

Franz Liszt

(b. Raiding, 22 October 1811 - d. Bayreuth, 31 July 1886)

Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi

Franz Liszt's *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*, a setting of the famous *Cantico del frate sole*—literally “Hymn to Brother Sun” (also known as the “Hymn to the Sun” and, in certain adaptations, as “All Creatures Great and Small”)—belongs to one of the largest single compositional constellations¹ in Liszt's enormous creative corpus. The *Cantico* itself also remains among the least familiar of Liszt's works. Before examining the version reprinted in the pages that follow, it seems appropriate to say a little about the others.

Between 1853 and 1883 Liszt prepared fourteen works, all of more or less closely related to (and including) two large-scale vocal compositions based on St. Francis's poem. They include the first vocal composition, entitled *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi*, scored for baritone voice, men's chorus, and piano, but never published (S. 4i)²; a version of this work with organ accompaniment (S. 4ibis)³; an arrangement for baritone and organ or harmonium (S. 340b), and a second arrangement for baritone and piano (S. 322a).

Between 1877 and 1883 Liszt radically revised his original settings of the *Cantico del Sol*. The revised *Cantico* for baritone solo, male chorus, and orchestra (S. 4ii)—the work that comprises the bulk of the present volume (hereafter referred to as the “*Cantico* cantata” or simply “cantata”)—was published for the first time in 1883 by C. F. Kahnt of Leipzig (plate no. 2615). A facsimile of the full-title page from this edition is reproduced below. The cantata remains the most familiar of Liszt's many *Cantico*-related works, largely because it was reprinted in the first collected edition of Liszt's works some time before 1936.⁴ A performance is said to have taken place in 1877 at Jena, although the version performed may have been No. 1 above.



In addition, a piano-vocal score of the cantata (S. 4iibis) was published in 1883. Two arrangements for solo piano and organ, both of them entitled *San Francesco – Preludio per il Cantico del sol* (S. 498c and 665), as well as a much longer arrangement for solo piano, entitled *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* (S. 499), were published only recently. Yet another arrangement or paraphrase for organ, bearing the same title (S. 760), was drafted in 1881 but has since disappeared.⁵ Finally, There are also two short printed pieces based on material related to the *Cantico*—an *Alleluia* (S. 183/1) for solo piano, and an *Hosannah!* (S. 677), for trombone and organ. A third short piece, closely related to *Hosannah!* but entitled *Cantico del Sol* (S. 677) and scored for trombone and piano, has been printed and reprinted several times—initially, however, it was published in 1867 by Kühn of Weimar (plate no. “K. 176 W.”) and Sulzer of Berlin.

Liszt must have considered his *Cantico* important to have (re)created it so many times. Furthermore, most of the recreations are careful (re)compositions rather than rote arrangements or transcriptions. Space prohibits a detailed examination of these versions. Suffice it to say that the full-orchestral score in the pages that follow represents but one version—although the longest and richest—of Liszt's most heartfelt musical prayers.

The text of the *Cantico* cantata (S. 4ii) is a Medieval *lauda* or hymn of praise written by St. Francis of Assisi (1182-1226 C.E.) shortly before his death. Known in Latin as the *Laudes creaturarum* (“Praises of God's Creatures”) and in Italian both as the *Cantico delle creature* (“Canticle of the Creatures”) and the *Cantico del frate sole*, St. Francis's hymn was written in the Umbrian dialect and employs the assonated, unrhymed poetic style associated with the Gregorian liturgy. Each of the hymn's ten original verses begins with words of praise addressed to God; the first and last verses (Nos. 1 and 10) praise God Himself, while each of the eight remaining verses (Nos. 2-9) give thanks in succession for “Brother Sun,” “Sister Moon” (and the stars), “Brother Wind,” “Sister Water,” “Brother Fire,” “Mother Earth,” God's love, and “Sister Earthly Death” (from which “no living person can escape”).

Liszt's text is a paraphrase of the original poem; it doesn't precisely follow the earliest extant versions of St. Francis's text, and it includes the “Earthly Death” passage that Liszt himself omitted from his cantata setting. Several of the verses he did set to music begin with the same four words, *Laudato sie mi signore* (“All praise be yours”)—although, in Peter Cornelius's German translation, they appear alternately as *Sei hochgelobet, allmächtiger Gott* (“Be greatly praised, almighty God”), *Sei hochgelobet, heiliger Schöpfer* (“Be greatly praised, holy Creator”), and so on. Liszt assigns each of these introductory phrases as well as the beginning of the first verse and much of the rest of the work to the baritone soloist. The entire

composition can therefore be considered a cantata for baritone soloist with orchestral introduction (mm. 1-11), a series of responsorial sections (each of which begins with a solo recitative and concludes with a unison choral “reply”), and a finale that includes a brief, four-part choral passage (mm. 627-636).

Francis of Assisi was Liszt’s patron saint, and Liszt himself was a devout Catholic as well as a Franciscan “enthusiast.” As a child the composer several times visited a Franciscan monastery where his father, Adam Liszt, had powerful religious experiences.⁶ After leaving Weimar in 1861, Liszt took Minor Orders and became an Abbé; in August 1865, just before he conducted in Budapest the first performance of his oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, he purchased a Franciscan habit and wore it on the podium.⁷ Yet Liszt’s religious compositions have often been slighted by his biographers (many of them Protestants), and little previous attention has been paid to any of his *Cantico* settings.⁸

In recent years only Paul Merrick has devoted more than a few lines even to the cantata Liszt identified as “my Cantico di S. Francesco.”⁹ Merrick describes the cantata as a “set of variations, the chorale theme carrying the text, the orchestra portraying water, fire, etc.” in a “dignified and simple” manner.¹⁰ This is more or less correct, although the phrase “set of variations” suggests the presence of a single “theme.” In Liszt’s cantata, no one tune appears in every part of the work, even though the introduction to St. Francis’s second verse is based on *In dulci jubilo*¹¹ (see Example 1): a tune also employed by Liszt in all four versions of his *Weihnachtsbaum* or “Christmas Tree Suite” (S. 185a, 185b, 185c, and 186) for solo piano:

Example 1: *In dulci jubilo*, first phrase
(from the *Hymnal 1940*, used by the Episcopal Church):



Example 2: Liszt, *Cantico del Sol* (S. 4ii), mm. 36-45:



At mm. 64-68ff., the resemblance to *In dulci jubilo* is even clearer. Instead of sticking with this familiar melody, however, Liszt presents several other motifs in his orchestral introduction, each of which reappears a number of times and helps tie the entire composition more or less tightly together. Some of his stanzas are so different melodically from the chorale as to suggest an altogether different origin.

Merrick has also suggested another way of understanding how Liszt put his *Cantico* cantata together: that of key. “For some years now,” Merrick explains, “I have been convinced that Liszt’s programmatic thinking is rooted

in the use of key, and a system of key association whereby each key has a character.”¹² Appropriately enough, the *Cantico* begins and ends in F Major, one of Liszt’s “pastoral” keys; and it refers briefly to D Major, Liszt’s “royal” key in mm. 117-119 (at *con grande splendore*); and to B Major, Liszt’s “heavenly” key, in mm. 192-195 (at “luna” in *per signora luna e le stelle*).¹³ In a number of passages Liszt also employs text-painting or references secular musical styles; at *per suo amore* in mm. 509-513, for example, the baritone solo suggests an almost operatic amorousness! Orchestral figures also carry textual suggestions: the rocking eighth-note string figures in mm. 275ff. suggest the water referred to as *sour acqua*, while the glittering sixteenth-note string scales in mm. 309ff. suggest the fire referred to as *frate fuoco*.¹⁴

Michal Saffle, Blacksburg, Virginia, July 2011

¹ A “constellation” is a group of works for various performing forces, each of which is associated with the others in terms of common musical material. A “cluster,” on the other hand, is a group of works for a single performing medium, each of which contains common material. See Michael Saffle, *Liszt’s Music* (Ashgate, 2012); in press as of July 2011.

² The abbreviation “S. 4i” is derived from Humphrey Searle’s catalog of Liszt’s compositions; the catalog was published for the first time in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed. (London and New York, 1954). The most reliable and up-to-date use of “S” (or “Searle”) numbers appears in Michael Short and Leslie Howard, *F. Liszt: List of Works / Elenco delle opere* (Milan, 2004). Throughout the present introduction “S.” numbers refer specifically to the Short-Howard List.

³ According to Short and Howard. However, Martin Haselböck’s edition of Liszt’s organ works contains only one version for baritone and organ. See *Franz Liszt: Sämtliche Orgelwerke*, 10 vols., ed. Haselböck (Vienna: Universal, 1985-1999), Vol. IX.

⁴ See the *Grossherzog Carl-Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907-1936), Series V, fascicle 5.

⁵ I am indebted to Michael Short for information derived from their unpublished comprehensive thematic catalogue of Liszt’s compositions.

⁶ See Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, rev. ed. (Cornell University Press, 1987), 61-62.

⁷ See Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886* (New York: Alfred A. Knopf, 1996), 90-91.

⁸ Again, however, see Fukuda, “An Unknown Version of ‘Cantico di San Francesco,’” *Journal of the American Liszt Society* 23 (1998): 17-26.

⁹ See Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt* (Oxford University Press, 1987), 243-247. Merrick, *Revolution and Religion*, 245.

¹⁰ On 11 March 1862, Liszt wrote to A. W. Gottschalg, informing him that the “Song of Praise to St. Francis (‘Cantico di San Francesco’) ... is a development ... of the Chorale ‘in dulci jubilo,’ into which I naturally had to include the organ” [quoted in

Fukuda, "An Unknown Version of 'Cantico di San Francesco'," 20]. NB: in his letter to Gottschalg, Liszt was referring to Nos. 8 or 9 identified above, one of the versions for trombone and organ, not to the vocal and orchestral composition that comprises most of the present volume.

¹¹ Merrick, "Two Keys for Six Pieces: Tonality and Liszt's *Consolations*," *Journal of the American Liszt Society* 54-56 (2003-2005): 133.

¹² For references (respectively) to F Major, D Major, and B Major as symbols of the outdoors, grandeur, and the heavens in Liszt's religious works, see Merrick, "Liszt's Music in C Major," *Musical Times* 149, no. 1903 (Summer 2008): 73; "Liszt's

¹³ Use of the Key of D Major: Some Observations," *Liszt Society Journal* 23 (1998): 27; and "Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in 'Don Sanche'," *Studia musicologica* 34, nos. 3-4 (1992): 431-32.

¹⁴ The author would like to thank Virginia Polytechnic Institute and State University, especially the College of Liberal Arts and Human Sciences, for support toward the contribution of this introduction.

Parts are available from *Breitkopf und Härtel*, Wiesbaden- Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

Franz Liszt

(geb. Raiding, 22. Oktober 1811 - gest. Bayreuth, 31. Juli 1886)

Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi

Franz Liszt's *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*, eine Vertonung des berühmten *Cantico del frate sole* – wörtlich „Hymnus an Bruder Sonne“ (auch bekannt als „Sonnengesang“ und, in einigen Adaptionen, als „Lob der Schöpfung“) – gehört zu einer der größten allein-stehenden kompositorischen Konstellationen¹ in Liszt's umfangreichem kreativen Werk. Der *Cantico* selbst gehört zu den weniger bekannten Werken von Liszt. Bevor die auf den folgenden Seiten abgedruckte Fassung untersucht wird, ist es angemessen, etwas zu den weiteren Fassungen zu sagen.

Zwischen 1853 und 1883 schrieb Liszt vierzehn Werke (die im folgenden genannten eingeschlossen), die alle mehr oder weniger eng verknüpft mit zwei groß besetzten Vokalkompositionen sind, die auf dem Gedicht des Hl. Franziskus basieren.

Darunter fällt die erste Vokalkomposition, *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* betitelt, instrumentiert für Bariton, Männerchor und Klavier, jedoch nie veröffentlicht (S. 4i)²; eine Fassung des Werkes mit Orgelbegleitung (S. 4i**bis**)³; eine Bearbeitung für Bariton und Orgel oder Harmonium (S. 340), eine zweite für Bariton und Klavier (S. 322a).

Zwischen 1877 und 1883 revidierte Liszt die originalen Vertonungen des *Cantico del Sol* radikal. Der revidierte *Cantico* für Bariton solo, Männerchor und Orchester (S. 4ii) – das Werk welches den Großteil des vorliegenden Bandes umfasst (hiernach als „*Cantico*-Kantate“ oder einfach „Kantate“ bezeichnet) – wurde erstmals 1883 von C.F. Kahnt in Leipzig (Plattenummer 2615) herausgegeben. Ein Faksimile der Titelseite dieser Ausgabe ist nachstehend abgedruckt. Die Kantate bleibt das bekannteste der dem *Cantico* zugehörigen Werke Liszts, hauptsächlich deswegen, weil sie in der ersten Auswahlgabe der Werke Liszt's einige Zeit vor 1936 nachgedruckt wurde.⁴ Eine Aufführung soll 1877 in Jena stattgefunden haben, wenngleich die aufgeführte Fassung die oben erwähnte Nr. 1 gewesen sein könnte.



Darüberhinaus wurde ein Klavierauszug der Kantate (S. 4i**bis**) 1883 veröffentlicht. Zwei Bearbeitungen für Klavier solo und Orgel, beide mit *San Francesco – Preludio per il Cantico del sol* (S. 498c und 665) betitelt, ebenso wie die längere Bearbeitung für Klavier solo, *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* (S. 499) betitelt, sind erst kürzlich veröffentlicht worden. Wieder eine andere Einrichtung oder Paraphrase für Orgel, den selben Titel tragend (S. 760), wurde 1881 skizziert, ist aber seitdem verschwunden.⁵ Zuletzt gibt es zwei kurze gedruckte Werke, die sich auf das Material des *Cantico* beziehen: ein *Alleluia* (S.183/1) für Klavier solo und ein *Hosannah!* (S. 677) für Posaune und Orgel. Ein drittes kurzes Stück, eng mit dem *Hosannah!* verbunden, jedoch *Cantico del Sol* (S. 677) betitelt und für Posaune und Klavier gesetzt, wurde mehrfach gedruckt und nachgedruckt – zuerst allerdings veröffentlicht im Jahr 1867 von Kühn in Weimar (Plattenummer „K. 176 W.“) und Sulzer in Berlin (Plattenummer „R.S. 554,23“).

Liszt muss den *Cantico* für sehr bedeutend gehalten haben, dass er diesen so viele Male (neu)geschaffen hat. Außerdem sind die meisten dieser Neuschöpfungen eher sorgfältige (Neu)kompositionen denn routinierte Bear-

beitungen oder Transkriptionen. Der Platz verbietet eine detaillierte Untersuchung dieser Fassungen. Der Hinweis möge genügen, dass die groß besetzte Partitur der folgenden Seiten nur eine Fassung – wenngleich die längste und reichste – der innigsten musikalischen Gebete Liszt's darstellt.

Der Text der *Cantico*-Kantate (S. 4ii) ist eine mittelalterliche *Lauda* oder Lobgesang, der vom Hl. Franz von Assisi (1182-1226) kurz vor seinem Tod geschrieben wurde. Im Lateinischen als *Laudes creaturarum* (Lob der Schöpfung), im Italienischen sowohl als *Cantico della creature* (Gesang der Schöpfung) wie auch als *Cantico del frate sole* bekannt, wurde der Gesang im umbrischen Dialekt geschrieben und verwendet den gleichklingenden, reimlosen Stil, der mit der gregorianischen Liturgie assoziiert wird. Jeder der zehn Verse des Gesangs beginnt mit Gott preisenden Worten; der erste und der letzte Vers (Nr. 1 und 10) preisen Gott selbst, während die übrigen acht Verse (Nr. 2-9) nacheinander „Bruder Sonne“, „Schwester Mond“ (sowie den Sternen), „Bruder Wind“, „Schwester Wasser“, „Bruder Feuer“, „Mutter Erde“, Gottes Liebe und „Schwester leiblicher Tod“ (dem „keine lebendige Person entkommen kann“) danken.

Liszt's Text ist eine Paraphrase des originalen Gedichts; er folgt nicht genau den frühesten erhalten Versionen des Textes des Hl. Franziskus und schließt die „Leiblicher Tod“-Passage mit ein, die Liszt selbst in seiner Kantaten-Vertonung ausgelassen hat. Mehrere der Verse, die er vertont hat, beginnen mit den selben vier Worten *Laudato si mi signore* (Gelobt seist Du, mein Herr) – obwohl sie in der deutschen Übersetzung von Peter Cornelius wechselnd auftreten: *Sei hochgelobet, allmächtiger Gott; Sei hochgelobet, heiliger Schöpfer* usw. Liszt weist jede dieser einleitenden Phrasen wie auch den Beginn des ersten Verses und weite Teile des übrigen Werkes dem Bariton zu. Die gesamte Komposition kann daher als Kantate für Bariton mit orchestraler Einleitung (T. 1-11), einer Reihe von responsorialen Abschnitten (von denen jeder mit einem Solo-Rezitativ beginnt und mit einer unisonischen Choral-„Antwort“ endet) und einem Finale, das eine kurze, vierstimmige Choralpassage (T. 627-636) beinhaltet. Franz von Assisi war Liszt's Namenspatron, und Liszt selbst ein gläubiger Katholik ebenso wie ein „enthusiastischer“ Franziskaner. Als Kind besuchte der Komponist etliche Male ein franziskanisches Kloster, in dem sein Vater Adam Liszt starke religiöse Erfahrungen hatte.⁶ Nach dem Weggang aus Weimar 1861 erhielt Liszt die niederen Weihen und wurde Abbé; im August 1865, kurz bevor er in Budapest die Uraufführung seines Oratoriums *Die Legende von der heiligen Elisabeth* dirigierte, erhielt er einen franziskanischen Habit, den er auf dem Podium trug.⁷ Dennoch wurden Liszt's religiöse Kompositionen häufig von seinen Biographen (darunter viele Protestanten) vernachlässigt, und wenig Aufmerksamkeit wurde auch nur einer seiner *Cantico*-Vertonungen gezollt.⁸

In den letzten Jahren hat nur Paul Merrick mehr als ein paar Zeilen der Kantate, die Liszt als „my Cantico di S. Francesco“⁹ bezeichnet hat, gewidmet. Merrick beschreibt die Kantate als eine „Reihe von Variationen, in dem das Choralthema den Text trägt, das Orchester Wasser, Feuer, etc.“ in einer „würdevollen und einfachen“ Weise „portraitiert“.¹⁰ Das ist mehr oder weniger korrekt, obwohl die Phrase „Reihe von Variationen“ das Vorhandensein eines einzelnen „Themas“ suggeriert. In Liszt's Kantate erscheint keine Melodie in jedem Teil des Werkes, auch wenn die Einleitung zum zweiten Vers auf *In dulci júbilo*¹¹ (siehe Beispiel 1) basiert: eine Melodie, die von Liszt in allen vier Versionen seines *Weihnachtsbaums* oder „Christmas Tree Suite“ (S. 185a, 185b, 185c und 186) für Klavier solo verwendet wird.

Beispiel 1: *In dulci júbilo*, erste Phrase
(aus dem *Hymnal 1940*, benutzt in der Episcopal Church):



Beispiel 2: Liszt, *Cantico del Sol* (S. 4ii), T. 36-45:



In den Takten 64-68ff. ist die Ähnlichkeit zu *In dulci júbilo* eindeutiger. Statt an der bekannten Melodie zu kleben, präsentiert Liszt mehrere andere Motive in seiner Orchestereinleitung, wobei jedes mehrfach wieder erscheint und hilft, die gesamte Komposition mehr oder weniger fest zusammenzuhalten. Einige der Strophen sind melodisch so weit entfernt vom Choral, dass ein gänzlich anderer Ursprung naheliegt.

Merrick hat auch einen anderen Weg des Verstehens, wie Liszt seine *Cantico*-Kantate zusammengesetzt hat, angedeutet: den der Tonart. „Seit einigen Jahren“, erklärt Merrick, „bin ich davon überzeugt, dass Liszt's programmatisches Denken im Gebrauch der Tonarten verankert ist, einem System von Assoziationen zu Tonarten, demzufolge jede Tonart einen Charakter besitzt.“¹² Passenderweise beginnt und endet der *Cantico* in F-Dur, einer von Liszt's „pastoralen“ Tonarten; und kurz bezieht er sich auf D-Dur, Liszt's „königliche“ Tonart (T. 117-119, bei *con grande splendore*); und auf H-Dur, Liszt's „himmlische“ Tonart (T. 192-195 bei „luna“ in *per signora luna e le stelle*).¹³ In mehreren Passagen setzt Liszt auch Lautmalerei oder Bezüge zu profanen musikalischen Stilen ein; bei *per suo amore* (T. 509-513) z.B. deutet der Bariton fast opernhafte Verliebtheit an! Orchestrale Figuren tragen textliche Hinweise: die schaukelnden Achterfiguren der Streicher (T. 275ff.) suggerieren das Wasser, das sich auf *sour acqua* bezieht, während die funkelnden Sechzehntel-Skalen in den Streichern (T. 309ff.) das Feuer bei *frate fuoco* verdeutlichen.¹⁴

Übersetzung: Anke Westermann

¹ „Konstellation“: Werkgruppe für verschiedene Besetzungen, in der jedes Werk mit dem anderen hinsichtlich eines gemeinsamen musikalischen Materials verbunden ist. „Cluster“: eine Werkgruppe für eine bestimmte Besetzung, in der jedes Werk gemeinsames Material enthält. Vgl. Michael Saffle, *Liszt's Music* (Ashgate 2012); derzeit in Druck.

² Die Abkürzung „S.4i“ ist aus Humphrey Searle's Katalog der Kompositionen Liszt's abgeleitet; erstmals im *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl. (London und New York, 1954), veröffentlicht; der verlässlichste und aktuellste Gebrauch der „S“- (oder „Searle“) Nummern erscheint bei Michael Short und Leslie Howard, *F. Liszt: List of Works / Elenco delle opere* (Mailand 2004). In der vorliegenden Ausgabe beziehen sich die „S“-Nummern ausdrücklich auf die Short-Howard List.

³ Nach Short und Howard; dagegen enthält Martin Haselböck's Ausgabe der Orgelwerke Liszt's nur eine Fassung für Bariton und Orgel; Vgl. *Franz Liszt: Sämtliche Orgelwerke*, 10 Bde., hrsg. von M. Haselböck (Wien: Universal Edition, 1985-1999), Bd. IX.

⁴ Vgl. die *Grossherzog Carl-Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszt's* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907-1936), Serie V, Faszikel 5.

⁵ Ich bin Michael Short für die Information, die er aus dem unveröffentlichten umfassenden thematischen Katalog der Kompositionen Liszt's hat zukommen lassen, zu Dank verpflichtet.

⁶ Vgl. Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, verb. Aufl. (Cornell University Press, 1987), 61-62.

⁷ Vgl. Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1866* (New York: Alfred A. Knopf, 1996), 90-91.

⁸ Fukuda, „An Unknown Version of 'Cantico di San Francesco'“

⁹ Vgl. Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt* (Oxford University Press, 1987), 243-247.

¹⁰ Merrick, *Revolution and Religion*, 245.

¹¹ Am 11. 3 1862 schrieb Liszt an A. W. Gottschalg, dass der „Lobgesang an den Hl. Franziskus“ (‘Cantico di San Francesco’)... eine Durchführung...des Chorals ‘In dulci jubilo’ ist, in welchen ich selbstverständlich die Orgel einbinden muss“ [zitiert nach Fukuda, „An Unknown Version of 'Cantico di San Francesco'“, 20]. NB.: in seinem Brief an Gottschalg bezog sich Liszt auf die oben identifizierten Nummern 8 oder 9, eine der Fassungen für Posaune und Orgel, nicht auf die vokale und orchestrale Fassung, die den größten Teil des vorliegenden Bandes umfasst.

¹² Merrick, „Two Keys for Six Pieces: Tonality and Liszt's *Consolations*“, *Journal of the American Liszt Society* 54-56 (2003-2005), 133.

¹³ Für Hinweise bezogen auf F-Dur, D-Dur und H-Dur als Symbole für die Natur, Erhabenheit und den Himmel vgl. Merrick, „Liszt's Music in C Major“, *Musical Times* 149, no. 1903 (Summer 2008), 73; „Liszt's Use of the key of D Major: Some Observations“, *Liszt Society Journal* 23 (1998), 27 sowie „Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in 'Don Sanche'“, *Studia musicologica* 34, nos. 3-4 (1992), 431-32.

¹⁴ Der Autor möchte dem Virginia Polytechnic Institute und der State University, insbesondere dem College of Liberal Arts and Human Sciences, für die Unterstützung bei der Entstehung dieser Einführung danken.

Aufführungsmaterial bei *Breitkopf und Härtel*, Wiesbaden. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.