

Ms 119

Die Hileigenlichkeiten der Kunst  
Frau Lirts dargestellt am musikalischen  
Material seines sog. Gewandes hinzugetheilt.

(Ms. N 9, Lirt.-Museum Weimar)

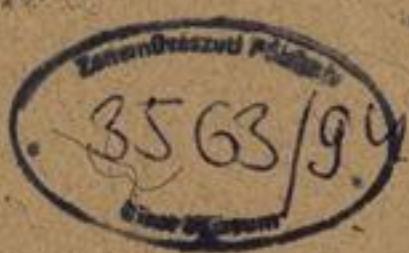


ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÖZEUM

von

Rudolf Róta

1936.



1. Dint ist doch die Reproduktion  
erfanke.

2. Dazu durch die Reproduktion,  
allein das  
weil die Brüderlied wieder  
de deutschen Theoren und Praxis ~~besteht~~

3. Sie also auf Grund des Reproduktions  
begriffes erfassbar ZENEAKADEMIA  
LISZT MUSEUM kritischen Eige-  
nlichkeit der Kunst kann d. art  
kann man nun folgende weisen  
hier zusammenfassen.

4. Die eigentliche Zweck vorstehender Rechte  
ist die auf Grund des Reproduktionsbe-  
griffes auf die festgestellten Objekten  
Eigentümlichkeit des gesuchten Schaffens  
einschließlich der Werke des  
dint auch am Ende vollständig noch  
nicht veröffentlicht etc.

## Tervonet.

1. Sint mindeneket a törvényszék a ügyorozáció folyamata  
körében meg.

2. M. ügyorozáció folyamata u.: ~~a gyakorlatban~~  
~~szemben a~~  
~~megfelelés~~ diktálás eljárásával, lehetséges  
melyes bennük a részük vonatkozóan  
más a 1830-as években, mint amit a körülle  
kerül kialakult, ahol a latlap is megvalósít-  
hassa.

2a) Mindenki? 2b) Ez a NEAKADÉMIÁIAS holt az ügyorozáció.  
2c) Meg nem minden épület, pl. a ~~személyi~~, ahol Pap. előtt működőként bonyolít  
3. Igen, hog ez a megvalósulás először bau is a  
fákkal szemben a műterem, dejei közelében, ahol  
nincsenek fákkal szemben a műterem előtt  
jelent, ha ennek díját az ügyorozáció; amik  
egészül a kezötti műterem a fákkal szemben  
való átmenetben. Ezt a díjat ~~az~~ <sup>rövid</sup> a törvényszék vorlati  
fizetési raktárgy birtokájába kerül.

4. Nincs lehatlás a törvényszék elnevezési művek  
az ügyorozáció?

5. Egyet a elnevezet a vorlatból, amelynek a törvényszék

Das der Begriff der Improvisation tatsächlich  
als Schluessel ~~sofort eine~~ Verwirklichung des ~~Liedeschen~~  
~~Theoretischen~~ nur ~~auch~~ ~~ausdrücklichen~~ ~~Flusses~~ direkt zeigen konnte,  
kann eine hure Darstellung des Letzteren, ferner  
die Darstellung ~~ihre~~ Denchungen wie ihrer inneren  
Zusammenhänge mit dem Prinzip des Improvisatorischen  
am deutlichsten beweisen. In diesem Sinne können wir  
den Inhalt und Sinn der Wörtern von dir folgen-  
demanen hier zusammenfassen:



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

wollen zuächst

2

2  
Sinne können wir den Inhalt und Sinn der Schriften von Lise folgendermaßen kurz zusammenfassen:

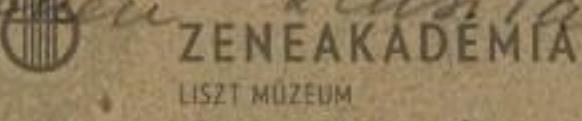
(2a) Die romantische Kunstauffassung Lints war  
voll in der zeitgenössischen allgemeinen romantischen  
Welt- und Kunstauffassung, die sich in Frankreich  
zu Lint's Zeiten  
(mit der Julirevolution sorgten auch einen politischen  
Krieg gekämpft. Lint greift alle politischen, religiösen,  
sozial-humanitären und literarisch-ästhetischen Pro-  
meute dieser Welt- und Kunstauffassung auf und  
will sie auch auf die Kunst übertragen. Demgemäß hat  
sich dieselbe auf <sup>ZENEAKADEMIA</sup> in die ~~zeitgenössische~~ ~~auffassung~~ wieder, so  
die romantische Kunst <sup>Lint</sup> ~~laut~~ <sup>zum</sup> den romantischen Theorien  
vor allem die Politischen und Sozial-humanitären  
Lint ebenfalls politische, sozial-humanitäre, religiöse  
und literarische Wesenszüge. Über die Politischen und  
Sozial-humanitären spricht sich Lint in den Aufsätzen  
„Über zukünftige Kirschenmusik“ und „Zur Stellung  
de Künstler-Freund“ wo <sup>Lint 2. Dgl.</sup> ~~et cetera~~ behauptet, <sup>dass</sup> der wahre  
 Sinn der Kunst ist, dass sie „humanistisch“ sei  
— ~~Lint's eigenes Wort~~ — d.h., dass sie die Menschen  
dem wirklichen Glauben zu führe und ihn somit „eine  
symbolische Friedenszeit eröffne“, in denen schatten sie  
in einer wahren Gemeinschaft ruhen können. ~~Die~~

Die romantische Kunst durchdringt Lins Wurzeln in  
allgemeinen  
de religiösen, romantischen Welt- und Kunst-  
durchdringung, die mit der Julirevolution auch ~~die~~  
politischen Kreis ergriffen. Linz greift ~~die~~ alle politischen,  
religiösen, sozial-kommunistischen, literarisch-ästhetischen  
Themen/diese Weltanschauung auf und will ~~die~~ sie auch  
auf ~~die~~ die Kunst ~~hier~~, also romantisch werden und aus  
dieser Beziehung dem ~~hier~~ die Kunst erschaffen. Dies  
gelingt ihm dann in seinem Werk "Über un-  
heimliche Stickerei", worin er behauptet, der  
Wahrheit ~~die~~ und ~~wirkliche~~ Aufgabe der Kunst sei,  
dass ~~die~~ <sup>ne</sup> Freiheit ~~an~~ <sup>drei</sup> ~~zu~~ <sup>der</sup> Berufshöre. Sie ruht  
in dieser Gegenwart nicht Linz die "kunstistische  
Kunst" und ~~die~~ <sup>die</sup> Form er fordert dann von ihr,  
dass sie sei "weitherrlich, stark und wirthschaftlich", die  
vereinige "in kolossaln Verhältnissen Theater und  
Kirche", sie sei "rythmisch dramatisch und heilig,  
prachtvoll und einfach, feuerlich und ernst,  
feurig und unheimlich, sturmisch und ruhevoll,  
klas und innig." So wird sie die Freiheit den <sup>he</sup> ~~den~~  
Kunstwerken <sup>sie</sup> befreien und <sup>die</sup> neuen symbolischen  
Friedensreich eröffnen, in denen Schatten in einer weisen  
Gemeinschaft wird leben können.

Demgemäß hat die romantische Kunst  
auf den romantischen Theorien d'nts ebenfalls  
politische, sozial-humane, religiöse, littera-  
turliche Besinnung. Über die Politischen und  
sozial-humanen Läden spricht sich d'nt in  
den Aufsätzen „Über reine Künste“  
und „Über die <sup>zu Stellung</sup> Künste“ aus, wo  
er ~~unterrichtet~~ behauptet, der Welte könne der  
Kunst ist, dass sie „humanistisch“ sei —  
d'nt's eigenes Wort — d. h., dass sie die Mensch-  
heit dem ~~wahren~~ <sup>romantischen</sup> Frieden aufzuführe, und ihr  
somit ~~die~~ jenes symbolische Friedenreich <sup>eröffne</sup>, ~~zu öffnen~~  
in dessen Schatten sie in einer wahren Gemeinschaft  
stille wird ruhen können. — Sie litterarischen Besinn-  
ungen des Kunst ~~und~~ <sup>romantischen</sup> Theaters d'nt behauptet  
dass ~~und~~ obgleich d'nt dara, dass die Russen  
die Möglichkeit besitzen entsprechend <sup>dem</sup> sind  
dass sie <sup>zu erblieben</sup> darin sie  
dank d'nt in jener Fähigkeit der Kunst, nur  
litterarischen, oder sonstigen außermährlichen  
Elementen zusammengehen kann, ~~zu erblicken~~.  
Diese Fähigkeit des Zusammengehens der Kunst  
mit außermährlichen, jedoch vorwiegend mit litterar.

1

Das Wesen der Kunst von Frau Liszt ist durch den  
Begriff der munterlichen Improvisation, durch das  
Prinzip des Improvisatorischen überhaupt in seine so-  
menthre Seitung am vollsten zu erfassen. Zu Be-  
griffe der Improvisation, also zu Prinzip des Impro-  
visatorischen Faud wahrscheinlich direkt den Schlüssel  
zu praktisch-musikalischen Verwirklichung seiner  
romantisch-theoretischen Ausguschausgaben, die  
laut dem Zeidniss seiner in den Jahren von  
1834 bis 1840 entstandenen Schriften diese Verwirkl-  
ichung tatsächlich vorangetragen.



nnchen Elementes bedeutet letzten Endes nichts  
anderes, als die Tendenz des Programms,  
die also demnach <sup>als</sup> ein wesentlicher Faktor der  
romantischen muss zu werden ist. - Viele ref-  
inzipielle Fragen aber entstehen aus  
jennem religiösen Wesen des romantischen  
Gedankens, die nicht auf Grund der religiösi-  
schen ~~religiösen~~ des allgemeinen romantischen  
Welt- und Kunstanschauung ~~in~~ kommt  
~~hat~~, erneuen müssen glaubte und kann.  
könnte.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Literarischen Wesenszüge des romantischen Kunst  
 ein anderes wesentliches Gedanke des sozialistischen  
 Kunst-  
 Überhaups dient ist die Idee des Programms,  
 die in ~~seiner~~ ~~der~~ ~~die~~ ~~die~~ die eigentlich  
 ja schon im Begriffe der „Humanistischen Kunst“ inbe-  
 griffen ist. Der Begriff „humanistische Kunst“ bringt ja  
 schon die Möglichkeit eines Zusammengehens der  
 neuen und ausserordentlichen Elementen. Und es ist  
 ein eine logische Folgerung, wenn dient sagt: es ist „nichts  
 weiter“ — ~~die~~ Die ausserordentlichen Zu-  
 sammenhänge der Kunst überhaupt sind sowohl als  
 ein überschlickes ~~Wort~~ ZENAKADEMIA  
 LISZT MUSEUM  
 Beschriftung des romantischen Kunst-  
 deutung zu erwarten.

Endlich ~~sind~~ sind neben diesen Gedanken ~~die~~ jene  
 auf religiöse Grundlage aufgebauten ~~Gedanken~~ dient  
 Ideen dient herauszustellen, die vielleicht am besten  
 seine ~~in~~ Romantik ~~hat~~ hervorbliebenen Canen und  
 den eigentlichen Kern seiner sozialistischen Theorien  
 bedeuten. Denen Gedanken und hauptsächlich in seinen  
 sog. Reisebeschreibungen aufgefunden und ~~haben~~ angeführt  
~~gejagt~~: und berichten sich auf jenen paulsen-  
 Linien, bessergesagt: kosmischen Erwartung der Kunst,  
 die dient in ~~der~~ erkennt und die dient für den Künstler  
~~abstrakt und eigentlich viel weniger wert~~  
 Wert der Kunst hält. Er sagt:

aus dem Dekanat auf ~~der~~ - ~~die~~ - ~~die~~ - ~~die~~ - 3  
 eine humanistische Kunst sei „weitherrlich, stark und wirthschaftlich“; sie vereinige „in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche“; sie sei „zgleich dramatisch und heilig, prachtentfaltet und einfach, feuerlich und ernst, feurig und unvergelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“ ~~aber, ferns fogg aber auch aus deu~~  
~~nimm me den~~ ~~meine humanistische Kunst, dann~~  
~~Wolfe nahe bringen soll; deswegen~~  
u.a. „die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhalten den Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Kunst“; die Einführung des Kunshunterrichts in den Volksschulen; eine Fotochirchakule der Kunst außerhalb des Konservatoriums <sup>ZENEAKADEMIA LISZT MUSEUM</sup>; Lehrstühle für Kunsthgeschichte und (Kunst-)Philosophie; eine wohlfeste Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Kunst bis auf unsere Zeit“; u.s.w.

~~In seinen anderen Schriften entwickelt dirt solche Gedanken über die Kunst, in denen die literarischen und religiösen Tendenzen seines Berufes ebenfalls zu erkennen sind. So hauptsächlich in seinen populärerhalteten Reisebriefen, wo er mir erläuterte die Idee der Programmatik aufzufügt~~

~~die zeitgenössische, litterarischen und religiösen Elementen wie dann in folgenden Gedanken dirts auffinden.~~  
 Die Kunst hat die Fähigkeit und demnachfolge auch die Fähigkeit,

mit literarischen, oder anderen außermusikalischen Programmen  
zusammenzuführen. (Vgl. G. S. Bd. II. S. 130), — Dann: die Musik  
bringt immer etwas „Unbestimmtes“, dialetisch nicht Faßbares  
in sich, wodurch sie ~~ein~~ eine eigenartige Beziehung zum Göttlichen,  
zu diesem ebenfalls Unbestimmten und Unfaßbaren herstellt  
kann. „Diese Beziehung zum göttlichen, zu sämlichen und  
reinsten Unendlichkeit und Ewigkeit, also Beziehungen,  
die ins Grenzenlose sich auflösen, in Verhältnisse, die  
vom Intellekt nicht mehr fassbar sind, kann durch  
ihre schon erwähnte Unbestimmtheit die Kunst am besten  
berühren, als jede andere Kunst, offenkundigen“ (Vgl. Notiz,  
Teil d. i. s. f. Kl. S. 52). Seinenfolge ist die Musik dem  
im Weltall sich offenkundig ZEENEAKADEMIE Rodeus, dem Narro-  
homo gegenüber. Ithoromos, Ithrodous (vgl. G. S. II.  
S. 153); jedoch mit dem Weltall stets in <sup>bleibende</sup> Zusammenhang. —  
In diese höchst subjektive Deutung der Kunst liegt der  
Kern der romantischen Kunstauffassung d'ints, der  
Romantik d'ints überhaupt; dass ~~es~~ diese Deutung  
letztens religiöse, wenn auch pantheistische Grund-  
lagen hat, die — wie gesagt — <sup>von</sup> der allgemeinen  
religiösen, romantischen Weltanschauung inspiriert ist,  
braucht nicht noch einmal bestätigt werden.

Glaue ihres

~~dieses~~ ~~Zusammenhang~~ ~~seines~~ ~~Lebens~~  
bekommen zu werden

der Kreiste und Walste ihm also die Murr  
ist letzter Endes aus diesem ~~Zusammenhang~~  
heraus f"r diesen Zusammenhang auf die  
Forschheit wissen zu wollen. Mit dieser sul-  
fektiv wiedergewoben Haltung dient der Murr  
gegen das ~~Leben~~ aber ~~seine~~ schliesslich wi-  
derum ~~die~~ Aufschluss seines Gesamtbildes.  
~~Dennoch~~ ~~gegen~~ ~~ästhetischen~~ Grundgedanken



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MUZEUM

(26). Von <sup>sich</sup> diese Ideen in den Improvisationsbegriff  
satzähnlich einzubauen lassen und dass sonst die  
partisch-mentalische Gewöhnlichkeit des dichterischen Sprachauf-  
fanges satzähnlich auf Grund des Improvisationsprinzips  
geworden ~~würde~~<sup>würde</sup>, kann man mehr ohne Gedächtnis eingesetzen  
werden. V. o. S. 43. l. } 5.

5.

Wie Sie in den Drats schreien oft wiederkehrenden  
Baudrucke wir „unplötzlich schaffen“; den Stören  
in den „Haupublichen der Einigung“ durch  
Einführung fassen wir s.w., sind ja schon zweifel-  
se und offensichtliche Meuphe, Beupen de  
Improvisation.  ZENEAKADÉMIA  
~~Das~~ ~~aus~~ ~~das~~ ~~aus~~  
aber nicht nur auf Grund die konventionellen Ideen  
~~der~~ die Improvisation in den Griff  
die Improvisation auszubauen sind, werden  
auch die vorhin erwähnten Vorschriften, dafür  
wollen wir noch folgendes Zitat d'nt wiedergeben,  
die ~~an~~ ~~an~~ Rausch. Das nebst den konventionellen  
Ideen auch noch soviel praktische Ressourcen  
in der Improvisation Shalter sind, dafür ~~wollen~~  
das ~~ein~~ folgendes Beispiel als Beispiele bestätigen. Dir  
Karin folgendes Beispiel als Beispiele bestätigen. Dir  
forderde in einem seiner Stören in Polen  
das Publikum auf, „Um Theatren für Impro-  
visationen zu stellen. ~~Saint~~ schreibt nun Drat  
an Rausch: L. Dr. 42. 73. II.

3. Bevor wir nun <sup>also</sup> Platz einnehmen wollen, die stilistischen Eigenartlichkeiten der Kunst von dicht ~~und~~  
auf Grund des ~~und~~ <sup>darnedelles, Violin</sup> Improvisations-Begriffe ~~abnehmen, wollen~~  
~~(aus an diese Stelle folgende Beurteilung zu nicht enthalten: \*)~~  
~~wird folgende weiteren Bemerkungen aussprechen: erstens,~~  
~~das die Improvisation wahrscheinlich von Papinius~~  
~~Kunst in die Kunst dichts übergegangen ist und~~  
~~das der allberühmte große Eindeich Papinius auf~~  
~~dicht wahrscheinlich in diesem Moment <sup>nich können</sup> zu sein~~  
~~lässt; zweitens, dass obwohl die erste volle Erfüllung~~  
~~des dichtschen Thls  ZENEAKADÉMIA LISZT MÜZEUM~~  
~~principes~~ in seinen sog. frühen Klavierwerken voll  
~~endet ist, trotzdem kann die ganze Kunst dichts~~  
~~auf Grund des frühen Klav.-Werke expandieren,~~  
~~da das schaffen dichts von den frühen Klavierwerken~~  
~~nicht in gewisster abweichen, was außer dem Vergleich~~  
~~der beiden Schaffensperioden etc.~~

\* Das der Kunst von dicht <sup>etwa</sup> stilistisch die Im-  
 provisation zu Grunde liegt, kann noch dadurch  
 bedingt werden, dass dicht erst nach seinem berühmten  
 und oft meinderten ~~Leben~~ sog. Papinius-Celebrius zu

produziert aufzeigt. Im Jahre 1832 hört  
der Papuccini nur ersten Urteil. Bis dahin  
findet von ~~die~~ tatsächlich keine ~~ist nicht~~  
~~seine~~ aus den in ~~sozusagen~~ Kindesjahren und voll-  
ständig auf Greys Einfluss und in Greys Stil ge-  
kolorierten ~~Kompositionen~~ Klavierstücke keine original-  
komposition. Das aber die grobe und ~~so~~ un-  
~~produktive~~ Produzierende Einfluss Papuccinis  
auf Dicht gerade im improvisatorischen Zug der  
Kunst von Papuccinis besteht, wurde an anderer  
Stelle schon zweifellos schon erwiesen worden.

7) Die wirkliche Erfüllung des auf dem Improvisation-Prin-  
zip aufgebauten drücklichen Stiles sind gewiss die innersten  
Prinzipien der Improvisation die sog. frühen Klavierwerke  
vonder Dicht. Von jedoch die späteren Werke dicht allein  
eine Erweiterung, nicht aber eine verdeckte Höherung  
seines in den frühen Klavierwerken verwirklichten  
Stiles bedeuten, kann diese Vergleich der  
verschiedenen Schaffensperioden <sup>vom</sup> nicht auch noch folgende  
hierzu Selbstbiographische Thene dichts beweisen:

4. ~~Die aus dem Improvisationsbegriffe ableitbaren Stilelemente~~  
 auf Grund des ~~aus dem~~ Improvisationsbegriffes ~~ableitbaren~~ Stilelement  
 der Kunst kann man nun folgendem annehmen kurz  
 zusammenfassen.

Zu Allgemeinem ist der romantisches Stil dints vor-  
 wiegend Ausdrucksmeister, Empfindungsmeister ~~ist sub-~~  
 jektivsformen des Improvisativa ~~Kanon dies in sich all-~~  
 zu verstehen. - Eine weitere Folge ist ferns das Verschweben  
 des Hauptgewichtes von der munterlichen Substanz auf  
 das rein Klaupliche der Kunst. Es folgt aus dem Im-  
 provisationsbegriff, aus dem „im Romantik schaffen“, „un-  
 plötzlich schaffen“) aus der „Eingebung des Hauptschlusses“,  
 das zusammenhangende Formkonzeptieren und ein  
 größeres Aufbau umgängen müssen, oder das an  
 ihre Stelle gerade das Klauplich Gestaltende, dynamische  
 Formende treten muss. Mit dem Klauplichen Romantik  
 hängt daher zusammen ein gewisse virtuose Taktus,  
 das zweifellos auch zu den Stilelementen der dritten  
 Punkt zu zählen ist. Jedemfalls ist die Virtuosität gewis-  
 senmaßen hauptsächlich nur Mittel, dem Klauplichen  
 Romantik alle, d. h. die möglichen Grenzen zu öffnen.  
 Das das virtuose Romantik oft ~~dies~~ zwecke unterliegt,  
 eine gewisse aus den romantisches Ideen dints leicht  
 motivierbare Entrückung ~~der Melodien aufzubeschwören~~  
 ist aus manchen Wörtern dints zu erkennen, wo z. B.  
 in seinem Nervolog über Papilio, wo es sagt: „So stürzt  
 war die Sensation, die er erregte, so mächtig der Zauber auf“

10

die Einbildungskraft, dass sich diese nicht nur auf das  
Dereich der Wirklichkeit zu beschranken wusste. "Das  
auffallende Wort: „Sensation“ das hier nicht gelungen,  
wagt, dem die Vorstellung ein <sup>Lebewohl</sup> ~~Lebewohl~~ <sup>zu</sup> ~~zu~~ <sup>zurückblick</sup> ~~zur~~ <sup>in</sup> ~~in~~ <sup>romantisch</sup> ~~romantisch~~ <sup>deutendes</sup>  
Fahrt seines Meisters ist. — ~~Deletet wollen wir~~

Um Einzelheiten könnte man noch über die Melodien-  
schöpfungen des Romantik dicht noch Folgendes sagen:  
~~Die Rhythmus und Thematik bestimmt eine~~ ~~harmonie~~  
So dass die Rhythmus und Thematik in dichts Spiel immer  
~~gezwungen~~ so konzipiert ist, dass sie in ihrer Plastizität  
die Einheit eines soust, wie gesagt, ~~harmonisch~~ <sup>mit</sup>  
dynamischen Mitteln gestalteter grosser Form gewinne-  
manen sollen im Voraheaden reicht. Ein Rhythmus einer  
deutschen Komposition  ~~ist~~ <sup>ZENEAKADEMIA</sup> ~~MUSEUM~~ des Stils, um  
den Kern der ganze Bau sich entfaltet. Sie in  
diesem Sinne genommen ihre Plastizität die  
Rhythmus dichts ist hauptsächlich mit frequenten  
syntaktischen Mitteln, oder ~~aus~~ <sup>roylicher</sup> ~~eine~~ durch Ausdeh-  
nung des ~~aber~~ ebenfalls auf Grund der rein künstlerischen  
Prinzipien erhabenen Harmonie verwirklicht.

Am wesentlichsten und aber die rhythmischen und  
harmonischen Eigenschaften des Meisters von dicht.  
Im rhythmischen Sinne ist hauptsächlich die docke-  
nung von den metrischen Schichten herzustellen  
und was die docknung in zweifacher Richtung:  
nächst in die Richtung des <sup>der</sup> Inhalten eines metri-  
schen Hauptakzentes innerhalb vom metrischen Grundlage

11

rech los lösen und freien rhythmischen Einheiten, <sup>die</sup> feste in die Rhythmus einer vollständigen Befreiung von <sup>im</sup> ~~metrischen~~ <sup>harmonischen</sup> Symmetrie oder ~~metrisch~~ <sup>harmonisch</sup> erscheinenden Bedeutung. Fürs Erste sind z. Bgl. die sop. ungleicher, rhythmische Gruppen, wie Quintolen, Septuolen charakteristisch; fürs Zweite die A von Taktbereich- und unabhängig, die die Bedeutung der Takte fast überhaupt will einsetzbaren Bildungen, die z. Bgl. Kadenz-Haltung, aufsetzende Bassadenen und Figuren bereichend. — Zur harmonischen Seite ist die Lösung von Mr. Tonaleiter-Dominant de Manik die wichtigsten. Diese Lösung ~~folgt~~ eben das ebenfalls in zwei typisch <sup>LISZT MUSEUM</sup> Erkennungsformen, die ist erstens in der Art und Weise auffallend, wie dient die innere Derichtung der im klassischen Stile genannten Kadenzierung durch wechselnde, enharmonische u.s.w. Modulationsen locat, so dass dann ~~die~~ ~~gefüge~~ ~~die~~ Harmonien eigentlich ~~so den~~ ~~der~~ Kadenzierung zweitens aber ist sie durch die Chromatik, und durch das an die Stelle der klassischen Clatouischen Prinzip, trekkenden Chromatischen Prinzip überhaupt vollzogen. Alle Harmonischen Eigentümlichkeiten dienen ließ letzter Endes dieses chromatischen Prinzip zu freude, auf das an Stelle eurhythmischer Gestalt sich Bilderungen zusammenfassend eingewiesen sein. — ~~und~~

zuletzt wäre noch ~~die~~ das Form-Probleme des  
Werke von Dint zu erwähnen. Gedoch das im Zu-  
sammenhang des neu-klassischen Elemente des Stils von  
Dint gesagte kann das Problem genügend charakters-  
tieren. Als Abschluss der Darstellung der Stileigentüm-  
lichkeiten der Antikellen Kunst wollen wir uns noch  
einmal wiederholen, dass auch in den zuletzt dargestellten  
einzelnen Stilelementen das Impersonations-Prinzip  
deutlich zu erkennen ist.

Der eigentliche Zweck vor liegenden Referates  
ist, die auf ~~der~~ <sup>teils auf</sup> bisher theoretischen Wege, teils  
auf Grund des ~~geradezu~~ <sup>von</sup> ZENEAKADÉMIA LISZT MÖZUM ~~ausgestrahltes~~ <sup>ausgestrahlte</sup> Werke von Dint  
# behaupteten Stileigentümlichkeiten nun auch  
am bisher vollständig nicht veröffentlichten  
museumsländlichen Material seines aus den Jahren vo  
1829 bis 1833 entstammenden und in Berlin be-  
findlichen Skizzenbuches (S. N. 9, Dint-Museum,  
Berlin) nachzuweisen. Das Material des Skizzen-  
buches kann die oben dargestellten Stileigentümlich-  
keiten <sup>sowogenau</sup> ~~im~~ geschicktlichen Weise beweisen.  
Allein den bisher erwähnten und herausgestellten  
Stilelementen kleineren sich Polster an, die für den  
Stil de Rovigno sowie des Kinderjahre von Dint  
charakteristisch <sup>sind und die</sup> ~~waren, aber nicht die~~ klassizistische  
benennen können. °°

Das Wesen der Kunst von Franz Liszt ist durch den Begriff des musikalischen Improvisation, durch das Prinzip des Improvisatorischen in seine romantischen Bedeutung am vollsten zu erfassen. Im Begriffe der Improvisation, also im Prinzip des Improvisatorischen fand natürlich Liszt den Schlüssel zur praktisch-musikalischen Verwirklichung seiner romantisch-theoretischen Musikauschauungen, die laut dem Zeugnis seines in den Jahren von 1838 bis 1840 entstandenen Schriften gerade dieser Verwirklichung vorauseiteten.

Um der Begriff der Improvisation tatsächlich als Schlüssel zur musikalischen Verwirklichung der theoretischen Auschauungen Liszts dienen könnte, kann eine kurze Darstellung der letzteren, ferner die Darstellung ihrer inneren Zusammenhänge mit dem praktisch-musikalischen Prinzip des Improvisatorischen am deutlichsten beweisen. In diesem

2.

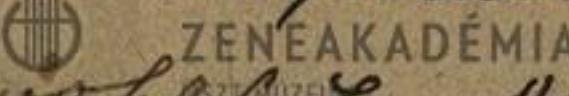
lmeine wollen wir <sup>nun</sup> zunächst den Inhalt und den  
Innern der Schriften von Dints kurz zusammenfassen.

Die romantische Kunst durchaus außerhalb Dints war erst  
in der zeitgenössischen allgemeinen romantischen Welt-  
und Kunstausschauung, die sich in Frankreich zu  
Dints Zeiten mit der Julirevolution sogenannte auch  
einen politischen Sieg erkämpftet. Dint greift alle po-  
litischen, sozial-humauistischen, literarischen und re-  
ligiösen Romantik dieser Welt- und Kunstausschauung  
auf und will sie auch auf die Punkt übertragen.  
Demgemäß spiegeln sie  ZENÉAKADEMIA LISZT MUSEUM in Dints Kunstauffassung  
wieder.

Eine der Hauptgedanken also dieser <sup>Dints</sup> Kunstauffassung  
ist jene aus politischen Erwägungen entstammende Behaup-  
tung Dints, dass der wahre Sinn der Kunst darin besteht, dass  
die „humanistisch sei“, d.h., dass sie die Menschheit dem  
wirklichen Glauben aufstöhne, und ihr somit jenes sym-  
bolische „Friedenszelt“ eröffne, in dessen Schatten sie in  
einer „wahren Gemeinschaft“ ruhen können. — Aus  
diese Behauptung folgt zunächst, dass die „humanistische  
Kunst sei“ weithin, ~~und~~ stark und wirksam, "sie vereinige  
„in kolosalen Verhältnissen Theater und Kirche“, sie sei

„ zugleich dramatische und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungerigelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“ Ferner aber folgt auch aus dem Begriffe des „humanistischen Kunst“, dass man sie dem Volke näher bringen muss; denn wegen <sup>also</sup> fordert dann Lind vom Staat u.a. „die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenen Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Kunst“; „die Einführung des Kunstunterrichts in den Volksschulen“; „eine Fort- schrittschule der Kunst außerhalb des Konservatoriums“; „einen Lehrtisch für Kunstgeschichte und (Kunst-) Philosophie“; „eine wohlferte Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Kunst bis auf unsere Zeit“; u.s.w.

Ein andere wesentliche Gedanke des romantischen Kunstausschusses dient ist die Idee des Programmkunst, die eigentlich ja schon im Begriffe des „humanistischen Kunst“ in begriffen ist. Der Begriff „humanistische Kunst“ bringt ja schon die Behauptung der Möglichkeit eines Zusammengehens der Kunst mit außerkünstlichen Elementen. Und es ist <sup>Ausdruck</sup> eine logische Folgerung, wenn dient sagt: es ist „nicht unmöglich und vor allem nicht



ZENEAKADÉMIA

SZENT LŐWE

lächerlich — wie man so häufig zu sagen beliebt —, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Hintergrundlage seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzung und ängstlich gewaltsame Schärfe zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition im Grunde gegeben hat. Der Kritik steht es sodann frei, eine mehr oder weniger rationale und glückliche Manifestation des Gedankens zu laufen und zu loben. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, müßige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Komponist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die <sup>als</sup> ~~auf nichts fassen~~ ZENEAKADÉMIA vermeiden. — Die unverhältnismäßigen Zusammenhänge der Kunst überhaupt sind sonst als ein wesentliches Prinzip der romantischen Einheitdeutung zu erinnern. —

Endlich sind neben diesen Gedanken jene auf religiöser Grundlage aufgebauten Ideen d'irs herauszustellen, die vielleicht am tiefsten in seine Romantik hineinblicken lassen und den eigentlichen Kern seiner romantischen Theorien bedeuten. Diese Gedanken sind hauptsächlich in den sog. „Reisebriefen“ aufzufinden und beziehen sich auf jene paulistische, besser gesagt: kosmische Eigenart der Kunst, die d'irt in ihr erkennt

und die es für den höchsten ästhetischen und eigentlichen  
metaphysischen Wert der Kunst hält. Er sagt, dass  
die Kunst immer etwas „Unbestimmtes“; dialektisch nicht  
faßbares in sich biegt, wodurch sie in eine eigenartige Be-  
ziehung zum Göttlichen, zu diesen ebenfalls unbestimmten,  
und Unfaßbaren geraten kann, und zwar besser, als jede  
andere Kunst. Die Kunst ist dem im Weltall sich offen-  
barenden Mikrokosmos, also dem Makrokosmos gegenüber-  
gestellt, Mikrokosmos, Mikrodeus, und bleibt somit mit dem  
Weltall ständig in Zusammenhang. Das Liefste und Wohlste  
lautet <sup>dieser</sup> demnach <sup>ist</sup> <sup>der</sup> Zusammenhang  
für <sup>den er verloren</sup> der Kunst <sup>ist</sup> letzter Endes das aus diesem  
auszusprechende.  ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Das sich diese Ideen in den Improvisationsbegriff  
tatsächlich einbauen lassen und dass somit die prakt.  
musikalische Verwirklichung der Kunstaufanwendung  
durch tatsächlich <sup>durch</sup> <sup>Theoren</sup> auf <sup>grund</sup> Grunde des Improvisationsprinzip  
möglich geworden ist, kann nunmehr ohne Weiteres ein-

geschen werden. Denn in der Improvisation und in  
 improvisierenden Künsten könnte dicht die Erfüllung  
 seines Verlangens, erblicken, das Mensch und All, Mikro-  
 kosmos und Makrokosmos in ihrem steten Zusammen-  
 hang sich in und durch den Künstler und das mit  
 ihm eins gewordenen Instrument spontan und ur-  
 sprünglich gleichsam als eine kosmische Erscheinung  
 offenbaren sollen. Sie in den Dichtschriften oft wieder-  
 kehrenden Ausdrücke, wie „unplötzlich schaffen“, oder:  
 den Kosmos in den „Augenblicken der Einigung“ durch  
 „Einführung“ fassen u. s. w., sind ja schon zweifelose  
 und offensichtliche Ausschreibungen der Improvisation.  
ZENEAKADÉMIA  
 Das nebst den kosmischen Ideen auch noch sogar  
 soziologische Themen in der Improvisation erhalten  
 sind, das kann folgendes Beispiel bestätigen: dicht for-  
 derde in einem seiner Konzerte in Trieste das Publi-  
 cum auf, ihm Themen für Improvisationen zu stellen.  
 Aus diesem Anlange schreibt nun dicht in einem seiner  
 „Reisebriefe“ (an Lippard, 1838): „Jeder ist begierig  
 zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen  
 Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form  
 vorherrscht, freut sich des Gebers der guten Wirkung, wie

4

Über eine Sache, zu der es persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Ciselierarbeit, mit welche die Künstler die ihnen auvertraute Juwelen umgibt."

Anm.- Bevor wir nun also dazu hinübergehen wollen, die stilistischen Eigenartlichkeiten der Kunst Franz Liszt auf Grund des Improvisations-Begriffes darzustellen, können wir uns an dieser Stelle folgender Bemerkungen nicht enthalten. Daß der Kunstdirkt tatsächlich die Improvisation zu Grunde liegt, kann noch dadurch bestätigt werden, daß Liszt erst nach seinem allbekannten und oft missdeuteten sog. Paganini-Erlebnis zu produzieren anfängt. Im Jahre 1832 hört Liszt Paganini zum ersten Male. Bis dorthin können wir von Liszt (aus dem dem Herrn in seinen Kinderspielen und vollständig im Stile der angehörenden sog. "Boiens Brillanten Schule" geschriebenes Klavierstückchen) keine original. Komposition aufweisen. Das aber der große und zum Produzieren reizende Einfluß von Paganini auf Liszt gerade durch den improvisatorischen Zug der Kunst von Paganini möglich war, ist an anderer Stelle schon erwiesen worden. — 2). Die wirkliche Erfüllung des auf dem Improvisationsprinzip aufgebauten Lisztischen Stils sind (dem innesten Sinne des Impro-



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

oration entsprechend) seine in den Jahren von 1832 bis 1840 entstandenen sog. frühen Klavierwerke. Dan jedoch die in den späteren Schaffensperioden entstandenen Werke dient allein eine Erweiterung, nicht aber eine wesentliche Änderung seines in den frühen Klavierwerken verwirklichten Stils bedeuten, kann ausser dem Vergleich der Elemente der verschiedenen Schaffensperioden dient auch noch folgende kurze Selbstbiographische Skizze von Dicht beweisen: „Ein geringfügiger Lebenswandel ... verleiht sich ... in fünf Acte: 1<sup>ter</sup>: die Kinderjahre bis zum Tode meines Vaters (28); 2<sup>ter</sup>: 30 bis 38, herumtastendes Studieren und Produzieren in Paris und vorübergehend in ~~Seuf~~<sup>ZENEAKADÉMIA</sup> und Italien vor meinem Vie-desauftakt in Wien (38), dessen Erfolg mich zur vielseinen Laufbahn bestimmt; 3<sup>ter</sup>: Concertreise: Paris, London, Berlin, Petersburg etc.: Kantaten, Transcriptionen, Säus und Bräus; 4<sup>ter</sup>: 48 bis 61, Sammlung und Arbeit in Weimar“; u.s.w. – Das hier den „Studieren und Produzieren“ die „Sammlung und Arbeit“ im Sinne des Erfillens entgegengesetzt wird, beweist den inneren Zusammenhang des spätschaffens dichts mit den frühen Klavierwerken also auch sorausgen auf phänologischen Wege. Hiermit aber ist es auch erwiesen, dass die auf Grund des Improvisations-Prinzip entwickelten Elemente nicht nur für die frühen Klavierwerke, sondern für die ganze Meisterwerke dichts charakteristisch zu nennen sind.

Die auf Grund des Improvisationsbegriffes erklärbaren Elemente der Kunst Franz Liszt kann man folgend zusammenfassen:

Zu Allgemeinem ist der romantische Stil Liszt vorwiegend Ausdrucksmusik, Empfindungsmusik. Aus dem subjektiven Moment des Improvisations ist dies ja leicht zu verstehen. — Eine weitere Folge ist ferner das Verschieben des Hauptgewichtes von der musikalischen Substanz auf das rein klangliche der Kunst. Es folgt aus dem Improvisationsbegriff, aus dem „im Moment schaffen“, „unplötzlich schaffen“ aus der „Eingebung des Augenblickes“, das zusammenhängendere Formkonzeptionen und ein größeres Aufbau umgangen werden müssen, oder das an ihre Stelle gerade das klanglich Gestaltende, dynamisch Formende treten muss. Nur dem klanglichen Moment hängt dann zusammen ein gewisser virtuoser Faktor, das zweifellos auch zu den Elementen der Lisztschen Kunst zu zählen ist. jedenfalls ist die Virtuosität hauptsächlich nur Mittel, dem klanglichen Moment alle möglichen Grenzen zu öffnen. Dan ferner das virtuose Moment oft aus dem Zwecke unterstellt ist, eine gewisse aus den romantischen Ideen Liszts leicht motivierbare Entrückung und Er-

schämen des Zuhörer auf zu beschwören, ist aus manchen Worten Dints zu erkennen, so z. B. in seinem Necrolog über Paganini, wo er sagt: „So stürmisch war die Sensation, die er erregte, so mächtig der Zauber auf die Einbildungskraft, dass sich diese nicht nur auf das Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wusste.“ Das auffallende Wort: „Sensation“, das Dint hier gebraucht, zeigt, dass die Virtuosität ein tatsächlich wirklich romantisch zu deutendes Faktor seiner Kunst ist.

Zu Einzelnen könnte man noch über die Hileigenheiten de Romantik dints noch Folgendes sagen: so das die Rottivik und Thematik in Dints Stil immer so konzipiert ist, dass sie in ihrer Plastizität die Einheit einer sonst, wie gesagt, mit klänglichen oder dynamischen Mitteln gestaltete grövere Form gewinnt und diese in Vordersein rückt. Das Motiv einer dintonchen Komposition ist meistens der Kern, um den herum der ganze Bau sich entfaltet. Sie in diesem Sinne gewonnene Plastizität der Rottivik dints ist hauptsächlich mit pragnanten rythmischen Mitteln, oder durch Ausbeutung der Möglichkeiten einer ebenfalls auf Grund der ein klänglichen Prinzipien erschaffenen Harmonie verwirklicht.

Am wesentlichsten sind aber die rhythmischen und harmonischen Eigenarten der Kunst von Lint. In rhythmischer Linie ist hauptsächlich die Lockerung von den metrischen schemata hervorzuheben und zwar die Lockerung in zweifacher Richtung: zunächst in der Richtung des Beibehaltens eines metrischen Hauptakzentes inmitten von den metrischen Grundlage losgelösten und freien rhythmischen Einheiten, ferner in der Richtung einer vollständigen Entfernung von jeglicher metrischer Symmetrie oder von irgendwelcher metrisch erscheinenden Ordnung. Für das Erste sind z. Bpl. die sog. ungleichen rhythmischen Gruppen, wie Quintolen, Septuolen charakteristisch; für das Letztere die von der Taktbezeichnung unabhängige, in die Bildung der Taktart überhaupt nicht einsehbaren Bildungen, wie z. Bpl. in Form von Kadenzen auftretenden Panagen und Figuren bereichnend. — In harmonischer Linie ist die Lösung vom sog. tonalen Prinzip der Klamik am wichtigsten. Diese Lösung hat ebenfalls zwei typische Erscheinungsformen. Sie ist erstens in den Stil und Thacie auffallend, wie von Lint die innere durch die klamischen Kadenz-Bildungen durch weitgehenden, enharmonischen u. s. w. Modulationen gelöst wird;

wie Leus aber ist sie durch die Chromatik, also durch das an die Helle des klassischen diazoniischen Prinzips tretenden chromatischen Prinzip überhaupt vollzogen. Allen harmonischen Eigentümlichkeiten dient liegt letzter Endes dieses chromatischen Prinzip im Grunde, auf das ausstet einzelne Detail-Schöpfungen als Zusammenfassung hingewiesen sei.

Zuletzt wäre noch das Form-Problem der Werke Dints zu erwähnen. Jedenfalls das im Zusammenhang mit den ein-kluglichen Elementen des Stils von dir gesagte kann das Problem genügend  LISZT-MUSEUM. Als Abschluss der Darstellung der Stileigentümlichkeiten der Kunst Frau dints wollen wir hier das nochmals wiedestellen, dass in den zuletzt dargestellten einzelnen Stilelementen das Improvisations-Prinzip deutlich zu erkennen ist.

Der eigentliche zweck vorliegenden Referates ist: die bisher teils auf theoretischen Wege sorgsam herausgestellten, teils auf Grund der Analyse des gesamten Kunstwerks von Dint behaupteten Stileigentümlichkeiten nun auch am bisher vollständig noch nicht veröffentlichten musikalischen Material seines aus den Jahren von 1829 bis 1833 entstandenen und in Weimar befindlichen

Hirtenbuches (Inv. N 9, Inv. Museum, Weimar) nach zuweisen. Das musikalische Material des Hirtenbuches kann die oben dargestellten Stileigentümlichkeiten sozusagen in ihrem geschichtlichen Werden beweisen. Allein den bisher erwähnten und herausgestellten Stilelementen schließen sich hier auch noch solche an, die für den Stil der Kompositionen der Kinderjahre von Dirs charakteristisch sind und die wir eigentlich klamistisch benennen können. Demgemäß lassen sich die Hirten und Themen des Hirtenbuches in zwei grone Gruppen einteilen:

1) in denen die klamistische Haltung dirts zum Vorschein kommt;



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

2) in denen die romantische Stilelemente von Buschbuch gelangen.

Die ersten Gruppe zählen folgende Hirten und musikalischen Aufzeichnungen dirts, die laut den Daten des Hirtenbuches (aus den Jahren 1829, <sup>1830</sup>, oder 1830 entstanden; diese sind, die an den Seiten 10., 12. befindlichen Hirten vgl. Nbp. 1, 2, 3.):

Dem reihen sich dann, eine anderen an, die ihrem Wesen nach ebenfalls ausdrücklich tonalen, also germanisch klamistischen Charakter haben; so die an den Seiten <sup>2., 3.</sup> 5., 6., (mit den Seiten 14., 15., (weißtöne), 16., 18., 20., 23., 24., 25., 26., 27., 28., 29., befindlichen Hirten (vgl. Nbp. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.)).

den Bruch der romantischen Stileigentümlichkeiten können  
wir nun an den, ~~hinen~~<sup>wie gesagt zu</sup> der zweiten Gruppe gehörenden Hinen  
und Aufzeichnungen des Hinenbuches beobachten. So z. B.<sup>im Jahre?</sup>  
in der auf S. 6. befindlichen Hine zum oft viel später ausgearbei-  
~~Klavierkonzert in~~<sup>für den romantischen Stil charakteristische</sup>  
tetten Es-dur, wo eine die chromatische Tendenz schon klar zu  
verspüren ist (vgl. Nbp. 18):

Die auf der selben Seite befindlichen Themen (vgl. Nbp. 19., 20.) sind  
wahrscheinlich als Seiten- und Kleinsthema des Konzerts gedacht.  
In ihnen ist — ausgenommen die starke Modulation ~~an~~<sup>eigentlich</sup> im letzten  
Takte des Notenbeispiels No. 19. — ~~an~~<sup>weicht</sup> die klassizistische Haltung  
der Hinen der ersten Gruppe zu verspüren. Eine gewisse Mittelstellung  
Eine der interessantesten ~~Hinen~~<sup>ZENFAKADÉMIA</sup> ist die an S. 8. befindliche  
und mit dem Worter „27. Juin,“ überzeichnete Aufzeichnung (vgl.  
Nbp. 28.). Die Überschrift bezieht sich auf die gleichzeitige Kurf  
von Damousais. In diesem Moment ist also eine gewisse programma-  
tische Idee zu erkennen. Übrigens aber ist für diese Hine die  
Verchromatisierung, die ~~wenige~~<sup>auf personaleifeide</sup> Modulation aufgebauten Kadenz-  
bildung, ferner eine gewisse Lösung der Rhythmus von den  
metrischen Klappernpunkten — also durchwegs romantische  
Eigenschaften — charakteristisch. Das chromatische Prinzip \*\*

\* Ähnlichen Sinnes können wir übrigens auch noch in den auf den  
4., 12., 14., 18., 22., 23. Seite befindlichen Aufzeichnungen feststellen  
(vgl. Nbs. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27):

In Nbp. 23. 2. B. ist die harmonische Grundlage tonal, jedoch ist

in die rhythmischen Form des Themas <sup>die</sup> ~~eine~~ romantische Klavierpartie,  
von den metrischen Schwerpunkten zu respirea. Im Nop. 24. da-  
gegen ist selbst mit den Wörtern „ou en la mimes et enuit en  
la majore“ ausgedrückte tonale Unbestimmtheit als <sup>auch im</sup> romantische  
Tonart zu nennen. Die tonale Unbestimmtheit ist ferner ~~in de-~~  
übergangs mit dem dort „Raceppa“ betitelten Thema des ~~Klavier~~  
Nobelausspiels No. 25 festzustellen; wie denn auch die Rahmen  
der klassischen Radetzky-Gewinnermauer im Nop. 26 frei gedeutet ist.  
Zuletzt <sup>hat</sup> die eigenartige Modulation in den letzten Takt des  
Nobelausspiels No 27 auch schon romantischen Charakter.

\* \* Überhaupt ist in den Aufzeichnungen auf S. 2, 11, 18, 23/24, <sup>und</sup>  
S. 26 ebenfalls zu erkennen (vgl. Nop. 29, 30, 31, 32, 33), und zwar nicht nur  
in der Stimmführung und in der harmonischen Folge (wie in den Nobelaus-  
spielen 29, 30, 31), sondern im Prinzip des Weitbaus eines von  
im Tonalem direkten entworfene Gedankens (vgl. Nobelausspiele 32,  
33). - Einen eigenartigen, auf scharfen Vorhalten aufgebauten Themen-  
stelle das Nop. No. 34. dar: - <sup>die</sup> Lockerung von den metrischen Grund-  
schwerpunkten ist in der Kürze ~~dort~~ auf S. 24 (vgl. Nop. 35) ab-  
fests zu respirea: -

Am vollsten ist der Bruch <sup>des Rhythmus</sup> (auch im Nop. No 35 voll-  
zogen. In diesem Thema, das d'r. p'te in seine Slovo-  
tion „Malédiction“ verwandelt hat, kann man eine vollständige  
rhythmische und harmonische Freiheit feststellen.

Gut versuchten,

Die stilistischen Merkmale der Kunst Frau Lirts ~~wurde~~ also auf Grund des Materials seines Hineubuches darstellen. Als Abschluss dieser Darstellung möchten wir noch bemerken, das ~~letzten~~ Endes jede Darstellung oder Forschung diese Art, wie wir dies im vorliegenden Referat zu unternehmen versuchten, letzten Endes nicht nur für die Kunst Frau Lirts, sondern <sup>vielleicht auch</sup> für die Feststellung der Besonderheiten der gesamten romantischen Musik wichtig werden kann. Die Lits.-Frage bedeutet gewissenswane immer auch das Problem der Romantik. Durch die Darstellung der Besonderheiten der Kunst von Frau Lirt wollten wir — ~~wollen auch~~ auf indirektem Wege — auch gewissenswane ~~der~~ Forschung ~~sich auf die ganze Romantik gerichteter musikhistorischer~~ der Forschung beizutragen.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Rudolf Kóhás

Budapest.

März, 1936.

10801

ns 119

Rudolf Kokai  
Liszt-Museum · Weimar

1936

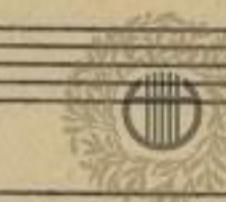


ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

3563/94  
Liszt Museum

MS119

Liszt Recolte



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÜZEUM

Kódzamelleklet. (Váglatzkonyo N.G.d.-sz, Weimar.) \*

1.

( $\text{G} \ddot{\text{b}} \text{b} \text{c}$ )  $\text{G} \ddot{\text{b}} \text{b} \text{c}$

*tromp.*

*mi major*

*tromp.*

*chant*

2.



3.

*Allegretto grazioso*

3. September 1829.

4.

2

Prestissimo

DVA -----

5

1

1

A handwritten musical score for two voices. The top staff is for the soprano voice, indicated by a soprano clef, and the bottom staff is for the basso continuo, indicated by a bass clef. The time signature is common time (indicated by a 'C'). The soprano part begins with a melodic line consisting of eighth-note pairs and rests. The basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and rests. Various dynamics are marked throughout the score, including forte (f) and piano (p). A repeat sign with two endings is present, with the first ending leading back to a previous section and the second ending continuing the piece.

86a (-----) loco



ZENEAKADEMIA  
LISZT MÜZEUM

A handwritten musical score for two voices: Soprano (top) and Basso continuo (bottom). The score consists of ten measures. Measure 1: Soprano has a single eighth note, Basso continuo has a sixteenth-note pattern. Measure 2: Soprano has a sixteenth-note pattern, Basso continuo has a sixteenth-note pattern. Measure 3: Soprano has a sixteenth-note pattern, Basso continuo has a sixteenth-note pattern. Measures 4-10: Both voices play sixteenth-note patterns. Measure 10 ends with a fermata over the bassoon's note. The bassoon part includes slurs and grace notes. Various dynamics are indicated throughout, such as 'ff' (fortissimo), 'ffz' (fortissimo with a sharp dynamic), and 'ffz' (fortissimo with a sharp dynamic). Measure 10 concludes with a dynamic marking 'ffz'.

1

A handwritten musical score on two staves. The top staff starts with a common time signature (C), followed by a measure with a 3/4-like feel indicated by a bracket. It then changes to a 6/8-like feel indicated by a bracket. The bottom staff starts with an 8/8 time signature (8). Both staves consist of eighth-note patterns. The top staff's pattern is: down-up-down-up-down-up. The bottom staff's pattern is: up-down-up-down-up-up-down. The top staff concludes with a dynamic instruction '(s. i. z.)' in parentheses.

A handwritten musical score for piano, page 6, featuring ten measures of music. The score is in common time and includes two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 1 starts with a whole note followed by a half note. Measures 2-4 show a sequence of quarter notes. Measure 5 begins with a dotted half note followed by a half note. Measures 6-7 show a sequence of eighth notes. Measure 8 features a sixteenth-note pattern. Measure 9 consists of a single eighth note. Measure 10 concludes with a half note. The score is annotated with various numbers and symbols, likely for rehearsal or performance purposes.

27. Juin.

Essai sur l'indifference.

8.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef, a key signature of one flat, and common time. It contains measures 11 and 12, which include various note values like eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the first note of measure 12. The bottom staff uses a bass clef, a key signature of one flat, and common time. It contains measures 11 and 12, showing primarily eighth-note patterns.

A handwritten musical score for piano, page 9, featuring ten measures of music. The score is in common time, with a key signature of one sharp. Measure 1 starts with a forte dynamic and includes a fermata over the first note. Measures 2-3 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 4 features sixteenth-note patterns. Measures 5-6 continue with sixteenth-note figures. Measure 7 includes a bass clef and a bass staff. Measures 8-9 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 10 concludes with a half note followed by a repeat sign and a bass clef. The score is written on five-line staves.

4.

*Confucio*

10. *Lazarus*

*Homer*

11.

N.B.

N.B.

12.

ZENEAKADEMIA  
LISZT MÜZEUM

13.

(s.i.2.)

N.B. Nétféle verzió lebeghetett díjat előtt; erre utal a kiféle számlálás képlet.

*Prestissimo*

三

A handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The key signature is one flat, and the time signature is common time (indicated by '3'). Measure 1 starts with a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 2-3 show a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 4-5 show a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 6-7 show a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 8-9 show a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 10-11 show a dotted half note followed by a dotted quarter note. Measures 12-13 show a dotted half note followed by a dotted quarter note.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



Protokoll-Schutzeinheit

Nº 12 a  
20 linig.

RUDOLF KÓKAI:

DIE STILEIGENTÜMLICHKEITEN DER KUNST VON FRANZ LISZT  
DARGESTELLT AM MUSIKALISCHEN MATERIAL SEINES SKIZZEN-  
BUCHES /MS.N 6, LISZT-MUSEUM WEIMAR/□



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

BUDAPEST, 1936.

demzogen fordert also Liszt von Stadt u.a. "die Gründung einer alle 5 Jahre abzuholgenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik"; "die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen"; "eine

~~Zeitschrift~~ Das Wesen der Kunst von Franz Liszt ist durch den Begriff der musikalischen Improvisation, durch das Prinzip des Improvisatorischen in seiner romantischen Deutung, am vollsten zu erfassen. Im Begriffe der Improvisation, also im Prinzip des Improvisatorischen, fand nähmlich Liszt den Schlüssel zur praktisch-musikalischen Verwirklichung seiner romantisch-theoretischen Musikanschauungen, die laut dem Zeugnis seiner in den Jahren von 1834 bis 1840 entstandenen Schriften dieser Verwirklichung voranreiften.

~~schen Mus~~ Dass der Begriff der Improvisation tatsächlich als Schlüssel zur musikalischen Verwirklichung der theoretischen Musikanschauungen Liszts dienen konnte, kann eine kurze Darstellung der Letzteren, ferner die Darstellung ihrer inneren Zusammenhänge mit dem praktisch-musikalischen Prinzip des Improvisatorischen am deutlichsten beweisen. In diesem Sinne wollen wir nun zunächst den Inhalt und den Sinn der Schriften von Liszt so kurz, wie möglich, zusammenfassen.



### ZENEAKADEMIA

[Die romantische Musikanschauung Liszts wurzelt in der zeitgenössischen allgemeinen romantischen Welt- und Kunstanschauung, die sich in Frankreich zu Liszts Zeiten mit der Julirevolution /1830/ sozusagen auch einen politischen Sieg erkämpfte. Liszt greift alle politischen, sozial-humanitären, litterarischen und religiösen Momente dieser Welt- und Kunstanschauung auf und will sie auf die Musik übertragen. Demgemäß spiegeln sie sich auch in Liszts Musikauffassung wieder.]

Eine der Hauptgedanken also der Musikauffassung Liszts ist jene aus politischen Erwägungen entstammende Behauptung, dass der wahre Sinn der Musik darin bestehe, dass sie "humanistisch" sei, d.h., dass die Menschheit dem wirklichen Glauben zuführe und ihr somit jenes symbolische "Friedenszelt" eröffne, in dessen Schatten sie in einer "wahren Gemeinschaft" ruhen können". - Aus dieser Behauptung folgt zunächst, dass die "humanistische Musik" sei "weihevoll, stark und wirksam", sie vereinige "in kolossalnen Verhältnissen Theater und Kirche", sie sei "zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig." Ferner aber folgt noch aus dem Begriffe der "humanistischen Musik", dass man sie dem Volke näher bringen muss;

1) Diese Zusammenfassung liegen die diesbezüglichen Ausführungen meiner Dissertation: Frau Sint in einer frühen Klav.-werken, Leipzig, 1923, zu Grunde.

der Musik ist deneben diesen Zusammenhang immer wieder auszusprechen. Mit desswegen fordert also Liszt vom Staat u.a. "die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenen Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik"; "die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen"; "eine Fortschrittschule der Musik ausserhalb des Konservatoriums"; "einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und /Musik-/Philosophie"; "eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Musik bis auf unsere Zeit"; u.s.w.

Ein anderer wesentlicher Gedanke der romantischen Musikan-schauung <sup>dau</sup> Liszts ist die Idee der Programmusik, die eigentlich ja schon im Ausdruck "humanistische Musik" inbegriffen ist. Der Begriff der "humanistischen Musik" birgt ja schon die Möglichkeit eines Zusammengehens der Musik mit aussermusikalischen Elementen. Und es ist eine logische Folgerung, wenn Liszt behauptet: es ist "nicht unnütz und vor allem nicht lächerlich - wie man so häufig zu sagen beliebt - , wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige <sup>Skizze</sup> Idee seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewahrte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat. Der Kritik steht es sodann frei, eine mehr oder weniger schöne und glückliche Manifestation des Gedankens zu tadeln und zu loben. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, müssige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Komponist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die alle auf nichts fussen, vermeiden." - Die aussermusikalischen Zusammenhänge der Musik überhaupt sind somit als ein wesentliches Moment der romantischen Musikdeutung zu erkennen.

Endlich sind neben diesen Gedanken jene auf religiöser Grundlage aufgebauten Ideen Liszts herauszustellen, die vielleicht am tiefsten in seine Romantik hineinblicken lassen und den eigentlichen Kern seiner romantischen Theorien bedeuten. Diese Gedanken sind hauptsächlich in den sog. "Reisebriefen" aufzufinden und beziehen sich auf jene pantheistische, d.h. kosmische Eigenart der Musik, die Liszt in ihr erkennt und die er für den höchsten ästhetischen Wert der Musik hält. Er sagt, dass die Musik immer etwas "Unbestimmtes", dialektisch nicht fassbares in sich birgt und dass sie gerade desswegen in eine eigenartige Beziehung mit dem Göttlichen, mit diesem ebenfalls Unbestimmten und Unfassbaren geraten kann, - und zwar besser, als jede andere Kunst. Die Musik ist dem im Weltall sich offenbarenden Makrodeus, also dem Makrokosmos gegenüber Mikrokosmos, Mikrodeus und bleibt somit mit dem Weltall ständig in Zusammenhang. Der tiefste und wahrste Sinn also

der Musik ist demnach diesen Zusammenhang immer wieder auszusprechen. Mit der Darstellung dieser gewissermassen metaphysischen Musikdeutung Liszts schlissen wir nun die Aufzählung seiner wesentlichsten musikästhetischen Grundgedanken.

Dass sich diese Ideen in den Improvisationsbegriff tatsächlich hineinbauen lassen und dass somit die praktisch-musikalische Verwirklichung der Theorien Liszts tatsächlich durch das Improvisationsprinzip möglich geworden ist, kann nunmehr ohne Weiteres eingesehen werden. Denn in der Improvisation und im improvisierenden Künstler konnte Liszt die Erfüllung seines Verlangens erblicken, dass Mensch und All, Mikrokosmos und Makrokosmos in ihrem steten Zusammenhang sich in und durch den Künstler und das mit ihm eins gewordenen Instrument spontan und ursprünglich gleichsam als eine kosmische Erscheinung offenbaren sollen. Die in den Liszts Schriften oft wiederkehrenden Ausdrücke, wie "urplötzlich Schaffen", oder: den Kosmos in den "Augenblicken der Eingebung" durch "Empfindung" fassen u.s.w., sind ja übrigens schon zweifellose und offensichtliche Umschreibungen der Improvisation.

Dass aber in der Improvisation nebst den kosmischen Ideen auch noch sogar soziologische Momente erhalten sind, kann folgendes Beispiel bestätigen:

Liszt forderte in einem seiner Konzerte in Milano das Publikum auf, ihm

Themen für Improvisationen zu stellen. Aus diesem Anlasse schreibt nun Liszt in einem seiner "Reisebriefe"/an Massard, 1838/: "Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine Sache, zu der er persönlich beigetragen. So entsteht den eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Ciselierarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgibt."

Bevor wir nun also dazu hinübergehen wollen, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Kunst Franz Liszts auf Grund des Improvisationsbegriffes darzustellen, können wir uns an dieser Stelle folgender Bemerkungen nicht enthalten: 1/. Dass der Kunst von Liszt tatsächlich die Improvisation zu Grunde liegt, kann noch damit bestätigt werden, dass Liszt erst nach seinem allbekannten und oft missdeuteten sog. Paganini-Erlebnis zu produzieren anfängt. Im Jahre 1832 hört Liszt Paganini zum ersten Male. Bis dorthin ist aber von Liszt/ausser den in seinen Kinderjahren und vollständig dem Stilkreis der sog. "Wiener brillanten Schule zugehörenden Klavierstücken keine Originalkomposition aufzuweisen. Dass der grosse und zum Produzieren reizende Einfluss von Paganini auf Liszt gerade durch den improvisatorischen Charakter der Kunst Paganinis möglich war, ist an anderer Stelle schon erwiesen worden. -2/, Die erste und wirkliche

Erfüllung des auf dem Improvisationsprinzip aufgebauten Liszt-schen Stils sind /dem innersten Sinne der Improvisation ent-sprechend/ seine in den Jahren von 1832 bis 1840 entstandenen sog. frühen Klavierwerke. Dass jedoch die in den späteren Schaf-fensperioden entstandenen Werke Liszts allein eine Erweiterung nicht aber eine wesentliche Änderung seines in den frühen Klaviererken verwirklichten Stils bedeuten, kann ausser dem Vergleich der Stilelemente der verschiedenen Schaffensperioden Liszts auch noch folgende kurze selbstbiographische Skizze be-weisen: "Mein geringfügiger Lebenswandel... zerteilt sich in fünf Acte:  
 1ter: Die Kinderjahre bis zum Tode meines Vaters /28,  
 2ter: 30 bis 38, herumtastendes Studieren und Produzieren in Paris und vorübergehend in Genf und Italien vor meinem Wie-derauftritt in Wien, dessen Erfolg mich zur Virtuosenlaufbahn bestimmt;  
 3ter: Concertreisen: Paris, London, Berlin, Petersburg etc.: Fantasien, Transcriptionen, Saus und Braus;  
 4ter: 48 bis 61, Sammlung und Arbeit in Weimar"; u.s.w.- Dass hier dem "Studie-  
 ren und Produzieren" die "Sammlung und Arbeit" im Sinne des Erfüllens entgegengesetzt wird, beweist den inneren Zusammenhang des Spätschaffens Liszts mit den frühen Klavierwerken also sozusagen auch auf philologischem Wege. Hiermit ist es aber auch erwiesen, dass die auf Grund des Improvisationbegrif-fes entwickelten Stilelemente nicht nur für die frühen Klavierwerke, sondern für die ganze Kunst von Franz Liszts charakte-ristisch zu nennen.

**ZENEAKADEMIA**

**65**

**LISZT MUSEUM**

**Die auf Grund des Improvisationsbegriffes erklärbaren Stilele-  
 mente der Kunst Franz Liszts kann man folgendermassen kurz zusammenfassen:**

Im Allgemeinen ist der romantische Stil Liszts vorwiegend Ausdrucksmusik, Empfindungsmusik. Aus dem subjektiven Moment der Improvisation ist dies ja leicht zu verstehen. - Eine weitere Folge ist ferner das Verschieben des Hauptgewichtes von der musikalischen Substanz auf das rein Klangli-che der Musik. Es folgt aus dem Improvisationsbegriff, aus dem "im Moment schaffen", aus der "Eingebung des Augenblickes", dass zusammenhängendere Form-konzeptionen und ein gröserer Aufbau umgangen werden müssen, oder dass an ihre Stelle gerade das klanglich Gestaltende, dynamisch Formende treten muss. Mit dem klanglichen Moment hängt dann zusammen ein gewisser virtuoser Fak-tor, das zweifellos ebenfalls zu den Stileigentümlichkeiten der Lisztschen Musik zu zählen ist. Jedenfalls ist die Virtuosität hauptsächlich nur Mittel, dem klanglichen Moment alle möglichen Grenzen zu öffnen. Dass ferner das Virtuose Moment oft auch dem Zwecke unterstellt ist, eine gewisse aus den romantischen Ideen Liszts leicht motivierbare Entrückung und ein Erstaunen des Zuhörers aufzubeschwören, ist aus manchen Worten Liszts zu erkennen, so

z.Bpl.in seinem Nekrolog über Paganini, wo er sagt:"So stürmisch war die Sensation,die er erregte,so mächtig der Zauber auf die Einbildungskraft, dass sich diese nicht nur auf das Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wusste."Das auffallende Wort:"Sensation",das Liszt hier gebraucht,zeigt, dass die Virtuosität ein tatsächlich wirklich romantisch zu deutender Faktor seiner Kunst ist.]

Im Einzelnen könnte man über die Stileigentümlichkeiten der Romantik Liszts noch folgendes sagen:so z.Bpl.,dass die Motivik und Thematik immer so konzipiert ist,dass sie in ihrer Plastizität die Einheit einer sonst,wie gesagt,mit klanglichen oder dynamischen Mitteln gestalteter grösseren Form gewissermassen schon im Vorhherein sichert.Das Motiv ist meistens der Kern,um den herum der ganze Bau sich entfaltet.Die in diesem Sinne genommene Plastizität der Motivik Liszts ist hauptsächlich mit rhythmischen Mitteln,oder durch Ausbeuteung der Möglichkeiten einer ebenfalls auf Grund der rein klanglichen Prinzipien erschaffenen Harmonik verwirklicht.

Am Wesentlichsten sind aber die rhythmischen und harmonischen Eigenschaften der Kunst von Liszt.Im rhythmischen Sinne ist hauptsächlich die Lockerung von den metrischen Scemata hervorzuheben;zunächst in der Form des Beihaltens eines metrischen Hauptakzentes inmitten von der metrischen Grundlage losgelösten und freien rhythmischen Einheiten,ferner in der Form einer vollständigen Befreiung von jeglicher metrischen Symmetrie und von jeder metrischer Ordnung.[Für das Erste sind z.Bpl.die sog.ungleichen rhythmischen Gruppen,wie Quintolen,Septuolen charakteristisch;für das Letztere die von der Taktbezeichnung unabhängige,in die Ordnung der Taktart überhaupt nicht einreihbaren Bildungen,wie z.Bpl.in der Form von Kadenzbildungen durch weitschweifende,enharmonische u.s.w. Modulationen gelockert wird;zweitens aber ist sie durch die Chromatik,also durch das an die Stelle des klassischen diatonischen Prinzips tretenden chromatischen Prinzip überhaupt vollzogen.Allen harmonischen Eigentümlichkeiten Liszts liegt letzten Endes dieses chromatische Prinzip zu Grunde,auf das anstatt einzelner Detailschilderungen als Zusammenfassung hingewiesen sei.]

Zuletzt wäre noch das Formproblem der Werke Liszts zu erwäh-

nen. Jedoch das im Zusammenhang mit den rein klanglichen Elementen des Stils von Liszt Gesagte kann das Problem genügend charakterisieren. Als Abschluss der Darstellung der Stileigentümlichkeiten der Kunst Franz Liszts wollen wir eher nochmals wiederholen, dass in den zuletzt dargestellten einzelnen Stilelementen das Improvisations-Prinzip deutlich zu erkennen ist.

*F* Der eigentliche Zweck vorliegenden Referates ist: die bisher teils auf theoretischem Wege sozusagen herausgeförgerten, teils auf Grund der Analyse des gesamten Kunstwerks von Liszt behaupteten Stileigentümlichkeiten nun auch am bisher vollständig noch nicht veröffentlichten musikalischen Material seines aus den Jahren von 1829 bis 1833 entstammenden und in Weimar befindlichen Skizzenbuches /Ms.N 9, Liszt-Museum, Weimar/nachzuweisen. Das musikalische Material des Skizzenbuches kann die oben dargestellten Stileigentümlichkeiten sozusagen in ihrem geschichtlichen Werden beweisen. Allein den bisher erwähnten und herausgestellten Stilelementen schliessen sich hier auch noch solche an, die für den **Stil** der Kompositionen der Kinderjahre von Liszt charakteristisch sind und die wir eigentlich klassizistisch nennen können. Demgemäß lassen sich die Skizzen und Themen des Skizzenbuches in zwei grosse Gruppen einteilen:

### ZENEAKADÉMIA

1/. in denen die klassizistische Haltung Liszts zum Vorschein kommt;

2/. in denen die romantischen Stilelemente zum Durchbruch gelangen.

Zur ersten Gruppe zählen zunächst jene Skizzen und musikalischen Aufzeichnungen, die laut den Daten zweifellos aus den Jahren 1829, 1830 oder 1831 entstammen; diese sind auf der 10., 9. und 12. Seite befindlichen folgenden Skizzen:

S. 10.  
Allegretto grazioso  
3. September 1829.

S. 9.  
14. Aout 1830

2.

S. 12.  
24. Octobre 1831.

3.

Denen reihen sich dann jene an, die ihrem Wesen nach ebenfalls ausdrücklich tonalen, also gewissermassen klassischen Charakter haben:

S. 2.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

4.

S. 3.

5.

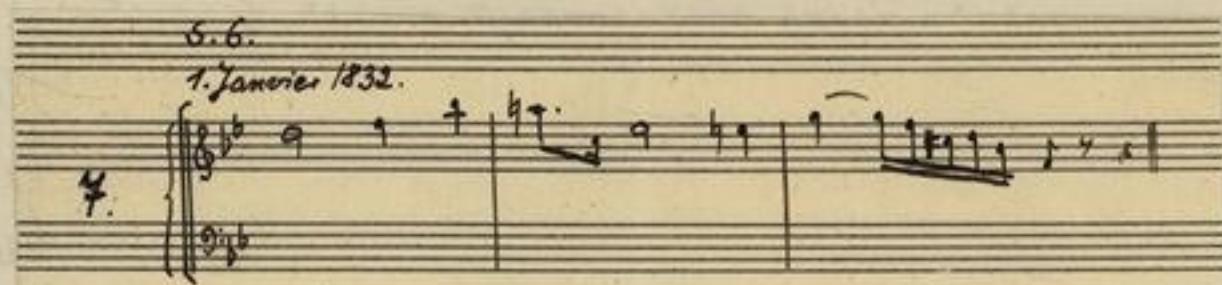
S. 5.

M. 17.

6.

6.6.

1. Janvier 1832.

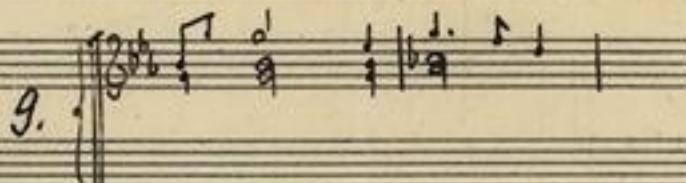


8.

u.s.w.



S. 15.



S. 15.

Handwritten musical score for two voices. The vocal parts begin with eighth-note patterns. The bass line consists of sustained notes and eighth-note chords. The score includes a decorative floral emblem and the text "ZENEAKADÉMIA LISZI MŰZEUM". The music continues with various rhythmic patterns and dynamic markings.

M.M.

S. 16. *Prestissimo...*

11.

*loco*

ZENEAKADEMIA

8va..... 8vb.....

S. 17.

u.s.w.

M.M.

s. 18. (*Hymne à S.E.*)

12.

M.M.

S. 20

28. Aout.

13.

17.17.

S.23.  
Son.

14. (G) ♫ . . . . .

S.26.

15. (G, B, E) ♫ . . . . .

S.28.

*Prestissimo.*

16.

S.29.

17. (G, B, E) ♫ . . . . .



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÜZEUM

Den Durchbruch der romantischen Stileigentümlichkeiten können wir nun an den zur zweiten Gruppe gehörenden Skizzen und Aufzeichnungen des Skizzenbuches beobachten. So z.Bpl. in der auf Seite 6 befindlichen Skizze zum erst viel später ausgearbeiteten Klavierkonzert in Es-Dur, wo die für den romantischen Stil charakteristische chromatische Tendenz schon klar zu verspüren ist:

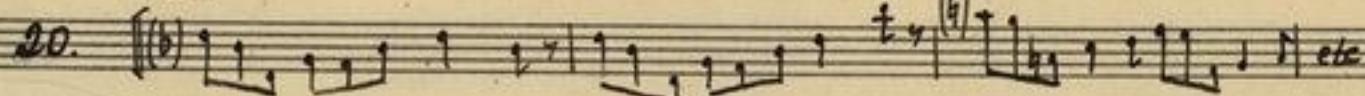
18. (G, B, E) ♫ . . . . .

Die auf der selben Seite befindlichen Themen:

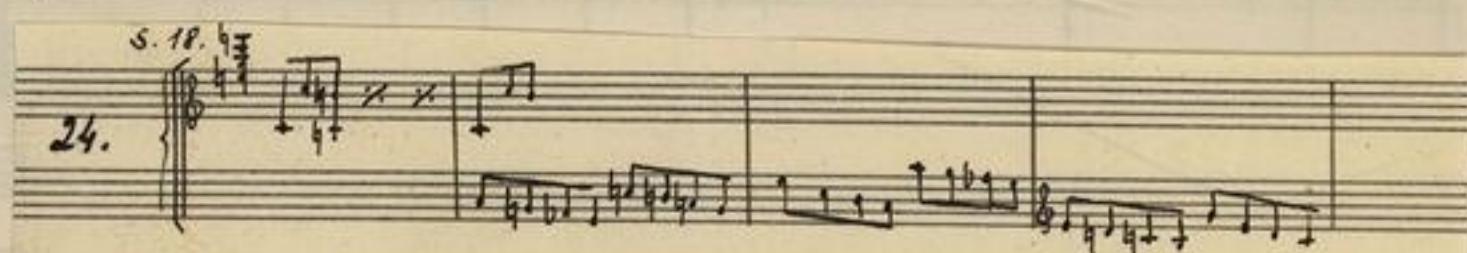
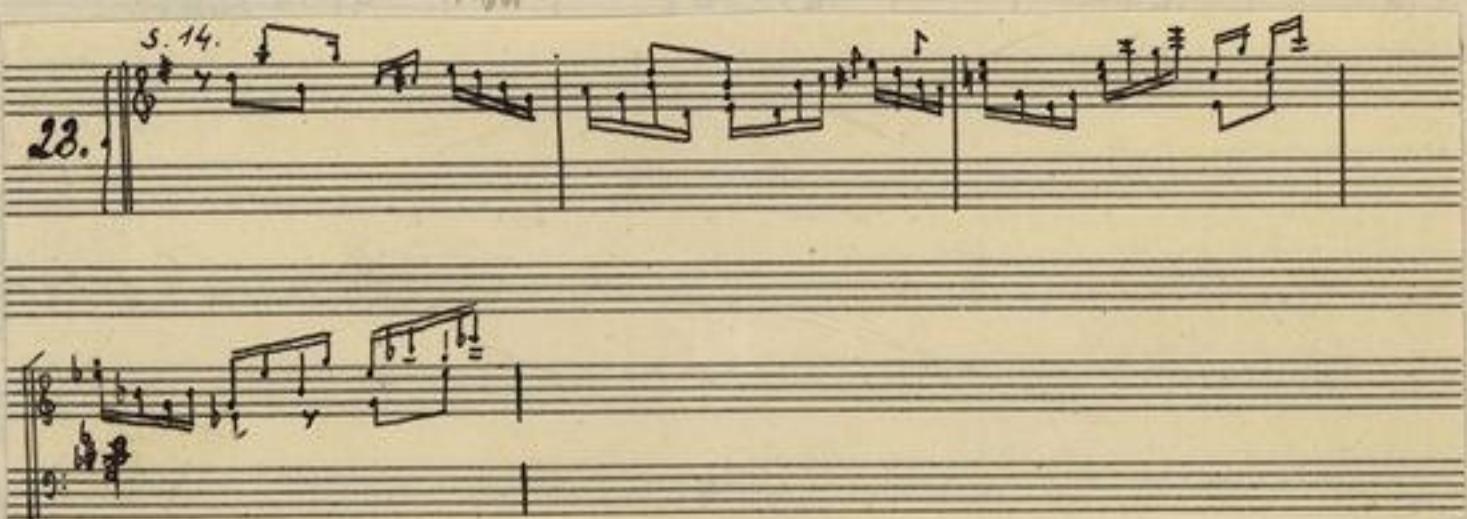
S.6.  
Chant.

19. (G, B, E) ♫ . . . . .

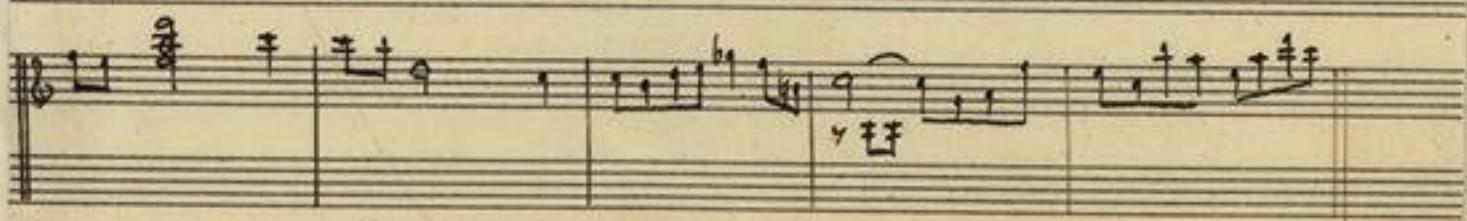
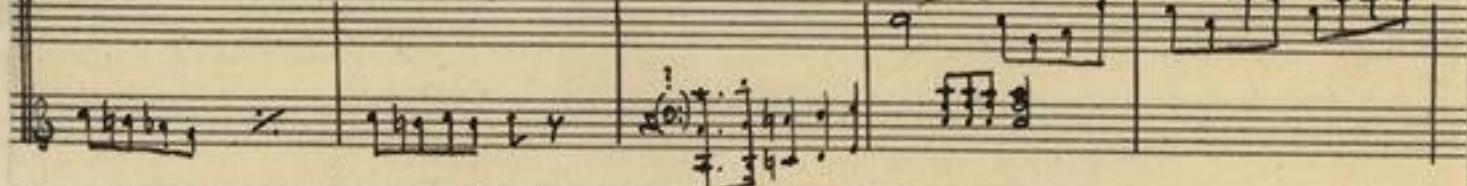
S. 6.



sind wahrscheinlich als Seiten- und Schlussthema des Konzertes gedacht. In ihnen ist - ausgenommen die rasche Modulation im letzten Takte des Notenbeispiels No. 19 - eigentlich wieder die klassizistische Haltung der Skizzen der ersten Gruppe zu verspüren. Eine gewisse Mittelstellung ähnlichen Sinnes können wir übrigens auch noch in den folgenden Aufzeichnungen feststellen:



*ou en la mineur et  
ensuit en la majeur*



*S. 20.*

25.

*S. 22.*

M.M.

26.

*S. 23.*  
*Prestissimo.*

27.

M.M.

Im Notenbeispiel 23 z.Bpl. ist die harmonische Grundlage eigentlich noch tonal, jedoch ist in der rhythmischen Form des Themas die romantische Loslösung von den metrischen Schwerpunkten zu verspüren. Im Nbp. 24 dagegen

ist selbst mit den Worten "ou en la mineur et ensuit en la majeur" ausgedrückte tonale Unbestimmtheit als romantisches Moment zu nennen. Die tonale Unbestimmtheit ist ferner im übrigens mit dem Wort "Mazeppa" betitelten Thema des Notenbeispiels No. 25 festzustellen; wie denn auch das Prinzip der klassischen Kadenz im Nbp. 26 gewissermassen frei gedeutet ist. Zuletzt hat die eigenartige Modulation in den letzten Takten des Notenbeispiels No. 27 auch schon romantischen Charakter.

Eine der interessantesten Skizzen ist die an Seite 8 befindliche und mit den Worten "27 Juin, Essai sur l'indifference" überschriebene Aufzeichnung:

Die Überschrift bezieht sich auf die ähnlich betitelte Schrift von Lamennais. In dieser Tatsache ist also eine gewisse programmatiche Idee zu erkennen. Übrigens aber ist für diese Skizze die Verchromatisierung, die auf fernschweißende Modulation aufgebaute Kadenzbildung, ferner eine gewisse Loslösung der Rhythmik von den metrischen Schwerpunkten - also durchwegs romantische Eigenschaften - charakteristisch. Das chromatische Prinzip überhaupt ist in den folgenden Aufzeichnungen ebenfalls zu erkennen:

N.N.

S. 11. *dando*

30.

N.M.

H.H.

S. 18.

31.

N.H.

S. 23/24.

32.

Cots

33.

ZENEAKADEMIA  
LISZT MÜZEUM

Und zwar ist das chromatische Prinzip in diesen Aufzeichnungen nicht nur in der Stimmführung und in der harmonischen Folge/wie in den Notenbeispielen 29, 30 u. 31/, sondern im Prinzip des Weiterbauens eines sonst im tonalen Charakter entworfenen Gedankens/vgl. Notenbeispiele 32, 33/. Ein eigenartiges, auf scharfen Vorhalten aufgebautes Thema stellt das Nbp. No. 34 dar:

N.N.

S. 13.

34.

Die Lockerung von den metrischen Schwerpunkten ist in der folgenden kurzen Aufzeichnung ebenfalls zu verspüren:

S. 24.

35.

Am vollsten ist der Durchbruch des Romantischen im Notenbeispiel No. 36 vollzogen. In diesem Thema, das Liszt später in seiner Komposition "Malediction" verwertet hat, kann man eine vollständige rhythmische und harmonische Freiheit feststellen:

S. 24.

36.

+ + + +

Wir versuchten die stilistischen Merkmale der Kunst Franz Liszt auf Grund des Materials seines Skizzenbuches darzustellen. Als Abschluss dieser Darstellung möchten wir noch bemerken, dass jede Darstellung oder Forschung dieser Art, wie wir es im vorliegenden Referate zu unternehmen versuchten, letzten Endes nicht nur für die Kunst Franz Liszts, sondern vielleicht auch für die Feststellung der Wesenszüge der gesammten musikalischen Romanik wichtig werden kann. Die Liszt-Frage bedeutet gewissermassen immer auch das Problem der romantischen Musik überhaupt. Durch die Darstellung der Wesenszüge der Kunst von Franz Liszt wollten wir - wenn auch auf indirektem Wege - auch zur auf die ganze Romantik gerichteten musikwissenschaftlichen Forschung beitragen.

## Jegyzetek.

1) Raabe, Peter: Franz Liszt. Cottasche-Bdalg. 1931.c.művében e vázlatkönyvekről lényeges említés nem történik.

2) A második hasában kiirt darabcímek a 3.-ban folytatónak. Szögletes zárójel [ ] Liszt sajátkezű törléseit jelenti; a pntozott .... helyek olvashatatlanok.

Année de Pelerinage:	Suisse	Italie	Hongrie
	Dante	Camposanto	
	o Son.di Petr.	di Pisa.+	
	Camposanto di	Danse des M.	
	pisa.-Danse	Capella Six-	
	des morts.	tina.-Stabat	
	..... pastore	mater.	
	Sposalizio	Tarantella	
	Venise(Gondo-	Napolitana	
	liera?)	Pensieroso	(Michel An-
			gelo.)

3) V.ö. pl. Liszt, F.; Gesammelte Schriften. Herausg. v. L. Raabe, Breitkopf & Härtel. Leipzig 1881, 2.kötet, 127.l. stb.-Továbbá Raabe idézett művének 1.kötete, 12.1.

4) V.ö. Raabe i.m. továbbá I. Ramann, Franz Liszt. Leipzig, 1887, 1.kötet, továbbá Raabe Péter és Raabe Félix kézirati katalógusa, Liszt-Múzeum, Weimar. E művek szerint ez évekből csupán a következő kompozíciók ismertetések: 1829.: Grande Fantasie sur la Tyrolienne de l'Opéra la Fiancée d'Auber (Troupenas, 1829); 1831/32.: Grande Fantasie de bravoure sur la Clochette de Paganini (Mechetti, 1834.). - Ez utóbbi különben az N 6 jelzésű vázlatkönyvben is szerepel (v. ö. 9. és 10. l.).

5) V.ö. Heiss, Hanns: Die Romantik in den romanischen Lit

raturen, Freiburg i.Br. 1930.- Hillebrand, Karl: Geschichte Frankreichs (1830-1871) etc. 2 Bd.=. Gotha, 1877/88.

6) A szöveg, sajnos, sok helyen olvashatatlan, vagy zavaros. A következő sorokban az olvashatatlan helyek pontokkal .... vannak jelölve. Szögletes zárójel [ ] a feltételezhető szavakat jelöli:

"Non, tu n'est pas un aigle, ont crié les [serpents]  
Quand son vol raible encore trompant sa jeune audace  
Et déjà sur le Dos de les mouches .....

Du la vengeur de l'exigle il imprionit la trav.

Puis le front dans les cieux de lumière

Les yeux ... le soleil, le ... sur le ...

Il dit à ces [serpents] qui sifflaient dans la  
ronde.

Que suis-je? repondez etc.

(Több nincs.)

7) Valószínűleg Hugo Viktor "Cromwell"-c. arámájára utal Liszt e zárójelbe tett megjegyzése; e mű u.i., főleg előszavával, döntő hatást gyakorolt a francia romantika fejlődésére.-V.Ö. Heiss i.m.1.1.; továbbá jelen dolgozat 21.sz. jegyzet.

8) Isek sem olvashatók el teljességükben; ezért rendszeres közlésüktől e dolgozat keretében el kellett állanunk.

9) E vázlatok lényegesen különböznek azoktól a helyektől, ahol a meglevő motivumból már nyilvánvaló folytatás jelzése szavakkal történik; így pl. a 14.oldalon egy motivum lényege így van jelezve: "Passages des sextuoles." Vagy a 18. oldalon: "ou en la mineur et ensuite en la majeur".

 ZENEAKADEMIA  
10)V.Ö. Hillebrand i.m.2.kötet.

11)V.Ö.8.sz.kótamelléklet.

12)V.Ö. 4.1.

13)V.Ö.9.sz.kótamelléklet.

14)V.Ö.10.sz.km.

15)V.Ö.11.sz.km.

16)V.Ö.Dobiey,H.; Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt. Diss.Berlin,1932.-Engel,H.: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. Leipzig, 1927.

17)V.Ö.a 8.sz.jegyzetben az anyag teljes közlésére vonatkozólag már mondottakat.

18)V.Ö.George Sand-ot és körét, ahol Leroux eszméi fejlődnek sajátos metaphysikai alapokon tovább, melyeknek nyomai még G.Sand 1839-ből való regényében, a "Spiridion"-ban is megtalálhatók.-V.Ö.Hillebrand i.m.,2.kötet.

19)V.Ö.e szempontokból pl.La Mara: Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. Leipzig, 1892.-281.l stb.: "Was mich anbelangt - sagt Liszt nach Janka Wohl - so habe ich

nur Gutes an ihr zu rühmen(an G.Sand); ich verdanke ihr viel.  
In künstlerischer Beziehung waren die Etappen in Nohant  
sehr interessant; doch spielte ich dabei eine sekundäre Rolle."

20)V.ö.Heiss i.m. 15.oldal:"stellt man neben die  
Préface(v.ö.következő jegyzet)die Dramen Marion Delorme  
und Hernani,die Romane Le Dernier Jour d'un Condamné und  
Notre-Dame de Paris,die Lyrikbände Les Feuilles d'Automne  
und Les Chants du Crénuscle,so ist sein(Hugo's)Werk,wie  
es um 1830 vorlag,wie ein Knotenpunkt,von dem alle wesent-  
lichen Entwicklungslinien ausstrahlten,welche die franzö-  
sische Romantik rasch von ihren Anfängen um 1820 entfern-  
ten."Stb.

21)V.ö.Heiss i.m.13.oldal:"Der Weg zu dieser  
Proklamierung einer doppelten....Freiheit,der ästhetischen  
und der staatlichen,hatte über mehrere Etappen geführt,de-  
ren letzte und bedeutsamste durch die Vorrede zum Cromwell  
Drama gekennzeichnet wird,die Hugo Ende 1827 herausbrach-  
te. ...sie ist das hinreissend vorgetragene Manifest des  
überpersönlichen Helden ZENEAKADÉMIAr ganzen Generation,mit  
LISZT MÜZEUM  
dem eine neue Epoche der französischen Literatur anbrach.  
Ihr geistiger Mittelpunkt liegt im Individualismus,der sie  
eingegeben hat und sich auf vielerlei Art in ihrem Ideen  
auswirkt,am kühnsten in den Begriff der organischen Ord-  
nung und der inneren Gesetzmässigkeit,den Hugo gegen die  
künstliche Ordnung und mechanische Regelhaftigkeit des  
Klassizismus ausspielt."Stb.

22)A francia romantika talán őpen a klasszi-  
kus világnézet tagadásából indül ki;v.ö.Heiss i.m.9.10.  
11.lapok.

23)V.ö.Összkiadás, sorozat, kötet.

24)Szabad legyen ez összefüggésben "Franz  
Liszt und seine frühen Klavierwerke"(Diss.Freiburg i.Br.,  
1933)c.,még kiadatlan munkára hivatkozni.

25)V.ö.Heiss i.m.11.oldal.

26)V.ö.már az előbb idézett,az e problémá-  
val is összefüggő határkérdéseket is,mint pl.Schumann,Cho-

pin, Berlioz történeti helyzetének problémáit, valamint a zenei előromantika problémáit is érintő dolgozatomat.-- Továbbá ez összerüggesben még: Gertler, Wolfgang: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Wolfsbüttel-Berlin, 1931.-Gurlitt, Willibald: Verlesung über "Die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770-1840." Freiburg i.Br., 1931.-Danckert, Werner: Liszt als Vorfänger des musikalischen Impressionismus. (Die Musik. Jg. XXI. H. 5.)



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

