

Ms 119

Die Hileigentümlichkeiten der Kunst  
Frau Lirts dargestellt am musikalischen  
Material seines sap. Geistes hinüber.  
(Ms. N 9, Lirt. Museum Weimar).



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

von

Rudolf Róhár


1936.





1. Lint ist durch die Improvisation  
erfanden

2. Warum durch die Improvisation  
allein das  
weil es Bruchstück war  
d. musikalischen sein kann  
deutschen Theorien und Praxis ~~besteht~~

3. Die also auf Grund des Improvisations  
begriffes ~~erfunden~~  ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM  
Eigenschaften des neuen Form d. Lint  
kann man nun folgendermaßen  
kurz zusammenfassen.


4. Die eigentliche noch vorliegende Aufgabe  
ist die auf Grund des Improvisationsbe-  
griffes ~~auf der~~ festgestellten historischen  
Eigenschaften des gesamten Schaffens  
einer ~~historischen~~ <sup>einigen wesentlichen</sup> Probe des  
Lint auch ~~am~~ <sup>bis</sup> heute vollständig noch  
nicht veröffentlichten etc.



Tervareet.

1. List universelles et la clef au (supplément) de la  
bibliothèque.

2. A *cinysorizáció* *populino* u. i. ~~a gazdasági~~  
*romantizmus*  
~~megvalósítását~~ *dínt* *elmeleti* *felhasználás*, ~~relatív~~  
~~seni~~ *melyet* *benne* *a* *reális* *vezeték* *ok*  
*mint* *az* *1830-as* *években* *az* *amikor* *lele*  
*vet* *kialakult*, *gazdasági* *is* *megvalósít*  
*haza*.

2a) mi? dinst? mi? se, 26.  EGYETEM ZENEAKADÉMIA, alvás, hűlés, az imp. történelmi  
2c) hogy nem minden epizódus, fel. LISZT JÓZSEF, az imp. elnök, nádor, és a nagy  
3 19. az, hogy ez a megvalósulás első sorban is a

fiatalabb nappalaiművek idején költői, azonban  
néhány fiatalabb nappalaiművek stílusa  
jelent, hanem csak egy művészet; amit  
egyszerű és kedves művészet a fiatalabbak  
való, bevezetésén és a <sup>eredet</sup> szövegét is  
filológiai és történelmi.

4. Noi lehot sint ~~nelăsându~~ clemei, mit, elux  
cu impozitacii.

5. Everet a. clivaret a varla thong us) any apu is Samuithetja



Das der Begriff der Improvisation hauptsächlich  
als Schlüssel ~~solcher~~ <sup>zu musikalischen</sup> Verwirklichung des ~~Lebens~~  
~~theoretischen~~ <sup>musikalischen</sup> ~~zusammenhängen~~ <sup>zusammenhängen</sup>  
~~zusammenhängen~~ <sup>von</sup> ~~den~~ <sup>das</sup> ~~die~~ <sup>die</sup> ~~den~~ <sup>den</sup> konnte,  
kann eine kurze Darstellung des letzteren, sowie  
die Darstellung ~~ihres~~ <sup>ihres</sup> ~~Beziehungen~~ <sup>Beziehungen</sup> ~~wie~~ <sup>ihres inneren</sup>  
Zusammenhänge mit dem <sup>partikulär-musikalischen</sup> Prinzip der Improvisation  
am deutlichsten beweisen. In diesem Sinne können wir  
den Inhalt und Sinn der Schriften von dort folgen-  
dermaßen kurz zusammenfassen:



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



<sup>wollen</sup> <sup>zunächst</sup>  
Sinn können wir <sup>den</sup> Inhalt und Sinn der Schrift-  
ten von Lint ~~folgendermaßen~~ <sup>kurz</sup> zusammenfassen:

(2a) Die romantische Kunstanschauung Lints wur-  
zelt in der zeitgenössischen allgemeinen romantischen  
Welt- und Kunstanschauung, die sich in Frankreich  
<sup>zu Lints Zeiten</sup>  
(mit der Julirevolution sorgten auch einen politischen  
Krieg schämpften. Lint greift alle politischen, religiösen,  
sozial. humanitären und literarisch-ästhetischen Pro-  
mente dieser Welt- und Kunstanschauung auf und  
will sie auch auf die Kunst übertragen. Demgemäß <sup>hat</sup>  
<sup>spiegeln sich dieselben auch in Lints Kunstauffassung wieder.</sup>  
die romantische Kunst <sup>laut</sup> den romantischen Theorien  
<sup>von allem die politischen und sozial-humanitären</sup>  
Lint ebenfalls politische, sozial. humanitäre, religiöse  
und literarische Wesenszüge. Über die politischen und  
sozial. humanitären spricht sich Lint in den Aufsätzen  
„Über zukünftige Kirchenmusik“ und „Zur Stellung  
des Künstler-[aus] wo <sup>Lint 2. Dfl.</sup> ~~er~~ <sup>dass</sup> behauptet, <sup>der wahre</sup>  
<sup>dass</sup> <sup>besteht</sup>  
Sinn der Kunst ist, dass sie „humanistisch“ sei  
- ~~Lint eigenes Wort~~ - d. h., dass sie die Menschheit  
dem wirklichen Glauben zuführe und ihr somit jene  
symbolische „Friedenswelt“ eröffne, in denen <sup>schaffen</sup> sie  
in einer wahren Gemeinschaft <sup>ruhen können.</sup> ~~die~~



Die romantische Weltanschauung hat Wurzeln in  
der zeitgenössischen <sup>allgemeinen</sup> romantischen Welt- und Kunst-  
anschauung, die mit der Julirevolution auch <sup>sich in Frankreich</sup> einen  
politischen Weg erschaffte. Sie greift <sup>alle</sup> ~~jede~~ politischen,  
religiösen, sozial-humanitären, literarisch-ästhetischen  
Probleme <sup>sie auch</sup> diese Weltanschauung auf und will ~~durch~~  
auf <sup>übertragen</sup> die Kunst <sup>übertragen</sup>, also romantisch werden und aus  
diese Bestimmung des <sup>romantischen</sup> Kunst <sup>romantischen</sup> erschaffen. Dies  
gelingt ihm, dann in seinem Stapel "Über  
künftige Kirchenmusik", worin er behauptet, die  
wahre Kunst und <sup>die</sup> wirkliche Aufgabe der Kunst sei,  
das <sup>ne</sup> die Menschheit <sup>zu</sup> ~~zu~~ <sup>herzuführen</sup>. Die Kunst  
in diese Richtung nennt Linz die "humanistische  
Kunst" und ~~über ihre Form~~ fordert dann von ihr,  
dass sie sei "weithellig, stark und wirksam", sie  
vereine "in kolossalen Verhältnissen Theater und  
Kirche", sie sei "mythisch dramatisch und heilig,  
prachtenfoll und einfach, feierlich und ernst,  
feierlich und ungerührt, stimmungsvoll und ruhevoll,  
klar und innig." So wird sie die Menschheit dem Glau-  
ben zurückführen können und <sup>ihre</sup> neues Symbolische  
Friedenswelt eröffnen, in deren Schatten <sup>sie</sup> in einer wahren  
Gemeinschaft wird leben können. %



Demgemäß hat die romantische Kunst  
laut den romantischen Theorien dinst ebenfalls  
politische, sozial-humanitäre, religiöse, litera-  
rische Besessungen. Über die Politischen und  
sozial-humanitären spricht sich dinst in  
den Aufsätzen „über vorübergehende Kirchenmusik“  
und „~~über die Stellung~~<sup>zu Stellung</sup> der Künste“ aus, wo  
u. a. behauptet, der wahre Sinn der  
Kunst ist, dass sie „humanistisch“ sei —  
dinst erhebt das — d. h., dass sie die Mensch-  
heit dem ~~wahren~~<sup>wirklichen</sup> ~~Selbst~~ <sup>GENÈVE AKADEMIE</sup> zuführe, und ihr  
somit ~~das~~ jenes symbolische Friede und <sup>eröffnung</sup> zu ~~eröffnen~~  
in dessen Schatten sie in einer wahren Gemeinschaft  
~~alle~~ <sup>alle</sup> ~~werden~~ können. — Die literarischen Besess-  
ungen des <sup>romantischen</sup> ~~Kunst~~ ~~und~~ ~~Künste~~ ~~werden~~ ~~behauptet~~  
~~dinst~~ ~~und~~ ~~erleuchtet~~ ~~dinst~~ ~~darauf~~, dass die Kunst  
die ~~Fähigkeit~~ ~~besitzt~~ ~~entfalten~~ ~~zu~~ ~~sind~~ <sup>zu</sup> ~~erleuchten~~, dass sie  
laut dinst in ~~der~~ <sup>der</sup> ~~Fähigkeit~~ der Kunst, mit  
literarischen, oder sonstigen ausserliterarischen  
Elementen zusammenzugehen kann, ~~zu~~ ~~erleuchten~~.  
Diese Fähigkeit des Zusammengehens der Kunst  
mit ausserliterarischen, jedoch vorwiegend mit litera-



Das Wesen des Kunst von Franz Liszt ist durch den  
 Begriff des musikalischen Improvisation, durch das  
 Prinzip des Improvisatorischen ~~überhaupt~~ in seiner ro-  
 mantischen Bedeutung am vollsten zu erfassen. Im Be-  
 griffe des Improvisation, also im Prinzip des Impro-  
 visatorischen fand nämlich Liszt den Schlüssel  
 zur praktisch-musikalischen Verwirklichung seiner  
 romantisch-theoretischen Anschauungen, die  
 laut dem Zeugnis seiner in den Jahren von  
 1834 bis 1840 entstandenen Schriften diese Verwirkli-  
 chung ~~darüber~~ voranreichten.



ZENEAKADEMIA  
LISZT MÚZEUM



rischen Elementen bedeutet letzten Endes nichts  
anderes, als die Tendenz. Das Programm,  
die also demnach <sup>als</sup> ein wesentliches Faktor der  
romantischen Kunst zu werden ist. - Viel tief-  
ere Forderungen aber entstammen aus  
jenem religiösen Lebensgefühl der romantischen  
Kunst, die nicht auf Grund der religiösen  
schen ~~religiösen~~ Der allgemeinen romantischen  
Welt- und Weltanschauung ~~in der Welt~~  
~~hat~~ erkennen müssen glaubte und sein  
konnte.




ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM








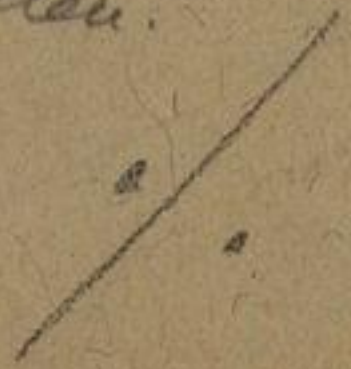
3  
Aus der Deklamation ~~folgt dann~~ ~~für die Kunst~~ -  
Diese humanistische Kunst sei „weithervoll, stark und wirksam“, sie vereinige „in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche“, sie sei „ zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feuerlich und ernst, feurig und unerschützt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“ ~~Es folgt aber auch aus dem~~ ~~Humanistischen Kunst, dass~~ ~~man sie dem~~ ~~Volke näher bringen zu können~~ ~~folgt dann~~ ~~dort vom~~ ~~Haar~~ ~~u. a.~~ ~~die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Kunst~~; die Einführung des Kunstunterrichts in den Volksschulen; eine Fortschrittsschule der Kunst innerhalb des Konservatoriums  ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM Lehrstuhl für Musikgeschichte und (Kunst-) Philosophie; eine wohlgefeste Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Kunst bis auf unsere Zeit; u. s. w.

4 5  
~~In seinen anderen Schriften entwickelt er solche Gedanken über die Kunst, in denen die literarischen und religiösen Tendenzen seiner Zeit ebenfalls zu erkennen sind. So hauptsächlich in seinen populäreren Reisebriefen, wo er zum ersten Male die Idee des Programms aufwirft.~~

Die zeitgenössischen literarischen und religiösen Elemente können wir dann in folgenden Gedanken dort auffinden: Die Kunst hat die Fähigkeit und demzufolge auch die Aufgabe



mit literarischen, oder anderen akademischen Programmen  
zusammenzugehen. (Vgl. G. S. Bd. II. S. 130). - Dann: die Musik  
<sup>bringt</sup> ~~hat~~ immer etwas „Unbestimmtes“, dialektisch nicht faßbar  
in sich, wodurch sie <sup>in</sup> eine eigenartige Beziehung zum Göttlichen,  
das dieselbenfalls Unbestimmtes und Unfaßbares ~~bezieht~~  
kann. „Diese Beziehung zum Göttlichen, zu räumlichen und  
zeitlichen Unendlichkeit und Ewigkeit, also Beziehungen,  
die uns Grenzenlose sich auflösen, in Verhältnisse, die  
vom Intellekt nicht mehr faßbar sind, kann durch  
ihre schon erwähnte Unbestimmtheit die Kunst am besten  
bilden, als jede andere Kunst, offenbaren“ (Vgl. Schenker,  
Te d. i. s. f. Kl. S. 52). Gemeinfolge ist die Kunst dem  
im Weltall sich offen  ZENEAKADEMIA, dem Pano-  
kosmos gegenüber Mikrokosmos, Mikrodemus (vgl. G. S. II.  
S. 153); jedoch <sup>bleibt sie</sup> mit dem Weltall stets in Zusammenhang. -  
und zugleich kosmischer  
In diese höchst subjektiven <sup>und zugleich kosmischen</sup> Deutung der Kunst liegt der  
Kern der romantischen Kunstanschauungen dints, der  
Romantik dints überhaupt; das ~~ist~~ diese Deutung  
letzten Endes religiöse, wenn auch pantheistische Grund-  
lagen hat, die - wie gesagt - ~~ist~~ <sup>von</sup> der allgemeinen  
religiösen, romantischen Weltanschauung inspiriert ist,  
braucht nicht noch einmal bestätigt werden.





~~Gleiche über~~

~~Aus diesem Zusammenhang heraus~~  
~~beurteilt zu werden~~

der tiefste und wahrste Sinn also der Kunst  
ist letzten Endes <sup>(eigentlich ebenfalls nur auf subjektivem</sup>  
aus diesem Zusammenhang  
heraus für diesen Zusammenhang auf die  
Reinheit zu wollen. Mit dieser sub-  
jektiv metaphysischen Haltung dient der Kunst  
gegenüber ~~haben wir also~~ ~~schließen wir~~  
nunmehr die Aufzählung seiner wesentlichen  
~~theoretischen~~ ästhetischen Grundgedanken.

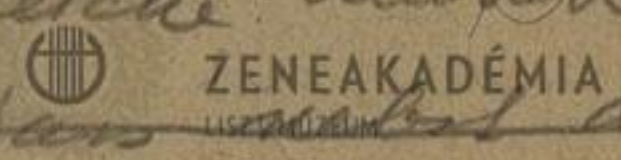


ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



(26). <sup>sich</sup> Sars diese Ideen in der Improvisationsbeziehung  
satsächlich hineinbauen lassen und dass somit die  
partikulär-moralische Verwirklichung der dichterischen Kunstauf-  
fassung satsächlich auf Grund des Improvisationsprinzips  
möglich <sup>geworden ist</sup> ~~wurde~~, kann nun mehr ohne Weiteres eingesehen  
werden. V. ö. S. 73. l.

~~Als~~ Die in den Dichtern selbst oft wiederkehrenden  
Ausdrücke wie „unplötzlich schaffen“, den Prozess  
in den „Hapenblicken der Eingebung“ durch  
Einführung fassen d. s. w., sind ja schon zweifello-  
se und offensichtliche Umschreibungen der



Improvisation. ~~Sars nebst den komischen~~  
<sup>Sup</sup> ~~aber nicht nur auf Grund der komischen Ideen~~  
~~weil die Improvisation in der Dichtung~~  
~~die Improvisation hineinbauen sind, sondern~~  
~~auch die vorhin erwähnten Lücken, dafür~~  
~~wollen wir noch folgende Stellen d. Dichters wiedergeben,~~  
~~die es an Paraphrase. Sars nebst den komischen~~  
~~Ideen auch noch sehr sonderliche neue und~~  
~~in der Improvisation erhalten sind, dafür möchte~~  
~~das~~ <sup>Kann</sup> ~~folgendes Beispiel als Beleg~~ <sup>aus diesem Artikel</sup> ~~bestätigen. Sars~~  
~~fordert in einem seine Novelle in Milano~~  
~~das Publikum auf, ihm Themen für Impro-~~  
~~visationen zu stellen. Sars~~ <sup>Sars</sup> ~~schreibt nun Sars~~  
an Parnass: l. S. 72. 73. ll.

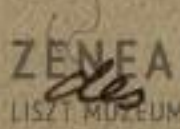


3. Bevor wir nun <sup>also</sup> ~~Platz~~ hinübergehen wollen, die ~~stills~~  
stischen Eigentümlichkeit der Kunst von Lint ~~aus~~  
auf Grund des ~~aus dem~~ Improvisations-Begriffe ~~abzuleiten, wollen~~ <sup>darzustellen, möchte</sup>  
(aus an diese Stelle folgende Bemerkungen nicht enthalten:\*)  
wir ~~folgende zwei Bemerkungen aussprechen:~~ erstens,  
das die Improvisation wahrscheinlich von Papauinis  
Kunst in die Kunst Lints übergegangen ist und  
das der allberühmte große Eindruck Papauinis auf  
Lint wahrscheinlich in diesem Moment <sup>sich erklären</sup> zu ~~an~~  
läßt; zweitens, dass obwar die erste volle Erfüllung  
des Lintischen <sup>Improvisations-</sup> ~~Prinzipes~~ ~~Prinzipes~~  
des Lintischen ~~Prinzipes~~ <sup>Prinzipes</sup> in seinen sog. frühen Klavierwerken voll-  
rohen ist, trotzdem kann die ganze Kunst Lints  
auf Grund der frühen Klavierwerke erfasst werden,  
da das spätere Schaffen Lints von den frühen Klavierwerken  
nicht im geringsten abweicht, was alles dem Vergleich  
der beiden Schaffensperioden etc.

\* Das der Kunst von Lint ~~entsprechend~~ die Im-  
provisation zu Grunde liegt, kann noch dadurch  
belegt werden, dass Lint erst nach seinem berühmten  
und oft wiederholten ~~aus~~ <sup>aus</sup> sog. Papauini-Elebnis zu



produzieren anfängt. Im Jahre 1832 hört  
Liszt Papceni zum ersten mal. Bis dahin  
~~finden wir die tatsächlich keine~~ <sup>ist nicht</sup> kann man  
aus dem in ~~sozusagen~~ <sup>seiner</sup> Kinderjahren und voll-  
ständig auf Liszt's Einfluss und in Liszt's Stil ge-  
schriebenen ~~Haupt~~ Klavierstücke keine original-  
komposition. Das aber der große und ~~zu~~ <sup>neue</sup>  
~~Produktion~~ Produzieren reizende Einfluss Papcenis  
auf Liszt gerade im improvisatorischen Zug der  
Kunst von Papcenis besteht, <sup>ist</sup> wurde an anderer  
Stelle ~~schon~~ <sup>schon</sup> ~~erwiesen~~ <sup>erwiesen</sup> worden.

1) Die wirkliche Erfüllung  auf dem Improvisations-Prin-  
zip aufgebauten Lützchen Stiles sind genau dem innersten  
Sinn der Improvisation die sog. frühen Klavierwerke  
von Liszt. Das jedoch die späteren Werke Liszt allein  
eine Erweiterung, nicht aber eine wesentliche Hüllung  
seiner in den frühen Klavierwerken verwirklichten  
Stiles bedeuten, kann aus dem Vergleich der  
verschiedenen Schaffensperioden <sup>von</sup> Liszt auch noch folgende  
kurze Selbstbiographische Skizze Liszt beweisen:











sich loslösen und freien rhythmischen Einheiten,  
ferne in der Richtung einer vollständigen Befreiung  
von jeglicher metrischen Symmetrie oder ~~irgendwelcher~~ metrisch erscheinenden  
bedeutung. Für Erste sind z. Bsp. die sop. un-  
gleichen rhythmische Gruppen, wie Quinolen, Septuolen  
charakteristisch; für Zweite die ~~von~~ von Taktbereich-  
nung unabhängige, die die Bedeutung des Taktes  
überhaupt nicht einschließenden Bildungen, wie z. Bsp.  
Kaden. Hitz, aufsteigende Kadenz und Figuren  
bezeichnend. — Im harmonischen Sinne ist die  
Loslösung vom ~~der~~ Tonalität Prinzip der Klarheit  
am wichtigsten. Diese Loslösung erfolgt eben ~~hat~~  
ebenfalls in zwei typischen Erscheinungsformen.  
Die ist erstens in der Art und Weise auffallend,  
wie hint die innere Beziehung der im klassischen Sinne  
genommenen Kadenzierung durch weitgehende, euka-  
monische u. s. w. Modulationen lockert, so dass die  
innere Gefüge der Harmoniken eigentlich so dass  
die Kadenzierung Zweitens aber ist sie durch  
die Chromatik, ~~und~~ durch das an die Stelle  
des klassischen diatonischen Prinzip tretenden  
chromatischen Prinzip überhaupt, vollzogen. Allen  
harmonischen Eigentümlichkeiten hint liegt letztes  
Endes dieses chromatische Prinzip zu Grunde,  
auf das an Stelle einzelner Details bildungen  
zusammenfassend hingewiesen sei. — ~~Es ist~~



zuletzt wäre noch ~~das~~ das Form-Problem des  
Stils von Lint zu erwähnen. Jedoch das im Zu-  
sammenhang des rein-klassischen Elements des Stils von  
Lint gesagt kann das Problem genügend charak-  
terisieren. Als Abschluss der Darstellung des Stileigen-  
thümlichen der Lint'schen Kunst wollen wir nun noch  
einmal wiederholen, dass auch in den zuletzt darge-  
stellten Stilelementen das Improvisations-Prinzip  
deutlich zu erkennen ist.

Der eigentliche Zweck vorliegender Referates  
ist, die ~~auf Grund~~ <sup>teils auf</sup> bisherige Theoretiken (bege, teils  
auf Grund des ~~gerade~~ <sup>vollen</sup> ~~Stiles~~ <sup>Stils</sup> von Lint  
behaupteten Stileigenheiten nun auch  
an bisher vollständig nicht veröffentlichten  
musikalischen Material seines aus den Jahren von  
1829 bis 1833 entstammenden und in Berlin be-  
findlichen Skizzenbuches (Ms. N 9, Lint-Museum,  
Berlin) nachzuweisen. ~~Das~~ <sup>musikalische</sup> Material des Skizzen-  
buches kann die oben dargestellten Stileigen-  
heiten <sup>sonstigen</sup> ~~im~~ <sup>ihren</sup> geschichtlichen Werde beweisen.  
Allein den bisher erwähnten und herausgestellten  
Stilelementen <sup>auch noch</sup> schließen sich solche an, die für den  
Stil der Kompositionen der Hindejahre von Lint  
charakteristisch ~~sind und die~~ <sup>sind und die</sup> ~~ebenfalls~~ <sup>eigentlich</sup> ~~klassische~~ <sup>klassische</sup>  
benennen können. /



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

Da der Begriff der Improvisation tatsächlich als Schlüssel zur musikalischen Verwirklichung der theoretischen Musikauffassungen Liszts dienen konnte, kann eine kurze Darstellung der Letzteren, ferner die Darstellung ihres inneren Zusammenhänge mit dem praktisch-musikalischen Prinzip des Improvisatorischen am deutlichsten beweisen. In diesem



Sinne wollen wir <sup>nun</sup> zunächst den Inhalt und den Sinn der Schriften von Lint kurz zusammenfassen.

Die romantische Kunstanschauung Lints wurzelt in der zeitgenössischen allgemeinen romantischen Welt- und Kunstanschauung, die sich in Frankreich zu Lints Zeiten mit der Juli-revolution versagen auch einen politischen Sieg erkämpfte. Lint greift alle politischen, social-humanitären, literarischen und religiösen Momente dieser Welt- und Kunstanschauung auf und will sie auch auf die Kunst übertragen. Demgemäß spiegeln sie sich auch in Lints Kunstauffassung wieder.

Eine der Hauptgedanken also dieser <sup>Lint's</sup> Kunstauffassung ist jene aus politischen Erwägungen entstammende Behauptung Lints, dass der wahre Sinn der Kunst darin besteht, dass sie „humanistisch sei“, d. h., dass sie 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 Kunst sei“, weitevoll, ~~stark~~ stark und wirksam, „sie vereinige „in kolossal Verhältnissen Theater und Kirche“, sie sei



„zugleich dramatisch und heilig, prachtfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungerügelt, stürmisch und ruhig, klar und unklar.“ Ferner aber folgt auch aus dem Begriffe des „humanistischen Kunst“, dass man sie dem Volke näher bringen muss; dem wegen <sup>also</sup> fordert dann Lint vom Staat u. a. „die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Kunst“; „die Einführung des Kunstunterrichts in den Volksschulen“; „eine Fortschrittschule der Kunst ausserhalb des Konservatoriums“; „einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte und (Kunst-) Philosophie“; „eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Kunst bis auf unsere Zeit“; u. s. w.

Ein anderer wesentlicher Gedanke des romantischen Kunstausbauung Lints ist die Idee des Programmkunst, die eigentlich ja schon im <sup>Ausdruck</sup> Begriffe des „humanistischen Kunst“ in begriffen ist. Der Begriff „humanistische Kunst“ bringt ja schon die Behauptung der Möglichkeit eines Zusammengehens der Kunst mit aussermentalischen Elementen. Und es ist ~~man~~ eine logische Folgerung, wenn Lint <sup>behaupet</sup> sagt: es ist „nicht unnütz und vor allem nicht



lächerlich — wie man so häufig zu sagen beliebt —, wenn der Rompouist in einigen Zerten die geistige Skizze seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewählte 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 ladeln und zu loben. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, unnütze Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Rompouist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die <sup>alle</sup> auf nichts <sup>ZENEAKADÉMIA</sup> führen, vermeiden. — Die unumstößlichen Zusammenhänge der Dichtung überhaupt sind somit als ein wesentliches Moment der romantischen Dichtendichtung zu erkennen. —

Endlich sind neben diesen Gedanken jene auf religiöser Grundlage aufgebauten Ideen dinst herauszustellen, die vielleicht am tiefsten in seine Romantik hineinblicken können und den eigentlichen Kern seiner romantischen Theorien bedeuten. Diese Gedanken sind hauptsächlich in den sog. "Reisebriefen" aufzufinden und beziehen sich auf jene pantheistische, besser gesagt: kosmische Eigenart der Dichtung, die dinst in ihr erkennt



und die es für den höchsten ästhetischen und eigentümlich  
metaphysischen Wert der Kunst hält. Er sagt, dass  
die Kunst immer etwas „Unbestimmtes“, dialektisch nicht  
fassbares in sich birgt, <sup>(und dass sie gerade deswegen)</sup> wodurch sie in eine eigenartige Be-  
ziehung zum Göttlichen, zu diesen ebenfalls Unbestimmten  
und Unfassbaren geraten kann, und was besser, als jede  
andere Kunst. Die Kunst ist dem in Weltall sich offen-  
barenden Makrokosmos, also dem Makrokosmos gegenüber  
Mikrokosmos, Mikrokosmos, und bleibt somit mit dem  
Weltall ständig im Zusammenhang. Der tiefste und dunkelste  
Sinn also der Kunst ist <sup>ist demnach</sup> ~~letzten~~ <sup>dieser Zusammenhang</sup> Endes das aus diesem  
eigentlich ebenfalls nur auf subjektiven Wege erfen-  
baren Zusammenhang heraus für diesen Zusammen-  
hang auf die Klarheit witten zu wollen. Mit der  
Darstellung dieser subjektiv metaphysischen <sup>Kunstdeutung</sup> Haltung dirts  
der Kunst gegenüber schliessen wir nunmehr die Aufzäh-  
lung seiner wesentlichsten musikästhetischen Grundgedanken.

Dass sich diese Ideen in den Improvisationsbegriff  
tatsächlich hineinbauen lassen und dass somit die prak-  
tisch. musikalische Verwirklichung der <sup>Theorien</sup> Kunstauffassung  
dirts <sup>durch</sup> ~~tatsächlich~~ auf Grund des Improvisationsprinzip  
möglich geworden ist, kann nunmehr ohne Weiteres ein-



gesehen werden. Denn in der Improvisation und im  
 improvisierenden Künstler konnte nicht die Erfüllung  
 seines Verlangens erblickt, 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. Die in den Lirts Schriften oft wieder-  
 kehrenden Ausdrücke, wie „unplötzlich schaffen“, oder:  
 den Kosmos in den „Augenblicken der Eingebung“ durch  
 „Empfindung“ fassen u. s. w., sind ja schon zweifelloste  
 und offensichtliche Umschreibungen der Improvisation.  
 Das <sup>aber</sup> nebst den kosmischen Ideen auch noch sogar  
 soziologische Momente in der Improvisation erhalten  
 sind, das kann folgendes Beispiel bestätigen: Lirt for-  
 derde in einem seiner Konzerte in Milano das Publi-  
 kum auf, ihm Themen für Improvisationen zu stellen.  
 Aus diesem Anlase schreibt nun Lirt in einem seiner  
 „Reisebriefe“ (an Stasard, 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



4.  
über eine Sache, zu der es persönlich beigetragen. So ent-  
steht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Civilier-  
arbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten  
Juwelen umgibt. "

Anm. - Bevor wir nun also dazu hinübergehen  
wollen, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Kunst  
Franz Liszt auf Grund des Improvisations-Begriffes  
darzustellen, können wir uns an dieser Stelle fol-  
gendes Bemerkungen nicht enthalten: 1) Was der Kunst  
von Liszt tatsächlich die Improvisation zu Grunde  
liegt, kann noch <sup>mit</sup> dadurch bestätigt werden, dass  
Liszt erst nach seinem allbekannten und oft miss-  
deuteten sog. Paganini-Erlebnis zu produzieren an-  
fängt. Im Jahre 1832 hört Liszt Paganini zum ersten  
Male. Bis dahin können wir <sup>(ist aber)</sup> von Liszt (ohne den  
in seinen Kindesjahren und vollständig in <sup>den Händen</sup> der  
sog. "Wiener brillanten Schule" <sup>zugehörenden</sup> geschriebenen Klavier-  
stücken) keine original. Komposition aufweisen. Was  
~~aber~~ der große und zum Produzieren reizende Einfluss  
<sup>von</sup> Paganini auf Liszt gerade durch den improvisatorischen  
Zug der Kunst ~~von~~ Paganini möglich war, ist an an-  
deter Stelle schon erwiesen worden. - 2). Die wirkliche  
Erfüllung des auf dem Improvisationsprinzip aufgebau-  
ten Lisztschen Stils sind (dem innersten Sinne der Impro-



8  
viation entsprechend) seine in den Jahren von 1832 bis  
1840 entstandenen sog. frühen Klavierwerke. Da jedoch  
die in den späteren Schaffensperioden entstandenen Werke  
nicht allein eine Erweiterung, nicht aber eine wesent-  
liche Änderung seines in den frühen Klavierwerken ver-  
wirklichten Stils bedeuten, kann außer dem Vergleich  
des Stilelements der verschiedenen Schaffensperioden nicht  
auch noch folgende kurze Selbstbiographische Skizze  
von nicht beweisen: „Dem geringfügiger Lebenswandel...  
verteilt sich ... in fünf Acte: 1<sup>ter</sup>: die Kinderjahre  
bis zum Tode meines Vaters (28); 2<sup>ter</sup>: 30 bis 38, herum-  
tastendes Studieren und Produzieren in Paris und  
vorübergehend in Genua und Italien vor meinem Wie-  
derauftritt in Wien (38), dessen Erfolg mich zur Vi-  
llosen Laufbahn bestimmte; 3<sup>ter</sup>: Concertreisen: Paris,  
London, Berlin, Petersburg etc.: Kantaten, Transcriptionen,  
Saus und Braus; 4<sup>te</sup>: 48 bis 61, Sammlung und Arbeit  
in Weimar; u.s.w. — Das hier dem „Studieren und Pro-  
duzieren“ die „Sammlung und Arbeit“ im Sinne des Er-  
füllens entgegengesetzt wird, beweist den inneren Zusam-  
menhang des Spätschaffens nicht mit den frühen Kla-  
vierwerken also auch voraussetzen auf philologischen Wege.  
Hiernach aber ist es auch erwiesen, dass die auf Grund des  
Improvisations-Princip entwickelten Stilelemente nicht nur  
für die frühen Klavierwerke, sondern für die ganze Kunst  
von Franz Liszt charakteristisch zu nennen sind.



Die auf Grund des Improvisationsbegriffes erklärbaren Stilelemente des 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 klangliche der Musik. Es folgt aus dem Improvisationsbegriff, aus dem „im Moment schaffen“, „unplötzlich schaffen“ aus der „Eingebung des Augenblickes“, das zusammenhängendere Formkonzeptionen und ein größerer Aufbau umgangen werden müssen, oder das an ihre Stelle gerade das klanglich Gestaltende, dynamisch Formende treten muss. Mit dem klanglichen Moment hängt dann zusammen ein gewisses virtuoses Faktor, das zweifellos auch zu den Stilelementen des Lisztschen Musik zu zählen ist. Jedenfalls ist die Virtuosität hauptsächlich nur Mittel, dem klanglichen Momente alle möglichen Grenzen zu öffnen. Das ferner das virtuose Moment oft auch dem Zwecke unterstellt ist, eine gewisse aus den romantischen Ideen Liszts leicht motivierbare Entzückung und Er-



staunen des Zuhörer aufzu beschwören, ist aus man-  
 chen Worten Lints 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 Lint hier  
 gebraucht, zeigt, dass die Virtuosität ein tatsäch-  
 lich wirklich romantisch zu deutendes Faktor seines  
 Kunst ist.

In Einzelnen könnte man noch über die Stileigen-  
 lichkeiten der Romantik Lints noch Folgendes sagen: so  
 dass die Motivik und Thematik in Lints Stil immer  
 so konzipiert ist, dass sie in ihrer Plastizität die Ein-  
 heit eines sonst, wie gesagt, mit klanglichen oder dyna-  
 mischen Titeln gestalteter größerer Form gewinnen kann  
 schon im Vorher ein. Das Motiv einer lintischen Kom-  
 position ist meistens der Kern, um den herum der gan-  
 ze Bau sich entfaltet. Die in diesem Sinne genommene  
 Plastizität der Motivik Lints ist hauptsächlich mit  
 frequenten rhythmischen Titeln, oder durch Ausbeutung  
 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 Lint. Im rhythmischen Sinne 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 der metrischen Grundlage losgelösten und freien rhythmischen Einheiten, ferner in der Richtung einer vollständigen Befreiung von jeglicher metrischer Symmetrie oder von irgendwelcher metrisch erscheinender 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 Form von Kadenzten auftretenden Panagen und Figuren bereichernd. — Im harmonischen Sinne ist die Loslösung vom sog. tonalen Prinzip der Musik am wichtigsten. Diese Loslösung hat ebenfalls zwei typische Erscheinungsformen. Sie ist erstens in der Art und Weise auffallend, wie von Lint die innere Struktur der harmonischen Kadenz-Bildungen durch weitgehenden, enharmonischen u. s. w. Modulationen gelockert wird;



weiterens aber ist sie durch die Chromatik, also durch das an die Stelle des harmonischen diatonischen Prinzips tretenden chromatischen Prinzip überhaupt vollzogen. Allen harmonischen Eigentümlichkeiten Lints liegt letzten Endes dieses chromatische Prinzip zu Grunde, auf das anstatt einzelner Detail-bildungen als Zusammenfassung hingewiesen sei.

Zuletzt wäre noch das Form-Problem des Werke Lints zu erwähnen. Jedoch das im Zusammenhang mit den rein-klanglichen Elementen des Stils von Lint gesagte kann das Problem genügend charakterisieren. Als Abschluss der Darstellung der Stileigentümlichkeiten der Kunst Frau Lints wollen wir eher das nochmals wiederholen, 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 vorausgesetzt herausgefundenen, teils auf Grund der Analyse des gesammten Kunstwerkes von Lint 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 (No. N 9, dint. Museum, Weimar) nachzuweisen. Das musikalische Material des Skizzenbuches kann die oben dargestellten Stileigentümlichkeiten sogar 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 dint charakteristisch sind und die wir eigentlich klanizistisch benennen können. Demgemäß lassen sich die Skizzen und Themen des Skizzenbuches in zwei große Gruppen einteilen:

1) in denen die klanizistische Haltung dints zum Vorschein kommt;



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZÉUM

2) in denen die romantischen Stilelemente zum Ausdruck gelangten.

In erster Gruppe zählen <sup>zunächst jene</sup> folgende Skizzen und musikalischen Aufzeichnungen dints, die laut den Daten des Skizzenbuches <sup>zweifelloso</sup> aus den Jahren 1829, <sup>1830</sup> oder 1830 entstammen; diese sind die an den Seiten 10., <sup>9.)</sup> 12. befindlichen Skizzen (vgl. Nbp. 1, 2, 3.):

Dem reihen sich dann jene anderen an, die ihrem Wesen nach ebenfalls ausdrücklich tonalen, also gewissermaßen klanizistischen Charakter haben; so die an den Seiten <sup>2., 3., 4.)</sup> 5., 6., (mit dem Datum 1. Januar 1832 überschriebene Skizze), <sup>14.)</sup> 15., (zwei Hefte), 16., 18., 20., <sup>23., 24., 25., 26.,</sup> 21., 22., befindlichen Skizzen (vgl. Nbp. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).



Den Durchbruch der romantischen Stileigentümlichkeiten können wir nun an den, <sup>wie gesagt an</sup> ~~Skizzen der~~ zweiten Gruppe gehörenden Skizzen und Aufzeichnungen des Skizzenbuches beobachten. So z. Bpl. in der auf S. 6. befindlichen Skizze zum erst <sup>im Jahre?</sup> viel später ausgearbeiteten <sup>Klavierkonzert in</sup> ~~Er-das~~, wo ~~am~~ 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 Klammernthema des Konzerts gedacht. In ihnen ist — abgesehen von der raschen Modulation ~~am~~ im letzten Takte des Notenbeispiels No. 19. — <sup>eigentlich</sup> wieder die charakteristische Haltung der Skizzen der ersten Gruppe zu verspüren. Eine gewisse Mittelstellung

Eine der interessantesten <sup>ZENEAKADEMIA</sup> Skizzen ist die an S. 8. befindliche und mit der Ueberschrift „24. Juni“ <sup>Ende im L'indifférence</sup> überschriebene Aufzeichnung (vgl. Nbp. <sup>28.</sup> ~~27.~~). Die Ueberschrift bezieht sich auf die gleichbetitelte Skizze von Lamennais. In diesem Moment ist also eine gewisse programmatische Idee zu erkennen. Übrigens aber ist für diese Skizze die <sup>(auf fernschwebende)</sup> Verschromatisierung, die ~~weite~~ Modulation aufgebaute Kadenzbildung, ferner eine gewisse Loslösung der Rhythmik von den metrischen Akzentspunkten — also durchaus romantische Eigenschaften — charakteristisch. Das chromatische Prinzip \*\*

\* ähnlichen Skizzen können wir übrigens auch noch in den auf den 4., <sup>20., = und</sup> 12., 14., 18., 22., 23. Seite befindlichen Aufzeichnungen feststellen (vgl. Nbp. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27):

In Nbp. 23. 2. Bpl. ist die harmonische Grundlage <sup>eigentlich noch</sup> (tonal, jedoch ist



Lösung 15

in der rhythmischen Form des Themas <sup>die</sup> ~~ein~~ romantische ~~Schwerpunkte~~  
von den metrischen Schwerpunkten zu verspüren. Im Nbp. 24. da-  
gegen ist selbst mit den Worten „ou en la mine et enrit en  
la majeure“ ausgedrückte tonale Unbestimmtheit als <sup>auch im</sup> romantische  
Moment zu nehmen. Die tonale Unbestimmtheit ist ferner ~~in der~~  
Übungs mit dem Wort „Racappa“ betiteltem Thema des ~~Nbp.~~  
Notenbeispiels No. 25 festzustellen; wie denn auch <sup>das Prinzip</sup> die ~~Rahmen~~  
der klammerten Kadenz gewinnemaneu im Nbp. 26 frei gedeutet ist.  
Zuletzt <sup>hat</sup> ~~ist~~ die eigenartige Modulation in den letzten Takten des  
Notenbeispiels No 27. auch schon romantischen Charakter.

\* \* überhaupt ist in den Aufzeichnungen auf S. 2, 11, 18, 23/24, <sup>(und</sup>  
Obeufalls zu erkennen (vgl. Nbp. 29, 30, 31, 32, 33), und was nicht nur  
in Stimmauführung und in der harmonischen Folge (wie in den Noten-  
beispielen 29, 30, 31), sondern im Prinzip der Weitebaues eines vorw.  
im tonalen Sinne entworfenen Gedankens (vgl. Notenbeispiele 32,  
33). - Einen eigenartiges, auf klaffen Vorhalten aufgebautes Thema  
stellt das Nb. No. 34. dar: - <sup>(Aufzeichnung)</sup> Die Lockerung von den metrischen ~~Grund~~  
Schwerpunkten ist in der kurzen ~~Vorrede~~ auf S. 24 (vgl. Nbp. 35) ~~den~~  
falls zu verspüren: -

Am vollsten ist der Durchbruch <sup>des Romantischen</sup> endlich im Nbp. No 36. voll-  
ragen. In diesem Thema, das sich später in seine Homoph.  
tion „Dalediction“ verwandelt hat, kann man eine vollständige  
rhythmische und harmonische Freiheit feststellen.



(Wir versuchten)

16.

(Die stilistischen Merkmale des Kunst Fraun Lirts ~~und~~  
~~also~~ auf Grund des Materials seines Hineinbuches darzu-  
stellen. Als Abschluss dieser Darstellung möchten wir noch  
bemerken, das ~~letzten~~ Endes jede Darstellung oder Forschung  
dieser Art, wie wir dies im vorliegenden Referate zu unter-  
nehmen versuchten, letzten Endes nicht nur für die  
Kunst Fraun Lirts, sondern <sup>vielleicht auch</sup> für die Feststellung der Ubersen-  
züge der gesamten romantischen Musik wichtig werden kann.  
Die Lirt-Frage bedeutet gewissermaßen immer auch das  
Problem der Romantik. Durch die Darstellung der Ubersen-  
züge des Kunst von Fraun Lirt wollten wir — wenn auch  
auf indirektem Wege — auch gewissermaßen ~~der~~ <sup>der</sup> ~~Forschung~~  
~~sich~~ auf die ganze Romantik gerichteten musikwissenschaftlichen  
der Forschung beizutragen.

Rudolf Wöhr

Budapest.

März, 1936.

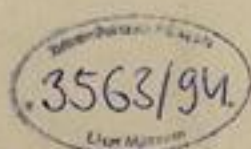


Rudolf Kóka  
Liszt-Museum Weimar

1936



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





MS 119

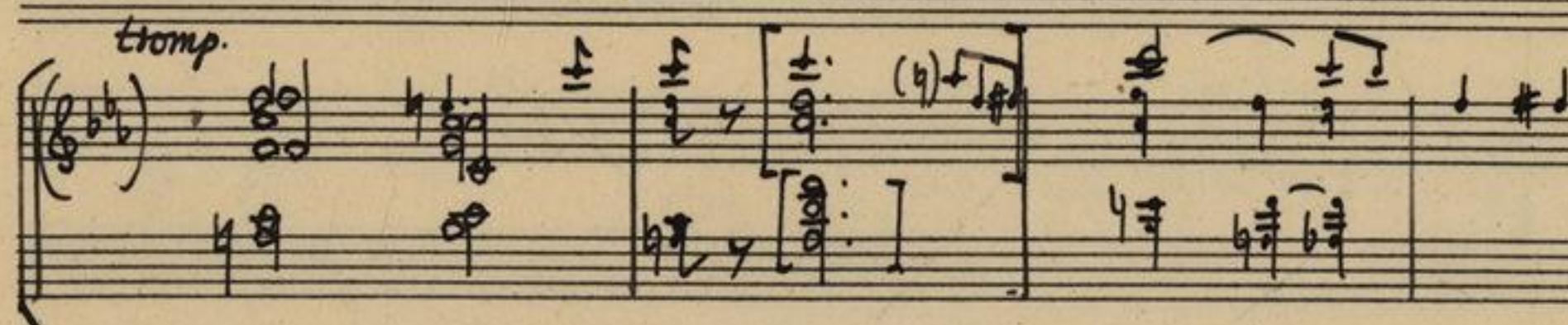
Liszt Ferenc



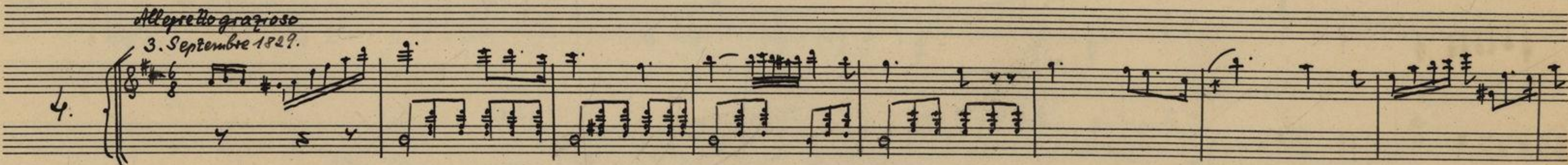
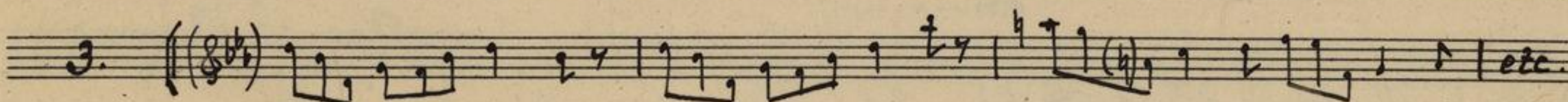
ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



*Nóta melléklet. (Vázlatkönyv N.G.d.-től, toéimár.) \**



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



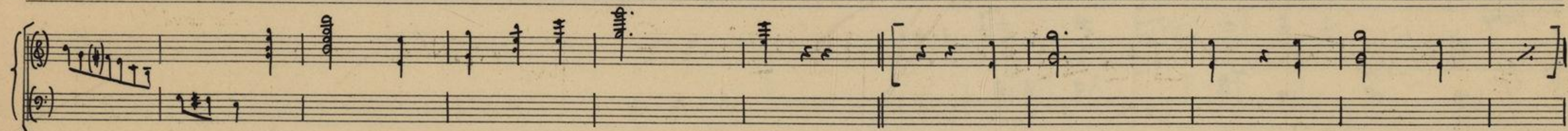
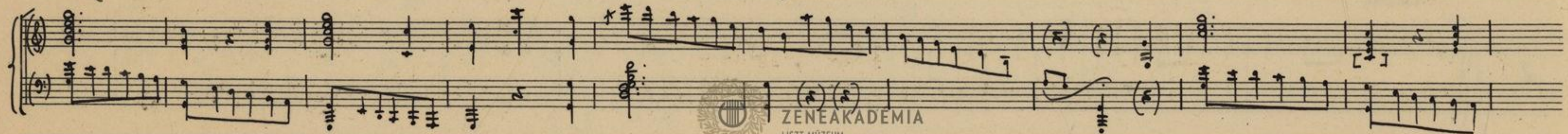
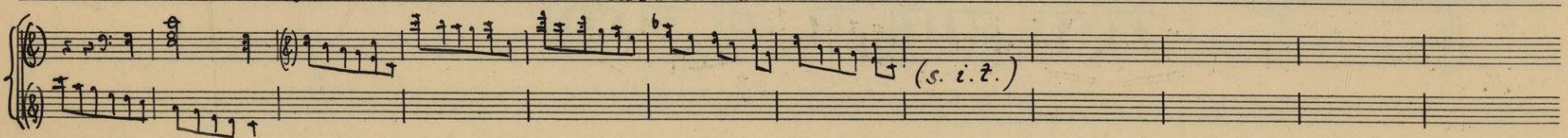
\* Szögletes zárójel [ ] dízt saját kéz beírásait, kerek zárójel ( ) érzetőség szempontjából tett korrekciókat jelent.



2.

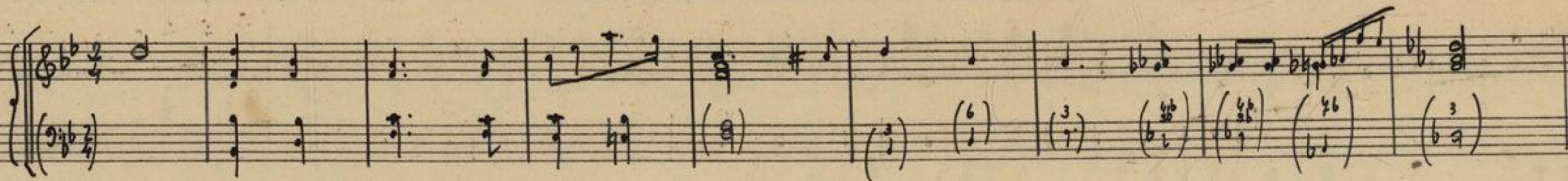
*Prestissimo**8va*

5.

*8va* (-----) *loco**8va*



6.



7.



24. juan.

Essai sur l'indifference.

8va

loco

8.



9.

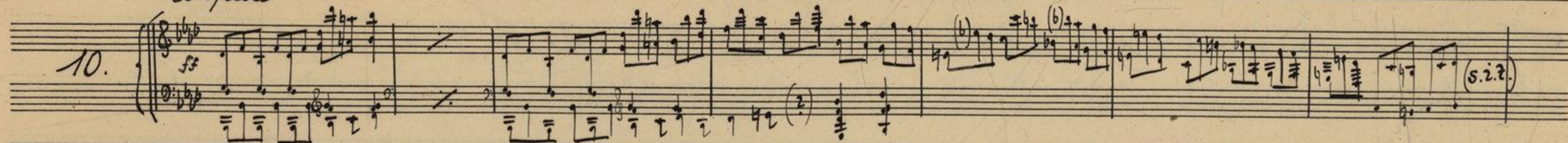




## Con fuoco

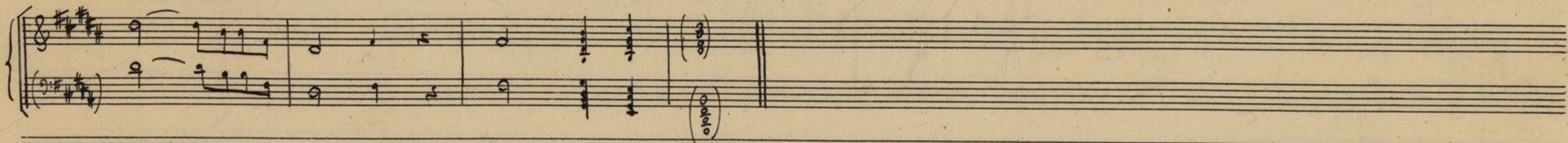
## Mazzeppa

10.



## Homère

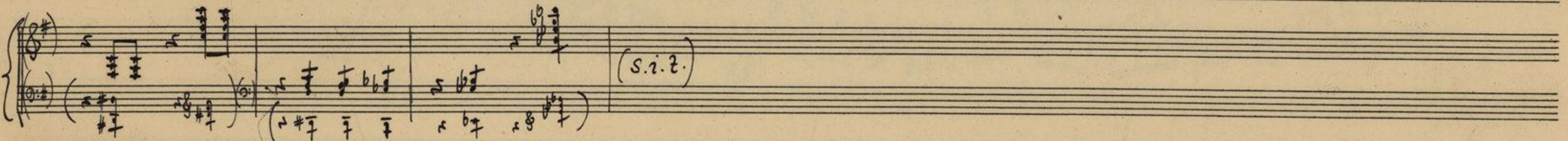
11.



12.



13.



NB. Kétféle verzió létezik a dín? előtt; erre utal a kétféle ritmizálás képlet.



*Prestissimo*

5

14.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



Protokoll Schutzmarke  
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.



deswegen fördert also Liszt von Staat u. a. "die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik"; "die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen"; "eine Fortschritt"

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 nämlich 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.

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.

 ZENEAKADÉMIA  
[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 <sup>sie</sup> die Menschheit dem wirklichen Glauben zuführe und ihr somit jenes symbolische "Friedenszelt" eröffne, in dessen Schatten sie in einer "wahren Gemeinschaft wird ruhen können". - Aus dieser Behauptung folgt zunächst, dass die "humanistische Musik" sei "weihevoll, stark und wirksam", sie vereinige "in kolossalen 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 Introduction: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken, Leipzig, 1923, zu Grunde.



der Musik ist demnach diesen Zusammenhang immer wieder auszusprechen. Mit  
 desswegen fordert also Liszt vom Staat u.a. "die Gründung einer alle 5  
 Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische  
 Musik"; "die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen"; "eine  
 Fortschrittsschule der Musik ausserhalb des Konservatoriums"; "einen Lehr-  
 stuhl 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 Liszts ist <sup>dann</sup> (die Idee der Programmmusik, die eigentlich ja schon im  
 Ausdruck "humanistische Musik" inbegriffen ist. Der Begriff der "humanisti-  
 schen 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 Auseinandersetzun-  
 gen und ängstlich gewährte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche  
 seiner Komposition zur Grundlage gedient hat. Der Kritik steht es sodann  
 frei, eine mehr oder weniger <sup>schöne und glückliche</sup> Manifestation des Gedan-  
 kens zu tadeln und zu loben. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte  
 Folgerungen, müssige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Kompo-  
 nist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die alle auf nichts fussen, vermei-  
 den." - 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 Grund-  
 lage aufgebauten Ideen Liszts herauszustellen, die vielleicht am tiefsten in  
 seine Romantik hineinblicken lassen und den eigentlichen Kern seiner roman-  
 tischen 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 die-  
 sem ebenfalls Unbestimmten und Unfassbaren geraten kann, - und zwar besser,  
 als jede andere Kunst. Die Musik ist dem im Weltall sich offenbarenden Makro-  
 deus, 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 schlüssen 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 Lisztischen Stils sind /dem innersten Sinne der Improvisation entsprechend/ seine in den Jahren von 1832 bis 1840 entstandenen sog. frühen Klavierwerke. Dass jedoch die in den späteren Schaffensperioden entstandenen Werke Liszts allein eine Erweiterung nicht aber eine wesentliche Aenderung seines in den frühen Klavierwerken verwirklichten Stils bedeuten, kann ausser dem Vergleich der Stilelemente der verschiedenen Schaffensperioden Liszts auch noch folgende kurze selbstbiographische Skizze beweisen: "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 Wiederauftritt in Wien, dessen Erfolg mich zur Virtuosenlaufbahn bestimmte; 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 "Studieren 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 Improvisationsbegriffes entwickelten Stilelemente nicht nur für die frühen Klavierwerke, sondern für die ganze Kunst von Franz Liszts charakteristisch zu nennen sind.

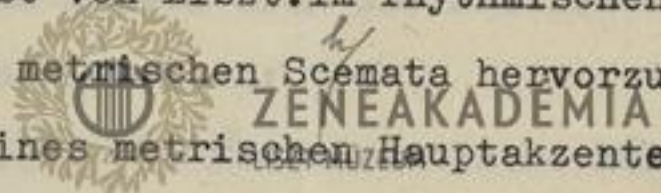
Die auf Grund des Improvisationsbegriffes erklärbaren Stilelemente der Kunst Franz Liszts (zu erfahren: diese nun) kann man folgendermassen kurz zusammenfassen: (also nun die charakterisieren. zusammenfassen.)

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 Klangliche der Musik. Es folgt aus dem Improvisationsbegriff, aus dem "im Moment schaffen", aus der "Eingebung des Augenblickes", dass zusammenhängendere Formkonzeptionen und ein grösserer 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 Faktor, das zweifellos ebenfalls zu den Stileigentümlichkeiten der Lisztschen Musik zu zählen ist. Jedenfalls ist die Virtuosität hauptsächlich nur Mittel, dem klanglichen Momente 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 Vornherein 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 Schemata hervorzuheben;zunächst in der Form des Beibehaltens 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 Kadenz auftretenden Passagen und Figuren bezeichnend. Im harmonischen Sinne ist die Loslösung vom sog.tonalen Prinzip der Klassik am wichtigsten.Diese Loslösung hat ebenfalls zwei typische Erscheinungsformen.Sie ist erstens in der Art und Weise auffallend,wie von Liszt der innere Sinn der Kadenz-Bildungen 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.

Der eigentliche Zweck vorliegenden Referates ist: <sup>als</sup> die bisher teils auf theoretischem Wege sozusagen herausgefolgerten, teils auf Grund der Analyse des gesamten Kunstwerks von Liszt behaupteten <sup>diese</sup> 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:

- 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. 9.  
14. Aout 1830

2.

S. 12.  
21. Octobre 1831.

3.

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

S. 2.

4.

ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZÉUM

S. 3.

5.

S. 5.

6.



5.6.  
1. Janvier 1832.

7.

8.

u. s. w.

5.15.

9.

5.15.

10.

ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZÉUM



S. 16.  
*Prestissimo* .....

M.M.

Handwritten musical score for S. 16, *Prestissimo*. The score consists of seven systems of staves. The first system is marked with the number 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A watermark "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page. The score concludes with the marking "S. 17." and "u. s. 10." at the bottom right.

S. 18. (Hymne à S. E.)

12.

Handwritten musical score for S. 18, (Hymne à S. E.). The score consists of one system of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A watermark "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page.

S. 20

28. Hout.

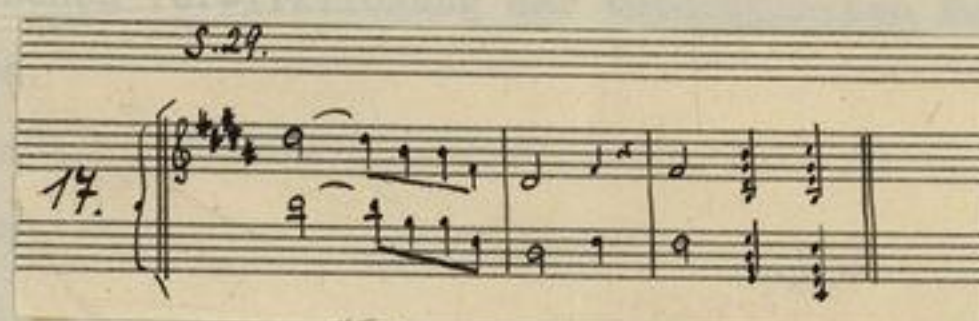
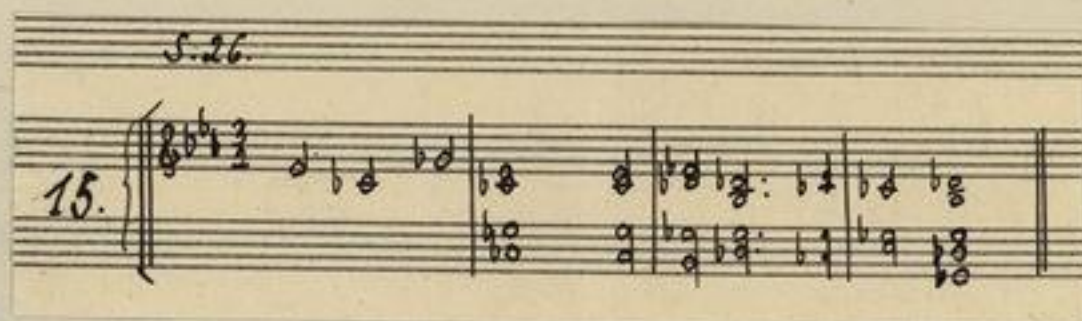
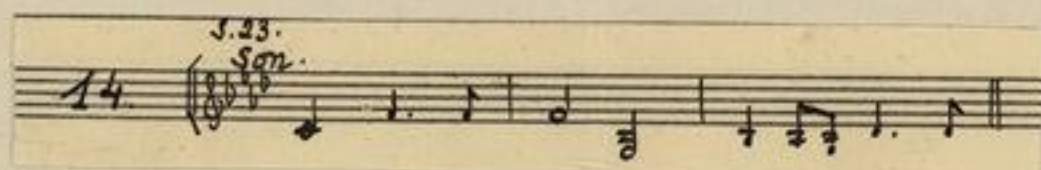
13.

Handwritten musical score for S. 20, 28. Hout. The score consists of one system of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A watermark "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page.

M.M.



17.17.

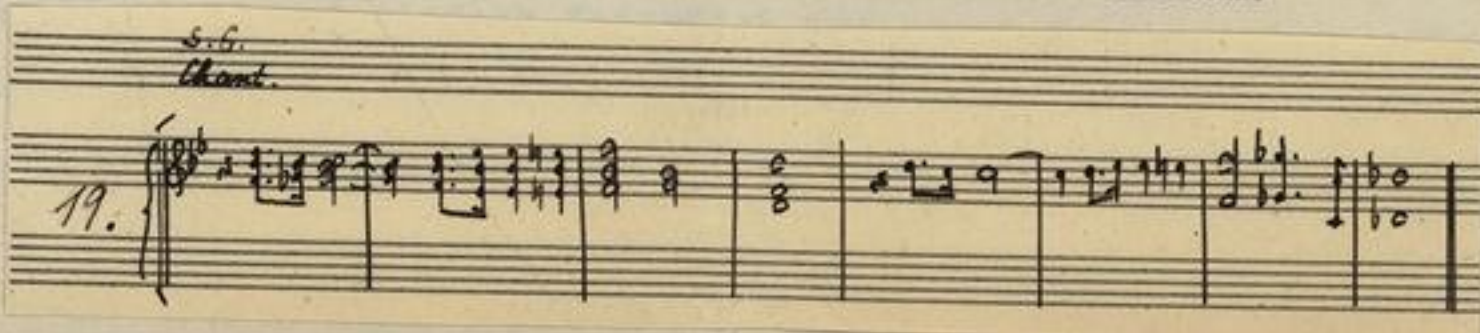


ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

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:



Die auf der selben Seite befindlichen Themen:

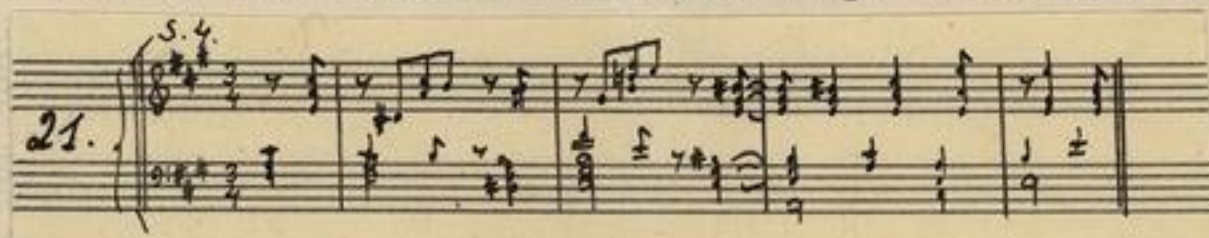




M.M.



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:



M.M.





5.20.

25.

5.22.

26.

5.23.  
*Prestissimo.*

27.

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 übrigen 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:

S. 8.  
27. Juin (Essai sur l'indifference.)

28.

Allegro ..... loco

ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZEUM

Die Überschrift bezieht sich auf die ähnlich betitelte Schrift von Lamennais. In dieser Tatsache ist also eine gewisse programmatische Idee zu erkennen. Übrigens aber ist für diese Skizze die Verchromatisierung, die auf fernschweifende 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:

S. 2.

M. M. 29.

Orchestre



17.7

S. 11. *dargo*

30.

17.7

S. 18.

31.

17.7

S. 23/24.

32.

Cats

u. S. W.

17.7

S. 30.

33.

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 <sup>auferspüren</sup>/. - Ein eigenartiges, auf scharfen Vorhalten aufgebautes Thema stellt das Nbp. No. 34 dar:

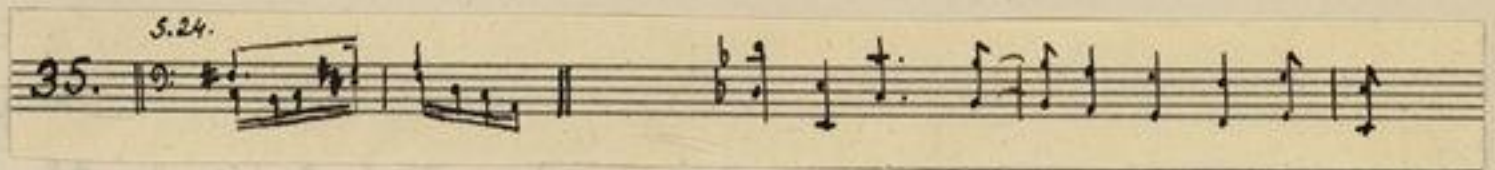
17.7

S. 13.

34.

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





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:



+ + + +

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 gesamten musikalischen Romantik 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.



Liszt

Hs 119

## Jegyzetek.

1) Raabe, Peter: Franz Liszt. Cotta'sche-Bdalg. 1931. c. mű-  
vében e vázlatkönyvekről lényeges említés nem történik.

2) A második hasámban kiírt darabcímek a 3.-ban folyta-  
tódnak. Szögletes zárójel [ ] Liszt sajátkezű törléseit jelen-  
ti; a pontozott .... helyek olvashatatlanok.

Année de Pelerinage:	Suisse	Italie	Hongrie
		Dante	Camposanto
		3 Son. di Petr.	di Pisa. 1
		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. Ra-  
mann, Breitkopf & Härtel. Leipzig 1881, 2. kötet, 127. l. stb. - Továb-  
bá Raabe idézett művének 1. kötete, 12. l.

4) V. ö. Raabe i. m.; továbbé L. Ramann, Franz Liszt, Leipzig,  
1887, 1. kötet; továbbé Raabe Péter és Raabe Félix kézirati ka-  
talógusa, Liszt-Múzeum, Weimar. E művek szerint ez évekből csu-  
pán a következő kompozíciók ismeretesek: 1829.: Grande Fantasia  
sur la Tyrolienne de l'Opéra la Fiancée d'Auber (Troupenas,  
1829); 1831/32.: Grande Fantasia de bravoure sur la Clochette  
de Paganini (Mechetti, 1834.). - Ez utóbbi különben az N 6 jel-  
zésű vázlatkönyvben is szerepel (v. ö. 9. és 10. l.).

5) V. ö. Heiss, Hanns: Die Romantik in den romanischen Lite-  
raturen, Freiburg i. Br. 1930. - Hillebrand, Karl: Geschichte Frank-  
reichs (1830-1871) etc. 2 Bd. = Gotha, 1877/88.

6) A szöveg, sajnos, sok helyen olvashatatlan, vagy zava-  
ros. 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 l'aibl 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  
 fondée.  
 Que suis-je? repondez etc.

(Több nincs.)

7) Valószínűleg Hugo Viktor "Cromwell" e. arámájára utal  
 Liszt e zárójelbe tett megjegyzése; e mű u.i., főleg előszo-  
 vával, döntő hatást gyakorolt a francia romantika fejlődésé-  
 re. - V.ö. Heiss i.m. 13. l.; továbbá jelen dolgozat 21. sz. jegy-  
 zet.

8) Ezek sem olvashatók el teljességükben; ezért rendsze-  
 res közlésüktől e dolgozat keretében el kellett állanunk.

9) E vázlatok lényegesen különböznek azoktól a helyek-  
 től, ahol a meglevő motivumból<sup>(2)</sup> már nyilvánvaló folytatás jel-  
 zése szavakkal történik; így pl. a 14. oldalon egy motivum  
 lényege így van jelezve: "Passages des serpuoles." Vagy a 18.  
 oldalon: "ou en la mineur et ensuite en la majeur.".

10) V.ö. Hillebrand i.m. 2. kötet.

11) V.ö. 8. sz. kétamelléklet.

12) V.ö. 4. l.

13) V.ö. 9. sz. kétamelléklet.

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 deut-  
 schen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. Leipzig, 1927.

17) V.ö. a 8. sz. jegyzetben az anyag teljes közlésére vo-  
 natkozólag már mondottakat.


18) V.ö. George Sand-et és körét, ahol Leroux eszméi fej-  
 lődnek sajátos metaphysikai alapokon tovább, melyeknek nyo-  
 mai 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 Ro-  
 mantisches 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 Crépuscule, 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 entfernten."*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  ZENEAKADÉMIA der ganzen Generation, mit  
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 Regelmässigkeit des  
Klassizismus ausspielt."*Stb.*

22)A francia romantika talán épen a klasszi-  
kus világnézet tagadásából indul 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 munkámra 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 dolgozatokat. — Továbbá ez összefüggésben még: Gertler, Wolfgang: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Wolfenbüttel-Berlin, 1931. — Gurlitt, Willibald: Vorlesung über "Die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770-1840." Freiburg i.Br., 1931. — Danckert, Werner: Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus. (Die Musik. Jg. XXI. H. 5.)



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

