

AKADÉMIAI KIADÓ

Unbekannte "Verbunkos"-Transkriptionen von Ferenc Liszt. "Ungarischer Romanzero"

Author(s): Géza Papp

Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1987, T. 29, Fasc. 1/4 (1987), pp. 181-218

Published by: Akadémiai Kiadó

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/902176>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Akadémiai Kiadó is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*

Unbekannte "Verbunkos"-Transkriptionen von Ferenc Liszt

"Ungarischer Romanzero"

Géza PAPP

Das Richard-Wagner-Museum in Bayreuth bewahrt unter anderem ein Liszt-Manuskript in Original auf, dessen ungarische Tänze nicht nur unveröffentlicht, sondern selbst in Fachkreisen unbekannt sind. Das Lisztsche Autograph hat sich in einem anderen Manuskript erhalten, das von Ede Reményi stammt. Dieses wurde vom Komponisten Liszt gewidmet, wobei Ort und Zeit der Widmung genau angegeben wurden: Weimar, 22. Juni 1853. Die beiden querförmigen Manuskripte wurden offensichtlich später zusammengeheftet und mit kontinuierlicher Paginierung versehen: der erste Teil besteht aus 52, der zweite aus 16 Seiten (mit Pag. 2–67); einige (die 22., 26., 36., 46. und die 52.) sind unbeschrieben.¹

Das doppelte Manuskript selbst war auch bisher nicht unbekannt: der Leipziger Musikhistoriker O. Goldhammer hat sich mit ihm 1961 auf der Budapester 2. Internationalen Musikwissenschaftlichen Konferenz Liszt – Bartók beschäftigt.² In seinem Vortrag "Liszt, Brahms und Reményi", bzw. in seiner zwei Jahre später veröffentlichten Studie beschrieb er aber nur den zweiten Teil des Manuskriptes ausführlich, den von Liszt stammenden ersten Teil in einem Umfang von kaum zwei Seiten, hauptsächlich aufgrund der Informationen von Zoltán Gárdonyi. In meiner vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit diesem bislang vernachlässigten Material.³

¹ Fundort des doppelten Manuskriptes: Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth. Sign.: Ch I Mappe Originalmanuskripte von Franz Liszt, Nr. 1.

² Der Text seines Vortrages erschienen in: *Studia Musicologica*, Tom. V. (Budapest 1963) S. 89.

³ Liszt's Autograph konnte ich unmittelbar nicht studieren; den davon gemachten Mikrofilm und die Fotokopie stellte mir Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica, Budapest) zur Verfügung. Dafür schulde ich Dank dem Musikredakteur, Betreuer der Liszt-Gesamtwerte Imre Mező, sowie den Liszt-Forschern Mária Eckhardt und Imre Sulyok, die mir bei der Auslegung der Eigenarten der Handschrift und der schwieriger zu lesenden Einzelheiten behilflich waren. Auch auf das Manuskript – als auf ein wichtiges dokumentarisches Quellenmaterial der "Verbunkos-Musik" – machte mich Mária Eckhardt aufmerksam.



Abb. 1a. S. 12 des Autographs (vgl. Nr. 6)

Liszt's Manuskript enthält die Bearbeitungen, vielmehr Transkriptionen von teils aus zeitgenössischen Quellen bekannten, teils bis heute unbekanntem Verbunkos-Sätzen sowie Csárdásen, in einigen Fällen – besonders gegen Ende der Handschrift – nur skizzenhaft, durch bloßes Aneinanderreihen der Themen. Die Herausgabe der Kompositionen wird der Komponist kaum beabsichtigt haben: selbst bei den völlig ausgearbeiteten Stücken fehlen die Zeichen von Tempo und Dynamik, von Agogik und Phrasierung – abgesehen von geringen Ausnahmen. Uns ist nicht bekannt, daß eine von ihnen je im Druck erschienen oder vom Komponisten in seinen bekannten Werken verwendet worden wäre. Genremäßig ist dieser geplante Zyklus mit der Serie der Magyar Dallok – Ungarischen National Melodien, der Ungarischen Rhapsodien zu vergleichen und Liszt gab ihm den Titel Ungarischer Romanzero.⁴ Es fällt auf und überrascht, daß Liszt – im Gegensatz zu seiner frü-

⁴ Den Titel schrieb Liszt in die Mitte der 2. Seite des deckblattlosen Manuskriptes und versah ihn mit einem Fragezeichen in Klammern. Das spanische Wort *romanzero* bedeutet Romanzensammlung. Die Bezeichnung "Romanze" hatte bereits Antal Csermák



Abb. 1.b. S. 13 des Autographs

heren Praxis – den Komponisten der bearbeiteten Werke, sofern er ihm bekannt war, an der Spitze der Stücke angegeben hatte. Der Name von Csermák ist in sieben, der von Bihari in sechs Fällen, der von Lavotta und József Zomb in je einem Fall angegeben. (Zomb war Musiklehrer an der nationalen Oberschule in Kassa und beschäftigte sich auch mit Komponieren.) Bei Goldhammer sind vier weitere Kompositionen erwähnt, deren Komponisten Liszt nicht angegeben hatte; zu diesen rechnet er den titellosen, sogenannten Csárdás von Makó. Einige seiner Feststellungen bedürfen der Ergänzung und einer eingehenderen Auslegung. Fakt ist, daß der Name von Csermák im Manuskript siebenmal vorkommt, in Wirklichkeit handelt es sich jedoch nur

(1804) im Titel eines seiner dem Charakter nach als stilisierte Tanzreihe zu betrachtenden Werke: Romances Hongraises. S. G. Papp, *Die Quellen der "Verbunkos-Musik"*. Ein bibliographischer Versuch – A) Gedruckte Werke I. 1784–1823. Nr. 18, *Studia Musicologica*, Tom. XXI (Budapest 1979), S. 169.



Abb. 2. Liszts Modell: Lassú Magyar [Langsame ungarische Weise] von János Bihari aus der Sammlung "Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből" [Ungarische Weisen aus dem Komitat Veszprém], N° 41

um sechs Werke, denn der Anfang des von Liszt mit No 3 versehenen Csermák-Tanzes (S. 9) wurde auch später (S. 48) als Hinweis notiert, wobei der Name des Komponisten erneut angegeben wurde. Liszt's Information erwies sich in einem Fall als falsch; eines der Bihari zugeschriebenen Stücke (S. 44) erschien 1826 unter dem Namen von Márk Rózsavölgyi (daher ist es in Bihari-Katalog von Ervin Major auch nicht angegeben). Es gelang uns, den ursprünglichen Komponisten von zwei weiteren Stücken zu identifizieren: eines ist ein Frischer von Gábor Róthkrepf (Mátray) (S. 10); während im Thema des auf S. 23 beginnenden Lento ein Csárdás von Béni Egressy erkennbar ist. Selbst so bleiben noch zwei "Romanzen" übrig (S. 37: Friska – S. 40: Lento), deren Themen vorerst als unbekanntem Ursprungs betrachtet werden müssen.

Bekanntlich haben sich die Forscher der ungarischen Musikgeschichte schon früher mit der Frage beschäftigt, woher Liszt für seine ungarischen oder ungarischbezogenen Werke die Themen genommen hatte. Besonders die Ungarischen Rhapsodien standen im Vordergrund des Interesses; trotzdem



Abb. 3. Liszts Modell: Butsuzó Lassú Magyar [Langsame ungarische Abschiedsweise] von Antal Csermák aus der Sammlung "Magyar Nóták Veszprém Vármegeyéből" [Ungarische Weisen aus dem Komitat Veszprém], N° 105

ist es bislang noch nicht gelungen, den Ursprung jedes der Rhapsodiethemen nachzuweisen.⁵ Es besteht kein Zweifel: Liszt kannte zahlreiche gedruckte und in Handschriften zugängliche Quellen der zeitgenössischen ungarischen Tanzmusik, und anhand der Darbietung von Zigeunerkapellen hat er auch selbst Melodien aufgezeichnet.⁶ Daß er Noten dieser Art regelmäßig gesammelt hatte, möge ein Ausschnitt aus einem seiner an Hans von Bülow gerichteten Briefe belegen. Am 19. März 1853 bat Liszt seinen gerade in Wien konzertierenden Schüler mit Graf István Fáy, der sich auf seinem Besitz bei Sopron aufhielt, in Kontakt zu treten, da dieser eine große Sammlung von zigeuner-ungari-

⁵ Vgl. Ervin Major, *Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet* [Ferenc Liszt und die ungarische Musikgeschichte], Budapest 1940 und Zoltán Gárdonyi, *Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts*. In: Franz Liszt — Beiträge von ungarischen Autoren (Hrsg. Klára Hamburger), Budapest, 1978. S. 197—225.

⁶ Zoltán Gárdonyi, *Liszt Ferenc magyar stílusa — Le style hongrois de François Liszt*. *Musicologia Hungarica* (Hrsg. Kálmán Isoz und Dénes Bartha). Bd. III. Budapest 1936. S. 19., 21—22. und Gárdonyi, *Paralipomena* . . . a. a. O. S. 203.



Abb. 4.a. S. 23 des Autographs (vgl. Nr. 10)

schen Stücken habe. Liszt hat ihm schon früher das Angebot gemacht, das gesamte Material persönlich durchzusehen und, wie es in seinem Brief heißt: »... je m'engagerai à lui restituer quelques semaines après son envoi un très grand nombre de morceaux lesquels, ou ne conviennent pas à mon but, ou me sont déjà connus, car je possède aussi pour ma part plusieurs centaines de *Hongroises*, manuscrits et imprimés, qui sont des plus authentiques que je sache.«⁷ Sollte der Graf dazu nicht bereit sein, möge Bülow die entsprechenden Stücke, nach den bekannten Gesichtspunkten von Liszt, aus der Sammlung aussuchen. Als Kaufpreis bot er 120 Forint an. Aus dem etwas verspäteten Antwortbrief Bülows (Wien, 7. Mai 1853)⁸ wissen wir, er habe schließlich nur einen Drittel der fraglichen Sammlung »nicht ohne jede Schwierigkeit« von Fáy bekommen können und diesen habe er an Liszt auch geschickt. Auch

⁷ *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*. Publiée par La Mara. Leipzig et Bruxelles 1899, Nr. 7.

⁸ Ebenda Nr. 9.



Abb. 4.b. S. 24 des Autographs

den Rest habe der Graf versprochen, sei jedoch seinem Versprechen nicht nachgekommen.

Diese Informationen sind nicht nur im Allgemeinen wichtig, sondern können auch mit der Entstehung des Ungarischen Romanzero in Zusammenhang gebracht werden. Es ist sehr wohl wahrscheinlich, daß Liszt aus den Fáy soeben gekauften Noten einen großen Teil der darin bearbeiteten Themen ausgewählt hatte. Wie wir sehen werden, finden sich darunter welche, die aus den vierhändigen Bearbeitungen von Fáy ebenfalls bekannt sind.⁹

Im Manuskript sind Schlüssel und Vorzeichnung im Allgemeinen nur am Anfang der Stücke angegeben. Die Bezeichnung der Taktwiederholungen ist das übliche \cdot/\cdot ; wenn sich mehrere Takte wiederholen oder unverändert zurückkehren, dann wurden diese Takte von Liszt — wie auch in anderen

⁹ Régi magyar zene gyöngyei [...] Zongorára 4 kézre szerkeszté Fáy gróf Fáy István [...] — Perlen der älteren ungarischen Musik [...] gesammelt und arrangiert für Piano zu 4 Händen [...] von Graf Stephan Fáy, [...] 1^{tes} Heft. Wien (1857—60?).

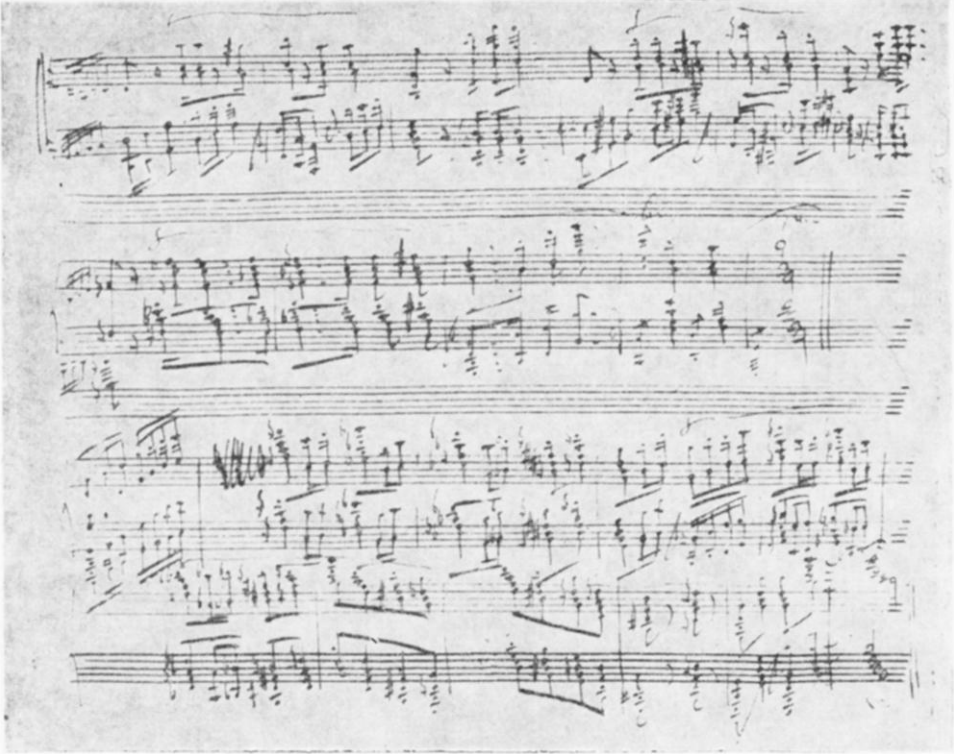


Abb. 4.c. S. 25 des Autographs

Manuskripten – mit Nummern oder mit den Buchstaben des Alphabets versehen und damit wies er auf den identischen musikalischen Text hin. Es kam vor, daß im Falle der variierten Wiederkehr nur ein-zwei Takte ausgearbeitet wurden und der Hinweis auf die Fortsetzung mit *etc.* erfolgte. Stellenweise ist auch die Fingerordnung eingezeichnet (z. B. Nr. 6: 23., 26. Takt, Nr. 7: 28., 31–32. T., Nr. 8: 46. T., Nr. 11: 113–114. T.). Zu den Besonderheiten der Werkstattarbeit gehören noch die Streichungen (in grösserem Maße z. B. auf S. 4 und 13), Einfügungen, bzw. die alternative Lösung über dem betreffenden Takt (z. B. auf Seite 3, 9, 16, 19 und 28). Liszt's Notenschrift läßt sich gut deuten, manche seiner Texteintragungen sind aber durch den Mikrofilm und die Fotokopie, die als Grundlage gedient hatten, nicht klar genug reproduziert. Manche Korrekturen und Worte (Ausdrücke) wurden gewiß mit Bleistift oder mit blasserer Tinte geschrieben, sodaß ihr Sinn nur durch das unmittelbare Studium des Manuskriptes herausgefunden werden kann. Leider sind selbst die vollständig ausgearbeiteten Stücke nicht alle

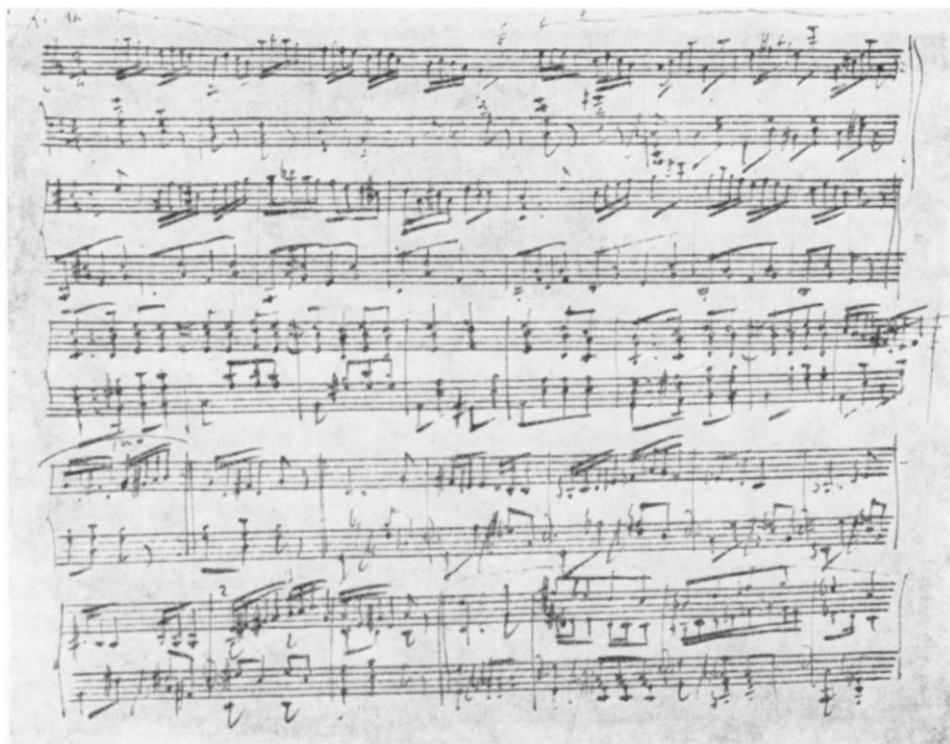


Abb. 5.a. S. 37 des Autographs (vgl. Nr. 12)

beendet (Nr. 1 und 12), andere lassen sich trotz der genauen Hinweise nicht endgültig rekonstruieren (Nr. 4), ganz zu schweigen von denen, deren Begleitung voll oder ganz fehlt (Nr. 13, 15, 17 und 18).

Liszt's Verfahren, in mehreren Fällen die Vorzeichnung der von ihm benutzten gedruckten Note beizubehalten (vgl. Nr. 1, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 17 und 18), können wir nicht als eine außer Acht zu lassende Formalität betrachten. Das Festhalten an der ursprünglichen Tonart¹⁰ ist zwar unerklärlich, dennoch ist dieser Fakt eigentlich der einzige Anhaltspunkt für den Forscher bei der Feststellung der unmittelbaren Quelle.

Sehen wir uns nun die einzelnen Stücke der Romanzensammlung an.¹¹

¹⁰ Das Csermák-Werk Nr. 7 zeichnete er transponiert auf, gab jedoch die ursprüngliche Tonart auch dort an.

¹¹ Ursprünglich sind die Stücke nicht nummeriert; ich habe sie zum Zwecke des leichteren Hinweises mit Nummern versehen, die zugleich auch für das thematische Verzeichnis gelten.



Abb. 5.b. S. 38 des Autographs

1. Transkription der langsamen Ungarischen von Anton Csermák und des dazugehörigen Trios. Zuerst im Heft 2 der Sammlung Pannonia von Mátray (1826) erschienen.¹² Die Struktur des Hauptteiles (mit der Zahl der Takte): A ∶: B A ∶: C ∶|. Liszt hat das Da Capo nicht ausgeschrieben, den letzten 8 10 8 8 Takt vor der Wiederkehr zu drei Takten erweitert, auch dies nur skizzenhaft; die Wiederholungszeichen fehlen, Teil C ist weggeblieben. Dem Trio gab Liszt den Titel *Friska*.¹³ Von dem als Modell genommenen Musikmaterial behielt

¹² Vgl. G. Papp, *Die Quellen der "Verbunkos-Musik"*. Ein bibliographischer Versuch — A) Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822—1836 Nr. 23/1, *Studia Musicologica*, Tom. XXIV. Budapest 1982, S. 76.

¹³ "Friska" kommt bei Liszt erstmals in Nr. 14 der Ungarischen Rhapsodien — Rhapsodies hongroises Heft. VII (1846) vor. Es wird — anstelle von "Friss" — auch schon von János Lóczi in: *Echt Ungarische Nationaltänze und Musikstücke*, I., III—IV. Lieferung, Wien [1830] und von J. Strauss (Vater): *Ungarische Galoppe oder Frischka*,



Abb. 5.c. S. 39 des Autographs

er nur die (wiederholten) acht Takte bei, an die Stelle des umfangreicheren (31 Takte) und eher figurenartigen, viele Akkordpassagen und Sequenzen enthaltenden zweiten Teiles kamen ein kurzer Mittelteil und die Wiederkehr der ersten acht Takte, wobei letztere nicht ausgearbeitet ist und es nur durch zwei Takte angedeutet wird, daß sie ein Oktav höher, und mit vollerer akkordischer Begleitung gespielt werden muß.

2. Das Original des danachfolgenden Csermák-Stückes ist uns vorerst nicht bekannt. In Liszt's Nachlaß gehen den ansonsten ausführlich bearbeiteten, variiert wiederholten zwei Perioden (insgesamt 32 Takte) zwei nur skizzenhaft angedeutete Takte voraus. (Es ist unbekannt, worauf das x über dem ersten Takt hinweist.)

Wien [1831] benutzt. Vgl. G. Papp, *Die Quellen der "Verbunkos-Musik". Ein bibliographischer Versuch — A) Gedruckte Werke III.* 1822—1836. Nr. 44/3., 45 [2., 4—5.] und 46 [2., 4.] *Studia Musicologica*, Tom. XXVI. Budapest 1984, S. 96—98.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 29, 1987



Abb. 6.a. S. 47 des Autographs (vgl. Nr. 16)

3. Das Bihari-Thema in A-Moll (16 Takte) ist aus dem Klavierauszug von Ignác Ruzitska — »Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből« [Ungarische Weisen aus dem Komitat Veszprém] Heft IX (1826) bekannt. Von dort wurde es durch Ervin Major¹⁴ in der Überzeugung mitgeteilt, daß Liszt dieses in Nr. 9 der Ungarischen National Melodien (76—92. T.) bearbeitet hatte, obwohl dessen Vorlage nicht diese, sondern eine andere, aus derselben Sammlung stammende Bihari-Melodie (Heft VI, Nr. 49) gewesen war, wie dies von Zoltán Gárdonyi nachgewiesen worden ist.¹⁵ Die zweite Hälfte des Satzes — A A /: B :/ (3×6 Takte), mit Tonartwechsel, aber ohne neue Tempoangabe, stammt aus einer vorerst unbekanntem Quelle; sie endet in D-Moll.

¹⁴ Vgl. G. Papp: a. a. O. Nr. 9/69 *Studia Musicologica*, Tom. XXIV. 1982, S. 54.

¹⁵ Ervin Major, *Bihari János verbunkosainak viszhangja a XIX. századi magyar zenében. [Anklang der "Verbunkos-Musik" von János Bihari in der ungarischen Musik des 19. Jahrhunderts]*. Új Zenei Szemle III (1952) Nr. 4. S. 19. und *Fejezetek a magyar zene történetéből [Abschnitte aus der Geschichte der ungarischen Musik]*. Budapest 1967 S. 140—141; Zoltán Gárdonyi, *Paralipomena . . .* a. a. O. S. 215.

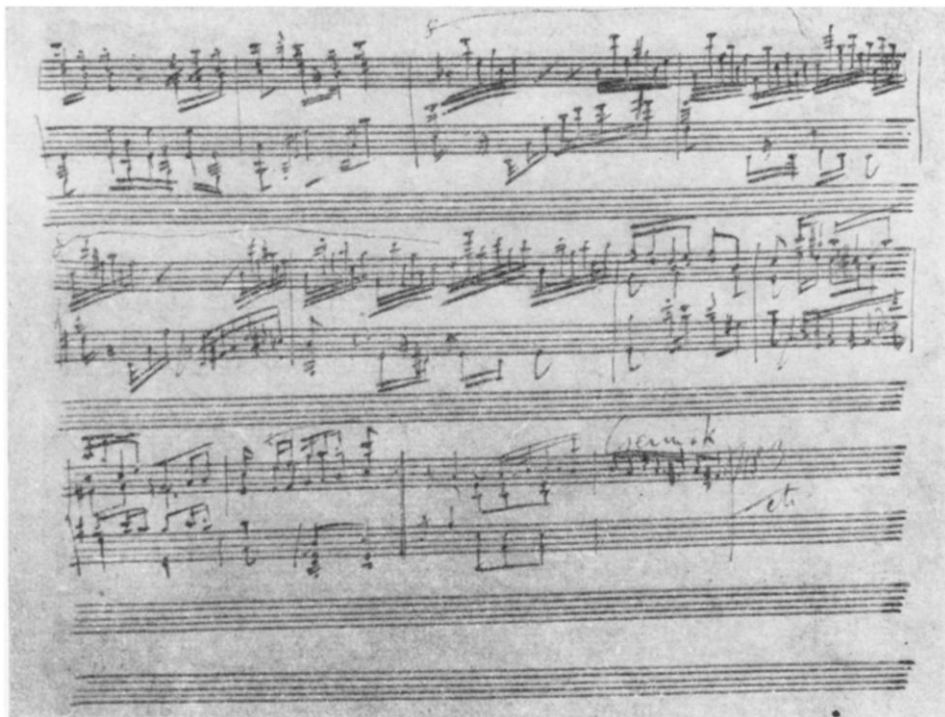


Abb. 6.b. S. 48 des Autographs

4. Sowohl im Umfang als auch thematisch wiedergibt Liszt genau einen der bekanntesten Tänze Csermáks, der bereits um 1800 die instrumentale Formulierung einer traditionellen ungarischen Melodie war.¹⁶ Die Fassung kann typisch, mit der Großartigkeit der Lisztschen Rhapsodien die ursprünglich für eine einzige Geige komponierte Weise darbieten. Wiederholung und Da Capo der ersten acht Takte wünschte Liszt mit einer immer kraftvolleren Oktavverstärkung, die er mit der genauen Notierung von zunächst einem, dann von drei Anfangstakten festhielt, wobei er bei der Wiederholung angab: *Da Capo con 8^{tavi} e ornamenti*, und, im Bezug auf die Wiederkehr (für uns nicht ganz genau erklärlich): *A changer noch [?] E Pédale Dominante* (S. 9). Den Anfang der Wiederkehr des ersten Teils vor dem Trio und das Trio selbst

¹⁶ Vgl. Ferenc Bónis, *Az Apponyi kézirat magyar táncai* [Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony] *Magyar Zene* V. (1964) S. 578 — Vor Liszt stand die Nr. 61 des Heftes VIII. aus *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* [Ungarische Weisen aus dem Komitat Veszprém]. S. Géza Papp, a. a. O. 8/61, *Studia Musicologica*, Tom. XXIV. (Budapest 1982) S. 53.

notierte Liszt auf die vorherige, ursprünglich freigelassene Seite der Handschrift, indem er auf die richtige Reihenfolge hinwies. Als Besonderheit soll vermerkt werden, daß Liszt in der Begleitung des dritten Taktes die Terz erniedrigte und über den Takt Folgendes schrieb: *minore* (?). Er wäre also geneigt gewesen, das Anfangsmotiv nach A-Moll in G-moll zu transponieren!

5. Den Satz (Friss) von Gábor Mátray kannte Liszt wahrscheinlich nicht aus dem Pannónia Heft III (1826) – wo er zum ersten Mal erschienen war – sondern vielleicht aus einer Handschrift.¹⁷ Darauf deutet hin, daß er den Namen des Komponisten nicht angab, und statt in C-Moll, wie ursprünglich, in D-Moll aufzeichnete. Außerdem aber auch wesentlich umfangreicher: die von Mátray nur angedeuteten Wiederholungen schrieb er in höherer Lage (und mit einer gewählteren Begleitung) aus, die Takte 41–44 setzte er in Wiederholungszeichen (er wiederholte auch die Takte 47–48) und durch Wiederholung der Akkorde I–V machte er den Schluß gewichtiger.

6. Es ist eine Ausnahme, daß Liszt außer dem Namen des Komponisten (Bihari) auch den Titel des Werkes anführte: *Primatialis nota* [d. h. Weise zur Installation des Fürstprimas]. Die Quelle ist: Ungarische Weisen . . . VI/41 (1825).¹⁸ Den ursprünglichen Umfang des Trios ergänzte er lediglich um zwei, Passagen enthaltende Takte. (S. Abb. 1a–b, 2 und Anhang Nr. 1, S. 206–7.)

7. Dieses Stück von Csermák (Butsuzó Lassú Magyar [Langsame, ungarische Abschiedsweise]) findet sich in der einzig bekannten, und auch von Liszt benutzten Quelle (Magyar Nóták . . . [Ungarische Weisen . . .] Nr. XII/105¹⁹ ursprünglich mit der Vorzeichnung 3 b (Liszt notierte auch unter Namen des Komponisten in Klammern: *in Es*), in der Bearbeitung in A-Dur transponiert. Die Wiederholung der ersten sechs Takte ist um eine Oktave höher zu spielen (*2^{da} Volta à l'8^{tta}v^a*); über deren technische Verwirklichung gab Liszt keinerlei Informationen (vgl. Nr. 4). Der A-Dur-Teil wird um acht wiederholte, im Original nicht enthaltene Takte ergänzt. Uns ist auch die Quelle des danach folgenden 17-taktigen Teils nicht bekannt. Die sich in Oktaven bewegenden Akkordpassagen kehren, ausgehend von C – wo Liszt die originale Tonart wieder angab: *in A-Dur (original)* – innerhalb von vier Takten in A zurück (C–G–a–E–[A]). Die nachdem leer gebliebene halbe Reihe (mit Vorzeichnung 3 \sharp) läßt ahnen, daß diese vier Takte transponiert zu wiederholen sind (A–E–fis–Cis). (S. Abb. 3 und Anhang Nr. 2, S. 207–9.)

8. Dieses Thema – den sog. Hatvágás-Werbetanz von Bihari – hatte Liszt schon früher umgeschrieben: als das zweite Stück von Zum Andenken

¹⁷ Vgl. Géza Papp, a. a. O. 24/3, *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982) S. 79.

¹⁸ Ebenda Nr. 6/41, S. 48.

¹⁹ Ebenda Nr. 12/105, S. 62.

(1828) gilt es für das erste Werk ungarischer Thematik.²⁰ Damals können schon drei gedruckte Quellen zur Verfügung gestanden haben: sowohl die Sammlung von Ágoston Mohaupt (Nemzeti Magyar Tánczok [Ungarische Nationaltänze] 1., Nr. 1. — 1822), als auch die Sammlung von Ignác Ruzitska (Magyar Nóták . . . [Ungarische Weisen . . .] III/13 — 1824), aber auch die 1826 herausgegebene Carnevals-Belustigung mit ihren ungarischen Tänzen.²¹ Es ist sehr wahrscheinlich, daß er im Alter von 11 Jahren bei seinem Pester Auftritt im engen Kreise danach fantasierte, auf der Grundlage der Veröffentlichung der an erster Stelle genannten Note.²² In der vorliegenden Transkription von Liszt haben alle Bearbeitungen ihre Spuren hinterlassen (er behielt auch die gemeinsame Tonart in D-Moll bei), bezeichnender ist aber das völlige Umdichten des Stücks. Die ursprünglich 28 Takte hat er zu 71 Takten erweitert.

9. Auch dieses Csermák-Stück gehört zu den bekannteren; zu seiner Zeit erschien es mehrfach im Druck und wurde auch häufig kopiert.²³ Zu dieser Bearbeitung von Liszt steht Nr. V/37 der Sammlung Magyar Nóták . . . [Ungarische Weisen . . .] am nächsten und somit kann diese als seine Quelle betrachtet werden.²⁴ Der Grund der Abweichung im Umfang sind die etwas variierte Wiederholung des ersten Gliedes, und die freiere thematische Behandlung des zweiten Teiles. In der Transkription ist das Trio nicht enthalten.

10. Aufbau: langsam (Lento) — schnell (Allegro guerriero). Uns ist das Thema nur des ersten Teiles bekannt, aus der Komposition »Kornéliához« [Für Kornélia.] von Béni Egressy.²⁵ Es ist offensichtlich, daß Liszt das Thema

²⁰ Peter Raabe, *Franz Liszt II. Liszts Schaffen*. Tutzing 1968. Nr. 107. Vgl. Zoltán Gárdonyi, a. a. O. S. 8. (Musicologia Hungarica, Bd. III); aufgrund der Originalhandschrift veröffentlicht: Nr. 1/II Notenbeispiel.

²¹ Vgl. Géza Papp, a. a. O. 3/13 und 16/1 *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982) S. 42 und 70, sowie *Studia Musicologica*, Tom. XXVI (1984) S. 76 Nr. 4.

²² Wie in Tudományos Gyűjtemény (1823, Bd. VII, S. 122–123) berichtet wurde, spielte Liszt „am 19. Mai 1823 bei einer Abendvergnügung im Kreise von zahlreichen guten Freunden“ Klavier. „Diese fröhliche Abendvergnügung beendete er mit dem bekannten Rákóczy-Marsch und mit den bekannten Ungarischen von Csermák, Lavotta und Bihari, herausgegeben von Ágoston Mohaupt, wobei er seine eigene angenehme Phantasie zu unserem aller vollkommenen Erstaunen hineingemischt hatte.“ Der originelle ungarische Text zitiert von Dezső Legány, *A magyar zene krónikája [Chronik der ungarischen Musik]* Budapest 1962, S. 262.

²³ S. G. Papp: a. a. O. s. Anm. 4 Nr. 57/2. *Studia Musicologica*, Tom. XXI (Budapest 1979), S. 212 und Papp: a. a. O. (s. Anm. 12), Nr. 5/37 *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982), S. 47; Papp: a. a. O. (s. Anm. 13) 19/[5] *Studia Musicologica*, Tom. XXVI (1984), S. 76; vgl. Ferenc Bónis, *Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből [Ungarische Tänze von den Jahren 1820]*. In: *Zenetudományi Tanulmányok I.* (Budapest 1953) S. 699.

²⁴ Géza Papp: a. a. O. Nr. 5/37 *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982), S. 47.

²⁵ HOLLÓSSY KORNÉLIA / kisasszonynak, / KORNÉLIÁHOZ / eredeti Magyar csárdásokkal / ZONGORÁRA / szerző / EGRESSY BENJAMIN / PESTEN [1847] / Treichlinger J. / Tulajdona. [Für Fräulein Kornélia Hollósy, für Kornélia mit original Ungarischen Csárdásen, fürs Klavier komponiert von Benjamin Egressy in Pest (1847), Eigentum von J. Treichlinger] (Plattennr.: J. T. 150). Über Erscheinungszeit s. Géza Papp,

des Lento nicht der aus 1847 stammenden Note entnommen hatte: den Namen des Komponisten gab er nicht an und das Thema transponierte er aus F in G-Moll. In den ersten drei Takten erklingt die Melodie in der Mittelstimme der Begleitakkorde. Der Lassú [Langsamer Tanz] von Egressy ist eine aus 12 Takten bestehende tripodisch aufgebaute vierzeilige Melodie (es kann auch als ein Kunstlied ohne Worte betrachtet werden), mit der genauen Wiederholung der zweiten Hälfte. Liszt übernahm davon nur die ersten sechs Takte, und zwar dergestalt, daß er sie um eine Oktave höher wiederholte und dann in variiertester Gestaltung wieder brachte (wiederholt in gleicher Höhe). Die aus dem Schlußakkord ausgehende längere Cadenza führt zu dem mit ostinato Rhythmus begleiteten Allegro guerriero Thema unbekanntem Ursprungs hinüber.

Im Anschluß ans Stück sind auf S. 25 des Manuskriptes 11 Takte (der Schlußtakt mit der Bezeichnung 1^{mo} versehen), und danach – ohne den Vermerk 2^o – weitere 11 Takte notiert, beide in G-Dur und von Koda-Charakter. Es ist möglich, daß Liszt diese 22 Takte für kontinuierliches Spielen gedacht hatte, da sie jedoch mit der vorangehenden Romanze keine thematische Verbindung haben, ist deren Zugehörigkeit zu ihr nicht zu beweisen. (S. Abb. 4. a-c)

11. Der neun handschriftliche Blätter füllende Csárdás von Makó gehört zu den längsten Transkriptionen. Der Titel ist nicht angeführt, die Klavier-einrichtung der als Grundlage dienenden Csárdásé ist um 1850 auch im Druck erschienen, herausgegeben von J. Wagner bzw. J. Treichlinger in Pest, und 1851 wurde sie auch von der Mainzer Firma Schott gedruckt.²⁶ Das auf der Titelseite lesbare Monogram T. J. steht vermutlich für den Namen des Anwalts János Travnyik, des Amateur-Tanzkomponisten, der seine Person vielleicht darum nicht aufdeckte, weil es sich um keine Eigenkomposition, sondern um die Bearbeitung allgemein bekannter Melodien gehandelt hatte. Im Heft finden wir drei Bearbeitungen: (1) Andantino (bei der Wiederholung: un poco più Allegretto), (2) Allegro No 1, (3) No 2. Der (2) Csárdás ist unter dem Titel »Vége« [Finale] – mit zwei Schlußakkorden – wiederholt gedruckt worden.

További adatok a verbunkoskiadványok megjelenési idejéhez (1822–1848) [Weitere Beiträge zur Chronologie der Verlagswerke der Verbunkos-Musik (1822–1848). Magyar Zene XXV. (Budapest 1984) S. 257.

²⁶ Ervin Major, *Az 1848/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai [Notenausgaben der Zeit des ungarischen Freiheitskampfes von 1848/49]. In: Fejezetek . . . (s. Anm. 15). S. 204 und 209.* Dazu gehört, daß im Weimarer Museum neben der nicht in Liszt's Handschrift erhalten gebliebenen Sammlung Nagy Potpourri für 4 Hände fürs Klavier aus den hinterlassenen National Weisen von Herrn Janos Liszt (Sign.: Ms. Z. 12) aus gesonderten Blättern auch noch anderes Material zu finden war (1930!) so "der Csárdás von Makó (F-Dur), am Ende mit einem lateinischen Zitat vermutlich von Ede Reményi, datiert vom März 1853" (briefliche Mitteilung von Zoltán Gárdonyi – 29. Okt. 1983).

Diesen Aufbau ABCB behielt Liszt im Wesentlichen bei, fügte ihm jedoch einen langen Satz in Prestissimo unbekannter Thematik hinzu. Der Umfang des Originals (16 + 16 + 18 + 18 Takte) wurde in der Transkription erheblich erweitert (49 + 24 + 27 + 52 + 63 Takte). Die erhebliche Erweiterung des ersten Teils (langsamer Csárdás) ist zum Teil nur eine scheinbare, insofern je ein 4/8-Takt der originalen Niederschrift je zwei 2/4-Takten entspricht. Übrigens hat Liszt auch hierbei, wie auch bei anderen Gelegenheiten, die erste Hälfte des Satzes um eine Oktave höher variiert wiederholt (was den Charakter betrifft, jedoch anders als gewohnt, zunächst mit vollen Akkorden begleitet, beim zweiten Mal in weichem Ton – die nicht ausgeschriebene, aber selbstverständliche Dynamik: *f*–*ff*, bzw. *p dolce*), die andere hingegen nicht (in der 4. Melodienreihe kehrt die akkordische Begleitung wieder). Der zweite Teil (schneller Csárdás) wartet mit einer Überraschung auf: der Schöpfer des ursprünglichen Arrangements konstruierte die Begleitung in F-Moll, Liszt gab dem Tönen in Dur den Vorzug, die Töne *es*, *as* und *des* fügte er als Alterationen ein. Und formal hat er die zweite Periode des Originals dadurch auf doppelte Größe wachsen lassen, daß er sie zunächst um eine kleine Terz tiefer transponierte. Der 2. schnelle Csárdás ist eine aus dem Doppeltanz von Kálló bekannte Melodie.²⁷ Aus deren charakteristischem Anfangsmotiv schuf Liszt eine kurze Koda nach der variierten Wiederkehr des Teils B, die unmittelbar im virtuoson Prestissimo in F-Dur mündet. (S. Anhang Nr. 3, S. 210–218.)

12. Das – wie es scheint – als ein selbständiges Stück gedachte Friska besteht aus mehreren, aus anderen Quellen nicht bekannten Themen. Das erste (*a*) sechzehntel bewegte Thema weist eine regelmäßige, je Teil wiederholte, zweiteilige Form auf (8 + 8 Takte). Das zweite Thema (*b*) ist entgegengesetzten Charakters, von robustem, asymmetrischem Aufbau (5 + 4 Takte wiederholt), und von ebenfalls anderem Charakter ist das dritte (*c*), auf und ab steigende, in der Tonik unsichere Thema, mit übermäßiger Sekunde, dessen Nachsatz die ersten beiden Takte um eine kleine Terz tiefer wiederholt, wonach das Ganze um eine Oktave höher (mit der Oktaveverstärkung der Melodie) und mit voller Akkordbegleitung wieder erklingt. Danach folgt die Dur-Transformation von Thema *b*, zunächst von C- in E-Dur, dann von C- in G-Dur moduliert. Das sich in Sechzehnteln bewegende vierte Thema (*d*) wird durch die ständige Transponierung eines Motivs charakterisiert, in dem sich eine hinaufspringende kleine Terz wiederholt. Nach den wiederholten 8 Takten folgt ein figurentiger Teil, danach kehrt Thema *c* wieder, nach je 4 Takten von *c*, *gis* und *cis* ausgehend. Die Aufzeichnung von letzteren wird

²⁷ *Volksmusikbibliothek* (Hrsg. Zoltán Kodály) I. *Ungarische Volksliedtypen I.* (Hrsg. Pál Járdányi), Budapest 1964, S. 95.

nach dem 2. Takt unterbrochen, auf die Fortsetzung weisen die Vermerke *etc.* und *Durchführung* hin. Wir wissen nicht, wie Liszt weitergehen wollte; die fehlenden Takte des unterbrochenen Themas lassen sich noch aufgrund der Takte 83–90 rekonstruieren, nicht aber das musikalische Material der »Durchführung«. Fraglich ist auch, ob das im unteren Teil von S. 39 gesondert aufgezeichnete Thema (*e*) – vier Takte und dasselbe um einen großen Sekund tiefer, zusammen mit der Begleitung von Ton zu Ton wiederholt – zum Stück gehört. So müssen wir den Satz für unbeendet halten. (S. Abb. 5. a-c)

13. Damit beginnt die Reihe der im Wesentlichen völlig unausgearbeiteten Romanzen. Das achttaktige Lento (die Melodie der linken Hand wird von der Rechten mit Akkorden begleitet), zu dem Liszt das Wort *Einleitung* schrieb, scheint eine vollständige Abfassung zu sein. Die zweite Hälfte des darauffolgenden achttaktigen Teils deutet nur noch skizzenhaft den harmonischen Rahmen an; es ist auch unsicher, daß er vom Komponisten als unmittelbare Fortsetzung der Einleitung gedacht war. Darauf weisen die die Abschnitte voneinander trennenden doppelten schrägen Linien hin. Bei den vom 18. Takt an aneinandergereihten – anstelle von Wiederholungszeichen (?) mit Doppellinien voneinander getrennten – achttaktigen Themen sind von Liszt nur die Melodien angegeben worden, abgesehen von einigen kleineren Teilen (z. B. Takt 123–127). Unter ihnen ist das Thema *e* von größerer Bedeutung, insofern es dem Thema *f* folgend wiederkehrt und danach dieser eine Trioform aufweisende innere Kern des Stücks in einer Variante mit Sechzehntelfigurationen wiederholt wird. Die den nächsten acht und den neueren Themen (*g–i*) folgend aufgezeichneten 11 Takte sind nicht als Thema zu bezeichnen: sie erfüllen die Rolle der schablonenhaften Durchführung bzw. der Koda.

14. Die Bearbeitung ist auf das Werk *Vágy Pannónia felé* [Sehnsucht nach Pannonien] von János Lavotta zurückzuführen, das uns aus einem zeitgenössischen Druck oder Manuskript nicht bekannt ist, lediglich aus der vierhändigen Ausgabe von István Fáy und aus der Transkription für Geige von Armand Zsadányi.²⁸ Fáy setzte die Entstehungszeit auf 1803 an (Lavotta di Anno 1803). Wenn man ihre Verbindungen zueinander kennt, kann man annehmen, daß Fáy und Liszt dieselbe handschriftliche Quelle benutzt hatten. Fáy schuf seine Transkription in 4/4 (C), seine Tempobezeichnung ist vom 9. Takt an: *Andante*, und das Thema *b* wird bei ihm mit 1 b vorgezeichnet; die Takte 33–36 setzte er in Wiederholungszeichen, die Transponierung dieser

²⁸ S. Anm. 9: Heft 1, S. 5.: *Tempo di Marcia. Indulás Pannóniába.* [Aufbruch nach Pannonien] – *Régi magyar zenegyöngyei (!)* – Alte ungarische Musikperlen. Gesammelt und für Solovioline eingerichtet von Armand Zsadányi Heft 1. (Budapest 1898?) S. 3.: 2. Marsch. Lavotta: *Indulás Pannóniába.*

vier Takte aus H-Moll in A-Moll kam also im Original nicht vor. Der Frische ist in Fáys Einrichtung nicht vorhanden. Liszt schrieb unter die Melodie zum größten Teil den Baß der geplanten Begleitung, nur die Takte 25–48 enthalten eine ausgearbeitete akkordische Begleitung, und dieser Teil ist aufgrund des üblichen Zeichensystems auch zu rekonstruieren. (Höchstens bleiben wir dort unsicher, wo – unten auf S. 43 – zu lesen ist: *puis Da Capo mais autrement*; d. h. die mit den Buchstaben ABCDEFGH gekennzeichneten Takte kehren doch nicht von Ton zu Ton, sondern *anders* wieder.) Die 8 + 8 Takte des Frischen enthalten (außer dem 3. Takt) nicht einmal den Baß. Damit die Struktur des Lavotta-Satzes überschaubar wird, sei noch Folgendes bemerkt. Die zu wiederholenden ersten acht Takte (*a*) haben den Charakter einer Einführung. (Das Thema erinnert uns an den ersten Satz von Mozarts Prager Symphonie.) Die nächsten 8 + 8 Takte sind auch thematisch zusammengehörende Vorder- und Nachsatz (*b*), denen jedoch ein aus drei Gliedern bestehender Abschnitt (*c*) folgt (von dessen Da Capo war vorhin die Rede). Der als Langsam gedachte Teil wird von kodaartigen 8 Takten (*d*) abgeschlossen. Der Frische besteht aus lediglich 8 + 8 Takten.

15. Den Langsamen des Satzes schrieb Liszt – gewiß aufgrund einer handschriftlichen Quelle – Bihari zu. In Wirklichkeit erschien es als Nr. 2 des Heftes *Eredeti magyar nóták* [Original ungarische Weisen] von Márk Rózsavölgyi (1826) auch im Druck.²⁹ Die gedruckte und die handschriftliche Gestalt der Verbunkos-Melodie stimmen freilich nicht genau überein. Bei Liszt ist die Begleitung unausgearbeitet, er hat lediglich den Baß in den Takten 1–2 und 4 niedergeschrieben, in den Takten 13–14 auch die Akkorde, die übrigen Stellen ließ er frei. Der Frische des Stücks ist – wie auch von Liszt vermerkt – eine Komposition von Csermák, in Heft XI der *Magyar Nóták . . .* [Ungarische Weisen . . .] ist es unter Nr. 88 als Trio (in C) angegeben,³⁰ Liszt nahm ihn aber nicht von dort und auch eine Begleitung verfaßte er nur für die zweite Hälfte.

16. Die Quelle des »Verbunkos-Tanzes« von József Zomb ist uns nicht bekannt. István Fáy veröffentlichte zwar in seiner Sammlung einige der Werke seines einstigen Lehrers, dieses ist allerdings nicht unter ihnen. Selbst so können wir aber annehmen, daß Liszt unter den von Fáy gekauften Handschriften darauf gestoßen ist. Die Transkription wurde im Ungarischen Romanzero in völlig ausgearbeiteter Form bewahrt. In die Reihe, die die letzten zwei Takte enthält, notierte Liszt kontinuierlich den Anfang des unter Nr. 4 schon beschriebenen Csermák-Satzes, womit er darauf hinwies, daß er die

²⁹ Vgl. Géza Papp, a. a. O. Nr. 26/2 *Studia Musicologica*, Tom. XXVI. (1984) S. 81.

³⁰ Vgl. Géza Papp, a. a. O. Nr. 11/88 *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982) S. 59.

beiden Kompositionen hintereinander gespielt, gleichsam als *attacca* gedacht hatte. (S. Abb. 6. a-b)

17. Diesen Tanz von Bihari (*a*: Takte 1–26) kannte Ervin Major nur aus der Veröffentlichung von Fáy und Zsadányi.³¹ Dazu schließt sich (*b*: Takte 27–51) ein wesentlich früher erschienener Satz – aus Mátrays Hunnia³² – an, über den Biharis Autorenschaft vorerst nicht bewiesen werden kann; hier ist er als Trio eines langsamen Tanzes (*Adagio*) vertreten, dessen Komponist der Zigeunerprimas Jancsi Polturás (Lóczi) gewesen sein soll. Die Sache wird dadurch kompliziert, daß beide von Liszt ausgewählten Themen (und zwar im genau gleichen Umfang mit der gleichen Vorzeichnung) auch 1830 mit dem Titel Werbung von Jantzi v. Lotz³³ veröffentlicht wurden. Die unmittelbare Quelle mag diese Publikation gewesen sein, was einerseits dadurch bestätigt wird, daß Liszt auch den Charakter der Begleitung übernahm (Takte 1–4), andererseits durch den Fakt, daß auch das nächste Thema des Autographs von dort stammt. Die Ausarbeitung der Begleitung ist mangelhaft (Takte 1–4, 27–30, 33, 37–38, 42–44), an anderen Stellen (z. B. Takte 16–20) sind nur die Baßtöne vermerkt.

18. Das letzte Stück des Manuskriptes ist die skizzenhaft ausgearbeitete Transkription eines ebenfalls Bihari zugeschriebenen Werkes (von den 28 Takten ist in 14 nur die Melodie notiert). Majors thematischer Katalog weiß von ihm nicht, und in der Sammlung von Fáy (Heft 4, S. 13) ist es in 32 Takten als ein Werk von (Ignác?) Ruzitska angegeben. Das obenerwähnte Heft von Jancsi Lóczi erkennt Biharis Autorenschaft nicht an, zweifelt sogar den ungarischen Charakter der Melodie an (Nr. 2, Wallachisch, von Jantzy v. Lotz)³⁴ – völlig zu Recht.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß wir die Themen von 13 (1., 3–11., 15., 17., 18.) – unter den 18 Romanzen völlig oder teils – aus zeitgenössischen Notendruckten kennen; unter diesen können wir von neun der Verlagswerke (vgl. 1., 3–7., 9., 11., 15., 17., 18.) behaupten, daß Liszt unmittelbar aus ihnen schöpfte.³⁵ Die zur Grundlage genommenen handschriftlichen Noten sind uns nicht bekannt; Peter Raabe, der übrigens von der Autograph des Ungarischen Romanzero noch nicht wußte, bemerkte in seiner

³¹ *Thematischer Katalog der Werke von Bihari* Nr. 70 (s. Ervin Major, *Bihari János*. Budapest 1928, Magyar Zenei Dolgozatok, Nr. 2).

³² Vgl. Géza Papp, a. a. O. Nr. 29/4 (Trio) *Studia Musicologica*, Tom. XXIV (1982) S. 88.

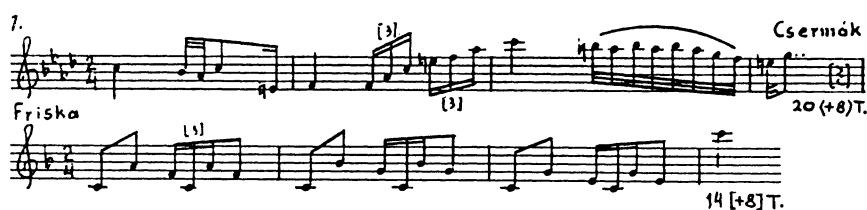
³³ Vgl. Géza Papp, a. a. O. Nr. 44/1 *Studia Musicologica*, Tom. XXVI. (1984), S. 96.

³⁴ Ebenda Nr. 44/2.

³⁵ Es geht um Folgendes: *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* [Ungarische Weisen aus dem Komitat Veszprém] V., VI., VIII., IX, XI. und XII. Hefts; *Pannonia* Heft II, J. Lóczi: *Echt Ungarische National-Tänze* Heft I; T. J.: *Makói csárdás* [Csárdás von Makó].

Bibliographie, daß einst im Besitz von Liszt befindliche diesbezügliche Quellenmaterial verlorengegangen sei.³⁶ Vom Gesichtspunkt der Erforschung des »Verbunkos-Tanzes« kann auch nicht gleichgültig sein, daß in Liszt's Manuskript einige Tanzsätze – von Bihari, Csermák, Zomb und von anderen, anonymen Komponisten sowie aus dem Gemeingut der alten ungarischen Instrumentalmusik – bewahrt sind, die aus den bisher erschlossenen Quellen der »Verbunkos-Musik« noch nicht zum Vorschein gekommen sind (vgl. Nr. 2, 3, 7, 10, 14, 16). Wir können auch nicht für ausgeschlossen halten, daß ein Teil der als unbekanntem Ursprungs bezeichneten Themen Liszt's eigene Erfindungen sind. Wie ersichtlich, sind für die weitere Forschung noch manche der Lösung harrende Fragen übriggeblieben.*

Thematisches Verzeichnis

1. 

2. 

3. Allegretto 

* Die Faksimilia (Abb. 1. a-b, 4. a-c, 5. a-c, 6. a-b) und die Notenbeispiele des Anhangs (Nr. 1-3) veröffentlichen wir mit gefälliger Erlaubnis der Verwaltung des Richard-Wagner-Museums in Bayreuth.

³⁶ Peter Raabe, a. a. O. S. 261; s. noch *Liszt Ferenc Zeneművei II. Zongoraművek 12 köt.* [Werke von Ferenc Liszt II. Klavierstücke Bd. 12] (Leipzig o. J.) S. V. (Einleitung).

4. Csermák

[17] T. 8 T.

5. [Mátray]

52 T.

6. *Primalialis nota** Bihari

16 T. 10 T.

7. Csermák

22 T. 17 T.

8. Bihari

20 T. 16 + 35 T.

9. Csermák

27 T.

10. Lento

[Egressy]

Allegro guerriero

([] [] [] [])

24 T.

32 T.

11.

[5]

[3]

[3]

[6]

[3]

48 T.

24 T.

27 T.

52 T.

Prestissimo

64 T.

12.

Friska

[8]

[9]

[16]

[23]

[8]

[8]

16 T.

9 T.

16 T.

23 T.

8 T.

13.
Bevezetés*

Lento

a [n. s.] 17 T.

b 8 T.

c 8 T.

d 8 T.

e 8 T.

f 8 T.

g 9 T.

h 8 T.

i 8 T.

a Lavota[!] 8 T.

b [3] [3] [3] 16 T.

c [3] 24 T.

d [3] 8 T.

Fris[!]

16 T.

* Einleitung.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 29, 1987

15.

Lassu* Bihari [Rózsavölgyi]

16 T.

Fris[!]
[3] Csermák

16 T.

16.

Moderato Zomb Josef[!]

(2+) 26 T.

17. a Bihari [Lóczy J.?] *loco*

26 T.

b

25 T.

18.

Bihari [Lóczy J.?] *loco*

28 T.

* Langsamer Tanz.

Anhang

1.

Primalialis Nota. Bihari

The first system of the musical score, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with a trill in measure 1 and a series of eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dashed line above measures 3 and 4 indicates a repeat or continuation. The word "loco" is written at the end of the system.

The second system of the musical score, measures 5-8. It continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The right hand features a trill in measure 5 and a series of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. A dashed line above measures 7 and 8 indicates a repeat or continuation.

The third system of the musical score, measures 9-12. The right hand has a melodic line with a trill in measure 9 and a series of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The word "tutti" is written below the first measure. A dashed line above measures 11 and 12 indicates a repeat or continuation.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. It continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The right hand features a trill in measure 13 and a series of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. A dashed line above measures 15 and 16 indicates a repeat or continuation.

The fifth system of the musical score, measures 17-20. The right hand has a melodic line with a trill in measure 17 and a series of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The word "dolcissimo" is written below the first measure. A dashed line above measures 19 and 20 indicates a repeat or continuation.

Musical score for measures 20-22. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 20 features a complex sixteenth-note melody in the right hand with fingerings [6], [6], and [6] indicated. The left hand provides a simple accompaniment. Measures 21 and 22 continue the melodic pattern with similar accompaniment.

Musical score for measures 23-25. Measure 23 contains a dense sixteenth-note passage in the right hand with fingerings 2, 3, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 5. Measures 24 and 25 show a continuation of the melodic line with fingerings [5] and [3] in the right hand. The left hand accompaniment is consistent.

Musical score for measures 24-26. Measure 24 begins with a melodic line in the right hand, marked with a 'loco' sign and fingerings [2 do] and [16]. Measures 25 and 26 continue the melodic development with fingerings [10] and [9] in the right hand. The left hand accompaniment is consistent.

Musical score for measures 27-28. Measure 27 features a melodic line in the right hand marked with a 'loco' sign and a '3' above it. Measure 28 shows a continuation of the melodic line with a '3' above it. The left hand accompaniment is consistent.

2.
Csermák 2^{da} Volta à l'8^{ta}ava
(in Es)

Musical score for Csermák 2^{da} Volta. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score shows a melodic line in the right hand with trills (tr) and a simple accompaniment in the left hand.

7

(11)

(16)

(20)

in A dur (original)

23

Musical score system 1, measures 27-31. The system is enclosed in large square brackets. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Musical score system 2, measures 31-34. The system is enclosed in large square brackets. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Musical score system 3, measures 34-37. The system is enclosed in large square brackets. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and accidentals. The word "loco" is written above the staff in measure 34. There are also markings like [3] and [8-7] above the staff.

Musical score system 4, measures 37-41. The system is enclosed in large square brackets. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and accidentals. There are markings like [8] and [8-7] above the staff.

Musical score system 5, measures 41-44. The system is enclosed in large square brackets. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and accidentals. The word "[ossia]" is written above the staff in measure 41. There are markings like [8] and [8-7] above the staff.

3.

[Andantino]

The first system of the musical score, measures 1-5, is written for piano. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The right hand contains a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. Measure 1 includes a fingering [5] in the right hand. Measures 2 and 3 have dynamic markings [m. d.] and [m. s.] above the staff. Measure 4 has a fingering [5] in the right hand. Measure 5 has a fingering [5] in the right hand.

The second system of the musical score, measures 6-10, continues the piece. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The right hand contains a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. Measure 6 has a fingering [5] in the right hand. Measure 7 has a fingering [5] in the right hand. Measure 8 has a fingering [5] in the right hand. Measure 9 has a fingering [5] in the right hand. Measure 10 has a fingering [5] in the right hand.

The third system of the musical score, measures 11-15, continues the piece. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The right hand contains a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and single notes. Measure 11 has a fingering [5] in the right hand. Measure 12 has a fingering [5] in the right hand. Measure 13 has a fingering [6] in the right hand. Measure 14 has a fingering [6] in the right hand. Measure 15 has a fingering [5] in the right hand.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. The first system (measures 16-20) includes a trill marking [trill] above the first measure and dynamic markings p and f. The second system (measures 21-25) features a slur over measures 21-22 and dynamic markings p and f. The third system (measures 26-30) shows a slur over measures 26-27 and dynamic markings p and f. The fourth system (measures 31-33) contains a slur over measures 31-32 and dynamic markings p and f. The fifth system (measures 34-38) includes trill markings [tr] above measures 34-35 and dynamic markings p and f. The sixth system (measures 39-42) is a single line of music with a slur over measures 39-40 and dynamic markings p and f. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs.

Musical score system 1, measures 38-41. The system consists of two staves. Measure 38 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melody with a slur over measures 38-40 and a fermata over measure 41. The left hand has a bass line with a slur over measures 38-40 and a fermata over measure 41. There are dynamic markings [e] and [s] above the notes in measures 39 and 40, and [e] below the notes in measure 41.

Musical score system 2, measures 42-45. The system consists of two staves. Measure 42 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melody with a slur over measures 42-45. The left hand has a bass line with a slur over measures 42-45. There are dynamic markings [e] and [s] above the notes in measures 43 and 44, and [e] below the notes in measure 45.

Musical score system 3, measures 46-49. The system consists of two staves. Measure 46 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melody with a slur over measures 46-49. The left hand has a bass line with a slur over measures 46-49. There are dynamic markings [e] and [s] above the notes in measures 47 and 48, and [e] below the notes in measure 49.

[Allegro]

Musical score system 4, measures 50-54. The system consists of two staves. Measure 50 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melody with a slur over measures 50-54. The left hand has a bass line with a slur over measures 50-54. There are dynamic markings [e] and [s] above the notes in measures 51 and 52, and [e] below the notes in measure 53.

Musical score system 5, measures 55-58. The system consists of two staves. Measure 55 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melody with a slur over measures 55-58. The left hand has a bass line with a slur over measures 55-58. There are dynamic markings [e] and [s] above the notes in measures 56 and 57, and [e] below the notes in measure 58.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is numbered at the beginning: 60, 64, 69, 74, and 80. The notation is in G major and 3/4 time. The first system (measures 60-63) includes a measure with a circled '9' and a bracketed '[orig.]' above it, with a question mark below. The second system (measures 64-68) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 69-73) features a measure with a circled '9' and a bracketed '[orig.]' above it, with a circled '8' above the first measure. The fourth system (measures 74-79) shows a dense texture with many chords. The fifth system (measures 80-83) concludes with a measure containing a circled '6' and a bracketed '[orig.]' above it. The score is written for both hands, with treble and bass clefs.

85

90

95

101

106

110

[6]

[5]
3

1 4 2 4

System 1: Measures 110-114. Treble clef, 2/4 time. Measure 110 starts with a 6-measure phrase. Measure 111 has a 5-measure phrase with a 3-measure sub-phrase. Measure 112 has a 4-measure phrase with sub-phrases 1 and 4. Measure 113 has a 2-measure phrase with sub-phrases 2 and 4. Measure 114 continues the 2-measure phrase.

115

3

System 2: Measures 115-119. Treble clef, 2/4 time. Measure 115 has a 3-measure phrase. Measure 116 has a 3-measure phrase. Measure 117 has a 3-measure phrase. Measure 118 has a 3-measure phrase. Measure 119 has a 3-measure phrase.

120

8

System 3: Measures 120-124. Treble clef, 2/4 time. Measure 120 has an 8-measure phrase. Measure 121 has an 8-measure phrase. Measure 122 has an 8-measure phrase. Measure 123 has an 8-measure phrase. Measure 124 has an 8-measure phrase.

125

8

[6]

System 4: Measures 125-129. Treble clef, 2/4 time. Measure 125 has an 8-measure phrase with a 6-measure sub-phrase. Measure 126 has an 8-measure phrase. Measure 127 has an 8-measure phrase. Measure 128 has an 8-measure phrase. Measure 129 has an 8-measure phrase.

131

[6]

[6]

System 5: Measures 131-135. Treble clef, 2/4 time. Measure 131 has a 6-measure phrase. Measure 132 has a 6-measure phrase. Measure 133 has a 6-measure phrase. Measure 134 has a 6-measure phrase. Measure 135 has a 6-measure phrase.

137

142

148

153 *Prestissimo*

158

164

169

174

180

186

191

8^a

This system of musical notation covers measures 191 to 195. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A dashed line above the staff indicates a slur over measures 191-195. A measure rest for 8 measures is shown at the end of the system.

196

8^a

This system of musical notation covers measures 196 to 200. It continues the complex melodic and accompanimental patterns from the previous system. A dashed line above the staff indicates a slur over measures 196-200. A measure rest for 8 measures is shown at the end of the system.

201

This system of musical notation covers measures 201 to 205. The melodic line in the right hand remains highly active with sixteenth-note patterns. The left hand continues with a consistent accompaniment. A dashed line above the staff indicates a slur over measures 201-205.

206

8^a

This system of musical notation covers measures 206 to 210. The right hand has a more rhythmic, chordal texture with fewer moving notes compared to the previous systems. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dashed line above the staff indicates a slur over measures 206-210. A measure rest for 8 measures is shown at the end of the system.