

NEUE LISZT-AUSGABE

NEW LISZT EDITION

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE

NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS

SERIE I

SERIES I

WERKE FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN

WORKS FOR PIANO SOLO

ZUSAMMENGESTELLT VON

COMPILED BY

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI

DR. ZOLTÁN GÁRDONYI

ISTVÁN SZELÉNYI

ISTVÁN SZELÉNYI

BAND 8

VOLUME 8

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1975

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

TROISIÈME ANNÉE

**ANNÉES
DE PÈLERINAGE**

TROISIÈME ANNÉE

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

EDITED BY

IMRE SULYOK

IMRE MEZŐ

FINGERSATZ REVIDIERT VON

KORNÉL ZEMPLÉNI

FINGERING REVISED BY

KORNÉL ZEMPLÉNI

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

EDITIO MUSICA BUDAPEST

1975

Gemeinsame Ausgabe – Published jointly by
Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London
Editio Musica Budapest

© 1975 by Editio Musica Budapest
Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – Printed in Hungary

INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General Preface	VI
Vorwort – Preface	X
Faksimile – Facsimile	XII

Années de Pèlerinage

Troisième Année

1. Angelus	3
2. Aux Cyprès de la Villa d'Este N° I	8
3. Aux Cyprès de la Villa d'Este N° II	14
4. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	23
5. Sunt lacrymae rerum	35
6. Marche funèbre	40
7. Sursum corda	44
Critical Notes	48

Die *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) soll sämtliche Musikwerke Franz Liszts in einer Form vorlegen, die sowohl kritisch-wissenschaftlichen als auch praktischen Anforderungen genügt. Die 1907 begonnene, von der „Franz Liszt-Stiftung“ initiierte alte Gesamtausgabe umfaßte bis 1936 dreiunddreißig Bände, die jedoch nur einen Teil des gesamten Lebenswerkes enthielten. Auch die einzelnen, in der Folgezeit von englischen, amerikanischen, russischen und ungarischen Musikgelehrten herausgegebenen Liszt-Werke vermochten die verbliebene Lücke nicht zu schließen.

Die NLA ist in folgende zehn Serien gegliedert:

- I Werke für Klavier zu 2 Händen
- II Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen
- III Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 4 Händen und für zwei Klaviere
- IV Werke und Bearbeitungen für mehrere Instrumente
- V Werke und Bearbeitungen für Orgel und Orgel mit sonstigen Instrumenten
- VI Orchesterwerke
- VII Werke für Klavier und Orchester
- VIII Vokalwerke mit Klavier
- IX Vokalwerke mit Orchester und mit mehreren Instrumenten
- X Chorwerke a cappella

Die NLA bietet die Werke Liszts in ihrer endgültigen Fassung. Abweichende Versionen ganzer Werke werden nur dann wiedergegeben, wenn wesentliche Teile der Frühfassung in der endgültigen Fassung nicht enthalten sind. Als Primärquellen werden sowohl Autographe als auch die noch zu Lebzeiten Liszts erschienenen Ausgaben ausgewertet; Abschriften und Druckkorrekturen mit Liszts eigenhändigen Eintragungen werden weitgehend berücksichtigt. Die Notation der Quellen ist nur dort modernisiert, wo dieses keiner sinndeutenden Einmischung gleichkommt. Editorische Änderungen und Entscheidungen, die im Notentext bereits vollzogen sind, werden in dem am Schluß eines jeden Bandes wiedergegebenen Kritischen Bericht („Critical Notes“) aufgezeigt und begründet.

Änderungen und Ergänzungen der Herausgeber wer-

The *New Liszt Edition* (NLE) is to present all Franz Liszt's musical works in a form which will satisfy all musicological and practical requirements. The old complete edition which was initiated in 1907 by the Franz Liszt Foundation had run to thirty-three volumes by 1936 but these represented only part of Liszt's complete oeuvre. Even the various publications of individual works which have been brought out by English, American, Russian and Hungarian musical scholars since then have not been able to fill all the gaps.

The NLE is divided into the following ten series:

- I Works for piano solo
- II Transcriptions and arrangements for piano solo
- III Transcriptions and arrangements for piano (four hands) and for two pianos
- IV Works and arrangements for several instruments
- V Works and arrangements for organ solo and for organ and other instruments
- VI Orchestral works
- VII Works for piano and orchestra
- VIII Vocal works with piano
- IX Vocal works with orchestra and with several instruments
- X A cappella choral works

The NLE presents Liszt's works in their final form. Variant versions of complete works are only included where significant parts of the early version are not included in the final version. Autographs and editions which appeared in Liszt's lifetime have been used as primary sources; copies and proof-sheets with corrections in Liszt's hand have been taken into consideration to a great extent. The notation used in the sources has only been modernized where no element of interpretation is thereby introduced. Editorial alterations and decisions incorporated in the musical text are enumerated and accounted for in the Critical Notes printed at the end of each volume.

Editorial alterations and additions have not been designated by means of any typographical distinction in so far as they have been introduced on the grounds of

den, soweit sie auf Grund strenger Analogie innerhalb eines Werkes vorgenommen wurden, typographisch nicht besonders gekennzeichnet, sondern lediglich im Vorwort oder Kritischen Bericht allgemein erwähnt. Ebenso werden fehlende Ganztaktpausen, Triolen, Sextolen und unregelmäßige Gruppen bezeichnende Ziffern sowie fehlende Bögen von Vorschlagsnoten zur Hauptnote stillschweigend ergänzt. Herausgeberzuta-ten und -änderungen an musikalisch problematischen Stellen werden dagegen im Notentext wie folgt gekennzeichnet:

Buchstaben (Worte, dynamische Bezeichnungen, *tr*-Zeichen) durch kursive Typen;

Akzidenzien vor Hauptnoten, Stakkatopunkte und -keile, Tenutostriche, Pausen (kleinere Werte) und Fermaten, die Angabe *Ped.* und ihre Aufhebung durch * , Akzente (> und ^) sowie Ornamente durch Kleinstich;

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln (< >), Pedalvibrato (— m w w), Arpeggio- und Trillerwellenlinien, Taktartbezeichnungen (zwischen den Liniensystemen) sowie runde Klammern durch dünneren Stich;

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

*

Die Eigenheiten der Kompositions- und Notationsweise Liszts warfen für die editorische Arbeit an den Klavierwerken einige Probleme auf. So war die originale Gruppierung von Achtelnoten und kleineren Zeitwerten – entgegen den gebräuchlichen Regeln für Balkierung und Aufteilung – immer dann zu übernehmen, wenn sie vom musikalischen Verlauf her sinnvoll erschien. An Stellen, die in den Vorlagen durch die Angabe *quasi cadenza* oder durch eine Fermate als metrisch ungebunden gekennzeichnet waren, wurde auf pedantische Richtigstellung der Zeitwerte verzichtet. Die bei Liszt nicht verkürzten Schlußakte auftaktiger Sätze wurden unverändert übernommen. In zahlreichen Klavierwerken ließ Liszt die Melodiestimme in größerem, die Begleitung in kleinerem Stich wiedergeben; ferner kennzeichnete er in seinen orchesterartigen Klaviersätzen die Stimmführung innerhalb eines Systems durch Halsung der oberen Stimme nach oben und der unteren nach unten, wobei er für pausierende Stimmen keine Pausen setzte. Auch diese Notierungen wurden unverändert übernommen. Phrasierungsbögen wurden dem Original entsprechend belassen, selbst wenn sie der Lehre Riemanns entgegenstehen. Die Gültigkeitsdauer agogischer Bezeichnungen (*rit.*, *accel.* etc.) ist durch ge-

strict analogy within a work; they have in such cases merely been mentioned in the Preface or Critical Notes. Similarly missing whole bar pauses, triplets, sextuplets and figures designating irregular groups of notes, and also slurs missing from appoggiaturas to principal notes, have been tacitly supplied. Editorial additions and alterations in passages presenting particular musical problems, on the other hand, have been indicated in the text as follows:

Letters (words, dynamic and trill signs) by italics;

Accidentals before principal notes, staccato dots and dashes, tenuti, rests (of short duration) and fermatas, the indication *Ped.* and its cancellation by * , accents (> and ^) and also ornaments, by smaller type;

Crescendo and decrescendo signs (< >), pedal vibrato (— m w w), arpeggios and wavy lines denoting trills, time-signatures (between the staves) and round brackets by fainter type;

Slurs by dotted lines;

Bar-lines by dots.

All other additions appear between square brackets.

*

The peculiarities of Liszt's method of composing and notating his music presented the editors of the piano works with several problems. Thus Liszt's grouping of quavers and notes of smaller value has always been preserved, contrary to the normal rules for stemming and note-grouping, when it seemed to be of musical significance. In passages where in the sources the indication *quasi cadenza* or the use of a fermata indicate metric freedom, no attempt has been made to make the time-values pedantically correct. The unshortened final bars of those movements which begin with an upbeat have been kept. In many of his piano works Liszt printed the melodic line in large type and the accompaniment in smaller type; furthermore he makes clear in his piano works of a more orchestral character the movement of the parts within a staff by the use of upward-pointing tails for the upper part and of downward-pointing tails for the lower part, though he omits to insert rests for passages where a part is silent. These notational peculiarities, too, have been incorporated without alteration. Phrasing has been left as in the original, even when it is contrary to Riemann's principles. The length of the applicability of agogic signs (*rit.*, *accel.*, etc.) is shown by means of dotted lines; the end of such a line denotes a

strichelte Linien angezeigt; das Ende dieser Linien bedeutet ein *a tempo*, das in solchen Fällen demzufolge nicht ausdrücklich angegeben zu werden brauchte. Liszt verwendet die Bezeichnung *stringendo* nicht nur auf das Tempo bezüglich, sondern auch zur Bezeichnung des Charakters kleinerer oder größerer Abschnitte. *Ritenuto* bezeichnet ebenfalls den Charakter (ein im Vergleich zum Grundtempo zurückgehaltenes, doch gleichmäßiges Metrum), wogegen *ritardando* stufenweise Verlangsamung bedeutet. Die bei Liszt in manchen Sätzen nur scheinbar fehlende Anfangsdynamik ist in den originalen Bezeichnungen *dolce* bzw. *dolcissimo* inbegriffen; sie bedeuten zugleich *piano* bzw. *pianissimo*. Bei Liszt entsprechen die verschiedenen Arten des Klavieranschlags teils dynamischen, teils klangfärbenden Nuancen. Das Zeichen \wedge bedeutet einen sich auch auf den Charakter auswirkenden, schärferen Akzent, das Zeichen $>$ dagegen lediglich dynamische Hervorhebung. Der Staccatopunkt und das zur Bezeichnung des *martellato* bzw. *staccatissimo* dienende keilförmige Zeichen haben sich vermutlich gerade in Liszts Schreibweise differenziert. Liszts Pedalzeichen für das rechte Pedal sind auf ältere, relativ kurz nachklingende Klaviere bezogen. Modernere Instrumente erfordern stellenweise einen häufigeren Pedalwechsel, für den ergänzende Pedalzeichen zu setzen waren. Die das linke Pedal betreffende Bezeichnung *una corda* ist bei Liszt vielfach nicht wieder aufgehoben; die fehlende Bezeichnung *tre corde* wurde unter Berücksichtigung der dynamischen Zeichen von Fall zu Fall ergänzt. Fehlende Pedalzeichen bedeuten keinesfalls *senza pedale*; die Bezeichnung *armonioso* hingegen verlangt reichlichen Pedalgebrauch. Liszts Pedalzeichen lassen zuweilen darauf schließen, daß er als stilistische Neuerung bereits das Ineinanderklingen verschiedener Harmonien verlangte. Die von Liszt angegebenen Fingersätze gehen stets von der Konstitution seiner eigenen Hände aus, sind also nicht als allgemein gültig aufzufassen. Die Herausgeber haben daher in vielen Fällen leichter ausführbare zusätzliche Fingersatz-Bezeichnungen zugefügt. Die bei Liszt als *Ossia* angegebenen Textvarianten für Klaviere mit verschiedenem Tonumfang konnten reduziert werden, da die Fassungen für Instrumente mit einer Klaviatur von weniger als 7 Oktaven in der modernen Praxis überflüssig sind.

*

tempo; the actual words have therefore not been added. Liszt employs the indication *stringendo* to cover not only tempo but also the rather lively character of certain shorter or longer passages. *Ritenuto* also refers to character (a regular though rather slower metre in comparison with the basic tempo), whereas *ritardando* implies a steady slowing down. In some Liszt movements which may seem to lack a first dynamic marking the direction *dolce* or *dolcissimo* may be taken as indicating also *piano* or *pianissimo*. The various kinds of keyboard touch correspond in Liszt partly to dynamic nuances and partly to nuances of timbre. The sign \wedge denotes a rather sharp accent that affects the character, whereas the sign $>$ merely affects dynamic emphasis. The staccato dot and the wedge-shaped sign that designate *martellato* and *staccatissimo* were presumably differentiated in Liszt's notational practice. Liszt's right pedal indications refer to the older type of piano with a relatively short reverberation. More modern instruments demand in places a more frequent change of pedal; the appropriate recommendations have been supplied. Liszt frequently omits to cancel the indication *una corda* for the left pedal; the missing *tre corde* has been supplied where appropriate and with regard to the dynamic markings. The absence of a pedal sign must not be taken to mean *senza pedale*; the indication *armonioso* on the other hand calls for considerable use of the pedal. Liszt's pedal markings occasionally permit the assumption that he required the different harmonies to be allowed to merge into each other—a stylistic innovation. Liszt's fingering is always based on the span of his own hands and is not therefore to be considered as generally applicable. In many cases the editors have accordingly supplied alternative fingering which is easier to execute. The variant passages which Liszt indicated with an *Ossia* for use with pianos with a limited range could be reduced as the versions for instruments with a range of less than seven octaves are unnecessary in modern practice.

*

Der Notenteil der NLA enthält in Form von Fußnoten Bemerkungen der Herausgeber zur Ausführung und Vortragstechnik, die den praktischen Anforderungen gerecht werden sollen. Dabei wird von dem Bestreben ausgegangen, nach Möglichkeit stets im Sinne des „Liszt-Pädagogiums“* zu verfahren.

Budapest, Sommer 1969

Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

The musical text of the NLE contains in the form of footnotes all editorial suggestions appropriate to practical considerations and performing technique. The primary aim has always been to proceed as much as possible in the spirit of the “Liszt Pedagogy”.*

Budapest, Summer 1969

Dr. Zoltán Gárdonyi
István Szelényi

(translated by Peter Branscombe)

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzten | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig 1901, (in den Fußnoten des Notenteils abgekürzt als „L-P“).*

* *Klavier-Kompositionen Franz Liszt's | nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzten | nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt | von | L. Ramann, Leipzig, 1901, (abbreviated to “L-P” in the footnotes to the musical text).*

Zwischen der Entstehung der *Années de Pèlerinage – Troisième Année* und der schweizerischen und italienischen Reise-Erinnerungen Liszts liegen ungefähr drei Jahrzehnte.

Angelus ist 1877 entstanden. In Übereinstimmung mit Liszts Absicht und mit der Praxis in den zu seinen Lebzeiten erschienenen Ausgaben des Werkes wurde hier auch die 8 Takte lange Variante des Notentextes aufgenommen, die für eine Aufführung des Werkes mit Harmonium geschrieben wurde. Liszt vermerkte die Möglichkeit des Vortrags auf einem Harmonium auch bei anderen seiner Klavierwerke. Möglicherweise dachte er bei der Komposition dieser Werke an das Piano-Melodium, sein aus der Kombination von Klavier und Harmonium entstandenes Instrument.

Die beiden Klagegesänge *Aux Cyprès de la Villa d'Este N° I* und *N° II* sowie der *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* entstanden ebenfalls 1877. Die im Titel der Stücke erwähnte Villa d'Este ist ein nicht weit von Rom, in Tivoli, gelegenes Schloß aus dem 16. Jahrhundert, umgeben von einem Park, der wegen seiner uralten Zypressen und vielerlei Springbrunnen berühmt ist. Das Schloß stand zu Liszts Zeiten dem Kardinal Hohenlohe zur Verfügung, der dort ein Appartement von drei Zimmern zu Liszts ständiger Verfügung einrichten ließ. Der Meister lebte hier seit 1864 regelmäßig für kürzere oder längere Zeit.

Zur Komposition der zweiten Threnodie inspirierten Liszt, wie aus seinen Briefen hervorgeht, die Zypressen der römischen Kirche *Santa Maria degli Angeli*. Von diesen, so wurde angenommen, sollen die ältesten noch von Michelangelo gepflanzt worden sein. 1882 machten jedoch zwei deutsche Gelehrten Liszt darauf aufmerksam, daß die Zypressen kaum auf Michelangelo zurückgehen können. Liszt strich daraufhin den Namen Michelangelos aus dem Titel, und er erwähnt das Stück in einem im September des Jahres 1882 geschriebenen Brief als *N° II des Cyprès de la Villa d'Este*.*)

The birth of *Années de Pèlerinage – Troisième Année* is separated from the reminiscences of the Swiss and Italian years by about three decades.

Angelus dates from 1877. In accordance with Liszt's intention and with practice in the editions of the work which were published in Liszt's lifetime, we have included here, too, the eight-bar deviation in the text which was written if the work were to be performed on the harmonium. Liszt indicated the possibility of performance on the harmonium in others of his piano works, as well. It is possible that at the time these works were written he had had in mind the piano-melodium, his instrument derived from a combination of the piano and the harmonium.

The two laments *Aux Cyprès de la Villa d'Este N° I* and *N° II* and *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* likewise date from 1877. The Villa d'Este mentioned in the title of the pieces refers to a sixteenth century castle situated in a park in Tivoli, which is not far from Rome, famous for its particularly ancient cypresses and changing fountains. In Liszt's time this was at the disposal of Cardinal Hohenlohe, who arranged the castle's living quarters of three rooms, for Liszt's permanent use. From 1864 onwards the master regularly spent shorter or longer periods there.

In writing the second threnody was inspired—as becomes clear from letters—by the cypresses of the Rome church *Santa Maria degli Angeli*. Of these it was said that it was Michelangelo who had planted the oldest. In 1882, however, two German scholars informed Liszt that these cypresses probably did not stem from Michelangelo; for this reason he removed Michelangelo's name from the title and in a letter written in September of 1882 he mentions the piece as *N° II des Cyprès de la Villa d'Este*.*)

*) Vgl. La Mara, *Franz Liszts Briefe*, VII, 202, 204, 355

*) Cf. La Mara, *Franz Liszts Briefe*, VII, 202, 204, 355

Der Titel des früher (1872) komponierten *Sunt lacrymae rerum* lautete zunächst *Thrénodie hongroise* (Ungarischer Klagegesang), der endgültige zitiert Worte des Aeneas aus dem I. Gesang (Zeile 462), der *Aeneis* von Vergil. Diese beziehen sich bei Vergil auf den Untergang Trojas. Liszt bezog sie jedoch auf den auch in seinem Fehlschlag noch glorreichen ungarischen Freiheitskrieg von 1848–49. Der Untertitel *En mode hongrois* weist auf den Charakter der Komposition: Liszt hielt die sog. Kalindra-Tonreihe (phrygische, mit zwei übermäßigen Sekunden) – die zugleich die eröffnende und abschließende Tonreihe des Werkes ist – für ebenso ungarisch, wie die gleichfalls zwei übermäßige Sekunden enthaltende und in der Komposition aufscheinende, von Lina Ramann als „ungarisch“ bezeichnete „Zigeunertonleiter“. Zu den Hauptmerkmalen des ungarischen Stils können, außer den Tonleitern, auch die verbunkosartigen Marschrhythmen und die pathetischen Antizipationen des Stückes gerechnet werden.

Der *Marche funèbre* – entstanden 1867 – ist das älteste Stück der Serie, dem als Motto ein Propertius-Zitat vorangestellt ist (II. Buch, 10. Elegie, 6. Zeile). Liszt schrieb das Werk zum Gedenken an den mexikanischen Kaiser Maximilian I.

Das spätestens 1877 komponierte *Sursum corda* entlehnt seinen Titel aus der Praefation der Messe.

Die drei Jahrzehnte, die seit der Komposition der Stücke aus den ersten beiden Jahren der *Années de Pèlerinage* vergangen waren, wirkten sich natürlich auf den Stil des dritten Jahres aus. Die Stücke dieser Serie stellen einen viel entschiedeneren Vorgriff auf den Impressionismus und die Musik des 20. Jahrhunderts dar als die früheren.

Der Band erschien erstmals 1883 im Verlag B. Schotts Söhne, Mainz. In dieser Ausgabe, die zugleich die Hauptquelle für die vorliegende Neu-Edition bildet, ist auf dem Titelblatt des *Angelus* ein Teil des allegorischen Gemäldes von Paul Joukowsky zu sehen, das die Mitglieder der Familie Wagner darstellt (die drei Engel sind die drei Enkelkinder Liszts: Daniela, Blandine und Eva). Das Titelblatt der zwei Thrénodien enthält einen Stich nach einer photographischen Aufnahme der Zypressen der Villa d'Este.**)

Imre Sulyok
Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von Imre Ormay)

***) Vgl. La Mara, *Franz Liszts Briefe*, VII, 373

Of *Sunt lacrymae rerum*, written earlier, in 1872, the title was first of all *Thrénodie hongroise* (Hungarian lament). The final title quotes the words of Aeneas from line 462 of Part I of Virgil's *Aeneid*. There these words refer to the fall of Troy. Liszt, on the other hand, uses this line for the Hungarian War of Independence in 1848–49, glorious even in defeat. The sub-title *En mode hongrois* refers to the work's style. The so called kalindra (phrygian, with two augmented seconds) scale, forming both the opening and the closing scale of the work, was considered by Liszt to be just as Hungarian as the so called gipsy scale, named "ungarisch" by Lina Ramann, which likewise contains two augmented seconds and also occurs in the piece. Apart from the scales it is also possible to list among the principal characteristics of the Hungarian style the *verbunkos*-style march rhythm and the piece's anticipations full of pathos.

The *Marche funèbre* is the oldest piece in the series. It dates from 1867. The inscription is a quotation from Propertius (book II, elegy No. 10, line 6). Liszt wrote the work to the memory of the Mexican emperor Maximilian I.

Sursum corda, which was written in 1877 at the latest, takes its title from The Preface of the Mass.

The three decades which had passed since the composing of the pieces in the first two years naturally left their mark on the third year of the *Années de Pèlerinage* stylistically, too. The pieces in this series anticipate impressionism and the music of the twentieth century much more decidedly than those which preceded them.

The volume was first published in 1883 by B. Schotts Söhne, Mainz. In that edition, which is also a principal source for the present New Edition, on the title page of *Angelus* can be seen a detail of Paul von Joukowsky's allegorical painting depicting the Wagner family; the three angels are Liszt's three grandchildren, Daniela, Blandine and Eva. The title page of the two threnodies is an engraving made from a photograph of the Villa d'Este cypresses.**)

Imre Sulyok
Imre Mező

(translated by Fred Macnicol)

***) Cf. La Mara, *Franz Liszts Briefe*, VII, 373

Handwritten musical score for 'Sunt lacrymae rerum'. The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'Ped' (pedal), 'sostenuto', 'ff marcato', 'poco marcato', 'perante', 'ritardando', 'gtra v. bassa', and 'gtra. bassa'. There are also some numerical annotations like '3 4 5 3 4' and '1 2 3 5 2'. The score shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

ML 96
L 58
C. 1

Sunt lacrymae rerum: Autograph einer früheren Fassung. Washington, Library of Congress. Signatur: ML 96. L 58. 1^r (34 × 27 cm).

Sunt lacrymae rerum: autograph of an earlier version. Washington, Library of Congress. Shelf mark: ML 96. L 58. 1^r (34 × 27 cm).