

Liszt

Etudes d'exécution transcendante

UT 50233



李斯特

超级练习曲

附 大练习曲 2 & 7

Ubber / Kraus

中外文对照

Wiener Urtext Edition

hott / Universal Edition

上海教育出版社



上架建议：钢琴乐谱

ISBN 978-7-5446-5931-0



9 787544 459310 >

易文网：www.cwen.co

定 价：69.00元

弗朗茨·李斯特
Franz Liszt

超级练习曲 Etudes d'exécution transcendante

附 大练习曲2与7
mit / with / avec Grandes Etudes 2 & 7

克里斯蒂安·乌伯尔根据原始资料编辑并撰写演奏评注

德特勒夫·克劳斯编写指法

Nach den Quellen herausgegeben und mit Hinweisen zur Interpretation versehen
von Christian Ubber

Fingersätze von Detlef Kraus

Edited from the sources and provided with notes on interpretation by Christian Ubber
Fingering by Detlef Kraus

Edité d'après les sources et muni de notes sur l'interprétation par Christian Ubber
Doigtés de Detlef Kraus

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

李斯特超级练习曲 / (匈) 李斯特编著; 李曦微译.

— 上海: 上海教育出版社, 2014. 12

ISBN 978-7-5444-5931-0

I. ①李… II. ①李… ②李… III. ①钢琴曲—练习曲—奥地利—近代—选集 IV. ①J657.411

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 282295 号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

李斯特超级练习曲

克里斯蒂安·乌伯尔 编订
德特勒夫·克劳斯
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张24.5
版次 2014年12月第1版
印次 2014年12月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-5931-0/J.0422
定价 69.00元

(如发现质量问题, 读者可向工厂调换)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 **Critical Edition** 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有收益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前言

1848年,弗朗茨·李斯特接受了宫廷乐长的职位并定居魏玛。这使他能够回顾那些促成他数次欧洲巡演经历的无与伦比的演奏大师生涯。此后,他几乎不再以钢琴演奏家的身份活动,而是作为作曲家转而集中于创作管弦乐作品,尽管之前他几乎只写钢琴作品。相对他的演奏家时期而言,在魏玛期间他只写了几首新的钢琴曲,其中有B小调奏鸣曲。此外,他还致力于对那些他认为最重要的早期作品进行重大修改,包括《超级练习曲》《帕格尼尼练习曲》《匈牙利狂想曲》《旅游岁月》和《诗歌与宗教的和谐》等作品的新的最终版本。

《超级练习曲》写于1851年,在李斯特的作品中有着重重要的地位,其源头可以追溯到25年前,即1826年他所写的《技巧训练的练习曲》(在原先预期的48首“练习曲”中只有12首出版)。1835年11月他告诉费迪南德·希勒自己要在1837年春天发表《24首大练习曲》的想法,这很可能与西伊斯蒙德·塔尔贝格和弗雷德里克·肖邦发表的练习曲有关。¹ 1836年他还要求他的母亲:“……还有(如果可以的话尽可能),请想办法找到……我的练习曲的印刷谱,或者至少是12首练习曲的手稿,它们应该放在阁楼上的一堆乐谱中,我不知道在哪里。”² 这表明李斯特的练习曲写作计划的具体成形是以修改早期作品为基础的。他开始这项工作不晚于1837年9月,在他与伴侣玛丽·达古尔移居到科摩湖附近的碧堤半岛之后:“自从我来到这里之后便一直创作12首大练习曲。”³ 根据玛丽的叙说,它们完成于10月底。⁴ 12月28日李斯特写信给负责维护他在英国出版社权益事务的伊格纳茨·莫谢莱斯,说他可以马上寄出《大练习曲》。⁵ 移居到米兰附近的科摩湖后,李斯特被介绍给米兰出版商乔凡尼·里科尔迪,两人很快就建立了深厚的友谊。1839年,《24首大练习曲》——又一次只完成了其中的12首——首先由莫里与拉维纽在英国、施莱辛格在法国分别发行了前8首练习曲(施莱辛格后来出版了完整版本),后来奥地利的哈斯林格和意大利的里科尔迪也相继出版了此乐谱。里科尔迪版的校样被其他出版商用作制版稿。

大练习曲创作的时期,正是钢琴制造取得重要进步的时期。对这种乐器的新的可能性的研究导致了对已知钢琴演奏手法的改善。为了拓展源自管弦乐队的超乎过去所能想象的钢琴音响新境界,发展出新的演奏技巧:

“具有七个八度,它(钢琴)涵盖了管弦乐队的整个音域,人的十指足以创造出超过一百名演奏者合力才能产生的和声。……由于钢琴家们坚持不懈的努力,已经取得了进步并且不断发展,钢琴兼收并蓄的潜能日益扩展。我们可以弹奏竖琴式的琶音,像管乐器一样的持续音、断奏以及无数过去只能用特定乐器演奏的片段。我们可以预见,钢琴制作的进一步发展无疑将使我们可以表现出迄今为止无法做到的一些不同以往的处理。”⁶

伴随着一系列类似管弦乐音乐的表现手法,钢琴也具备了交响性的丰满音响与音色。对于李斯特而言,将柏辽兹的《幻想交响曲》和贝多芬的第五到第七交响曲改编为钢琴曲的符合逻辑的结果是:各种乐器的音响可能性也应该在钢琴音乐自身中探索,而不需要遵循明显的管弦乐模式。练习曲这个体裁可以说是“管弦乐式钢琴演奏”的准备。还有,正如帕格尼尼对于他的大多数同时代人一样,他的小提琴演奏给李斯特以深刻的印象并以难度极大的演奏技巧要求体现在他的大练习曲之中。帕格尼尼向所有人展示出乐器演奏技巧可以高超到何种程度,以及这样的音乐表现可以有多广泛的领域。罗伯特·舒曼在发表于《新音乐杂志》上的大练习曲评论中注意到这种情况:“这些练习曲是真正的风暴,令人畏惧,配得上它们的人在全世界最多只有10到12个,稍差一些的钢琴家弹它们只会惹人笑话。它们与帕格尼尼创作的一些小提琴练习曲有很密切的关系,李斯特最近已经宣称他有意改编后者中的几首为钢琴曲。”⁷

不过舒曼更看好1826年的早期版本,它“由于是年轻人最初的流露而引人注目,原本的天真在这部作品目前的样式中完全被压抑了。”⁸ 戈特弗里德·威廉·芬克是另一位评论到这些曲子新的难度,

同时指出练习曲体裁被非同寻常地运用的人,他在《大众音乐报》上叙述如下:

“这是一些构思宏伟的练习曲——幻想曲,如此大胆的炫技性浪漫主义,它们使得那些哪怕是成熟的钢琴家都毛骨悚然……当这位演奏大师作为作曲家时,我们迫不及待地想看到和听到李斯特将带给我们什么。”⁹

1840年李斯特修改了第4首大练习曲,并用“玛捷帕”为标题于1846年底出版。1849年与1850年之交,他开始计划自己练习曲的新版本,所以1850年1月25日要求卡尔·哈斯林格将那些练习曲的版权归还给他,这样他就可以(预期要让某位德国出版商发行新版本)防止早期版的重印:

“我毫不犹疑地同意并确认我的亲戚爱德华·李斯特先生与你起草的这份合同,自今日起法定生效,根据此合同,你将我的24首大练习曲和6首帕格尼尼练习曲的版权归还给我……我的同意和确认意味着,我和你以及你的出版社中的任何一方都不得再提出任何要求。”¹⁰

1851年2月初,李斯特开始修改。¹¹他增加了更正,将一些段落添加或者结合到哈斯林格版的《大练习曲》中。李斯特是在巴德艾尔森完成这部作品的,当时他的终生伴侣维特根斯坦公主卡罗琳·赛恩正在此处接受治疗。最后一首练习曲的日期标记为“1851年4月2日,艾尔森”,这是李斯特的命名日——一个有象征意义的日期,因为李斯特也将4月2日作为其他作品的日期。¹²《超级练习曲》(原计划的标题是《炫技练习曲》¹³)由布赖特科普夫与黑特尔于1852年夏天出版,附加了标题栏“由作者修订的唯一正式版本”。

一些作品的改写对于李斯特从作曲角度理解自我形象具有典型意义。李斯特认为能够修正自己的错误,并运用出版作品获得的经验,是富有成果的。¹⁴他将“大练习曲”修改为“超级练习曲”——其大意为超越可想象的界限——将焦点置于全新的钢琴写作法。考虑到钢琴制作的进步和音量的扩大,李斯特致力于钢琴音响的改善。这些练习曲的编排更清晰、更简洁,低音声部比较稀疏,更强调即兴性的高音声部,需要弹奏的音符更平均地分布在键盘,特别是这些变化使乐曲可以演奏得更舒适;对管弦乐队的模仿,例如震音,用非常富有想象力的段落加

以变化或者取代,效果类同而表现手段迥异;练习曲式的少数音型的重复被代之以种类繁多的演奏模式,因此音乐家不会因为单调而疲惫。

修改工作的另一个关注重心是删除或者新创作扩展的结构段落。这时的李斯特写作交响性作品,作曲技巧已达到更高的水平,尤其引人注目的是他对展开技巧的处理。所以他毫不犹豫地删掉1837年版本中被认为是不完善的段落,或者用新写的取代。¹⁵附录中的“大练习曲”2和7可以作为观察李斯特创作风格的范例,它们不仅显示出钢琴写法的不同,而且也包括了在最终版中被取代或者删除的一些大篇幅的结构段落。

目前的新版本除了著名的《超级练习曲》版本之外,还有写于1876年的练习曲No.11(“黄昏的和谐”)开始部分的变体发表,它显示出李斯特晚期风格特有的和声结构。1852年第一版中的,以及被后来所有《超级练习曲》版本复制的所有错误都根据制版稿予以删除。在有些情况下,我们增加了来自《大练习曲》的连断标记和演奏指示,李斯特无意中忘了将它们记在自己的修改中。《超级练习曲》的制版稿也与所有的《大练习曲》版本进行了交叉核对,以便将大练习曲中那些没有改变或者十分类似的段落以尽可能可靠的样式保留在我们的乐谱中。而且,也可以将不为人知的,李斯特写的乐谱变体和原有指法加入到最终文本里。附录包含了1837年首部评注版的两首大练习曲。

编辑想在此衷心感谢“版本评注”中提及的图书馆及其工作人员,他们提供了原始资料的复印件并使我有机会查阅原件。我特别感谢布达佩斯的玛丽亚·埃克哈特女士,她总是乐于为我提供原始资料方面的信息,还有来自伦敦的教授吉姆·萨姆森博士,他提供了法国首版《大练习曲》的信息。

克里斯蒂安·乌伯尔

(由西比尔·马夸特翻译成英文)

1. 参见艾伦·沃克,《炫技大师年代1811-1847年》,伦敦,1983年,《弗朗茨·李斯特》,第一卷,第219页。

2. 《弗朗茨·李斯特与母亲的通信》,克拉拉·哈姆布格编辑,艾森斯塔特,2000年,第94页。

3. 李斯特致他的母亲的信,1837年10月22日前:《弗朗茨·李斯特与母亲的通信》,第116页。
4. 参见吉姆·萨姆森,《炫技与音乐作品——李斯特的〈超级练习曲〉》,剑桥,2003年,第10页。
5. 参见《从通信看弗朗茨·李斯特》,汉斯·鲁道夫·容编辑,柏林,1987年,第65页。
6. 《弗朗茨·李斯特:早期作品》,莱纳·克莱纳茨编辑,威斯巴登等地,2000年,《作品全集》,第一卷,第121页。
7. 罗伯特·舒曼,《钢琴练习曲》,选自《论音乐与音乐家》,莱比锡,1875年,第122页。
8. 同上,第118页。
9. 《大众音乐报》42,1840年, No.15,第313栏之后。
10. 《弗朗茨·李斯特,与匈牙利的通信集,1835-1886年》,马尔吉特·普拉哈克编辑,卡塞尔等地,1966年,第69页。
11. 参见《弗朗茨·李斯特与卡罗琳·赛恩——维特根斯坦公主的通信》,拉·玛拉编辑,莱比锡,1899年,《弗朗茨·李斯特通信集》,第四卷,第67页。
12. 雷根斯堡的贝蒂娜·贝尔林霍夫博士善意地提供的信息。
13. 这些练习曲的制版稿,魏玛,歌德与席勒档案馆,60/23。
14. 《从巴黎到罗马》,莱比锡,1893年,《弗朗茨·李斯特通信集》,第一卷,第190页。
15. 这个版本的细节对比参见:克里斯蒂安·乌伯尔,《李斯特的12首练习曲和它们的持有人(1826-1837-1851)》,拉伯,2002年,《魏玛李斯特研究》,第四卷。

演奏评注

“有些情况,例如巴托克,原始资料的研究肯定应该包括对比他对自己作品的诠释与印刷版。至于李斯特,我们可以从他的学生们保存的录音中得到有关历史性演奏实践的二手信息。所以,理想的做法是对比所有可以获得的当时的诠释与出版谱。”¹

为了这个目的,除了音响资料之外,李斯特的学生们有关他的教学法与钢琴演奏的回忆也是很有助益的。具体到练习曲,我们有奥古斯特·格勒里希的编年史;²亚瑟·弗里德海姆、埃米尔·范·绍尔和弗雷德里克·拉蒙德分别演奏的一些练习曲的录音被保存了下来,他们在19世纪80年代师从李斯特。³尽管这些资料来源都具有主观性,不过仍然可以从中得出有关李斯特对于特定片段的速度、个性和结构观念的结论。李斯特作品的演奏方法还包括不同于乐谱的某些类似即兴的片段,特别是在结构过渡处,可以有随意展开的反复段落。“鬼火”的录音是研究这种演奏过程的出色范例。

与早期版本不同,其中10首练习曲有诗意的标题。即使是在早年,李斯特也喜欢在教学中联系到文学作品,以便解释清楚乐曲的内涵。这种注解式的教学方法有助于演奏者和听众对音乐的理解,也为李斯特的标题音乐观念埋下了伏笔。所以,“前奏曲”、“风景画”和“英雄”这些标题无疑强调的是相应乐曲的性质特征,而其他标题则几乎是演奏指示,建议某种特别的音响或者个性,它们无法用一般的音乐语汇准确地表达,如“鬼火”、“狩猎”、“黄昏的和谐”、“追雪”。这套曲子的内在联系一方面来自主题的关联性,“风景画”、“玛捷帕”和“幻影”都与维克多·雨果的诗歌有关⁴,另一方面,其他许多练习曲表现的是最一般意义上的自然界画面。

从19世纪30年代开始,李斯特为教学而创造出一些特殊标记,用来确定非常细腻的速度差别,⁵并将它们用在1837年的《大练习曲》中。1851年修改时,它们被删除了。为了尽可能准确地理解李斯特演奏风格的速度变化,这些标记对于最终版本也是有意义的;这版练习曲的附录中复制了这些标

记,鼓励读者从这个角度对比不同版本。根据李斯特本人的解释,这些标记的含义如下(参见大练习曲之2):

⏏: 休止点,短于 $\frown$

▮: 加强的过程(渐快等等)

—: 减弱的过程(渐慢、突慢、渐柔和放慢等等)

一组音符或者和弦上方的重击标记($\hat{\text{p}}$)是李斯特创造的另一个特殊符号,不过李斯特后来保留了它,表示整组音符或者和弦都应该强调。从其他大练习曲中可以获得的最重要的信息在下文中说明。正如1851年版本中删除的演奏法和速度的标记一样,这些标记也可能十分有启发意义。

练习曲 I 前奏曲

第一首练习曲由于大量的琶音和缺少主题性要素,所以其性质是前奏曲。1837年的作曲家手稿已经用了“前奏曲”作为标题。然而不清楚的是,这个标题只与第一首练习曲有关,还是针对整部曲集。不管怎样,李斯特有时用“前奏曲”代替“练习曲”。⁶前奏曲有双重功能:它引入整套乐曲,同时又实际上是下一首练习曲的前奏。克劳迪奥·阿劳向李斯特的学生马丁·克劳斯学习了这些练习曲,在他的录音中前奏曲与第二首练习曲组合在一起,并为两首曲子选用了几乎一样的基本速度,费鲁乔·布索尼也这样建议。⁷与1851年版的符尾安排不同,这个版本以1837年的哈斯林格版为基础,在其他的《大练习曲》版本中,第14小节以后由右手弹奏的十六分音符组用跨拍子的符尾连在一起,第21和22小节之间甚至跨越小节线,提示宽广的句法。

练习曲 II

这首练习曲的节拍结构($\frac{3}{4}$ 或者 $\frac{6}{8}$?)有些地方难以分辨。由于哈斯林格版《大练习曲》如此,因此最终版也如此,大多数八分音符和十六分音符按 $\frac{3}{4}$ 拍子组合。另一方面,1837年的其他版本的符尾用法却更多地表明是 $\frac{6}{8}$ 拍子的划分。

练习曲 III 风景画

调号与拍号都提示田园性主题,标记“甜美的田园”(第81小节)更强调了这点。不过,标题“风景画”的选择与“田园”相关,清楚地表达了作曲家所考虑的并不仅仅是描绘一幅风俗画:一开始是维克多·雨果的一首“颂歌”,其中富有诗意的主人公受到召唤,为了发现和发展他的才能逃离文明世界,进入到安详平静的景色瑰丽的孤寂中——李斯特也将这个观念用于交响音诗《山间所闻》中,同样源自雨果。在这两个例子中,主题都是艺术家的灵感。

1851年版的符尾安排要追溯到1837年的哈斯林格版,与 $\frac{6}{8}$ 拍号标记相应。然而在《大练习曲》的其他版本中,开始处和所有类似段落始终用符尾连接在一起:



这与1851年版形成对比,同时也允许 $\frac{3}{4}$ 拍子或者更高一级的 $\frac{3}{2}$ 拍子“三对二”节奏组合。根据可得到的原始资料,第31-38小节的持续低音F在第36小节中断。因此可以假定,为了保持低音的连续,F(第35小节最后一个八分音符)应该用踏板保持,直到第36小节的前半部分。

《大练习曲》中的附加标记:第10小节(上方谱表,最后两个八度之间),第40小节(第三个八分音符之后)和第41小节(第五个八分音符之后):都有标记 — 。第71-77小节,交叉的左手连断法:三音组(第71、73、75、77小节)连断奏,二音组(第72、74、76小节)连奏。第79小节及其后:“自由的突慢”。

练习曲 IV 玛捷帕

这首曲子也是以维克多·雨果的作品为原型,此处的故事是玛捷帕,描述了他被捆绑在马背上、摔倒、马的死亡和他的获救。决定选用这个材料可能是由于雨果的诗作“玛捷帕”的第二部分,有关他的受难,被诠释为一种象征,其中艺术家无助地发现了自己的天赋,但最终还是获得了胜利。练习曲最后简略的引用雨果的诗句(“他终于摔倒了……但是,又站了起来并且获得了王位”),来自这首诗的第二部分,所以与艺术家而非玛捷帕这个人物有关。这里表达的艺术家的主题清楚地显示出,此曲绝不仅

仅是一幅自然主义的音画,这就是这部练习曲集中最著名的一首所要表现的。

《大练习曲》中的附加标记:指定的基本速度为“悲怆的快板”。第24小节:“一直加强并且充满活力,低音谱表的和弦为琶音。第31小节:始终精力充沛。第80-83小节,每个小节的后半部分有 — 标记。第133小节:“动荡,加速”。第136小节:“断奏与炫技”。第159小节:“而且是喧闹的”。

练习曲 V 鬼火

标题描绘出一种氛围。有可能,不过并不肯定,与歌德《浮士德 I》(“女巫之夜”)中的鬼火场景有关,如果这样,则与第八首练习曲的标题一样,源自德国神话。⁸

“大师强调他喜欢非常中庸的速度”(格勒里希,第31页)。《大练习曲》中不寻常的标记是“均匀的”,这更多的是表示个性而非速度。提示“平静的表达”(第2小节)也表明应该弹得平均,不要太匆忙。弗里德海姆的速度是 $\text{♩}=144$,拉蒙德的是 $\text{♩}=138$,两个录音的共同点是这个速度一直作为基本律动,只有很少的变化,踏板用得十分谨慎,不能使断奏模糊,拉蒙德的录音中有一些段落完全不用踏板。弗里德海姆的录音,第17小节重复四音组音型,所以延长了一个八分音符,第29小节延长了两个八分音符,第71小节延长了一个八分音符,第83小节延长了六个八分音符。拉蒙德用同样的方式将第83小节延长了四个八分音符。第69小节拉蒙德和弗里德海姆都用“选择性”弹法,弗里德海姆最后一个小节(颤音音型)扩展了三个八分音符。

根据格勒里希的记载(第31页),李斯特将最后一个片段(第130-131小节)“弹得比印刷谱更长”。弗里德海姆根据这个指导,将这个片段延长了三个八分音符,并在第132小节的第二拍加上最低音 B^b 。

1851年版的制版稿中,第101-104小节的每个小节线上都有“休止点”标记(—),李斯特引人注目地为新版本采用了1837年版中的这个标记——在《超级练习曲》中这是独一无二的情况。然而第一版中并没有包括这个“休止点”标记,但是表现出这个标记却是李斯特要求此处“突慢”(即兴处理)的想法的关键。

《大练习曲》中的附加标记:第7小节以后: — ,第14小节: — ,第15小节:先是 — ,然

后——第16小节：“自由地”。第43、45小节：第一拍 *sf*。第62–63和64–65小节之间，以及第124和125小节的第一个和弦： — 。第72小节：“甜美优雅”。第126小节：最后两个八分音符的音型上方标记着“重复，两次，任意”，表明也可以扩展。

练习曲Ⅵ 幻影

这个标题也与维克多·雨果的一首“颂歌”有关，其中提出了艺术家的灵感问题，此处的形式是梦境（所以是“幻影”）。诗中的主人公听到一个“声音”，它说“世纪”的耻辱和罪行一定会有报应，正如在“最后的审判”一样，并最终成为诅咒。

李斯特写的许多速度指示保存下来：本版本的标记是“慢板”，《大练习曲》中为“悲哀的广板”，1838年的一份专辑列表上为“阴郁的行板”，而格勒里希（第109页）的标记则是“相当快”。

对比第32–37小节与1837年版《大练习曲》的相应片段表明，最终版的构思有更复杂的“配器法”，通过将每行谱表细分为高低声部达到。



在修改过程中，李斯特也极为精心地重写了这个片段，尽管音符保持原样，其余一切都不同于《大练习曲》，他还删除了该处的渐强符号以及“激动地”标记。然而从第38小节开始，李斯特的新版本需要翻页，所以本版的乐谱根据早期版本排版。不过之前几小节上方谱表中的复调肯定应该假设一直延续到这里。

《大练习曲》中的附加标记：开始处，每一个低音声部的八分音符和其后的琶音之间加了渐弱符号。低音声部开始处符干向下的音符标记着“加重”（参见影印页，第1页）。第26小节（第三拍）和第27小节的每一个八分音符都有“顿音”符号。第56小节：“迅猛的”。第64小节：*p*“轻声”。

练习曲Ⅶ 英雄

标题很可能与贝多芬的《第三交响曲》有关，调

性相同。某些方面（调性、进行曲节奏）几乎无疑会导向这个标题。“他用非常快的速度，比我可以想象的要快得多，十分坚定和精力充沛地开始”（格勒里希，第32和64页）。《大练习曲》中相应乐曲的速度标记“坚定的快板”支持了这些说法。格勒里希还提到了以下的另外一些细节。第2小节：“英雄练习曲的开始处，快速跳动之前的最高音c总是要停留一下”（第68页）；第20小节：“主要主题作为引子出现的地方，他都弹成轻快的断奏，他自己演奏这首曲子的个性是无与伦比的，但是音响却十分简洁”（第32页）；第87小节：“主题用八度音时，他说别快活得像跳舞，而是实实在在地给它一些分量，那些可怜虫这回应该像被打了一耳光！——你们把全曲弹得毫无男子气，而是像少女似的”（第64页）。

第39小节：上方谱表第二拍的三度 b a/c 该弹成“回原位”而不是“高八度”。

可供参考的原始资料的第57、59和61小节互相矛盾，因此无法为与下方谱表的音符相对应的上方谱表的19个十六分音符应该如何分配提供任何信息。可能（这在一定程度上得到两种版本的各种印刷谱原始资料谱面的支持）琶音的第八个音符应该与下方谱表第三拍的谐音同时奏出，尽管随之产生的规律性分布，即右手两个音符对左手一个音在原始资料的第59和61小节无法分辨。

练习曲Ⅷ 狩猎

这个标题涉及沃登传奇的“愤怒的主人”⁹——重要的日耳曼浪漫主义神话，它曾被许多人引用过，例如韦伯《自由射手》中的“狼谷场景”。后来的法国版《大练习曲》中，这首练习曲的标题为“地狱中心”，指希腊神话中的一切（邪恶）精灵。根据格勒里希的资料，它应该弹得“非常迅疾和狂野”（第56页）或者“十分快速”（第119页）。

第27–29小节的节奏复制自原始资料；估计每一组六十四分音符应该相当于两个八分音符的时值。然而这段音乐进行持续到第29小节时，却意味着该小节缩短了两个八分音符的时值——李斯特在其他一些片段中（练习曲Ⅵ，可能还有练习曲Ⅸ）很乐意做出这种不记谱的、临时性的拍子变化。一个替代办法是可以在渐弱之后“渐慢”，这就可以将小节填满并扩展为六个八分音符。

第 85 小节及其后,格勒里希评论道(第 119 页):“有十六分音符伴奏的第二动机要非常有歌唱性,不要打断旋律,第三指击键(第 86 小节)要清晰可辨”。

《大练习曲》中的附加标记:第 3 和 6 小节(对应的 34 和 37 小节):各小节结束处的休止符有  标记。第 20 小节:开始的八度 *mf*——李斯特可能忘了将它们转抄到新版本。第 21 小节:渐强。第 21、22 小节:最后两个和弦应该弹成 *ff*,之后的小节也做相应的处理。第 56 小节及其后:“急骤地渐强”。第 59、164 小节:“拍速很严格”。第 67 小节:法国版有“充满活力地”。第 85、86 小节:  标记。第 87、88 小节:  标记。第 93 小节:“柔美,逐渐激动”。第 134 小节:“轻声”。第 134–155 小节、178–181 小节:每小节一个全踏板,李斯特可能在新版中忽视了。第 214 小节(第三个八分音符)、第 215 小节最后三个八分音符有顿音符号。

练习曲 IX 回忆

标题“回忆”表明了与 1826 年的第一版的关系,所以也是旧版与新版的关系:这些练习曲中没有另外任何一首的两个后期版本与原版本像这首一样接近。第一版被采用,相对而言很少变化,被结合到一种由前奏与间奏形成的炫技性氛围中。在李斯特的后期作品中,这种手法很有意义,用它写成的曲子被描述为“回忆音乐”。

绍尔的基本速度为 $\text{♩}=92$,即使在标记为“活泼地”(第 27 小节)和“宽广地”(第 50 小节)的段落中也保持这个速度。格勒里希就一些段落做出了更精确的演奏提示:第 15 小节:“非常歌唱性,八分音符要连奏,最后两个八分音符断奏()不要太突出,四分音符之上有 $\blacktriangle$ 标记的要强调,而其他八分音符则较弱和较平静,这样旋律就会优雅地流动”(第 40 页)。第 27 小节:“十六分音符应该完全断奏,尽最大可能结合轻巧与芬芳!”(第 40 页)第 37 小节:“像巨流!”(第 40 页)第 42 小节:“第二个 $\flat$ A 大和弦伸缩处理”(第 141 页)。第 50 小节:“强烈,几乎是炽热的激情,充满向上的生命力,表达出它!”(第 40 页)

《大练习曲》中的附加标记:第 7 小节:先是 ,然后(连奏连线的开始处) 。第 9 小节:小字体音符开始处有  标记。第一个渐强发夹符号同时有  标记。第二个则用更精确的  标记。

第 11 小节及其后:“渐强”(伴随着不同的旋律线)同时有  标记。第 13 小节:最后音量变为 *pppp* 处伴有标记 ,正如第 18 小节的五连音一样。第 15 小节:“伸缩速度”。第 24 小节:六连音的渐强发夹符号得到  标记的加强。

练习曲 X

正如练习曲 VI 的情况一样,多种速度标记被保存下来:大练习曲的基本速度是“十分激动的急板”,1838 年的一份专辑列表表明“十分激动,活泼的快板”(类似急板),目前的版本用“十分激动的快板”。

《大练习曲》中的附加标记:第 1 小节:“平稳地”。第 3 小节:“激情”。第 14–17 小节:第 14、16 小节的上行十六分音符有渐强发夹符号,每个十六分音符三音组的第一个音加重音,同样还有左手声部的每一个和弦。第 15、17 小节,右手声部的第一个八分音符加 *sf*。第二主题第 31 小节标记着“不同的”,第 35 小节“稍弱”。第 47 小节和类似片段下方谱表的每一个八分音符有断音标记。

缩减了的 1851 年版模糊了结束处的基本动机:《大练习曲》中有扩展的尾声,它发展了第二主题(第 31 小节)。第 170 小节以后就以这个主题的开始为基础,这在 1837 年版中仍然可以分辨。这意味着由一个十六分休止符隔开的最后一个十六分音符并非作为下一个小节的弱起拍(人们可能这样认为)而是属于中间声部这个主题开始的基本节奏 $\text{♩} \text{♩}$ 。

练习曲 XI 黄昏的和谐

标题“黄昏的音乐”或者“黄昏的和谐”应该理解为一种氛围性描绘,在一定程度上概括了 1837 年版(第 1 小节)单独的提示“钟声”(力度: *mf*),因此,正如《旅游岁月》第一集中的夜曲“日内瓦的钟声”一样,预示着法国印象派的钟声画作。

格勒里希评论开始的音乐形象(第 139 页):“另一个建议是:开始时略慢一点”。《大练习曲》中的开始速度标记“非常慢的”和第 8 小节的“小行板”都证实了这点。在后来的一些地方,格勒里希也重复了来自李斯特的更细节的指示:第 38 小节:“G 大调段落:低音强调一些”(第 139 页)。第 58 小节:“声乐式的宣叙调非常突出,伴奏突然中断;竖琴性的伴奏完全是‘受难的’而不是激情的。非常自由,引出

♯F(第67、69小节?)用左手(有些字无法看清)”(第139页及其后)。第80小节:“E大调段落要快”(第140页)。第98小节:“A大调段落接近结束时弹成 fff ,这样八分音符听起来就不是分开的,而是融合成一片,因此,听上去是整个和弦的共鸣”(第140页);在《大练习曲》中,这个段落标记着“雄伟的”和“不要激动”。第132小节:“右手平静的段落,将和弦中间声部的二分音符弹得富于歌唱性”(第140页)。

《大练习曲》中的附加标记:第10小节:上方谱表的钟声动机,“稍微加强”。第30小节:“甜美”,加上渐弱发夹符号。第33小节:渐强发夹符号。第34小节:“持续渐弱”。

练习曲 XII 追雪

《大练习曲》中的附加标记:速度标记是“小行板”。第9小节:“富有表情地”。第41小节(最后一个八分音符):“哭泣”。第68小节:“充沛的激情, rfz (突强)”。第79小节:“不太匆忙”。

附录:大练习曲2和7

《大练习曲》的技巧极难,远远超过《超级练习曲》,这与各种不同的、精确的诠释提示有关,这些标记在当时是前所未有的。包括最细微的速度变化记谱,李斯特为此目的而创造出的一些特殊符号。演奏者不得不最充分地运用可能得到的一切手段做到幅度极大的速度、力度变化,还常常对乐器有特殊要求。李斯特显示出敢于尝试当时非同寻常的大胆音响效果的勇气,超越了古典的平衡,非常引人注目,类似埃克托·柏辽兹的配器法。李斯特在《大练习曲》中探索征服新领域,不仅仅是技巧上的,也表现在音响与音乐表现的区分与变化的潜力方面。演奏者需要在技巧方面与诠释能力方面都有高超的技艺。这个时期他的创作与1848年之后的魏玛时期的有根

本不同的演奏与作曲风格,它相对而言减少了极限幅度的速度、音响和力度,形成更有效果的技巧,并且只在必须的地方给出演奏指示,也就意味着给演奏者更多的自由。

克里斯蒂安·乌伯尔

(由克里斯·罗森翻译成英文)

1. 安德拉什·巴塔,“将要出版的李斯特目录中的音乐学杂闻与第二手信息”,发表在《音乐学研究》32期,1992年,第389-395页,此处为第391页。

2. 《弗朗茨·李斯特1884-1886年的钢琴教学,奥古斯特·格勒里希的日记中所记载的》,威廉·耶格尔编辑《19世纪音乐史研究》第39卷,雷根斯堡,1975年。

3. 弗里德海姆:练习曲5, CD Pearl GEMM CDS 9972, 1912年1月7日录制, Mat.36675, 哥伦比亚517;拉蒙德:练习曲5, CD APR5504, 1929年2月5日录制, Cc15843-2(D1967);绍尔:练习曲9, CD Pearl GEMM CD9403, 1939年录制, Mats.CRX200/1;哥伦比亚LWX353。

4. 维克多·雨果,《东方诗集》(XXXIV,“玛捷帕”);《颂歌与叙事曲》,《颂歌》第五集,“颂歌”第11篇(风景画);《颂歌》第一集,“颂歌”第10篇(幻影)。

5. 参见1833年写给玛丽·达古尔的非日期标记信件,收在《弗朗茨·李斯特,致玛丽·达古尔伯爵夫人的信》,丹尼尔·奥利维尔编辑,柏林,1933年,第32页。

6. 吉姆·萨姆森,《炫技与音乐作品,李斯特的“超级练习曲”》,剑桥,2003年,第176页。

7. 弗朗茨·李斯特,《音乐作品》卷II/2,《钢琴独奏练习曲》费鲁乔·布索尼编辑,莱比锡,1911年。

8. 参见吉姆·萨姆森,《炫技与音乐作品》,第178页。

9. 参见雅各布·格林,《德国神话》,卷二,柏林,1878年,第765-793页。

VORWORT

Als sich Franz Liszt 1848 in Weimar niederließ, um die Position des Hofkapellmeisters zu übernehmen, konnte er auf eine beispiellose Virtuosenkarriere, die ihn mehrfach durch ganz Europa geführt hatte, zurückblicken. Als Pianist trat er fortan kaum noch auf, und als Komponist wandte er sich, nachdem er bislang fast ausschließlich für das Klavier geschrieben hatte, schwerpunktmäßig der Komposition von Orchesterwerken zu. Im Vergleich zu seinen Virtuosenjahren entstanden in der Weimarer Zeit nur wenige neue Klavierwerke, unter anderem die h-Moll-Sonate; daneben unterwarf er die aus seiner Sicht wichtigsten früheren Kompositionen einer grundlegenden Revision und erarbeitete so neue und endgültige Fassungen der *Etudes d'exécution transcendante*, der *Paganini-Etuden*, der *Ungarischen Rhapsodien*, der *Années de Pèlerinage* und der *Harmonies poétiques et religieuses*.

Den *Etudes d'exécution transcendante* aus dem Jahr 1851 kommt in Liszts Werk eine Schlüsselstellung zu. Ihre Wurzeln reichen ein Vierteljahrhundert zurück: 1826 komponierte er die *Etude en quarante-huit exercices* (von den angekündigten 48 „Übungen“ sind nur zwölf erschienen). Im November 1835 bekundete er Ferdinand Hiller gegenüber – wohl vor dem Hintergrund kurz zuvor entstandener Etüden Sigismund Thalbergs und Frédéric Chopins – seine Absicht, 24 *Grandes Etudes* bis zum Frühjahr 1837 vorzulegen¹, und im März 1836 bat er seine Mutter: *Außerdem (und wenn das überhaupt möglich ist) versuchen Sie ... , ein gedrucktes Exemplar meiner Etuden, oder noch besser das Manuskript der 12 Etuden zu finden, die sich unter dem Haufen meiner Noten auf dem Speicher finden, ich weiß nicht wo.*² Damit konkretisierten sich Liszts Etüdenpläne auf eine Umarbeitung der Jugendwerke. Spätestens nachdem er mit seiner Lebensgefährtin Marie d'Agoult im September 1837 nach Bellagio am Comer See gezogen war, begann er damit: *Ich arbeite an zwölf großen Etüden, seitdem ich hier bin.*³ Ende Oktober waren sie laut Marie fertiggestellt⁴. Am 28. Dezember schrieb er an Ignaz Moscheles, der Liszts Interessen gegenüber den englischen Verlegern wahrnahm, er könne sofort *Große Etüden* liefern⁵. Nach dem Umzug nach Como unweit Mailands lernte Liszt in Mailand den Verleger Giovanni Ricordi kennen, mit dem ihn bald eine tiefe Freundschaft verband. Die 24 *Grandes Etudes* – von denen abermals nur zwölf fertiggestellt wurden – erschienen 1839, zunächst in England und Frankreich bei Mori und Lavenu beziehungsweise Schlesinger mit jeweils den ersten acht Etüden (Schlesinger vervollständigte seine Ausgabe später) sowie in Österreich und Italien bei Haslinger und Ricordi. Die Druckfahnen der Ricordi-Ausgabe dienten den übrigen Verlegern als Vorlage.

Die *Grandes Etudes* entstanden zu einer Zeit bedeutender Fortschritte des Klavierbaus. Die Erkundung der neuen instrumentalen Möglichkeiten führte zu einer Verfeinerung der bekannten pianistischen Mittel und zur Entwicklung neuer Spieltechniken, um dem Klavier neue und ungeahnte Klangwelten zu erschließen, die sich am Orchester orientierten:

*In seinen sieben Oktaven schließt es [das Klavier] den ganzen Umfang eines Orchesters ein, und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von mehr als hundert Mitwirkenden hervorgebracht werden. ... Durch die bereits erzielten Fortschritte, welche durch die beharrliche Arbeit der Pianisten täglich vermehrt werden, dehnt das Klavier seine Aneignungsfähigkeit von Tag zu Tag weiter aus. Wir bringen Arpeggien wie die Harfe hervor, gehaltene Töne wie die Blasinstrumente, Staccato und tausend andere Passagen, welche einst als Spezialität dieses oder jenes Instruments galten. Die bereits absehbaren weiteren Fortschritte im Klavierbau werden uns zweifellos jene Differenzierungen im Klang ermöglichen, die uns noch fehlen.*⁶

Die Übertragung symphonischer Klangfülle und -farben auf das Klavier brachte einen der Orchestermusik vergleichbaren Ausdrucksradius mit sich. Für Liszt war es nach den Klaviertranskriptionen der *Symphonie fantastique* von Berlioz und der Symphonien Nr. 5 bis 7 von Beethoven eine logische Konsequenz, die klanglichen Möglichkeiten des Instruments nun auch in der autonomen Klaviermusik, ohne Orientierung an einer konkreten orchestralen Vorlage, auszuloten. Gleichsam zur Vorbereitung auf ein „orchestrales Klavierspiel“ diente die Gattung der Etüde. In den extremen spieltechnischen Anforderungen der *Grandes Etudes* wirkte zudem der Eindruck, den das Violinspiel Paganinis auf Liszt wie auf die meisten seiner Zeitgenossen hinterlassen hatte, nach. Ihnen allen hatte Paganini demonstriert, in welchem Ausmaß ein Musikinstrument technisch beherrscht werden konnte und welche musikalische Ausdrucksbreite sich dadurch ermöglichen ließ. Diesen Umstand hat Robert Schumann in seiner Rezension der *Grandes Etudes* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erkannt:

*Es sind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten sind sie einigen jener Paganini'schen für Violine verwandt, von denen Liszt neuerdings auch welche für das Pianoforte übertragen beabsichtigt.*⁷

Schumanns Urteil fiel allerdings zugunsten der Frühfassung von 1826 aus, deren *ursprüngliche Naivität, wie es dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint*⁸. Auch Gottfried Wilhelm Fink stellte in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die neuartigen Schwierigkeiten und zugleich den eigenwilligen Umgang mit der Gattung Etüde heraus:

*Was nun hier gegeben wird, sind Etüdenfantasieen ganz enormer Art, einer so kühnen Virtuosen-Romantik, dass selbst einem tüchtigen Spieler dabei die Haare zu Berge stehen möchten ... Begierig sind wir noch, zu sehen und zu hören, was uns Liszt geben wird, wenn der Virtuos im Dienste des Komponisten steht.*⁹

1840 überarbeitete Liszt die vierte *Grande Etude*, die er Ende 1846 unter dem Titel *Mazeppa* veröffentlichte. Seit der Jahreswende 1849/50 plante er eine abermalige Neufassung seiner Etüden und forderte zu diesem Zweck am 25. Januar 1850 von Carl Haslinger das Urheberrecht an den Etüden zurück, um (mit Blick auf die Publikation der Neufassung in einem deutschen Musikverlag) Nachdrucke der früheren Fassung zu verhindern:

*Ich nehme keinen Anstand, den von mir durch meinen Verwandten Herrn Eduard Liszt und Ihnen projectierten und vom heutigen Tage an in Rechtskraft tretenden Vertrag, wonach Sie mir das Eigentumsrecht meiner 24 grossen und sechs Paganini'schen Etüden zurück geben ... , in der Art zu genehmigen und zu bestätigen dass weder ich an Sie oder Ihr Haus, noch Sie oder Ihr Haus an mich irgend eine Forderung ... geltend machen können.*¹⁰

Anfang Februar 1851 begann Liszt mit der Revision¹¹. Er trug seine Korrekturen beziehungsweise klebte oder nähte neu geschriebene Passagen in ein Haslinger-Exemplar der *Grandes Etudes* ein und beendete die Arbeit in Bad Eilsen, wo seine Lebensgefährtin, die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, sich zur Kur aufhielt. Die letzte Etüde ist mit *Eilsen 2 avril 1851* auf Liszts Namenstag datiert – ein symbolisches Datum, denn Liszt datierte auch andere Werke auf einen 2. April¹². Die *Etudes d'exécution transcendante* (ursprünglich war der Titel *Virtuosen Studien* geplant¹³) erschienen im Sommer 1852 bei Breitkopf & Härtel mit dem Titelzusatz *seule édition authentique revue par l'auteur*.

Für Liszts kompositorisches Selbstverständnis sind Mehrfachbearbeitungen eigener Werke charakteristisch. Liszt erachtete *es als ganz erspriesslich, seine Fehler möglicherweise zu verbessern, und die durch die Herausgabe der Werke selbst gewonnenen Erfahrungen zu benützen*¹⁴. Die Umarbeitung der *Grandes Etudes* zu den *Etudes d'exécution transcendante* – zu deutsch sinngemäß: die Grenzen des Vorstellbaren überschreitend – setzte einen Schwerpunkt in die Neugestaltung des Klaviersatzes. Angesichts der Fortschritte des Klavierbaus und des erweiterten Klangvolumens der Instrumente galt Liszts Bestreben einer klanglichen Verbesserung. Die Etüden sind nun durchsichtiger und schlanker gesetzt, der Bassbereich ist ausgedünnt, der Diskant gewinnt dagegen an Gewicht, und die zu spielenden Töne sind gleichmäßiger über die Klaviatur verteilt. Mit den Änderungen geht nicht zuletzt eine bequemere Spielbarkeit einher. Orchesterimitationen wie Tremoli werden fantasievoll abgewandelt oder durch Figuren ersetzt, die einen vergleichbaren Effekt auf andere Art hervorrufen. Etüdenartiges Wiederholen immer gleicher Figuren wird durch zahlreiche verschiedene Spielmodelle abgelöst, die einem Ermüden des Spielers vorbeugen.

Ein weiterer Schwerpunkt der Überarbeitung war die Streichung oder Neukomposition umfangreicher Formabschnitte. Liszt hatte mittlerweile durch die Komposition symphonischer Werke ein höheres kompositionstechnisches Niveau erreicht, vor allem in der Arbeit mit Durchführungstechniken. So entfernte er kurzerhand seiner Ansicht nach nicht gelungene Passagen aus der Fassung von 1837 oder ersetzte sie durch

neue Abschnitte.¹⁵ Anhand der im Anhang wiedergegebenen *Grandes Etudes* Nr. 2 und 7, die nicht nur die Unterschiede im Klaviersatz verdeutlichen, sondern auch umfangreiche, in der Endfassung ausgetauschte oder entfallene Formabschnitte enthalten, lässt sich Liszts Arbeitsweise exemplarisch nachvollziehen.

Die vorliegende Neuausgabe publiziert – zuzüglich zur bekannten Fassung der *Etudes d'exécution transcendante* – eine Alternativversion des Beginns der XI. Etüde (*Harmonies du soir*) von 1876 mit einer von Liszts Spätstil geprägten Harmonik. Irrtümer der Erstausgabe von 1852, die sich durch alle nachfolgenden Ausgaben der *Etudes d'exécution transcendante* zogen, wurden anhand der Stichvorlage korrigiert, mehrfach konnten Artikulation und Vortragsangaben aus den *Grandes Etudes*, die Liszt bei seinen Korrekturen versehentlich nicht übertragen hatte, ergänzt werden. Die Stichvorlage der *Etudes d'exécution transcendante* wurde darüber hinaus anhand aller Ausgaben der *Grandes Etudes* überprüft, um einen möglichst zuverlässigen Text der in der Neufassung unverändert oder ähnlich übernommenen Passagen der *Grandes Etudes* zu erhalten; außerdem konnten so bislang unbekannte Textvarianten und Originalfingersätze Liszts in die Endfassung eingefügt werden. Im Anhang werden erstmals zwei *Grandes Etudes* von 1837 in einer kritischen Ausgabe veröffentlicht.

Der Herausgeber dankt allen in den Kritischen Anmerkungen genannten Bibliotheken und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die Bereitstellung von Kopien des Quellenmaterials und die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Originale. Ein besonderer Dank gilt Frau Mária Eckhardt, Budapest, für die stets bereitwilligen Auskünfte zu Quellenfragen, sowie Herrn Prof. Dr. Jim Samson, London, für seine Informationen zur französischen Erstausgabe der *Grandes Etudes*.

Christian Ubber

¹ Vgl. Alan Walker: *The Virtuoso Years 1811–1847*, London 1983 (*Franz Liszt*, Bd. 1), S. 219.

² Franz Liszt, *Briefwechsel mit seiner Mutter*, hg. von Klára Hamburger, Eisenstadt 2000, S. 94.

³ Liszt vor dem 22. Oktober 1837 an seine Mutter: ebd., S. 116.

⁴ Vgl. Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge 2003, S. 10.

⁵ Vgl. *Franz Liszt in seinen Briefen*, hg. von Hans Rudolf Jung, Berlin 1987, S. 65.

⁶ Franz Liszt: *Frühe Schriften*, hg. v. Rainer Kleinertz, Wiesbaden etc. 2000 (*Sämtliche Schriften*, Bd. 1), S. 121.

⁷ Robert Schumann, *Etuden für das Piano forte*, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1875, S. 122.

⁸ ebd., S. 118.

⁹ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42 (1840), Nr. 15, Sp. 313f.

¹⁰ Franz Liszt, *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, hg. v. Margit Prahács, Kassel etc. 1966, S. 69.

¹¹ Vgl. *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, hg. von La Mara, Leipzig 1899 (*Franz Liszt's Briefe*, Bd. 4), S. 67.

¹² Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Bettina Berlinghoff, Regensburg.

¹³ Stichvorlage der Etüden: Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, 60/I 23.

¹⁴ *Von Paris bis Rom*, Leipzig 1893 (*Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1), S. 190.

¹⁵ Ausführlicher Fassungsvergleich in: Christian Ubber, *Liszt's zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826 – 1837 – 1851)*, Laaber 2002 (*Weimarer Liszt-Studien*, Bd. 4).