

"An unexpected result of the rondo key-structure is that the entries themselves are somewhat demoted in their importance to the form as form. The 'final entries' appear in the course of an episode"⁵.

Diese Differenz von Fugenstruktur und rondoartiger harmonisch-formaler Anlage ist in Liszts Bearbeitung zugespitzt. Um den Eintritt des zweiten Ritornells (T. 68) hervorzuheben, verzichtet Liszt in dem vorangehenden ausgedehnten Dominant-Orgelpunkt auf die korrekte Weiterführung eines Themeneinsatzes im Tenor (der klaviertechnisch durchaus zu realisieren wäre) und steigert den harmonisch-klanglichen Gehalt der Passage, indem er einen Außenstimmensatz ohne eigenständige Mittelstimme schreibt (s. Notenbeispiel 1). Von diesem Höhepunkt ausgehend kommt Bewegung in den folgenden Teil der Transkription: Kammermusikalisch-stimmige Partien wechseln mit orchestralen; dynamische Wechsel werden zahlreicher und krasser; sforzati treten auf und fp-Effekte (T. 69/70, 85ff.). Liszts Eingriff in den Originaltext rechtfertigt sich also doppelt - a) durch die Struktur des Originals und b) durch die kompositorische Konsequenz, mit der das abweichende, neue Element in den anschließenden Abschnitten verfolgt wird.

Liszt orientiert sich, so läßt sich die kursorische Betrachtung seiner Transkription der Fantasie und Fuge g-Moll zusammenfassen, nicht - wie etwa sein Lehrer Czerny⁶ - einseitig an der kontrapunktischen Struktur. Bachs Fugen interessieren ihn der allmählichen Auffächerung des Klangs und der melodischen Qualität der Stimmen wegen, als Schichtung von Klangbändern. Aus diesem Grunde zieht er Orgelfugen und Kantaten dem Wohltemperierten Klavier und der Kunst der Fuge vor⁷. Liszts Bach-Bild berührt sich auffällig mit dem Adolf Bernhard Marxens, der ebenso bewußt die Einseitigkeit der Beschäftigung mit Klavierfugen zu vermeiden suchte und die Vielfalt der Satztechnik⁸ sowie der musikalischen Charaktere in Bachs Musik hervorhob. Auch Marx machte die Verwurzelung in der musikalischen Gegenwart zur Vorbedingung einer produktiven Aneignung der Musik der Vergangenheit und wandte sich gegen "strenge Bachianer" wie gegen eine frömmelnde, religiöse Bach-Rezeption⁹. In diesem Sinne empfiehlt er im Vorwort zur 2. Auflage seiner "Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen" ausdrücklich Liszts Übertragungen der Orgelfugen¹⁰.

II

Die unmittelbaren Bezüge zwischen Liszts "Weinen-Klagen"-Variationen und Bachs Kantate BWV 12 erschöpfen sich nicht in dem gemeinsamen basso ostinato. Der Chor "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und der Choral "Was Gott tut, das ist wohlgetan", die bei Bach und Salomon Franck die Pole einer Entwicklung markieren, welche den Kontrast Traurigkeit - Freude gedanklich wie musikalisch vermittelt¹¹, erscheinen als Zitate zu Beginn (im Anschluß an eine Introduction) und als Schlußstücke der Komposition Liszts. Vergleichbar der Art, wie er in seinen Opernparaphrasen verfährt, nimmt Liszt so die dramatischen Knotenpunkte der Vorlage auf, um in der konkreten Ausführung auf charakteristische Weise von ihr abzuweichen¹².

Der Choral ist, anders als bei Bach und Franck, nicht Telos einer Entwicklung, sondern bricht von außen, als ein Stück Funktionalität in einen dichten Zusammenhang autonomer Musik. Die kategoriale Differenz des Chorals zum Vorangegangenen ist kenntlich durch die Textierung. Die stringente Entwicklung vom Chor zum Choral, in die sich bei liturgischem Gebrauch der Kantate auch die Predigt einfügen würde¹³, ist bei Liszt zum zweiten dadurch gebrochen, daß seine Darstellung verschiedener Formen von Trauer einen "doppelten Cursus" durchläuft¹⁴. Innerer Schmerz und äußere Verzweiflung sind, das ist der programmatische Kerngedanke der "Weinen, Klagen"-Variationen, Grund-

bedingungen menschlicher Existenz, die durch den Rekurs aufs Religiöse, auf eine "positive" Religion, nicht aufgehoben werden können. Mit anderen Worten: Die "aufgesetzte" Wirkung des Chorals, die trivialisierende Wirkung, die von ihm ausgeht und Spieler wie Analysierende verwirrt¹⁵, ist nicht Resultat des rührenden, aber vergeblichen Unterfangens, Kunst und Religion zu harmonisieren, sondern Ausdruck des inneren Programms, in dem sich der (im Schillerschen Sinn) sentimentalische Charakter der Religiosität Liszts als komponierter Gegensatz zur Gläubigkeit Bachs und Francks manifestiert. Liszts "Variationen..." sind zu hören als "poetischer Kommentar"¹⁶ zu Bachs Kantate, als Kommentar, der den historischen Abstand nicht nur in musikalischer Hinsicht deutlich macht.

III

Im Gegensatz zum Schlußchoral, der den "Variationen..." als Fremdkörper implantiert ist, bindet Liszt das Eingangszitat aufs engste in den ersten Variationenkomplex ein und versucht so, die Vorlage "weiterzudichten". Im ersten Hauptteil (T. 18-158), der durch einen Prozeß allmählicher rhythmischer Verflüssigung als zusammenhängende Einheit kenntlich ist, findet eine sukzessive Entwicklung statt von dem Bach-Zitat zu einem Lisztschen Klaviersatz und bis an die Grenzen tonaler Harmonik. Einige Stationen dieser Entwicklung sollen nun näher betrachtet werden.

Die Takte 18 bis 51 entsprechen, teils als Zitat (Liszt T. 18-30 / Bach T. 1-13; Liszt T. 46-51 / Bach T. 21-25), teils als Variante dem ersten Abschnitt des Bach-Chores auf den Text "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (T. 1-25). Die anschließenden Kantatentakte 25-33 ("Angst und Not sind der Christen Tränenbrot") finden sich in T. 51-55 bzw. T. 59-63 der "Variationen..." wieder. Bereits im ersten Abschnitt fügt Liszt dem wörtlich oder abgewandelt übernommenen Bach-Satz Partien hinzu, die man als Varianten von Varianten deuten kann, T. 33-36 etwa als klanglich verstärkte, auf den Triller hinführende Version der vorangegangenen viertaktigen Einheiten. Die Funktion dieser Partien besteht darin, durch ihre ungebrochene Einheit harmonischer, melodischer und rhythmisch-metrischer Vorgänge im Kontrast die Dissoziation der Satzelemente in den Passagen mit extensiver Anwendung von Vorhalten hervortreten zu lassen. Deutlich wird diese Absicht in den Takten 51ff., die mit einer klaviergerechten Variante der Kantatentakte 25-29 beginnen und eine Variation anschließen, in welcher der akkordische Charakter noch gesteigert ist (s. Notenbeispiel 2). In beiden Variationen ist der Baß mit funktional eindeutigen, ganztaktigen Verbindungen harmonisiert (T. 51/52: verminderter Septakkord - Dur-Sextakkord, T. 55/56: Sekundakkord - Dur-Sextakkord, jeweils mit Sequenz und Kadenz), und die Oberstimme tut nichts anderes, als dem harmonischen Gehalt zum gehörigen Ausdruck zu verhelfen. Dagegen steht in der folgenden, dem Bachschen Original (T. 29) eng angelehnten Ostinato-Phrase ein vierstimmiger Satz mit sehr selbständiger Melodiestimme. (Die Differenzen zwischen Original und Transkription sind in T. 59/60 geringfügig; in T. 61/62 weicht Liszt, wie zu zeigen, mit Bachs Methoden von der Vorlage ab.) Die monolithische Einheit von Motivik, Harmonik und Metrik ist gelöst, es kommt zu Reibungen. Technisch handelt es sich um Vorhalte mit verzögerter Auflösung.

Der repetierte Ton des ' (die Tonrepetition stellt eine Transformation der Ostinato-Idee in die melodische Dimension dar) ist zunächst (T. 59, 2. Viertel) Bestandteil eines verminderten Septakkordes, dann (3. Viertel T. 59 und 1. Viertel T. 60) Vorhalt, der sich in den Grundton des D^7 auf C löst. Die Oberstimme fährt sequenzierend fort mit einer Repetition des c', das Sext ist in einem Es-Dur-Dreiklang mit $\frac{6}{4}$ -Vorhalt, sich

jedoch, anders als das c' im Tenor, nicht auflöst, sondern hartnäckig weiter repetiert, schließlich gar in einem ausschließlich melodisch motivierten Quartsprung aufwärts geht und dadurch die zu erwartende harmonische Fortschreitung (zum D_3^7 mit dem Grundton B) durchkreuzt. Wenn das c' in T. 61 (2. Zählzeit) sich schließlich doch zum b' wendet, dann geschieht das wieder unter dem Zwang der Harmonik, jedoch ist seine harmonische Qualität abermals eine neue: es geht als Vorhalt in einen verminderten Septakkord. Daß Liszt (T. 61, 2. Viertel) auch den Septakkord melodisch vorhält und auf diese Weise eine motivische Analogie zu T. 60 (1. Viertel) herstellt, ist - von der Vorlage abweichende - Fortführung und Intensivierung des Bachschen Verfahrens und hat Konsequenzen für das metrische Gefüge: In T. 61 treffen zwei Schwerpunkte aufeinander; der eine, auf der ersten Zählzeit, entsprechend dem vorgezeichneten Metrum und dem melodischen und harmonischen Verlauf in T. 60/61; der andere als Produkt des verspäteten Sekundfalls und der motivischen Analogie auf dem 2. Viertel. In der metrischen Reibung kommt die partielle Loslösung der motivischen von der harmonischen Struktur zum Ausdruck, die verschiedene Abstufungen ermöglicht zwischen funktionaler Harmonik, nicht-tonika-zentrierten Akkordfolgen und Partien, deren Zusammenhang überwiegend auf der horizontalen Bewegung einzelner Stimmen beruht.

Diese Relativierung der klassischen Hierarchie und Fixierung der Satzdimensionen wird von Liszt in T. 62 weitergeführt (während Bach kadenziert). Die Melodiestimme, die in T. 61 um den Preis metrischer Divergenzen sequenzartig fortgefahren war, muß ihr Modell um ein Repetitionsachtel verkürzen. Grundlegend verändert ist die harmonische Bedeutung der sequenzierten Melodietöne. Während der Quartsprung auf dem 1. Viertel in T. 61 das harmonische Modell zerstört, gar den harmonischen Kontext überhaupt relativiert und den Zusammenhang der horizontalen Stimmführung in den Vordergrund treten läßt, sorgt in T. 62 der metrisch irreguläre Melodieton es' für die funktionale Klärung des verminderten Dreiklangs des-b-g' und legitimiert die Wendung zum As-Dur-Sextakkord an der Stelle, wo man eine Dominante erwarten würde (2. Viertel). In T. 67ff. fallen Melodik und Harmonik wieder zusammen, der Satz im ganzen ist durch Harmonik und Metrik geregelt. In der folgenden Variation (T. 71ff.) aber setzt erneut, und zwar wiederum verursacht durch eine hinzugefügte Melodiestimme, der Prozeß der Dissoziation der Satzelemente ein.

In T. 125-133 ist das Verfahren der Belebung der Oberstimme durch raschen Wechsel harmonischer Bedeutungen angewendet auf eine diastematisch und rhythmisch äußerlich ganz unartikulierte Folge von Spitzentönen eines aufgelösten Klaviersatzes mit starker klanglicher Wirkung (s. Notenbeispiel 3). In T. 125 sind as' und g' beide akkordeigene Töne, wobei das as' als Element eines verminderten Septakkords metrisch leichte Vorteile hat gegenüber dem G-Dur-Sekundakkord. Auf der ersten Zählzeit T. 126 tritt ein Klang ein, der zunächst als a: D_3^7 gehört wird und dem as' eine leittönige Qualität verleiht, d.h. aus dem as' ein gis' macht. Die Weiterführung in einen Quartsextakkord auf Es deutet rückwirkend den D_3^7 in einen alterierten DD^V von As-Dur/as-Moll um. In beiden Bedeutungen dieses Klangs ist das g' ein harmoniefremder, stark dissonierender Ton, die Folge as'-g' ein rein lineares Ereignis. Im Quartsextakkord auf Es ist zunächst as' Vorhalt und g' Auflösung. Durch die Liegestimme ces, die nicht zum b geht, wird das g' jedoch zur chromatischen Nebennote in einem verselbständigten $\frac{6}{4}$ -Akkord. T. 127 beginnt mit einer Variante des T. 126 (1. Viertel), deren Tendenz nach a-Moll der Sekundakkord-Stellung und der aus dem Vortakt bekannten Weiterführung wegen geringer ist. Eine gewisse as'/gis'-Ambivalenz der Oberstimme bleibt erhalten, und das g' ist wie zuvor harmonisch nicht integriert. Auf den beiden restlichen Zeiten jedoch ist das g' nicht nur linear motiviert, sondern Bestandteil eines alterierten D_3^7 (f: DD_{55}^7). Auf

diese Weise schlägt T. 127 einen Bogen zurück zu T. 125. In T. 128 hat das as' Vorhalt-Bedeutung (der es, nebenbei bemerkt, nur um den Preis einer Quintparallele mit dem Baß nachgeben könnte), wird aber chromatisch aufwärts zum a' und b' geführt. Harmonische und melodische Erwartung fallen hier zusammen, und die as'/gis'-Ambivalenz aus T. 126/127 wird zur gewaltsamen linearen Überwindung der Schwerkraft-ähnlichen Wirkung, die von Harmonik und melodischem Ostinato ausgeht.

Vorhaltstechnik und romantischer Klaviersatz sind kombiniert und radikalisiert am Schluß des ersten Teils der "Variationen..." (T. 149-158) (s. Notenbeispiel 4) Den Zusammenhang schafft in erster Linie das Baßmodell, das in die changierende Klangfläche eingelassen ist. Die Passage ist - Schritt für Schritt vermittelt - Gegenpol zum Eingangszitat wie zum unvermittelt hereinbrechenden zweiten Teil, der mit ausgreifender Geste akkordische Varianten, Harmonisierungen des basso ostinato vorführt (T. 158ff.).

Zusammengefaßt läßt sich über Liszts Bach-Verständnis und Bach-Benutzung in den "Variationen..." sagen:

1. Liszt wendet Bachsche Techniken an, um - in Umkehrung gleichsam der Bach-Kritik Voglers¹⁷ - eine differenzierte, artikulierte und eigenständige Melodik zu erreichen, eine Melodik, die von der allgegenwärtigen Herrschaft der Harmonik frei ist.
2. Bachsche Techniken dienen ihm dazu, die Dissoziation der Satzdimensionen zu betreiben, ein Ziel also zu verfolgen, um das er sich mit verschiedenen Mitteln seit den frühesten Werken bemüht hatte¹⁸.
3. Speziell geht es Liszt um einen kontrollierten Umgang mit der Tonalität, nicht deren abstrakte Auflösung oder Vermeidung, sondern um den Versuch, sich ihrer zu bedienen, ohne in jedem Augenblick ihre Ansprüche erfüllen zu müssen.

Anmerkungen

- 1) "Zur Eröffnung des Jahrganges 1835" der NZM schreibt Schumann: "Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunsts Schönheiten gekräftigt werden können..." (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 37/38).
- 2) Searle-Verzeichnis Nr. 180, entstanden 1862/63 in einer Orgel- und einer Klavierfassung. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Version für Klavier; die klanglich vielfältiger und formal differenzierter ist.
- 3) Searle-Verzeichnis Nr. 463, erschienen 1872.
- 4) Vgl. Verf., Liszt und Schubert (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 23), München-Salzburg 1984, S. 74 ff.
- 5) Peter Williams, The Organ Music of J.S. Bach, Bd. I, Cambridge 1980, S. 125.
- 6) Carl Czerny, Die Künstlerbahn des Pianisten, oder: Die Kunst des practischen Pianofortespiels in fünf Werken, 5ter Band, Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Pianoforte in 24 großen Übungen dargestellt und componirt von Carl Czerny. 400tes Werk, Wien (Diabelli D. et C. No. 6083).
- 7) Während seiner Konzertreisen zwischen 1838 und 1847 hat Liszt neben der "Chromatischen Fantasie und Fuge" (vgl. Adolf Bernhard Marx, Seb. Bach's chromatische Fanta-

sie, in: AmZ 50 (1848), S. 37/38), einem Präludium und Fuge in a-Moll und den "Goldberg-Variationen" vor allem seine Transkriptionen der Orgelfugen öffentlich gespielt (Peter Raabe, Franz Liszt I, Liszts Leben, Tutzing ²/1968, S. 271/272). In einem Brief an Siegfried Dehn vom 11.5.1851 empfiehlt er dessen Schüler Friedrich Kiel die Beschäftigung mit Bach, "en particulier les Fugues avec Pédale" (Franz Liszts Briefe. Herausgegeben von La Mara, Leipzig 1893-1904, Bd. 8, S. 85). Im Unterricht der letzten Jahre spielen die Orgelfugen gleichfalls eine zentrale Rolle (vgl. Wilhelm Jerger (Hrsg.), Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-86, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39), Regensburg 1975).

- 8) Vgl. Carl Dahlhaus, Bach und die Idee des Kontrapunkts, in: MUSICA 39 (1985), S. 350-352.
- 9) Marx, a.a.O., S. 34 sowie Adolf Bernhard Marx, Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen, veranstaltet und mit einer Abhandlung über Auffassung und Vortrag seiner Werke am Piano Forte eingeleitet von Adolf Bernhard Marx, zweite vermehrte Auflage, London, Berlin o.J. (1853), S. I-IV.
- 10) Marx, Auswahl..., S. IV.
- 11) Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach I, Kassel etc. 1971, S. 263.
- 12) Vgl. Sieghart Döhning, Réminiscences. Liszts Konzeption der Klavierparaphrase, in: Festschrift Heinz Becker, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 131-151.
- 13) Arnold Schering, Vorwort zur Taschenpartitur der Kantate BWV 12, Edition Eulenburg No. 1001, London etc. 1969, S. IV.
- 14) Auf nach innen gekehrte Trauer (T. 18) folgt eine Verzweiflung, die sich emphatisch nach außen wendet (T. 158), auf stumpfe Niedergeschlagenheit (T. 223) Trauer mit heroischem Gestus (T. 257). Vgl. auch Carl Dahlhaus, Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975, Berlin 1976, S. 96-128.
- 15) Vgl. Peter Schwarz, Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 3), München 1973, insbesondere S. 115. Schwarz' analytischer Ansatz wird kritisiert von Ernst Günter Heinemann, Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement (= Musikwissenschaftliche Schriften 12), München-Salzburg 1978, S. 40-43.
- 16) Döhning, a.a.O., S. 147.
- 17) Carl Maria von Weber, Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber, in: Sämtliche Schriften, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 229-242.
- 18) Vgl. Dieter Torkewitz, Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 10), München-Salzburg 1978, S. 14 ff.

Notenbeispiele 1 bis 4: Aus EP 3602b Franz Liszt, Klavierwerke Band X, Bearbeitungen (Sauer) Abdruck mit Genehmigung von C.F. Peters, Frankfurt.

Notenbeispiel 1

Liszt, Orgel-Phantasie und Fuge in G-moll, T. 64-68 (Klavierwerke Bd. X, Bearbeitungen, hrsg. von Emil von Sauer, Verlag Peters, S. 194)

Measures 64-68 of Liszt's Orgel-Phantasie und Fuge in G-moll. The score is in G minor and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 64 includes fingerings (4, 2, 1, 2) and accents. Measure 66 includes fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) and accents. Asterisks (*) are placed below the bass line in measures 64, 65, 66, and 68. A '7' is written below the bass line in measure 67.

Notenbeispiel 2

Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 51-63 (a.a.O., S. 168)

Measures 51-63 of Liszt's Weinen-Klagen-Variationen. The score is in G minor and 3/4 time. Measure 51 includes the instruction *quasi f sempre espress.* and fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2). Asterisks (*) are placed below the bass line in measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56. Measure 56 includes fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2). Measure 62 includes the instruction *poco cresc.* and a star symbol (*) below the bass line.

Notenbeispiel 3

Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 124-129 (a.a.O., S. 170)

a tempo (un poco meno Allegro.)

125 *rallent.* *p pianto*

128

Notenbeispiel 4

Liszt, Weinen-Klagen-Variationen, T. 148-158 (a.a.O., S. 172)

149 *p legato mollo*

152 *cresc.*

156 *dimin.* *smorz. e poco riten.* *ff* *Animato*