

Liszt

Etudes Op. 1

UT 50232



李斯特

练习曲 Op.1

十二首技巧训练的练习曲

Ubber

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50232

弗朗茨·李斯特
Franz Liszt

练习曲 Op.1
Etüden op. 1
Etudes Op. 1

12首技巧训练的练习曲 / Etude en douze exercices

克里斯蒂安·尤伯根据原始资料编辑, 编订指法并撰写演奏评注

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

Edited from the sources and provided with fingerings and notes on interpretation by Christian Ubber

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

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

李斯特练习曲: Op.1/(匈)李斯特著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2011.7

ISBN 978-7-5444-3606-9

I. ①李... II. ①李... ②李... III. ①钢琴曲:练习曲
—匈牙利—选集 IV. ①J657.411

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第138529号

责任编辑 朱艳林

装帧设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.&Co.KG, Wien

李斯特 练习曲 Op.1

李斯特 著

李曦微 译

出版发行 上海世纪出版股份有限公司
上 海 教 育 出 版 社
易文网 www.ewen.cc

地 址 上海永福路123号

邮 编 200031

经 销 各地新华书店

印 刷 启东人民印刷有限公司

开 本 960×640 1/8 印张10

版 次 2011年11月第1版

印 次 2011年11月第1次印刷

书 号 978-7-5444-3606-9/J·0250

定 价 32.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序

上海教育出版社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”。

赵晓生
乙酉清明於
上海音乐学院附中

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。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。这门音乐学分支学科可以译为“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。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。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、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

2010年3月30日

前言

《12首技巧训练的练习曲》作于1826年,在弗朗茨·李斯特(1811–1886)的创作中占据着重要地位:不仅因为它被普遍认为是李斯特少数幸存的早期作品,也是他创作风格经历重大转型的1830年代之前所创作的作品中最重要的一部。同时,也是他的几部关键性作品的基础:1837年,李斯特首先把这部作品改写为《24首大练习曲》,并最终在1851年又把它改写为《超级练习曲》——这两部套曲记录了李斯特整个钢琴演奏艺术的概貌,有助于对浪漫主义钢琴音乐的演奏技巧与表现手段进行一种独特的深层次理解。这三种版本的创作时间横跨四分之一世纪,使我们能够全面分析李斯特作为钢琴家与作曲家的发展过程。

李斯特的父亲亚当作为“绵羊牧场会计”在奥地利莱丁——加朗塔的埃斯特哈齐家族尼古拉斯二世的宫廷服役。1874年,弗朗茨·李斯特回忆道:“他(李斯特的父亲)也是知名的音乐家,能演奏数种乐器(钢琴、小提琴、大提琴和吉他),并且在18–19世纪之交埃斯特哈齐宫廷乐队的黄金时期成为海顿和洪梅尔的朋友。他经常以业余音乐家的身份参加乐队演奏。”¹ 亚当很快就看出少年李斯特具有天赋,希望保证他能得到恰当的音乐教育:最好是在“音乐的故乡维也纳”,正如亚当早在1819年就写信给他的雇主说的。² 就这样,10岁的李斯特于1822年春天在维也纳被卡尔·车尔尼收为钢琴弟子,同时随一样著名的安东尼奥·萨列里学习作曲。

李斯特的父亲计划使他的名声超越奥地利边界,因此,14个月之后,李斯特再次离开了维也纳。对亚当·李斯特而言,为天赋异常的小弗朗茨·李斯特的未来所设计的蓝本无疑就是神童莫扎特。1823年底,他们定居在巴黎,在那里,李斯特跟费迪南多·帕埃尔和安东·雷查私人学习作曲。他的第一次巡回音乐会在1824和1825年,到过英国和法国南部。1826年春天的第二次巡回音乐会再次到了法国南部,期间李斯特有机会访问了马赛,并在4月5日至26日之间举行了六场音乐会。³ 一位当地画家弗朗索瓦·帕斯卡为此创作了一幅肖像画,它的平版印刷复制品

在玛赛的乐器与音乐用品商人让-路易·博伊塞洛的店中出售,⁴ 后来证实,与这位商人的结识对于李斯特是十分重要的:博伊塞洛于1827年创建了钢琴厂,很快就成为欧洲最重要的钢琴制作商之一,李斯特毕生都喜欢他们制作的乐器。例如,1844年他到法国和西班牙巡演时,就有博伊塞洛公司的代表伴随,他在魏玛的阿尔滕堡学习并最终于1848年定居在那里,成为宫廷乐队指挥,这期间他一直使用博伊塞洛钢琴。

《12首技巧训练的练习曲》题献给李斯特在马赛演奏钢琴二重奏时的合作者莉迪亚·加雷拉——这是李斯特首次将自己的作品题献给一位女士,以表示“他当时并未意识到的初恋”,⁵ 尽管这位女士是个驼背,丽娜·拉曼在她的李斯特传记中写道:“请相信我,他把手放在心口上,天真无邪地说:‘在遇见你之前,我不知道什么是女人’。”⁶

这些练习曲出版于1827年,标题为《48首在所有大小调上训练手指技巧的钢琴练习曲》,作品号是Op.6。出版商是玛赛的博伊塞洛和他在巴黎的委托代理商杜富尔与杜布瓦公司;一部有标题的版本由奥拉尼尔在巴黎出版。给莉迪亚·加雷拉的题献和博伊塞洛的出版日期都支持我们可能相当有把握地推测,这些练习曲应该是写于1826年。出版时间肯定是1827年初。李斯特于1827年5月25日在伦敦开音乐会时手里已经有出版的乐谱,他赠给年轻的查尔斯·萨拉曼一本。⁷

德国版是霍夫梅斯特在1829年发行的,作品号为Op.1,标题是《练习曲[!]12首技巧训练》。由于霍夫梅斯特在1830年代后期还出版了李斯特的其他作品,所以他的作品编号意在表明创作它们的年代顺序。第一部作品是李斯特年轻时写的练习曲,所以作品编号为1,还有副标题“勤奋的年轻人”以及一幅摇篮中的婴儿的封面画。我们推测霍夫梅斯特实际上是在李斯特轰动一时的《24首大练习曲》于1839年1月到6月连续出版四次后才发行了这部早期练习曲。尽管制版号是2340/2341,应指1838年。但是,根据1839年发表在《大众音乐报》第242页上

的出版广告,以及当时的批评家喜欢在同一篇文章里评价《12首技巧训练的练习曲》与《24首大练习曲》,显示出霍夫梅斯特几乎同时,也就是在1839年出版了这两部作品。无论如何,霍夫梅斯特这样做不大可能得到过作曲家的首肯:证据是,其一,在这些练习曲发表后,作曲家中止了与这家出版公司的一切关系;其二,李斯特的主要创作原则之一是,他认为任何旧作品一旦被改编版取代,便失去了意义。

霍夫梅斯特出版的作者年轻时写的练习曲引起人们将它们与《24首大练习曲》联系起来研究的很大兴趣。罗伯特·舒曼在《新音乐杂志》上发表了一篇对这两个练习曲版本的评论——他的观点是,对比之下,他更喜欢李斯特年轻时写的练习曲:

“通过对比,我们首先发现前者与更新的这部在钢琴技巧方面的不同,可以看出后者的技术手段更多,处处显得试图在光彩与丰富性方面超越自身,另一方面,那种我们在年轻人初次流露中感受到的独创性的天真质朴,在这部作品目前的新版本中几乎被完全压抑了。”⁸

G.W.芬克也在《大众音乐报》上对比了这两个版本:

“很显然,首先这些早期写的练习曲是为了手指练习的目的,而不是幻想性的,比他后来的作品要简单得多。所以最适合用于为那种更新近的、高度炫技性的演奏作准备,正如它们为这位年轻作曲家自己后来的作品作了准备一样。很有意思的是,我们注意到,他曾经多么想与克拉莫和莫谢莱斯竞争,以达到他们的成就为目标。仅就李斯特已经把他的榜样们远远抛在后面这一点而言,就足以引人注目。至少其中大部分练习曲的确可以被视为是他确切了作为技巧大师的地位以后写的作品的基础:然而,这点在多大程度上是确实的?正是这个问题使得比较研究两部练习曲更加重要,也更有意义。”⁹

应该以当代法国练习曲创作为背景对《12首技巧训练的练习曲》加以评价。例如,小提琴家罗多尔夫·克鲁采、弗朗索瓦·巴约和皮埃尔·罗德曾在巴黎音乐学院任教。18世纪末,他们因为创作小提琴练习曲而闻名,为这一体裁的发展作出了杰出的贡献。单

数形式的术语“练习曲”总的说指完整的课程,其中包括为每一课写的练习。不过,李斯特只写了计划中的四卷共48首在所有大小调上的练习曲中的第一卷。新版用了原有的标题“练习曲”,仅更正了练习曲的数量:“12首技巧训练”。

这些练习曲写于1832年前。在那以后,李斯特结识了柏辽兹和帕格尼尼,从而扩展了自己的钢琴技巧并增加了许多创新的演奏技术。它们尚未完全达到如后来的《24首大练习曲》和《超级练习曲》的音乐会练习曲的地位,但它们可以归为学院练习曲类型,与为这种体裁作出贡献的车尔尼、克拉莫和克莱门蒂并列。对比后来的版本,《24首大练习曲》(1837年)和《超级练习曲》(1851年),我们注意到,李斯特从早期版本中不仅引用了一些主题材料,更特别的是在和声与结构手法方面,后来的版本沿袭了早期版本的基本模式,就连一些不重要的细节也如此。¹⁰在这种体裁的作品里,李斯特的和声布局尤其不同寻常,因为通常练习曲中的和声会有意地处理得简单些,目的是避免演奏者在练习时注意力被分散。

现在的这个新版本以1827年的法国首版为主要资料,这是在1839年出版该谱之后第一次这样做。霍夫梅斯特的1839年版及其1880年的再版成为后来所有其他版本的根据,尽管其中改正了法国版中的一些明显前后不一致的错误,但是它本身也有一些错误,以及擅自对原版本所作的改动。由于李斯特与霍夫梅斯特的版本无关,法国版被认为是唯一可靠的资料。这就意味着霍夫梅斯特版本中那些同样出现在同期版本中的不准确的力度与表演指示、遗漏、错误,还有他主观的擅自改动,都要改正。第11和12首练习曲的作者手稿是另一份重要的资料,有助于确定李斯特的一些记谱习惯,它们在法国首版中被错误地改动了,这样就可以做正当的更正。

本版本编辑衷心感谢所有在资料说明与版本评注中列出的图书馆,特别是它们的工作人员,他们为我提供了珍贵资料的复印件并允许我研究原件。

克里斯蒂安·尤伯

(锡比·马夸特翻译)

1. 摘自:丽娜·拉曼,《李斯特传——弗朗茨·李斯特在日记、信件和文件中的回忆 1873-1886/87年》,阿瑟·塞德编辑,弗里德里希·施普纳作文本修订,美因茨,1993,第387页和复

印件第 37 页。

2. 摘引自格哈德·J.温克勒,“亚当·李斯特:‘一位父亲的个性研究’”,发表在《弗朗茨·李斯特,一位来自潘诺尼亚地区的天才,李斯特年全国展览会目录 1986》,布尔根兰州州立博物馆编辑,艾森斯塔特,1986,第 60 页。

3. 玛利亚·埃克哈特提供的证据表明这次到马赛访问发生在 1826 年,不会早于 1825 年的巡回音乐会(“李斯特到马赛”,发表在《匈牙利科学院音乐学研究》,卷 24,第 163-197 页)。

4. 恩斯特·伯格《弗朗茨·李斯特——一部图片与文件中的生活纪事》中的石版画插图,慕尼黑,1986,第 47 页。

5. 丽娜·拉曼,《弗朗茨·李斯特——其艺术与其人》,

卷 1: 1811-1840 年,莱比锡,1880,第 93 页。

6. 拉曼,《李斯特传》,第 119 页。

7. 参见查尔斯·萨拉曼:“从前的钢琴家。已故查尔斯·萨拉曼的个人回忆”,发表在《布拉克伍德的爱丁堡杂志》上,卷 170, no.1031(1901 年 9 月),第 314 页。

8. 罗伯特·舒曼,《论音乐与音乐家》,莱比锡,(3)1875,卷 2,第 111-123 页,本文引自第 118 页。

9. 《大众音乐报》42(1840),no.15,第 313 栏。

10. 克里斯蒂安·尤伯的“李斯特的 12 首练习曲及其版本问题”(1826-1837-1851)中的分析与版本比较,拉伯尔,2002(《魏玛李斯特研究》,卷 4)。

演奏评注

当李斯特 1826 年创作《12 首技巧训练的练习曲》时,他自己并没有任何教学经验——正相反,他不久前才完成了学业。卡尔·车尔尼教了他 14 个月(1822 年初到 1823 年 4 月),给了他全面的教育,远远超过纯粹的钢琴教学,主要包括技巧训练和视谱,加上即兴演奏和演奏经典作品。这成为李斯特惊人的视奏、看谱和背谱演奏能力的基础。车尔尼曾说:

“由于我从各种经验中得出一个结论,特别是这种类型的天才,他们的智力发展超过身体机能,基本技巧训练方面会不足,所以我认为首先要用头几个月使他的技术能力规范化和扎实,将来也就不会走样。在短时间内,他就可以非常熟练流利地弹奏所有调性的音阶,他的手指已经有这样强的能力,它们长得极其适合弹钢琴,当然还有精心学习克莱门蒂的奏鸣曲……我使他习惯于稳定的节奏,这点他本来完全缺乏,还有良好的触键与音色,最正确的指法以及正确的音乐表达……”¹

从 1822 年 7 月开始,李斯特还得到奖学金,用以跟安东尼奥·萨列里学习和声与视谱。不过更重要的可能是在巴黎跟费迪南多·帕埃耳(1823)和安东·雷查(1826)学作曲。他不再上钢琴课,代之以用弗里德里希·卡尔克布雷纳的《钢琴教学法指导手册》(1830 年出版)自学。²

如果李斯特的《12 首技巧训练的练习曲》并非他自己的教学实践的结果,它就只可能是为了这个神童在巡回音乐会期间自己用的。这些练习曲出版后不久,李斯特就开始了最初的钢琴教学。他的父亲在 1827 年 8 月 28 日去世。9 月,李斯特到巴黎与母亲住在一起,从此他需要靠教钢琴维持两人的生活。作为一位年轻名人,他可以很容易地在最高级的贵族圈子里找到学生。李斯特更喜欢教学而不是开音乐会,他对后者感到“强烈的厌恶”:“降低人格去做多少有利可图的事,所谓上流社会的娱乐,我宁愿是任何一种人,也不愿意当被主子雇佣的音乐家,像一个受他们赞助和付薪金的要害戏者,或者穆尼托的一条聪明的猎犬。愿他安息!”³

直到 1832 年结识帕格尼尼之前,李斯特几乎完全从公众场合消失,创作也很少,但他却从更专注的

钢琴教学中得到补偿。有一份重要而独特的文件描绘过李斯特的教学:奥古斯都·布瓦谢保存着 1832 年 1 月—3 月李斯特给他的女儿瓦莱丽所上的 28 次课的记录。与他后期完全集中在对文献的艺术处理的教学法不同,李斯特此时关注的是钢琴基本技巧的教学法,并划分为手指练习、练习曲和经典作品演奏几个部分。

(1) 李斯特用手指练习训练钢琴技巧与解决难点,每天花数小时在所有的调性上练习它们。李斯特高度重视这类练习,几十年后他将它们集成《技巧练习》(1868—1871)——这部曲集类似约翰内斯·勃拉姆斯的《51 首练习曲》——它系统地处理了李斯特的主要作品中的技术难题,从而为掌握这些技术提供了解决手段。奥古斯都·布瓦谢记录的技巧练习总是包括在两个八度内的音阶和琶音(参见《技巧练习》之 Nos.39、55 和 57),还有重复弹奏和弦(No.44),直到用固定指法练习颤音和同音反复(No.1)。这些练习有特定的目的:“他希望追索出能用来组合成所有音乐段落的那些最基本的技巧模式。一旦你发现了弹奏这些模式的关键,你就能够轻松自如地演奏和视奏任何作品。”⁴这方面卡尔·车尔尼无疑是个范例。同时,对这些练习做不同力度的处理也很重要,这样才可能解决用一切可能的表现手段弹好每一种技术难点的问题:“他并不要你机械性地练习,你的内心必须是在寻求如何表现音乐变化,这些真正构成音乐家的调色板的变化最终应该成为自然而然信手拈来的,一旦需要,演奏者就可以毫不费力地弹出来。”⁵

(2) 在李斯特的教学中,同样非常强调的还有弹奏亨利·贝尔蒂尼、弗里德里希·卡尔布克雷纳、穆齐奥·克莱门蒂、查理·梅耶尔、卡尔·车尔尼和皮埃尔·约瑟夫·齐默尔曼写的经典练习曲,但并不是单单为了纯技巧,即手指练习的功能。演奏者一旦达到了技巧上的要求,就开始用练习曲来学习音乐表现。就是说,把握音乐的情绪与内涵,并在乐器上表现出来。在李斯特的教学中,技巧练习与练习曲是两个不同领域,前者是后者的先决条件。为了揭示一首练习曲的情绪、个性和内涵,李斯特喜欢用非音乐的,主

要是文学作品的内容来作比较,比如但丁的《神曲》,或者维克多·雨果的《颂歌集》。李斯特总是用练习曲来示范自己的音乐表现力——包括他自己的《12首技巧训练的练习曲》。

(3) 因为技巧训练和练习曲涵盖了如此广阔的领域,所以乐曲演奏就退到第二位。首先必须完成作为准备的技巧训练,通过手指练习,然后是基本的音乐表现能力,靠弹练习曲。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的“ $\flat$ E小调赋格”(“十二平均律”第一部分),卡尔·车尔尼的《热情回旋曲》和特别是要集中精力弹好卡尔·玛利亚·冯·韦伯的《 $\flat$ A大调第二奏鸣曲》Op.39,这些是布瓦谢记录中仅有的几个乐曲例子。

《12首技巧训练的练习曲》与他教学用的其他练习曲一样,属于经典的学习用练习曲。李斯特用练习曲来培养音乐表现力而不是技巧,预示着这种体裁即将发展为音乐会练习曲。就像1830年代起,肖邦、李斯特和其他作曲家写的:钢琴家的高超技巧不仅显示在熟练掌握最困难的技术,还有用钢琴表现这些技巧的能力。从而最终使练习曲体裁走出琴房,进入公众音乐厅和沙龙。

李斯特在维也纳的学习背景是所谓的“光彩的维也纳学派”,它利用了维也纳钢琴的一些长处,较轻的动作机制和有着丰富泛音的明亮音响,这个学派的演奏以轻快明亮为特点。学派的主要代表人物洪梅尔是莫扎特的后继者。另一方面,英国钢琴的动作机制比较重,如果用可以追溯到斯卡拉蒂的意大利派的高超技巧弹奏,就可以产生一种更宏大、深沉的音色。克莱门蒂、约翰·巴蒂斯特·克拉莫和约翰·菲尔德是“英国学派”的主要代表人物。从1820年左右开始,巴黎日益成为钢琴世界的中心。同时,法国钢琴制造者为这种乐器的发展设定了标准——例如在1821年,埃拉尔发明了“重复装置”击弦机,它使同音上的快速重复成为可能——当时,巴黎音乐学院的教学氛围相当重视练习曲体裁。“法国学派”以卡尔克布雷纳为核心,李斯特的《12首技巧训练的练习曲》也被归属于该学派,它结合了“英国学派”与技巧华丽的“维也纳学派”的特点,强调音色处理、触键的修养和踏板的掌握。⁶

《12首技巧训练的练习曲》中的许多 *leggero* (轻巧) 标记与“维也纳学派”有联系,而许多对连奏、和

弦弹法以及 *sostenuto* (延绵不断) 的要求则与“英国学派”有关。作为法国学派的目标,练习不仅是为了获得流畅性,而常常是为了强调培养音色的控制能力。

与1851年所作的《超级练习曲》不同,《12首技巧训练的练习曲》没有分曲标题。但对第1、3、4、8、9、10和11首的技术性难点训练背后的乐思还是有所提示,这类提示与李斯特认为的这种体裁常见的表现内涵与个性类型相关联。第1、2和8首,节拍器标示要求极快的速度,是适用于高度技巧性的练习曲。第3、7、9、11和12首的演奏要求大同小异,尤其是音色方面,即使不用严格遵守节拍器的标记,也需要防止速度不要太慢。看起来第4、5、6和12首的节拍器标记比速度术语所提示的速度要快很多。

No.1

C大调。持续的十六分音符音型以及缺乏旋律或主题性成分使得这首练习曲显得类似即兴前奏曲,与车尔尼或者克拉莫的练习曲形成对比,但它展现出由持续的十六分音符支配的流畅练习在乐句构成与和声方面可以有多么丰富的变化。这一方面避免使演奏者感到厌倦,同时也包含了所有可以想象到的十六分音符的四音组合,因此提供了综合性的演奏技巧要求。第1和2小节每一拍上的原指法为 $\frac{1}{2}$,这可能有两种解释:其一是,两个指法的标记是供演奏者选择的(目前的版本在两个数字之间加了横线,使之更清楚),或者,这也可能是指法重复了,那么就可能是疏忽造成的(译者注:此处指左手指法可能是疏忽印上的,应该明确地这样说,实际上只用右手弹奏。原文语焉不详)。在这种情况下,为了正确读谱,记谱就应该为 $\frac{2}{1}$,意指上方谱表中的整个经过句直到第2小节结束处都只用右手弹奏。

No.2

这首练习曲对于手比较小的人来说比较困难:别扭的十六分音符音型要求手掌外侧第4和5指很有力量。同样,演奏者要能弹出类似复调、管弦乐性的乐谱内容(外声部与号角式的中声部持续音之间对比性的音乐进行)。第3小节的 *f* 来源于资料,不过可能是指 *sf*。

No.3

在节奏单一的八分音符流动之后,是轻盈的平行十度经过句,力度范围为弱,紧张度减低的和声进行引入下属调性的中段:这首练习曲没有相应的标题,因此可以作为个性乐曲。但是,演奏者一定不要被最终版本中那个熟悉的主题材料所诱惑而使用平静的速度:李斯特要求 *Allegro sempre legato* (快板,一直连奏),与 1851 年版(Paysage “田园诗”)中的标记 *Poco adagio* (稍慢)不同。后缀 *sempre legato* (一直连奏)与本曲的中心技巧问题相关:良好的连奏、快速度及柔和的力度。一只手弹奏的高度半音化的双音与和弦经过句(尤其是第 16-19 小节)不仅对于手小的人,对于手大的人来说也可能会非常别扭。所以,此处编辑所注的指法意在(也用在有类似困难的其他练习曲中)给演奏者一点帮助,用滑指弹高音键到低音键,偶尔个别音用另一只手弹。建议将这首练习曲作为 1851 年版中难度大大增加的和弦连奏的预备练习。

No.4

也可以认为这首练习曲源自人们耳熟能详的题材:拍号和号角式的五度音程(第 15-19 小节)产生于对狩猎题材音乐的联想。⁷ 此处的技术关键是三度进行,它们要弹得很连贯,在一定程度上与第 3 首练习曲中的十度进行遥相呼应。当旋律线需要双手合作才能完成时,双手的衔接必须做到天衣无缝。连线和休止符的位置表示乐句开始于第二个颤音,而不是第一个八分音符,然后一直延续到下一个小节的第四个八分音符。小节中低声部最后两个八分音符和下一个小节的第一个八分音符一起构成下一个乐句的前导。

No.5

这里出现了一系列技巧性问题:这首练习曲是一首保留音练习(外侧手指弹延续音的同时,其他手指也在弹奏)。它用来练习清晰的力度层次(外侧手指弹旋律)并要求细心和准确弹奏右手的较低声部(第二个音是八分音符,在外声部运行时这个音要保持)。标记 *molto legato* (很连贯)明显地指弹奏法要不同于维也纳学派的 *leggero* (轻巧)演奏风格,尽管后者有可能减轻技巧负担。

No.6

此曲中的保留音练习的声部是右手的低声部(大拇指),其功能就像中声部里的号角式重音。同时,急速跳进的准确性是对左手的挑战。

No.7

此曲的难点与第 3 首类似,要用很快的速度 *con molto espressione* (很有表情地)弹奏和弦连奏的旋律,大量半音进行的手位不那么顺手。弹这首曲子也可能犯同样的错误,就是由于它与 1851 年版(“夜之和谐”)类似,而后的速度是 *Andantino* (小行板),所以可能导致演奏这首 No.7 的人也选择过于慢的速度。本曲可以作为《超级练习曲》中相对应的、以同样的技巧难点——和弦连奏为目标的那首的预备练习(后者是 $\flat D$ 大调)。

No.8

吉姆·萨姆森认为这首精彩的练习曲是“辉煌的进行曲”,其中左手为急速的运行,与和弦性、节奏强有力的右手声部相配合。⁸ 这首长篇幅的练习曲中,无休无止的十六分音符的音阶进行与其他变化多端的音型可以提高演奏者的技术水准。就像在大多数其他练习曲中一样,和声的领域异常广阔:高音与低音键盘的音阶与其他音型形成不断变化的和声组合(参见第 26-31 小节),再加上速度非常快,对于演奏者来说,是不小的挑战。

No.9

在高度炫技性的第 8 和第 10 首练习曲之间,李斯特安排了一个平静的、声乐性的抒情“小岛”。无论人们在其意境中感觉到的是咏叹调还是肖邦或者菲尔德夜曲的韵味,它那如歌的性质、最后的终止段,以及表情标记 *con leggerezza* (轻盈)和 *Allegro grazioso* (优雅的快板)都让人联想到维也纳学派的洪梅尔风格,因为李斯特对他的音乐很熟悉。用很轻的力度演奏旋律而速度又非常快,对于音色上的控制相当高。同样,别受 1851 年最终版那首著名的“回忆”的速度“小行板”误导,使演奏者采用太慢的速度演奏。

No.10

此曲节奏平均,持续的十六分音符音型使人们

容易同意萨姆森的观点——它是一首托卡塔式的练习曲。⁹“中板”的标记,以及较快但不匆忙的节拍器标记从一开始就显示出来,它是在第8曲之后,本曲集中最炫技的一首练习曲。表现在高八度音域中闪电般的跳进(第14-15和60-62小节),尤其是左手跨越右手的弹奏(第58-59,64-65、68和71-73小节)。左手跳到右手上方的第三个八度(第65小节)极富效果,不过也很富有挑战性:从第64小节开始,第二拍标记为 *m.g.*(用左手)的单音用右手弹,然后左手接过去弹经过句。

No.11

这也是一首抒情练习曲,在音色控制上有很高的要求。右手是复调性的,外侧手指弹旋律,同时内侧手指弹持续的伴奏音型,这就相应地要求在整个钢琴的高低音键盘组之间弹出力度和层次并非易事。如果这首练习曲令人联想到门德尔松·巴托尔迪的某些“无词歌”或者类似的个性乐曲,也不要因此误解,用太慢的速度,节拍器标记与 *Allegro grazioso* (优雅的快板)的标记可以证明这一点。作者手稿中的速度指示为 *Allegretto non troppo grazioso* (小快板,不要过分优雅),后者限定前者,很可能意指要用小快板速度,不可以太慢。在印刷版中李斯特将其改为 *Allegro*(快板)。

No.12

正如在这部套曲中一再出现的,音色控制很难,特别是左右手都要用外侧手指和内侧手指同时弹奏旋律,还要表现出不同的力度层次,再加上弱的力度和很快的速度,演奏难度就相应更大。连线与标记 *dolce con molto espressione* (柔美而十分富于表情)

(或者是作者手稿中的 *cantando*,如歌地)排除了用更方便的 *leggiero*(轻巧)弹法的可能性。这里也一样有速度太慢的危险,尤其是因为著名的1851年最终版中的“Chasse-neige”(雪花飞舞)速度标记为 *Andante con moto*(稍快的行板),以及本版本中速度标记的后缀 *non troppo*(不太)都可能误导。

克里斯蒂安·尤伯

(锡比·马夸特翻译)

1. 卡尔·车尔尼,“回忆我的一生”,沃尔特·科尔内德编辑并加注解(《音乐学论文集集成》第46卷),斯特拉斯堡-巴登-巴登,1968,第28页。

2. 参见弗朗茨·李斯特,《早期著作》,莱纳·克莱纳茨编辑,威斯巴登,2000(《著作全集》,卷1),第34页。

3. 同上书,第93页。

4. 《作为教师的弗朗茨·李斯特——奥古斯都·布瓦谢的日记》,丹妮拉·索德-封·彪罗编辑,柏林,1930及其他版本,第90页(法国版:奥古斯都·布瓦谢,《李斯特的教学法:1832年李斯特给瓦莱丽·布瓦谢上钢琴课的记录》,巴黎,1927)。

5. 同上书,第25页。

6. 有关钢琴技巧和练习曲体裁的发展,参见福尔克·奥古斯蒂娜,《19世纪的钢琴练习曲——对其发展和重要意义的研究》,杜伊斯堡,1986。

7. 参见吉姆·萨姆森,《高超技巧与音乐作品——李斯特的超级练习曲》,剑桥,2003,第38页。

8. 同上书,第39页。

9. 同上书。

VORWORT

Der 1826 entstandenen *Etude en douze exercices* kommt im Schaffen Franz Liszts (1811–1886) eine Schlüsselrolle zu: Sie ist nicht nur nach allgemeiner Auffassung das bedeutendste der wenigen erhaltenen Jugendwerke Liszts vor seiner künstlerischen Neuorientierung Anfang der 1830er Jahre in Paris, sondern auch die Grundlage zu einem seiner Hauptwerke: 1837 arbeitete Liszt sie zunächst zu den *Grandes Etudes* und 1851 schließlich zu den *Etudes d'exécution transcendante* um – zwei Zyklen, die die gesamte Bandbreite Lisztschen Klavierspiels dokumentieren und damit ein einzigartiges Kompendium an Spieltechniken und Ausdrucksmöglichkeiten romantischer Klaviermusik sind. Die drei Fassungen umspannen ein Vierteljahrhundert und erlauben Einblicke nicht nur in die pianistische, sondern auch in die kompositorische Entwicklung Liszts.

Liszts Vater Adam stand als *Schäferer Rechnungsführer* in Raiding in Diensten von Fürst Nikolaus II. Esterházy von Galantha; 1874 erinnerte sich Franz Liszt: *Auch als Musiker zeichnete er sich aus, spielte mehrere Instrumente (Clavier, Violin, Cello und Gitarre) und während der Glanzperiode der Esterházy'schen Kapelle Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts befreundete er sich mit Haydn, Hummel, und wirkte häufig als Dilettant in der Kapelle mit.*¹ Adam erkannte frühzeitig die Begabung des jungen Franz und sorgte dafür, dass dieser eine angemessene musikalische Ausbildung erhielt: am besten in *Wienn* /:als den Wohnsitz der Music:/, wie Adam bereits 1819 an seinen Dienstherrn schrieb.² So wurde der zehnjährige Liszt im Frühjahr 1822 Klavierschüler Carl Czernys in Wien, daneben erhielt er Kompositionsunterricht bei dem ebenfalls hoch angesehenen Antonio Salieri.

Nach 14 Monaten verließ Liszt Wien, da der Vater plante, ihn über die österreichischen Grenzen hinaus bekannt zu machen – das Vorbild des Wunderkinds Mozart war für Adam Liszt sicherlich entscheidend bei der Planung und Gestaltung der Laufbahn des Wunderkinds Franz Liszt. Ende 1823 ließ sich die Familie in Paris nieder, wo Liszt bei Ferdinando Paër und Anton Reicha privat Kompositionsunterricht nahm; erste Konzertreisen 1824 und 1825 führten nach England und durch Südfrankreich. Anlässlich einer zweiten Konzertreise durch Südfrankreich im Frühjahr 1826 besuchte Liszt Marseille, wo er zwischen dem 5. und 26. April sechs Konzerte gab.³ Eine Lithographie nach einer Portraitzeichnung des ortsansässigen Malers François Pascal wurde unter anderem beim Marseiller Musikalien- und Instrumentenhändler Jean-Louis Boisselot verkauft⁴, dessen Bekanntschaft für Liszt bedeutsam werden sollte: Boisselot veröffentlichte Liszts Jugendetüden, und Liszt blieb der Marseiller Klavierbauer- und Verlegerfamilie auch weiterhin freundschaftlich verbunden. Boisselot, der 1827 eine Klaviermanufaktur gründete, entwickelte sich rasch zu einem der wichtigsten Klavierbauer Europas. Seine Instrumente schätzte Liszt zeitlebens: So wurde er beispielsweise auf seiner Frankreich- und Spanienreise 1844 von Repräsentanten der Firma Boisselot begleitet und in seinem Arbeitszimmer in der Altenburg in Weimar, wo Liszt sich 1848 als Hofkapellmeister niederließ, benutzte er ein Boisselot-Instrument.

Die *Etude en douze exercices* ist Liszts Marseiller Partnerin im Vierhändigspiel, Lydie Garella, gewidmet – die erste Widmung Liszts an eine Dame als Ausdruck *seiner ihm damals allerdings unbewussten ersten Liebe*⁵, obwohl diese einen Buckel hatte. Lina Ramann berichtet hierüber in ihrer Liszt-Biographie: *Sie können mir glauben, sagte er mit kindlich-naivem Ton und legte die Hand aufs Herz: "ich wußte nicht, was ein Weib ist."*⁶

Die Etüden wurden 1827 unter dem Titel *Etude pour le Piano-Forte en 48 Exercices dans tous les Tons Majeurs et Mineurs* als Opus 6 bei Boisselot in Marseille und dessen Pariser Kommissionär Dufaut et Dubois veröffentlicht; eine Titelaufgabe erschien bei Aulagnier in Paris. Wie die Widmung an Lydie Garella und die Veröffentlichung bei Boisselot zeigen, kann für die Entstehung der Etüden das Jahr 1826 als sicher gelten. Die Veröffentlichung 1827 muss zu Beginn des Jahres erfolgt sein, denn zu seinem Londoner Konzert am 25. Mai 1827 führte Liszt den Druck mit sich und schenkte einen davon dem jungen Charles Salaman.⁷

Die deutsche Ausgabe erschien 1839 als Opus 1 bei Hofmeister mit dem Titel *Etudes [!] en douze exercices*. Da Hofmeister gegen Ende der dreißiger Jahre auch andere Werke Liszts veröffentlichte, dienten seine Opuszahlen dem Zweck, eine Schaffenschronologie aufzuzeigen, an deren Spitze die Jugendetüden standen und daher die Opuszahl 1, ferner den Titelsatz *Travail de la jeunesse* sowie als Titellithographie ein Kind in der Wiege erhielten. Es ist anzunehmen, dass Hofmeister diese Ausgabe quasi in der Folge des Erscheinens der aufsehenerregenden *Grandes Etudes* Liszts vorlegte, die in vier Ausgaben zwischen Januar und Juli 1839 erschienen. Zwar deutet die Plattennummer 2340/2341 in das Jahr 1838, eine entsprechende Verlagsanzeige in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 41 (1839), S. 242, sowie die Tatsache, dass die *Etude en douze exercices* und die *Grandes Etudes* gerne gemeinsam rezensiert wurden, zeigen aber, dass Hofmeister sie in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den *Grandes Etudes*, also 1839, publizierte. Allerdings besaß Hofmeister wohl kaum die Genehmigung des Komponisten: Dafür spricht einerseits, dass bald nach Erscheinen der Etüden bei Hofmeister der Kontakt zwischen dem Komponisten und dem Verlag abbrach, andererseits aber auch Liszts Kompositionspraxis, die so aussah, dass bei Überarbeitung eines älteren Werkes die frühere Fassung ungültig wurde.

Durch Hofmeisters Ausgabe erregten die Jugendetüden im Kontext der *Grandes Etudes* ebenfalls hohe Aufmerksamkeit. Robert Schumann rezensierte beide Fassungen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* – ein Vergleich, der zugunsten der Jugendetüden ausfiel:

*Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich für's erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Clavierspielweise, und wie die neuere an Reichthum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint.*⁸

Auch in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wurden beide Ausgaben durch G. W. Fink verglichen:

Natürlich sind diese, früher geschriebenen und als Uebungen, nicht schon als Fantasieen hingestellten ungleich einfacher als seine späteren Werke, dienen daher recht eigentlich zur Vorbereitung zu den neueren, heftig gesteigerten Bravouren, wie sie denn damals auch den jungen Verfasser selbst darauf vorbereiteten. Es ist anziehend, zu bemerken, wie er sich hierin noch an Cramer und Moscheles anlehnt, an deren Leistungen er sich selbst herantat. Schon dieser Punkt, wie Liszt seinen Vorbildern untreu geworden ist, kann beachtenswerth sein. Dann sind auch wirklich diese Uebungen, wenigstens grösstentheils, den neuen des selbständig gewordenen Virtuosen zum Grunde gelegt: aber wie? Das ist die Frage, die der Vergleichung noch ein bedeutendes Interesse gibt.⁹

Die *Etude en douze exercices* ist im Umfeld des zeitgenössischen französischen Etüdenschaffens zu sehen. Die am Pariser Konservatorium wirkenden Geiger wie Rodolphe Kreutzer, François Baillot und Pierre Rode traten im ausgehenden 18. Jahrhundert durch Etüdenkompositionen für ihr Instrument hervor und leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung dieser Gattung. Der im Singular verwendete Begriff *Etude* galt als Sammelbegriff für einen Lehrgang, der aus einzelnen Übungen bzw. Lektionen (*exercices*) bestand. Von den geplanten vier Hefen mit 48 Etüden in allen Dur- und Molltonarten verfasste Liszt jedoch nur das erste. Die Neuausgabe übernimmt den Originaltitel *Etude* und stellt lediglich die Anzahl der Etüden richtig: *en douze exercices*.

Die Etüden entstanden, bevor Liszt ab 1832 nach den Begegnungen mit Berlioz und Paganini seine Klaviertechnik erweiterte und um zahlreiche innovative Spieltechniken bereicherte. Noch keine Konzertetüden wie die späteren *Grandes Etudes* oder *Etudes d'exécution transcendante*, sind sie wie die Gattungsbeiträge Czernys, Cramers oder Clementis der Schule zuzurechnen. Im Vergleich mit den späteren Fassungen, den *Grandes Etudes* (1837) und den *Etudes d'exécution transcendante* (1851), ist festzustellen, dass Liszt mehr als nur einige thematische Ideen übernimmt; insbesondere in harmonischer und formaler Hinsicht bildet die Frühfassung das Grundmodell, das bis in unscheinbare Details hinein in den späteren Versionen übernommen wird.¹⁰ Gerade Liszts Harmonik ist innerhalb des Rahmens der Gattung unüblich, denn normalerweise sind Etüden harmonisch bewusst einfach gestaltet, damit nichts den Spieler vom Übungszweck ablenkt.

Die vorliegende Neuausgabe verwendet als erste Edition nach 1839 die französische Erstausgabe von 1827 als Primärquelle. Hofmeisters Ausgabe von 1839 und sein Nachdruck von 1880, Basis für alle anderen Ausgaben seither, konnten zwar offensichtliche Unstimmigkeiten in der französischen Ausgabe verbessern, enthalten jedoch eigene Fehler und Eingriffe in den Notentext. Da Liszt an Hofmeisters Ausgabe nicht mitgewirkt hat, muss als einzige authentische Quelle die französische Erstausgabe gelten. Dadurch können Ungenauigkeiten bezüglich der Dynamik- und Vortragsangaben, Auslassungen, Irrtümer und Notentexteingriffe Hofmeisters, die auch in allen weiteren Ausgaben enthalten sind, korrigiert werden. Das Autograph zu den Etüden 11 und 12 ist eine weitere wichtige Quelle, die in der französischen Erstausgabe falsch umgesetzte Schreibgewohnheiten Liszts erkennen hilft und entsprechende Korrekturen erlaubt.

Der Herausgeber dankt allen bei der Quellenbeschreibung in den Kritischen Anmerkungen genannten Bibliotheken und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die Bereitstellung von Kopien des Quellenmaterials und die Einsichtnahme in die Originale.

Christian Ueber

¹ Zit. nach Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/1887*, hg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp, Mainz 1993, S. 387 und Faksimile S. 37.

² Zit. nach Gerhard J. Winkler, *Adam Liszt: Charakterstudie eines Vaters*, in: *Franz Liszt. Ein Genie aus dem Pannonischen Raum. Katalog der Landesausstellung aus Anlass des Liszt-Jahres 1986*, hg. vom Burgenländischen Landesmuseum, Eisenstadt 1986, S. 60.

³ Dass der Marseille-Besuch Liszts erst 1826 und nicht schon während der Konzertreise 1825 stattfand, hat Mária Eckhardt nachgewiesen (*Liszt à Marseille*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 24, S. 163–197).

⁴ Abbildung der Lithographie in Ernst Burger, *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1986, S. 47.

⁵ Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. 1: *Die Jahre 1811–1840*, Leipzig 1880, S. 93.

⁶ Ramann, *Lisztiana*, S. 119.

⁷ Vgl. Charles Salaman: *Pianists of the Past. Personal Recollections by the Late Charles Salaman*, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* Bd. 170, Nr. 1031 (September 1901), S. 314.

⁸ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1875, Bd. 2, S. 111–123, hier S. 118.

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

¹⁰ Analysen und Fassungsvergleich in: Christian Ueber, *Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826–1837–1851)*, Laaber 2002 (*Weimarer Liszt-Studien*, Bd. 4).

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Als Liszt 1826 die *Etude en douze exercices* verfasste, besaß er noch keine eigenen Erfahrungen als Pädagoge – im Gegenteil, seine „Lehrjahre“ lagen erst kurze Zeit zurück. Carl Czerny unterrichtete ihn 14 Monate lang (Frühjahr 1822 bis April 1823) und vermittelte ihm eine gründliche, weit über das rein Pianistische hinausgehende Ausbildung, die vor allem technische Schulung und Blattspiel, daneben aber auch das Improvisieren und Literaturspiel umfasste; sie bildete die Grundlage für Liszts phänomenale Fähigkeiten im Blatt-, Partitur- und Auswendigspielen. Czerny berichtet:

Da ich aus mancher Erfahrung wußte, daß gerade solche Genies, wo die Geistesgaben der physischen Kraft vorausseilen, das gründlich Technische zu versäumen pflegen, so schien es mir vor allem andern nötig, die ersten Monate dazu anzuwenden, seine mechanische Fertigkeit dergestalt zu regeln und zu befestigen, daß sie in späteren Jahren auf keinen Abweg mehr geraten könnte. In kurzer Zeit spielte er die Skalen in allen Tonarten mit aller der meisterhaften Geläufigkeit, welche seine, zum Klavierspiel höchst günstig organisierten Finger möglich machten, und durch das ernste Studium der Clementischen Sonaten ... gewöhnte ich ihm die bisher ganz mangelnde Taktfestigkeit, den schönen Anschlag und Ton, den richtigsten Fingersatz und richtige musikalische Deklamation an ...¹

Daneben erhielt Liszt ab Juli 1822 bei Antonio Salieri Unterricht in Harmonielehre und Partiturlesen; wichtiger jedoch dürfte der Kompositionsunterricht bei Ferdinando Paër (1823) und Anton Reicha (1826) in Paris gewesen sein. Klavierunterricht nahm er nicht mehr, sondern bildete sich später autodidaktisch anhand von Friedrich Kalkbrenners *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* (erschienen 1830) fort².

Diente Liszts *Etude en douze exercices* somit nicht der eigenen pädagogischen Praxis, so kann sie nur für den Einsatz während seiner Konzerte als reisender Wunderknabe gedacht gewesen sein. Erst kurze Zeit nach der Veröffentlichung begann Liszt das Unterrichten: Sein Vater starb am 28. August 1827; Liszt ließ sich mit seiner Mutter im September in Paris nieder und musste fortan für beider Lebensunterhalt durch Klavierunterricht sorgen. Als junge Berühmtheit konnte er leicht an Schüler in höchsten Adelskreisen gelangen; das Unterrichten zog Liszt dem Konzertieren vor, gegen das ihn eine bittere Abscheu überkam: *erniedrigt zum mehr oder minder einträglichen Handwerk, gestempelt zur Unterhaltungsquelle der vornehmen Gesellschaft, und alles in der Welt hätte ich lieber sein mögen als Musiker im Solde großer Herren, protegiert und bezahlt von ihnen wie ein Jongleur oder wie der weise Hund von Munito. Friede seinem Andenken!*³

Er zog sich bis zum Paganini-Erlebnis im April 1832 nahezu vollständig aus der Öffentlichkeit zurück, komponierte kaum, unterrichtete dafür aber um so leidenschaftlicher. Liszts Unterricht ist in einem wichtigen und einzigartigen Dokument detailliert geschildert: Auguste Boissier protokollierte die 28 Un-

terrichtsstunden, die ihre Tochter Valérie zwischen Januar und März 1832 bei Liszt erhielt. Im Gegensatz zum Unterricht in seinen späten Jahren, der ausschließlich die künstlerische Erarbeitung der Literatur betraf, befasste Liszt sich zu jener Zeit mit methodischen Grundlagen und teilte seinen Unterricht in technische Übungen, Etüden- und Literaturspiel ein.

1. Pianistische Technik und Problemstellungen ließ Liszt anhand von Übungen schulen, die mehrere Stunden täglich in allen Tonarten geübt werden sollten. Diese waren Liszt so wichtig, dass sie Jahrzehnte später in seine *Technischen Studien* (1868–1871) Eingang fanden – einer den 51 Übungen von Johannes Brahms nicht unähnlichen Sammlung, die viele technische Schwierigkeiten in Liszts großen Werken systematisch erarbeitet und so einen Schlüssel zu ihrer Bewältigung bietet. Zu den von Auguste Boissier geschilderten Übungen gehören immer wieder Tonleitern und Arpeggien in Doppeloktaven (siehe Nr. 39, 55, 57 der *Technischen Studien*), aber auch Akkordrepetitionen (Nr. 44), Trillerübungen bei gefesselten Fingern oder Einzeltonrepetitionen bei gefesselten Fingern (Nr. 1). Die Übungen hatte einen bestimmten Zweck: *Er will alle Passagen auf bestimmte grundlegende Formeln zurückführen, aus denen alle Kombinationen sich herleiten lassen; hat man erst den Schlüssel dazu gefunden, so führt man nicht nur alles leicht aus, sondern kann jegliche Musik vom Blatt lesen.*⁴ Zweifellos wirkte hier das Vorbild Carl Czernys nach. Wichtig war dabei aber immer die differenzierte dynamische Gestaltung dieser Übungen, um jede technische Schwierigkeit in allen Ausdrucksmöglichkeiten bewältigen zu können: *Er will nicht, dass man mechanisch übe, sondern dass die Seele immer nach Ausdruck suche und dass alle diese Schattierungen, die die wahre Palette des Musikers ausmachen, vollendet und gewohnheitsmäßig der Hand zu eigen seien und er in dem Augenblick keine Mühe aufwenden müsse, wo er ihrer bedarf.*⁵

2. Das Spielen klassischer Schuletüden von Henri Bertini, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Josef Christoph Kessler, Muzio Clementi, Charley Mayer, Carl Czerny und Pierre Joseph Zimmermann besaß einen ebenso hohen Stellenwert in Liszts Unterricht, allerdings weniger zur Erlangung technischer Fertigkeiten – dazu dienten die Übungen. Waren die technischen Voraussetzungen gegeben, gelangten Etüden zum Einsatz, um die musikalische Gestaltung zu erlernen, also den Ausdruck und Gehalt von Musik zu erfassen und am Instrument umzusetzen. Technikstudium und Etüden waren im Unterricht getrennte Bereiche, das eine als Voraussetzung für das andere. Um den Ausdruck, Charakter und Gehalt einer Etüde zu erschließen, zog Liszt gerne außermusikalische, vor allem literarische Vergleiche heran, beispielsweise Dantes *Göttliche Komödie* oder Oden von Victor Hugo. Immer wieder demonstrierte Liszt selbst anhand von Etüden – unter anderem aus seiner *Etude en douze exercices* – seine musikalische Gestaltungsfähigkeit.

3. Technik und Etüden nahmen so breiten Raum ein, dass das Literaturspiel in den Hintergrund trat, zunächst mussten die technischen Voraussetzungen

anhand von Übungen und die musikalischen Grundlagen anhand von Etüden gelegt sein. Johann Sebastian Bachs es-Moll-Fuge (*Wohltemperiertes Klavier*, Teil 1), ein *Rondeau passioné* von Carl Czerny und vor allem und besonders intensiv Carl Maria von Webers zweite Sonate As-Dur op. 39 sind die einzigen Beispiele, die Boissier vermerkt.

Wie die von ihm im Unterricht verwendeten Etüden handelt es sich bei der *Etude en douze exercices* um klassische Schuletüden. Dass Liszt an Etüden jedoch nicht die Technik, sondern die musikalische Gestaltungsfähigkeit schulen ließ, nimmt den gattungsgeschichtlichen Schritt zur Konzertetüde vorweg, den Chopin, Liszt und andere ab den 1830er Jahren vollzogen: Die Virtuosität eines Pianisten zeigte sich nicht nur in der Bewältigung extremer technischer Probleme, sondern auch in der Gestaltungsfähigkeit am Instrument. Dies trug die Gattung Etüde schließlich aus dem privaten Studierzimmer in die Öffentlichkeit des Konzertsaaes und des Salons.

Liszs Ausbildung in Wien erfolgte vor dem Hintergrund der so genannten „Wiener brillanten Schule“, die – durch die leichtgängigen Instrumente Wiener Klavierbauer mit ihrem hellen, obertonreichen Klang bedingt – sich durch leichtes perlendes Spiel und eine charakteristische Gesanglichkeit auszeichnete; Hummel in der Nachfolge Mozarts war der führende Vertreter. Englische Klaviere dagegen waren von schwerergängiger Mechanik, erzeugten dafür auch einen größeren, dunkleren Ton bei hoher, italienisch geprägter und auf Scarlatti zurückgehender Virtuosität. Clementi, Johann Baptist Cramer und John Field waren die Hauptvertreter der „englischen Schule“. Ab etwa 1820 rückte Paris zunehmend in den Mittelpunkt der Klavierwelt, denn die französischen Klavierbauer setzten Maßstäbe in der Entwicklung des Instruments – 1821 erfand beispielsweise Erard die „doppelte Auslösung“, die ein schnelles Wiederholen eines angeschlagenen Tones erlaubte –, und im Umfeld des Pariser Konservatoriums erhielt die Gattung Etüde maßgebliche Anregungen. Die „französische Schule“ um Kalkbrenner, der auch Liszs *Etude en douze exercices* zuzuordnen ist, verband Einflüsse der „Englischen Schule“ mit der galanten Virtuosität der „Wiener Schule“ und betonte Tongebung, Anschlagkultur und Pedalbeherrschung⁶.

Die *Etude en douze exercices* verweist beispielsweise in ihren vielen *leggiere*-Anweisungen auf die Wiener und in ihren Anforderungen ans Legato-, Akkord- und *Sostenuto*-Spiel auf die englische Schule. Im Sinne der französischen Schule liegt der Übungszweck nicht nur in der Geläufigkeit, sondern häufig im Bereich der Klangkultur.

Die *Etude en douze exercices* besitzt keine Einzeltitel wie die letzte Fassung, die *Etudes d'exécution transcendante* von 1851. Dennoch lassen sich für Nr. 1, 3, 4, 8, 9, 10 und 11 Anhaltspunkte dafür finden, welche musikalische Idee jenseits der technischen Problemstellung einer Etüde zugrunde liegt, denn Liszt rekurriert hier auf geläufige Topoi und Genremerkmale. Die Metronomisierungen fordern sehr schnelle Tempi, was zu den virtuellen Etüden Nr. 1, 2 und 8 passt. In Nr. 3, 7, 9, 11 und 12 (alle mit ähnlichen vor allem klanglichen Anforderungen) warnt die Metronomangabe, auch wenn man sie nicht unbedingt wörtlich befolgen möchte, vor einem zu langsamen Tempo; zu schnell gegenüber der Tempobezeichnung erscheinen die Metronomzahlen für Nr. 4, 5, 6 und 12.

Nr. 1

Die Tonart C-Dur, die durchgängige Sechzehntelfiguration und das völlige Fehlen melodischer oder thematischer Elemente lassen die Etüde wie ein quasi-improvisiertes Präludium erscheinen, das im Gegensatz zu bekannteren Schuletüden Czernys oder Cramers zeigt, welchen Abwechslungsreichtum an Spielfiguren und in der Harmonik eine von durchlaufenden Sechzehnteln geprägte Geläufigkeitsstudie besitzen kann. Dies beugt der Ermüdung des Spielers vor, birgt jedoch alle nur denkbaren Kombinationen von vier Sechzehnteln in sich und stellt so eine komplexe Anforderung an die Spieltechnik dar. Der Originalfingersatz zu jeder Zählzeit in Takt 1 und 2 lautet $\frac{1}{2}$ und erlaubt zwei Interpretationen: Entweder sind zwei Finger als Alternative dem Spieler zur Auswahl angegeben (die vorliegende Ausgabe verdeutlicht dies durch einen Strich zwischen den Fingern), oder es handelt sich um einen Doppelgriff-Fingersatz, der dann aber wohl versehentlich vertauscht ist. Korrekt müsste er dann $\frac{2}{7}$ lauten und würde bedeuten, dass die gesamte Passage im unteren System bis Ende von Takt 2 von der rechten Hand auszuführen ist.

Nr. 2

Für kleinere Hände ist diese Etüde sehr schwierig: Unbequeme Sechzehntelfiguren fördern die Kräftigung der Außenhand (4. und 5. Finger). Darüber hinaus ist der Spieler aufgefordert, die quasi mehrstimmige, orchestrale Anlage (Gegenbewegung in den Außenstimmen, hornartiger Orgelpunkt in der Mittelstimme) zu gestalten. Das *f* in Takt 3 wurde gemäß den Quellen wiedergegeben, ist aber wohl als *sf* zu verstehen.

Nr. 3

Fließende, mono-rhythmische Achtelbewegung, luftige Dezimparallelführungen, Dynamik vorwiegend im piano-Bereich und die entspannte harmonische Bewegung zum Subdominant-Mittelabschnitt: die Etüde gehört auch ohne entsprechenden Titel dem Genre der Pastorale an und kann somit als Charakterstück gesehen werden. Die aus der Letztfassung (*Paysage*) her vertraute Thematik darf jedoch nicht zu einem ruhigen Tempo verführen: Liszt fordert *Allegro sempre legato* im Gegensatz zu *Poco adagio* 1851. Der Zusatz *sempre legato* verweist auf das zentrale spieltechnische Problem: Gutes Legato bei raschem Tempo und leiser Dynamik. Nicht nur für kleinere Hände dürften die stark chromatischen, in Doppelgriffen oder Akkorden in einer Hand gesetzten Passagen (vor allem Takt 16–19) sehr unbequem sein; die Herausgeberfingersätze suchen daher hier (und in anderen Etüden mit vergleichbaren Schwierigkeiten) mittels Gleiten von Ober- auf Untertasten oder durch bisweiliges Übernehmen von Einzeltönen in der anderen Hand eine Hilfe zu bieten. Für die gesteigerten akkordischen Legato-Probleme der Fassung von 1851 ist diese Etüde als Vorstudie zu empfehlen.

Nr. 4

Auch hier lässt sich ein Rückgriff auf vertraute Topoi sehen: Taktart und Hornquinten (Takt 15–19) verweisen auf das Jagdmusik-Genre.⁷ Die legato zu spielen den Terzen sind hier das zentrale spieltechnische Problem, gewissermaßen ein Echo der Dezimen der dritten Etüde. Beide Hände sind gleichermaßen gefordert, eine auf sie beide aufgeteilte musikalische Linie zu ge-