

# FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEBEN VON DER  
FRANZ LISZT-STIFTUNG

---

VII  
EINSTIMMIGE  
LIEDER UND GESÄNGE  
BAND I



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG  
BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK



GROSSHERZOG  
CARL ALEXANDER AUSGABE  
DER MUSIKALISCHEN WERKE  
FRANZ LISZTS



# FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER  
FRANZ LISZT-STIFTUNG

---

VII  
EINSTIMMIGE  
LIEDER UND GESÄNGE  
BAND I



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG  
BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger



Der Du von dem Kind bist

Sehr langsam

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The tempo marking 'Sehr langsam' is written above the first staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics 'Der Du von dem Kind bist' are written below the vocal line.

Sehr langsam

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics 'Der Du von dem Kind bist' are written below the vocal line. The tempo marking 'Sehr langsam' is repeated at the beginning of this system.

Die - - -  
gen - kün - g - fül - lert

Handwritten musical score for the third system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'Die - - - gen - kün - g - fül - lert' are written below the vocal line. The tempo marking 'Sehr langsam' is repeated at the beginning of this system. The piano part includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Abbildung der Handschrift Litzes; Bruchstück einer unveröffentlichten Fassung des Liedes „Der du von dem Himmel bist“ (Besitz des Litz-Museums in Weimar).



## VORWORT.

---

Liszt hat verhältnismäßig spät begonnen, Lieder zu schaffen. Man kann annehmen, daß er 28 Jahre alt war, als er zum ersten Male ein Gedicht in Musik setzte. (Siehe Bemerkung zu Nr. 7 des 2. Bandes der einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung.) Von da an aber hat er, in großen Abständen freilich, bis in sein spätes Alter sich immer wieder dem Liede zugewandt und eine große Reihe lyrischer Gedichte vertont. Es ist daher natürlich, daß alles, woran man die Entwicklung seiner Schöpferkraft erkennen kann, das Werden seines Stiles, die Wandlung seiner künstlerischen Anschauungs- und Ausdrucksweise usw. sich auch in den einzelnen Liedern wiederfindet.

Diesen Werdegang aufzudecken ist eine der wichtigsten Aufgaben der Gesamtausgabe. Es war daher geboten, die zu verschiedenen Zeiten veröffentlichten, voneinander abweichenden Formen der Lieder aufzunehmen, soweit die Unterschiede von der Art sind, daß sich an ihnen die Entwicklung des Meisters beobachten läßt. Manche Lieder, die nur in einer Ausgabe erschienen sind, hat aber Liszt doch in mehreren Fassungen aufgeschrieben. Wo die ungedruckten Selbständiges, des Erhaltens Wertes bieten, sind auch sie den drei folgenden Bänden einverleibt worden.

Wo es nur irgend möglich war, ist die Entstehungszeit der Lieder, oder, wenn das nicht gelang, die Zeit der Veröffentlichung ermittelt worden. Diejenigen Lieder, von denen nur eine spätere Fassung aufgenommen worden ist, wurden nicht nach der Zeit der Entstehung, sondern nach der der Veröffentlichung eingereiht, denn Liszt besagte ja mit der neuen Herausgabe, (der stets eine mehr oder minder gründliche Umgestaltung vorher gegangen war), daß er gleichsam aufs neue die Verantwortung für das Lied übernehme, daß es entweder durch Umänderungen seinem gegenwärtigen Kunstempfinden angepaßt sei, oder daß es von jeher die Eigenschaften besessen habe, die diesem Empfinden entsprechen.

Will man die Entwicklung Liszts recht verstehen, wie sie sich in seinen Liedern spiegelt, so muß man sich daran erinnern, daß alle seine Leistungen, die des schaffenden wie die des nachschaffenden Künstlers, in einem unablässigen Bestreben wurzelten, in einer »großen Idee«, wie er selbst es einmal nannte (Liszts Briefe III, 135), nämlich in der »der Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie«. Von dieser Erneuerung erwartete er eine freiere Entwicklung der Kunst, eine, die dem Geist seiner Zeit mehr entsprach (»un développement plus libre, et pour ainsi dire, plus adéquat à l'esprit de ce temps«).

Das war freilich auch der Grundgedanke des Schaffens anderer Künstler seiner Zeit, z. B. der Berlioz und Wagners, ganz zu schweigen davon, daß auch die Romantiker, Weber, Schumann und andere, ein neues Verhältnis zwischen der Musik und der Dichtkunst herzustellen bemüht gewesen waren. Daß Liszts Art, dieser Aufgabe zu dienen, sich von der aller andern Zeitgenossen unterscheidet, ist darin begründet, daß er, bei allem Streben, die Poesie an die Musik heranzuziehen, sich doch als Musiker eine viel größere Unabhängigkeit wahrte als alle seine übrigen Zeitgenossen<sup>1)</sup>. Wagner, um nur ein Beispiel zur Erklärung des hier Gesagten heranzuziehen, erkannte die Vorherrschaft der Dichtung an. Ihr hatte seine Musik zu dienen. Liszt ließ sich von der Poesie begeistern; war er aber in dem Zustande der Begeisterung, dann schuf er frei, und wo die Dichtkunst sich ihm gebieterisch aufdrängen mußte, wie im Textwort, da tat er diesem Wort eher Gewalt an, als daß er sich für den Fluß seiner musikalischen Gestaltung hätte Schranken ziehen lassen.

Es ist nun überaus anziehend und belehrend zu betrachten, wie dieser Zustand bei dem jungen Liszt fast immer zu einem Kampf der Musik mit dem Wort ausartet, wie dann der Reifere immer mehr versucht dem Dichter gerecht zu werden, und wie schließlich der Abgeklärte das tun kann, ohne seinen musikalischen Gedanken Fesseln anlegen zu müssen.

Man betrachte als Beleg dafür z. B. die drei Fassungen des Liedes »Der du von dem Himmel bist« (Bd. I Nr. 4, Bd. II Nr. 10 und Nr. 36). Als Liszt sich das erste Mal mit dem Gedicht beschäftigte, versetzte es ihn — nicht in eine ruhige, feierliche Begeiste-

---

<sup>1)</sup> Wer sich darüber recht klar werden will, braucht nur den poetischen Inhalt der Orchesterwerke Liszts zu vergleichen mit dem der dichterischen Vorlagen. In den Vorworten zu den Symphonischen Dichtungen spricht der Meister es ja auch wiederholt aus, daß er bewußt den Standpunkt des Dichters, der ihn anregte, verlassen hat (z. B. im »Tasso«; man denke auch an die »Apotheose« in den »Idealen«).

rung, sondern in Verzückung. Er vertonte den Text, als wenn es sich um eine Hymne voll Inbrunst und Schwung handelte. Mit gutem Grunde gab er deswegen auch dieser ersten Fassung den Untertitel »Invocation«. Solches Feuer mußte die Form des schlichten Nachliedes zerstören. Aber das kümmerte den jungen Liszt nicht. War der Dichter mit seinen kurzen Versen bald am Ende, so war er es mit seinem begeisterten Hymnus noch lange nicht, und so folgte denn Wortwiederholung auf Wortwiederholung: »Süßer Friede, süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust, süßer Friede, komm, ach komm, komm, ach komm in meine Brust, komm, ach komm in meine Brust, komm, ach, komm in meine Brust! Ach ich bin des Treibens müde, der du im Himmel bist, süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust, in meine Brust, ach, komm in meine Brust!«. Das Eigene, Lebendige des Goetheschen Rhythmus war ihm noch verborgen geblieben. Daß Goethe den beiden Worten »Süßer Friede« eine feierliche Schwere verliehen hatte — dadurch, daß er aus ihnen eine selbständige Zeile mit nur zwei Hebungen bildete, während alle anderen Zeilen des Gedichtes vier haben — das war ihm entgangen — nein, mehr noch, es war ihm nicht entgangen, es hatte ihn gestört: Als er seiner Klavierübertragung des Liedes das Gedicht vorausschickte, als Inhaltserklärung des Tonstückes, da ließ er es auch abdrucken mit der willkürlichen, entstellenden Wiederholung »Süßer Friede, süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!« — In der zweiten Bearbeitung (Bd. II Nr. 10), die immer noch *Invocation* hieß, verkürzte er den Schluß schon sehr bedeutend, und als er das Lied zum letzten Male vornahm (siehe Bd. II Nr. 36), da war auch ihm der Zauber aufgegangen, der in der Einfachheit der Goetheschen Worte liegt, er wiederholte nur die Zeilen, die von der Unruhe sprechen, von Schmerz und Lust, und ließ alles andere wie er es beim Dichter fand, ruhig, schlicht, ergeben, groß.

Liszts Weg führte ja überhaupt vom Verwickelten zum Einfachen, insbesondere was das Technische betrifft. »Meine früheren Lieder sind meistens zu aufgebläht sentimental, und häufig zu vollgepfropft in der Begleitung«, schreibt er einmal an Dessauer (Br. II, 403). Stücke, wie die ersten Tell-Lieder (Bd. I Nr. 21—23), das erste Petrarca-Sonett (Bd. I Nr. 14) und andere deuten unverkennbar auf die Virtuosenzeit zurück. Aber auch schon damals führte ihn nicht etwa das grundsätzliche Vorhaben, mit der Begleitung glänzen zu wollen, zu seiner Schreibart: zu seinen frühesten Liedern gehören die bei Eck & Co. veröffentlichten (siehe Bemerkung zu Nr. 11 dieses Bandes), die sämtlich einen überaus einfachen Klaviersatz aufweisen. Nur das Malerische, das in einer Dichtung lag, riß ihn in jungen Jahren leicht zu großem Aufwand in der Klavierbegleitung hin, oder das religiös Begeisternde. Sich in beiden anderwärts genug zu tun, fand er dann Gelegenheit, als er seine symphonischen und kirchlichen Werke schuf in jener großen (ersten) Weimarschen Zeit, jenen merkwürdigen zwölf Jahren, in denen aus dem blendenden Künstler der große Mann, aus dem rätselhaften Virtuosen der zielsichere, starke Vorkämpfer einer neuen Zeit, aus dem Verfasser der »Puritaner«- und der »Lucia-Fantasie« der Schöpfer der »Faust«-, der »Dante-Symphonie«, der »Graner Messe« wurde.

Erfreulicherweise fließen die Quellen zur Erkenntnis jenes Zeitabschnittes besonders reichlich und besonders lauter. Das Liszt-Museum in Weimar, dessen Schätze seit 1910 der Obhut des Herausgebers dieses Bandes anvertraut sind, bewahrt nicht nur zahlreiche Liederhandschriften Liszts, sondern auch eine große Anzahl von Abschriften, die im Auftrage des Meisters angefertigt und von ihm sorgfältig durchgesehen wurden, und die für die Herstellung einer fehlerfreien Ausgabe oft wichtiger sind als die flüchtigen ersten Niederschriften Liszts selbst.

Die meisten dieser Abschriften stammen von August Conradi und von Joachim Raff. Daß Conradi (\* 1821, † 1873) lange Zeit ein sehr tätiger Helfer Liszts war (und zugleich ein vortrefflicher, ergebener Freund), ist bisher fast ganz unbekannt geblieben. Häufiger ist der Name Ruffs in Verbindung mit dem Liszts genannt worden. Über das Verhältnis dieser beiden Künstler zueinander unterrichtet gut eine verdienstvolle Arbeit der Tochter Ruffs (im ersten Jahrgange der Zeitschrift »Die Musik« 1901/2): »Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe«. Aus dieser Arbeit erfahren wir, daß Raff nach mehr als sechsjähriger Tätigkeit bei Liszt Ende Mai 1856 Weimar verließ und zwar verbittert, und erfüllt von dem Wunsche, sich ganz von der Arbeit für Liszt frei zu machen. Es ist also mit Sicherheit anzunehmen, daß nach dem Frühjahr 1856 keine Abschriften Lisztscher Werke mehr von Raff hergestellt wurden.

Anders war es mit Conradi. Er war schon 1841 zwei Monate lang Liszts ständiger Begleiter gewesen (vgl. »August Conradi«, ein Gedenkblatt von G. R. Kruse, »Die Musik«, 12. Jahrgang, Heft 19). Als Liszt sich in Weimar dauernd niederließ, war Conradi wieder bei ihm und eifrig mit Schreibearbeiten beschäftigt (siehe Br. IV, 20, 35). Im Winter 1849 verließ er dann den Meister, um eine Kapellmeisterstellung anzunehmen, von 1855 ab arbeitete er aber wieder (in Berlin) für ihn (Briefwechsel Liszt-Bülow, S. 147 ff.), ist auch möglicherweise nach Ruffs Weggang wieder eine Zeit lang in Weimar tätig gewesen. Jedenfalls war er es, der Liszts Lieder sorgfältig abschrieb, als der Meister gegen Ende des Jahres 1859 sich anschickte, sie gesammelt herauszugeben.

Bis dahin waren nämlich nur erschienen:

1843 »Il m'aimait tant« (Bd. I Nr. 2) bei B. Schotts Söhnen in Mainz.

1843 u. 1844 zwei Hefte<sup>1)</sup> mit je sechs Nummern unter dem Titel »Buch der Lieder« bei Schlesinger in Berlin.

1844 die schon erwähnten sechs Lieder<sup>2)</sup> und »Die Zelle in Nonnenwerth« bei Eck & Co. in Cöln.

1847 die drei »Petrarca-Sonette« (Bd. I Nr. 14—16) bei Haslinger in Wien und »O lieb« (Bd. II Nr. 3) bei Kistner in Leipzig.

1848 die drei »Tell-Lieder« (Bd. I Nr. 21—23) und drei Gedichte von Goethe<sup>3)</sup> ebenda.

1849 »Die Macht der Musik« (Bd. I Nr. 24) bei Kistner und »Weimars Toten« (Bd. I Nr. 25) im Goethe-Album bei Schuberth & Co. in Hamburg.

<sup>1)</sup> Das erste Heft enthielt: 1. Die Lore Ley; 2. Am Rhein; 3. Mignon; 4. Der König von Thule; 5. Der du von dem Himmel bist; 6. Angiolin dal biondo crin (Englein du mit blondem Haar).

Das zweite: 1. Oh! quand je dors (O wenn ich schlaf); 2. Comment disaient-ils (Wie fliehn, sprachen sie); 3. Enfant si j'étais roi (Mein Kind, wär ich König); 4. S'il est un charmant gazon (Ist ein Ort, den lieblich grün); 5. La Tombe et la Rose (Das Grab und die Rose); 6. Gastilbelza (Bolero).

<sup>2)</sup> 1. Du bist wie eine Blume; 2. Dichter, was Liebe sey; 3. Vergiftet sind meine Lieder; 4. Morgens steh ich auf und frage; 5. Die todte Nachtigall; 6. Mild wie ein Lufthauch.

<sup>3)</sup> 1. Wer nie sein Brot mit Thränen aß; 2. Über allen Gipfeln ist Ruh; 3. Lied aus Egmont (Freudvoll und leidvoll) 1. und 2. Version.

1850 »Hohe Liebe« und »Gestorben war ich« (Bd. II Nr. 1 und 2) bei Kistner.

1856 im Mai »Angiolin« (Bd. II Nr. 7), im Juli die anderen fünf Lieder des ersten Heftes des »Buches der Lieder« in neuer Bearbeitung bei Schlesinger.

Bei diesem Verleger kamen nun also 1859 die Gesammelten Lieder (zunächst 6 Hefte) heraus, nachdem der Meister den Plan aufgegeben hatte, sie C. A. Klemm in Kommission zu geben (Br. I, 343). Er hatte sich jedoch, wie es scheint, das volle Verfügungsrecht über die Lieder gewahrt, denn nach ganz kurzer Zeit gingen die 6 Hefte in den Besitz von C. F. Kahnt in Leipzig über, der, wie er dem Herausgeber mitgeteilt hat, das Verlagsrecht nicht von Schlesinger, sondern von Liszt selbst erworben hatte. Die vorhandenen Vorräte lieferte ihm damals unmittelbar die Anstalt für Musikaliendruck (Carl Schulze) in Leipzig, die den Stich der Lieder besorgt hatte. Das war im Anfange des Jahres 1860 (vgl. dazu Br. I, 350). Schon im September desselben Jahres sandte Liszt durch Eduard Lassen die Stichvorlagen von acht weiteren Liedern, zu denen noch eines, nämlich »Wieder möcht ich dir begegnen« von Peter Cornelius kam, an Kahnt, der nun noch am Ende des Jahres 1860 das siebente Heft herausgab (Br. I, 368—369). Diesem folgte 1879 das achte und letzte Heft; im darauffolgenden Jahre erschien einzeln »Verlassen« (Bd. III Nr. 25) und 1863 »Ich verlor die Kraft und das Leben« (Bd. III Nr. 10), ein Lied, das später dem vierten Hefte der Gesammelten Lieder angegliedert wurde.

Besonderen Anteil nahm Liszt noch an der im Anfang der achtziger Jahre veranstalteten Veröffentlichung der französischen Ausgabe seiner Lieder: *Mémoires pour Chant avec accompagnement de Piano* (8 Hefte bei Kahnt). Die Übertragung der Texte ist von Gustave Lagye, den Liszt als Übersetzer sehr schätzte (Br. II, 322, 330, 337 usw.).

Da der Meister 1883 noch einmal selbst die Druckverbesserungen seiner Lieder in dieser französischen Ausgabe las (Br. II, 350), so ist diese zum Vergleich herangezogen und manches nach ihr verbessert worden. (Nach Liszts Tode erschien von der französischen Ausgabe noch eine »Nouvelle édition des Lieder en différents tons rev. par W. Höhné«. Die kritischen Ergebnisse dieser Ausgabe sind hier natürlich nicht benutzt worden.)

Von den meisten frühen Drucken haben Liszts Handexemplare vorgelegen, die viele von ihm eingeschriebene Veränderungen enthalten, von einigen Liedern auch Druckverbesserungen, die der Meister selbst erledigt hat.

Die Texte sind mit zuverlässigen Ausgaben der Dichter, soweit solche vorhanden sind, verglichen, offensichtliche Fehler dabei ohne weiteres verbessert worden. Wo es den Anschein hat, Liszt habe absichtlich eine Wortveränderung vorgenommen, ist diese stehen geblieben. Über die ursprüngliche Lesart geben in solchen Fällen die Bemerkungen Aufschluß.

Zur Feststellung der zeitlichen Reihenfolge haben einige handschriftliche Verzeichnisse Lisztscher Werke (im Liszt-Museum) gedient, die zum Teil als Vorarbeiten für das 1855 zuerst erschienene »Thematische Verzeichnis der Werke von F. Liszt« (Breitkopf & Härtel) zu betrachten sind, das bedeutend erweitert im April 1877 neu herauskam. Es sind dies: 1. *Catalogue des compositions et publications pour le Piano de F. Liszt* (von Conradi geschrieben, von Liszt durchgearbeitet; enthält auch die Gesangswerke und reicht bis etwa Ende der vierziger Jahre), 2. *Catalogue des Compositions de Franz Liszt* (von fremder Hand mit Verbesserungen von Liszt, reicht bis etwa 1848), 3. *Catalogue des Compositions de F. Liszt* (von fremder Hand mit zahlreichen Verbesserungen von Liszt, in den vierziger Jahren geschrieben), 4. *Catalogue thématique des Oeuvres publiés par F. Liszt* (von Raff geschrieben, Vorlage für das 1855 bei Breitkopf & Härtel erschienene Verzeichnis, mit Nachträgen), 5. ein Heft von der Fürstin Wittgenstein geführter Verzeichnisse der Werke Liszts. Diese letztgenannten, zum Teil recht flüchtig geschriebenen Listen, bieten der Forschung manchen wertvollen Anhaltspunkt, geben ihr allerdings auch manches Rätsel zu lösen auf. So findet sich z. B. in ihnen verzeichnet: *Air de Chateaubriand*, *Strophes de Herlofsohn Kränze p. chant*, — Werke, von deren Vorhandensein sonst keine Spur zu entdecken war. Eine Aufzeichnung: *Air de Dingelstädt* ist möglicherweise zu deuten als Bezeichnung für das Dingelstedtsche Lied »Schwebe, schwebe, blaues Auge« (siehe die Bemerkung zu Bd. I Nr. 20). Die von Müller gedichteten Lieder (Bd. II, Nr. 26, 27) erwähnt die Fürstin unter dem Titel: *Maria Lieder, Veilchen, Glückchen*. Da sie später bei der Zusammenfassung der verschiedenen Werktitel unter *Lieders nouveaux* drei Lieder von Müller nennt, so kann man annehmen, daß Liszt vielleicht außer dem »Veilchen« und den »Schlüsselblumen« noch ein drittes Gedicht von Müller (»Glückchen«) vertont hat. Irgend eine andere Spur eines solchen Liedes hat sich jedoch nicht gefunden.

Für alles Geschichtliche sind natürlich soviel als möglich Liszts Briefe herangezogen worden. Außer den gedruckten (von La Mara veröffentlichten) konnten auch ungedruckte benutzt werden, die an Emilie Merian-Genast gerichtet sind, und die ihr Besitzer, Herr Kammersänger Karl Scheidemann in Weimar, bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat.

Die Zeiten der Veröffentlichung sind teils durch Nachfragen bei den Verlegern festgestellt, teils dem Briefwechsel Lina Ramanns mit den Verlegern Lisztscher Werke entnommen worden (in L. Ramanns Liszt-Bibliothek, die dem Liszt-Museum gehört, Nr. 326). Ludwig Friwitzers »Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Franz Liszts« (Musikalische Chronik, Wien 1887—88) hat sich als nicht zuverlässig erwiesen. Seine Angaben mußten also nachgeprüft werden.

Nicht aufgenommen wurde das bei Schubert & Co. erschienene »Venetianische Gondellied«, zu dem Liszt nur (dem etwas verkommenen Sänger Pantaleoni zuliebe) eine Klavierbegleitung geschrieben hat (vgl. L. Ramann, »Franz Liszt« II<sup>1</sup>, 231). Ferner blieb ausgeschlossen ein nur als Bruchstück vorhandenes Lied »Den Felsengipfel stieg ich einst hinan« (63 Takte, *H* dur, ohne Schluß). Das Liszt-Museum verwahrt ein Lied »Es hat geflammt die ganze Nacht« (Ms. D 69), das zwar ganz von Liszts Hand geschrieben ist, dennoch aber nicht zu seinen Werken gerechnet werden darf und deshalb ebenfalls nicht in die Gesamtausgabe gehört. Überschieden ist es: »Lied de S. a. J. M.-P.«, unzweifelhaft zu lesen als: »Lied de Son altesse Impériale Maria-Paulowna«. Diese Fürstin komponierte gelegentlich kleine Stücke (Liszt benutzte ja auch eine ihrer Melodien als Thema zu der 4. Consolation). Es ist wohl anzunehmen, daß er der Großfürstin zu Gefallen eines ihrer Lieder mit einer Klavierbegleitung versehen hat. Zu einem anderen Liede (»Hinaus, hinaus, der Himmel graut« [Ms. D 68], möglicherweise auch von Maria-Paulowna) schrieb er nur ein Zwischenspiel von sieben Takten. Nachforschungen in den Papieren Maria-Paulownas ließen sich leider nicht anstellen. Ihr gesamter Nachlaß an Schriften im Großherzoglichen Hausarchiv in Weimar ist gesperrt. Es darf nach letztwilliger Bestimmung der Großfürstin nichts davon veröffentlicht werden. — Ein »Schlummerlied« (in *F*is dur), das Herr Carl Lachmund (Portland im Staate Oregon in Nord-Amerika) besitzt, muß einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Es handelt sich dabei offenbar um ein Werk aus Liszts letzten Lebensjahren, da

## VI

es die bezeichnenden Eigenschaften aufweist, die allen diesen späten Liedern gemeinsam sind: häufiges Schweigen der Begleitung und Schluß auf einem unbefriedigenden Akkorde (in diesem Falle auf der Dominante).

Liszts Übertragungen einzelner Lieder in eine andere Tonart wurden auf Beschluß des Herausgeberausschusses auch nicht aufgenommen, trotzdem sie in Einzelheiten von der ursprünglichen Fassung abweichen.

Die dem 1. Bande beigegebene Abbildung zeigt Liszts Handschrift. Das Blatt stammt vermutlich aus der Mitte der fünfziger Jahre (siehe Bemerkung zu Nr. 4).

Aufrichtigen Dank schuldet der Unterzeichnete allen, die seine Arbeit gefördert haben, besonders Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst in Stainach, Fräulein Professor Marie Lipsius (La Mara), Leipzig, den Herren Curt Hoche, Stuttgart, C. F. Kahnt, Leipzig, Geheimen Justizrat Emil Landau, Düsseldorf, Robert Lienau, Berlin, Professor Dr. Hans Merian-Genast, Weimar, Kammersänger Karl Scheidemantel, Weimar, Marchese Silvio della Valle di Casanova, Pallanza am Lago maggiore, ferner den Verwaltungen der Kgl. Hausbibliothek in Berlin, der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München und des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln.

Weimar, November 1917.

Dr. Peter Raabe.

## BEMERKUNGEN.

Offensichtliche Schreib- und Druckfehler (besonders fehlende oder falsche Versetzungszeichen) sind berichtigt worden, ohne daß dessen Erwähnung getan wäre.

Alles in Klammern Hinzugefügte ist Zusatz des Herausgebers, deshalb sind die Klammern da, wo Liszt sie selbst anwandte, entfernt worden.

Alle Parallelstellen, von denen unzweifelhaft feststeht, daß Liszt sie in ganz gleicher Weise ausgeführt haben wollte, sind in genaue Übereinstimmung miteinander gebracht worden. (In den Handschriften setzte Liszt solche Stellen in Wiederholungszeichen oder wies auf sie durch Buchstaben oder Ziffern zurück.)

Wenn mehrere aufeinanderfolgende Takte der Begleitung hinsichtlich der Bindungen, Betonungen usw. in ganz gleicher Art vorgetragen werden sollen, hat Liszt die entsprechenden Zeichen oft nur im ersten Takt oder in den beiden ersten Takten vorgeschrieben. Wo ein Verkennen der Absicht des Meisters möglich wäre, sind in der vorliegenden Ausgabe die fehlenden Zeichen hinzugefügt oder es ist durch Anwendung der Angabe *simile* der Zweifel darüber beseitigt worden, wie die Stelle auszuführen sei.

Liszt setzt sehr häufig eine *6* über zwei nebeneinanderliegende Triolen. Wo diese Schreibweise zu einer falschen Auffassung des Rhythmus führen könnte ( $3 \times 2$  statt  $2 \times 3$ ), sind die Triolen einzeln vorgeschrieben worden.

Bei kleineren Verzögerungen des Zeitmaßes schreibt Liszt oft nach dem *ritard.* kein *a tempo* vor. Wo er die Dauer der Verzögerung durch: - - - - - kennzeichnete (wie z. B. Bd. I, S. 26, I, 3. u. 4. Takt) ist kein *a tempo* hinzugefügt worden. Sonst ist es auch nur in den Fällen geschehen, in denen das Fehlen dieser Bezeichnung zu Irrtümern Veranlassung geben könnte.

Abkürzungen: Br. = Franz Liszts Briefe, gesammelt und herausgegeben von La Mara (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

L.-M. = Liszt-Museum in Weimar.

Ms. (mit einer darauffolgenden Ziffer) bedeutet die Nummer des betreffenden Werkes im Handschriften-Verzeichnis des Liszt-Museums.

l. H. = linke Hand.

r. H. = rechte Hand.

### I. Der alte Vagabund.

Liszt hat den französischen Text »Le vieux vagabond« von Béranger wahrscheinlich in der ersten Hälfte der vierziger Jahre vertont. Das Verzeichnis der Fürstin Wittgenstein (siehe Vorwort S. V) nennt das Lied unter der Abteilung »Ecrit avant Juin 1848 non encore parus en Juin 1850« mit dem Titel: *Le Vagabond de Béranger*.

Die Urschrift hat nicht vorgelegen; sie befindet sich in Amerika im Besitze des Herrn E. B. Felton, der sie 1888 in Weimar erworben und sie mit Hilfe Arthur Friedheims entziffert hat. Als Druckvorlage hat eine Abschrift gedient, die im Jahre 1902 dem Hause Breitkopf & Härtel von dem Besitzer der Lisztschen Handschrift angeboten wurde. Auf den Rat Lina Ramanns wurde das Lied damals nicht gedruckt, sondern für die Gesamtausgabe zurückgelegt.

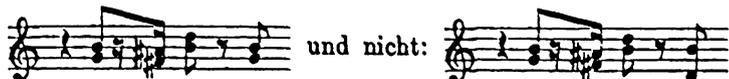
Die Vorlage enthält außer dem französischen Text eine englische Übersetzung von Lucien G. Chaffin und als deutschen Text das Gedicht »Die alte Bettlerin« von Adalbert von Chamisso. Die englische Übersetzung kam natürlich für die Gesamtausgabe nicht in Frage. Willkürlich an die Stelle einer Dichtung von Béranger eine solche von Chamisso zu setzen verbot sich auch von selbst; es ist daher von Theobald Rehbaum eine neue Übersetzung hergestellt worden.

Daß sich in dem Liede schon Anklänge an die erst später entstandene »Dante-Symphonie« und an »Les Préludes« finden, kann nicht überraschen, da es erwiesen ist, daß Liszt die Hauptthemen dieser Werke schon jahrelang vor deren Niederschrift mit sich herumgetragen hat. (Siehe für die »Dante-Symphonie« den Brief der Fürstin Wittgenstein an Liszt, den Julius Kapp auszugsweise in seiner Lebensgeschichte des Meisters [1. Auflage S. 210] mitteilt. Bei dem Anklang an »Les Préludes« sei daran erinnert, daß sich ein anderes Thema dieses Werkes schon in der ersten Fassung der viel früher geschriebenen Etüde »Ab irato« findet.)

S. 2, II, 2. Takt: In der Vorlage steht in der häufig wiederkehrenden Stelle:



gelegentlich im letzten Akkord der r. H. *d* statt *g*. Es ist als sicher anzunehmen, daß Liszt die Stelle einheitlich haben wollte, denn bei den entsprechenden Wiederholungen in der tieferen Oktave heißt es auch immer:



S. 6, III, 1. Takt: Die Vorlage enthält hier im dritten Viertel das Folgende:



Die Bezeichnung »trem.« deutet darauf hin, daß Liszt ein ausgesprochenes *tremolando* im Werte eines punktierten Achtels haben wollte, das besser so bezeichnet wird wie es geschehen ist. (Das gleiche gilt für die Stelle S. 12, I, 2. Takt.)

## 2. Er liebte mich so sehr.

Vorlage: Die 1843 gedruckte Ausgabe:

*Il m'aimait tant*

(Er liebte mich so sehr)

*Mélo die*

*Paroles de M<sup>me</sup> Emile de Girardin*

*Musique de F. Liszt*

*L'Aurore N<sup>o</sup> 51*

*Collection de morceaux de chant moderne avec acc. de Piano*  
(Mayence Anvers et Bruxelles chez les fils de B. Schott. 7156.)

E. de Girardin ist die bekannte Dichterin Delphine Gay.

Die deutsche Übersetzung dieser Ausgabe von M. G. Friedrich ist für den vorliegenden Stich durch Th. Rehbaum überarbeitet worden.

Zum Vergleich herangezogen worden ist die sorgfältiger gestochene Klavierübertragung des Liedes:

*Il m'aimait tant, Mélo die transcrite pour le Piano composée*  
par F. Liszt. (Mainz, B. Schotts Söhne. 7376.)

S. 13, I, 1. Takt: Das (*p*) ist der Klavierübertragung entnommen worden.

S. 13, II, 2. Takt: Die erste Note der Singstimme heißt (irrtümlicher Weise) in der Vorlage *f*.

S. 15, I, 2. Takt: Die vorletzte Note der Singstimme heißt in der Vorlage fälschlicher Weise *g*.

S. 17, I, 2. Takt: Die Auflösung des *ais* in *a* ist in der Vorlage vergessen (auch in der entsprechenden Stelle der Klavierübertragung), ebenso zwei Takte später. (Diese Stelle ist in dem Klavierstück richtig gestochen.)

S. 19, III, der zweite Takt heißt in der Vorlage:



In der Klavierübertragung heißen die entsprechenden Harmonien:



Das Klavierstück ist später erschienen als das Lied und, wie schon erwähnt, sorgfältiger gearbeitet. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Liszt Flüchtigkeiten, wie das querständige *fes—f*, mit Bewußtsein abgeändert hat und das wohl auch getan haben würde, wenn er das Lied zum zweiten Male herausgegeben hätte. Die Stelle ist daher entsprechend der Klavierübertragung geändert worden.

S. 19, III, 4. Takt: Das *p* nach der Klavierübertragung.

## 3. Im Rhein, im schönen Strome. I.

Erste Fassung (die zweite siehe Bd. II Nr. 8) ist zuerst erschienen im November 1843 als Nr. 2 des ersten Heftes des »Buches der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte componiert von F. Liszt«, im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin. Die Widmung der Sammlung lautet: »Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet von F. Liszt.« Gerichtet ist diese Widmung an die spätere Kaiserin Augusta, die bekanntlich eine Prinzessin von Sachsen-Weimar war.

Als Vorlage hat Liszts Handexemplar der Schlesingerschen Ausgabe S. 2826 (mit einigen Einzeichnungen des Meisters, im Besitze des L.-M.) gedient.

Liszt hat in beiden Fassungen des Liedes im Anfang geschrieben: »Am Rhein. Nach dem Heineschen Wortlaut ist dafür »Im Rhein gesetzt worden.

S. 23 letzter Takt und 24, I: Die mit kleinen Noten angedeutete Lesart hat Liszt als Verbesserung in sein Handexemplar eingezeichnet.

S. 24, II, 2. Takt: Die unterste Baßnote des oberen Systems heißt in der Vorlage fälschlich *fis*. Liszt veränderte die Note in *gis*.

S. 25, I, 1. Takt, unteres System: Die Vorlage hat im ersten Viertel der l. H. die Oktave *h*. Wie aus der darüberstehenden Fassung hervorgeht, wollte Liszt den Akkord nicht ohne Terz haben. Es wurde also *h—dis* verbessert.

S. 28 im 2. und 3. Takt des oberen Klaviersystems hat die Vorlage auf dem ersten Viertel Oktaven im Baß. Da die Stelle offenbar gleichlautend mit S. 27, II, 2. und 3. Takt sein soll, sind auch hier dafür Dezimen gesetzt worden.

## 4. Der du von dem Himmel bist. I.

Diese erste der drei Fassungen des Liedes, die hier veröffentlicht werden, erschien ebenfalls 1843 im ersten Heft des »Buches der Lieder«. (Vgl. die Bemerkung zur vorigen Nummer. Die beiden anderen Fassungen des Liedes siehe Bd. II Nr. 10 und 36. Eine Zwischenstufe zwischen diesen beiden Bearbeitungen stellt die Gestalt des Liedes dar, die in Abbildung diesem Bande beigegeben ist. Leider ist nur eine Seite der Fassung vorhanden. Der Rest ist, wie es scheint, verloren gegangen.) Liszts Handexemplar (L.-M., Schlesinger, S. 2827), das zur Vorlage gedient hat, enthält zahlreiche Veränderungen, die sich auf die Umarbeitung zur zweiten Fassung beziehen und daher für die Durchsicht der ersten nicht in Betracht kommen.

Bei Goethe ist das Gedicht überschrieben »Wanderers Nachtlied«. Wie so häufig, ist auch in diesem Liede Liszt mit den Worten des Dichters einigermaßen willkürlich verfahren. Die ursprüngliche Fassung der Goetheschen Worte hat er wohl nicht gekannt. Es heißt in Goethes Handschrift z. B. »alle Freud' und Schmerzen stille«, und später »was soll all die Qual und Lust« (vgl. die Lesarten des Gedichtes im ersten Bande der Weimarer Ausgabe und andere, dort nicht angegebene, in Max Friedländers »Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen«. Weimar 1896; Verlag der Goethe-Gesellschaft).

Für die Widmung gilt das in der vorigen Bemerkung Gesagte.

Zum Vergleiche ist auch Liszts Klavierübertragung des Liedes herangezogen worden (Schlesinger, S. 3025). Einige Kleinigkeiten sind danach verbessert worden (Arpeggiozeichen hinzugefügt und ähnliches), ohne daß dessen hier besonders Erwähnung getan würde.

S. 30, IV, 3. Takt: Das — der Singstimme nach der zweiten Fassung.

S. 35, I, 1. Takt: Liszt schreibt hier willkürlich »Der du im Himmel bist«. Die Stelle ist nicht verändert worden, da Goethes Worte »von dem« ja doch nicht unterzulegen sind und »vom« auch willkürlich gewesen wäre.

#### 5. O komm im Traum (Oh, quand je dors). I.

(Die zweite Fassung siehe Bd. II Nr. 40.)

Erste Fassung, erschienen April 1844 bei Schlesinger im 2. Heft des »Buches der Lieder«, das den Titel führte: *Poésies lyriques pour une voix avec accompagnement de Piano. Texte de Victor Hugo. Musique de F. Liszt.*

Die deutsche Übersetzung von Philipp Kaufmann, mit der das Lied zuerst erschien, ist sehr schlecht. Sie ist deshalb hier durch die von Peter Cornelius ersetzt worden (siehe Bemerk. zu Nr. 40 des 2. Bandes).

Das (1839 entstandene) Gedicht findet sich in: Victor Hugo, *Oeuvres Complètes* III, 505. Paris, J. Hetzel & C<sup>ie</sup>, A. Quantin & C<sup>ie</sup>. Stichvorlage: Schlesingersche Ausgabe (S. 2915).

S. 38, III, 2. Takt: Das *et* ist willkürlich von Liszt hinzugefügt.

#### 6. Was tun? (Comment, disaient-ils.) I.

(Die zweite Fassung siehe Bd. II Nr. 41.)

Liszt schrieb das Lied 1843 in Petersburg, wie aus einem unveröffentlichten Briefe des Meisters an Emilie Merian-Genast (24. Juillet 1860, Weymar), im Besitze des Herrn Kammersänger Karl Scheidemantel in Weimar, hervorgeht. Über das etwas seltsame Gedicht heißt es in dem erwähnten Briefe: »Eines Abends interpellierte mich die Kaiserin über die Sonderlichkeit des Textes: — c'est la morale d'une vie bien ou mal employée war meine Antwort.« Das Lied erschien im 2. Heft des »Buches der Lieder« 1844 (siehe Bemerk. zu Nr. 5).

Das (1838 entstandene) Gedicht ist von Victor Hugo (*Oeuvres Compl. III, 489*) überschrieben: *Autre Guitare*. Die schlechte Übersetzung von Ph. Kaufmann, mit der es zuerst erschien, ist durch eine für die Gesamtausgabe verfaßte von Theobald Rehbaum ersetzt worden.

Stichvorlage: Schlesingersche Ausgabe (S. 2916).

#### 7. Mein Kind, wär ich König (Enfant, si j'étais roi). I.

Erste Fassung (die zweite siehe Bd. II Nr. 42). Über die erste Veröffentlichung im 2. Hefte des »Buches der Lieder« und die Übersetzung siehe Bemerk. zu Nr. 5.

Zum Vergleich hat Liszts erste Niederschrift vorgelegen (L.-M., Ms. D 65), der nur die letzten Nachspieltakte fehlen. Bemerkenswerte Abweichungen von der endgültigen Form enthält sie nicht.

Stichvorlage: Schlesingersche Ausgabe (S. 2917).

#### 8. Gibt es wo einen Rasen grün (S'il est un charmant gazon). I.

Erste Fassung, erschienen April 1844 (siehe Bemerk. zu Nr. 5; auch bezüglich der Übersetzung gilt das dort Gesagte; die zweite Fassung siehe Band II Nr. 43).

Das Gedicht, das 1834 entstanden ist, trägt bei Hugo (*Oeuvres Compl. III, 419*) die Überschrift: *Nouvelle Chanson sur un vieil Air*. Liszt setzte nur zwei der drei Strophen des Liedes in Musik.

Ein Bruchstück (die ersten 17 Takte) der Urschrift besitzt die Königliche Hausbibliothek in Berlin, die es dem Herausgeber bereitwilligst zur Einsicht überlassen hat.

Stichvorlage: Schlesingersche Ausgabe (S. 2918).

#### 9. Das Grab und die Rose (La tombe et la rose).

Das Lied erschien 1844 im 2. Heft des »Buches der Lieder« (siehe Bemerk. zu Nr. 5) mit einer sehr schlechten Übersetzung von Ph. Kaufmann, die hier durch eine neue von Theobald Rehbaum ersetzt worden ist. Liszt nahm es später nicht in seine gesammelten Lieder auf.

Das 1837 entstandene Gedicht findet sich in Victor Hugo, *Oeuvres Compl. III, 365*. Liszt bezeichnete die Stimmlage für das Lied zwar als Sopran oder Tenor; wegen der tiefen Töne, die es enthält, wird es aber wohl nur von Alt- oder Baritonstimmen vorgetragen werden können.

S. 63, II, 1. Takt: In der Stichvorlage (Schlesinger S. 2919) steht fälschlich *c* als tiefste Note des zweiten Akkordes der 1. H.

#### 10. Gastibelza.

Erschienen 1844 im 2. Heft des »Buches der Lieder« (siehe Bemerk. zu Nr. 5). Das Lied wurde von Liszt nicht in die gesammelten Lieder aufgenommen. In dem alten Druck heißt es *Gastibelza*, bei Hugo (*Oeuvres Compl. III, 485*) jedoch *Gastibelza*. Überschrieben ist das 1837 entstandene Gedicht »Guitare«. Liszt vertonte von den elf Strophen des Gedichtes nur sechs.

Die schlechte Übersetzung von Ph. Kaufmann ist hier durch eine neue von Th. Rehbaum ersetzt worden.

S. 65, I, 3. Takt, 1. H.: Das *d* des 3. Achtels fehlt in der Stichvorlage (Schlesinger S. 2920). Da die Parallelstelle (S. 74, III, 3) es enthält, ist es hier und bei der zweiten Strophe (S. 67, III, 3) hinzugefügt worden.

S. 73, III, 1. Takt: Das zweite *d* im Baß fehlt in der Vorlage. Es ist nach der Parallelstelle (S. 66, I, 3) ergänzt worden.

S. 75, IV, 3. Takt: In der Vorlage steht hier *mf*, aller Wahrscheinlichkeit nach ist das aber ein Druckfehler für *rfx*, vgl. die Parallelstelle S. 71, IV, 1.

S. 79, III, 1. H.: Vor dem *f* des vierten Achtels fehlt in der Druckvorlage jedesmal das  $\sharp$ . Es ist aber sicher reines *Bdur* gemeint, denn Liszt setzte zu jedem letzten Akkord des Taktes (*Ddur*) noch einmal ein Kreuz vor *f*, das überflüssig gewesen wäre, wenn die Auflösung nicht vorhergegangen wäre.

#### 11. Was Liebe sei? I.

Liszt hat das kleine Gedicht von Charlotte von Hagn dreimal vertont (vgl. Bd. II Nr. 21 und Bd. III Nr. 17). Diese erste Fassung erschien 1844 bei Eck & Co. in Cöln als zweites der »Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung komponirt und Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, Prinzessin der Niederlande in tiefster Ehrfurcht gewidmet von F. Liszt«. (Die Widmung ist gerichtet an die spätere Großherzogin Sophie, die Gemahlin des Großherzogs Carl Alexander.)

Eine Überschrift trägt das Lied in der genannten Sammlung nicht. In der von Liszt selbst besorgten Kahntschen Ausgabe heißt die Vertonung des gleichen Textes: »Was Liebe sei?«

Die Dichterin des Liedes, geb. 1809, gest. 1891, lange Zeit Mitglied des Berliner Hoftheaters, war mit Liszt und der Fürstin Wittgenstein viele Jahre befreundet.

#### 12. Morgens steh ich auf und frage. I.

Diese erste Fassung des Liedes war das vierte der in der vorigen Bemerkung erwähnten »Sechs Lieder«. Zum Vergleich konnte Liszts Handexemplar (L.-M.) benutzt werden, in dem sich von Liszt mit Bleistift eingetragen die hier klein gestochenen Noten S. 82, III, 3. Takt finden.

### 13. Die tote Nachtigall. I.

Erste Fassung. Das fünfte der in Nr. 11 genannten »Sechs Lieder«. (Die zweite Fassung siehe Bd. III Nr. 16.)

Vorlage: Liszts Handexemplar (L.-M.).

S. 87, III, 2. Takt: Die in Klammern hinzugefügten Quadrate fehlen in der Vorlage. Offenbar hat Liszt an dieser Stelle eine Zeitlang nicht mehr daran gedacht, daß noch sechs Kreuze am Schlüssel stehen; denn er schrieb auch die Singstimme S. 87, III, 3. und folgende Takte so:



Alle unzweifelhaft nur aus Versehen weggebliebenen Versetzungszeichen sind ergänzt worden.

S. 88, II, 2. Takt: Die Vorlage hat hier in der r. H. auf der zweiten Takthälfte nur das *gis*. Gemeint ist die Stelle wohl genau wie drei Takte früher. Sie ist dementsprechend geändert worden.

### 14–16. Drei Sonette von Petrarca. I.

Erschienen (wie hier, nur mit italienischem Text) 1847 unter dem Titel: *Tre Sonetti di Petrarca posti in Musica per la Voce con Accompagnamento di Pianoforte da Francesco Liszt*. Vienna, presso Haslinger Vedova e Figlio. (10,094—10,096.) Auf einem späteren Abzuge steht noch dabei: Berlin, presso Schlesinger. Die Sonette sind also mehrfach aufgelegt worden.

Die Texte sind verglichen worden mit den Petrarca-Ausgaben von 1548 (In Venetia al segno de la Speranza) und von 1573 (In Vinegia, appresso Gio. Griphio).

#### 1. *Pace non trovo*.

S. 90, I, 1. Takt: In der Vorlage fehlt (wohl versehentlich) das hier in Klammern hinzugefügte *b* vor *ces*.

S. 92, II, 1. Takt: In der Vorlage heißt das letzte Achtel der r. H. *es-ces-es*. Der Vergleich mit der Parallelstelle (S. 94, II, 3) und mit Liszts Klavierbearbeitung des Sonetts (Haslinger, 10,091) zeigt, daß *es-c* richtig ist.

#### 2. *Benedetto sia 'l giorno*.

S. 101, I, 2. Takt: In der Vorlage ist das *e* der r. H. ein Achtel. Gemeint ist wohl ein Viertel.

Das Liszt-Museum besitzt die unvollständige Skizze einer völlig abweichenden Vertonung des gleichen Textes, die unveröffentlicht blieb (Ms. D 77).

Die zweite Fassung der Sonette siehe Bd. III Nr. 29—31.

### 17. Freudvoll und leidvoll. (Asdur.) I.

Erste Fassung (die zweite siehe Bd. II Nr. 14). Das Lied erschien zuerst 1848 in Wien bei Tobias Haslingers Witwe und Sohn in einem Heft: »3 Gedichte von Göthe. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte von Franz Liszt.« Das Heft ist »Ary Scheffer in innigster Verehrung und sympathischer Bewunderung gewidmet«. Es enthält außer den beiden Vertonungen des Egmontliedes (der vorliegenden und folgenden Nummer) noch »Wer nie sein Brot mit Thränen aß« und »Über allen Gipfeln ist Ruh«, die aber in dieser Gestalt nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen worden sind, weil sie sich nicht wesentlich von den späteren Fassungen (Bd. II Nr. 34 und 35) unterscheiden, jedenfalls nicht in dem Maße, daß ein Nebeneinanderstellen beider Lesarten gerechtfertigt gewesen wäre.

#### Vorlagen:

Liszts Urschrift (Ms. D 9).

Eine von Liszt durchgesehene Abschrift, nach der die Haslingersche Ausgabe gestochen worden ist (Ms. D 5).

Der Haslingersche Druck (T. H. 10566 b). (Alle im Besitze des L.-M.)

Liszts Handexemplar des Liedes enthält keine Einzeichnungen.

Die Urschrift trägt am Schlusse den Vermerk: »Port Marly 25 Juin«. Da Liszt nur 1844 in Port Marly war, so ließ sich der Entstehungstag des Liedes genau bestimmen.

Die erste Niederschrift des Liedes weicht nur in ganz geringen Kleinigkeiten von der gedruckten Form ab.

In der Ausgabe von Haslinger lautet die Überschrift: »Lied aus Egmont. Freudvoll und leidvoll. 1. Version.«

Der alt eingebürgerte Fehler »hangen und bängen«, den die Vorlage enthält, ist verbessert worden in »langen und bängen«.

### 18. Freudvoll und leidvoll. (Edur.)

Zweite Vertonung. Über die Erscheinungszeit und die Widmung siehe die vorige Bemerkung.

#### Vorlagen:

Eine von Liszt durchgesehene Abschrift, nach der die alte Ausgabe gestochen wurde (L.-M., Ms. D 5).

Der Haslingersche Druck (T. H. 10566 b).

Die Überschrift des Liedes in ihm ist: »Lied aus Egmont. Freudvoll und leidvoll. 2. Version.«

Das *rinforzando* S. 114, I, 4. S. 115, IV, 1 und S. 117, III, 5. Takt, das im Druck immer mit *rf* bezeichnet ist, hat Liszt selbst in der Abschrift stets ausgeschrieben, um zu vermeiden, daß das Zeichen etwa nur auf eine Note bezogen würde. Die in dem vorliegenden Stich angewendete Abkürzung läßt, so wie sie steht, keinen Zweifel, daß die ganze Stelle mit verstärktem Anschlage gespielt werden soll.

Diese Vertonung des Gedichtes nahm Liszt nicht in seine »Gesammelten Lieder« auf.

### 19. Kling leise, mein Lied. I.

Diese erste Fassung des Liedes war bisher unveröffentlicht. (Die zweite siehe Bd. II Nr. 16).

Die Urschrift (L.-M., Ms. D 31) trägt am Schlusse den Vermerk: »Weymar-Krzanowitz 30 mars 1848«. Es ist möglich, daß die Vertonung des Liedes in Weimar begonnen worden ist, vollendet hat sie Liszt jedenfalls in Krzanowitz, einem Schlosse des Fürsten Felix Lichnowsky in der Nähe von Ratibor, als er dort die aus Rußland zu ihm fliehende Fürstin Wittgenstein erwartete (Br. IV, 64).

Außer der Urschrift haben noch drei Abschriften vorgelegen (ebenfalls dem Liszt-Museum gehörend). Eine von ihnen (Ms. D 33) hat August Conradi, die beiden anderen (Ms. D 32<sup>a</sup> b) hat Raff angefertigt. Von der Conradischen Abschrift ist nur noch ein Bruchstück vorhanden. Als Liszt das Lied später umarbeitete, hat er diese Handschrift zerschnitten. Die für die neue Fassung verwendbaren Teile fehlen jetzt (mit Ausnahme des Schlusses).

Raffs erste Abschrift (Ms. D 32<sup>b</sup>) sah Liszt sorgfältig durch, fügte Vortragsbezeichnungen hinzu, änderte Kleinigkeiten usw., und ließ dann von seinem Helfer eine zweite Reinschrift herstellen (Ms. D 32<sup>a</sup>), die als Vorlage zum Stich der gegenwärtigen Veröffentlichung gedient hat. (Später hat Liszt Raffs erste Abschrift noch einmal durchgesehen und wieder Veränderungen angebracht, die weiter unten näher angegeben werden.)

S. 119, I, 1. Takt: Beide Abschriften Raffs haben hier:



In der Urschrift ist aber (offenbar nachträglich eingezeichnet) das Apostroph angewandt.

S. 119, II, 2. Takt: Alle Vorlagen haben hier deutlich folgende Fassung:

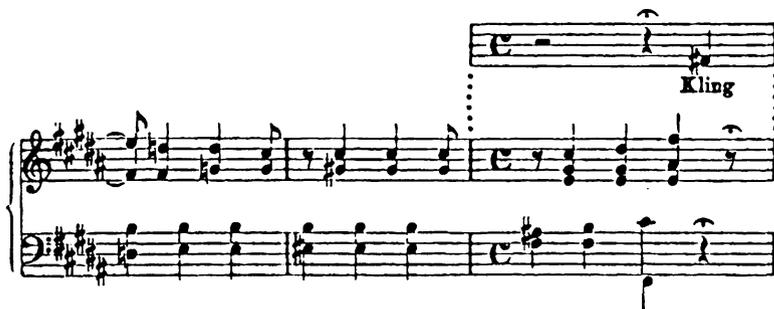


(das eingeklammerte  $\frac{1}{2}$  fehlt versehentlich überall).

Liszt zeichnete aber später diesen einen Takt noch einmal besonders auf (in der Handschrift eines anderen Liedes; L.-M., Ms. D 37), offenbar weil ihm die Härte der ursprünglichen Fassung mißfiel. Diese nachträgliche Änderung ist in die vorliegende Ausgabe aufgenommen worden.

S. 123, III, 3. Takt: Die vorletzte und letzte Note der I. H. ist in allen Vorlagen wie hier *a*, *b*. Erst als Liszt zum zweiten Male Raffs Abschrift durchsah, änderte er die Noten in *b*, *h*; und so wurde die Stelle auch in der späteren Fassung gedruckt. Hier, wo es gerade darauf ankommt, die Unterschiede der ursprünglichen von der endgültigen Fassung zu zeigen, sind die nachträglichen Änderungen, die dann in die zweite Fassung übergingen, unberücksichtigt geblieben.

Für den Übergang S. 124, III hat Liszt in der Urschrift noch eine zweite Lesart gegeben, die auch Raffs erste Abschrift enthält. Statt S. 124, III, 4. und 5. Takt und IV, 1. Takt heißt diese später vom Meister ausgemerzte Stelle:



S. 124, IV, 2. Takt: In der Abschrift von Conradi veränderte Liszt die Bezeichnung *Piu mosso* in *Tempo I*.

Bei der zweiten Durchsicht der (ersten) Raffschen Abschrift hat Liszt überall in der Achtelbegleitung des Anfanges (und wo immer die Stelle wiederkehrt) das jeweils 4. und 5. Achtel der I. H. durch einen Bogen miteinander verbunden, wenn diese beiden Achtel gleiche Töne sind.

An die Stelle des letzten Akkordes S. 123, IV, 2. Takt setzte er die Lage des Quartsextakkordes von *Desmoll*, wie ihn die entsprechende Stelle der zweiten Fassung zeigt (Bd. II, S. 79, II, 3. Takt).

Statt der sechs letzten Takte des Liedes schrieb Liszt auf einer Überklebung die folgende Lesart in Raffs erste Abschrift:

F. L. VII, 1.



Ursprünglich, in Liszts erster Niederschrift, hatte die Stelle so gelaute:



Die Vortragsbezeichnungen sind den Abschriften entnommen und durch einige in der Urschrift enthaltene ergänzt worden. Einige in der zweiten Fassung sorgfältiger behandelte Bindungen sind aus dieser übernommen, die in beiden Lesarten völlig gleichlautenden Stellen auch hinsichtlich der Betonungen, Pedalzeichen usw. in Übereinstimmung gebracht worden.

Die zweite Fassung des Liedes trägt den Untertitel: »Ständchen«. Er ist auch der ersten hinzugefügt worden.

### 20. Schwebelied, schwebelied, blaues Auge. I.

Die vorliegende Fassung ist nur hinsichtlich der Gestaltung der Singstimme die erste. (Die zweite siehe Bd. II Nr. 23.) Eine von Conradi angefertigte Abschrift (L.-M., Ms. D 49) zeigt das Lied in einer noch früheren Gestalt, nämlich mit einer anderen Klavierbegleitung. Auf die erste Seite dieser Abschrift schrieb Liszt: »Ich bitte Freund Raff um eine möglichst schnelle Abschrift der Gesang's Partie (das accompagnement 2 Zeilen leer lassend) für M<sup>o</sup> Milde.« Der Meister hat dann eine neue Klavierbegleitung zu dem Liede geschrieben, auch den Schluß verändert und von der neuen Form durch Raff eine Reinschrift herstellen lassen (L.-M., Ms. D 50). Sie hat als Vorlage zu dieser ersten Veröffentlichung der ursprünglichen Gestalt des Liedes gedient.

Entstanden ist das Lied vor 1848 oder spätestens in der ersten Hälfte des genannten Jahres, denn eine Liste der Fürstin, betitelt:

»*Écrit avant Juin 1848 non encore parus en Juin 1850*, nennt ein »*Air de Dingelstädt*«, womit wahrscheinlich »Schwebe, schwebe, blaues Auge« gemeint ist. Eine zweite im Juni 1848 begonnene Liste der Fürstin nennt dann das Lied wieder (diesmal mit dem Titel: »Schwebe du blaues Auge«) und zwar mit dem Zusatz: »*re-fondu*«. Die Liste reicht bis zum Juni 1853. Die Umarbeitung hat also wohl bis dahin stattgefunden.

Der Vergleich der Raffschen Reinschrift mit der von Liszt verbesserten Abschrift Conradis half drei Fehler in der ersteren finden, nämlich:

S. 129, II, 4. Takt: Die beiden letzten unteren Noten der r. H. *a*, nicht *ais*.

S. 130, I, 4. Takt: Die zweite obere Note der r. H. *e*, nicht *es*.

S. 131, IV, 3. Takt: Die obere Note der l. H. *d*, nicht *des*.

Da Stärkegrade und Vortragszeichen in beiden Abschriften fast ganz fehlen, sind sie ergänzt worden, d. h. in Klammern hinzugefügt, soweit es möglich war unter Benutzung der späteren Fassung des Liedes.

### 21. Der Fischerknabe. I.

Erste Fassung. (Die zweite siehe Bd. II Nr. 37.)

Dieses Lied und die beiden folgenden veröffentlichte Liszt um 1848\*) in einem Heft, das Ary Scheffer gewidmet war. Die vollständige Widmung lautet genau so wie die des Heftes mit den drei Gedichten von Goethe (siehe Bemerk. zu Nr. 17), denn dieses wurde gleichzeitig mit den Tell-Liedern unter einer Verlagsnummer in Wien von Tobias Haslingers Witwe und Sohn herausgegeben, zunächst (als Nr. 10566) unter dem Titel: »Schiller und Göthe. Lieder von Franz Liszt«, dann in zwei getrennten Heften (10566<sup>a</sup> und 10566<sup>b</sup>), von denen das mit den Tell-Liedern den Titel führt: »Lieder aus Schiller's, Wilhelm Tell«. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Liszt.« Trotz der Schwierigkeiten, die dem Sänger und dem Begleiter hier geboten wurden, ist das Heft mehrfach aufgelegt worden, in ganz gleichlautenden Drucken. Nur die Preisangabe (einmal 2.30. C. M., das anderemal 2.40. C. M.) läßt erkennen, daß man verschiedene Abzüge des Werkes vor sich hat.

Alle diese Drucke haben vorgelegen, ebenso Liszts Abschrift (L.-M., Ms. D 2), 26 Seiten, alle drei Tell-Lieder enthaltend, am Schlusse mit der Angabe: »Basel (Klibeck) 12 July 45«. Die Jahreszahl könnte als 48 gelesen werden, da ein Schlußschnörkel die 5 wie eine 8 erscheinen läßt. Liszt war aber 1845 in Basel, nicht 48.

Ferner konnte zur Vergleichung eine Abschrift benutzt werden (L.-M., Ms. D 5), die von Liszt sorgfältig durchgesehen ist und die für den Haslingerschen Stich als Vorlage gedient hat.

S. 136, I, 2. und 3. Takt und II, 1. Takt: Das *cresc.* ---- fehlt in den Druckvorlagen. Liszt setzte es aber selbst in die Abschrift und fügte außerdem die beiden < hinzu. Die drei Takte sollen also fortlaufend anschwellen und außerdem soll innerhalb der beiden ersten noch ein *crescendo* gemacht werden.

In der Abschrift steht (von Liszts Hand) schon bei den ersten Worten »Lieb Knabe« *una corda*. In allen Druckvorlagen steht es erst beim Eintritt des *Des*dur. Es ist angenommen worden, daß Liszt es bei der Druckverbesserung dorthin gesetzt habe und darum gelassen wie in den gestochenen Vorlagen.

\*) Wie Herr Robert Lienau-Berlin freundlichst mitteilte, enthält das alte Verlagsbuch von Haslinger fast keine Jahreszahlen. Es wurde aber festgestellt, daß unter der Verlagsnummer 10451, also ziemlich dicht vor der Verlagsnummer 10666 (Schiller- und Goethelieder), ein Werk von Joh. Strauß mit der Jahreszahl 1847 bezeichnet ist. Es dürfte also Ende 1847 oder Anfang 1848 als Erscheinungsjahr in Betracht kommen, was sich auch damit deckt, daß in einem Verlagskatalog-Nachtrag von 1851, die Lieder zum ersten Male vorkommen, während der vorhergehende Katalog 1848 abschließt.

S. 138, IV, 2. Takt: Der Bogen über den drei Achteln der Singstimme nach der Abschrift. Der Druck hat hier irrtümlicherweise nur Stakkatopunkte.

S. 140, II, 1. Takt: Die siebente Note der l. H. ist in der Urschrift und in der Abschrift *f*. Wahrscheinlich ist aber, daß Liszt entsprechend den vorhergehenden Takten dieses *f* bei der Druckverbesserung in *as* verändert hat.

S. 140, IV, 2. Takt: Da die erste Note der Singstimme an den vorhergehenden Takt gebunden ist, darf das »Ah« erst auf dem zweiten Sechzehntel stehen. In den Vorlagen steht es fälschlicherweise schon beim Beginn des Taktes. Der Verlauf der Figur zeigt ja ganz deutlich wie Liszt sich ihre Gliederung gedacht hat.

In den Druckvorlagen wie in der Abschrift steht immer »ich locke den Schäfer«, in Liszts Handschrift steht richtig »den Schläfer«. Ebenso schrieb Liszt richtig »aus den Tiefen«, während es im Druck falsch heißt »aus der Tiefe«.

In der Abschrift steht am Schlusse des Liedes: Segue.

### 22. Der Hirt. I.

Erste Fassung. (Die zweite siehe Bd. II Nr. 38.)

Über Zeit der Entstehung und Veröffentlichung, Widmung und Vorlagen vgl. die Bemerkungen zur vorigen Nummer.

S. 143, I, 2. Takt: Die Druckvorlagen haben hier beim dritten



Viertel der l. H. diesen Rhythmus: . Nach den handschriftlichen Vorlagen berichtigt.

S. 146, III, 2. Takt: Die letzte (obere) Note der l. H. heißt in den Druckvorlagen fälschlich *es*.

S. 147, II, 2. Takt: Die Urschrift hat als untere Note der r. H. *des*, alle übrigen Vorlagen haben *d*. Dafür scheint sich Liszt also bei den Verbesserungen doch entschieden zu haben. Das betreffende, sehr große und deutliche  $\sharp$  in der Abschrift scheint auch von seiner Hand herzurühren.

Am Schlusse dieses Liedes fehlt das Segue, das hier nötiger wäre als bei dem »Fischerknaben«, weil dieses Lied ohne Abschluß in das folgende übergeht. Es ist also in Klammern hinzugefügt worden.

### 23. Der Alpenjäger. I.

Erste Fassung. (Die zweite siehe Bd. II Nr. 39.) Vgl. die allgemeinen Bemerkungen zu Nr. 21.

### 24. Die Macht der Musik.

Vorlagen:

Die Urschrift (L.-M., Ms. D 62).

Die gedruckte Ausgabe (Leipzig, Fr. Kistner 1644).

Diese trägt die Widmung: »Ihrer Kaiserlichen Hoheit Maria Paulowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, Großfürstin von Rußland etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«

S. 156, IV, letzter Takt: Die gedruckte Vorlage hat statt des Achtels *g* der Singstimme ein Viertel *h*, und S. 157, I, 4. Takt statt des Achtels *e* der Singstimme ein Achtel *g*. Nach der Urschrift berichtigt.

S. 166, II, 4. Takt: Die letzte Note der r. H. heißt in der gedruckten Vorlage *h*. Die Urschrift hat das zweifellos richtige *gis*.

S. 167, IV, 4. Takt: Die Druckvorlage hat als letzten Akkord der l. H. . Das *g* fehlt in der Urschrift.

In Liszts Auftrag instrumentierte Conradi die Begleitung dieses Liedes. Veröffentlicht ist eine Instrumentierung nicht. Conradis Instrumentation befindet sich im Liszt-Museum.

Nach einem Briefe, den Raff 1850 an eine Freundin schrieb, hat auch er eine Instrumentation des Liedes angefertigt (siehe »Die Musik«, 1. Jahrg. S. 397).

### 25. Weimars Toten.

Daß das Werk schon im April 1848 geschrieben war, geht aus einem Briefe Liszts an den Dichter Franz von Schober hervor (siehe Br. I, 72).

Es erschien 1849 in dem »Fest-Album zur Säcular-Feier von Goethes Geburtstag am 28. August 1829 in Weimar, componirt von Franz Liszt, Großherzogl. Sachsen-Weimarscher Hofcapellmeister« bei Schuberth & Co. in Hamburg (1269).

Diese Ausgabe hat als Vorlage für den gegenwärtigen Stich gedient.

Liszt ließ die Dithyrambe, wie er das Stück bezeichnete, von August Conradi instrumentieren (die Handschriften zu dieser Instrumentation besitzt das Liszt-Museum). Er selbst setzte das Stück nicht für Orchester. Trotz der Instrumentationsandeutungen, die

sich in ihm finden, hat es daher doch als Originalwerk für Gesang und Klavier zu gelten.

S. 173, II, 3. Takt: Der Rhythmus ist hier so wiedergegeben worden wie er sich in der Vorlage findet; er müßte eigentlich genauer so geschrieben sein:



Der Vergleich mit der instrumentierten Fassung deckt die folgenden Fehler der Druckvorlage auf:

S. 176, I, 3. Takt: Die zweite Note der Singstimme heißt (nicht *ces*).

S. 179, II, 4. Takt: Die letzte Oktave der l. H. heißt *ces* (nicht *c*).

S. 179, II, 5. Takt: Die vorletzte Oktave der l. H. heißt *ges* (nicht *g*).

S. 179, IV: In der Druckvorlage ist irrtümlich das letzte Viertel des 6. Taktes in der l. H. an das erste Viertel des nächsten Taktes gebunden.

## Reihenfolge der Lieder.

	Seite
1. Der alte Vagabund (Le vieux vagabond [Béranger]).	Bisher unveröffentlicht . . . . . 1
2. Er liebte mich so sehr (Il m'aimait tant [Girardin]).	Veröffentlicht 1843 . . . . . 13
3. Im Rhein, im schönen Strome (Heine). Erste Fassung.	, 1843 . . . . . 20
4. Der du von dem Himmel bist (Goethe). Erste Fassung.	, 1843 . . . . . 30
5. O komm im Traum (Oh! quand je dors [Hugo]). Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 36
6. Was tun? (Comment, disaient-ils [Hugo].) Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 42
7. Mein Kind, wär ich König (Enfant, si j'étais roi [Hugo]). Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 47
8. Gibt es wo einen Rasen grün (S'il est un charmant gazon [Hugo]). Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 53
9. Das Grab und die Rose (La tombe et la rose [Hugo]).	, 1844 . . . . . 60
10. Gastibelza (Hugo).	, 1844 . . . . . 64
11. Was Liebe sei? (von Hagn). Erste Vertonung.	, 1844 . . . . . 80
12. Morgens steh ich auf und frage (Heine). Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 82
13. Die tote Nachtigall (Kaufmann). Erste Fassung.	, 1844 . . . . . 84
14. Erstes Sonett (Pace non trovo [Petrarca]). Erste Fassung.	, 1847 . . . . . 89
15. Zweites Sonett (Benedetto sia 'l giorno [Petrarca]). Erste Fassung.	, 1847 . . . . . 98
16. Drittes Sonett (I vidi in terra [Petrarca]). Erste Fassung.	, 1847 . . . . . 104
17. Freudvoll und leidvoll (Goethe). Erste Fassung.	, 1848 . . . . . 110
18. Freudvoll und leidvoll (Goethe). Zweite Vertonung.	, 1848 . . . . . 114
19. Kling leise, mein Lied (Nordmann). Erste Fassung.	Bisher unveröffentlicht . . . . . 118
20. Schwebel, schwebel, blaues Auge (Dingelstedt). Erste Fassung.	, , . . . . . 127
21. Der Fischerknabe (Schiller). Erste Fassung.	Veröffentlicht 1848 . . . . . 132
22. Der Hirt (Schiller). Erste Fassung.	, 1848 . . . . . 142
23. Der Alpenjäger (Schiller). Erste Fassung.	, 1848 . . . . . 149
24. Die Macht der Musik (Helene von Orléans).	, 1849 . . . . . 156
25. Weimars Toten (von Schober)	, 1849 . . . . . 172

## Alphabetische Reihenfolge der Lieder nach den Textanfängen.

	Seite		Seite
Benedetto sia 'l giorno . . . . .	98	In dieser Rinne will ich sterben . . . . .	1
Comment, disaient-ils . . . . .	42	I vidi in terra angelici costumi. . . . .	104
Dans ce fossé cessons de vivre . . . . .	1	Kling leise, mein Lied . . . . .	118
Das Grab, es sprach zur Rose . . . . .	60	La tombe dit à la rose . . . . .	60
Der du von dem Himmel bist . . . . .	30	Mein Kind, wär ich König . . . . .	47
Dichter, was Liebe sei . . . . .	80	Morgens steh ich auf und frage . . . . .	82
Du arme, kleine Nachtigall . . . . .	84	Nein, nein, ich liebt ihn nicht . . . . .	13
Enfant, si j'étais roi . . . . .	47	Non, je ne l'aimais pas . . . . .	13
Es donnern die Höhn . . . . .	149	O komm im Traum . . . . .	36
Es lächelt der See . . . . .	132	Oh, quand je dors . . . . .	36
Freudvoll und leidvoll. . . . .	110, 114	Pace non trovo. . . . .	89
Gastibelza, der greise, kühne Jäger. . . . .	64	Schwebel, schwebel, blaues Auge . . . . .	127
Gastibelza, l'homme à la carabine . . . . .	64	S'il est un charmant gazon . . . . .	53
Gibt es wo einen Rasen grün . . . . .	53	Weimars Toten will ichs bringen. . . . .	172
Ihr Matten, lebt wohl. . . . .	142	Wer einsam steht im bunten Lebenskreise. . . . .	156
Im Rhein, im schönen Strome . . . . .	20	Wie kann, sagten sie . . . . .	42

# Der alte Vagabund

## Le vieux vagabond

Gedicht von Béranger. Deutsche Übersetzung von Th. Rehbaum.

Franz Liszt.  
(Bisher unveröffentlicht.)

Allegro non troppo.

Singstimme.  
(Baß.)

*f*

In die.ser Rin.ne will ich  
Dans ce fos - sé cessons de

*f* *risoluto*

*mf* *più cresc.*

ster.ben! Ich bin so alt, krank und matt. Mag man  
vi - vre, Je fi - nis vieux, in - firme et las. Les pas.

*mf* *sf* *più cresc.*

*mp* *declamando* *cresc.*

auch be.trun.ken mich schel.ten- es sei! Ihr Mit.leid hab\_ ich  
sants vont dire: Il est i - vre! Tant mieux: Ils ne me plain - dront

*marc.* *mp* *mf* *sosten.*

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with triplets and dynamic markings such as *mf*, *sf*, *cresc.*, and *ff*. The vocal line includes lyrics in both German and French.

**System 1:** *satt. pas.* Die Jen

**System 2:** ei - nen, sie blik - ken zur Sei - - - te, an.dre  
 vois qui dé - tour - nent la té - - - te; D'autres

**System 3:** *cresc.* wer - - fen mir hin ei - nen Sou.  
 me - - jet - tent quel - ques sous.

**System 4:** *ff* *declamando* Säu.met nicht! Eilt zu eu - ren Fe - - sten,  
 Cou - rez vi - te; al - lez à - la fé - - te,

ja, zu eu - ren Fe - sten,      der Va - ga - bund kann ster - ben dann in  
 al - lez à la fé - te.      Vieux va - ga - bond, je puis mou - rir sans

*mp*      *cresc.*

*f*      *dim.*      *p*      *mp*

*Red.*      \*

Ruh.      Säu - met      nicht!      ja, eilt zu      den  
 vous.      Cou - rez      vi - te;      al - lez à      la

*f*      *declamando*

*sfz*      *ff*

Fe - - - sten,      der Va - ga - bund kann ster - ben, ster - ben dann in  
 fé - - - te:      Vieux va - ga - bond, je puis mou - rir, — mou - rir sans

*mf*      *rit.*

*sosten.*

*mp dim.*      *colla parte*

Ruh.      *acc. 3*      *3*      *3*      *sec.*  
 vous.

*mf cresc.*      *ff*

*riten.*

2. Ja, — vor Al - ter muß ich ver - rek - ken, denn am  
 3. Gern — ein Hand - werk hätt' ich er - wä - het; ei - nen  
 4. Frei - lich, ich hät - te steh - len auch kön - nen, a - ber  
 2. *Oui, — je meurs i - ci de vi - eil - lesse, Par - ce*  
 3. *Aux ar - ti - sans, dans mon — jeune à - ge, J'ai dit:*  
 4. *J'au - rais pu vo - ler, moi pauvre hom - me; mais non:*

*riten.*

• Hun - ger ster - be ich nicht. Im Hos - pi -  
 Mei - ster such - te ich mir, a - ber ich  
 lie - ber streckt ich aus die Hand; ein - paar  
*qu'on ne meurt pas de faim. J'es - pé -*  
*qu'on m'en - seigne un mé - tier. Va, — nous*  
*mieux vaut ten - dre la main. Au plus, j'ai*

*riten.* *declamando*

tal ei - nen Platz zu fin - den, hoff - te ich  
 könn - te nicht Ar - beit fin - den, und man wies  
 Äp - fel vom Baum nur pflückt' ich, den im Herbst  
*rais voir de ma dé - tres - se L'hó - pi - tal*  
*nà - vons pas trop d'ou - vra - ge, Ré - pon - daient -*  
*dé - ro - bé la pom - me Qui mü - rit*

*riten.* *marc.*

für mich ar - . men Wicht.  
 mich von je - . der Tür.  
 ich am We - . ge fand.  
 a - dou - cir - la fin.  
 ils; va men - di - er.  
 au bord du - che - min.

Doch nir - gends fand ich ei - ne  
 Zwar nann - ten faul sie mich, die  
 Doch kam ich hin - ter Schloß und  
 Mais tout est plein dans chaque hos -  
 Ri - ches qui me di - siez: Tra -  
 Vingt fois pour - tant on me ver -

Stät - . - . te:	all - . zu -
Rei - . - . chen,	doch sie
Rie - . - . gel,	denn als
pi - . - . ce,	Tant le
vail - . - . le,	Jeus
rouil - . - . le	Dans

*cresc.* *mf*

groß ist im Volk ja - die Not!  
 mach - ten zu - wei - len mich satt,  
 Dieb sperr - te man mich ein;  
*peu - ple est in - for - tu - né.*  
*bien des os de - vos re - pas;*  
*les - ca - chots, de - par le roi.*

*dim. mp*

War nun die Stra - ße einst mei - ne Wie - ge,  
 und oft - mals fand in ih - rem Stal - le  
 man raub - te mir die letz - te Ha - be:  
*La rue, hé - las!*  
*J'ai bien dor - mi sur vo - tre pail - le:*  
*De mon seul bien l'on me dé - pouil - le:*

so will ich dort auch fin - den mei - nen -  
 der Va - ga - bund auch ei - ne La - ger -  
 die frei - e Luft, den war - men Son - nen -  
*Vieux va - ga - bond, mou - rons où je - suis -*  
*Vieux va - ga - bond, je ne vous mau - dis -*  
*Vieux va - ga - bond, le so - leil est - à -*

*p* *trem.* *mp*

Tod. statt. schein. né. pas. moi.      War die Stra. Be. nun mei. ne  
 Ja, es fand. in ih. rem  
 mei. ne letz. te, ein. zi. ge  
*La rue, hé. las!* fut ma nou.  
 Jai bien dor. mi sur vo. tre  
 De mon seul bien l'on me dé.

Wie. . . ge, so will ich dort, ja, dort auch fin. den mei. hen  
 Stal. . . le der Va. ga. bund auch ei. ne La. . . ger.  
 Ha. . . be: die frei. e Luft, den war. men, war. men Son. nen.  
 ri. . . ce: *Vieux va. ga. bond, mourons, mou. rons* où je suis  
 pail. . . le: *Vieux va. ga. bond, je ne vous mau. dis, mau. dis*  
 pouil. . . le: *Vieux va. ga. bond, le so. leil, le so. leil est à*

*ritard.* *sosten.* *colla parte*

Tod. statt. schein. né. pas. moi.

*mf* *cresc.* *accel.* *3* *3* *3* *sec.*

Più mosso.

Hat denn ein Va - ter - land der Ar - me? Was geht mich denn al - les dies  
 Le pauvre a - ti - l u - ne pa - tri - e? Que me font vos vins et vos

a tempo

an? All eu - er Ruhm, im Kamp - fe er - run - gen,  
 blés, Vô - tre gloire et votre in - dus - tri - e,

declamando e rall..

ja doch — nicht satt mich ma - chen kann. a tempo  
 Et vos — o - ra - teurs as - sem - blés?

Als kürz - lich der Feind ein - ge -  
 Dans vos murs ou - verts à ses



*rall. molto - - - f*

obgleich der Feind mich nie-mals, nie - mals dar - ben ließ.  
*Vieux va - ga - bond, sa main me nour.ris.sait, me nour - ris - sait.*

*sosten.* *colla parte* *accel.* *cresc.*

**Tempo più animato.**

Wie ein In - sekt, zu scha-den er.  
*Comme un in - sec - te, fait pour nu.*

*sec.*

*riten.* *rall. molto.*

ko - ren, hät - te man bes.ser schnell mich zer.drückt; a - ber  
*i - re, riten. Hommes, que ne mè - cra - si - ez vous? Ah! plu.*  
*rall. molto.*

*con dolore* *mp declamando*

hät - te man mich er - zo - gen, fühlt ich vielleicht  
*tôt vous de.viez m'in - strui.re à tra.vail.ler*

*marc. con dolore* *mp*

mich jetzt reich be - glückt.  
 au bien, au bien de tous.

Tempo I.

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *mf* and *f*. The tempo marking "Tempo I." is placed above the piano part.

Bewahrt vor al - len Fährlich - kei - ten,  
 Mis à la - bri du vent con - trai - re

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a treble clef and the piano part has a bass clef. The lyrics are written below the vocal line. Dynamics include *f* and *mf*. The piano accompaniment features complex chordal textures.

zum Gu - ten hätt ich mich ge -  
 Le ver füt - de - ve - nu four -

cresc. -

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a treble clef and the piano part has a bass clef. The lyrics are written below the vocal line. Dynamics include *f* and *mp*. A "cresc." marking is placed above the piano part. The piano accompaniment includes some notes marked with an 'x'.

wandt;  
 mi;

es hät - te dann  
 Je vous au - rais

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a treble clef and the piano part has a bass clef. The lyrics are written below the vocal line. Dynamics include *mp*. The piano accompaniment features a prominent bass line.

euch lie - ben kön - nen  
*chér - is en frè - re:*

der Va - ga - bund, den eu - ern Feind ihr ge -  
*Vieux va - ga - bond, je meurs vo - tre en - ne -*

*rall. -*

*sosten.*

*sf* *dim.* *p* *mp trem.* *colla parte*

nannt,  
*mi.*

ja, es hät - te  
*Je vous au - rais*

lie - ben euch kön - - nen  
*chér - is en frè - - re,*

*sf* *sf* *sf*

*rall. molto*

der Va - ga - bund, den eu - ern Feind — ihr ge - nannt.  
*Vieux va - ga - bond, je meurs, je meurs votre en - ne - mi.*

*colla parte* *ff* *accel.* *f* *cresc.*

*sec.* *lento* *sf* *fff*