

## „LA VOIE EST TRACÉE“ – EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

2 *RGMdP* vom 11. Februar 1838.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 *AmZ* vom 28. November 1838.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ungarn<sup>14</sup> erfuhr eine weitere Vertiefung in den *Ungarischen Rhapsodien*, in denen der Autor seine eigene imaginierte Herkunft zu konstruieren versuchte.

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

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

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

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

# I LISZTS WEGE ZU SCHUBERT

## AUF DEN SPUREN SCHUBERTS IN WIEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. ebd., S. 28.

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

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

8 Czerny, *Erinnerungen*, S. 28.

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

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

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

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

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

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



**PIANO - FORTE.**

Vivace.

**T H E M A**  
von A. Diabelli.

Op. 9, No. 5

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

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

Allegro.

Var. 2

Op. 11, No. 5

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

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

SCHUBERT FRANZ.

Var: 89. *p*

*p*

*pp*

C. et D. N. 1389.

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

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

#### „IM BRILLANTEN STYL“ – CZERNYS SCHUBERT-FANTASIEN

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

sogenannten *Trauerwalzer* op. 9 Nr. 2.<sup>12</sup> Da das Original erst im November im Druck erschien, muss sich Czerny auf eine der vielen im Schubertschen Freundeskreis kursierenden Abschriften gestützt haben.<sup>13</sup> Später sollte auch Liszt diesen Walzer im Finale seiner *Soirées de Vienne* zum Ausgangspunkt eines virtuosens Variationsprozesses machen.<sup>14</sup> Beim Vergleich der beiden Transkriptionen mit ihren *a capriccio*-Einleitungen wird deutlich, bei wem Liszt die Kunst des Präludierens erlernt hat. In seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren* gibt Czerny folgende Ratschläge:

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

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

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

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

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

13 Ebd.

14 Siehe diese Arbeit, S. 195 f.

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

16 Ebd., S. 17.

17 Ebd., S. 20.

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