

Andrea Wiesli

„Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immer fort“

Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts



Musikwissenschaft

Schubert : Perspektiven – Studien 6

Franz Steiner Verlag

Andrea Wiesli

„Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immer fort“



Schubert : Perspektiven – Studien 6

HERAUSGEGEBEN VON

Hans-Joachim Hinrichsen

und Till Gerrit Waidelich

IN VERBINDUNG MIT

Marie-Agnes Dittrich, Anselm Gerhard

und Andreas Krause

Andrea Wiesli

**„Es zog in Freud und Leide
zu ihm mich immer fort“**

Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Schnyder von Wartensee, Zürich

Umschlagabbildung:

Franz Schubert, Erlkönig, 2. Fassung (ca. 1816)

Mus.ms.autogr. Schubert, F. 1 (16)

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,

Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2019

Notenbeispiele auf den Seiten 244, 279, 281 (oben) und 282 (oben) gesetzt von der Hamburger Notenwerkstatt

Satz: DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-12137-8 (Print)

ISBN 978-3-515-12147-7 (E-Book)

INHALTSVERZEICHNIS

Dank	9
„La voie est tracée“ – Einleitung	11
I LISZTS WEGE ZU SCHUBERT	16
Auf den Spuren Schuberts in Wien	16
„Im brillanten Styl“ – Czernys Schubert-Fantasien	20
„Le musicien-poète de l’Allemagne“ – frühe Schubert-Rezeption in Paris	26
Arrangieren und Bearbeiten bei Liszt	34
II DIE LIEDTRANSKRIPTION ALS NEUE GATTUNG	38
<i>Die Rose</i> – „toute ma vie de 16 à 19 ans“	39
„Jamais Goethe et Schubert n’ont été compris ainsi“ – Franz Liszt und Marie d’Agoult	42
Thalberg und Liszt: Zwei Rivalen singen Schuberts Lieder am Klavier	44
Zu Papier gebrachte Improvisationen	53
Schubert-Lieder im Konzertsaal: Liszts Wiener Konzerte von 1838	55
„Weder Variationen noch Potpourris“ – Problematik einer Typologie	59
„Von Fr. Liszt in seinen Concerten mit außerordentlichem Beifalle vorgetragen“ – Haslinger, Diabelli & Co. edieren im Eiltempo	61
Erste Misstöne	64
III HÖHEPUNKTE DER FRÜHEN SCHUBERT-REZEPTION:	
12 LIEDER VON FRANZ SCHUBERT	66
<i>Sei mir begrüßt</i> als Lisztsches Liebesständchen	67
<i>Auf dem Wasser zu singen</i> : Barcarole mit zusätzlicher Strophe	68
„Et quelquefois les larmes me viennent aux yeux“ – <i>Du bist die Ruh</i> ’	70
<i>Erlkönig</i> „mit dem Zaubermantel der Romantik“	71
<i>Meeresstille</i> mit Untertönen	73
<i>Die junge Nonne</i> mit Erlösungsschluss	75
<i>Frühlingsglaube</i> ohne Einschränkung	76
<i>Gretchen am Spinnrade</i> mit gesteigerter Herzfrequenz	78
Spiel mit den Registern im <i>Ständchen von Shakespeare</i>	79
<i>Rastlose Liebe</i> mit Geschwindmarsch	81
Tremolierende Geisterstimmen in <i>Der Wanderer</i>	83
<i>Ave Maria</i> – idealisiertes Portrait Marie d’Agoults	86

IV SCHUBERTS LIEDERZYKLEN NEU KOMPONIERT	91
<i>Schwanengesang</i> mit schaurigem Anfang und Ende	91
<i>Die Stadt</i> als eruptiver Klagegesang	93
Das zerstreute <i>Fischermädchen</i>	96
<i>Aufenthalt</i> mit Herzklopfen	97
Tränenreiches Rezitativ <i>Am Meer</i>	98
<i>Abschied</i> : „Humoristisch vorzutragen“	99
Klangliche Extreme <i>In der Ferne</i>	101
<i>Ständchen</i> im Duett	102
<i>Ihr Bild</i> als langsame Einleitung zu <i>Frühlingssehnsucht</i>	105
<i>Liebesbotschaft</i> als Liebestraum	106
Des <i>Atlas</i> Liebesleid	107
Minimalistischer <i>Doppelgänger</i>	109
Treuegelöbnis <i>Taubenpost?</i>	111
<i>Kriegers Ahnung</i> – verzweifelte Schlussnummer	113
Pianistische Neuinszenierung der <i>Winterreise</i>	115
<i>Gute Nacht</i> – kapriziöse Klaviervariationen	118
<i>Die Nebensonnen</i> weitergedichtet	119
<i>Mut</i> – Klanggewalt mit Durschluss	121
<i>Die Post</i> – rhetorisches Klavierspiel	123
„Ver-rückte“ <i>Erstarrung</i>	124
Verhinderte <i>Wasserflut</i>	125
<i>Der Lindenbaum</i> mit flirrenden Trillerketten	126
„Keiner will ihn hören“: <i>Der Leiermann</i> in Kurzfassung	128
<i>Täuschung</i> als Spiel mit der Erwartung	130
Das „schauerliche“ <i>Wirtshaus</i>	131
<i>Der stürmische Morgen</i> und <i>Im Dorfe</i> als dreiteiliges Finale	132
<i>Die schöne Müllerin</i> in Suitenform	135
<i>Das Wandern</i> – Auftritt des Müllerburschen	136
Verlängerter Zwiesgespräch in <i>Der Müller und der Bach</i>	138
<i>Der Jäger</i> und <i>Die böse Farbe</i> als tollkühnes Scherzo	139
<i>Wohin?</i> mit auskomponiertem „Sich-Entfernen“	142
<i>Ungeduld</i> als Programm	143
V ZWEI SCHUBERT-SAMMLUNGEN ALS ZEUGEN	
EINER GESCHEITERTEN BEZIEHUNG	145
„Je vous aime religieusement“ – <i>Franz Schuberts geistliche Lieder</i>	145
<i>Litanei</i> der betrogenen Mädchen	147
<i>Himmelsfunken</i> – der Odem Gottes	148
<i>Die Gestirne</i> als orchestrale „Concerttranskription“	149
<i>Hymne</i> – gespenstische Ruhe nach dem Sturm	150
Einblick in Liszts Werkstatt: <i>6 Melodien von Franz Schubert</i>	152
<i>Lebe wohl!</i> – ein Missverständnis	154
<i>Mädchens Klage</i> als virtuose Überwucherung?	155

<i>Das Zügelglöcklein</i> mit <i>Lindenbaum</i> -Assoziation	156
<i>Trockne Blumen</i> – kein Sakrileg!	158
„Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!“ Drei <i>Ungeduld</i> -Schlüsse im Vergleich	160
<i>Die Forelle</i> im Doppelpack	162
VI EXKURS: DIE SCHUBERT-BEARBEITUNGEN STEPHEN HELLERS	168
VII WIENER „BACKHÄNDEL“: DIE <i>SOIRÉES DE VIENNE</i> IN DOPPELAUTORSCHAFT SCHUBERT/LISZT	178
Soirée Nr. 1 – Walzer, Ländler und Deutscher als rondoartige Suite	181
Soirée Nr. 2 mit neuer Coda im Schubertschen Ton	182
Soirée Nr. 3 – dreiteilige Form mit Schlussstretta	183
Soirée Nr. 4 mit Beethoven-Zitat	185
Soirée Nr. 5 als auskomponiertes „Raisonnement von Enharmonik“	188
Soirée Nr. 6 – Liszts Lieblingsnummer mit Varianten	190
Soirée Nr. 7 mit „Valse mélancolique“	193
Soirée Nr. 8 als virtuoses Schaustück	194
Soirée Nr. 9 – <i>Trauerwalzer</i> mit Teufelslachen	195
VIII SCHUBERTS UND LISZTS UNGARISCHER TON	198
„Phantasiengarn“ nach Schubert	198
„Alla zingarese“ – Liszts produktives Missverständnis	205
„Echt nationale Auffassung“ – über das ungarische Idiom in der Musik	209
Liszts <i>Mélodies hongroises d’après Schubert</i>	211
Eröffnungssatz mit Vorgeschmack auf die <i>Ungarischen Rhapsodien</i>	212
<i>Ungarischer Marsch</i> „ganz nach Liszts Herzen geschaffen“	217
Finale mit „zigeunerhafter Leidenschaft“	224
Schuberts Spuren in den <i>Ungarischen Rhapsodien</i>	225
IX KAPPELLMEISTER LISZTS ORCHESTRALER ZUGANG ZU SCHUBERT	233
„Ab imo pectore“: die <i>Wandererfantasia</i> als Klavierkonzert	233
Bloß ein „Act künstlerischer Pietät“? Liszts Uraufführung der Oper <i>Alfonso und Estrella</i>	247
„Liederstammeln“ und „Orchestergesumme“ – orchestrierte Schubert- Lieder für Emilie Genast	253
<i>Allegro trionfante</i> – Schuberts Märsche in Lisztscher Manier	264
<i>Trauermarsch</i> mit und ohne Apotheose	265
<i>Grande marche</i> mit weitergedichtetem Trio	269
<i>Reiter-Marsch</i> als kunstvolles Klavier-Potpourri	273

Liszt und Tausig: <i>Marche militaire</i> von Lehrer und Schüler im Vergleich	278
X LISZT ALS HERAUSGEBER SCHUBERTS	284
„Das Resultat meines langjährigen, leidenschaftlichen Verkehrs mit Schubert’s Claviercompositionen“	284
<i>Wandererfantasie</i> „selon la technique pianistique moderne“	289
<i>Sonate a-Moll</i> – „anmuthig auszuführen“	297
„Scharf, kühn und lebenslustig“ – <i>Sonate D-Dur</i>	298
Licht und Schatten: <i>Sonate G-Dur</i> mit Pedaleffekt	300
Schuberts <i>Impromptus</i> in Lisztscher Interpretation	301
„ <i>Momens musicals</i> “ – innige Gesangsmomente	305
„Juwelen feinsten Sorte“ – Schuberts Tänze	306
XI „MEHR GETRÄUMT ALS BETONT“ – ÄSTHETIK UND DRAMATURGIE DES SCHUBERT-BILDES BEI LISZT	309
ANHANG	312
Liszts Schubert-Transkriptionen im Überblick	312
Eckpfeiler der Lisztschen Schubert-Rezeption	318
Abkürzungsverzeichnis	321
Musikalienverzeichnis und Bibliografie	321
1.1 Musikalien	321
1.2 Liszt als Herausgeber Schuberts	323
2. Schriften	323
3. Sekundärliteratur	323

DANK

Die vorliegende Studie stellt eine für den Druck überarbeitete Fassung der im Herbstsemester 2016 an der Universität Zürich eingereichten Dissertation dar. Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen wäre dies nicht in dieser Form möglich gewesen. Mein herzlicher Dank geht zuallererst an Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen für seine hervorragende Betreuung meiner Arbeit. In der Fülle der auszuwertenden Datenmenge hat er mir immer wieder richtungsweisende Impulse geben können und entscheidend an der Gestaltung des Gesamtkonzeptes mitgewirkt. Ohne seine Unterstützung wäre der Spagat zwischen dem wissenschaftlichen Arbeiten und dem Alltag als Konzertpianistin kaum zu bewältigen gewesen. Ein weiteres Dankeschön geht an Prof. Dr. Laurenz Lütteken für sein umsichtiges Zweitgutachten mit wertvollen Anregungen zur weiteren Vertiefung. Der Universität Zürich bin ich zu herzlichem Dank für die Gewährung eines großzügigen Forschungskredits verpflichtet, der mich finanziell wesentlich entlastete. Ebenfalls danken möchte ich der Stiftung Schnyder von Wartensee für die vollumfängliche Übernahme der Druckkosten. Für die Bereitstellung von Notenmaterial und die Beantwortung von Fragen, die sich mir im Laufe der Arbeit gestellt haben, bin ich zudem folgenden Personen zu Dank verpflichtet: Prof. Dr. Axel Beer (Universität Mainz), Prof. Dr. Francis Claudon (Universität Paris/Wien), Prof. Dr. Xavier Häscher (Universität Straßburg), Prof. Dr. Leslie Howard, Jonas Kreienbühl (Zürich), Walter Labhart (Endingen), André Manz (Amriswil) und PD Dr. Axel Schröter (Universität Bremen). Ein herzlicher Dank geht auch an Stefanie Ernst vom Franz Steiner Verlag für ihre umsichtige Unterstützung. Zudem gewährten mir der Bärenreiter-Verlag und Editio Musica Budapest großzügiges Abdruckrecht.

„LA VOIE EST TRACÉE“ – EINLEITUNG

„Peut-être la pratique de 50 ans du métier de transcription (que j’ai quasi inventé) m’a-t-elle appuyé à garder la juste mesure entre le trop et le trop peu, en ce genre.“¹

Stolz bezeichnete sich der knapp 70-jährige Franz Liszt gegenüber seinem Schüler und Landsmann Graf Géza Zichy (1849–1924) rückblickend als eigentlichen Erfinder der Transkription. Im Gegensatz zu seinen komponierenden Zeitgenossen beschäftigte sich der Klaviervirtuose tatsächlich sein ganzes Leben lang mit dem Bearbeiten verschiedenster Werke und fand in dieser Kunst jenen goldenen Mittelweg zwischen Originaltreue und eigener Handschrift, die seine Paraphrasen zu einer neuen Gattung erhoben.

Liszs Klavierübertragungen von Berlioz’ *Sinfonie fantastique* und insbesondere der Beethovenschen *Sinfonien 5–7*, die er als „partitions de piano“ (Klavierpartituren) bezeichnete, setzten neue Maßstäbe:

„Je ne me flatte pas d’avoir réussi; mais ce premier essai [die Übertragung der *Sinfonie fantastique*] aura du moins cet avantage que la voie est tracée, et que dorénavant il ne sera plus permis d’arranger les œuvres des maîtres aussi mesquinement qu’on le faisait jusqu’à cette heure. J’ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l’invention de suivre pas à pas l’orchestre et de ne lui laisser d’autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons.“²

Parallel zur Beschäftigung mit der großen sinfonischen Form entstand auch eine umfangreiche Reihe von kleinen Klavierstücken, die auf der intimen kammermusikalischen Gattung des Liedes basieren. Mehr als 140 Lieder von Komponisten wie Beethoven (19), Robert Franz (13), Robert und Clara Schumann (12), Rossini, Mendelssohn (7), Chopin (6), Gounod, Hans von Bülow u. a. hat Liszt auf das Klavier übertragen. Das Kunstlied in der Prägung, die ihm Franz Schubert verliehen hatte, faszinierte ihn ganz besonders, wovon allein schon die stattliche Anzahl von 55 Arrangements zeugt.³ Mit diesen innovativen Transkriptionen schuf Liszt eine folgenreiche neue Klavierliteratur, in welcher der kompositorische Anspruch des Bearbeiters aus nahezu allen Takten spricht.

Liszs Hinwendung zu Beethoven und Schubert erfolgte zu einer Zeit, in der sich die Rivalität mit seinem Konkurrenten Sigismund Thalberg (1812–1871) um

1 Brief von Franz Liszt an Graf Géza Zichy vom 3. August 1880, zit. in: Margit Prahács (Hg.), *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen (1835–1886)*, Kassel u. a. 1966, S. 231.

2 *RGMdP* vom 11. Februar 1838.

3 Diese Zahl setzt sich aus folgenden Einzelliedern und Sammlungen zusammen: *Die Rose, Lob der Tränen*, 12 Lieder, *Winterreise* (12 Lieder), *Schwanengesang* (14 Lieder), *Müller-Lieder* (6 Lieder), *Franz Schuberts geistliche Lieder* (4 Lieder), 5 Lieder aus den 6 *Melodien* (die erste Nummer geht nicht auf Schubert zurück). In dieser Zählung nicht enthalten ist Schuberts *Gondefahrer* für Männerquartett und Klavierbegleitung. Vgl. dazu das komplette Verzeichnis in dieser Arbeit, S. 312 ff.

die pianistische Vorherrschaft auf dem Höhepunkt befand. In den berühmten Pariser Kammermusik-Soireen von 1837, die ein Seitenstück zu den Sinfonie-Konzerten Habenecks bildeten, praktizierte der vormalig mit dem Habitus des Virtuosen Aufgetretene eine von Selbstdarstellung befreite Art von Kunstreligion, bei der die werkgetreue Interpretation im Vordergrund stand. Dieser plötzliche Puritätsanspruch scheint ein bewusst vollzogener Schritt gewesen zu sein, der den Künstler von seinem oft kritisierten Image des selbstgefälligen Virtuosen befreien sollte.

Ein noch größerer Antrieb für die Beschäftigung mit Schubert und die daraus resultierende intensive „Lied ohne Worte“-Produktion ist in Liszts biografischer Situation zu finden. Seiner damaligen Lebensgefährtin Marie d'Agoult (1805–1876), ihrerseits eine begeisterte Schubert-Anhängerin, sind viele Übertragungen zugeordnet. Sie reflektieren die problematische Liaison des Paares, die letztlich an Liszts Entschluss zerbrach, sein Leben als reisender Konzertpianist zu bestreiten. Der ungeheure Erfolg der Wiener Konzerte von 1838, der eng mit seinen Transkriptionen von Schuberts Liedern verbunden war, trug wesentlich zu dieser Entscheidung bei.

Im Rahmen dieser Konzertserie ließ sich Liszt mit einer Auswahl seiner neuen Werke hören. In Wien konnte er mit der Kenntnis des Originals rechnen und gleichzeitig eine Hommage an die Donaustadt darbringen. Dieses programmatische Kalkül ging auf: Wie die überlieferten Presseberichterstattungen aus den Jahren 1838 und 1839 einhellig bescheinigen, war die Resonanz überwältigend. Durch seinen europaweiten Vortrag, der die Lieder Schuberts für einen großen Teil des Publikums überhaupt erst zugänglich und verständlich machte, besann man sich vermehrt auf den frühverstorbenen Komponisten. Liszts Anteil an der Schubert-Rezeption kann kaum überbewertet werden, wenngleich sich das Interesse der Öffentlichkeit auf „eine Handvoll Stücke“ konzentrierte.⁴ Dessen ungeachtet erbettelten die Verleger weitere dieser „epochemachenden“⁵ Klavierlieder, die trotz ihrer technisch höchst anspruchsvollen Textur reißenden Absatz fanden:

„Lange hat unter den Klavierspielern und unter den Hörern nichts so allgemeines Aufsehen und so große Freude erregt, als diese Uebertragungen [...]. Das Verlangen darnach ist auch noch keineswegs gestillt; man beeifert sich, sie auf allen Pianoforten zu sehen. Das heißt Furore machen.“⁶

Nur zwei Jahre nach der Publikation der *12 Lieder* hatte Liszt die Anzahl seiner Schubert-Bearbeitungen bereits verdreifacht. Auch andere Konzertpianisten wie Clara Wieck und Sigismund Thalberg spielten seine Schubert-Lieder öffentlich und produzierten nach Liszts Vorbild eigene Transkriptionen.

Bereits gegen Ende der 1840er-Jahre kamen die Arrangements jedoch allmählich aus der Mode. Die Kritik an Liszts Zusätzen und an seiner Interpretation wurde in dem Maße lauter, als die Originale an Bekanntheit gewannen. Der Liszt-Schüler August Stradal (1860–1930), der die Tradition mit eigenen Bearbeitungen fort-

4 Christian Ahrens, „Liszts Transkriptionen – Wegbereiter der Rezeption von Schuberts Liedern?“, in: *Schubert : Perspektiven* 9 (2009), Heft 1, S. 1–42, S. 34.

5 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869–70, S. 336.

6 *AmZ* vom 28. November 1838.

setzte, beklagte noch in seinen 1929 erschienenen *Erinnerungen an Franz Liszt*, dass dieser bedeutende Zweig des Lisztschen Œuvres keine Aufnahme ins Repertoire der damaligen Pianistengeneration finde:

„Was die herrlichen Bearbeitungen des Meisters nach Werken von Palestrina, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, R. Franz, Berlioz, Wagner, Lassen, Tschaikovsky usw. anbelangt, so muss ich ebenfalls konstatieren, dass die Pianisten an diesen zahlreichen Riesenwerken, durch welche die Klavierliteratur so sehr bereichert wurde, zumeist vorbeigehen und nur höchst selten eines davon auf den Konzertprogrammen erscheint.“⁷

Die Vernachlässigung dürfte auf die Skepsis, die dieser Gattung von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an entgegengebracht wurde, zurückzuführen sein. Die vielen Vorurteile, die das Aneignen fremder Werke und deren pianistische Überformung zum Bravourstück auf Kosten des Originals kritisieren, haben sich lange gehalten. Dabei wird vergessen, dass Schubert selbst einer der radikalsten Bearbeiter seiner eigenen Werke war, wovon beispielsweise die *Wandererfantasie* (D 760) oder sein virtuosos Arrangement des Liedes *Trockne Blumen* für Flöte und Klavier (D 802) zeugen.⁸ Umso erfreulicher ist der Umstand, dass seit einigen Jahren wieder eine deutliche Zunahme von Liszt-Schubert-Programmpunkten in den Konzertsälen zu beobachten ist.

Liszts Auseinandersetzung mit Schubert zieht sich wie ein roter Faden durch sein Leben und Werk, wenn auch „mit unterschiedlicher Intensität in den verschiedenen zeitlichen Abschnitten seines Lebens und mit unterschiedlicher Orientierung.“⁹ Sein Hauptinteresse galt Schuberts Liedern, Märschen und Tänzen und somit den Klavierstücken abseits der großen Gattungen und Formen. Doch es gibt Ausnahmen: Liszts Versuche, Schubert auch als Komponist sinfonischer und musikdramatischer Werke bekannt zu machen, führten 1854 zur Uraufführung der Oper *Alfonso und Estrella* (D 732) in Weimar und zu mehreren Dirigaten der *Großen Sinfonie in C-Dur* (D 944).¹⁰ Von beiden Werken waren Klavierauszüge geplant, was in letzte-

7 August Stradal, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern 1929, S. 151.

8 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Rezeption als Selbstverständigung. Franz Liszt als Interpret, Bearbeiter und Herausgeber Franz Schuberts“, in: Michael Kube (Hg.), *Schubert und die Nachwelt: Kongressbericht/1. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption*, München 2007, S. 121–144, S. 121.

9 Ernst Hilmar, „Das Schubert-Bild bei Liszt“, in: *Schubert durch die Brille*, hrsg. vom Internationalen Franz Schubert Institut, Mitteilungen 18, Tutzing 1997, S. 59–68, S. 59. Dabei gilt es zu berücksichtigen, welche Werke des Wiener Komponisten damals überhaupt greifbar waren. Während Schubert zu Lebzeiten 106 mit Opusnummern versehene Werke und Sammlungen publizierte, darunter allein 181 Lieder, erschienen von 1830 bis in die 1850er-Jahre durch Anton Diabellis Nachlasslieferung immer wieder neue Lieder – ganz so, als ob der Komponist noch am Leben wäre. Vgl. dazu das Verzeichnis der zu Schuberts Lebzeiten erschienenen Werke in: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 597 ff.

10 Raabe zufolge fand eine erste Aufführung am 18. Februar 1844 in Weimar statt. Peter Raabe, *Liszts Leben*, Stuttgart und Berlin 1931, S. 283. Am 1. Juni 1857 dirigierte Liszt die Sinfonie im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes erneut. Vgl. dazu Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert*, München 1984, S. 130.

rem Fall sein Schüler Karl Klindworth (1830–1916) um 1855 für zwei Klaviere bei Breitkopf realisierte.¹¹ Auch Liszts Bearbeitung der *Wandererfantasie* mit ihren „sinfonischen Effekten“ und der „latenten Konzertform“ zum Klavierkonzert reiht sich nahtlos in diese Phase der Auseinandersetzung mit Schuberts Art der Orchesterbehandlung ein.¹²

Während Liszts Rezeption der Werke Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens in der neueren Forschung ausführlich dokumentiert und gedeutet worden ist, und zu einzelnen Themen wie etwa den Opernparaphrasen wichtige Studien vorliegen, gibt es zu seinen Schubert-Arrangements zwar mehrere Beiträge, die sich auf einzelne Aspekte beziehen, aber noch keine systematischen Untersuchungen. Die vorliegende Studie versucht, diese Lücke zu schließen.

Das erste Kapitel ist Liszts Wegen zu Schubert und allgemeinen Überlegungen zu seiner Paraphrasierungskunst gewidmet. Seine frühesten Begegnungen mit Schuberts Schaffen fallen in die Wiener und Pariser Jahre, wo Liszt unter dem Einfluss seines Lehrers Carl Czerny (1791–1857) und seiner Pariser Musikkollegen Chrétien Urhan (1790–1845) und Adolphe Nourrit (1802–1839) stand. Dass diese Lehrjahre Kompositionen hervorbrachten, in denen sich der junge Pianist als großer Erneuerer der Klaviertechnik erwies, ist mitunter wesentlich der instrumentalen Entwicklung durch die Erardsche Werkstatt in Paris zu verdanken.

Die Kapitel 2 bis 5 über die Liedtranskriptionen und Liederzyklen beschäftigen sich mit dem (ge-)wichtigsten Teil von Liszts Schubert-Rezeption. In diesen Klavierstücken, die direkt ins Zentrum seiner musikalischen Poetik führen, setzt Liszt das frühromantische Ideal einer universalen Poesie auf ganz persönliche Art und Weise um. In diesem Sinne sind sie als Schritt in Richtung Programmmusik zu deuten, wie sie später in den Sinfonischen Dichtungen zum Tragen kommt. Dort entspricht das Verhältnis von absoluter Musik und literarischem Programm im Wesentlichen der Beziehung der Klaviertranskription zum Liedtext.¹³ Die Herausforderung dieser materialreichen Kapitel liegt in der schieren Quantität von Transkriptionen. An ihnen sollen einerseits exemplarische kompositionstechnische Erkenntnisse gewonnen und andererseits eine systematische Erschließung angestrebt werden. Der besseren Einordnung von Liszts Liedbearbeitungen dienen die Exkurse über seine Zeitgenossen Stephen Heller (1813–1888) und Sigismund Thalberg mit ihren weitgehend unbekanntem Schubert-Transkriptionen.

Liszt war ein wissbegieriger Weltbürger, der sich die Kompositionsstile verschiedener Komponisten und Länder aneignete und dadurch immer auf dem neusten Stand war. Mit Schubert verband ihn die Affinität zu Wien und Ungarn, was sich in den *Soirées de Vienne* (Kapitel VII) und den verschiedenen Reflexionen zum *Divertissement à l'hongroise* (Kapitel VIII) niederschlug. Schuberts „Phantasie-

11 Vgl. dazu Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957, S. 371 ff.

12 Siehe auch Kabisch, *Liszt und Schubert*, S. 131.

13 Rainer Nonnenmann, *Winterreisen. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten. Teil 1: Bearbeitungen*, Wilhelmshaven 2006, S. 96. Bereits Ende der 1830er-Jahre hat sich Liszt mit ersten Plänen zu *Sinfonischen Dichtungen* beschäftigt – just in einer Zeit, in der er sich intensiv Schuberts Liedern widmete.

ungarn¹⁴ erfuhr eine weitere Vertiefung in den *Ungarischen Rhapsodien*, in denen der Autor seine eigene imaginierte Herkunft zu konstruieren versuchte.

Nach Beendigung seiner fulminanten Virtuosenkarriere im Jahre 1846 setzte sich Liszt, der in Weimar das Amt des Kapellmeisters übernommen hatte, auch mit dem musikdramatischen Schaffen Schuberts auseinander (Kapitel IX). Unter unermüdlichem Einsatz gelang es ihm, die Oper *Alfonso und Estrella* – wenn auch in radikal gekürzter Fassung und somit ebenfalls als eine Art von Bearbeitung – zur Uraufführung zu bringen. Aus dieser Zeit stammen auch die Arrangements einzelner Lieder und Märsche für Orchester. Die bedeutendste Schubert-Transkription aus den Weimarer Jahren stellt jedoch die Umarbeitung der *Wandererfantasia* in ein Klavierkonzert dar. Überhaupt nahm diese Komposition, die zu Liszts Kern-Repertoire zählte und mehrmals von ihm aufgeführt wurde, in seinem Schubert-Bild eine Leitfunktion ein. Dass Schubert einen eigenen Lied-Ausschnitt zum Kristallisationskern seiner virtuoson Fantasy machte, könnte für Liszt der Auslöser für seine Idee zur Liedtranskription gewesen sein. Diesen von Schubert eingeschlagenen Weg verfolgte er in der *Wandererfantasia* konsequent weiter, indem er die bahnbrechend neue Formgebung in eine raffinierte Solo-/Tutti-Disposition verwandelte und die schwierigen Klavierpassagen auf spezifisch-wirkungsvolle Weise auffächerte.

Solche Transformationen des Originalnotentextes in einen modernen, der fortgeschrittenen Entwicklung des Instruments gezielten Klaviersatz sind in Form kleinstochener Ossia noch in Liszts späten Schubert-Editionen zu finden. Sein publizistischer Einsatz für Schuberts zwei- und vierhändige Klaviermusik bildet das letzte Zeugnis von Liszts lebenslanger und vielfältiger Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Wiener Komponisten.¹⁵ Im Schlusskapitel wird versucht, ein Fazit aus Liszts facettenreicher Beschäftigung mit Schubert und seinem gesamten ästhetischen Weltbild zu ziehen.

14 Zu diesem Begriff von Adorno vgl. diese Arbeit, S. 205.

15 Ein geplanter Schubert-Artikel wurde hingegen nie realisiert. Vgl. Liszts Brief an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein vom 3. Mai 1861, in: La Mara [= Marie Lipsius] (Hg.), *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1–8, Leipzig 1893–1905, Bd. 4, S. 105. Darin heißt es: „Chère, j'ai un travail à vous donner. Il s'agit de poser les questions biographiques relatives à notre Schubert, sur lesquelles Löwy [Simon Löwy] devra recueillir les matériaux nécessaires.“ Später bedankte sich Liszt für den erhaltenen Fragebogen: „Merci mille fois de vos questions Schubert, dont je ne ferai usage qu'après que vous me l'aurez permis. En attendant, j'écrirai à Löwy dans le sens que vous m'indiquez. Ce travail ne presse en aucune façon, et je pense que nous ne l'entreprendrons pas avant l'automne prochain.“ Ebd., S. 115.

I LISZTS WEGE ZU SCHUBERT

AUF DEN SPUREN SCHUBERTS IN WIEN

Als Adam Liszt die musikalische Begabung seines Sohnes erkannte, hielt es ihn nicht lange im 50 km südlich von Eisenstadt gelegenen Dorf Raiding, wohin er im Jahre 1808 als Rechnungsführer der Fürstlich-Esterházy'schen Schäferei berufen worden war. Ungarische Magnaten hatten dem kleinen Franz nach seinem Konzert im Palais des Grafen Michael Esterházy in Pressburg ein Stipendium in Aussicht gestellt, worauf die Familie Liszt im Mai 1822 nach Wien übersiedelte und zunächst unter prekären finanziellen Bedingungen lebte.¹ Dort hätte das Wunderkind dem um 15 Jahre älteren Franz Schubert begegnen können, der zu diesem Zeitpunkt kein unbekannter Komponist mehr war: Allein im Jahre von Liszts Ankunft trat er in Wien in mindestens zwölf öffentlichen oder halböffentlichen Konzerten auf.² Später hat Liszt gegenüber seinem Schüler August Göllerich jedoch erwähnt, dass es nie zu einer persönlichen Begegnung mit Schubert gekommen sei.³ Dass die beiden Musiker wohl dennoch voneinander gewusst haben, legen die Schnittpunkte ihrer Biografien nahe. Wie Schubert in den Jahren 1813–1817 lernte auch Liszt beim betagten Hof-Kapellmeister Antonio Salieri (1750–1825), dem Doyen des Wiener Musiklebens, das Handwerk des Generalbasses, Partiturlesens und der Komposition. Für die pianistischen Instruktionen suchte die Familie Liszt Carl Czerny (1791–1857) auf, der damals einer der gefragtesten Klavierpädagogen war. Czerny hielt die Begegnung rückblickend folgendermaßen fest:

„Es war ein bleiches, schwächlich aussehendes Kind, und beim Spielen wankte es am Stuhle wie betrunken herum, so daß ich oft dachte, es würde zu Boden fallen. Auch war sein Spiel ganz unregelmäßig, unrein, verworren, und von der Fingersetzung hatte er so wenig Begriff, daß er die Finger ganz willkürlich über die Tasten warf. Aber dem ungeachtet war ich über das Talent erstaunt, welches die Natur in ihn gelegt hatte. Er spielte einiges, das ich ihm vorlegte, à vista, zwar als reiner Naturalist, aber eben darum um so mehr in einer Art, daß man sah, hier habe die Natur selber einen Klavierspieler gebildet. Ebenso war es, als ich auf den Wunsch seines Vaters ihm ein Thema zum Phantasieren gab. Ohne die geringsten erlernten harmonischen Kenntnisse brachte er doch einen gewissen genialen Sinn in seinen Vortrag.“⁴

Czerny unterrichtete Liszt vom Frühling 1822 bis zum Herbst 1823 nicht nur unentgeltlich, sondern auch fast täglich und legte den Grundstein für dessen spätere technische Perfektion und ungewöhnliche Fähigkeit zum Blattspielen und Improvisie-

1 Vgl. dazu Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847*, New York 21988, S. 78.

2 Vgl. dazu Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 26.

3 „Ihn [Weber], Schubert und Goethe habe ich nicht persönlich gekannt“, zit. in: August Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 20.

4 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Walter Kolneder, Straßbourg/Baden-Baden 1968, S. 27.

ren.⁵ In dieser kurzen Ausbildungszeit lernte der junge Pianist, spontan und konzertreif zu improvisieren sowie mühelos in alle Tonarten zu transponieren. Czerny bereitete seinen hochbegabten Schüler sorgfältig auf dessen Wiener Debüt vor. Es fand am 1. Dezember 1822 im Landständischen Saal an der Herrengasse 16 statt, wo auch Schubert mehr als vier Jahre später, am 22. und 29. April 1827, als Begleiter auftreten sollte.⁶ Der Rezension zufolge brillierte Liszt mit Hummels zweitem Klavierkonzert in a-Moll op. 85 (1821) und beeindruckte das Publikum mit Stegreif-Improvisationen. Allein die Tatsache, dass in der damals wichtigsten Musikzeitschrift, der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, eine Besprechung erschien, ist bemerkenswert. Dass sich der Rezensent nach einer hervorragenden Kritik zum Ausruf „Est Deus in nobis!“ hinreißen ließ, wirkt fast wie eine Prophezeiung.⁷

Neben dem Rüstzeug für die spätere Virtuosenlaufbahn vermittelte Czerny seinem Schüler einen weiteren Leitfaden für sein künftiges Schaffen, indem er die aktuellsten Kompositionen in den Unterricht einbezog. Der Pädagoge erinnert sich: „Ich gab ihm auch alle nötigen Musikalien, die so ziemlich in allem Guten und Brauchbaren bestanden, was bis zu jener Zeit existierte.“⁸ Für den jungen Pianisten ergab sich somit bereits zu diesem Zeitpunkt die Gelegenheit, mit Schuberts Werken auf Tuchfühlung zu gehen. Der im Frühling 1821 in Kommission erschienene *Erlkönig*-Notendruck hatte die Reihe der Schubert-Publikationen eröffnet. In rascher Folge waren Lieder wie *Gretchen am Spinnrade*, *Der Wanderer* und *Rastlose Liebe* erhältlich, die sich in hohen Stückzahlen verkauften. Auch Klavierwerke waren damals bereits im Druck greifbar, darunter die im November 1821 edierten *Sechs- und dreißig Walzer* op. 9 (D 365).⁹ Ebenso könnte Liszts bemerkenswerte Rezeption der *Wandererfantasie*, die am 24. Februar 1823 in der *Wiener Zeitung* angekündigt wurde, mit seiner frühen Studienzeit im Zusammenhang stehen. In Czernys *Verzeichnis der besten und brauchbarsten Werke aller bekannten Tonsetzer* ist sie jedenfalls aufgelistet.¹⁰

5 Vgl. ebd., S. 28.

6 Vgl. Deutsch, *Dokumente*, Anhang, S. 596.

7 *AmZ* vom 22. Januar 1823, Sp. 53. Ferner heißt es: „Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken herunter gefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreißt. Es gränzt ans Unglaubliche, was dieser Knabe für sein Alter leistet, und man wird in Versuchung geführt, die physische Möglichkeit zu bezweifeln, wenn man den jugendlichen Riesen Hummels schwere und besonders im letzten Satze sehr ermüdende Composition mit ungeschwächter Kraft herabdonnern hört; aber auch Gefühl, Ausdruck, Schattirung und alle feinere Nuancen sind vorhanden, so wie überhaupt dieses musikalische Wunderkind alles a vista lesen, und jetzt schon im Partitur-Spielen seines Gleichen suchen soll.“ Ebd.

8 Czerny, *Erinnerungen*, S. 28.

9 Siehe Deutsch, *Dokumente*, S. 597.

10 Der ganze Titel lautet: *Verzeichnis der besten und brauchbarsten Werke aller bekannten Tonsetzer für das Pianoforte. Von Mozart bis auf die gegenwärtige Zeit. Zur Erleichterung der Auswahl für alle Pianisten, so wie für Lehrer und Schüler*. Das Verzeichnis findet sich im Anhang von Czernys *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4^{er} Theil) zur großen Pianoforte-Schule* op. 500, Wien 1847, S. 161–191. Im Vergleich zur langen Aufzählung seiner eigenen Werke fällt Czernys Liste Schubertscher Kompositionen relativ schmal aus (was allerdings

Der Pädagoge bemühte sich, seinen Schützling in die Wiener Musikszene einzuführen. Durch seine Vermittlung wurde wohl auch der Wiener Verleger Anton Diabelli (1781–1851) auf den jungen Liszt aufmerksam. Diabelli forderte den Knaben auf, gemeinsam mit 49 weiteren Komponisten eine Variation über ein simples Walzerthema in C-Dur zu schreiben. Als jüngster Teilnehmer fand sich Liszt in Gesellschaft etablierter Musiker wie Hummel, Kalkbrenner, Kreutzer, Moscheles, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Sechter – und Schubert.¹¹ Der Verleger pries den jungen Komponisten als „Knabe von 11 Jahren geboren in Ungarn“ an. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1824 war Liszt jedoch bereits 12-jährig und hatte Wien verlassen. Vergleicht man die Beiträge Liszts und Schuberts, die nach Diabellis alphabetischer Anordnung als Variationen 24 und 38 publiziert wurden, so stellt man fest, dass beide in der Varianttonart c-Moll komponiert sind. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Sammlung insgesamt nur drei Mollvariationen enthält. Abgesehen von dieser Übereinstimmung sind sie jedoch diametral verschieden: Unge-stüme jugendliche Virtuosität steht verinnerlichtem Gesang gegenüber.

Wenngleich Liszts erste im Druck erschienene Komposition noch an eine im Harmonielehre-Unterricht konstruierte Etüde erinnern mag, weisen einige Aspekte bereits auf seine frühe Könnerschaft hin. Der junge Musiker beschreitet in seiner Behandlung des ländlerhaften Walzer-Themas unerwartete Wege und verändert dieses bis zur Unkenntlichkeit. Zunächst münzt er Diabellis Dreiertakt in einen 2/4-Takt um und bringt ein *Allegro* als Vortragsbezeichnung an. Das harmonische Gerüst wird in durchgehende gebrochene Akkorde aufgefächert, die in wogenden Sechzehntelwerten die ganze Tastatur beanspruchen. Wiederholt erklingen verminderte Septimenakkorde. Sie führen chromatische Bassfortschreitungen ein, die in Diabellis fast brachialer Harmonik vergeblich zu suchen sind. Auch die Ausführung mit überkreuzenden Händen und abrupten dynamischen Echoeffekten in den sequenzierenden Takten weist auf die Eigenständigkeit des frühen Liszt hin, der in diesen 32 Takten zeigen wollte, was er konnte.

auch mit der Publikationsgeschichte von Schuberts Instrumentalwerken zusammenhängen dürfte): *Sonate in D-Dur* op. 53 (D 850), *Fantasie in C-Dur* op. 15 (*Wandererfantasie* D 760), 4 *Impromptus* op. 142 (D 935), *Moments musicaux* op. 94 (D 940), Vierhändige Werke: *Sonate in C-Dur (Grand Duo)* op. 140 (D 812), *Sonate in B-Dur* op. 30 (D 617), *Fantasie in f-Moll* op. 103 (D 940), *Variationen über ein französisches Lied* op. 10 (D 624), *Variationen über ein eigenes Thema* op. 35 (D 813), 3 *heroische Märsche* op. 27 (D 602), 6 *große Märsche* op. 40 (D 819), 2 *charakteristische Märsche* op. post. 121 (D 968), Klaviertrios: *Trio in B-Dur* op. 99 (D 898), *Trio in Es-Dur* op. 100 (D 929).

- 11 Beethoven, der ebenfalls zur Mitwirkung aufgefordert wurde, komponierte bekanntlich gleich einen ganzen Variationszyklus. Diabelli fragte aber auch eine ganze Reihe von Musikern an, die heute in Vergessenheit geraten sind.

PIANO - FORTE.

Vivace.

THEMA
von A. Diabelli.

G. C. F. No. 1854

Diabelli, Thema aus 50 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte

LISZT FRANZ (Knabe von 11 Jahren) geboren in Ungarn.

Allegro.

Vari. 2

G. C. F. No. 1854

Liszt, Variation über einen Walzer von Anton Diabelli (S. 147)

Im Vergleich zu Liszts Beitrag präsentiert sich Schuberts Veränderung schlicht und in leisen Tönen. Ihm schien vor allem daran gelegen, Diabellis karge, im Bassregister erklingende Melodiestimme in Diskantlage zum Singen zu bringen. Die sequenzierenden Akkorde des ersten Teils fasst er in weite Griffe und versieht sie anstelle der Sforzati nur mit Schwellern. Beim Pianissimo in Takt 10 sequenziert die Variation entgegen der Vorlage absteigend und gelangt schließlich in die terzverwandte Tonart As-Dur, wodurch auch Schubert dieser kleinen Komposition seinen eigenen Stempel aufdrückte.

SCHUBERT FRANZ .

Var: 89 .

C. et D. N. 1339 A.

Schubert, Variation über einen Walzer von Anton Diabelli (D 718)

Czerny beteiligte sich ebenfalls am Gemeinschaftswerk und steuerte die gefällige vierte Variation, deren Sequenzen wie bei seinem Schüler mit ausgeprägter Dynamik bezeichnet und dem Registerspiel verpflichtet sind, sowie eine knapp 200 Takte umfassende und stellenweise an eine barocke Fuge gemahnende Coda bei.

„IM BRILLANTEN STYL“ – CZERNYS SCHUBERT-FANTASIEN

Schuberts Lieder und Tänze stießen in der Wiener Musikwelt auf große Resonanz und wurden bald von zeitgenössischen Komponisten paraphrasiert. Czerny, der die aktuellen Erzeugnisse aufmerksam verfolgte, beteiligte sich früh an der Rezeption von Schuberts Musik. Bereits im Oktober 1821 gab er bei Steiner & Comp. seine *Variationen über einen beliebten Wiener-Walzer für das Piano-Forte* op. 12 heraus. Dabei handelt es sich um vier Veränderungen mit brillanter Einleitung über den

sogenannten *Trauerwalzer* op. 9 Nr. 2.¹² Da das Original erst im November im Druck erschien, muss sich Czerny auf eine der vielen im Schubertschen Freundeskreis kursierenden Abschriften gestützt haben.¹³ Später sollte auch Liszt diesen Walzer im Finale seiner *Soirées de Vienne* zum Ausgangspunkt eines virtuosens Variationsprozesses machen.¹⁴ Beim Vergleich der beiden Transkriptionen mit ihren *a capriccio*-Einleitungen wird deutlich, bei wem Liszt die Kunst des Präludierens erlernt hat. In seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren* gibt Czerny folgende Ratschläge:

„Wenn der Spieler ein Solostück vorzutragen hat, zu welchem der Autor selbst keine Introduction schrieb, z.B: Rondo's oder Variationen, welche unmittelbar mit dem Thema anfangen, so ist es nicht unschicklich, wenn das improvisierte Vorspiel verhältnissmässig länger und durchgeführter ist, wenn Anklänge aus dem nachfolgenden Thema darin vorkommen, und das Ganze eine passende Introduction bildet.“¹⁵

Liszt hat die Anregung seines Lehrers getreuer umgesetzt als dieser selbst: Czernys flirrende Introduction im „gefälligen und brillanten Styl“¹⁶ mit ihren Arpeggien und in Trillern mündenden Tonrepetitionen wirkt austauschbar, während Liszts Einleitung thematisch motiviert ist. Beide sind „freitaktig“ notiert, worüber in der *Systematischen Anleitung* zu lesen ist:

„Es giebt endlich noch eine sehr interessante Art zu preludieren, welche sich der Spieler anzu-eignen hat, nämlich völlig taktlos, fast recitativ=artig, theils in wirklichen, theils gebrochenen Accorden, anscheinend völlig bewusstlos, gleich dem Umherirren in unbekanntem Gegenden. Diese, vorzüglich den älteren Meistern (: Bach, Seb: u. Eman: &:) eigenthümliche Manier lässt sehr viel Ausdruck und frappanten Harmonienwechsel zu, und kann zu rechter Zeit angewendet und gehörig vorgetragen, sehr viel Wirkung machen. Nur darf ein solches Vorspiel nicht zu lange ausgedehnt werden, ohne einen rhythmischen Gesang einzuweben.“¹⁷

Der Tradition des freien Fantasierens folgend, tasten sich beide Komponisten in mehreren Anläufen suchend an das Thema heran und bringen ihre Vorspiele schließlich auf der Dominante zum Stillstand.¹⁸

12 Die Bezeichnung scheint nicht auf Schubert selbst zurückzugehen, wie eine Äußerung Josef von Spauns nahelegt: „Als Schubert einmal von dem so allgemein beliebten ‚Trauerwalzer‘ hörte, fragte er, welcher Esel denn einen Trauerwalzer komponiert habe“, zit. in: *NSA*, VII, Bd. 2/7a, S. XII.

13 Ebd.

14 Siehe diese Arbeit, S. 195 f.

15 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien [1829], S. 15.

16 Ebd., S. 17.

17 Ebd., S. 20.

18 „[...] die Introduction [muss] mit einer Cadenza auf dem Dominanten=Septimen=Accord enden, an welche sich dann unmittelbar das Thema anschliesst.“ Ebd.

2. C. Czerny, Op. 19.

INTRODUZIONE
a
CAPRICCIO.

The score consists of five systems of piano music. The first system is marked *fp*. The second system includes markings for *dim: fp* and *Presto, sf*. The third system has *loco* and *eres:* markings. The fourth system includes *sf*, *espress: p*, *sf*, *rallent:*, and *fp*. The fifth system is marked *fp*. The score is published by Haslinger in Vienna.

(5377.)
Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

Allegretto. M. M. ♩ = 444.

THEMA. *dolce.*

Walzer von F. Schubert. 3

The 'THEMA' is a single system of piano music in 3/4 time, marked *Allegretto. M. M. ♩ = 444.* and *dolce.* It is identified as a 'Walzer von F. Schubert.' and is numbered 3.

Czerny, Variationen über den beliebten Wiener Trauer-Walzer op. 12¹⁹

19 Neu gestochene dritte Auflage (Tobias Haslinger). Mit freundlicher Genehmigung der Vera Oeri-Bibliothek Basel, Sign. MAB O 2641.

Preludio a capriccio

9. **sotto voce**

3 **p**

5 **cresc.**

7 **rfz**

8 **rit.**

8 **ritenuto molto**

Andante con sentimento (Sehnsucht- oder Trauer-Walzer) (Longing-, or mourning-Waltz)

Liszt, *Soirée de Vienne* Nr. 9, T. 1–13²⁰

Mehr als zehn Jahre nach seinen *Variationen* op. 12 unterzog Czerny den *Trauerwalzer* einem noch radikaleren Bearbeitungsprozess. In der Eröffnungsnummer der Sammlung *Drey brillante Fantasien über die beliebtesten Motive aus Franz*

20 Abdruck aller Notenbeispiele aus der *Neuen Liszt-Ausgabe* mit freundlicher Genehmigung durch Editio Musica Budapest.

Schubert's Werken op. 339 ist dieser jedoch nicht thematischer Ausgangspunkt, sondern fulminantes Finale, das, der *Systematischen Anleitung* entsprechend, einen „glänzenden Schluss“ herbeiführt.²¹ Der vom zweiten Spieler ausgeführte Walzer wird vom Primo virtuos kommentiert. Czerny führt die Musik in „Terzschritten“ absteigend von H-Dur über As-Dur nach F-Dur, der Vorzeichnung des Eröffnungsliedes *Der Wanderer* von op. 339 Nr. 1, und steigert das Tempo bis hin zum *Molto Allegro e veloce* im 2/4-Takt und *Presto*. Die hochvirtuose Behandlung des schlichten Originals, das in kleinste Notenwerte zerstäubt wird und mit fortschreitendem Finale nur noch in Ansätzen zu erkennen ist, erinnert an Schuberts eigenes Vorgehen in seinen Flötenvariationen über *Trockne Blumen*.

Die erste der drei Fantasien op. 339 erschien Ende 1834 bei Diabelli, die beiden weiteren Kompositionen folgten im Jahre 1837 in mehreren Besetzungsvarianten, worunter die Kombination von Physharmonika und Klavier wohl das ausgefallenste Duo repräsentiert.²² Diese Potpourris verarbeiten abgesehen vom *Trauerwalzer* auch das Thema des ersten Satzes der vierhändigen *Fantasie f-Moll* (D 940) sowie die Cavatine „Wenn ich dich, Holde, sehe“ aus dem zweiten Akt der Oper *Alfonso und Estrella* (D 732), die seit 1834 als Klavierauszug vorlag.²³ Alle übrigen Zitate sind Schuberts Liedschaffen entnommen, wovon jedoch nur einzelne Themen, Teile, Strophen oder melodische Versatzstücke aus unterschiedlichen Strophen verarbeitet werden.²⁴ Czernys Schwerpunkt lag weniger auf einer ganzheitlichen Übertragung als auf der Durchführung ausgewählter charakteristischer Elemente des Liedes nach allen Regeln der Imitationskunst:

„Bekomt der Spieler einen vollständigen, geregelten Gesang zur Durchführung, so muss er, nachdem er sich die Form gewählt hat, welche ihm zum Fantasieren die entsprechendste zu seyn scheint, nicht nur diesem Gesang möglichst treu bleiben, sondern aus demselben einige auffallende Noten, als Hauptfigur durch das Ganze, nach allen Imitationsregeln einweben.“²⁵

Eine solche „Hauptfigur“ – oder „Erfindungskern“²⁶ in Hans Heinrich Eggebrechts Terminologie – ist in der ersten Fantasie die markante Triolenbegleitung der ersten

- 21 „Die auf einander folgenden Themas müssen, so viel als möglich, im Takt und Tempo abwechseln, um Monotonie zu vermeiden; und wenn es gerathen ist, mit einem recht hübschen, oder sehr beliebten anzufangen, so muss auch gegen das Ende ein ähnliches aufbewahrt werden, um einen glänzenden Schluss herbey zu führen.“ Czerny, *Anleitung zum Fantasieren*, S. 75.
- 22 Dieses Tastenharmonium wurde 1818 vom Wiener Instrumentenbauer Anton Haeckl erschaffen. Im Hofmeister-Verzeichnis sind folgende Besetzungsvarianten zu finden: „Pianoforte zu 4 Händen“, „Pianoforte und (Wald-)Horn (oder Violine oder Vclle)“ sowie „Pianoforte und Physharmonica (oder 2 Pianoforte)“. Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Leipzig 1834, S. 93+99, 1837, S. 51–52.
- 23 Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel 1978, S. 439.
- 24 Vgl. dazu Angela Carone, „Das Bekannte neu gestalten. Carl Czernys Drey brillante Fantasien über die beliebtesten Motive aus Franz Schubert's Werken, op. 339“, in: *Schubert : Perspektiven* 12 (2012), Heft 1, Stuttgart 2015, S. 1–19, S. 6.
- 25 Czerny, *Anleitung zum Fantasieren*, S. 42.
- 26 Hans Heinrich Eggebrecht, „Prinzipien des Schubert-Liedes“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 89–109.

beiden Lieder *Der Wanderer* und *Erlkönig*, die einen innermusikalischen Zusammenhang herstellt. Die Begleitung liegt in den Händen des Secondo-Spielers, während der Primo-Part die Rolle des Sängers übernimmt. Besonders anschaulich wird dies im eröffnenden Lied, in dem die Melodie nach sieben Takten mit einem ausgeschmückten Rezitativ anhebt:

Czerny, *Fantasia op. 339 Nr. 1 für Klavier vierhändig, Primo, T. 1–8*

Die durch die Triolenbegleitung hervorgerufene Parallele innerhalb des ersten Liedpaares weist darauf hin, dass Czernys Potpourri keineswegs eine bloße Aneinanderreihung der beliebtesten Schubert-Kompositionen darstellt. Weitere inhaltliche Paare bestätigen dies, wie etwa die beiden *Ständchen* oder *Wohin?* und *Das Wandern*, die sich mit dem *Lied des gefangenen Jägers* anstelle der Nummer *Der Jäger* aus *Die schöne Müllerin* zu einer originellen neuen Dreiergruppe formieren. Für weiteren Zusammenhalt sorgt zusätzlich zu den Czernyschen Übergängen auch ein klug disponierter Tonartenplan mit Terz- und Quintverwandtschaften (in Klammern Schuberts Originaltonarten).

<i>Der Wanderer</i>	d-Moll/F-Dur	(cis-Moll/E-Dur)
<i>Der Erlkönig</i>	f-Moll	(g-Moll)
<i>Ständchen</i> (Shakespeare)	F-Dur	(B-Dur)
<i>Ständchen</i> (Rellstab)	b-Moll/B-Dur	(d-Moll)
<i>Wohin?</i>	B-Dur	(G-Dur)
<i>Das Wandern</i>	F-Dur	(B-Dur)
<i>Jägers Lied [Lied des gefangenen Jägers]</i>	c-Moll/Es-Dur	(d-Moll)
<i>Schuberts Trauerwalzer</i>	H-Dur/F-Dur	(As-Dur)

Wenige Jahre nach der Veröffentlichung der *Fantasia op. 339 Nr. 1* sollte Liszt dieses Konzept der planvollen Tonartenfolge in seinen großen Schubert-Zyklen weiterverfolgen und perfektionieren.

Nach nur eineinhalb Jahren musste Czerny wehmütig Abschied von seinem hochbegabten Schüler nehmen, den er „wie einen Bruder liebte.“²⁷ Dem Pädagogen zufolge drängte Adam Liszt zum frühzeitigen Abbruch der Studien, damit sich das Wunderkind auf Reisen produzieren und sein Talent in klingende Münze umwandeln konnte:

„Leider wünschte sein Vater von ihm große pekuniäre Vorteile, und als der Kleine im besten Studieren war, als ich eben anfang, ihn zur Komposition anzuleiten, ging er auf Reisen, zuerst nach Ungarn und zuletzt nach Paris und London etc., wo er, wie alle damaligen Blätter bezeug-

27 Czerny, *Erinnerungen*, S. 28.

gen, das größte Aufsehen machte. In Paris, wo er sich mit seinen Eltern niederließ, gewann er allerdings viel Geld, verlor aber viele Jahre, indem sein Leben wie seine Kunst eine falsche Richtung nahm. Als ich 16 Jahre später nach Paris kam (1837), fand ich sein Spiel in jeder Hinsicht ziemlich wüst und verworren bei aller ungeheuern Bravour.“²⁸

Wenngleich Czerny sich über das „verworrene“ Spiel seines ihm zu früh entrisse-
nen Zöglings irritiert zeigte, erwiesen sich die Pariser Jahre für Liszt keineswegs als
verlorene Zeit. In der Seine-Metropole lässt sich mitunter erstmals seine Auseinan-
dersetzung mit Schuberts Œuvre exemplarisch nachweisen.

„LE MUSICIEN-POÈTE DE L'ALLEMAGNE“ – FRÜHE SCHUBERT-REZEPTION IN PARIS

Schubert ist zwar nie in Frankreich gewesen, doch deuten seine *Acht Variationen über ein französisches Lied* (D 624) oder das *Divertissement über original französische Motive* (D 823) auf ein Interesse an der französischen Musikkultur hin. Obwohl sich der Wiener Komponist nicht persönlich in Paris eingeführt hatte, nahmen die Franzosen früh Anteil an seinem Œuvre, wenngleich sie dieses noch nicht in der ganzen Bandbreite erfassen konnten. Insbesondere durch seine Lieder, die ab 1834 in Paris nach und nach mit französischen, teilweise erheblich vom originalen Wortlaut abweichenden Texten herausgegeben wurden, avancierte Schubert rasch zu einer zentralen Gestalt der französischen Romantik. Die Texte von Pierre-Jean Bédouin, der in den Jahren 1833–1850 fast 400 Lieder für Richault übersetzte, lehnen sich deutlich an den französischen Romanzenstil an.²⁹

Die Familie Liszt traf im Dezember 1823 in der Seine-Stadt ein. Das eigentliche Ziel der Übersiedlung nach Paris wäre ein Studium des jungen Pianisten am renommierten staatlichen Konservatorium gewesen. Dessen Direktor Luigi Cherubini musste dem Wunderkind jedoch aufgrund einer Bestimmung, die Ausländer am Institut nicht zuließ, die Aufnahme verweigern. Adam Liszt reagierte auf diese enttäuschende Abweisung, indem er den italienischen Opernkomponisten und Direktor des Pariser Théâtre-Italien Ferdinando Paër (1771–1839) sowie den böhmischen Komponisten, Musikpädagogen und Flötisten Antonín Rejcha (1770–1836) als Lehrer für seinen Sohn engagierte. Auch mit dem renommierten Klavierbauer Sébastien Erard schloss er einen besonderen Pakt: Dieser hatte soeben die ersten Flügel mit einem Tonumfang von sieben Oktaven und „doppelter Auslösmechanik“ gebaut, was raschere Tonwiederholungen ermöglichte. Die Vereinbarung ging dahin, dass der kleine Franz seine Kunst fortan auf Instrumenten aus der

28 Zwar räumte der Klavierpädagoge ein, dass sich das Klavierspiel seines früheren Eleven durch die Wiener Konzerte von 1838 wieder in eine „glänzende und dabei doch klarere Richtung“ bewegte, doch war er der festen Überzeugung, dass Liszt, „[...] wenn er seine Jugendstudien in Wien noch einige Jahre fortgesetzt hätte, jetzt auch in der Komposition alle die hohen Erwartungen rechtfertigen würde, die man damals mit Recht von ihm hegte.“ Ebd., S. 29. Die Familie Liszt verließ Wien im Herbst 1823. Folglich waren vierzehn und nicht sechzehn Jahre verstrichen, als sich Lehrer und Schüler 1837 in Paris wiederbegegneten.

29 Francis Claudon, „Schubert und Frankreich“, in: *Schubert : Perspektiven* 8 (2008), Heft 1, Stuttgart 2009, S. 102–120, S. 107.

Erardschen Klavierwerkstatt demonstrieren sollte. Für seine Konzerte wurden die neuen Flügel in Städte wie London, Manchester, Bordeaux und Genf transportiert.³⁰

Adam Liszt zufolge trat sein Sohn allein in der Zeitspanne von Dezember 1823 bis März 1824 38-mal öffentlich auf und wurde als „le petit Litz“ frenetisch gefeiert.³¹ In den folgenden drei Jahren unternahm Vater und Sohn mehrere Konzertreisen durch England, Frankreich und die Schweiz. Das Wunderkind sorgte nicht nur überall für Furore, sondern erzielte auch hohe Gagen.³² Stolz gewährte Adam Liszt in seiner Korrespondenz Einblicke in die gemachten Profite. Von den anstrengenden Reisen wollten sich Adam und Franz Liszt im August 1827 wie bereits zwei Jahre zuvor im Badeort Boulogne-sur-Mer erholen. Fatalerweise erkrankte der Vater an Typhus und starb am 28. August im Alter von fünfzig Jahren. Dieses einschneidende biographische Ereignis brachte die erfolgreichen Konzerttourneen abrupt zum Stillstand und stürzte den Sohn in eine Depression. Dass sein Rückzug aus dem Musikleben in der Pariser Zeitung *Le Corsaire* sogar einen Nachruf auf den jungen Pianisten zur Folge hatte, gehört zu den oft zitierten Kuriositäten der Liszt-Literatur.³³ Doch die Unruhen im Vorfeld der Julirevolution, seine Zuflucht zur Religion und die leidenschaftliche Lektüre zeitgenössischer Literatur weckten Liszt aus der Erstarrung, und er begann eifrig, sich dem musikalischen Umfeld zuzuwenden.

Mit dem Monschauer Musiker Chrétien Urhan (1790–1845), der bei seinen Zeitgenossen als kauziger Vertreter einer asketischen, mystischen Religiosität galt, schloss der 18-jährige Liszt enge Freundschaft.³⁴ Urhan führte seinen jungen Zögling in die Lehre der Saint-Simonisten ein, deren feuriger Anhänger er war. Kennengelernt hatten sich die beiden Musiker in der Kirche Saint Vincent de Paul, in der Urhan seit 1827 eine Anstellung als Organist innehatte und die in der Nähe von Liszts damaliger Wohnung an der Rue de Montholon im 10. Arrondissement lag. Neben der Orgel beherrschte der gebürtige Deutsche auch das Spiel auf der Violine, Viola und Viola d'amore – als deren „Wiederentdecker“ er galt – so meisterhaft, dass es ihm rasch gelungen war, in Paris Fuß zu fassen.³⁵ Bereits im Jahre 1814 war er Violinist und Bratschist im Orchestre de l'Opéra de Paris und wurde schließlich zum Konzertmeister ernannt.³⁶

30 Walker, *The Virtuoso Years*, S. 93.

31 Ebd., S. 96. Vgl. auch den Artikel vom 22. Dezember 1823 in der Zeitschrift *L'Etoile*. Die französische Presse tat sich schwer mit dem ungarischen „sz“, weshalb Liszts Name – sehr zu seinem Ärger – oft zu „Litz“ oder Listz“ verballhornt wurde.

32 Vgl. Walker, *The Virtuoso Years*, S. 107. Für zwei kurzfristig in Manchester organisierte Konzerte soll Adam Liszt eine Gage von 100 Pfund verlangt haben, gemäß Walker „an astronomical sum in those days.“ Ebd.

33 Ebd., S. 134. Der Nachruf erschien am 23. Oktober 1828.

34 Vgl. dazu Xavier Hascher, „Quand Schubert ‚entra dans la gloire‘: Nourrit et les versions orchestrées de La Jeune Religieuse et du Roi des Aulnes“, in: *Cahiers Franz Schubert* 17 [2009], S. 30–70, S. 2.

35 Ulrich Schuppener, *Christian Urhan. Zum 200. Geburtstag des bedeutenden Musikers aus Monschau*, Monschau 1991, S. 92. Auf der Viola d'amore soll es Urhan zu einer erstaunlichen Virtuosität gebracht haben. In Meyerbeers Oper *Die Hugenotten* sorgte seine Begleitung des Tenors Adolphe Nourrit zu Raouls Rezitativ und Romanze im ersten Akt für Furore.

36 Ebd., S. 56.

Als begeisterter Verehrer Schuberts war Urhan Triebkraft für die Pariser Schubert-Rezeption, die in den 1830er-Jahren einsetzte. Sein Interesse galt nicht nur den Liedern, sondern auch der Schubertschen Kammermusik. Im Oktober 1832 führte er beispielsweise gemeinsam mit dem Cellisten Jean Émile Compagnon und dem Pianisten Amédée Méreaux eines der beiden Klaviertrios auf.³⁷ Noch heute zeugen seine notengetreuen Bearbeitungen von fünf Schubert-Liedern (*Études d'expression*) für Bratsche und Klavier³⁸ von seinem Engagement für den Wiener Komponisten.³⁹ In Paris regte Urhan damals durch die Bekanntmachung des Schubertschen Liedguts indirekt auch eine nationale Liedkomposition an, die bei Gounod, Massenet und Delibes ihre Fortsetzung fand. Dass sein Patenkind und Schüler, der Bariton Julius Stockhausen (1826–1906), in den 1850er-Jahren Schuberts Liederzyklen erstmals in voller Länge im Konzertsaal aufführen konnte, war nicht zuletzt Urhans und Liszts Vorarbeit zu verdanken.

Urhans Enthusiasmus für Schubert und die Lehre der Saint-Simonisten übertrug sich auf den jungen Liszt und schlug sich in dessen Kompositionen nieder. Seine 1834 entstandenen und 1835 publizierten *Apparitions* (S 155), die gemeinsam mit weiteren frühen Werken in der Art eines „Skandalerfolgs“⁴⁰ die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten, orientieren sich nicht nur am gleichnamigen Gedicht des französischen Schriftstellers Alphonse de Lamartine (1790–1869), sondern verweisen auch auf Urhans „Auditions“.⁴¹ Die dritte Apparition ist eine Fantasie über den Walzer Nr. 33 aus Schuberts Sammlung *Sechsenddreißig Walzer*. Auf diesen Tanz kommt Liszt knapp zwanzig Jahre später in den *Soirées de Vienne* nochmals zurück.⁴² In der frei fantasierenden Einleitung „senza tempo“ mit Es-Dur-Vorzeichnung schwebten Liszt Klänge wie *ff vibrante delirando* vor. Obwohl mit der Tonrepetition und dem Halbtonschritt *A-B* in den Oktaven der rechten Hand der (mollgetrübte) Kern des Schubertschen Walzers bereits zu Beginn anklingt, wird das eigentliche Zitat erst im Moderato-Teil ab T. 21 greifbar. Doch auch diese Takte entpuppen sich nur als vorsichtige Hinführung zum Thema, denn sie stehen in e-Moll (*ppp sotto voce*) und fallen nach einer achttaktigen Periode ins Leere

37 Vgl. Joseph d'Ortique, *Écrits sur la musique 1827–1846*. Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer, Paris 2003, Fußnote S. 294. Nach eigenen Angaben soll auch Liszt die beiden Schubert-Trios im Repertoire gehabt haben. Vgl. dazu das „Verzeichnis der Werke, die Liszt in seinen Konzerten von 1838–48 gespielt hat“, in: Raabe, *Liszts Leben*, S. 271.

38 Richault R 4520 (ca. 1845). *Au bord de la fontaine (Wohin?)*, *Le Départ (Abschied)*, *L'Attente (Du bist die Ruh')*, *La Mer calme (Meeresstille)*, *Chanson de nuit du voyageur (Wanderers Nachtlied)*.

39 Urhan spielte am 27. Dezember 1835 in den Salons Petzold ein eigenes Sextett über Themen von Schubert („Sextuor pour trois altos, violoncelle, contre-basse et timbales, extrait des œuvres de F. Schubert par M. Urhan, exécuté par MM. Tilmant frères, Lutgen, Durier, Poussard et Urhan.“). Vgl. *Gazette musicale de Paris*, Bd. 2, S. 419.

40 Günther Protzies, *Studien zur Biographie Franz Liszts und zu ausgewählten seiner Klavierwerke in der Zeit der Jahre 1828–1846*, Inauguraldissertation an der Ruhr-Universität, Bochum 2004, S. 62.

41 Eine seiner Vokalkompositionen erschien mit dem Titel *L'audition ou l'ange et le musicien*, während *Au profit des pauvres* den Zusatz „auditions transcrites pour le piano“ trägt. Siehe dazu Walker, *The Virtuoso Years*, S. 137.

42 Vgl. dazu diese Arbeit, S. 187f.

(*smorzando*). Erst jetzt gelingt es, den Halbtonschritt *H-C* in der Melodie zum Ganztonschritt *H-Cis* anzuheben und die Wende nach Dur herbeizuführen.

Liszt, Apparition Nr. 3, T. 21–41

Schuberts 32-taktiger Walzer, der hier in E-Dur anstelle von F-Dur erklingt, wird nun in voller Länge zitiert. Liszts Handschrift zeigt sich in feinen Details wie etwa im Echo-Effekt der beiden prägnanten, durch die linke Hand ausgeführten Achtelnoten. Ansonsten finden sich nur wenige Änderungen, darunter die ausdrückliche Anweisung zum *Rubato*-Spiel, eine zusätzliche Molltrübung (T. 53), ein nachträglich eingefügter Orgelpunkt (T. 47–50) und die Bezeichnung *con anima* für den letzten Achtakter. Liszt beendet das Thema indes nicht auf der Tonika, sondern leitet den Septimenton *A* des Dominantakkordes H-Dur chromatisch öffnend nach *Ais*. Die folgende Variation (*sempre dolce amoroso*) im Charakter eines Glockenspiels erweckt den Eindruck, als würde der Bearbeiter das Thema nun nach allen Regeln der Kunst variieren. Doch beim Scherzando-Einschub der Takte 95–108 und spätestens ab T. 109 (*quasi improvisato, agitato*) wird deutlich, dass dem Virtuosen keine starre Form vorschwebte, sondern dass hier sein freies Fantasieren über Schuberts Vorlage unmittelbar zu Papier gebracht wurde. Dazu reichten die Mittel der Notation kaum aus, wie die vielen Fermaten, ein aus zwei Längs-Strichen bestehendes Zeichen, das nach Liszts eigener Anmerkung einen Ruhepunkt markiert sowie die vielen Taktwechsel und verbalen Zusätze (*avec coquetterie, leggierrissimo con vivacita* und *quasi cadenza*) bezeugen. Die verminderten Septimenakkorde und die in Halbtonschritten aufwärts geführten Bässe erzeugen harmonische Instabilität (besonders in den changierenden, das Thema untermalenden Takten 149 ff.). Ab T. 133 findet in den Bassgängen ein hörfälliges „Kokettieren“ mit dem chromatischen Themenkern

statt. In den Passagen mit schnellen Tonrepetitionen schöpfte Liszt zudem die neuen technischen Möglichkeiten des Erard-Flügels vollumfänglich aus.

26
121
8
delicatamente
poco più agitato
sempre p
poco più agitato

Liszt, *Apparition* Nr. 3, T. 121–124

Vor der Schlussstretta (*Presto con gioia* T. 199 ff.) erklingt der Walzer in Gestalt eines Chorals (*religiosamente*) in fragilem B-Dur, das schließlich ins terzverwandte Ges-Dur mündet. Nun wandelt Liszt die b-Vorzeichnung enharmonisch nach Fis-Dur (T. 190) und führt mittels einer Kadenz in den beschwingten Schlussteil.

Im Entstehungsjahr der *Apparitions* kam es zum Wiedersehen zwischen Liszt und dem damals wohl berühmtesten Sänger von Paris. Adolphe Nourrit (1802–1839) hatte sich schon 1825 bereit erklärt, die Titelrolle in Liszts einziger Oper *Don Sanche ou le Château d'Amour* (S 1) zu singen, die allerdings nach nur vier Aufführungen abgesetzt wurde.⁴³ Im Herbst 1834 trafen sich Liszt und der erste Tenor der Pariser Oper im Salon des aus Prag stammenden Komponisten Josef Dessauer erneut.⁴⁴ Die Begegnung mit Liszt, der dort über den *Erlkönig* fantasierte, war für Nourrit eine Offenbarung:

„Un de mes amis assistait à la première révélation qui fut faite à Nourrit des *lieder* de Schubert: j'ai été heureux de recueillir de lui ce renseignement inconnu. C'était chez un banquier hongrois, M. Dessauer, un ami de Liszt. L'artiste était au piano, et jouait *le Roi des Aunes* [sic], lorsque Nourrit entra. Double raison pour continuer. Nourrit était tout oreilles. A mesure que cette musique si dramatique le pénétrait, il manifestait une vive émotion; son visage s'illuminait. Le morceau terminé, il le redemanda. Liszt lui dit qu'il ferait bien mieux de le chanter. Nourrit s'excusait sur ce qu'il ne savait pas l'allemand. Liszt lui expliqua le sujet, et Nourrit consentit à vocaliser simplement le chant: ce qu'il fit avec l'expression d'un interprète inspiré; *longumque bibebat amorem*. Il s'éprit dès lors d'une vive passion pour ces mélodies; à sa demande, on en traduisit un certain nombre, et il s'en fit l'infatigable propagateur.“⁴⁵

Dieses Schlüsselerlebnis scheint Nourrit dazu bewogen zu haben, als einer der ersten Sänger in Frankreich Schuberts Lieder ins Französische zu übersetzen und in sein Repertoire aufzunehmen. Obwohl der Tenor, der auch eine Professur für *déclamation lyrique* am Conservatoire de Paris innehatte, der deutschen Sprache nicht mächtig war, modifizierte er die französischen Übersetzungen der Schubertschen Texte jeweils so lange, bis sie ihm und seiner Stimmlage vollständig entsprachen.⁴⁶

43 Vgl. dazu Walker, *The Virtuoso Years*, S. 114f.

44 Zur Datierung siehe Hascher, „Quand Schubert, entra dans la gloire“, S. 2.

45 Louis-Marie Quicherat (Hg.), *Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Bd. 2, Paris 1867, S. 32. Josef Dessauer war kein ungarischer Bankier, sondern ein Prager Komponist. Vgl. dazu auch Hascher, „Quand Schubert, entra dans la gloire“, S. 33.

46 Ebd., S. 31.

Bereits am 21. Dezember 1834 interpretierte Nourrit Schuberts *Ave Maria* in den Salons Petzold. Einen knappen Monat später fand im Konservatorium ein Konzert statt, das Schubert mit einem Schlag berühmt machen sollte. Unter der Leitung von François-Antoine Habeneck (1781–1849) sang Nourrit am 18. Januar 1835 *Die junge Nonne*, begleitet vom Orchestre de la Société des Concerts. Der mit dem Sänger befreundete Ernest Legouvé hielt die Wirkung dieses musikgeschichtlichen Ereignisses fest:

„C'est Nourrit qui voulut présenter Schubert au grand public. Il traduisit lui-même *La Jeune Religieuse*, et les vieux habitués des concerts du Conservatoire se rappellent encore l'effet prodigieux de ce morceau, chanté entre une symphonie de Beethoven et une ouverture de Weber. Nourrit trouva pour exprimer l'extase de la jeune fille, des accents d'une telle pureté qu'ils semblaient descendre du ciel et y remonter. Ce jour-là, Schubert passa en un instant, à Paris, de la réputation à la gloire.“⁴⁷

Aus heutiger Sicht mag es befremdlich wirken, dass sich Nourrit für sein öffentliches Schubert-Debüt die Rolle eines jungen Mädchens aussuchte. Das Publikum scheint diese Wahl jedoch begeistert zu haben, was möglicherweise mit der französischen Romansprache der damaligen Zeit zusammenhängt: Sowohl Diderots *La Religieuse* als auch Chateaubriands *René* waren beim Publikum noch präsent.⁴⁸ Selbst Hector Berlioz (1803–1869) zeigte sich angetan von Nourrits Interpretation:

„Nourrit a chanté avec âme et intelligence cette admirable page d'un des plus grands musiciens-poètes de l'Allemagne. On dit même que la traduction française lui est due, et que c'est grâce à ce double patronage que le public du Conservatoire a pu applaudir aux pathétiques accents de la Religieuse. Il est honorable pour Nourrit d'avoir pu comprendre tout ce que les chants de Schubert contiennent de sensibilité et de véritable inspiration.“⁴⁹

Liszt befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht in Paris, doch dürfte ihn die Kunde dieser Aufführung erreicht haben, die Schuberts Qualitäten als Liedkomponist für ein breites Publikum erfahrbar machte. Dass es dafür erst einer Bearbeitung zum Orchesterlied bedurfte, dessen Text zudem in französischer Sprache vorgetragen wurde, ist bemerkenswert. Auch der *Erkönig* gelangte drei Monate später in orchestrierter Fassung durch Nourrit und Habeneck zur Aufführung. Beide Gesänge sind aufgrund

47 Ernest Legouvé, *Soixante Ans de souvenirs*, Bd. 2, Paris 1887, S. 127f. Der Richault-Ausgabe zufolge lautete Nourrits Übersetzung folgendermaßen: „L'Orage grossit et s'avance en grondant/Les murs ébranlés sont battus par le vent/l'éclair brûle au loin l'horizon pâissant/Puis partout l'ombre/et la nuit sombre/deuil et terreur/souvenir de douleur/l'orage ainsi grondait en mon cœur/l'amour délirant nuit et jour m'agitait/au son d'une voix tout mon corps frissonnait,/et comme l'éclair un regard me brûlait/ainsi flétrie/ma triste vie/se consumait/Orage à présent gronde avec fureur/la paix est rentrée/à jamais dans ce cœur/la Vierge vouée/à l'amour du Seigneur/lui donne son âme épurée/qu'embrase de ses feux la divine ferveur/j'attends à genoux les promesses du ciel/descends ô mon sauveur du séjour éternel/et viens m'affranchir des liens de la terre/mais l'air retentit des chants de la prière/au pied de l'autel fume l'encens/la nef se remplit de saints accents/célestes concerts, accords puissants/venez ravir mon âme et soumettre mes sens/Alleluia ! Alleluia !“, zit. in: Hascher, „Quand Schubert ,entra dans la gloire“, S. 44f.

48 Willi Kahl, „Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840“, in: *Die Musik*, 21. Jahrgang 1928, S. 22–31, S. 22.

49 Hector Berlioz, *Le Journal des Débats politiques et littéraires*, 25. Januar 1835, S. 2, zit. in: Hascher, „Quand Schubert ,entra dans la gloire“, S. 34.

