Die vierte Etüde

aus der Sammlung

der

„Grandes Etudes de Paganini"

transcrites pour le Piano

par

F. LISZT

in ihren drei Bearbeitungen neu herausgegeben
und mit einem Vorwort versehen
von

EDUARD REUSS.

Pr. M. 3.—.

Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Vereinsarchiv.

BREITKOPF & HÄRTEL,
LEIPZIG, BRÜSSEL, NEW YORK.

20986.

VORWORT.

1157252

Closed Shelf MTD 241 L774 G159 no.4 1895

Liszt hat seiner Bewunderung für Paganini zuerst in einem Nachrufe an den »Künstlerkönig« beredten Ausdruck verliehen, ohne dabei zu verschweigen, dass der Ausgangspunkt wie der Endzweck jener »Wundererscheinung« beschränkter Egoismus (im künstlerischen Sinne) gewesen war. Sodann errichtete er dem einzigen Genossen, welchen er in Bezug auf die Herrschaft über die technischen Mittel jemals besessen hat, ein Denkmal der Hochschätzung, indem er sechs von dessen »24 Capricci per il Violino solo« für das Klavier übertrug. Die erste Ausgabe dieser »Bravour-Studien«, welche bei Hasslinger in Wien erschienen war, wird aus dem Jahre 1841 stammen; denn sie ist der Frau Clara Schumann gewidmet, deren Verheirathung 1840 stattgefunden hat, und von Robert Schumann im Jahre 1842 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« eingehend besprochen worden. Dass diese »kritische« Erörterung in anerkennendem Sinne ausgefallen ist, spricht um so deutlicher für die edle Gesinnung des Beurtheilers, als dieser selbst eine Reihe jener »Capricci« bearbeitet hatte und durch das Erscheinen der »Bravour-Studien« in begreifliche Besorgniss um das Schicksal seiner eigenen Bearbeitungen hätte gerathen können. Allerdings durfte ihn die Erwägung beruhigen welche er in seiner Erörterung ausspricht, dass es »freilich ihrer Wenige sein werden, die sie (die »Studien«) zu bewältigen verständen, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt«. Lag in dieser abschreckenden Rücksicht auch der Grund, dass das neue Uebertragungswerk Liszt's in der ersten Gestaltung nicht die verdiente Verbreitung, nicht einmal eine allgemeinere Beachtung gefunden hat?

Im Jahre 1852 erschien bei Breitkopf & Härtel eine zweite Bearbeitung der »Bravour-Studien« unter dem Titel »Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le Piano« und mit der Bemerkung »Seule édition authentique«. Dass der Verfasser der Eigenschaft dieser neuen Ausgabe als der »einzigen authentischen« einen besonderen Werth beilegen wollte, erhellt aus einem an Alfred Dörffel in Leipzig gerichteten Briefe vom 17. Januar 1855. Er »protestirt« darin gegen den Nachdruck der ersten Ausgabe und begründet diese Verwahrung mit dem Hinweise auf die vorgenommene »Verbesserung der Fehler« und die »Benützung der durch die Herausgabe des Werkes selbst gewonnenen Erfahrungen«. Wenn trotzdem diese geächtete und verbannte Ausgabe von Neuem in Berücksichtigung gezogen werden kann, so trägt der Meister selbst daran die Schuld, insofern er im Sommer 1879 in Weimar gerade die Takte aus der vierten Etüde in ihrer ursprünglichen Fassung vor—donnerte, welche den empfänglichen Hörer zum lebhaften Bedauern über das Verschwinden jener Ausgabe herausfordern mussten. Auf die Anfrage, ob dieselbe noch zu erhalten sei, antwortete Liszt: »nein, höchstens antiquarisch; aber auch auf diesem Wege schwerlich.« Von dem Verbote, welches er Dörffel einst mitgetheilt hatte, erwähnte er bei dieser Gelegenheit nichts. Nach jahrelangem eifrigen Suchen wandte ich mich zuletzt in der Voraussetzung, dass Frau Schumann jedenfalls noch ein Exemplar der ihr gewidmeten Studiensammlung besitzen werde, an sie mit dem höflichen Ersuchen, im bejahenden Falle mir auf meine Kosten eine Abschrift der vierten Etüde gütigst besorgen zu lassen. Die Antwort, welche ich auf die Anfragen meines Briefes erhielt, habe ich im »Musikalischen Wochenblatte« vom 9. Juni 1892 einer gebührenden Beleuchtung unterziehen müssen. Dadurch wurde ein in London lebender Däne, der Klaviervirtuose Fritz Hartvigson, auf meine Entdeckungsabsichten aufmerksam und veranlasst, mir ein Exemplar der gesuchten ersten Ausgabe in liebenswürdigster Weise zum Geschenk zu machen. Der Dank, welchen ich ihm dafür schon wiederholt ausgesprochen habe, wird ihm nach Erscheinen dieser neuen Herausgabe der vierten Etüde nicht nur von Denen, welche sich mit der Bewältigung der darin enthaltenen Schwierigkeiten beschäftigen können, sondern auch von allen Denen nicht vorenthalten werden, welche nach Schumann's Ansicht »sich freuen den höchsten Spitzen der Virtuosität wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein.«

In der Gestalt vom Jahre 1852 erscheint die vierte Etüde als eine getreue Nachbildung des Originales, abgesehen von einigen Aenderungen in der Phrasirung und der Hinzufügung von kurzen Gegenbewegungen zu den absteigenden Terzenpassagen. Ganz erstaunlich verschieden von dieser bei Liszt ungewohnten Genügsamkeit in der Behandlung eines fremden Stoffes erscheint nun die Etüde in der alten Ausgabe, welche sogar zwei »Versionen« derselben enthält, als ein Meisterwerk reicher und grossartiger Arbeit und trägt besonders in der zweiten »Version« eine ausgeprägte Liszt'sche Physiognomie. Der Meister hat sich nicht damit begnügt, die rein technische Gewandtheit, welche die Violinübung durch ein fortdauerndes Staccato zu erreichen sucht, auch auf dem Klaviere zu ermöglichen; sondern er

benutzt diese äussere Geschicklichkeit dazu, um zu offenbaren, wie sie von einer tiefern Bedeutung werden kann, wenn sie als Mittel zur Umschreibung einer melodischen Phrase gehandhabt wird. Zu diesem Zwecke erfindet er ein ausgedehntes und verschiedenartig behandeltes Thema als melodisches Gegenstück zu der tänzelnden Staccato-Figur, welche dadurch aus der Eigenschaft eines launischen Kunststückes heraus zu dem Range eines nothwendigen Kunstmittels erhoben wird. Eine Umwandlung in ein so reiches Gebilde würde freilich die Violine nicht gestatten; aber ein Paganini hätte bei seiner Einseitigkeit wahrscheinlich auch am Klaviere von diesem Reichthum keinen Gebrauch gemacht, weil — er ihm nicht offenbar geworden wäre. — Welche Belehrung kann man für die sich allmählich entwickelnde Gestaltung eines musikalischen Gedankens gewinnen, wenn diese beiden »Versionen« mit einander verglichen werden! In der ersten tritt das dem Schöpfer vorschwebende Thema nur in kurzen Andeutungen auf, während es in der zweiten in seiner ganzen Breite erscheint und ausgeführt wird. Auch trägt die von Liszt zur Rolle einer Begleiterin herabgesetzte Figur des Originales in der ersten »Version« noch ein viel harmloseres Aussehen, indem sie fast durchgehends nur zweistimmig auftritt. In der zweiten »Version« dagegen ist sie vierstimmig durchgeführt und erhebt sich zu bedeutender Steigerung.

Aehnlichen Verarbeitungen sind auch die fünf Geschwister dieser »Studie« unterworfen worden. Es muss daher unbegreiflich erscheinen, dass Schumann diese Umwandlung rein technischer Uebungen in wirkliche Musikstücke übersehen und sich zu der Aeusserung eines solch' ungerechtfertigten Vorwurfes verleiten lassen konnte, wie ihn die folgenden Worte enthalten: »betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, dass der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort »Studie« vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.« Warum diese Einschränkung? Sollte ein Franz Liszt seine Zeit etwa mit der Verfertigung anmuthiger Fingerübungen für die ersten Versuche im Erlernen des — Unmusikalischen verschwenden? Die von ihm gefundenen und in seinen Studien-Sammlungen niedergelegten Fortschritte auf technischem Gebiete werden heute nicht mehr als unüberwindlich und auch nicht mehr als überflüssige Erschwerungsbosheiten angesehen; hat sich doch immer mehr die Ueberzeugung Bahn gebrochen, dass die gesteigerten Anforderungen an eine sogenannte Beherrschung der technischen Mittel auch einer vollendeten Wiedergabe der ältern klassischen Werke nur Nutzen bringen können.

Die Entscheidung darüber, ob die Wiederbelebung dieses von seinem Schöpfer selbst vernichteten Werkes gerechtfertigt werden kann, und ob mich ein Vorwurf für die Uebertretung eines ausdrücklichen Gebotes meines unvergesslichen Meisters treffen darf, will ich Denen überlassen, welche in der Zusammenstellung der drei Bearbeitungen einen fruchtbringenden und höchst wünschenswerthen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius nicht erkennen wollen. Um jedoch nicht allzu ungerechten Angriffen zu begegnen, verweise ich noch einmal darauf, dass Liszt selbst durch Zurückgreifen auf die erste Ausgabe das Dunkel, in welches er sie gebannt wissen wollte, erhellt hat. Auch erblicke ich darin ein stillschweigendes Eingeständniss, dass die von ihm erstrebte »Verbesserung seiner Fehler«, unter welchem Ausdrucke seine Bescheidenheit das Hinausgehen über bereits Gelungenes verbergen wollte, sich keineswegs auf die zweite »Version« anwenden lassen könnte; denn diese ist ein nach jeder Richtung hin vollendetes Kunstwerk, welches auch von der geschicktesten Hand keiner »Verbesserung« mehr unterzogen werden könnte. Diese Ueberzeugung hat mich ermuthigt, die Erbin Liszt's für diese Herausgabe um die nöthige Erlaubniss zu ersuchen, welche mir in freundlichster Weise gewährt worden ist.

KARLSRUHE, 7. Mai 1895.

EDUARD REUSS.

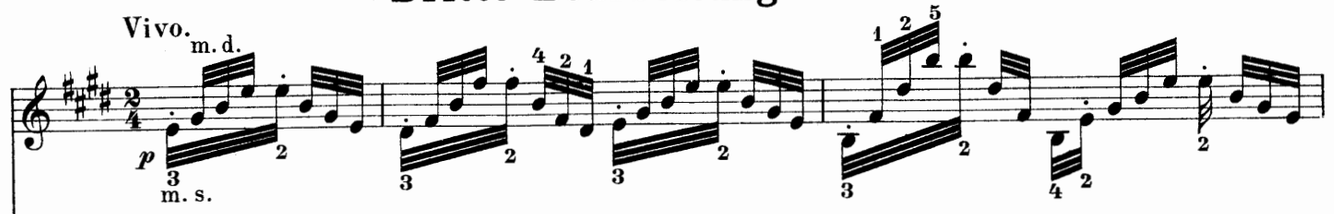
Die „vierte" Etüde von N. Paganini

für Pianoforte übertragen von F. Liszt.

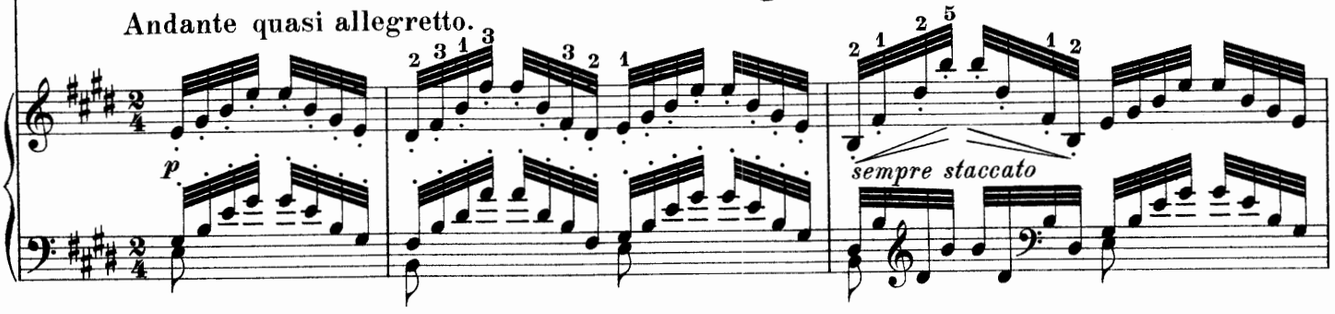
Die „vierte“ Etüde von N. Paganini

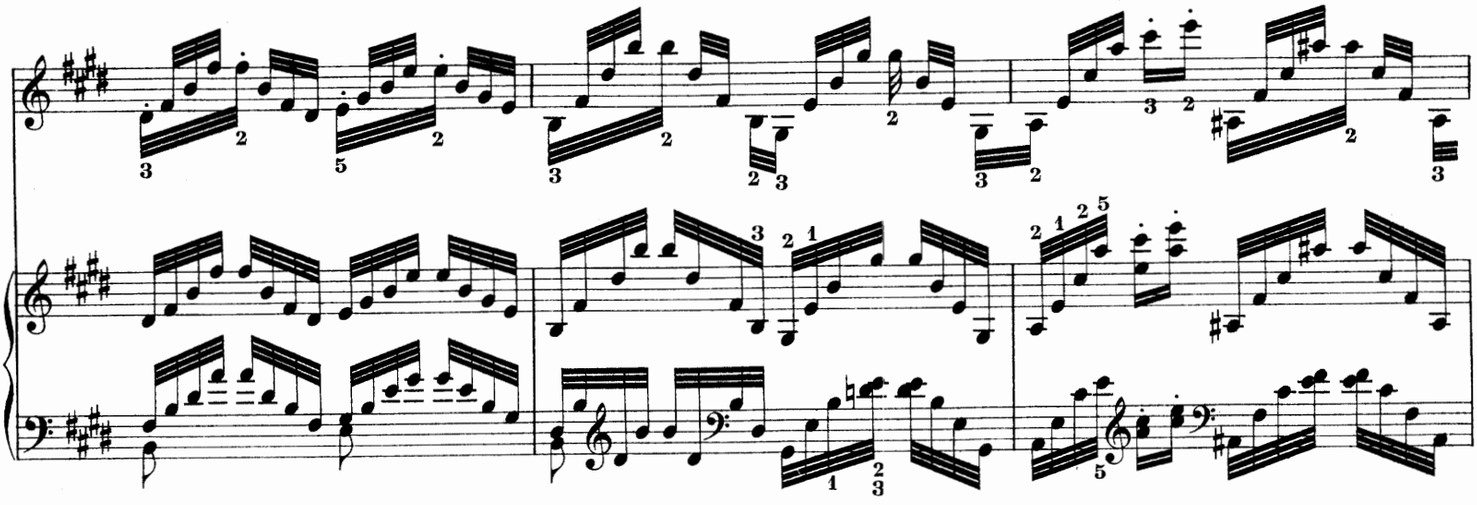
für Pianoforte übertragen von F. Liszt.

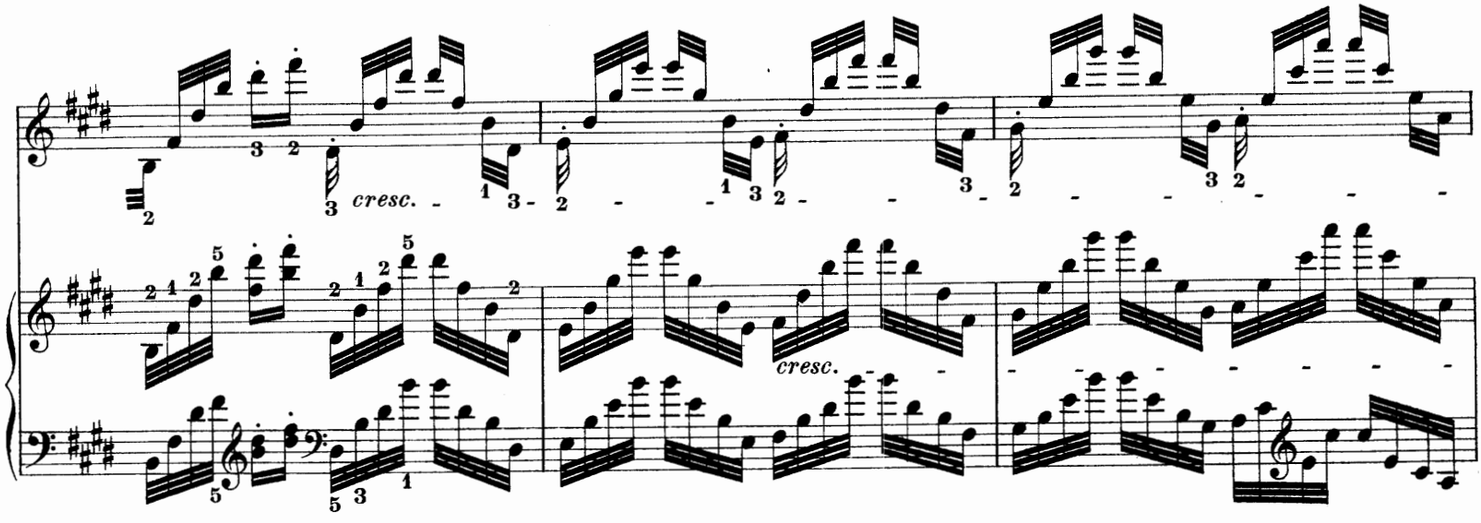
Dritte Bearbeitung.



Erste Bearbeitung.



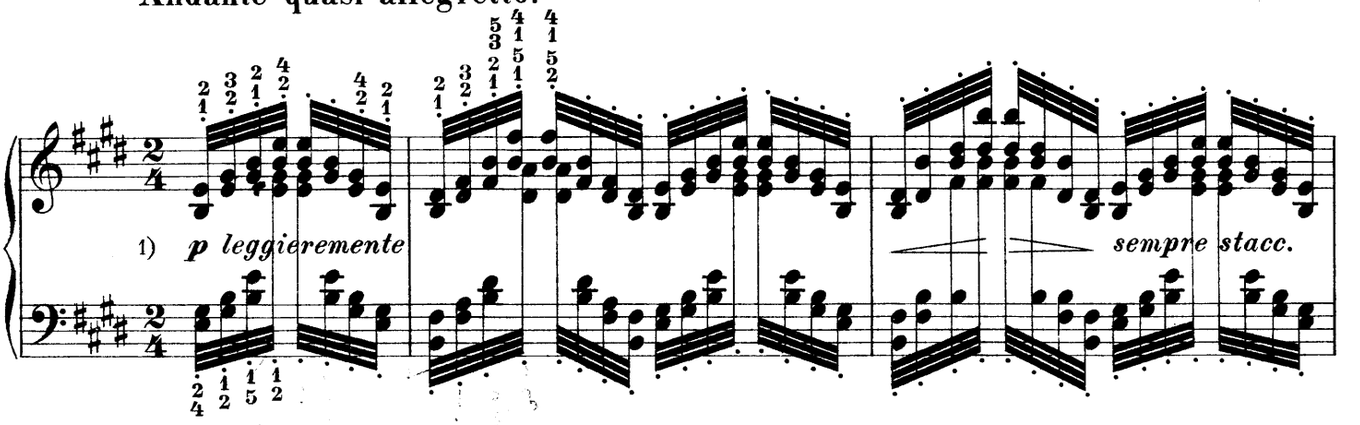




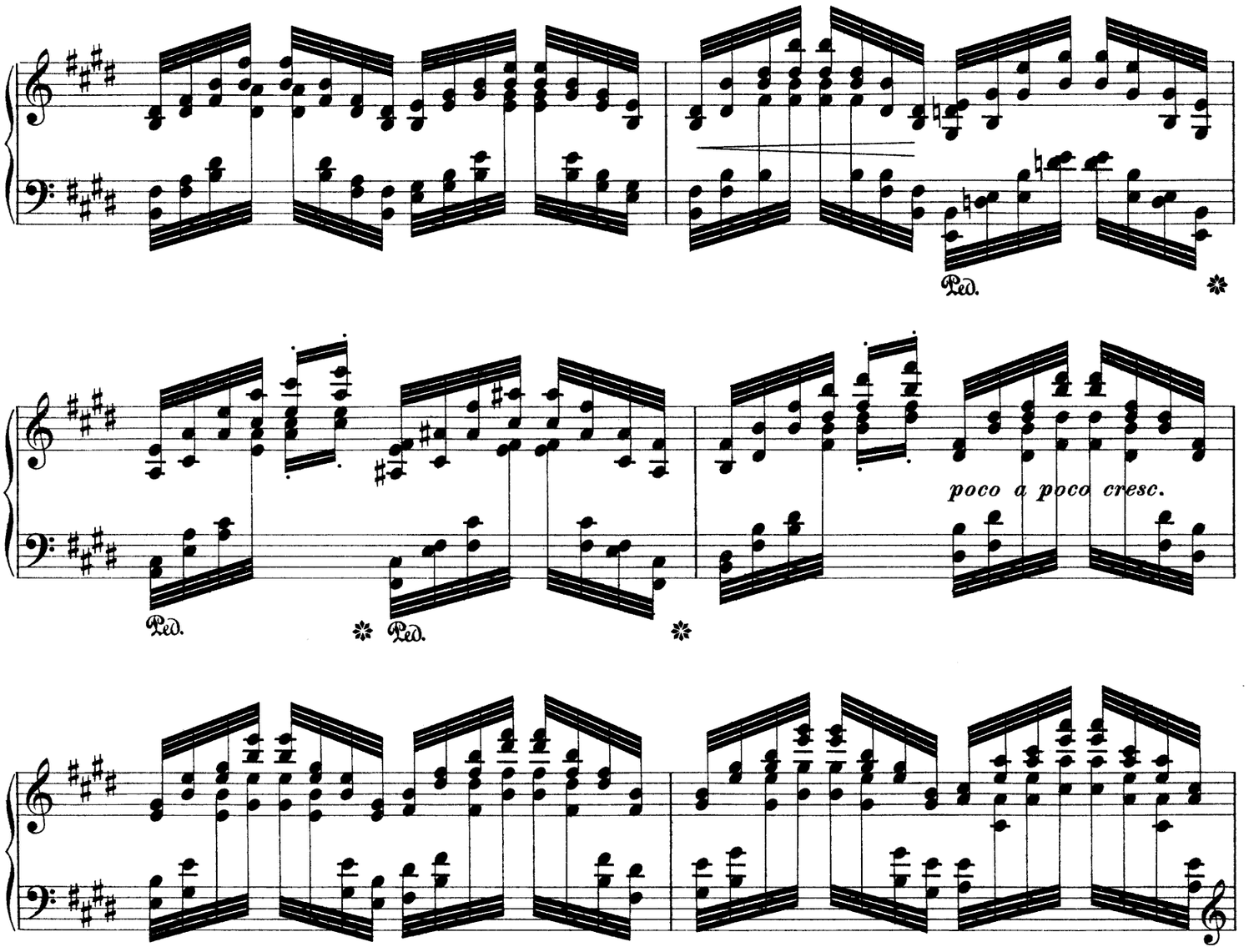
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

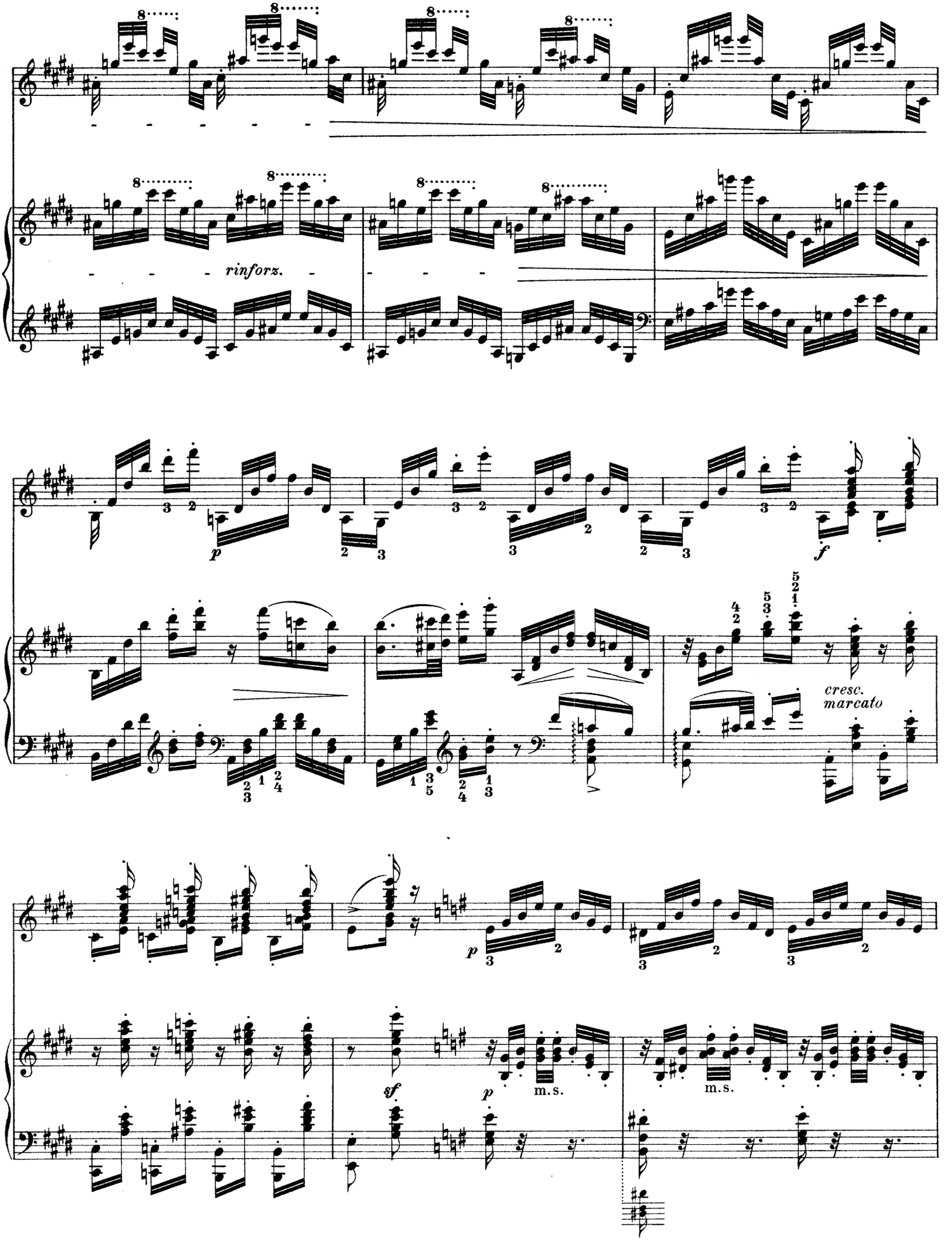
Zweite Bearbeitung.

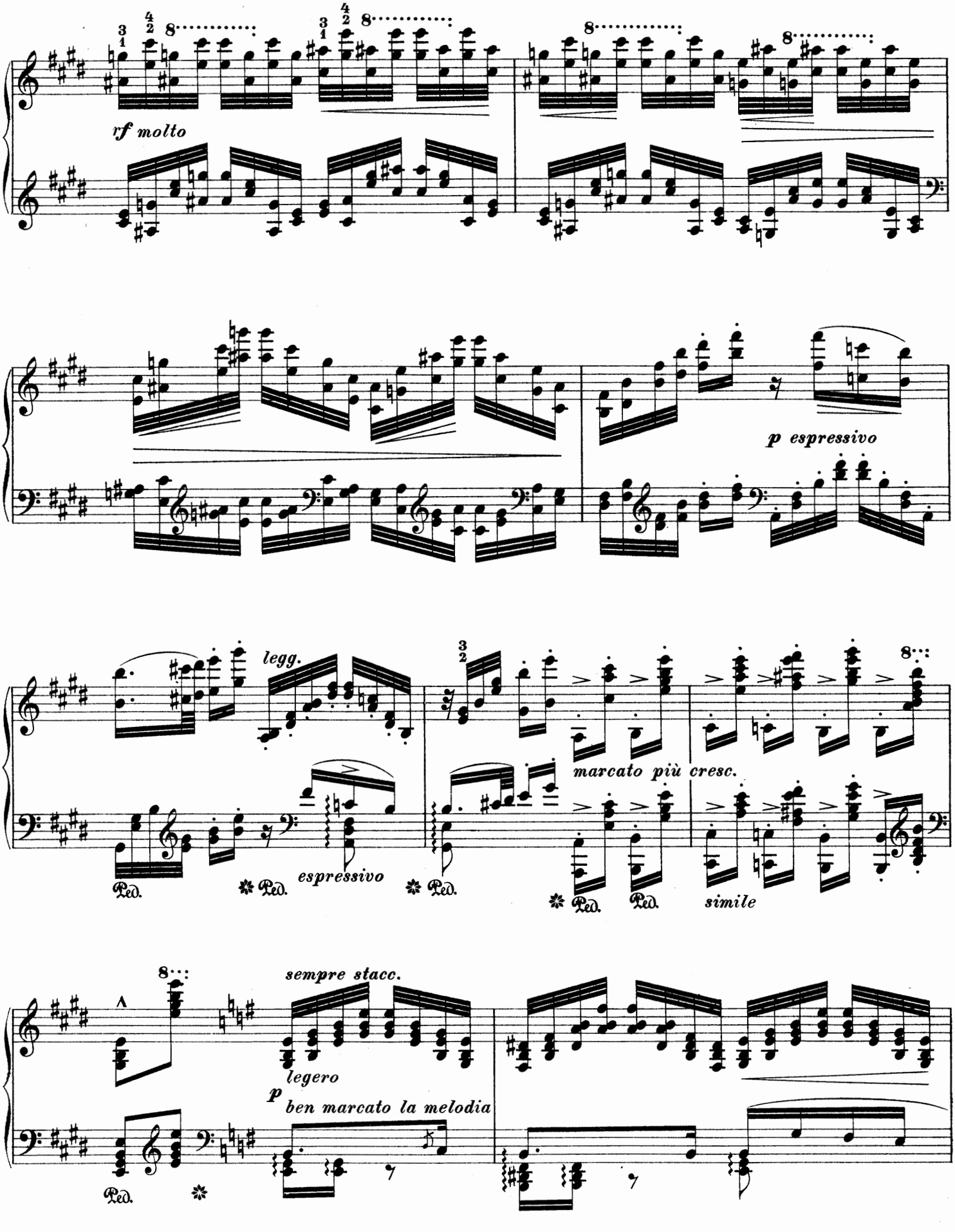
Andante quasi allegretto.

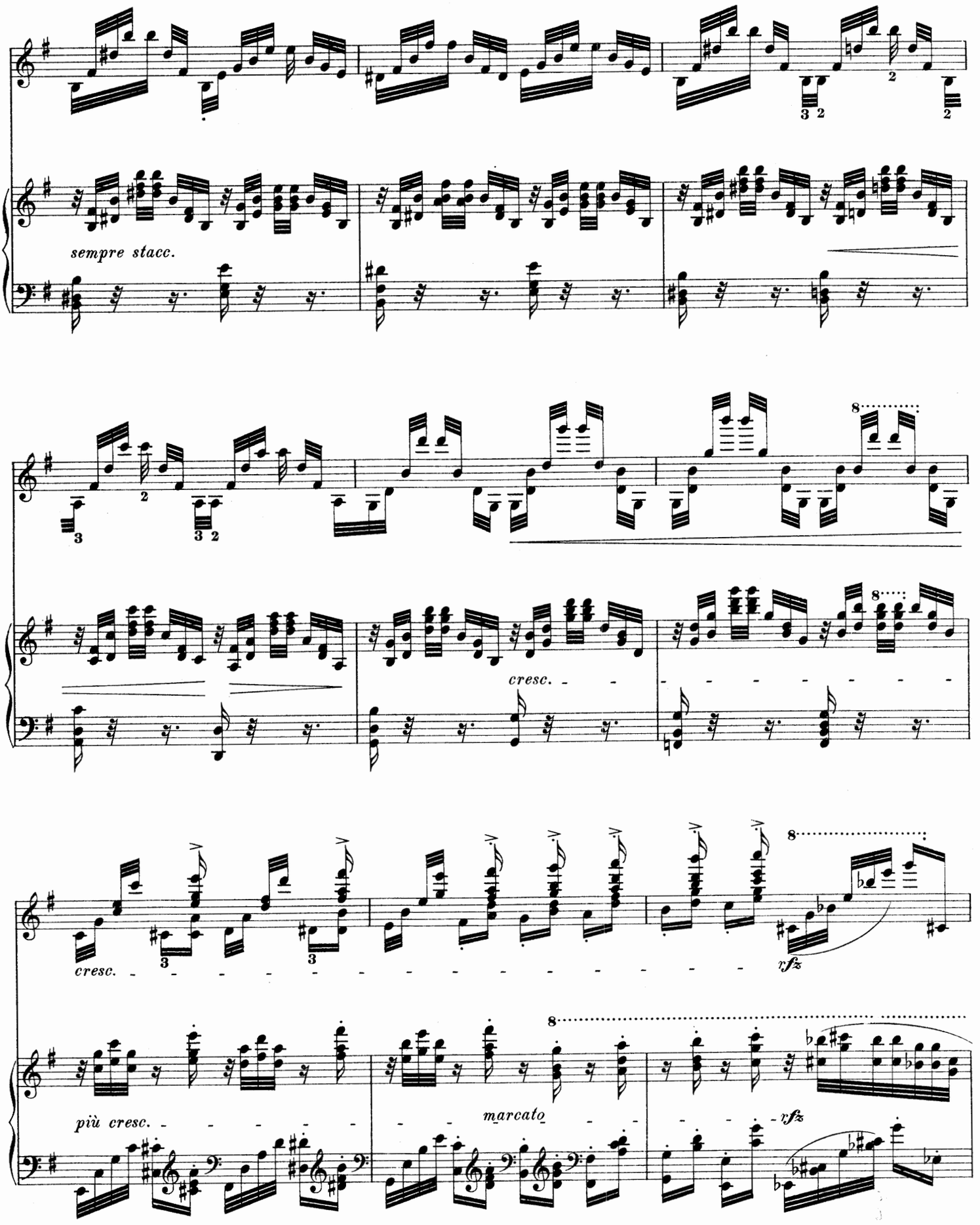


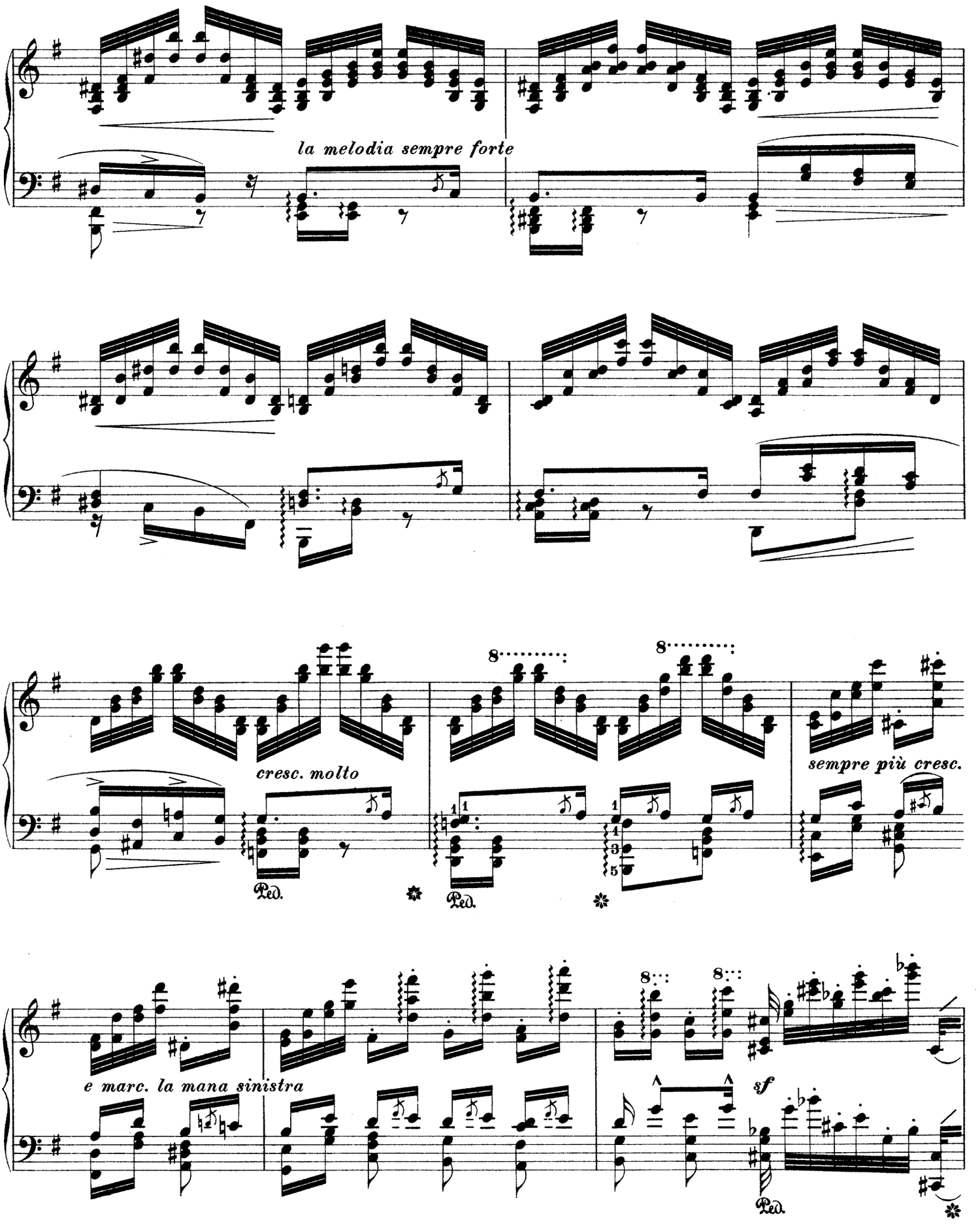
1) Der Fingersatz Liszt's steht einer zuverlässigen Ausführung der Doppelgriffe im Wege und wird durch den vortheilhafteren $\begin{matrix}2&3&4&5\\1&1&2&3\\3&2&1&1\\5&4&3&2\end{matrix}$ zu ersetzen sein.

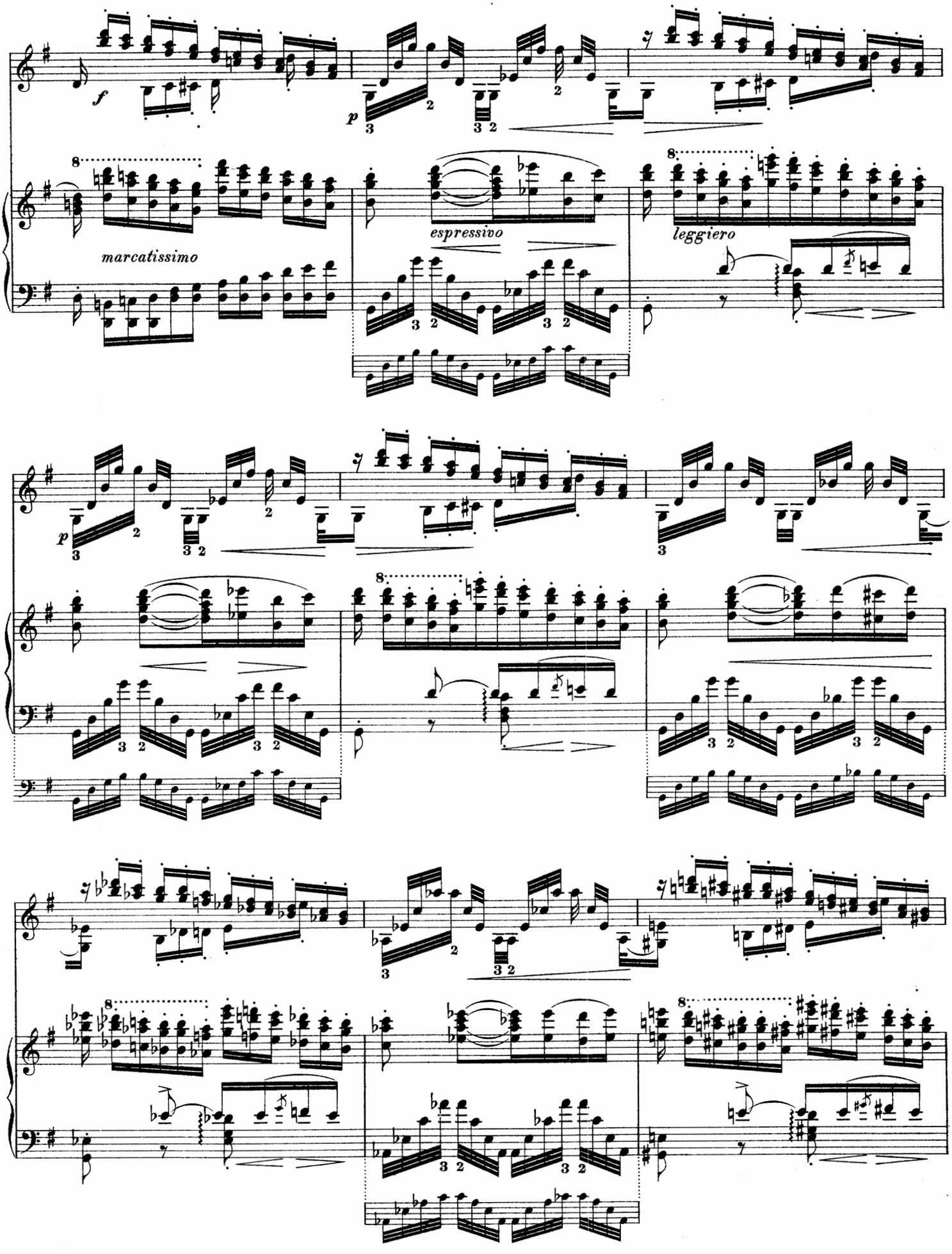


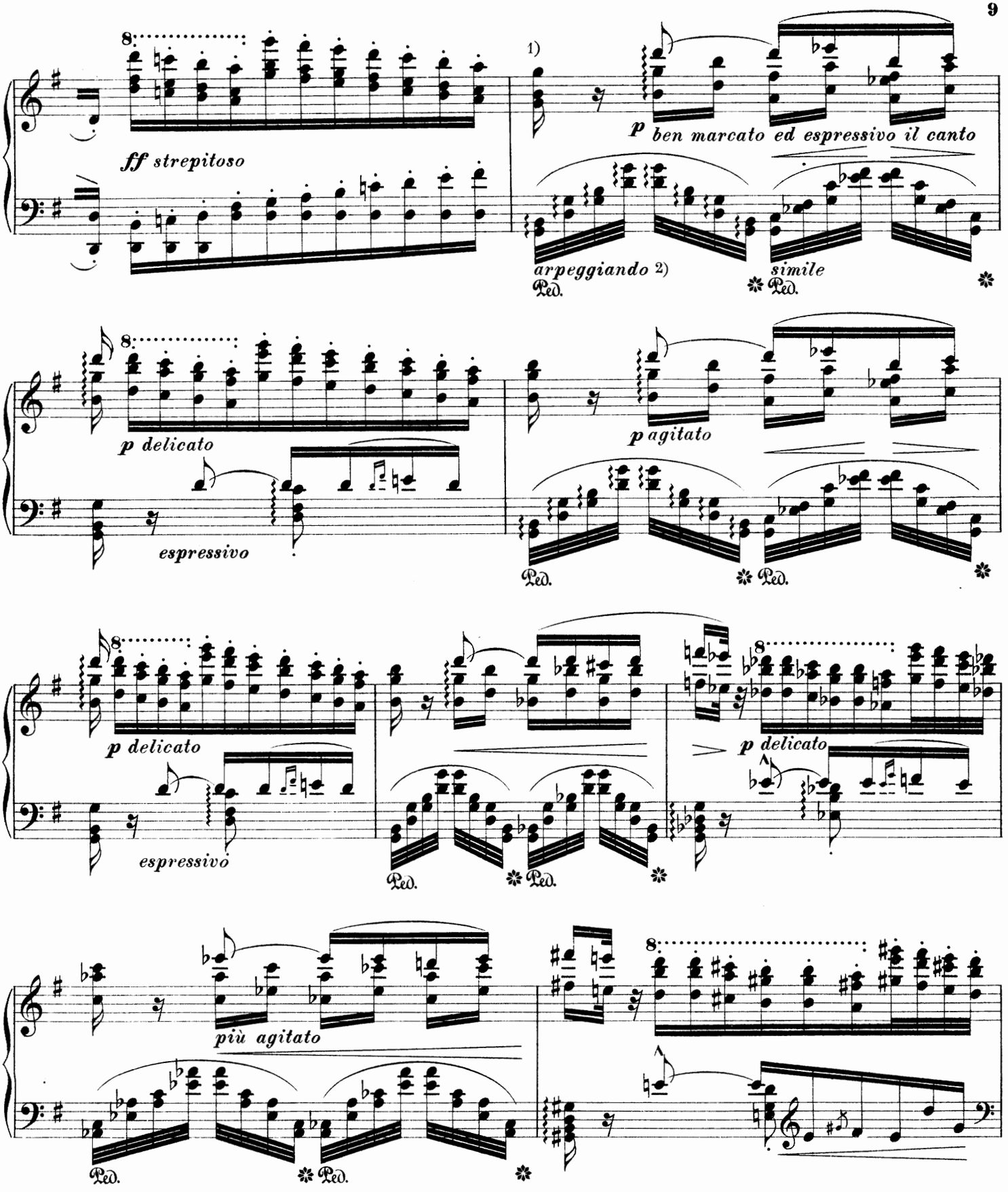

rinforz.
p
f
cresc.
marcato
sf
p
m.s.
m.s.


rf molto
p espressivo
legg.
espressivo
marcato più cresc.
simile
sempre stacc.
legero
p
ben marcato la melodia
Ped.


sempre stacc.
cresc.
cresc.
più cresc.
marcato
rfz
rfz

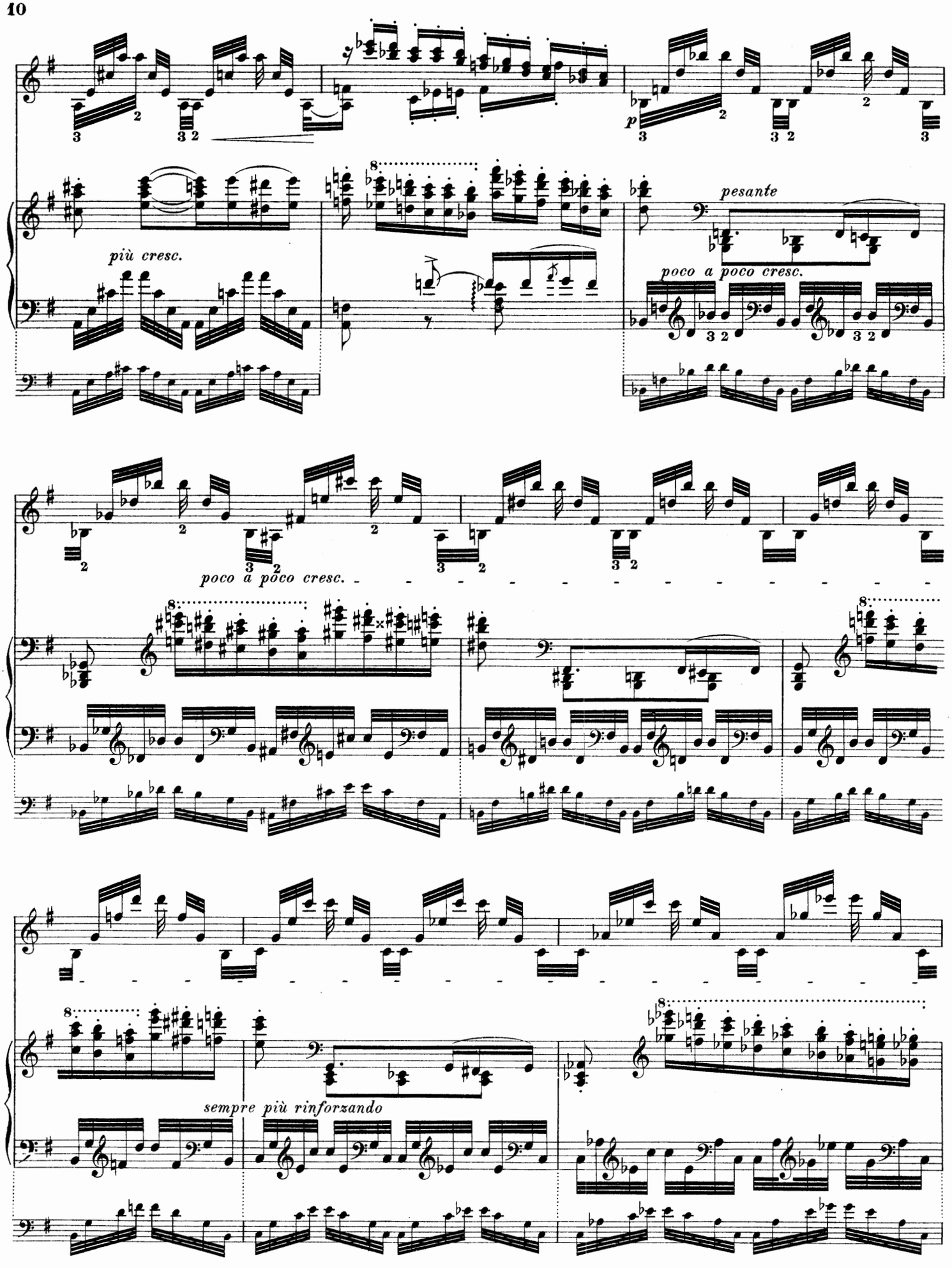

la melodia sempre forte
cresc. molto
sempre più cresc.
e marc. la mana sinistra
sf
Ped.

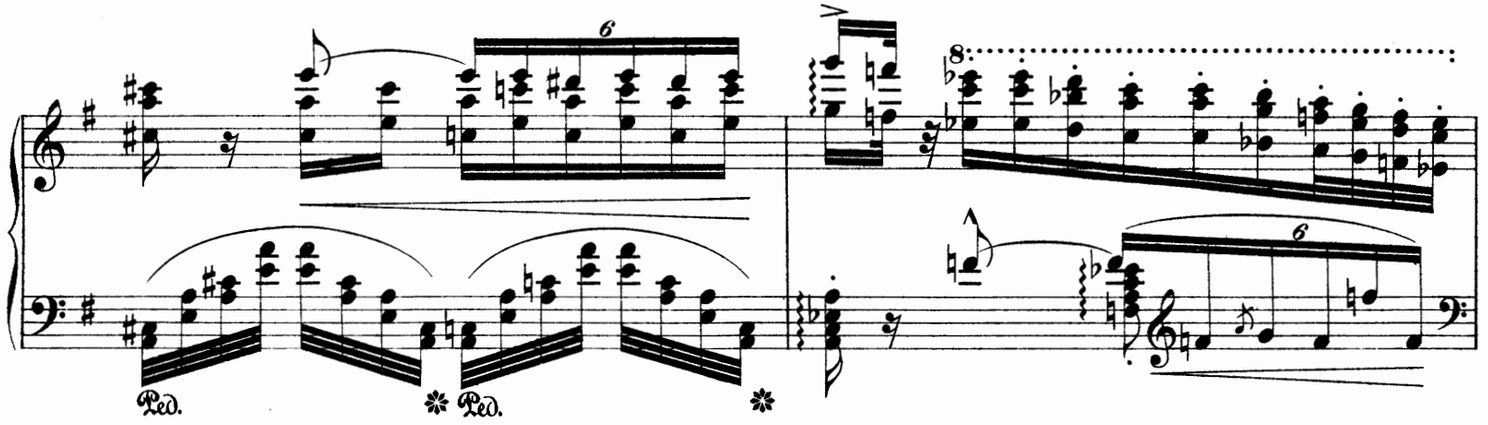

f
p
marcatissimo
espressivo
leggiero

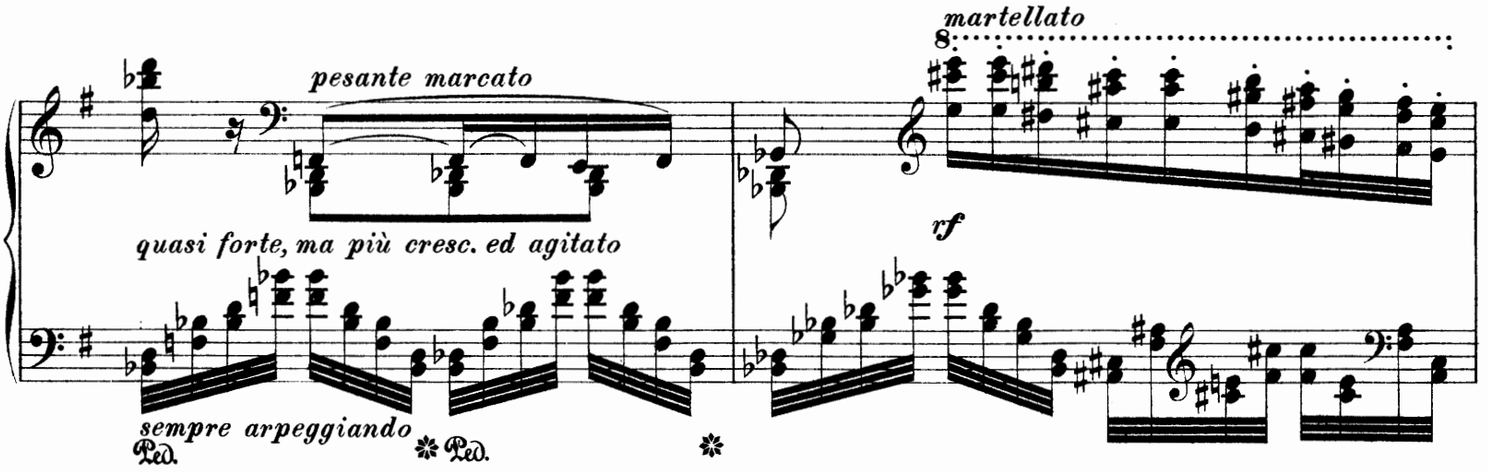


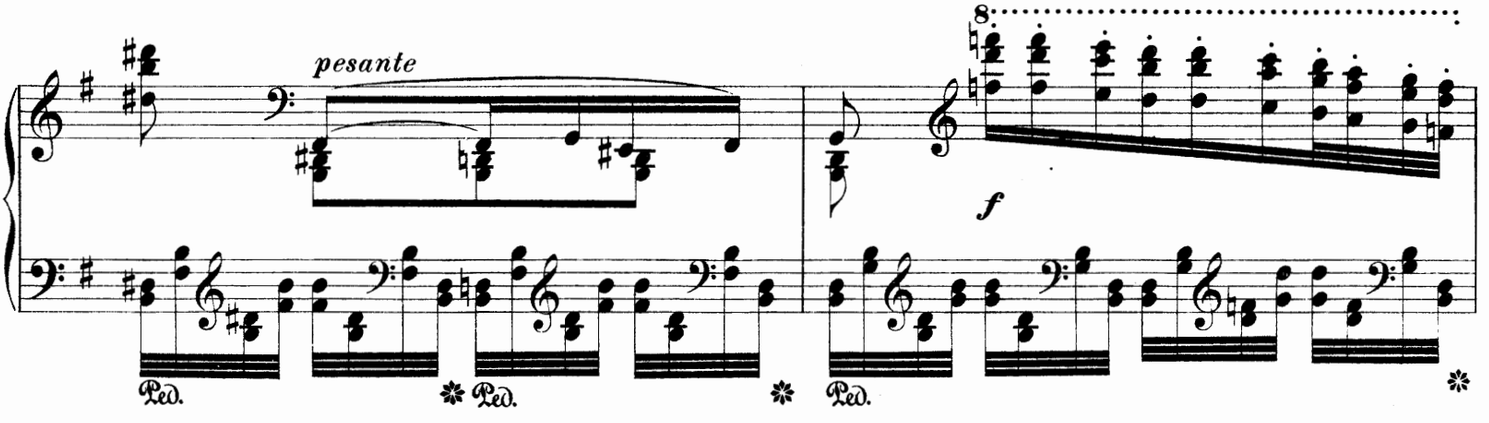
1) Die in den folgenden Takten enthaltenen Passagen müssen, natürlich *cum grano salis,* ähnlich bewältigt werden, wie es Schumann von den Variationen der sechsten Etüde verlangt: „in der leichten neckenden Weise, dass sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten."

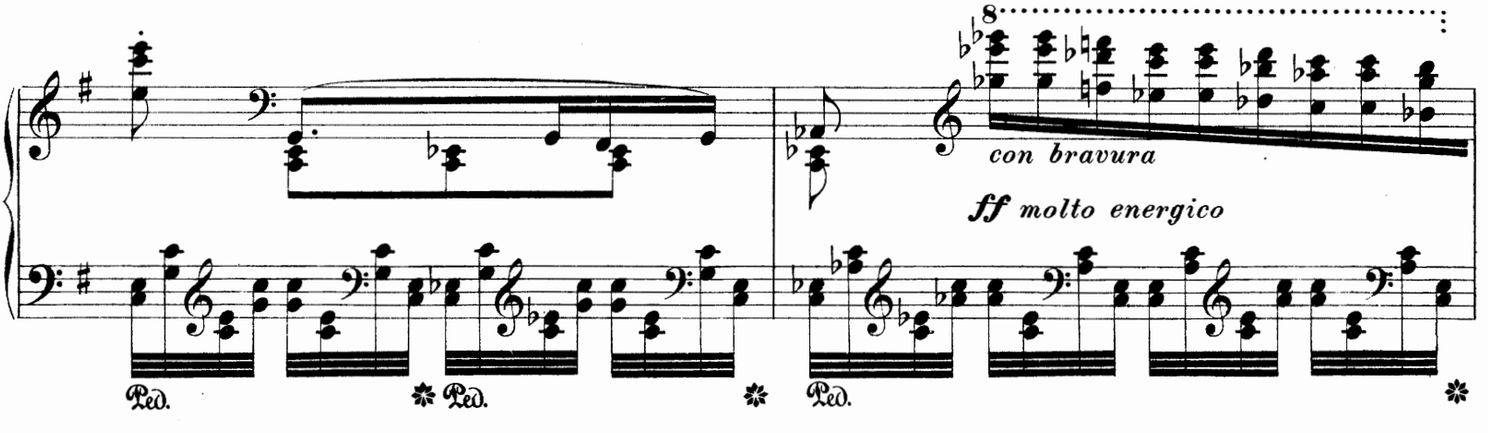
2) Das *arpeggiando* ist für die abwärtsgeführten Zweiunddreissigstel dahin zu verstehen, dass es von oben nach unten ausgeführt wird:

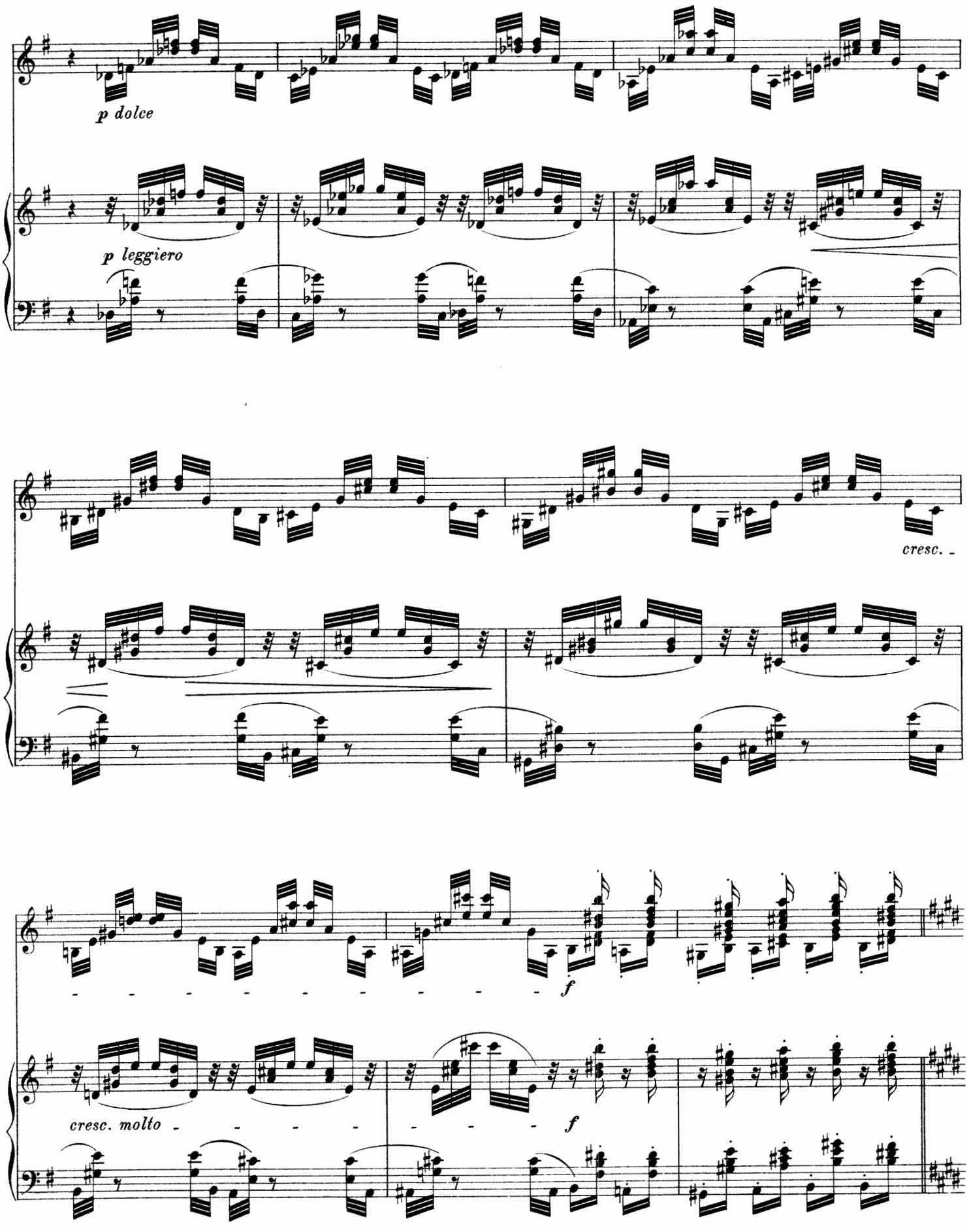

più cresc.
pesante
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
sempre più rinforzando

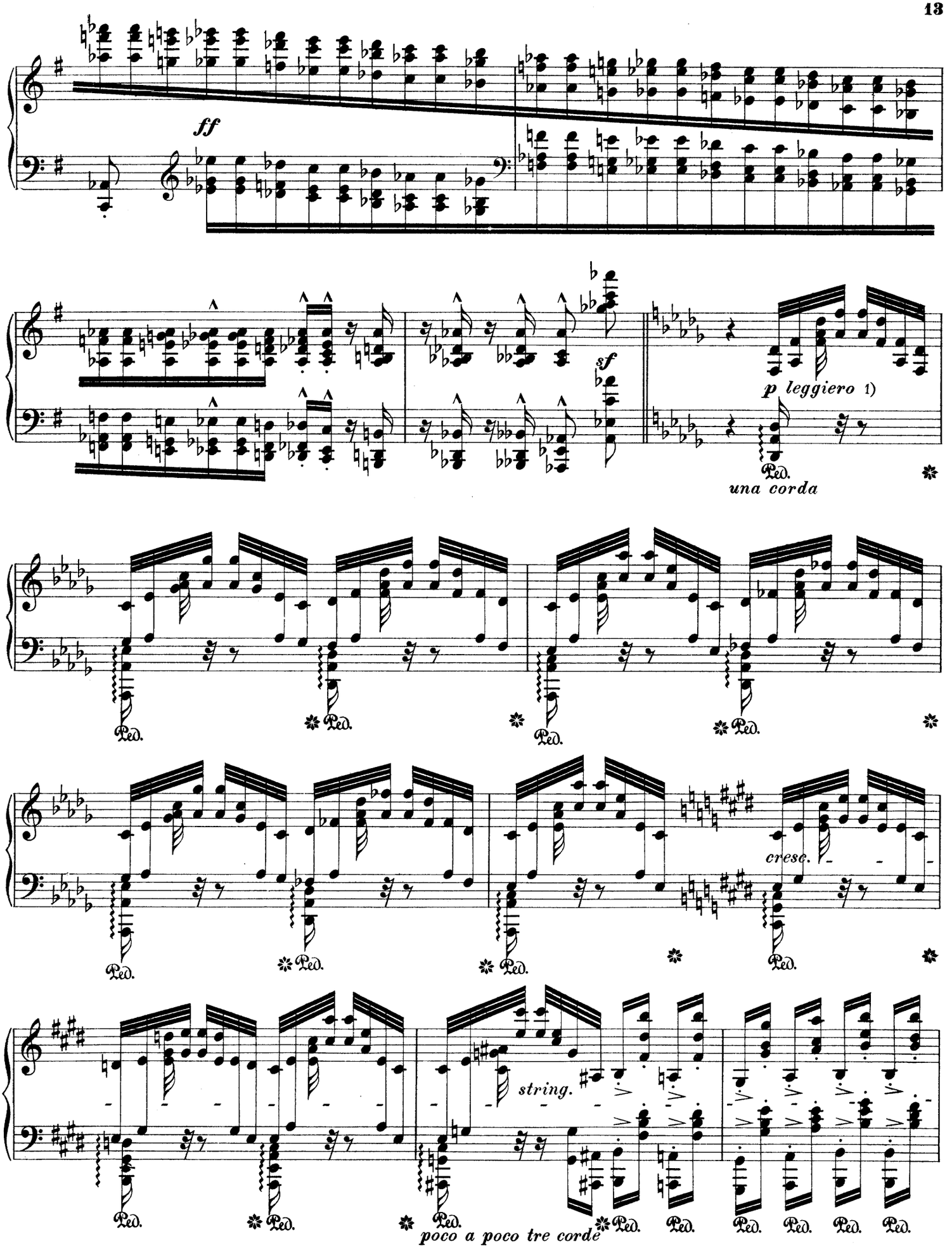

6
8
6
Ped.
Ped.


pesante marcato
quasi forte, ma più cresc. ed agitato
sempre arpeggiando
martellato
8
rf
Ped.
Ped.

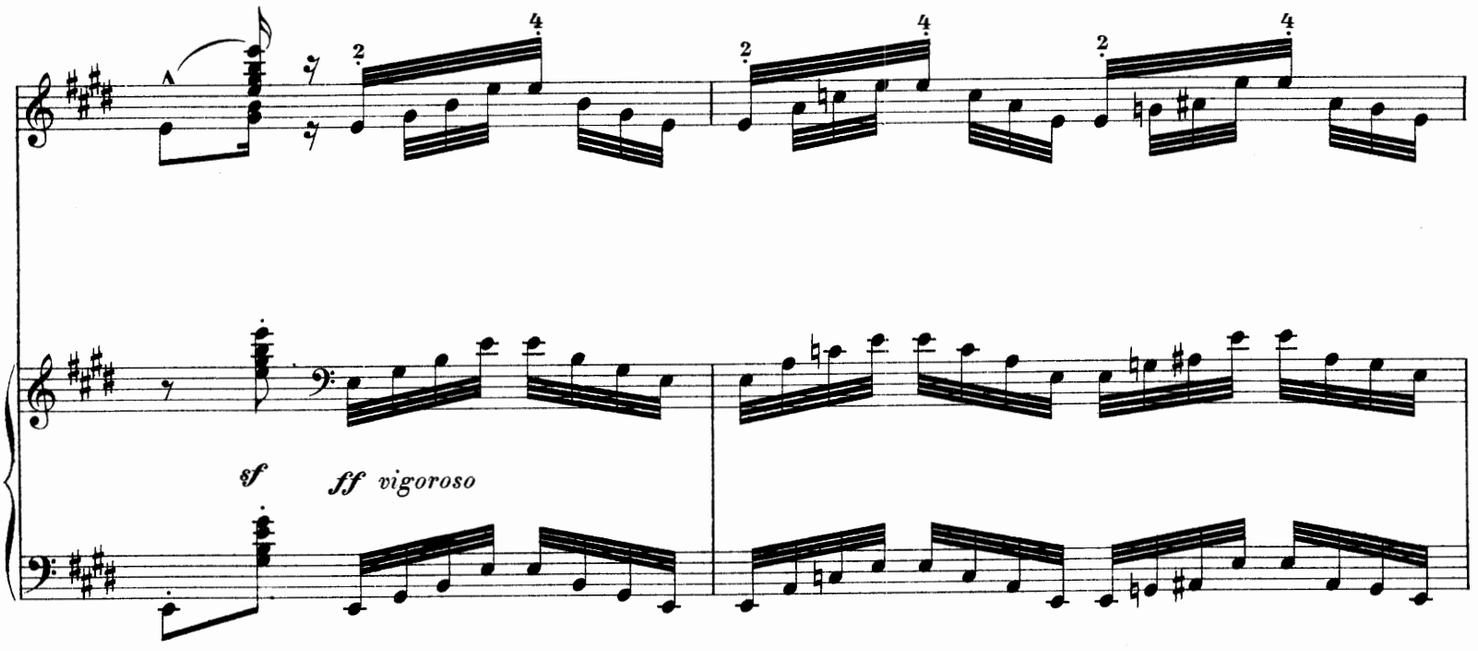

pesante
8
f
Ped.
Ped.
Ped.

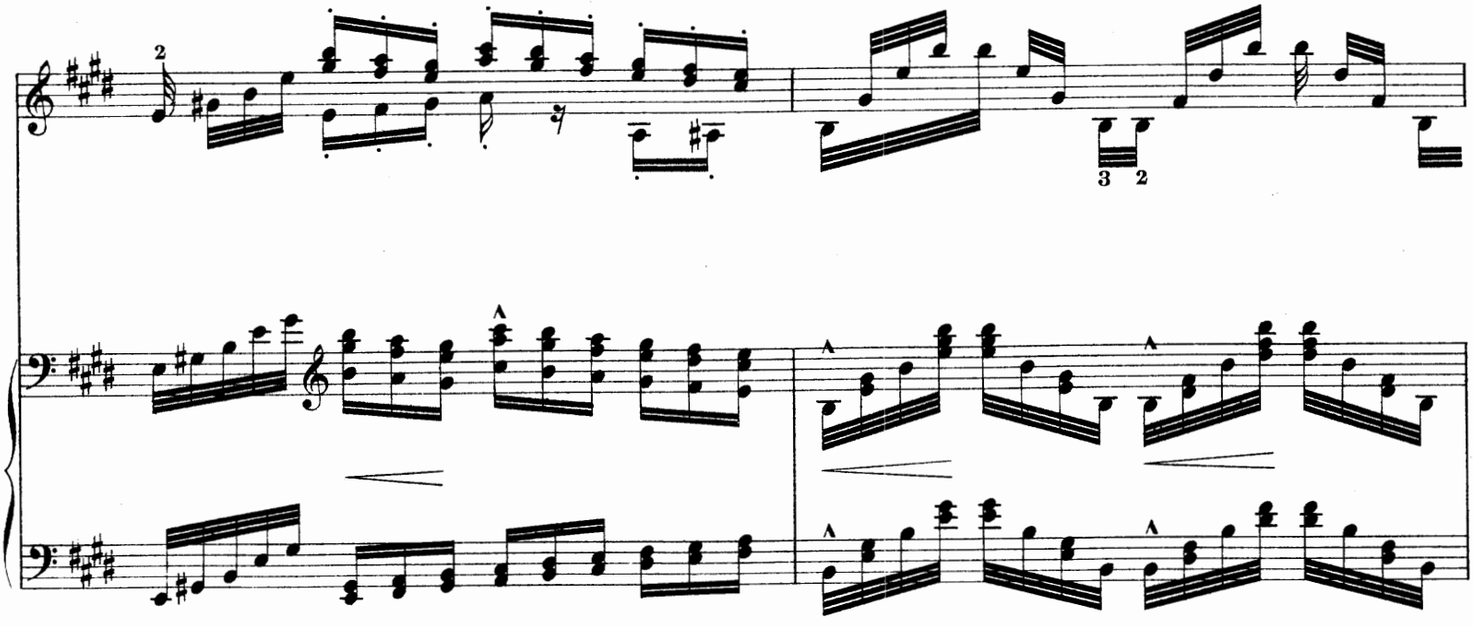

8
con bravura
ff molto energico
Ped.
Ped.
Ped.

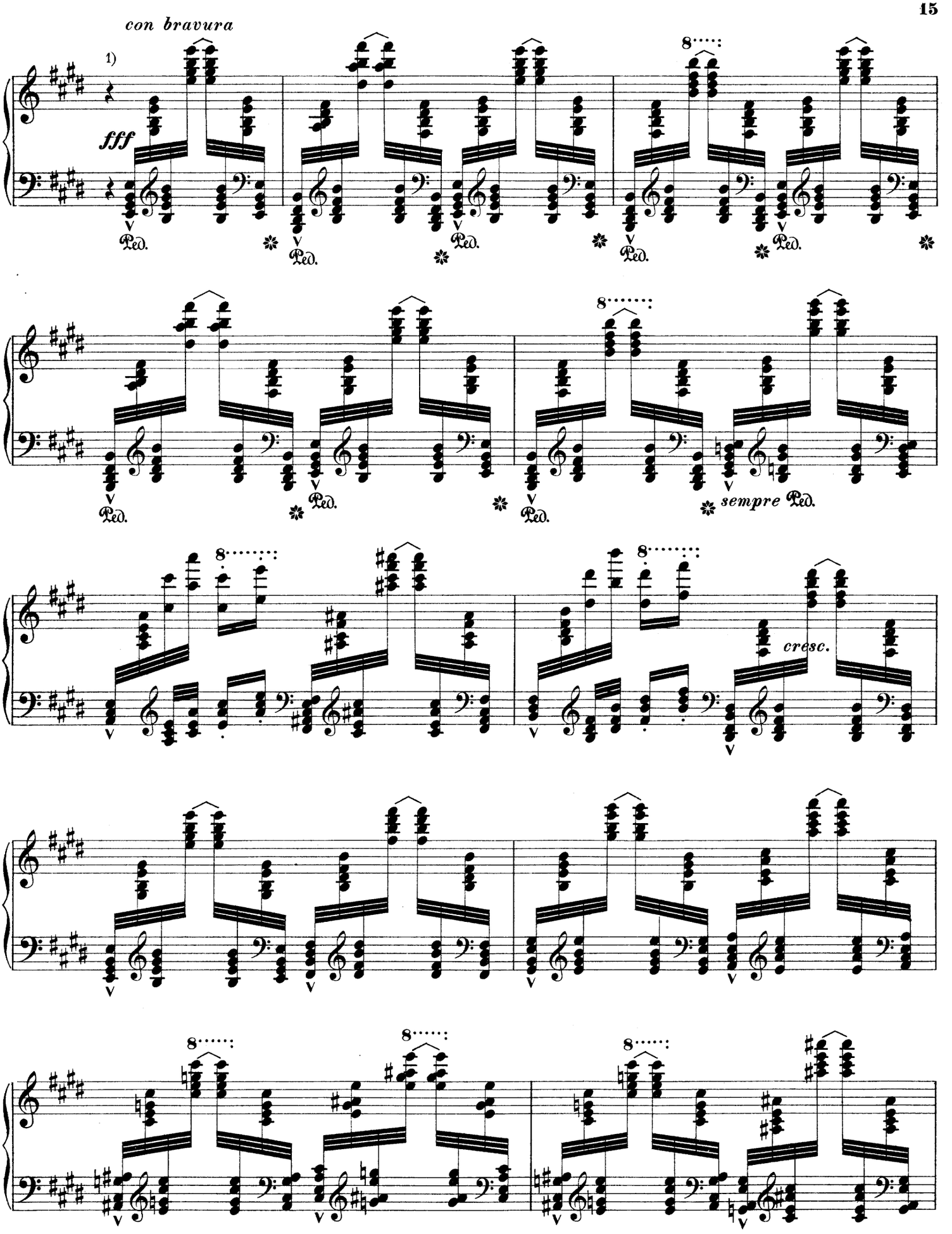

p dolce
p leggiero
cresc.
f
cresc. molto
f



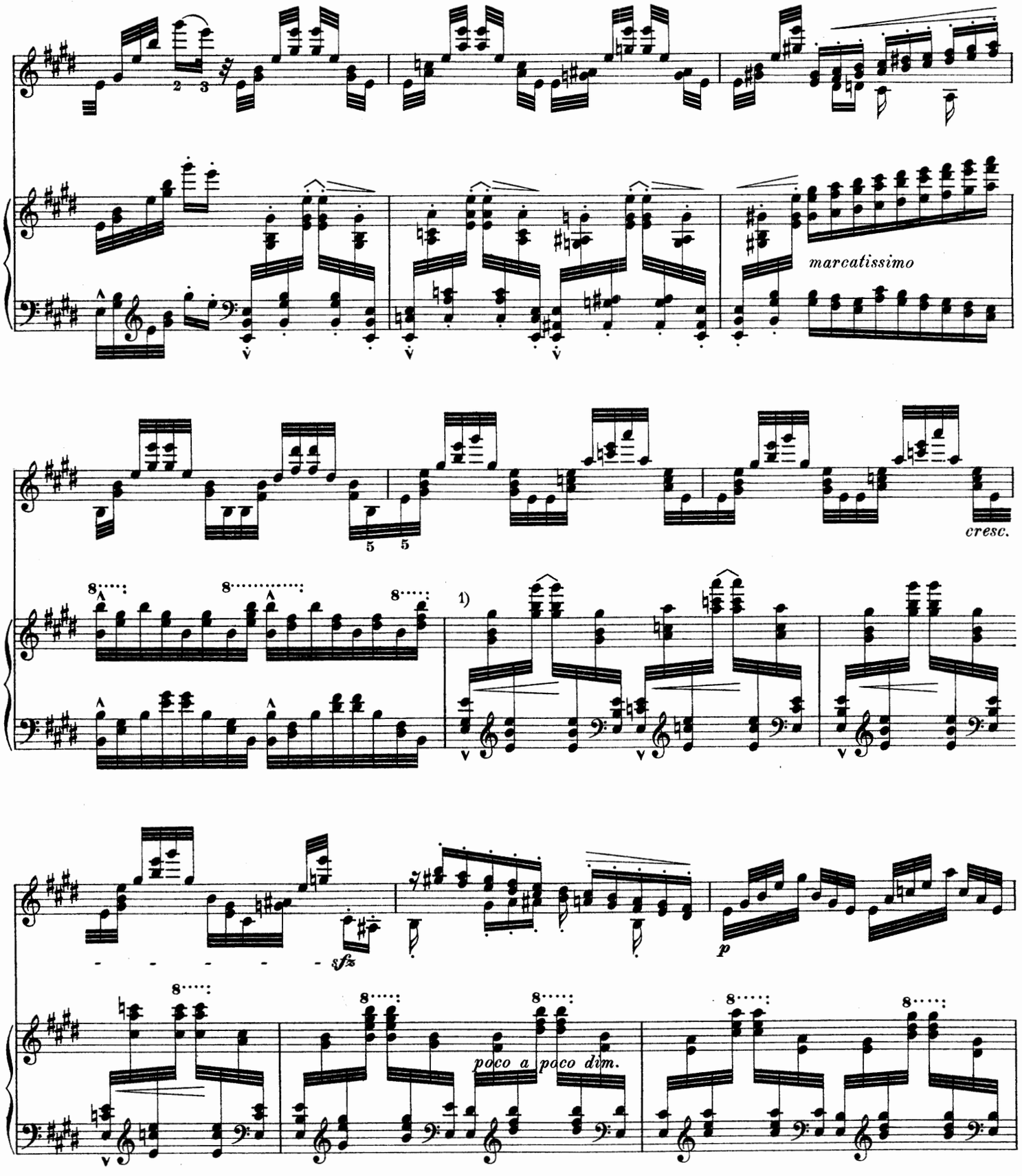
1) Die sechs *leggiero*-Takte sollen im leichten *legato* gespielt werden.


sf
ff vigoroso

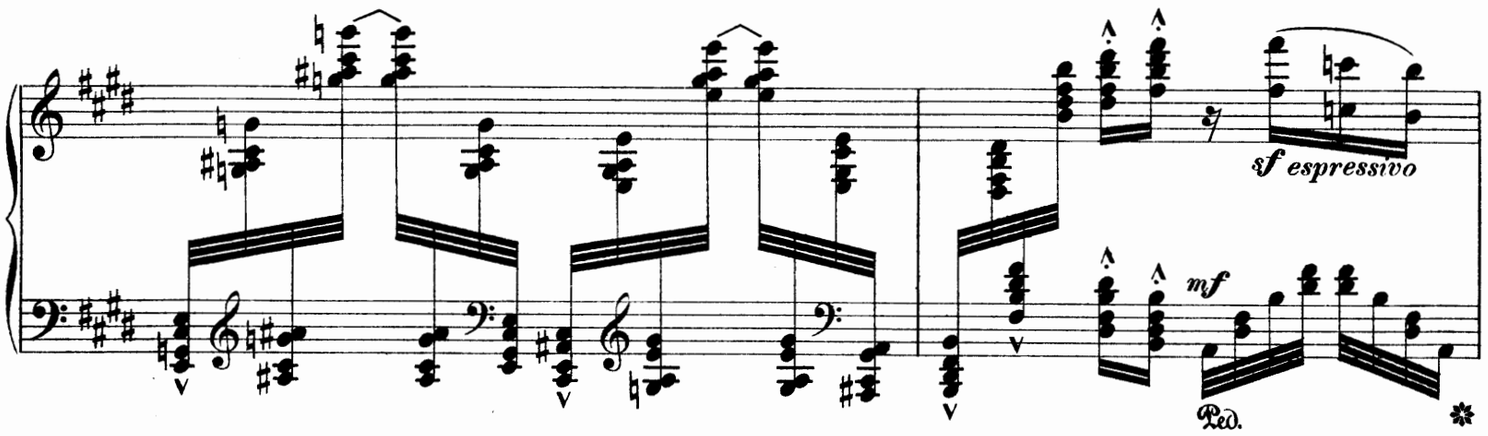


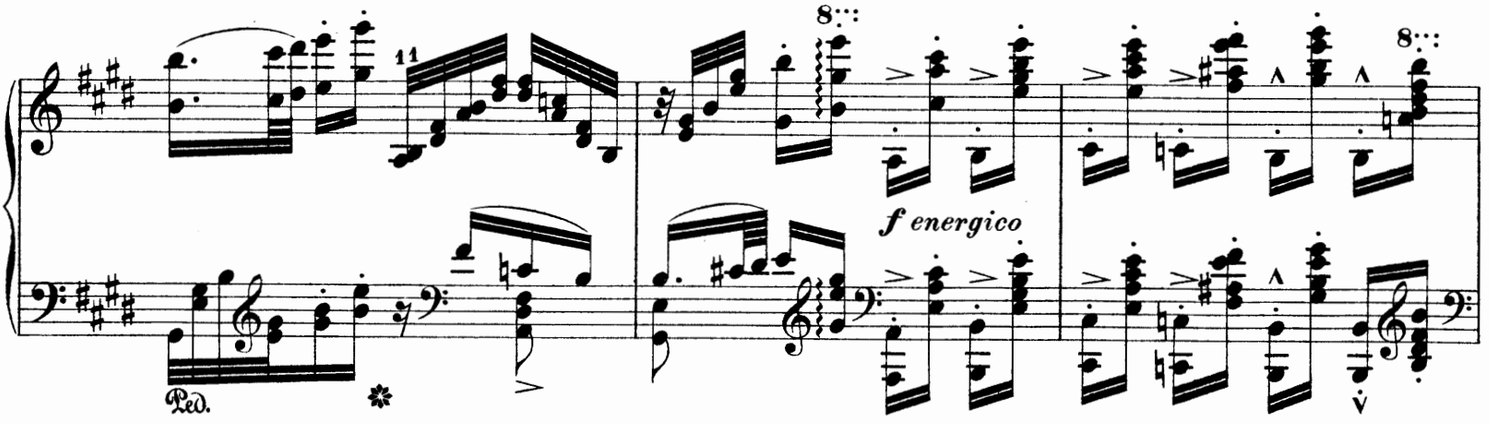


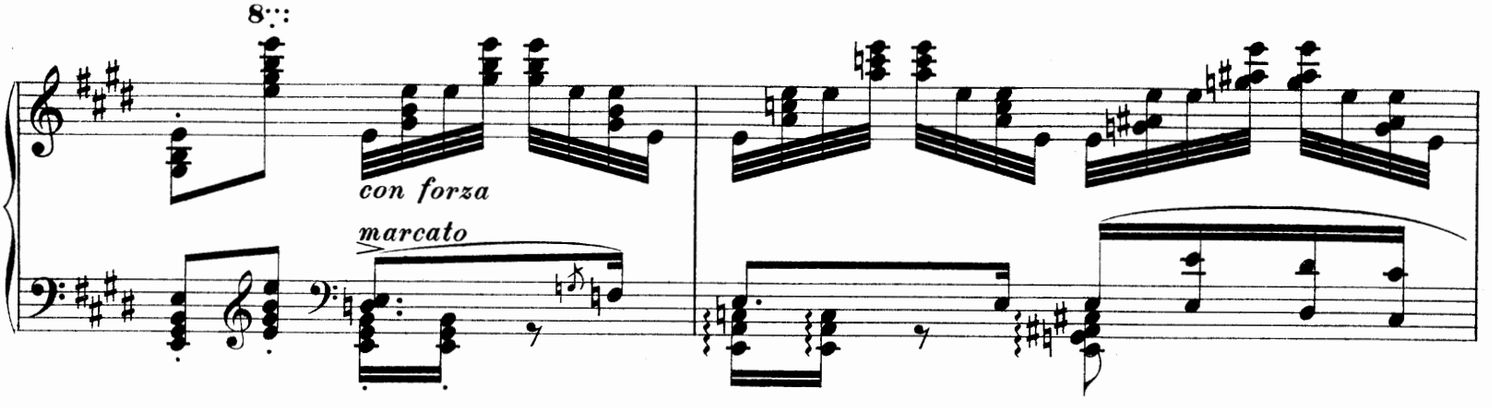
1) Liszt hat im Jahre 1879 die folgenden vier Takte gespielt, welche zur Wiederauffindung des Stückes geführt haben.

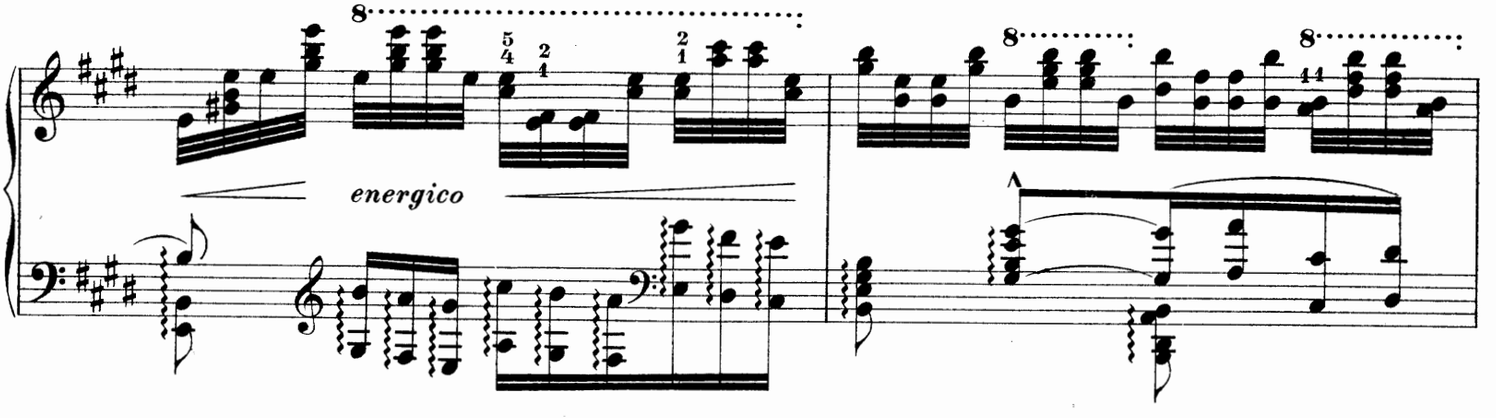


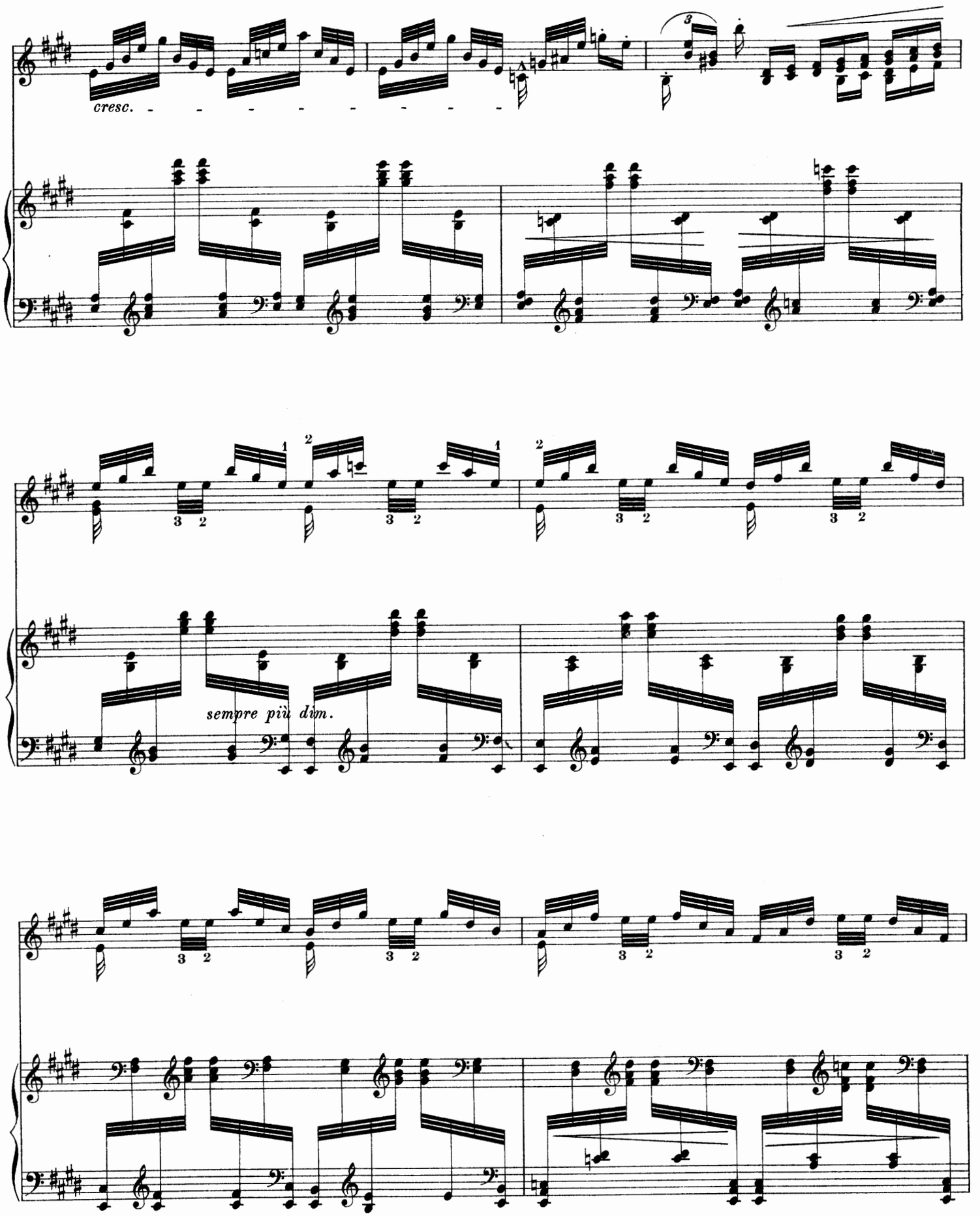
1) In der mit diesem Takte beginnenden Coda weicht Liszt in beiden „Versionen“ von dem Vorbilde ab, welches er erst in der spätern Bearbeitung wiederherstellt. Die Ausweichung nach A-moll verwendet er nur einmal und lässt die lähmende Wiederholung der Terzenpassagen fort. Die bei Paganini über die Stufen der Tonleiter hinabschreitenden Akkorde führt er noch eine Oktave tiefer hinunter, wodurch die Wirkung der zum Schlusse drängenden Bewegung eine eindringlichere wird. Die letzten sechs Takte der zweiten „Version“ gestaltet er noch mächtiger, eine nothwendige Folge des Charakters, welchen er durch seine Arbeit diesem Stücke aufgeprägt hat.

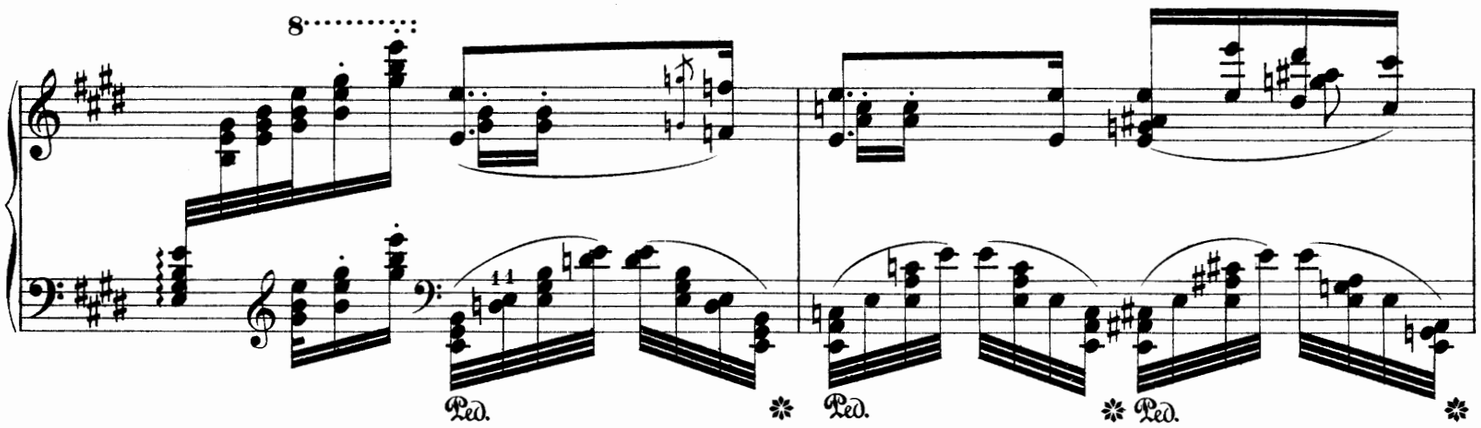

sf espressivo
mf
Ped.

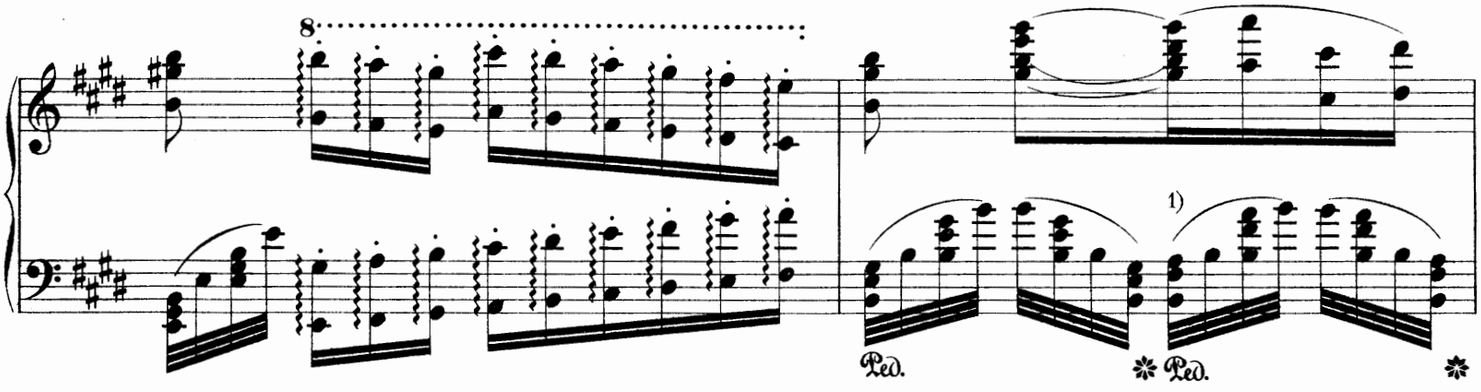

11
8
f energico
Ped.

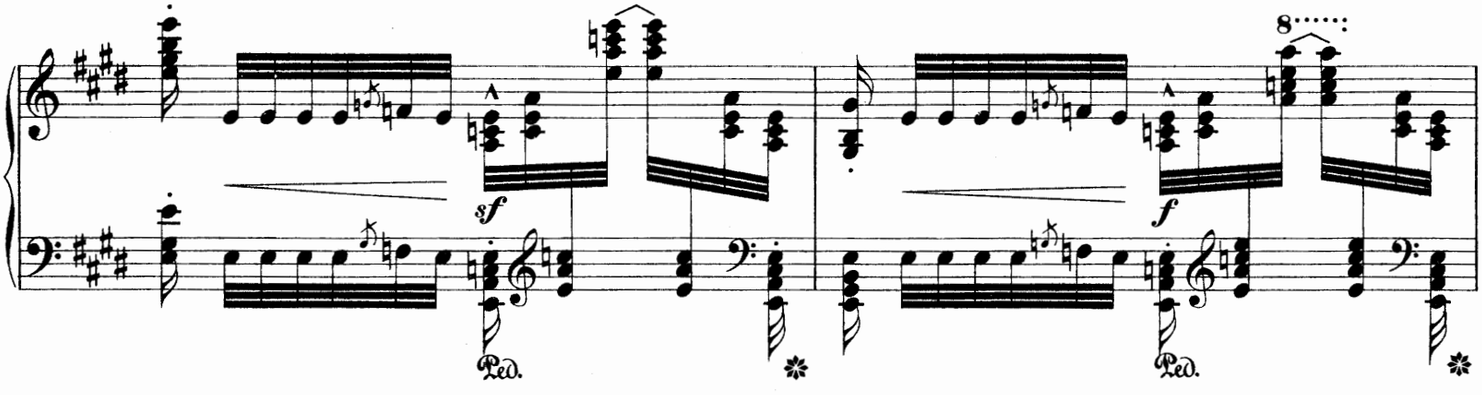

8
con forza
marcato

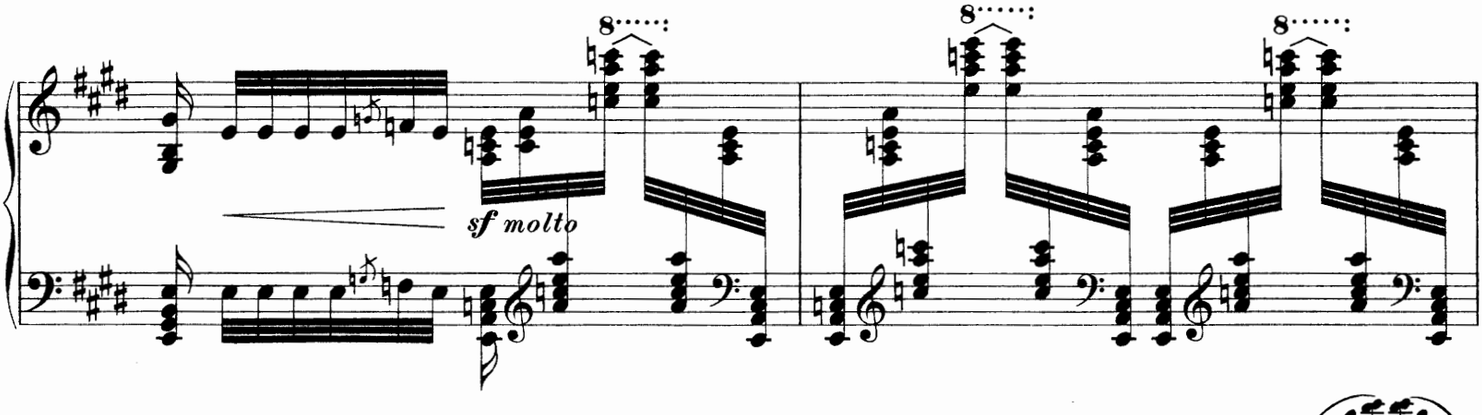

8
energico
8
8


cresc.
sempre più dim.

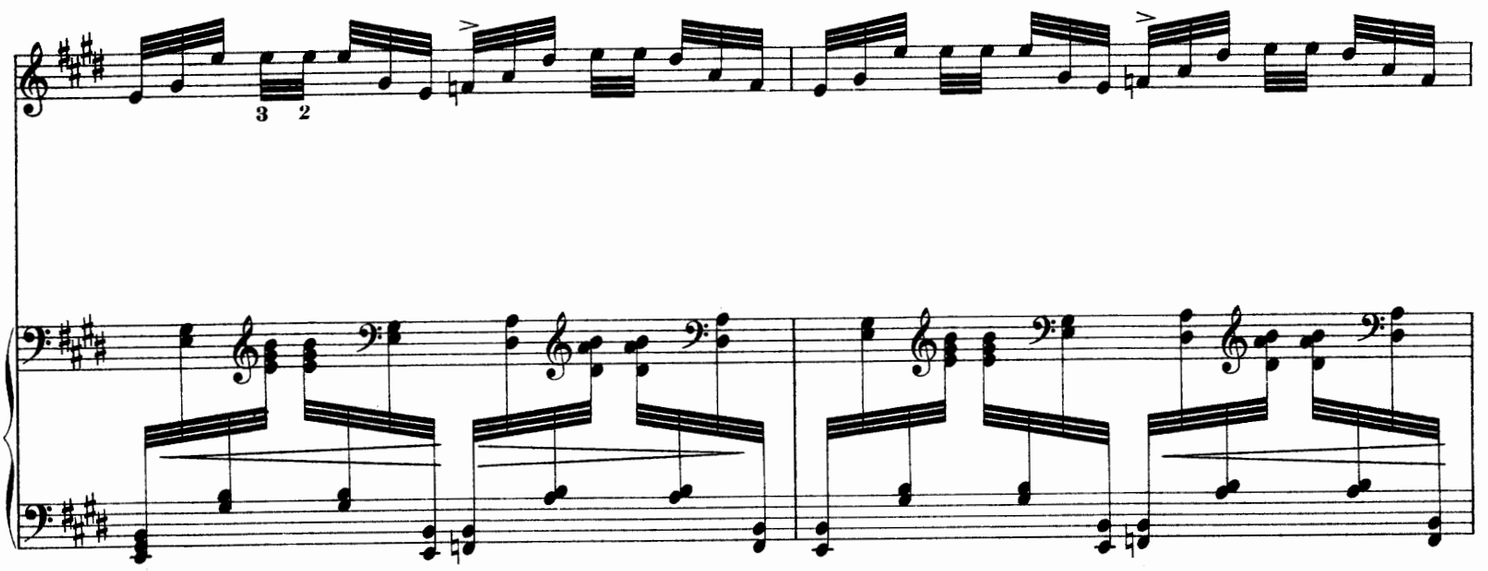


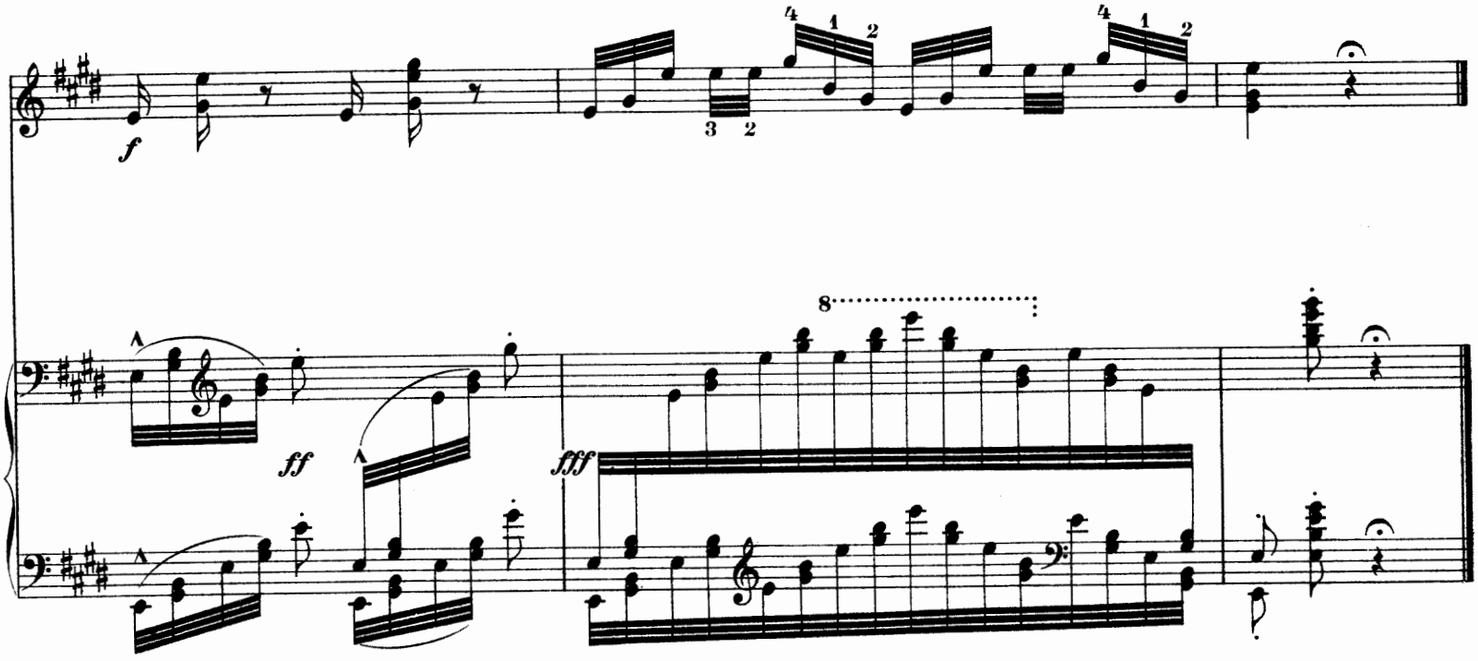


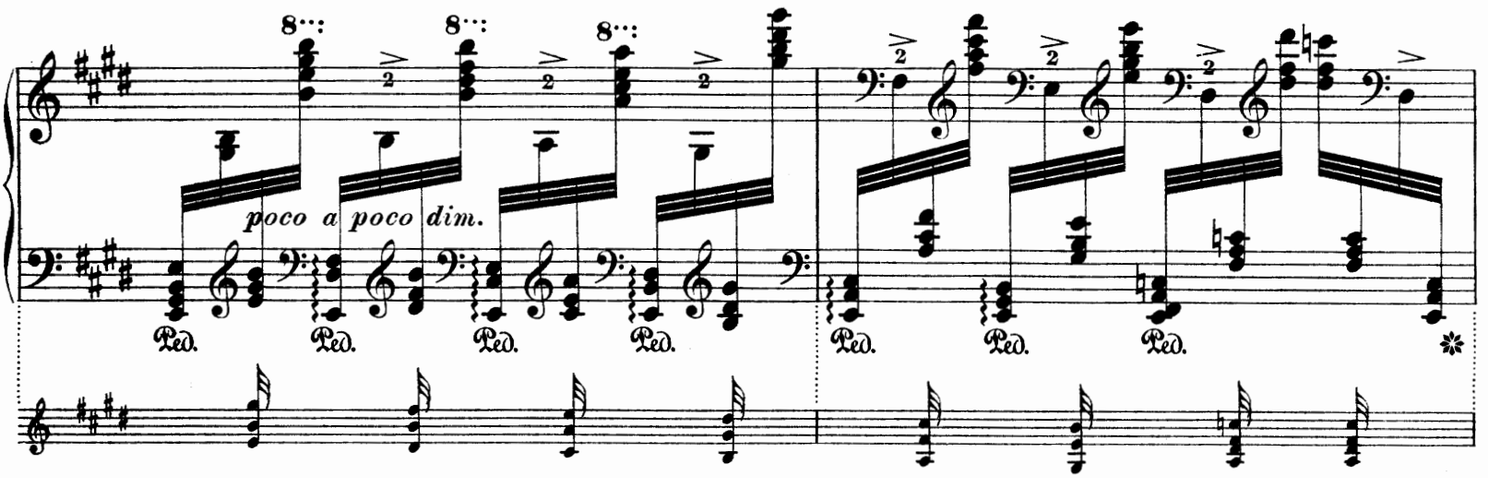


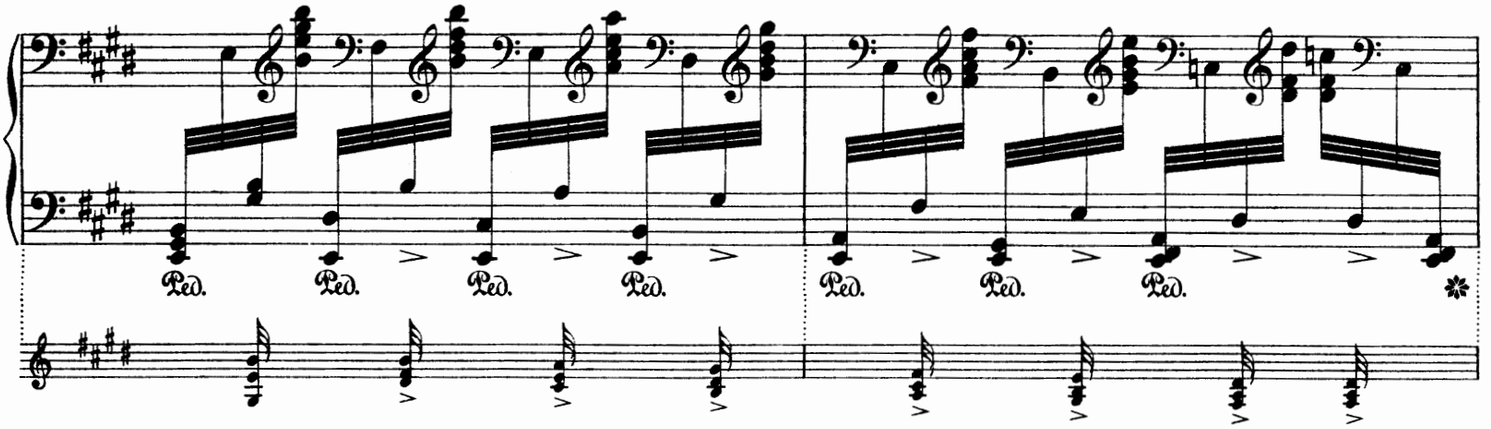


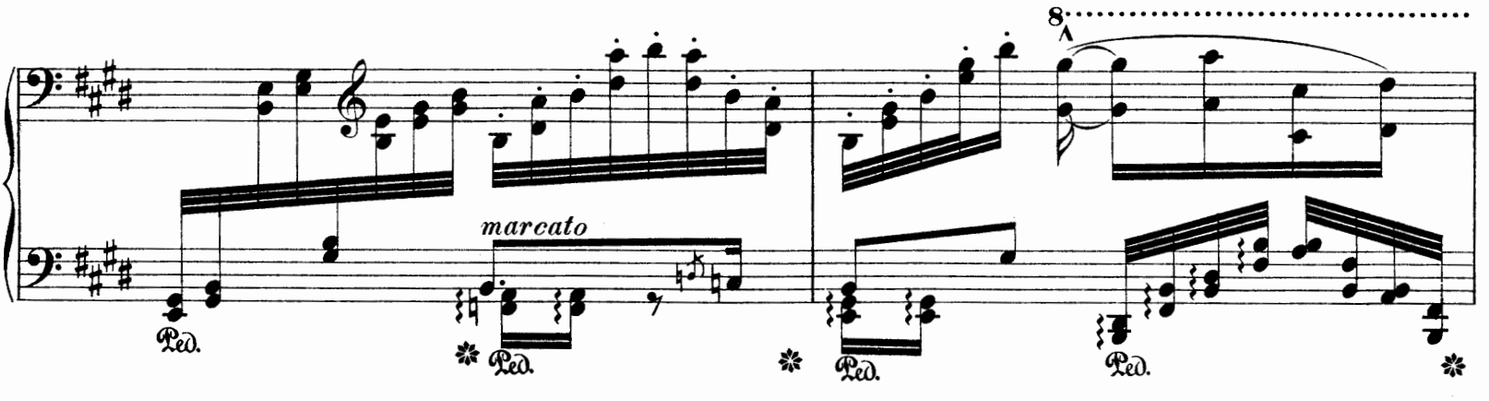
1) Diese für normale Hände im schnellen Tempo kaum ausführbare Figur kann durch folgende Erleichterung: ersetzt werden.

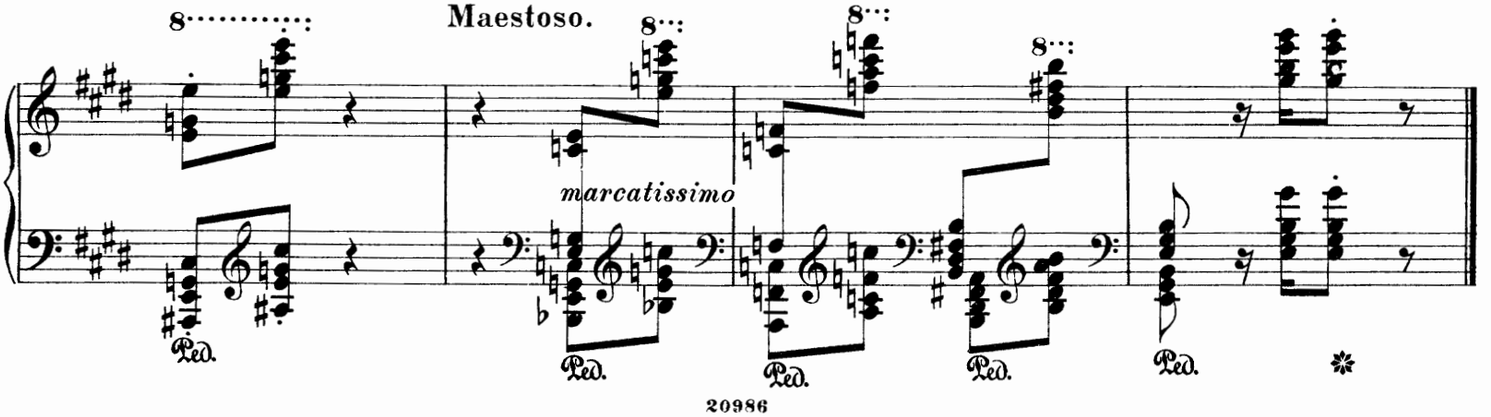



f
ff
fff
8


poco a poco dim.
Ped.


Ped.


marcato
Ped.


Maestoso.
marcatissimo
Ped.