

Dissertation im Fach Musikwissenschaft

**Kompositionstechnik und Semantik der Klaviertranskriptionen
von
Franz Liszt**

zur Erlangung des akademischen Grades des
Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

eingereicht am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin
im September 2017

vorgelegt
von
Longkang Wu
aus Shandong, China

Erstgutachter (Betreuer): **Prof. Dr. Albrecht Riethmüller**

Zweitgutachter: **Prof. Dr. Christian Thorau** (Universität Potsdam)

Weitere Kommissionsmitglieder: **PD Dr. Frédéric Döhl, Prof. Dr. Jan Lazardzig,
Dr. Adam Czirak**

Tag der Disputation: 26. Januar 2018

Inhalt

Vorwort	3
Einleitung	4
1. Das Verhältnis von Original und Transkription	6
2. Zwischen Technik und Semantik	12
3. Zur Untersuchung	19
I. Zur Ästhetik der Klavierfassung von Beethovens Symphonien	24
1. Entstehung	25
a) Historische Umstände	25
b) Liszts Anmerkungen	33
2. Die klangliche Transformation	38
a) Konzept	39
b) Technik und Mittel	40
3. Die Freiheit beim Transkribieren	46
a) Strategien des Transkribierens	47
b) Das Tremolo	55
c) Die Aufführungsanweisungen	61
II. Mehrfache Überarbeitung: „Die Lorelei“	69
1. Zur Entstehung und zu den Quellen	72
a) Die Liedfassungen	72
b) Die beiden Klaviertranskriptionen	75
c) Die Version für Gesang und Orchester	79
2. Melodik und Semantik	83
a) Zum Notentext	88
b) Der Kontext von Liszts pianistischer Entwicklung	95
c) Beziehung zur Originalkomposition	104
III. Formkonzeption: <i>Réminiscences de Don Juan</i>	117
1. Streben nach „dauerhafter Gültigkeit“	120
2. Form und Symbolik	127
a) Variationstechnik	130
b) „Ossia“	143
3. Virtuosität als Bestandteil der Komposition	150
Fazit	164
Literaturverzeichnis	167

Vorwort

Anders als üblicherweise in der Musikgeschichte ist Liszts Originalkomposition nicht der einzige wichtige Bestandteil seines kompositorischen Schaffens. Mit gleicher Intensität beschäftigt er sich mit der Transkription, die insofern als eigener Beitrag zu seinem Schaffen angesehen werden muss. Unter der Perspektive von Kompositionstechnik und Semantik werden in der vorliegenden Arbeit die gegenseitigen Einflüsse von Transkription und Originalkomposition behandelt werden. Anstatt von einer Gleichberechtigung der beiden kompositorischen Kategorien wird die Untersuchung von der Ansicht geleitet, Liszts Transkriptionen als ein Sondermodell seines eigenständigen Schaffens anzusehen.

Herzlich danken möchte ich meinem verehrten Akademischen Lehrer Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (FU Berlin) für seine von Beginn der Arbeit an umfassend gewährte Unterstützung, Förderung und hilfreiche Unterweisung. Seine Anregung zum Thema „Transkription“ hat mein Interesse an der Liszt-Forschung auf wissenschaftlichem Weg ermöglicht. Als besonders instruktiv erwies sich seine 1988 bei Schott in Mainz veröffentlichte Schrift *Ferruccio Busonis Poetik*. Seine Forschungskolloquien schufen günstige Voraussetzungen für den Fortschritt der Arbeit.

Besonders dankbar bin ich Prof. Dr. Christian Thorau (Universität Potsdam) dafür, dass er die Arbeit mit Rat und Zuspruch förderte, sowie für seine Bereitschaft zur Begutachtung der Dissertation.

Zu danken habe ich außerdem Dr. Anja Bunzel, Susanne Bärsch, Klaus Stork, Dr. Martin Andris, Sophia Gustorff, Leo Lopian und Franziska Jünger für ihre zeitaufwändige Lektüre meines deutschen Textes in seinen verschiedenen Stadien, für sprachliche Verbesserungen, Vorschläge und die damit verbundenen gedanklichen Anstöße.

Die vorliegende Arbeit ist 2017 vom Gemeinsamen Ausschuss der Philosophischen Fakultäten der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen worden. Zum Publizieren wurde sie noch einmal durchgesehen.

Berlin, Sommer 2018

Longkang Wu

Einleitung

Die kompositorische Tätigkeit Liszts umfasst den langen Zeitraum von 1822 an – als er im Alter von 11 Jahren in Wien mit der ersten Komposition¹ begann – bis zu seinem letzten Lebensjahr 1886. Das schöpferische Werk Liszts deckt die Auseinandersetzung mit fast allen kompositorischen Bereichen ab: Neben den überwiegenden Klavierwerken umfasst das Œuvre noch das Orchesterwerk und die Vokal- und Chorkompositionen.² Die große Gattungsvielfalt betrifft nicht nur das weltliche bzw. Standard-Schaffen Liszts, sondern auch die geistlichen Kompositionen.

Liszt selbst hat seinen kompositorischen Werdegang in einem Schreiben von 1874 an seine Biographin Lina Ramann wie folgt ordnend aufgegliedert:

Mein geringfügiger Lebenswandel im Noten spielen und schreiben [sic] zertheilt sich unclassisch wie eine classische Tragödie, in 5 Acten: – 1^{ter} = Die Kinderjahre bis zum Tode meines Vaters, 28³. 2^{ter} = 30 bis 38, herumtastendes Studieren und produziren [sic] in Paris, und vorübergehend in Genf und Italien, vor meinem Wieder Auftreten [sic] in Wien, (38) dessen Erfolg mich zur Virtuosen Laufbahn bestimmte. 3^{ter} = Concert Reisen: Paris, London, Berlin, Petersburg etc.: Fantasien, Transcriptionen, Saus und Braus. 4^{ter} = 48 bis 61 [,] Sammlung und Arbeit in Weimar. 5^{ter} = Deren consequente Fortsetzung und Abschlißung, in Rom, Pest, Weimar von 61 bis ...⁴

In diesen Zeilen Liszts fällt bereits der Begriff „Transkriptionen“ auf. Wirft man einen Blick auf das Werkverzeichnis Liszts, so ist beachtlich, dass die Transkriptionen beinahe die Hälfte seiner Gesamtkomposition einnehmen und in allen fünf „Akten“ seines kompositorischen Werdegangs Teil seines Schaffens sind: Für Klaviersolo allein sind es rund 140 Werke bzw. Opuszahlen.

¹ *Tantumergo* (gilt als verloren). Liszts erste publizierte Komposition 1822 entspricht den *Variationen über einen Walzer von Diabelli* (S 147). Vgl. Yakov Milstein, *Liszt*, Bd.1, Peking 2002, S. 51.

² Zu ergänzen sind beispielweise noch die Orgelwerke und die gemischten Gattungen - so wie die Melodramen und die 1825 unter seinem Namen aufgeführte Oper *Don Sanche* (S 1).

³ Adam Liszt starb bereits am 28. August 1827.

⁴ Vgl. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873-1886/87)*, Mainz 1983, S. 36 ff.

Die originalen musikalischen Vorlagen der lisztschen Klaviertranskriptionen stammen aus den Bereichen Symphonie, Vokalmusik, Oper und Orgelkomposition. In der Gattungsvielfalt der Transkriptionen Liszts wird die Weiterentwicklung der *Klavierauszüge* deutlich aufgezeigt. Nicht nur das musikalische Gerüst, sondern auch die Einzeleffekte werden von ihm beim Transkribieren berücksichtigt. Ihm ist bewusst, sowohl das Original so weit wie möglich getreu zu übertragen als auch auf die besonderen Klangschattierungen des Orchesters bzw. Klangfarben auf dem Klavier Rücksicht zu nehmen. Neben den klanglichen Innovationen gelten die speziellen *Partitions de piano* (Klavierpartituren) Liszts als hervorragende Umsetzung der philologischen Forderung, die Originalidee der ausgewählten Komposition sinnestreu in die Sprache des Klaviers zu übersetzen.

Die beiden Experimente der lisztschen Transkriptionen bzw. der kompositorischen Maßnahmen der klanglichen und philologischen Berücksichtigung bilden eine höhere Anforderung, mit der das Klavier als Mittel des musikalischen Ausdrucks zu einer einflussreicheren Stellung erhoben wird. Die pianistische Technik, die die Semantik sowie die neue musikalische Sprache der Transkriptionen Liszts unterstützt, beansprucht somit ein professionelles (bei manchen ein quasi virtuosos) Niveau. Liszt konzipiert also seine Klaviertranskriptionen aus der Sicht der künstlerischen Ebenen für den Konzertsaal - das selbständige Musizieren der Klavierbearbeitung wird dann von dem einfach spielbaren Klavierauszug des Hausunternehmens zu einer Art konzertreifen Solo-Aufführung verwandelt.

Da alle Details der originalen musikalischen Besetzungen einzig am Klavier realisiert sind, gelten die Klaviertranskriptionen Liszts als eine Vermittlung der Originalwerke an das Publikum - sei es als Erinnerung der bereits bekannten Musikthemen oder auch als Verbreitung der vorzustellenden Kompositionen. Jedoch ist die Frage der kompositorischen Vermittlung neu bzw. vielschichtig zu betrachten. Die bekannte These, dass die Verbreitung bzw. die massenhafte Popularisierung des Originals die primäre Motivation des Transkribierens Liszts sei, zeigt sich angesichts des soeben genannten hohen Qualitätsanspruchs der Transkription – sowohl bezüglich Komposition als auch Aufführung – als unvollkommen bzw. unzutreffend.

1. Das Verhältnis von Original und Transkription

Unter dem Postulat der musikalischen Originalität kann das gesamt kompositorische Schaffen Liszts zweiteilig gegliedert werden: zum einen in die Originalkompositionen, zum anderen in die Werke, die nicht als „Original“ gekennzeichnet sind. Hierbei gibt es in der musikwissenschaftlichen Forschung unterschiedliche Ansichten und Neologismen, die zu differierenden Aufteilungsergebnissen führen. Zur Vereinfachung und Klarheit wird die zweite Hauptkategorie in der folgenden Diskussion als „Transkription“ bezeichnet.

Eine klare und unumstrittene Abgrenzung von Original und Transkription bei den Werken Liszts ist eine uralte Problematik. Als Ursache dafür sehe ich den bemerkenswert großen gemeinsamen Raum bzw. die Verwandlungsmöglichkeit zwischen dem Original und der Transkription. Das bekannte Klavierstück „Liebestraum III“ (S 541) ist ein geeignetes Beispiel. Die Originalvorlage ist Liszts Liedkomposition (S 298) auf den Text von Ferdinand Freiligrath, deren erste Version 1843 vertont und in 1847/50 revidiert wurde. 1850 ist das Soloklavierstück bzw. die Transkription der revidierten Liedfassung des gleichen Jahres erschienen. Da diese transkribierte Version viel bekannter als die Liedfassung ist, konnte sie als Originalkomposition angesehen werden.

Diese Einordnungsmöglichkeit, welche die förmliche Theorie überschreitet, mag Liszt dagegen nicht. Selbst hat er die transkribierte Fassung seiner drei Petrarca-Lieder (*Tre Sonetti di Petrarca*)⁵ als „Original-Klavierwerk“ ins zweite Album des *Pilgerjahres* aufgenommen. Auf der anderen Seite ist das Auftreten der Transkription im Original bzw. die Transkriptionsverwandlung in Original nicht nur bei seinen eigenen originalen Kompositionsvorlagen zu sehen. Dafür gelten seine sechs *Grandes Etudes de Paganini* als weiteres Beispiel, in welchem die Transkriptionen der fremden Werke als Äquivalent des Originals eingeordnet werden können.

Ein anderes Problem ist die Klassifizierung innerhalb der Kategorie der Transkriptionen selber. Im Allgemeinen sind innerhalb dieser großen Reihe der Kompositionen zwei Gruppen zu unterscheiden. Einerseits handelt es sich um die als „Partition de piano“ bezeichneten Transkriptionen, in denen das Original – sowohl

⁵ *Années de pèlerinage .Deuxième année: Italie.* Nr. 4-6.

das klangliche als auch das inhaltliche – prinzipiell streng transkribiert wird; andererseits geht es um alle übrigen Transkriptionen, bei denen die originalen musikalischen Materialien mit wesentlich mehr Freiheiten behandelt worden sind.

„Partition de piano“ ist die einzige Transkriptionsbezeichnung, welche sich auf eine spezielle Signifikanz der Klaviertranskription Liszts bezieht. Die Nomenklatur der freieren Klaviertranskriptionen ist demgegenüber vielfältig und deren Bedeutung ist nicht distinkt - darunter fallende Bezeichnungen sind Fantasie, *Réminiscences*, Illustration, Transkription sowie Paraphrase etc. In dem von Liszt selbst verfassten *Thematischen Verzeichnis*⁶ seiner Werke wurde die Nomenklatur der freieren Transkriptionen nach „Fantasien, *Réminiscences*, Illustrationen, Paraphrasen und Transkriptionen von Motiven aus Opern und anderen Motiven“ und „Transkriptionen von Gesängen und Liedern“ typisiert.

Was bereits aufgezeigt wurde, ist eine übliche Aufteilungsmöglichkeit der lisztischen Klaviertranskriptionen. Aufgrund der allgemein unscharf gebrauchten Nomenklatur⁷ bleibt deren Gliederung grob. Allerdings hält die folgende Untersuchung es für unzweckmäßig, die bei den Transkriptionen verwendeten uneinheitlichen Bezeichnungen zu katalogisieren. So wie sich die Bedeutungen von „Arrangement“, „Bearbeitung“ und „Transkription“ im heutigen musikalischen Verstande noch überlappen, ist die Durchlässigkeit der von Liszt verwendeten Nomenklatur (manche sogar erfunden) gleichermaßen zu begreifen. Außerdem ist eine weitere Forschung zur distinkten Katalogisierung der Nomenklatur überflüssig. Denn statt lediglich die Fläche aufzuteilen, sollte die Untersuchung auf die verschiedenen unterliegenden Schichten der Transkriptionsauseinandersetzungen Liszts mehr relevante Details herausfinden.

Als erste Schicht gilt die Klaviertranskription als Klangträger der Kompositionsvorlage, wobei die originale musikalische Besetzung auf das Klavier übertragen wird. Liszts Ausgabe des überlieferten Notentextes ist statt in einer wörtlichen Wiedergabe des Originals in eine „Tonschöpfung“ übergegangen. Die kompositorischen Freiheiten, welche bei der strengen Übersetzung seiner

⁶ Vgl. *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt*, Leipzig 1877 (Erstausgabe: *Thematisches Verzeichnis der Werke F. Liszt. Von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855).

⁷ Für eine ausführliche Darstellung dieser Problematik siehe Albrecht Riethmüller, *Franz Liszts „Réminiscences de Don Juan“*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXIII)*, Wiesbaden und Stuttgart 1984, S. 276-279.

Klavierpartituren eingesetzt sind, sind nicht als Entfernung von den Originaltexten zu verstehen. Vielmehr bieten sie fürs Transkribieren die benötigten Lösungsmöglichkeiten auf der Sprache des Klaviers, womit das transkribierte Produkt die wortgetreue Ebene übersteigt und sich an das *Wesen* des Originals annähert.

Für eine Besonderheit der klanglichen Übertragung vom Original in die Klaviertranskription bieten sich zum einen die Sololieder der Vokalkompositionen, zum anderen die Arien und Duette etc. der Opern an. In der Klavierversion wird nicht nur die instrumentale Besetzung bzw. Begleitung des Originals umgearbeitet, sondern übernimmt der Klavierpart gleichfalls die Singstimme. Die Aufgabe, den Liedtext bzw. den literarischen Ausdruck des Gesangs zu Gehör zu bringen, ist wegen der ausbleibenden Singstimme einzig von der klanglichen Realisation des Transkribierens der Klavierfassung abhängig.

Bei Liszts Transkribieren seiner eigenen Liedkompositionen handelt es sich um eine besondere Situation. Das ursprüngliche musikalische Denken der Liedvertonung zeigt sich in der Klavierfassung keine einfache Wiedergabe, sondern eingreifende Entwicklung. Die verwandelte kompositorische Substanz der transkribierten Versionen entspricht also der Möglichkeit fürs weitere Komponieren.

Liszts Übertragungen von Opernmotiven auf das Klavier bzw. die Opernfantasien bieten für die letzte Schicht seiner Transkriptionstätigkeiten typische Paradigmen. Bei denen wird aufgezeigt, dass beim Transkribieren der vollendeten fremden Kompositionen die Fortsetzung eines kompositorischen Denkens gleichfalls durchführbar ist. Es ist nachvollziehbar, wie durch das Transkribieren eine neu auskomponierte Version der jeweiligen originalen Vorlage entstehen kann. Mit seinem individuellen Leitfaden bzw. eigenen Formkonzept sind die behandelten ausgewählten Opernstücke bei den Fantasien Liszts sozusagen „nachgedichtet“.

Es ist nahezu unmöglich, das gesamte Transkriptionsverfahren Liszts von seiner künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit abzutrennen. Ebenso schwer wird es zu entscheiden, ob die ausgebrachten Transkriptionsprodukte eher Nach- oder Neuschöpfung sind. Über die hervortretende Komplexität von Liszts Transkriptionen, vor allem seiner Bearbeitungen fremder Kompositionen, sind hier ein paar Anmerkungen von Béla Bartók⁸ zu erwähnen:

⁸ Ebenda, *Liszt-Probleme*, in: Bence Szabolcsi (Hrsg.), *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1972, S. 140 f.

Als erstes muss hierzu vermerkt werden: Womit sich Liszt auch befasste, ob es sich nun um das [...] Kunstlied, um eine italienische Arie oder was sonst immer handelte, er formte es derart nach seinen Intentionen, drückte ihm so sehr den Stempel einer spezifischen Persönlichkeit auf, dass alles gewissermaßen sein persönliches Eigentum wurde. Was er an fremden Elementen übernahm, das wurde unverkennbar zu Musik von Franz Liszt. Und das Allerwichtigste: Er vermischte diese Elemente fremden Ursprungs so sehr mit dem, was er von sich aus dazugab, dass wir auch nicht bei einem einzigen seiner Werke die Größe seiner Schöpferkraft in Zweifel zu ziehen brauchen. Man könnte von Liszt sogar behaupten, dass er eklektisch im besten Sinne des Wortes war: Er griff sehr viel Fremdes auf, aber noch mehr schöpfte er aus sich selbst.

Die klare Ansicht Bartóks, die Transkription als kompositorisches „Eigentum“ anzusehen, deutet eine verschwimmende Dimension zwischen der Transkription und dem Original an. Liszts Umarbeitung lässt sich zwar nicht von dem Transkribieren freischalten, jedoch ist sie mit all seiner Schöpfung trotz einer fremden Musikvorlage nicht mehr auf den Transkriptionsbegriff zu beschränken. Das gleiche gilt auch bei seiner Umarbeitung eigener Werke: Das Transkribieren entwickelt sich als die End- bzw. nachfolgende Phase des hervorgehenden Originalkompositionsverfahrens der jeweiligen musikalischen Ur-Idee, wobei ein offensichtlich bemerkbarer gemeinsamer Verbindungsschnitt von Transkription und Originalkomposition zu erkennen ist.

Dementsprechend wurde das 1877 von Liszt selbst erstellte *Thematische Verzeichnis* seiner Werke nicht anhand der absoluten Abgrenzung vom Original und Transkription eingerichtet; stattdessen beruhen die beiden Hauptteile der Gesamtkomposition jeweils auf Instrumental- und Vokalkomposition. Auf der anderen Seite fällt eine deutlich untergliederte Sortierung für Transkription von Instrumentalwerken mit differenzierten Besetzungen auf. Unter „Werke für Pianoforte allein“ wurden die Klaviertranskriptionen neben dem Original sogar in fünf verschiedenen Gruppen gesondert klassifiziert.

Liszts Auffassung, alle transkribierenden Verfahren als kompositorische Auseinandersetzung zu begreifen, stimmt mit dem historischen Musikbegriff überein, dass Transkription und Originalschaffen im 19. Jahrhundert gleichermaßen zur Komposition gehören.⁹ Doch aufgrund des hohen kreativen Anteils der

⁹ Vgl. Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988, S. 15f.

Transkriptionen Liszts ist innerhalb des kompositionshistorischen Diskurses ein Traditionsbruch zu erwarten. Was Liszts Innovation für Transkription erzielt – so wie die Bewegung der transkribierten Werke zum „Eigentum“ bzw. zur Neuschöpfung – ist ein Plus. Wird dann dieser gleiche Prozess den anderen kompositorischen Parameter, die Originalkomposition, nicht beeinflussen? Wie würde Liszts Originalschaffen sich damit verändern bzw. wie würden die beiden Parameter sich gegenseitig entwickeln?

Hier werden bereits einige wesentliche Punkte deutlich, welche sich auf die nachfolgende Untersuchung beziehen: das Problem der differenzierten Schichten beim Transkribieren als Auseinandersetzung im Sinne der kompositorischen Schöpfung des intendierten musikalischen Inhalts; allgemein gefasst, das Problem der kompositorischen Verwandlung von Transkription in Original in Verbindung mit dem Problem der relevanten Neuschöpfungen in Liszts Originalkomposition. Zum anderen geht aber auch eine Frage von Liszts Bemühungen aus und richtet sich auf die hinter seiner schöpferischen Auseinandersetzung der Klaviertranskription stehende Motivation, welche zu seiner Zeit nicht einmal allgemein nachvollzogen werden konnte. 1850 schrieb sein Mitarbeiter Joachim Raff an ihn:

Wissen Sie, dass es mir noch ein Rätsel ist, wie Sie ein derartiges Motiv einer so mühseligen Bearbeitung unterstellen konnten? Mit diesem Aufwande von Erfindung konnten Sie bequem eine Originalkomposition von höchster Bedeutung herstellen, und man hätte nicht wieder hören müssen, dass Sie aus Mangel an eigener Erfindung [...] gegriffen. - Ich weiß, was Sie antworten: ‚Ich will es so‘. Wogegen freilich nichts einzuwenden ist, als was Sie sich [...] wohl selbst vorwerfen werden, dass man nämlich die Stunden und Tage ebenso wenig geschenkt kriegt als die Gedanken, und dass Sie sich nicht an andere große Namen mehr anklammern dürfen, wo alle Welt auf Sie sieht, um von Ihnen selbst das Movens einer neuen Periode ausgehen zu sehen. [...] Haben Sie je erlebt, dass man eine neue Fregatte an eine alte Brigg hängt, um sie schneller segeln zu machen?¹⁰

Raff hätte neben seiner Kritik gleichzeitig die Antwort auf seine Frage von Liszt fordern können. Die „mühselige“ Transkription ist als großer Bestandteil und als ein besonderes Interesse von Liszts kompositorischer Tätigkeit erkennbar. Sie zeigt sich

¹⁰ Vgl. La Mara (Hrsg.), *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd.1, Leipzig 1895, S. 154.

bei ihm nicht nur wie ein persönliches Stilmerkmal, sondern bezieht sich auf die damaligen musikhistorischen und -ästhetischen Umstände. Das 19. Jahrhundert ist eine Zeit, in der kaum je so viele Komponisten sich der Transkription freizügig zugewandt haben. Andererseits ergibt sich eine paradoxe Lage, denn erst die individuelle Originalkomposition macht das komponierende Genie aus, worauf der wesentliche Fokus des damaligen musikalischen Geniekults bezogen war. Bevor Liszt den Schwerpunkt seiner musikalischen Betätigung auf die Komposition verlagerte, wurde er in erster Linie als ausübender Pianist bzw. Klaviervirtuose aufgefasst – diese gefeierte Figur des musikalischen Interpreten gilt einerseits die alle ins Staunen versetzende Virtuosität und das Vergnügen des Starkults im hohen Sinne, andererseits auch im niederen Niveau etwa der Artisten im Zirkus, Gaukler und Diener. Die doppelte Verachtung der künstlerischen Personifizierung und des geistig tief eingehenden kompositorischen Denkens auf der virtuosens Laufbahn des 19. Jahrhunderts, welche Liszt persönlich vorgefunden und sich ihr radikal entgegengesetzt hat, gilt für ihn als entscheidender Anreiz, seine eigene Position in der Komposition zu erwerben. Vor diesem Hintergrund ist es am klarsten zu ersehen, dass Liszt alle seine Schöpfungen der Klaviertranskription nicht für genügend hält, sondern richtet seine endgültige Zielsetzung überhaupt auf die höchste Instanz der musikalischen Bestätigung seiner Zeit mit der eigenständigen Originalkomposition. Sein Originalschaffen bleibt daher nicht in der kompositorischen Tradition verhaftet, sondern nimmt eine auf den innovativen Stand der „Zukunftsmusik“ reagierende Stellung ein. Sowohl Liszts kompositorische Konzeption von Form als auch die auffällige Klanggestaltung seiner originalen Klavierwerke lassen sich in seinen Klaviertranskriptionen wiederfinden. Die folgende Arbeit argumentiert, dass Liszts Transkriptionen einen wesentlichen Anteil an seiner Bildung und Entwicklung als Komponist gehabt haben und dass seine Originalkompositionen stark von seiner kompositorischen Erfahrung als Transkribist beeinflusst wurden und profitierten.

2. Zwischen Technik und Semantik

Bei Liszts Kompositionen zeigt sich ein Entwicklungsverlauf, der kaum isoliert von seinem musikalischen Werdegang auf dem Gebiet der Klaviertranskription betrachtet werden kann. An seinem Lebensabend fasst Liszt seine Erfahrung mit dem Transkribieren in einem Brief an Graf Zichy zusammen:

Dans les transcriptions, il n'est pas besoin de trop inventer. Une certaine fidélité [sic.] conjugale à l'original sied au mieux. [...] Peut-être la pratique de 50 ans du métier de transcription (que j'ai quasi inventé) m'a-t-elle appui à garder la juste mesure entre le trop et le trop peu, en ce genre.¹¹

Im Laufe von Liszts Klaviertranskriptionstätigkeit zeigt sich eine gegenseitige Einflussnahme von Technik (das Mittel des musikalischen Ausdrucks) und Semantik (die Produktion des musikalischen Ausdrucks). Die sich konsequent weiterentwickelnde Technik ist eine Voraussetzung für das Transkribieren und leistet einen unersetzbaren Beitrag zur Ideenwiedergabe bzw. zur musikalischen Darstellung des Inhaltlichen (Semantischen). So sehr die ausgefeilte Technik den spezifischen semantischen Ausdruck der Transkription unterstützt, so sehr ist auf der anderen Seite erkennbar, dass die anspruchsvolle musikalische Wiedergabe des Inhaltlichen die Weiterentwicklung bzw. das Raffinement der Technik befördert.

Liszts Spieltechnik bzw. seine vollendete pianistische Fähigkeit erweist sich mit Blick auf seine Klaviertranskriptionen als noch entscheidender als seine allgemeinen kompositionstechnischen Kenntnisse (z.B. in Kontrapunkt und Formenlehre). Das detaillierte Wissen um das Instrument und seine technischen Anforderungen bilden die Grundlage für das erfolgreiche Anfertigen von Klaviertranskriptionen. Während in den virtuosen ornamentalen Passagen der späteren Werke die Mannigfaltigkeit des Klavierklangs aufgezeigt wird, findet man in den frühen Werken Liszts eher einseitig anmutende Bassfiguren traditioneller Ausprägung. Die Klaviertranskription der *Symphonie fantastique* wurde für ihre Nähe zum Originalwerk von Berlioz gerühmt. Liszt plante die Übertragung am 9. Dezember 1832, also zwei Jahre nach der Uraufführung – seine neue technische Konzeption wurde dabei von Paganinis Spiel

¹¹ Datiert „3 Août. 80. Weimar“, in: Margit Prahács (Hrsg.), *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*, Budapest 1966, S. 231.

im April 1832 inspiriert.¹²

Die Entwicklung von Liszts pianistischer Technik zeigt sich deutlich anhand der umfassenden Revisionen seiner beiden wichtigen Bände *Études d'exécution transcendante* (S 139) und *Grandes études de Paganini* (S 141). Die ursprünglichen Fassungen der beiden Sammlungen wurden 1826 und 1838 veröffentlicht; erst im Jahre 1851 arbeitete Liszt die endgültigen Fassungen beider Bände aus. Die Änderungen liegen hauptsächlich in einer Vereinfachung übermäßiger Schwierigkeiten. Diese Rücknahme dient einer Verdeutlichung des musikalischen Inhalts.

Liszts Etüden, vor allem die zwölf *Études d'exécution transcendante*, können als ein musikalisches Konzentrat sowohl einer hochwertigen Spieltechnik als auch eines bemerkenswerten poetischen Ausdrucks angesehen werden. Während sich in der ursprünglichen Version noch der große Einfluss Czernys zeigt, sind die revidierten Fassungen mit beeindruckender Originalität komponiert. Statt technischer Übungen sind die zwölf Etüden wahrhaft poetische Klavierstücke, mit denen Liszt die bisherigen Grenzen pianistischer Technik erweitert, ohne die Schwierigkeit als solche bloß auszustellen.

Die endgültige Fassung der zwölf Etüden erschien im Sommer 1852 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.¹³ Wie die ursprüngliche Version von 1826 ist diese Fassung Carl Czerny gewidmet.¹⁴ Mit dem Titelzusatz „seule édition authentique revue par l'auteur“ deutet Liszt an, er wolle die früheren Fassungen widerrufen bzw. „desavouieren“. 1855 schreibt er an den Verlag Schott:

Nach einem rechtmäßigen, juridisch gültigen Übereinkommen, gab mir auf mein Verlangen vor 5 Jahren Herr Carl Haslinger das Eigenthums Recht meiner Etuden, der Etuden nach Paganini, der Ungarischen Rhapsodien und des Album d'un Voyageur, nebst den Platten seiner Auflage zurück, welche Platten ich bei meinen Cousin Dr. Eduard Liszt, [...] deponirt habe, und wovon kein Gebrauch mehr zu machen ist – weil ich diese Auflage als eine verfehltte Jugend Arbeit ansehe und sie gänzlich desavouire so dass in den General Catalog meiner Werke welcher nächstens bei Breitkopf und Härtel erscheinen wird diese früheren

¹² In seinem Brief an Pierre Wolff vom 2. Mai 1832 erzählt Liszt von seiner Bewunderung für Paganinis Spiel.

¹³ Der vollständige Titel der Leipziger Edition lautet *Études d'exécution transcendante pour le piano par F. Liszt*.

¹⁴ „H. Charles Czerny en temoignage de reconnaissance et de respectueuse amitié de son élève“.

Werke nicht verzeichnet sind [...].¹⁵

Noch ausführlicher schreibt Liszt am 17. Januar 1855 an Alfred Dörrfel:

Die Hofmeister'sche Auflage der 12 Etuden (mit einer *Wiegen*-Lithographie und dem Zusatz des Verlegers „travail de jeunesse“ !) ist einfach ein Nachdruck des Heftes Etuden, welches, als ich in meinem 13^{ten} Jahre¹⁶ war, in Frankreich veröffentlicht wurde. Ich habe diese Ausgabe längst desavouirt und durch die zweite bei Haslinger in Wien, Schlesinger in Paris, Mori und Lavener in London, unter dem Titel *Etudes d'exécution transcendante* ersetzt. Diese 2^{te} Auflage aber ist auch seit mehreren Jahren cassirt, und Haslinger hat mir das Eigenthumsrecht und die Platten nach meinem Verlangen zurückgestellt und sich contractlich verbindlich gemacht, fernerhin keine Exemplare dieses Werkes zu veräußern. Nach vollständigem Übereinkommen mit ihm setzte ich mich an die Arbeit und stellte eine dritte Auflage (sehr wesentlich verbessert und umgestaltet) meiner 12 Etuden her und ersuchte die Herren Härtel, dieselbe mit dem Zusatz „*seule édition authentique, revue par l'auteur etc.*“ herauszugeben, was auch geschah. Folglich erkenne ich bloß die Härtel'sche Ausgabe der 12 Etuden als die *einzig rechtmässige*, was ich auch durch eine im Catalog beigefügte *Note* deutlich ausspreche, und wünsche deshalb, dass der Catalog von den früheren keine Notiz nimmt. [...] Mit den Paganini'schen Etuden und den Rhapsodies hongroises hat es dieselbe Bewandniss, und ich bin nach Abschluss meiner Rechnungen mit Haslinger vollständig in das legale Recht getreten, die früheren Auflagen dieser Werke zu desavouiren und gegen den eventuellen Nachdruck derselben zu protestiren, da ich sowohl im Besitz des Eigenthumsrechts als der sämmtlichen Stich-Platten davon wieder gelangt bin.¹⁷

Für Liszt nimmt das Klavier „die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente“¹⁸ ein. Von 1822 bis 1840 widmet Liszt seine kompositorische Tätigkeit hauptsächlich dem Klavier, seine ästhetischen Auffassungen werden pianistisch umgesetzt. Liszts Formulierung, dass ihn beim Gang an das Klavier ein Fieber erfasse („L'espèce de fièvre qui me dévorait“¹⁹), macht seine Leidenschaft für das Instrument deutlich. In

¹⁵ Brief datiert auf den „5. November 55 – Weymar“. Vgl. Edgar Istel, *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*, in: *Die Musik*, Jg. 5, Quartal 3, 1905/06, S. 47f.

¹⁶ Diese Etuden komponierte Liszt im Alter von 15 Jahren.

¹⁷ Vgl. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 189f.

¹⁸ „Le premier rang dans la hiérarchie des instruments“. Vgl. Liszts Brief an Adolphe Pictet im September 1837, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 120.

¹⁹ Vgl. Liszt, *An einen reisenden Dichter*, ebenda, S. 94.

dieser Hinsicht sind die folgenden Zeilen aus seinem offenen Brief an Adolphe Pictet – obwohl literarisch gefärbt – nicht zu unterschätzen:

Sie wissen nicht, dass der Vorschlag, das Klavier aufzugeben, mich traurig stimmt, wo es doch den ganzen ersten Teil meines Lebens, der untrennbar mit ihm verbunden ist, mit Licht erfüllte. Denn sehen Sie, mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd, vielleicht sogar mehr, denn mein Klavier ist ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben; es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den glühendsten Tagen meiner Jugend bewegt hat; dort waren alle meine Wünsche, alle meine Träume, alle meine Freuden und alle meine Leiden. Seine Saiten bebten von allen meinen Leidenschaften, seine fügsamen Tasten gehorchten jeder Laune, und Sie, mein Freund, wollen, dass ich mich beeile, es aufzugeben[...]? O nein! [...] selbst dann bliebe es mein fester Entschluss, das Studium und die Entwicklung des Klaviers erst aufzugeben, wenn ich alles getan habe, was möglich ist oder wenigstens was mir heutigentags zu erreichen möglich ist.²⁰

Wenn Liszt also das Klavier in Verbindung mit seiner eigenen „Sprache“ („ma parole“) bringt, bleibt grundsätzlich der seiner Auffassung nach besonders hohe Rang der Musik bestehen: statt der „einfachen Kombination der Töne“ („une simple combinaison de sons“) hat die Musik eine „poetische Sprache“ („un langage poétique“) zu bilden.²¹ Die kompositorische Tätigkeit Liszts verfolgt demnach die Zielsetzung, die Musik zu poetisieren bzw. der Komposition die „poetische Idee“ („le sens poétique“) zu verleihen. Bei der Transkription steht für Liszt die Semantik bzw. die musikalische Poetik im Mittelpunkt.

Liszts Ansicht, Musik sei eine Sprache, findet man in mehreren Schriften.²² Ein wichtiger Aspekt dabei ist, dass die Musik als Sprache gelten kann, d.h. sie ist für Liszt nicht inhaltslos. Allerdings wird ihr Inhalt nicht mit stabilen und invariablen Formen zum Ausdruck gebracht. Stattdessen vermittelt Musik „klar ausgeprägte Gedanken und Gefühle“, wie Liszt im Jahre 1855 in seinem Artikel *Robert Schumann*

²⁰ Im Original französisch. Vgl. ebenda, S. 119 und 121 (deutsche Übersetzung).

²¹ Vgl. dazu oben S. 125 (nach dem zitierten Text Liszts) mit Anm. 21.

²² Im Aufsatz *Robert Schumann* schreibt Liszt: „Die Musik hatte sich eine Sprache zu bilden.“ Vgl. Wolfgang Marggraf (Hrsg.), *Franz Liszt. Schriften zur Tonkunst*, Leipzig 1981, S. 239. Unter demselben Aspekt zitiert Liszt in *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“* E.T.A. Hoffmann: „Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserem Inneren widerklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken?“, ebenda, S. 192.

schreibt.²³ Im Berlioz-Aufsatz desselben Jahres wird die Beziehung von „Gedanken“ (in diesem Text „Geist“) und „Gefühl“ noch stärker erhell. Dazu schreibt Liszt:

Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder oder Vergleiche zu tun. Die Musik dagegen gibt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte, fassbare Wesenheit des Geistes.²⁴

Die Musik bedient sich des Geistigen, und zwar wird das musikalische Denken durch ein vom Musikalisch-Klanglichen ausgelöstes Gefühl zum Ausdruck gebracht. Mit zahlreichen Schlagwörtern wie *Unendlichkeit* („l’infini“), *Wirklichkeit* („les réalités“), *Ewigkeit* („éternelle“), *das Ideal* („idéal“) sowie *Wahrheit und Schönheit* („sentiment du vrai et du beau“) entfernt Liszt die poetische Idee („le sens poétique“) von alltäglicher Sprache und bringt sie stattdessen in einen Zusammenhang mit philosophischen Überlegungen.²⁵ In seinem Artikel über Schumanns Klavierkompositionen²⁶ aus dem Jahr 1837 macht er deutlich, dass das musikalische Denken sich der Poesie annähern sollte:

Was man ersehnt, was alle großen Geister von jeher ersehnt haben und ersehnen werden, ist, die Musik mehr und mehr mit Poesie zu durchdringen und sie zum Organe jener Seelentätigkeiten zu machen, die – wenn wir all jenen Glauben schenken wollen, die mit aller Kraft empfunden, geliebt und gelitten haben – der Analyse unzugänglich bleiben und sich dem begrenzten und endlichen Ausdruck der menschlichen Sprachen [„définie des langues humaines“] entziehen.²⁷

²³ Vgl. ebenda, S. 239.

²⁴ Liszt, *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*. Vgl. ebenda, S. 191.

²⁵ Liszt, *Lettres d’un bachelier ès-musique*, II, An George Sand. Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a.a. O., S. 100 ff.

²⁶ *Compositions pour piano, de M. Robert Schuman* [sic.], in: *Revue et Gazette Musicale de Paris* 4, Nr. 46 vom 12. November 1837, S. 488 ff.

²⁷ Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a.a. O., S. 380 (Original französisch) sowie S. 381 (deutsche Übersetzung).

Die sprachliche Sicht auf Musik führt zu einem weiteren Aspekt der lisztschen Ästhetik: die Subjektivität von Musik. Die Musik bzw. die „sinnliche Wiedergabe“²⁸ des musikalischen Denkens betrifft für Liszt die innere Welt der „Musiker“ bzw. der Komponisten.²⁹ Seiner Auffassung nach zielt die musikalische Poetik nicht auf die objektive Darstellung der Außenwelt, sondern auf subjektives Denken. Die poetische Musik („la musique poétique“) bildet nicht Natur und Umwelt ab, sondern drückt menschliche Leidenschaften („les passions humaines“³⁰) bzw. Gefühle und Empfindungen der Menschen aus.

Zwar wird das subjektive musikalische Denken von der Natur angeregt, jedoch soll in der poetischen Musik keine Kopie der Natur angefertigt werden:

Insbesondere der Musiker, der sich an der Natur begeistert, ohne sie jedoch zu kopieren, haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus. Er denkt, er fühlt, er spricht durch Musik.“³¹

Das bedeutet, die Natur wird in Liszts Kompositionen subjektiv dargestellt. Sie wird in der Musik poetisch umgestaltet und stimmt nicht mit der Objektivität überein. Die Auffassung von Natur als Trägerin menschlichen Gefühls wird in Liszts Brief an das Verlagshaus Schott vom 18. Mai 1855 deutlich. In den Zeilen über *Vallée d'Obermann*³² schreibt er:

Die Geographie hat aber bei diesem Stück durchaus nichts zu thun, denn es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman *Obermann* von Sénancourt dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. [...] *Obermann* könnte man das *Monochord* der unerbittlichen Einsamkeit der menschlichen Schmerzen nennen. [...] Das düstere, hyper-elegische Fragment „la Vallée d'Obermann“ welches in den Schweizer Jahrgang der *Années de Pèlerinage* aufgenommen

²⁸ Vgl. ebenda, S. 101.

²⁹ Die entsprechenden Erörterungen findet man beispielsweise in den folgenden Zeilen aus Liszts offenem Brief an George Sand vom 30. April 1837: „Im Gegensatz zum Dichter, welcher die Sprache aller spricht und sich überdies an Menschen wendet, deren Geist durch das unumgängliche Studium der Klassiker gebildet ist, spricht der Musiker eine geheimnisvolle Sprache, deren Verständnis ein besonderes Studium oder zum mindesten einen lang gewohnten Umgang mit ihr voraussetzt; und außerdem hat er gegenüber dem Maler und Bildhauer den Nachteil, dass diese sich mehr an das Formgefühl wenden, welches viel allgemeiner ist als das innerste Verständnis der Natur und das Gefühl für das Unendliche, welche das Wesen der Musik sind.“ Vgl. ebenda, S. 107, 109.

³⁰ Liszt, *Compositions pour piano, de M. Robert Schuman* [sic.]. Vgl. ebenda, S. 380.

³¹ Liszt, *Lettres d'un bachelier ès-musique, I, A un poète voyageur*. Vgl. ebenda, S. 95.

³² Gemeint ist *Années de pèlerinage. Première année: Suisse*, Nr. 6.

(da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von SÉnancourt worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen. Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu!³³

Den Grund, warum die Natur in der Musik nicht objektiv dargestellt werden kann, erörtert Liszt in dem Text *Compositions pour piano, de M. Robert Schuman* folgendermaßen:

Für das Verständnis aller Einzelheiten ist nach unserer Ansicht der musikalische Sinn [„le sens musical“], so vollständig er an sich ist, nicht ausreichend. Hier tritt uns die große Frage der poetischen und malenden Musik [„la musique poétique et pittoresque“], mit oder ohne Programm, entgegen, eine Frage, die obgleich oft angeregt, dennoch selten mit Ernst und Scharfsinn behandelt wurde. Man wollte immer unterstellen, dass die sogenannte *malende* Musik [„la musique soi-disant pittoresque“] den Anspruch erhebe, mit dem Pinsel rivalisieren zu wollen; dass sie erstrebe, den Anblick der Wälder, die zerklüfteten Täler eines Gebirges oder die Mäander eines Baches in einer Wiese zu *malen*; das hieße, schlicht das Absurde vorauszusetzen. Es ist offensichtlich, dass die Dinge, insofern sie objektiv gegeben sind, in keiner Weise dem Bereich der Musik angehören und dass der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als ein vollendeter Musiker mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters. Aber sobald dieselben Dinge in Beziehung zum Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektivieren, indem sie Träumerei, Betrachtung, Begeisterung werden, haben sie dann nicht eine eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik und wäre diese nicht imstande, sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen?³⁴

Selbst wenn die Musik wie die Malerei zur Naturabbildung fähig wäre, hätte Liszt kein Interesse an einer „malenden Musik“ im Sinne einer Natur-Illustration bzw. einer objektiven musikalischen Wiedergabe. Die Theorie und Ästhetik der musikalischen Subjektivität geht bei Liszt so weit, dass er sich in seinen Transkriptionen von den Vorlagen löst und im Wesentlichen ihre „Idee“ bzw. ihre Semantik zu transkribieren versucht. In den freien Bearbeitungen fremder Werke tritt der Fall auf, dass Liszt die Vorlage nicht „abmalt“, sondern seine eigene Ideen einfließen lässt.

³³ Vgl. Istel, a.a. O., S. 46.

³⁴ Im Original französisch. Vgl. Rainer Kleinertz (Hrsg.), a.a.O., S. 378 ff.

3. Zur Untersuchung

In der vorliegenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, Liszts Klaviertranskription als ein Sondermodell seiner kompositorischen Schöpfung, welches sein Originalschaffen mit den relevanten Profilen unterstützt, zu betrachten. Hierbei sollen die unterschiedlichen Formen der Kompositionsvorlagen und die vielfältigen Schichten der Transkriptionsauseinandersetzungen herangezogen werden. Die verfolgte Methode entspricht dem Verfahren der exemplarischen Werkanalyse unter dem Aspekt der Kompositionstechnik und Semantik, welche im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Die Gründe dafür sind wie folgt zu erörtern.

Liszts allgemeine Haltung zur Klaviertranskription sowie seine Transkriptionen haben innerhalb seines Œuvres und auch der Musikgeschichte eine Sonderstellung inne, welche kein anderer Komponist einnimmt. Im Vergleich zu dem Originalschaffen, worauf sich die Liszt-Kompositionsforschung bis heute weitgehend konzentriert hat, wurde die Transkription bisher eher stiefmütterlich behandelt: Sie wurde von den meisten musikwissenschaftlichen Forschungen ignoriert; darüber hinaus haben die Untersuchungsergebnisse die gängige These, die Transkription sei eine primitive Gattung, nicht einmal mit Sicherheit ausgeschlossen.³⁵

In den vergangenen 60 Jahren hat das musikwissenschaftliche Interesse an Liszts Transkriptionen zugenommen. Der jeweilige Forschungsstand beruht hauptsächlich auf der Untersuchung eines Einzelstücks bzw. einer Gruppe der gesamten lisztschen Klaviertranskriptionen, welche in der Regel nach Gattung oder Komponist unterschiedlicher Kompositionsvorlagen bestimmt wurde. Dieser Ansatz beschränkt sich nicht lediglich auf die überwiegenden Aufsätze, sondern betrifft auch die meisten Dissertationen bzw. Monographien des relevanten Themas. Dazu einige Beispiele: Suttonis Dissertation *Piano and Opera*³⁶ bietet ein Panorama der Klavier-Opernfantasien aus der romantischen Epoche. Ein einziges Kapitel (Kap. 6) widmet sich der lisztschen Transkription; in Bromens Dissertation³⁷ zu den

³⁵ Vgl. Albrecht Riethmüller, *Franz Liszts „Réminiscences de Don Juan“*, a.a.O., S. 277ff. und Sieghart Döhring, *Réminiscences. Liszts Konzeption der Klavierparaphrase*, in: Jürgen Schläder u.a. (Hrsg.), *Festschrift Heinz Becker. Zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, Laaber 1982, S. 131ff.

³⁶ Vgl. Charles Russell Suttoni, *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era* (= Diss. Univ. New York 1973)

³⁷ Vgl. Stefan Bromen, *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke*, Sinzig 1997(= Schumann-Studien, Sbd. 1; Zugl.: Diss. Univ. Köln 1996)

Klaviertranskriptionen schumannscher Lieder wird eine begrenzte Auswahl der Transkriptionen durch Liszt, Clara Schumann und Reinecke betrachtet; in der Arbeit von Kabisch³⁸ werden Liszts Transkriptionen schubertscher Lieder in einem einzigen Kapitel (Kap. 3) diskutiert.

Anders als die meisten Studien geht Pressers Arbeit³⁹ allein den Klaviertranskriptionen von Liszt nach und konzentriert sich ausschließlich auf die Opern- und Liedbearbeitungen. Liszts Klaviertranskription der symphonischen Werke wird nicht mit einbezogen.

Schröters Studie handelt von Liszts Transkriptionen beethovenscher Werke, und zwar berücksichtigt seine Analyse die Gattungsvielfalt der beethovenschen Originalkompositionen. Allerdings richtet sich das Hauptaugenmerk der Arbeit auf Liszts Beethoven- Rezeption.⁴⁰

Die englischsprachige wissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten Jahre mit Liszts Transkriptionen konzentriert sich auf die Untersuchung von ausgewählten Fragstellungen. Vor 2010 fallen zwei Dissertationen⁴¹ auf, nämlich die Arbeiten von Bellak (1976) und Kregor (2007).⁴² Eine jüngere Studie ist die Dissertation von Van Dine (2010).⁴³ Alle drei Dissertationen unterscheiden sich deutlich hinsichtlich ihrer jeweiligen Aspekte und Untersuchungsgegenstände. Während Bellak die kompositorische und ästhetische Auseinandersetzung bei Liszts Transkribieren exemplarisch dargestellt, wird die Problematik der musikalischen Genres in Van Dines Arbeit diskutiert. In Kregors Untersuchung wird der historische Zusammenhang des Musikarrangements am Anfang des 19. Jahrhunderts einbezogen, zudem wird die visuelle Wirkung von Liszts Konzertaufführung seiner Klaviertranskription zum Thema gemacht.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit ist in drei Kapitel gegliedert. Dabei sollen die kompositorischen Kriterien, die für die Transkription Liszts führend sind,

³⁸ Vgl. Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert*, München-Salzburg 1984

³⁹ Vgl. Diether Presser, *Studien zu den Opern- und Liedbearbeitungen Franz Liszts. Nebst eingehenden Vergleichsanalysen zwischen Original und Bearbeitung*, Diss. Univ. Köln 1953.

⁴⁰ Vgl. Axel Schröter (Univ. Paderborn 1996), „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“. *Studien zur Liszts Beethoven-Rezeption*, Sinzig 1999 (=Musik und Musikanschauung im 19. Jh. Studien und Quellen, Bd. 6)

⁴¹ Vgl. Michael Saffle, *Franz Liszt. A Research and Information Guide*, New York 2009 (Erstausgabe: *Franz Liszt. A Guide to Research*, New York 1991).

⁴² Vgl. Bellak, Richard Charles: *Compositional Technique in the Transcriptions of Franz Liszt*, Diss. Univ. Pennsylvania 1976 (142 Seiten. Notenbeispiele ab S. 70); Jonathan Kregor, *Franz Liszt and the Vocabularies of Transcription, 1833-1865*, Diss. Univ. Harvard 2007.

⁴³ Vgl. Kara Lynn Van Dine, *Musical Arrangements and Questions of Genre. A Study of Liszt's Interpretive Approaches*, Diss. Univ. North Texas 2010.

untersucht werden, und zwar jeweils unter dem Blickwinkel von Klang (Kapitel I), Fassung (Kapitel II) und Form (Kapitel III). Die Auswahl der zu betrachtenden Klaviertranskriptionen umfasst sowohl die strengen Übersetzungen der Klavierpartituren (*Partitions de piano*) als auch die freieren Transkriptionen von Liszt sowie die unterschiedlichen musikalischen Genres der Kompositionsvorlagen, nämlich die Klavierfassung von Beethovens Symphonien, die Liedtranskription für „Die Lorelei“ und die Opernfantasie *Réminiscences de Don Juan*. Dabei werden Klaviertranskriptionen aus allen wichtigen kompositorischen Schaffensperioden Liszts in der Untersuchung berücksichtigt.⁴⁴ Es handelt sich zudem um Transkriptionen fremder Werke sowie um Bearbeitungen der eigenen Kompositionen Liszts. Durch die weiterführende Darstellung der vielfältigen Kategorien der Klaviertranskriptionen wird das Untersuchungsinteresse auf die vielschichtige Problematik von Transformation (Verfahrensweise des Transkribierens) und Fassung (Überarbeitung der transkribierten Produktion) gelenkt. Die relevanten Gründe dafür sind wie folgt zu erörtern.

Das Klangliche als das Ausdrucksmittel des musikalischen Denkens ist für die gesamten kompositorischen Zeugnisse Liszts – sowohl unter dem Begriff der Programmmusik als auch der „poetischen Idee“ – deutlich gekennzeichnet. Bezüglich seiner Klaviertranskription stellt das Klangliche bzw. die klangliche Transformation das gravierende Verfahren zur Wiedergabe des Originals bzw. der „Übersetzung“⁴⁵ der ursprünglichen Kompositionen dar – wie bei Liszts Transkribieren beethovenscher Symphonien (Kapitel I.). Indem die Originalidee der ausgewählten Komposition bei den Klavierpartituren sinnestreu in die Sprache des Klaviers übersetzt wird, stellt die klangliche Transformation eine philologische Forderung dar. Ähnlich wie die klangliche Schöpfung gilt die musikalische Form von Liszts Transkription nicht als reine Kopie der originalen Kompositionsvorlage. Sofern die Transkription gegenüber dem Original eine neue musikalische Form besitzt, ist der Aspekt der Transformation einer musikalischen Form angesprochen (Kapitel III. *Réminiscences de Don Juan*).

Aus der Analyse der mehrfach überarbeiteten Fassungen derselben Kompositionen geht hervor, dass Liszt für eine bestimmte musikalische Idee nach immer neuem Ausdruck sucht. Das ständige Umarbeiten desselben Musikwerks ist vor allem bei

⁴⁴ Nur außer dem frühesten Stadium.

⁴⁵ Vgl. Liszts Brief an Adolphe Pictet, datiert auf September 1837, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd.1, Wiesbaden 2000, S. 120 (Original französisch) und 121 (deutsche Übersetzung).

seinen eigenen Kompositionen zu sehen. Anhand des klanglichen Prinzips und der Formkonzeption, welche für Liszts gesamte kompositorische Anschauung gewichtig sind, ermöglicht die mehrfache Überarbeitung, die poetische Idee einer erschlossenen Komposition beim Transkribieren fortzusetzen bzw. weiter zu komponieren. Bei Liszts „Lorelei“ (Kapitel II.), bei der alle seine originalen Liedfassungen fürs Klavier transkribiert sind, ist methodisch der Vorteil eines kontrastierenden Vergleichs gegeben, gleichzeitig ist die kompositorische Entwicklung der nacheinander erschienenen Fassungen von Liszt zu verfolgen.

„Entwicklung“ stellt in der vorliegenden Arbeit eine erweiterte Untersuchungsmöglichkeit dar. Hinsichtlich der kompositorischen Verwandlung von „Transkription“ und „Original“ ist Entwicklung als *Bewegung* bezeichnender Begriff für die Betrachtung der lisztschen Transkription bzw. Komposition besonders sinnvoll. Die mit der Zeit verwandelte kompositorische Semantik Liszts ist am besten im Kontext der bewegten technischen Konsequenzen – sowohl kompositorisch als auch pianistisch – darzustellen. Außerdem ist die Analyse für Liszts Kompositionen nur dann angemessen, wenn die Transkriptionen mit seinem Originalschaffen sowie seinen schriftlichen Anmerkungen *einheitlich* betrachtet werden.

Um sich den spezifischen Konzeptionen und Strategien bei Liszts Transkribieren anzunähern, ist der Vergleich der Transkriptionen mit den originalen Kompositionsvorlagen zu vollziehen. Außerdem wird die Arbeit die Transkriptionen Liszts mit den Bearbeitungen anderer Komponisten vergleichen, um die semantischen Eigenheiten der lisztschen Sprache in ihren kompositionsgeschichtlichen Kontext einordnen zu können.⁴⁶ Die analytischen Darstellungen sollen somit auch in Hinblick auf ihren sozio-kulturellen Hintergrund kontextualisiert werden.

Der Gedanke, sämtliche Klaviertranskriptionen von Liszt vollständig und lückenlos darzustellen, wird nicht in der vorliegenden Arbeit aufgenommen. Aufgrund der hohen Anzahl der lisztschen Transkriptionen bleibt diese Maßnahme utopisch.⁴⁷ Auf der anderen Seite ist ein solcher Versuch nicht notwendig, denn in der Geschichte

⁴⁶ Bei der Analyse zu Liszts Transkribieren beethovenscher Symphonien (Kapitel I) werden die zeitgenössischen Arrangements von Kalkbrenner, Hummel etc. betrachtet. In Kapitel III werden die relevanten Kompositionsstellen von Thalbergs *Don Juan-Fantasie* dargestellt, außerdem wird Busonis kritische Ausgabe bzw. seine Transkriptionsvariante der Fassung Liszts untersucht.

⁴⁷ Bis jetzt gibt es noch keine Gesamtausgabe bzw. deren Katalog, wobei die sämtlichen Klaviertranskriptionen von Liszt ausreichend aufgenommen und erschlossen sind. Für eine Übersicht der neuen lisztschen Werkverzeichnisse und der aktuellen Werkausgaben siehe Serge Gut, *Franz Liszt (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Band 14)*, Sinzig 2009, S. 804 ff.

verlor bereits eine große Anzahl der Klaviertranskriptionen ihren Einfluss. Darüber hinaus ist eine quantitative Untersuchungsmethode fruchtlos bzw. sie würde der vorliegenden Arbeit wenig helfen, die soeben aufgeführte vielschichtige Problematik von Liszts Klaviertranskriptionen weitergehend zu untersuchen.

I. Zur Ästhetik der Klavierfassung von Beethovens Symphonien

Liszt transkribierte sämtliche beethovenschen Symphonien für Klaviersolo und nannte die Transkriptionsreihe „Partition de Piano“ („Klavierpartitur“). Im Vergleich zu den „Arrangements“ bzw. „Klavierauszügen“ stellt diese von Liszt stammende Bezeichnung wegen der höheren Anforderung einer klanglichen Übertragung vom Orchester auf das Klavier einen Sonderfall der Transkription dar. Seine Briefzeilen aus dem Jahre 1863¹ enthalten eigene Erklärungen Liszts über die Benennung bzw. seine Erfindung der Klavierpartitur:

Par le titre de *Partition de Piano* (qui est à conserver et à traduire en allemand par „Clavier-Partitur“ oder „Pianoforte-Partitur“ ?) j’entends indiquer mon intention d’associer l’esprit de l’exécutant aux effets de l’orchestre, et de rendre sensibles dans les étroites limites du Piano des sonorités et nuances diverses.

Liszts Idee der „Partition de Piano“ bzw. seine erste meisterhafte Klavierpartitur geht nicht von Beethovens Symphonien aus, sondern von seiner Transkription der *Symphonie fantastique* von Berlioz aus dem Jahre 1833². Die Klavierpartitur von *Harold en Italie* 1836 gilt als eine weitere erfolgreiche Transkription einer Symphonie von Berlioz. Im Jahre 1837 schreibt Liszt:

Doch obwohl es uns immer noch an jener wesentlichen Voraussetzung, der Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe, ermangelt, so ist es uns dennoch schon gelungen, befriedigende symphonische Wirkungen hervorzubringen, von denen unsere Vorgänger noch keinen Begriff hatten; [...] Wenn ich nicht irre, habe ich in der Klavierpartitur der *Symphonie fantastique* zuerst den Entwurf eines anderen Verfahrens vorgelegt. [...] Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen habe, setze ich jetzt mit denen Beethovens fort.³

¹ Brief an Breitkopf und Härtel, datiert „Rome, 28 Août 63.“ Vgl. La Mara (Hrsg.), *Franz Liszts Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 47. Ähnliche Erklärung gibt es im Brief an Pictet vom Jahre 1837 (Vgl. S. 122 der vorliegenden Arbeit).

² Am 5. Dezember 1830 besuchte Liszt die Uraufführung der *Symphonie fantastique*.

³ Vgl. Liszts Brief an Adolphe Pictet, datiert „Chambéry, septembre 1837“, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd.1, Wiesbaden 2000, S. 120, 122 (Original französisch) und 121, 123 (deutsche Übersetzung).

1. Entstehung

Die Entstehungsgeschichte von Liszts Transkriptionen zu den neun beethovenschen Symphonien für ein Soloklavier beginnt im Jahre 1835 mit den ersten Entwürfen. Dazu liest man bei Ramann in ihrer Liszt-Biographie:

Liszt hatte schon in Genf⁴ den großen Gedanken gefaßt Beethoven's Symphonien dem Klavier einzuverleiben, wie er es mit der „Épisode de la vie d'un artiste“ von Berlioz gethan, und dort mit der Übertragung der Pastoral- und einiger anderen Symphonien begonnen.⁵

Die endgültigen Fassungen erschienen 1866⁶ bei Breitkopf und Härtel in Leipzig in neun Heften (Plattennummern 10668-10676) und sind Hans von Bülow gewidmet. Am 25. September 1865 schlägt Liszt dem Verleger brieflich den folgenden Widmungstext für die Veröffentlichung vor: „Beethoven Symphonien Klavierpartitur dem Freiherrn Dr. H. von Bülow gewidmet von Franz Liszt.“⁷

a) Historische Umstände

Dass Liszt die gesamten Symphonien Beethovens transkribiert, beruht auf seinem tiefen Respekt und der großen Begeisterung für die Werke Beethovens. Der Brief an Lenz⁸ zeigt die ausgesprochene Ehrfurcht Liszts gegenüber Beethoven. Im Folgenden seien einige relevante Zeilen des Briefes⁹ zitiert:

Pour nous, musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert – colonne de nuée pour nous conduire le jour, – colonne de feu pour nous éclairer la nuit „ *afin que nous marchions jour et nuit*“. Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre ; elles nous sont l'une et l'autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation.

⁴ Dies entspricht der Zeit zwischen dem 19. Juli 1835 und Oktober 1836, dass Liszt und Marie d'Agoult sich in Genf aufhalten.

⁵ Vgl. Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. 1, Leipzig 1880, S. 452.

⁶ Noch am Ende des Jahres 1865 beschäftigt sich Liszt mit der Korrektur. Am 5. November 1865 schreibt Liszt an den Verlag: „Ich habe dieselben mit fast übertriebener Sorgfältigkeit durchgesehen und durchgespielt. Es liegt mir sehr daran, daß meine Klavierpartituren der Beethovenschen Symphonien als eine fleißige, mustergültige Arbeit erscheinen, und bitte Sie deshalb, dem Stecher noch eine letzte Geduldsanstrengung bestens zu empfehlen.“ Vgl. Oskar von Hase, *Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 2, Teil I, Wiesbaden 1968, S. 177.

⁷ Vgl. ebenda.

⁸ An Wilhelm von Lenz in St. Petersburg, datiert „Weymar, 2 Décembre 1852“.

⁹ Vgl. La Mara (Hrsg.), *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 123f.

Im Jahre 1837 hat sich Liszt mit dem Transkribieren der Beethoven-Symphonien während seines Aufenthaltes auf Nohant¹⁰ intensiv beschäftigt. Im Brief von Marie d'Agoult an Adolphe Pictet nach Genf vom 30. Juni 1837 heißt es: „Franz fait un beau travail sur les symphonies de Beethoven et médite, entre deux cigares, ses chefs-d'œuvre futurs.“¹¹ In Ramanns Monographie wird Liszts Transkriptionsbeschäftigung in Nohant anders dokumentiert, und zwar folgendermaßen: „Wenn alles zur Ruhe gegangen, wenn Natur und Mensch nur im Traum und leisen Athemzug zu Leben scheinen, [...] der jugendliche Liszt [...] durchforschte die Partituren Beethoven's.“¹² Über Liszts Arbeitsergebnis schreibt Ramann weiter: „Die Vollendung der Klavier-Partitur der 'Pastorale', sowie die der ersten, zweiten und fünften Symphonie war die Frucht der nächtlichen Studien in Nohant.“¹³ Diese letzte Behauptung Ramanns weicht von der eigentlichen Tatsache stellenweise ab. Nachdem Liszt die Zeilen gelesen hatte, strich er die Worte „ersten, zweiten“ auf seinem „Handexemplar“¹⁴ durch.

Liszt bearbeitet also die 5. und 6. Symphonie im Jahre 1837 in Nohant. In demselben Jahr hat er hauptsächlich an vier Symphonien Beethovens gearbeitet. Dies sagt der Brief aus, den er an Adolphe Pictet im September 1837 aus Chambéry schreibt: „Déjà les quatre premières symphonies sont transcrites; les autres le seront dans peu.“¹⁵

Einige Punkte zum Brief Liszts aus dem Jahre 1837 sind allerdings noch zu klären. Die im Brief erwähnten „ersten vier Symphonien“ sind nicht die ersten vier Nummern der beethovenschen Symphonien, sondern die 3, 5, 6 und 7. An der 3. Symphonie arbeitet Liszt damals nicht systematisch. Er transkribiert allein den zweiten Satz („Marche funèbre“). Die Transkription des Trauermarsches wird gegen Ende 1841 abgeschlossen.¹⁶ In diesem Zusammenhang wird die nachfolgende briefliche

¹⁰ Zwischen dem 1. Mai und Ende Juli 1837 war Liszt (mit Marie d'Agoult) auf Nohant bei George Sand zu Gast.

¹¹ Vgl. Robert Bory, *Une Retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult*, Paris 1930, S. 119.

¹² Ramann, a.a.O., S. 451f.

¹³ Ebenda, S. 452.

¹⁴ Nachlass Goethe- und Schiller- Archiv Weimar (Signatur: 352 /1 bzw. D- WRa, L1755, Koll. 2, S. 452). Vgl. dazu: Imre Mezö, *Liszts Transkriptionen der Symphonien Beethovens für Klavier*, in: *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NLGA)*, Serie II, Bd. 17, S. XII sowie *Vorwort* zum Band 11 der Supplementbände der NLGA, S. XI.

¹⁵ Kleinertz (Hrsg.), a.a.O., S. 122.

¹⁶ Entsprechende Mitteilung befindet sich im Brief an Marie d'Agoult vom 13. November 1841, in dem Liszt schreibt: „Mais en revanche j'ai transcrit la marche funèbre de la *Symphonie héroïque* que j'enverrai à Mechetti pour son Album Beethoven. (Quelle stupide association d'idées, Album de

Mitteilung Liszts vom Anfang April 1838 verständlich, dass bis dahin drei Symphonien bzw. die Transkription der Symphonien 5-7 abgeschlossen wurden.¹⁷

An der Stelle lässt sich feststellen, dass die drei Klavierpartituren der Symphonien 5-7 zwischen Juli des Jahres 1835 und April 1838 entstanden. Zugleich machen sie die frühesten vollständig bearbeiteten Klaviertranskriptionen beethovenscher Symphonien Liszts aus.

Im oben erwähnten Zeitraum bestand noch kein Plan für die Transkription sämtlicher beethovenscher Symphonien. Tatsächlich wollte Liszt sich lediglich auf die soeben genannten vier Symphonien beschränken. Seiner Meinung nach eigneten sich diese Symphonien am besten fürs Klavier. In Liszts Brief an Breitkopf und Härtel vom 5. April 1838 wird dies folgendermaßen ausgedrückt:

[...] mais selon que vous le désireriez je pourrais m'engager à livrer les autres successivement, ou bien borner mon travail aux 4 Symphonies les plus importantes (s'il est permis d'énoncer cette opinion) : La pastorale [Nr. 6], *ut* mineur [Nr. 5], *la* majeur [Nr. 7], et l'héroïque [Nr. 3]. Je crois que ce sont celles qui ont le plus d'effet au piano.¹⁸

Im Brief an den Verlag Breitkopf und Härtel vom 15. Juli 1838 äußert Liszt seinen Wunsch, zunächst die Transkriptionen der „Pastorale“ und der c-Moll-Symphonie zu veröffentlichen.¹⁹ Die entsprechende Veröffentlichung der 5. und 6. Symphonie erfolgt zu Anfang des Jahres 1840; die Transkription des Trauermarsches der 3. Symphonie erschien im Januar 1842; im Jahre 1843 erschien die Klavierpartitur der 7. Symphonie.²⁰

Fast ein Jahrzehnt später bzw. um 1853 wurde Liszts Klavierpartitur der 9. Symphonie Beethovens für zwei Klaviere veröffentlicht. Die Transkription muss spätestens im Oktober 1851 fertiggestellt worden sein.²¹

Beethoven!)“ Vgl. Daniel Ollivier (Hrsg.), *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, Bd. 2, Paris 1934, S. 178.

¹⁷ Am 5. April 1838 schreibt Liszt aus Venedig an Breitkopf und Härtel in Leipzig: „Jusqu'à présent je n'ai terminé que 3 Symphonies.“ Vgl. La Mara (Hrsg.), a.a.O., Bd. 1, S. 18.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Vgl. von Hase, a.a.O., S. 149. Außerdem schlägt Liszt dem Verlag in demselben Schreiben den Preis vor, dass er für jede Transkription zwölf Guineen bezahlen solle.

²⁰ Vgl. Mezö, *Vorwort*, a.a.O., S. XI f. Die bisher genannten Klavierpartituren wurden bei mehreren Verlagen in Wien, Paris, Italien veröffentlicht. Während der pianistischen Tourneen spielt Liszt diese Symphonien in seinen Konzerten. Vgl. ebenda sowie von Hase, a.a.O., S. 151f.

²¹ Vgl. Mezö, S. XIII.

Die Vervollständigung der Klavierpartituren beethovenscher Symphonien für Klaviersolo entspricht dem Zeitraum von 1863 bis 1865. Das heißt, innerhalb von den genannten drei Jahren entsteht Liszts Transkription beethovenscher Symphonien in der gesamten Reihe, und zwar in der endgültigen Fassung.

Liszts Absicht, die vollständige Reihe (inclusive der frühen Veröffentlichungen) Beethovens Symphonien für Pianoforte allein („la série complète des Symphonies de Beethoven pour Piano seul“) zu übertragen, wird am 14. Januar 1850 dem Verlag Breitkopf und Härtel brieflich mitgeteilt.²² Darauf antwortet der Verleger:

Von großem Interesse würde uns die Reihe der Beethovenschen Symphonien sein; nur fürchten wir fast, die Eigentumsverleger der einzelnen werden schwer zur Einwilligung zu bestimmen sein. Gern, sehr gern wollen wir sogleich die erforderlichen Anfragen stellen, aber wir möchten Sie doch vorher fragen, ob Sie es nicht selbst für zweckmäßig halten, selbst die Initiative in dieser Sache zu ergreifen. Gewiß wollen wir Ihnen damit nicht etwas zumuten, in unserem Interesse zu handeln, so daß wir nur die Früchte genießen; allein, wir sollten meinen, wenn Sie sich selbst darüber äußern, daß eine gleichmäßige Ausgabe der Transkriptionen in Einem Verlag Ihnen wünschenswert sei, so wird das einen ganz anderen Eindruck machen, als wenn wir – bei welchen die Kollegen zunächst nur ein merkantiles Interesse voraussetzen – die Zumutung aussprechen. [...] Die betreffenden Verleger sind C.F.Peters (für 1 und 3), Haslinger (für 2, 7, 4, 8) und Schott (für 9).²³

Am 25. Januar schreibt Liszt, dass er sich mit der Veröffentlichung der angesprochenen Transkriptionsreihe beschäftigen werde.²⁴ Diese Arbeit kommt ein Jahrzehnt lang nicht voran. Nachdem Breitkopf und Härtel die Genehmigung für die Veröffentlichung der gesamten neun Beethoven-Symphonien bekommen haben bzw. diese von den anderen Verlegern eingeholt haben, treten die Verleger am 19. Januar 1863 erneut mit dem Plan der gesamten Transkriptionsreihe nach 13 Jahren an Liszt heran:²⁵

Wir dürfen ja wohl voraussetzen, daß Sie irgendeinmal Gelegenheit gefunden haben, von unserer Ausgabe der Werke Beethovens Notiz zu nehmen [...]. Der Grund desselben beruht auf einer kontraktlichen Vereinbarung mit sämtlichen Originalverlegern Beethovenscher

²² Vgl. Brief datiert „14 Janvier 1850 - Weymar“, in: La Mara(Hrsg.), a.a.O., Bd. 1, S. 84.

²³ Vgl. von Hase, S. 154 f.

²⁴ Vgl. ebenda, S.155.

²⁵ Vgl. von Hase, S. 172 f.

Werke als den berechtigten Verlageigentümern; in anderer Weise war dieselbe von unserem Gesichtspunkte natürlich nicht möglich. Jene Übereinkunft haben wir mit unseren Kollegen nicht nur in bezug auf die Originalwerke selbst, sondern auch auf alle und jede Arrangements derselben geschlossen. [...] Hier steht nun der Wunsch obenan, sämtliche Symphonien in einem zweihändigen Arrangement von Ihnen, hochgeehrter Herr, wie wir ein solches bereits von der 5. und 6. Symphonie in unserem Verlage besitzen, herausgeben zu können.

Unmittelbar schreiben Breitkopf und Härtel in demselben Brief an Liszt weiter:

Ob Sie zu solchen Arbeiten überhaupt noch Neigung und Muße haben, ob Sie diese namentlich jetzt dazu finden mögen, können wir nicht wissen; doch wird der Gegenstand, die Beethovenschen Symphonien, es wohl entschuldigen, wenn wir Sie selbst nach Rom mit dieser Frage und Bitte verfolgen. Lassen Sie uns denn freundlich wissen, ob und unter welchen Bedingungen Sie unseren Wunsch erfüllen möchten.

Liszts Brief vom 7. Februar 1863 gilt als entschiedene und entgegenkommende Antwort. Zu der vorgeschlagenen Veröffentlichung ist ein Totalhonorar von 100 Napoleondoren erwünscht; in dem folgenden Verlagsbrief vom 7. März erklären Breitkopf und Härtel, dass sie mit dem von Liszt gestellten Honorar „vollkommen einverstanden“ sind; in ihrem Brief an Liszt vom 30. Oktober 1863 liest man: „Inzwischen beehren wir uns Ihnen das Honorar für das Ganze, welches Sie auf 2000 Fr. gestellt hatten, in einem Wechsel auf Karl Kolb dort zu senden.“²⁶

Breitkopf und Härtel bieten in ihrem Brief an Liszt vom 19. Januar 1863, ihm die Partituren der Beethoven-Symphonien in der neuen kritischen Ausgabe zu übersenden: „Nehmen Sie unseren Antrag an, so würden wir uns erlauben, Ihnen die Partituren in unserer neuen Ausgabe zu senden, da die kritische Revision doch noch manche kleine Berichtigung herbeigeführt hat.“²⁷ Dementsprechend verspricht Liszt am 7. Februar, seine Klavierpartituren unter „besonderer Sorgfalt, Genauigkeit und Vollkommenheit“ zu unternehmen bzw. sie würden der neuen Symphonie-Edition in nichts „nachstehen“.²⁸ Am 25. März 1863 sind vier Symphonien Beethovens (Nr. 1-4) der neuen Ausgabe bei Liszt in Rom angekommen. Am folgenden Tag verkündet Liszt im Brief an Breitkopf und Härtel: „Vor Ende des Sommers sollen die vier

²⁶ Vgl. ebenda, S. 173 f.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 172 f.

²⁸ Ebenda, S. 173.

Symphonien im Klavierauszug fertig sein und in Leipzig anlangen.“²⁹ Über die Zusendung von Breitkopf und Härtel schreibt Liszt:

Hochgeehrter Herr Doctor, Die mir in Ihrem freundlichen Schreiben angemeldeten 4 Partituren der Beethoven'schen Sinfonien sind mir gestern zugekommen. Mein Auge weidet und labt sich einstweilen an allen Vorzüglichkeiten der herrlichen Ausgabe, und sogleich nach Ostern will ich mich an die Arbeit setzen. Es soll meinerseits nicht an gutem Willen und Fleiss fehlen, Ihren Auftrag entsprechend zu erfüllen. Allerdings muss sich ein Clavier-Arrangement dieser Schöpfungen damit begnügen, ein sehr dürftiges und weit entferntes *Ungefähr* zu verbleiben. Woher den nichtigen Hämmern des Claviers Athem und Seele, Schall und Kraft, Fülle und Weihe, Colorit und Accent einflössen? – Doch will ich es versuchen wenigstens die schlimmsten Übelstände zu beseitigen und der Clavier-spielenden Welt ein möglichst getreues Schema des Beethoven'schen Genius zu liefern.³⁰

Um das Original Beethovens bzw. alle neun Symphonien möglichst bei jeder Kleinigkeit getreu zu übertragen, will Liszt seine früher veröffentlichten Klavierpartituren anhand der neuen Ausgabe der Beethoven-Symphonien überarbeiten. Eben in dem Brief vom 26. März 1863 bittet er Breitkopf und Härtel:

Um der Bezeichnung der Gesamt-Titels „Kritisch durchgesehene Ausgabe“ bestens nachzukommen, bitte ich Sie, hoch geehrter Herr Doctor, mir späterhin nebst Ihrer neuen Auflage der Partituren von der Pastoral-, C-moll- und A-dur-Symphonie auch ein Exemplar meiner veröffentlichten Bearbeitung derselben zu überschicken. Wahrscheinlich werde ich mehreres daran verändern, erleichtern, berichtigen – und einige Fingersätze beifügen. Je vertrauter man mit Beethoven geworden, desto mehr haftet man an gewissen Einzelheiten und findet, dass selbst Geringfügiges nicht werthlos ist.³¹

Laut Liszts Brief vom 14. September 1864 aus Schloss Löwenberg an den Verlag wurden die überarbeiteten Versionen bzw. die „Korrekturen“ der Klavierpartituren der *Pastoral-* und *C-moll-Symphonie* aus Weimar zugesandt.³² Die endgültige Fassung

²⁹ Vgl. Brief datiert „26. März 63. Rom.“, in: La Mara (Hrsg.), a.a.O., Bd. 2, S. 36.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 35.

³¹ Vgl. ebenda, S. 35 f.

³² „Mit den Correcturen der Pastoral- und C-moll-Sinfonie (worin ich kaum ein paar Fehler vorgefunden) übersandte ich Ihnen (von Weimar) mein Clavier-Arrangement der 3 Instrumentalsätze der 9^{ten} Sinfonie.“ Vgl. ebenda, S. 76.

für die *A-dur*-Symphonie wird spätestens im August 1863 fertiggestellt. Am 28. August 1863 verkündet Liszt aus Rom dem Verlag brieflich, den „Trauermarsch“ der früh veröffentlichten Klavierpartitur noch zu überarbeiten. Zur Überarbeitung bzw. zur kritischen Revision bekräftigt er:

La tâche que vous avez bien voulu me confier est presque terminée, et vous recevrez par la même poste la Partition *de Piano* de 8 Symphonies de Beethoven, en attendant la 9^{me} que je me propose de vous envoyer avec les épreuves des précédentes. Les Numéros 1, 2, 3, 4 et 8 sont reliés en un volume ; il n’y manque que la Marche funèbre de la Symphonie héroïque publiée dans l’Album-Beethoven chez Mechetti, Vienne. Il me faudrait revoir cet arrangement (que vous m’obligerez de me faire parvenir avec les prochaines épreuves), car probablement j’y ferai de nombreuses corrections et modifications, ainsi que je l’ai pratiqué pour les Symphonies en *ut* mineur, en *la*, et la *pastorale*, éditées il y a une vingtaine d’années, et dont les exemplaires vous sont restitués aujourd’hui avec force changements, *errata* et *addenda*, vu que pour satisfaire à ma propre critique, il m’a fallu leur appliquer la torture du crayon rouge et de la colle, et les soumettre à un travail de remaniement fort détaillé.³³

Die Korrespondenz zwischen Liszt und dem Verlag verdeutlicht klar die Tatsache, dass die endgültige Fassung der ganzen Symphonie-Transkriptionsreihe einheitlich auf der neuesten kritischen Ausgabe des Originals Beethovens basiert, die Breitkopf und Härtel zwischen 1862 und 1864 veröffentlichten. Bis zum 25. April 1863 läuft die Zusendung der neuen Ausgabe sämtlicher Symphonien-Partituren so weit, dass die Verleger an demselben Tag brieflich melden: „Im Laufe des Sommers wird auch die 8. und 9. Symphonie in Partitur fertig werden, und wir werden nicht säumen, Ihnen auch diese zu übersenden.“³⁴ Im April 1864 erfolgt die Zusendung der neugestochenen 9. Symphonie in Partitur nach Rom.³⁵

Spätestens im September 1864 wird die Klavierpartitur der Sätze 1-3 der 9. Symphonie beendet und aus Weimar dem Verlag verschickt. Auf eine zweihändige Bearbeitung des 4. Satzes wollte Liszt verzichten. Auf seinem Autograph, auf Seite 26, schreibt Liszt zum Schluss des 3. Satzes:

³³ Deutsche Übersetzung s. von Hase, S. 174. Französisch-Original in: La Mara, ebenda, S. 46 f.

³⁴ Vgl. von Hase, S. 174.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 176.

NB. Von dem 4^{ten} Satz der 9^{ten} Sinfonie ist eine Bearbeitung für 2 Pianoforte von F. Liszt erschienen (Mainz, Schott). Die Unmöglichkeit eine[r] nur annähernd befriedigende[n] Wiedergabe dieses riesig polyphonen Chor[-] und Orchestersatzes mit einem Clavier zu ermitteln, entschuldigt dessen Weglassung in vorliegender Ausgabe der Beethoven'schen Sinfonien. „À l'impossible nul n'est tenu.“³⁶

An seinen Verleger schreibt Liszt aus Schloss Löwenberg am 14. September 1864:

Hochgeehrter Herr Doctor, [...] Nach vielerlei Hin- und Herprobiren stellte sich mir die Unmöglichkeit eines nur gewissermassen befriedigenden und wirksamen Arrangements des 4^{ten} Satzes für 2 Hände unwegleugbar und deutlichst heraus. Hoffentlich werden Sie mir es nicht verübeln, wenn ich darauf verzichte und meine Bearbeitung der Beethoven'schen Sinfonien mit dem 3^{ten} Satz der 9^{ten} als beendet betrachte, da es nicht in meiner Aufgabe liegt, einen einfachen *Clavierauszug* dieses verhängnissvollen 4^{ten} Satzes zum Gebrauch der Chor-Dirigenten anzufertigen. Derartige Arrangements sind bereits vorhanden, und ein besseres, ausreichenderes, den unbehülflichen Clavieren und Clavierspielern angemesseneres erkläre ich *nicht* leisten zu können, und glaube auch, dass es heut zu Tage Niemand zu leisten vermag. In der bei Schott erschienenen Auflage der 9^{ten} Sinfonie für 2 *Pianoforte* war mir die Möglichkeit geboten, die wesentlichsten Bestandtheile der *Orchester-Polyphonie* auf zehn Finger zu reduzieren und den Chor dem 2^{ten} Spieler anzuhändigen. Beide Theile aber, den instrumentalen und vocalen, in zwei Hände einzuzwacken, geht weder *à peu près*, noch *à beaucoup près*!³⁷

Um „das ganze Unternehmen“³⁸ zu retten bzw. den 4. Satz in der Transkriptionsreihe behalten zu können, kommt Raymund Härtel zu Liszt persönlich und stellt ihm „frischweg Gegenvorschläge mit einem dazugelegten zweiten Pianoforte“³⁹. In Rom versucht Liszt erneut mit dem Transkribieren des 4. Satzes. Aus Wilhelmstahl schreibt er am 1. Oktober 1864: „Hochgeehrter Herr Stadtrath, Ihrem so freundlich ausgesprochenen Wunsch zufolge, will ich es nochmals versuchen, dem 4^{ten} Satz der 9^{ten} Sinfonie am Clavier ‚beizukommen‘ und bald nach meiner Rückkehr in Rom die

³⁶ Vgl. Mezö, *Liszt's Transkriptionen der Symphonien Beethovens für Klavier*, a.a.O., S. XVII.

³⁷ Vgl. La Mara, a.a.O., Bd. 2, S. 76.

³⁸ Am 7. März 1863 schreibt Breitkopf und Härtel an Liszt bezüglich der Genehmigung der Klavierpartitur der 7. Symphonie: „Denn freilich, sollte diese Symphonie in unserer Ausgabe fehlen, so würde dadurch das ganze Unternehmen wesentlich gestört.“ Vgl. von Hase, a.a.O., S. 173.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 177.

mir auferlegte *tentative* zu begehen.“⁴⁰ Am 15. November kann Liszt seinem Verlag berichten: „Die Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen des vierten Teiles der neunten Symphonie von Beethoven ist bereit.“⁴¹

b) Liszts Anmerkungen

Auf die Klavierfassung bzw. seine Transkription *partitions de piano* von Beethovens Symphonien legt Liszt extrem hohen Kunstanspruch. Dies beweisen seine zahlreichen Anmerkungen. Im Jahre 1838 schreibt Liszt an Breitkopf und Härtel in Leipzig:

Ne connaissant pas bien les lois qui régissent la propriété littéraire et musicale en Saxe, je lui [Hofmeister] avais parlé des Symphonies de Beethoven dont j'ai entrepris *l'arrangement*, ou pour dire plus exactement, la *partition* de piano. A vrai dire ce travail n'a pas laissé que de me coûter une certaine peine; à tort ou à raison je le crois assez *différent*, pour ne pas dire supérieur, à ceux du même genre qui ont paru jusqu'à présent. La récente publication des mêmes Symphonies *arrangées* par Mr. Kalkbrenner me fait désirer que les miennes ne restent pas plus longtemps en portefeuille.⁴²

Diese Sätze sind keine Floskeln. Dass Liszt durchaus ernst gemeint und seinen Plan wahrgenommen hat, geht deutlich aus seinem Brief vom 28. August 1863 an denselben Verlag hervor:

En m'initiant davantage au génie de Beethoven, j'espère aussi avoir progressé quelque peu dans la manière d'en adapter les inspirations au Piano, en tant que cet instrument le comporte [...] Quelle étude mériterait plus de soins et d'assiduité que celle de ces chefs-d'œuvre? Plus on s'y adonnera et plus on en retirera de profit, d'abord sous le rapport du sens et de l'intelligence esthétique, puis aussi sous celui de l'habileté technique et du perfectionnement de la virtuosité – dont il ne faut dédaigner que le mauvais emploi que s'en commet parfois.⁴³

⁴⁰ Vgl. La Mara, a.a.O., Bd. 2, S. 77.

⁴¹ Vgl. von Hase, a.a.O., S. 177.

⁴² Brief datiert „Venise, 5 Avril 1838“. Vgl. La Mara (Hrsg.), Bd. 1, S. 17 f.

⁴³ Vgl. La Mara, Bd.2, S. 47.

Noch am 7. September 1863 schreibt Liszt an Dr. Franz Brendel:

Das verwünschte Clavier hat seine unabweisliche Bedeutsamkeit, schon des allgemeinen Missbrauchs halber! – Zu Ehren der Härtel'schen Beethoven-Auflage habe ich mich auch wieder mit Claviersatz-Studien und - Experimenten beschäftigt. Das Arrangement der 8 Beethoven'schen Symphonien, welches ich soeben nach Leipzig expedirt, ist hoffentlich nicht misslungen. Es kostete mir mehr Mühe, Hin- und Herversuchen, Verbessern, Wegschaffen und Hinzufügen, als ich es Anfangs vermeinte. Im Altern wird man überlegter und unbefriedigter...⁴⁴

Die offizielle Anmerkung Liszts geht in erster Linie von seinem *Vorwort* aus. Der Text entstand im Jahre 1838 und wurde auf Französisch abgefasst. 1840 erschien das mit 1839 in Rom⁴⁵ datierte *Vorwort* bei Breitkopf und Härtel in seiner endgültigen Fassung. Es wird der Klavierpartitur der 5. Symphonie vorangestellt, und zwar in französischer und deutscher Sprache gedruckt.⁴⁶ Im Folgenden wird die deutsche Version zitiert:

Der Name *Beethoven* ist heilig in der Kunst. Seine Symphonieen werden heut zu Tage allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den ernstesten Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonieen nie genug durchdenken und studiren. Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisse Verdienst, und den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnissmässiger Nutzen durchaus nicht abzuspochen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Werth erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Uebersetzung giebt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michel Angelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters.

⁴⁴ Brief datiert „7^{ten} Sept. 63. Monte Mario (Madonna del Rosario)“. Vgl. ebenda, S. 51. Über die zweihändige Klavierpartitur der 9. Symphonie hat sich Liszt am 10. Juli 1885 während seines Meisterkurses wie folgt geäußert: „Als ich seinerzeit diese Arrangements machte, wollte ich die IX. nicht zweihändig setzen und an dieselbe gar nicht heran. Der Verleger aber sagte, sie müssen doch auch mit in der Sammlung sein und es hätte sie jemand anderer arrangiren müssen, der's vielleicht noch weniger verstanden hätte als ich; so machte ich's denn doch schließlich [...]“ Vgl. Wilhelm Jerger (Hrsg.), *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975, S. 84.

⁴⁵ Das „Vorwort“ ist mit „Rom, 1839“ bzw. „Rome, 1839“ unterzeichnet.

⁴⁶ Die deutsche Version wird in der *AmZ*-Rezension vom 8. April 1840 unter dem Titel *Pianoforte - Werke von Franz Liszt bzw. Symphonies de Beethoven. Partition de Piano. N.V et VI.* vollständig abgedruckt. Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1840, S. 305 f.

Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, Mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr und mehr alle Orchester-Compositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Combinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und lässt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte-Vorzüge freilich, die ungeheuer sind. In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, dass ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müsste, wenn ich weiter nichts gethan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonieen mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht blos die grossen Umrisse der Beethovenschen Composition, sondern auch alle jene Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Uebersetzer gleichgethan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntniss der grossen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.

In der Auflage von 1866 wird das 1838 abgefasste *Vorwort* textinhaltlich unverändert, und zwar ebenfalls in beiden Sprachen auf Französisch und Deutsch abgedruckt. Nur die unterzeichnete Angabe des Jahres zeigt 1865 auf. In dem offenen Brief Liszts an Pictet vom September 1837 findet man die Stellen, die der Auffassung des *Vorworts* von 1839/65 grundlegende Erkenntnisse bzw. parallele Erläuterungen bringen. Unter anderem ist die Formulierung wie folgt:

es [das Klavier] wird am meisten gespielt und ist am häufigsten verbreitet. Diese Bedeutung und Popularität verdankt es zum Teil der harmonischen Macht, die es ganz allein besitzt, und, als Folge dieser Macht, der Fähigkeit, die ganze Kunst in sich zusammenzufassen und zu konzentrieren. In seinen sieben Oktaven schließt es den ganzen Umfang eines Orchesters ein, und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von mehr als hundert Mitwirkenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittlung verbreiten sich Werke, die sonst wegen der Schwierigkeit, ein Orchester zu versammeln, bei den meisten ganz oder weitgehend

unbekannt bleiben würden.⁴⁷

Mit diesen Zeilen zeigt Liszt seine Absicht zur Verbreitung und Popularisierung der Orchesterwerke auf dem Klavier. Um seinen Standpunkt zu verdeutlichen, führt er zwei Gründe an. Zum einen ist es wesentlich einfacher, das Klavier in die Aufführung zu bringen, als ein ganzes Orchester. Um dies richtig zu verstehen, muss man sich unbedingt in das historische Umfeld von damals versetzen: In jener Zeit gibt es keinerlei moderne Methode für klangliche Aufnahme. Zum anderen enthält das Klavier als beliebtes Instrument maßgebende orchestrale Klangwirkung. Ein paar Sätze weiter präzisiert Liszt:

Durch die bereits erzielten Fortschritte, welche durch die beharrliche Arbeit der Pianisten täglich vermehrt werden, dehnt das Klavier seine Aneignungsfähigkeit von Tag zu Tag weiter aus. Wir bringen Arpeggien wie die Harfe hervor, gehaltene Töne wie die Blasinstrumente, Staccato und tausend andere Passagen, welche einst als Spezialität dieses oder jenes Instruments galten. Die bereits absehbaren weiteren Fortschritte im Klavierbau werden uns zweifellos jene Differenzierung im Klang ermöglichen, die uns noch fehlen.⁴⁸

Die beiden Zitate des Briefs betreffen die Tatsache, dass Liszt sowohl kompositorisch als auch pianistisch gelungen ist, die symphonischen Werke Beethovens einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Allerdings hinter Liszts „Klavierpartituren“ bzw. seiner gewissenhaften Übertragung beethovenscher Symphonien ergeben sich noch tiefergehende Motivationen als bloß massenhafte Popularisierung. Im selben Brief schreibt Liszt:

Das Klavier besitzt also einerseits dieses Vermögen der Aneignung, dieses Leben aller der in ihm zusammenströmenden Elemente, und andererseits sein eigenes Leben, sein Wachstum und seine individuelle Entwicklung. Es ist, um uns eines Wortes aus dem Altertum zu bedienen, *Mikrokosmos* und *Mikrodeus* (kleine Welt und kleiner Gott) zugleich. Vom Standpunkt individuellen Fortschritts aus betrachtet, sichern ihm Zahl und Wert der geschriebenen Kompositionen unstreitig den Vorrang. Historische Forschungen würden uns von seinem Ursprung an eine ununterbrochene Reihe nicht nur berühmter ausübender Künstler, sondern auch herausragender Komponisten aufzeigen, welche sich, mehr als mit

⁴⁷ Original auf Französisch. Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a. a. O., S. 120 (Original) und 121 (deutsche Übersetzung).

⁴⁸ Vgl. ebenda.

jedem anderen, vorzugsweise mit diesem Instrument beschäftigt haben. Die Klavierwerke Mozarts, Beethovens und Webers bilden keineswegs ihre minderen Anrechte auf den Ruhm, sie bilden einen wesentlichen Teil des Erbes, das sie uns vermacht haben. Diese Meister waren zu ihrer Zeit bedeutende Pianisten und haben nie aufgehört, für ihr Lieblingsinstrument zu schreiben. Ich weiß nicht, ob nicht in bestimmten Klavierstücken von Weber ebensoviel Leidenschaft liegt wie in *Euryanthe* und dem *Freischütz*; ebensoviel Wissen, Tiefe und Poesie in Beethovens Sonaten wie in mehreren seiner Symphonien.⁴⁹

Damit will Liszt behaupten, die Klaviermusik bzw. die Musik fürs Klaviersolo muss die Gleichstellung mit den Symphonien des Konzertsaals erwerben. Außerdem müssen weitere originale Klavierwerke komponiert bzw. nachfolgend geschöpft werden. Das Klavier bzw. das moderne Pianoforte ist also im Konzertsaal nicht einseitig nur für die transkribierten Meisterwerke, sondern eher für die meisterhaften Original-Klavierkompositionen⁵⁰ gut geeignet.

In diesem Zusammenhang kommen Liszts Klavierpartituren der äquivalenten Umsetzung beethovenscher Symphonien eine nicht unerhebliche Funktion zu. Indem sie auf dem Klavier erfolgreich im Konzertsaal aufgeführt sind, wird der neue Weg der Klavierkomposition gezeigt. Die Sphäre der Klaviermusik bzw. die alte Kompositionsweise des Klaviersatzes wird wegen der symphonischen Wirkungen erweitert.

Liszt macht dies alles nicht unbewusst. Zumal durch das Transkribieren von Beethovens Symphonien versucht er nicht nur den neuen Weg der Klavierkomposition aufzuzeigen, sondern auch schließlich die Werke persönlich zu erschaffen. An Pictet schreibt er unmittelbar weiter:

Wundern Sie sich also nicht, daß ich, der demütige Jünger dieser Meister, danach strebe, ihnen zu folgen – wenn auch nur in weiter Ferne –, und daß mein erster Wunsch, mein größter Ehrgeiz darin besteht, den Pianisten, die nach mir kommen, einige nützliche Unterweisungen, die Spur einiger errungener Fortschritte, schließlich ein Werk zu hinterlassen, das in würdiger Weise von der Arbeit und dem beharrlichen Studium meiner Jugend Zeugnis ablegt.⁵¹

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 123.

⁵⁰ Solche Klavierwerke, die sowohl Originalität und Qualität enthalten, sind keine Gebrauchsmusik und dienen keiner Virtuosität der Zurschaustellung.

⁵¹ Vgl. ebenda.

Auch vor dem Hintergrund dieser Idee Liszts steht die Popularisierung beethovenscher Symphonien von der primären Motivation seiner Transkriptionsarbeit entfernt.⁵² Wie Liszt in seinem *Vorwort* von 1839/65 angedeutet bzw. im Brief an Dr. Brendel vom 7. September 1863 genau geschrieben hat, bedeutet sein Transkribieren von Beethovens Symphonien unter allem für ihn „Claviersatz-Studien und -Experimenten“. Das heißt, kompositionstechnisch nimmt Liszt die Symphonien Beethovens als Vorbild, um letztendlich seine eigenen originalen Klavierkompositionen des neuen Wegs bzw. des symphonischen und poetischen Stils zu schaffen.

2. Die klangliche Transformation

Mit den Klavierpartituren ist Liszt gelungen, nicht nur die Symphonien Beethovens klanglich zu transkribieren, sondern auch schließlich den „Geist“ („l'esprit“) des Originals zu übermitteln. Dabei gilt die Klangübertragung bzw. die klangliche Transformation als Mittel für die Übermittlung des musikalischen Denkens.

Allein für die klangliche Transformation der Klavierpartituren von Beethovens Symphonien legt Liszt sein Ziel auf die klangliche Übertragung eines ganzen Orchesters. Dies handelt sich offenbar um seine kompositorische sowie die ästhetische Auffassung, dass das reiche klangliche Potential des Klaviers die erfolgreiche Transkription vom Orchester auf das Klavier leistet. Das heißt, in den Klavierpartituren hat Liszt sich vorgenommen, den Klaviersatz ins Orchesterale zu transformieren – nicht umgekehrt, den Orchesterklang des Originals anpassend ins Pianistische umzusetzen. Im Brief aus dem Jahre 1876 an Camille Saint-Saëns⁵³ bekräftigt Liszt sein Prinzip:

À l'impossible nul n'est tenu. Jouer de l'orchestre sur le piano n'est encore donné à personne. Néanmoins il faut toujours tendre vers *l'Idéal* à travers toutes les formes plus ou moins revêches et insuffisantes. La vie et l'art ne sont bons qu'à cela, ce me semble.

⁵² Die Symphonien Beethovens, wie zum Beispiel Nr. 5 - 7 waren vor Liszts Transkribieren bereits weit bekannt.

⁵³ Brief datiert „2 Octobre 76. Hannovre“. Vgl. La Mara, a.a.O., Bd. 2, S. 243.

a) Konzept

Liszts Konzept der symphonischen Klangtransformation beruht auf dem damals modernen Konzertflügel. Im Vergleich zu dem zierlichen Hammerflügel ermöglicht das moderne Pianoforte mehr Resonanz und Klangschattierungen. Hinzu kommt, dass die Mechanik des modernen Klaviers sich verändert. Zum Spielen sind die Tasten schwerer geworden und benötigen mehr Kraft. Während ein Anschlag auf dem Hammerklavier eindrucksvolle Nuance bewirkt, könnte der gleiche Anschlag auf dem modernen Klavier dem Ton weniger Farbe verleihen. Dementsprechend muss sich die gebundene Spieltechnik entwickeln.

Freilich vor Liszt gab es schon die erfolgreichen Experimente, wie etwa *Gradus ad Parnassum* von Clementi, die Klavierschule Op. 500 („vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend“) von Czerny sowie die virtuose Klaviermusik von Kalkbrenner u.a. Allerdings gelten sie als Wegbreiter, indem Liszt mit seinen „transzendenten Studien“ die Spieltechnik des modernen Klaviers zu der neuen Höhe bzw. zum damals unüberwindbaren Niveau führt. Über Liszts Klavierspiel schreibt von Schellendorf wie folgt:

In der Technik war es die Elastizität und Unabhängigkeit aller Gelenke voneinander bei gleichzeitigem „Federn“ derselben untereinander [...], worauf sowohl Kraft als Tonschönheit – der sogenannte schöne Anschlag – beruhen mußte. Er äußerte gelegentlich das Paradoxon: „Die Hände müssen mehr in der Luft schweben, als an den Tasten kleben.“⁵⁴

Während in der alten Klavierschule die ruhige Handhaltung und die geläufige Fingerfertigkeit zum Pflichtprogramm gehören, entwickelt Liszt seine originale und neuartige Klaviertechnik. Dabei verändern sich das Konzept und die ästhetische Wahrnehmung des Klanglichen der alten Zeit. Anhand seiner neuen Spieltechnik und der gebundenen Konzeption hat Liszt praktisch die Möglichkeiten des Klavierklangs bereichert. Der *feine* Klang der alten Kategorie musste also allmählich dem *schönen* Klang anhand der Ausnutzung aller Eigenschaften des Klaviers (d.h. die ganze Tastatur und die neue Art der Pedalnutzung) weichen.

⁵⁴ Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 313. *Hans Bronsart* von Schellendorf war Liszts Schüler in Weimar. Das Zitat stammt ursprünglich aus seinem handgeschriebener Brief an Julius Kapp.

Zweifellos konnte Liszts Klangvorstellung in seiner Zeit nicht bei allen Akzeptanz finden. Trotz der Zurückhaltung der einen und der zahlreichen Kritik seitens der anderen geht Liszt noch einen Schritt weiter. Er stellt fest, dass die Orchesterwerke pianistisch übersetzt werden können – der Klavierklang kann dem symphonischen Denken dienen.

Dies ist aber nicht genug, um das Transkribieren direkt zu Erfolg zu führen. Die folgende Problematik besteht darin, wie genau der orchestrale Klang pianistisch transformiert werden kann. Zwar besitzen das Klavier und das Orchester musikalische Gemeinsamkeit, ist Klavier doch ein Solo-Instrument. Liszt muss also seine vollendete neue Klaviertechnik erneut bearbeiten, um seine Konzeption vollkommen zu verwirklichen. Außerdem berücksichtigt er auf Grundlage des Originals eine mögliche Leichtigkeit der Spieltechnik der Klavierfassung. Dazu äußert sich Liszt:

[...] j'ai tâché de ne pas négliger le compte qu'on doit tenir de la facilité relative de l'exécution en maintenant une exacte fidélité à l'original. Tel que se présente actuellement cet arrangement des Symphonies de Beethoven, les élèves de première classe des Conservatoires seront à même de les jouer passablement à *prima vista*, sauf à mieux réussir en la travaillant, ce qui serait toujours recommandable.⁵⁵

b) Technik und Mittel

In den Klavierpartituren gibt Liszt in den Noten oft die Namen der Instrumente bzw. der Instrumentengruppe der originalen Besetzung Beethovens an. Dies hilft den Pianisten, ihre Spielweisen (Anschlag, Pedal u.a.) zwecks des orchestrale Klangeffekts individuell einzuwirken. Dazu schreibt Liszt in seinem Brief:

A cette fin j'ai souvent noté les noms des instruments : Hautbois, Clarinette, Timbales etc. ainsi que les contrastes des instruments à cordes et à vent. Il serait sans doute étrangement ridicule de prétendre que ces désignations suffisent pour transplanter la magie de l'orchestre sur le clavier ; cependant je ne les tiens pas pour superflues. A part leur petite utilité d'instruction, les pianistes de quelque intelligence pourront s'en servir pour s'habituer à accentuer et à grouper les motifs, faire ressortir ce qui est principal, y subordonner

⁵⁵ Vgl. La Mara, Bd.2, S. 47.

l'accessoire, et, en un mot, se régler sur la norme de l'orchestre.⁵⁶

Die Instrument-Angaben sind in der Tat gar nicht „lächerlich“ („ridicule“). Selbst am Schluss des transkribierten Allegretto-Satzes der 7. Symphonie fordert Liszt seinen Schüler folgendermaßen: „hier richten Sie sich genau nach den angegebenen Instrumenten-Gruppen, deshalb sind sie angegeben.“⁵⁷ Darüber hinaus kommentiert er: „diese Geschichte ist gar nicht so ungeschickt gemacht.“⁵⁸

Das folgende Beispiel stammt aus der Klavierpartitur der 5. Symphonie. Im 1. Satz schreibt Liszt in der Erstfassung zu den Takten 63 ff. „Violons“ und zu den Takten 67 ff. „Clarinete solo“. Indem der Instrument-Wechsel wörtlich angegeben ist, wird die relevante Tonfarbe-Änderung klanglich gefordert. Kompositorisch beruhen die Violinen-Takte auf dem lang anhaltenden Basston *b* des vorigen Taktes (T. 62). Abgesehen von diesem früh angefangenen *b* sind die Takte der Violinen und der Klarinette praktisch gleich – die Differenzierung der Klarinette-Takte ergibt sich lediglich in der Notationsweise wegen des angefügten Violinschlüssels (vgl. Notenbeispiel 1-a).

Wie Takt 63 und 64 (ohne Basston) vorbildlich zeigen, erscheint die Anfügung des Violinschlüssels unnötig. Deren Notwendigkeit existiert allerdings pianistisch. Der Violinschlüssel funktioniert dort zusätzlich als die Aufführungsanweisung „m.s.“ („mano sinistra“). Liszt wollte also, die neue Klangfarbe der Klarinette-Melodie durch Handwechsel bzw. durch die linke Hand zu erwerben.

a) (1840)

The image shows a musical score for measures 62, 63, and 64. The top staff is for Violins, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is for Clarinet solo, starting with a bass clef and the same key signature. Measure 62 features a long, sustained bass note in the violin part. Measure 63 shows the violin part continuing with a melodic line, while the clarinet part begins with a melodic line. Measure 64 continues the melodic development in both parts. The score includes dynamic markings such as 'p dolce' and 'Clarinete solo'.

⁵⁶ Vgl. Anm. 1, dies Zitat ist eine Fortsetzung der dort zitierten Briefzeilen.

⁵⁷ Während des Meisterkurses vom 8. Juli 1885 in Weimar, Notizen von August Göllerich. Vgl. Jerger (Hrsg.), a.a.O., S. 82.

⁵⁸ Ebenda.

b) (1866)

Notenbeispiel 1: Liszt, 5. *Symphonie von Beethoven*, 1. Satz: a) T. 62 ff. der Erstfassung; b) T. 60 ff. der endgültigen Fassung

Jedenfalls könnte dieser spieltechnische Versuch nicht bei jeder Gelegenheit gelingen bzw. nicht enorm klangliche Auffälligkeit hervorbringen. In der endgültigen Fassung findet Liszt kompositorisch eine direkte Lösung. Während die rechte Hand den ganzen musikalischen Inhalt der Erstfassung übernimmt, spielt die linke Hand die neu eingefügten Bassstimmen (vgl. T. 67-68 des Notenbeispiels 1-b).

Anhand der bisherigen Analysen ist erkenntlich, dass die Instrument-Angabe in den Klavierpartituren Liszts ein unersetzbares Hilfsmittel des Transkribierens ist. Allerdings dient die Angabe der Instrumente keiner Endlösung der klanglichen Transformation. Sie funktioniert zur klanglichen Wiedergabe indirekt.

Wie Liszt bereits in seinem mit dem 5. April 1838 datierten Brief dem Verlag Breitkopf und Härtel seine Klavierpartituren fast propagandistisch anbietet, macht der Fingersatz neben der instrumentalen Angabe ein weiteres Merkmal aus. Die relevanten Briefzeilen lauten: „Je compte en surplus les *doigter* soigneusement, ce qui joint aux indications des divers instruments (indication importante dans ce genre de choses), rendra à coup sûr cette édition beaucoup plus complète.“⁵⁹ Am 1. Juni 1838 schreibt Liszt an denselben Verlag wegen der Gravur bzw. der Drucklegung des Fingersatzes in der Erstfassung seiner Klavierpartituren von der 5. und 6. Symphonie:

En cas que vous mettiez à la gravure les manuscrit des 2 Symphonies je vous prie de bien recomender au graveur de les graver très large et de ne pas mettre trop de portées (linien) sur la page à cause des doigts que j’y ajouterai et aussi à cause de la grande complication des passages.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. La Mara (Hrsg.), a.a.O., Bd. 1, S. 18.

⁶⁰ Vgl. Mező, *Vorwort* zum Band 11 der Supplementbände der *NLGA*, a.a.O., S. XI.

In den folgenden zwei Notenbeispielen sieht man den differenzierten Fingersatz von Otto Singer und Liszt. Die Takte 25-28 des 1. Satzes der 5. Symphonie sind in den beiden Bearbeitungsversionen, abgesehen von den Oktaven im Takt 28 der Version Liszts, musikalisch gleich bearbeitet. Doch Liszts Fingersatz ermöglicht ein möglichst einfaches und freies Spielen auf dem Klavier.



Notenbeispiel 2: Singer, *5. Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 28 ff.



Notenbeispiel 3: Liszt, *5. Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 22 ff.

Die spieltechnische Erleichterung ist einer der möglichen Funktionen des Fingersatzes. Das Hauptziel der Fingersatz-Einstellung Liszts liegt allerdings darin, dass die gebundenen Noten sich klanglich farbreich einwirken. Bei ihm dient der Fingersatz also hauptsächlich dem Klanglichen, und zwar funktioniert dieser wie eine Art „Finger-Instrumentation“⁶¹. Somit wird erkenntlich, warum Liszt den theoretisch freispielbaren Repetitionen seiner Bearbeitung der 5. Symphonie Fingersatz beigefügt hat (vgl. Notenbeispiel 4).

⁶¹ Vgl. Yakov Milstein, *Liszt*, Bd. 2, Peking 2002, S. 485.

a) (1840)

b) (1866)

Notenbeispiel 4: Liszt, *5. Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, Anfangstakte: a) Erstfassung; b) die endgültige Fassung

Das Notenbeispiel 4 zeigt außerdem Liszts Pedal-Anweisungen zu den bekannten Anfangsakkorden der 5. Symphonie. In der Erstfassung nimmt er ein ganzes Pedal nach dem Harmoniewechsel. Dadurch wird das Klangvolumen des Klaviers wegen der Zusammensetzung der Akkorde voller eingewirkt. Jedoch diese Klangidee zur großen Wirkung enthielt kompositorische Abweichung von den Noten Beethovens. Um das Original sinngetreu zu übermitteln, hat Liszt die Pedal-Anweisungen in der Revision umgestellt (s. Notenbeispiel 4-b).

In der Transkription zum „Trauermarsch“ der 3. Symphonie verwendet Liszt oft das linke Pedal („una corda“). Das Notenbeispiel 5 zeigt dessen Kombinieren mit dem Fortepedal, wobei die zweistimmigen Akkorde-Gruppen in „piano“ und im Diminuendo aufgeführt werden sollen. Aber „una corda“ ist nicht für den leisen Klang bzw. die Lautstärke zuständig. Stattdessen dient es der Klangfarbe, um in der leisen Klangwelt trotzdem Nuancen zu erschaffen:



Notenbeispiel 5: Liszt, *3. Symphonie von Beethoven, Trauermarsch (Marcia funebre)*, T. 198-199

Bemerkenswert sind auch der Takt 163, 164 und 165. Das Notenbeispiel 6 zeigt die Bearbeitungsversionen von Hummel und Kalkbrenner. Offenbar versuchen die beiden Komponisten in ihren Arrangements ein volles Klangvolumen auszuarbeiten. Im Takt 163 der beiden Fassungen spielt die rechte Hand nicht nur die Hauptmelodie, sondern auch eine zweite Stimme. Im Takt 164 fügt Kalkbrenner noch Oktaven im Bass hinzu.

a) Hummel



b) Kalkbrenner



Notenbeispiel 6: Bearbeitungen des Trauermarschs (*Marcia funebre*) von Hummel und Kalkbrenner, T. 163 ff.

Das Notenbeispiel im Folgenden zeigt Liszts Lösung für die Möglichkeiten der vergrößerten Klangfülle des Klaviers. Kompositorisch verwendet Liszt ein dreifaches Notensystem. Unterschiedlich als Hummel und Kalkbrenner verteilt er pianistisch auf die beiden Hände gleiche Aufgabe. Sowohl die linke Hand als auch die rechte Hand

haben eine Hauptstimme und eine Füllstimme zu spielen. Ersichtlich werden dadurch mehrere Klangschichten ermöglicht:

The image shows a musical score for Liszt's 3rd Symphony, Funeral March. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a minor key and 2/4 time. It features a variety of dynamics, including piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). A section is marked 'marcato' with a '2' above it, indicating a second ending. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 7: Liszt, 3. *Symphonie von Beethoven*, *Trauermarsch (Marcia funebre)*, T. 163 ff.

Hier weist das Fortepedal seine unersetzbare Funktion auf, indem die Klangideen aller Notensysteme pianistisch zusammengesetzt werden können. Jedoch verdient der auffällig lange Pedaleinsatz, der alle Harmonieänderungen involviert, große Aufmerksamkeit. Anstatt das Pedal-Betätigen harmonisch zu aktualisieren, opfert Liszt jede detaillierte klangliche Klarheit absichtlich. Dadurch gelingt es ihm, das enorme klangliche Panorama des orchestralen Originals wiederzugeben.

3. Die Freiheit beim Transkribieren

Obwohl Liszt die Klavierfassung von Beethovens Symphonien in eine Art „Klavierpartitur“ überträgt, ist sie keine wörtliche Übertragung der originalen Vorlage. In dieser strengen Transkription Liszts lassen sich zahlreiche Abweichungen gegenüber der ursprünglichen Partitur erkennen. Allerdings sind die Veränderungen in der Klavierfassung Liszts, nicht frei und willkürlich, sondern mit großer Sorgfalt vorgenommen worden.

Es ist offensichtlich, dass die Symphoniepartitur in ihrer originalen Version vom Klaviersolo nicht wirklich zum Klingen gebracht werden kann. Indem die Aufführungsaufgabe des ganzen Orchesters pianistisch, und zwar allein in zwei Hände aufgeteilt wird, ist die Änderung des originalen Notentextes bzw. die kompositorische Freiheit – im Sinne der individuellen Nachschöpfung – beim

Transkribieren unvermeidbar.

Doch ist die Notwendigkeit der Freiheit beim Transkribieren nicht einseitig mit dem pianistischen technischen Grund aufzufassen. Denn manche Abschnitte der symphonischen Vorlage, die zwar auf dem Klavier unmittelbar gespielt werden können, sind fürs Transkribieren an sich nicht unbedingt ideal. Da das Klavier differenzierte klangliche Eigenschaften gegenüber dem Orchester besitzt, könnte in der Klavierversion trotz einer genauen Kopie vom orchestralen Original klangliche Divergenz bzw. semantische Verwirrung entstehen.⁶²

Die Veränderungen in Liszts Klavierpartituren wurden nur im klanglichen Bereich vorgenommen, und zwar dienen sie der sinngetreuen Wiedergabe der originalen Semantik. Indem die symphonische Idee in der Klavierfassung unverfälscht verbleibt, muss also das Original sich verändern bzw. dessen Klang beim Transkribieren neu umgestaltet werden. Nicht durch Zufall kommentiert Liszt: „En matière de traduction il y a des exactitudes qui équivalent à des infidélités.“⁶³

a) Strategien des Transkribierens

Das Notenbeispiel 8 umfasst zwei differenzierten Bearbeitungsfassungen von Kalkbrenner und Liszt. Doch beziehen sie sich beide auf dieselbe Vorlage, auf den Takt 74-75 des Finalsatzes von Beethovens 5. Symphonie. Im Vergleich zu Liszt verwendet Kalkbrenner eine wörtliche Übertragung, zumal gehen die Vibrato-Figuren der rechten Hand auf die Streicher-Takte („Violino I“ und „Violino II“, vgl. Notenbeispiel 9-b) der originalen Symphoniepartitur zurück. Außerdem enthielt seine Bearbeitung die Stimme der Piccoloflöte („Flauto piccolo“, Notenbeispiel 9-a).

⁶² Umgekehrt könnten die inhaltlichen Details, die symphonisch relativ schwierig zu zeigen sind, in der Klavierfassung artikuliert zum Ausdruck gebracht werden. Allerdings wird Liszts Idee zur Verbesserung des Originals in der Klavierpartitur nicht wahrgenommen. Während eines Meisterkurses im Jahre 1885 äußert sich Liszt anhand seiner Bearbeitung des Scherzos der 9. Symphonie Beethovens folgendermaßen: „In der Instrumentation Beethovens können gewisse Stellen nie und nimmer herauskommen. – Auch bei dem einen reizenden Scherzo von Schubert ist es nicht möglich, daß gewisse Sachen herauskommen. Schubert hätte es gewiß geändert, wenn er’s einmal gehört hätte; so aber hat er’s nie gehört und Beethoven merkte nicht darauf. Ich wollte einmal mir einige Nachhilfe erlauben, da ich aber seiner Zeit mit so viel Schicanen und eckelhaften Dingen zu kämpfen hatte, ließ ich’s wieder sein. – Ich habe mir damals, als ich diese Arrangements besorgte, Änderungen in der Instrumentation noch nicht erlaubt. [...], natürlich Leute wie Gounod müssen sich da bekreuzen und ausrufen: ‚wie kann man Beethoven verbessern wollen‘[.]“ Vgl. Jerger (Hrsg.), a.a.O., S. 84.

⁶³ Vgl. Paul Pretzsch (Hrsg.), *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908*, Leipzig 1934, S. 114.

a) Kalkbrenner



b) Liszt



Notenbeispiel 8: Klavierfassungen von Beethovens 5. Symphonie von Kalkbrenner und Liszt, 4. Satz, T. 74 f.

a)



b)



Notenbeispiel 9: Beethoven, 5. *Symphonie* (Partitur-Abschnitt), 4. Satz, T. 74 -75: a) Flauto piccolo; b) Violino I und Violino II

Liszt's Transkribieren beruht hauptsächlich auf dem Streicher-Teil. Allerdings erwähnt er lediglich die Tonhöhe und die Melodie. Die Vibrato-Technik kommt nicht in seiner Transkription vor. Stattdessen lässt Liszt die Melodie der Violinen in Achteln bzw. Achteltriolen darstellen. Weil dazwischen Oktaven zweihändig eingefügt sind, muss Liszt die Piccolo-Stimme zugunsten des Gerüsts der musikalischen Substanz opfern.

Um an den Strategien Liszts näher zu kommen, müssen die entsprechenden Takte im orchestralen Zusammenhang beobachtet werden. Dass nach der originalen Partitur

das Streicher-Vibrato kontinuierlich und zwar in „Sforzando“ aufgeführt werden soll, ist für die Streicher und ihr Unisono gültig. Allerdings schenkt dies dem Klavier kein sinnvolles Klangbild.

Zur Lösung stellt Kalkbrenner den Vibrato-Klang pianistisch in eine Art Oktave-Tremolo um und verzichtet auf die Repetitionstechnik, deren relativ einseitiger Klang freilich an dieser Stelle für ihn bzw. alle Bearbeiter uninteressant ist. Im Vergleich zu Kalkbrenner denkt Liszt nicht ausschließlich an das eindrucksvolle pianistische Klangbild, sondern stets an die Orchestrierung des Klaviersatzes. Statt einer klanglichen Reproduktion des originalen Notentextes handelt es sich bei seinen freien Umstellungen der Spieltechnik sowie der angemessenen Dynamik in „ff“ um eine strikte Klang-Übersetzung von dem Streicher-Vibrato in „sf“.

Die Verwirklichung des orchestralen Klangeffekts steht also bei Liszts Transkribieren an der dominierenden Stelle, zumal liegt seine Präferenz der Klangwirkung auf dem Ganzen. Wenn es darum geht, Stimmen bzw. detaillierte klangliche Einzelheiten in der Klavierpartitur weglassen zu müssen, passiert es demnach nicht unbedingt aus spieltechnischen Gründen.

In den folgenden beiden Beispielen dient die Weglassung eines Instrument-Parts der korrekten klanglichen Übernahme. Das erste Beispiel ist der Takt 144 f. im Finale der 2. Symphonie und die entsprechende Übertragung Liszts (Notenbeispiel 10 sowie 12, relevante Stellen markiert). Zum letzten Taktschlag im Takt 144 und zum Beginn des folgenden Taktes folgt Liszt mit den beiden Akkorden der rechten Hand hauptsächlich der Stimmführung der ersten Violinen, ohne die Stimme der Flöte zu berücksichtigen. Wenn der erste Akkord den Flöte-Ton inkludieren würde, ergäbe sich die folgende Oktavenzusammensetzung $g^1 - h^1 - d^2 - g^2$ (statt $g^1 - h^1 - d^2$), was aber kein spieltechnische Problem darstellte.

Indem Liszt das g^2 doch nicht wiedergibt, lässt sich seine klangliche Sensibilität bzw. seine Berücksichtigung der Ausführbarkeit der klanglichen Nuance in der Klavierfassung erkennen. Während die Flöte die höchste Stimme besitzt, sind im Orchester die Stimmen anderer Instrumente deutlich hörbar. Dennoch scheint die nicht zu betonende Oberstimme für die Klavierübertragung problematisch zu sein, zumal wenn sie in der Form eines Akkordes übertragen würde. Da die Tonhöhe der Klavierakkorde automatisch von der Oberstimme erklingt, ist die Hervorhebung des ersten Violine-Parts unter Beibehaltung des höheren Flöte-Tons pianistisch ungünstig.

Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in A.
 Fagotti.
 Corni in D.
 Trombe in D.
 Timpani in D. A.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello
 e Basso.

Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in B.
 Fagotti.
 Corni in F.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

Notenbergispiel 10: Beethoven, 2. *Symphonie*, Finale („Allegro molto“), T. 143 ff.

Notenbergispiel 11: Beethoven, 6. *Symphonie*, 1. Satz, T. 139

Notenbergispiel 12: Liszt, 2. *Symphonie von Beethoven*, Finale, T. 143 ff.

Notenbergispiel 13: Liszt, 6. *Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 139

Die Übertragung des ersten Satzes der *Pastorale* stellt ein weiteres Beispiel dar. Zu Takt 139 der Partitur Beethovens erklingen „Clarinetti in B“, „Fagotti“ und „Corni in F“, zusammen mit den Streichern („Violino I“, „Violino II“, „Viola“); während die ersten Violinen die Melodie spielen, steht die übrige Instrumentenbesetzung im klanglichen Hintergrund (vgl. Notenbeispiel 11). Auf Grundlage von Liszts Übertragung dieses Takts (Notenbeispiel 13) können das e^1 und das b^1 der Klarinette allesamt durch ein simples Spiel wiedergegeben werden.⁶⁴ Allerdings überträgt Liszt von den beiden Tönen nur das e^1 .

Indem Liszt das b^1 ausgelassen hat, schafft er pianistisch einen angemessenen klanglichen Abstand zwischen der Melodie der ersten Violinen und den Nebenstimmen. Das verwirrende Klangbild $b^1-a^1-b^1-d^2$ ist somit vermieden worden. Ebenfalls lässt Liszt das g^1 des Horns („Corni in F“) zugunsten der klaren Linienführung der ersten Violinen (statt $g^1-a^1-b^1-d^2$) weg. Dass die Melodielinie $a^1-b^1-d^2$ mit keinen anderen Nebentönen klanglich vermischt wird, ist deren korrekte Klangwiedergabe schließlich in der Klavierversion gelungen.

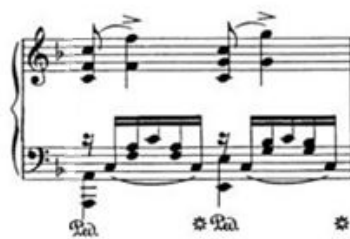
Noch beim Transkribieren des vielschichtigen Orchesterklangs findet Liszt vielfältige Lösungen, um dem mageren Klangeindruck entgegenzuwirken. Eine der Lösungen geht um die Oktavierung. Dem entsprechenden Beispiel dient T. 34 u.a. des Schlusssatzes der *Pastorale*-Symphonie. Während im Orchester der Kontrabass und die ersten Violinen jeweilig effektiv die einstimmigen Töne spielen, könnten dieselben Töne pianistisch weniger ausdrücken. Im Gegensatz zur Bearbeitung Kalkbrenners verzichtet Liszt auf die wörtliche Wiedergabe. Zur klanglichen Intensivierung schreibt er die Hauptmelodie und die Bassstimme im Rahmen einer Oktave. Allerdings sind die oktavierten Stellen klanglich weder verstärkt noch verdichtet (dazu vgl. Notenbeispiel 14). Statt der Entfernung vom Original dienen die Verdopplungen der sinngemäßen Realisierung des intendierten Klangbildes des Originals.

⁶⁴ Die Töne sind nach der realisierten Tonhöhe benannt.

a) Kalkbrenner



b) Liszt



Notenbeispiel 14: Klavierfassungen der *Pastorale*-Symphonie von Kalkbrenner und Liszt, 5. Satz, T. 34

Die Vielfarbigkeit des orchestralen Klaviersatzes kann, anstatt durch Weglassung und Ergänzung bzw. neue kompositorische Formulierung, lediglich durch Ton-Lagenwechsel realisiert werden. Einer der betreffenden Stellen befindet sich in der Klavierfassung der 3. Symphonie (*Trauermarsch*, T. 6-7). Indem Liszt in der Erstfassung die realisierte Tonhöhe der Bassstimme überträgt, verwendet er eine wörtliche Übertragung. Wenn auch an der Stelle keine Freiheit gegenüber dem Original existiert, gilt seine strikte Wiedergabe der Basstöne als pianistischer Traditionsbruch. In den üblichen Arrangements sind die entsprechenden Bass-Töne um eine Oktave aufwärts transponiert, da die tiefere Tonlage fürs zeitgenössische Modell klanglich seltsam bzw. schwierig verwendbar war.

In der Revision hat Liszt seine Klangzuordnung der Bass-Stimmelage nicht grundsätzlich verändert. Dies zeigt, dass er den tiefen Klang des Klaviers zur Übertragung der Bass-Stimme für ideal hielt. Für den einzigen Lagenwechsel spricht Takt 7. Dort hat Liszt die Bassstimme $F_1-F_1-F_1-G_1$ in $F-F-F-G$ eingesetzt (vgl. Notenbeispiel 15). Spieltechnisch ist die Umstellung gut verständlich, dass der weit arpeggierte Griff dadurch verschwendet. Klanglich macht die revidierte Fassung deutlich, wie Liszt an dieser Stelle einen möglichst großen Klangraum fordert. Während in der Erstfassung der jeweils erste Ton der drei 32-tel-Triolen die relativ einseitige Tonlage-Linie $G_1-F_1-G_1$ darstellt, wird die orchestrale Schattierung anhand des erweiterten Klangraums G_1-F-G_1 mehrfach pianistisch ermöglicht.

a) (1842)



b) (1866)



Notenbeispiel 15: Liszt, 3. *Symphonie von Beethoven, Trauermarsch (Marcia funebre)*, nur das untere Notensystem, T. 6 f.: a) die Erstfassung; b) die endgültige Fassung

In den Klavierpartituren, insbesondere in den frühen Fassungen, verwendet Liszt extrem weite Akkorde, die die Grenze der Ausführbarkeit überschreiten. Um die schwierigen Griffe trotzdem zu ermöglichen, sind die Akkorde in Arpeggio versetzt. Zur Realisierung der klanglichen Vielfältigkeit sind die arpeggierten Akkorde hilfreich. Denn einerseits verfügen sie über einen viel breiteren Klangraum, andererseits werden die Töne der Akkorde durch Arpeggio jeweils, wenn auch rasch, individuell gezeigt.

An dieser Stelle sind die Takte 71 f. sowie die Takte 75 f. aus dem 1. Satz der 7. Symphonie in den zwei Transkriptionsfassungen Liszts pragmatisch zu nennen. Die Arpeggio-Stellen sind in der endgültigen Fassung restlos weggestrichen und die weiten Griffe sind durch standardisierte Akkorde ersetzt worden. Während Liszt in der Erstfassung die Arpeggien zugunsten der klanglichen Vorteile vornimmt, verzichtet er auf diese später eher aus semantischen Gründen. In der revidierten Fassung erreicht er anhand der zusammenklingenden Akkorde die rhythmische Prägnanz und die harmonische Schlichtheit, welche die einfache Charakteristik des Originals im Vergleich zum opulenten Ausdruck des Arpeggio-Spiels gebührend unterstützen (Notenbeispiel 16 und 17).

a) (1843)

b) (1866)

Notenbeispiel 16: Liszt, 7. *Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 71-72: a) die Erstfassung; b) die endgültige Fassung

a) (1843)

b) (1866)

Notenbeispiel 17: Liszt, 7. *Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 75-76: a) die Erstfassung; b) die endgültige Fassung

Wie bereits angedeutet, kann das gewünschte effektvolle symphonische Klangbild pianistisch erzielt werden. Allerdings bedeutet das nicht, dass das Maximum der Klangwirkung von der Komplexität der musikalischen Ausdrucksweise abhängig ist. Um den massiven und voluminösen Klang pianistisch zu gewährleisten, schreibt Liszt in der Frühfassung, wie zum Beispiel der T. 44 ff. des 1. Satzes aus der 5. Symphonie, voll aufgefüllte Akkorde bzw. Akkordstellungen, und zwar für beide Hände. Dies führt aber zu keinem zufriedenstellenden Klangbild. Da die Töne der Akkorde, insbesondere in der jeweiligen ersten Taktzeit des Taktes 44, 48 und 52, voll und eng disponiert sind, erklingen sie zusammen in „f“, „ff“ bzw. „sf“ hart und extrem fest zueinander. Es ist ersichtlich, dass die Klangwirkung trotz der voll aufgerüsteten Akkorde begrenzt ist.

Liszt bemerkt das Problem. Bei der später vorgenommenen Revision hat er die ganze Stelle geändert. Die revidierte Version bietet eine Alternative, indem eine Ossia-Version hinzugefügt ist. Bei den vorgenommenen Änderungen der beiden revidierten Versionen handelt es sich im Allgemeinen um Vereinfachung. Wesentlich

sind sie allerdings auf Rekombination der kompositorischen Materialien der Erstfassung angelegt. So sehr die übermassige Konstellation die Möglichkeiten des wirkungsvollen Klangs limitiert, so kann der überzeugende Klangeffekt nicht durch bloße Einfachheit erzeugt werden. Bei der entsprechenden Revidierung orientiert sich Liszt hauptsächlich an der Zusammenstellung der entgegengesetzten Elemente, sodass es ihm gelingt, die originalgetreue Klangwirkung durch Kontrast auf ein Maximum zu bringen.

b) Das Tremolo

Die bisher vorgestellten Freiheiten zeigen, dass Liszt die Übertragung, ja sogar seine radikale Umarbeitung nicht nur unter Rücksicht auf die Äquivalenz des orchestralen Originals, sondern auch auf die Adäquanz der Materialauswahl vornimmt. Auch beim Tremolo handelt es sich um strikte kompositorische Erwägung des angemessenen Klaviersatzes, obwohl das Klangbild des Tremolo-Ausdrucks sich ursprünglich dem wirkungsvollen orchestralen Klangeffekt anstandslos annähern könnte.

Die Tremoli sind in den originalen Symphoniepartituren Beethovens häufig bei den Streichern zu finden, und zwar können diese in zwei Gruppen geteilt werden. Eine ist Bogentremolo (vgl. Notenbeispiel 9-b und 10, „VI“ bzw. „Violino I“ und „Violino II“ sowie der folgende Partiturabschnitt, „Basso“). Dementsprechend wird bei der direkt pianistischen Übertragung die rasche Repetitionstechnik vollbracht. Zur zweiten Gruppe gehört das Fingertremolo (Notenbeispiel 18, „Viola und Violoncello“). Beide Tremoli werden sowohl separat als auch kombinierend eingesetzt. Außerdem sind in der *Pastorale*, im Satz „Scene am Bach“ (T. 7 ff. u.a.) die tremoloartigen Figurationen zwischen den richtigen Tremoli (Gruppe 2) eingefügt.

Im Folgenden sieht man die Kombination der zwei fundamentalen Tremolo-Varianten der *Pastorale* (aus dem 1. Satz „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“) und Liszts Fassung. Es ist also klanglich ungünstig, beide Varianten zu übertragen. Während die rechte Hand die durch Akkorde erzeugte Melodie übernimmt, ersetzt die wellenartige Tremolo-Variante die gleichförmigen Repetitionen der Bassstimme in der linken Hand:

Viola

Violoncello

Basso⁺

Notenbeispiel 18: Beethoven, 6. *Symphonie*, 1. Satz, T. 38 (Abschnitt)

Notenbeispiel 19: Liszt, 6. *Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 38

Das folgende Beispiel aus dem Finalsatz der 5. Symphonie zeigt den Fall, in dem ursprünglich nur Bogentremolo vorliegt. Bei der Erstfassung der entsprechenden Bearbeitung handelt es sich um zwei freie Neugestaltungen. Zum einen sind die Tremolo-Figurationen nicht übernommen, indem sie durch die auf zwei Hände aufgeteilte Akkordenskala ausgetauscht werden. Zum anderen (in der alternativen Version „Ossia“) wird die Tremolo-Technik beibehalten, jedoch nicht in der originalen Form (Notenbeispiel 20-a).

a) (1840)

b) (1866)

Notenbeispiel 20: Liszt, 5. *Symphonie von Beethoven*, 4. Satz, T. 309 : a) die Erstfassung; b) die endgültige Fassung

Bei der Revision (Notenbeispiel 20-b) greift Liszt auf das Original zurück und überträgt das Bogentremolo in aufgefüllte Akkordrepetitionen. Dass die freie wellenartige Tremolo-Figuration der Erstfassung doch bleibt (gleichfalls in „Ossia“), ist diese Tremolo-Variante, wenngleich umgearbeitet bzw. mit der Originalvorlage nicht identisch, eine gewöhnlichere Lösung der voluminösen Klangwirkung.

Gleichwohl gibt es eine Reihe von parallelen Stellen auch bei anderen Symphonien. Liszt bevorzugt also, mit dem Bogentremolo anstelle der einschichtigen Repetition freier umzugehen.⁶⁵ Allein die übliche Methode - Bogentremolo als Fingertremolo zu transkribieren - zeigt eigentlich weitere Freiheit im Detail. So verwendet Liszt etwa in T. 96 des 1. Satzes der 1. Symphonie sein gewöhnliches Tremolo, im folgenden Takt wechselt er aber zu Achtel-Triole. Auf Grundlage des Triolenrhythmus' erklingt dann die abwärts bewegende thematische Linie $b^2-g^2-e^2-cis^2$ (T. 97).



Notenbeispiel 21: Liszt, *1. Symphonie von Beethoven*, 1. Satz, T. 96 f.

Die Triolengestaltung ist völlig neu. Denn sie ist weder bei den gebundenen Instrumenten (die beiden Flöten, die zweite Oboe, die Violinen) noch in den übrigen Stimmen der Originalpartitur zu finden. Allerdings verfehlt der Einsatz von Triolen die originale Wirkung nicht. Da die Triolen in einem schnellen bzw. angemessenen Tempo gespielt werden, erklingen sie ($b^1-b^2-b^1$ usw.) anhand deren vibrato Klangqualität gleich wie Tremolo.

Die freie Hinzufügung der Triolenfigur bzw. die Umarbeitung, Tremolo in Triolen zu verwandeln, entspricht dem speziellen pianistischen Ausdrucksgestus. Zudem gilt diese Stelle für die Vermeidung eines monotonischen Klangbildes. Hier tritt die ästhetische Berücksichtigung Liszts hervor, indem in der originalgetreuen Übertragung zusätzlich die Klangvielfalt gewährleistet wird. Dass Liszt die originale

⁶⁵ Die Lösungen sind vielfältig. Dazu gehört ein extremer Fall, dass in der Übertragungsversion kein Tremolo existiert. Dazu vgl. Notenbeispiel 8-b.

Bogentremolo-Bewegung innerhalb von zwei Takten in drei differenzierten Formen (davon zweimal in „Ossia“) anfertigt, zeigt es deutlich, dass eine sinngemäße Übertragung des originalen Notentextes auf mehrere Weisen erzielt werden kann.

Selbst kann das Bogentremolo eigentlich nicht wörtlich übertragen werden. Zwar scheint es, dass die pianistische Repetitionstechnik über dessen fundamentalen musikalischen Komponenten verfügt, dient sie doch der Kompromisslösung bzw. der freien Übertragung. Es ist evident, dass das Bogentremolo durch pianistische Repetitionen klanglich nicht vollkommen wiedergegeben werden kann. Anhand der letzten beiden Beispiele sieht man, dass Liszt nur in den endgültigen Fassungen zu dieser Freiheit der Repetitionen greift. Dementsprechend versucht Liszt also bei seinem späteren Transkribieren nicht nur die originale Substanz zu erfassen, sondern auch deren ursprüngliche musikalische Darstellungsweise möglichst zu behalten.

Offenkundig verleiht die Verwendung der Klaviertremoli dem Klang einen einzigartigen Effekt. Zumal zeigen die Tremoli vielfältige Klangfarben, indem sie in verschiedener Dynamik realisiert werden. Im 4. Satz („Gewitter. Sturm.“) der *Pastorale* verwendet Liszt in T. 107 der Erstfassung ein *ffff*; bei der Revision wandelt er dies ab und schreibt das fortississimo (*fff*) vor.⁶⁶

Notenbeispiel 22: Liszt, 6. *Symphonie von Beethoven*, 4. Satz, T. 107

Demgegenüber enthalten die Tremolo-Übertragungen der im Folgenden angeführten Takte die leichte Klangfarbe (*pp* bzw. *pp sempre*). Davon umfasst das Beispiel aus der *Pastorale* eine Doppeltranskription der Bogentremoli von den zweiten Violinen und den Violen in der rechten Hand (vgl. markierten Notentext des Notenbeispiels 23-a). Im 1. Satz der 8. Symphonie steht das Bogentremolo, welches nicht auf der einzelnen Note, sondern auf Intervall beruht. Wie das Notenbeispiel 23-b zeigt, transkribiert

⁶⁶ Beides ist nicht mit der originalen Dynamikvorschrift Beethovens (*ff*) konform.

Liszt das Intervall-Bogentremolo⁶⁷ nicht durch Repetitionen, sondern modifiziert es und schreibt die beiden zusammengehörenden Noten es^I und c^I in einer wellenartigen Tremolo-Linie aus.

a)



b)



Notenbeispiel 23: Liszt, *Symphonie von Beethoven*: a) Nr. 6, 4. Satz, T. 41; b) Nr. 8, 1. Satz, T. 55

Das folgende Notenbeispiel aus der Gewitter-Szene der *Pastorale* bezieht sich auf die alternativen Transkriptionsmöglichkeiten, indem Liszt ursprünglich die wellenartigen Tremolo-Figurationen zugleich auf zwei verschiedene Weisen umarbeitet. Bei der Veränderung bzw. der Neugestaltung der Variante b) handelt es sich um Vereinfachung, wodurch die Klaviersatztechnik erkennbar gespart dargestellt wird.

a)⁶⁸



b)⁶⁹



Notenbeispiel 24: Liszt, *6. Symphonie von Beethoven*, 4. Satz, T. 137 (Fassung 1840; nur linke Hand)

In der endgültigen Fassung wird lediglich die Tremolo-Variante b) der frühen Fassung übernommen. Außer der spieltechnischen Erwägung einer leichteren Ausführbarkeit der Klaviertremoli bringt dies vor allem den klanglichen Vorteil, die Durchsichtigkeit der musikalischen Einheit zu garantieren.

⁶⁷

⁶⁸ Ausgabe Simon Richault, Paris (August) 1840.

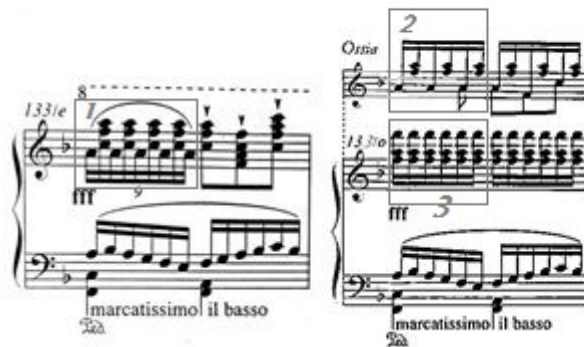
⁶⁹ Ausgabe Breitkopf & Härtel, Leipzig (Feb. - März) 1840.



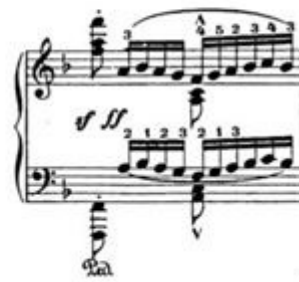
Notenbeispiel 25: Liszt, 6. *Symphonie von Beethoven*, 4. Satz, T. 136 f.

In T. 133 des Schlusssatzes („Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“) schreibt Liszt drei verschiedene Tremolo-Varianten (separat markiert in Notenbeispiel 26-a) vor. Davon ist die 3. Variante wegen der Akkordrepetitionen mit dem Original Beethovens formal identisch. Allerdings lässt Liszt die drei Versionen bei der Revision gänzlich aus, indem er alle Tremologestaltungen durch Zufügung bzw. Verdopplung der thematischen Linie ersetzt (vgl. Notenbeispiel 26-b).

a) (1840)



b) (1866)



Notenbeispiel 26: Liszt, 6. *Symphonie von Beethoven*, 5. Satz, T. 133: a) Fassung 1840⁷⁰; b) die endgültige Fassung

Dass die Erstfassung von 1840 mehrere Stimmen umfasst, scheint sie dem originalen Notentext näher zu sein. Jedoch besteht dort die Gefahr, dass die einstimmig übertragene thematische Linie wegen des vollen Klangs der Klaviertremoli verschwommen erklingt. Dementsprechend geht Liszt in der endgültigen Fassung ausschließlich von der Hauptlinie aus, sodass eine grobe Klangdemonstration vermieden wird.

⁷⁰ Links (T. 133/e): Richault-Ausgabe, siehe Anm. 68; rechts: Ausgabe B&H, s. Anm. 69.

The image shows a musical score for Liszt's 4th Symphony, first movement, starting with an Ossia section. The score is written for piano and includes a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a tremolo in the left hand and sustained notes in the right hand. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 68. The score includes markings for 'tremolando', 'pp', 'sempre pp', and 'str.'. The Ossia section is indicated by the word 'Ossia' at the beginning of the first staff.

Notenbeispiel 27: Liszt, 4. Symphonie von Beethoven, Anfangstakte

Nicht unerwähnt bleiben sollte ferner der Sonderfall, in dem das Tremolo nur in der Klavierfassung steht. Der Anfang der 4. Symphonie ist hierfür ein gutes Beispiel. Wie das Notenbeispiel 27 zeigt, schreibt Liszt zwei Lösungen zum Beginn der 4. Symphonie vor. Die Hauptversion bezieht sich auf eine wörtliche Übertragung, während die Klaviertremoli in der Ossia-Variante hinzugefügt sind. Diese Ergänzung wurde selbstverständlich zugunsten einer angemessenen pianistischen Transformation vorgenommen. Dennoch bewirken die Tremoli keineswegs die Destabilisierung des Klangs bzw. Änderung der Atmosphäre, die Beethoven nicht meint. Da die Oktave (Grundton b^1 , im Notentext markiert) in den Takten 1-5 pianistisch eigentlich kaum durch einen einmaligen Anschlag sowie das gewechselte Pedal andauernd erklingen könnte, dürfte die Variante von „tremolando“ aus klanglichen Erwägungen heraus hinzugefügt worden sein. Dieses Tremolo ist spezifisch pianistische Sprache, die Beethovens Idee stützt.

c) Die Aufführungsanweisungen

In den Klavierpartituren fügt Liszt an manchen Stellen extra Notensystem ein, entweder mit oder ohne Akkolade. Die eingefügten Takte befinden sich in den gebundenen Takten oberhalb oder unterhalb und können hauptsächlich zweierlei gruppiert werden.

Insofern fungieren die Noten-Zufügungen als alternative Interpretationsvariante, so sieht man die Bezeichnung „Ossia“ am Beginn (vgl. Notenbeispiel 27 u.a.). Liszt verwendet die Ergänzung des Notentextes auch in einem anderen Fall, indem er die ausgewählte Stimme bzw. Stimmengruppe der symphonischen Vorlage in der Klavierfassung zusätzlich angibt.

Notenbeispiel 28: Liszt, 9. *Symphonie von Beethoven*, 4. Satz, T. 30 ff.

Anders als bei der „Ossia“-Variante soll so ein eingefügter musikalischer Inhalt nicht gespielt werden. Mittels der beigefügten Stimmen sind die in der Klavierfassung fehlenden markanten klanglichen Bestandteile der originalen Partitur sichtbar, sodass das vervollständigte orchestrale Klangbild der gebundenen Klavier-Takte zum Ausführen berücksichtigt wird. Wie das Notenbeispiel 28 zeigt, sind die Bläserstimmen oberhalb der Klaviersysteme angezeigt. Beim Eintritt der Violinenstimme soll der Ausführende die Takte so zu spielen, als ob der lang anhaltende Akkord der Bläser zusammen erklingen würde.

Bei der Klavierpartitur der 9. Symphonie handelt es sich um noch einen besonderen Fall. Liszt bearbeitet den Chor separat und stellt die Chor-Bearbeitung über dem transkribierten Orchester-Part. Die Stimmen des Chors können, aber müssen nicht mitgespielt werden. Im Autograph findet man die eigenhändige Bemerkung Liszts am Beginn des Chorsatzes: „NB. Der Clavier Part ist schlechtwegs auch allein ohne den Gesangsstimmen auszuführen.“⁷¹

Liszt gibt die Vortragszeichen in der Klavierfassung auffallend sorgfältig an, und er drückt sogar seine Anweisungen extra in Worten aus. Wie das Notenbeispiel 29 zeigt, gilt das „notabene“ („NB. Die begleitenden Stimmen gleichmäßig *pp* und staccato; die Figurierung des Gesangs legato“) allerdings als keine Erweiterung der üblichen italienischen musikalischen Bezeichnungen und Symbole. Stattdessen dient es einer Doppelbezeichnung, indem die Geltung der dabei bezeichneten Staccato-Punkte und Legatobogen verstärkt ist.

⁷¹ Vgl. die Vorbemerkungen zu Bearbeitungen, Bd. 3 der alten Liszt-Gesamtausgabe (Grossherzog Carl Alexander Ausgabe) sowie das Vorwort und den kritischen Apparat zu Bd. 17 (Serie II) der neuen Liszt-Gesamtausgabe.



Notenbeispiel 29: Liszt, 9. *Symphonie von Beethoven*, 3. Satz, T. 43 ff.

Die Doppelbezeichnungen ergeben sich auch allein bei den Dynamikangaben. Auf dem Manuskript⁷² gibt Liszt im Jahre 1863 „Anmerkungen für den Copisten und Stecher“ wie folgt an: „Die Doppelbezeichnungen des *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, *<*, *>* in der rechten und linken Hand sind nicht überflüssig und müssen genau gestellt werden, wofür ein Notenpapier mit nicht zu enggezogenen Linien zu wählen ist.“

Indem Liszt die Dynamikbezeichnungen für jede Hand individuell setzen will, ist die Selbständigkeit jener Hand, die die Begleitungsstimmen spielt, berücksichtigt worden. Die Begleitung soll also der Hauptstimme dynamisch nicht passiv folgen, sondern muss positiv mitwirken. Ferner ist davon auszugehen, dass die dynamische Realisierung des überzeugenden orchestralen Klangbildes nur anhand der Balance aller dazu zugehörigen Stimmen ermöglicht wird.

Selbst hat Liszt diese doppelte Angabe in seinen Handschriften nicht immer gesetzt. Die alte Liszt-Gesamtausgabe hielt die Doppelbezeichnung für unnötig. Das liest man in der Vorbemerkung bzw. im *Herausgeberbericht*⁷³:

Trotz Liszts ausdrücklichem Wunsche, daß die Nüancen für jede Hand wiederholt werden, haben die Herausgeber vorliegenden Druckes die Notwendigkeit einer solchen Wiederholung nicht einzusehen vermocht, so daß alle diese Zeichen hier nur einmal gesetzt worden sind, mit Geltung für beide Hände.⁷⁴

Der Herausgeber der neuen Liszt-Gesamtausgabe vermerkt: „In der vorliegenden Ausgabe wurde der Musiktext der Quellen der obigen Anweisung entsprechend genau

⁷² Im Staatsarchiv Leipzig, mit der Signatur 6695.

⁷³ Verfasst von José Vianna da Motta, datiert „Lissabon, September 1922“.

⁷⁴ Vgl. *Franz Liszts Musikalische Werke*, herausgegeben von der Franz Liszt Stiftung, Bearbeitungen, Band 3, *L. van Beethoven, Symphonien Nr. 6-9, Klavierauszug zu zwei Händen*, Leipzig 1922.

befolgt, wogegen aber die einfache Dynamikbezeichnung nur in den seltensten Fällen zur Doppelbezeichnung ergänzt worden ist.“⁷⁵

Jedoch wenn die Akkolade mehr als zwei Notensysteme umfasst, wird zumindest die Doppelbezeichnung benötigt (vgl. Notenbeispiel 30).



Notenbeispiel 30: Liszt, *9. Symphonie von Beethoven*, 2. Satz, T. 302 ff.

In Liszts Notationsweise ist etwas Auffallendes zu sehen, dass die Notenhälsen anders als üblich ausgerichtet sind. Für die Drucklegung fügt Liszt die folgende Anweisung hinzu: „Die Eintheilung der Stimmführung mit den Notenstrichen *auf und abwärts*, obere und untere Zeilen, soll genau wie im Manuskript beibehalten sein.“⁷⁶

Das heißt, die Positionen der Notenhälsen sind zugunsten der größeren Durchsichtigkeit der Instrumente oder der Instrumentengruppen der Originalpartitur speziell in der Klavierfassung gesetzt. Die differenzierten Notenstriche funktionieren wie eine Art Aufführungsanweisungen für den Klangfarbenwechsel.

Zu bemerken ist, dass Liszt diese Art der Noten-Sonderausrichtung nicht nur in den Klavierpartituren konsequent durchführt, sondern auch in seiner Originalkomposition verwendet. Wie zum Beispiel beim T. 3 ff. der dritten Konzert-Etüde (*Trois Études de concert*, S.144/3) gibt Liszt die Anweisung im gedruckten Notentext folgendermaßen an: „Die nach unten gestrichenen Noten sind mit der linken, die nach oben mit der rechten Hand zu spielen.“

Dabei zeigt Liszt seine Vorliebe für die ersichtlich visuelle Darstellung (im Gegensatz zu den textuellen Vortragsbezeichnungen) der Aufführungsanweisungen. Auch zur Akzentuierung fügt er in den Klavierpartituren vielfältige Symbolzeichen ein. In der nachfolgenden Tabelle werden vier Basiszeichen präsentiert.

⁷⁵ Vgl. Mezö, *Liszts Transkriptionen der Symphonien Beethovens für Klavier*, a.a.O., S. XIX.

⁷⁶ Ebenda, S.XX.

Akzent-Modell	Italienische Bezeichnung	Symbolische Zeichen
Staccatopunkt	staccato	•
Staccatokeil	staccatissimo	▼
Marcatoakzent	marcato	>
Dachakzent	martellato	^

Tabelle: Akzentzeichen in vier Beispielen

Bemerkenswert ist, dass die in der Originalpartitur vorkommende Akzentuierung beim Transkribieren pianistisch übersetzt wird. Das heißt, die von Liszt verwendeten Akzentzeichen stimmen nicht unbedingt mit den Originalangaben überein. Außerdem nimmt er sich die Freiheit, die umgesetzten Akzentzeichen zu kombinieren.

Wie das Notenbeispiel 31 zeigt, fügt Liszt dem Schlussakkord der linken Hand aus dem *Allegretto*-Satz der 7. Symphonie einen Dachakzent (^) hinzu. Darüber hinaus fügt er den drei Tönen der Oberstimme (T. 276) jeweils ein Kompositum-Zeichen von „marcato“ (>) und „staccatissimo“ (▼) hinzu. Diese Ergänzungen liegen allerdings in der Originalpartitur nicht vor. Dort sind lediglich die ersten beiden Töne der Oberstimme (fis² und gis²) mit Staccatopunkt akzentuiert. An dieser Stelle der Klavierpartitur kommentiert Liszt: „Das ist ein Schluß, der nicht alle Tage vorkommt – das ist freilich gegen alles Conservatorische.“⁷⁷




Notenbeispiel 31: Liszt, 7. *Symphonie von Beethoven*, 2. Satz, Schlusstakte

⁷⁷ Während des Meisterkurses vom 8. Juli 1885 in Weimar, vgl. Anm. 57 u.a.

Die Freiheit der Akzentuierung, mit der die Akzentsetzung Beethovens in der Klavierfassung Liszts übersetzt wird, ist nicht in der Frühfassung, sondern bei der Revision folgerichtig durchgeführt. Dies zeigen die Anfangstakte desselben Satzes pragmatisch auf (vgl. Notenbeispiel 32 f.). Während in der ursprünglichen Version die Akzentsetzung Beethovens wortgetreu übernommen ist, sind die Staccatopunkte des T. 3 und des T. 5 bei der Revision durch Staccatokeile ersetzt.

Sowohl anhand der Reproduktion in der Erstfassung als auch der Änderung bei der Revision will sich Liszt eng an die Originalpartitur halten. Allein handelt es sich bei seiner Ergänzung in der revidierten Fassung bzw. der Umbesetzung von „Staccatopunkte“ auf „Staccatokeile“ weder um eine Entfernung vom Original noch um eine standardisierte originalgetreue Übertragung, sondern eher um eine Verdeutlichung bzw. kompositorische Hervorhebung der „heiligen“⁷⁸ Ideen Beethovens.

Zusammen verknüpft mit den Legatobogen der Streicher, die Liszt unverändert übernimmt, verdeutlicht die mehrschichtige Akzentsetzung den originalen Charakter des Themas in jedem Detail (T. 3 ff.). Demnach ist die genaue Beachtung aller leicht zu übersehenden Artikulationsanweisungen (Bogen, Akzent u.a.) beim Spielen ausdrücklich gefordert. Diesbezüglich sind die Notizen von August Göllerich⁷⁹ zu Liszts Interpretation dieses *Allegretto*-Satzes und seiner Anmerkung an dieser Stelle besonders angesprochen: „Er spielte selbst die ganze erste Seite unvergeßlich vor; — machte aufmerksam, daß dreierlei Nuancen im Thema anzubringen sind: etwas gehalten, portamento (staccato), und ganz staccato.“

Die italienische Tempobezeichnung („Allegretto“) ist sowohl in der Erstfassung als auch in der endgültigen Fassung angegeben. Doch ist die Tempoangabe der revidierten Version ausführlicher, indem Liszt dort die Metronomangabe ergänzt. Das vollständige Tempovorschlag („Allegretto“ und ) stimmt also mit der Originalangabe Beethovens überein.

⁷⁸ Vgl. Liszt, *Vorwort (préface)*, vgl. Anm. 45 f.

⁷⁹ In der Form einer Tagebuchaufzeichnung, datiert „Mittwoch, 8. Juli [1885], Stunde X. um 4^h“. Vgl. Jerger (Hrsg.), a.a.O., S. 81.

Allegretto. $\text{♩} = 76$.

Flauti.
 Oboi.
 Clarineti in A.
 Fagotti.
 Corni in E.
 Trombe in D.
 Timpani in A.E.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello I.
 Violoncello II.
 e Basso.

Notenbeispiel 32: Beethoven, 7. Symphonie, 2. Satz, Anfangstakte

a) (1843)

Allegretto
instr. à vent

f
 Altos, Violoncelles et Contrebasses
 ten.

b) (1866)

Allegretto. $\text{♩} = 76$
Bläser

f
 Bratschen, Violoncello u. Kontrabässe
 ten. p

Notenbeispiel 33: Liszt, 7. Symphonie von Beethoven, 2. Satz, Anfangstakte: a) Erstfassung; b) die endgültige Fassung

Die italienischen Tempobezeichnungen, die Beethoven in den neun Symphonien angegeben hat, sind also in den Klavierpartituren beibehalten worden. Nur aus den Metronomangaben⁸⁰ ergibt sich eine Ausnahme, indem Liszt das „♩ = 80“ zu „Allegro vivace“ des 1. Satzes der 4. Symphonie in „88“ umsetzt.⁸¹

Die beiden Fassungen der Anfangstakte aus dem 2. Satz der 7. Symphonie enthalten noch eine weitere Differenz. Während im Takt 3 der späteren Version das aus dem Original stammende Zeichen von *piano* (im Notentext *p*) übernommen wird, steht diese Angabe in der Erstfassung nicht. Bei dieser Ergänzung bzw. Konkretisierung geht es allerdings nicht um die einseitige Veränderung der Lautstärke. Wie die zusätzlichen Instrumentenangaben, so wird die Dynamikangabe viel mehr an die Klangfarbe gerichtet. Dies lässt sich wohl damit erklären, dass Liszt die Dynamikbezeichnung *fp*, die beispielweise im *Scherzo* der 9. Symphonie vorkommt, als „eine echt beethoven'sche *Nuance*“⁸² bezeichnet.

⁸⁰ In den zeitgenössischen Arrangements sind die Metronomangaben gewöhnlich nicht zu sehen.

⁸¹ Die alte Liszt-Gesamtausgabe enthält diese Veränderung nicht.

⁸² Vgl. Jerger (Hrsg.), S. 84.

II. Mehrfache Überarbeitung:

„Die Lorelei“

Als Liedkomponist hat Liszt 85 Texte für Solostimme und Klavier komponiert. Beispielsweise gibt es für das Lied „Was Liebe sei“ drei differenzierte Vertonungen, für „Ein Fichtenbaum steht einsam“ und „Freudvoll und leidvoll“ jeweils zwei. Zusammen mit sechs zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten Werken sind in dem lisztschen Werkverzeichnis¹ insgesamt 89 Vertonungen dieser Gattung zu finden (vgl. die alphabetische Darstellung unten).

„An Edlitam“ (Bodenstedt); „Anfangs wollt' ich fast versagen“ (Heine); „Angiolin dal biondo crin“ (Bocella)
„Bist du“ (Metschersky); „Blume und Duft“ (Hebbel)
„Comment disaient-ils“ (Hugo)
„Der du von dem Himmel bist“ (Goethe); „Der Glückliche“ (Wilbrandt); „Des Tages laute Stimmen schweigen“ (F. von Saar); „Die drei Zigeuner“ (Lenau); „Die Fischerstochter“ (Coroni); „Die Lorelei“ (Heine); „Die Macht der Musik“ (Herzogin Hélène d'Orléans); „Die stille Wasserrose“ (Geibel); „Die tote Nachtigall“ (Kaufmann); „Die Vätergruft“ (Uhland); „Die Zelle in Nonnenwerth“ (Lichnowsky); „Du bist wie eine Blume“ (Heine)
„Ein Fichtenbaum steht einsam“ (zwei Vertonungen; Heine); „Einst“ (Bodenstedt); „Elégie“ (Étienne Monnier); „Enfant, si j'étais roi“ (Hugo); „Es muss ein Wunderbares sein“ (Redwitz); „Es rauschen die Winde“ (Rellstab); „Es war ein König in Thule“ (Goethe)
„Freudvoll und leidvoll“ (zwei Vertonungen; Goethe)
„Gastibelza“ (Hugo); „Gebet“ (Bodenstedt); „Gestorben war ich“ (Uhland); „Go not, happy day“ (Tennyson); „Göttliche Gedanken, selige Gefühle“
„Hinaus! Hinaus!“; „Hohe Liebe“ (Uhland)
„Ich liebe dich“ (Rückert); „Ich möchte hingehn wie das Abendroth“ (Herwegh); „Ich scheid“ (Fallersleben); „Ihr Glocken von Marling (Emil Kuh); „Il m'aimait tant“ (Delphine Gay); „Im Rhein, im schönen Strome“ (Heine); „In Liebeslust“ (Fallersleben); „Isten veled“ (Horvath)
„J'ai perdu ma force et ma vie“ (Musset); „Jeanne d'Arc au bûcher“ (Dumas); „Jugendglück“ (Pohl)
„Kling leise, mein Lied“ (Nordmann)
„La Perla“ (Therese von Hohenlohe); „La Tombe et la rose“ (Hugo); „Lasst mich ruhen“ (Fallersleben); „Le juif errant“ (Béranger); „Le Crucifix“ (Hugo); „Le vieux vagabond“ (Béranger) <i>Lieder aus Schillers „Willhelm Tell“</i> 1. „Der Fischerknabe“; 2. „Der Hirt“; 3. „Der Alpenjäger“

¹ Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 829 ff.

„Mignons Lied“ (Goethe); „Morgens steh' ich auf und frage “ (Heine); <i>Muttergottes-Sträusslein zum Mai-Monate</i> (Josef Müller) 1. „Das Veilchen“; 2. „Die Schlüsselblumen“
„Ne brani menja, moj drug“ (Tolstoj); „Nimm einen Strahl der Sonne“ (Herloßsohn)
„Oh pourquoi donc“ (Mme. Pavloff); „Oh! quand je dors“ (Hugo); „O lieb, so lange du lieben kannst“ (Freiligrath)
„Quand tu chantes bercée“ (Hugo)
„Schwebe, schwebe, blaues Auge“ (Dingelstedt); „Sei still“ (Nordheim); „S'il est un charmant gazon“ (Hugo)
Tre Sonetti di Petrarca 1. „Pace non trovo“ (Nr. 104); 2. „Benedetto sia 'l giorno“ (Nr. 47); 3. „I vidi in terra angelici costumi“ (Nr. 123)
„Über allen Gipfeln ist Ruh“ (Goethe); „Über die Aeolsharfe (<i>Missa solennis</i>)“; „Und sprich“ (Biegeleben); „Und wir dachten der Toten“ (Freiligrath); „Ungarisches Königslied/ Magyar király-dal“ (Ábrányi); „Ungarns Gott/ A Magyarok Istene“ (Petöfi)
„Vergiftet sind meine Lieder“ (Heine); „Verlassen“ (G. Michell)
„Was Liebe sei“ (drei Vertonungen; Ch. von Hagn); „Weimars Toten, Dithyrambe“ (Schober); „Weimars Volkslied“ (Cornelius); „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ (Goethe); „Wie singt die Lerche schön“ (Fallersleben); „Wieder möcht' ich dir begegnen“ (Cornelius); „Wo weilt er?“ (Rellstab)

Tabelle 1: Liszts Sololieder mit Klavierbegleitung in alphabetischer Reihenfolge (unveröffentlichte Werke kursiv)

Die Texte der lisztschen Lieder sind in sechs verschiedenen Sprachen: Deutsch, Französisch, Italienisch, Ungarisch, Englisch und Russisch. Es gibt 64 deutsche Lieder, die den größten Teil der Sammlung ausmachen. Für seine Lieblingssprache, Französisch, komponiert Liszt 15 Lieder. Danach folgen Italienisch mit fünf, Ungarisch mit drei Liedern sowie Englisch und Russisch mit je einem Lied.

Die Qualität der vertonten Liedtexte ist unterschiedlich. Zu den zahlreichen Autoren, deren Gedichte Liszt zur Vertonung wählt, zählen außer den großen Namen wie Hugo, Goethe und Petrarca, auch viele weniger bekannte Dichter bzw. Zeitgenossen, die dem Freundes- und Bekanntenkreis Liszts angehören. Darunter finden sich wie zum Beispiel Charlotte von Hagn, Étienne Monnier, Fürst Felix von Lichnowsky und Herzogin Hélène d'Orléans usw.

Unter allen Dichtern der lisztschen Lieder nimmt Hugo den ersten Platz ein; es sind insgesamt acht² seiner Gedichte vertont. Unter den deutschen Dichtern ragen Heine

² Vgl. ebenda, S. 582.

und Goethe mit jeweils sieben und sechs Gedichten heraus, während bei Hoffmann von Fallersleben vier Gedichte ausgewählt sind. Danach folgen Rellstab, Schiller und Uhland mit je drei Liedtexten. Zu Petrarca's Gedichten schreibt Liszt drei Lieder. Bei allen anderen Dichtern sind höchstens je zwei Liedtexte zu finden.

Die Ausführungen zeigen, dass Liszts Vertonung deutscher Gedichte den Schwerpunkt seines Liederschreibens bilden. Heinrich Heine ist der Dichter, dessen Gedichte am häufigsten von Liszt ausgewählt wurden. In der folgenden Tabelle werden alle Heine-Lieder Liszts zusammengefasst und chronologisch dargestellt:

Nr.	Titel	Kompositionszeit der ersten Liedfassung	Opus (S)
1.	„Die Lorelei“	1841	273
2.	„Im Rhein, im schönen Strome“		272
3.	„Vergiftet sind meine Lieder“	1842	289
4.	„Du bist wie eine Blume“	ca. 1843	287
5.	„Morgens steh' ich auf und frage“		290
6.	„Ein Fichtenbaum steht einsam“ (1. Vertonung)	ca. 1845	309
7.	„Anfangs wollt' ich fast versagen“	ca. 1848/49	311
8.	„Ein Fichtenbaum steht einsam“ (2. Vertonung)	1854	309bis

Tabelle 2: Liszts Heine-Lieder

Zwar hat Liszt sieben Gedichte Heines mit Musik vertont, es sind aber insgesamt acht Heine-Lieder aufgrund der Doppelvertonung des „Fichtenbaums“ (Tabelle 2). Aus dieser Tabelle geht außerdem hervor, dass Liszt seine Heine-Vertonung 1841 bzw. in der Anfangsperiode seines Liedschaffens beginnt. Eigentlich war das italienische Lied „Angiolin dal biondo crin“³ aus dem Jahre 1839 das erste von Liszt komponierte Lied. Liszt jedoch weist seine Biographin Lina Ramann darauf hin, dass „Die Lorelei“ das erste von ihm komponierte Lied sei.⁴

³ Auf dem Fragezettel 1874 stellt Liszt dies Lied seiner Biographin wie folgt vor: „Für meine ältere Tochter Blandine, (Mme. Ollivier, – seit 12 Jahren gestorben –) in Italien, Sommer 39, geschrieben, zu dem Gedichte von Marchese Bocella. – in Rom?“. Vgl. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873-1886/87)*, Mainz 1983, S. 389.

⁴ Vgl. ebenda, S. 387.

1. Zur Entstehung und zu den Quellen

Liszt hat Heines „Lorelei“ fünfmal vertont bzw. in fünf verschiedenen Fassungen veröffentlicht. Sie umfassen zwei Klavierlieder, zwei Klaviertranskriptionen und ein Orchesterlied. Die zweite Liedfassung gilt als eine umfassende Revision der ersten Liedfassung. Für jede der beiden Liedfassungen hat Liszt eine Klavierübertragung arrangiert. Das Orchesterlied beruht auf der zweiten Liedfassung, in dem die musikalische Grundidee sich weiter entwickelt.

a) Die Liedfassungen

Die erste Liedfassung der „Lorelei“ wurde 1841 komponiert. Das sichere Datum der Entstehung des Liedes liegt nicht vor dem 13. November 1841 – Liszts Brief an Marie d'Agoult enthält an diesem Tage die Anzeige: „Je crois aussi avoir terminé la *Lorelei*, mais elle ne sera écrite qu'après-demain.“⁵ Einige Tage später berichtet Liszt der Gräfin brieflich (datiert Cassel, 22 novembre 1841): „J'ai écrit la *Lorelei*“.⁶ Das Lied-Autograph (D-WRgs 60/D97)⁷ am Schluss des Manuskripts ist mit Cassel, dem 20. November 1841 datiert. Es zeigt außerdem, dass das Lied für die Gräfin d'Agoult komponiert wurde. Im nächsten Monat, am 18. Dezember 1841, kann Liszt der Gräfin mitteilen:

J'ai terminé [...] votre ‚*Lorelei*, für Marie geschrieben‘. Si je ne me trompe, c'est une belle chose presque digne de vous être adressée.“ Je vous l'enverrai de Berlin en épreuve ; mon manuscrit est trop laid et une copie serait stupide.

Die Noten-Korrektur vor dem Druck kostet viel Zeit und Kraft. In Liszts Briefen an Heinrich Schlesinger liest man: „*Kullak* oder Krüger müssen durchaus die letzte Correctur sehr genau noch revisiren. Die Lore Ley insbesondere ist äusserst fehlerhaft“; „Die Loreley muß noch sorgfältig durch *Kullak* [...] corrigirt sein“.⁸

⁵ Vgl. Daniel Ollivier (Hrsg.), *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, Bd. 2, Paris 1934, S. 179.

⁶ Vgl. ebenda, S. 181 und S. 185 (die folgende zitierte Stelle).

⁷ D-WRgs: Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.

⁸ Vgl. Michael Short (Hrsg.), *Liszt Letters in the Library of Congress*, New York 2003, S. 264f. (Briefe vom Juni.1843 bzw. 11. August 1843), Zitatdarstellung nach Liszts Original.

„Die Lorelei“ Liszts erscheint im November 1843 in seinem *Buch der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*⁹ bei Schlesinger in Berlin (Platten-Nr. S. 2822-27.2915-20). Dieses Buch umfasst folgende Titel: „Die Lorelei“, „Im Rhein, im schönen Strome“, „Mignon“, „Der König in Thule“, „Der du von dem Himmel bist“ und „Angiolin del biondo crin“. Am 18. März 1843 schreibt Liszt an den Verleger:

Vous m'y enverrez les épreuves de Loreley (je n'en ai plus de copies, mais vous en avez gardé une exacte d'après celle de Costa) Mignon's Lied, et Angiolin del biondo crin. Ce seront les 3 premiers numéros de mon Buch der Lieder ainsi que nous en sommes convenus.¹⁰

Später in einem anderen Brief Liszts an Schlesinger¹¹ wurde die Rheinfolge aller sechs Lieder mit Stimmlage-Anweisung ergänzt:

Die Begleitung der Lieder – Lore Ley – Mezzo Sopran – Mignon – idem – Angiolin – Tenor – Süsser Friede [sic.]¹² – Mezzo Sop: und Tenor – König in Thule – idem – Am Rhein in schönen Strome [sic.] – Tenor – ist ganz richtig so.

Diese Rheinfolge der Lieder stimmt also mit dem Plan vom März überein, allerdings wurde sie nicht zur Veröffentlichung übernommen. Trotzdem bleibt „Die Lorelei“ als erstes Stück im *Buch der Lieder*, wie vom Anfang an geplant; statt „Mezzo Sopran“ wurde „für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton“ gedruckt.

Den Titel *Buch der Lieder* hat Liszt von Heine übernommen.¹³ Die entsprechende Gedichtsammlung enthält die frühen Gedichte Heines und fast alle Gedichte waren bereits damals veröffentlicht. Im Vergleich zu Heines scharfer Ironie und der Bitterkeit der späteren Werke sind diese Gedichte noch stark von der Romantik gekennzeichnet. Nachdem die erste Auflage 1827 erschien, genoss der Dichter großen Erfolg. In September 1843 bemerkt Liszt an Schlesinger brieflich¹⁴:

⁹ Die Hugo-Lieder bzw. *Sechs Gedichte für Gesang von Liszt. Buch der Lieder. Band II. Poésies lyriques pour une voix avec accompagnement de piano*, erschienen 1844 separat bei Schlesinger (Platten-Nr. S. 2915-S. 2920).

¹⁰ Vgl. Short (Hrsg.), a.a.O., S. 263.

¹¹ Undatiert, approximativ vom Juni 1843, Fließtext auf Deutsch. Quelle der folgenden zitierten Zellen: ebenda, S. 264f.

¹² Gemeint ist „Der du von dem Himmel bist“.

¹³ Sämtliche Heine Gedichte, die Liszt vertont, stammt aus dem *Buch der Lieder* Heines.

¹⁴ Datiert Rolandsburg 18/9 43. Vgl. Short, ebenda, S. 266.

Die Gründe die Sie mir gaben den Titel in Lieder aufs verzugreifen sind sehr schmeichelhaft für mich.¹⁵ Obgleich ich ihn Heine abgestohlen habe, was mich nur in eine schmeichelhafte Gesellschaft zieht, so glaube ich ihn doch passend die 6 Lieder die Sie bereits geruckt haben [...]

Dass Liszt „die Lorelei“ bzw. sein *Buch der Lieder* 1843 in Deutschland bzw. in Berlin veröffentlicht hat, war kein Zufall – wie seine Aussage aus dem März 1843 zeigt: „Quant au *Buch der Lieder*, je ne compte en rien faire ni en France ni en Angleterre. Cela n’a du plus de chance de succès qu’en Allemagne.“¹⁶

Die *Lieder* sind der preußischen Prinzessin¹⁷ gewidmet. Dem Ausdruck der Widmung schenkt Liszt große Aufmerksamkeit. Zwei deutliche Hinweise findet man in seinen beiden Briefen an Schlesinger in Juni 1843:¹⁸ „Seiner königlichen Hoheit der Prinzessin von Preußen in tiefster Huldigung (wenn dieses Wort deutsch ist – anders – Ehrfurcht) gewidmet“; „*tiefster Ehrfurcht* ist nicht *ehrfurchtsvoll galant* genug für Seine k. Hoheit – also so – „Seiner königlichen Hoheit der Prinzessin (von) Preussen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet von F. Liszt“. Die veröffentlichte endgültige Version lautet: „Ihrer königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet von F. Liszt“.

Die erste Liedfassung der „Lorelei“ ist heute wenig bekannt und bei der alten Liszt-Gesamtausgabe nicht zugänglich. Die zweite Fassung wurde 1856 im *Buch der Lieder I. Neue verbesserte Ausgabe* veröffentlicht (ebenfalls bei Schlesinger mit derselben Platten-Nr.). Sie gilt, in Liszts eigenen Worten, als „umgearbeitete und erleichterte Auflage“¹⁹ der Fassung 1843. Zu Liszts Lebzeiten wurde die zweite Fassung in einer Gesamtausgabe *Gesammelte Lieder*²⁰ 1860 bei Kahnt in Leipzig veröffentlicht.

Inhaltlich zeigen die beiden Veröffentlichungen der zweiten Liedfassung der „Lorelei“ keine großen Abweichungen. Die Stimmlage-Anweisungen sind jedoch offenbar unterschiedlich. Während bei Kahnt das Lied für „Mezzo-Sopran oder

¹⁵ Der von Liszt selbst vorgeschlagene Titel heißt *Lieder von F. Liszt*. Vgl. Liszts Brief an Schlesinger vom Ende Juni 1843, in: ebenda, S. 264.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 263.

¹⁷ Marie Luise Augusta Katharina von Sachsen-Weimar und Eisenach (1811-1890). 1829 heiratete sie Wilhelm von Preußen.

¹⁸ Die folgenden beiden Zitate werden wörtlich nach Liszts Original aufgenommen. Vgl. Short (Hrsg.), a.a.O., S. 264.

¹⁹ Vgl. Liszts Brief an Schlesinger vom 18. Dezember 1855, in: ebenda, S. 308.

²⁰ *Franz Liszt's gesammelte Lieder. In sechs Heften*. „Die Lorelei“ befindet sich als erstes Stück im dritten Heft.

Tenor“ komponiert ist, weist die Fassung von 1856 auf „Mezzo Sopran“ hin. Die Erklärung findet man in einem Brief Liszts an Schlesinger (datiert Weimar, Dezember 18, 1855):

Die Mezzo-Sopran Stimmen sind heut zu Tage [sic.] sehr *à l'ordre du jour* und Lieder Komponisten insbesondere dürfen sich kaum erlauben das höhere Stim [sic.] Register zu gebrauchen ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein einer *stillschweigenden* Protest der Sänger allenthalben zu begegnen.²¹

Wann genau hat Liszt die zweite Fassung für „Die Lorelei“ erstellt, ist unklar. Dieser Brief vom 18. Dezember 1855 bestätigt, dass Liszt das Manuskript für „Die Lorelei“ bzw. die „5 erste Lieder“ von seinem *Buch der Lieder* an diesem Tag an den Verleger versendete. „Die Lorelei“ bzw. die *Lieder* sollten „sobald als möglich in einer 2ten Auflage herauszugeben“²² sein.

Als Liszt sich 1874 an die Erscheinungsgeschichte von „Die Lorelei“ erinnert, bleibt die Schlesinger-Auflage 1856 in seinen Notizen unerwähnt.²³

Wenn nicht anders vermerkt, werden die Liedfassungen in der vorliegenden Arbeit nach der Erstausgabe von Schlesinger 1843 und der Kahnt-Ausgabe 1860 zitiert bzw. analysiert.

b) Die beiden Klaviertranskriptionen

Liszt komponiert 1833 das Schubert-Lied „Die Rose“ zum Gedicht von Friedrich Schlegel für Klavier allein. Das Werk (S 556) gilt als Liszts erste Übertragung eines Liedes von Schubert, zugleich ist es seine erste Liedtranskription. Im Unterschied zu den üblichen Klavier-Arrangements schafft Liszt mit seinem ersten kompositorischen Experiment auf dem Gebiet der Liedübertragung nicht nur die klangliche bzw. melodische Wiedergabe, sondern auch die Idee bzw. die Poesie des Originals in die Klavierfassung zu übersetzen. Dieses spezielle Verfahren ähnelt im Prinzip den lisztschen Transkriptionen von Liedern allgemein bzw. trifft auf die „Lorelei“ jedenfalls zu – nur erweitern ihre kompositorischen Umstände bzw. die beiden Klaviertranskriptionen insofern vielleicht den Horizont der wissenschaftlichen

²¹ Vgl. Short (Hrsg.), a.a.O., S. 308.

²² Vgl. ebenda.

²³ Vgl. Fragezettel Ramanns vom August 1874, in: Ramann, a.a.O., S. 387.

Betrachtung, als Liszt in diesen Fällen zugleich selbst der Autor und der Bearbeiter ist.

Die Lorelei-Klaviertranskription der ersten Liedfassung stammt vermutlich aus dem Jahr 1843. Doch in Liszts Notizen 1841 liest man:

3ème Année de Pèlerinage – Was ist des Deutschen etc. – Lore Ley – Rolands Sage (Benedict) / Am Rhein! Am Rhein! – (entrecoupé de Leyer und Schwerdt – Lützows Jagd?)

Die zitierte Stelle (keine Noten vorhanden) befindet sich in Liszts Skizzenbuch, namens „Lichnowsky“ bzw. *D-WRgs 60/N8*.²⁴ Dabei handelt es sich um ein zyklisch geplantes Klavierwerk, das sich auf den dritten Band der Klaviersammlung *Années de Pèlerinage* Liszts beziehen sollte.

Die deutschen Titel aller zu komponierenden Inhalte von dem auf Französisch erstellten Plan deuten an, dass das geplante „3ème Année de Pèlerinage“ bzw. *Troisième année*, analog zu *Suisse (Première année)* und *Italie (Deuxième année)*, als *Deutschland* bzw. *Allemagne* bezeichnet werden sollte. Allerdings wird dieser Kompositionsplan nicht erfüllt.²⁵ Das *deutsche Pilgerjahr* ist nur konzipiert geblieben.²⁶

Das heißt, Liszts originale Klavierfassung für „Die Lorelei“ 1841, welche unabhängig aus jener Liedvorlage stammt (andernfalls als die Klaviertranskriptionen, die ebenfalls selbstständiges Klavierwerk und das Original Liszts sind), entsteht kompositorisch nicht. Wenngleich ein sicheres Datum dieser Lichnowsky-Notizen kaum festzustellen ist, stellt man dennoch fest, dass Liszts Plan eines *deutschen Pilgerjahr* bzw. die intendierte Komposition der Klavierfassung der „Lorelei“ spätestens vor Anfang Juni 1841 stattfinden soll.²⁷ In diesem Kontext verdient Liszts Brief vom 13. November 1841 besondere Aufmerksamkeit – indem er schreibt, das Lied ist fertig, aber noch zu *schreiben*²⁸. Es ist sozusagen wahrnehmbar, dass die fragliche Klavierfassung der „Lorelei“ trotz allem improvisatorisch bei Liszt

²⁴ Vgl. Péter Bozó, *Liszt's Plan for a German „Année de Pèlerinage“*, in: *Studia Musicologica* 47/1 (2006), S. 21; Rena Charnin Mueller, *Liszt's Catalogues and Inventories of His Works*, in: *Studia Musicologica* T. 34, Fasc. 3/4 (1992), S. 234.

²⁵ Doch bei Liszt erschien das *Troisième année*, aber dies betrifft was anders.

²⁶ Eine detaillierte Analyse der Kompositionszustände aller gelisteten Werke siehe: Bozó, a.a.O., S. 23ff.

²⁷ Denn in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 14/48 vom 4. Juni 1841 liest man bereits: „Franz Liszts letzte Compositionen sollen unter dem Titel: *Trois années de peregrination* in drei Bänden erscheinen und Erinnerungen an die Schweiz, Italien und Deutschland enthalten“. Vgl. ebenda, S. 194.

²⁸ Vgl. Anm. 5.

existiert bzw. die Komposition seiner ersten Liedfassung beeinflusst.

Die Klaviertranskription der ersten Liedfassung wurde, wie ihre Liedversion, bei Schlesinger veröffentlicht. Liszts Briefwechsel mit dem Verleger gewährt Einblick in das Erscheinungsverfahren des Werks. Am 18. September 1843 schreibt er aus Rolandsburg: „Von Weymar aus spätestens erhalten Sie ein halb Dutzend von den Liedern zuhörig für Klavier allein toiletteirt – vielleicht können Sie dem Heft folgenden Titel geben = ‚Aus meinen Liedern für P.S. übertragen von F.L.‘“.²⁹

Nun sind einige relevanten Anmerkungen zu diesen Zeilen: „Ein halb Dutzend“ Liedern entsprechen den sechs Liedern vom *Buch der Lieder* (Band 1). Die Klaviertranskriptionen dieser Lieder werden – gleichfalls wie die Liedausgabe 1843 – gemeinsam in einem „Heft“ veröffentlicht.³⁰ In dem zitierten Brief hat Liszt über den Untertitel der zu veröffentlichen Transkriptionssammlung gesprochen. Die Überschrift der veröffentlichten Auflage (Platten-Nr. S. 3021-S. 3026) lautet: *Buch der Lieder für Piano allein. Poésies pour Piano seul*.

Allerdings kommt es nicht zu der versprochenen Zusendung der sechs transkribierten Lieder, zu welchen „die Lorelei“ gehört. In dem Brief vom 26. Dezember 1843 wird die Zusendung wieder erwähnt, zusammen mit einigen anderen Details der Publikation:

On arriving in Weimar I found upon my table copies of your magnificent edition of my *Lieder*. You have really honored them too much, my dear Schlesinger, in publishing them so luxuriously! [...] before leaving Weimar I will probably send to you half-a-dozen transcriptions of my Lieder – and in this regard I *expressly ask you never to engrave any arrangement of my songs without my having looked them over first*. For the first six numbers I intend to arrange, groom and make them the embodiment of myself! I would not entrust these unfortunate children to anyone else for anything in the world. What can you say? Everyone has his foibles and they are poor devils who haven't. [...] From now until mid-February I shall not budge from Weimar, not even going to Leipzig or Dresden – but after the birthday of H.H. (mid-February) I shall take up again my supplementary tour of Germany and will visit Magdeburg, Brunswick and Hannover before returning to Paris for a few weeks. It is then likely that it will take my fancy to make a trip incognito to Berlin (*for in no circumstances do I wish to play this year*) – when I shall bring to you in person our “Lieder ohne Worte”, a type of composition which has much advanced since

²⁹ Zitat-Darstellung nach: Short (Hrsg.), a.a.O., S. 266.

³⁰ Sie erschienen auch in Einzelausgaben.

Mendelssohn, for my most esteemed colleagues have succeeded in writing *Lieder ohne Gedanken! Lieder ohne Gefühle*, etc. interminably.³¹

Tatsächlich bleibt Liszt in Weimar bis Mittel-Februar und besucht Berlin vom 9. bis 12. März. Aber die transkribierte Fassung der Lieder wird weder aus Weimar verschickt noch während Liszts Aufenthaltes in Berlin dem Verleger persönlich gegeben. Nach Liszts Brief vom 18. Juni 1844 (Datum nach Schlesingers Notizen) wird sie am folgenden Sonntag von Bethlen nach Berlin mitgebracht.

Aus der bisherigen Untersuchung kann man schließen, die erste Lorelei-Klaviertranskription, mit der Liszt bereits vor der Erscheinung ihrer Liedfassung angefangen hat, wird in dem zweiten Halbjahr 1844 veröffentlicht. Doch wie bei der originalen Liedvorlage, muss zwischen Entstehung und Erscheinung der Klaviertranskription mit der dauerhaften bzw. strengen Noten-Korrektur Liszts – wie die letzten zitierten Zeilen zeigen – gerechnet werden.³²

Die zweite Liedfassung hat Liszt 1861 für Klavier allein komponiert. Dies gilt als die zweite Klaviertranskription und erschien 1862 bei Kahnt in Leipzig mit der Platten-Nr. 834. Zu Liszts Lebzeiten wird diese Ausgabe noch 1877 nachgedruckt. Zwar wird die zweite Ausgabe bei Kahnt unter der Bezeichnung „Neue Ausgabe“ herausgegeben, enthält sie keinerlei kompositorische Änderungen oder Berichtigungen. Sozusagen weichen die beiden Veröffentlichungen der zweiten Klaviertranskription voneinander nicht ab.

Wie die Klaviertranskription der ersten Liedfassung betrifft die Übertragung der zweiten Liedfassung großen kompositorischen Anspruch. Am 27. August 1861 schreibt Liszt aus Löwenberg an Kahnt:

Die Clavier-Transcription der Loreley hat mir mehr Mühe gekostet als ich es vermuthete. Dafür aber hoffe ich, dass sie nicht misslungen ist. Lassen Sie eine saubere und correcte Abschrift von einem zuverlässigen Musiker (vielleicht Corno) anfertigen, bevor Sie das kleine Stük dem Stecher übergeben. NB. Der Text soll mit gestochen werden, wie in der

³¹ Vgl. Short, S. 31 (englische Übersetzung des französischen Originals).

³² Den Grund, warum Liszt die Korrektur überaus ernst nimmt, findet man beispielweise in seinem Brief vom 17. Juli 1843 an Schlesinger über die *Lieder*: „Vous ne saurez croire combien il m'est désagréable qu'on publie n'importe quel méchant ouvrage de ma façon sans que j'en ai préalablement revu les épreuves. D'habitude cela me met tout bonnement en fureur, quoique d'autre part je comprenne aussi que l'éditeur a tout bien d'être furieux contre moi.“ Vgl. ebenda, S. 265.

Wiener Auflage meiner Transkriptionen der Schubert'schen Lieder – [.]³³

Mit der Anweisung seiner schubertschen Veröffentlichung ließ Liszt den Liedtext über den jeweiligen Notenzeilen angeben. Bei der Klaviertranskription der ersten Liedfassung wird statt des Liedtexts, welcher beim Komponieren an einigen Stellen dem Gedicht gegenüber kleinere Abweichungen aufweist, Heines Original aufgenommen und den Noten vorangestellt.

Als Quellen für die Untersuchung der beiden Lorelei-Klaviertranskriptionen werden in der vorliegenden Arbeit die oben angeführten Ausgaben von Schlesinger und Kahnt herangezogen.

c) Die Version für Gesang und Orchester

Auf Grundlage der zweiten Liedfassung arrangiert Liszt „Die Lorelei“ 1860 für Gesangstimme und Orchester. Sie erschien 1863 zusammen mit beiden anderen Orchesterliedern Liszts bei C.F. Kahnt in Leipzig und Zwickau – die Überschrift lautet: *„Mignon“ Göthe/ „Die Loreley“ Heine/ „Die Drei Zigeuner“ Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters komponiert von Franz Liszt.*³⁴

Die Platten-Nummer der Kahnt-Veröffentlichung für „Die Lorelei“ ist 859 und die Partitur des Liedes umfasst 35 Seiten (mit dem Titelblatt). Indem drei Lieder gemeinsam in einem einzelnen Band veröffentlicht werden, findet man in Liszts Schreiben an Kahnt (datiert 19 December 1860 Weymar) die entsprechenden Worte:

Möglicherweise versuch ich [...] an demselben Abend ein paar von mich [sic.] instrumentirten [sic.] Lieder (Beiläufig gesagt habe ich 6 Schubert'sche Lieder – „Erlkönig, Gretchen, junge Nonne, Doppelgänger, Mignon, und Abschied[“] – – und 3 von meinen „Loreley, Mignon, – und die Zigeuner[“] instrumentirt[sic.]. – letztere 3 möchte ich Ihnen später wenn Sie einmal eine schwache Stunde überfällt gerne in Partitur *anbinden* – Sie sollen Sie [sic.] aber früher hören– – –) Tausend Entschuldigungen über all dies Componisten Gefasel [...]³⁵

³³ Vgl. ebenda, S. 326.

³⁴ Diese Ausgabe dient der vorliegenden Untersuchung als Quelle.

³⁵ Vgl. Short, S. 325.

Doch umfasst der Brief vom 27. August 1861 anderes „Componisten Gefasel“ zur Veröffentlichung:

Was die Edirung der Partituren meiner 3 Lieder – „Loreley – Mignon – und die Zigeuner“ – anbetrifft, so stelle ich dieselbe gänzlich Ihrem Belieben oder Nichtbelieben anheim, so wie auch das Format der Auflage (etwas grösser oder kleiner – *keinesfalls* aber ganz gross). Wenn Sie die Partituren *stechen* lassen rathe ich Ihnen das Format der symphonieschen Dichtungen beizubehalten – Falls Sie aber autographirt werden sollten wird sich das Format der Prometheus Partitur besser ausnehmen.³⁶

Anders als die beiden Liedfassungen gibt es bei Liszt für die instrumentale Fassung der „Lorelei“ keine konkrete Stimmlage-Anweisung. In seinen Briefen finden sich einige Hinweise, dass das Orchesterlied „Die Loreley“, wie die „Mignon“ und „Die drei Zigeuner“³⁷ für Emilie Merian-Genast³⁸ geschrieben wurde. Deswegen muss die Mezzo-Sopran-Stimme für diese Orchester-Version sehr gut sein. Am 8. November 1860 schreibt Liszt an Genast: „Die *Mignon* und *Loreley* sind instrumentiert. Mit einigen Änderungen in der Gesangpartie“.³⁹

Allerdings veröffentlicht Liszt sein Orchester-Arrangement für „Die Lorelei“ ohne Widmung. In seinem Brief an Kahnt 1860⁴⁰ sind folgende Zeilen zu finden:

An Schubert[h] schreibe ich mit der nächsten Post, um Ihn zu melden (was er ohnedem wissen könnte) wie ungern und selten ich mich auf Dedicationen einlasse – zumal schon gar Dedicationen an mir ganz unbekannte Leute und Gesellschaften, so wie er es wünscht!... Bei meinen ziemlich zahlreichen Werken die in den letzten Jahren erschienen sind werden Sie sehr wenig Dedicationen vorfinden – [...] und bei den Liedern habe ich die früheren Dedicat[ion]en weggelassen. Bevor ich also die Method[e] welche ich in Europa

³⁶ Vgl. ebenda, S. 326.

³⁷ Im Manuskript wird notiert: „Fräulein Emmy Genast. Ihr ganz devoter Zigeuner F. Liszt“. Vgl. Jay Rosenblatt, *Orchestral Transcriptions*, in: Ben Arnold (Hrsg.), *The Liszt Companion*, London 2002, S. 321.

³⁸ Die Mezzosopranistin stammt aus einer Weimarer Theaterfamilie. Mit großem Erfolg singt sie auch die Liedfassung der „Lorelei“ sowie andere lisztschen Gesangstücke (Lieder, Psalmen etc.). Liszt nennt sie: „...Retterin meiner, *ersten*‘ und, *letzten*‘ Lieder, für welche Sie keine Zivil-Verdienstmedaille von irgendeinem Konservatorium (noch weniger von der Zunft der Kritik) zu erwarten haben!“ Vgl. Otto Goldhammer (Hrsg.), *Franz Liszt: Nonnenwerth. Lied für eine Singstimme und Klavier, zweite, bisher unveröffentlichte Fassung*, Weimar: Goethe- und Schiller-Archiv 1961. Hier zitiert nach Klára Hamburger, *Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs*, Weimar, Teil 1, in: *Studia Musicologica*, Vol. 48, No. 3/4 (Sep., 2007), S. 355.

³⁹ Vgl. Hamburger, a.a.O., S. 386.

⁴⁰ Vgl. Short, S. 324f.

fast aufgegeben in Amerika versuche, kann noch etwas Zeit verstreichen. Schubert[h] meint es zwar ganz gut mit mir wofür ich ihm Dank weis[s] – aber er meint es eben auf seine Weise, die nicht im[m]er die meinige sein kann.

18

e acceleran - do.

2 Flöten

2 Hobocn

2 Clarinetten in A

2 Fagotte

2 Hörner in E

1 Trompete in E.

3 Posaunen.

Pauken in D. Cis.

(Der Einsatz d. Trompete u. d. Posaunen nicht zu stark.)

Erste Violinen

Zweite Violinen

Violen

Violoncelle

Contrabässe

molto crescendo.

Singstimme

Me - lo - dei - - - !

Piano

e accelerando.

Ped.

859

Handwritten musical score for Liszt's "Die Lorelei". The page is numbered 19 in the top right corner. The score is divided into two systems of staves. The first system (measures 857-860) features a vocal line with lyrics "Die Lorelei" and piano accompaniment. The second system (measures 861-864) features a piano solo with lyrics "Den Schiffer im kleinen Schiffe". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, ff), and performance instructions like "Ped." and "H.".

Notenbeispiel 1: Liszt, „Die Lorelei“, Orchesterlied-Fassung, Übergang zur Strophe „Den Schiffer im kleinen Schiffe“

Im Vergleich zu der Liedvorlage bzw. der zweiten Liedfassung zeigen die „Änderungen in der Gesangspartie“ des Orchesterlied-Arrangements an zwei Stellen folgendes deutlich an. Die erste Stelle befindet sich in den Schlusstakten, wobei die kompositorische Neuheit als Aufführungsalternative der Gesangstimme in „Ossia“ separat dargestellt wird. Einer wesentlichen „Änderung“ müssen die Takte der „gewaltigen Melodei“ dienen. Dort wird die Gesangsmelodie neu komponiert und keine Textwiederholung aufgenommen. Die Orchesterbegleitung wird dementsprechend überarbeitet, dass der Übergang zur nächsten Strophe („Den Schiffer im kleinen Schiffe“) von zwei bis zu acht Takten erweitert (Notenbeispiel 1).

In der Partitur befindet sich außer der Gesangstimme und der instrumentalen Besetzung eine komplette Klavierpartie. Diese findet man zum Beispiel auch in Liszts Orchesterliedfassung „Lied der Mignon“ (Original von Schubert). Laut der unten beigefügten kompositorischen Anweisung „bleibt Clavier-Arrangement natürlich bei Orchesterbegleitung weg“. Jedoch wenn der Orchester wegbleibt, würde aus diesem Orchesterlied „Die Lorelei“ – angesichts der kompositorischen Revisionen – die dritte Liedfassung mit Begleitung des Pianofortes entstehen.

2. Melodik und Semantik

Liszt begegnet Heine 1831 zum ersten Mal in Paris. Das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern ist kompliziert. Die Freundschaft wird bald durch Reibungen ersetzt. Die Entfremdung hindert Liszt offensichtlich nicht daran, dass er „Die Lorelei“ und noch mehrere Gedichte von Heine vertont bzw. sich lebenslang damit beschäftigt. Allerdings wenn in einem oder anderem Gespräch Heine erwähnt wird, zeigt sich Liszt eher ablehnend und verstimmt. Am 8. Dezember 1874 schreibt er in der Villa d’Este:

Mes amis sont ceux qui hantent *l’Idéal*; là, cher ami, nous nous reconnaissons et nous reconnâtrons toujours – mais non »dans la boue« illustrée par un poète prestigieux, trop célèbre et empesté de la trivialité des vulgaires applaudissements – Heine. Entre autre, il avait prédit de sa charmante ironie que le Dôme de Cologne ne s’achèverait point: »Umsonst wird Franz Liszt musizieren«, etc.⁴¹

⁴¹ Brief an Edmund von Mihalovich, vgl. Jean Chantavoine, *Franz Liszt et Heinrich Heine*, in: *Le Courier musical* 14. 1911, S. 393, hier zitiert nach Rainer Kleinertz, „Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt“, *Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt*, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 128.

Bei dem Lorelei-Gedicht, das Liszt mehrfach vertont hat, handelt es sich um die zweite Nummer aus der Sammlung *Die Heimkehr* von Heine. Deren Text „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ entsteht 1823/24 und ist unter dem Titel „Die Lorelei“ bekannt:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr gold'nes Haar.

Sie kämmt es mit gold'nem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan.⁴²

Heines Gedicht wird nicht direkt zu Liszts Liedkomposition übernommen. Stattdessen wird es zu verschiedenen Liedfassungen überarbeitet. Die tabellarische Gegenüberstellung des Originals von Heine mit den Liedtexten Liszts zeigt, dass die beträchtlichsten Textumstellungen sich hauptsächlich auf die Wortwiederholungen beziehen. Bei Liszt besteht die Besonderheit darin, dass die Wiederholungen bzw. Textänderungen bei jeder Liedfassung deutlich und unterschiedlich sind (Tabelle 3).

⁴² Zit. nach Heinrich Heine, *Buch der Lieder. Die Heimkehr*, Hamburg 1827 (bei Hoffmann und Campe), S. 178f. Dort bleibt das Gedicht titellos.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Ich weiss nicht, was soll's bedeuten, [1] [2][3]
Daß ich so traurig bin;
dass ich <i>so traurig</i> , so traurig bin? [1] [3]
dass ich <i>so traurig</i> , so traurig bin. [2]
Ein Märchen aus alten Zeiten,
ein Märchen aus <i>alten</i> , alten Zeiten, [1]
ein Märchen aus alten Zeiten[2]
Ein Märchen aus alten Zeiten, [3]
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
<i>das kommt mir</i> , <i>das kommt mir nicht aus dem Sinn</i> , das kommt mir nicht aus dem Sinn. [1]
<i>das kömmt mir nicht aus dem Sinn</i> , <i>das kömmt</i> mir nicht aus dem Sinn. [2] [3]
Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Die Luft ist kühl, und es dunkelt, [1]
Die Luft ist kühl und es dunkelt [2][3]
Und ruhig fließt der Rhein;
<i>und ruhig</i> , <i>ruhig fließt der Rhein</i> , und ruhig fließt der Rhein; [1]
<i>und ruhig ruhig fließt der Rhein</i> , und ruhig fließt der Rhein. [2]
<i>und ruhig</i> , <i>ruhig fließt der Rhein</i> , und ruhig fließt der Rhein. [3]
Der Gipfel des Berges funkelt
der Gipfel <i>der Berge</i> funkelt [1] [2][3]
Im Abendsonnenschein.
<i>in Abendsonnenschein</i> , <i>in</i> Abendsonnenschein. [1]
<i>im Abendsonnenschein</i> , <i>im</i> Abendsonnenschein. [2][3]
Die schönste Jungfrau sitzet [1] [2][3]
Dort oben wunderbar
dort oben wunderbar, [1] [2][3]
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
ihr gold'nes Geschmeide blitzet, [1]
ihr goldnes Geschmeide blitzet, [2][3]
Sie kämmt ihr gold'nes Haar.
sie kämmt ihr gold'nes Haar; [1]
sie kämmt ihr goldnes Haar; [2][3]
Sie kämmt es mit gold'nem Kamme,
sie kämmt es mit gold'nem Kamme [1]
sie kämmt es mit goldnem Kamme[2][3]
Und singt ein Lied dabei;
und singt ein Lied dabei, [1]
und singt ein Lied dabei[2][3]
Das hat eine wundersame,
das hat eine wundersame, [1]
das hat eine wundersame [2][3]
Gewaltige Melodei.
<i>gewalt'ge</i> , <i>gewalt'ge</i> Melodei. [1]
<i>gewalt'ge Melodei</i> , <i>gewalt'ge</i> Melodei. [2]
<i>gewalt'ge Melodei!</i> [3]
Den Schiffer im kleinen Schiffe
Den Schiffer im kleinen Schiffe [1] [3]
Den Schiffer <i>in kleinem</i> Schiffe [2]

Ergreift es mit wildem Weh;
ergreift es mit wildem Weh, [1] [3]
ergreift es mit wildem Weh, [2]
Er schaut nicht die Felsenriffe,
er schaut nicht die Felsenriffe, [1] [2] [3]
Er schaut nur hinauf in die Höh'.
er schaut nur hinauf, <i>nur hinauf hinauf</i> in die Höh'. [1]
er schaut nur hinauf <i>hinauf</i> in die Höh'. [2]
er schaut nur <i>hinauf</i> , hinauf in die Höh'! [3]
Ich glaube, die Wellen verschlingen
Ich glaube, die Wellen verschlingen [1] [3]
Ich glaube die Wellen verschlingen [2]
Am Ende Schiffer und Kahn;
am Ende Schiffer und Kahn, [1]
am Ende Schiffer und Kahn. [2]
am Ende Schiffer und Kahn! [3]
Und das hat mit ihrem Singen[2] [3]
und das hat mit ihrem Singen [1]
Die Lore-Ley gethan.
<i>die Loreley, die Loreley gethan; und das hat mit ihrem Singen die Loreley, die Loreley gethan, die Loreley gethan, und das hat mit ihrem Singen die Loreley, die Loreley gethan, die Loreley gethan, die Loreley, die Loreley gethan, die Loreley mit ihrem Singen, die Loreley gethan. [1]</i>
<i>die Loreley, die Loreley gethan. Und das hat mit ihrem Singen die Loreley die Lore-Ley gethan, die Loreley gethan. und das hat mit ihrem Singen die Loreley die Loreley gethan, die Loreley gethan. [2]</i>
<i>die Loreley, die Loreley gethan. Und das hat mit ihrem Singen die Loreley, die Lore-Ley gethan, die Loreley gethan, und das hat mit ihrem Singen die Loreley, die Loreley gethan, [die Loreley gethan,]⁴³ die Loreley gethan. [3]</i>

Tabelle 3: Liszt, „Die Lorelei“, Liedtext in drei Fassungen im Vergleich zu Heines Original (grau unterlegt): [1] die Liedfassung 1843; [2] die Liedfassung 1856; [3] die Orchesterliedfassung 1863 (umgestellte Texte kursiv)

⁴³ Diese Wiederholung (eingeklammert) gehört zu „Ossia“.

a)	b)
Ich weiß nicht, was soll's bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	Ich weiß nicht, was soll's bedeuten, daß ich <i>so traurig</i> , so traurig bin; ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.	Die Luft ist kühl und es dunkelt, und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel <i>der Berge</i> funkelt im Abendsonnenschein.
Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldnes Haar.	Die schönste Jungfrau sitzet dort oben wunderbar, ihr goldnes Geschmeide blitzet, sie kämmt ihr goldnes Haar.
Sie kämmt es mit goldnem Kamme, Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.	Sie kämmt es mit goldnem Kamme, und singt ein Lied dabei; das hat eine wundersame gewalt'ge Melodei.
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.	Den Schiffer im kleinen Schiffe ergreift es mit wildem Weh; er schaut nicht die Felsenriffe, er schaut nur <i>hinauf</i> , hinauf in die Höh'.
Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn; Und das hat mit ihrem Singen Die Lorelei getan.	Ich glaube, die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn; und das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan.
(Heine)	(Gedicht von Heine)

Tabelle 4: Liszt, „Die Lorelei“, Text der beiden Klaviertranskriptionen, a) die Fassung 1844; b) die Fassung 1862 (umgestellte Texte kursiv)

Der Gedicht-Text wird bei der Klaviertranskription 1844 dem Notentext vorangestellt und bei der Fassung 1862 in die Noten interpoliert. Die zitierten Zeilen der Erstausgabe der Klaviertranskription stimmen mit dem ursprünglichen Gedicht überein, die abweichenden Stellen bzw. Textvarianten sind alle mit der Schreibweise verschiedener Ausgaben erklärbar. Im Vergleich dazu zeigt der Text der zweiten Transkriptionsfassung an drei Stellen auffällige Unterschiede (in der Tabelle kursiv markiert). Zwar findet man diese drei Textabweichungen bei der Liedvorlage vor, enthält die entsprechende Liedfassung weitere Änderungen. Zum Beispiel sind die Passagen „das kommt mir nicht aus dem Sinn“ sowie „und ruhig fließt der Rhein“ bei allen Liedfassungen Liszts mit Wortwiederholungen umgestellt, während hier die zweite Klaviertranskription unverändert bei dem ursprünglichen Gedicht bleibt (vgl.

Tabelle 3 f.).

Sozusagen gehört der Text der zweiten Klaviertranskription weder zu Heines Gedicht noch Liszts Liedtext. Oder man sagt, dass Liszt an dieser Stelle Heines Gedicht mit seinem Liedtext kombiniert. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Liszt den angefügten Text der zweiten Klaviertranskription auf Grundlage seiner Liedvisionen neu bearbeitet. Dieser Text verhält sich zur Klaviertranskription genauso wie der Liedtext zum Lied, als notwendiger Bestandteil seiner Klavierbearbeitung. Bei Liszt wird seine Transkription bzw. die eigene Bearbeitung nicht auf eine bloße Reproduktion der originalen Vorlage gerichtet. Stattdessen wird die kompositorische Substanz der Liedvorlage mittels der Transkription weiter auskomponiert. Dadurch entsteht die Möglichkeit, die ursprüngliche Kompositions-idee beim Transkribieren weiter zu entwickeln bzw. zu vertiefen.

a) Zum Notentext

Die Lorelei⁴⁴ bezieht sich ursprünglich auf den Schieferfelsen am rechten Ufer des Rheins. 1841 war Liszt mit der Gräfin Marie d'Agoult auf der Insel Nonnenwerth, also nicht sehr weit flussabwärts von diesem Schieferfelsen entfernt. Das heißt, dass Liszt auf dem Rhein, in überaus authentischer Atmosphäre, die erste Anregung zu seiner Vertonung von Heines „Lorelei“ erhielt.

Das originale Gedicht wird in sechs Strophen gegliedert. Hier lässt sich die Gliederung wie folgt darstellen:

Strophe(n)	Inhalt	Funktion
1.	Einleitung des Märchens	Prolog
2.	Beschreibung des Naturbildes	die Exposition
3.und 4.	Die Lorelei	
5. und 6. (die ersten beiden Verse)	Der Schiffer und seiner Schiffbruch	die Peripetie
6. (die letzten beiden Verse)	Die Ursache	Epilog

Tabelle 5: Gliederung von Heines „Lorelei“

⁴⁴ Es gibt noch andere Schreibweisen wie Loreley, Lore Ley, Lore Lay , Lurley und Lureley u.a.

Eine umfassende Analyse des bekannten Gedichts wäre hier allerdings ungünstig bzw. würde wenig Ergebnisse hervorbringen. Denn in der germanistischen Literaturwissenschaft finden sich hierzu genug Hinweise. Genauso wäre es kaum reizvoll, die Musik bzw. das lange Lied in Form eines Textes zu beschreiben. Daher werden wir im Folgenden auf einige Gesichtspunkte beschränken, die nur insoweit in den fraglichen Kontext des lisztischen Liedes kommen sollen – nämlich auf einige Stellen des Verhältnisses zwischen Melodik und Semantik konzentrieren.

Der dramatische Inhalt des balladenähnlichen Gedichts wird in der ersten Strophe als „Märchen“ bezeichnet. Zugleich gilt die Anfangsstrophe als Einleitung bzw. Prolog, in dem das Gedicht-Ich, der Märchenerzähler, sich die anfängliche Frage („Ich weiß nicht“) stellt. Mit der zweiten Strophe beginnt die Exposition, das Märchen. Es handelt sich um eine Beschreibung des Naturbildes. Dazu wird das Wetter mit Zeit- und Temperaturangabe beschrieben. Die beiden folgenden Strophen (3. und 4. Strophe) widmen sich der Lorelei. Im Kontrast zu dem vorigen Teil bzw. der zweiten Strophe wird die Beschreibung Heines hier etwas übertrieben detailliert dargestellt. Der Anblick der sitzenden „schönsten Jungfrau“, wie die dritte Strophe sogleich betont wird, wird mit dem dreimaligen „golden“ unverkennbar hervorgehoben. Man sieht ein goldenes Geschmeide und einen goldenen Kamm und das im Abendschein der Sonne golden glänzende Haar. Hingegen dem einsamen und relativ kalten Naturbild bringt Heine also Loreleis Erscheinung in einen hell aussehenden Grundfarbton.

An dieser Stelle erfährt man, dass die Lorelei sich kämmt und dabei singt. Diese beiden Aktionen zeichnet Heine in zwei Strophen (Strophen 3 und 4) auf, und zwar wird die Beschreibung der ersten Aktion (das Kämmen) durch Strophenwechsel geschnitten. So gilt der Anfang der vierten Strophe („Sie kämmt es mit goldenem Kamme“) als Erklärung bzw. Erweiterung des Endes der dritten Strophe („Sie kämmt ihr goldenes Haar“), um letztendlich zu meinen: „Sie kämmt ihr goldenes Haar mit goldenem Kamme“. Mit dieser Satzkombination bzw. Wiederholung wird „golden“ zu der ersten Aktion der Lorelei unmittelbar betont. Indem Heine Folgendes schreibt: „Und singt ein Lied dabei“ – finden die beiden Aktionen, das Kämmen und das Singen, gleichzeitig statt. Somit soll die gesungene Melodie von Lorelei, welche „wundersam“ und „gewaltig“ sei, ein „goldenes“ Lied andeuten.

An der Stelle endet die Exposition. Die folgende fünfte und die erste Hälfte der 6. Strophen stellen die Peripetie des Dramas dar. Der Schiffer, der sich auf dem Schiff

auf dem Rhein befindet und der an den Felsenriffen vorbeifährt, lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Lorelei und ihre Aktionen (sich kämmen und singen). Diese Ablenkung führt ihn letztendlich in den Tod („die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn“). Die beiden letzten Verse gelten als Epilog der Ballade – hier wird gezeigt, dass die unmittelbare Ursache für den Schiffbruch in dem Singen der Lorelei liegt, nicht etwa in dem Anblick der goldenen Erscheinung.

Indem Heine zu Beginn der Schluss-Strophe „ich glaube“ schreibt, taucht das Gedicht-Ich, der Märchenerzähler, wieder auf. An dieser Stelle ist der formale Zusammenhang mit dem Anfang der ersten Strophe („ich weiß nicht“) leicht zu erkennen. Inhaltlich wird aber auf etwas Auffälliges hingewiesen. Meint der Dichter eigentlich nicht „Ich glaube, das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan“? Hat er also das Ich des Erzählers zwei Verse zu früh eingefügt? – Diese Frage ist hier unvermeidbar, weil sie Konsequenzen für die Vertonung Liszts (das Lied und die Transkription) hat. Zwar wäre diese Frage aus literarischer Sicht verschieden zu erklären, wird sie im Folgenden anhand der lisztschen Komposition beleuchtet.

Liszts Vertonung folgt der Gliederung des ursprünglichen Gedichts ganz genau. Dessen klare Form bzw. Struktur wird von Liszt kompositorisch übernommen. Doch hat Liszt kein Strophenlied vertont. Stattdessen hat er die Strophen durchkomponiert. Indem die Strophen unterschiedlich vertont sind, gibt die musikalische Form ihre Dominanzstelle dem semantischen Inhalt ab. Liszt arbeitet also an der Handlung der heineschen Ballade und gibt die Strophen als Szene wieder.

Zu den gravierenden Revisionen von Liszts „Lorelei“ gehören an der ersten Linie die Anfangstakte der zweiten Fassung. Diese Stelle wird aufgrund der musikalischen Verknüpfung mit dem Beginn von Wagners „Tristan und Isolde“ oft zitiert. Allerdings ist sie keineswegs „Tristanesque“⁴⁵. Liszt komponiert diese einleitenden Klaviertakte 1854, während Wagner 1857 mit seiner Oper anfängt. Doch mit solchem zeitlichen Vergleich ist zunächst wenig an der Quintessenz bezeichnet. Es meint nur, dass Liszts Musik prophetisch wirkt. Wichtiger ist es hier zu erfassen, dass diese kompositorische Wiedergabe die heinesche Substanz übernimmt – wie Liszts eigene Anweisung: „Anfang gar nicht traurig, sondern *ich weiß nicht*, zweifelhaft.“⁴⁶

⁴⁵ Christopher Headington, *The Songs*, in: Alan Walker (Hrsg.), *Franz Liszt. The Man and his Music*, London 1976, S. 231.

⁴⁶ Vgl. Wilhelm Jerger (Hrsg.), *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975, S. 149.

Wie das Notenbeispiel aufzeigt, ist die Musik zu Beginn mit einem verminderten Septakkord in g-moll harmonisiert. Danach zeigt die enharmonische Verwandlung des 6. Taktes erneut eine Tendenz in e-moll. Der letzte Takt der Klaviereinleitung deutet die Annäherung ans G-Dur an. Mit der harmonischen Ausweichung der einleitenden Takte setzt Liszt die Gesangsstimme an. Zwar wird der Anfang kurz in e-moll gestimmt, weiß man doch nicht, in welche Tonart das Lied weitergeht (T. 8ff.).

Singstimme.

Piano.

Nicht schleppend.

mf

(Gesprochen.)

p

Ich weiss nicht, was soll's be-deuten, dass ich so trau-rig, so trau-rig bin.

p

Allegretto.

Allegretto.

p

Notenbeispiel 2: Liszt, „Die Lorelei“, zweite Liedfassung, T. 1ff.

Die anfängliche verminderte Septime des Klaviers (fis-es) funktioniert semantisch unsicher und fragend. Es würde dem Monolog – „Ich weiß nicht“ – gut passen. Allerdings komponiert Liszt zu dieser Stelle völlig neu und lässt den ersten Vers mit einer reinen Quarte anfangen. Die Klaviereinleitung ist also kein Echo der Gesangsstimme. Dramaturgisch gilt sie als musikalische Inszenierung, die den Grundton der folgenden Gesangsschilderung verleiht.

Noch eine Besonderheit befindet sich an dieser Stelle. Indem Liszt Heines Vers mit einer musikalischen Verdoppelung vertont, wird dadurch „dass ich so traurig bin“ als Tatsache bestätigt. Somit zeigt Liszts Vertonung semantisch ganz klar, der Märchenerzähler stellt fest, dass er sich traurig fühlt. Nur weiß er nicht, warum. Auch die Klavierbegleitung dieser beiden Verse unterstützt diese semantische Lage. Das Klavier folgt nicht ständig der Gesangstimme wie in der ersten Liedfassung. Stattdessen werden die zu betonenden Worte („nicht“, „ich“ und „traurig bin“) begleitet bzw. musikalisch hervorhebt.

Für die Szene des Schiffbruchs komponiert Liszt mit hochdramatischen, ja sogar drastischen musikalischen Effekten. Die „Tonmalereien“, obwohl sie bei Liszt nicht dem Kompositionsprinzip dienen,⁴⁷ werden hier doch als primäre Strategie zur klanglichen Verwirklichung der visuellen Wirkung der Gedicht-Schilderung verwendet. Das furchtbare Geschehen in den heineschen Versen wird also von Liszt ernst zu einer konsequenten Stimmung in das Lied übernommen. Man hört bei Liszt, dass das heinesche Kondensat sich in Tönen löst:

The image displays a musical score for Liszt's setting of Heine's 'Lorelei'. It is divided into two systems. The first system contains the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: 'Den Schiffer in kleinem Schiffe er-greift es mit wildem'. The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand. The second system contains the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: 'Weh. er schaut nicht die Fel-sen-ril-fe, er schaut nur hinauf'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with 'crescendo' and 'p'.

⁴⁷ Albrecht Riethmüller, *Heines „Lorelei“ in den Vertonungen von Silcher und Liszt*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVIII, 1991, S. 188.

hin - auf..... in die Hüh . Ich

glau - be die Wel - len ver - schlin - gen am En - - - de

Schif - - fer und Kahn .

Notenbeispiel 3: Liszt, „Die Lorelei“, zweite Liedfassung, T. 75ff.

Wie das Notenbeispiel 3 zeigt, ist die Szene des Schiffbruchs in einer großen dramatischen Steigerung kompositorisch realisiert. Liszt lässt die relevanten Verse (ab 5. Strophe) zusammengefasst stehen und befolgt die klare Zäsur Heines nicht mehr. Er stellt das heinesche Original um und nimmt die erste Hälfte der 6. Strophe „Ich glaube, die Wellen verschlingen / Am Ende Schiffer und Kahn“ zum Endpunkt seiner Schiffbruch-Szene.

Es ist offensichtlich, dass Liszts Dramaturgie bei Szene und Inhalt, nicht bei Strophen und Struktur ankommt. Somit wird die Konsequenz bzw. das Ende des Schiffbruchs in seinem Lied ermöglicht, dass die musikalische Wiedergabe des Geschehens die inhaltliche Geschlossenheit abrundet. Für die „Tonmalereien“ des Abschnitts ist die konsequente dramatische Vertonung der Schiffsszene auf das

Verschlingen der Wellen besonders günstig. Denn im Kontext der deskriptiven musikalischen Schilderung, die praktisch visuell auswirken könnte, würde das Gedicht-Geschehen sich objektiv ereignen. Zwar hat Heine „ich glaube“ dem Ergebnis der Schiffsszene vorangestellt – damit beginnt seine 6. Strophe –, muss seine Zäsur-Ordnung bzw. die subjektive Einfügung die szenische Dramaturgie Liszts wenig beeinflussen.

Abgesehen von der Coda sind die letzten beiden Verse der Schluss-Strophe „Und das hat mit ihrem Singen / die Lorelei gethan“ musikalisch dieselbe wie „ich weiß nicht“, die Worte des Märchenerzählers, zum Beginn des Liedes. Diese Melodik-Konsequenz weist darauf hin, dass Liszt die beiden Schlussverse kompositorisch unmittelbar an das Gedicht-Ich, den Märchenerzähler anknüpft. Ein Wagnis wäre jedoch, dass die vorgetragenen Schlussverse dadurch das gleiche Kolorit („zweifelhaft“) des rezitativischen Anfangs übernehmen könnten. Zwar wird in den letzten beiden Versen semantisch eine Vermutung ausgesprochen, aber ist doch mehr als gar keine Ahnung („Ich weiß nicht“). Dem potentialen Semantik-Missverständnis will Liszt unbedingt vorbeugen, indem er bei dem letzten Vers („Die Lorelei gethan“) nicht willkürlich, sondern mit sicherem Instinkt eine Verdoppelung zulässt. Demgegenüber benutzt Heine die Phase „Ich glaube“ am Anfang der letzten Strophe. Indem es danach kein „ich weiß nicht“ bzw. „ich glaube“ mehr gibt, wird die Einschaltung des Erzählers nach der ersten Hälfte der Schluss-Strophe zum Gedicht-Ende nicht gedoppelt. Allerdings wird inhaltlich doch apodiktisch angegeben, dass die letzten beiden Verse zu Worten des Gedicht-Ichs gehören.

Der musikalische Bezug des Anfangs garantiert offensichtlich keinen optimalen Liedschluss. Am Ende schafft Liszt eine lange Coda, in der er den Liedtext bzw. die letzten beiden Verse intensiv wiederholen lässt. Da die Wort- und Verswiederholung in dem Hauptteil nur sparsam zugelassen sind, erscheint die intensive Textwiederholung hier als eine passive Folge, in der das Lied zum Schluss den harmonischen Rückbezug erzielt; zumal das semantische Echo den Eindruck hinterlassen könnte, dass die Vermutung des letzten Verses („Die Lorelei gethan“) sich dadurch zu einer Feststellung entwickeln würde.⁴⁸ Allerdings geschieht diese kompositorische bzw. inhaltliche Verlegenheit bei Liszt nicht. Denn in der Coda funktioniert die Semantik bzw. der Liedtext nun nebensächlich. In der relevanten

⁴⁸ Vgl. Rena Charnin Mueller, *The Lieder of Liszt*, in: James Parsons (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge 2004, S. 177.

Klaviertranskription ist der über den Notenzeilen angegebene Liedtext beendet, sobald Coda beginnt. Ein weiteres Beispiel zeigt die Nebensächlichkeit der Wiederholung des Liedtextes in der Coda, wie es in der Orchesterliedfassung deutlich wird. Dort wird der letzte Vers in „Ossia“ noch ein weiteres Mal wiederholt.

Der Liedschluss hat noch eine Besonderheit. Anstatt etwas Neues zu komponieren bzw. einfach das Lied zu beenden, knüpft Liszt die Coda musikalisch an den Hauptteil des Liedes an. Während der gesungene Text in der Coda inhaltlich wenig bedeutet, beherrscht die melodische Anknüpfung an die Vertonung der 2. Strophe die semantische Funktion. Indem Liszt Schiffsuntergang und Tod zum Höhepunkt seines Liedes wählt, unternimmt er den kompositorischen Rückbezug zur Natur- und Umweltbeschreibung in der Coda unter besonderer dramaturgischer Sorgfalt zugunsten seiner eigenen poetischen Idee nach Heine. Somit ist das Kompositionsprinzip Liszts für „Die Lorelei“ generell gleich wie in seinen Symphonischen Dichtungen. Unter der Berücksichtigung dieses Prinzips sind die Eindringlichkeit und Schlagkräftigkeit in allen Fassungen des Notentextes für „die schönste Jungfrau“ (trotz zahlreicher Revisionen) kompositorisch und semantisch erklärbar.

b) Der Kontext von Liszts pianistischer Entwicklung

Die mehrfache Überarbeitung Liszts von „Die Lorelei“, die die verschiedenen Lied- und Klavierfassungen ausmacht, kann hauptsächlich durch „Revision“ und „Transkription“ differenziert werden. Die 1856 erschienene Liedfassung gilt anhand ihrer gravierenden kompositorischen Unterschiede als die Revisionsausgabe der ersten Liedfassung (komponiert 1841). Zur „Transkription“ gehören in erster Linie die beiden Klavierfassungen. Bei der Orchesterliedfassung 1860 handelt es sich einerseits um die Besetzungsänderung bzw. Instrumentierung der Liedvorlage 1856, andererseits umfasst sie einige kompositorische Abweichungen. Es ist schwierig, diese Fassung nach einzelner Überarbeitungsweise zu katalogisieren. Doch ist es ersichtlich, dass diese Orchesterliedausgabe die beiden Überarbeitungskategorien von „Transkription“ und „Revision“ betrifft.

In dem wahrscheinlich Anfang der fünfziger Jahre entworfenen Brief⁴⁹ hat Liszt sein frühes Liedschaffen kritisch angemerkt, und zwar schreibt er: „Meine früheren Lieder sind meistens zu aufgebläht sentimental, und häufig zu vollgepfropft in der Begleitung.“⁵⁰ In dieser Zeitperiode plant Liszt auch, in den kommenden Jahren seine früheren Lieder grundsätzlich zu revidieren, insbesondere die Klavierbegleitung zu vereinfachen – so schreibt er an Louis Köhler aus Karlsbad am 1. August 1853:

Insbesondere sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für [...] das sehr freundliche Citat meiner früheren Lieder. Späterhin, wenn ich ein paar neuere Hefte herausgebe, muss ich eine ziemlich umgearbeitete Auflage dieser früheren Gesänge vornehmen. Wesentlich sind dabei einige Vereinfachungen in der Begleitung.⁵¹

Zu den „früheren Gesängen“ gehört die ursprüngliche Version von „Die Lorelei“ bzw. die Liedfassung aus dem Jahre 1841. Auf das Problem der Begleitung wurde Liszt 1843, einige Monate vor der Drucklegung des Liedes, von dem Verleger Schlesinger hingewiesen. Am 11. August 1843 äußert Liszt seine Meinung darüber:

Im Bezug auf die Accompagnements der Lieder haben Sie vollkommen Recht – ich bin aber zu faul um sie zu erleichtern – das zweckmäßigste wäre wenn Sie irgendein Klavierspieler Krüger, Stern es versuchten eine leichtere Version beizufügen ich habe keine Geduld dafür.⁵²

Einen Monat später, am 18. September, schreibt Liszt an den Verleger: „A ce propos, bin ich auch jetzt der Meinung die Erleichterung von Accompagnements meiner Lieder noch aufzuschieben [...]“⁵³ Allerdings wird die Revision bzw. die Vereinfachung der Klavierbegleitung im Wesentlichen erst für die Liedfassung 1856 unternommen. Deren Ergebnisse berichtet Liszt am 18. Dezember 1855 seinem Verleger (ebenfalls an Schlesinger) brieflich:

[...] die Loreley welche jetzt ganz *human* in der Begleitung geworden ohne den Effekt einzubüßen, wenn ich mich der guten Aufnahme darüber urteilen kann, welches diesen [sic.]

⁴⁹ An Josef Dessauer (?). Autograph ohne Adresse und Datum.

⁵⁰ Vgl. La Mara (Hrsg.), *Franz Liszts Briefe*, Bd. 2, *Von Rom bis an's Ende*, Leipzig 1893, S. 403.

⁵¹ Vgl. ebenda, Bd. 1, *Von Paris bis Rom*, S. 141.

⁵² Vgl. Short (Hrsg.), a.a.O., S. 266.

⁵³ Vgl. ebenda.

Lied in seiner jetzigen Form in hiesigen Zirkeln [...] zu theil wurde. [...] Ebenso ist es nothwendig die Clavier Begleitung leicht spielbar, und den Sänger bald st[ü]tzend – bald frei lassend, zu halten so wie ich es in dieser neuen Auflage versucht habe.⁵⁴

Wie die Schilderung Liszts zeigt, bezieht sich die Revision des Klavierparts vor allem auf die Vereinfachung der Spieltechnik. Allerdings bedeutet das nicht, dass Liszt die spieltechnischen Schwierigkeiten erleichtert, damit die Klavierbegleitung einfach allgemein zugänglich und „leicht spielbar“ wird. Die spieltechnische Simplifizierung wird bei Liszt hauptsächlich bei übermäßigen Schwierigkeiten vorgenommen.⁵⁵ Somit werden die damit entsprechenden Takte von der mechanischen Arbeit befreit. Dies hat zur Folge, dass die Musik den oberflächlichen Glanz verlässt und die „Tiefe“ der kompositorischen Idee unterstützt.

Zwar stammen die Klaviertranskription 1862 und die Klaviertranskription 1844 aus unterschiedlichen Liedfassungen, sind die beiden Versionen der Lorelei-Klaviertranskription von großer kompositorischer Konsequenz. In der Klavierübertragung werden die speziellen Klangmoglichkeiten des Klaviers von Liszt anhand seiner vollendeten pianistischen Technik besonders berücksichtigt. Sozusagen nutzt Liszt den Klang des Klaviers und die pianistische Spieltechnik, um den kompositorischen Inhalt mittels der pianistischen Sprache auszukomponieren. In den beiden Klaviertranskriptionen verzichtet Liszt auf die bloß textgebundene musikalische Formulierung, obwohl das Gedicht dem Notentext vorangestellt bzw. in die Noten interpoliert wird. Anstatt zur bloßen Wiederholung der ihnen jeweils zugrundeliegenden Liedfassungen sind die beiden Klaviertranskriptionen zu unabhängigen lyrisch-poetischen Klavierstücken geworden. Die Klaviertranskriptionen sind also als selbstständige Klavierkomposition konzipiert und sind der wesentliche musikalische Träger der poetischen Idee – auch wenn die zitierten Gedichtzeilen weggelassen würden.

Wie die Liedvorlage 1856 wird die spätere Klaviertranskriptionsfassung 1862 durch Vereinfachung bzw. schlichte und verfeinerte pianistische Technik ausgearbeitet. Ein auffälliges Beispiel findet man in den Takten der Schiffbruchszene. In der Klaviertranskription 1844 versucht Liszt, die Szene zugunsten des kompositorischen dramaturgischen Höhepunkts durch die enorme Klangfülle des Klaviers zu schaffen.

⁵⁴ Ebenda, S. 308.

⁵⁵ Beispielsweise sind in der Szene des Schiffers die Dezimen der linken Hand der ersten Liedfassung, die die rasche Repetition der Mittelstimme befestigen, in der revidierten Version durch Terzen ersetzt.

Obwohl die Musik zum Schluss mittels „diminuendo“ und „ritardando“ langsam verschwindet, stellten die dominierenden doppelhändigen Skalen-Passagen die klangliche Brillanz bzw. die lang anhaltende Klangwirkung dar (Notenbeispiel 4-a). In der Fassung 1862 findet man an dieser Stelle kein Unisono mehr. Die Skalen sind einstimmig und doppelhändig verteilt. Darüber hinaus beginnen sie leise in „piano“, und zwar sind sie durch „diminuendo“ via „pianissimo“ in „pianissimo possibile“ zu Ende geführt. Um die musikalische Stimmung trotzdem in der Stille des Schlusses zu haben, fügt Liszt in den beiden Klaviertranskriptionen eine Fermate hinzu. Anders als in der Version 1844 merkt Liszt in dem Notentext 1862 extra an: „lange Pause“ (Notenbeispiel 4-b).

a)

The image displays a musical score for piano, specifically measures 97 through 104. The score is written for both the right and left hands. It features complex, double-handled scale passages. Key performance instructions include "con bravura" appearing in measures 97 and 98, "a piacere" in measure 101, and "ritard." (ritardando) in measure 104. The score also includes dynamic markings such as "dim." (diminuendo) and "pianissimo". The notation includes various ornaments like slurs, ties, and fingerings (e.g., 12, 8, 5, 3, 6). The piece concludes with a fermata over the final notes in measure 104.

b)

Notenbeispiel 4: Liszt, *Die Lorelei*: a) T. 97ff. der Klaviertranskription 1844 ; b) T. 91ff. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Indem Liszt die Szene des Schiffbruchs in den beiden Klaviertranskriptionen pianistisch detailliert darstellt, zeichnen die entsprechenden Takte beider Versionen klanglich und semantisch den Verlauf des Schiffuntergangs auf. Doch mit der vereinfachten Version ist ihm semantisch mehr gelungen – die Revision bzw. der Umtausch der Spielfiguren dieser späteren Fassung ist deshalb nicht lediglich aus der Perspektive der spieltechnischen Vereinfachung zu sehen. Viel mehr richtet Liszt seine spieltechnische Auswahl auf die Semantik bzw. den kompositorischen Inhalt der poetischen Idee. In diesem Sinne entscheidet sich Liszt in der Revisionsausgabe auch für eine neue Spieltechnik, wenngleich die pianistische Fertigkeit nicht unbedingt leichter als die ursprüngliche Alternative verlängert wird. Zum Beispiel in den Takten 97-98 der Fassung 1844 verwendet Liszt eine Kombination von Tremolo und Terz-Passagen. In der späteren Fassung wird die Vibrato-Technik von der rechten Hand übernommen. Anstatt der Terz-Passagen werden eine Reihe chromatischer Skalen in gebrochenen Oktaven auf- und abwärts gespielt.

An dieser Stelle wird argumentiert, dass die pianistischen technischen Änderungen bei Liszt nicht unbedingt mit der spieltechnischen „Vereinfachung“ verknüpft sind. Für „Die Lorelei“ gilt dies nicht nur bei den Klaviertranskriptionen, sondern auch für die Liedfassungen. Obwohl Liszt „Vereinfachung“ bzw. „Erleichterung“ für die Revisionsausgabe 1856 durchgesetzt hat, stellt die „erleichterte Auflage“⁵⁶ zu einigen Takten höhere spieltechnische Anforderungen in der Klavierbegleitung als die frühe

⁵⁶ Vgl. Liszts Brief an Heinrich Schlesinger vom 18. Dezember 1855.

Liedfassung. Musterhaftes Beispiel findet man ebenfalls in der Schiffsbruch-Szene.

Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, werden die entsprechenden Begleitfiguren der ursprünglichen Ausgabe in der Version 1856 gar nicht weiter benutzt. Stattdessen komponiert Liszt in der Revision zu der gleichen Liedstelle völlig neue Klavierbegleitung. In der frühen Fassung ist der musikalische Ausdruck in der Begleitung intensiv. Allerdings wird die dramatische Situation der revidierten Fassung mit dem Tremolo und den chromatischen Skalen hervorgehoben. Um den musikalischen Ausdruck zu unterstützen, setzt Liszt außerdem die Pedalnutzung durch. Trotz der chromatischen Achteltriolen soll das Pedal nicht bloß zugunsten eines sauberen Farbtons wechseln, sodass die dramatische Spannung ungestört bleibt.

a)

Ich glau - be, die Wel - len verschlin - gen am En - - - de

The image shows a musical score for the 1841 version of 'Die Lorelei'. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has the lyrics 'Ich glau - be, die Wel - len verschlin - gen am En - - - de'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and slurs, creating a dense and intense texture.

b)

glau - be die Wel - len ver - schlin - gen am En - - - de

Ped. Ped. Ped. Ped. 705 Ped. Ped.

The image shows a musical score for the 1856 revision of 'Die Lorelei'. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has the lyrics 'glau - be die Wel - len ver - schlin - gen am En - - - de'. The piano accompaniment is significantly different from the 1841 version, featuring a more rhythmic and chromatic texture. The bass line is particularly prominent, with many beamed notes and slurs. There are several 'Ped.' markings with diamond symbols below the piano part, indicating the use of the sustain pedal. A measure number '705' is also visible.

Notenbeispiel 5: Liszt, *Die Lorelei*: a) T. 91ff. der Liedfassung 1841; b) T. 87ff. der Liedfassung 1856

Zwar ist die revidierte Begleitung dieser Stelle pianistisch durchaus vollständiger und komplizierter als die ursprüngliche Version, ist es Liszt gelungen, den dramatischen Sinn anhand seiner pianistischen Entwicklung bzw. seiner klaviertechnischen

Neuerungen zugunsten des kompositorischen Höhepunkts des Lieds auszudrücken. Liszt konzipiert also das Lied als ein „Miniaturdrama“, welches voll von „dramatischer Passion“ ist.⁵⁷ Wie Liszt „Die Lorelei“ kompositorisch dramatisiert, erhielt sein Schubert-Aufsatz⁵⁸ schriftliche Resonanz. Bei ihm heißt es, „lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren“ sowie „in dem kurzen Spielraum eines Liedes[...] rascher aber tödtlicher Conflict“ zu zeigen.⁵⁹

Im Kontext der Vereinfachung ist es verständlich, dass Liszt die potentialen pianistischen Ausdrucksmaterialien höherer spieltechnischer Anforderung sparsam verwendet und sie streng in der möglichsten Simplität hielt. Zur Erläuterung des relevanten Prinzips liest man den Brief Liszts 1863:⁶⁰

Es schien mir ersprießlich, dem Clavierspieler zuletzt freieren Lauf zu gönnen und einen mehr intensiven Souveränitäts-Effekt zu gewinnen [...] Mein 40 jähriges Hin-, Her- und Herumwirthschaften mit dem Clavier macht mich jetzt sehr darauf bedacht, den Spieler nicht unnöthig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheim zu stellen. Auch in diesem Bezug ist meine Verbesserungssucht ein chronisches, unverbesserliches Übel geworden [...]

Für „Die Lorelei“ trifft Liszts Argumentation nicht nur auf die Klavierbegleitung der Liedfassung, sondern auch auf die Klaviertranskription. Die Takte von dem Notenbeispiel 6 bestehen aus der Hauptmelodie und der Begleitung. Die Stimme der rechten Hand beruht auf den Akkorden und stellt die Gesangsmelodie dar. Die Unterstimme der linken Hand übernimmt die Begleitung und ist zweistimmig. Mit dem sich wiederholenden „d“ hat die Begleitstimme eine Orgelpunktfunktion, ferner

⁵⁷ In seinem Artikel „Orpheus von Gluck“ hat Liszt geschrieben: „Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion.“ Liszts Anmerkung gilt hier als eine parallele Anspielung, mit der man seine eigene Liedkonzeption nachvollziehen könnte. Vgl. Dorothea Redepenning und Britta Schilling (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 15.

⁵⁸ *Schuberts Alfons und Estrella. Von Franz Liszt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 41, Nr. 10 vom 1. September 1854, S. 101ff. Hier zitiert nach: Redepenning u.a. (Hrsg.), ebenda, S. 66.

⁵⁹ Darüber hinaus liest man folgendes: „[...]während die Lyrik größtentheils Sache der Subjektivität ist, verlagern dramatische Werke Objectivirung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter als Lyriker sich auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigte. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der Scene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, die mit den erforderlichen mannichfachen Geistesvorzügen ausgerüstet sind, und es wird vor dem Ergreifen dramatischer Arbeiten ein immer ernstlicheres Prüfen der Kräfte stets dringender nothwendig.“ Vgl. ebenda.

⁶⁰ An den Musikverleger Julius Schuberth, datiert Rom, 5 September 63. Vgl. La Mara (Hrsg.), *Franz Liszts Briefe*, Bd. 8, Leipzig 1905, S. 163.

gibt die Begleitung mit den rasch und kontinuierlich schreitenden Sechzehnteln die klangliche Annäherung des Tremolos wieder. Da die Oberstimme der Begleitung chromatisch geführt ist, funktioniert sie klanglich wie eine chromatische Skala. Die Stimmführung bzw. die klangliche Wirkung ist also von dem ähnlichen musikalischen Ausdruck wie die entsprechenden Begleitfiguren der Liedvorlage, wobei Liszt das Tremolo und die chromatische Skala komponiert und zweihändig verteilt (Notenbeispiel 5-b). Zwar aus praktischen Gründen verzichtet Liszt in der Klavierübertragung auf die beiden Spieltechniken, wird die klangliche Wirkung der Liedversion transkribiert. In diesem Sinne macht es den Eindruck, dass die Begleitfigur der Klaviertranskriptionsfassung (Notenbeispiel 6) nicht komponiert, sondern anhand der Klavierbegleitung der Liedvorlage klanglich kombiniert wird.

The image shows a musical score for piano accompaniment of 'Die Lorelei' by Liszt, measures 88-91. The treble clef staff contains the vocal line with lyrics: 'Wellen ver-schlingen am'. The bass clef staff features a continuous sixteenth-note pattern, with the word 'Trem.' written below it. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord marked with a fermata and a double bar line.

Notenbeispiel 6: Liszt, *Die Lorelei*: T. 88f. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Das Musterbeispiel (Notenbeispiel 7) im Folgenden stammt aus der Klaviertranskription erster Liedfassung. Die Stelle handelt von Lorelei bzw. „Die schönste Jungfrau“. Allerdings sind diese Takte pianistisch vollgepackt. Dies hat zur Folge, dass die Takte klanglich überlastet sind und semantisch wenig zur Geltung kommen. Demnach muss der Klaviersatz ausgedünnt bzw. mit wenigeren Noten vereinfacht werden – obwohl es keine spieltechnische Komplexität gibt.

The image shows a musical score for piano accompaniment of 'Die Lorelei' by Liszt, measures 59-62. The treble clef staff has a very dense and fast-moving line, while the bass clef staff has a steady, rhythmic accompaniment. The tempo marking 'amorosamente' is written below the bass staff. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Notenbeispiel 7: Liszt, *Die Lorelei*: T. 59ff. der Klaviertranskription 1844

Wie das Notenbeispiel 8 zeigt, führt die Vereinfachung dieser Stelle in der zweiten Klaviertranskription zu einer grundsätzlichen musikalischen Verfeinerung.

Notenbeispiel 8: Liszt, *Die Lorelei*: T. 51ff. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Während die Oberstimme der rechten Hand die Gesangsmelodie darstellt, übernimmt die linke Hand die Begleitung unten allein. In der Begleitung gibt es keine zweihändige Verteilung mehr, und zwar bleibt die Begleitfigur schlicht. Anders als in der ursprünglichen Version wird die Begleitung hier nicht mehr harmonisch „gefüllt“. Stattdessen werden die entsprechenden pianistischen Spielfiguren in der späteren Fassung speziell auf Begleitfunktion eines Liedes beschränkt. Im Vergleich zu den Akkorden bzw. der vollen Klangfülle der ursprünglichen Version wird die vereinfachte Begleitung also liedmäßiger charakterisiert. Dadurch wird eine musikalische Hebung des semantischen Inhalts ermöglicht.

Die Oberstimme der Takte 52ff. gilt als melodischer Vorschein der Gesangstimme

ab Takt 56. Um die Ausdruckskraft der Gesangstimme allein auf dem Klavier wiederzugeben, forciert Liszt den Gesangspart in hoher Lage durch Oktaven. Anstatt die Klangfülle anhand der Oktaven zu verstärken, muss alles allerdings in „sempre dolcissimo“ bleiben. Die Verwendung der Oktaven dient weder zunehmender Dynamik noch klangvoller Lautstärke. Stattdessen geht Liszt von dem enormen Potential der Klavier-Klangfarben aus. Mit seiner voll entwickelten pianistischen Fertigkeit schafft er also mit der Klavierfassung 1862 bzw. 1877 kompositorisch allgemein, die menschliche Stimme der Liedvorlage durch die spezifische Nuancierung des Klaviers darzustellen bzw. mit dem üblichen Klavierpart zu unterscheiden.

c) Beziehung zur Originalkomposition

Für „Die Lorelei“, sowohl für die Liedversionen als auch für die Klaviertranskriptionen, konzipiert Liszt größtmöglichen poetischen Inhalt. Die relevanten kompositorischen Merkmale, die vielschichtigen Prinzipien und die musikästhetische Problematik sind nicht nur innerhalb des allgemeinen Liedschaffens Liszts paradigmatisch, sondern sie gewähren auch Beziehungen zur Originalkomposition Liszts hinsichtlich des musikalischen Ausdrucks der „poetischen Idee“.

Eines der repräsentierenden Merkmale ist der „sprechende“ Musikstil. Bei den Anfangstakten („Ich weiß nicht“) notiert Liszt „Sprechend“ (1. Liedfassung) und „Gesprochen“ (2. Liedfassung) für den Sänger. Zwar gilt diese Anmerkung Liszts als Aufführungsanweisung, ist die Sprachlichkeit der Musik generell als ein Kompositionsprinzip bei Liszt zu verstehen. Indem Liszt die Takte nach der Art eines Rezitativs vertont, sind die Artikulation und die Akzentuierung des Texts bzw. das Auskomponieren des poetischen Inhalts von dem bestimmten Rhythmus bzw. der musikalischen Symmetrie befreit.

Zur rezitativischen Führung des poetischen musikalischen Ausdrucks argumentiert Liszt in seinem Gluck-Aufsatz 1854⁶¹ wie folgt:

⁶¹ Bekannt als „Orpheus von Gluck“, original titellos. Das Zitat im Folgenden stammt aus: *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 15.

Gleichgroß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne eben so vollkommen mit dem Geist als mit dem Gefühl erfaßte, wies Gluck zu seinem ewigen Ruhm die poetische Entwicklung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin. Zu diesem Endzweck konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor Allem und zunächst den großen declamatorischen Styl zu schaffen und merkwürdig! sein unmittelbarer Nachfolger in diesem Genre, der am vollständigsten durchdrungen war von seinen Principien, sein Majoratserbe in der Wahrheit des Ausdrucks, welchem er einen bis dahin unerhörten Glanz verlieh, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles aneignete, was Gluck der musikalischen Tragödie revindicirt hatte: Schubert.

Es ist üblich bei Liszt, dass er die Werke anderer Komponisten kommentiert, dadurch seine eigenen Schaffensprinzipien und eigene künstlerische Position begründet und erläutert. Wie sehr er die Akzentsetzung und Deklamationsstil Glucks und Schuberts hoch schätzt, so hat er die Theorie persönlich kompositorisch durchgeführt.

Betrachtet man „Die Lorelei“, so findet man, dass die Gesangstimme trotz der rezitativischen musikalischen Setzung melodios vertont ist. Um die Semantik des gesungenen Texts musikalisch betreffend darzustellen, verzichtet Liszt nicht auf den extremen Fall, in dem die gesungene Stimme fast monoton aufgeführt wird. Das positive Ergebnis der kompositorischen Bestrebung, „Sprache musikalisch zu integrieren“⁶², zeigt beispielweise seine Vertonung „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Der musikalische Ausdruck des Gesangs steht, zusammen mit dem farbreichen Harmoniewechsel der Klavierbegleitung, von einem eintönigen Effekt weit entfernt:

The image shows a musical score for Franz Liszt's piece 'Über allen Gipfeln ist Ruh'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with the lyrics 'bal - de ru - hest du auch, du auch!'. The piano accompaniment is marked 'ppp' and 'ritenuto', with 'pppp' in the final measure. The score is on page 208.

Notenbeispiel 9: Liszt, „Über allen Gipfeln ist Ruh“, Schluss

⁶² Dieter Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*, München-Salzburg 1978, S. 49.
105

Das Beispiel im Folgenden stammt aus *Ricordanza* (*Etudes d'exécution transcendante*, Nr. 9). Die deklamatorisch-rezitativischen Führungen sind in der lyrisch-poetischen Etüde nach Art der italienischen Oper eingesetzt. Anstatt der ornamentalen Funktion der Gesangkunst dienen alle musikalischen Details der poetischen Idee:

Notenbeispiel 10: Liszt, *Ricordanza*, Anfangstakte

Es ist zu berücksichtigen, dass die rezitativischen Anweisungen bzw. die sprechende musikalische Setzung Liszts nicht auf den alltäglichen Sprachstil bezieht. Stattdessen unterstreicht Liszt seine sprechenden Artikulationen, sodass die Musik oftmals rhetorisch bzw. „Heftig deklamiert“ aufgeführt werden soll – wie der Beginn von „Vergiftet sind meine Lieder“:

Notenbeispiel 11: Liszt, *Vergiftet sind meine Lieder*, Anfangstakte der Gesangstimme

Diese Stelle verfügt über eine kompositorische Annäherung der Takte in *Vallée d'Obermann* aus dem Jahre 1840 im Sinne der musikalischen Rhetorik und Deklamation:

Notenbeispiel 12: Liszt, *Vallée d'Obermann* (Version 1840), T. 23 ff. (nur Bassschlüssel)

Zum Anfang von *Vallée d'Obermann* (Version 1840) findet man ein Beispiel der Akzentsetzung. Dramaturgisch geschieht es mit den beiden Anfangstakten, als ob der Monolog von Obermann (als Zitat den Noten vorangestellt) mitgesprochen würde. Indem Liszt zum zweiten Takt nur lange Pause schreibt, wird das Fragezeichen des Zitates betont, und zwar verbleibt die poetische Stimmung nachhaltig. Ähnlich wie für „Die Lorelei“ (T. 96 der Klaviertranskription der revidierten Liedfassung) wird in der Stille der Pause eine sich kontinuierlich weiter entwickelnde musikalische Spannung ermöglicht.

Non troppo lento.
pesante



Que veux - je?
que suis - je?

Notenbeispiel 13: Liszt, *Vallée d'Obermann* (Version 1840), T. 1-2 (Original ohne Text)

In seinem umfassenden Artikel *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“* vom Jahre 1855 argumentiert Liszt: „dass ihm die Form nur eine dem Inhalt nachstehende Wichtigkeit hat, dass er nicht, wie sie, die Form um der Form willen pflegt, dass er zugleich Denker und Dichter ist“.⁶³ Obwohl sich diese Zeilen Liszts auf die Komposition von Berlioz richten, wird sein eigenes Formprinzip angedeutet. Dies äußert sich einerseits darin, dass die kompositorische Form dem „Inhalt“ dient, nicht umgekehrt. Andererseits ist es zu sehen, dass der angesprochene „Inhalt“, anstatt auf den allgemein kompositorischen Inhalt, sich speziell auf den „poetischen Gedanken“ der Komposition bezieht. Dazu liest man in derselben Schrift wie folgt:

Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurteilen nur die sinnreiche Konstruktion, die Kunst des Gewebes und der verwickelten Faktur, nur die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, Musik nach dem toten Buchstaben treiben und mit solchen zu vergleichen sind, welche die an Blüten und Duft so reichen indischen und persischen Gedichte nur der Sprache und der

⁶³ Vgl. Wolfgang Marggraf (hrsg.), *Franz Liszt. Schriften zur Tonkunst*, Leipzig 1981, S. 209.

Grammatik wegen ansehen, nur die Sonorität des Wortes und die Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den von ihnen besungenen Gegenstand und ihren geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen.⁶⁴

Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programmmusik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet.⁶⁵

Die „thematische Entwicklung“ sowie die Motiv-Verknüpfung werden im Folgenden in „Die Lorelei“ (Liedfassungen und Klaviertranskriptionen) Liszts anhand des Anfangsmotivs der ursprünglichen Liedversion 1841 (Notenbeispiel 14) betrachtet. Die vorausgehenden Klaviertakte werden mehrfach variiert, wie zum Beispiel zum dramatischen Höhepunkt (Notenbeispiel 15-a und 15-b) oder zum Lied-Schluss (Notenbeispiel 15-c):

Notenbeispiel 14: Liszt, „Die Lorelei“ : Anfangstakte der Liedfassung 1841 (nur Klavierpart)

⁶⁴ Ebenda, S. 199.

⁶⁵ Ebenda, S. 212.

a)

Schiffer im klei - nen Schiffe er - greift es mit wildem Weh, er

This musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the first part of 'Die Lorelei' (1841). The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The lyrics are 'Schiffer im klei - nen Schiffe er - greift es mit wildem Weh, er'.

b)

83

cresc.

This musical score shows the piano accompaniment for the second part of 'Die Lorelei' (1844). The score is marked with '83' and 'cresc.' (crescendo). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line.

c)

Simplice.

dolce.

FINE

This musical score shows the final staves of 'Die Lorelei' (1841). The score is marked with 'Simplice.' and 'dolce.' (dolce). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The score ends with 'FINE'.

Notenbeispiel 15: Liszt, „Die Lorelei“ : a) T. 81 ff. der Liedfassung 1841; b) T. 83 ff. der Klaviertranskription 1844; c) Schlusstakte der Liedfassung 1841

Es gibt also eine Vielzahl der motivischen Varianten, die sich auf das im Notenbeispiel 14 dargestellte Grundmotiv zurückführen lassen. Doch ist diese motivische Basis nicht nur in „Die Lorelei“ zu sehen. Bevor Liszt 1841 das Grundmotiv für die ursprüngliche Liedfassung anwendet, wird dasselbe motivische

Muster bereits in seiner f-Moll Etüde⁶⁶ 1837 aufgenommen:

a)



b)



Notenbeispiel 16: Liszt, *Grande Etude* 10, Fassung 1837: a) T. 10 ff. ; b) T. 87 ff.

Es ist auffallend zu sehen, dass das thematisch-motivische Modell und dessen vielfältigen Entwicklungen den chromatischen Einsatz involvieren. Bereits für Liszts frühe Komposition hat die Chromatik einen unersetzbaren Stellenwert. Das folgende Notenbeispiel zeigt die chromatische Wendung Liszts aus dem Jahre 1826:



Notenbeispiel 17: Liszt, Etüde Es-Dur (Fassung 1826)⁶⁷, Anfangstrakte

⁶⁶ *Grande Etude* 10, erschienen 1839. Die revidierte Ausgabe 1851 entspricht der Nr. 10 von *Etudes d'exécution transcendante* (erschieden 1852).

⁶⁷ Nr. 7 der 1827 erschienenen Etüde-Sammlung Liszts. Sie gilt als die ursprüngliche Fassung von *Harmonies du soir* (*Etudes d'exécution transcendante*, Nr. 11).

Das stärkere Interesse an das chromatische Prinzip wird einmal schriftlich hingewiesen, indem Liszt seine Begeisterung über die chromatischen Passagen von Paganini in seinem Brief an Pierre Wolff vom 2. Mai 1832 ausdrückt:

Mon bon ami, c'est dans un accès de folie que je t'écrivis ces dernières lignes; un travail forcé, des veilles et ces violences de désir (que tu me connais) avaient incendié ma pauvre tête: J'allais de droite à gauche; puis de gauche à droite (comme une sentinelle d'hiver qui gèle) chantant, déclamant, gesticulant, appelant à grands cris: en un mot je délirais. Aujourd'hui l'un et l'autre, l'âme et la bête (pour parler le spirituel langage de M^r de Maistre) sont un peu mieux équilibrées; car le volcan du cœur n'est pas éteint, mais il travaille sourdement. – Jusqu'à quand? – ⁶⁸

In dem brillianten Bravour-Stück *Grand galop chromatique* verwendet Liszt die chromatischen Formeln als klangliche Grundlage seines „Paradepferds“⁶⁹. In seiner „Programm-Musik“ wird die Chromatik Liszts semantisch verwendet, und zwar bei verschiedenen Kompositionen vielfältig charakterisiert. Wie zum Beispiel in *Vallée d'Obermann* für den inneren Konflikt:



Notenspiel 18: Liszt, *Vallée d'Obermann* (Version 1840), T. 11-12 (nur Violinschlüssel)

Das weitere Beispiel stammt aus der *Dante-Sonate*. Mit der langen absteigenden Linie stellt die Chromatik ab Takt 124 die Liebe der Francesca da Rimini dar:



Notenspiel 19: Liszt, *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata*, T. 124-126

⁶⁸ Vgl. La Mara (Hrsg.), a.a.O., Bd. 2, S.8.

⁶⁹ Vgl. Gut, a.a.O., S. 91.

In *Funérailles* ist die Chromatik beeindruckend hinsichtlich des imposanten und heroischen musikalischen Ausdrucks.⁷⁰ Wie zum Beispiel die kontinuierliche chromatische Linie der Anfangstakte:



Notenbeispiel 20: Liszt, *Funérailles*, T. 9 f. (nur Bassschlüssel)

Oder die chromatischen Akkorde des Mittelteils (gleich nach den bekannten ostinaten Triolen⁷¹):



Notenbeispiel 21: Liszt, *Funérailles*, T.144 f.

Obwohl Liszt für seine *Sonate* kein „Programm“ zum Titel ausdenkt, wird das ganze Werk als „Programm-Musik“ konzipiert. Die Chromatik im Hauptthema dient wenig dem Klanglichen, stattdessen spricht sie semantisch vom tiefen Sinn:



Notenbeispiel 22: Liszt, *Sonate*, T. 12 ff. (nur Bassschlüssel)

⁷⁰ Als weitere Beispiele gelten *Eroica*, *Lyon*, *Mazepa* etc.

⁷¹ Am 16. Juni 1885 bemerkt Liszt zu seinen Schülern: „das ist eigentlich eine Imitation Chopins aus der bekannten Polonaise; ich habe es hier aber etwas anders gemacht.“ Zur gleichen Stelle sagt er: „Der Komponist hat kein Konservatorium absolviert, das sieht man!“ Vgl. Jerger (Hrsg.), a.a.O., S. 61.

An dieser Stelle ist die Chromatik in Coda der Lorelei-Klaviertranskription der revidierten Liedfassung bemerkenswert (Notenbeispiel 23). Diese Takte finden sich in den vorigen Lorelei-Fassungen Liszts nicht. Trotz der kompositorischen Besonderheit bzw. der chromatischen Hervorhebung muss die Stelle aber leicht gespielt bzw. „einfach“⁷² interpretiert werden.

The image shows a musical score for piano, measures 122 to 125. The right hand (treble clef) features a complex chromatic passage with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a simple accompaniment with chords and single notes. The tempo/mood marking 'dolciss.' is present. A bracket above the right hand indicates a measure of 8. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Notensbeispiel 23: Liszt, *Die Lorelei*, T. 122 ff. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Das Bemerkenswerte gibt es auch in dem Arienteil, in dem die zweite Strophe des heineschen Gedichts vertont wird. Indem Liszt „Tonmalereien“ anwendet, werden der Rhein und seine Umgebung musikalisch geschildert.

The image shows a musical score for piano, measures 34 to 37. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a simple accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Notensbeispiel 24: Liszt, *Die Lorelei*, T. 34 f. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Obwohl der Teil musikalisch sich eine Art Barkarole nähert (vgl. Notenbeispiel 24 sowie 25-a), handelt es sich hier weniger um das „Schifferlied“ bzw. eine einseitige kompositorische Deskription der Wellen. Anstatt der „Barkarole“ ist hier also ein Stück *Paysage* zu erkennen (Notenbeispiel 25-b).

⁷² Vgl. Anm. 73.

a)

b)

Notenbeispiel 25: Liszt, a) „Die Lorelei“, T. 43 ff. der Klaviertranskription 1862 bzw. 1877; b) *Paysage*, T. 5-7 (Fassung 1837 bzw. 1851)

Das Notenbeispiel 26 im Folgenden zeigt die Schlusstakte von *Vallée d'Obermann* in den beiden Fassungen. Als originales Klavierwerk Liszts verfügt *Vallée d'Obermann* über eine zeitlich vergleichbare Entstehungsgeschichte mit den beiden gravierenden Versionen von „Die Lorelei“: die ursprüngliche Version erschien 1841 und die endgültige Fassung erschien 1855. In den beiden Schluss-Versionen versucht Liszt, statt einer absolut entscheidenden musikalischen Behauptung, die entsprechenden Takte semantisch fragend abzuschließen bzw. das Ende des Stücks in die philosophische Nachdenklichkeit einzutauchen. Doch mit der Schluss-Variante der Version von 1855 hat Liszt möglicherweise eine bessere Alternative gefunden.

a)

b)

The image shows a musical score for the ending of Liszt's 'Vallée d'Obermann'. It consists of two systems of piano staves. The first system, labeled '214', shows the original version with a fermata over the final chord. The second system, labeled '215', shows the revised version with a 'riten.' (ritardando) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The revised ending features a more active and dramatic conclusion.

Notenbeispiel 26: Liszt, *Vallée d'Obermann*, Schlusstakte: a) die ursprüngliche Version; b) die endgültige Version

Das Notenbeispiel 27-b zeigt die Schlusstakte der Lorelei-Klaviertranskription der revidierten Liedfassung. Statt eines absoluten Schlusses eröffnet Liszt den musikalischen Raum zum Schluss weiter, in dem der durch den leisen Klang dargestellte musikalische Inhalt sich in der langen Stille (Pause in Fermate) des Endes weiter entwickelt und fortsetzt. Wie in *Vallée d'Obermann* ist zwar das Prinzip des geöffneten bzw. nachdenklichen Schlusses in der ursprünglichen Fassung von „Die Lorelei“ bereits durch die lange Pause (Notenbeispiel 27-a) zu sehen, wird es allerdings in der revidierten Version kompositorisch vollständig ausgearbeitet.

a)

The image shows the ending of Liszt's 'Die Lorelei' from the 1844 transcription. It features a piano staff with a long, sustained melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a 'smorzando' (diminuendo) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking.

b)

The image shows the ending of Liszt's 'Die Lorelei' from the 1862/1877 transcription. It consists of two systems of piano staves. The first system, labeled '126', shows the original ending with a 'dolce' marking and a long fermata. The second system, labeled '130', shows the revised ending with a 'ritenuto' marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The revised ending is more developed and includes a 'perdendo' (diminuendo) marking.

Notenbeispiel 27: Liszt, „Die Lorelei“, Schlusstakte: a) die Klaviertranskription 1844; b) die Klaviertranskription 1862 bzw. 1877

Noch in der letzten Lorelei-Ausgabe bzw. der Klaviertranskription der zweiten Liedfassung benutzt Liszt in den Takten 127-130 die musikalischen Elemente von den Takten 69-74 bzw. der Textstelle „das hat eine wundersame gewaltige Melodei“ (Notenbeispiel 27-b). Semantisch wird also Heines Zeile bzw. die Quintessenz des Schiffbruchs nochmal zum Schluss abgerufen. Allerdings sollen die Takte gar nicht schwer klingen – ganz wie Liszt im Jahre 1886 seinen Schülern erklärt:

*Und das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan, ganz einfach, nicht, wie wenn die Lorelei eine Hexe gewesen wäre. Ich hatte deswegen einmal Streit mit einer großen Sängerin. Es ist ja weiter nichts dabei, warum war der Kerl so dumm.*⁷³

⁷³ Vgl. Jeger (Hrsg.), a.a.O., S. 149 (ursprünglich angemerkt für die Klaviertranskription erster Liedfassung).

III. Formkonzeption:

Réminiscences de Don Juan

Die vielfältigen Operntranskriptionen nehmen im Transkriptionsschaffen Liszts einen wesentlichen Platz ein. Seit Beginn seiner pianistischen Laufbahn beschäftigt er sich mit dieser Gattung. Bereits mit 13 Jahren komponiert er ein Impromptu auf Themen von Rossini und Spontini. Nach Liszts Beschreibung der 5 Akte seines kompositorischen Werdegangs in einem Brief an Lina Ramann¹ können seine Operntranskriptionen chronologisch wie folgt in 5 Abschnitten dargestellt werden:²

1) Frühe Periode bzw. Kinder- und Knabenjahre (1811–1827)

- 1824 *7 Variations brillantes sur un theme de Rossini* S 149
 Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini S 150

2) Pilgerjahre (1828-1838)³

- 1829 *Grande fantaisie sur la tyrolienne de l'opéra La fiancée de Auber* S 385
- 1835 *Réminiscences de La juive - Fantaisie brillante* (Halévy) S 409a
- 1835/36 *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* (Donizetti) S 397
 Marche et Cavatine de Lucie de Lammermoor (Donizetti) S 398
 Grande fantaisie sur la Niobe de Pacini S 419
- 1836 *Réminiscences des Puritains* (Bellini) S 390
 Réminiscences des Huguenots (Meyerbeer) S 412
- 1837 *Hexaméron. Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des Puritains de Bellini* (Zusammenarbeit mit Thalberg, Pixis, Herz, Czerny und Chopin) S 392

3) Virtuosen-Periode (1839-1847)

- 1839 *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula* (Bellini) S 393
- 1840 *I Puritani. Introduction et polonaise* S 391 (von S 390)
 Réminiscences de Lucrezia Borgia (Donizetti) S 400
 1. Trio du seconde acte
 2. Chanson à boire (Orgie). Duo-finale

¹ Vgl. Liszts Brief an Lina Ramann vom 30. August 1874 sowie Anm. 4 der „Einleitung“ der vorliegenden Arbeit.

² In dieser Darstellung sind wegen des zu diskutierenden Themas alle später erschienenen revidierten Ausgaben, alternativen Versionen für zwei Klaviere etc. sowie die unveröffentlichten Werke und strengen Transkriptionen bzw. Klavierpartituren nicht berücksichtigt.

³ Der Zeitraum zwischen 1828 und 1830 bleibt in Liszts Brief unerwähnt.

- 1841 *Réminiscences de Norma* (Bellini) S 394
Réminiscences de Robert le diable. Valse infernale (Meyerbeer) S 413
Réminiscences de Don Juan (Mozart) S 418
- 1842 *Fantasie über zwei Motive aus W.A.Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“* (nach dem fast vollendeten Originalmanuskript, ergänzt von Busoni) S 697
- 1844 *Marche funèbre de Dom Sébastien de Donizetti* S 402
- 1846 *Tarantelle di bravura d'après la tarantelle de La muette de Portici* (Auber) S 386
- 1847 *Ernani - Première paraphrase de concert* (Verdi) S 431a

4) Weimar (1848-1861)

- 1848 *Salve Maria de Jérusalem (I Lombardi, Verdi)* S 431
- ca.1849 *Ernani - Paraphrase de concert (Nr. 2)* S 432
- 1849 *Halloh! Jagdchor und Steyrer from the opera Tony* (Duke Ernst) S 404
„O du mein holder Abendstern“ Rezitativ und Romanze aus der Oper Tannhäuser (Wagner) S 444
- 1849/50 *Illustrations du Prophète* (Meyerbeer) S 414
 1. *Prière. Hymne triomphal. Marche du sacre*
 2. *Les patineurs. Scherzo*
 3. *Pastorale. Appel aux armes*
- ca.1850 *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina* (zweite Ausgabe von *Valse a capriccio* 1842, basiert auf *Parisina* und *Lucia di Lammermoor* von Donizetti) S 214/3
- 1852 *Bénédiction et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini* (Berlioz) S 396
Zwei Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin (Wagner) S 445
 1. *Einzug der Gäste auf der Wartburg*
 2. *Elsas Brautzug zum Münster*
- 1853 *Andante Finale und Marsch aus der Oper König Alfred* (Raff) S 421
- 1854 *Aus Lohengrin* (Wagner) S 446
 1. *Festspiel und Brautlied*
 2. *Elsas Traum*
 3. *Lohengrins Verweis an Elsa*
- 1859 *Miserere du Trovatore* (Verdi) S 433
Rigoletto. Paraphrase de concert (Verdi) S 434
Phantasiestück über Motiv aus Rienzi (Wagner) S 439
Spinnerlied aus Der fliegende Holländer (Wagner) S 440
- 1861 *Valse de l'opéra Faust* (Gounod) S 407

5) Rom, Weimar, Budapest (1862-1886)

- 1861/62 *Pilgerchor aus der Oper Tannhäuser* (Wagner) S 443
- 1865 *Illustrations de l'opéra L'Africaine* (Meyerbeer) S 415
 1. *Prière des matelots*
 2. *Marche indienne*
- ca.1865 *Les Sabéennes. Berceuse de l'opéra La reine de Saba* de Gounod S 408
- 1867 *Fantaisie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka* (Mosonyi) S 417

- Isoldens Liebestod: Schluss-Szene aus Richard Wagners Tristan und Isolde*
S 447
- ca.1868 *Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra Romeo et Juliette* (Gounod)
S 409
- 1868 *Don Carlos. Coro di festa e Marcia funebre* (Verdi) S 435
- 1871 *Am stillen Herd. Lied aus Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner) S 448
- 1872 *Ballade aus Der fliegende Holländer* (Wagner) S 441
- 1875 *Walhall aus Der Ring des Nibelungen* (Wagner) S 449
- ca.1879 *Aida. Danza sacra e duetto final* (Verdi) S 436
- 1879 *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel Almira* (Händel) S 181
1. *Sarabande. Andante – Grandioso trionfante*
2. *Chaconne. Allegretto*
- Polonaise from Eugene Onegin* (Tchaikovsky) S 429
- 1882 *Réminiscences de Bocca negra* (Verdi) S 438
Feierlicher Marsch zum heiligen Graal aus Parsifal (Wagner) S 450

Die chronologische Darstellung zeigt, dass das kontinuierliche Interesse Liszts an der Operntranskription bis zu seinem Lebensabend besteht – mit 71 Jahren entstehen eine Wagner-Opernparaphrase und *Réminiscences* nach Verdi. Liszt transkribiert Opern unterschiedlicher Komponisten wie Händel, Mozart, Wagner, Verdi, Tschaikowski usw. Dabei beziehen sich seine Klaviertranskriptionen hauptsächlich auf umfangreiche zeitgenössische Opern und entstehen in der Regel kurz nach dem Erscheinen der jeweiligen Werke. Je nach Schaffensperiode erzeugen die Operntranskriptionen Liszts auch Assoziationen mit seinem musikalischen Werdegang. Das zeigt sich zum Beispiel an der Vielzahl von Wagner-Transkriptionen während und nach den Weimarer Jahren.

Liszts Operntranskriptionen sind jeweils verschieden benannt; in der Tabelle oben fallen die Bezeichnungen *Fantasia*, *Réminiscences* und *Illustration* auf. Alle diese Termini sind nicht eindeutig definiert und können nicht streng voneinander abgegrenzt werden. Die Durchlässigkeit der individuellen Nomenklatur der Transkriptionen ist auch gelegentlich bei der gleichen Transkription Liszts sichtbar: Was im Erstdruck unter dem Titel *Réminiscences des Huguenots* firmiert wird in der 3. revidierten Fassung als *Grande fantaisie dramatique* bezeichnet.

Ähnlich wie die *Huguenots-Fantasia* wird *Réminiscences de Don Juan* im Erstdruck als *Grande Fantasia de Don Juan* betitelt. Außer der Bezeichnungsabweichung gibt es keine markante Differenz.⁴ In der kritischen

⁴ In Liszts Kompositionsgewohnheit bildet die *Don Juan-Fantasia* einen Sonderfall. Liszt hat sie weder gründlich umgearbeitet noch eine weitere *Fantasia* über dieselbe Oper folgen lassen (nur eine Version für zwei Klaviere entstand 1877).

Ausgabe von Busoni (Leipzig 1918), welche der folgenden Untersuchung zugrunde gelegt wird, werden die beiden Titel vom Herausgeber zusammengefasst: „*Réminiscences de Don Juan.*“ *Konzert-Fantasie über Motive aus Mozarts „Don Giovanni“ für das Pianoforte.*

1. Streben nach „dauerhafter Gültigkeit“

Liszts eigene Haltung und seine Bemerkungen zum Schaffen und der Interpretation seiner Operntranskriptionen sind widersprüchlich. Während eines Meisterkurses in Weimar am 6. Juli 1884 äußert sich Liszt einmal über seine virtuose *Somnambula-Fantasie* gegenüber seinen Schülern folgendermaßen: „Vor 10 Jahren habe ich oft diese Dummheit in Pest gespielt“, und die ganze Anfangsseite kommentiert er: „das ist nur dazu da, bis sich die Herrschaften versammelt und ausgeschneuzt haben! So, jetzt sitzt Alles!“ Danach, an der Triller-Stelle, erzählt er die Geschichte des sechsten Fingers und fordert: „Trillern Sie nur recht, das Publikum muss darauf kommen bei dieser Stelle, warum es doppeltes Entrée hat zahlen müssen!“ Aber trotz aller Selbstkritik spielt er den darauffolgenden langsamen Satz offenbar herrlich schön und singt sogar den italienischen Text mit.⁵

Selbst im Jahrzehnt 1830-1840, welches als der wichtigste kompositorische Zeitraum vor den Weimarer Jahren angesehen wird, bemüht sich Liszt ständig, zu einem eigenständigen Komponisten zu werden und zieht eine klare Grenze zwischen der Transkription und seiner Originalkomposition. In dem wenig bekannten Brief an Ferdinand Hiller vom November 1835 expliziert Liszt:

Je te demande de ne pas en dire trop de mal, et surtout de te garder de conclure du *genre à l'individu*. Ne vas donc pas l'imaginer que je sois devenu un faux frère; les concessions (peu nombreuses d'ailleurs) auxquelles je me vois obligé ne me feront pas dévier de ma *ligne intérieure*.⁶

⁵ Vgl. Wilhelm Jerger (Hrsg.), *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975, S. 56-57.

⁶ Zum vollständigen Brief siehe György Kroó, „*La ligne intérieure*“, *the Years of Transformation and the „Album d'un voyageur“*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, 1986, S. 250.

Im selben Brief kündigt Liszt an, in den kommenden drei Jahren ohne Kompromisse Originalwerke von „dauerhafter Gültigkeit“ komponieren zu wollen. Zu diesem Plan schreibt er: „La partie que je joue maintenant demande 3 ans pour être gagnée ou perdue“.⁷ Im Frühling (wohl April) 1836 berichtet Liszt aus Genf in einem Brief an George Sand mit einem leichten Humor über seine Arbeit:

Si vous venez, vous me trouverez prodigieusement hébété! Depuis six mois je ne fais qu'écrire, écrivasser et écrivaitter des notes de toutes les couleurs et de toutes les façons. Je suis convaincu qu'eu les supputant, on en trouverait quelques milliards. Aussi, je le répète, suis-je devenu scandaleusement bête, et, comme dit le proverbe, *stupide comme un musicien*.⁸

Von den geplanten eigenständigen Kompositionen, welche Liszt in seinem Brief an Hiller ankündigt, sind vor allem zwei Zyklen zu erwähnen: nämlich *Grandes Etudes* (im Brief als „24 grandes Etudes“ bezeichnet) und *Harmonies poétiques et religieuses*. Die *Großen Etüden* wurden rechtzeitig vollendet und 1838 veröffentlicht.⁹ Diese Ausgabe gilt als eine vollkommen überarbeitete Version der Fassung von 1826. Die darin deutlich erkennbare konsequent weiterentwickelte pianistische Technik Liszts bildet eine notwendige Voraussetzung zur Klang- und Ideenwiedergabe seiner späteren Klaviertranskription. Wie bei der Transkription ist die pianistische, ja sogar virtuose Technik der Etüden Liszts nicht der Endzweck, sondern sie ist kompositorisches Ausdrucksmittel. Diese Etüden sind also nicht mehr zum Zweck der Fingerübung gedacht – genau wie seine anderen Originalkompositionen dienen die Etüden Liszts dem musikalischen Ausdruck der *poetischen Ideen*. Die programmatischen Titel der Etüden (außer Nr. 2 und 10) zeichnen den musikalischen Inhalt literarisch nach und enthalten eine poetische Spannung: *Preludio, Paysage, Mazeppa, Feux-follets, Vision, Eroica, Wilde Jagd, Ricordanza, Harmonies du soir* sowie *Chasse-neige*.¹⁰

⁷ Vgl. ebenda.

⁸ *Franz Liszts Briefe*, hg. von La Mara, Bd. 8, Leipzig 1905, S. 8.

⁹ In Liszts Briefen findet man vielfältige relevante Notizen darüber - wie z.B. im November 1837 aus Bellagio an seine Mutter: „Ich arbeite, seit ich hier bin, an 12 Etüden. Ende des Jahres werde ich sie Bernard schicken.“ Vgl. *Franz Liszts Briefe an seine Mutter* (aus dem Franz. übertr.), hg. von La Mara, Leipzig 1918, S. 39.

¹⁰ Obwohl die 12 Etüden von 1838 in ihrer Endfassung 1851 getitelt wurden, unterscheiden sich diese beiden Versionen musikinhaltlich nur geringfügig. Die Revision 1851 wurde nur hinsichtlich der Semantik bzw. des raffinierten technischen Ausdrucks ausgeführt.

Der Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* umfasst insgesamt zehn Stücke. 1834 hat Liszt ein einzelnes Stück abgeschlossen.¹¹ Ende 1835 plant Liszt, fünf oder sechs neue Stücke zu komponieren, wie er Hiller mitteilt.¹² Allerdings hat Liszt mit diesem Vorhaben fünf Jahre lang nicht systematisch angefangen.¹³ Stattdessen wird die Komposition des Zyklus durch die Transkription der beethovenschen Symphonien („Partition de piano“) ersetzt.

Gegenüber der freien Transkription ist die „Klavierpartitur“ eine Art strenge Übersetzung des Originals hinsichtlich der klanglichen Transformation und der Widergabe des musikalischen Denkens. An dieser Stelle ist zu fragen, warum sich Liszt inzwischen wieder einer großen Serie der Transkriptionen zuwendet. Will er seine „ligne intérieure“ nicht mehr verfolgen? In seinem Brief an Adolphe Pictet aus der Schrift *Lettres d'un bachelier ès-musique* antwortet der Komponist 1837 selbst auf diese Frage:

Denn die *Arrangements*, welche bisher von großen Vokal- und Instrumentalkompositionen verfasst wurden, verraten durch ihre Dürftigkeit und eintönige Leere das geringe Vertrauen, welches man in die Möglichkeiten dieses Instruments setzte. Schüchterne Begleitung, schlecht verteilte Melodiestimmen, verstümmelte Passagen und kümmerliche Akkorde *verrietten* eher den Geist Mozarts und Beethovens, als dass sie ihn *übersetzt* hätten. [...] Ich habe mich gewissenhaft bemüht, als ob es sich um die Übersetzung eines heiligen Textes handelte, auf das Klavier nicht nur das musikalische Gerüst der Symphonie zu übertragen, sondern auch alle Einzeleffekte und die Vielfalt harmonischer und rhythmischer Kombinationen. Die Schwierigkeit hat mich nicht abgeschreckt. Die Freundschaft und die Liebe zur Kunst gaben mir doppelten Mut. Obgleich ich mir nicht schmeichle, dass dieser erste Versuch vollständig gelungen sei, so wird er doch wenigstens den Vorzug haben, dass er den Weg vorzeichnet und es in Zukunft nicht mehr erlaubt sein wird, die Werke der Meister so armselig zu *arrangieren*, wie man es bisher getan hat. Ich habe meiner Arbeit den Titel *Klavierpartitur* gegeben, um meine Absicht deutlicher werden zu lassen, dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen und ihm nur den Vorzug der

¹¹ Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 444.

¹² „Complètement c'est à dire 5 ou 6 nouvelles“. Vgl. Brief vom November 1835 an Ferdinand Hiller, a.a.O.; ein ähnlicher Plan wurde bereits 1834 geäußert, denn im Brief an Marie d'Agoult schrieb Liszt, dass er später ein halbes Dutzend („une demi-douzaine“) für die Sammlung schreiben wollte. Vgl. Gut, a.a.O., S. 445.

¹³ Im Oktober 1840 wurden davon mehrere Stücke skizziert. 1853 erschien erstmals die ganze Sammlung. Vgl. Gut, ebenda, S. 444 f.

Masse und der Vielfalt der Töne zu lassen.¹⁴

Liszts Anmerkung zur Transkription beethovenscher Symphonien und seine Entwicklung der „Klavierpartitur“ zeigen, dass die Transkription nicht bloß als Nebenprodukt seiner kompositorischen Tätigkeit anzusehen ist; stattdessen kann man die Transkription bei Liszt in gewissen Sinn als wesentlichen Bestandteil seiner kompositorischen Bestrebungen auffassen: Der Versuch Liszts, die Originalideen in den Transkriptionen gewissenhaft wiederzugeben, steht in Verbindung mit dem Konzept der *poetischen Ideen* in seinen eigenen Kompositionen – außer in den oben genannten *Grandes Etudes* und *Harmonies poétiques et religieuses* zeigt sich das auch im Zyklus *Album d'un voyageur*, mit welchem Liszt sich gleichfalls von 1835 bis 1838 intensiv beschäftigt hat.

Das ganze Werk *Album d'un voyageur* besteht aus drei Bänden: der erste Band umfasst sechs Nummern von sieben eigenständigen Kompositionen, jeweils mit individuellen Titeln. Zusammen wurden sie als *Impressions et poésies* bezeichnet. Die weiteren zwei Bände *Fleurs mélodiques des Alpes* und *Paraphrases* beruhen auf Liszts Transkriptionen von Volksmelodien und seinen Bearbeitungen regionaler Kompositionen aus den Schweizer Alpen. Das ganze *Album* wird 1848-1853 unter dem Thema „Schweiz“ neu geordnet und umgearbeitet. Als Ergebnis erscheint der Zyklus *Années de pèlerinage. Première année: Suisse* (endgültige Fassung 1855). Während aus dem zweiten Band des *Albums* nur zwei Stücke wieder aufgenommen werden und der letzte Band von Liszt vollständig weggelassen wird, sind die meisten Stücke aus dem Band *Impressions et poésies* in den *Pilgerjahren* geblieben (vgl. nachfolgende Tabelle). In einem Brief Liszts an Schumann 1838 liest man die folgenden Zeilen:

D'ici à 6 semaines, 2 mois je vous ferai parvenir mes 12 Etudes et une demi-douzaine de Fantasiestücke (Impressions et Poèmes) – je les tiens pour moins mauvais que d'autres de ma façon.¹⁵

¹⁴ Vgl. Liszts Brief an Adolphe Pictet, datiert auf September 1837, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd.1, Wiesbaden 2000, S. 120, 122 (Original französisch) und 121, 123 (deutsche Übersetzung).

¹⁵ Original ohne Datum, von Robert Schumann empfangen am 5. Mai 1838. Vgl. *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 18 f.

Liszts Schreiben erscheint wie eine Zusammenfassung bzw. Selbstkritik seiner eigenen Kompositionen der letzten Jahre.¹⁶ Bei der Komposition *Impressions et Poèmes*, welche neben den 12 *Etudes* von Liszt als „moins mauvais“ kommentiert wird, handelt es sich um die *Impressions et poésies* aus den *Pilgerjahren*.

Nr.	Titel	Kompositionszeit	In der Endversion 1855
I. <i>Impressions et poésies</i>			
1.	<i>Lyon</i>	08/1837 – 01/1838	
2.	<i>Le lac de Wallenstadt</i>	11/1835 – 01/1838	2. <i>Au lac de Wallenstadt</i>
	<i>Au bord d'une source</i>		4. <i>Au bord d'une source</i>
3.	<i>Les cloches de G[enève]</i>		9. <i>Les cloches de Genève</i>
4.	<i>Vallée d'Obermann</i>	10/1840	6. <i>Vallée d'Obermann</i>
5.	<i>La chapelle de Guillaume Tell</i>	11/1835 – 01/1838	1. <i>Chapelle de Guillaume Tell</i>
6.	<i>Psaume [de l'église à Genève]</i>		
II. <i>Fleurs mélodiques des Alpes</i>			
7.	Allegro	11/1835 – 09/1838	
	Lento		8. <i>Le mal du pays</i>
	Allegro pastorale		3. <i>Pastorale</i>
8.	Andante con sentimento	11/1835 – 09/1838	
	Andante molto espressivo		
	Allegro moderato		
9.	Allegretto	11/1835 – 09/1838	
	Allegretto		
	Andantino con molto sentimento		
III. <i>Paraphrases</i>			
10.	<i>Ranz de vaches (Montée aux Alpes: Improvisata)</i>	11/1835 – 10/1836	
11.	<i>Un soir dans les montagnes (Nocturne pastoral)</i>		
12.	<i>Ranz de chèvres</i>		

Tabelle 1: Kompositionsdaten¹⁷ vom *Album d'un voyageur* und dessen kompositorischen Verbindung mit der Endversion 1855 bzw. den *Années de pèlerinage. Première année: Suisse*¹⁸ (nicht betreffende Stellen grau unterlegt)

¹⁶ Das positive Ergebnis der Arbeit im Bezug auf den „Dreijahresplan“ fasst Liszt ein Jahr später zusammen. Im April 1839 schreibt er an Pictet: „Je vous ai rencontré à un moment décisif de ma vie [...] ces trois ans ont été si concluants pour mon avenir“. Vgl. Kroó, a.a.O., S. 254.

¹⁷ Daten geforscht und präsentiert von Serge Gut, a.a.O., S. 424 f.

¹⁸ Davon ist Nr. 5 *Orange* neue Komposition 1855; *Églogue* (Nr. 7) wurde ca. 1836 komponiert, ist aber nicht in dem *Album* aufgenommen.

Poésie (oder auch *poème*, *poétique* etc.) ist eine Bezeichnung, welche bei Liszt als kompositorisches Schlagwort funktioniert. Für seine Komposition ist dieser literarische Terminus von auffallender Bedeutung. Im Vorwort zum *Album d'un voyageur* von 1842 hat Liszt folgendes ausgedrückt:

Der geheime und poetische Sinn der Dinge, diese Idealität, die in allem zu finden ist, scheint sich ganz besonders kundzugeben in den Schöpfungen der Kunst, die durch die Schönheit der Form in der Seele Empfindungen und Ideen wachrufen. [...] In dem Maße [sic.] wie die Instrumentalmusik Fortschritte macht, sich weiter entwickelt, sich von alten Fesseln befreit, strebt sie danach, sich mehr und mehr mit dieser Idealität zu erfüllen, die den Höhepunkt der plastischen Künste bezeichnet; sie will nicht mehr eine einfache Zusammenstellung von Tönen sein, sondern eine poetische Sprache, die vielleicht mehr als die Poesie selbst geeignet ist, alles das auszudrücken, was unseren altgewohnten Horizont erweitert, alles das, was sich der trockenen Zergliederung entzieht, was sich in den unzugänglichen Tiefen unstillbarer Sehnsucht, unendlicher Ahnungen bewegt.¹⁹

Liszts Text über die poetische Musik („la musique poétique“) soll mit der nötigen Distanz übernommen werden.²⁰ Es gilt zu untersuchen, inwiefern sich für Liszt die *poetische Idee* („le sens poétique“) der Komposition vom *musikalischen Denken* („le sens musical“) unterscheidet.²¹ Offensichtlich ist, dass Liszt sich während der entscheidenden Jahre 1835–1838 mit der poetischen Musik in seinen Kompositionen nicht nur intensiv beschäftigt, sondern diese Konzeption auch programmatisch durch die Kompositionstitel betont hat (im *Album d'un voyageur* werden sogar Mottos verschiedener Dichter zitiert).

Die *poetische Idee* der Originalkomposition Liszts wird von verschiedenen Objekten aus Natur, Geschichte, Literatur etc. inspiriert. In der Komposition nimmt Liszt die jeweilige Inspiration programmatisch auf; und zwar versucht er, sie möglichst auf eine philosophische Ebene zu heben. Mit einer eigenständigen musikalischen Logik komponiert er innerhalb eines neuen Programms, welches

¹⁹ Dieses Vorwort (Original französisch) wurde gedruckt in: *Franz Liszts musikalische Werke* (hrsg. von Franz Liszt Stiftung), *Pianofortewerke*, Bd. 4 *Tagebuch eines Wanderers*, Leipzig 1916, S. 1- 4 auf deutsch, französisch, englisch und ungarisch.

²⁰ Dieser Text erschien nicht in den *Années de pèlerinage* 1855.

²¹ Im Aufsatz zu Schumanns Klavierkomposition (*Compositions pour piano, de M. Robert Schumann*) hat Liszt dies deutlich bemerkt: „Peut-être aussi le sens poétique aurait-il besoin d'être indiqué. Le sens musical, quoique complet en lui-même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails“. Vgl. Kleinertz, a.a.O., S. 378.

keineswegs mehr vollständig mit dem ursprünglichen Sujet identisch ist. Seine Entwicklung, die *Symphonische Dichtung*, zeigt das unmittelbar und systematisch auf.

Jedoch ist „le sens poétique“ als zentrales Schaffensprinzip nicht nur innerhalb von Liszts Originalkompositionen gültig, sondern hat auch seine wichtigen Klaviertranskriptionen stark beeinflusst – die Apotheose aus seinem *Tasso* ist z.B. bereits in der Operntranskription *Réminiscences de Norma* (1841) vorzufinden; stellt man alle Werke Liszts aus der obigen Darstellung zusammen, so wird ersichtlich, dass das Schlagwort *Poésie* im Kontext der großen Kompositionsserie – sowohl der originalen Zyklen als auch der Transkriptionen – den kompositorischen Leitfaden bzw. die „ligne intérieure“ Liszts darstellt.

Am 20. Mai 1841 berichtet Liszt an Simon Löwy in Wien „Je viens de trouver une nouvelle veine de Fantaisies – et l'exploite à force“.²² Anders als im Brief an Schumann bezieht sich hier die neue Art Fantasie Liszts nicht auf die *Impressions et Poèmes* bzw. die Originalwerke, sondern es geht ausschließlich um seine Operntranskription bzw. *Réminiscences* – unter den Stücken, die er Löwy hier nennt, sind *Norma* und *Don Juan*. Die in dem an Löwy adressierten Brief geschilderte neue Opernfantasie Liszts muss den besonderen kompositorischen Anforderungen entsprechen, die bereits in den oben diskutierten *Grandes Etudes*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Partitions de piano* und *Album d'un voyageur* der vorangegangenen fünf Jahre von entscheidender Bedeutung waren: hervorragende pianistische Technik, gewissenhafte Übertragung des Originals und ein eigenständiges kompositorische Prinzip. Die Potpourris bzw. die primitiven Opernbearbeitungen, welche „nur aus wahllosen Anhäufungen bunt zusammengewürfelter Motive bestehen“²³, sind von dieser Auffassung nicht betroffen. Liszts „Fantaisies“ von 1841 aber enthalten deutliche Spuren seiner späteren *Symphonischen Dichtung* – seine „*Réminiscences*“ können als vorausgehende Praxis seiner „*Symphonischen Dichtung*“ auf dem Klavier angesehen werden.

²² Liszt befand sich zu diesem Zeitpunkt in London, im Zuge seiner pianistischen Tournéen. Vgl. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, a.a.O., S. 43.

²³ „Lesquels ne consistent qu'en un pillage de motifs de tous genres et de toutes espèces, tant bien que mal cousus ensemble“. Vgl. Liszts Brief an Adolphe Pictet, datiert auf September 1837, in: *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd.1, a.a.O., S.122 (Original französisch) und 123 (deutsche Übersetzung).

2. Form und Symbolik

Die formalen Kriterien von Liszts Komposition und deren Problematik sind im historischen Zusammenhang mit den formalen Ideen des romantischen Musikstils, welcher sich laut Kókai²⁴ durch „Unbegrenztheit“, „Freiheit“, „Unendlichkeit“ auszeichnete, besser zu verstehen. Doch können die Formkonzeptionen Liszts schwierig von seinen Zeitgenossen erkannt werden. Die Einschätzung Hanslicks, dass Liszts Werk formlos sei,²⁵ stellt nicht das einzige Beispiel polemischer Kritik gegenüber dem Formbegriff der Komposition Liszts dar.

Liszts Brief an Louis Köhler vom 9. Juli 1856 macht seine Auffassung von der musikalischen Form deutlich:

Ich bitte nur um die Erlaubnis, die Formen durch den Inhalt bestimmen zu dürfen, und sollte mir diese Erlaubnis auch von Seiten der hochlöblichen Kritik versagt werden, so werde ich nichtsdestoweniger getrost meinen bescheidenen Weg weiter gehen. Am Ende kommt es doch hauptsächlich auf das *Was* der Ideen und das *Wie* der Durchführung und Bearbeitung derselben an – und das führt uns immer auf das *Empfinden* und *Erfinden* zurück, wenn wir nicht im Geleise des Handwerks herumkrabbeln und zappeln wollen.²⁶

Liszts Formprinzip gilt als eine Widerspiegelung, in der „die Einheit des Ganzen“²⁷ der alten formalen Tradition der Wiener brillanten Schule durch das Übergewicht des individuellen musikalischen Sinnes den Einfluss verliert. Demnach deutet die formale Auseinandersetzung Liszts auf einen Entwicklungsprozess innerhalb seines gesamten kompositorischen Werdegangs. Bei seiner originalen Erfindung der *Symphonischen Dichtung* sind die formalen Ideen Liszts zudem auf eine neue Ebene gehoben, indem die Form in eine spezielle musikalische Gattung verwandelt wird und damit der *poetischen Idee* dient.

Bei Liszts Klaviertranskription soll das Formproblem mit der strengen Transkription und der freien Fantasien separat betrachtet werden. Während die Form des Originals beim genauen Transkribieren der „Klavierpartitur“ erhalten bleibt, wird die originale Form bei der freien Transkription Liszts nicht immer übernommen. Bei

²⁴ Vgl. Rudolf Kókai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Budapest 1968, S. 107.

²⁵ Vgl. Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) 46, 1857, S. 159.

²⁶ Vgl. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, a.a.O., S. 225.

²⁷ Zit. nach Kókai, ebenda, S. 103.

Liszts freiem Transkribieren eigener Werke konnte die Formabweichung einer Weiterentwicklung seiner ursprünglichen Kompositionsvorlage dienen. Die relevante Problematik der Formtransformation von Liszts Klaviertranskription ist sozusagen in seiner freien Transkription der fremden Werke zu typisieren.

Zur Entwicklung der Fähigkeit des freien Fantasierens und Improvisierens erhielt Liszt planmäßigen Unterricht bei Czerny in seinen jungen Jahren 1822-1823.²⁸ Das *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*, welches Liszt 1824 komponiert hat und 1825 veröffentlicht wurde, gilt als sein früher Versuch in dieser Gattung und ist für seine frühen Fantasien charakteristisch. Dieses *Impromptu* des jungen Liszt beruht auf vier Themen aus den Opern von Rossini und Spontini. Der Satzaufbau und die Einrichtung der Tonarten zeigen den kompositorischen Einfluss Czernys deutlich und entsprechen der Mode der traditionellen musikalischen Gemeinsprache der alten Wiener Schule.²⁹

Die Fantasie gehört in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den beliebtesten Transkriptionsvarianten. Dennoch bleibt im zeitgenössischen kompositorischen Bewusstsein das formale Prinzip der Fantasie offen. Es gibt keine allgemein anerkannte Regel. So hat Czerny in der Einleitung zu seinem Lehrbuch *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* aus dem Jahr 1829 zum Kategorisieren der „wirklichen, selbstständigen Fantasien“ möglichst viele konventionelle Formen wie Potpourris, Variationen, Capriccios etc. aufgezählt. Zum Schluss weist er zusätzlich darauf hin, dass natürlicherweise die Vermischung aller möglichen Arten in ein und derselben Fantasie möglich sei.³⁰ Darüber hinaus definiert er zum Anfang der Einleitung das Fantasieren wie folgt:

Wenn der ausübende Tonkünstler die Fähigkeit besitzt, die Ideen, welche seine Erfindungsgabe, Begeisterung, oder Laune ihm eingibt, sogleich, im Augenblick des Entstehens, auf seinem Instrument nicht nur auszuführen, sondern so zu verbinden, dass der Zusammenhang auf den Hörer die Wirkung eines eigentlichen Tonstückes haben kann,

²⁸ Im Mai 1822 übersiedelte Liszt mit seinen Eltern nach Wien und nahm seitdem regelmäßig strengen Klavierunterricht bei Carl Czerny für ca. ein Jahr (in Wien gab der junge Liszt am 1. Dezember 1822 sein erstes öffentliches Konzert und am 13. April 1823 das letzte). Die Übung und Technik zum Fantasieren und Improvisieren waren wichtiger Bestandteil der Klavierstunde des jungen Liszt.

²⁹ Vgl. Zsuzsanna Domokos, *Carl Czernys Einfluss auf Franz Liszt, die Kunst des Phantasierens*, in: *Liszt - Studien* (Kongressbericht Wien 1991), hrsg. vom European Liszt - Centre (ELC), Bd. 4, München und Salzburg 1993, S. 22 ff.

³⁰ Vgl. Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien 1829, S. 4. Zit. nach: ebenda.

– so nennt man dieses: Fantasieren (Improvisieren, Extemporieren). – Demnach besteht das Talent und die Kunst des Fantasierens darin, [...] zu einer Art von musikalischer Komposition auszuspinnen, welche, obschon in viel freieren Formen, als eine geschriebene, doch in soweit [sic.] ein geordnetes Ganzes bilden muss, als nötig ist, um verständlich und interessant zu bleiben.³¹

Nach Czernys Begriff der Fantasien würde das freie Fantasieren bei allen möglichen formalen Verwandlungen eines Stückes gelten. Zudem beschreibt Czerny hier das Fantasie-Modell der Wiener brillanten Schule mit dem Nachdruck auf die Wirkung auf das Publikum bzw. den virtuosen Klangeffekt. Diese beiden Anweisungen Czernys hat Liszt in seinem *Impromptu* 1824 genau befolgt, und zwar zum Zweck der virtuosen Wirkung zwei Höhepunkte in demselben Stück, jeweils in der Mitte und am Schluss, eingerichtet. Dieser besondere formale Aufbau Liszts greift auf die Variationsform bzw. die Improvisation zurück und wird auch in seinen anderen frühen Werken verwendet. Dennoch ist diese formale Verwendung der Doppel-Höhepunkt Liszts für den zeitgenössischen kompositorischen Gebrauch, wenn auch im Kontext der freien Fantasie, weder charakteristisch noch gewöhnlich.

Auf der anderen Seite wirkt eine Gegenüberstellung der czernyschen Fantasien und der „Fantasies“ Liszts fruchtbar. In der übergearbeiteten Kategorie der Opernfantasien Liszts wird der Klangeffekt nicht durch bloß pianistische Technik zum Selbstzweck der Virtuosität eingerichtet, sondern nach Orchester und Gesangstimme zugunsten des musikalischen Ausdrucks orientiert. Liszts besondere Fähigkeit zur Wiedergabe der orchestralen Klangfarben in seinen Opernfantasien bzw. *Réminiscences* 1841 dankt er seiner vorherigen Praxis der „Klavierpartitur“ (vor allem dem Transkribieren beethovenscher Symphonien); die raffinierten Nuancen der transkribierten Gesangspartien sind sowohl in seinen zahlreichen Klaviertranskriptionen schubertscher Lieder als auch seinen eigenen Liedkompositionen zu finden.

Eine weitere grundsätzliche Entwicklung Liszts zeigt sich bei seiner Auswahl der originalen musikalischen Materialien für die Transkription. Dabei wird deutlich, dass der kompositorische Leitfaden zum freien Fantasieren, welcher von Czerny als „Zusammenhang“ bemerkt wurde, in Liszts Fassung durch die Symbolik (musikalische Symbolisierung) zum Thema (im semantischen Sinne, bei manchen ja sogar zur These) der eigenen Klavierparaphrase herausgebildet wird.

³¹ Zit. nach: ebenda, S. 3.

Im Folgenden soll das 1841 entstandene *Réminiscences de Don Juan* als Beispiel beleuchtet werden und gezeigt werden, wie Liszt mit dem formalen Problem mit seinem inhaltlichen Thema umgeht, zumal wie er die Semantik Mozarts transkribiert und seine individuelle Auffassung von Fantasie durch die Symbolik in seinem „Klavierdrama“ musikalisch realisiert.

a) Variationstechnik

Liszts *Don Juan-Fantasie* beruht auf drei wesentlichen Abschnitten der mozartischen Oper *Don Giovanni*. In dieser einzigen abgeschlossenen Fantasie Liszts für die Oper Mozarts, und zwar in dieser einzigen Fassung, nimmt Liszt zuerst die Komturs- Szene vom 2. Akt zur Vorlage, dann im Mittelteil das Duett von Don Giovanni und Zerline „Là ci darem la mano“ vom I. Akt (Nr. 7) und zum Presto-Schlussstil Don Giovanni's Arie „Fin ch'han dal vino“ (I. Akt, Nr. 11). In jeder Beziehung sind die originalen Tonarten Mozarts (d-moll, A-Dur, B-Dur) in Liszts Transkription beibehalten, womit er der traditionellen Folge von „Tonika–Dominante“ nicht mehr folgt. In der *Don Juan-Fantasie* wendet Liszt ein freies Harmonie-Konzept an, während in den individuellen Werken bzw. seinen Originalkompositionen ein strenger Plan zur Tonalität vorliegt.

1. *Die Einleitung.* Der Anfang der Einleitung von Liszts *Don Juan-Fantasie* stammt aus den beiden Rezitativen der Statue „Di rider finirai“ und „Ribaldo, audace“:

The image shows the beginning of Liszt's *Réminiscences de Don Juan*. The score is in 3/4 time and marked 'Grave'. It features a piano introduction with a 'f marc.' dynamic. The right hand has a melodic line with 'ten.' markings, and the left hand has a bass line with 'f marc.' and 'Rid.' markings. The score is divided into two systems of staves.

Notenbeispiel 1: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Anfangstakte

Die übrigen Zitate stammen aus der Gastmahlszene. Nach den beiden Rezitativen der Anfangstakte zeichnet die Transkription unmittelbar in den folgenden Takten mit dem schnellen bewegenden Arpeggio den Auftritt des Komturs nach:

Notenbeispiel 2: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Einleitung, T. 10-11, Anfangstakte von Komturs Auftritt

Danach erklingt eine Sechzehntel-Untermalung in der Mittelstimme, welche Don Giovannis Begrüßungsworte „Non l'avrei giammai creduto. Ma farò quel che potrò“ begleitet:

Notenbeispiel 3: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Einleitung, T. 13 -15

Ab T. 26 erscheint in der linken Hand ein Skalenmotiv, welches sich auf die Begleitung der Rede des Komturs (vgl. Notenbeispiel 6, Zeile 2) bezieht und mit Oktaven verdichtet wurde. Diese Begleitungsfigur wurde am Anfang nur als Kooperation der letzten Sechzehntel-Passage vom Notenbeispiel 3 eingefügt:



Notenbeispiel 4: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 25-28

Danach werden die Oktavenskalen von der rechten Hand übernommen und entwickeln sich zu Akkord-Skalen mit taktweisem Anstieg:

Notenbeispiel 5: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 29ff.

Das folgende Beispiel erinnert an den Komtur bzw. das Wort des steinernen Gasts: „Non si pasce di cibo mortale“ (Notenbeispiel 6). Genau wie Mozart hat Liszt diese Stelle in 16 Takten transkribiert (Notenbeispiel 7):

Non si pasce di cibo mor . ta' . le chi si pasce di ci . bo ce . le . ste;
 Der ent . sa . get der sterb . li . chen Spei . se, dem zu Tei . le wird himm . li . sche La . bung:

al . tre cu . re più gra . vi . di que . ste, al . tra bra . ma quag . giù mi gui . dò.
 and . re Sor . gen, ge . wicht' . ger als die . se, and . re Ford . run . gen führ . ten mich her.

Notenbeispiel 6: Mozart, *Don Giovanni*, XVII Szene des 2. Aktes

declamato

Ossia 17) declamato

JP

rinfor.

Notenbeispiel 7: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Einleitung, Takte zum Wort „non si pasce di cibo mortale“ des steinernen Gasts

Statt einer strengen melodischen Wiedergabe macht Liszt zur letzten Notenhälfte des Wortes des steinernen Gasts „altre cure più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò“ eine Nah-Transkription (Notenbeispiel 8). Diese Stelle zeigt die doppelseitige Wirkung der Variationstechnik Liszts in seiner Klaviertranskription pragmatisch auf. Einerseits funktioniert die variierte symbolhafte musikalische Linie des steinernen Gasts im semantischen Kontext als eine Erinnerung an die Oper Mozarts. Andererseits geht es in der Variationstechnik Liszts um die klangliche Übertragung der prächtigen

orchestralen Klangwirkung auf dem Klavier.

The image displays a musical score for Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, specifically the variation titled "Variation zum Wort des steinernen Gasts". The score is written for piano and consists of seven systems of music. The first system is marked "solto voce" and "mp". The second system is marked "più cresc.". The third system is marked "rinforz.". The fourth system is marked "rinforz. assai". The fifth system is marked "rinforz.". The sixth system is marked "rinforz. assai". The seventh system is marked "ff". The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Notenbeispiel 8: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Einleitung, Variation zum Wort des steinernen Gasts „altre cure più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò“

Die Variationstechnik beim klanglichen Transkribieren in Liszts *Don Juan-Fantasie* ist anhand der Skala Mozarts (Notenbeispiel 9) deutlich zu sehen. In Liszts Ausgabe wurde Mozarts Skala in sechs (darunter beim Notenbeispiel 8 drei) differenzierten Varianten wiedergegeben (die vorangestellten Buchstaben entsprechen der jeweiligen betreffenden Stelle des folgenden Notenbeispiels): a) Oktavskala; b) Akkordskala; c) erweiterte chromatische Sechzehntel-Skala in Auf-und Abwärtsbewegung mit beiden Händen; d) weiterentwickelte chromatische 32te-Skala; e) chromatische Terzen-Skala in Auf-und Abwärtsbewegung; f) Akkorde-Passage mit beidhändiger Aufteilung:

Mozarts Skala:



Liszts Varianten:

a) Musical notation for Liszt's octave scale variant (a).

b) Musical notation for Liszt's chord scale variant (b).

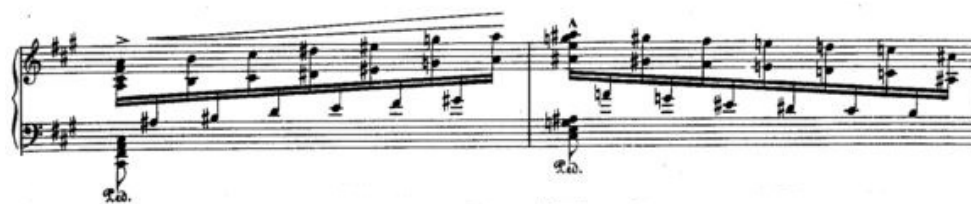
c) Musical notation for Liszt's extended chromatic sixteenth-note scale variant (c).

d) Musical notation for Liszt's further developed chromatic 32nd-note scale variant (d). *sotto voce* *mp*

e) Musical notation for Liszt's chromatic thirds scale variant (e).

f) Musical notation for Liszt's chord passage variant (f). *rinforz.*

f)



Notenbeispiel 9: Mozarts Skala in sechs Varianten Liszts

Die Darstellung könnte belegen, dass die verschiedenen Passagen Demonstrationen pianistischer Exzellenz sind und Mozarts Original verzerrt haben. Anstelle einer Diskussion dieses Aspekts erscheint es aber sinnvoller, das Hauptaugenmerk auf Liszts Transkriptionen hinsichtlich der klanglichen Variationstechnik zu legen und herauszuarbeiten, welche Regeln bzw. Prinzipien Liszt für die Klavier-Orchesterklangwirkung reformiert und wie er sie durchsetzt.

In den Beispielen sieht man, dass Liszt die Skalen jeweils quasi grenzenlos auf der Tastatur laufen lässt. Dabei konzipiert Liszt also möglichst alle Stimmlagen auf dem Klavier auszunutzen und das Zentrum der Tastatur nicht mehr als der einzige interessanteste Part zur Orchestrierung des Klavierklangs zu verwenden. Die alte Regel des Privilegs der Mittel-Stimmelage zum feinen Klang ist also nicht befolgt worden. Stattdessen engagiert Liszt sich ständig für die Mannigfaltigkeit der Klangfarben und die orchestralen Klangschantierungen. Für ihn bzw. sein Experiment sind die tiefen und hohen Stimmlagen des Klaviers genauso gut wie das Zentrum. Darüber hinaus versucht er, die Ausnutzung der Stimmlage in einer möglichst kurzen Dauer durchzuführen. Die Glissando-Stellen Liszts machen sogar den Eindruck, dass die ganze Tastatur einfach mit einer Hand-Anhebung gespielt werden könnte.

Ähnlich funktionieren auch die Arpeggio-Passagen. Gegenüber dem häufig vorkommenden eleganten bzw. schlichten Angebot der alten Klavierschule zeigen die Arpeggio-Passagen Liszts ein vollkommen neues, verdichtetes Klangvolumen. Das Notenbeispiel 2 zeigt eine Erweiterung der Arpeggio-Struktur mit beigefügten Oktaven und Sekunden. Abgesehen von den Skalen und Arpeggio-Passagen verwendet Liszt auch die Akkord-Passagen und verteilt die Akkorde auf beide Hände (s. Notenbeispiel 9-f). So ist die volle Klangfülle in einer raschen Geschwindigkeit erreicht.

Außer den kompositorischen Prinzipien verraten die Pedal-Anweisungen Liszts (Notenbeispiel 9) auch seine individuelle Ansicht des klanglichen Experiments. Bei

ihm gilt die saubere Harmoniezusammenstellung nicht mehr als die primäre Voraussetzung zum schönen Klang. Stattdessen gestaltet er eine Art „Tonmasse“ und legt Wert auf mannigfaltige Klangschattierungen bzw. den Kompositionsinhalt (dafür hat er auch das halb-, viertel-Pedal etc. erfunden). Das Konzept der Pedalnutzung hat bei ihm nichts mehr mit der absoluten Fingerfertigkeit zu tun.³²

Am Schluss der Einleitung macht Liszt vor dem Mittelteil der *Don Juan-Fantasie* eine zweitaktige kurze Verbindung, welche Busoni in seiner kritischen Ausgabe zu überspringen vorgeschlagen hat. Jedoch umfassen diese zwei Takte eine symbolische semantische Bedeutung: Die vorher oft auftretenden beiden Motive (im Notenbeispiel 10 markiert) geben in diesen zwei Takten die dämonische Atmosphäre bzw. das Wort des Komturs und die Gastmahlszene wieder. Darüber hinaus basiert das Wort des Komturs auf dem lang gehaltenen *h*, welches zum Anfang des Andantinos auf dem gleichen *h* läuft und mit der Fermate in dem Mittelteil verschmilzt – nicht durch Zufall wird im Mittelteil das Wort des Komturs bzw. des steinernen Gasts wieder erklingen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a measure marked '8' and a fermata over a long note 'h'. This is followed by a section marked 'marc.' (marcato) with a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. This section then transitions into a section marked 'rallentando' (rallentando) with a 4/4 time signature, featuring a long note 'h' in the right hand. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, marked 'Andantino.' and 'dolce teneramente'. It begins with a long note 'h' in the right hand, which then moves to the left hand. The section includes a fermata over the long note 'h'.

Notenbeispiel 10: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Verbindung zum Andantino

2. *Mittelteil - die Doppelvariation des Duettts.* Der zweite Teil beruht auf einem Duettino *Là ci darem la mano* von Don Giovanni und Zerline (Akt 1, Nr.7) und zwei darauf basierten Variationen. In Liszts frühen Fantasien wurde Variation als eine üblich vorkommende kompositorische Form verwendet (z.B. *Niobe*), demgegenüber

³² Vgl. Yakov Milstein, *Liszt*, Bd. 2, Peking 2002, S. 375 ff.

ist sie in den späteren Fantasien Liszts fast in Vergessenheit geraten. Die *Don Juan-Fantasie* 1841 ist sozusagen eine einzige Ausnahme, welche sogar eine Doppelvariation beinhaltet.³³

Anders als Chopin (op.2), Thalberg (op. 14) und Kalkbrenner (op.33) ist Mozarts Duetto bei Liszt vollständig aufgenommen. Außerdem wird das Original in seiner Transkription als ein echtes Duett unter Berücksichtigung der Stimmaufteilung und der orchestralen Klangfarben behandelt (Notenbeispiel 25).

In der ersten Variation wird das Duett vollständig mit einer bunten klanglichen Farbigkeit dekoriert, und zwar werden die beiden Teile des Duets – wie bei dem vorgestellten Thema der Variation – mit einer farbigen Kadenz dazwischen separat dargestellt. Allerdings berücksichtigt Liszt noch, dass die beliebte Melodie des mozartischen Duets bei der ersten Variation trotz der virtuos klanglichen Buntheit vom Hörer einfach erkennbar bleibt. Dies zeigt die melodische Wiedergabe der letzten Hälfte des Duets, welche nach einer lang und schnell laufenden Passage, hervortritt:



Notenbeispiel 11: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 215 - 218

³³ Erst fünf Jahre später erschien Liszts letzte Variation -Paraphrase bzw. die Variation zu „ad libitum“ von Aubers Tarantella aus *La muette de Portici* in 1846.

Das rein Klangliche als Variationsprinzip in der ersten Variation ist zudem in den Takten 186-187 zu verdeutlichen. In dem Erstdruck 1841 (die einzige Ausgabe der *Don Juan- Fantasie* für Klaviersolo Liszts) wurden die beiden Takte klanglich relativ schlicht dargestellt, während die musikalischen Faktoren 1869 in einer echt prächtigen Kadenz vorgekommen sind.³⁴ Danach wird diese lange und verfeinerte Kadenz in der Fassung für zwei Klaviere 1877³⁵ wieder an der relevanten Stelle verwendet (mit teilweiser Abweichung). Das folgende Notenbeispiel zeigt die klanglichen Varianten in drei Fassungen (betreffende Stellen grau unterlegt):

a)

b)

³⁴ Diese Kadenz befindet sich in einem sechsseitigen Autograph Liszts (datiert Rom, September [18]69), welches um Kadenz und Aufführungsvarianten verschiedener Kompositionen geht und Sophie Menter gewidmet ist. Vgl. *Franz Liszt, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk u.a., Serie 2, Bd. 5, Budapest 2000, S.236; die folgenden Notenbeispiele 12-a) und 12-b) stammen aus: ebenda, S. 102

³⁵ Das Entstehungsjahr der zwei-Klaviere-Version ist unklar. 1877 erschien sie bei Schlesinger. Diese Ausgabe wird dem folgenden Notenbeispiel 12-c) zugrunde gelegt.

c)

Notenbeispiel 12: Liszt, *Réminiscences de Don Juan* : a) T. 184 - 187 der Ausgabe 1841; b) Kadenz 1869 (anstatt der Takte 186 -187 der Ausgabe 1841); c) Ausgabe für zwei Klaviere 1877, T. 180-184

In der Kritischen Ausgabe Busonis wurde der virtuose Klangeffekt der nachgearbeiteten Kadenz³⁶ als „ein neckisches Kichern“ (vgl. Notenbeispiel 12-b sowie c) und zur Originalversion (Notenbeispiel 12-a) als „Seufzer“ notiert.³⁷ Dennoch verhindert die spiegelbildliche literarische Aufklärung nicht, das rein Klangliche bzw. den brillanten Klangeffekt als das leitende kompositorische Prinzip der ersten Variation zu begreifen – im Vergleich mit der kommenden 2. Variation wird das Thema der Fantasie (auf semantischer Ebene) in diesem Teil wenig berührt.

Kompositorisch basiert die zweite Variation auf einer Verdichtung des Duets. Unmittelbar am Anfang erschien die variierte erste Hälfte des Duets (in „Tempo giusto“), deren Rhythmus stellt den Grundrhythmus der zweiten Variation dar:

Notenbeispiel 13: Liszt, *Réminiscences de Don Juan* : Anfangstakte der zweiten Variation

³⁶ Die kritische Anmerkung Busonis richtete sich allein auf die zwei Klaviere-Version 1877, dennoch wegen der ähnlichen kompositorischen Elemente ist die Kadenz für Menter 1869 auch mit einbezogen.
³⁷ Vgl. die 31. Anmerkung der busonischen Ausgabe.

Im Unterschied zur ersten Variation wurde die zweite Variation nicht wieder zu einer absoluten Duett-Bearbeitung transkribiert. Zur Szene von Don Giovanni und Zerline wird in der zweiten Variation das Wort des steinernen Gasts zugefügt – dies Rezitativ „Tu m'invitasti a cena“ befindet sich zwischen „Là ci darem la mano“ und „Andiam, andiam mio bene“ und wird in dem gleichen Grundrhythmus der 2. Variation eingefügt (vgl. Notenbeispiel 14 und 15).

(Andante.)

Tu m'in . vi . ta . stia ce . na, il tuo do . ver or sa . i; ris .
 Du lu . dest mich zum Mah . le, was dei . ne Pflicht ist, weißt Du, gib
 pon . di . mi, ris . pon . di . mi: ver . ra . i tu a ce . nar me . co?
 Ant . wort nun, gib Ant . wort nun: wirst Du als mein Gast mir fol . gen?

Notenbeispiel 14: Mozart, *Don Giovanni*, „Tu m'invitasti a cena“

*ben misurato, senza accelerando
dramatico*

A sempre stacc.

Notenbeispiel 15: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 285-288

Zum drittletzten Takt des Rezitativs ist das Motiv von *Andiam, andiam mio bene* in Liszts Variation zu erkennen, welches von der linken Hand vier Male jeweils in Terzen und Oktav-Akkorden gesetzt wurde:

*sempre marc.
e ben misurato*

rinz.

Notenbeispiel 16: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 297- 304, die Wiedererkennung von *Andiam, andiam mio bene* in der 2. Variation

Die Darstellung zeigt, das Duettino ist in der zweiten Variation gleichfalls mit dessen beiden Teilen zu verfolgen. Obwohl von der letzten Hälfte des Duettes nur der Anfang erscheint und zusammen mit der folgenden noch freier variierten Passage als „symphonische Durchführung“³⁸ zum Schlussteil der Fantasie bleibt, weist die strenge Beibehaltung des Grundrhythmus auf die Angehörigkeit der „Andiam-Hälfte“ der 2. Variation hin. Die Abgrenzung zur dämonischen Sphäre und die formale Undeutlichkeit bzw. „Mehrdeutigkeit“³⁹ zwischen Durchführung und Variation ergeben keinen Hinweis, dass das Duettino in der zweiten Variation unvollständig genutzt und nur der erste Teil beibehalten wurde.

Die freie kompositorische Interpretation und die Variationstechnik (vor allem die zweite Variation) Liszts gehen weit über die czernyschen Einflüsse und die Hinweise von der *Systematischen Anleitung* der Fantasien hinaus. Außerdem deuten die individuellen Variationsprinzipien Liszts (sowohl klanglich als auch semantisch) auf weitere formale Freiheiten hin. Wenn man sich beispielsweise an die kompositorische Form seiner *h-Moll Sonate* oder des *A-Dur-Klavierkonzerts* erinnert, ist die freie Behandlung dieser zweiten Variation als ein kompositorisches Ferment zu verstehen. Die Frage geht aber darum, dass in dieser Fantasie gedoppelte Variationen angewandt wurden. Der klanglichen Darstellung der ersten Variation gegenüber funktioniert die zweite Variation mit der bewussten Zufügung des Rezitativs des steinernen Gasts bzw. der dämonischen Sphäre der todbringenden Gastmahlsszene eher semantisch. Insofern

³⁸ Busoni-Ausgabe, S. 36, Anm. 39.

³⁹ Albrecht Riethmüller, *Franz Liszts „Réminiscences de Don Juan“*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXIII)*, Wiesbaden und Stuttgart 1984, S. 282.

das zitierte Rezitativ in Mozarts Original den Kern der steinernen Komturfigur abbildet, stellt es bzw. die Revanche des steinernen Komturs in der zweiten Variation das Thema für Liszts Fantasie bzw. sein Klavierdrama dar.

b) „Ossia“

Wenn man die Ouvertüre von *Don Giovanni* als Mozarts eigene Paraphrase dieser Oper betrachtet und mit Liszts *Don Juan-Fantasie* parallel vergleicht, sind einige auffällige Gemeinsamkeiten festzustellen. Die Anfangstakte (T. 1-4) der Ouvertüre sind in Liszts Ausgabe in T. 10-13 (Notenbeispiel 2) trotz harmonischer Abwandlung wiederzuerkennen. Die Begleitfigur (Notenbeispiel 3) erklingt sowohl bei Mozart als auch bei Liszt ab T. 13. Die bekannten Skalen-Motive in Mozarts Takten 23-26 erklingen in Liszts Ausgabe (Notenbeispiel 4 und 5) als vollkommen weiterentwickelte Variante.

Ouverture zu „Don Giovanni“
KV 527 · Konzertfassung*)

Datiert Prag, 28. Oktober 1787

Ouvertura
Andante

*) Wiederabdruck aus: *Neue Mozart-Ausgabe Serie II/Werkgruppe 5/Band 17*

© 1978 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Notenbeispiel 17: Mozart, *Don Giovanni*, Ouvertüre, Anfangstakte (relevante Stellen grau unterlegt)

Wie die Analyse und die Partitur Mozarts (Notenbeispiel 17) zeigen, wurde in seiner Ouvertüre die dämonische Sphäre unmittelbar am Anfang ausgedrückt. Obwohl der Titelheld Don Giovanni ist, hört man innerhalb von 30 Takten bzw. dem ganzen Andante-Abschnitt keine einzige Spur von der rein sinnlichen Figur. Bei Liszt trifft diese Besonderheit noch verstärkter auf, sodass sogar im Presto-Schlussstil die langsamen, dämonischen Motive der Komtur-Sphäre seinen Platz finden.

Der Presto-Schlussstil der Fantasie umfasst Don Giovannis Arie „Fin ch'han dal vino“ und wurde von Schumann als „Champagnerarie“ benannt. Allerdings stimmt die offenbar oberflächliche Gesinnung nicht mit der bezogenen leichten Figuration überein. Die Gegenüberstellung zu Schumanns Ansicht zeigt sich bei Liszt so auffällig dadurch, dass Liszt Don Giovannis Arie mit einem Revers umstellt. Die Arie beginnt mit „Ed io fra tanto“:

Notenbeispiel 18: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 343 ff. (primäre Darstellung von „Ed io fra tanto“)

Notenbeispiel 19: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 676 ff. (die letzte Darstellung von „Ed io fra tanto“)

Die allbekannte Arie Don Giovannis wird im Schlussstil dreimal mit differenzierten Episoden präsentiert. Um die Apotheose des Titelhelden zu vermeiden und kein

Missverständnis zu „Don Juans Triumph“ zu erzeugen, stellt die linke Hand bei dem letzten Auftritt von Giovannis „Ed io fra tanto“ das Komtur - Skalenmotiv dar (Notenbeispiel 19). Darüber hinaus setzt Liszt zehn Takte vor dem Fantasie-Ende noch ein viertaktiges Andante ein, um das Wort des Komturs zum letzten Mal vor das Publikum zu bringen. So geschieht es, dass die Komtur-Figur in allen Teilen der Fantasie platziert wird – diese Dramaturgie ist für Liszt von wesentlicher Bedeutung, sodass er das Wagnis eingeht, die brillante virtuose Schlusswirkung durch das Andante zu bremsen.

The image shows a musical score for Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, specifically the final measures. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics are 'ff'. The left hand plays a prominent scale-like motif. The second system includes the instruction 'acceler.' and shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Notenbeispiel 20: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Schlusstakte

Bereits in den Überleitungstakten zur ersten Hälfte der Arie finden wir etwas ganz Bemerkenswertes, und zwar geht es um Liszts zwei Interpretationsvarianten unter der Bezeichnung „Ossia“. Die eingefügte Ossia-Version (T. 377- 495), die den dreifachen Umfang der ersten Variante (T. 337-376) umfasst, wird aus praktischen Gründen kaum im Konzertsaal dargeboten. Wenn man jedoch die Fantasie auf die Semantik hin betrachtet, stellt man fest, dass die Takte von „Ossia“ die überragende Rolle der Komtur-Figur buchstäblich ausdrücken. Hier werden alle vorher auftretenden Motive-Bezeichnungen des Komturs übernommen und weiter entwickelt:

a)

Grave

ff

Two staves of music in a slow, dark mood. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The key signature has two flats. The music consists of heavy chords and single notes with a somber atmosphere.

b)

Two staves of music. The first staff has a bass clef and the second a treble clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

u.ä.

c)

Two staves of music. The first staff has a bass clef and the second a treble clef. The music is marked *pesante* and features a complex, rhythmic melody in the bass with chords in the treble.

u.ä.

d)

Three staves of music. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music is marked *Prestissimo* and features a highly complex, rapid passage with many chords and trills. The third staff continues the complex texture with a *lungo trillo* and *rit.* marking.

Notenbeispiel 21: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, die Komtur-Motive (mit Entwicklung) in „Ossia“: a) T. 388 - 391; b) T. 424 - 427.; c) T. 403 - 411; d) T. 475 ff.

Indem Liszt die Motive des Komturs sich durchaus entwickeln und quasi einen Höhepunkt (s. Notenbeispiel 21-d) erreichen lässt, liegt es nahe, dass die Dramaturgie der dämonischen Sphäre sich nicht lediglich von einer „Erinnerung an des Komturs furchtbare Drohung“⁴⁰ handelt. Viel mehr bezieht sich die Passage auf eine Art Kampf bzw. die todbringende Vergeltung des Komturs – wenn man zudem bemerkt, dass das in „Ossia“ zitierte Don Giovannis Wort „Ed io fra tanto“ bereits immer mit den Komtur-Motiven erscheint und eine permanente Konfrontation der beiden darstellt (Notenbeispiel 22).

⁴⁰ Busoni, Anm. 46.

a)

Quasi Presto. Tempo deciso.
sotto voce



etc.

b)



etc.

c)



etc.

Notenbeispiel 22: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Gegenüberstellung von „Ed io fra tanto“ und den Komtur-Motiven in „Ossia“: a) T. 392 - 396; b) T. 419 - 424; c) T. 448 ff.

Die relevanten Stellen in „Ossia“ implizieren, dass der Einsatz von „Andante“ bzw. die letzte Erinnerung des Komturs am Fantasie-Ende kompositorischer Verdeutlichung entspricht. Dadurch dass die Andante - Schlusstakte eine Reminiszenz der übersinnlichen Sphäre zum Fantasie-Beginn darstellt, spiegelt die Fantasie grundsätzlich eine Bogenform ab. Deren eher klassischer Aufbau ist allerdings für die freie Fantasie Liszts günstig – obwohl seine eigene Formkonzeption umstritten bleibt, spricht die kompositorische Annäherung der symmetrischen Bogenform für das allgemein verständliche Formbewusstsein. Um die Fantasie trotzdem brillant abzuschließen, wählt Liszt nach den vier Takten Reminiszenz für die letzten sechs

Schlussakte ein Accelerando. Jedoch kann die Schlusswirkung mit Andante bzw. Accelerando nicht mehr den Höhepunkt erreichen, als wenn der Schlusspunkt geradewegs im Prestissimo verbliebe. Liszt, der sowohl die Bogenformen schätzt als auch besondere Rücksicht auf die virtuose Wirkung der freien Fantasien nimmt, vermag den zu erwerbenden prächtigen Fantasieschluss nicht für die formale Symmetrie zu opfern. Es erweist sich demnach als wenig überzeugend, wenn die Zufügung der Andante-Takte im formalen Kontext bzw. mit dem formalen Halt aufgefasst wird.

In Busonis Ausgabe wird die Andante-Komturpartie am Fantasieschluss übergangen. Stattdessen wird Don Juans Motiv durch Prestissimo ununterbrochen bis zum Schluss gehalten. Da die Reminiszenz des Beginns damit verschwindet bzw. kein Bogen vom Schluss zum Anfang des Werks existiert, zeigt die Überarbeitung Busonis formale Freiheit. Außerdem verstärkt das kontinuierlich rasche Tempo die virtuose Wirkung.

Notenbeispiel 23: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Prestissimo (T. 723 ff.) im Schlussteil

Betrachtet man den brillanten Schluss Busonis semantisch, schließt die Fantasie mit Don Juans betäubendem Vergnügen ab – dazu muss der steinerne Komtur all seine bisherigen Bemühungen bzw. seine Verfolgungsjagd aufgeben. Vielleicht gilt diese inhaltliche Verlegenheit bei Busoni als Nebenprodukt, welche aus dem von ihm gehaltenen Bravo-Schluss zusätzlich herauskommt. Liszt dagegen verzichtet auf den

Dramenschluss mit jener Tendenz für Don Juans Triumph zugunsten der Revanche des Komturs. Stattdessen setzt er einen optimistischen Dramenschluss mit der inhaltlichen brillanten Wirkung – während Don Juans Motiv am Ende nur fragmentarisch bleibt, genießt der Komtur seinen maßgeblichen Triumph in „Accelerando“ mit vollen Akkorden.⁴¹

Die Darstellung oben erweist, dass der analysierte Ossia-Abschnitt semantische Assoziationen bzw. inhaltliche Verknüpfung zum Fantasienschluss bietet und der zentralen Idee der Fantasie dient. Demnach funktionieren dessen Takte wesentlich differenzierter als die übrigen Ossia-Teile in der Einleitung, sowie im zweiten Teil der Fantasie, welche hauptsächlich zum Zweck der klanglichen und klaviertechnischen Alternativen eingerichtet sind. Während in der Fantasie zahlreiche kompositorische Freiheiten (sowohl klaviertechnisch als auch formal) freigelegt werden, werden die ausgewählten Motive durch eine strikte kompositorische Logik kombiniert. Zwar können die Motive klanglich als musikalische Erinnerungen an die originale Oper angesehen werden, jedoch sind die Motivkombinationen und deren kompositorische Entwicklungen nur semantisch bzw. im inhaltlichen Kontext wirklich erfassbar.

Allgemein gilt „Ossia“ als eine musikalische Alternative in Liszts *Don Juan-Fantasie* sowohl für die Komposition als auch für die Klavierinterpretation. Die Struktur („Entweder - Oder“) weist zusätzlich darauf hin, dass es für die kompositorische Formulierung bzw. Darstellung des musikalischen Inhalts mehrfache Lösungsmöglichkeiten gibt. In diesem Zusammenhang dürfte „Ossia“ sich nicht nur auf das normale Modell (die musikalischen Alternativen innerhalb der Fantasie), sondern auch auf die parallele Ausgabe (die Version für zwei Klaviere 1877) beziehen.⁴²

Trotz der mehrfachen Auflagen wird die *Don Juan-Fantasie* immer für die Grundversion gehalten. Das erzeugt den Eindruck, dass diese Operntranskription kompositorisch vollständig abgeschlossen wäre; im Konzertsaal wird die Originalfassung Liszts heutzutage textgetreu auf dem Klavier wiedergegeben. Allerdings kann die Opernfantasie wegen ihres improvisatorischen Faktors einerseits kompositorisch unbestimmt bleiben, andererseits wird musikalische

⁴¹ Vgl. Notenbeispiel 20 und 23.

⁴² Die mehrfachen Versionen einer Komposition gelten als parallele Ausgaben und stellen musikalische Alternativen dar. Bei Liszt allerdings geschieht es oft, dass mit der Erscheinung der endgültigen Version die früheren entkräftet und von dem Komponisten nicht weiter nachgedruckt werden. Indem nur die letzte verbleibt, ist trotz der mehrfachen Fassungen keine kompositorische Alternative zu finden, stattdessen fungiert die letzte Version als kompositorischer Ersatz.

Substanzveränderung bzw. Textuntreue bei der Interpretation toleriert. Die zahlreichen Ossia-Abschnitte zeigen sowohl das Improvisatorische als auch das Unbestimmte in Liszts Kompositionen. Es lässt die Vermutung zu, dass Liszt beim Vortragen der *Fantasie* nicht immer vom publizierten Notentext abhängig war. Allerdings trotz aller berechtigten musikalischen Freiheiten (Striche, Erweiterung, Vereinfachung, Ergänzung etc.), die man beim Interpretieren bzw. Extemporieren verwendet, muss das semantische Thema, ja sogar die These bzw. der Triumph des Komturs hinsichtlich des Fantasiiezusammenhangs strikt fixiert werden.

3. Virtuosität als Bestandteil der Komposition

Als früheres Wunderkind und danach renommierter Pianist hat sich Liszt 1838⁴³ für die Virtuosen-Laufbahn entschieden. Das große Publikum seiner ausgedehnten pianistischen Tourneen (bis 1847) wollte er nicht verlieren, selbst wenn er es nicht immer als „intelligent“ und „exzellent“ annimmt. Als Liszts Zugeständnisse an das Publikum zeigen sich einerseits seine divergierende Programmauswahl zum Konzert (wie zum Beispiel die Darbietung beethovenscher Sonaten mitten in den Stücken der virtuosen Operntranskriptionen), andererseits indem er die virtuosen Operntranskriptionen bearbeitet. Während seiner Virtuosen-Periode komponiert Liszt zwar eigenständige Werke (statt des Originals gilt hier „Réminiscences“), berücksichtigt aber stets die virtuose Wirkung beim Publikum.

Obwohl bei Liszt die Virtuosität kein Endzweck seiner Komposition ist, findet sie große Berücksichtigung. Die virtuose Bearbeitung der *Don Juan- Fantasie* führte zu einem „beispiellosen Erfolg“: Schlesinger, der diese Fantasie unbedingt in seinem Verlag veröffentlichen wollte, hat Liszt von Stadt zu Stadt „belagert“, bis er das Manuskript zum Druck besitzt;⁴⁴ die Reaktion des Publikums auf diese Fantasie hat Liszt diesmal nur für positiv gehalten - wie er 1841 im Brief an Löwy berichtet hat:

Quand j'en aurai positivement fini de mon tour d'Europe je viendrai vous les jouer à Vienne, et quelque fatigué qu'on y soit de m'avoir tant applaudi, je me sens encore la force

⁴³ Nach Liszts eigener Schilderung (s. Einleitung der vorliegenden Arbeit).

⁴⁴ Vgl. Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd.2, Leipzig 1887, S. 121 f.

de remuer ce public si intelligent et si excellent appréciateur, que j'ai toujours tenu pour le juge-ne d'un pianiste.⁴⁵

Das Verhältnis zwischen Virtuosität und Komposition ist vielschichtig zu beleuchten.⁴⁶ Hier sei aber bereits ein Einfluss genannt, wie das virtuose Moment auf die jeweiligen Kompositionen einwirkt: es sind das Entzücken (ja sogar die Euphorie) sowie das Erstaunen bzw. die Bewunderung der übermenschlichen Spieltechnik auf der Seite des Zuhörers. Mit Liszts eigenen Worten ist es die „Sensation“ – wie er es im Nekrolog auf Paganinis Tod ausführt:

So stürmisch war die Sensation, die er erregte, so mächtig wirkte er auf die Phantasie seiner Hörer, dass sich diese nicht auf die Wirklichkeit beschränkte. Es tauchten die Hexen - und Spukgeschichten des Mittelalters wieder auf; man übertrug das Wunderbare seines Spiels auf die Ereignisse seines Lebens; sein unerklärliches Spiel wollte man durch noch unerklärlichere Tatsachen erklären; [...] Er durchreiste ganz Europa, wo er überall eine begeisterte Menge anzog, die ihm Gold zu Füßen warf und seinen Namen als höchste Auszeichnung auf Künstler, die sich auf anderen Instrumenten auszeichneten, übertrug. Nun sah man *Paganinis des Klaviers, Paganinis des Kontrabasses, Paganinis der Gitarre* usw.⁴⁷

Als „Paganini des Klaviers“ kennt Liszt persönlich „die Sensation“ aus seiner eigenen Virtuosen-Laufbahn. Was er über Paganini geschildert hat, gilt wohl als eine Widerspiegelung seiner eigenen Erfahrung. Die legendäre Geschichte, der Geniekult bzw. das Sensationelle führen dazu, dass sich die Sensation nicht auf die Virtuosität bzw. das virtuose Moment der Komposition bezieht, sondern ausschließlich auf die Virtuosen bzw. die Ausführenden. Wenn auch das virtuose Moment dem Publikum durch die Geste des Ausführenden auf der Bühne übermittelt werden könnte, wäre dessen visueller Faktor von der jeweiligen Aufführungsstrategie abhängig und demnach nicht als kausal für die Virtuosität der Komposition aufzufassen.

Die bisherigen Diskussionen über Liszts *Don Juan-Fantasie* weisen darauf hin, dass die Virtuosität der Komposition hauptsächlich aus dem Klanglichen zu begreifen ist. Im Vergleich mit dem Klanglichen, welches während der Interpretation bzw. dem

⁴⁵ Vgl. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, a.a.O., S. 44.

⁴⁶ Für eine zusammenfassende Darstellung der relevanten Problematik siehe Albrecht Riethmüller, *Virtuosität im Zwielficht. 20 Beobachtungen*, in: *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2004, S. 39ff.

⁴⁷ Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a.a.o., S. 384 (Original französisch) sowie 385 (deutsche Übersetzung).

Anspielen des jeweiligen Musikstücks beim Hören direkt erfassbar wird, wird die Verknüpfung mit dem Semantischen nicht unbedingt bei jedem Hörer hergestellt. Insofern das virtuose Moment im semantischen Sinne den Triumph des Komturs bezüglich der „ungewöhnlichen ethischen Fähigkeiten“⁴⁸ aufzeichnet, steht der klangliche Faktor in seiner übermenschlichen technischen Beziehung in engerem Zusammenhang mit der Virtuosität bzw. der „Sensation“.

Zwar ermöglicht eine außergewöhnliche technische Fertigkeit die Virtuosität, aber die rein handwerkliche Darstellung in Übereinstimmung mit den herrschenden ästhetischen Anschauungen⁴⁹ des musikalischen Entwicklungsprozesses führt – sowohl historisch als auch gegenwärtig – zu den negativen bzw. ironischen Assoziationen der „bloßen“ Virtuosität, welche der kompositorischen Schöpfung nicht würdig ist und als „leer“ sowie „inhaltlos“ gilt.⁵⁰ Dies entspricht der Kritik, mit welcher Liszt 1837 in einem Artikel⁵¹ die thalbergsche Fantasie verrissen hat:

Herrn Thalbergs Fantasie straft uns aufs deutlichste Lügen; denn hier finden wir nicht nur eines der auf anmaßende Weise hohlsten und mittelmäßigsten Werke, die wir kennen, sondern etwas absolut Monotones und mithin absolut Langweiliges. [...] Nicht die geringste Überraschung, nicht der Schatten einer schockierenden Neuheit! [...] Wie naiv ungezwungen dehnen sich die ihnen folgenden kleinen Arpeggien und chromatischen Tonleitern über ganze Seiten aus! Ferner, welch vollkommene Einfachheit der Begleitung! Endlich eine linke Hand, wie sie noch nie geschrieben wurde! Arpeggien, überall Arpeggien, nichts als Arpeggien! Welch wunderbare Einheit! Und dann, man staune, hat jeder Akkord sein Zeitmaß, jede Phrase wird in Arpeggien oder in Oktaven variiert, jeder Lauf hat sein *Crescendo*, seinen Ausklang und seine *unbestimmte* Fortspinnung. [...] Auf diesem Gipfel der Erhabenheit verlieren Analyse und Kritik jedes Recht; hier gibt es nur noch Händeklatschen und ohnmächtiges Entzücken. – Ernsthaft gesagt erscheint es uns unmöglich, [...] etwas zu finden, was wir in Bezug auf die Kunst als Erfindung, Farbe, Charakter, Schwung und Inspiration bezeichnen.⁵²

Allerdings erfährt Liszts Rezension Ablehnung – sogar die Redaktion der *Revue et*

⁴⁸ Vgl. die Begriffs-Monographie „Virtuose“ von Erich Reimer, in: Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972 ff., Abschnitt II.

⁴⁹ Vgl. Ebenda, Abschnitt III.

⁵⁰ Vgl. Albrecht Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988, S. 16.

⁵¹ *M. Thalberg. – Grande Fantaisie, œuvre 22. 1^{er} et 2^e Caprices, œuvres 15 et 19*, in: *Revue et Gazette Musicale de Paris* 4 (8. Januar 1837), S. 17ff.

⁵² Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a.a.o., S. 355 (deutsche Übersetzung).

Gazette Musicale de Paris notiert bei der Veröffentlichung dieser Rezension in einer Fußnote, dass sie mit der Meinung des Verfassers nicht übereinstimme. Kurz danach erklärt Liszt in dem offenen Brief an George Sand (datiert 30. April 1837) seinen Ausgangspunkt und diskutiert weiter über die neue Richtung der Klavierkomposition:

Ich staunte nur noch über eins: dass solch mittelmäßige und nichtssagende Kompositionen allgemein einen solchen Effekt verursacht hatten. Hieraus schloss ich, dass das Ausführungstalent des Komponisten außergewöhnlich sein müsse. Diese Ansicht sprach ich in der *Gazette Musicale* aus, ohne irgendeine andere böse Ansicht als die, zu tun, was ich bei vielen anderen Gelegenheiten getan hatte: meinen guten oder schlechten Rat über Klavierkompositionen abzugeben, die zu prüfen ich mir die Mühe gemacht hatte. Bei dieser Gelegenheit hatte ich weniger als je die Absicht, die öffentliche Meinung herunterzusetzen oder zu beherrschen. Ich bin weit davon entfernt, mir ein solch impertinentes Recht anmaßen zu wollen; aber ich glaubte, ungehindert sagen zu dürfen, dass, wenn dies die neue Schule sei, ich nicht der neuen Schule angehöre, dass, wenn Herr Thalberg diese neue Richtung nehme, ich mich nicht berufen fühlte, denselben Weg zu gehen und endlich, dass ich in seinen Ideen nichts Zukunftverheißendes entdecken könne, das weiterzuentwickeln andere sich bemühen sollten.⁵³

An dieser Stelle sollen zunächst „Herr Thalberg“ mit den relevanten musikhistorischen Konnotationen kurz vorgestellt werden. Sigismund Thalberg wurde am 8. Januar 1812 in Genf geboren und war gleichaltrig mit Franz Liszt. Seine musikalische Begabung liegt hauptsächlich im Klavierspiel und der Komposition. Als Pianist genoss Thalberg rund um 1840 in den zeitgenössischen Zeugnissen den gleichen Ruf wie Liszt. Zwar bezeichnet Liszt seine Klavierdebatte mit Thalberg 1837 nur als eine „Episode“⁵⁴, doch induziert sie weitaus mehr Folgen und gilt als unweigerlicher Einschnitt für seine musikalische Biographie hinsichtlich seiner Virtuosenlaufbahn.

Thalbergs pianistische Interpretation richtet sich auf die virtuosen Kompositionen, und zwar spielt er hauptsächlich seine eigenen Werke bzw. Variationen, Caprices und

⁵³ Vgl. ebenda, S. 111(deutsche Übersetzung).

⁵⁴ Die Schilderung Liszts im Brief (Villa d'este , datiert 14 November, 80) an seine Biographin Lina Ramann zeigt sich bedeutsam: „Bloß bemerkte ich der Frau Fürstin Wittgenstein dass §XII richtiger betitelt wäre: ‚Thalberg-Liszt Episode‘ (anstatt ‚Kampf‘). Zwar inszenierte man damals eine Art von Hahnenkampf, wie solche in England gebräuchlich. Weder Thalberg noch meine Wenigkeit vergnügen uns daran, und ich verhehle nicht dass mir in Paris, 35-36, eine Niederlage bereitet ward, die auch zum Teil erfolgte.“ Vgl. Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873-1886/87)*, Mainz 1983, S. 154.

Fantasien über bekannte Opernthesen und -melodien. Dementsprechend zielen seine Kompositionen auf die ungeahnten pianistischen technischen Fähigkeiten und den Staunen erweckenden Klangeffekt (beispielsweise Überzahl von Fingern und Händen), welche alle das äußere Moment der Komposition und die Zurschaustellung der Virtuosität unterstützen.

In diesem Zusammenhang ist zu sehen, dass bei den öffentlichen Disputen Liszts 1837 (Konzerte, Rezensionen etc.) musikalische Divergenzen über die Rolle der Virtuosität angedeutet und kompositorische Differenzen zwischen einer leeren technischen Darstellung und einem echten virtuosen Kunstwerk aufgewiesen wurden. Im ganzen Verfahren geht es bei weitem mehr als um eine bloße „Rivalität“⁵⁵ Liszts gegenüber der thalbergschen Komposition. Die Auffassungen zu der Frage, ob Virtuosität dem Selbstzweck der Komposition dienen soll, stehen im Zentrum der musikalischen Überschneidungen und verursachen die Schaffensprinzipien dieser Kompositionen entgegenstehender Richtungen.

Opus	Titel	Kompositions- und Entstehungsjahr	Musikalische Vorlage
14	<i>Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l'opéra 'Don Juan' de Mozart</i>	komponiert 1835	<i>Là ci darem la mano</i> vom 1. Akt ; <i>Il mio tesoro</i> vom 2. Akt
42	<i>Grande Fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de 'Don Juan'</i>	komponiert 1841	<i>Deh vieni alla finestra</i> vom Akt 2; Menuett aus Akt 1
70	<i>L'art du chant appliqué au piano</i>	erschienen 1853	Serie II, Nr. 3: <i>Il mio tesoro de l'opéra 'Don Giovanni' de Mozart</i> ; Serie III, Nr. 4: <i>La ci darem la mano, Trio et duette de l'opéra 'Don Juan' de Mozart</i>

Tabelle 2: Fantasien und Arrangements über Mozarts *Don Giovanni* von Thalberg

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 153.

Über Mozarts *Don Giovanni* hat Thalberg vier Bearbeitungen geschaffen – davon für die Gattung „Fantasie“ zwei; die anderen beiden Werke sind Klavierarrangements (vgl. Tabelle 2). Als Untersuchungsobjekt wird im Folgenden die Fantasie 1835 von Thalberg ausgewählt zur parallelen Betrachtung mit Liszts *Don Juan-Fantasie*. Im Vergleich lässt sich detailliert zeigen, wie verschieden sich die beiden Komponisten mit derselben Opernvorlage sowie demselben Musikabschnitt befassen bzw. die Virtuosität behandeln.

In Thalbergs *Don Juan-Fantasie* 1835 wurden aus dem mozartischen Original *Là ci darem la mano* aus dem ersten Akt und *Il mio tesoro* aus dem zweiten Akt bearbeitet. Diese Fantasie Thalbergs ist nach jenem Modell erstellt, welches sein eigenes Schaffen typisiert und dem formalen Prinzip der freien Fantasien der Wiener brillanten Schule entspricht – ganz wie Czerny 1829 in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* es beschrieben hat: Introduction, Hauptteil und Finale.

Die Introduction zum freien Fantasieren eröffnet allgemein die Gelegenheit, die Stimmung der kompositorischen Substanz unmittelbar am Anfang zu vermitteln. Im Kontext des virtuosen Moments der freien Fantasien erhielt die Introduction zusätzlich die Funktion, die virtuose Aura vom Beginn des Vortrags an auszudrücken.

Die Introduction bzw. Einleitung der thalbergschen Fantasie 1835 ist kompositorisch frei angelegt und umfangreich. Wie bei seinen Fantasien üblich, fängt Thalberg mit den Anfangstakten leise an (T. 1-4 in „piano“). Jedoch zeigen die dem Crescendo des vierten Takts folgenden sechs Takte (T. 5-10) eine zunehmende Dynamik in „forte“. Dies kann als Vorzeichen für den dynamischen Beginn (in „ff“) seiner später komponierten zweiten *Don Juan-Fantasie* (*Grande Fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de 'Don Juan'*) gesehen werden.

Gleich wie bei Liszt wird im Hauptteil der thalbergschen Version zunächst das verhaltene Duett *Là ci darem la mano* vorgetragen. Jedoch die mozartische Melodie wird bei Thalberg ganz anders eingerichtet: Nur die erste Hälfte des Duetts wird aufgenommen. Die „Andiam-Hälfte“ wird weder bei der primären Darstellung noch bei den nachfolgenden beiden Varianten des Duetts dargestellt.



Notenbeispiel 24: Thalberg, *Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l'opéra 'Don Juan' de Mozart*, Anfangstakte des Duett-Themas⁵⁶

Wie das Notenbeispiel oben zeigt, wird das mozartische Original statt als Duett (wie bei Liszt) in Thalbergs Fassung als einstimmige Gesangsmelodie arrangiert. Die Nuancen der differenzierten Stimmanlagen der Gesangpartien und der orchestralen Begleitung sind nicht berücksichtigt. Die schlichte Besetzung wird von der Begleitfigur der linken Hand übernommen und somit wird eine übersichtliche klare kompositorische Einheit abgebildet. Klanglich hat die thalbergsche Bearbeitung zusätzlich den Vorteil, dass die beliebte mozartische Melodie nie wegen einer komplizierten pianistischen Beleuchtung verkannt werden kann. Diese schlichte Einheit der primären Darstellung der Duett-Melodie dient der Vorbereitung der Virtuosität der folgenden Komposition. Sie bewirkt beim Publikum die Erwartung, das virtuose Moment in den kommenden thematischen Varianten auskosten zu können.



Notenbeispiel 25: Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, T. 69 ff.

Die Gegenüberstellung der prägnanten thematischen Darstellung des Duettts in den beiden Versionen von Liszt und Thalberg zeigt weitere auffällige Unterschiede auf. Bei Thalberg gibt es in den Noten weniger Aufführungsanweisungen als bei Liszt (wie z.B. „Duetto“, „dolce“ und Pedal etc.). In Liszts Version ist die dominierende Melodie außerdem gelegentlich mit Arpeggien verfeinert.

⁵⁶ Ausgabe: A. Farrenc Paris, ca. 1835.

Arpeggio gehört zu den pianistischen Fertigkeiten, welche das pianistische virtuose Moment unterstützen. Außerdem wird es als beliebtes kompositorisches Element häufig bei den virtuoson Klavierwerken gebraucht. Mit Thalbergs Opernfantasien wird die Arpeggio-Technik, welche ursprünglich aus dem Harfenspiel stammt, weiter entwickelt; der virtuose „drei-Hände-Effekt“ wird so auf dem Klavier ermöglicht.⁵⁷

Wie das Notenbeispiel 25 gezeigt hat, entsprechen die feinen und eleganten Arpeggien in Liszts Fassung eher dem klassischen Gebrauch des Arpeggio-Angebots. Allerdings würde diese konventionelle Auffassung der Arpeggien gut zu der schlichten kompositorischen Darstellung der thalbergschen Version passen. Neben den Anweisungen von „piano“ und „Andantino“ zeichnen sich die lisztschen zarten Arpeggien „dolce“ vortrefflich aus, und zwar sind sie für die feine Stimmung des mozartischen Duetts gut geeignet: Don Juan als Verführer wird so mit den singenden und delikaten Arpeggien auf dem Klavier noch mehr zum Ausdruck gebracht. Jedoch Thalberg, der die Arpeggien überaus schätzt, zeigt für ihre traditionelle Anwendung der zarten musikalischen Darstellung wenig Aufmerksamkeit.

Nachdem das Duett in Thalbergs Version im ersten Teil präsentiert wird, werden der thematischen Darstellung nachfolgend zwei Varianten zugefügt:

a)



b)



⁵⁷ Vgl. Charles Russell Suttoni, *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era*, (= Diss. Univ. New York 1973), S. 190 sowie Gerhard J. Winkler, „Ein feste Burg ist unser Gott“. *Meyerbeers Hugenotten in den Paraphrasen Thalbergs und Liszts*, in: *Liszt-Studien* 4, in: *Liszt-Studien* 4, München und Salzburg 1993, S. 101.



Notenbeispiel 26: Thalberg, *Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs de l'opéra 'Don Juan' de Mozart*, „Là ci darem la mano“ in beiden Varianten

Zu beachten ist die Bezeichnung „Variation“ im Titel der thalbergschen Fantasie. „Variation“ gilt als der Begriff, welcher eines der wichtigsten und grundsätzlichen Formprinzipien der freien Fantasien repräsentiert. Nicht nur Czerny bzw. die Wiener brillante Schule, sondern auch Liszt hat Variationen in seiner neuen Art Fantasie aufgenommen. Doch bei der Variation in Thalbergs *Don Juan-Fantasie* 1835 ist etwas anderes vorzufinden, indem das zuvor dargestellte Thema des mozartischen Duetts weder an der ersten noch der zweiten Variationsstelle wesentlich verändert bzw. variiert wird. Stattdessen wird das in beiden Abschnitten vorkommende Duett-Thema einheitlich mit den kontinuierlichen Sechzehntel ausgefüllt. Dramaturgisch wird das zu variierte Thema zunächst mit „tutto legato“, danach im folgenden Abschnitt mit „volta staccato“ charakterisiert.

An dieser Stelle ist zu sehen, das Prinzip, welches Thalberg bezüglich „Variation“ verfolgt, hat das Phänomen des Variierens einbezogen. Dennoch zeigen die geringfügigen motivisch-thematischen Veränderungen des vorgegebenen musikalischen Materials kompositorische Abweichungen von dem Begriff „Variation“ auf. Diese stellen eine Art musikalischer bzw. klanglicher Variante dar, welche ausschließlich in der spezifischen Gegebenheit der klaviertechnischen Darstellung bzw. pianistischen Formulierung begründet ist.

Als zweites Thema aus Mozarts Original wählt Thalberg den ebenso delikaten Abschnitt „Il mio tesoro“ aus. Im Vergleich mit „Là ci darem la mano“ ist dessen Darstellung kurz. Die beiden Themen in dieser Fantasie sind nach dem gleichen Varianten-Prinzip bearbeitet und im Schlussteil werden alle zur Reprise mitgenommen. Die Vielfalt der Themenkombinationen im Finale leuchtet den thalbergschen „Brillanten“ so aus, dass sogar eine Themen-Konfrontierung der beiden Hände mit dem Oktav-Lauf gestaltet wird. So wie Thalberg seine Fantasie auf Finalwirkung angelegt hat, werden die Schlusstakte durch „crescendo“ unterstützt. Nach einem rasch laufenden Arpeggio schließt das Werk mit Oktaven in „ff“ ab.

Aus der bisherigen Analyse wird das spezifische Konzept der thalbergschen Fantasie Op. 14 deutlich. Die thematischen Darstellungen der beiden ausgewählten Opernabschnitte zeigen eine freie kompositorische Behandlung bezüglich der einseitigen Melo-Wiedergabe. Indem bei den nachkommenden Variationenfolgen statt der freien Variationen jedoch motivische Varianten disponiert werden, entsteht keine absolut freie kompositorische Einheit – allerdings durch die größtmögliche Beibehaltung der gewählten musikalischen Materialien in den Varianten handelt es sich nicht um eine direkte Übertragung bzw. pianistische Übersetzung des mozartischen Originals, sondern um nichts anderes als eine intensiviertere Wiederholung der vorgestellten Opernmelodien.

Thalbergs Leistung besteht offensichtlich darin, die originalen Motive bzw. die dargestellten Melodien trotz der vielfältigen pianistischen Varianten möglichst in ihrer primären Gestalt verbleiben zu lassen. Dadurch ermöglicht er dem Publikum, den mozartischen „Hits“ mühelos nachzufolgen und es mit dem Werk sowie dem spielenden Pianisten in engere Verbindung zu versetzen.

Es ist bezeichnend für Thalbergs Methode, dass er bei der Auswahl der musikalischen Vorlagen auf alle musikalischen Facetten bzw. motivischen Details der allzu dramatisch erscheinenden Momente des Originals verzichtet. Stattdessen werden lediglich die delikaten und singenden Momente ausgewählt. In der Fantasie stellen sie das Grundmaterial dar, mit welchem die thalbergsche Dramatik schließlich aufgebaut wird. Diese spezifische Arbeitsweise Thalbergs ist in den Dienst des Bauplans gestellt, die umwerfende Wirkung der virtuosen pianistischen Darstellungen mittels der kompositorischen Entwicklung der gewählten Motive hervorzuheben.

Man ersieht, die klaviermäßige Übertragung von Thalberg ist keine pianistische Illustration der szenischen Situationen der originalen Oper. Hinsichtlich des kompositorischen Grundprinzips bezieht sich die thalbergsche Fantasie auf eine Art Mischmasch bzw. „das eigentliche Potpourri“, welches Czerny in seiner *Systematischen Anleitung* der Klavierfantasie wie folgt dargestellt hat:

Hier ist nun das eigentliche Potpourri, nämlich eine sinnreiche und interessante Zusammenstellung solcher Themas, welche beim Publikum bereits beliebt geworden sind, an seinem Platz. [...] In Betreff der Zusammenstellung muss den Spieler geläuterter Geschmack, richtiger Sinn für das Zusammenpassende, Rücksicht auf das Publikum, vor welchem er spielt, und vorzüglich jener feine Takt leiten, mittelst dessen er bemerken kann,

ob und wie bald die Aufmerksamkeit der Zuhörer wieder durch ein neues Motiv geschärft werden muss, um sie nie erkalten zu lassen. Dies letztere kann freilich nur viele Erfahrung und Übung geben.⁵⁸

Die kompositorischen Komplexe und das Grundprinzip Thalbergs erweisen sich als ein mustergültiges didaktisches Beispiel der czernyschen Anleitung. In dem erweiterten Zusammenhang demonstriert das Modell von Thalberg, wie auf dem zeitgenössischen Standard das mozartische Drama mit dem gängigsten virtuoson Pattern auf das Klavier übertragen werden könnte. Allerdings bei der späteren virtuoson Auseinandersetzung Liszts mit demselben Sujet wird seine außergewöhnliche kompositorische Zielsetzung deutlich erkennbar, das thalbergsche Modell zu überwinden.

Um Mozarts Original auf dem Klavier als echtes Drama zu realisieren, nimmt Liszt eine strikte Beschränkung in der Auswahl der Figurencharaktere aus der mozartischen Oper vor. Obwohl schließlich drei Rollen aufgenommen sind, ist Zerline tatsächlich von dem Duett abhängig und erhält in Liszts Fantasie keinen weiteren kompositorischen Anteil. Anders als die üblichen Titelhelden bringt Don Giovanni (von Liszt als „Taugenichts“ genannt) der lisztschen Fantasie trotz der mehrfachen musikalischen Darstellungen keinen entscheidenden Kompositionsanlass. Stattdessen beruht seine dramaturgische Unersetzbarkeit in erster Linie darauf, die Konfrontation mit dem Komtur zu entfalten.

Für Don Giovannis Partien wählt Liszt das Duett und die „Champagnerarie“ Mozarts aus. Beide Nummern sind äußerst beliebt und gelten sozusagen als die „sensationellen“ Zugnummern der Oper, so dass ein jeder ihre Melodien kennt. In Liszts Fantasie zeichnet ihre Darstellung einen musikalischen Kontrast auf, indem nach dem höchst delikaten und feinsinnigen Dialog des Duettes ein feierliches Aufflammen eingeführt wird. Doch Liszts Entscheidung beruht offensichtlich nicht lediglich auf der rein melodischen bzw. klanglichen Auswahl. Um ein Potpourri zu vermeiden, werden die Don Juan-Partien durch die gewählten Nummern semantisch vorgestellt: die gelungene Verführung des Bauermädchens Zerline („Duetto“) und die Furioso-Vorfreude auf das kommende Fest bzw. das letztmalige Verderben (das Presto-Schlussstück).

⁵⁸ Vgl. Czerny, a.a.O., S. 75.

Wie bei Mozart wird Don Juan am Schluss des lisztschen Dramas, welches die Revanche des Komturs thematisiert, zugrunde gerichtet. Doch gelten „die verfluchten Nebenpartien“ als offensichtlicher Träger des kompositorischen Triumphs, dass mit der virtuosen pianistischen Darstellung des allbekannten melodischen Highlights der sinnlichen Figur Liszt sein Publikum, zumal seine „Fans“, gewinnt. Demgegenüber bleiben die übersinnlichen Komtur-Partien, des eigentlichen Titelhelden, trotz umfänglicher Platzierung aller drei Teile der Fantasie beim Publikum unterbelichtet.

Durch die Bearbeitung der Komtur-Partien demonstriert Liszt die Konzeption seiner neuen Opernfantasie in Beziehung von Virtuosität und der „Idee“ der Komposition. Anhand der Doppelvariation des Duetts sind die fundamentalen Regeln deutlich zu erkennen. Die erste Variation wurde so rein gesetzt, dass die Zuhörer das zugkräftige Original mühelos wiedererkennen und den eigenen kompositorischen Einfluss Liszts an dieser Stelle nicht einmal identifizieren können. Erst nach der Doppelwiederholung der Exposition und der ersten Variation der vollständigen bekannten Melodie gibt das eigene Beziehen Liszts bzw. das Wort des steinernen Gasts dem Publikum in der zweiten Variation überzeugten Eindruck. Die Aufnahme der Komtur-Motive in die zweite Variation erweist sich einerseits als die Konzession, dass die virtuose Wirkung der Fantasie hauptsächlich durch die allgemein beliebten Motiven entfaltet wird; andererseits impliziert es, dass die eigentliche Virtuosität auf Grundlage der eigenständigen kompositorischen Idee zu verwirklichen ist. Statt Endzweck der Komposition zu sein, ist „Virtuosität“ bei Liszt nur ein musikalisches Ausdrucksmittel und wird im Sinne der kompositorischen Strategien angewendet. Schließlich dichtet er mit der strikt gehaltenen semantischen Idee an der mozartischen Oper weiter, indem alle eingesetzten Kombinationsverfahren und formalen Strukturen der inhaltlichen Zielsetzung der Komposition dienen.

Nun kommt Liszts eigene Dramaturgie in Sicht. Bei seiner Opernfantasie handelt es sich um ein ganzes Drama auf dem Klavier, und zwar wird es mit der exquisiten Klangübertragung pianistisch inszeniert. Er betrachtet die Oper einheitlich, doch die Zentralidee der Fantasie stammt nur aus den dramatischen Situationen des Originals. Wie die Symphonische Dichtung der „poetischen Idee“ ist das pianistisch eingerichtete Drama anhand der eigenständigen semantischen Idee selbständig und nicht mit der originalen Oper identisch. Somit gilt die Fantasie bzw. „Réminiscences“ der „neuen Mine“ Liszts als ein besonderes Genre des Originals, welches sich durch die individuelle kompositorische Ansicht von der „Kleinarbeit“ seiner allgemeinen

Opernbearbeitung wesentlich unterscheidet.

Da sich die Gattung von Variationen, Arrangements, Paraphrasen, Fantasien etc. grundsätzlich auf eine originale Vorlage bezieht, ergibt die Virtuosität der Komposition an dieser Stelle ein nicht zu übersehendes Phänomen. Indem Liszt seine Fantasie über Mozarts *Don Giovanni* komponiert, wirkt sein eigener Name zusammen mit dem Namen Mozart. Auf diese Weise spielt auch die Virtuosität der Komposition durch den bekannten Titelhelden auf denjenigen an, der am Klavier sitzt und das pianistische Drama interpretiert. Wir wissen nicht, ob Liszt sich wünschte, dass er teil an der Figur von Don Juan hat – denn nach dem gängigsten Klischee seines Porträts gilt Liszt als strahlender Klaviervirtuose, dem die Herzen des Publikums, zumal des weiblichen, zuflogen.

Doch indem Liszt 1841 diese mozartische Oper auf dem Klavier mit der Zentralidee der „Revanche“ überträgt und den maßgeblichen Triumph des steinernerer Gasts betont, hat er ausschließlich teil an dem Komtur. Dies betrifft vor allem die künstlerische Entwicklung bzw. die absichtlichen intensiven kompositorischen Auseinandersetzungen Liszts, womit sein Weg auf der Grundlage der pianistischen virtuosen Laufbahn zum eigenständigen Komponisten (statt zum „Klavier-Komponisten“) eröffnet wird. Darüber hinaus ist es bezeichnend, dass sich Liszt mit der *Don Juan-Fantasie* nicht nur mit dem gleichen Objekt beschäftigt, welches auch Thalberg schon bearbeitet hat, sondern auch das gleiche Duett-Thema wie Thalberg wählt. Liszt hätte in seiner Thalberg-Kritik 1837 diese thalbergsche Bearbeitung ebenfalls besprechen können. Anstelle des Artikels will Liszt mittels der Noten „Réminiscences“ seine Konzeption der virtuosen Opernbearbeitungen detailliert demonstrieren und zeigen, wie das virtuose Moment der zentralen kompositorischen Idee dient und die „neue Richtung“ der Kunst unterstützt. Bereits an dieser Stelle ist anzumerken, beide Unternehmen waren für Liszt als ausübenden Künstler eine Herausforderung bzw. eine ernstzunehmende „Rivalität“ sowohl im pianistischen als auch kompositorischen Kontext schlechthin.

Vor diesem Hintergrund wurde Liszts *Don Juan-Fantasie* zu einem kompositorischen Triumph. Das kontinuierlich bestehende Interesse an ihr auch heutzutage auf den Konzertpodien zeigt zusätzlich die nachhaltige Wirkung des wahren virtuosen Moments, während die thalbergschen Fantasien bzw. die gängige musikalische Behandlung der Virtuosität in Vergessenheit geraten sind.

Die Konzeption gegen die handwerklich technische Darstellung sowie die

kompositorisch inhaltsleere bloße Virtuosität ist anhand der ausgeführten Analysen einerseits bereits so zu verstehen, dass die Virtuosität der Komposition bzw. das virtuose Moment der Opernfantasie bei Liszt statt lediglich mit dem rein Klanglichen auch auf der musikalisch-semantischen Ebene umgesetzt und somit dem „Geist“ der Komposition unterstellt wird. Andererseits wird eine höhere Ebene der wahren Virtuosität bei der eigenständigen kompositorischen Auseinandersetzung Liszts insofern berührt, als seine eingesetzten individuellen Schaffensprinzipien von *Réminiscences* – anstelle einer absoluten Reproduktion der herkömmlichen Strategien der üblichen freien Fantasien – die kompositorische Schöpfung erzeugen.

Aus dem virtuoseren Moment – ob als Ausdrucksmittel oder Selbstzweck der Komposition – ergibt sich die Möglichkeit, dass der Komponist (sowie der Ausführende) die „Sensation“ mittels des Publikums bewirkt. Allerdings nur wenn sich die sensationelle Wirkung bzw. die eigene Berühmtheit des schaffenden Künstlers von der vorgenommenen letzteren künstlerischen Zielsetzung entfernt, führt dessen Weg zur wahren Virtuosität bzw. „génie oblige“. Indem Liszt 1840 diese beiden Wörter in Blockschrift am Ende seines Paganini-Artikels (*Sur Paganini à propos de sa mort*) niederschreibt, verwirklicht sein *Réminiscences de Don Juan* 1841 seine Aussage kompositorisch.

Am Ende sollen die Schlusszeilen dieses Artikels zitiert werden:

Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf jene egoistische und eitle Rolle verzichten, [...]; möge er sein Ziel nicht in sich, sondern außer sich setzen; möge ihm die Virtuosität ein *Mittel*, kein *Zweck* sein; möge er dabei nie vergessen, dass ebenso wie Adel und zweifellos mehr noch als Adel: GENIE VERPFLICHTET.⁵⁹

⁵⁹ Vgl. Kleinertz (Hrsg.), a.a.o., S. 388 (Original französisch) sowie 389 (deutsche Übersetzung).

Fazit

Die Kompositionstechnik zusammen mit der Semantik zu betrachten, stellt für die Untersuchung der Kompositionen Liszts eine besondere Herausforderung dar. Dass Liszt seine kompositorischen Strategien allesamt auf den musikalisch-semanticen Ausdruck bezieht, lässt sich auf verschiedene Weise belegen, sowohl kompositorisch als auch durch seinen spezifischen theoretischen Hinweis auf die „poetische Idee“ („le sens poétique“).

Aus den kompositorischen Kriterien, die in der Untersuchung unter dem Blickwinkel der Klaviertranskriptionen erörtert wurden, lässt sich erkennen, dass die Originalkomposition Liszts untrennbar mit seiner Transkription verbunden ist. Dass das Transkribieren Liszts im Wesentlichen zu seinen kompositorischen Bestrebungen gehört, zeigte der erste Abschnitt des III. Kapitels am Beispiel der Zusammenhänge der Entstehung der frühen Transkriptionen von Beethovens Symphonien und der großen Zyklen *Grandes Etudes*, *Harmonies poétiques et religieuses* und *Album d'un voyageur*.

Dass die neun Symphonien Beethovens in der strikten Bearbeitungsform der Klavierpartitur („partitions de piano“) originalgetreu wiedergegeben sind, lässt sich primär auf Liszts Vorbereitung für das eigene Schaffen zurückführen und nicht als Beteiligung an der massenhaften Popularisierung der beethovenschen Werke erklären. Die kompositorischen Erkenntnisse bzw. die wirkungsvollen orchestralen Ausdrucksmöglichkeiten, die Liszt mit der genauen Übertragung vom Orchester auf das Klavier erzielt hat, werden in seine autonomen Klavierwerke übernommen und inspirieren später seine Orchesterkompositionen.

Da Klavier und Orchester über unterschiedliche klangliche Eigenschaften verfügen, sind kompositorische Freiheiten trotz der originalgetreuen Übertragung beim Transkribieren unumgänglich. Wie im 3. Abschnitt des I. Kapitels dargestellt wurde, bezieht sich die Freiheit Liszts in der Klavierfassung von Beethovens Symphonien lediglich auf die notwendigen klanglichen Veränderungen, durch welche die Semantik bzw. der sogenannte „Geist“ („l'esprit“) des Originals verdeutlicht wird.

Zur Kontextualisierung der Transkriptionen wurde im 2. Abschnitt von Kapitel III Liszts individuelle Formkonzeption anhand der *Fantasie* bzw. *Réminiscences* exemplarisch beleuchtet. Von der traditionellen Theorie des Fantasierens der alten

Wiener Schule, etwa Czernys *Anleitung*, hat sich die Konzeption Liszts grundsätzlich weg entwickelt. Der Klang dient ihm nicht zu einem virtuosen Effekt, sondern zur Ausdeutung der Semantik der Komposition. Wie die musikalisch-symbolische Analyse der *Don Juan-Fantasie* zeigt, modifiziert Liszt die Handlung von Mozarts *Don Giovanni*, indem er den kompositorischen Fokus seines Klavierdramas durch die „Revanche“ des Komturs ersetzt und schließlich den Triumph des Komturs betont. An diesem Punkt wird deutlich, dass für Liszt das freie Transkribieren fremder Werke ein pianistisches Experimentierfeld war und die Ausarbeitung seiner „poetischen Idee“ bzw. seine spätere prominente Erfindung der „Symphonischen Dichtung“ erst ermöglichte.

Abgesehen von der Kompositionstechnik gehört die pianistische Technik zu den essenziellen Voraussetzungen für die Komposition eines Klavierwerks bzw. die Bearbeitung eines Werks für Klavier. Liszts Spieltechnik in seinen Klavierkompositionen tritt besonders hervor, da er den klaviertechnischen Spielraum ausschöpft.¹ Doch grundsätzlich besitzt die Spieltechnik seiner Auffassung nach keinen Selbstzweck. Dementsprechend verzichtet Liszt auf jede übermäßige technische Komplexität – umso deutlicher tritt der Inhalt der Komposition in den Vordergrund.

Bei der angeblich spieltechnischen Vereinfachung, die Liszt in zahlreichen Revisionen vornahm, handelt es sich hauptsächlich um eine Verfeinerung des Klangs (Raffinement des Klangs). Die „erleichterte Auflage“ war insofern nicht unbedingt einfacher zu spielen als die Erstfassung.

Liszts Vorgehensweise der mehrfachen Überarbeitung wurde in Kapitel II am Beispiel der fünf verschiedenen Fassungen von „Die Lorelei“ erläutert. Der Vergleich der Fassungen zeigt eine deutliche kompositorische Entwicklung. In der Vielfalt der musikalischen Gattungen (Lieder, Klaviertranskriptionen) sowie der instrumentalen Besetzungen (Klavier, Orchester) für „Die Lorelei“ deutet sich an, dass Liszt zur Umsetzung seiner „poetischen Idee“ verschiedene Darstellungsweisen ausprobiert.² Bei der Untersuchung stellte sich heraus, dass die Klaviertranskription ebenso wie die Klavier- und Orchesterliedversion als Träger der „poetischen Idee“ fungieren kann.

¹ Nimmt man die drei Fassungen der *Études d'exécution transcendante* von 1826 bis 1851 hinzu, so ist ersichtlich, dass die grundlegende technische bzw. kompositorische Vollendung einen langjährigen Entwicklungsverlauf benötigt.

² Ebenso stellen die Ossia-Alternativen Liszts klar, dass ein bestimmter semantischer Inhalt klanglich vielfältig erzielt werden kann.

Liszt konzipiert seine Klaviertranskription dementsprechend als ein eigenständiges lyrisch-poetisches Klavierwerk. Dabei geht es nicht nur darum, dass die Charakteristika der Liedvorlage auf die Klavierversion übertragen werden, sondern auch um eine kompositorische Weiterentwicklung der Vorlage.

Sofern die musikalische Semantik über den Klang vermittelt wird, ist die Betrachtung der Klangästhetik der Klaviertranskriptionen bei Liszt, wie die innovative Orchestrierung des Klavierklangs, von besonderer Bedeutung. Außer den facettenreichen musikalischen klanglichen Lösungen sind die Klavierübertragungen von Beethovens Symphonien um zusätzliche Hinweise erweitert. In den „Lorelei“-Vertonungen sind die „Tonmalereien“ dramaturgisch auffällig, die Liszt unabhängig von dem Gedichtaufbau Heines vornimmt. Die rein klangliche Darstellung der *Don Juan-Fantasie* wird zu einem musikalischen Ferment, durch das die semantischen Eingriffe Liszts schließlich effektiv wirken können.

Liszts Bestreben geht dahin, die konventionellen Idiome soweit wie möglich zu vermeiden, um dem Hörer die „poetische Idee“ zu vermitteln. So schwierig diese „Idee“, die für Liszt das Ideal („idéal“) und die „unendliche Wirklichkeit“ betrifft, zu definieren und – für den Rezipienten – zu verstehen ist, so ist sie doch musikalisch konkret und detailliert. Ihrer „ewigen Schönheit“ liegt eine bloße Virtuosität („virtuosité“) und Selbstdarstellung des Künstlers fern. Sie befindet sich in einer kontinuierlichen Bewegung, indem sie von einem abgeschlossenen Werk losgelöst und von einem förmlichen Ausdruck befreit ist:

Quoique tout soit dit, tout est à redire.

Literaturverzeichnis

Musikquellen sowie in der Arbeit nur beiläufig zitierte Titel der Sekundärliteratur sind im Literaturverzeichnis nicht aufgeführt.

I. Verzeichnisse

Gut, Serge: *Verzeichnis der musikalischen Werke Franz Liszts*, in: ebenda, *Franz Liszt*, Sinzig 2009 (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*, Band 14)

Liszt, Franz: *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt*, Leipzig 1877 (Erstausgabe: *Thematisches Verzeichnis der Werke F. Liszt. Von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855)

II. Schriften und Briefe Liszts

Istel, Edgar: *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*, in: *Die Musik*, Jhg. 5, Quartal 3, 1905/06

Kleinertz, Rainer (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd.1, *Frühe Schriften*, Wiesbaden 2000

La Mara (Hrsg.): *Franz Liszts Briefe*, Bd. 1, *Von Paris bis Rom*, Leipzig 1893; Bd. 2, *Von Rom bis an's Ende*, Leipzig 1893; Bd. 8, *1823-1886, Neue Folge zu Band 1 und 2*, Leipzig 1905

La Mara (Hrsg.): *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd.1, Leipzig 1895; *Franz Liszts Briefe an seine Mutter*, Leipzig 1918

Liszt, Franz: *Symphonies de L. van Beethoven. Partition de Piano. Préface* (französisch/deutsch), in: Kaczmarczyk, Adrienne und Mezö, Imre (Hrsg.), *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 1/2 (Supplementbände), Bd. 11, Budapest 2008

Marggraf, Wolfgang (Hrsg.): *Franz Liszt. Schriften zur Tonkunst*, Leipzig 1981

Ollivier, Daniel (Hrsg.): *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, Bd. 2, Paris 1934

Prahács, Margit (Hrsg.): *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*, Budapest 1966

Redepenning, Dorothea und Schilling, Britta (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, *Dramaturgische Blätter*, Wiesbaden 1989

Short, Michael (Hrsg.): *Liszt Letters in the Library of Congress* (= *Franz Liszt Studies Series* 10), New York 2003

III. Literatur über Liszt

- Bartók, Béla: *Liszt-Probleme*, in: Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1972
- Bory, Robert: *Une Retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult*, Paris 1930
- Bozó, Péter: *Liszt's Plan for a German „Année de Pèlerinage“*, in: *Studia Musicologica* 47/1 (2006)
- Domokos, Zsuzsanna: *Carl Czernys Einfluss auf Franz Liszt, die Kunst des Phantasierens*, in: Scholz, Gottfried (Hrsg.), *Liszt - Studien 4, Der junge Liszt. Referate des 4. europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, München und Salzburg 1993
- Döhring, Sieghart: *Réminiscences. Liszts Konzeption der Klavierparaphrase*, in: Schläder, Jürgen u.a. (Hrsg.), *Festschrift Heinz Becker. Zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, Laaber 1982
- Gut, Serge: *Franz Liszt*, Sinzig 2009
- Hamburger, Klára: *Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, Teil 1*, in: *Studia Musicologica*, Vol. 48, No. 3/4 (Sep., 2007)
- Hase, Oskar von: *Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 2, Teil I, Wiesbaden 1968
- Headington, Christopher: *The Songs*, in: Walker, Alan (Hrsg.), *Franz Liszt, The Man and his Music*, London 1976
- Jay, Rosenblatt: *Orchestral Transcriptions*, in: Ben Arnold (Hrsg.), *The Liszt Companion*, London 2002
- Jerger, Wilhelm (Hrsg.): *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975
- Kleinertz, Rainer: *„Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt“*, *Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt*, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998)
- Kókai, Rudolf: *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Budapest 1968
- Kroó, György: *„La ligne intérieure“*, *the Years of Transformation and the „Album d'un voyageur“*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 28, Fasc. 1/4 (1986)
- Mező, Imre: *Liszts Transkriptionen der Symphonien Beethovens für Klavier*, in: Sulyok und Mező, Imre (Hrsg.), *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*,

Serie II, Budapest 1992, Bd. 17; *Vorwort*, in: Kaczmarczyk, Adrienne und Mezö, Imre (Hrsg.), *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen* (Serie 1/2), Bd. 11, Budapest 2008

Milstein, Yakov: *Liszt*, Bd. 1 und 2, Peking 2002

Mueller, Rena Charnin: *Liszt's Catalogues and Inventories of His Works*, in: *Studia Musicologica* T. 34, Fasc. 3/4 (1992); *The Lieder of Liszt*, in: Parsons, James (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge 2004

Pretzsch, Paul (Hrsg.): *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908*, Leipzig 1934

Ramann, Lina: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. 1, Leipzig 1880 sowie Bd. 2, Leipzig 1887; *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873-1886/87)*, Mainz 1983

Riethmüller, Albrecht: *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988; *Franz Liszts „Réminiscences de Don Juan“*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXIII*), Wiesbaden und Stuttgart 1984; *Heines „Lorelei“ in den Vertonungen von Silcher und Liszt*, in: *Archiv für Musikwissenschaft XLVIII*, 1991 (kürzere Fassung unter dem Titel: *„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“*. Zu Heines, Silchers und Liszts Lorelei, in: Bernhart, Walter (Hrsg.), *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse, Festschrift Ulrich Weisstein*, Tübingen 1994); *Virtuosität im Zwielficht. 20 Beobachtungen*, in: *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2004

Suttoni, Charles Russell: *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era*, Diss. Univ. New York 1973

Torkewitz, Dieter: *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*, München-Salzburg 1978

Winkler, Gerhard J.: *„Ein feste Burg ist unser Gott“*. Meyerbeers *Hugenotten* in den *Paraphrasen Thalbergs und Liszts*, in: *Liszt-Studien* 4, München und Salzburg 1993

IV. Lexikalische Artikel

Reimer, Erich: *Virtuose*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich und Riethmüller, Albrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972 ff.

V. Allgemeines

Czerny, Carl: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien
1829

Heine, Heinrich: *Buch der Lieder. Die Heimkehr*, Hamburg 1827