

Vorwort

Liszts Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses* umfasst zehn nach Form und musikalischem Gehalt ganz unterschiedliche Stücke. Neben grandiosen und umfangreichen Werken wie *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Nr. 3) und *Funérailles* (Nr. 7) stehen schlichte und kurze Stücke im Tonfall der klassischen Vokalpolyphonie unter Einbezug gregorianischer Weisen: *Ave Maria*, *Pater noster*, *Miserere d'après Palestrina* (Nr. 2, 5, 8). Es mag nicht zuletzt an dieser stilistischen Auffälligkeit liegen, dass der Zyklus in seiner Gesamtheit relativ unbekannt blieb, während zumindest die Stücke 3 und 7 heute zum anspruchsvollen pianistischen Repertoire gehören. Bezeichnenderweise bietet die bekannte zwölfbändige praktische Ausgabe der Klavierwerke Liszts von Emil von Sauer (Peters) lediglich die Nummern 3, 7 und 10. Wenn man einmal von der Neuen Liszt-Gesamtausgabe absieht, fehlen vollständige praktische Ausgaben mit großer Verbreitung. Somit füllt vorliegende Urtextausgabe für die Praxis eine Lücke. Ein Blick auf die lange Entstehungsgeschichte des Zyklus mag verdeutlichen, wie es zu seiner besonderen Ausprägung kam.

Bereits 1834 hatte Liszt ein Klavierstück *Harmonies poétiques et religieuses* nach dem gleichnamigen, 1830 erschienenen Gedichtband von Alphonse de Lamartine komponiert. Diese revolutionäre, Lamartine gewidmete Komposition, der Liszt einen Teil der Vorrede zur Lyriksammlung Lamartines voranstellte, erschien 1835. Sie zählt zu den bemerkenswertesten Kompositionen Liszts überhaupt. Bereits zu dieser Zeit plante Liszt eine Sammlung von weiteren sechs Stücken zu Lamartines Lyrik. In den vierziger Jahren setzte sich Liszt immer wieder mit diesem Vorhaben auseinander. Es fehlt auch nicht an frühzeitigen Ankündigungen. 1847 sprach er vom Plan eines sehr umfangreichen Bandes, den er unverzüglich fertig stellen wollte. Zahlreiche Entwürfe aus Liszts Skizzenbüchern im Goethe- und Schillerarchiv,

Weimar, beleuchten den langwierigen Entstehungsprozess der einzelnen Stücke und des Gesamtbandes. Es finden sich auch Stücke, die von Liszt offenbar zunächst für den Zyklus vorgesehen waren, schließlich aber unbeachtet blieben (*Hymne de la nuit*, *Hymne du matin*; Erstveröffentlichung 1978 in der Neuen Liszt-Ausgabe). Erst kürzlich stellte Alfred Brussee in einer praktischen Ausgabe Entwürfe Liszts zu einem Zyklus zusammen, wie er dem Komponisten um 1847 vorgeschwebt haben könnte: *Harmonies poétiques et religieuses (1847 version)*, Verlag XYZ 1093, 1997. Interessante Einblicke in die komplizierte Entstehungsgeschichte des Werks bietet u. a. Rena Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology*, Ph. D. Diss. New York, 1986.

1853 endlich erschien der Zyklus. Er ist Liszts Lebensgefährtin, der Fürstin Sayn-Wittgenstein gewidmet. Liszt stellte der Sammlung und einigen der Stücke Texte aus Lamartines Gedichtband voran. In einer Nachbemerkung zur Vorrede – eben jener, die bereits dem Werk von 1835 als Motto gedient hatte – distanziert er sich entschieden von seinem frühen Klavierstück, das ihm nun völlig verfehlt erschien. Es findet sich jetzt in zwar erweiterter, aber auch deutlich geglätteter Form unter dem Titel *Pensée des morts* – nach dem gleichnamigen Gedicht Lamartines – als Nr. 4 des Zyklus wieder. Neu ist vor allem der Einbezug des *De profundis* in der Weise, dass sich die hochkomplizierte fortschrittliche Harmonik der aus dem Frühwerk übernommenen Einleitung und die archaische Gregorianik der Neubearbeitung unvermittelt gegenüberstehen. Diese Polarität innerhalb eines Stückes gilt für den gesamten Zyklus im Nebeneinander simplizistischer Miniaturen und großer Klangdarstellungen. Wegen der besonderen Bedeutung für Liszts Sammlung von 1853 geben wir die Frühfassung von 1835 im Anhang unserer Ausgabe wieder. Weitere Informationen zu den einzelnen Stücken finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes.

Als Hauptquelle für die Edition des Zyklus diente die Erstausgabe, die 1853 in sieben Heften (I, Nr. 1, 2; II, Nr. 3; III,

Nr. 4; IV, Nr. 5, 6; V, Nr. 7; VI, Nr. 8, 9; VII, Nr. 10) mit den Plattennummern 1885–1891 bei Kistner in Leipzig erschien (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, I 20). Zum Vergleich wurde eine spätere Auflage der Erstausgabe herangezogen (Bibliothèque nationale, Paris, A 42.799). Diese Auflage enthält lediglich einige kleinere Plattenkorrekturen, zeigt aber keinerlei verändernde oder revidierende Eingriffe des Komponisten. Als weitere Quellen zu Nr. 8 und 9 konnten die autographen Stichvorlagen herangezogen werden (Nr. 8: The Library of Congress, Washington; Nr. 9: Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). Sie haben ebenso wie die Erstausgabe erstrangigen Quellenwert. Betreffend die Länge von Schwellgabeln, Bögen usw. ist im Zweifelsfall das Autograph maßgeblich. In der Erstausgabe wohl nur versehentlich fehlende Zeichen werden aus dem Autograph übernommen.

Für die Frühfassung der *Harmonies poétiques et religieuses*, die 1835 als Beilage in der *Gazette musicale de Paris* erschien, dienten als gleichberechtigte Hauptquellen die mit der Zeitschriftenbeilage identische französische Erstausgabe Schlesinger, Plattennummer M. S. 1748 (Bibliothèque nationale, Paris, Ac. p. 1723 und Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Busoni-Sammlung, Bd. 18) und die gleichzeitige deutsche Erstausgabe bei Hofmeister, Leipzig, Plattennummer 2070 (Library of Congress, Washington). Beide Ausgaben gehen auf eine wie immer geartete gemeinsame Textschicht zurück, so dass sie sich in manchen Details gegenseitig korrigieren und ergänzen. Als Nebenquelle diente ein autographes Albumblatt, das die Takte 63–78 enthält (Album Heinrich Panofka, Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen, mu 7205, 1014).

Die Besonderheiten der gelegentlich etwas unorthodoxen Lisztschen Orthographie der Notenschrift wurden weitgehend beibehalten. Die mehrdeutige Angabe *rit.* – sie könnte *ritardando* oder *ritenuto* bedeuten – wurde gemäß den Quellen unverändert wiedergegeben. Im Allgemeinen wird man sie aus dem Zusammenhang heraus immer richtig ver-

stehen. Die Unterscheidung zwischen Akzent und Abschwelligabel ist bei Liszt ähnlich problematisch wie beispielsweise bei Schubert. Bereits in seinen Autographen ist nicht immer erkennbar, was gemeint ist. Folglich werden die Zeichen von Kopisten oder Stechern gelegentlich verwechselt. Der Komponist wiederum machte diese Verwechslungen in den Korrekturfahnen des Notenstichs keineswegs immer rückgängig. Wir folgen durchweg dem Bild der Erstausgabe. Gelegentlich sind aber behutsame Angleichungen an Parallelstellen unumgänglich. Herausgeberergänzungen sind durch runde Klammern gekennzeichnet. Nur versehentlich fehlende Akzidenzien wurden stillschweigend ergänzt. Kursive Fingersätze stammen vom Komponisten. Um Fingersatzmischungen zu vermeiden, wurde bei einigen Nummern auf zusätzliche Fingersätze verzichtet. Die Kritischen Bemerkungen am Ende des Bandes beschränken sich aus Platzgründen auf das Wesentliche. Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt und keinesfalls dienen sie dem Zweck der **Rekonstruierbarkeit** der Quellen. Die literarischen Textbeigaben zur Musik werden nach folgenden Veröffentlichungen zitiert: Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris 1886 (Text der Vorrede); Lamartine, *Œuvres poétiques*, hrsg. von Marius-François Guyard. Paris, 1977 (für den Wortlaut der Gedichte); *Liber usualis, missae et officii*, Paris 1962.

Meinem Kollegen Dr. Norbert Gertsch danke ich für freundlich zur Verfügung gestellte Studienunterlagen. Für die bereitwillige Überlassung von Kopien der Quellen sei den genannten Bibliotheken gedankt.

München, Sommer 1999
Ernst-Günter Heinemann

Preface

Liszt's piano cycle *Harmonies poétiques et religieuses* consists of ten pieces of highly contrasting form and musical expression. Alongside works of such spaciousness and grandeur as *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (no. 3) and *Funérailles* (no. 7) we find short, unpretentious pieces based on Gregorian chant and written in the style of classical vocal counterpoint: *Ave Maria* (no. 2), *Pater noster* (no. 5) and *Miserere d'après Palestrina* (no. 8). Perhaps because of these conspicuous contrasts in style, the cycle as a whole has remained relatively little known, whereas today at least pieces nos. 3 and 7 have found their way into the repertoire of virtuoso pianists. Revealingly, the familiar twelve-volume performing edition of Liszt's piano music by Emil von Sauer (Peters) only includes numbers 3, 7 and 10. Apart from the New Liszt *Gesamtausgabe*, there is no widely disseminated edition of the entire cycle. Our urtext edition therefore fills a gap for performing musicians. A glance at the cycle's long gestation may explain how it came to assume its unusual form.

As early as 1834 Liszt had already composed a piano piece entitled *Harmonies poétiques et religieuses* after the like-named volume of lyric poetry by Alphonse de Lamartine (1830). This revolutionary piece – one of Liszt's most remarkable compositions altogether – was published in 1835 with a dedication to the poet and a preface extracted from the foreword to Lamartine's volume. At this time Liszt already considered producing a collection of six further pieces based on Lamartine's poetry. He repeatedly put his mind to the project in the 1840s, even going so far as to announce its impending completion. In 1847 he mentioned a plan to produce a very long volume that he intended to finish in short order. A large number of drafts from his sketchbooks (preserved today in the Goethe and Schiller Archive in Weimar) shed light on the convoluted genesis of the pieces by themselves and the volume as a whole. We also find works originally

intended for the cycle but eventually discarded: *Hymne de la nuit* and *Hymne du matin*, first published in the New Liszt *Gesamtausgabe* in 1978. Recently Alfred Brussee gathered together several of these drafts and published them in a performance edition of the sort the composer himself may have envisaged in 1847: *Harmonies poétiques et religieuses (1847 version)*, Verlag XYZ 1093 (1997). Interesting insight into the complex gestation of the work can also be found in Rena Mueller's dissertation, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology* (New York, 1986).

Liszt's cycle finally appeared in 1853 with a dedication to his mistress and lifelong companion, Princess Sayn-Wittgenstein. Both the cycle and several of its pieces are prefaced with poems from Lamartine's volume. In a postscript to the preface – the same preface that had served as the work's motto in 1835 – the composer dissociated himself once and for all from his early piano piece, which he now found altogether wrongheaded. This piece now resurfaced in a lengthier but obviously prettified version (no. 4) entitled *Pensée des morts* after Lamartine's poem of the same title. Perhaps the most novel aspect of this revised version is its inclusion of the *De profundis* in such a way that the highly complex and advanced harmony of the original introduction now stands abruptly alongside archaic Gregorian chant. This same polarity is reflected throughout the entire cycle in its juxtaposition of simplistic miniatures and grand pianistic tapestries. Due to its special significance for Liszt's 1853 collection, we have chosen to reproduce the early version of 1835 in an appendix to our volume. Further information on the individual pieces can be found at the end of this volume in the *Comments*.

The principal source of our edition is the original print published by Kistner in Leipzig in 1853 with plate numbers 1885 to 1891. It appeared in seven fascicles: vol. I (pieces nos. 1 and 2), II (no. 3), III (no. 4), IV (nos. 5 and 6), V (no. 7), VI (nos. 8 and 9) and VII (no. 10). We consulted the copy preserved in the Anna Amalia Library in Weimar (I 20). For

purposes of comparison, we also examined a later reissue of the first edition located in the Bibliothèque nationale, Paris (A 42.799). This edition contains only minor corrections to the plates but otherwise reveals no alterations or revisions whatsoever on the part of the composer. We were also able to consult the autograph engraver's copies for pieces nos. 8 and 9, the former being located in the Library of Congress in Washington, DC, the latter at the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Their value as source material places them on a par with the first edition. In cases of doubt, the autograph manuscript is definitive in all questions concerning the length of crescendo marks, slurs and similar matters. Signs inadvertently omitted in the first edition have been added from the autograph.

The early version of *Harmonies poétiques et religieuses* appeared in 1835 as a supplement to the *Gazette musicale de Paris*. For this work we drew on two equivalent principal sources: the French first edition identical to *Gazette musicale* and published by Schlesinger (plate no. M. S. 1748), and the German first edition issued at the same time by Hofmeister in Leipzig (plate no. 2070). Of the former, we consulted copies preserved in the Bibliothèque nationale in Paris (A 42.799) and the Busoni Collection at the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin (Volume 13); of the latter, we availed ourselves of a copy in the Library of Congress, Washington. Both editions derive from a common hypothetical layer of text and, in consequence, mutually correct and complement each other in many of their details. As a secondary source we examined an autograph leaf from the Heinrich Panofka Album containing bars 63 to 78. This album is preserved today in Det kongelige Bibliotek, Copenhagen (mu 7205. 1014).

The idiosyncracies of Liszt's occasionally somewhat unorthodox musical handwriting have been largely retained. The ambiguous *rit.* (it may stand for *ritardando* or *ritenuto*) has been reproduced as it appears in the sources. In general, its meaning can always be correctly inferred from the context. The

distinction between accents and decrescendo hairpins is no less problematical in Liszt's music than, say, in Schubert's. Even the autograph manuscripts are not always clear in this respect, and occasionally the two signs were misconstrued by copyists and engravers. Nor did the composer always reverse these misconstruals when he read proof. We have consistently followed the readings in the first edition, although it sometimes proved necessary to adapt them judiciously for consistency with parallel passages. Editorial additions are enclosed in parentheses. Accidentals omitted by mistake have been reinstated without comment. **Fingering in italics derives** from the composer. To avoid creating a profusion of digits we have refrained in several numbers from supplying additional fingering. Due to shortage of space, the editorial comments given at the end of the volume are limited to essentials. They raise no claims to completeness and should by no means be used for the purpose of reconstructing the sources. The literary appendages to the music have been quoted from the following sources: the text of the preface from Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses* (Paris, 1886); the wording of the poems from Lamartine, *Œuvres poétiques*, ed. by Marius-François Guyard (Paris, 1977); and the plainchant texts from the *Liber usualis, missae et officii* (Paris, 1962).

I wish to thank my colleague Dr. Norbert Gertsch for kindly placing study materials at my disposal and the aforementioned libraries for generously supplying copies of the sources.

Munich, summer 1999
Ernst-Günter Heinemann

Préface

Le cycle pour piano *Harmonies poétiques et religieuses* de Franz Liszt comporte dix pièces très diverses de par la forme et le contenu musical. A côté d'œuvres grandioses, amples, telles que *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (N° 3) et *Funérailles* (N° 7), on trouve de courtes pièces sobres, écrites dans le style de la polyphonie vocale classique avec inclusion de mélodies grégoriennes: *Ave Maria*, *Pater noster*, *Miserere d'après Palestrina* (N°s 2, 5, 8). Cette singularité stylistique explique à n'en pas douter pourquoi le cycle est resté relativement inconnu dans sa totalité, alors que d'autres pièces, du moins les N°s 3 et 7, font partie du meilleur répertoire pianistique. Il est significatif à cet égard que la célèbre édition pratique en 12 volumes de l'œuvre pour piano de Liszt réalisée par Emil von Sauer (Peters) présente uniquement les numéros 3, 7 et 10. Excepté la Neue Liszt-Gesamtausgabe, la nouvelle édition complète des œuvres de Liszt, il n'existe pas d'éditions pratiques complètes de grande diffusion. La présente édition Urtext comble ainsi une lacune au bénéfice de la pratique pianistique. Il suffit de se référer à la genèse du cycle pour mieux comprendre comment il a pu acquérir cette caractéristique particulière.

Dès 1834, Liszt avait composé un morceau pour piano, *Harmonies poétiques et religieuses*, s'inspirant du recueil de poèmes portant le même titre d'Alphonse de Lamartine, paru en 1830. Cette composition révolutionnaire dédiée à Lamartine, que Liszt fit précéder d'une partie de l'avant-propos du recueil de pièces lyriques du poète, parut en 1835. Elle compte au nombre des compositions les plus remarquables de Liszt. À l'époque déjà, Liszt projetait un recueil de six autres pièces sur des poèmes de Lamartine. Il s'attelle à plusieurs reprises à ce projet dans les années 40 et l'on ne manque pas non plus de sa part d'annonces prématurées. En 1847, il parle du projet d'un volume très important qu'il veut achever sans retard. De nombreuses ébauches notées dans les livres d'esquis-

VIII

ses du compositeur (Goethe- und Schillerarchiv, Weimar) font ressortir les difficultés rencontrées par Liszt dans son travail de composition des différentes pièces et dans l’élaboration du volume. On trouve aussi d’autres pièces initialement prévues par le compositeur, de toute évidence, pour le cycle, puis abandonnées en fin de compte (*Hymne de la nuit*, *Hymne du matin*; première publication en 1978, dans la Neue Liszt-Ausgabe). Alfred Brussee a rassemblé récemment dans une édition pratique des esquisses de Liszt, organisées sous forme d’un cycle tel que celui dont le compositeur pouvait avoir eu l’idée vers 1847: *Harmonies poétiques et religieuses (version 1847)*, Verlag XYZ 1093, 1997. Par ailleurs, entre autres, Rena Mueller offre des aperçus intéressants sur la genèse, passablement complexe, de l’œuvre dans l’ouvrage *Liszt’s Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology*, Ph. D. Diss. New York, 1986.

Le cycle paraît finalement en 1853. Il est dédié à la princesse Sayn-Wittgenstein, la compagne du compositeur. Celui-ci a fait précéder le cycle et certaines des pièces de textes tirés du recueil de poèmes de Lamartine. Il a ajouté d’autre part à l’avant-propos – celui-là même qu’il avait placé en tête de sa composition de 1835 – quelques lignes pour se distancier catégoriquement de cette œuvre antérieure qui lui paraît alors totalement ratée. Elle est reprise sous une forme élargie mais aussi nettement «aplanie», sous le titre de *Pensée des morts* – d’après le poème du même nom de Lamartine –, comme N° 4 du cycle. L’introduction du *De profundis* constitue en particulier une innovation dans la mesure où l’harmonie moderne, des plus complexe, de l’introduction de la pièce initiale se trouve directement confrontée à l’archaïsme grégorien de la nouvelle version. Cette polarité inhérente à une pièce s’applique à l’ensemble du cycle, où les miniatures toutes simples côtoient les exposés sonores les plus amples. En raison de l’importance particulière qu’elle revêt pour le cycle de Liszt de 1853, nous insérons la version de 1835 à notre édition, en annexe. Les *Remarques* à la fin de ce vo-

lume fournissent d’autres informations sur les différentes pièces.

C’est la première édition, parue en 1853 chez Kistner, à Leipzig, qui a servi de source principale: il s’agit de sept volumes (I, N°s 1, 2; II, N° 3; III, N° 4; IV, N° 5, 6; V, N° 7; VI, N°s 8, 9; VII, N° 10), correspondant aux planches N°s 1835–1891 (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, I 20). Une édition ultérieure de la première édition (Bibliothèque nationale, Paris, A 42.799) a été consultée aux fins de comparaison; cette édition ne présente qu’un petit nombre de légères corrections des planches mais elle ne comporte aucune intervention du compositeur dans le sens d’une correction ou d’une révision. Les modèles de gravure autographes ont fourni d’autres sources pour les N°s 8 et 9 (N° 8: The Library of Congress, Washington; N° 9: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne). Ils ont aussi au même titre que la première édition valeur de sources de premier rang. En cas de doute quant à la longueur des soufflets de crescendo, des liaisons, etc., c’est l’autographe qui est décisif. Les signes absents probablement par erreur de la première édition sont rajoutés d’après l’autographe.

En ce qui concerne la première version des *Harmonies poétiques et religieuses* parue en 1835 en supplément de la *Gazette musicale de Paris*, l’éditeur a retenu comme sources principales de même rang la première édition française, identique au supplément de la *Gazette*, publiée par Schlesinger, planche N° M. S. 1748 (Bibliothèque nationale de France, Paris, Ac. p. 1723 et Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, collection Busoni, vol. 18) ainsi que la première édition allemande parue simultanément chez Hofmeister, à Leipzig, planche N° 2070 (Library of Congress, Washington). Ces deux éditions remontent à une strate commune, si bien qu’elles se corrigent et se complètent réciproquement pour certains détails. Une feuille d’album autographe renfermant les mesures 63–78 a servi de source secondaire (Album Heinrich Panofka, Det kongelige Bibliothek, Copenhague, mu 7205. 1014).

Les particularités orthographiques, parfois peu orthodoxes, de la notation

de Liszt ont été maintenues dans une large mesure. L’indication *rit.*, en soi ambiguë puisqu’elle peut aussi bien signifier *ritardando* que *ritenuto*, est reprise telle quelle conformément aux sources. Le contexte permettra en général de l’interpréter correctement. La distinction entre accent et decrescendo est aussi problématique chez Liszt que par exemple chez Schubert. Dans les autographes mêmes, il n’est pas toujours possible de reconnaître l’intention du compositeur. **Il en résulte que ces signes sont** çà et là confondus par les copistes ou les graveurs. Et le compositeur à son tour n’a nullement rectifié systématiquement les erreurs ainsi commises lors de sa correction des épreuves. Nous nous conformons à la première édition. Il n’est pas possible cependant d’éviter dans certains cas une harmonisation prudente des passages parallèles. Les rajouts de l’éditeur sont placés entre parenthèses. Seuls les accidents omis par erreur ont été rajoutés sans mention particulière. Les doigtés en italique sont ceux du compositeur. Pour certains numéros, il a été renoncé à l’adjonction de doigtés complémentaires pour ne pas gêner la lisibilité. Par manque de place, les remarques critiques à la fin du volume limitent à l’essentiel. L’éditeur n’a pas visé l’exhaustivité et les remarques critiques n’ont nullement pour but la reconstitution des sources. Les textes littéraires accompagnant la musique sont extraits des publications suivantes: Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, 1836 (texte de l’avant-propos); Lamartine, *Œuvres poétiques*, éd. par Marius-François Guyard. Paris, 1977 (pour le texte des poèmes); *Liber usualis, missae et officii*, Paris, 1962.

J’adresse mes remerciements à mon collègue Norbert Gertsch pour la documentation qu’il a aimablement mise à ma disposition. Je remercie également les bibliothèques ci-dessus mentionnées pour la mise à disposition des copies des sources.

Munich, été 1999

Ernst-Günter Heinemann