

Abteilung: SFB 3-Musik Redakteur: Dorothea Diekmann  
Titel: Franz Liszt - Ein Portrait in drei Kapiteln: 1. Abgott  
und Schrecken der Umwelt: Schöpferische Imitation,  
Geniales und Firlefanz  
Reihe: MUSIKFORUM Autor: Knut Franke  
Sendetag: 9.4.1994 Sendezeit/Progr.: 20-22.00/SFB 3  
SFB/HD/ 0289

SENDER FREIES BERLIN

Manuskript produktionsreif

*JK*

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt; eine Verwertung ohne Genehmigung des Autors ist nicht gestattet. Insbesondere darf das Manuskript weder ganz noch teilweise abgeschrieben oder in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Eine Verbreitung im Rundfunk oder Fernsehen bedarf der Zustimmung des Senders Freies Berlin.

MS.- 238



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Eigentum des Senders Freies Berlin  
COPYRIGHT

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne Genehmigung des Autors nicht verwertet werden! Insbesondere darf es weder ganz noch teilweise noch in Auszügen abgeschrieben noch in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Für Rundfunkzwecke darf das Manuskript nur mit Genehmigung des SENDERS Freies Berlin benutzt werden.

SENDER FREIES BERLIN

E-Musik

**Franz Liszt**

**Eine Sendereihe in drei Teilen**

**Autor und Sprecher: Knut Franke**

**I. Abgott und Schrecken der Umwelt**

Regie: 1: Jeffrey Reid Baker: Homage to Liszt

3'16"

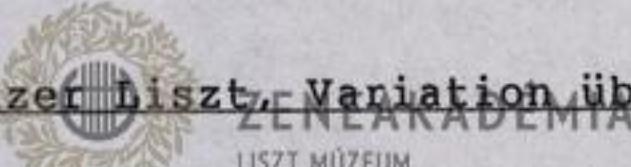
Als im Jahre 1987 der amerikanische Pianist Jeffrey Reid Baker in seinen Synthesizer  Versatzstücke aus Werken von Franz Liszt einprogrammierte, mit denen er im wahrsten Sinne des Wortes "spielte", tat er im Grunde nichts anderes, als seinem großen Meister mit der Technologie des Endes unseres Jahrhunderts nachzufolgen. Denn wenn man bedenkt, meine Damen und Herren, wie man improvisierenderweise das Tasteninstrument zu Liszts Zeiten gleichsam dazu überredete, das akustisch auszuspucken, was man haben wollte, so ist der Unterschied nur im Fütterungsprozeß des Aggregates, nicht aber in der Gedanklichkeit der thematischen Nahrungsvermittlung zu sehen. Die großen Konzerte jener Zeit verlangten von den Künstlern die segmentartige Aufreihung von Themen, ihre Verarbeitung und die Darbietung eines stichhaltigen neuen Ganzen. Daß dabei freilich eine immense gymnastische Qualifikation auch vonnöten war, die

Computer uns heute ersparen, ist eine andere Sache. Zumindest zeigte unser Eingangsbeispiel, daß Bakers "Homage to Liszt" die maschinenrealierte Intention eines modernen Zeitgenossen ist, die aus Liebe und Verehrung für jenen Mann entstand, der ein Gutstück auch unseres Konzertbetriebes und musikalischen Denkens und Könnens noch definiert - mehr als einhundert Jahre nach seinem Tode. Im ersten Teil unserer Sendereihe wollen wir uns mit den Anfängen des jungen Liszt beschäftigen, einer Phase in seinem Leben, die im allgemeinen Bewußtsein unserer Zeit nicht gerade hoch im Kurs steht - scheint sie doch - oberflächlich betrachtet - dazu angetan zu sein, das harsche Urteil über Liszt von Felix Mendelssohn zu bestätigen, das da wenig galant lautete: "Viel Finger, wenig Hirn!" Da nun aber von nichts nichts kommen kann, ist es schon wert, einmal den Anfang eines Weges bei einem Manne genauer zu betrachten, dessen Lehrer aus dem 18. Jahrhundert stammten und dessen geistige Nachfahren im 20. Jahrhundert mit Klangvisionen zu arbeiten begannen, die Liszt ihnen in seinen späteren Jahren offenbarte. Daß der Fall Liszt dabei nicht nur um das liebe Klavier, die Liebe und den lieben Gott drapiert werden kann, versteht sich von selbst. Liszt ist neben Wagner der radikalste Fall schöpferischer Ingenuität im 19. Jahrhundert und, aufgrund der Spezifik von Liszts Wirkungskreisen, auch derjenigen, der bis heute am nachhaltigsten weiterlebt. Doch davon ahnte niemand etwas im Dorfe Raiding, im ungarischen Gouvernement Sopron, als Adam Liszt und seiner Frau am 22. Oktober 1811 ein kleiner Sohn geboren wurde.

Adam Liszt, Angestellter bei den Esterhazys, war ein kunst-  
sinniger, aber keineswegs spezifisch begabter Mann. Er  
spielte Klavier, und als der kleine Franz sechs Jahre alt  
war, bemerkten die Eltern eine zunehmende Aufmerksamkeit  
des Kleinen, wenn Vater am Klavier saß, oder wenn Zigeuner-  
kunst oder Kirchenmusik erklang. Auch konnten die Eltern  
Liszt beobachten, wie ihr Sohn schon in diesen frühen Jah-  
ren von religiösen Dingen tief beeindruckt zu werden ver-  
mochte. Als Franz Liszt sieben Jahre zählte, begann sein  
Vater, ihn im Klavierspiel zu unterrichten. Im Folgejahr be-  
gann der kleine Mann, auf einfache Weise zu komponieren.  
Seine Gabe, rasch vom Blatt lesen zu können, begann sich  
ebenfalls früh abzuzeichnen. Als Liszt neun Jahre alt war,  
erschien er **erstmals** in der Öffentlichkeit, und als er am  
26. November 1820 im Eszterhazyschen Palast zum zweiten  
Male öffentlich musizierte, erklärten sich einige ungari-  
sche Aristokraten bereit, Geldmittel für die weitere Aus-  
bildung von Liszt zur Verfügung zu stellen. Die Eltern be-  
schließen 1821, ihren bisherigen Wohnsitz und die gesicher-  
te Stelle des Vaters aufzugeben und nach Wien zu ziehen.  
Carl Czerny - Beethovens bedeutender Schüler - und Antonio  
Salieri werden die Lehrer von Liszt im Klavierspiel und in  
Komposition. Die pianistischen Anfänge von Liszt in Wien  
müssen ziemlich chaotisch gewesen sein - und respektgebie-  
tend zugleich. Noch drei Jahrzehnte später hat Carl Czerny  
in seinen Lebenserinnerungen davon berichtet. Liszt blieb  
übrigens Carl Czerny bis an dessen Lebensende hin in tiefer  
Dankbarkeit und Verehrung verbunden. Das Jahr 1822 wurde

nun ein ganz besonderes im Leben des jungen Liszt. Er traf Franz Schubert, zu dessen glühendsten Apologeten Liszt werden sollte, er spielte zum ersten Mal öffentlich in Wien - und das war ein kompetenteres Pflaster als in Liszts näherer Heimat - und er komponierte ein kleines Klavierwerk, das seine erste gedruckte Komposition werden sollte. Und das kam so: 1819 hatte der Verleger Anton Diabelli, selbst ein ganz gediegener Komponist, einen kleinen Walzer verfaßt, den er den 50 prominentesten Komponisten bzw. komponierenden Virtuosen der k.u.k. Monarchie mit der Bitte um Lieferung je einer Walzer-Variation hatte zukommen lassen. Beethoven war ungehorsam, lieferte, wenn auch erst nach vier Jahren, nicht weniger als 33 Variationen - sie wurden einer der unvergleichlichsten Zyklen seiner Art für das  ZENEAKADÉMIA Klavier. Andere ~~gaben~~ <sup>hatten</sup> sich war geehrt, aber keine Mühe - etwa Hummel und Moscheles. Doch wieder andere, heute weniger bekannte Meister hingegen gingen nicht nur mit Liebe, sondern auch mit erstaunlichem Talent zu Werke: Hierzu gehören u.a. Mozarts Sohn Franz Xaver, ferner Riotte und Joseph Panny. Carl Czerny, der Lehrer von Liszt, lieferte auf Bitten Diabellis seine Variation und eine Coda, da Diabelli keinen Komponisten mit dem Anfangsbuchstaben "Z" hatte finden können, eine Veröffentlichung in alphabetischer Namensfolge aber im Sinn hatte. Und es war Carl Czerny, der seinem emsigen Schüler Franz Liszt hier eine Möglichkeit gab. Nicht ohne Rührung lesen wir in jenem Altdruck von 1823 über der Variation des kleinen Liszt: "Liszt Franz. Knabe von 11 Jahren, geboren in Ungarn."

Dieses kurze Werk wurde das erste erhalten gebliebene von Liszt, und es ist wahrlich ein noch heute höchst beachtenswertes Werk. Denn der kleine Liszt arbeitet seine kurze Variation nicht nur unter Anwendung jener Klaviersatztechnik, wie sie sich im Finalsatz von Beethovens "Appassionata" findet, sondern Liszt gehört auch zu den vier Komponisten, die das Dur des Originals ignorierten und zu einem ungleich wirkungsvolleren Moll griffen. Ich möchte Ihnen, verehrte Hörer, diese Kostbarkeit des frühen Liszt zeigen: Zunächst das Original, an das dann ohne Unterbrechung Liszts Variation angeschlossen ist. Ein furioses Talent zeigt sich hier.

Regie: 2: Diabelli, Walzer Liszt, Variation über den Walzer 1'48"  


Soweit das erste gedruckte Werk des 11jährigen Liszt, seine "Diabelli-Variation" aus dem Jahre 1822. Der große Fortschritt, den Liszt in der kurzen Zeit bei Czerny und Salieri gemacht hatte, ermutigte seinen Vater, mit seinem Sohn auf Kunstreisen zu gehen - die Biografie des jungen Mozart kommt einem in den Sinn, wenn auch, was den Vater anlangt, auf einem ungleich zivilisatorischeren Niveau. 1823 trifft der junge Liszt mit Beethoven zusammen; am 13. April des Jahres gibt Liszt ein zweites Konzert in Wien, und im Herbst zieht die Familie nach Paris - nicht ohne auf dem Weg dorthin eifrig im Rahmen öffentlicher Konzerte die Kasse noch ein wenig aufzustocken. Doch dann geschah etwas Erstaunliches, das man freilich heute eher mit Belustigung

zur Kenntnis nimmt: Liszt wurde die Aufnahme ins Pariser Conservatoire verweigert, und zwar mit der Begründung, daß er Ausländer sei. Der pikante Punkt hierbei ist, daß derjenige, der das Verdikt aussprach, Luigi Cherubini war – ein Mann, den man nun beileibe nicht als Franzosen bezeichnen kann... Liszt begann daraufhin, bei Paer Komposition zu studieren. Nebenher gab er in privaten Zirkeln viele Konzerte, trat erstmals öffentlich am 7. März 1824 in Paris auf, begab sich auf Reisen nach England und spielte dort sowohl in privatem Kreise als auch bei Hofe. In dieser Zeit entstanden einige Klavierwerke, vor allem Rondi und Variationszyklen – ein Tribut an die Mode. Es ist in der Tat erstaunlich, welche Einsicht Liszt bereits damals in pianistische Spezifika gewonnen hatte. Natürlich, das ist alles beste Czerny-Schule; wir können auch Einflüsse von Hummel und Cramer beobachten. Aber es ist der ordnende, dramaturgisch schlüssige Sinn jener Variationen, die uns aufhorchen lassen. Das sind modische Titel, aber – was das Niveau anlangt – keine modischen Variationen. Hören wir unter diesem Gesichtspunkt hier einmal einige Minuten aus den "Variations brillantes" auf ein Thema von Rossini von Liszt. Das Werk entstand 1824.

Regie: 3: Rossini-Variationen / Teil

3'55"

Zu dieser Zeit beschäftigte sich Liszt jedoch noch mit einem anderen Projekt, das dann mehr als eineinhalb Jahrhunderte aus dem Blickfeld nicht nur von Musikern, sondern

auch von Musikhistorikern geriet: Liszts einzige Oper "Don Sanche". Es handelt sich dabei um die Vertonung einer mittelalterlichen Rittergeschichte, bei der als Hauptakteure der Ritter Don Sanche, die Prinzessin Elzire (die sich anfänglich gegen Don Sanche sträubt) und Alidor auftreten, letzterer ein Zauberer, der gewissermaßen als Kustos das Schloß der Liebenden bewacht, in das nur Paare, nicht aber der arme verzweifelte Don Sanche Einlaß finden. Selbst Liszt wußte wohl nicht mehr, als seine früheste Biografin, Lina Ramann, ihn nach der Oper fragte, was mit der Partitur geworden ist und meinte nur abschätzend, es sei gut, daß das Werk offenbar durch ein Feuer verloren gegangen sei.

Dem aber war glücklicherweise nicht so. Im Oktober 1977, 152 Jahre nach seiner Premiere, erklang das Werk erneut in ZENEAKADEMIA Paris. Natürlich, wir dürfen dabei nicht vergessen, daß Liszt ein Junge von 13 bzw. 14 Jahren war, als die Oper entstand. Wir müssen auch annehmen, daß Liszt im Westentlichen nur das Particell angefertigt hatte; bei der Orchestration hat ihm höchstwahrscheinlich sein Lehrer Paer geholfen – dauerte es doch noch einige Jahrzehnte, ehe Liszt selbst seine Orchesterwerke angemessen zu instrumentieren vermochte. Aber die übrige Arbeit, die Erfindung der Themen, die dramaturgische Anordnung des Materials, die Zeichnung der Charaktere, das alles ist Liszts eigenes. Es ist natürlich nicht die Sprache, die wir von Liszt kennen, wie wir ihn sonst kennen. Hier schreibt einer aus einer anderen Erfahrungssphäre heraus, die der Generation vor ihm näherstand. Doch der Umgang mit der menschlichen Stimme wirkt erstaunlich; und man fragt sich nur, warum Liszt später als reifer

Mann nie wieder zu dem Sujet Oper zurückfand. Ich möchte Ihnen, meine Damen und Herren, nun einen Ausschnitt aus Liszts "Don Sanche" zeigen. Hören wir aus dem 1. Akt Rezitativ und Duett zwischen Don Sanche, dem liebesdurstigen Ritter, und Alidor, der die Schlüssel zu Don Sanches Glück in den Händen hält.

Regie: 4: aus Don Sanche, Rezitativ und Duett Don Sanche-Alidor 7'51"

Band II

Soweit Rezitativ und Duett zwischen Don Sanche und Alidor aus der Oper "Don Sanche" von Franz Liszt. Im Folgejahr 1826 komponierte Liszt einen Zyklus von 12 Etüden op. 1. Er benötigte sie als artistisches Vehikel für seine Konzertreise durch die französischen Provinzen und durch die Schweiz. Diese Werke, meine Damen und Herren, sind von allergrößtem Interesse, bilden sie doch die Grundlage zu den 12 Transzendenten Etüden, die Liszt in einer zweiten Version 1838 und in einer dritten 1851 vorlegte - und in letzterer werden sie heute auch aufgeführt. Um im Rahmen der zur Verfügung stehenden Sendezeit bleiben zu können, werde ich innerhalb des zweiten Teils unserer Lisztreihe die drei Fassungen der Transzendenten Etüden einander gegenüberstellen.

Liszt war inzwischen ein Reisevirtuose geworden. Er unterrichtete in besten Zirkeln, verliebte sich 1828 in die Prinzessin Caroline de Saint-Cricq und erfuhr auch erstmals den Widerstand eines besorgten adligen Vaters. Die Affaire mit

der Prinzessin greift seine Gesundheit an; auch möchte sich Liszt wieder der Kirche annähern, etwas, wovon ihm seine Mutter abrät. Liszt erkrankt schwer. Todesgerüchte beginnen zu zirkulieren. Während des Jahres 1829 - Liszt zählt nun 18 Jahre - erholt er sich langsam, wird aber in zunehmendem Maße von religiösen Zweifeln geplagt. Pessimismus hat sich in sein junges Leben eingeschlichen, und 1830 beginnt er, sein Leben als Konzertpianist zu hassen. Da Liszt nur eine recht rudimentäre Bildung zu dieser Zeit besaß, beginnt er, sich um einen Ausgleich zu bemühen: Er liest ausgiebig - nicht zuletzt durch die Begegnung mit zahlreichen bedeutenden Künstlern hierzu angeregt. Liszt trifft mit Heine, Victor Hugo und mit dem Padre Lamartine zusammen, der Liszts religiöses Weltbild im Hinblick auf eine christliche Verzückungsphilosophie nachhaltig beeinflußt. Es dauert bis 1834, da entsteht ein dreiteiliges Werk unter dem Titel "Apparitions". Nur wenige von Liszts musikalischen Zeitgenossen dürften das völlig Neuartige dieser Werke begriffen haben. Hier schreibt keiner mehr, dessen Lehrer ihm den Klaviersatz des späten 18. Jahrhunderts beigebracht haben, sondern Liszt hat nun gänzlich Neues, gänzlich Eigenes zu sagen. Die ärgerlicherweise immer wiederholte These, daß Liszt bis zu seinem 40. Lebensjahr im Grunde nichts von Belang komponiert habe, wird hier ad absurdum geführt. Hören wir das erste Stück aus "Apparitions". Liszt war damals reichlich 22 Jahre alt.

Regie: 5: Apparitions I

6'14"

Überhaupt wurde das Jahr 1834 zu einem ganz entscheidenden Abschnitt in Liszts Leben. Der Reifeprozeß, der sich bereits 1829/30 abgezeichnet hatte, hatte Liszt nicht nur zu einem religiös wachen, sondern auch zu einem sozial bemerkenswert alarmierten jungen Mann gemacht. Wir haben hier, in diesen frühen Jahren, den Keim zu Liszts unglaublicher materieller Freigiebigkeit jungen Künstlern und armen Menschen gegenüber zu sehen. Liszt hatte sich bereits 1830 zu einem Anhänger der Sozialutopien von Saint-Simon entwickelt. Das Rumoren der einfachen Leute beschäftigte ihn sehr. Religiöse Motive und soziale Empfänglichkeiten waren es nun, die zu zwei der bemerkenswertesten Schöpfungen von Liszt im Jahre 1834 führten: zu dem Klavierkonzert "De Profundis", das den Untertitel "instrumentaler Psalm" trägt, und zu dem Revolutionsstück "Lyon", mit dem Liszt sein "Album d'un Voyageur" in Anspielung auf den Lyoner Seidenweberaufstand eröffnet. Liszts "De Profundis" ist zweisälig und, vom zeitlichen Umfang her, sein ausgedehntestes Werk für Klavier und Orchester. Seine Form ist vollkommen neu und in dieser Weise sogar innerhalb von Liszts Schaffen singulär. Liszt schrieb zu dieser Zeit, daß "Musik sich mit Menschen und Gott" zu beschäftigen habe und er beabsichtigte mit seinem "De Profundis" - das übrigens erst in allerjüngster Zeit ins Blickfeld kam - eine Art "humanistische Musik" auf der Basis eines Psalms zu komponieren. Vergessen wir nicht: Liszt war zu dieser Zeit erst 22, 23

Jahre alt. In seltsamer Weise finden sich hier ganz erstaunliche Töne der Verinnerlichung und Kontemplation, der dramatischen Erregung und der pianistischen Wucht vereint. Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um ein hochbedeutendes, nicht nur zum Verständnis von Liszts Entwicklung entscheidendes Werk. Wir hören einen Teil des zweiten Satzes, der uns bis zum Ende - zum kaum greifbaren Ende der Komposition geleitet.

Regie: 6: aus De Profundis, 2. Satz

7'37"

Im selben Jahr 1834 komponierte Liszt, wie erwähnt, sein erstes musikalisches Reisetagebuch, das "Album d'un Voyageur", an dessen Anfang ein massives, marschähnliches Stück steht, das den Titel "Lyon" trägt. Es ist, musikalisch gesehen, sicherlich keine dem "De Profundis" vergleichbare Komposition; doch der programmatische Impetus von "Lyon" - nämlich eine Art sozialer Befreiungsmarsch - stellt etwas Besonderes dar. Hier ist Liszts "Lyon".

Regie: 7: Lyon

6'58"

Band III

Liszt hatte inzwischen Chopin kennengelernt und sich mit ihm angefreundet. Er hatte der Uraufführung der "Symphonie fantastique" von Berlioz 1830 beigewohnt und 1831 erstmals Paganini gehört. 1832 hatte Liszt entschieden, daß die musikalisch-philosophischen Vorlesungen von Fétis eine Pflichtteilnahme von seiner Seite aus erforderten, wie

überhaupt der Bildungshunger von Liszt in jener Zeit bemerkenswerte Energien freisetzte. Nebenher unterrichtete und konzertierte er viel. Eine fabelhafte Klaviertranskription von Berlioz "Symphonie fantastique" sollte zum Ausgangspunkt einer völlig neuartigen Kunst der Klaviertranskriptionstechnik werden und schließlich zu Liszts mustergültigen Arrangements der neun Beethovensinfonien führen - ein Projekt, an dem Liszt Jahrzehnte arbeiten sollte. Aber es dauerte nur bis 1837, da traf eine dunkle Wolke für Liszt auf - der in der Tat großartige Pianist Sigismund Thalberg (der übrigens der illegitime Sohn jenes Moritz Graf Dietrichstein war, der sich in der eingangs erwähnten Sammlung diverser "Diabelli-Variationen" gar nicht ungeschickt ebenfalls verewigt hatte). Thalberg war ein Jahr jünger als Liszt; ein feiner, hochkultivierter Mann und ein märchenhafter Pianist, dem die Nachwelt übel mitgespielt hat. Da zu jener Zeit noch die Personalunion von schöpferischem und nachschöpferischem Musiker existierte, sind Thalbergs Klavierwerke - vor allem Paraphrasen - immer gegen diejenigen von Liszt gestellt worden. Das ist gewiß nicht fair; denn Thalberg trat nie als musikalischer Schöpfer sui generis, sondern nur als hervorragender Klavierspieler auf, der beispielsweise ein ganz außergewöhnlich guter Beethoveninterpret gewesen sein soll. Nun, Thalberg also brachte bei Liszt für einige Zeit eine andere Seite zum Vorschein, die sich erst im Laufe der Zeit verlor. Liszt, bislang Abgott seines Publikums und Schrecken für jedwede pianistische Konkurrenz, wurde eifersüchtig. Als er sich mit Thalberg

traf, behandelte er ihn von oben herab. Bald bildeten sich in dem kunst- und sensationsdurstigen Paris zwei Parteien. Die Lisztianer standen gegen die Thalbergianer. Es geschah, was unter jenen Umständen geschehen mußte: die Öffentlichkeit verlangte ein Wettspiel. Wir sollten darüber heute nicht unbedingt die Nase rümpfen: haben wir nicht auch unsere Pianistenwettbewerbe und unsere Cliques dahinter? Nun, Liszt, der zunächst durch zahlreiche zusätzliche Konzerte etwas gegen den Erfolg von Thalberg unternommen hatte, sah sich plötzlich am 31. März 1837 im Palais der Prinzessin Belgiojoso Thalberg gegenüber. Man hatte das Programm sorgfältig gewählt. Thalberg spielte u.a. seine bis heute unvergessene "Moses-Fantasie" und demonstrierte seine ureigenste musikalische Erfindung, nämlich die "Daumenmelodie", die den Eindruck zu erwecken vermochte, als spiele hier einer mit drei Händen. Thalbergs Technik war makellos, seine Anschlagskultur offenbar nicht minder. Hören wir hier zur Verdeutlichung des Gesagten einen Ausschnitt aus Thalbergs "Moses"-Fantasie.

Regie: 8: Thalberg, Moses-Fantasie (Teil)

4'56"

Liszt konterte mit dem Divertissement auf eine Cavatine aus Pacinis "Niobe". Auch hiervon soll ein Ausschnitt das damalige Geschehen illustrieren.

Regie: 9: aus "Niobe"-Divertissement

3'56"

Der Unterschied ist bemerkenswert. Thalberg hält sich ausgiebig bei wenigen Motiven auf; Liszt bildet kürzere Phrasen und spickt sie jäher mit Überraschungseffekten. Der Thalbergschen Linie des schönen Klanges setzt Liszt gedankenreiche Kontrastbildung auf kleinerem Raum entgegen. Das Urteil der Öffentlichkeit war wahrhaft salomonisch: Man nannte Thalberg den "größten", Liszt hingegen den "einzigsten" Pianisten der Welt. Es ist ein Jammer, daß die Lebensbahn des feinen, noblen, übrigens Liszt gegenüber immer fairen Thalberg bald in die Privatheit eines italienischen Weingutes führen sollte. Thalberg war in jedem Falle ein ganz bemerkenswerter, aufrichtiger Mann. Doch noch ein anderer Musiker beschäftigte Liszt in jener Zeit. Seit er 1831 Paganini erstmals gehört hatte, verließ ihn die Idee nicht, daß man auf dem Klavier Ähnliches vollbringen können müßte wie Paganini auf der Geige. Liszt unterzog seine gesamte Klavier- und Kompositionstechnik einer kritischen Revision. Das Resultat waren zwei Zyklen im Jahre 1838: die bereits erwähnte 2. Version seiner 12 Etüden op. 1 und die Erstfassung von 6 Etüden auf Capricen von Paganini. Sie sind in der Tat furchterregend und beide werden heute nicht gespielt. Liszt selbst hatte wohl das Gefühl, hier etwas zu stark den Normalvirtuosen zu strapazieren - und er hatte auch zu Recht den Eindruck, daß sich kompositionstechnisch an diesen frühen Fassungen noch etwas verbessern ließ. Für uns Heutige freilich sind diese Frühfassungen der sechs

Paganini-Etüden von Liszt etwas absolut Singuläres, zeigen sie doch ein Spielniveau von Liszt, das schlichtweg heute auch dem normalen, wohl reputierten Lisztspieler kaum erreichbar ist. Wir alle kennen die berühmte "La Campanella"-Etüde.

Die Erfassung, übrigens nicht in gis-moll, sondern listenreich in as-moll notiert, ist aus besagten Gründen unbekannt. Hier, meine Damen und Herren, können Sie das Werk mit seinem monströsen pianistischen Aufwand - und seinem veränderten Material einmal hören.

Regie: 10: La Campanella - Urfassung

4'38"

Doch mit diesem 1838 entstandenen Werk haben wir dem Leben von Liszt etwas vorausgegriffen: Durch Alfred de Musset war Liszt nicht nur George Sand, sondern auch der Gräfin Marie d'Agoult 1834 begegnet. Die Beziehung von Liszt zu der Gräfin ist weithin bekannt. Weniger freilich hat man in der populären Liszt-Literatur über den Grafen d'Agoult erfahren, der sich als Inbegriff aristokratischer Noblesse und Fairneß verhielt und mit großer Würde die Probleme ertrug, die durch die Affäre seiner Frau mit Liszt in seine Familie getragen wurden. 1835 verließ Marie d'Agoult den Grafen und ihre Familie und verband sich mit Liszt. Die beiden sollten drei Kinder haben. Als erstes wurde die Tochter Blandine 1835 in Genf geboren. Vier Jahre später schrieb Liszt für sie sein erstes Lied, dem noch mehr als siebzig weitere im Laufe seines Lebens folgen sollten. Sein Titel "Englein

hold, im Lockengold" auf Worte des Marcese Cesare Bocella. In unserer Aufnahme wird ein historischer Flügel von Erard aus dem Jahre 1850 verwendet.

Regie: 11: Englein hold, im Lockengold

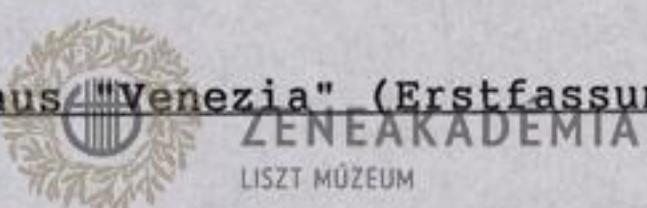
4'02"

Am 25. Dezember 1837 gebar Marie d'Agoult Liszt eine zweite Tochter, Cosima, die später als Frau von Hans von Bülow und danach als Frau von Richard Wagner auf ihre Weise Musikgeschichte machen sollte. Mit Beginn des Jahres 1838 begab sich das Paar nach Italien. Liszt schrieb in jener Zeit zahlreiche Klavierwerke, die programatisch ihrer Art sich auf literarische, bauliche und auf Vorlagen aus der Natur bezogen. Diese Werke gestaltete Liszt später um und vereinigte sie in seinen <sup>MU</sup>"Annés de pèlerinage". So entstand auch im Jahre 1839 die Urfassung des berühmten Supplements zu den "Annés de Pèlerinage", nämlich von "Venezia e Napoli". Dieser Zyklus ist bereits in der Erstfassung ein Kapitel für sich. Zunächst umfaßte er - im Unterschied zu der dreisätzigen Zweitfassung - vier Sätze. Liszt eliminierte jedoch später die beiden ersten und verwandte Gedanken des ersten Satzes der ersten Fassung in seiner sinfonischen Dichtung "Tasso". Interessant genug: Liszt hatte bereits den ersten Fahnenabzug der Erstfassung 1840 in den Händen, als er sich dazu entschloß, den Zyklus nicht zu veröffentlichen. Gründe hierfür sind uns bis heute nicht bekannt. Jedenfalls überarbeitete Liszt 1859 die letzten beiden Sätze der Erstfassung und fügte ein neues, kurzes Stück

ein. Die Sätze I und II entfielen. Auch in der Zweitfassung ist das pianistische Kabinettstück die Tarantella. In der Erstfassung hingegen ist sie nicht nur abschließender Kern, sondern auch ein Stück seltsamer Uneinheitlichkeit bei pianistischer Pyrofaktur. Sie ist weit geschwungen, verwandelt geigerische Springbogeneffekte ins Pianistische, entält einen Einschub, der an Schumann und - kurios genug - an Jazzrhythmen gemahnt - es ist ein gar seltsames, wahnsinnig schwieriges, wahnsinnig interessantes, doch zu Recht später von Liszt überarbeitetes Stück. Ich möchte Ihnen, meine Damen und Herren, diese Mischung heterogener Elemente nicht vorenthalten.

Regie: 12: Tarantella aus "Venezia" (Erstfassung 1838)

9'10"



Das war die Erstfassung der Tarantella aus "Venezia e Napoli" aus dem Jahre 1839 von Franz Liszt. Doch in diesem Jahre beschäftigte sich der Meister auch noch mit gänzlich anderem Material. Er schloß seine Transkriptionen aus Schuberts "Schwanengesang" ab und arbeitete an Übertragungen der "Winterreise". Hier können wir einen völlig anderen, der Würde und Größe der Vorlagen sich sehr wohl bewußten Liszt vernehmen. Welch eine Noblesse und Diskretion brachte Liszt beispielsweise in Schuberts "Lindenbaum" ein!

Regie: 13: Schubert-Liszt: Der Lindenbaum

5'47"

Liszt war Zeit seines Lebens der werbende Apostel von Schubert. Er hat die Pflege Schubertscher Werke nicht nur selbst vorangetrieben, sondern sie auch allen seinen Schülern mit Bedacht und Nachdruck ans Herz gelegt. Ohne Liszt wäre nicht nur die Beethoven-, sondern auch die Schubertrezeption wesentlich andere, langsamere Wege - wenn überhaupt - gegangen. Aber es gab noch einen dritten Meister, dessen Werke Liszt bis zum Lebensende beschäftigen sollten: Johann Sebastian Bach. Wir kennen heute natürlich seine großen Transkriptionen Bachscher Orgelfugen, wir wissen um den umfangreichen Zyklus "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". Seltsamerweise jedoch ist ein Klavierpräludium hierzu aus dem Jahre 1839 fast unbekannt geblieben. Es zeigt schon in dieser frühen Phase die Ehrfurcht des Jüngeren vor der Größe des Älteren.

Regie: 14: Präludium "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"

5'35"

Doch schon geraume Zeit arbeitete sich eine andere Seite von Liszt ans akustische Tageslicht: Wir wollen sie einmal den "makabren" Liszt nennen. Liszt, darüber muß man sich klar sein, war in der Tat eine faustische Natur, in der sich diabolische Neigungen und gretchenhafte Unschuldigkeiten ein seltsames Stelldichein gaben. Man hat über diese Seite von Liszt eigentlich nur im Zusammenhang mit späteren Kompositionen gesprochen. Daß aber die Quellen hierzu schon

in ganz früher Zeit liegen, ist im allgemeinen übersehen worden. Ein typisches - wenn auch kaum bekanntes und nur ganz selten aufgeführtes - Zeugnis hierfür ist das Konzertstück für Klavier und Streicher "Malédiction". Es geht bereits auf die Zeit Ende der 20er Jahre zurück, als Liszt in seinen späten Zehnern war. Um 1841 nun war dieses tief beeindruckende Werk in der heutigen Gestalt abgeschlossen.

Wer erwartet schon solcherlei vom dreißigjährigen Liszt? Hier ist nicht nur psychografische Diabolik antithetisch vernehmbar, sondern auch ein gutes Stück musikalischer Modernität.

Regie: 15: Malédiction (Teil)

7'30"



ZENEAKADÉMIA

Zur selben Zeit wie "Malédiction" entstanden zahlreiche Opernparaphrasen, deren Stil zwar technisch dem Konzertstück ebenbürtig ist, inhaltlich jedoch eine völlig andere Welt formuliert: die Welt des omnipotenten, freilich sehr gescheiten und sehr gebildeten Virtuosen. Norma, Don Giovanni und Robert der Teufel waren in Liszts Visier um 1841; er arrangierte Beethovens Septett, schrieb Lieder und Gelegenheitswerke wie das "Rheinweinlied" und vertiefte seine Kenntnis beim Umgang mit der menschlichen Stimme. Der "doppelte" Liszt - hier Virtuose - da musikalischer Philosoph - wird offenbar, eine Spaltung, die vieles zu der un-einheitlichen Bewertungsweise von Liszts Schaffen immer wieder beigetragen hat. Um 1846 hatte Liszt schon tief in die

Abgründe der menschlichen Seele und der menschlichen Existenz geschaut. Er hatte erkannt, daß ein Leben als Reisevirtuose nur eine Phase zu sein habe; Liszt suchte Haltepunkte geistiger Art. Schon um 1840 hatte er ausgerufen: "Immer Konzerte! Immer nur der Diener der Öffentlichkeit sein! Welch ein Geschäft!" Hinzu kam, daß sich Liszts Verhältnis zur Gräfin d'Agoult als nicht länger tragfähig erwiesen hatte. Es war etwas Einsames um ihn.

Regie: 16: Wer nie sein Brot mit Tränen aß (nach Goethe) 4'10"

"Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (nach Goethe) hatte mehr als nur zufällige Bedeutung. Im Jahre 1847 spielte Liszt in der Ukraine anlässlich einer Konzertreise, die seine letzte sein sollte. Im Februar des Jahres traf er die Fürstin von Sayn-Wittgenstein in Kiew, als er sich noch auf dem Weg nach Konstantinopel befand. Die Fürstin wußte bald, wie es innerlich um Liszt bestellt war. Sie schließlich gab den letzten Anstoß zu Liszts Entscheidung, die Konzertkarriere zu beenden. Das war in der Tat sehr weise. Denn so blieb Liszt in Erinnerung, wie er auf der Höhe seines Könnens zu musizieren vermochte. Viele jüngere Pianisten, die ihm nacheiferten, mögen ihm vielleicht in manchem Detail ähnlich gewesen sein. Nur gab es keinen, der so klug und so beizeiten sich zurückzog, um eine andere geistige Werkstatt zu eröffnen, wie Franz Liszt.

Regie: 17: Invocation (Urfassung) 1847

2'47"