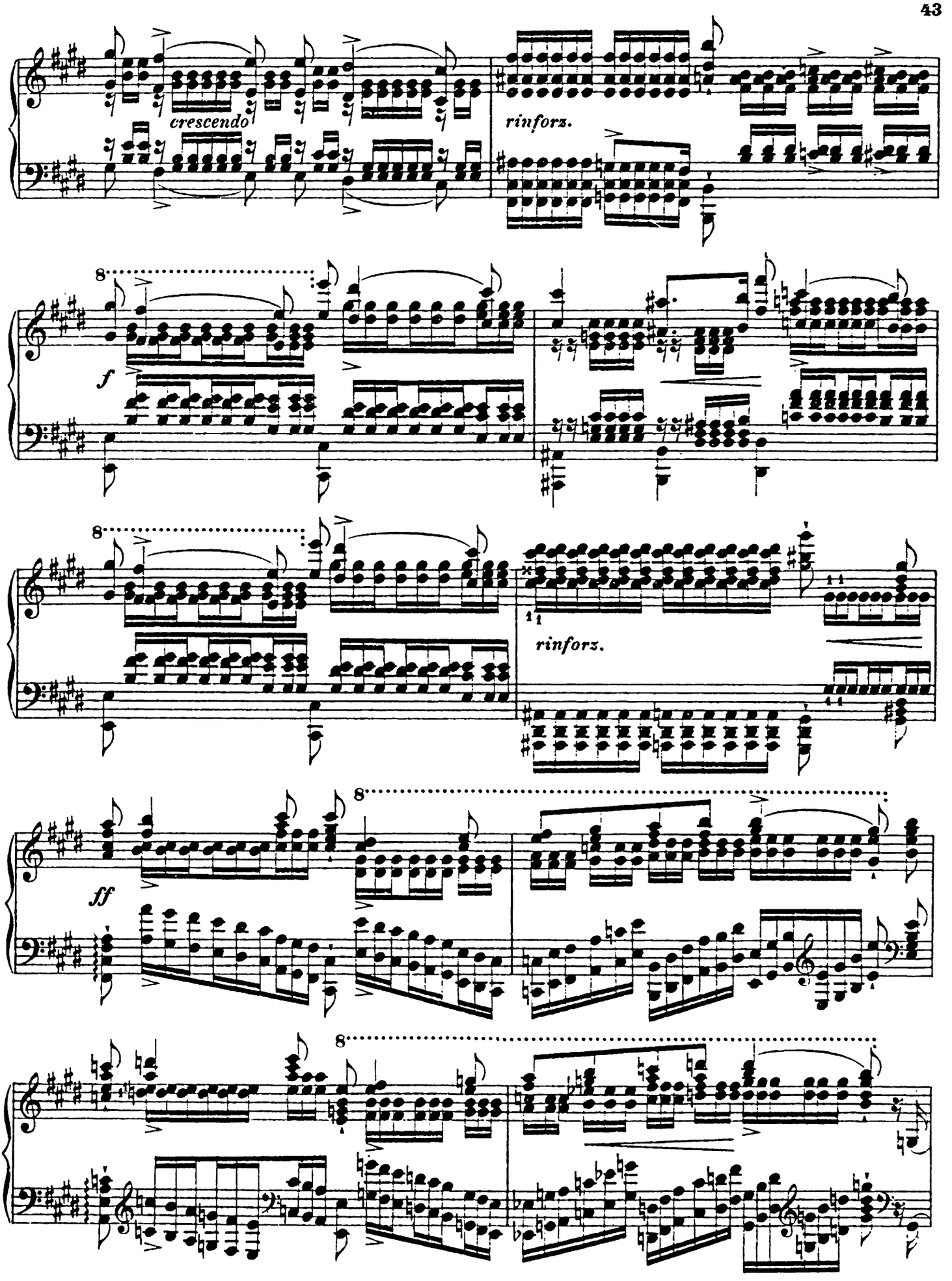

Presto.
ff tempestuoso
sf
tremolando
fff
sempre ff

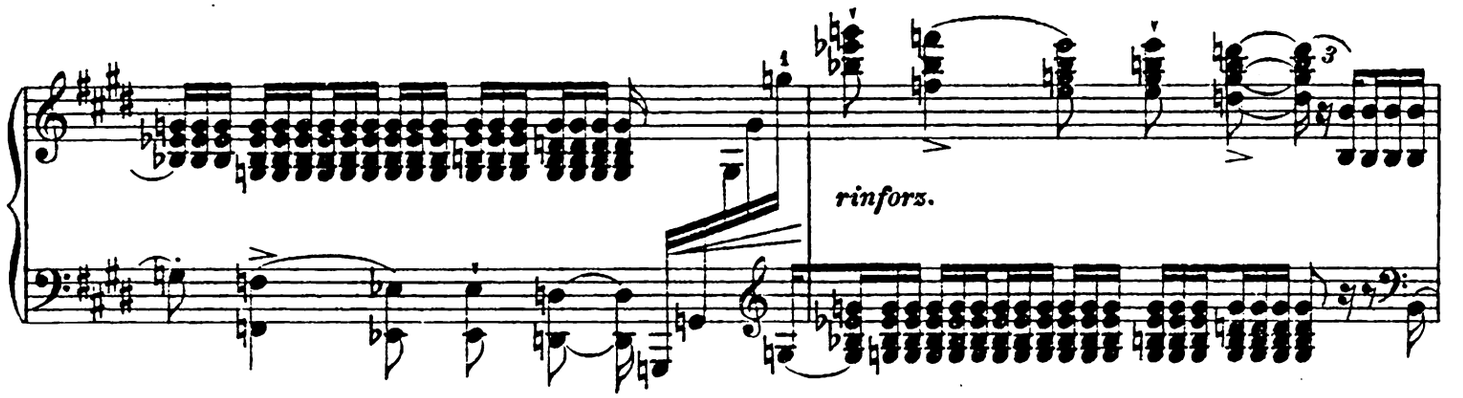

8
8
8
Lento.
1
dimin.
1
ritenuto
p

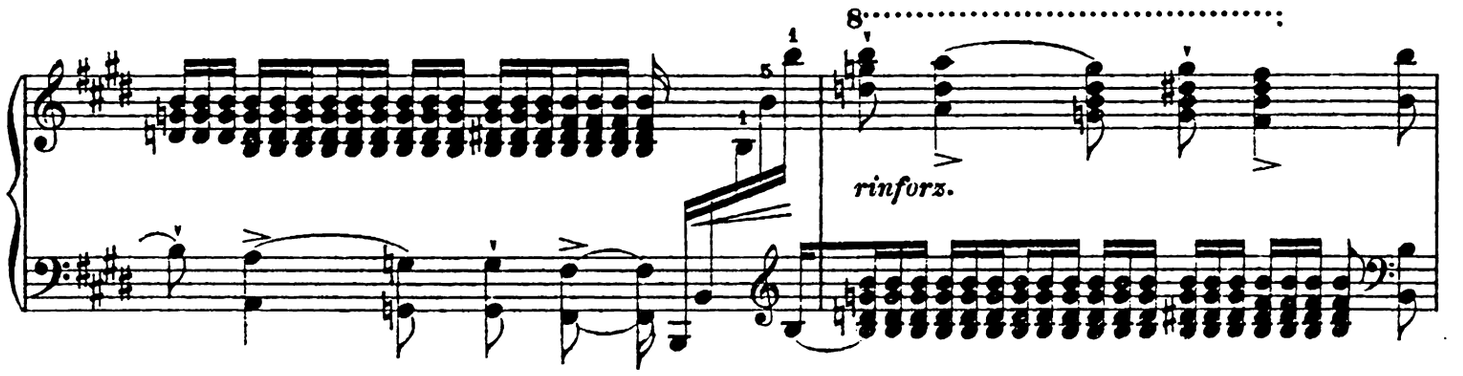

Lento.
dolce
una Corda
dolce

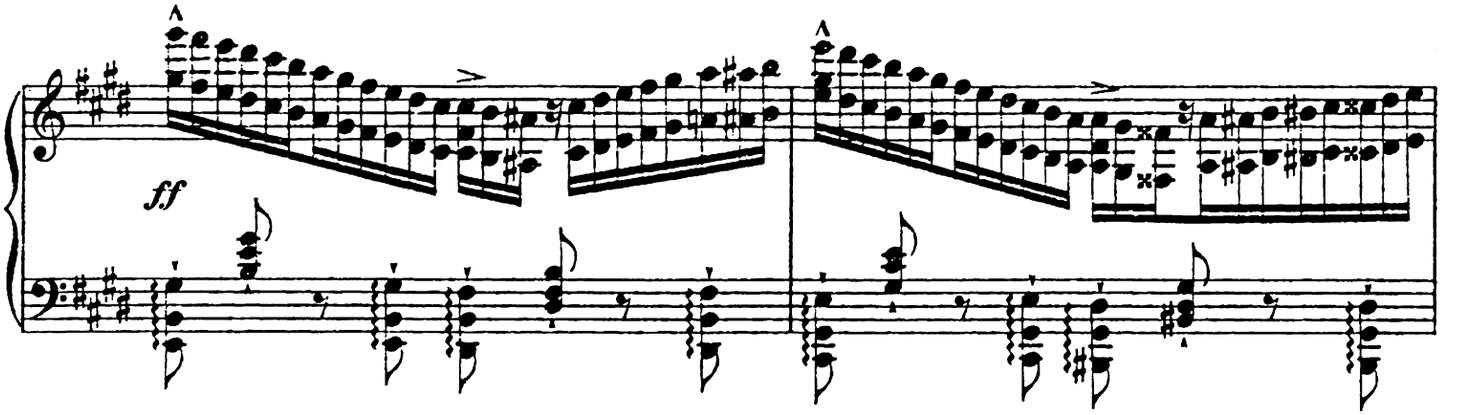

smorzando
Ossia.
dolce armonipso
espress.

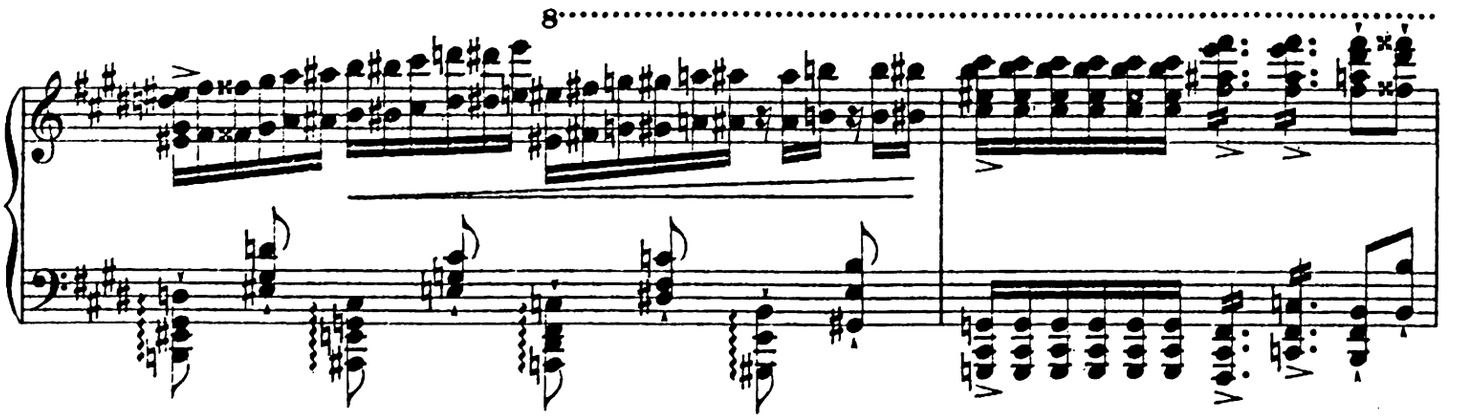

marcato espressivo
crescendo
crescendo
sempre animando sine al fine
mf

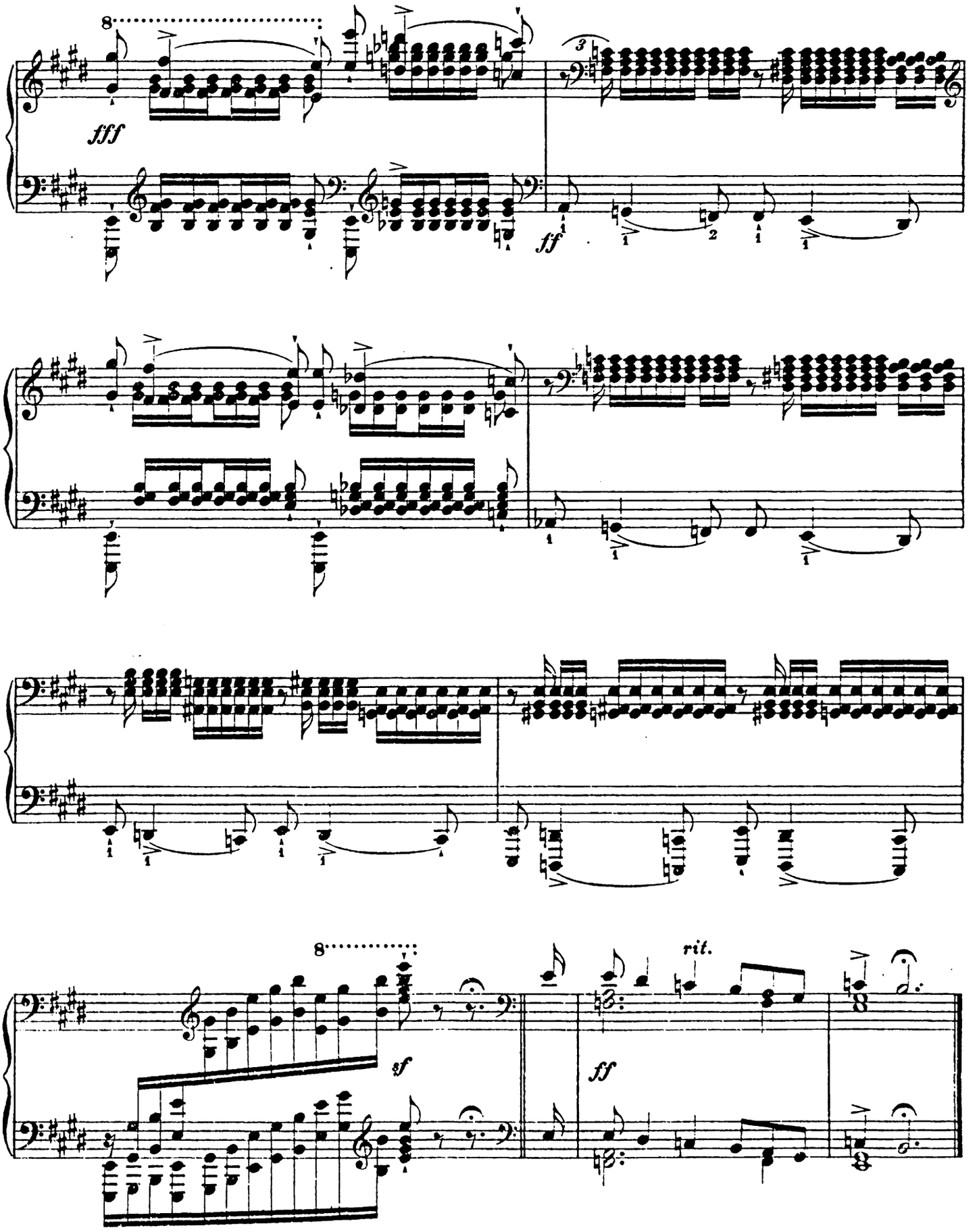

crescendo
rinforz.
8
f
8
rinforz.
8
ff
8


rinforz.


8
rinforz.


ff


8


8
fff
3
ff
8
sf
rit.
ff

7. Hirtengedicht.

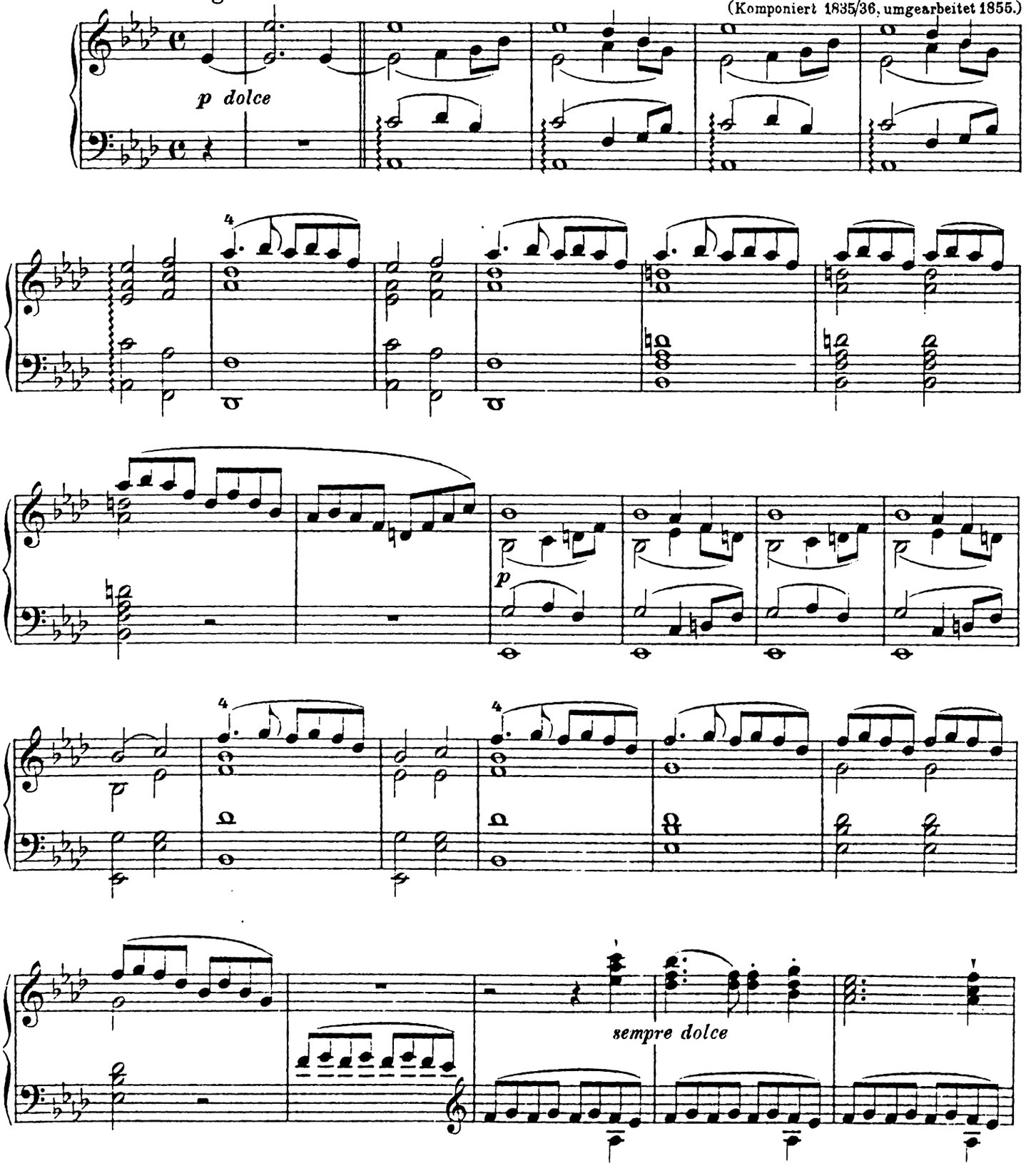
Eglogue. Eclogue.

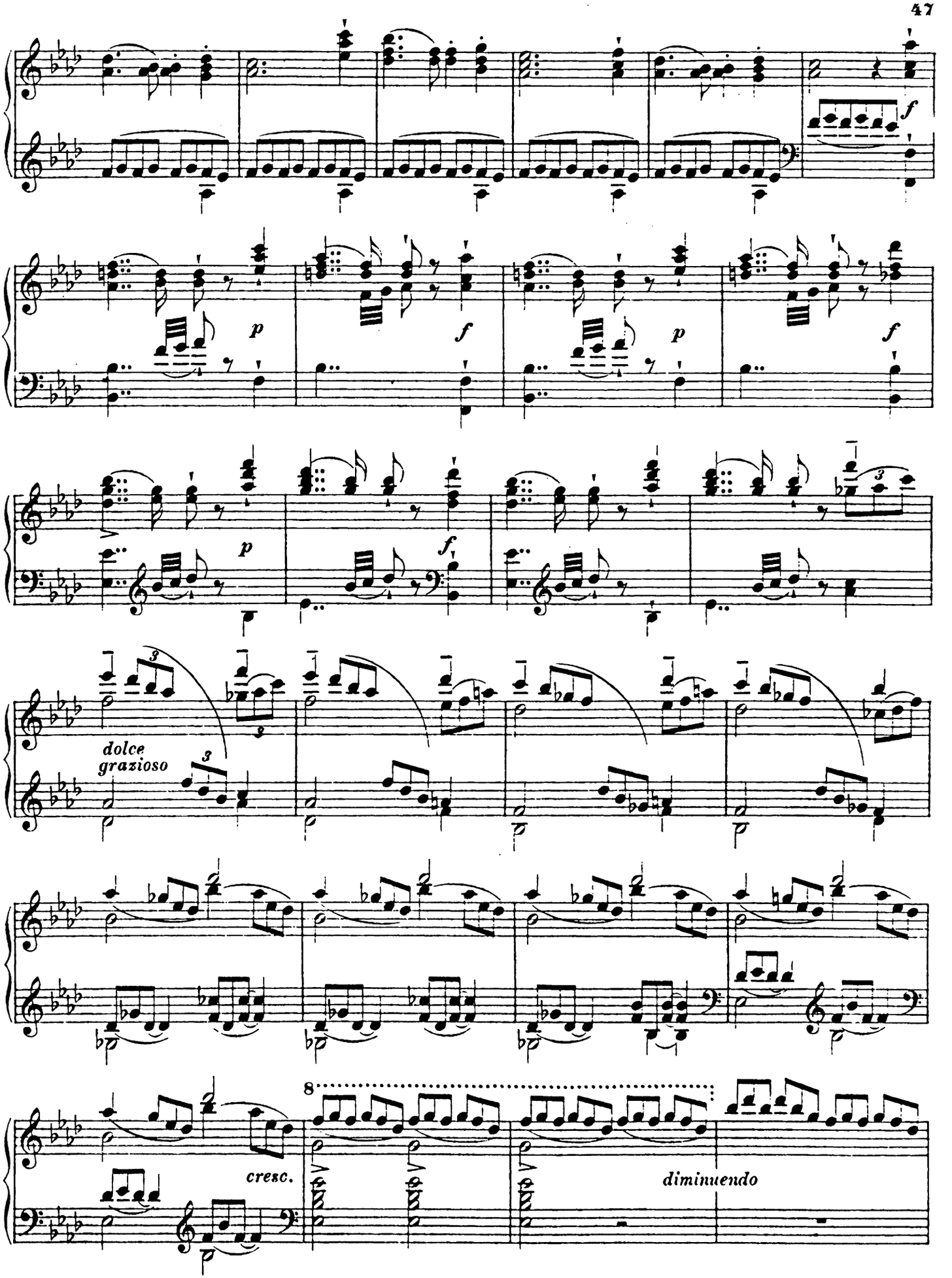
Pásztordal.

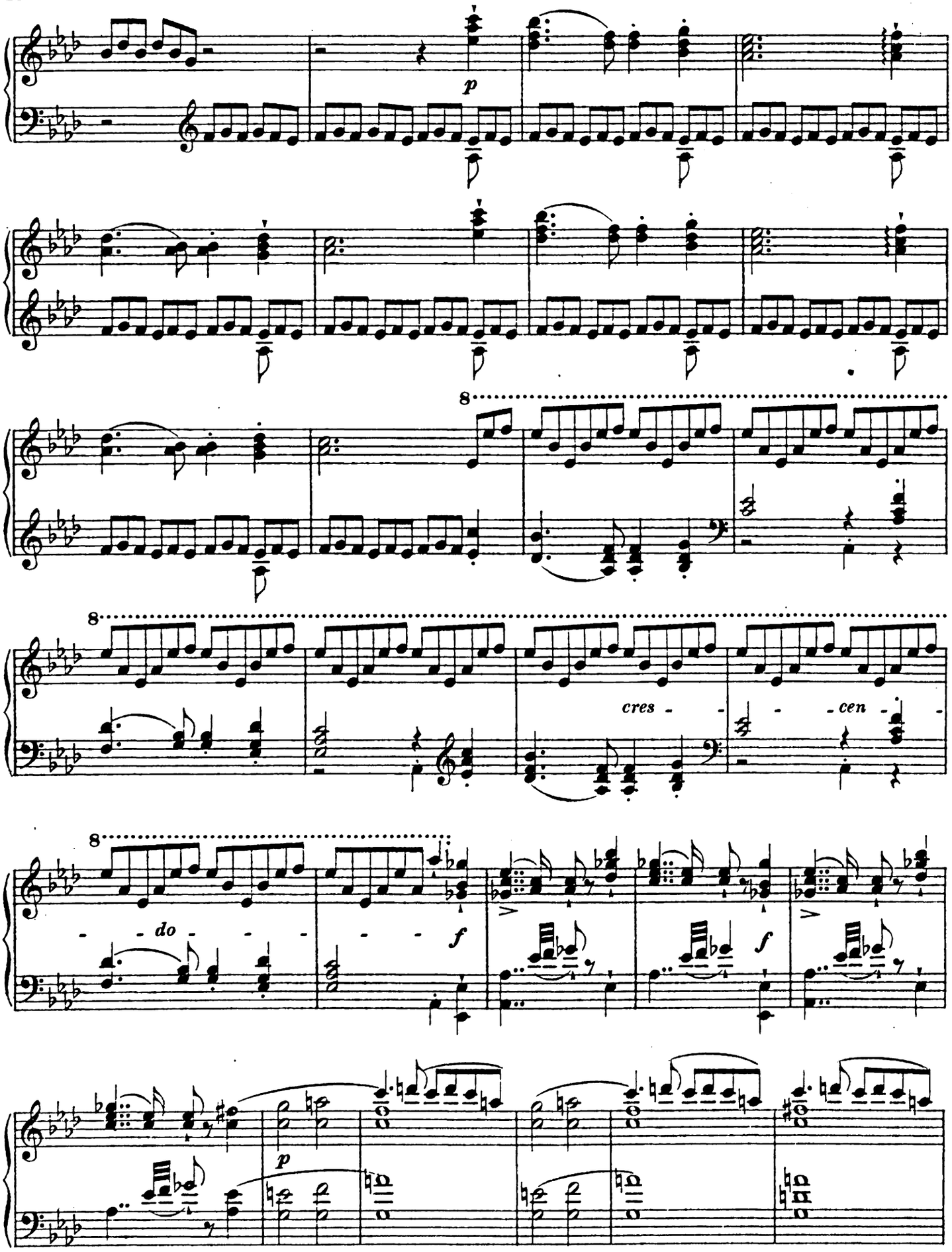
The morn is up again, the dewy morn
With breath all incense, and with cheek all bloom
Laughing the cloud away with playful scorn,
And living as if earth contain'd no tomb!
(Lord Byron. Childe Harold.)

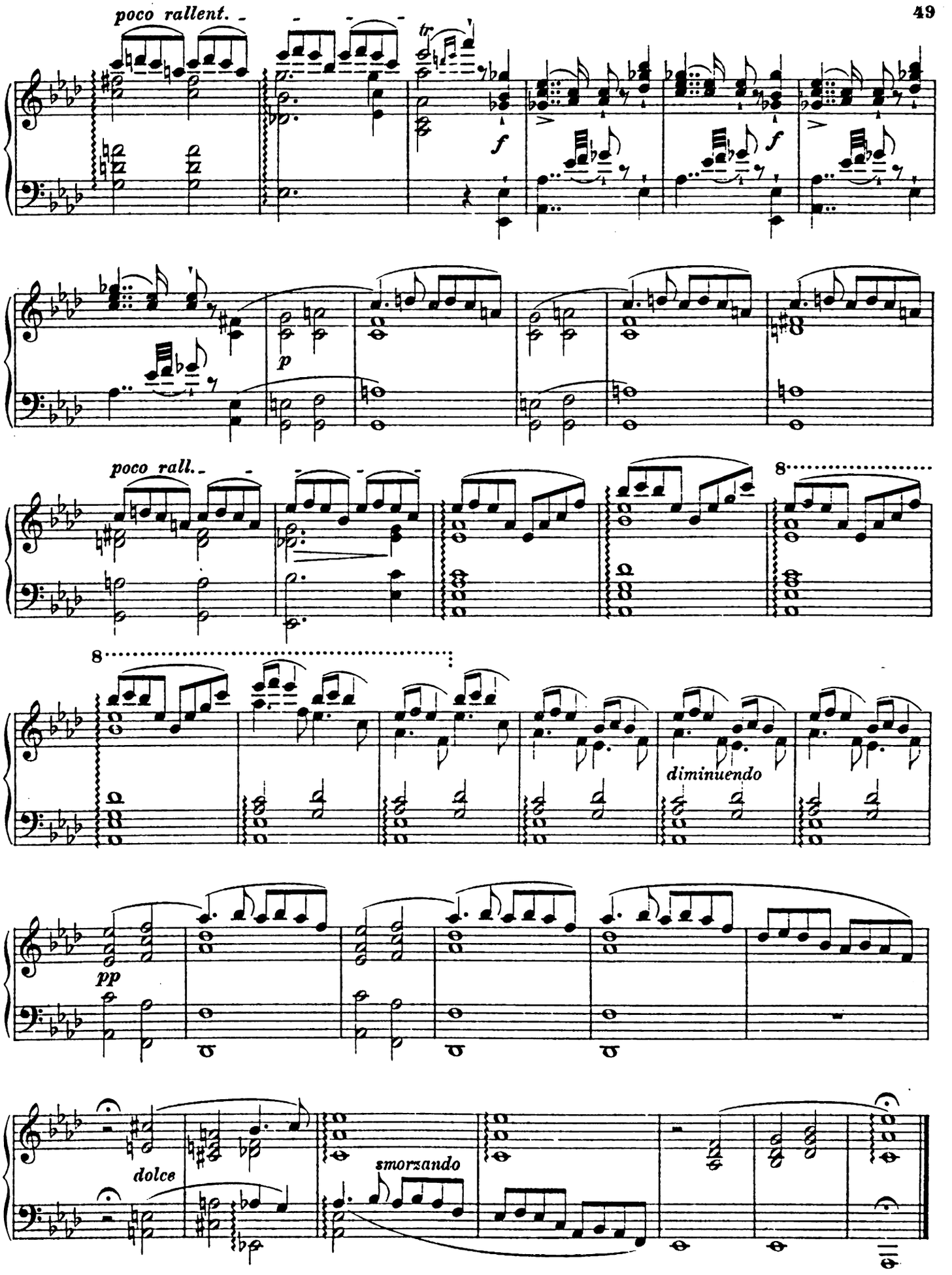
(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

Allegretto con moto.




f
p
f
p
f
p
f
dolce
grazioso
cresc.
diminuendo


p
8
cres - - cen - - do - - - - - - f
f
p


poco rallent.
tr
f
f
f
p
poco rall.
8
8
diminuendo
pp
dolce
smorzando

Vom Wesen des Romantischen und vom Kuhreigen.

Das Romanhafte bestrickt die lebhafte und blühende Einbildungskraft; das Romantische genügt nur den tiefer empfindenden Seelen, der wahrhaften Empfindsamkeit. Die Natur ist voller romantischer Wirkungen in den noch ursprünglichen Ländern; die schon lange vorhandene Kultur der alten Staaten zerstört sie, besonders in den Ebenen, die der Mensch sich leicht in allen ihren Teilen dienstbar macht.

Die Wirkungen des Romantischen sind die Kundgebungen einer primitiven Sprache, die nicht allen Menschen verständlich ist. Man hört bald auf, sie zu vernehmen, wenn man nicht mehr mit ihnen lebt; und doch ist diese romantische Harmonie die einzige, die unsern Herzen die Farben der Jugend und die Lebensfrische erhält. Der Gesellschaftsmensch vernimmt nicht mehr diese seinen Lebensgewohnheiten fremd gewordenen Äußerungen; er sagt: »Was kümmert das mich?« Er ist wie die von dem ausdörrenden Feuer eines langsam wirkenden Gewohnheitsgiftes geschwächten Naturen: er fühlt sich gealtert in den Jahren der Kraft, die Sprungfedern seines Lebens sind erschlafft, obgleich er äußerlich noch als ein ganzer Mann erscheint.

Aber ihr, die die große Menge für sich ähnlich hält, weil ihr ein einfaches Leben führt, weil ihr, ohne für geistvoll gelten zu wollen, Genie besitzet, oder einfach weil die Menge euch leben sieht und wie sie essen und schlafen, Naturmenschen, hier und dort in dies oberflächliche Jahrhundert verstreut, damit die Spur der natürlichen Dinge nicht verlösche — ihr erkennt einander, ihr versteht euch in einer Sprache, die der Menge fremd ist, wenn die Oktobersonne die über den herbstlich gebräunten Wäldern schwebenden Nebel durchdringt, wenn beim Niedergang des Mondes ein zarter Quell in einer von Bäumen umschlossenen Wiese fließt und sprudelt, wenn unter dem Sommerhimmel eines wolkenlosen Tages, ein wenig entfernt, inmitten der Mauern und Dächer einer großen Stadt, nachmittags eine singende Frauenstimme ertönt.

Stellt euch eine klare und helle Wasserfläche vor. Sie ist groß, aber umgrenzt; ihre längliche, etwas gebogene Form dehnt sich gegen den winterlichen Westen aus. Hohe Berggipfel, majestätische Eichen umgeben sie auf allen Seiten. Ihr sitzet am Abhang des Berges des nördlichen Ufers, dem die Wellen entgegen und von ihm zurückfluten. Senkrechte Felsen erheben sich in euerm Rücken, sie erheben sich bis zu den Wolken; der böse Wind, den der nordische Pol sendet, hat nie an diesem glücklichen Ufer geweht. Zu eurer Linken öffnen sich die Berge, ein stilles Tal breitet sich in ihrem Grunde aus, ein Gebirgsbach stürzt von den schneebedeckten Höhen herab, die es abschließen. Und wenn die Morgensonne zwischen ihren eisigen Spitzen, über den Nebelmassen erscheint, wenn die Stimmen des Gebirges die Nähe menschlicher Wohnungen verraten, die sich auf den noch im Schatten liegenden Wiesen erheben — so ist dies das Erwachen einer primitiven Landschaft, ein Monument unseres uns unbekannten Schicksals.

Und nun die ersten Augenblicke der anbrechenden Nacht, die Stunde der Ruhe und der feierlichen Trauer. Das Tal liegt im Nebeldunst, es beginnt sich zu verdunkeln. Schon gegen Mittag ist es Nacht auf dem See; die gewaltigen Felsen, die ihn umschließen, bilden eine Schattenzone unterhalb der eisbedeckten Dome, die sie überragen, und die hinter ihrem Schneemantel das Licht des Tages zurückzuhalten scheinen. Die letzten Strahlen desselben vergolden die zahlreichen Kastanienbäume auf den wilden Felsen, sie durchdringen wie lange Pfeile die hohen Wipfel der Gebirgstannen, sie bräunen die Berge, sie beleuchten den Schnee, sie durchglühen die Luft — und die wellenlose, lichtschimmernde Flut wird eins mit dem Himmel, endlos wie dieser, aber noch reiner, ätherischer, schöner. Ihre Ruhe erweckt Erstaunen, ihre Klarheit ist trügerisch, das Spiegelbild der durchleuchteten Luft scheint Abgründe zu verbergen; und unter diesen wie vom Erdball losgelösten und in der Luft schwebenden Bergen findet ihr zu euren Füßen die weite Leere des Himmels und die Unendlichkeit der Welt. Man lebt in einer Zeit der Wunder und des Vergessens. Man weiß nicht mehr, wo der Himmel ist, wo die Berge sind, nicht, wohin man selbst gekommen ist, man erkennt nicht mehr die Höhenlage, nicht mehr den Horizont, die Vorstellungen ändern sich, man empfängt neue Eindrücke — man hat die Grenzen des Alltagslebens überschritten. Und wenn die Schatten die Wasserfläche bedeckt haben, wenn das Auge die Gegenstände und die Entfernungen nicht mehr unterscheiden kann, wenn der Abendwind die Wellen kräuselt, dann bleibt westwärts das Ende des Sees nur noch allein von bleichem Licht erhellt, während alles von den Bergen Umschlossene ein rätselvoller Abgrund ist. Und in dieser Dunkelheit und diesem Schweigen hört ihr tausend Fuß unter euch die stetig wiederholte Bewegung der Wellen, die unaufhörlich heranfluten, die in gleichen Zwischenräumen auf den Strand rauschen, die zwischen die Felsen dringen, die sich am Ufer brechen, und deren romantisches Flüstern in einem langen Gemurmel in dem unsichtbaren Abgrund widerzuhallen scheint.

In diese Töne hat die Natur den stärksten Ausdruck des Romantischen gelegt, und besonders dem Gehörssinn kann man mit wenigen Mitteln und in eindringlicher Weise die außergewöhnlichen Orte und Vorgänge schildern. Der Geruchssinn bewirkt schnelle und starke, aber oberflächliche Eindrücke, der des Gesichts scheint mehr den Geist als das Herz anzuregen: man bewundert das, was man sieht, aber man empfindet das, was man hört. Die Stimme einer geliebten Frau erscheint uns wohl noch schöner als ihre Züge; die Töne, die uns aus herrlichen Gegenden entgegenschallen, werden auf uns einen tiefern und dauerndern Eindruck machen als ihre Formen. Ich habe kein die Alpen darstellendes Bild gesehen, das sie mir so gegenwärtig machte, wie dies eine wirkliche Alpenmelodie vermag.

Der Kuhreigen (ranz-des-vaches) erweckt nicht allein Erinnerungen: er schildert, malt. Ich weiß, daß J. J. Rousseau das Gegenteil gesagt hat, aber ich glaube, daß er im Irrtum war. Diese Wirkung ist nicht nur in der Einbildung; es ist vorgekommen, daß zwei Personen, die, jede für sich, die Ansichten des Werkes «Tableau pittoresque de la Suisse» betrachtet hatten, beim Anblick der Grimsel übereinstimmend sagten: »Hier müßte man den Kuhreigen hören!« Wenn er in mehr schlichter als künstlerischer Weise wiedergegeben wird, wenn der ihn Ausführende das richtige Verständnis hat, so versetzen schon seine ersten Töne euch in die Hochtäler, in die Nähe der nackten, rötlich grauen Felsen, unter den kalten Himmel bei glühender Sonne. Man steht auf der abgerundeten, grasigen Kuppe eines Berges. Man gibt sich dem Eindruck der weiten Entfernungen und der Großartigkeit der Umgebungen hin. Man sieht die ruhig dahin wandelnden Kühe, man hört den taktmäßig ertönenden Klang ihrer großen Glocken, nahe den Wolken, auf der sanft geneigten Ebene, die sich vom Kamm der unerschütterlichen Granitfelsen bis zu den schneegefüllten Schluchten derselben erstreckt. Der Wind rauscht mit tiefem Laut in den entfernten Lärchenbäumen; man vernimmt das Donnern des Wasserfalls aus den verborgenen Tiefen, die er sich in vielen Jahrhunderten gegraben hat. Auf diese vereinzelten Geräusche ringsum folgen die eiligen und schwerfälligen der »Küher« (Kuhhirten): der Ausdruck eines Vergnügens ohne Heiterkeit, einer Freude der Berge. Die Gesänge verstummen, die Menschen entfernen sich, die Glocken der Kühe haben die Lärchenbäume hinter sich gelassen, man hört nur noch das Rollen der Steine und das fortwährende Stürzen der Baumstämme, die der Gebirgsbach in die Täler führt. Der Wind trägt uns diese alpinen Geräusche zu oder führt sie hinweg, und wenn er sie übertönt, erscheint alles kalt, bewegungslos und tot. Hier ist das Reich des Menschen, dem die Hast fremd ist. Er tritt hervor unter seinem niedrigen und breiten Dach, das mit schweren Steinen gegen die Stürme verwahrt ist; ob die Sonne brennt, ob der Sturm weht, ob der Donner ihm zu Füßen grollt — er bemerkt es nicht. Er wendet sich zu der Seite, wo die Kühe sein müssen — sie sind dort; er ruft sie, sie versammeln sich, sie kommen gemächlich näher, und er kehrt mit derselben Ruhe zurück, belastet mit der Milch, die für die Ebenen bestimmt ist, die ihm fremd bleiben werden. Die Kühe rasten, sie käuen wieder. Man sieht keine Bewegung mehr, die Menschen sind fern. Die Luft ist kalt, der Wind hat sich mit dem Verschwinden des Abendlichts gelegt, es bleibt nur noch der Glanz des Firnschnees und der Wasserfall, dessen wildes, aus dem Abgrund steigendes Rauschen das ewige Schweigen der großen Höhen, der Gletscher und der Nacht nur noch mehr hervorzuheben scheint*).

*) Eine von diesen Hirtendichtungen, die, wie man sagt, im Kanton Appenzell in deutscher Sprache verfaßt ist, endigt etwa so: »Verborgene Asyle! Stille Vergessenheit! O Frieden der Menschen und der Stätten! O Frieden der Täler und der Seen! Ihr freien Hirten, unbekannte Familien, schlichte Sitten! Gebt unsern Herzen die Ruhe der Hütten und den entsagenden Verzicht unter einem ernsten Himmel! Unbezwungene Berge! Eisiges Asyl! Letzte Rast einer freien und einfachen Seele!«

Obermann.

De l'expression romantique et du ranz-des-vaches.

«Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité. La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples: une longue culture les détruit dans les terres vieillies, surtout dans les plaines dont l'homme s'assujettit facilement toutes les parties.

Les effets romantiques sont les accents d'une langue primitive que les hommes ne connaissent pas tous, et qui devient étrangère à plusieurs contrées. On cesse bientôt de les entendre, quand on ne vit plus avec eux, et cependant cette harmonie romantique est la seule qui conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la fraîcheur de la vie. L'homme de la société ne sent plus ces effets trop éloignés de ses habitudes; il finit par dire: Que m'importe? Il est comme ces tempéraments fatigués du feu desséchant d'un poison lent et habituel; il se trouve vieilli dans l'âge de la force, et les ressorts de la vie sont relâchés en lui, quoique il garde l'extérieur d'un homme.

Mais vous que le vulgaire croit semblables à lui, parce que vous vivez avec simplicité, parce que vous avez du génie sans avoir les prétentions de l'esprit ou simplement parce qu'il vous voit vivre, et que comme lui vous mangez et vous dormez, hommes primitifs, jetés ça et là dans le siècle vain, pour conserver la trace des choses naturelles, vous vous reconnaissez, vous vous entendez dans une langue que la foule ne sait point, quand le soleil d'Octobre paraît dans les brouillards sur les bois jaunis; quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres au coucher de la lune; quand sous le ciel d'été dans un jour sans nuages une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville.

Imaginez une plaine d'une eau limpide et blanche. Elle est vaste mais circonscrite; sa forme oblongue et un peu circulaire se prolonge vers le couchant d'hiver. Des sommets élevés, des chênes majestueux la ferment de tous côtés. Vous êtes assis sur la pente de la montagne au-dessus de la grève du nord que les flots quittent et recouvrent. Des rochers perpendiculaires sont derrière vous; ils montent jusqu'à la région des nues: le triste vent du pôle n'a jamais soufflé sur cette rive heureuse. A votre gauche les montagnes s'ouvrent, une vallée tranquille s'étend dans leurs profondeurs, un torrent descend des cimes neigeuses qui la ferment; et quand le soleil du matin paraît entre leurs dents glacées, sur les brouillards, quand des voix de la montagne indiquent les châlets, au-dessus des prés encore dans l'ombre, c'est le réveil d'une terre primitive, c'est un monument de nos destinées méconnues.

Voici les premiers moments nocturnes; l'heure du repos et de la tristesse sublime. La vallée est fumeuse, elle commence à s'obscurcir. Vers le midi le lac est dans la nuit: les immenses rochers qui le ferment sont une zone ténébreuse sous le dôme glacé qui les surmonte et qui semble retenir dans ces frimas la lumière du jour. Ses derniers feux jaunissent les nombreux châtaigniers sur les rocs sauvages; ils passent en longs traits sous les hautes flèches du sapin alpestre; ils brunissent les monts, ils allument les neiges; ils embrasent les airs; et l'eau sans vagues, brillante de lumière et confondue avec les cieux est devenue infinie comme eux et plus pure encore, plus éthérée, plus belle. Son calme étonne, sa limpidité trompe, la splendeur aérienne qu'elle répète semble creuser ses profondeurs; et sous ses monts séparés du globe et comme suspendus dans les airs vous trouvez à vos pieds le vide des cieux et l'immensité du monde. Il y a là un temps de prestige et d'oubli. L'on ne sait plus où est le ciel, où sont les monts, ni sur quoi l'on est porté soi-même; on ne trouve plus de niveau, il n'y a plus d'horizon; les idées sont changées, les sensations inconnues: vous êtes sortis de la vie commune. Et lorsque l'ombre a couvert cette vallée d'eau, lorsque l'œil ne discerne plus ni les objets ni les distances; lorsque le vent du soir a soulevé les ondes; alors vers le couchant l'extrémité du lac reste seule éclairée d'une pâle lueur: mais tout ce que les monts entourent n'est qu'un gouffre indiscernable; et au milieu des ténèbres et du silence, vous entendez à mille pieds sous vous s'agiter ces vagues toujours répétées, qui passent et ne cessent point, qui frémissent sur la grève à intervalles égaux, qui s'engouffrent dans les rochers, qui se brisent sur la rive, et dont les bruits romantiques semblent résonner d'un long murmure dans l'abîme invisible.

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique: et c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles en peu de traits et d'une manière énergique les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues, celles de la vue semblent intéresser davantage l'esprit que le cœur: on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits: les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes. Je n'ai point vu de tableau des Alpes qui me les rendit présentes, comme le peut faire un air vraiment alpestre.

Le ranz-des-vaches ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint. Je sais que Rousseau a dit le contraire, mais je crois qu'il s'est trompé. Cet effet n'est point imaginaire: il est arrivé que deux personnes, parcourant séparément les planches du Tableau pittoresque de la Suisse, ont dit toutes deux à la vue du Grimsel: «Voilà où il faut entendre le ranz-des-vaches». S'il est exprimé d'une manière plus juste que savante, si celui qui le joue le sent bien, les premiers sons vous placent dans les hautes vallées, près des rocs nus et d'un gris roussâtre, sous le ciel froid, sous le soleil ardent. On est sur la croupe des sommets arrondis et couverts de pâturages. On se pénètre de la lenteur des choses et de la grandeur des lieux. On y trouve la marche tranquille des vaches, et le mouvement mesuré de leurs grosses cloches, près des nuages dans l'étendue doucement inclinée depuis la crête des granits inébranlables jusqu'aux granits des ravins neigeux. Les vents frémissent d'une manière austère dans les mélèzes éloignés: on discerne le roulement du torrent caché dans les précipices qu'il s'est creusés durant de longs siècles. A ces bruits solitaires dans l'espace succèdent les accents hâtés et pesants des «Küher» *); expression nomade d'un plaisir sans gaîté, d'une joie des montagnes. Les chants cessent: l'homme s'éloigne: les cloches ont passé les mélèzes: on n'entend plus que le choc des cailloux roulants et la chûte interrompue des arbres que le torrent pousse vers les vallées. Le vent apporte ou recule ces sons alpestres; et quand il les perd, tout paraît froid, immobile et mort. C'est le domaine de l'homme qui n'a pas d'empressement: il sort du toit, bas et large, que de lourdes pierres assurent contre les tempêtes: si le soleil est brûlant, si le vent est fort, si le tonnerre roule sous ses pieds, il ne le sait pas. Il marche du côté où les vaches doivent être, elles y sont: il les appelle, elles se rassemblent, elles s'approchent successivement, et il retourne avec la même lenteur, chargé de ce lait destiné aux plaines qu'il ne connaîtra pas. Les vaches s'arrêtent, elles ruminent; il n'y a plus de mouvement visible, il n'y a plus d'hommes. L'air est froid, le vent a cessé avec la lumière du soir; il ne reste que la lueur de neiges antiques, et la chûte des eaux dont le bruissement sauvage, en s'élevant des abîmes, semble ajouter à la permanence silencieuse des hautes cimes, et des glaciers, et de la nuit» **).

---

*) (Küher = vachers.)

**) Une de ces sortes d'églogues composé, dit-on, dans l'Appenzel, en langage allemand, finit à peu près ainsi: «Retraites profondes, tranquille oubli! O paix des hommes et des lieux; ô paix des vallées et des lacs! Pasteurs indépendants, familles ignorées, naïves coutumes! Donnez à nos cœurs le calme des châlets et le renoncement sous le ciel sévère. Montagnes indomptées! Froid asile! Dernier repos d'une âme libre et simple».

Obermann.

Concerning the language of romance and the ranz-des-vaches.

The fantastic element appeals to a lively, exuberant imagination; true romance alone satisfies a deeper nature and unaffected sensibility. In primitive countries, nature is full of romantic effects; long-standing culture tends to obliterate them in countries grown old in civilization, especially in plains whose entire extent can easily be conquered by man.

Romantic effects are the accents of a primitive tongue with which not all men are familiar and which has become strange to several countries. One soon ceases to hear them when one no longer lives with them, and yet this romantic harmony is the only spell that can preserve the colour of youth and the freshness of life in our hearts. The devotee of society no longer perceives these effects which are too remote from his habits; and he ends by saying: What does it matter to me? He is like one of those natures that are worn out by the exhausting stimulus of slow and habitual poison; he is old in the prime of life, the springs of his life are relaxed, although he still preserves the semblance of a man.

But you whom the common herd deem like unto themselves because you take life simply, because you possess genius without having the pretentiousness of cleverness, or perhaps only because they see you living, and that you eat and sleep like themselves, you primitive natures, tossed here and there in this superficial age to preserve the tradition of the things of nature, you recognize each other, you can communicate in a language which the multitude will never understand, — when the October sun strikes through the mists upon the yellowing woods, when a tiny brook trickles and falls through a tree-surrounded meadow beneath the setting moon, when at about four o'clock, beneath the cloudless sky of a summer's day a woman's voice rises in the midst of the walls and roofs of a great city.

Imagine an expanse of white and limpid water. It is vast but limited. Its oblong and slightly circular outline extends towards the south-western horizon. Towering summits and majestic oak-trees shut it in from all sides. You are sitting on the slope of the mountains, above the northern shore upon which the waters ebb and flow. Behind you are perpendicular rocks rising upward to the clouds. The sad wind from the pole has never breathed upon this happy shore. To your left an opening in the mountains reveals a peaceful valley in their depths. A torrent descends from the snowy peaks that hem it in, and when the morning sun appears between their ice-bound pinnacles above the mists, when voices from the mountain-side indicate the chalets above the meadows which are still in shadow, then it is a primitive world that awakens, it is a monument to our misconceived lives.

Behold the first moments of the dusk; the hour of repose and of sublime melancholy. The valley is steaming and already growing dark. Towards the south the lake is in night; the enormous cliffs that hem it in form a ring of gloom beneath the ice-bound dome that rises above them, and seems to retain the light of day in its glaciers. The last rays of the sunset gild the numerous chestnut-trees on the wild mountain-slopes; they send long shafts of light between the tall arrow-heads of the alpine firs; they tint the mountains brown, they illumine the snows; they burnish the sky; and the waters without a ripple, brilliant with light and merging into the sky, have become infinite as the heavens and even purer, — more ethereal, more beautiful. Its calmness is amazing, its clearness is deceptive, and the splendour of the skies which it reflects, seems to penetrate to its depths; and thus, seated beneath those mountains apparently cut off from the face of the earth and suspended in the air, you may behold at your feet the void of heaven and the expanse of the universe. It is a moment of strength and of forgetting. You no longer know where the sky is, where the mountains are, nor where your feet are resting. There is no base, no horizon, one's very ideas are changed for strange emotions: you have left the world of common things. And when the shadows have covered that valley of waters, when the eye can no longer discern objects nor distances; when the evening breeze troubles the waves, then only the western extremity of the lake is luminous with a pale light, but all the part surrounded by mountains is nought but a viewless chasm; and from the heart of the shadows and the silence you hear, a thousand feet below, the beat of the waves passing without ceasing, rippling against the shingle at regular intervals, sounding hollow beneath the rocks, breaking upon the shore, — and their romantic sounds seem to echo the note of a long murmur in the invisible abyss.

It is in sounds that nature clothes her strongest expressions of the romantic spirit, and it is above all things through the ear that one can convey effectively, and in a few touches, an idea of extraordinary places and things. Scents provoke rapid and overpowering, but vague perceptions. What we take in with the eye seems to appeal more to the mind than to the heart; one admires what one sees, but one feels that which one hears. The voice of the woman one loves would seem still more beautiful than her features. The sounds which proceed from beautiful places create a deeper and more lasting impression than their outlines. I have never seen a picture of the alps which could bring them before me so vividly as a truly alpine melody.

The Ranz-des-Vaches does not merely recall a memory — it can paint. I know that Rousseau has said the contrary, but I think he is mistaken. This effect is not imaginary. It has occurred that two persons, separately looking through the engravings of the Tableau pittoresque de la Suisse (picturesque views of Switzerland), have both cried out at the view of the Grimsel: "Oh, that is where one should hear the Ranz-des-Vaches". If it is rendered with more correctness than technical knowledge, if the player do but feel his music, the very first sounds will transport you to those high valleys, close to the naked, reddish-grey rocks, under the cold sky and the scorching sun. You are on the shoulder of a rounded, pasture-covered summit. You absorb the slowness of things and the size of the landscape. There you may observe the leisurely gait of the cows, and hear the rhythmic movement of their big bells, close to the clouds, all over the gentle slope that extends from the crest of everlasting granite above, to the granite rocks of the snow-cumbered ravines. The wind sounds cold and remote in the distant larch-trees; you can distinguish the roar of the hidden torrent at the bottom of the precipice it has hollowed out during the course of centuries. These solitary sounds in space are succeeded by the hurried and oppressive tones of the songs of the "küher", (swiss cowherds) — that pastoral expression of a pleasure without gaiety, of a joy of the mountains. Presently the songs cease, the man is farther away — soon the bells have passed beyond the larches. You hear nothing but the shock of loosened pebbles, and the broken fall of trees that the torrent is carrying towards the valleys. Alpine sounds come and go on the wind, and when there is silence, all seems cold, motionless and dead. This is the domain of the man who knows nothing of hurry; he quits the shelter of his roof, which is low and wide, and secured with heavy stones against the gales, never heeding whether the sun is scorching, the wind is high, or the thunder rolling at his feet. He goes in the direction where his cows ought to be. They are there. He calls them, they assemble. One by one they approach him, and he returns, at the same slow pace, laden with milk for the plains he will never know. The cows lie down and ruminate, and now nothing moves visibly. The man has passed out of sight. The air is cold; the wind has died away with the twilight; only the ancient snows gleam faintly, and the wild sound of the waterfall, rising from the chasm below, seems to intensify the silent steadfastness of the high peaks, the glaciers, and the night*).

*) One of this kinds of eclogues, written originally in German, and said to be composed in Appenzell, concludes somewhat as follows: "Deep retreat, peaceful loneliness! Sweet peace in man and his surroundings; sweet peace of the valleys and the lakes! Ye freedom-loving shepherds, humble households, and simple customs! Give our hearts the quiet of the châlets and the gift of resignation under austere skies. Invincible mountains! Icy refuge! Last resting-place for a free and upright soul!"

Obermann.

A regényesről és a kolomp zenéjéről.

A regényszerü behálózza az eleven és viruló képzelmet; a regényes csak a mélyebben érző lelkeket, csak a valódi érzékenységet elégiti ki. Az egyszerűségben megmaradt vidékeken a természet tele van regényes hatásokkal; régi országok hosszú kulturája eltünteti azokat, jőkép a síkságon, amelynek minden részét az ember könnyen hajtja saját szolgálatába.

A regényes jelenségek egy kezdetleges nyelv nyilatkozatai; nem minden ember érti ezt a nyelvet. Hamarosan elfelejtjük és nem vesszük észre többé azokat a jelenségeket, mihelyt nem élünk velök együtt; és mégis ez a regényes összhang az egyedüli, ami szivünket megtartja a fiatalság szineiben, az élet frisseségében. A társaságbeli ember már nem hallja ezeket a nyilatkozatokat, amelyek szokásaitól távol esnek. Azt mondja: »mi közöm hozzá?« Mint azok a szervezetek, amelyeket elgyöngitett, amelyeknek minden nedvét fölszítta egy rendszeresen szedett és lassú hatású méreg tüze, ő is öregnek érzi magát az erő éveiben, az élet rugói elbágyadtak, jóllehet külsőre úgy fest, mint egész ember.

De ti, akikről a közönséges ember azt hiszi, hogy hasonlit rátok, mert egyszerü életet éltek, mert geniálisak vagytok, jóllehet nem akartok szellemesek lenni, mert látja, miként éltek, esztek, aludtok, ti primitiv emberek, akik ebben a fölületes században itt-ott el vagytok szórva, hogy a természetes dolgok nyoma ki ne vesszen — ti egymásra ismertek, ti meg tudjátok egymást érteni egy nyelven, amely a tömegnek idegen, amikor az oktoberi nap áttör az ősziesen barnult erdők ködén, amikor a hold távozik és a fákkal körülzárt mezőn egy forrás finom ere ömlik és szökik, amikor egy felhőtlen nap nyári ege alatt, kissé messzebbre, egy nagy város falai és háztetői közt négy óra tájt egy női hang énekel.

Képzeljünk el egy tiszta és fényes vízfelületet. Amely nagy, de határolt; hosszúkás, kissé hajlott formája nyugat felé, egy téli kép irányába terjeszkedik. Magas hegycsúcsok, fejedelmi tölgyek veszik körül minden oldalról. A hegyoldalon ülünk az északi parton, a hullámok odacsapódnak és visszagördülnek. Mögöttünk függőleges sziklák a felhőkig érnek; a gonosz szél, amelyet az északi sark útnak indit, soha sem járt ezen a boldog parton. Balra a hegyek megnyilnak, aljukon csöndes völgy, a hófödte magaslatokról hegyi patak ömlik le. Mikor a reggeli nap megjelenik az ormok jégcsipkéi közt és a ködök felett, mikor a hegyek körül szállongó hangok emberi lakások közelségét sejtetik, ott a mezőkön, amelyekre még árnyék borul — mindez egy kezdetleges darab föld ébredése, ismeretlen végzetünk monumentuma.

Azután a leszálló éj első percei, a nyugalom és a finom szomorúság órája. Ködpárában a völgy, kezd sötétedni. A tó már dél felé éjbe borul; a hatalmas sziklák, amelyek körülzárják, egy árnyék-zónát alkotnak a jéggel takart dóm alatt, amely azoknál magasabb és hóköpenye mögött mintha föltartóztatná a nappali fényt. Az utolsó napsugarak megaranyozzák a sok gesztenyefát a vad sziklákon, mint hosszú nyilak szelik át az alpesi fenyők magas ormát, barnára festik a hegyeket, megvilágítják a havat, átrezegnek a levegőn — és a mozdulatlan, csillogó víz egyesül az éggel. A víz is végtelennek látszik, de még tisztább, aetherikusabb, szebb az égnél. Nyugalma csodálatot kelt, tisztasága csalóka, a ragyogó levegő tükörképe mintha örvényeket rejtene; és a földtekétől szinte elvált és a levegőben lógó hegyek alatt lábunknál megtaláljuk a mennyei űrt és a világ végtelenségét. A csodák és a feledés perceit éljük. Nem tudjuk többé, hol az ég és hol vannak a hegyek, hová kerültünk, milyen magasságban vagyunk, meddig ér a látókör, a képzetek megváltoztak, a rendes szenzációknak nincs nyoma: a mindennapi élet határait túlléptük. És ha az árnyékok ráborultak a vizfelületre, ha a szem nem tudja többé megkülönböztetni a tárgyakat és távolságokat, ha az esti szél a hullámokat fodrozza, akkor nyugat felé csakis a tó végét világitja meg halvány fény, — minden egyéb, amit a hegyek körülvesznek, titokzatos örvény. És ebben a sötétségben és némaságban halljuk, amint vagy ezer lábbal alattunk a hullámok mozognak egy folyton visszatérő ritmusra, amint szünet nélkül jönnek, amint a parton egyforma időközökben zúgnak és megtörnek, a sziklák közé hatolnak; — romantikus neszük mintha visszhangoznék a láthatatlan örvényben mint hosszú morgás.

Ezekbe a hangokba öntötte a természet a regényesnek legerősebb kifejezését és a művész főként a halló érzéknek beszélhet kevés eszközzel és nyomatékosan ezekről a rendkivüli helyekről és folyamatokról. A szagló érzék gyors és erős, de fölületes benyomásokat szerez, a látó érzéken keresztül könnyebb a szellemre, mint a szívre hatni: csodáljuk azt, amit látunk, ellenben átérezzük azt, amit hallunk. Az imádott nő hangja talán még szebbnek tetszik, mint arcának vonásai; a hangok, amelyek gyönyörű tájakról felénk csendülnek, lelkünkben mélyebb és tartósabb hatást keltenek, mint a formák. Nem emlékszem festményre, amely az Alpeseket úgy elém varázsolta volna, mint egy valódi alpesi dallam.

A kolomp zenéje (ranz-des-vaches) nemcsak emlékeket ébreszt, hanem leir és fest. Tudom, hogy Rousseau az ellenkezőjét mondta, de azt hiszem, tévedt. Azt a hatást nem pusztán a képzelődés tételezi föl; megtörtént, hogy ketten külön-külön nézték a »Tableau pittoresque de la Suisse« c. mű képeit és a Grimsel láttára egyértelműleg felkiáltottak: »itt kellene hallani a kolomp muzsikáját!« Ha inkább szabatosan, mint művészileg adják elő, ha az, aki játsza, egyúttal érzi is ezt a zenét, már az első hangok elvisznek a magas völgyekbe, a vöröses szürke, meztelen sziklák közé, a hideg égbolt és az izzó nap alá. Ott vagyunk a hegygerincnek egy kerek, gyepes részén. A messze távolságok és a nagyszerü környezet hatása alatt állunk. Látjuk a nyugodtan lépkedő teheneket, halljuk a nagy harangok ütemszerü csengését — közel a felhőkhöz, a gyöngéden hajlott lapályon, amely a rendithetetlen gránitok hátától a szikláknak hóval telitett nyilásáig terjed. A szél mélységes zúgással remegteti meg a távoli vörös fenyőket; halljuk, amint a vízesés zörög a titokzatos mélységekben, melyeket az évszázadok során vájt magának. Ezeket a köröskörül elszórt zörejeket követi a tehén-csordák sűrűbb és súlyosabb zengése: egy jókedv nélkül való mulatságnak, a hegyek örömének nomád kifejezése. Az énekek elhallgatnak, a pásztor eltünt, a tehenek kolompjai elhagyták a fenyőket, nem hallani csak a kövek gurulását és a fatörzsek folytonos hullását; a hegyi patak magával sodorja a fákat a völgyekbe. A szél ezeket az alpesi neszeket elhozza nekünk és elviszi tőlünk és amikor túlharsogja, minden hidegnek, mozdulatlannak és halottnak tetszik. Itt székel az ember, aki nem siet. Kilép az alacsony és széles födél alól, amelyet súlyos kövek védenek meg a vihar ellen; ha a nap éget, ha a vihar tombol, ha lábánál a menny dörög — ő nem veszi észre. Oda megy, ahol a teheneknek lenniök kell, — ott is vannak. Szólitja és azok összegyülnek. Kényelmes lassúsággal jönnek közelébb és ő hasonló nyugalommal tér vissza, megrakva a síkságnak szánt tejjel. Ezt a síkságot soha sem fogja megismerni. A tehenek pihennek és kérődznek. Nincs mozgás, nincsenek emberek. A levegő hideg, a szél az esti fény fogytával elült, csak a tavalyi hó csillog. És szól a vízesés; a szakadékból fölszálló vad zúgása még feltünőbbé teszi a magaslatok, a jéghegyek és az éjszaka örök némaságát. *)

---

*) Egy eredetileg német nyelvű pásztorének, amely — úgy mondják — Appenzell kantonból való, körülbelül így végződik: Rejtett menhelyek, csöndes feledés! Oh békéje az embereknek és a területeknek! Oh békéje a völgyeknek és tavaknak! Ti szabad pásztorok, ismeretlen családok, naiv szokások! Adjátok szivünknek a kunyhók nyugalmát és a lemondást a komor ég alatt! Bevehetetlen hegyek! Jéggel boritott menedékek! Egy szabad és egyszerü lélek utolsó pihenője!

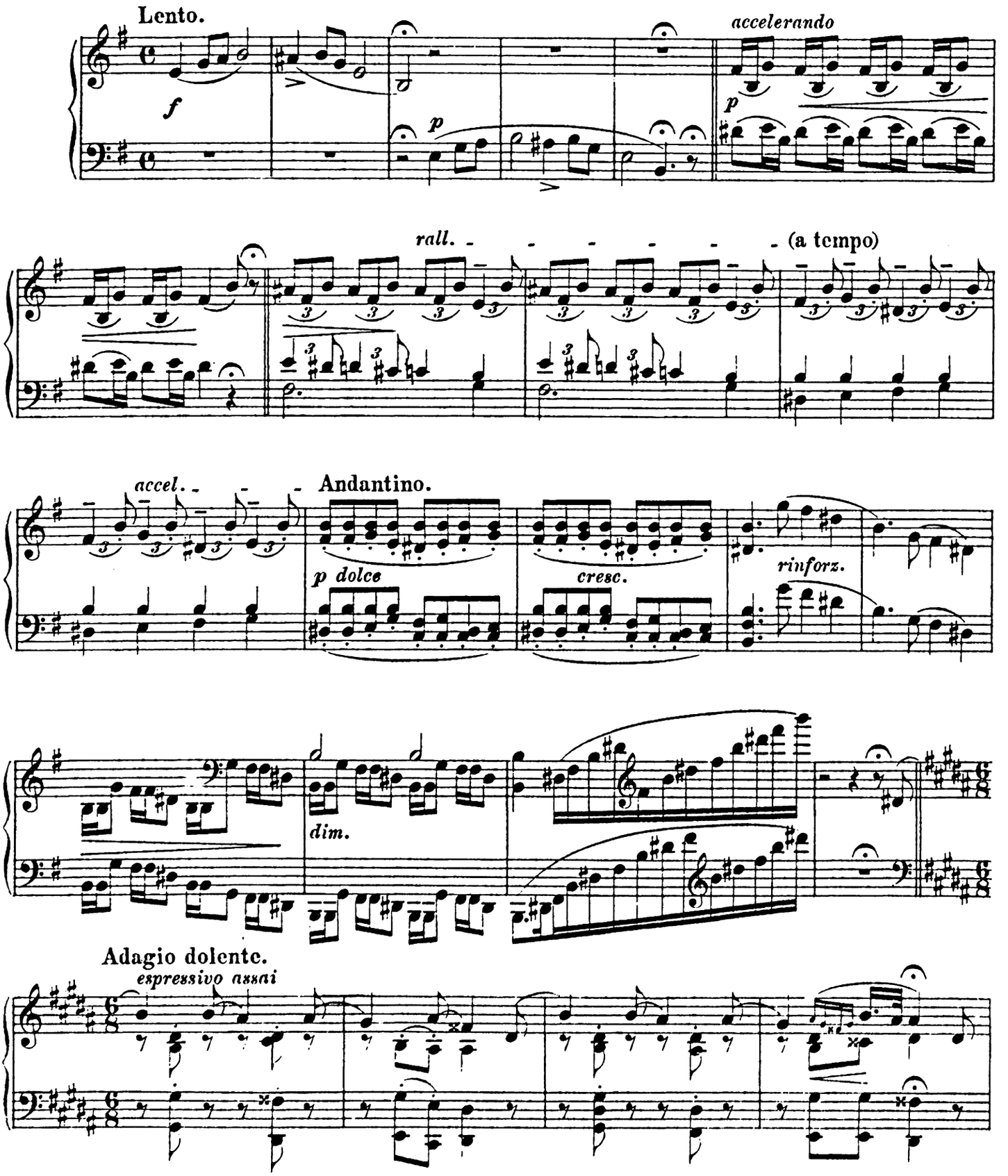
Obermann.

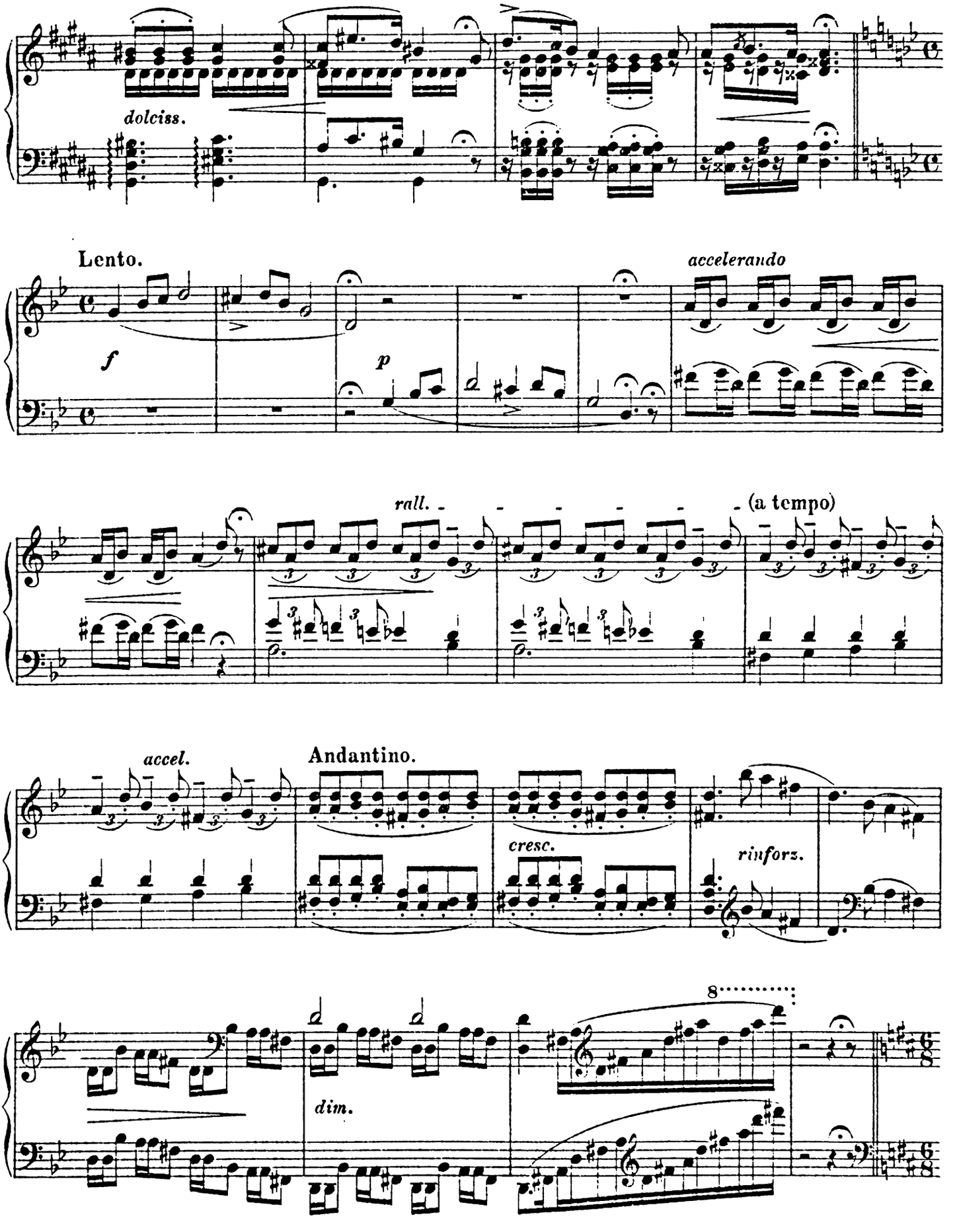
8. Heimweh.

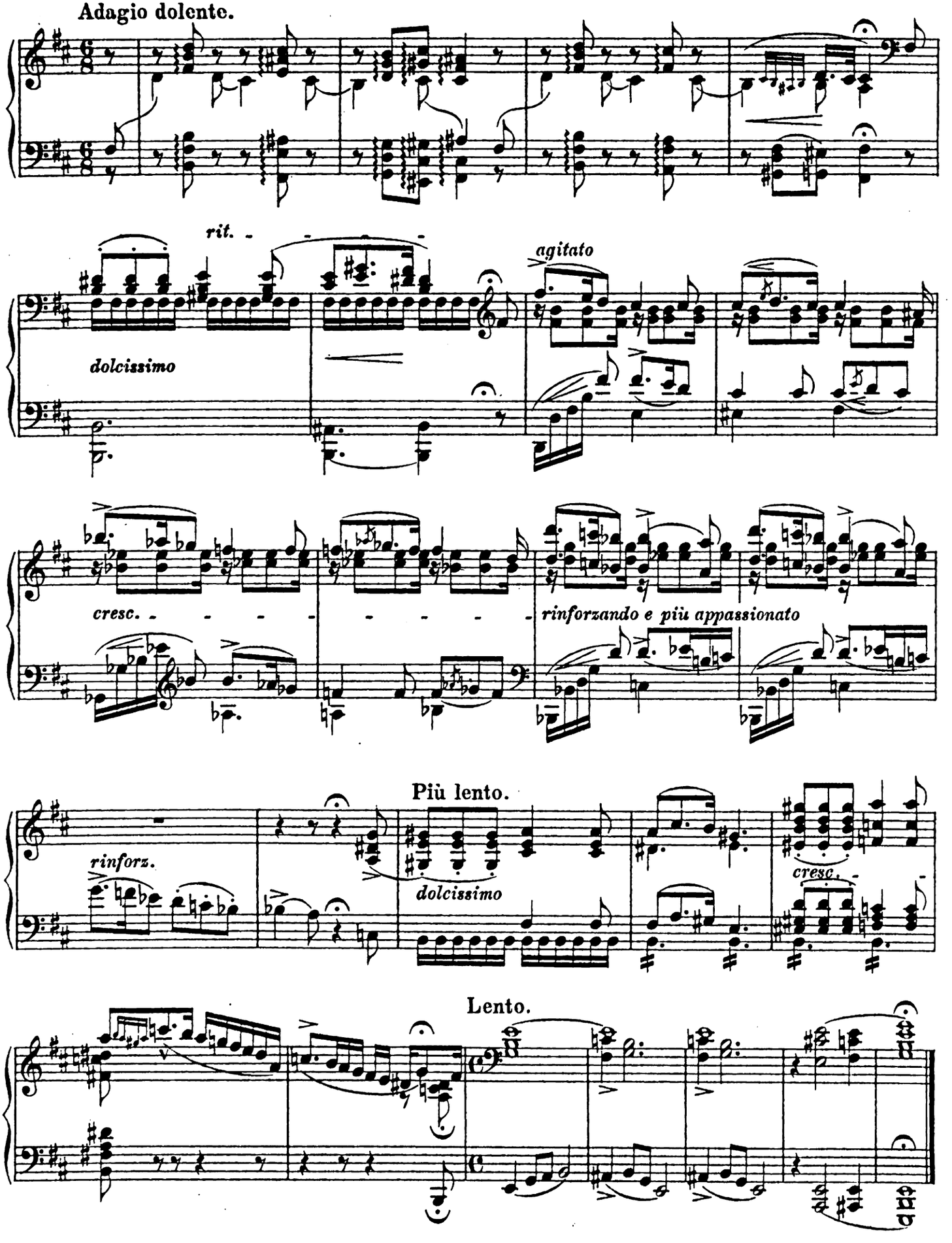
Le Mal du Pays. Nostalgia.

Honvágy.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)




dolciss.
Lento.
f
p
accelerando
rall.
(a tempo)
accel.
Andantino.
cresc.
rinforz.
8
dim.


Adagio dolente.
rit.
agitato
dolcissimo
cresc.
rinforzando e più appassionato
Più lento.
rinforz.
dolcissimo
cresc.
Lento.

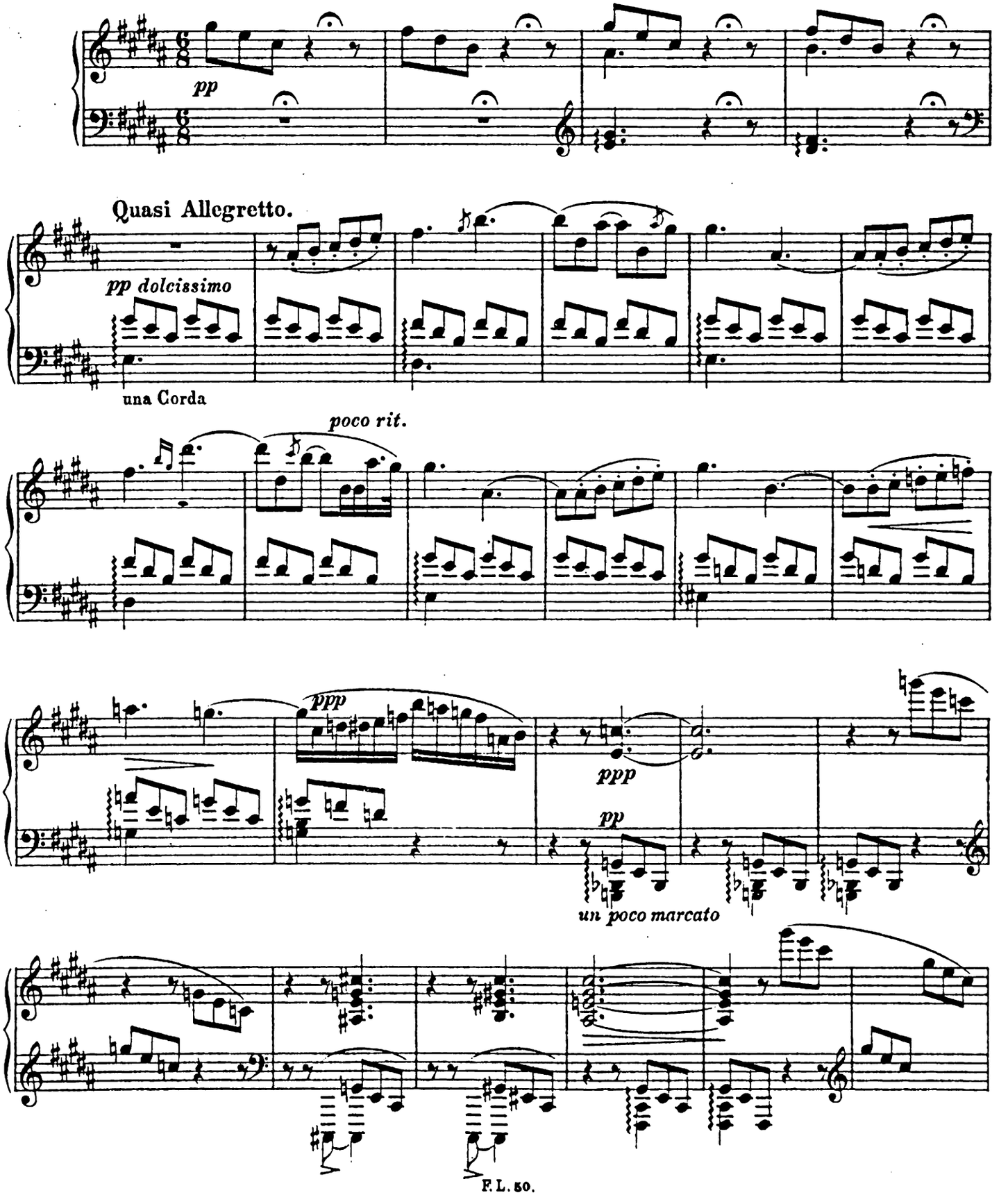
9. Die Genfer Glocken.

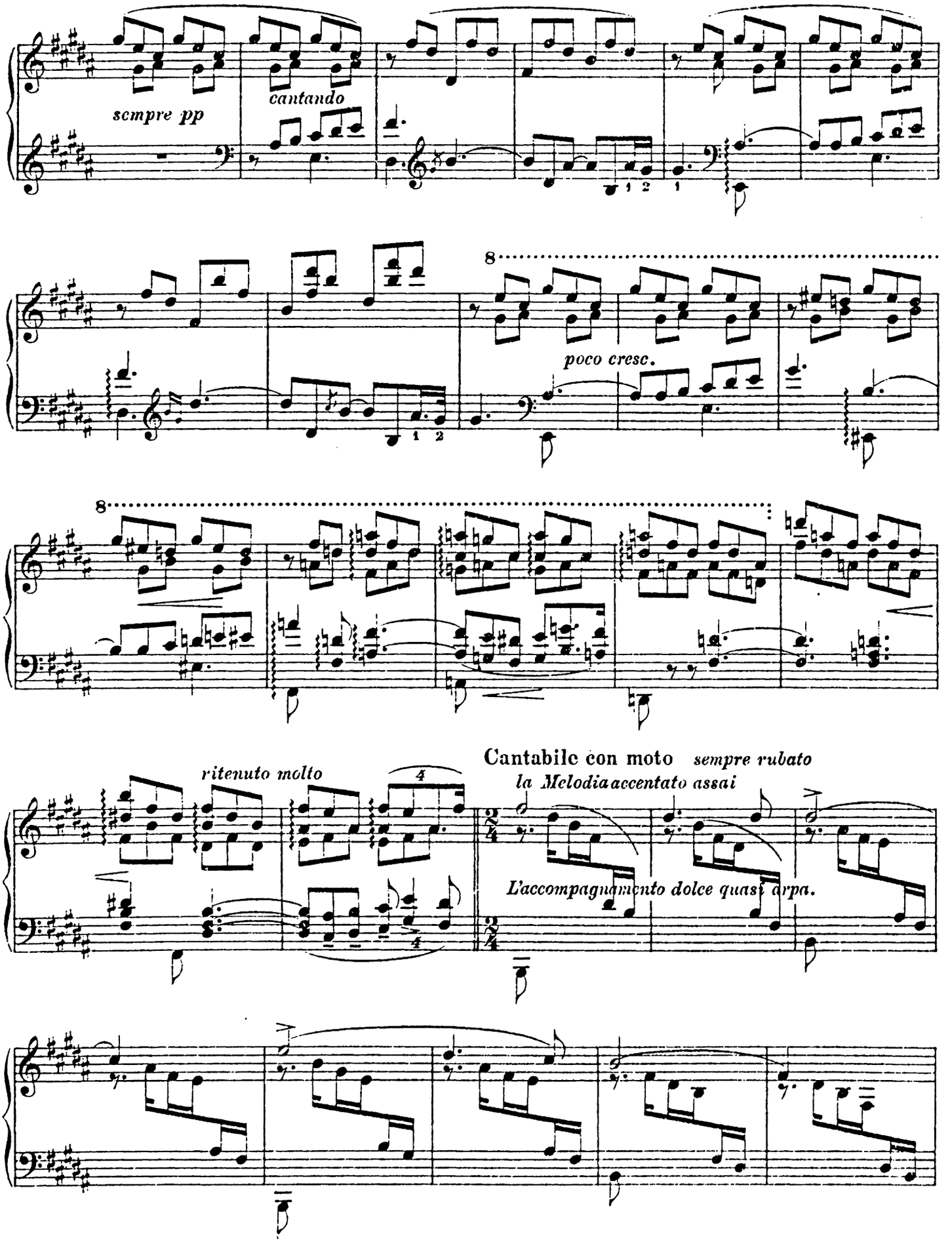
Les cloches de Genève. The Bells of Geneva.

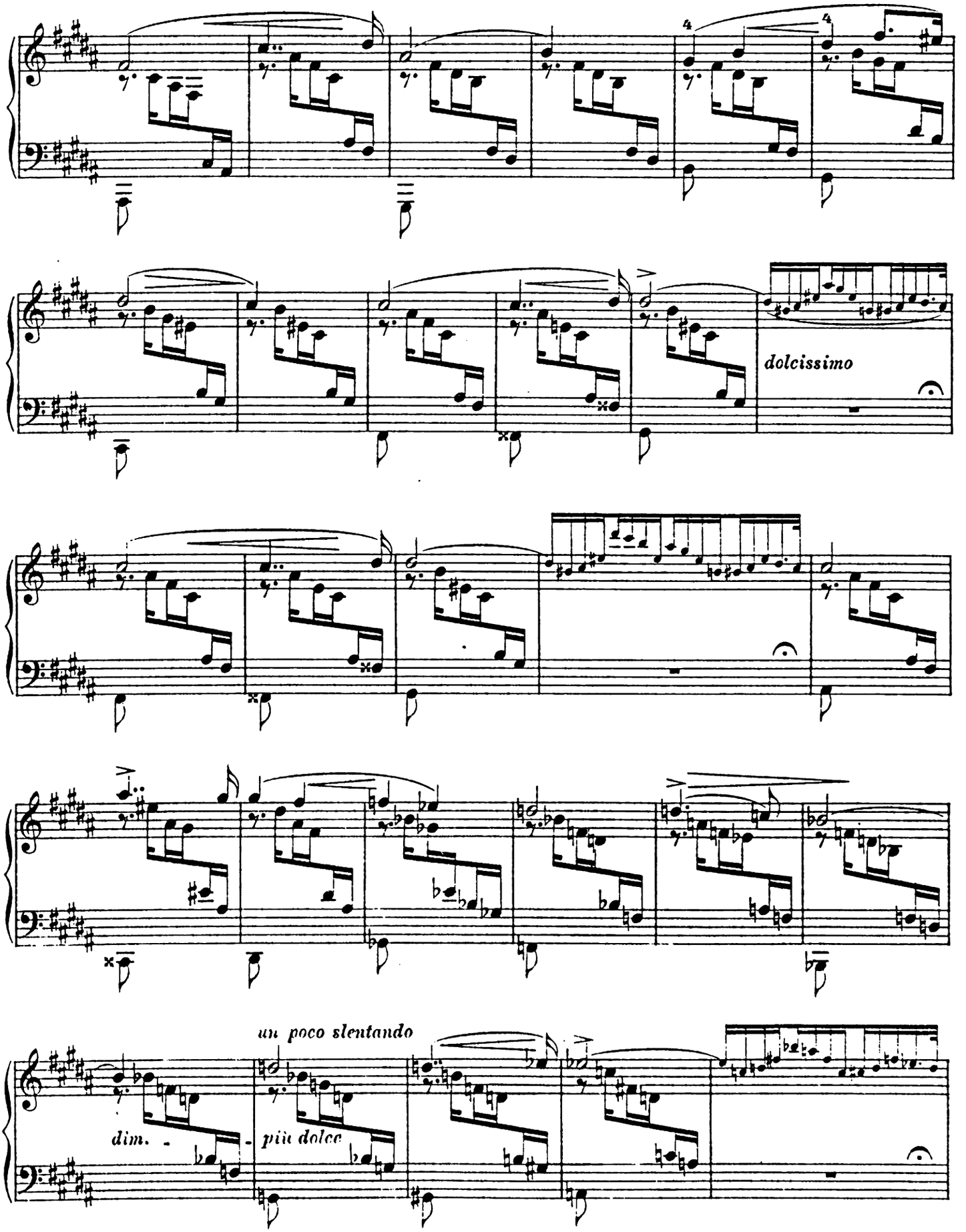
A genfi harangok.

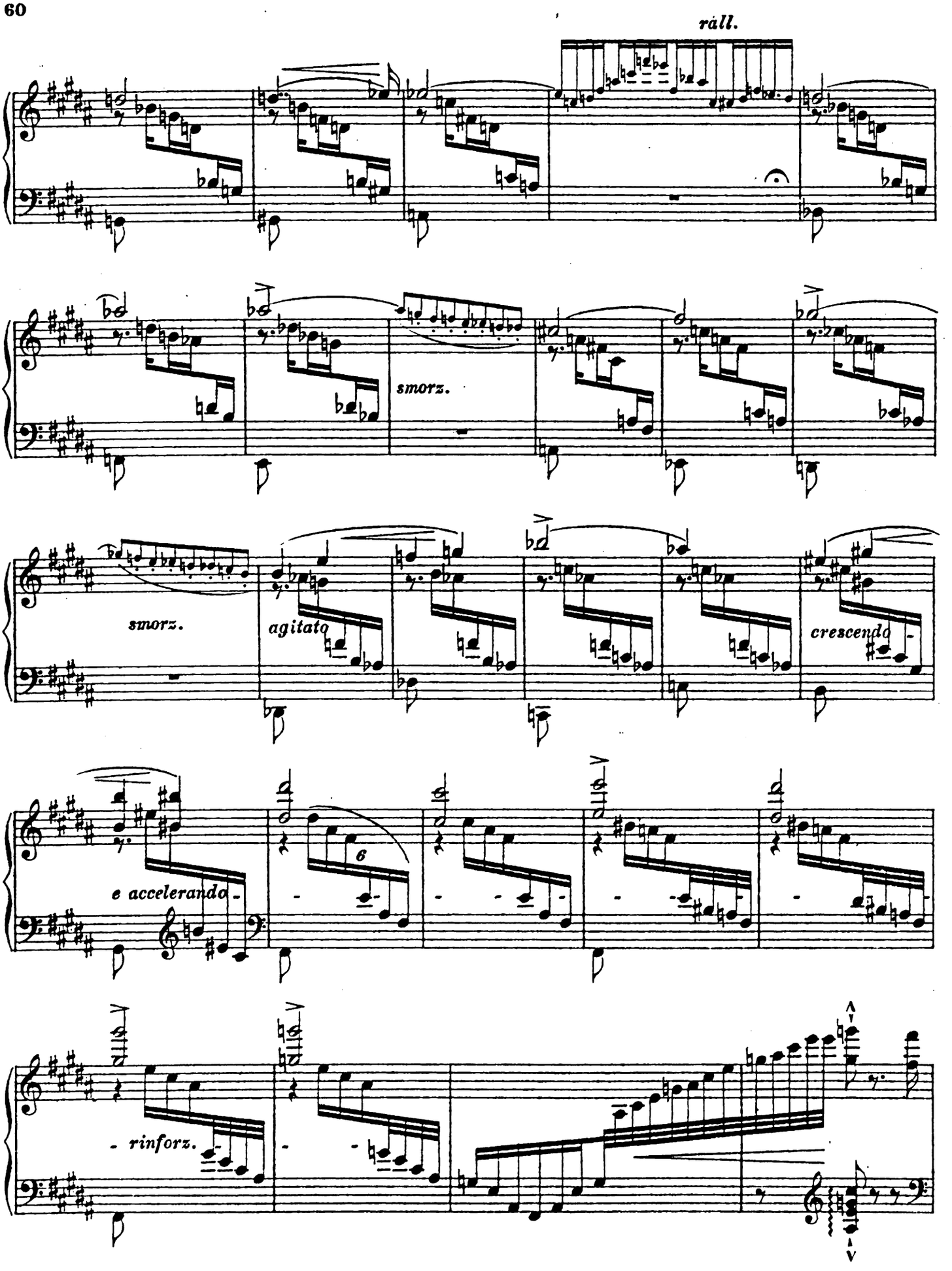
Nocturne.

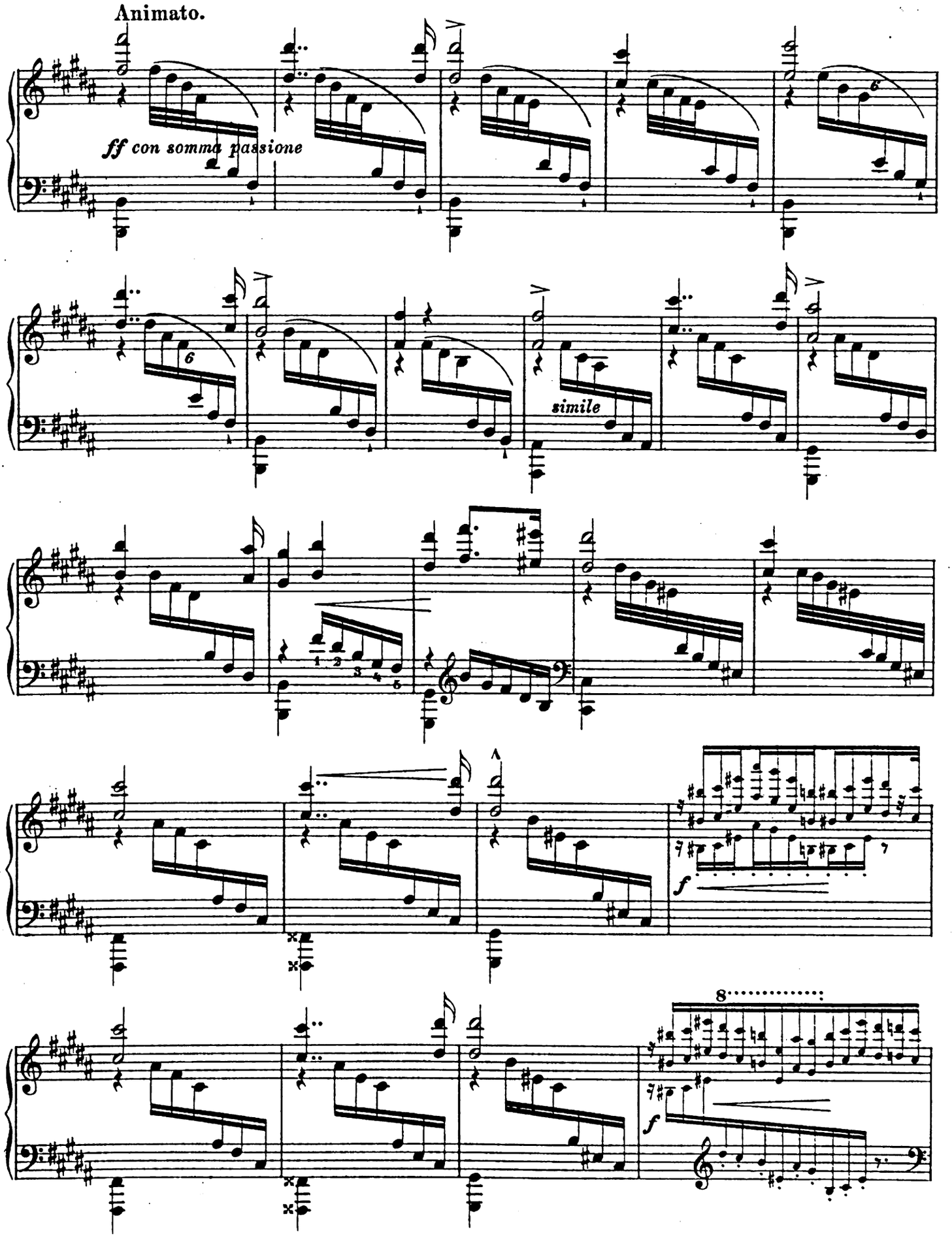
(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

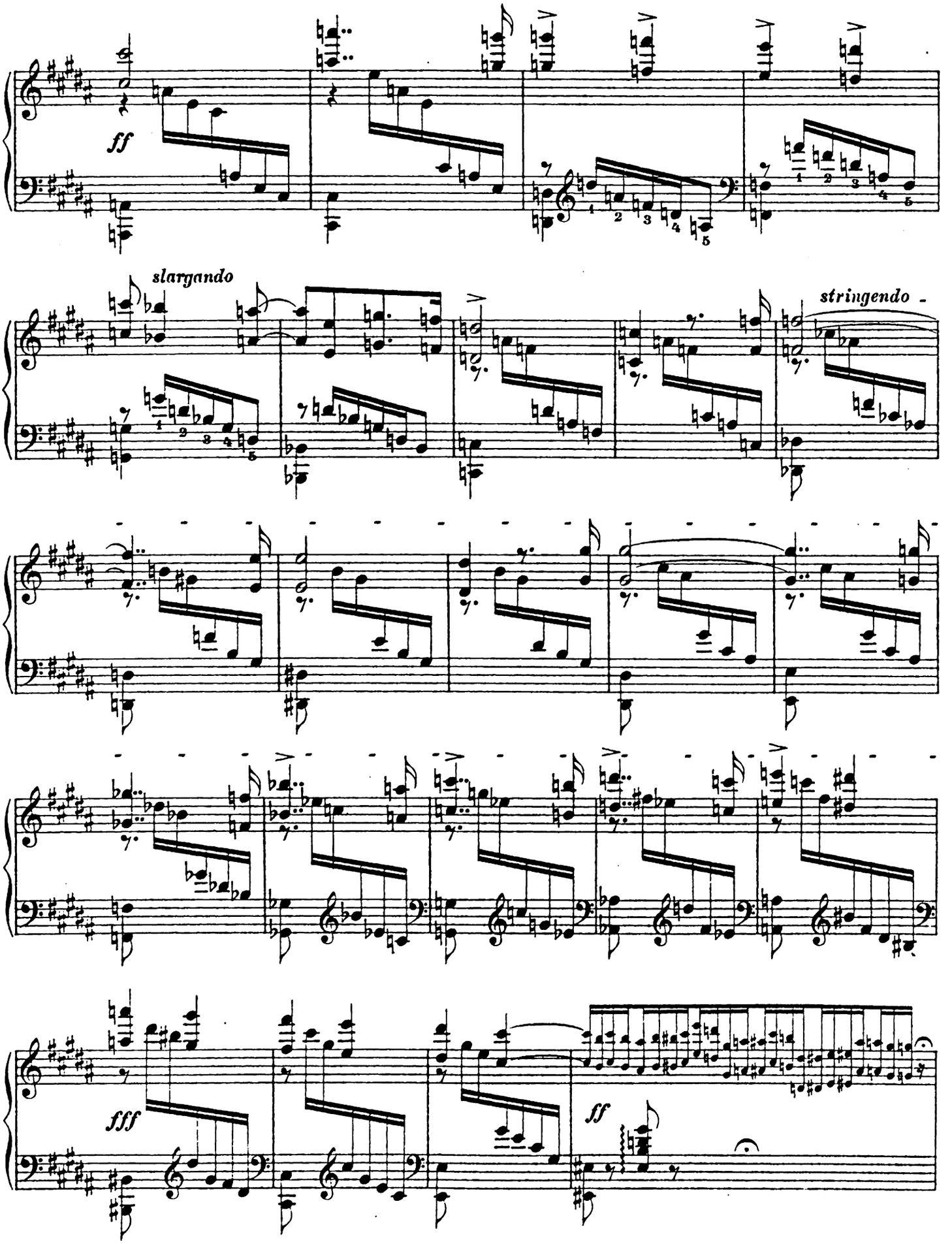


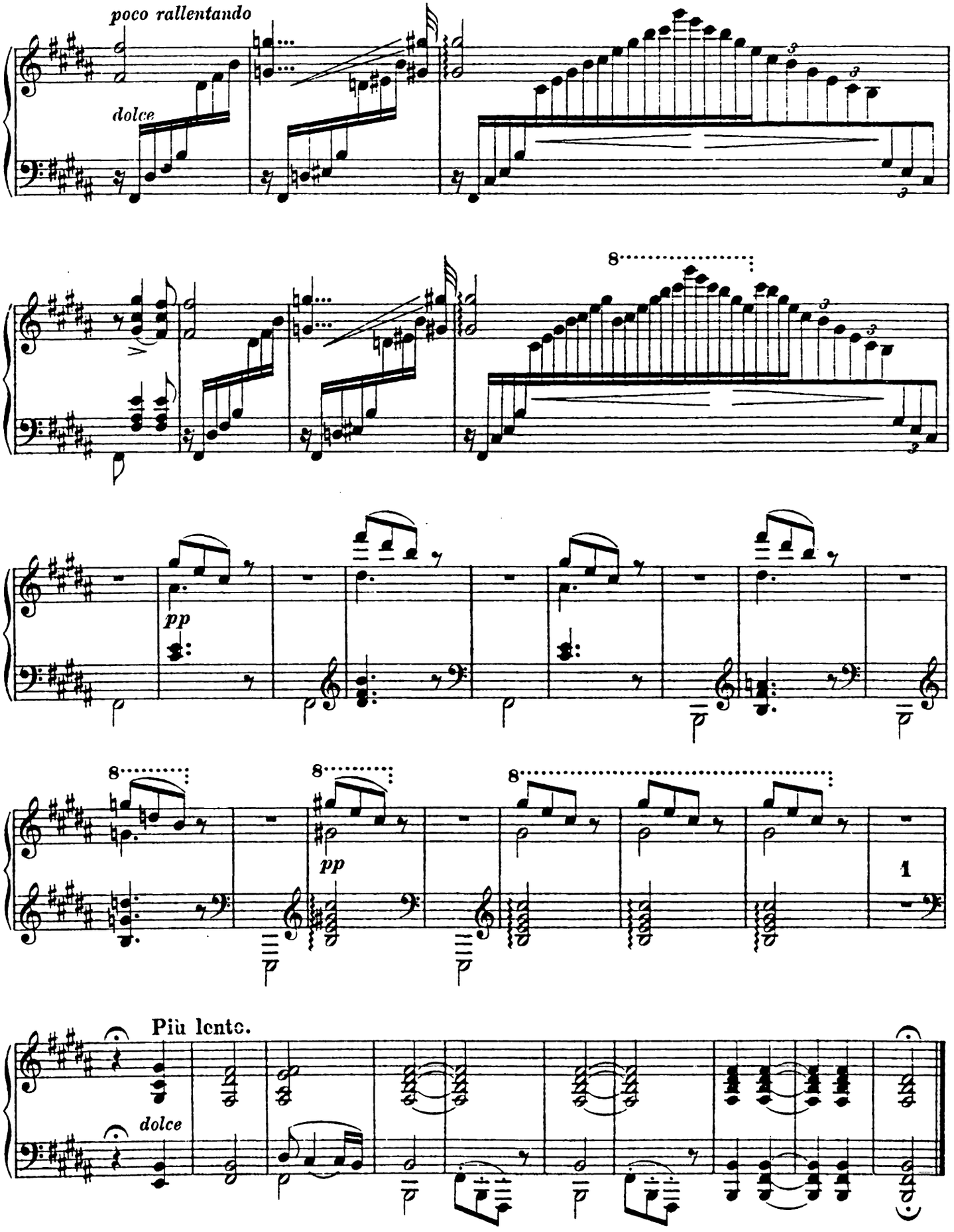

scmpre pp
cantando
poco cresc.
ritenuto molto
Cantabile con moto
sempre rubato
la Melodia accentato assai
L'accompagnamento dolce quasi arpa.


dolcissimo
un poco slentando
dim.
più dolce


ràll.
smorz.
smorz.
agitato
crescendo
e accelerando
6
- rinforz.


Animato.
ff con somma passione
simile
f
8
f


ff
slargando
stringendo
fff
ff


poco rallentando
dolce
8
pp
8
8
8
pp
1
Più lento.
dolce