

Vorwort/Preface

STEPHAN LEWANDOWSKI

Im Herbst 2020, während des Höhepunktes der globalen Pandemie, in einer Zeit, die an Universitäten weltweit geprägt war von Online-Unterricht und in den virtuellen Bereich verlagertes Forschung, hatte Wolfgang Glemser, Klavierprofessor und damaliger Leiter des Instituts für Instrumental- und Gesangspädagogik an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg, eine Vision: Die am Institut ohnehin seit Jahren gepflegte Symbiose von Kunst und Wissenschaft sollte erneuert und intensiviert werden, auch und gerade in Zeiten von Vereinzelung, Abschottung und Mangel an persönlichen Kontakten – denn zu lange schon waren Konzerte, Meisterklassen, Symposien u. a. m. nicht mehr möglich, zu stark drohte ein besonders kleines Institut unter den universitären Musikausbildungsstätten deutschland- und weltweit mittlerweile darunter zu leiden.

Not macht erfinderisch. Außerordentlich widrige Umstände erfordern Wagnisse, sie verlangen gleichsam nach Virtuosität im Umgang mit ihnen selbst, sie bedingen Innovationen. So war die Idee eines Themas für ein musikwissenschaftliches und musiktheoretisches Symposium mit daran angeschlossenen Klavier-Meisterkursen schnell gefunden. „Virtuosität und Innovation“ sollte es heißen und sich mit einer im Fachdiskurs nach wie vor wenig beachteten Generation von Komponisten befassen, mit der „Generation Czerny“, derjenigen Generation, die den Wiener Klassikern unmittelbar folgte und welche die um 1810 geborenen Komponisten maßgeblich beeinflusst und teilweise ausgebildet hat, kurz: die *compositeurs-pianistes* und *pianistes-compositeurs* der Ära des brillanten Stils.

Ungefähr ein Jahr später war aus der Vision Wirklichkeit geworden: Vom 12.–14. November 2021 fand schließlich auf dem Campus Sachsendorf sowie wegen nach wie vor (bzw. erneut) bestehender Reisebeschränkungen zusätzlich online die Veranstaltung „Virtuosität und Innovation. Symposium zur Klaviermusik im brillanten Stil (ca. 1790–1840)“ statt. Vortragende aus elf Ländern – neben Referenten aus Deutschland Forscherinnen und Forscher aus Österreich und der Schweiz, ferner aus Großbritannien,

Italien, Griechenland, Polen, Serbien, Thailand, aus der Türkei sowie aus den USA – fanden sich zusammen, um aktuelle Forschungsprojekte zu präsentieren sowie über den Status quo in Forschung und Lehre zur Ära des brillanten Stils und ihrer Musik zu diskutieren. Zusätzlich hatten sich Pianistinnen und Pianisten verschiedener Levels und Altersklassen auf dem Campus eingefunden, die an den von Wolfgang und Veronika Glemser angebotenen, parallel zu den Vorträgen laufenden Klavier-Meisterkursen teilnahmen. Das in diesen Kursen behandelte Repertoire bestand ebenfalls zu einem Großteil aus Kompositionen, die dem brillanten Stil zuzurechnen sind. Zwei Konzerte begleiteten das wissenschaftlich-künstlerische Event: eines, dessen Programm mit ausgewählten Beiträgen der Meisterkurse gestaltet wurde sowie eines, das von Wolfgang Glemser gespielt wurde, ein denkwürdiges Konzert, dessen Höhepunkt wohl die Aufführung des *Hexaméron*s S. 392 war. Dieser Variationszyklus über einen seinerzeit sehr bekannten und beliebten Marsch aus Vincenzo Bellinis (1801–1835) Oper *I Puritani* ist eine von der italienischen Kunstmäzenin, Journalistin und Freiheitskämpferin Cristina Trivulzio Belgiojoso (1808–1871) initiierte und von Franz Liszt (1811–1886) koordinierte Gemeinschaftsarbeit von Franz Liszt, Sigismund Thalberg (1812–1871), Johann Peter Pixis (1788–1874), Henri Herz (1803–1888), Carl Czerny (1791–1857) und Fryderyk Chopin (1810–1849), die einen pianistischen Höhepunkt im Übergang vom brillanten zum Bravura-Stil darstellt und auf dem Symposium ebenfalls musikanalytischer Gegenstand war.

Der vorliegende Band vereint nun ausgewählte, auf gehaltenen Vorträgen basierende Texte dieses internationalen musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen, aber auch pianistischen Events. Er enthält teils Beiträge in deutscher, teils Texte in englischer Sprache, dem bilingualen Charakter des ihm vorangehenden Symposiums gemäß. Die vorliegenden Texte wurden einem Double-blind-Peer-Review-Verfahren unterzogen. Allen an diesem Verfahren Mitwirkenden sei für ihre Mühen und ihren Einsatz sehr herzlich gedankt. Zugunsten der besseren Lesbarkeit wurde in den deutschsprachigen Beiträgen nach dem Vorbild zahlreicher Publikationen aus der jüngsten Vergangenheit auf das Gendern verzichtet.

Zugleich markiert der Band den Start der Reihe „Cottbuser Schriften zur Musik“, die sich künftig nicht nur auf Proceedings zu am Hause stattfindenden Konferenzen beschränken möchte, sondern auch Fachbücher zu einem umfassenden musikalischen Themenspektrum enthalten soll. Ein entsprechend fachlich breit aufgestellter wissenschaftlicher Beirat aus den Bereichen Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpädagogik wird die Schriftenreihe künftig fachlich-inhaltlich betreuen. Ein großer Dank gilt Prof. Dr. Anna Granat-Janki (Wrocław), Prof. Dr. Kai Martin (Weimar), Prof. em. Dr. Gesine Schröder (Leipzig) und Prof. Dr. Michiel Schuijjer (Amsterdam) für die Bereitschaft zur Mitwirkung an dieser Aufgabe.

Möge das Buch seiner Leserschaft einen Einblick in die aktuelle Forschung zur Klaviermusik im brillanten Stil liefern, mögen die vorliegenden Beiträge ferner Denkanstöße für weitere Überlegungen, Nachforschungen und Neuinterpretationen bieten,

mögen sie in ihrem internationalen Perspektivenreichtum verbinden, verändern – und im besten Fall: inspirieren.

Cottbus, im Februar 2024

In autumn 2020, during the height of the global pandemic, at a time when universities around the world were dominated by online teaching and research that had shifted to the virtual realm, Wolfgang Glemser, piano professor and then head of the Institute for Instrumental and Vocal Pedagogy at the Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg, had a vision: The symbiosis of art and science that had already been cultivated at the institute for years was to be renewed and intensified, especially in times of isolation, compartmentalisation and lack of personal contact – as for too long, concerts, masterclasses, symposia etc. were no longer possible, and a particularly small institute among the university music education centres in Germany and world-wide was now in danger of suffering too much.

Necessity is the mother of invention. Extraordinarily adverse circumstances call for daring; they demand virtuosity in dealing with them; they require innovation. So the idea of a topic for a musicological and music-theoretical symposium with associated piano masterclasses was quickly found. “Virtuosity and Innovation” was to be its title and it should deal with a generation of composers that still receives little attention in specialist discourse, namely the “Czerny generation”, the generation that immediately followed the Viennese classicists and which significantly influenced and partly trained the composers born around 1810, in short: the *compositeurs-pianistes* and *pianistes-compositeurs* of the era of the brilliant style.

About a year later, the vision had become reality: Finally, from 12–14 November 2021, the event “Virtuosity and Innovation. Symposium on Piano Music in the Brilliant Style (ca. 1790–1840)” took place on the Sachsendorf campus and additionally online due to continuing (or renewed) travel restrictions. Lecturers from eleven countries – in addition to speakers from Germany, researchers from Austria and Switzerland, as well as from Great Britain, Italy, Greece, Poland, Serbia, Thailand, Turkey and the USA – came together to present current research projects and discuss the status quo in research and teaching on the era of the brilliant style and its music. In addition, pianists of various levels and ages gathered on campus to take part in the piano masterclasses organised by Wolfgang and Veronika Glemser, which ran parallel to the lectures.

The repertoire covered in these courses also consisted largely of compositions in the brilliant style. Two concerts accompanied the academic-artistic event: one with a programme featuring selected contributions from the masterclasses and one performed by Wolfgang Glemser, a memorable concert whose highlight was probably the performance of the *Hexaméron* S. 392. This cycle of variations on a march from Vin-

cenzo Bellini's (1801–1835) opera *I Puritani*, which was very well-known and popular at the time, was initiated by the Italian patron of the arts, journalist and freedom fighter Cristina Trivulzio Belgiojoso (1808–1871) and co-ordinated by Franz Liszt (1811–1886), Sigismund Thalberg (1812–1871), Johann Peter Pixis (1788–1874), Henri Herz (1802–1888), Carl Czerny (1791–1857), and Fryderyk Chopin (1810–1849), which represents a pianistic high point in the transition from the brilliant to the bravura style and was also the subject of music analysis at the symposium.

This volume now brings together selected texts based on lectures given at this international musicological, music-theoretical, and pianistic event. It contains some contributions in German and some in English, in keeping with the bilingual character of the symposium that preceded it. The present texts were subjected to a double-blind peer review. We would like to thank all those involved in this process for their efforts and commitment. Following the example of numerous publications from the recent past, gendering has been omitted in the German-language articles to improve readability.

At the same time, the volume marks the start of the “Cottbus Writings on Music” series, which in future will not be limited to proceedings of conferences held at the university, but will also include specialist books on a comprehensive range of musical topics. A correspondingly broad-based scientific advisory board from the fields of music theory, musicology, and music pedagogy will be responsible for the content of the series in future. Many thanks to Prof. Dr. Anna Granat-Janki (Wrocław), Prof. Dr. Kai Martin (Weimar), Prof. em. Dr. Gesine Schröder (Leipzig) and Prof. Dr. Michiel Schuijjer (Amsterdam) for their willingness to participate in this task.

May the book provide its readers with an insight into current research about piano music in brilliant style; may the contributions here also offer food for thought for further reflection, research, and reinterpretation; and within their wealth of international perspectives may they connect, change – and in the best case: inspire.

Cottbus, February 2024

Stephan Lewandowski studierte Komposition und Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden*. Von 2006 bis 2012 arbeitete er als freiberuflicher Dozent für Musiktheorie an der Dresdener Musikhochschule, von 2008 an auch an der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*. Im Jahre 2012 beendete er seine Doktorarbeit über einen analytischen Ansatz zur Kombination von Schenkerscher Schichtentheorie und *pitch-class set theory*. Im selben Jahr erhielt er eine Festanstellung an der Weimarer Musikhochschule. Von 2013 bis 2015 hatte er eine Vertretungsprofessur an der Dresdener Musikhochschule inne. Seit 2019 arbeitet er als Dozent für Musiktheorie an der *Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg*.

Inspirationsquelle Grand Opéra

Zur Charakteristik von Opernparaphrasen Liszts und Thalbergs

FLORIAN EDLER

Abstract: Der in diesem Beitrag unternommene Ansatz, Opernfantasien Franz Liszts (1811–1886) nur mit denen von Sigismund Thalberg (1812–1871) zu vergleichen und nicht auch mit entsprechenden Werken anderer zeitgenössischer Protagonisten auf diesem Gebiet, geht auf den kompetitiven Vergleich zurück, dem die beiden Genannten als exponierte Klaviervirtuosen in besonderer Weise ausgesetzt waren – ging es doch bei deren zum Duell hochstilisierten Wettstreit 1837, der durch einen publizistischen Verriss Thalbergs durch Liszt provoziert worden war, um die Frage, ob sich das Prädikat als Marktführer einem der beiden Pianisten würde zuschreiben lassen können. Beide verbindet zudem, dass um 1840 allein sie für eine solche Rolle in Frage kamen.

Ein Vergleich lässt sich im begrenzten Rahmen eines Aufsatzes nur anhand eines bestimmten Repertoirebereichs ziehen. Dass hier die Wahl auf Fantasien über sogenannte Grand Opéras fällt, ist nicht zuletzt darin begründet, dass Entscheidungen, welche Opernszenen im Rahmen einer Fantasie bearbeitet werden, ebenso wie die Art der syntaktischen und satztechnischen Gestaltung solcher Bearbeitungen Rückschlüsse zulassen auf Einstellungen der Opernfantasie-Komponisten zu ästhetischen und politischen Fragen. Denn mit solchen eng verquickt war gerade dieser Operntypus wie keine andere musikalische Gattung jener Epoche.

Obwohl die Grand Opéra und ihre Abgrenzung von älteren Operntypen wie der Opera seria oder der Tragédie lyrique ein eigenes, bereits intensiv erschlossenes Forschungsfeld darstellt, ist mit Blick auf unser Thema unerlässlich, einige Hauptmerkmale zumindest stichpunktartig in Erinnerung zu rufen. Eine Neuerung, die sich langfristig durchsetzte, war etwa die Abdunkelung des Zuschauerraums, die eine vollständige Konzentration auf das Bühnengeschehen erlaubte. Die realistische Ästhetik verlangte Kulissen, die bestimmte Orte und historische Verhältnisse möglichst detailgenau und in einer auf das Typische konzentrierten Weise darstellten. Daher brach sie zugleich

mit bislang bestehenden Tabus, indem Aufenthaltsorte des einfachen Volks – etwa eine bescheidene Fischerhütte oder das Treiben auf einem belebten Marktplatz wie in *La Muette de Portici* von Daniel-François-Esprit Auber (1782–1872) – gleichsam bühnenfähig wurden. Ebenfalls von weitreichender Bedeutung war die Neukonzeption des Helden. An die Stelle des aristokratischen, durch Glauben, Staatsraison und Selbstbewusstsein gefestigten älteren trat ein unentschlossener und zu Irrtümern neigender moderner Heldentypus, der für ein Großstadtpublikum ein besseres Identifikationsangebot darstellte.¹ Zu den spezifischen Merkmalen der Grand Opéra gehört die Übersteigerung des negativen Ausgangs, wie er bereits in älteren Tragédies lyriques üblich ist, zu einer allgemeinen, nicht nur für einzelne Personen, sondern für die ganze Gesellschaft oder deren Teile Vernichtung mit sich bringenden Katastrophe – sei es die grausame Eroberung einer Stadt, ein Vulkanausbruch oder ein Pogrom.² Ferner verlieh dem modernen Lebensgefühl, das Anonymität und Entfremdung wesentlich mitbestimmten, die Konfrontation einzelner Protagonisten mit dem darstellenden Chor Ausdruck³, wobei der letztere als aktiv handelndes und für die Individuen potentiell gefährliches Gegenüber in Erscheinung trat. Auch dominierten die als große Tableaus angelegten Finalszenen einzelner Akte häufig die von Chören repräsentierten Menschenmassen, deren Wille und Stimmung den Befindlichkeiten der Individuen zuwiderlaufen konnte.⁴

Ein Grund für die generelle Fünfkichtigkeit war auch das Bemühen um signifikante Charakteristik eines jeden Akts hinsichtlich des Bühnenbilds, der dadurch hergestellten Gesamtatmosphäre und Szenerie. In dieser Hinsicht lässt sich bei fünf Akten deutlich mehr Abwechslungsreichtum als etwa bei nur drei Akten erreichen. Die aufwendige Ausstattung erschwerte adäquate Aufführungen an anderen Häusern als der *Salle Le Peletier* in Paris. Das Prinzip der stringenten und konzentrierten Handlung perfektionierte insbesondere der Librettist Eugène Scribe (1791–1861). Aus der Opéra comique und dem Melodram übernahm er das Verfahren, die handelnden Personen in möglichst unterschiedliche Situationen zu versetzen, wobei er die Vernachlässigung einer psychologisch differenzierten Charakterzeichnung bewusst in Kauf nahm.

Weitere wesentliche Merkmale der Grand Opéra sind ihr historisches Sujet und die Thematisierung politischer Umbrüche. Selten nur handeln diese Opern im Mittelalter und nie in der Antike, sondern zumeist in der frühen Neuzeit. Dadurch war ein Abstand von der Tagespolitik gewährleistet, der aber nicht zu groß war, um nicht doch vielfältige Assoziationsmöglichkeiten zur politischen Lage um 1830 zu bieten.

Um auch diese wichtige Voraussetzung unseres Themas zumindest anzureißen: Die politische Situation in Frankreich und Paris, der Stadt, für deren Bühne sämtli-

1 Vgl. GERHARD 1992, S. 93–96.

2 Vgl. ebd., 73–77.

3 Vgl. ebd., S. 78–84.

4 Vgl. ebd., S. 87–92.

che Grand Opéras konzipiert wurden und in der sich Klaviervirtuosen präsentieren mussten, wenn sie internationale Anerkennung anstrebten, kennzeichnete in den 1820er Jahren der Versuch einer Rückkehr zum Absolutismus, nachdem das Land bereits drei Jahrzehnte mit unterschiedlichen postrevolutionären Staatsformen wie der Republik und der napoleonischen Militärdiktatur hinter sich hatte. Gegen Ende der 1820er Jahre mündete der Widerstand gegen die neoabsolutistische Monarchie in die Juli-Revolution von 1830, die einen Übergang zur konstitutionellen Monarchie unter dem sogenannten Bürgerkönig Louis Philippe I. (1773–1850) bewirkte. Zentral in den politischen Debatten um 1830 war die Frage nach der idealen Staatsform für eine vom Bürgertum ökonomisch und politisch dominierte Gesellschaft, die aristokratische Relikte ebenso mitprägten wie das Entstehen eines Industrieproletariats. Als Alternativen standen die Republik, das bonapartistische Volkskaiserium, die konstitutionelle sowie die absolute Monarchie zur Wahl. Autoren der Grand Opéra wie der Librettist E. Scribe oder die Komponisten D.-F.-E. Auber und Giacomo Meyerbeer (1791–1864) waren weit davon entfernt, als Revolutionäre oder auch nur als Oppositionelle gelten zu können, aber sie waren wie alle Gebildeten in den erregten politischen Diskurs involviert und griffen in ihren Werken entsprechende Zeitstimmungen auf.

Trat Thalberg weder mit werk- noch mit aufführungskritischen Einlassungen publizistisch hervor, so entspricht Liszt dem fortschrittlichen Komponistentypus des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt deshalb, weil er mit Rezensionen und Kunstbetrachtungen in den ästhetischen Diskurs eingriff und diesen maßgeblich mitprägte. So liegt zu jeder der drei im vorliegenden Beitrag behandelten Opern zugleich eine Aufsatzpublikation Liszts vor. Über *Les Huguenots* erschien von ihm bereits 1837, im Jahr nach der Uraufführung, eine kurze Rezension in französischer Sprache. Hingegen gehören die deutschsprachigen Beiträge über *La Muette de Portici* und *Robert le Diable* zu einer programmatischen Aufsatzserie, die in Liszts ersten Weimarer Jahren entstand. Sowohl die Hugenotten-Rezension (1837) als auch der Robert-Aufsatz (1854) stellen diese beiden Werke vergleichend einander gegenüber. Wird 1837 betont, dass die Oper *Les Huguenots* einen essentiellen Fortschritt bedeuten würde gegenüber *Robert le Diable* als dem Produkt eines „im hohen Grade elektrischen [sic] Geistes“⁵, dem die Eigenschaft eines homogenen Ganzen abgehe⁶, so steht 1854 eine Gesamtschau auf beide Opern sowie das Herausarbeiten ihrer innovativen Potentiale im Vordergrund. So betrachtet Liszt in beiden Weimarer Texten die jeweiligen Opern in ihren geschichtlichen Kontexten und stellt ihr Erscheinen als epochemachende Ereignisse aufgrund der mit ihnen einhergehenden Begründung eines neuartigen Genres heraus. Jeweils handelt es sich um Würdigungen, die mit Kritik nicht sparen, aber zugleich aus einer rückbli-

5 LISZT 1881, S. 64. Statt „elektrisch“ wird „eklektisch“ gemeint sein.

6 Ebd., S. 65.

ckenden Perspektive konstatieren, dass um 1830 Scribes und Meyerbeers bzw. Aubers Opern wie keine anderen Beiträge zu dieser Gattung an der Zeit waren.

Detailliert widmet sich Liszt in den Weimarer Arbeiten den oben umrissenen Charakteristika des neuen Typs der Grand Opéra. Sieht er bei *La Muette* den Hauptgrund für den Erfolg dieses Werks in der „Ueberfülle von pittoresken Motiven, welche [unter anderem durch] eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen“ beschäftigen⁷, so bündelt er diese Beobachtung im Robert-Aufsatz im Begriff der dramatischen und zugleich malerischen „Situation“, deren Schaffung in Grands Opéras von einer Neben- zur Hauptsache werde.⁸ Im Rahmen eines Dreischritts, der seinen Ausgangspunkt beim Gefühlsausdruck der Metastasio-Epoche nimmt und mit der Charakterdarstellung in Richard Wagners (1813–1883) Musikdrama gipfelt, bildet Meyerbeers und Scribes Situationsdarstellung (gleichsam als Antithese) eine notwendige Zwischenstufe aus Liszts Sicht: eine dialektische Konstruktion, mit der sich Meyerbeers Werke auch gegenüber ihren Kritikern im Wagner-Lager verteidigen ließen.

In Anbetracht der Positionierung Liszts in den Debatten um die zeitgenössische Oper können seine Opernfantasien schwerlich adäquat als losgelöst vom musikkritischen Diskurs gesehen werden. Vielmehr verorten sie sich vor dem Hintergrund der engen Verknüpfung von Opernkonzeptionen mit gesellschaftspolitischen Fragen und geschichtlicher Reflexion nachgerade als Stellungnahmen in diesen Diskussionen, gewinnen aber im Medium der wortlosen Instrumentalmusik die Qualität von poetischen Kommentaren. Und wenn Liszts Fantasien häufig gerade diejenigen Partien der Opernvorlagen behandeln, auf die seine Rezensionen besonders eingehen, erschließt sich der korrespondierende Zusammenhang zwischen musikkritischer und künstlerischer Auseinandersetzung mit den Bühnenwerken umso klarer.

Wenig naheliegend wäre demgegenüber die Annahme, Thalbergs Fantasien über Grands Opéras wären gänzlich unabhängig von den gesellschaftspolitischen Themen, die in diesen Werken reflektiert werden, rezipiert und konzipiert worden. Im Folgenden wird somit die Auswahl, Gruppierung und technische Behandlung der in Opernfantasien bearbeiteten Vorlagen unter anderem dahingehend untersucht, ob sich darin Hinweise auf inhaltliche Aussagen oder Positionierungen der Bearbeiter wiederfinden.

Eine Übersicht der Klavierfantasien über Grands Opéras von Thalberg und Liszt (Tab. 1) zeigt, dass sämtliche zentralen Werke jenes Genres zumindest von einem der beiden Virtuosen bearbeitet wurden. Auffällig ist schon beim jüngeren Thalberg ein Interesse an eigenen Fantasien über die betreffenden Opern, das bereits wenige Jahre nach ihren jeweiligen Uraufführungen einsetzt, also zu einem Zeitpunkt, an dem noch nicht absehbar war, ob überhaupt und wie beständig sie sich im Repertoire halten würden. Bei Liszt hingegen fehlen die drei für Paris geschriebenen und den neuen

7 LISZT 1989a, S. 28.

8 LISZT 1989b, S. 33.

Operntypus vorbereitenden Spätwerke Gioacchino Rossinis (1792–1868)⁹, und mitunter entstanden seine Bearbeitungen erst in größerem Abstand zu den jeweiligen Opern-Uraufführungen. Wandte sich Thalberg ab Mitte der 1840er Jahre ausschließlich italienischen Belcanto-Komponisten wie Vincenzo Bellini (1801–1835), Gaetano Donizetti (1797–1848) oder Giuseppe Verdi (1813–1901) zu, so trat Liszt mit Paraphrasen aller vier Grands Opéras von Meyerbeer hervor. Die Schnittmenge jener Grands Opéras, über die beide Virtuosen Fantasien für Klavier publizierten, besteht aus drei Schlüsselwerken des Genres mit Aubers *La Muette de Portici* sowie Meyerbeers *Robert le Diable* und *Les Huguenots*. In allen drei Fällen gingen Thalbergs Bearbeitungen denen Liszts voraus, sodass der Letztere jeweils die Möglichkeit hatte, auf die Fassung des Ersteren zu reagieren.¹⁰

Tab. 1 Liszts und Thalbergs Bearbeitungen von Grand Opéras im Überblick.

Oper, Jahr der Uraufführung	Sigismund Thalberg	Franz Liszt
G. Rossini, <i>Le Siège de Corinth</i> (1826)	<i>Impromptu</i> op. 3 (erschienen ca. 1828)	–
D.-F.-E. Auber, <i>La Muette de Portici</i> (1828)	<i>Fantaisie</i> op. 52 (erschienen ca. 1844)	<i>Tarentelle di bravura</i> (komp. 1846/1869)
G. Rossini, <i>Guillaume Tell</i> (1829)	<i>Hommage à Rossini</i> op. 5 (erschienen 1830 oder 1835?)	–
G. Meyerbeer, <i>Robert le Diable</i> (1831)	<i>Fantaisie</i> op. 6 (erschienen 1833)	<i>Réminiscences</i> op. 11 (komp. 1840)
Jacques François Fromental Élie Halévy (1799–1862), <i>La Juive</i> (1835)	–	<i>Réminiscences</i> (komp. 1835)
G. Meyerbeer, <i>Les Huguenots</i> (1836)	<i>Fantaisie</i> op. 20 (ca. 1836); <i>Grande Fantaisie</i> op. 43 (erschienen 1842)	<i>Réminiscences</i> (komp. 1836/1842)
F. Halévy, <i>Charles VI.</i> (1843)	<i>Grand Caprice</i> op. 48 (erschienen ca. 1843)	–
G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> (1849)	–	<i>Illustrations du Prophète de Meyer- beer</i> (1849/50)
G. Meyerbeer, <i>L'Africaine.</i> (1865)	–	<i>Illustrations de l'Afri- caine</i> (1865)

9 *Le Siège de Corinthe, Moïse et Pharaon, Guillaume Tell.*

10 Das von Winkler angeführte Zitat aus einem im März 1836 in Genf verfassten Brief Liszts an seine Mutter zeigt beispielhaft die Verfahrensweise des Komponisten, wenn parallele Arbeiten der Konkurrenz vorhanden waren: „Fragen Sie Schlesinger, ob er mir nicht durch Sie die Korrekturbogen der Hugenottenstücke von Thalberg und Schunke schicken kann; denn ich möchte selbst eins machen, und zwar bald.“ LISZT 1918, S. 32, zit. nach WINKLER 1993, S. 122, Anm. 3.

Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable*

Um die Entwicklung des Genres Opernfantasie bei beiden Komponisten nachzuvollziehen, beginnt die Betrachtung mit einem Frühwerk Thalbergs, seiner *Fantaisie pour le Piano-Forte sur des motifs favoris de l'Opéra Robert le Diable de Meyerbeer* op. 6, die 1833 veröffentlicht wurde, als der Pianist 21 Jahre alt war. Ein in Hyères verfasster Brief des Komponisten François-Adrien Boieldieu (1775–1834) vom 22. Februar 1832 informiert den Pariser Verleger Maurice Schlesinger (1798–1871) über ein selbst veranstaltetes Benefizkonzert, bei dem Thalberg diese Fantasie auswendig vortrug. Sie war zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht verschriftlicht, denn Boieldieu erwähnt eigene Bemühungen, den jungen Pianisten zu einer Niederschrift zu bewegen, deren Drucklegung er somit dem Adressaten des Briefs indirekt nahelegte.¹¹ Zum Anschluss an den in den 1830er Jahren aufkommenden Trend, im öffentlichen Klaviervortrag das eigentliche Frei-Fantasieren über vorgegebene Themen durch verschriftlichte, komponierte Fantasien zu ersetzen¹², bedurfte es offensichtlich beim jungen Thalberg zunächst noch der Motivation und Überredung.

Meyerbeers und Scribes Oper handelt im Sizilien des 13. Jahrhunderts, wo sich Robert, der Sohn einer Herzogin der Normandie und eines Teufels, mit dem sie sich einließ, in die sizilianische Prinzessin Isabella verliebt. An einer Verbindung mit Isabella wird Robert durch seinen satanischen Vater Bertram gehindert, dem die Aufgabe obliegt, den Sohn für die Sache der Hölle zu gewinnen. Bertrams Gegenspielerin ist das normannische Mädchen Alice, das von Roberts Mutter auf dem Sterbebett beauftragt wurde, den Sohn auf den Pfad von Tugend und Frömmigkeit zurückzuführen. Parallelen zur politischen Lage um 1830 lagen für einen hellseherigen Zeitgenossen wie Heinrich Heine auf der Hand: Robert ließ sich als Verkörperung des *Juste Milieu* verstehen, welches zwischen den Extremen der Revolution, für die Bertram steht, und der Reaktion, die Alice verkörpert, schwankt. Zusammengenommen repräsentieren die drei Figuren demnach das politische Gesamtspektrum der Zeit.¹³

Thalbergs Fantasie verbindet Elemente aus dem I., III. und V. Akt dieser Oper. Zu prüfen ist hier wie bei anderen Opernparaphrasen zunächst das leitende Prinzip der Komposition: Handelt es sich um ein Potpourri, das beliebte Melodien in konzentrierter Form versammelt, aber aus zeitgenössischer ästhetischer Perspektive besehen den niedrigsten Rang aller Instrumentalformen bekleidet, weil die Teile unzureichend

11 Vgl. im Brief Boieldieus an Schlesinger den Satz: „Je tourmente notre jeune pianiste pour écrire cette fantaisie qu'il a joué de tête sans qu'il y eut une seule note sur le papier.“ Zit. nach BECKER 1970, S. 620.

12 Zu diesem tiefgreifenden Kulturwandel, bei dem die Durchsetzung des Werkbegriffs den früheren Stellenwert des Fantasierens zurückgehen ließ, vgl. etwa MÜNZMAY 2019, besonders S. 121 f. sowie S. 134–138.

13 HEINE 1980, Artikel V, Paris, 25. März 1832, S. 116–128, hier S. 117. Vgl. EDLER 2013, S. 256 f.

in ein Werksganzes integriert sind?¹⁴ Oder lassen sich doch Anlehnungen an standardisierte musikalische Formmodelle erkennen? Und deutet die Anordnung der bearbeiteten Opernstücke auf eine Idee, Aussage oder Interpretation hin?

Um die Antwort auf die erste Frage rasch zu geben: Thalbergs op. 6 repräsentiert einen Potpourri-Typus, welcher sich anhand der Kriterien Wiederholung und Tonart definieren lässt. Die Fantasie beginnt in h-Moll, endet aber in G-Dur, weist also keine tonale Geschlossenheit auf. Die Tonarten der Binnenabschnitte entsprechen deren Vorlagen, was als Indikator für eine Sensibilität des Komponisten hinsichtlich der Tonartencharaktere gewertet werden mag. In op. 6 bewirkt aber der Verzicht auf Transpositionen ein eher zufälliges Nebeneinander weit voneinander entfernter Zentren, nämlich *h, c, b, e* sowie *g*, und gegen die Annahme reiner Bequemlichkeit als Grund für das Festhalten an den Tonarten der Vorlage spricht zumindest der infolgedessen erforderliche modulatorische Aufwand bei der Gestaltung von Übergängen. Wären die fernab liegenden Sekund- und Tritonus-Beziehungen *h-b*, *h-c* und *b-e* absichtsvoll im Sinne einer Anspielung auf *diabolus-in-musica*-Relationen gemeint, so läge nahe, in der abschließenden Stretta die Originaltonart des Ritterchors F-Dur zu erhalten; offenbar zog aber der Komponist gerade beim Übergang vom Höllenwalzer zum Ritterchor den milden Großterzschrift *h-g* einem tritonischen *h-f* vor.

In der nachfolgenden Übersicht (Tab. 2) sind Partien, die dem Original genau folgen, in der Spalte „Anlehnung an die Vorlage“ als „streng“ und die Vorlage deutlich variierende Abschnitte als „frei“ bezeichnet. Partien der Fantasie, die ohne Bindung an Material aus der Oper Übergänge zwischen den bearbeiteten Abschnitten herstellen, sind mit „ÜL“ (= Überleitung) gekennzeichnet.

Tab. 2 S. Thalberg, *Fantaisie pour le Piano-Forte sur des Motifs Favoris de l'Opéra Robert le Diable de Meyerbeer* op. 6: Übersicht zum Formverlauf und zu den bearbeiteten Episoden aus G. Meyerbeers *Robert le Diable*.

Thalberg			Meyerbeer			
Takte	Tonart	Anlehnung an die Vorlage	Akt	Nr.	Tonart	Inhalt
1–15	h-Moll	streng	III	14 (Finale)	h-Moll	Beschwörungsszene
17–24	H-Dur	streng/frei	V	18 (Terzett)	H-Dur	Alices Gebet um Gottes Gnade

14 Diese abschätzige Sicht des Potpourris setzte sich etwa seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts durch und kommt beispielhaft zum Ausdruck in einer zeitgenössischen Äußerung (HIRSCHBACH 1844, S. 51): „Wer auch nur auf die heutige Potpourriliteratur einen Blick wirft, muss von tiefstem Unwillen erfüllt seyn.“ Zur Wertschätzung der besonderen musikalischen Fähigkeiten, die um 1800 für den Potpourrivortrag als notwendig erachtet wurden, sowie zur Bedeutung des Genres als Vorläufer der Opernfantasie vgl. EDLER 2004, S. 118–120.

Thalberg			Meyerbeer			
Takte	Tonart	Anlehnung an die Vorlage	Akt	Nr.	Tonart	Inhalt
25–42	Gis-Moll, A-Dur, fis-Moll H-Dur					
43–50	H-Dur	streng	V	18 (Terzett)	H-Dur	Alices Gebet
51–58	H-Dur	Kadenz, ÜL				
59–86	h-Moll, c-Moll, cis-Moll, F-Dur	frei	III	11 (Romanze und Szene)	h-Moll	Alices Erschrecken: Höllenwalzer-Motiv
87–143	C-Dur, c-Moll, Es-Dur	streng	I	2 (Ballade)	C-Dur/ c-Moll	Raimbauds Ballade von Robert dem Teufel (2× original, 1× verkürzt)
144–148	es-Moll	frei, ÜL				
149–184	B-Dur	streng	III	11	B-Dur	Romanze Alices (2x: original und variiert)
185–192	Fis-Moll, cis-Moll	frei, ÜL				
193–250	E-Dur	streng	I	3 (Romanze)	E-Dur	Romanze Alices (2x: original und mit variiertem Refrain)
251–259	G-Dur, F-Dur, Es-Dur, c-Moll, h-Moll	frei, ÜL	III	10	h-Moll	Höllenswalzer-Motiv
260–357	h-Moll/ H-Dur	streng	III	10	h-Moll/ H-Dur	Höllens-Walzer
358–384	G-Dur/ Es-Dur	streng/frei	I	1	F-Dur	Chor der Ritter: Lustprinzip als Lebensplan
386–390	G-Dur	frei	III	10	H-Dur	Schluss des Höllenswalzers (Großterz-Kadenz)