

Kadenzen zur Ungarischen Rhapsodie Nr. 2

Franz Liszt

S. 17, II. Nach dem 4. Takte ist einzuschieben:

Musical notation for S. 17, II. Cadenza. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a *rit.* marking and a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with a *8va bassa* marking and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a fermata.

S. 17, V. Statt des 3. Taktes:

Musical notation for S. 17, V. Cadenza. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It consists of two staves. The upper staff features a rapid ascending and then descending melodic line with a *8va* marking. The lower staff contains a bass line with a *accelerando* marking.

Musical notation for S. 17, V. Cadenza continuation. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It consists of two staves. The upper staff features a rapid descending melodic line with a *8va* marking and a *rit.* marking. The lower staff contains a bass line with a fermata.

S. 20. Statt der ersten 10 Takte die folgenden 14:

Musical notation for S. 20. Cadenza. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with *ten.* markings. The lower staff contains a bass line with *ff Ped.* and *8va bassa* markings. The piece concludes with a fermata.

Musical notation for S. 20. Cadenza continuation. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a *rit.* marking. The lower staff contains a bass line with a fermata.

u. s. w.

rit. *3* *rit.* *espress.*

8^{va} bassa.....

(8) 8 8 8

S. 21, V. Statt des letzten Taktes:

p

ad.

8^{va}.....

perdendo

S. 31, V. Nach dem 4. Takte:

pp *Prestissimo* *pp*

u. s. w.

II.

Nach der Urschrift in der Széchényischen Bibliothek
des Ungarischen National-Museums in Budapest

S. 31, V. Nach dem letzten Takte:

Cadenza
p
trillo (legato ed accelerando)
8va
trillo
2
8va
p Ped.
cre - - - scendo

8va
molto
ff (sempre Pedale)
4
(h)
(h)

8va
fff
2 3
2 3

un poco rallentando
ten.
ten.
Prestissimo
pp
 u. s. w.



S. 32: „Anstatt den 4 Schlußtaktten sollen folgende kräftigst gespielt wer

ten.
ten.
ten.
8va
ff ten.
ten.
ten.
ten.
Ped. un poco
Ped. rallentando
Ped.
a tempo ed accelerando

8va

Vorwort

Liszts *Ungarische Rhapsodien* haben das Unglück gehabt, daß sie zu viel und zu oft schlecht gespielt worden sind. Das hat sie unverdientermaßen in den Verruf gebracht, Effektstücke zu sein, während sie in Wahrheit bewundernswerte Übertragungen einer ganz seltsamen und in tausend Einzelheiten fesselnden Volksmusik sind.

In unserer Zeit, die mit Recht dem Aufblühen z. B. der russischen Musik ihren Beifall nicht versagt, sollte man sich dankbarer und ehrfurchtsvoller, als es meist geschieht, daran erinnern, welche Fülle einst neuer Rhythmen, neuer harmonischer und melodischer Wendungen gerade die *Rhapsodien* der Musik zugeführt haben, ganz zu schweigen davon, welche Schule des fröhlichen Vortrags diese Sammlung ist oder sein könnte. Über die *Ungarischen Rhapsodien* hat Liszt in seinen Schriften eingehender ausgesprochen als über seine anderen Werke. In seinem Buche *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*¹ erzählt er, daß er von der Zigeunermusik schon in seiner Kindheit angeregt worden sei, daß er schon früh Bruchstücke dieser Musik für sich gesetzt habe, weil es ihm schien, daß dieses die beste Mittel sich zur Wiedergabe dieser Art von Kunst für ein kleines Orchester eigene. 1840 gab er bei Haslinger zwei Hefte solcher Übertragungen heraus unter dem Namen *Magyar Dalok, Ungarische Nationalmelodien für das Pianoforte*, 1843 folgten zwei weitere und 1844 zwei weitere Hefte, diese mit dem Titel *Magyar Rhapsódiák, ungarische hongroises pour Piano seul*. Liszt spielte Teile dieser Sammlungen vielfach in seinen Konzerten, und zwar stets mit stürmischem Erfolg. Aber erst als er die Virtuosenlaufbahn aufgegeben hatte, arbeitete er sie zu den Stückchen um, die nun als *Ungarische Rhapsodien* bekannt wurden.

Woher Liszt die einzelnen Weisen genommen hat, läßt sich nicht mehr recht zu erklären. Vieles wird er selbst gehört haben, anderes hat er irgendwelchen Aufzeichnungen entnommen. Er hat eine Sammlung von einigen hundert Zigeunerweisen besessen.² Leider ist diese Sammlung, wie so vieles aus Liszts Besitz, spurlos verschwunden. Als er im Anfange der fünfziger Jahre die einzelnen Teile der *Magyar Dalok* und der *Magyar Rhapsódiák* zu den *Rhapsodien* umarbeitete, versuchte er, eine bedeutende Sammlung ungarischer Weisen, die dem Grafen Stephan Fay in Nikits (nicht weit von Ódenburg [Sopron]) gehörte, zur Benutzung zu bekommen. Hans von Bülow, der gerade in Ungarn Konzerte gab, verhandelte selbst mit dem Grafen, erhielt von ihm aber nur ein Drittel der Sammlung (*Brief-*

wechsel mit Bülow, S. 14). Mehr ist über diese Quelle auch nicht bekannt geworden.

Über die Art seiner Arbeit schreibt Liszt ausführlich: „Ein Haufen von Stoff erhob sich vor mir, – es mußte verglichen, ausgewählt, weggelassen, Licht hineingebracht werden. Dabei gewann ich die Überzeugung, daß diese losgetrennten Stücke, diese auseinandergerissenen und zerstreuten Melodien verzettelte und verkrümelte Teile, Bruchstücke eines großen Ganzen seien, die sich durchaus dazu eignen würden, zu einem harmonischen Gesamtwerk zusammengefügt zu werden, das den Inbegriff ihrer hervorstreichendsten Eigenschaften und ihrer auffallendsten Schönheit bildet und das – als eine Art *Volksepos* ansehe werden könnte. Als ein *Zigeunerepos*, das, in der Sprache und Form gedichtet, ungebräuchlich ist, wie alles, was das Volk tut, von dem es geschaffen worden ist.“

Von diesem neuen Gesichtspunkte aus war es leicht zu sehen, daß in der Zigeunermusik in reichstem Maße eine Poesie sich vorfindet, die sich gewissermaßen verdichtet zu Oden, Dithyramben, Elegien, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Angliedern, Trauergesängen, Liebes- und Trinkliedern. Und daß diese Poesie sich zu etwas Einheitlichem gestalten ließe, zu einem Gesamtwerke, das so gegliedert ist, daß jeder Gesang sowohl Teil als Ganzes ist und sich abheben eignet, von dem übrigen getrennt zu werden und unabhängig vom Rest Genuß zu bieten, und doch mit dem Ganzen verbunden zu bleiben durch die Gleichheit und die Übereinstimmung der Eingebung und der Form. Was ich schon von Bruchstücken zigeunerischer Musik gesondert veröffentlicht hatte, wurde einer neuen Durchsicht unterworfen und wurde überarbeitet, umgeändert, mit anderen verbunden in der Absicht, ein Werk zu schaffen, das, so gefestigt, ungefähr dem entspricht, was ich glaube als *Zigeunerepos* ansehen zu dürfen.“³

Liszt erwähnt dann mit Genugtuung, daß ein Musikschriftsteller Czehe 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* darauf hingewiesen habe, daß Liszt als erster die Zigeunertonleiter in seinen Bearbeitungen unangetastet gelassen habe. Von dieser Tonleiter sagt Liszt wörtlich: „La musique bohémienne, à peu d'exceptions près, affecte dans la gamme mineure la *quarte augmentée*, la *sixte diminuée*, la *septième augmentée*.“⁴ Lina Ramann weist in ihrer Übersetzung des Lisztschen Buches (*Ges. Schriften*, Bd. VI, S. 286, Anm.) mit Recht darauf hin, daß unter *septième augmentée* nicht die *übermäßige* Septime, sondern die

Leseprobe



Sample page