



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Franz Liszts Harmonies poétiques et religieuses - ein musikalisches Glaubensbekenntnis

verfasst von | submitted by

Antonia Lisa Winklmayr BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |  
Degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student re-  
cord sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

# Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Michele Calella für die fachliche Beratung und Unterstützung im Entstehungsprozess der hier vorliegenden Arbeit. Weiters möchte ich Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes für die anregenden Diskussionen und Gespräche im MA-Seminar danken.

Ganz besonderen Dank möchte ich aber meiner Mutter Martina Winklmayr und meinem geschätzten Freund und Kollegen Michael Müllner aussprechen, die viele Stunden ihrer Zeit gegeben haben mir bei der Korrektur der Arbeit zu helfen. Ich danke Euch beiden von Herzen!

# Inhalt

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Danksagung .....                                                                                   | 2   |
| Einleitung .....                                                                                   | 5   |
| 1. Die <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> im historischen und ästhetischen Kontext .....    | 10  |
| 1.1 Liszt, Lamartine und die Genese der <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> .....            | 10  |
| 1.2 Lamartines literarisches Schaffen .....                                                        | 21  |
| 1.3 Lamartines Musikauffassung .....                                                               | 28  |
| 1.4 Die <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> im musikästhetischen Kontext der Zeit ...        | 37  |
| 1.4.1 Mme de Staël und die (deutsch-) französische Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts ..... | 37  |
| 1.4.2 Die französische Musikpublizistik und ihr Einfluss auf die Ästhetik .....                    | 40  |
| 1.4.3 Von Berlioz' <i>La mort de Cléopâtre</i> zu Liszts Symphonischen Dichtungen .....            | 42  |
| 1.5 Kirchenmusik und religiöse Musik in Liszts Schaffen .....                                      | 48  |
| 2. Liszts <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> .....                                          | 57  |
| 2.1 Kompositionen mit Bezug zu Gedichten Lamartines .....                                          | 57  |
| <i>Invocation</i> .....                                                                            | 57  |
| <i>Bénédiction de Dieu dans la solitude</i> .....                                                  | 63  |
| <i>Pensée des morts</i> .....                                                                      | 70  |
| <i>Hymne de l'enfant à son réveil</i> .....                                                        | 77  |
| <i>Andante lagrimoso</i> .....                                                                     | 81  |
| 2.2 Religiöse Kompositionen .....                                                                  | 86  |
| <i>Ave Maria</i> .....                                                                             | 86  |
| <i>Pater noster</i> .....                                                                          | 89  |
| <i>Miserere d'après Palestrina</i> .....                                                           | 91  |
| 2.3 Anders inspirierte Kompositionen .....                                                         | 97  |
| <i>Funérailles</i> .....                                                                           | 97  |
| <i>Cantique d'amour</i> .....                                                                      | 103 |

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.4 Abschließende Überlegungen zur zyklischen Geschlossenheit der <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> ..... | 107 |
| Conclusio .....                                                                                                   | 118 |
| Abbildungsverzeichnis .....                                                                                       | 121 |
| Quellenverzeichnis: .....                                                                                         | 123 |
| Primärquellen: .....                                                                                              | 123 |
| Musikalien .....                                                                                                  | 123 |
| Literatur .....                                                                                                   | 123 |
| Sekundärliteratur: .....                                                                                          | 124 |
| Abstract.....                                                                                                     | 127 |

## Einleitung

„Ce fut donc au concert, pour les Italiens malheureux, que j'entendis la dernière fois de cet hiver Liszt jouer je ne sais quoi, mais je parierais, à coup sûr, qu'il varia quelques thèmes de l'Apocalypse.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten beschreibt Heinrich Heine in seinem *Dixième lettre confidentielle* das Spiel seines Zeitgenossen Liszt. Wenig später bezeichnet er ihn als „emporté, orageux, volcanique, fougueux comme un Titan“.<sup>2</sup> Es sind die typischen Bilder, die von Liszt in jungen Jahren überliefert sind. Liszt, der dämonische Klaviervirtuose, Liszt, der Salonlöwe und Frauenheld, der sein Publikum mit seiner stupenden Technik an den Rand hysterischer Begeisterung brachte. Auf der anderen Seite ist das Bild des alternden Liszt, des Abbé Liszt in langer Priestersoutane, aus dessen Feder mystisch-sperrige Werke wie *Unstern* und *Nuages gris* flossen. Liszts religiöse Affinität und musikalische Experimente lediglich als Symptom des Alterns abzutun, wäre jedoch ein großes Unrecht. Liszts tiefer Glaube wurzelte in seiner Kindheit und Jugend und beschäftigte ihn ein Leben lang. Auch auf künstlerischer Basis setzte er sich immer wieder mit dieser Thematik auseinander, ein prominentes Beispiel hierfür ist der Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses*.

Die heute bekannte Fassung des Zyklus erschien im Jahr 1853, doch war bereits 1835 unter dem gleichen Titel eine Komposition veröffentlicht worden. Über fast zwanzig Jahre hinweg widmete sich Liszt immer wieder kompositorisch diesem Zyklus, dessen erste Inspirationsquelle in der Lektüre des gleichnamigen Gedichtzyklus von Alphonse de Lamartine in den 1830er Jahren in Paris zu finden ist. Das intellektuelle und kulturelle Umfeld, in dem sich Liszt in dieser Zeit bewegte, hatte bedeutenden Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung; weg vom schieren Wunderkinddasein - hin zum romantischen Künstler.<sup>3</sup> Liszts Wissensdurst und vielseitige Interessen an Philosophie, Literatur und Religion wurden jedoch nicht nur positiv aufgenommen. Heine vermerkt hierzu:

„Ses tendances intellectuelles sont fort remarquables : il a un goût très-vif pour la spéculation, et les intérêts de son art le préoccupent moins encore que les recherches des différentes écoles où l'on discute la grande question qui embrasse le ciel et la terre. [...] Le Ciel sait dans quelle écurie philosophique il trouvera son prochain dada!“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Heinrich Heine: *Lettres confidentielles. Dixième lettre*, in: Heinrich Heine: *De la France*. Säkularausgabe Bd. 18, Berlin: Akademie Verlag 1977, S. 190–191.

<sup>2</sup> Ebd., S. 191.

<sup>3</sup> Katharine Ellis: „Liszt: the Romantic artist“, in: Kenneth Hamilton (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 2.

<sup>4</sup> Heine: *Lettres confidentielles. Dixième lettre*, S. 190.

Doch selbst der scharfzüngige Kritiker Heine gesteht ein: „Mais on ne peut refuser des éloges à cette infatigable soif de lumière et de divinité qui témoigne de ses tendances vers les choses sacrées et religieuses.“<sup>5</sup> Ebendiese Tendenzen beeinflussten Liszts wiederholte Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage Lamartines, deren Wurzeln in den Pariser Jahren liegen und schließlich zu einem Werk führten, in dem die religiös-meditative und kontemplative Seite seiner Persönlichkeit in den Vordergrund tritt.

Ziel dieser Arbeit ist es, ein möglichst umfassendes Bild dieses für Liszt sehr bedeutenden Zyklus abzugeben. Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert, der erste versucht die Kompositionen auf historisch-biographischer und ästhetischer Basis zu kontextualisieren. Der zweite Teil versucht anhand von Werkbesprechungen und Analysen die einzelnen Kompositionen im Rahmen dieser Kontexte zu untersuchen.

Ein besonderes Augenmerk soll auf der Verbindung zur literarischen Vorlage Alphonse de Lamartines liegen. Liszt bezog in viele seiner Kompositionen literarische Vorlagen ein, doch gibt es, zumindest unter den Klavierkompositionen, kein anderes Werk dieses Umfangs, das sich nur auf einen Autor und eine Vorlage bezieht. Im ersten Kapitel wird deshalb nach verbindenden Elementen in den Biographien von Liszt und Lamartine, die beide auch durch eine persönliche Freundschaft verbunden waren, gesucht. Zusätzlich soll die komplexe Entstehungsgeschichte von Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* skizziert werden, da Liszts Beschäftigung und Wiederaufgreifen der Thematik häufig mit entscheidenden biographischen Momenten zusammenhingen und teilweise auch in direkter Verbindung zu Begegnungen mit Lamartine standen.

Lamartine, obwohl einer der bedeutendsten Köpfe der französischen Romantik, ist heute als Literat im deutschsprachigen Raum kaum bis wenig bekannt. Das zweite Kapitel soll deshalb einen kurzen Überblick über Lamartines Schaffen geben. Seine Bedeutung für die romantische französischsprachige Literatur, stilistische Besonderheiten und wichtige Themen stehen dabei im Vordergrund. Ziel ist es, abermals die verbindenden Elemente zu Liszt herauszustellen und jene Aspekte hervorzuheben, die womöglich ausschlaggebend waren für Liszts lebenslange Faszination für und Auseinandersetzung mit dem Werk Lamartines.

Eine Gemeinsamkeit zwischen diesen zwei Künstlerpersönlichkeiten ist zweifelsfrei der gleiche romantisch-ästhetische Hintergrund, der sich in den Werken beider niederschlägt. Während im ersten Kapitel jene äußeren Einflüsse im Vordergrund stehen, soll nun im dritten

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 190.

Kapitel Lamartine selbst zu Wort kommen. Mehr als zwei Jahrzehnte nach der ersten Begegnung zwischen Liszt und Lamartine begann letzterer eine Zeitschrift unter dem Titel *Cours familier de littérature* herauszugeben. Aus einigen seiner dort veröffentlichten Artikel lassen sich Lamartines Ansichten über Musik sehr klar entnehmen, die ihren Ursprung eindeutig im geistigen Umfeld des Paris der 1830er Jahre haben. Diese Äußerungen Lamartines verdeutlichen abermals die intellektuelle und spirituelle Nähe zu Liszt und stehen einigen Ansichten des Komponisten sehr nahe. Lamartines musikästhetischen Ideen werden in der Forschungsliteratur zu Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* meist wenig beachtet, doch ist es ein bemerkenswertes Phänomen, dass sich ein Dichter, dessen Texte zur Vorlage für ein musikalisches Werk wurden, selbst so deutlich zu Musik äußert und dabei oft im Konsens mit dem Komponisten steht, der sich auf seine Werke bezieht.

Nach der Darstellung des intellektuell-philosophischen und literarischen Umfelds, das zur Entstehung der *Harmonies poétiques et religieuses* beigetragen hat, soll versucht werden, die konkrete musikästhetische Lage in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beleuchten. Grund hierfür ist, dass Liszts Werk meist nur unter dem Blickwinkel der deutschen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts betrachtet wird. Während dies in Hinblick auf die Symphonischen Dichtungen der Weimarer Periode durchaus empfehlenswert ist, muss beachtet werden, dass Liszt zur Zeit der Entstehung der ersten Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* weit mehr von der französischen als der deutschen Philosophie und Ästhetik beeinflusst war und dass die *Harmonies* trotz ihrer Verbindung zu Lamartines literarischer Vorlage keine Programmmusik im Sinne der späteren Symphonischen Dichtungen sind. Das Kapitel gibt zunächst einen Überblick über den Stand der Musikästhetik in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede zur deutschen Musikästhetik der selben Zeit. Anschließend soll ein Überblick über die zeitgenössische französische Musikpublizistik folgen, da diese das Sprachrohr der unterschiedlichen ästhetischen Strömungen war, auch Liszt selbst äußerte sich in diesen Medien. Zuletzt soll ein Blick auf den Einfluss von Hector Berlioz' Rompreiskantate *La mort de Cléopâtre* auf das Musikleben der Zeit und Liszt im Besonderen geworfen werden, da Berlioz dort in ähnlicher Weise wie später Liszt eine literarische Vorlage in seine Komposition miteinbezieht. Abschließend wird die Idee der Verbindung von Musik und Text im Vergleich zwischen Liszt und Berlioz behandelt.

Während sich die ersten Kapitel vorrangig mit dem literarischen und ästhetischen Kontext der *Harmonies poétiques et religieuses* befassen, widmet sich das letzte Kapitel des ersten

Teils dem religiösen. Auch wenn aus den ersten Abschnitten deutlich wird, dass sich das Religiöse und das Künstlerische sowohl bei Lamartine als auch Liszt nicht voneinander trennen lassen, soll in diesem Teil ein genauerer Blick auf Liszts religiöse und kirchenmusikalische Werke geworfen werden. Es wird der Frage nachgegangen, warum sich Liszt einerseits verhältnismäßig lang keinen großen kirchenmusikalischen Formen widmete, und welche Rolle dann andererseits weltlichen Werken religiösen Charakters, wie den *Harmonies poétiques et religieuses* zukommt. Und es soll erörtert werden, ob es Elemente in diesen Instrumentalkompositionen gibt, die abseits ihres außermusikalischen Programms tatsächlich als religiös definiert werden können.

Nach diesem ersten, kontextualisierenden Abschnitt wendet sich der zweite den konkreten Werken der Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853 zu. Die zehn Kompositionen werden dafür in drei Kategorien unterteilt: 1) Kompositionen mit Bezug zu Gedichten Lamartines, 2) religiöse Kompositionen und 3) anders inspirierte Kompositionen. In der ersten Kategorie von Werkbesprechungen steht die Verbindung zwischen den literarischen Vorlagen und Liszts musikalischer Deutung im Vordergrund. Liszt stellte insgesamt fünf der zehn Kompositionen des Zyklus Gedichtausschnitte und / oder die gleichnamigen Titel aus Lamartines Sammlung voran. Es soll der Frage nachgegangen werden, warum die Wahl genau auf diese Ausschnitte fiel und in welcher Form sich tatsächlich eine konkrete Verbindung zwischen poetischer Vorlage und kompositorischer Interpretation oder Darstellung erkennen lässt. In den Besprechungen aller drei Kategorien spielt auch die Frage nach den verschiedenen Schichten der Kompositionen eine Rolle. Die *Harmonies poétiques et religieuses* entstanden wie schon erwähnt über einen langen Zeitraum und existieren in verschiedenen, wenn auch nicht immer veröffentlichten Fassungen. Auch wenn der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf der Skizzenforschung und Entstehungsgeschichte liegt, so spielen die verschiedenen, ineinander verwobenen Versionen doch eine wichtige Rolle in Bezug auf formale Anlagen, wechselnde literarische Vorlagen und schließlich die Beziehung der Stücke zueinander. Die zweite Kategorie von Werkbesprechungen widmet sich jenen Kompositionen, in denen Liszt lateinische Gebetstexte vertont und die dritte jenen zwei Werken, die auf den ersten Blick aus dem Konzept des Gesamtzyklus herauszufallen scheinen.

Die Betonung liegt jedoch auf „auf den ersten Blick“, denn auch hier wird letztlich deutlich, dass diese Kompositionen ihrem emotionalen Ursprung her abermals eng verbunden sind mit Ideen und Idealen aus Liszts Pariser Zeit. Im letzten Kapitel soll deshalb schließlich der Frage nach der zyklischen Geschlossenheit des Zyklus nachgegangen werden. Denn trotz

seiner Heterogenität in Gestaltung und Charakter der einzelnen Stücke gibt es doch gewisse übergreifende und verbindende Ideen, die einen Zusammenhalt geben. Es werden hierzu auch die Ansätze und Theorien anderer Wissenschaftler\*innen zu dieser Frage skizziert und diskutiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, die *Harmonies poétiques et religieuses* auf möglichst umfassende Art und Weise darzustellen und zu kontextualisieren. Dieser breit angelegt Zugang birgt natürlich die Gefahr in sich, nicht immer alle Details ausarbeiten zu können. Vieles muss ungesagt bleiben, denn die *Harmonies poétiques et religieuses* bieten ein umfangreiches und komplexes Forschungsfeld, das von Musikästhetik und Hermeneutik bis hin zu Skizzenforschung und Gattungs- und Formenlehre reicht. Jedes dieser Themengebiete ist für sich genommen ein umfangreicher Forschungsgegenstand. Mit der vorliegenden Arbeit wird vor allem angestrebt, die Komplexität und Tiefgründigkeit dieses Zyklus und seines Verfassers in möglichst vielen verschiedenen Facetten darzustellen.

# 1. Die *Harmonies poétiques et religieuses* im historischen und ästhetischen Kontext

## 1.1 Liszt, Lamartine und die Genese der *Harmonies poétiques et religieuses*

Die 1830er Jahre hatten in Paris mit der Julirevolution radikal und stürmisch begonnen. Die Restaurationspolitik Karls X wurde blutig beendet, und mit ihr auch endgültig die Herrschaft der Bourbonen in Frankreich. Auch wenn die nachfolgende Julimonarchie unter Louis-Philippe nur achtzehn Jahre später erneut in einer Revolution enden sollte, so wehte doch ein frischer und liberaler Wind durch das Pariser Leben, was sich wie ein Katalysator auf die kulturellen Entwicklungen in der Hauptstadt auswirkte.<sup>6</sup> Als besonderer Begegnungsort für Adelige, Bürgertum und Künstler\*innen fungierten die berühmten Salons, in Paris besonders in den Vierteln Faubourg Saint-Germain und Faubourg Saint-Honoré. Viele der bedeutendsten Künstler\*innen der Epoche aus Literatur, Malerei und Musik waren hier zugegen: Charles-Augustin Sainte-Beuve, Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Heinrich Heine, Eugène Delacroix, Ferdinand Hiller, Hector Berlioz, Frédéric Chopin und schließlich auch der gerade zwanzigjährige Virtuose Franz Liszt und der vierzigjährige Dichter und Politiker Alphonse de Lamartine.

Liszt war 1827 nach dem Tod seines Vaters im August des Jahres auf dem Rückweg von einer Konzertreise durch England nach Paris zurückgekehrt. Er kehrte der Wunderkind-Karriere seiner ersten Lebensjahre den Rücken zu und verdiente den Lebensunterhalt für sich und seine Mutter hauptsächlich durch das Erteilen von Klavierstunden. Es ist nicht übertrieben in dieser Zeit von einer Sinnkrise bei Liszt zu sprechen. Ein radikaler Wandel kam erst, als Liszt 1832 Niccolò Paganini in Paris in einem Konzert hörte und daraufhin den Entschluss fasste, dessen herausragender, als diabolisch betrachteter Virtuosität auf der Geige am Klavier ebenbürtig zu werden. Auch für Lamartine brachten die 1830er Jahre große persönliche und professionelle Veränderungen mit sich. Nach seinem herausragenden literarischen Erfolg mit den 1820 erschienenen *Méditations poétiques* und den 1823 folgenden *Nouvelles méditations poétiques* erschien 1830 seine letzte bedeutende Gedichtsammlung, die *Harmonies poétiques et religieuses*. Im gleichen Jahr quittierte er seinen diplomatischen Dienst, um nicht unter Louis-Philippe dienen zu müssen, und beschloss als Abgeordneter eine aktive politische Rolle einzunehmen. Allerdings scheiterte Lamartine bei der ersten

---

<sup>6</sup> Alan Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1987, S. 144–148.

Wahl 1831 und trat, enttäuscht von diesem Ergebnis, im Mai 1832 eine lang ersehnte Reise durch den mittleren Osten an. Allerdings wurde das Reiseerlebnis von einem schweren Schicksalsschlag geprägt, als im Dezember Lamartines Tochter in Jerusalem erkrankte und starb. Schwer getroffen von diesem Ereignis kehrte Lamartine 1833 nach Frankreich zurück.<sup>7</sup> In ebendiesem Jahre fand die vermutlich erste persönliche Begegnung zwischen Liszt und Lamartine statt. Auch wenn in der Sekundärliteratur keine genaue Angabe dazu zu finden ist, so ist es wahrscheinlich, dass diese Begegnung im Salon der Comtesse Marie d'Agoult stattfand, da beide Künstler zum Kreise ihrer Besucher zählten.<sup>8</sup> 1835, nur knapp zwei Jahre später, erschien Liszts erste Version seiner *Harmonies poétiques et religieuses*.

Liszts Beschäftigung mit den Dichtungen Lamartines begann jedoch schon bevor ein persönlicher Kontakt zwischen ihnen stattgefunden hatte. Die Zeit nach dem Tod seines Vaters war für Liszt in vielerlei Hinsicht ebenso schwierig wie prägend. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Adam Liszt über das Leben seines Sohnes bestimmt, seinen Alltag und seine Zukunft genau geplant. Nun konnte und musste Franz Liszt sein eigenes Leben gestalten und Verantwortung für sich selbst und seine Mutter alleine tragen. Seine hauptsächliche Einnahmequelle war das Erteilen von Klavierstunden. Unter seinen Schüler\*innen befand sich Caroline de Saint-Cricq, die zu seiner ersten Liebe und auch ersten Enttäuschung wurde. Da Carolines Familie den Klavierlehrer nicht für eine angemessene Verbindung ansah, wurde den beiden weiterer Kontakt verboten. Dieses Erlebnis stürzte Liszt in eine tiefe Krise und religiöse Manie und ließ ihn sehr ernsthaft über den Eintritt ins Pariser Priesterseminar nachdenken.<sup>9</sup> Seine eigene Entwicklung als Pianist und Komponist stand für Liszt in diesem Zeitraum zunächst, das heißt bis zur Begegnung mit Paganini, nicht im Vordergrund, stattdessen versuchte er, der in seiner Kindheit nie in den Genuss einer gründlichen Allgemeinbildung gekommen war, dies nachzuholen und wurde zu einem geradezu besessenen Leser.<sup>10</sup> Besonderen Einfluss hatten auf ihn die Werke von Charles-Augustin Sainte-Beuve, Pierre-Simon Ballanche, Jean-Jacques Rousseau, François-René de Chateaubriand, Félicité de Lamennais, Michel de Montaigne, Voltaire, Victor Hugo und Alphonse de Lamartine.<sup>11</sup> Das religiöse Element in Lamartines Dichtungen verbunden mit der romantischen Ausdrucksweise, in Bezug auf die Thematiken, die klangintensive Sprache und die häufig freie formale

---

<sup>7</sup> William Fortescue: *Alphonse de Lamartine. A political biography*, New York: St. Martin's Press, 1983, S. 73–75.

<sup>8</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 148.

<sup>9</sup> Ebd., S. 131–132.

<sup>10</sup> Ebd., S. 57.

<sup>11</sup> Ebd., S. 138.

Gestaltung, mögen für Liszt in dieser Zeit besonders ansprechend gewesen sein. So wie sein eigenes Leben war auch Lamartines stark vom Katholizismus geprägt und beide fühlten sich in ihren jüngeren Jahren besonders zu dem reformistischen bis revolutionären Gedankengut von Lamennais und den Saint-Simonisten hingezogen.

Liszts Vater Adam war 1795 im Alter von achtzehn Jahren in das Franziskanerkloster in Malacka in der Nähe von Bratislava eingetreten. Obwohl er das Klosterleben nach vier Jahren aufgab, blieb er Zeit seines Lebens mit dem Kloster und einigen seiner ehemaligen Mitbrüder verbunden. Auch die Namensgebung seines Sohnes zeugte von andauernder Verbundenheit zum Orden und Franz Liszt selbst sollte dahingehende Freundschaften nach dem Tod seines Vaters weiter pflegen.<sup>12</sup> In Lamartines Fall kam die religiöse Prägung vor allem von Seiten seiner Mutter. Françoise-Alix de Lamartine (geb. des Roys) hatte acht Jahre ihrer Jugend im Kloster Saint-Martin de Salles verbracht, auch wenn sie nie in den Orden eingetreten war, sondern lediglich, wie viele junge adelige Frauen der Zeit, ihre Ausbildung dort erhalten hatte.<sup>13</sup> In Briefen und Tagebüchern zeigt sich Françoise-Alix de Lamartine als sehr gebildete und tiefreligiöse Frau. Lamartine selbst wurde ab dem Jahr 1803 in einer Schule in Belley ausgebildet, die von dem eigentlich in Frankreich seit 1764 verbotenen Jesuitenorden unter dem Decknamen „Väter des Glaubens“ geführt wurde.<sup>14</sup> Neben der für seine zukünftige literarische und politische Karriere wichtigen Ausbildung in Rhetorik, Philosophie und Literatur kam Lamartine in dieser Zeit auch mit Chateaubriands *Génie du christianisme* in Kontakt, was sein Interesse für die Verbindung von Christentum und Liberalismus entfachte.<sup>15</sup>

Einige Jahre später, 1819, wurde Lamartine mit Abbé Lamennais persönlich bekannt.<sup>16</sup> Der 1782 als bretonischer Adelige geborene Félicité de Lamennais spielte als Priester, Schriftsteller und Philosoph eine zentrale Rolle im intellektuellen und kulturellen Leben Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nachdem er sich intensiv mit dem Gedankengut der französischen Aufklärung auseinandergesetzt hatte, bemühte sich Lamennais die Ideale der Aufklärung und Republik in die katholische Kirche zu integrieren.<sup>17</sup> Auch Franz Liszt war von diesen Ideen begeistert und lernte ebenso wie Lamartine Lamennais persönlich kennen, allerdings erst im Jahr 1834. Nachdem sich Liszt schriftlich bei Lamennais für

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 39–41.

<sup>13</sup> Fortescue: *Alphonse de Lamartine. A political biography*, S. 12.

<sup>14</sup> Ebd., S. 14.

<sup>15</sup> Ebd., S. 14.

<sup>16</sup> Ebd., S. 26.

<sup>17</sup> Wolfgang W. Müller: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*, Basel: Schwabe Verlag 2019, S. 84.

dessen Werk *Paroles d'un croyant* bedankt und dessen profunden Einfluss auf ihn beschrieben hatte, lud Lamennais Liszt zu sich auf seinen Landsitz in La Chênaie ein. Liszt verbrachte schließlich fast drei Wochen dort.<sup>18</sup> Dieser Aufenthalt bei Lamennais beeinflusste nicht nur Liszts spirituelle Entwicklung, sondern regte vor allem auch sein kompositorisches Schaffen an. Unter den Werken, die 1834 während seines Aufenthalts in La Chênaie entstanden, sind die drei *Apparitions*, *Lyon* und die erste Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* besonders hervorzuheben.<sup>19</sup> Lamennais beeinflusste Liszt auch in dessen Selbstverständnis als Künstler und in der Frage nach der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Lamennais hatte diesbezüglich sehr klare Ansichten, die Alan Walker in seiner Liszt-Biographie äußerst treffend zusammenfasst: „Art, for him, was God made manifest; it ennobled the human race; insofar as the artist was a bearer of the beautiful, he was like a priest ministering to his congregation.“<sup>20</sup> Diese Ideen sollte Lamennais schließlich 1840 in seinem letzten großen Werk *Esquisse d'une philosophie* ausformulieren und auch Lamartine wird in den 1850er Jahren in Artikeln seines *Cours familier de la littérature* ähnliche Ansichten äußern.<sup>21</sup>

Dass diesen Überlegungen für Liszt ein besonderer Reiz innewohnte, ist nachvollziehbar. Doch waren es zunächst Lamennais' Texte zur Religion und seine Ideen eines Reformkatholizismus, die Liszt und Lamartine gleichermaßen beeindruckten. Lamennais gründete im Jahr 1830 gemeinsam mit dem Dominikanerpater Henri-Dominique Lacordaire und dem Politiker Charles de Montalembert die Zeitschrift *L'Avenir*, die unter dem Motto „Dieu et Liberté“ das Gedankengut ihrer Gründer verbreiten sollte.<sup>22</sup> Einige der zentralen Anliegen, die sich für Lamennais aus der Verbindung von Katholizismus und den Ideen der Aufklärer, insbesondere Rousseaus, ergaben, waren Einsatz für die Republik und Demokratie sowie Rede- und Pressefreiheit und, besonders wichtig, eine Trennung von Staat und Kirche. Lamennais wichtigste Publikationen zu diesen Themen waren der *Essai sur l'indifférence* und die von Liszt so bewunderten *Paroles d'un croyant*. Besonders in den *Paroles d'un croyant* geht Lamennais der Frage nach der Rolle des Gläubigen in der modernen Gesellschaft nach und behandelt gleichermaßen soziale Themen wie das Recht auf Arbeit, wie auch religiöse

---

<sup>18</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 157.

<sup>19</sup> Ebd., S. 157.

<sup>20</sup> Ebd., S. 159.

<sup>21</sup> Ebd., S. 159

Zu Lamartines Ansichten siehe Kapitel 1.3. Lamartines Musikauffassung.

<sup>22</sup> Müller: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*, S. 133.

Themen wie die Frage nach Bedeutung und Wesen des Gebets.<sup>23</sup> Im Vatikan reagierte man kritisch auf Lamennais revolutionäre Ideen und es kam schließlich zu einem Verbot der Zeitschrift *L'Avenir*.<sup>24</sup> In *L'Avenir* wurden auch Gedichte Alphonse de Lamartines veröffentlicht, so zum Beispiel *Contre la peine de mort* und *A Némésis*.<sup>25</sup> Diese politischen Gedichte zeigen eine klare inhaltliche Verbindung zwischen Lamartine und den Herausgebern der Zeitschrift, Lamennais und Montalembert, mit dem Lamartine ebenfalls persönlich bekannt war. Lamennais' Ansichten fanden sich auch in Lamartines politischen Zielen wieder, neben Rede- und Pressefreiheit sowie Reformen im Bildungssystem war vor allem die Trennung von Staat und Kirche ein zentrales Anliegen Lamartines, auch wenn er wie Lamennais und dessen Kreis davon ausging, dass die vorherrschenden sozialen und politischen Probleme nur durch eine strenge christliche Moral gelöst werden könnten.<sup>26</sup>

Lamennais war jedoch nicht der einzige Einfluss auf Liszt und Lamartine in Glaubensfragen. Eine weitere wichtige Rolle, besonders in Liszts Fall, kommt der Bewegung der Saint-Simonisten zu. Der Begründer der Bewegung, Claude Henri de Rouvroy Comte de Saint-Simon (1760-1825), hatte sich in jungen Jahren freiwillig gemeldet, um im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zu kämpfen. Nach seiner Rückkehr war er aktiv in die Französische Revolution involviert.<sup>27</sup> Später scharte Saint-Simon Anhänger um sich, die seine Lehren annahmen und teilten. Die Grundidee war es, republikanische und soziale Ideen mit den Lehren Jesu zu verbinden.<sup>28</sup> Einige der wichtigsten Bestrebungen von Saint-Simon waren eine Verbesserung der Lebensqualität durch Verbreitung von Wissen, eine Umstrukturierung der Gesellschaft, sodass Leistung über den Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie bestimmen sollte anstelle von Erbrechten, die Gleichstellung der Geschlechter, ein Verbot von Müßiggang, eine gerechte Verteilung von Vermögen und eine „humane“ Religion.<sup>29</sup> Saint-Simon selbst war schließlich enttäuscht, dass es diese ehrgeizigen Ziele nicht umsetzen konnte und versuchte sich 1823 das Leben zu nehmen. Er überlebte diesen Suizidversuch jedoch und veröffentlichte 1825, in seinem Todesjahr, noch seine letzte und einflussreichste Schrift *Le Nouveau Christianisme*.<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 137.

<sup>24</sup> Ebd., S. 138.

<sup>25</sup> Fortescue: *Alphonse de Lamartine. A political biography*, S. 68.

<sup>26</sup> Ebd., S. 68.

<sup>27</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 153.

<sup>28</sup> Müller: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*, S. 139.

<sup>29</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 152–153.

<sup>30</sup> Ebd., S. 153.

Liszt selbst kam somit nicht mehr mit Saint-Simon persönlich in Kontakt, aber mit einem seiner einflussreichsten Schüler, Barthélemy Prosper Enfantin (1796-1864). Liszt war bei weitem nicht der einzige bekannte Künstler der Zeit, der an den geheimen Treffen der Saint-Simonisten, die unter Enfantins Leitung in Paris stattfanden, teilnahm. Die Bewegung erfreute sich besonders nach der Julirevolution großer Beliebtheit und Heinrich Heine, George Sand, Hector Berlioz und Charles-Augustin Sainte-Beuve waren ebenfalls gelegentlich dort anzutreffen.<sup>31</sup> Die Treffen wurden schließlich von der Polizei ausfindig gemacht und verboten. Liszt selbst leugnete in späteren Jahren sogar der Bewegung angehört zu haben.<sup>32</sup>

Liszt und Lamartine bewegten sich also zu Beginn der 1830er Jahre in ähnlichen Kreisen in den Pariser Salons und beschäftigten sich mit ähnlichen Themen. Für beide spielte der katholische Glaube eine bedeutende Rolle, aber gleichzeitig die Ideale und Errungenschaften der Aufklärung, der Französischen Revolution und der Juli Revolution. Folglich waren diese Elemente für die professionelle Entwicklung der beiden Künstler von entscheidender Bedeutung. Während sich Lamartine nun verstärkt seiner politischen Karriere zuwandte, begann für Liszt eine neue und entscheidende Phase seiner pianistischen und vor allem kompositorischen Karriere. 1835 erschien die erste Version seiner *Harmonies poétiques et religieuses* bei gleich drei Verlegern: in Paris bei Maurice Schlesinger sowohl selbstständig als auch als Beilage in der *Gazette musicale de Paris*, in Leipzig bei Friedrich Hofmeister und 1836/37 in London bei Wessel & Co.<sup>33</sup>

Lamartines Reaktion auf diese Komposition war sehr positiv, wie aus einem Brief an Liszt im November 1835 hervorgeht.<sup>34</sup> Liszt selbst plante zu diesem Zeitpunkt noch weitere Kompositionen inspiriert von Lamartines Zyklus. Dies geht aus einem Brief an Marie d'Agoult im Juni 1834 hervor. Dort schreibt er, dass das erste Stück allein veröffentlicht würde, er aber später ein weiteres halbes Dutzend schreiben würde.<sup>35</sup> Ein Jahr später schrieb Liszt aus Genf an Ferdinand Hiller die Ankündigung, er hoffe bis zum Frühjahr 1837 drei große Werke veröffentlichen zu können, darunter die *Harmonies poétiques et religieuses* mit fünf bis sechs neuen Kompositionen.<sup>36</sup> Tatsächlich sollten aber, mit einer Ausnahme, fast zehn Jahre vergehen, bevor sich Liszt (soweit es zumindest aus Skizzen belegbar ist) wieder intensiv

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 154.

<sup>32</sup> Ebd., S. 154.

<sup>33</sup> Adrienne Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Budapest: Editio Musica Budapest 2009, S. XI.

<sup>34</sup> Hans Puls: *Die Musikauffassung der französischen Romantiker, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo*, Dissertation, Universität Saarbrücken 1956, S. 42–43.

<sup>35</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XI.

<sup>36</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 219.

diesem Vorhaben widmete. Neben früheren Skizzen aus den 1830er Jahren, die aber weder vollendet noch veröffentlicht wurden, ist die einzige Ausnahme die Komposition *Prière d'un enfant à son réveil* von 1840, die an das Gedicht *Hymne de l'enfant à son réveil* aus dem ersten Band von Lamartines *Harmonies* angelehnt ist.<sup>37</sup>

Ein nächster wichtiger Schritt in der Genese von Liszts *Harmonies* ist ein um die Jahreswende 1845/46 geplanter Zyklus von elf Kompositionen, die sich im so genannten *Tasso-Skizzenbuch* finden.<sup>38</sup> Das Bemerkenswerte an dieser Fassung ist, dass abgesehen vom Titel *Harmonies poétiques et religieuses*, den Liszt den Kompositionen voranstellt, hier kein direkter Bezug zu Lamartines Gedichten besteht, d. h. die einzelnen Kompositionen tragen nicht die Titel von Gedichten (mit Ausnahme der Nr. 9, der Komposition *Prière d'un enfant à son réveil* von 1840) und es sind auch keine Textausschnitte aus Gedichten zu finden.<sup>39</sup> Dass sich Liszt in dieser Zeit aber wieder intensiver kompositorisch mit Lamartines Werken auseinandersetzen wollte, mag auch von einer wichtigen persönlichen Begegnung der beiden im Frühsommer 1845 beeinflusst sein. Liszt und Lamartine hatten seit den frühen 1830er Jahren in Paris keineswegs Kontakt verloren. 1837 beispielsweise hatten Liszt und Marie d'Agoult Lamartine auf der Durchreise von Lyon nach Genf in Saint-Point besucht.<sup>40</sup> Im Mai 1845, nach einer Konzerttournee durch Spanien, gab Liszt ein Konzert in Lamartines Heimatstadt Mâcon im Burgund.<sup>41</sup> Lamartine selbst kam unerwartet einen Tag später in Mâcon an und führte Liszt anschließend als seinen Gast auf sein Château in Monceau. Eine unerwartete und für die meisten Liszt-Biographen schwer nachvollziehbare Wendung erfuhr Liszts Aufenthalt bei Lamartine, als er dessen Nichte, der Comtesse Valentine de Cessiat, einen Heiratsantrag machte, nur wenig Monate, nachdem die Beziehung zu Marie d'Agoult endgültig zu Bruch gegangen war.<sup>42</sup> Valentine lehnte, aus für Liszt vermutlich damals nicht ersichtlichen Gründen, ab. 1867 aber heiratete sie schließlich ihren einunddreißig Jahre älteren Onkel, nachdem 1863 dessen Frau Mary Ann de Lamartine (geb. Birch) gestorben war.<sup>43</sup>

Ob dieses auf persönlicher Ebene bedeutende Wiedersehen zwischen Liszt und Lamartine tatsächlich Einfluss auf Liszts erneuten Versuch, einen vollständigen Zyklus der *Harmonies*

---

<sup>37</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XII-XIII.

<sup>38</sup> Ebd., S. XV.

<sup>39</sup> Serge Gut: „Des Harmonies Poétiques et Religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt“, in: *Studia Musicologica* 54, No. 1 (2013): 21., S. 26–27, <https://doi.org/10.1556/SMus.54.2013.1.3>, Zugriff : 27. 06. 2024.

<sup>40</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 219.

<sup>41</sup> Ebd., S. 415.

<sup>42</sup> Ebd., S. 415.

<sup>43</sup> Ebd., S. 416.

*poétiques et religieuses* zu verfassen, hatte, lässt sich nicht sagen, die zeitliche Nähe ist jedoch auffällig. Die nächste wichtige Station am Weg zur „endgültigen“ Fassung der Komposition findet sich 1847/48 in Woronince. Abermals handelt es sich um eine in Liszts Leben besonders wichtige und mit vielen einschneidenden Veränderungen verbundene Zeit.

Im Januar 1847 hatte Liszt in Zuge einer Konzerttournee in Kiew die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein kennengelernt. Liszt folgte der Einladung der Fürstin auf ihren Landsitz in Woronince und verbrachte zehn Tage dort, die einen entscheidenden Einfluss auf das Leben beider haben sollten. Als Liszt aufbrach, um seine Tournee fortzusetzen, waren bereits ein Treffen in Odessa und ein längerer Aufenthalt Liszts in Woronince im Herbst desselben Jahres vereinbart.<sup>44</sup> Im September kehrte Liszt wie versprochen zurück und verbrachte die Zeit bis Mitte Januar in Woronince, bevor beide, jedoch auf getrennten Wegen, Richtung Weimar aufbrachen. Die Zeit in Woronince war für Liszt eine willkommene Unterbrechung seiner unermüdlichen Konzertreisen und gab ihm Gelegenheit sich dem Komponieren zu widmen, insbesondere den *Harmonies poétiques et religieuses*.

Die Fassung der *Harmonies* von 1847/48 ist, obwohl noch nicht die endgültige, ein entscheidender Punkt in der Genese des Zyklus, vor allem in Bezug auf die inhaltliche Gestaltung. Im Vergleich zur Version von 1845/46 ist hier erneut ein viel deutlicherer Bezug zu den Gedichten Lamartines gegeben. Die elf Stücke, die in Woronince entstanden, tragen allesamt Titel von Gedichten Lamartines oder lateinischen Gebeten. Lamartine hatte seine *Harmonies poétiques et religieuses* als das „Te Deum seines Herzens“ bezeichnet und der Herausgeberin der 1847/48er Fassung der Liszt'schen *Harmonies* Adrienne Kaczmarczyks zufolge würde das auch auf diesen Stand des Klavierzyklus zutreffen.<sup>45</sup> Die Reihenfolge der Stücke der Fassung von 1847/48 lautet: *Invocation*, *Hymne de la nuit*, *Hymne du matin*, *Litanies de Marie*, Bearbeitung des 50. (51.) Psalms (erst in der veröffentlichten Fassung von 1853 als *Miserere d'après Palestrina* bezeichnet), *Pater noster d'après la psalmodie de l'Église*, *Hymne de l'enfant à son réveil*, *De profundis*, *Psaume instrumental* (später *Les morts*), *La Lampe du Temple ou L'Âme présent à Dieu*, Es-Dur Klavierstück und Es-Dur Klavierstück (später in den Abschnitt *quasi un preludio* in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* umgearbeitet). Diese Fassung weist Kaczmarczyks zufolge insgesamt einen hymnisch-begeisterten Tonfall auf, der Lamartines Gedichten nahesteht und gleichzeitig eine Widerspiegelung

---

<sup>44</sup> Alan Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993, S. 33.

<sup>45</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XX.

Liszts persönlicher Verhältnisse ist.<sup>46</sup> In Carolyne von Sayn-Wittgenstein hatte Liszt mit Sicherheit eine ihm intellektuell ebenbürtige Partnerin gefunden, die ihn von nun an besonders in seinen kompositorischen Ambitionen bestärken und inspirieren würde. Vor allem aber war Carolyne ebenfalls eine überzeugte und devote Katholikin und dieser Glaube, der die beiden verband, findet in Lamartines Gedichten und Liszts Klavierzyklus, besonders in der Fassung von 1847/48, Ausdruck.

Die letzte, endgültige Fassung, die Liszt schließlich 1853 bei Kistner in Leipzig veröffentlichte, mag inhaltlich etwas weniger geschlossen anmuten als die Version aus Woronince, vor allem auf Grund zweier Kompositionen, die etwas aus dem Konzept zu fallen scheinen. Die Titel der 1853 veröffentlichten Sammlung lauten: *Invocation, Ave Maria, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Pensée des morts, Pater noster, Hymne de l'enfant à son réveil, Funérailles, Miserere d'après Palestrina, Andante lagrimoso* (nach dem Gedicht *Une Larme*) und *Cantique d'amour*. Die Kompositionen *Funérailles* und *Cantique d'amour* scheinen hierbei zunächst aus dem Konzept zu fallen, denn weder entsprechen sie einem Gedicht Lamartines, noch handelt es sich um Gebetstexte. Der Frage, ob sich nicht dennoch ein inhaltlicher Zusammenhang ergibt, soll im Kapitel 2.4 nachgegangen werden. Was jedoch deutlich wird ist, dass die Genese von Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* äußerst komplex und vielschichtig ist. In der Veröffentlichung von 1853 wendet sich Liszt an die Leser\*innen bzw. Spieler\*innen, um sich von der früheren Veröffentlichung von 1835 zu distanzieren. Er schreibt:

„Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années par une inadvertance trop empressée. L'auteur désavoue aujourd'hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d'égards en remplaçant le même fragment au commencement de la 4<sup>ème</sup> Harmonie « Pensée des Morts » avec les changements qu'il exigeait.“<sup>47</sup>

Obwohl Liszts selbstkritische Haltung zur ersten Fassung der *Harmonies* natürlich mit Vorsicht zu genießen ist, so geht aus diesem Zitat eine der Hauptschwierigkeiten des Werkes hervor: Die verschiedenen Fassungen waren nicht jedes Mal völlige Neuschaffungen bzw. wurden die älteren nicht immer verworfen, sondern vielmehr sind die Fassungen ineinander verwoben.<sup>48</sup> Die hier skizzierte Entstehungsgeschichte umfasst nur die wichtigsten

---

<sup>46</sup> Ebd., S. XX.

<sup>47</sup> Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München: Henle Verlag 1999, S. IX.

<sup>48</sup> Liszts spätere kritische Haltung zur Veröffentlichung von 1835 hängt auch mit der Veröffentlichung seines Werkverzeichnisses in den 1850er Jahren zusammen, mit dem der Versuch einherging, die neuen Fassungen seiner Werke zu legitimieren und ältere für ungültig zu erklären.

Stationen. Eine detaillierte Darstellung der Genese findet sich im Vorwort der Ausgabe der Fassung von 1847/48 von Adrienne Kaczmarczyks und in Serge Guts Artikel *Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt*.<sup>49</sup>

Was jedoch deutlich wird ist, dass die Komposition der *Harmonies poétiques et religieuses* für Liszt über zwanzig Jahre hinweg ein wichtiges Ziel war. Weder hatte er sich mit der ersten, veröffentlichten Fassung zufriedengegeben, noch sich von immer wieder verworfenen Versuchen über die Jahre entmutigen lassen. Dies zeigt, dass die Thematik und die Idee der *Harmonies poétiques et religieuses* für ihn von zentraler Bedeutung war. Besonders auffallend ist, dass die intensiveren Auseinandersetzungen mit dem Stoff und der Komposition auch meist mit bedeutenden persönlichen Erlebnissen verbunden sind. Die erste Fassung fällt mit der Bekanntschaft mit Lamennais und dessen Gedankengut zusammen, ebenso wie mit Lamartine selbst und natürlich auch mit dem Beginn der Beziehung zu Marie d'Agoult, die ebenfalls mit Lamartine bekannt war und auch nach dem Bruch mit Liszt weiter freundschaftlich mit diesem verbunden war. Ob die Fassung von 1845/46 tatsächlich in Bezug mit dem Zusammentreffen mit Lamartine und dem abgewiesenen Heiratsantrag an seine Nichte steht, lässt sich nicht direkt klären, auch wenn die zeitliche Nähe natürlich auffällig ist. Der Einfluss von Carolyne von Sayn-Wittgenstein lässt sich jedoch sicher nicht leugnen, vor allem, da damit einher auch Liszts Entscheidung ging, die Virtuosenlaufbahn aufzugeben und sich als Kapellmeister in Weimar niederzulassen, vor allem auch mit dem Ziel, sich auf das Komponieren zu konzentrieren. Und in dieser Zeit, in der Liszt nun ernsthaft und systematisch sich als Komponist zu etablieren begann, erschien schließlich die letzte Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses*, die auch der Fürstin gewidmet ist.

Lina Ramann gegenüber äußerte Liszt in späteren Jahren, selbstkritisch wie immer, dass aus dem Zyklus in Wahrheit nur *Bénédiction de Dieu dans la solitude* und *Funérailles* kompositorisch wertvoll seien. Eine Ansicht, die sich leider lange Zeit hielt. Dennoch zeigt sich, dass Liszt selbst sowohl in seinen Jahren in Weimar, als auch später im Rom und Budapest immer wieder auch andere Stücke aus dem Zyklus spielte. Die Faszination, die Lamartines Gedichte in dem knapp zwanzigjährigen Liszt ausgelöst hatten, ging weit über jugendliche Schwärmerei hinaus und schien auf vielen Ebenen für ihn ansprechend gewesen zu sein. In den folgenden Kapiteln soll deshalb versucht werden, einige der idiomatischen Elemente in

---

Für eine detaillierte Darstellung dieses Umstandes siehe: Michele Calella: „Reckoning with the Past: Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877)“, in: *Music & letters* Vol.101 (1) 2020, S. 30–70.

<sup>49</sup> Gut: „Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt“, S. 2–4.

Lamartines Dichtung aufzuzeigen, die womöglich auch zu Liszts Begeisterung für diese Werke beigetragen haben mögen.

## 1.2 Lamartines literarisches Schaffen

„Die Periodisierung der Romantik ist eine umstrittene Frage der französischen Literaturgeschichte. [...] Einvernehmen besteht darin, dass die Romantik in den beiden Gattungen Drama und Lyrik ihren Durchbruch erreicht. [...] in der Lyrik mit der Veröffentlichung von Lamartines *Méditations* 1820.“<sup>50</sup>

Diese einflussreiche Rolle schreibt der deutsche Romanist Wolfgang Asholt in seinem Buch *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts* der Dichtung Lamartines zu. Zwei Jahre zuvor, 1818, hatte Lamartine bereits eine Tragödie namens *Saül* fertiggestellt, den ersten Erfolg jedoch erzielte er mit der Gedichtsammlung *Méditations poétiques*. Diese 24 Gedichte stießen auf so großen Widerhall bei seiner Leserschaft, dass innerhalb von nur zwei Jahren sieben Auflagen erschienen.<sup>51</sup> Als entscheidendes Element für den Erfolg von Lamartines Gedichten beim damaligen Publikum nennt Asholt deren „Ton“. „Die Tonalität seiner Verse, Strophen und Gedichte, eine ‚voix pure‘, beeindruckt durch ihre Harmonie“, so Wolfgang Asholt, und er fährt wenig später fort: „Es ist eine sanft-eindringliche Melodie, die aus der Kombination von Harmonie und Rhetorik entsteht [...]“.“<sup>52</sup> Zwei weitere wichtige Begriffe, die Asholt mit den Dichtungen Lamartines in Verbindung bringt, sind „Unvollendetsein“ und „Verrätselung der Sprache“.<sup>53</sup> Nicht mehr die klare Sprache und die Formmodelle der vorangegangenen klassischen Epoche sind nun entscheidend, sondern Sprachklang und Gefühl.

Ton und Klang waren es, die Lamartine ab frühester Kindheit an Literatur faszinierten. 1849 berichtet er im Vorwort zu einer neuen Auflage der *Méditations poétiques* und *Nouvelles méditations poétiques* von einer prägenden Erfahrung, als er als Zehnjähriger seinen Vater Voltaires *Mérope* im Kreis der Familie vortragen hörte. Den Eindruck, den dieser Vortrag auf ihn machte, war enorm und Lamartine fährt fort zu erzählen, wie er von da an nach ähnlichen Werken suchte:

„Depuis cette lecture de *Mérope*, je cherchais toujours de préférence des ouvrages qui contenaient des vers, parmi les volumes oubliés sur la table de mon père ou sur le piano de ma mère, au salon. La *Henriade*, toute sèche et toute déclamatoire qu'elle fût, me ravissait. Ce n'était que l'amour du son, mais ce son était pour moi une musique.“<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Wolfgang Asholt: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 99.

<sup>51</sup> Ebd., S. 99.

<sup>52</sup> Ebd., S. 100–101.

<sup>53</sup> Ebd., S. 101

<sup>54</sup> Alphonse de Lamartine: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, Lunel: Éditions Ararauna 2020, S. 11.

Auch wenn diese Kindheitserinnerung etwas sentimental anmuten mag und selbstverständlich nicht belegbar ist, so zeigt sich doch, dass Klang und Ton für Lamartine ein zentrales Element der Poesie sind, was sich auch in seinen eigenen Werken widerspiegelt. Lamartine fasst Dichtung als „Chant“, als Gesang auf. Judith Albrecht sieht diese musikalischen Aspekte der Lamartine'schen Dichtung in ihrer Arbeit *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine* als ein Zeichen für das romantische Streben nach Synthese zwischen Kunstformen.<sup>55</sup> Hans Puls wiederum bezeichnet Lamartines Verse als die musikalischsten, die in der romantischen französischen Literatur überhaupt verfasst wurden.<sup>56</sup> Während im nächsten Kapitel ausführlicher auf Lamartines Überlegungen zur Verbindung von Musik und Sprache eingegangen wird, soll hier nur festgehalten werden, dass „musikalische“ Elemente wie Klang und Ton stets eine große Bedeutung für Lamartine in seinem Schaffen hatten.

In einem Kommentar in der bereits erwähnten Ausgabe der *Nouvelles méditations poétiques* schreibt Lamartine: „[...] La poésie n'est pour moi que du chant ou du récit, l'hymne ou l'épopée. Le drame veut trop d'art, et je ne suis pas assez artiste.“<sup>57</sup> Einerseits beweist Lamartine damit erneut seine musikalische Auffassung von Dichtung, gleichzeitig fällt er ein hartes Urteil über sein eigenes Schaffen als Autor von Dramen. Der zitierte Kommentar bezieht sich auf die in dieser Ausgabe mitveröffentlichten Fragmente des frühen Dramas *Saül*. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass Lamartine vorrangig für seine Dichtung in die Literaturgeschichte einging, doch selbst dort war sein Stellenwert nicht so unumstritten, wie es beispielsweise in Asholts euphorischen Ausführungen zunächst anklingt. Sowohl in älterer wie auch jüngerer Sekundärliteratur wurde Lamartine häufig mit dem Attribut des „Amateurs“ versehen.<sup>58</sup> Lamartine selbst kämpfte auch nicht gegen dieses Urteil an, sondern stimmte dem sogar zu. Im Vorwort zu jener schon zitierten neuen Ausgabe seiner *Méditations* aus dem Jahr 1849 schreibt er: „Je n'étais pas auteur, j'étais ce que les modernes appellent un *amateur* [...]. La poésie n'était pas mon métier ; c'était un accident, une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie.“<sup>59</sup> Lamartines Selbsturteil mag bescheidener sein als der Realität tatsächlich angemessen, aber dennoch haftete ihm das Bild des Adligen und

---

<sup>55</sup> Judith Albrecht: *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine*, Diplomarbeit Universität Wien 1993, S. 32.

<sup>56</sup> Hans Puls: *Die Musikauffassung der französischen Romantiker, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo*, Dissertation Universität Saarbrücken 1956, S. 5.

<sup>57</sup> Lamartine: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, S. 245.

<sup>58</sup> Albrecht: *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine*, S. 17.

<sup>59</sup> Lamartine: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, S. 20.

Staatsmannes, der nebenbei etwas dichtete, lange und bis in die Gegenwart an. Mangelndes handwerkliche Können in Bezug auf Versmaß und Unvollständigkeit im Schaffen (ein langes geplantes Epos unter dem Titel *Les Visions* wurde von ihm ebenso wenig vollendet wie beispielsweise das schon genannte Drama *Saül*) sind hierbei die Hauptkritikpunkte. Und dennoch können selbst seine größten Kritiker zumindest seinen Gedichten ein hohes Maß an Schönheit und Wirkungskraft nicht absprechen. Auch wenn das „Wie“ (die Form der Sprache) nicht immer Gefallen fand, so wurde das „Was“ (der Inhalt) nicht kritisiert, betont Judith Albrecht.<sup>60</sup>

Es sind drei große thematische Motive, die Lamartines poetisches Werk ab den *Méditations poétiques* durchziehen: Natur, Liebe und Religion. Die Besinnung auf und Verehrung der Natur ist in dieser Epoche nichts Ungewöhnliches. Bei Lamartine sind diese jedoch auch stets in Verbindung mit ihrem Schöpfer zu verstehen.<sup>61</sup> Das Naturerlebnis wird somit zu einem religiösen, die Natur selbst zum Symbol für das Unendliche. Weiters ist die Natur bei Lamartine häufig mit melancholischen Gefühlen und Erinnerungen verbunden, wie in *Le lac*, oder sie dient als Zufluchtsort, so in *Le vallon*.<sup>62</sup>

Dass biographische Elemente, die Kindheit und Jugend in der französischen Provinz, einen Einfluss auf die Rolle hatten, die der Natur in Lamartines Dichtung zukommt, steht außer Frage, gleich wie der Einfluss, den Religion auf Lamartines gesamtes literarisches Schaffen hat. Die Wurzeln dieser Religiosität sind in seiner frühen Erziehung und Ausbildung zu finden, wie im ersten Kapitel der Arbeit bereits besprochen wurde. In seiner Dichtung versucht Lamartine diesen starken religiösen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und sieht gleichzeitig die Dichtung selbst als Gebet und als Dienst an Gott. Judith Albrecht fasst diese folgendermaßen zusammen:

„Er sieht die Schöpfung als ein in den Dingen verborgenes Wort, das als Symbolsprache begriffen und mit der Poesie in Verbindung gebracht werden kann. Dieses Denkmodell läßt Gott selbst zu einer Art Dichter werden und umgekehrt die Dichtung zu einer Art Gottesdienst.“<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Albrecht: *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine*, S. 17–18.

<sup>61</sup> Ebd., S. 40.

<sup>62</sup> Ebd., S. 42–43.

<sup>63</sup> Ebd., S. 47.

Die Schlussverse des Gedichts *Le vallon* verdeutlicht Lamartines Ideen:

„Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :  
Sous la nature enfin découvre son auteur !  
Une voix à l'esprit parle dans son silence :  
Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur ?“<sup>64</sup>

Es ist eine Aufforderung an die Leser\*innen, in ihrem Inneren Gottes Stimme zu hören und so Gott in der Natur, also in seiner Schöpfung zu erkennen. Auch in anderen Gedichten finden sich ähnliche Aufforderungen, so beispielsweise in *Le Désespoir*. Allerdings sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass Lamartines Religiosität sich nicht nur in emphatischen Natur- und Gotteshuldigungen widerspiegelt, sondern dass er auch seinen religiösen Zweifeln und Unsicherheiten Ausdruck verleiht, wie beispielsweise in dem Gedicht *Dieu*.

Die Thematiken Natur und Religion durchziehen also Lamartines Dichtung, und zwar nicht selten auf verwobene Weise. Ebenso ist der dritte thematische Schwerpunkt, Liebe, häufig mit religiösen Elementen verbunden. Es handelt sich um eine Form der idealisierten Liebe, auf die man in Lamartines Werken stößt. Eine Liebe, die Züge des Göttlichen bzw. einer Religion aufweist. Besonders ist dabei auch zu erwähnen, dass Lamartine meist in Form von Erinnerungen über die Liebe schreibt, nicht als gegenwärtiges Glücksgefühl, sondern in der Art des melancholischen Nachsinnens über Vergangenes.<sup>65</sup>

Diese drei thematischen Hauptstränge durchziehen nicht nur die *Méditations poétiques*, sondern auch Lamartines weiteres poetisches Werk, wie die *Nouvelles méditations poétiques* und die *Harmonies poétiques et religieuses*. Die erste Auflage der *Méditations poétiques* war binnen weniger Tage vergriffen und die hohen Verkaufszahlen hielten noch einige Jahrzehnte an.<sup>66</sup> Recht unmittelbar an diesen Erfolg anschließend erschienen 1823 die *Nouvelles méditations poétiques*. 1830 folgten die *Harmonies poétiques et religieuses*. Ab diesem Zeitpunkt wandte sich Lamartine verstärkt seiner politischen Karriere zu, weshalb von einem ersten Bruch in seiner Laufbahn gesprochen werden kann.<sup>67</sup> Lamartine war jedoch weiterhin literarisch aktiv, auch wenn die Poesie mit Ausnahme der *Recueils poétiques* sowie einiger Einzelwerke keine übertrieben große Rolle mehr spielen sollte. Besonderen Erfolg hatte er nochmals mit seinem in Alexandrinern verfassten Epos *Jocelyn* (1836) und in späteren

---

<sup>64</sup> Lamartine: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, S. 52.

<sup>65</sup> Albrecht: *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine*, S. 51.

<sup>66</sup> Ebd., S. 1.

<sup>67</sup> Ebd., S. 21.

Jahren mit seinem Roman *Graziella* (1849). Neben Romanen und Gedichten war Lamartine auch als Autor von Reiseberichten wie seiner *Voyage en Orient* (1835) tätig, ebenso wie als Historiker, Biograph und Herausgeber der monatlichen Zeitschrift *Cours familier de littérature*. Seine literaturgeschichtliche Bedeutung ist jedoch vorrangig auf sein dichterisches Schaffen, beginnend mit den *Méditations poétiques* und abschließend mit den *Harmonies poétiques et religieuses*, zurückzuführen.

Die *Harmonies poétiques et religieuses* umfassen vier Bände mit insgesamt 48 Gedichten und einem Fragment zu einer Tragödie. Der erste Band beinhaltet elf Gedichte, der zweite dreizehn, der dritte elf und der vierte erneut dreizehn sowie die Fragmente zu *La mort de Jonathas. Fragment d'une tragédie biblique*. Aus den Titeln dieser 48 Gedichte allein wird der religiöse Bezug der Werke deutlich: neun davon werden im Titel als „Hymne“ bezeichnet und sechs beinhalten das Wort „Dieu“ oder „Jéhova“.

Lamartine selbst schreibt 1830 im Vorwort zu den *Harmonies* über deren Entstehung, dass die Gedichte ohne Verbindung zueinander oder in einer bestimmten Abfolge entstanden wären. Sie würden vielmehr die Gefühle und das Innenleben des Autors zeigen, der mal von Freude, mal von Trauer, von Einsamkeit, Hoffnung oder Verzweiflung erfüllt war und diesen Emotionen und Erlebnissen Ausdruck verleihen wollte.<sup>68</sup> Lamartine bittet in diesem Vorwort sein Publikum auch um Nachsicht, wenn es um stilistische Schwächen geht. Diese wären dem schnellen Schreiben geschuldet, außerdem, so Lamartine, wäre die Verbindung von Inspiration und Korrektur nur dem wahren Genie eigen - zu dem er sich selbst nicht zählt. Lamartine fährt nun fort zu erklären, dass das vorliegende Werk sich an einen sehr kleinen Kreis von Menschen richten würde. Die folgenden Ausführungen darüber, für welchen Personenkreis die Werke geeignet wären, zitiert Liszt zu Beginn seiner *Harmonies poétiques et religieuses*, da er diese wohl als ebenso gültig für seine Kompositionen verstand. Da Liszt dieser Ausschnitt aus Lamartines Vorwort wichtig erschien, soll er hier zur Gänze zitiert werden:

„Il y a des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion ; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles-mêmes, et dans la création qui les environne, des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se révéler à elles-mêmes, pour se révéler à lui : puissé-je leur en prêter quelques-unes !

---

<sup>68</sup> Alphonse de Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses* (Éd. 1842), Paris: Hachette Livre BnF 2023, S. 1.

Il y a des cœurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme, pour pleurer, pour attendre ou pour adorer ; puis-ent-ils se laisser visiter par une muse solitaire comme eux, trouver une sympathie dans ses accordes, et dire quelquefois en l'écoutant : Nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons avec tes chants !<sup>69</sup>

Für diese wenigen Seelen also sind Lamartines Gedichte bestimmt und auch Liszts Kompositionen, so zumindest die Auffassung der beiden Künstler. Liszts Zyklus aus dem Jahr 1853 bezieht sich auf fünf Gedichte aus Lamartines *Harmonies*: *Invocation*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Pensée des morts*, *Hymne de l'enfant à son réveil* und *Andante lagrimoso*. Abgesehen von *Andante lagrimoso*, das von dem Gedicht *Une Larme ou Consolation* inspiriert ist, tragen die Kompositionen den gleichen Titel wie die Gedichte und stammen aus dem ersten Band der *Harmonies*, mit Ausnahme von *Pensée des morts*, das erste Gedicht des zweiten Bandes.

Über den Inhalt seiner Gedichte schreibt Lamartine im Vorwort der *Harmonies*, dass diese zwar nicht in Verbindung miteinander stünden, es aber doch trotz aller Verschiedenheit ein verbindendes Element gäbe. Denn, so Lamartine, die Gedichte wären alle „[...] destinées, dans la pensée de l'auteur, à reproduire un grand nombre des impressions de la nature et de la vie sur l'âme humaine ; impressions variées dans leur essence, uniformes dans leur objet, puisqu'elles auraient été toutes se perdre et se reposer dans la contemplation de Dieu [...]“<sup>70</sup>

Von den drei thematischen Hauptsträngen, die Albrecht und Asholt in Lamartines Werk ausmachen, liegt in den *Harmonies poétiques et religieuses* ein klarer Schwerpunkt auf der Religion. Dennoch spielen auch in den *Harmonies* die Themen Natur und Liebe eine Rolle. Alle drei Themen finden sich auch häufig in Liszts Werk. Aus heutiger Sicht mögen diese Thematiken nicht nur nicht neu, sondern geradezu stereotyp für Kunstwerke der Romantik wirken. Es darf aber nicht vergessen werden, dass Lamartines Gedichte in den 1820er Jahren tatsächliche Neuheiten waren in Bezug auf Inhalt, Stil und emotionalen Gehalt. Erst mit diesen Werken und ihrer Prägung anderer Autor\*inne kann in der französischen Literatur von romantischer Stilbildung gesprochen werden. Und dass diese Liszt, der in Paris eine Heimat gefunden hatte und sich im Französischen Zeit seines Lebens wohler fühlte als in seiner eigentlichen Muttersprache Deutsch, beeindruckten und beeinflussten ist naheliegend. Zusätzlich mag Lamartines Nähe zu Musik in seiner Sprache und seiner Auffassung von

---

<sup>69</sup> Ebd., S. 2–3.

<sup>70</sup> Ebd., S. 2.

Dichtkunst im Allgemeinen ein weiter wichtiger Faktor für Liszts Faszination für diese Werke gewesen sein. Diese Verbindung von musikalischen und sprachlichen Elementen, die in Lamartines Gedichten der 1820er Jahre so deutlich zu finden ist, beschäftigte ihn auch in späteren Jahren. In einigen Artikeln in den 1850er Jahren äußert sich Lamartine expliziter zu den verbindenden Elementen von Sprache und Musik, diese Ideen werden im nun folgenden Kapitel genauer betrachtet.

### 1.3 Lamartines Musikauffassung

Die inhärente Musikalität in Lamartines Versen wurde im vorangegangenen Kapitel bereits als eine Besonderheit seiner Werke festgemacht. Eine weitere Besonderheit ist jedoch, dass von Lamartine auch ausführliche Überlegungen zur Musik im Allgemeinen und zur Verbindung von Sprache und Musik überliefert sind. Er war nicht der einzige Dichter der französischen Romantik, der sich intensiv auf ästhetischer Basis mit Musik befasste, denn auch Zeitgenossen wie Victor Hugo hatten ähnliche Interessen. Ein Umstand, auf den Hans Puls in seiner Arbeit *Die Musikauffassung der französischen Romantiker, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo* verweist, ist, dass sich zwar viele Dichter\*innen der französischen Romantik, wie auch Lamartine, zwar zu musikalischen Themen äußerten, aber nur die wenigsten - wie beispielsweise George Sand - eine profunde musikalische Ausbildung erhielten.<sup>71</sup> Lamartines Überlegungen, die im Folgenden behandelt werden, entstanden also aus einer rein intellektuell-ästhetischen Auseinandersetzung mit Musik, nicht aus einer praktischen.

Lamartine verfasste kein Werk, das seine Musikauffassung ausführlich behandelte. Puls stellt in seiner Arbeit vielmehr eine Sammlung von Äußerungen Lamartines zusammen, die in unterschiedlichen Artikeln in seiner Zeitschrift *Cours familier de la littérature* erschienen. Der *Cours familier de la littérature* erschien monatlich in den Jahren 1856-1869 und war als Literaturkurs über einige, dem Autor als relevant erscheinende Werke gedacht, er enthielt aber auch Artikel zu allgemeinen Themen. In einem dieser Artikel aus dem Jahr 1858 mit dem Titel *Poésie lyrique* äußert sich Lamartine sehr klar zu seinen Ansichten über den Ursprung und die innerste Bedeutung von Lyrik und Musik.

„L'âme humaine est un grand mystère.“<sup>72</sup> Mit diesem Satz beginnt Lamartine seine Ausführungen, um fortzufahren, dass Psychologen („Les psychologues, ces espèces de chimistes de l'esprit“<sup>73</sup>) zwar versuchen würden, dieses „Mysterium der menschlichen Seele“ zu erklären, aber für die Menschen in Wahrheit nur dessen Phänomene und nicht ihr Ursprung erkennbar wären.<sup>74</sup> Diese Phänomene sind zahlreich und wunderbar und zeigen sich in Form von Sprache (Literatur) und Gesang (Musik).<sup>75</sup> Der Gesang, so Lamartine, ist eine für die

---

<sup>71</sup> Puls: *Die Musikauffassung der französischen Romantiker, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo*, S. 6.

<sup>72</sup> Alphonse de Lamartine: „XXVII<sup>e</sup> Entretien. Poésie lyrique“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familier de la littérature* V (1858), S. 161.

<sup>73</sup> Ebd., S. 161.

<sup>74</sup> Ebd., S. 162.

<sup>75</sup> Ebd., S. 162–163.

menschliche Seele ebenso natürliche Ausdrucksweise wie die Sprache und er fährt fort: „De là la musique, ce chant sans paroles, qui s’écrit en notes intraduisibles dans aucune langue, et qui dit cependant à l’oreille de l’homme plus de choses, et des choses plus douces et plus fortes, qu’aucune parole articulée n’en peut exprimer.“<sup>76</sup> Sprache und Musik entspringen also beide dem Mysterium der menschlichen Seele und sind gleichermaßen ursprünglich. Die Musik, die Lamartine zufolge nicht in Sprache übersetzbar ist, vermag sogar mehr auszudrücken.<sup>77</sup>

Das Bedürfnis zu singen ist Lamartines Ansicht nach nicht nur den Dichtern eigen, sondern allen Menschen und sogar manchen Tieren „[...] comme les oiseaux, ces poètes de l’air, du chaume ou des bois.“<sup>78</sup> Es handelt sich um ein intuitives und nicht vernunftgesteuertes Verhalten, das aber in seiner individuellen Ausdrucksweise beeinflusst ist von Lebensumständen, Alter, Klima und Jahreszeiten. Zu Grunde liegt all diesen unterschiedlichen Ausdrucksarten aber ein Übermaß an Empfindung, das sich auf keine andere Weise Ausdruck verleihen kann: „Chanter, c’est éclater devant l’homme ou devant Dieu. Tout chant est une explosion du cœur ou de l’esprit.“<sup>79</sup> Deshalb, so Lamartine, wären die Dichter und Musiker auch überall und zu allen Zeiten geliebt worden, da sie denjenigen eine Stimme geben, die selbst keine haben, ihre Gefühle und Empfindungen aber in den Versen oder der Musik wiedererkennen.<sup>80</sup>

Lamartine führt nun Beispiele an, wie die Musik in der Natur (im Singen der Vögel, dem Rauschen der Bäche etc.) anzutreffen ist und wie sie von den Menschen unbewusst und instinktiv ausgeführt wird (von Bauern bei der Feldarbeit, einem jätenden Mädchen, dem Fischer, etc.).<sup>81</sup> Der Ursprung aber all dieser spontanen und intuitiven Musik ist göttlich:

„Quand l’homme est heureux de son loisir et de son travail, il chante ; c’est l’enthousiasme du bien-être qui lui donne alors la mélodie et la diapason ; c’est Dieu lui-même qui a composé cette musique universelle qui cherche ses notes dans les émotions inarticulées de l’air écrit dans le cœur [...].“<sup>82</sup>

Bisher nennt Lamartine vor allem Gefühle von Glück und Enthusiasmus als ausschlaggebend für musikalische Äußerungen, er fügt aber hinzu, dass es sich um alle großen Gefühle

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 163.

<sup>77</sup> Diese eben angeführten Zeilen Lamartines erinnern sehr deutlich an das berühmte Wort Victor Hugos: „La musique exprime ce qui ne peut pas s’exprimer avec des mots et sur quoi il est impossible de se taire.“

<sup>78</sup> Lamartine: *Poésie lyrique*, S. 164.

<sup>79</sup> Ebd., S. 165.

<sup>80</sup> Ebd., S. 165.

<sup>81</sup> Ebd., S. 168.

<sup>82</sup> Ebd., S. 169.

der menschlichen Seele handelt, und dies bedeutet vor allem auch die Gefühle Liebe und Verehrung, denn: „Toute tendresse est mélodieuse, toute enthousiasme est lyrique; disons plus, il est pieux.“<sup>83</sup>

Ein weiterer wichtiger Moment, in dem die Menschen auf sehr ursprünglicher Basis mit Gesang in Berührung kommen, liegt im religiösen Kontext. Lamartine bezeichnet die religiösen Gesänge in diesem Zusammenhang als den „Weihrauch der Herzen“, als etwas, das aus den Menschen, die sich in der Gegenwart Gottes fühlen, herausströmt.<sup>84</sup> Als letzte wichtige Gemütsbewegung, die die Menschen zum Singen veranlasst, nennt Lamartine schließlich den Patriotismus, die Vaterlandsliebe. Keine siegreiche Verteidigung der Heimat ist Lamartine zufolge beendet, bis nicht das Erklingen des *Te Deums* die Gefühle des Volks wieder vor Gott vereint. Außer dem *Te Deum* nennt Lamartine auch die *Marseillaise* als zweites bedeutendes musikalisches Resultat der, von diesen besonderen Gefühlen erfüllten, menschlichen Seele.<sup>85</sup>

Im folgenden Artikel Nr. XVIII *Poésie sacrée* fährt Lamartine fort, dass diese bereits genannten Gefühlsregungen die erhabensten, nobelsten und intimsten seien, darunter seien die wichtigsten aber jene religiösen Gefühle, die die Menschen zu Gott singen oder beten lassen, denn: „L’amour est l’enthousiasme du cœur, la patrie est l’enthousiasme de la terre, mais la prière est l’enthousiasme de Dieu.“<sup>86</sup> Nach dieser Feststellung kehrt Lamartine zum Ursprung all dieser Gefühle, der menschlichen Seele, zurück, womit bereits der vorangegangene Artikel begonnen hatte. Er ergänzt nun, dass die Seele der göttlichste, vollkommenste, am meisten fühlende und gleichermaßen bewegteste wie auch der expressivste Teil unseres Denkvermögens ist („[...] la partie la plus divine, la plus complète, la plus sentante, et par là même la plus émue et la plus expressive de nos facultés pensantes.“).<sup>87</sup>

Lamartine geht weiter und spricht nun davon, dass die Erklärung für das, was in Kunstwerken als „Genie“ bezeichnet wird, darin liegt, dass solche Werke von der Seele kommen, nicht von der Vernunft. „L’intelligence est froide, l’âme est chaude ; voilà pourquoi elle est seule

---

<sup>83</sup> Ebd., S. 169.

<sup>84</sup> Ebd., S. 170–171.

<sup>85</sup> Ebd., S. 172.

<sup>86</sup> Alphonse de Lamartine: „XXVIIIe Entretien. Poésie sacrée“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familial de la littérature* V (1858), S. 226.

<sup>87</sup> Ebd., S. 227.

féconde!“.<sup>88</sup> Und er ergänzt, dass das wahre Geheimnis jener wenigen wirklich bedeutenden Bücher<sup>89</sup> Gott sei, der durch die menschliche Seele zum Vorschein kommt.

Weiters befasst sich Lamartine in diesem Artikel mit religiösen Schriften und deren Ursprung, Musik spielt keine bedeutende Rolle. Allerdings ist in Lamartines Theorie zur Entstehung religiöser Schriften folgende Bemerkung noch hervorzuheben: „Les livres sacrés sont presque universellement composés de chants, comme si le chant était le langage qui descendît le plus naturellement du ciel et y remontât le plus naturellement aussi.“<sup>90</sup>

Zusammenfassend lassen sich aus diesen zwei Artikeln einige interessante, allgemeine Beobachtungen zu Lamartines Musikverständnis machen. Zunächst geht hervor, dass der Ursprung von Dichtung und Musik die verschiedenen Gefühlsregungen der menschlichen Seele sind. Die menschliche Seele wiederum ist zwar einerseits mysteriös, aber Lamartine zufolge auch stärker mit Gott verbunden als die rationalen Fähigkeiten. Das bedeutet, dass der Ursprung dieser Gefühle und der daraus resultierenden künstlerischen Äußerungen göttlich ist. Wichtig zu bemerken ist hierbei noch, dass sich Lamartine eigentlich mit Formen der Sprache bzw. Literatur befasst, es aber keine eindeutige Unterscheidung zwischen gesprochener Sprache und gesungener gibt. „Chant“ als Gesang und Sprache werden fast synonym gebraucht, wobei er besonders in Bezug auf die religiösen Empfindungen und Schriften darauf verweist, dass der Gesang dem Göttlichen noch näher zu sein scheint als die Sprache.

Im nachfolgenden Artikel Nr. XXX *La musique de Mozart* versucht Lamartine, bevor er auf das Leben und die Werke ebenjenes Komponisten zu sprechen kommt, den Rätseln der Musik auf den Grund zu gehen. Wie schon erwähnt ist für Lamartine die menschliche Seele das Mysterium, dem alle Kunst entspringt, und die Musik ist „le mystère des mystères“<sup>91</sup>. Lamartine beginnt diesen Artikel aber zunächst mit der These, dass jede Form von Kunst menschliche Gedanken und Gefühle kommuniziert und dass jede Kunstsparte dafür ihre eigenen Ausdrucksmittel hätte, ihre eigene Sprache: die Malerei hätte Form und Farbe, die Bildhauerei Form und Material, etc. Jede dieser Kunstformen ist Lamartine zufolge also eine eigene Sprache, die ohne Worte, ohne Buchstaben auskommt. Besonders hervorzuheben ist

---

<sup>88</sup> Ebd., S. 227.

<sup>89</sup> Lamartine spricht an dieser Stelle tatsächlich nur von „livres“, die Idee lässt sich jedoch auf andere Kunstwerke übertragen.

<sup>90</sup> Ebd., S. 228.

<sup>91</sup> Alphonse de Lamartine: „XXIX<sup>e</sup> Entretien. La musique de Mozart“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familier de la littérature* V (1858), S. 283.

Lamartines Ansicht, nach der die Musik der Sprache am nächsten kommt bzw. sie manchmal sogar übertrifft: „[...] elle l'égale souvent et parfois même elle la dépasse; car la musique exprime surtout l'inexprimable.“<sup>92</sup>

Wollte man eine Definition der Musik abgeben, so sollte sie nach Lamartine folgendermaßen lauten: „La musique est la littérature des sens et de cœur.“<sup>93</sup> Damit macht Lamartine deutlich, dass die Musik zum einen der Sprache bzw. der Literatur am nächsten ist und zugleich auch eben jenem Ursprung der Kunst im Allgemeinen. Der Musik ist ihm zufolge eine göttliche Teilung eigen, sodass sie zur Hälfte sinnlich, zur Hälfte intellektuell ist.<sup>94</sup> Daraus resultiert „[...] que la parole nous fait penser et que la musique nous fait sentir.“<sup>95</sup> Die Sprachnähe, die Lamartine in der Musik zu erkennen glaubt, lässt ihn sogar von einer „grammaire de l'oreille“ sprechen, die bestimmten Regeln folgt, die jedoch nicht von den Menschen, sondern von Gott gemacht wurden. Lamartine fragt sich und den Leser viele grundlegende Fragen zur Musik: wie es überhaupt möglich ist, dass einige Klänge wohlklingend sind und andere nicht, wie einzelne Töne zu großen Phrasen oder gar Werken zusammengeführt werden können, wie unterschiedliche Komponisten so unterschiedliche Stile haben können wie verschiedene Schriftsteller, etc. Lamartines Antwort ist klar: Gott steht hinter diesen „Mysterien“, die von den Menschen gar nicht verstanden werden können bzw. sollen.<sup>96</sup>

Dass die Grundlagen der Musik göttlich sind, ist für Lamartine selbstverständlich und leicht erklärbar. Denn Musik wäre seiner Ansicht nach in der ganzen Schöpfung vorhanden, als eine „harmonie chantante des sphères ou le grand concert de la création“<sup>97</sup>. Diese Form der Musik umgibt die Menschen überall und umfasst die Geräusche der Natur, den Lärm der Elemente, das Wirrwarr der verschiedenen Sprachen. In all diese Klängen und Geräuschen ist nach Lamartine eine göttliche Harmonie erkennbar, die von keinem Menschen geschrieben werden könnte und die allen Wesen, nicht nur den Menschen, zugänglich ist.<sup>98</sup>

Nach Lamartine ist das Grundelement der Musik der Ton. Für sich allein aber ist ein Ton nicht mehr als ein Geräusch, ja sogar Lärm. Um für das menschliche Ohr als Musik erfassbar

---

<sup>92</sup> Ebd., S. 181.

<sup>93</sup> Ebd., S. 281.

<sup>94</sup> Ebd., S. 283.

<sup>95</sup> Ebd., S. 285.

<sup>96</sup> Ebd., S. 284–295.

Während Lamartines Antwort zwar eine sehr poetische oder gar philosophische ist, so zeigt sich hier doch seine mangelnde Kenntnis der musikalischen Praxis. Viele dieser „Mysterien“ wären den meisten Musiker\*innen vertraut und zu einem gewissen Grade musiktheoretisch und akustisch erklärbar.

<sup>97</sup> Ebd., S. 285.

<sup>98</sup> Ebd., S. 290.

zu werden, muss der Ton mit anderen Tönen oder Geräuschen und Rhythmus zusammenklingen. Musik ist ihm zufolge also ein Vereinen und Kombinieren von verschiedenen Tönen oder Geräuschen, die erst gemeinsam in der Lage sind, eine Empfindung hervorzurufen, die wiederum Gedanken, Gefühlen, Eindrücken oder Leidenschaften bei den Hörer\*innen bewirken.<sup>99</sup>

Lamartine gesteht zwar ein, dass Musik auch den Geist oder den Intellekt berühren kann, doch ist er weiter der Ansicht, dass sie mehr der Gefühlswelt als der geistigen entstammt, was ein abermaliger Vergleich mit der Sprache unterstreichen soll: „[...] les notes, qui ne parlent qu'à l'oreille, sont moins divines sans doute que les langues qui parlent à l'intelligence.“<sup>100</sup> Allerdings stellt Lamartine fest, dass der Eindruck, den die Sprache auf die menschliche Seele macht, zwar klarer, präziser ist, allerdings nicht so mächtig, wie der der Musik. Die reiche Palette der Klänge, die von wohlklingenden Stimmen oder Instrumenten zum Erklingen gebracht werden, lassen die menschliche Seele eine ebenso reiche Palette der Gefühle durchleben, von tränenreicher Wehmut bis zum Lachen, das ebenso zu Tränen reicht, und vom Lachen bis zur Raserei. All diese Gefühle, die stumm in den Menschen schlummern, werden durch die Musik angeregt und ausgelöst, werden von den Klängen der Stimme und Instrumente in Schwingung versetzt: „L'âme devient l'écho sensitif du musicien.“<sup>101</sup>

Allerdings warnt Lamartine an dieser Stelle auch vor einer Überreizung der Sinne durch die Musik und sagt, dass sich manche empfindlichen Naturen auch davor schützen müssten und eine bewusste Abstinenz von der Musik eingehen sollten. Er selbst, so fügt er hinzu, habe dies auch schon oft getan, um sich nicht zu sehr dem Rausch und den Leidenschaften, die die Musik in ihm auslöse, hinzugeben.<sup>102</sup> Weiters gäbe es Menschen, die mit einer besonderen Begabung die Sprache der Musik zu hören, zu verstehen, zu sprechen und zu erfinden geboren werden, die jene der übrigen Menschheit weit übersteigt. Die Ausgewählten nennt Lamartine „les poètes du son“.<sup>103</sup>

Im zweiten Teil seines Artikels über *La musique du Mozart* (Entretien XXX) geht Lamartine der Frage nach der Verbindung und dem Verhältnis von Musik und Sprache nach. Eines der Grundprobleme der Komponisten ist, so Lamartine, dass sie immer abhängig sind von einer

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 291.

<sup>100</sup> Ebd., S. 292.

<sup>101</sup> Ebd., S. 295.

<sup>102</sup> Ebd., S. 296.

<sup>103</sup> Ebd., S. 302.

Schar von Ausführenden und einem Ort (wie beispielsweise einem Theater), um ihre Werke überhaupt zum Erklingen zu bringen. Deshalb wäre es so schwierig die reine, wahre Seele eines Komponisten in seinem Werk zu hören.<sup>104</sup>

Um die Reinheit der Kunstform geht es Lamartine auch, wenn er etwas später die Frage aufwirft, welche Form der Musik zu bevorzugen wäre, die rein instrumentale oder diejenige, die mit Sprache verbunden ist: „Maintenant si l'on nous demande laquelle des musiques nous préférons, de celle qui chante seule sans paroles, ou de celle que le dialogue accompagne des paroles sur la scène, nous n'hésitons pas à préférer la musique non dramatique à la musique théâtrale.“<sup>105</sup> Lamartine zögert auch nicht, gleich eine Erklärung dafür anzuschließen: „Ce n'est que pour le vulgaire se popularise en se mésalliant.“<sup>106</sup> Das bedeutet, dass für Lamartine diejenige Kunst, die sich mit anderen vermischt, sich selbst erniedrigt. Die Vermischung verschiedener Kunstformen ist etwas, das demzufolge abzulehnen ist. Er fragt den Leser, was davon zu halten wäre, wenn die Statuen von Phidias mit Farbe angemalt würden oder die Gemälde von Tizian oder Raffael reliefartig von der Leinwand hervortreten würden. Die Vermischung von Bildhauerei und Malerei würde in diesen Fällen zwar mehr Effekt erzielen, doch zu welchem Preis? Es würde sich um „des effets grossiers, sensuels, des enthousiasmes de populace, au lieu des extases des véritables amateurs d'élite“ handeln.<sup>107</sup> Die Komponisten täten das Gleiche, wenn sie ihre Musik mit der dramatischen Dichtung zur Oper verbinden würden. Sie würden zwar den Effekt der Musik steigern, allerdings dabei auch die „Natur“ ihrer eigentlichen Kunstform, der Musik, verändern. Darunter würde die Unabhängigkeit ihrer Kunstform leiden; die sinnlichen Effekte würden zwar erhöht, die wahre Seele der Kunst aber erniedrigt.<sup>108</sup>

Die einzelnen Kunstformen für sich wären nach Lamartine am überzeugendsten. In der Musik bedeute dies beispielsweise: „[...] qu'enfin le musicien est le plus éloquent et plus pathétique dans la sublime nudité de ses notes que dans l'alliance hétérogène de ses notes avec la poésie, le drame, la déclamation, la décoration, la danse et les oripeaux.“<sup>109</sup> Lamartine ist der Ansicht, dass die Vermischung der Kunstformen gegen deren Natur sei. Man solle sich deshalb an der griechischen Antike orientieren, obwohl dort alles erfunden wurde, hätte es

---

<sup>104</sup> Alphonse de Lamartine: „XXX<sup>e</sup> Entretien. La musique de Mozart“, S. 362.

<sup>105</sup> Ebd., S. 423–423.

<sup>106</sup> Ebd., S. 424.

<sup>107</sup> Ebd., S. 424.

<sup>108</sup> Ebd., S. 424–425.

<sup>109</sup> Ebd., S. 427.

keine dieser Verunreinigungen der Kunstformen gegeben, sondern jede Kunstsparte hätte für sich existiert.<sup>110</sup>

Lamartine lehnt das Konzept der Oper also grundlegend ab. Es würde sich dabei um eine effektvolle Simplifizierung für die Massen handeln, denen die wahre Sprache der Musik unverständlich bliebe. Die Verbindung mit dem Wort würde die Musik vulgär und simpel machen und sie in ihrer wahren Ausdrucksmöglichkeit beschränken, denn: „[...] la parole, c'est le fini, la musique, c'est l'infini, voilà son domaine!“<sup>111</sup>

Lamartine unterscheidet jedoch nur zwischen Oper und „Instrumentalmusik“, wenn es um die Verbindung von Musik und Sprache geht, er äußert sich in diesem Zusammenhang hingegen nicht ausführlicher zur Gattung Lied. Puls zufolge stand er jedoch Vertonungen seiner eigenen Gedichte kritisch gegenüber.<sup>112</sup> Eine der wenigen Ausnahmen ist Louis Niedermeyers Vertonung des Gedichts *Le Lac* aus den *Méditations poétiques*, was aus Lamartines Kommentar in einer späteren Ausgabe der Gedichte hervorgeht:

„On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois. Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins, j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment, de beau vers portent en eux leur mélodie.“<sup>113</sup>

Trotz des Lobes für Niedermeyers Komposition zeigt sich dennoch seine grundsätzlich kritische Haltung gegenüber der Verbindung verschiedener Kunstformen. Vor diesem Hintergrund wirkt Lamartines positive Reaktion auf Liszts musikalische Adaption seiner *Harmónies poétiques et religieuses*, die bereits an anderer Stelle in der vorliegenden Arbeit erwähnt wurde, beinahe überraschend. Diese Vermischung der Künste, die Lamartine so sehr ablehnt, scheint sich in Bezug auf Musik doch vorrangig auf das Musikdrama zu beschränken bzw. auf ein tatsächliches Einbeziehen des Textes, aber weniger auf das, was man grobgefasst als „Programm Musik“ bezeichnen könnte. Das Anstößige an der Oper scheint für ihn deren Effekthascherei und Massentauglichkeit zu sein, wodurch der Musik ihre wahre Seele genommen würde. Da dieser Kern der Musik, wie aus den anderen Artikeln Lamartines hervorgeht, etwas Mysteriöses und vor allem auch Göttliches ist, scheint es vor allem diese

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 427

Auch hier zeigt sich abermals Lamartines mangelnde Kenntnis musikhistorischer Fakten, wenn es um die musikalischen Elemente griechischer Dramen geht, die schließlich die Entstehung der Oper inspirierte.

<sup>111</sup> Ebd., S. 430.

<sup>112</sup> Puls: *Die Musikauffassung der französischen Romantiker, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo*, S. 41.

<sup>113</sup> Lamartine: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, S. 80.

Simplifizierung der komplexen und beinahe metaphysischen Elemente der Musik zu sein, die ihn am Musikdrama Anstoß nehmen lassen. Die Übertragung eines poetischen Gedankens auf Instrumentalmusik, wie es Liszt tat, scheint daher weniger problematisch, denn die Idee wird in diesem Fall nicht mithilfe einer anderen Kunstform vereinfacht, sondern lediglich in eine andere Sprache übertragen, ohne jedoch ihre Komplexität einzubüßen.

## 1.4 Die *Harmonies poétiques et religieuses* im musikästhetischen Kontext der Zeit

Lamartines Überlegungen zur Musik und zur Verbindung von Musik und Sprache waren sicherlich nicht Liszts einzige Inspirationsquelle, wenn es um das Einbinden literarischer Vorlagen in seine Kompositionen ging. Die im vorangegangenen Kapitel zitierten Artikel Lamartines erschienen in den späten 1850er Jahren, als Liszts Komposition der *Harmonies* also bereits abgeschlossen war. Doch spiegeln sie Gedanken wider, die beide Künstler sowie einen ganzen Kreis von Musiker\*innen, Literat\*innen und Philosoph\*innen bereits ab den 1820er Jahren beschäftigten. Die Verbindung von Sprache und Musik beschäftigte die Musiktheorie und -ästhetik immer wieder und die unterschiedlichen Sichtweisen hatten teils bedeutende Konsequenzen für kompositionsgeschichtliche Entwicklungen. Einen Höhepunkt dieses heißumstrittenen Themas bildete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekanntermaßen der „Parteienstreit“, also die Debatte um Programmmusik oder Absolute Musik. Eine der zentralen Persönlichkeiten dieser Diskussionen war Franz Liszt, dessen Symphonische Dichtungen und auch Schriften aus den Weimarer Jahren formgebend für die Ideen der Neudeutschen Schule waren. Liszts Kompositionen und musikästhetische Ansichten dieser Episode seines Lebens wurden häufig und gründlich aufgearbeitet. Allerdings zeigt eine Beschäftigung mit Werken wie den *Harmonies poétiques et religieuses*, dass Liszts Auseinandersetzung mit der Thematik der Verknüpfung von Musik und Sprache bzw. literarischen Vorlagen in seiner Pariser Zeit gründet. Deshalb kann ein Blick auf die musikästhetischen Strömungen in Frankreich und insbesondere Paris in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Aufschlüsse über mögliche erste Denkanstöße und Inspirationen geben.

### 1.4.1 Mme de Staël und die (deutsch-) französische Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts

Wichtig zu bedenken in der Frage nach den unterschiedlichen ästhetischen Strömungen in Frankreich und Deutschland ist jedoch, dass die französische und deutsche Musikästhetik keineswegs voneinander unbeeinflusst blieben. Großen Einfluss auf die Musikästhetik in Frankreich hatte Mme de Staëls Werk *De l'Allemagne*, das 1810 erschien und die Rezeption

der deutschen Philosophie, Literatur und Kunst in Frankreich maßgeblich prägte.<sup>114</sup> Mme de Staëls Ansichten fußten auf den musikästhetischen Vorstellungen des späten 18. Jahrhunderts. In Deutschland hingegen erschien im gleichen Jahr E.T. A. Hoffmanns richtungsweisende Beethoven-Rezension. Während in Deutschland unter dem Einfluss Hoffmanns die reine Instrumentalmusik zum Inbegriff der ästhetischen Autonomie wurde, war es in Frankreich die italienische Oper der Restaurationszeit, insbesondere die Rossinis.<sup>115</sup> Trotz dieser Ungleichzeitigkeit gewisser ästhetischer Entwicklungen finden sich auch Ähnlichkeiten. Beeinflusst von der idealistischen Philosophie in Deutschland vertrat Mme de Staël die Ansicht, dass die Musik im System der Künste auf Grund ihrer Autonomie den höchsten Rang einnimmt. Matthias Brzoska fasst diese Ansichten wie folgt zusammen: „Weil die Musik zwecklos ist und ohne den Umweg über die Dingwelt Gefühle erweckt, kommt sie jenen seelischen Kräften am nächsten, die eingeboren und göttlichen Ursprungs sind.“<sup>116</sup> Daraus resultierte für Mme de Staël, ähnlich wie für Wackenroder oder Tieck, dass die Verbindung von Musik und Wort jener Kontemplation im Wege stünde, die das Gefühl des Unendlichen erweckt.<sup>117</sup> Der Unterschied zur deutschen Musikästhetik dieser Zeit ist, dass Mme de Staël dieses „Verdikt der Unmittelbarkeit“ aber nicht nur für die reine Instrumentalmusik, sondern auch die Vokalmusik gelten lässt. Als Rechtfertigung sieht Mme de Staël hier besonders die Koloraturarie der italienischen Oper, da diese nur durch sich selbst wirkt, während die Textverständlichkeit bzw. -bedeutung nebensächlich wird. Abzulehnen ist stattdessen die textbezogene deutsch-französische Oper, sowie die imitierende Instrumentalmusik im Sinne der Tonmalerei.<sup>118</sup> Entscheidenden Einfluss auf Mme de Staëls Ausführungen hatte die Ästhetik August Wilhelm Schlegels, mit dem sie ab dem Jahre 1804 in engem persönlichem Kontakt stand.<sup>119</sup> Schlegel deutet den Gesang als das „musikalische Prinzip schlechthin“, da er dessen Ursprünge auf eine Verknüpfung von Sprache und affektiven Lauten zurückführt.<sup>120</sup>

Neben der Musikauffassung Schlegels war es auch die Goethes, dessen Bekanntschaft sie 1803/ 1804 in Weimar machte, die Mme de Staëls Bild der italienischen Oper stark beeinflusste. Brzoska zufolge ordnet Goethe die Musik der italienischen Oper nach dem klassischen Paradigma dem äußeren Sinn zu, da sie in sich selbst ausgebildet sei, wohingegen

---

<sup>114</sup> Matthias Brzoska: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber: Laaber-Verlag 1995 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14), S. 103.

<sup>115</sup> Ebd., S. 102–103.

<sup>116</sup> Ebd., S. 103.

<sup>117</sup> Ebd., 103.

<sup>118</sup> Ebd., S. 105.

<sup>119</sup> Ebd., S. 105.

<sup>120</sup> Ebd., S. 106.

sie nach Schlegel dem inneren Sinne angehört, da durch sie Leidenschaften in abstracto dargestellt und definiert würden.<sup>121</sup> Während Goethe zwar sowohl die italienische als auch die deutsch-französische Oper positiv sieht und eigentlich für eine Verbindung beider eintritt, so ist er doch eher der „an den Verstand appellierenden“ deutsch-französischen Tradition zuge-neigt. Bei Mme de Stäel zeigt sich durch den Einfluss Schlegels eine Umwertung zugunsten der italienischen Tradition.<sup>122</sup> Der Einfluss Goethes wird auch in Mme de Stäels Bewertung der Instrumentalmusik erkennbar. Denn Goethe sieht in der deutschen Instrumentalmusik auf Grund ihrer Autonomie eine Analogie zur italienischen Oper, allerdings betont er die in der Instrumentalmusik vorherrschenden technischen Momente, die wenig mit den Gefühls-regungen zu tun hätten. Diesen negativen Aspekt in der Beurteilung der Instrumentalmusik übernimmt auch Mme de Stäel.<sup>123</sup>

Der Einfluss von Mme de Stäels Werk, ihre darin enthaltene Apologie der italienischen Oper sowie ihre eher geringe Auseinandersetzung mit der reinen Instrumentalmusik wirkten sich maßgeblich auf die französische Musikästhetik aus. Beispielsweise finden sich viele von Mme de Stäels Grundprinzipien auch in den Äußerungen des einflussreichen Komponisten und Musikkritikers François-Joseph Fétis. Fétis Ansichten zur italienischen Oper scheinen denen von Mme de Stäel sehr nahe zu sein, allerdings geht er nicht so weit, der Musik durch Verbindung mit Worten eine geringere Wirkung zuzuschreiben. Durch Fétis erfährt jedoch die von Mme de Stäel eher vernachlässigte reine Instrumentalmusik eine Aufwertung, da er ihr eine größere emotionale Wirkung zugesteht, vor allem auf Grund ihrer inhaltlichen „Un-deutlichkeit“.<sup>124</sup> Fétis war jedoch im Umkehrschluss überzeugt, dass die Instrumentalmusik auf Grund ihrer inhaltlichen Uneindeutigkeit nur nach musikalischen Ausdrucksmitteln ent-sprechend einer traditionellen Musiktheorie beurteilt werden dürfte. Daraus resultierte, dass Fétis beispielsweise die „Regelwidrigkeiten“ in Beethovens späten Streichquartetten kriti-sierte oder die Idee eines „Programms“ ablehnte, was zu einem Verriss von Berlioz *Sympho-nie fantastique* führte.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Ebd., S. 107.

<sup>122</sup> Ebd., S. 107.

<sup>123</sup> Ebd., S. 107–108.

<sup>124</sup> Ebd., S. 108–109.

<sup>125</sup> Ebd., S. 109.

#### 1.4.2 Die französische Musikpublizistik und ihr Einfluss auf die Ästhetik

Fétis veröffentlichte diese Ansichten in der von ihm 1827 gegründeten Zeitschrift *Revue musicale*. Die *Revue musicale* war in Frankreich eine der ersten und für mehrere Jahre auch einflussreichsten Musikzeitschriften ihrer Zeit. Die Musikpublizistik erlebte zu Beginn der 1830er Jahre jedoch einen regelrechten Boom in Frankreich und bald erschienen neben der *Revue musicale* weitere Zeitschriften wie *Le Dilettante*, *Le Pianiste*, *L'Encyclopédie pittoresque de la musique*, *Le Menestrel*, *Le Troubadour provençal*, *La Romance* und schließlich ab 1834 die größte Konkurrenz zu Fétis Unternehmen, die *Gazette musicale*, herausgegeben von Maurice Schlesinger.<sup>126</sup> Diese zahlreichen neuen Medien spielten eine entscheidende Rolle in der Verbreitung musikästhetischer Ideen und musikalischer Entwicklungen. Je nach Herausgeber und Autoren standen die einzelnen Blätter für unterschiedliche musikalische Richtungen und ästhetische Strömungen. Fétis, der auch als Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire tätig war, vertrat in seiner *Revue musicale* seine „gemäßigten“ Ansichten. Emmanuel Reibel zufolge war Fétis stets um „modération“ bemüht.<sup>127</sup> Weder sollte man Innovationen um ihrer selbst willen gutheißen noch Traditionen blind folgen. Dass eine regelgerechte handwerkliche Grundlage in Bezug auf musiktheoretische Fragen für ihn besonders wichtig war, vor allem in Bezug auf die Beurteilung neuer Kompositionen, wurde oben bereits erwähnt. Es verwundert daher auch nicht, dass ein großer Teil der Artikel der *Revue musicale* musikhistorischen und -theoretischen Charakters war.<sup>128</sup> Quasi als Gegenentwurf zu Fétis *Revue* plante der deutsche Musikverleger Schlesinger seine *Gazette musicale*. Die *Gazette* gewann Aufmerksamkeit, vor allem für die Veröffentlichung fiktionaler Musikkritik, die sich nach dem Vorbild E. T. A. Hoffmanns großer Beliebtheit erfreute.<sup>129</sup> Die *Gazette* war von vornherein weniger einem Fachpublikum als vielmehr einem breitgefächerten zugewandt. Mitarbeiter der ersten Stunde waren mitunter Fromental Halévy, François Henri Joseph Castil-Blaze, Hector Berlioz, Jules Janin und Adolph Bernhard Marx.<sup>130</sup>

In ebenjener *Gazette musicale* veröffentlichte Franz Liszt im Mai 1835 den ersten Teil seines Aufsatzes *De la situation des artistes*.<sup>131</sup> In dieser über mehrere Monate erschienenen Serie

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 24–25.

<sup>127</sup> Emmanuel Reibel: *Comment la musique est devenue « romantique »*. De Rousseau à Berlioz, Paris: Librairie Arthème Fayard 2013, S. 308–309.

<sup>128</sup> Brzoska: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, S. 25.

<sup>129</sup> Ebd., S. 26–27.

<sup>130</sup> Ebd., S. 30.

<sup>131</sup> Im November desselben Jahres wurden die zwei konkurrierenden Zeitschriften von Schlesinger und Fétis schließlich zusammengelegt und erschienen von nun an als *Revue et gazette musicale*. Für genauere Details siehe: Brzoska: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, S. 30–42.

von Artikeln äußerte Liszt seine Ansichten zur sozialen Bedeutung und Stellung der Musiker im Allgemeinen. Ganz im Sinne seines Vorbildes und Lehrers Lamennais konzentriert sich Liszt hierbei auf die konkrete soziale Situation, und kritisiert die, in Liszts Worten, „Subalternität“ der Musiker in Frankreich. Obwohl sich Liszt in diesem Aufsatz, im Gegensatz zu späteren Schriften, nicht ausführlich mit musikästhetischen oder kompositionstechnischen Fragen beschäftigt, lassen sich doch aus dem Zusammenhang einige wichtige Elemente festhalten. Der entscheidende Grund für Liszts Kritik an der sozialen Stellung der Musiker, und hier lässt sich wieder der Einfluss Lamennais‘ erkennen, ist das mangelnde Verständnis und die daraus resultierende mangelnde Wertschätzung der Gesellschaft für die besondere Rolle, die den Musikern zukommt:

„[...] wer diese Auserwählten sind, welche von Gott selbst bestimmt scheinen, von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und ihre würdigen Sachverwalter zu bleiben, ... jene prädestinierten, niedergeschmetteten und in Ketten geschlagenen Menschen, welche dem Himmel das heilige Feuer raubten, welche der Materie Leben geben, dem Gedanken Form, und indem sie das Ideal verwirklichen, uns mit unwiderstehlicher Sympathie zu Begeisterung erheben und uns den Himmel schauen lassen, ... jene Wegbereiter, jene Apostel, jene Priester einer unaussprechlichen, geheimnisvollen, ewigen Religion, welche unaufhörlich in allen Herzen keimt und wächst.“<sup>132</sup>

Aus diesen sehr intensiven Worten wird deutlich, dass für Liszt nach dem Vorbild Lamennais‘ die Musiker Vermittler göttlicher Gnade sind und ihnen auf Grund dessen eine besondere Stellung und Wertschätzung in der Gesellschaft zukommen sollte. Liszt argumentiert historisch und über verschiedene Kulturen (vom antiken Griechenland zu chinesischen Mythen), dass die Musiker immer diesen Stellenwert gehabt hätten, nur in der derzeitigen Situation wäre ihre Rolle eine untergeordnete, missachtete. Nach diesen allgemeineren Beobachtungen fährt Liszt fort, sehr konkret die problematischen Situationen in verschiedenen kulturellen Institutionen zu kritisieren. Darunter fallen die Opernhäuser, die philharmonischen Gesellschaften, die Konzerte und, gleich zu Beginn, das Konservatorium.<sup>133</sup>

Das 1795 gegründete Pariser Conservatoire prägte das Musikleben der Stadt entscheidend und hatte maßgeblichen Einfluss auf die Rezeption neuer Kompositionen und Entwicklungen in der Musik. Liszt beginnt seine Kritik an der schon damals renommierten Institution zunächst mit seinem eigenen, negativen Erlebnis einige Jahre zuvor.<sup>134</sup> Sein

---

<sup>132</sup> Franz Liszt: „Zur Situation der Künstler“, in: Rainer Kleinerzt (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften Band 1 Frühe Schriften*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000, S. 5.

<sup>133</sup> Ebd., S. 33.

<sup>134</sup> Liszt wurde die Aufnahme an das Conservatoire verweigert, da es Ausländern zu dieser Zeit nicht erlaubt war, dort zu studieren.

Hauptkritikpunkt ist das verschulte System, das ihm zufolge wenig geeignet wäre, wahre Künstler\*innen auszubilden. Ein besonderer Kritikpunkt ist auch die zu geringe Beachtung, die man zeitgenössischen Komponisten, wie Mendelssohn, Berlioz oder Hiller in den öffentlichen Konzerten des Conservatoires zukommen ließe.<sup>135</sup>

#### 1.4.3 Von Berlioz' *La mort de Cléopâtre* zu Liszts Symphonischen Dichtungen

Diese von Liszt beanstandeten Umstände im Musikleben und am Conservatoire waren Brzoska zufolge äußerst relevant, wenn es um die vorherrschenden Konventionen und Regeln der Musiktheorie ging und deren Einfluss auf die Rezeption neuer Werke. Ein Werk, dem in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zukommt, und anhand dessen Brzoska seine These verdeutlicht, ist Hector Berlioz' Rompreiskantate *La mort de Cléopâtre* aus dem Jahr 1829. Berlioz bewarb sich mit dieser Komposition zum dritten Mal um den renommierten Kompositionspreis und er verließ sich auf den Usus, dass der Gewinner des zweiten Preises aus dem Vorjahr im Folgejahr den ersten Preis erhielt. Während seine *Herminie*-Kantate von 1828, die ihm diesen vermeintlichen Vorteil eingebracht hatte, den akademischen Regeln der Kommission entsprach, verzichtete Berlioz mit seinem Werk von 1829 gänzlich auf diese Rücksichtnahme und legte ein Werk vor, das die Jury in Verlegenheit brachte.<sup>136</sup> Die Entscheidung ging schließlich dahin, in diesem Jahr keinen ersten Preis zu erteilen, der zweite hingegen ging an Eugène-Prosper Prévost. Denn trotz der Abneigung der Kommission gegenüber Berlioz' Komposition, schien es doch nicht vertretbar zu sein eine regelkonforme, aber doch schulhafte Arbeit der eines Komponisten vorzuziehen, dessen Talent und herausragende Stellung spätestens seit der Aufführung und Publikation der *Huit Scènes de Faust* im Vorjahr unumstritten war.<sup>137</sup> Brzoska zufolge wird an diesem Beispiel eines der größten Probleme des Musiklebens in Frankreich in dieser Periode offensichtlich: eine „wachsende Kluft zwischen Kompositionspraxis und Kompositionslehre“.<sup>138</sup>

Die Problematik mit Berlioz' Komposition ist auf mehreren Ebenen festzustellen, die aber insgesamt alle Ausdruck eines neuen ästhetischen Wertesystems sind. Einer der grundlegendsten Kritikpunkte der Kommission betraf Berlioz' harmonische Vorgehensweise. Zwischen den zwei Ariensätzen der Kantate findet sich ein Abschnitt, den Berlioz als *Méditation*

---

<sup>135</sup> Liszt: „Zur Situation der Künstler“, S. 39.

<sup>136</sup> Brzoska: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, S. 87.

<sup>137</sup> Ebd., S. 88.

<sup>138</sup> Ebd., S. 88.

betitelte. Dieses „Zwischenspiel“ beginnt mit einer elftaktigen Modulation über einem chromatischen Bassgang im Umfang einer kleinen Sext, erst nach diesen elf Takten wird die eigentliche Tonika f-Moll erreicht.<sup>139</sup> Die Modulation erfolgt über enharmonische Umdeutungen: „Der auf den cis-Mollquartsextakkord folgende Dominantseptakkord wird funktional als Doppeldominante umgedeutet und in den (enharmonisch umnotierten) c-Mollquartsextakkord weitergeführt, welcher erneut Ausgangspunkt des insgesamt dreimal durchgeführten Modulationsmodells wird.“<sup>140</sup> Der Dominantseptakkord auf Dis wird enharmonisch umgedeutet zum verkürzten Doppeldominantseptnonakkord mit erniedrigter Quint (fis-as-c-es). Solche enharmonischen Umdeutungen spielten in den meisten zeitgenössischen Harmonielehren, wie sie von beispielsweise drei der sechs Kommissionsmitglieder verfasst wurden, keine Rolle.<sup>141</sup> Der wahrscheinlich größte Gegner Berlioz‘ in der Kommission war Henri Montan Berton, dessen *Traité d’harmonie* von 1815 solche Verwendung der Enharmonik entschieden ablehnte. Eine Ausnahme, die er in seinem Traktat quasi entschuldigend anfügte, war für ihn die Verwendung enharmonischer Umdeutungen zum Zwecke dramaturgischer Steigerung in Opernkompositionen.<sup>142</sup>

Berlioz‘ Verwendung der Enharmonik in Bezug auf das hier verwendete Modulationsmodell erfolgt nicht auf Grund eines dramaturgischen Zusammenhangs, sondern sie ist vielmehr, und darin lag der eigentliche und entscheidende Punkt, ein formbildendes Element.<sup>143</sup> Das besprochene Modell aus chromatischem Bassgang und modulierender Harmonik wird zur Materials substanz der folgenden Abschnitte.<sup>144</sup> Auch die folgende Arie greift Elemente dieses Modells auf und die Singstimme wird aus dem harmonischen Modell heraus entwickelt. Darin lag der größte Kritikpunkt bzw. das Unverständnis der Kommission, denn:

„[...] ein Formzusammenhang, der sich durch den Bezug auf ein Modulationsmodell konstituiert, war den Kategorien der akademischen Musiktheorie unzugänglich. Denn er setzt voraus, die harmonischen Wendungen als substantielles und die Singstimmenmelodie als abgeleitetes Moment aufzufassen.“<sup>145</sup>

Berlioz versucht sich in dieser Komposition von der damals vorherrschenden Prämisse zu lösen, der Kern einer musikalischen Komposition hätte ein melodischer Einfall zu sein, aus

---

<sup>139</sup> Ebd., S. 88.

<sup>140</sup> Ebd., S. 89.

<sup>141</sup> Ebd., 91.

<sup>142</sup> Berton war neben seiner Lehrtätigkeit auch als erfolgreicher Opernkomponist tätig.

Brzoska: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, S. 93–94.

<sup>143</sup> Ebd., S. 94.

<sup>144</sup> Ebd., S. 94.

<sup>145</sup> Ebd., S. 97.

dem heraus die Harmonie folgen sollte. Diese musikalische Problemstellung resultierte für vermutlich aus seiner intensiven Beschäftigung mit Beethovens Werk, besonders seinen späten Streichquartetten.<sup>146</sup>

Berlioz' Konzept entspricht nicht dem Prinzip einer leicht nachvollziehbaren Melodielinie oder Gesanglichkeit, wie sie beispielsweise in den Schriften von Mme de Staël gelobt werden. Es geht vielmehr um Musik, die „verstanden werden will“.<sup>147</sup> Und dieses Verständnis erzielt Berlioz nun nicht mehr mit den Mitteln der akademischen Musiktheorie, sondern durch einen literarischen Bezug. Dem als *Méditation* betitelten Mittelsatz seiner Kantate, den Brzoska als „Schlüsselsatz“ des Werkes bezeichnet, stellt er den Beginn des Monologs der Julia aus Shakespeares Drama voran. Shakespeare hatte eine besondere Stellung in der Ästhetik der Romantik, denn Hugo hatte sich auf ihn berufen in seiner Forderung nach der Auflösung der traditionellen Regeln in der Gattung des Dramas.<sup>148</sup> Abgesehen von dieser allgemein-ästhetischen Bedeutung kommt damit der *Méditation* so auch eine neue hermeneutische Funktion zu. Die musikalische Konzeption wird Mittel zum Ausdruck einer literarischen Idee. Damit einher geht eine Loslösung von vorherrschenden Kompositionsprinzipien:

„Zum einen zeigt sich, dass die Berufung auf eine literarische Idee in einer kompositionsgeschichtlichen Umbruchssituation begründet ist, und zum anderen konnte die exemplarische Werkanalyse die kompositionstechnischen Korrelate dieses Umbruchs bestimmen: Sie umfassen die Lösung des musikalischen Formdenkens vom melodischen Einfall und die Unterordnung der Kompositionsparameter unter eine übergreifende Strukturkonzeption.“<sup>149</sup>

Berlioz war einer der ersten Komponisten, der literarische Vorlagen auf diese Weise in seine Kompositionen miteinbezog und durch die Referenz auf ein dem Publikum vertrautes Werk das Nachvollziehen der musikalischen Umsetzung einer literarischen Idee ermöglichte. Nach einem ähnlichen Prinzip erfolgt auch Liszts Einbezug literarischer Vorlagen wie beispielsweise in den *Harmonies poétiques et religieuses*. Liszt und Berlioz hatten sich am 4. Dezember 1830 kennengelernt und am folgenden Tag wohnte Liszt der Uraufführung von Berlioz' *Symphonie fantastique* bei.<sup>150</sup> In diesem Werk führte Berlioz die Idee der Verknüpfung eines literarischen Programmes als integraler Bestandteil einer Komposition sehr viel weiter als in der Kantate von 1829. Liszt, begeistert von der Komposition, sollte sich über

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 98.

<sup>147</sup> Ebd., S. 99.

<sup>148</sup> Ebd., S. 100.

<sup>149</sup> Ebd., S. 101.

<sup>150</sup> Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 178.

die nächsten Jahrzehnte intensiv für Berlioz und sein Werk einsetzen. 1833 verfasste Liszt eine Klavierfassung der *Symphonie fantastique*. Berlioz Einfluss auf Liszts musikästhetische Vorstellungen und Ideen ist nicht zu unterschätzen. Auf diese Pariser Zeit gehen bereits erste Überlegungen zu Werken zurück, die viel später zu Liszts bedeutendsten symphonischen Kompositionen gehören sollten, so beispielsweise zu *Ce qu'on entend sur la montagne*, das inspiriert war von Hugos gleichnamigen Gedicht.<sup>151</sup> Hugos Gedicht weist eine gewisse Ähnlichkeit zu Lamartines Werken auf, indem es sehr starke klangliche Vorstellungen durch Thematik und Sprache evoziert. Kompositorisch widmete sich Liszt diesem Werk jedoch erst wieder viel später.<sup>152</sup>

Dass Liszt die Verschmelzung von Musik und Literatur zunächst in Klavierwerken suchte, hängt auch mit dem Einfluss Paganinis zusammen, der ebenfalls in dieser Zeit besonders starken Eindruck auf Liszt machte und ihn anregte, vollkommen neue pianistische Wege und Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Liszts Doppelrolle als Klaviervirtuose und Komponist hatte nach Norbert Miller auch entscheidende Auswirkungen auf die Gestaltung seiner Werke:

„Entsprechend war das Prinzip seiner Kompositionen denn auch das einer musikalischen Gestik. Das expressive und wandlungsfähige Thema – mit einer in sich scharf abzeichnenden Kontur –, die freie oder ausgeschriebene Improvisation und die differenzierte Rhetorik des Klaviervortrags waren Liszts Mittel, um der Musik aus poetischer Inspiration und der Subjektivität zugleich Geltung zu verschaffen, während ihn gleichzeitig der Rekurs auf das Salonstück im weitesten Sinn der lästigen Fesseln der Formtradition entledigte: Die für ihn später so entscheidende Binnenkonstruktion des musikalischen Zusammenhangs spielt in den Schriften und Werken der ersten Phase seines Schaffens noch keine Rolle.“<sup>153</sup>

Liszts Verwendung programmatischer Titel oder Vorworte in den Klavierwerken seiner frühen Phase entsprechen noch nicht den Prinzipien seiner späteren Symphonischen Dichtungen, auch wenn sie denselben Ursprung haben. In einem Brief an George Sand aus dem Jahr 1837 schreibt Liszt von der „geistigen Skizze“, die der Komponist angeben kann, um der „Beliebigkeit des Verständnisses“ eines Werkes vorzubeugen.<sup>154</sup> Dieser Ansatz unterscheidet sich deutlich von der Idee eines Programmes im Sinne der *Symphonie fantastique*. Gleichwohl entspringen diese verschiedenen Ansätze zur Verbindung von Musik und Sprache

---

<sup>151</sup> Norbert Miller: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 43), S. 239.

<sup>152</sup> Interessant zu bemerken ist, dass Liszt sich auch diesem Werk während seines Aufenthalts in Woronince wieder zuwandte.

<sup>153</sup> Miller: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, S. 253.

<sup>154</sup> Ebd., S. 254.

einem allgemeinen romantischen Bestreben nach einem „Aufgehen aller Künste in eine Allkunst“. <sup>155</sup> In einem oft zitierten Brief an Berlioz schreibt Liszt unter den Eindrücken der Renaissancekunst und antiken Bauwerke in Rom:

„Die Kunst bot sich meinen Augen in ihrer ganzen Herrlichkeit dar; sie enthüllte sich mir in ihrer Universalität und in ihrer Einheit. Mit meinem Fühlen und Denken drang ich jeden Tag tiefer in die verborgene Verwandtschaft ein, welche die Werke der Genies verbindet. Raffael und Michelangelo ließen mich Mozart und Beethoven besser verstehen; Giovanni Pisano, Fra Beato und Francia erklärten mir Allegri, Marcello und Palestrina; Tizian und Rossini erschienen mir wie zwei Gestirne auf gleicher Bahn. Das Kolosseum und der Campo Santo stehen der *Eroica* und dem *Requiem* nicht so fern, wie man denkt. Dante fand seinen bildlichen Ausdruck in Orcagna und Michelangelo; vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen Ausdruck in einem Beethoven der Zukunft.“ <sup>156</sup>

Aus diesem Ausschnitt gehen viele der Anschauungen Liszts und seiner Zeitgenossen hervor. Der Künstler spiegelt in Worten, Musik oder Bildern die Wunder der Natur oder menschlichen Seele wider und ist damit Teil einer allumfassenden Poesie. <sup>157</sup> Einer sowohl in der Ästhetik der deutschen wie auch der französischen Romantik gängigen Auffassung nach wurde die Musik als Poesie, besser gesagt als gesteigerte Poesie wahrgenommen. <sup>158</sup> Während die Dichtkunst aber durch die Worte der Realität verbundener ist, ermöglicht die Musik den Sprung in das Wunderbare, das Transzendente. Dem Künstler kommt nun eine Sonderstellung in der Gesellschaft zu, da es ihm allein gegeben ist, diese Wunder hinter der Oberfläche der Erscheinungen zu erkennen und in seine jeweilige Form der „Poesie“ zu übersetzen. <sup>159</sup>

All diese Überlegungen waren typische Ansichten in der jungen Generation der Romantiker. Ein aber für Liszt, und auch manch andere Künstler wie beispielsweise Lamartine, weiterer wichtiger Faktor, war jener der Religiosität. Denn dadurch wird ebenjene Sonderstellung des Künstlers wieder relativiert. Für Liszt sowie Lamartine, die beide unter dem Einfluss Lamennais‘ standen, war es letztlich die göttliche Gnade der Eingebung, die ihnen zwar besonderen Fähigkeiten verlieh, aber damit einhergehend auch Verpflichtungen auferlegte. Nach Miller ist es gerade dieses Element, das Liszts Kompositionen auch noch während seiner Weimarer Phase damit so deutlich von denen Berlioz‘ unterschied und zu einem Ausgleich zwischen deutschen und französischen Ansätzen machte. Liszts literarische Vorlieben,

---

<sup>155</sup> Ebd., S. 258.

<sup>156</sup> Franz Liszt: „Reisebriefe: XIV A. M. Hector Berlioz“, in: Rainer Kleinerzt (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften Band 1 Frühe Schriften*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000, S. 305–307.

<sup>157</sup> Miller: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, S. 251.

<sup>158</sup> Ebd., S. 247.

<sup>159</sup> Ebd., S. 249.

insbesondere für Lamartine, trugen nach Miller zum „schwärmerischen“ Ton seiner Kompositionen bei, der ihn musikalisch mehr in die Nähe Chopins als Berlioz<sup>160</sup> rückte. Die *Harmonies poétiques et religieuses* symbolisieren deshalb viele der musikästhetischen Elemente, die Liszt ab den 1820er Jahren beschäftigten. Aus dem Titel allein geht hervor, dass es sich um „poetische“, also literaturbezogene Werke, aber eben auch „religiöse“ handelt. Der Titel ist nicht nur Bezug zur literarischen Vorlage Lamartines, sondern in sich programmatisch für den gesamten Zyklus zu verstehen. Der Zusammenhang mit der literarischen Vorlage wird durch die Titel und Auszüge aus den entsprechenden Gedichten offensichtlich. Auch der religiöse Bezug ist durch die Titel wie *Pater Noster* oder *Ave Maria* klar erkennbar. Während deutlich wurde, dass beim Einbeziehen literarischer Vorlagen die literarische Idee formgebend für die musikalische Gestaltung war, so soll im folgenden Kapitel der Frage nachgegangen werden, in welcher Form auch die religiösen Ansätze Einfluss auf die kompositorische Gestaltung hatten.

---

<sup>160</sup> Ebd., 287.

## 1.5 Kirchenmusik und religiöse Musik in Liszts Schaffen

Dass die Religion eine wichtige Rolle im Leben von Franz Liszt spielte, wurde schon ausführlich dargestellt. Dies spiegelt sich auch in seinem kompositorischen Schaffen wider, in dem Kirchenmusik und religiösen Werken große Bedeutung zukommt. Neben Kompositionen für Klavier und seinen Symphonischen Dichtungen sind es vor allem auch Werke der Kirchenmusik, die in Liszts Gesamtwerk besonders wichtig sind, das zumindest ist die Meinung des Lisztforschers Michael Saffle.<sup>161</sup> Saffle verweist in diesem Zusammenhang auf zwei große Oratorien, fünf Messen, mehrere Kantaten, sechs große Psalmvertonungen sowie diverse Einzelkompositionen für Chor (und Orgel).<sup>162</sup>

Die meisten großen kirchenmusikalischen Kompositionen entstanden erst in Liszts Jahren in Weimar bzw. in Rom. Allerdings finden sich auch in den früheren Jahren einige kirchenmusikalische bzw. religiöse Kompositionen. Als erste kirchenmusikalische Komposition kann eine Vertonung des *Te Deum* gelten, die Liszt im Alter von elf oder zwölf Jahren verfasste, von der jedoch keine Abschrift erhalten ist.<sup>163</sup> Die nächste Komposition, obwohl nicht kirchenmusikalisch so doch mit klarem religiösen Bezug, ist die erste Version der *Harmonies poétiques et religieuses* und anschließend das unvollendete *De profundis* für Klavier und Orchester (dieses wurde später thematisch in die endgültige Version von *Pensée des morts* in den *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853 eingearbeitet). Auch einige Klavierwerke aus dem *Album d'un voyageur* und dem ersten Band der *Années de pèlerinage* weisen klare religiöse Bezüge auf und klingen, so Saffle, wie Klaviertranskriptionen von Chorwerken.<sup>164</sup> Ab den 1840er Jahren entstanden auch erste ernsthafte kirchenmusikalische Werke wie beispielsweise *Pater noster* für Männerchor und *Ave Maria* für gemischten Chor und Orgel. Saffle verweist darauf, dass diese Chorwerke, ebenso wie fünf Stücke für Chor über Texte von Racine und Chateaubriand aus der gleichen Periode, verhältnismäßig einfach gesetzt und auch für weniger professionelle Chöre aufführbar sind.<sup>165</sup> Die Chorversion des *Pater noster* und des *Ave Maria* von 1846 arbeitete Liszt schließlich in die heute bekannteren Klavierfassungen um, die in der Version der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853 erschienen. Auch bei dem dort ebenfalls vorhandenen Klavierstück *Hymne de l'enfant à son*

---

<sup>161</sup> Michael Saffle: „Sacred Choral Works“, in: Ben Arnold (Hrsg.): *The Liszt Companion*, Westport: Greenwood Press 2002, S. 335.

<sup>162</sup> Ebd., S. 335.

<sup>163</sup> Ebd., S. 335.

<sup>164</sup> Ebd., S. 335.

<sup>165</sup> Ebd., S. 337.

*réveil* handelt es sich um eine Transkription eines gleichnamigen Chorstückes aus dem Jahr 1845.<sup>166</sup>

In Weimar schließlich widmete sich Liszt erstmals großen und traditionsreichen kirchenmusikalischen Gattungen wie Messvertonungen und Oratorien. Unter den bedeutendsten Kompositionen dieser Periode sind das Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, das Liszt inspiriert von einem Besuch auf der Wartburg 1848 zu komponieren begann (fertiggestellt wurde das Werk allerdings erst 1862), die *Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran* (*Graner Messe*), die in den Jahren 1855-1858 entstand, sowie Vertonungen der Psalme 13, 23, 137 und 18 und einige Einzelstücke. Bemerkenswert sind auch mehrere Einzelkompositionen, die später in das Oratorium *Christus* Eingang fanden, darunter *Die Seligkeiten* oder *Pater noster*.<sup>167</sup> Das Oratorium *Christus* stellte Liszt allerdings erst 1868 in Rom fertig. Für Saffle sind die *Graner Messe* und *Christus* die bedeutendsten unter Liszts kirchenmusikalischen Werken.<sup>168</sup>

Unter den kirchenmusikalischen Werken, die nach Liszts Weimarer Jahren entstanden, ist weiters auch die *Krönungsmesse*, die Liszt anlässlich der Krönung Kaiser Franz Joseph I zum König von Ungarn verfasste, zu nennen. Des Weiteren entstand auch die *Missa Choralis* in dieser Zeit, so wie eine Vertonung des 116. Psalms, und zwei Fassungen einer Bearbeitung von *Ave maris stella* und der *Cantico del sol di Francesco d'Assisi*. Eine besondere Rolle kommt schließlich jenen Werken zu, die in Liszts letzten zehn bis fünfzehn Lebensjahren entstanden, da diese eine sehr eigene und unkonventionelle Sprache aufweisen. Hervorzuheben ist unter diesen Kompositionen *Via Crucis*, das aus vierzehn Stücken besteht, die auf die vierzehn Stationen des Kreuzwegs Bezug nehmen. Trotz seiner, nach Saffle, harmonisch experimentellen musikalischen Sprache und Struktur wäre dieses Werk im liturgischen Kontext einsetzbar.<sup>169</sup> Doch die unkonventionelle musikalische Gestaltung, die auch für andere Werke dieser Periode gilt, ist vermutlich der Grund dafür, dass diese Werke im liturgischen Kontext nie eine bedeutende Rolle spielten.<sup>170</sup>

Obwohl sich Liszt vor allem ab der Weimarer Periode mit klassischen kirchenmusikalischen Gattungen beschäftigte, entstanden offensichtlich bereits in den 1830er Jahren Werke mit klarem religiösen Bezug, wie die erste Version der *Harmonies poétiques et religieuses*, auch

---

<sup>166</sup> Ebd., S. 336–338.

<sup>167</sup> Ebd., S. 339.

<sup>168</sup> Ebd., S. 349.

<sup>169</sup> Ebd., S. 358–359.

<sup>170</sup> Ebd., S. 358.

wenn es sich dabei um ein Klaviersolostück handelt, das somit nicht für den liturgischen Kontext gedacht war. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich Liszt bereits in dieser Zeit, zumindest auf theoretischer und ästhetischer Ebene, mit den Tendenzen und Problemen der Kirchenmusik befasste. Einen ersten Ausdruck fanden diese Überlegungen in einem Abschnitt seines Artikels *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, der 1835 in der *Gazette Musicale de Paris* erschien und in den Fragmente eines ursprünglich aus dem Jahr 1834 stammenden Artikels mit dem Titel *Über zukünftige Kirchenmusik* einfließen. In beiden Texten geht es vor allem um die Situation der Kirchenmusik in Frankreich, auf die bezogen Liszt gleich in mehreren Punkten Kritik übt. Er kritisierte die schlechte vorherrschende musikalische Praxis in den Gottesdiensten, ebenso wie die politische Situation und die Rolle der Kirche in dieser Frage.

„Hören Sie dieses stumpfsinnige Gebrüll, von dem die Gewölbe der Kathedralen widerhallen? [...] Wie falsch, rau, abscheulich sind ihre Stimmen; wie häßlich und widerlich ist diese (falsch und blind voranschreitende) Begleitung von Buccin und Grunzbaß; - klingen sie nicht wie riesige Insekten, die in einem Kadaver Brummen?

Und die Orgel, - die Orgel, der Papst unter den Instrumenten, dieser mystische Ozean, der einst so majestätisch den Altar Christi umspülte und dort mit seinen Wogen von Harmonie die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte niederlegte, - hören Sie, wie sie sich jetzt für *Vaudeville-Melodien* und *Galopps* feilbietet?...Hören Sie, wie sie in den feierlichen Momenten, wenn der Priester die heilige Hostie erhebt, hören Sie, wie in diesem Moment dieser elende Organist Variationen spielt über *Di piacer mi balza* oder *Fra Diavolo*?“<sup>171</sup>

Vieles kritisiert Liszt in diesen Absätzen: den schlechten Gemeindegesang, die noch schlechtere Begleitung an der Orgel und vor allem die damals beliebte Praxis der Organisten im Gottesdienst über weltliche Stücke, genauer gesagt populäre Opernarien, zu improvisieren, die inhaltlich oft im kompletten Gegensatz zur liturgischen Handlung standen. Liszt bedauert, dass die Gläubigen gar nicht mehr wirklich wüssten, was wahre Kirchenmusik sei. Zu dieser wahren Kirchenmusik zählten seiner Meinung nach die Werke von Palestrina, Händel, Marcello, Haydn oder Mozart, die nun aber kaum noch ein „Bibliotheksdasein“ hätten.<sup>172</sup> Zwei Faktoren sind nach Liszt für diesen Zustand verantwortlich. Zum einen trüge die Regierung Louis-Philippes Schuld daran, denn dieser hätte gleich zu Beginn die Kapellen und Kapellmeister aus Sparmaßnahmen entlassen und da der König, Liszt zufolge, selbst kaum in die Messe ginge, hätte er auch keinerlei Wertschätzung für diese Institutionen und

<sup>171</sup> Franz Liszt: „Zur Situation der Künstler“, in: Rainer Kleinerzt (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften Band 1 Frühe Schriften*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000, S. 53.

<sup>172</sup> Ebd., S. 55.

Künstler.<sup>173</sup> Ebenso verantwortlich wäre aber nach Liszt auch die Kirche selbst, die „[...] nur damit beschäftigt ist, ihre toten Buchstaben zu stammeln und ihren unwürdigen Verfall im Wohlstand zu fristen [...]“.<sup>174</sup>

In seinem Artikel *Über zukünftige Kirchenmusik* geht Liszt nun sogar noch weiter, indem er die Kunst und die Musik als Mittel sieht, die Menschen zum Glauben zurück- und die Kirche aus der Krise zu führen. „Heute, da der Altar erbebt und schwankt, heute, da Kanzel und religiöse Zeremonien Gegenstand des Zweifels und des Spottes sind, muß die Kunst notwendigerweise aus dem Tempel heraustreten, sie muß sich verbreiten und ihre kühne Entwicklung außerhalb vollenden.“<sup>175</sup> Die Musik müsste sich Liszt zufolge an Gott und das Volk wenden. Damit zum Ausdruck gebracht wird die Idee einer Kirchenmusik, die für das Volk verständlich und ergreifend ist. Als Vergleich bzw. Ideal nennt Liszt die *Marseillaise*. Er wünscht eine Kirchenmusik, deren Werke genauso bewegend wie eingängig sind, wie diese:

„Ja, zweifeln wir nicht daran: Bald werden wir auf den Feldern, in den Weilern, den Dörfern, den Vorstädten, den Werkstätten und Städten nationale, moralische, politische und religiöse Gesänge, Choräle, Lieder und Hymnen erschallen hören, *geschaffen* für das Volk, im Volk *gelehrt* und *gesungen* von Bauern, Handwerkern, Arbeitern, Jungen und Mädchen, Männern und Frauen des *Volkes*.“<sup>176</sup>

Liszt plädiert für eine Musik, die Theater und Kirche in sich vereint und dadurch ihre Wirkkraft verstärkt. Er hofft, dass sich alle bedeutenden Künstler diesen Forderungen anschließen werden:

„Alle großen Künstler, Dichter wie Musiker, werden ihren Beitrag zu diesem ständig sich erneuerndem Repertoire des Volkes leisten. Der Staat wird denjenigen, welche bei den allgemeinen Wettbewerben preisgekrönt wurden, öffentlich Ehrungen und Belohnungen zuerkennen; und endlich werden *alle Klassen* in einem gemeinsamen religiösen, großartigen und erhabenen Gefühl miteinander verschmelzen.“<sup>177</sup>

Es ist bemerkenswert, dass sich Liszt in jungen Jahren so intensiv und leidenschaftlich mit den Problemen der Kirchenmusik beschäftigte, diese Beschäftigung aber zunächst im Theoretischen blieb und es noch Jahre dauern sollte, bis er erste bedeutende kirchenmusikalische Kompositionen vorlegte. Die Gründe dafür lassen sich schwerlich klären, auch wenn vermutlich mehrere Faktoren eine Rolle spielten. Dorothea Redepenning vertritt die Ansicht, dass dieses Phänomen weniger dadurch zu erklären sei, dass sich Liszt vorrangig als

---

<sup>173</sup> Ebd., S. 55–57.

<sup>174</sup> Ebd., S. 55.

<sup>175</sup> Ebd., S. 57.

<sup>176</sup> Ebd., S. 59.

<sup>177</sup> Ebd., S. 59.

Klavierkomponist verstand, sondern durch sein „grundsätzliches Desinteresse an liturgischen Formen, begründet in einer Vorstellung von religiöser Musik, die kirchliche Bindungen ausklammert und der Musik selbst die Aufgabe der Religion zuerkennt“.<sup>178</sup> Dies widerspricht aber Liszts Aussagen in *Über zukünftige Kirchenmusik*, in der er sehr klar von einer Kirchenmusik spricht, die das Volk zur Kirche zurückführen soll. Allerdings mag Liszts kritische Haltung zu einigen Entwicklungen in der Kirche, wie sie auch im Artikel *Zur Situation der Künstler* anklingt, Einfluss auf sein Komponieren gehabt haben. Patrick Boenke stellt in seinem Artikel *Outside the Public Sphere: Liszt's Late Sacred Works as Private Art Inspired by Religion* vielmehr die These auf, dass das Fehlen von konventionellen kirchenmusikalischen Formen im frühen Schaffen Liszts durch seine von Lamennais beeinflusste kirchenkritische Haltung zu erklären ist.<sup>179</sup> Allerdings widmete sich Liszt in seinen früheren Jahren generell kaum großen traditionellen Formen und womöglich mag auch seine eigene Unsicherheit bzgl. bestimmter handwerklicher Aspekte des Komponierens diese Entscheidung beeinflusst haben.<sup>180</sup> Zusätzlich spielte vielleicht auch die Frage nach einem Verleger und einem Aufführungsort eine Rolle. Denn durch Liszts offenes Bekenntnis zu Lamennais und dessen Verurteilung durch die katholische Kirche wäre es vermutlich schwierig gewesen, eine passende Gelegenheit für eine Aufführung im liturgischen Rahmen zu finden.

Liszts Religiosität findet in 1830er Jahren also zunächst nur Ausdruck in Klavierwerken, die für den privaten Gebrauch oder das Konzertpodium, sicherlich jedoch nicht für die liturgische Praxis geeignet waren. Der religiöse Bezug wird dort zumeist auf den ersten Blick durch den Titel hergestellt. Die Frage, die sich stellt, ist jedoch, ob man in diesen Fällen auch ohne den expliziten Bezug im Titel von religiöser Musik sprechen kann? Wenn keine textliche oder gattungsspezifische Verbindung gegeben ist, gibt es dann dennoch implizit musikalische Merkmale, denen eine religiöse Bedeutung zukommt? David Gifford widmet sich dieser Frage in seiner Dissertation *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*. Er hält dort vier kompositorische Aspekte fest, die ihm zufolge auch im rein Instrumentalen eine klare religiöse Symbolik beinhalten. Diese vier Aspekte sind:

---

<sup>178</sup> Dorothea Redepenning: *Das Spätwerk Franz Liszt: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), S. 110–111.

<sup>179</sup> Patrick Boenke: „Outside the Public Sphere: Liszt's Late Sacred Works as Private Art Inspired by Religion“, in: Laurence Le Diagon-Jacquin / Michael Saffle / Cornelia Szabó-Knotik (Hrsg.): *Franz Liszt. Un musicien dans la société*, Paris: Hermann Éditeurs 2013, S. 204.

<sup>180</sup> Noch in Weimar holte sich Liszt für Fragen der Orchestrierung Hilfe zunächst bei August Conradi und anschließend bei Joachim Raff.  
Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, S. 199.

Tonarten, Kreuzmotivik, „Drei-Ton-Motiv“ und plagale Kadenzen. Gifford vergleicht die Häufigkeit dieser Elemente in den Soloklavierwerken Liszts, die er in drei Kategorien teilt: religiöse, möglicherweise religiöse und weltliche Werke.

Die Interpretation der Bedeutung von Tonarten ist stets etwas vage und oft subjektiv. Gifford hebt in seiner Arbeit jedoch einige objektive Elemente in Liszts Verwendung von bestimmten Tonarten in seinen Klavierwerken hervor. Er bezieht sich in der Auswahl der Stücke auf die 25 Kompositionen aus dem Katalog von 193 Werken für Klavier solo, die im Titel einen klaren religiösen Bezug aufweisen.<sup>181</sup> Unter diesen 25 Werken ist nur eines in einer Moll-Tonart geschrieben, die meisten stehen in einer Kreuztonart und beinahe die Hälfte steht in E-Dur.<sup>182</sup> In der Interpretation von Gifford wäre E-Dur Liszts „religiöse“ oder „göttliche“ Tonart, was er auch mit der prominenten Verwendung dieser Tonart in den Anfängen der beiden Oratorien *Christus* und *Die Legende von der heiligen Elisabeth* begründet.<sup>183</sup> Alan Walker hingegen, obwohl auch er eine systematische Analyse der Tonartenverwendung bei Liszt befürwortet, sieht Fis-Dur als Liszts präferierte Tonart, um göttliche bzw. religiöse Elemente auszudrücken. Als Begründung nennt er die Verwendung dieser Tonart in den Werken *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, das *Paradis* aus der *Dante-Sonate* und *Jeux d’eaux à la Villa d’Este*.<sup>184</sup> Ob nun tatsächlich E-Dur oder Fis-Dur Liszts „göttliche“ Tonart ist, ist schwer zu beweisen, aber womöglich auch nicht relevant. Die häufige Verwendung von Kreuztonarten in Klavierwerken mit religiösem Bezug hingegen erscheint auffällig. In den *Harmonies poétiques et religieuses* (Version von 1853) hält sich jedoch die Waage zwischen Kreuz- und B-Tonarten, nur die Hälfte der Werke steht in einer Kreuztonart.

Eine weitere Besonderheit, die in Liszts kirchenmusikalischen wie auch religiösen Instrumentalstücken eine große symbolische Bedeutung hat, ist seine Form des Kreuzmotivs. Liszt selbst verwies zum Schluss seines Oratoriums *Die Legende von der heiligen Elisabeth* auf dieses dreitönige Motiv. Es besteht aus der Folge eines Ganztonschritts und einer kleinen Terz in aufsteigender Richtung und ist, wie Liszt selbst behauptete, dem Gregorianischen Choral entnommen.<sup>185</sup> Liszt verwies auch selbst auf weitere Kompositionen, in denen er dieses Symbol verwendete, so zum Beispiel in der Fuge des *Gloria* der *Graner Messe*, dem

---

<sup>181</sup> Für eine genauere Beschreibung der Auswahl siehe: David Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, Dissertation University of Missouri-Kansas City 1984, S. 24–25.

<sup>182</sup> Ebd., S. 27.

<sup>183</sup> Ebd., S. 28.

<sup>184</sup> Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, S. 154.

<sup>185</sup> Weder bei Gifford noch in andere Forschungsliteratur wird jedoch genauer behandelt, welchem Choral bzw. Werk dieses Motiv entnommen wurde.

Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 28.

Finale der *Dante-Symphonie* und der symphonischen Dichtung *Die Hunnenschlacht*. Gifford verweist weiters noch auf den ersten und dritten Teil des Oratoriums *Christus*, das *Gloria* aus der Messe für Männerchor und auf das Chorwerk *Via Crucis*.<sup>186</sup> Auch in Klavierwerken findet dieses Kreuzmotiv Eingang. Paul Merrick widmet der Verwendung des Kreuzmotivs in der *h-Moll Klaviersonate* ein ganzes Kapitel in seinem Buch *Revolution and Religion in the Music of Liszt*.<sup>187</sup> Dass Liszt selbst mehrfach, auch zu Schüler\*innen, über seine Verwendung dieses Motivs sprach, macht deutlich, dass es eine große Bedeutung für ihn hatte. Dennoch ist es nicht immer leicht im Kontext zu identifizieren, ob die genannte Tonfolge an manchen Stellen bewusst und symbolisch gewählt wurde oder vielleicht zufällig, durch Durchgangsnoten oder satztechnische Gründe entstand, eine Schwierigkeit, auf die auch Gifford in seiner Arbeit verweist.<sup>188</sup>

Ein weiteres, mit dem Kreuzmotiv verwandt erscheinendes Motiv, das Gifford anführt, ist das von ihm so genannte „Drei-Ton-Motiv“. Dieses Motiv besteht aus drei stufenweise auf- oder absteigenden Tönen und könnte nach Gifford als eine Variante des Kreuzmotivs oder womöglich auch als Symbol der Dreieinigkeit verstanden werden.<sup>189</sup> Ein markantes Beispiel hierfür wäre der Anfang von *Bénédiction de Dieu dans la solitude* aus den *Harmonies poétiques et religieuses*. Problematisch ist jedoch, dass im Gegensatz zum Kreuzmotiv keine Äußerungen Liszts zu diesem Motiv und seiner Verwendung existieren. Auch Gifford gesteht diese Problematik ein, sieht sich jedoch darin bestätigt, dass, seiner Analyse der Klaviersolowerke Liszts mit religiösem Bezug zufolge, dieses Motiv in über der Hälfte der Werke zu finden ist, in den Werken ohne oder nur mit möglichem religiösen Bezug allerdings zu einem sehr viel geringeren Prozentsatz.<sup>190</sup> Ob die Verwendung dieser Motive bewusst war und ihm tatsächlich symbolische Bedeutung zukommt, bleibt offen.

Als viertes Merkmal mit religiöser Symbolkraft nennt Gifford schließlich die plagalen Kadenz, mit denen viele von Liszts kirchenmusikalischen Werken schließen, weshalb sich Gifford zufolge eine Parallele zu den Soloklavierstücken ziehen lässt, die diese ebenfalls aufweisen. Allerdings verwendet Liszt die plagale Kadenz nicht nur in ihrer typischen Erscheinungsform (IV – I, iv – i, iv – I), sondern er ersetzt oft die vierte Stufe durch

---

<sup>186</sup> Ebd., S. 28–29.

<sup>187</sup> Paul Merrick: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 283–295.

<sup>188</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 29–30.

<sup>189</sup> Ebd., S. 30.

<sup>190</sup> Ebd., S. 30–31.

Vertreterklänge (ii in erster Umkehrung oder vii<sup>o</sup> in zweiter Umkehrung).<sup>191</sup> Gifford analysiert wieder die Verwendung in allen drei Kategorien von Klaviersolowerken (religiös, möglicherweise religiös und weltlich) und kommt zu dem Ergebnis, dass die Verwendung plagaler Kadenzen in allen eine wichtige Rolle spielt, prozentuell jedoch bei den religiösen Werken am häufigsten vertreten ist.<sup>192</sup>

Giffords Beobachtungen sind durchaus bemerkenswert, allerdings ist die Frage, ob alle vier Kategorien in Bezug auf die *Harmonies poétiques et religieuses* tatsächlich relevant sind. Diese Frage stellt sich besonders bei der Verwendung des Kreuzmotivs, da alle Werke, auf die Liszt diesbezüglich selbst verwies, nach 1853 entstanden, dem Jahre, in dem die endgültige Version der *Harmonies* veröffentlicht wurde. Allerdings machte Liszt keine genauen Angaben, wann und wo er auf dieses Motiv gestoßen war. Nach Merrick beispielsweise findet es bereits in der *h-Moll Sonate*, die zwischen 1851 und 1853 entstand, Verwendung. Das „Drei-Ton-Motiv“ scheint eine Entdeckung oder Deutung Giffords zu sein, die er auch mit vielen Beispielen belegt. Allerdings bleibt bei einem so kurzen musikalischen Ausschnitt (drei auf- oder auch absteigende Töne) doch die Frage, ob dies tatsächlich immer als eigenständiges Motiv bezeichnet werden kann. Die Verwendung plagaler Kadenzen und gewisse Tendenzen in der Tonartenwahl scheinen objektiver zu sein. Dennoch entsteht der religiöse Bezug in Liszts religiösen Klavierwerken, vor allem den *Harmonies poétiques et religieuses*, wohl doch vorrangig durch die programmatische Titelwahl und den Bezug zur textlichen Vorlage durch das Voranstellen der betreffenden Gedichte bzw. Ausschnitten aus diesen.

Die Frage, inwieweit der Inhalt, auch ohne den Titel oder die literarische Vorlage zu kennen nachvollziehbar wäre, betrifft jede Musik, die einen außermusikalischen Bezug, ein Programm hat. Dass Liszt diesen Bezug suchte und wünschte, ist offensichtlich. Auf welche Art er die literarischen Vorlagen einbezog und sie im Einzelfall umsetzte, wird im folgenden Teil der Arbeit besprochen. Dass es sich um religiöse Kompositionen handelt, ist auf Grund der Titelgebungen offensichtlich und durch die Verbindung zu Lamartine ist auch eine klare Positionierung in religiös-politischen Debatten der Zeit unverkennbar. Allerdings ist bemerkenswert, dass sich Liszt den *Harmonies* auch in den 1850er Jahren noch widmete, als seinerseits eher von einer Annäherung an die Kirche gesprochen werden kann. Die Beziehung zu Carolyne Sayn-Wittgenstein verstärkte seinen Katholizismus, er begann traditionelle kirchenmusikalische Gattungen für prestigeträchtige kirchliche Ereignisse zu komponieren und

---

<sup>191</sup> Ebd., S. 32.

<sup>192</sup> Ebd., S. 32.

schließlich folgte der Umzug nach Rom und das Empfangen der niederen Weihe. Auch in seiner Zeit in Rom und danach spielte der Abbé Liszt in Konzerten immer wieder Werke aus den *Harmonies*. Auch wenn der junge Liszt der 1830er Jahre womöglich auf Grund seiner kirchenkritischen Einstellung zunächst Klavierkompositionen als Ausdruck seiner Religiosität gewählt hatte an Stelle von traditionellen Gattungen, so scheint es doch, dass der gesamte Zyklus und damit einhergehend auch die literarische Welt Lamartines für Liszt eine tiefgehende und sehr persönliche Bedeutung hatte. Man könnte vielleicht sogar so weit gehen, die *Harmonies poétiques et religieuses* als Liszts persönliches, musikalisches Glaubensbekenntnis zu bezeichnen.

## 2. Liszts *Harmonies poétiques et religieuses*

### 2.1 Kompositionen mit Bezug zu Gedichten Lamartines

#### *Invocation*

Die erste Komposition in Liszts Klavierzyklus trägt den Titel des ersten Gedichts aus Lamartines *Livre premier* seiner *Harmonies poétiques et religieuses*: *Invocation*. Liszt stellt dieser Komposition auch einige Zeilen des Gedichts Lamartines voran. Von den 150 Verszeilen wählt Liszt lediglich 14 aus und diese nicht exakt der Abfolge des Gedichts entsprechend, sondern die Verse 70 bis 76 und anschließend 90 bis 96. Die der Komposition vorangestellten Textzeilen lauten:

„Élevez-vous, voix de mon âme,  
Avec l'aurore, avec la nuit !  
Élancez-vous comme la flamme,  
Répandez-vous comme le bruit !  
Flottez sur l'aile des nuages,  
Mêlez-vous aux vents, aux orages,  
Au tonnerre, au fracas des flots ;  
  
Élevez-vous dans le silence  
A l'heure où dans l'ombre du soir  
La lampe des nuits se balance,  
Quand le prêtre éteint l'encensoir ;  
Élevez-vous aux bords des ondes  
Dans ces solitudes profondes  
Où Dieu se révèle à la foi !“<sup>193</sup>

Lamartines Gedicht weist eine interessante Struktur auf. Die ersten 32 Verse sind in Strophen zu je vier Versen unterteilt. Dann folgenden drei Strophen zu je zehn Versen, dann ein Einschub von sieben Versen und anschließend, ab Vers 70, wieder eine Gliederung in Strophen zu je zehn Versen bis zum Schluss. Liszt wählt also keine vollständigen Strophen aus, sondern nur die ersten sieben von jeweils zehn Versen.

Lamartine dankt in diesem Gedicht zunächst Gott, der der Natur eine Stimme gegeben hat, den Vögeln zum Sonnenaufgang, dem Wald, der Zephyr antwortet, dem Murmeln des Bachs und dem Rauschen des Ozeans und schließlich dankt er für jene zweite Stimme in seiner Seele, die dazu dient, Gott zu preisen:

---

<sup>193</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 8–9.

„Et moi, Seigneur, aussi pour chanter tes merveilles,  
Tu m’as donné dans l’âme une seconde voix  
Plus pure que la voix qui parle à nos oreilles,  
Plus forte que les vents, les ondes et les bois !“<sup>194</sup>

Diese Stimme der menschlichen Seele ist stärker als alle Kräfte der Natur, sie ist ein „instrument divin“, das durch den Namen Gottes zum Schwingen gebracht wird.<sup>195</sup> Der erwähnte sieben Zeilen lange Einschub (Vers 63–69), der vor jenen Versen steht, die Liszt auswählte, ist besonders bemerkenswert, denn hier greift Lamartine abermals auf die Metapher der Musik zurück, um seinem Glauben Ausdruck zu verleihen:

„De tes accens mortels j’ai perdu la mémoire,  
Nous ne chanterons plus qu’une éternelle gloire  
Au seul digne, au seul saint, au seul grand, au seul bon ;  
Mes jours ne seront qu’un éternel délire,  
Mon âme qu’un cantique, et mon cœur qu’une lyre,  
Et chaque souffle enfin que j’exhale ou j’aspire,  
Un accord de ton nom !“<sup>196</sup>

Wenn nun Liszt die nachfolgenden Verszeilen auswählt, ist klar, dass das „Élevez-vous, voix de mon âme,“ sich auf genau diese Stimmen der Seele bezieht, von denen Lamartine gesprochen hatte, also jenes „instrument divin“ (wenn auch in Liszts Fall keine Lyra, sondern ein Klavier). Das Gebet, die Lobpreisung oder Anrufung wird bei Lamartine zur Musik und die Musik somit bei Liszt zum Gebet. Das Erheben der Stimmen übersetzt Liszt in den ersten 21 Takten seiner Komposition sehr offensichtlich in Musik, wie im Folgenden gezeigt wird.

*Invocation* steht in der Tonart E-Dur, was nach Gifford Liszts bevorzugte Tonart ist, um religiöse, göttliche Elemente auszudrücken.<sup>197</sup> Im Zusammenhang des Zyklus ist wichtig zu bemerken, dass auch das letzte Stück *Cantique d’amour* in dieser Tonart steht. Das erste Stück des Zyklus beginnt mit einer dichten Akkordstruktur *sotto voce* in E-Dur in tiefer Lage (Sopranon ist *gis*) mit repetitiven Triolen- bzw. Sextolenfiguren. In T. 4 setzt *marcato* die Melodie in der rechten Hand ein. Das erste Motiv besteht aus der Tonfolge *cis’ – e’ – fis’ – gis’*. David Gifford,<sup>198</sup> wie auch Tish Anne Kilgore<sup>199</sup> sehen in dieser Struktur, bestehend aus

---

<sup>194</sup> Ebd., S. 5.

<sup>195</sup> Ebd., S. 6.

<sup>196</sup> Ebd., S. 7–8.

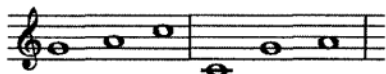
<sup>197</sup> Für eine genauere Darstellung der Tonartenbedeutung siehe Kapitel 1. 5.

<sup>198</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 46.

<sup>199</sup> Tish Anne Kilgore: *Liszt’s “Bénédiction de Dieu dans la solitude”: Elements of transcendence and transformation in the context of the compositional evolution and musical structure of the “Harmonies poétiques et religieuses”*, Dissertation Boston University College of Fine Arts 2009, S. 33.

kleiner Terz und Ganztonschritt, eine Variante von Liszts Kreuzmotiv. Kilgore sieht die motivische Verwandtschaft folgendermaßen:

**Ex. 8. 'Cross' Motif and Inversion**



**Ex. 9. Invocation Theme**



Notenbeispiel 1: Kreuzmotiv in *Invocation* nach Kilgore.

Die Intervallfolge des Kreuzmotivs wäre Ganzton – kleine Terz, hier jedoch ist es kleine Terz – Ganzton. Diese Umkehrung der Intervallfolge wäre noch naheliegend, doch zusätzlich zur Umkehrung der Intervalle besteht das Motiv hier aus vier Tönen. Allerdings erwähnt Adrienne Kaczmarczyk, dass das Kreuzmotiv auch um einen zusätzlichen steigenden Sekundschritt erweitert Verwendung findet.<sup>200</sup> Ob die Ähnlichkeit zum Kreuzmotiv an dieser Stelle tatsächlich so ausschlaggebend ist, oder ob vielmehr der Gestus der aufsteigenden Linie, äquivalent zur Idee der ansteigenden Stimmen, hier relevant ist, bleibt daher abzuwägen. Das besprochene Motiv wird insgesamt drei Mal wiederholt, beim ersten Mal beginnend von cis', dann von fis' und das dritte Mal von cis'', wobei der letzte Ton gis'' hier nicht als punktierte Halbe erklingt, sondern in Oktaven (zuerst in der rechten und dann in der linken Hand) in einer absteigenden Linie zu einem Halbschluss auf h in T. 11. führt. Die folgenden Takte sind eine Wiederholung der Anfangstakte, allerdings eine Oktav höher gelegt. Mit dem Einsetzen des melodischen Motivs (nun harmonisch mit Cis-Dur-Akkorden unterlegt) beginnt ein *crescendo molto* bis zum *ff* Schluss in Cis-Dur in T. 21. Die gesamte Entwicklung der ersten 21 Takte ist eine große Steigerung, bedingt durch Dynamik, Registerwechsel (der letzte Akkord weist Sopranon cis'' auf) und den Schluss auf der sechsten Stufe in Dur. Es ist eine musikalische Umsetzung des Erhebens der Stimmen zum Gebet, wie sie Lamartine in seinem Gedicht beschreibt.

<sup>200</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXI.

Nach diesem fulminanten Einstieg beginnt der nächste Abschnitt im *piano* mit in Triolen repetierten Oktaven auf d in der rechten Hand und einer absteigenden Linie mit den Tönen der B-Dur Skala in der linken Hand. Diese Ruhe wird jedoch mit T. 26 mit dem nächsten wichtigen Motiv im *ff* unterbrochen. Auch in diesem Motiv sieht Gifford eine Verwandtschaft mit dem Kreuzmotiv, wobei die aufsteigende Linie in diesem Fall unterbrochen wird.<sup>201</sup>

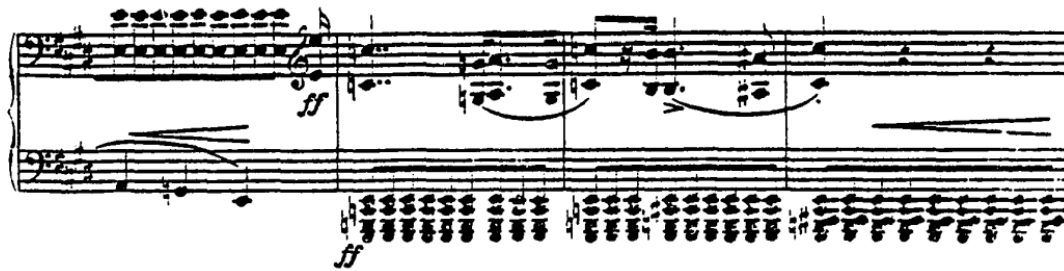


Fig. 16. Second theme (interrupted cross motive)

Notenbeispiel 2: Zweites Motiv *Invocation* nach Gifford.

Der gleiche Kontrast (*p* Oktaven und absteigende Basslinie gefolgt vom zweiten Motiv im *ff*) klingt nun in C-Dur. Es folgt eine Art Zwischenspiel, bestehend aus einer großen dynamischen Steigerung und einem erneuten Erklängen des zweiten Motivs im *ff* in der rechten Hand, jedoch in Basslage. Mit T. 52 setzt das dritte Motiv in der Dominanttonart H-Dur ein. Auch hier sieht Gifford ein Zitat des Kreuzmotivs. In der Entstehungsgeschichte der *Harmonies poétiques et religieuses* ist dieses Motiv besonders interessant, da es der Komposition *Litanies de Marie* entnommen ist, das in der Fassung von 1847/48 zu finden ist. Das Stück ist auf den 1. November 1847 datiert und kombiniert vermutlich zwei frühere Kompositionen, eine davon war wahrscheinlich die knapp 100 Takte kürzere Fassung der *Litanies* aus dem Jahr 1844.<sup>202</sup> Diese 257 Takte lange Komposition wurde schließlich weder in die endgültige Fassung der *Harmonies* übernommen, noch erschien das Stück als Einzelkomposition. Das Thema der Takte 45–46, 137–138 oder 179–180 ging in das dritte Motiv der *Invocation* der Fassung von 1853 über (dort T. 52 u. ä.). Die Version der *Invocation* von 1847/48 basiert vorrangig auf dem ersten Motiv und umfasst insgesamt nur 62 Takte. Die Fassung von 1853 kombiniert die Versionen der *Invocation* von 1847/48 mit den *Litanies* und erweitert sie insgesamt zu einer großen, 203 Takte umfassenden Komposition.

<sup>201</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 46.

<sup>202</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXI.



Fig. 17. Third theme (cross motive)

Notenbeispiel 3: Drittes Motiv *Invocation* nach Gifford.

Klanglich erinnert dieses Motiv sehr an das *grandioso* der *h-Moll-Sonate*. Es wird vier Mal wiederholt, zwei Mal in H-Dur, anschließend in Dis-Dur und Fis-Dur, von wo aus der Schluss dieses Abschnitts in T. 68 auf der Dominante der Haupttonart erreicht wird. Die folgenden neun Takte in H-Dur bilden eine Überleitung zum nächsten Abschnitt. Dieser nur 36 Takte lange Mittelteil unterscheidet sich klanglich deutlich vom ersten Teil und der mit T. 113 einsetzenden Reprise desselben. Er ist durchwegs im *pp* oder *ppp* gehalten (bis zum überleitenden *crescendo* ab T. 109). T. 77 bis T. 92 sind von einem Bassmotiv der linken Hand und *staccato* Dreiklängen in der rechten Hand gekennzeichnet. Die Gestaltung der rechten Hand wird mit T. 93 auf eine melodische Oberstimme und begleitende Mittelstimme durch wiederholte Noten geändert. Diese Figur wird nun langsam aus dem tiefen Bassregister nach oben sequenziert. Dazu kommen nach und nach die Angaben *espressivo*, *poco a poco stringendo* und *crescendo*, bis mit T. 113 im *ff* die Reprise einsetzt. Mit einigen Änderungen bzw. Einschüben wie beispielsweise der *cadenza ad libitum* ab T. 155 folgt die Reprise mehr oder weniger dem ersten Abschnitt und das Stück schließt in T. 203 in E-Dur.

Die große Formanlage des Stückes bezeichnet Gifford als Sonatensatzform.<sup>203</sup> Mit Sicherheit lässt sich eine große Dreiteiligkeit erkennen. Der erste Teil endet mit T. 68 auf h, die nachfolgenden 9 Takte in H-Dur dienen als Überleitung zum zweiten Teil. Für diesen Abschnitt sind die Vorzeichen aufgelöst, was auf C-Dur schließen lässt, die ersten Takte dieses Abschnitts tendieren jedoch eindeutig nach c-Moll. Mit T. 113 beginnt die Reprise, zunächst auf der Doppeldominate Fis-Dur. In T. 133 beginnt eine große Steigerung (bereits zu Beginn im *ff*) mittels des ersten Motivs der „Exposition“. Das erste Motiv erklingt vier Mal (beginnend mit dem Ausgangston cis‘, dann fis‘, cis‘ und fis‘), beim vierten Mal wird es weitergeführt zur *Cadenza ad libitum* in T. 155. Diese Kadenz führt zurück in das *grandioso*-Motiv,

<sup>203</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 60.

nun sogar als *Andante grandioso* bezeichnet (vermutlich aber nicht als Tempoänderung, sondern Rückkehr zum Ausgangstempo *Andante con moto* nach dem *accelerando* der Kadenz zu verstehen). Das erste Motiv kehrt in T. 187 wieder und wird drei Mal jeweils von cis beginnend wiederholt, jeweils eine Oktav höher, während die linke Hand in Gegenbewegung absteigt, der Schluss erfolgt in T. 203 im *fff* in E-Dur. Die Schlusskadenz der letzten fünf Takte erfolgt durch eine III – I Verbindung (Gis-Dur – E-Dur). Sonia Tripathi schreibt dieser Verbindung eine plagale Wirkung zu.<sup>204</sup> Tatsächlich finden sich im letzten Abschnitt der Komposition zahlreiche plagale Kadenzen zur Tonika (T. 187 – 188, T. 189 – 190, T. 191 – 192), mit der letzten wird in T. 192 die eigentliche Schluss-tonika erreicht, in der rechten Hand wird nun sechs Takte lang ein E-Dur Akkord repetiert, während die linke Hand in Oktaven die E-Dur Skala spielt, allerdings immer mit Auslassung des Tons a. Die letzten Takte wären harmonisch nicht mehr zur Bestätigung der Tonika nötig. Die Verbindung Gis-Dur – E-Dur wirkt eigentlich vielmehr wie eine Vermeidung der zuvor genutzten plagalen Wendung und auch der typisch authentischen.

Viele Elemente der Gestaltung des Satzes entsprechen den Regeln der Sonatenhauptsatzform im Sinne der Sonatensatztheorie von Adolph Bernhard Marx, auf die sich Gifford in seiner Analyse vermutlich bezieht. Problematischer sind jedoch der Aufbau und die thematische Gestaltung der „Exposition“. Denn genau betrachtet fällt die Exposition in drei Teile, die thematisch sehr unterschiedlich sind. Den Mittelteil (T. 22 – 51) nur als Überleitung oder Modulation zum *grandioso*-Thema zu deuten würde diesem nicht gerecht. Allerdings fällt die Entstehung der *Invocation* auch in die Zeit der Komposition der *h-Moll-Sonate*, weshalb es naheliegend ist, anzunehmen, dass Liszt in dieser Zeit mit den Gestaltungsmöglichkeiten der Sonatensatzform experimentierte und gewisse Prinzipien und Ideen in seine Kompositionen zu übernehmen suchte.

---

<sup>204</sup> Sonia Tripathi: *Franz Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses": The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle*, Dissertation University of California 2011, S. 59.

### *Bénédiction de Dieu dans la solitude*

Das dritte Stück des Zyklus ist inspiriert vom gleichnamigen fünften Gedicht des *Livre premier* von Lamartine. Auch hier stellt Liszt seiner Komposition einen Ausschnitt des Gedichts voran, und abermals ist es nur kleiner Teil. Von insgesamt 197 Versen wählt Liszt lediglich die folgenden ersten zehn aus:

„D’où vient, ô mon Dieu, cette paix qui m’inonde ?  
D’où me vient cette foi dont mon cœur surabonde ?  
A moi, qui tout à l’heure incertaine, agité,  
Et sur les flots du doute à tout vent balloté,  
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,  
Et la paix dans des cœurs retentissants d’orages.  
A peine sur mon front quelques jours ont glissé,  
Il me semble qu’un siècle et qu’un monde ont passé ;  
Et que, séparé d’eux par un abîme immense,  
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.“<sup>205</sup>

Lamartine spricht in diesem Gedicht in romantisch-verklärtem Ton vom Glück des einfachen Landlebens. Er sieht darin ein Leben im Einklang mit der Natur, umgeben von einfachen, aber aufrichtig gläubigen Menschen, von einem geregelten Tagesablauf und ehrlicher Arbeit, alles in steter Verbindung mit der Natur und ihrem Schöpfer. Die auf die oben zitierten einleitenden Verse folgenden drücken dies deutlich aus:

„Ah ! c’est que j’ai quitté pour la paix du désert  
La foule où toute paix se corrompt ou se perd ;  
C’est que j’ai retrouvé dans mon vallon champêtre  
Les soupirs de ma source et l’ombre de mon hêtre ,  
Et ces monts, bleus piliers d’un cintre éblouissant ,  
Et mon ciel étoilé d’où l’extase descend !“<sup>206</sup>

Im Verlauf dieses sehr umfangreichen Gedichts beschreibt Lamartine deutlich und anschaulich die Natur, das Landleben und die -arbeit, die Gefühle der Bewohner, ihre Freude beim Erwachen an einem taufrischen Sommertag, die Furcht vor aufziehenden Gewittern, das erschöpfte Einschlafen am Ende eines arbeitsreichen Tages, das Abendgebet und auch sonst ein ständiges Bewusstsein und eine Dankbarkeit gegenüber Gott durch eine direkte Verbindung zu seiner Schöpfung. All diese Szenen sind sehr konkret und bildlich und in ihrer Schlichtheit eingängig, aus heutiger Sicht womöglich etwas naiv anmutend. Auffallend ist, dass Liszt genau jene Verse aus dem Gedicht wählt, die den stärksten emotionalen und

---

<sup>205</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 29.

<sup>206</sup> Ebd., S. 29.

religiös-transzendenten Charakter aufweisen. Während andere Textabschnitte vielleicht ein Werk sentimentaler Tonmalerei hervorrufen könnten, symbolisieren die von Liszt gewählten eine intensive emotionale und spirituelle Entwicklung. Das „Programm“ der Komposition ist also weniger ein Handlungsablauf als vielmehr eine Abfolge verschiedener Seelenzustände.

Wie schon in *Invocation* findet sich auch in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* eine eindeutige musikalische Entsprechung zu den ersten Verszeilen im Beginn der Komposition. Das Werk steht in der Tonart Fis-Dur, was Alan Walker zufolge Liszts bevorzugte Tonart für Elemente des Göttlichen oder Religiösen ist.<sup>207</sup> Die Tempobezeichnung ist *moderato* und das Stück beginnt mit dem Soloeinsatz der Melodie in der linken Hand im Auftakt, interessanterweise *mezzoforte*, aber auch *una corda* bezeichnet. Diese Melodie soll *sempre cantando* erklingen und ist Lina Ramann zufolge „im Wesen einfach, von gläubig-reiner Stimmung – wie nach kirchlichem Friedensmahl“.<sup>208</sup> Für das nun einsetzende Begleitmuster der rechten Hand schreibt Liszt vor *l’accompagnamento sempre piano et armonioso*. Diese für das Stück so charakteristische Figur besteht aus einem langsamen, ausgeschriebenen Triller in der Oberstimme und einer fließenden Akkordzerlegung in der Mittelstimme. Lina Ramann schreibt hierzu:

„Die Begleitung (rechte Hand) zählt durch ihr *pp* und *legato* technisch zu den schwierigsten der Klavierliteratur. Sie ist nicht als eine Doppelgrifffigur zu behandeln, vielmehr: als Begleitung zweier Saiteninstrumente, deren erstes einen langsamen Triller weich, zart, gleichmäßig *pp* und bei den Decimen möglichst lückenlos ausführt, während die Töne des zweiten in einem gebrochenen Akkord mit ihm zusammenfließen – süßer Himmelshauch, die Ruhe seligen Friedens.“<sup>209</sup>

Auch Alfred Stenger ist sich der Besonderheit dieser Begleitfigur und auch der im Verlauf des Stückes davon abgeleiteten Muster bewusst und bezeichnet sie in seiner Analyse des Werkes als „[...] die kunstvollsten [...], die Liszt je schrieb“.<sup>210</sup> Das Motiv der linken Hand ist nach David Gifford eines der prominentesten Beispiele des von ihm als „three-note motive“ bezeichneten Motivs.<sup>211</sup> Es würde hier zuerst in absteigender und gleich anschließend in aufsteigender Form erklingen.

---

<sup>207</sup> Siehe Kapitel 1.5.

<sup>208</sup> Lina Ramann: *Liszt-Pädagogium / Lina Ramann. Mit einem Vorort von Alfred Brendel*, Repr. d. Ausg. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1986, S. 7.

<sup>209</sup> Ebd., S. 7–8.

<sup>210</sup> Alfred Stenger: *Franz Liszt - Harmonies poétiques et religieuses: Klang, Vielfalt, Expression*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 2010, S. 95.

<sup>211</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 48–49.

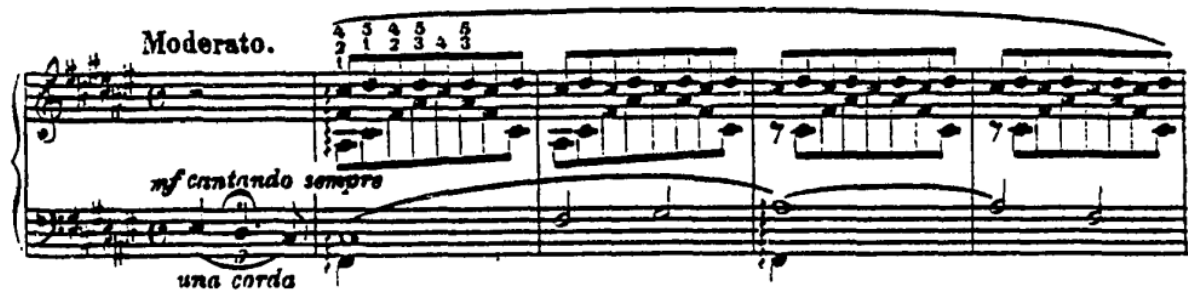


Fig. 20. Three-note motive in opening theme

Notenbeispiel 4: Drei-Ton Motiv nach Gifford.

Die Problematik dieses Motivs wurde schon an anderer Stelle der Arbeit thematisiert<sup>212</sup> und kann an diesem Beispiel verdeutlicht werden. Während die ersten drei Töne des Auftakts mit Sicherheit als Einheit aufgefasst werden können, wäre es doch sehr der musikalischen Entwicklung widersprechend, das cis in T. 1 lediglich als Ende der melodischen Linie des Auftakts zu verstehen, sondern vielmehr auch als Beginn der aufsteigenden Linie zu ais. Dies entspricht auch der Empfehlung Lina Ramanns zur Phrasierung des Stückes, in der sie davon abrät, kleinere metrische Einheiten zu formen, stattdessen sollten vielmehr größere Taktgruppen zusammengefasst werden.<sup>213</sup> Wie schon in *Invocation* finden auch in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* Themen und Motive früherer Kompositionen und Entwürfe Eingang, so gleich im Hauptthema. Die ersten vier Töne ab T. 1 (cis – fis – gis – ais) entstammen der 1835/36 geplanten Komposition *Marie, Poème*.<sup>214</sup> Diese Komposition, die Marie d'Agoult gewidmet werden sollte, wurde schließlich nicht verwirklicht, die ersten Töne der Hauptmotive der beiden Werke entsprechen aber einander. Da es sich bei der ersten Konzeption eindeutig um ein weltliches Werk handelt, wird Giffords These, dass das aufsteigende Motiv ein Symbol für die Dreieinigkeit oder das Göttliche im Allgemeinen darstellt, durch diesen Zusammenhang doch sehr in Frage gestellt. Sowohl auf rein musikalischer, als auch hermeneutischer Ebene gehen Giffords Thesen zum „three-note motive“ in dieser Komposition nicht auf. Kaczmarczyk betont stattdessen vor allem die Verbindung Marie d'Agoults zu diesem spezifischen Gedicht Lamartines, indem sie auf einen Brief aus dem Jahre 1833 verweist, in dem Marie d'Agoult an Liszt über ebenjenes Werk Lamartines schreibt: „Ma vie est une prière, une adoration perpétuelle. Si ce n'était pas si long je vous transcrirais ici

<sup>212</sup> Siehe Kapitel 1. 5.

<sup>213</sup> Ramann: *Liszt-Pädagogium*, S. 7.

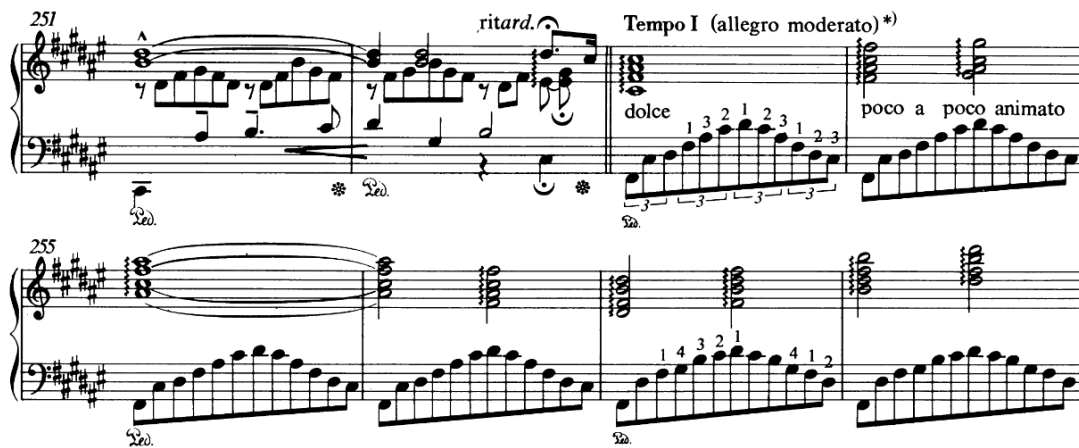
<sup>214</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XV.

l'harmonie intitulée : 'Bénédiction de Dieu dans la solitude'. Jamais on ne rendra si complètement ce que j'éprouve.<sup>215</sup>

Der erste Abschnitt des Stückes schließt in T. 18 auf der Dominanttonart Cis-Dur, wobei die anschließende Überleitung gleich zurückführt in das Anfangsthema. Das gleiche, soeben besprochene Motiv der linken Hand erklingt unter derselben Begleitstruktur der rechten Hand. Nach vier Takten weicht der Ablauf jedoch vom ersten Themeneintritt ab und ausgehend von der Moll-Subdominante folgt eine harmonisch andere und gesteigerte Entwicklung, die mit einem Trugschluss auf ais-Moll in T. 39 endet, wobei auch hier gleich eine Überleitung fließend in den nächsten Abschnitt führt. Diese harmonische und motivische Struktur der ersten 39 Takte ist bestimmend und charakteristisch für Aufbau und Struktur der gesamten Komposition. Mit Takt 86 beginnt eine Wiederholung dieses ersten Abschnittes, die Melodie liegt nun jedoch in der Unterstimme der rechten Hand, begleitet von Arpeggien, die linke Hand übernimmt die Begleitstruktur, die zu Beginn rechts lag (Notenbeispiel 5). Ein drittes Mal erklingt dieser Aufbau schließlich ab T. 253, abermals in veränderter Disposition. Die Melodie liegt nun in der Oberstimme der rechten Hand, im zweiten Abschnitt in der Unterstimme und die linke Hand begleitet durch großangelegte Arpeggien (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 5: Überleitung und zweiter Eintritt des Hauptthemas (T. 81–91).

<sup>215</sup> Zit. n. ebd. S. XV.



Notenbeispiel 6: Überleitung und dritter Eintritt des Hauptthemas (T. 251–258).

*Bénédiction de Dieu dans la solitude* ist mit 362 Takten eindeutig das umfangreichste Stück des gesamten Zyklus und weist in sich eine komplexe formale Struktur auf. Wie auch bei *Invocation* lässt sich insgesamt von einer großen Dreiteiligkeit im Sinne einer ABA'-Form sprechen, wobei der erste A-Teil in sich dreiteilig ist, der B-Teil aus zwei sehr unterschiedlichen und vor allem unabhängigen Abschnitten besteht und dem A'-Teil eine Coda mit motivisch völlig neuem Material angeschlossen ist. Auch eine Deutung als ABCA'-Form wäre möglich, wobei die Teile B und C jeweils sehr kurz und unproportional zu den beiden A-Teilen sind, weshalb ein Zusammenfassen der beiden Abschnitte zu einem in sich zweiteiligen B-Teil womöglich logischer erscheint.

Dieser zweiteilige B-Teil der Komposition bedarf besonderer Aufmerksamkeit, sowohl hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Werkes als auch hinsichtlich formaler Elemente. Es handelt sich um zwei harmonisch wie motivisch-thematisch vollkommen unabhängige Teile. Bemerkenswert ist auch Liszts Notation, um die Abschnitte des B-Teils voneinander und auch vom ersten A-Teil abzugrenzen. Liszt notiert eine punktierte Zick-Zack-Linie, der er zwischen den Abschnitten des B-Teils noch die Bemerkung *lunga pausa* hinzufügt. Dieses Zeichen findet sich sonst in keiner der Kompositionen des Zyklus. Sonia Tripathi sieht in diesem Symbol eine weitere Verbindung zu Lamartine. Lamartine verwendet in einigen seiner Gedichte Striche bzw. Linien, um Teile voneinander abzugrenzen. Hierbei scheint es sich um eine „Erfindung“ Lamartines zu handeln, da diese Symbole auch in den Auflagen nach der Erstausgabe erhalten sind.<sup>216</sup> Tripathi stellt deshalb die Vermutung auf, Liszts punktierte Linie (in dieser Form nicht bei Lamartine zu finden) könnte von diesem

<sup>216</sup> Alexander Main: „Liszt after Lamartine: 'Les Préludes'“, in: *Music & letters*, Vol.60 (2) 1979, S. 140.

Gestaltungsprinzip Lamartines inspiriert sein.<sup>217</sup> Allerdings erprobte Liszt, vor allem in den 1830er und 1840er Jahren, stets neue Notationstechniken und -symbole in seinen Klavierwerken, womöglich ist ebenjene ungewöhnliche Trennungslinie in *Bénédiction* eines davon.<sup>218</sup>



Notenbeispiel 7: Trennungslinie zwischen dem D-Dur und B-Dur Teil des Mittelteils (T. 215–226).

Der erste Abschnitt des B-Teils steht in D-Dur und basiert auf einem in Terzen absteigenden rhythmischen Motiv, bestehend aus punktierter Achtel – Sechzehntel – Viertel (die Taktart dieses Abschnittes ist 3/4 im Gegensatz zum *alla breve* des A-Teils). Gifford sieht auch in diesem Motiv eine Variante des Drei-Ton-Motivs, selbst wenn die Fortschreitung in Terzen und nicht Sekunden erfolgt. Der zweite Abschnitt des B-Teils steht in B-Dur und ist *Più sostenuto quasi preludio* bezeichnet. Wie schon ein Teil des Hauptthemas geht auch das Thema des B-Dur-Abschnittes des Mittelteils auf frühere Kompositionen zurück. Ein nicht-betiteltes Werk in Es-Dur, das im Zuge des Zyklus-Konzepts von 1845/46 entstand, diente hierbei als Vorlage. Wobei es nicht direkt in die endgültige Fassung von 1852 überging, sondern zwischenzeitlich auch als Schlusssatz der Version von 1847/48 des Zyklus diente.<sup>219</sup> In

<sup>217</sup>Tripathi: *Franz Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses": The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle*, S. 43.

<sup>218</sup>Für eine ausführliche Darstellung Liszts notationstechnischer Innovationen empfiehlt sich das Kapitel „Liszt and the Keyboard“ in: Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, S. 285–318.

<sup>219</sup>Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XV–XVI.

der Fassung von 1847/48 ist noch keine Komposition von *Bénédiction de Dieu dans la solitude* zu finden, erst in einem Konzept von 1850.<sup>220</sup>

Die Coda, die in T. 330 auf die „Reprise“ des Hauptthemas folgt, weist ebenso eine bemerkenswerte Struktur auf. Nach dem *stringendo* Höhepunkt der Reprise (T. 299 ff.) und der beinahe etüdenartigen Überleitung ab T. 308 kehrt die Ruhe des Anfangs der Komposition zurück. *Ritenuto da libitum* sind die ersten neun Takte gekennzeichnet und muten wie eine versunkene, reflektierende Improvisation über die Komposition an. Es folgen acht Takte überschrieben als *Andante semplice espressivo*, die eine völlig neue Struktur aufweisen: eine einfache Melodielinie über harmonisch unkomplizierter Begleitung. Es ist eine Stelle, die in ihrer Zartheit, nach den großen Entwicklungen der vorangegangenen 339 Takte besonders wirkungsmächtig ist. Die letzten Takte der Komposition ab T. 348 greifen das Thema des D-Dur Mittelteils auf, nun aber in der Haupttonart Fis-Dur, bevor das Stück *perdendosi, poco rit.* und *dolce* verklingt.

Der Ausschnitt aus Lamartines Gedicht, der der Komposition vorangeht, endet mit den Worten: „Un nouvel homme en moi renaît et recommence.“. Vielleicht sind die letzten Takte, besonders das schlichte *Andante semplice espressivo*, in Bezug auf ebenjenen Neuanfang des Gedichts zu sehen: ein schlichtes Leben im Einklang mit Gott und der Natur, symbolisiert durch eine musikalisch einfache, aber auch feinsinnige Darstellung. Auch wenn eine solche Deutung natürlich spekulativ bleiben muss, so wird doch deutlich, dass sich in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* viele Elemente finden, die für den gesamten Zyklus charakteristisch sind. Der Brief Marie d’Agoults zeigt, dass Liszt seit den 1830er Jahren mit der literarischen Vorlage vertraut war. Seine subtile Auswahl der Verszeilen verweist ebenso auf eine genaue Kenntnis des Textes. Das Einbinden verschiedener über die Jahre entstandener kompositorischer Entwürfe in das finale Werk führt zu einer komplexen Struktur, die sowohl Liszts Auseinandersetzung mit den Gestaltungsmöglichkeiten größerer Formanlagen verdeutlicht wie auch seine teils unkonventionelle Notation. Als Ergebnis liegt schließlich ein Werk vor, dessen musikalischer und pianistischer Wert nicht nur in diesem Zyklus, sondern in Liszts gesamten klaviermusikalischem Werk heraussteicht, eine Ansicht, die sowohl vom Komponisten selbst, als auch von vielen seiner Schüler\*innen und späteren Interpret\*innen und Theoretiker\*innen geteilt wurde.

---

<sup>220</sup> Ebd., S. XXV.

Direkt anschließend an *Bénédiction de Dieu dans la solitude* folgt *Pensées des morts*. Das vierte Stück in Liszts Zyklus ist in der Fassung von 1853 an das gleichnamige Gedicht Lamartines angelehnt, das das erste im *livre deuxième* der *Harmonies poétiques et religieuses* ist, wobei Liszt in diesem Fall lediglich den Titel übernimmt, aber keinen Ausschnitt aus dem Gedicht seiner Komposition voranstellt. *Pensée des morts* kommt eine besondere Stellung im Zyklus zu, da sich darin eingebunden jene erste Komposition verbirgt, die Liszt 1835, als *Harmonies poétiques et religieuses* bezeichnet, veröffentlichte. Diese allererste Fassung trug somit den Titel des gesamten Zyklus Lamartines und war nicht auf ein spezielles Gedicht bezogen. Statt eines Zitats aus Lamartines *Harmonies* stellte Liszt der damaligen Komposition ein Zitat aus François-René de Chateaubriands Erzählung *René* voran, das jedoch im Notentext nicht als Zitat erkennbar, sondern vielmehr wie eine Spielanweisung zu lesen ist: *avec un profond sentiment d'ennui*.<sup>221</sup> Einen anderen außermusikalischen Einfluss weist das Werk in einer Fassung von 1850 auf, in der es den Namen *Les Morts* trägt, angelehnt an das gleichnamige Prosagedicht Félicité de Lamennais‘.

Sowohl musikalisch in Liszts Komposition als auch inhaltlich in Lamartines Gedicht stellt *Pensées des morts* einen klaren Gegensatz zu *Bénédiction de Dieu dans la solitude* dar. Die folgenden ersten zwei Strophen können dies verdeutlichen :

„Voilà les feuilles sans sève  
Qui tombent sur le gazon,  
Voilà le vent qui s'élève  
Et gémit dans le vallon,  
Voilà l'errante hirondelle  
Qui rase du bout de l'aile  
L'eau dormante de marais,  
Voilà l'enfant des chaumières  
Qui glane sur les bruyères  
Le bois tombé des forêts.

L'onde n'a plus le murmure  
Dont elle enchantait les bois ;  
Sous des rameaux sans verdure  
Les oiseux n'ont plus de voix ;  
Le soir est près de l'aurore,  
L'astre à peine vient d'éclore

---

<sup>221</sup> Adrienne Kaczmarczyk verweist auf die Herkunft dieser Anweisung, aus der Reproduktion der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1835 in der Henle Urtextausgabe ist dies nicht ersichtlich. Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. X.

Qu'il va terminer son tour ;  
Il jette par intervalle  
Une lueur de clarté pâle  
Qu'on appelle encore jour.<sup>222</sup>

Während in Gedichten wie *Bénédiction de Dieu dans la solitude* die Natur als Symbol für die reiche und lebendige Schöpfung Gottes fungiert, die dem Autor das wahre Leben und den Glauben zeigt, so verdeutlicht sie hier die Vergänglichkeit. Es ist ein tristes und trostloses Bild, das Lamartine in diesen Versen zeichnet. Die Tristesse der Natur zum Jahresende wird zur Metapher der Vergänglichkeit des Lebens: „Ainsi finit une année, ainsi finissent nos jours!“<sup>223</sup> so die letzten Verszeilen der vierten Strophe. So wie die Natur verlassen ist vom Grün der Blätter, dem Licht der Sonne, dem Rauschen des Bachs und dem Gesang der Vögel, so ist der Dichter verlassen von seinen Lieben:

„C'est alors que ma paupière  
Vous vit pâlir et mourir,  
Tendres fruits qu'à la lumière  
Dieu n'a pas laissé mûrir !  
Quoique jeune sur la terre,  
Je suis déjà solitaire  
Parmi ceux de ma saison,  
Et quand je dis en moi-même :  
Où sont ceux que ton cœur aime ?  
Je regarde le gazon.

Leur tombe est sur la colline,  
Mon pied le sait ; la voilà !  
Mais leur essence divine,  
Mais eux, Seigneur, sont-ils là ?  
Jusqu'à l'indien rivage  
Le ramier porte un message  
Qu'il rapporte à nos climats ;  
La voile passe et repasse,  
Mais de son étroit espace  
Leur âme ne revient pas.“<sup>224</sup>

Diese düstere, verzweifelte Stimmung prägt Lamartines Gedicht, zum Ende kehrt er jedoch im christlichen Glauben zur Hoffnung an ein ewiges Leben und Gottes Gnade zurück, die letzte Strophe drückt dies aus:

---

<sup>222</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 73–74.

<sup>223</sup> Ebd., S. 74.

<sup>224</sup> Ebd., S. 75.

„O Père de la nature,  
Source, abîme de tout bien,  
Rien à toi ne se mesure,  
Ah ! ne te mesure à rien !  
Mets, ô divine clémence,  
Mets ton poids dans la balance,  
Si tu pèses le néant !  
Triomphe, ô vertu suprême !  
En te contemplant toi-même,  
Triomphe en nous pardonnant !“<sup>225</sup>

Die düstere und verzweiflungsvolle Stimmung der ersten Strophen setzt Liszt musikalisch gleich zu Beginn seiner Komposition eindrücklich um. In der Version von 1835 gibt er keine Taktart an (*Senza tempo*), sondern lediglich die Bezeichnung *extrêmement lent*. Es gibt zwar Taktstriche, um gewisse Einheiten zu kennzeichnen, diese sind jedoch sehr unterschiedlich lang. Einzig der als *Andante religioso* überschriebene Abschnitt ab T. 63 weist eine konkrete Taktart von 2/4 auf. Dieser Teil findet allerdings keinen Eingang in die Version von 1853. In dieser letzten Version kehrt Liszt von der metrisch freien Gestaltung ab und schreibt durchwegs Taktarten. Der erste Abschnitt, der thematisch aus der früheren Version von 1835 übernommen ist, steht im 5/4 und 7/4 Takt. Diese ungewöhnlichen Taktarten führen zu einem Gefühl von Unruhe bzw. Instabilität. Verstärkt wird dies auch durch das Fehlen einer eindeutigen Tonart. Sowohl in der Version von 1835 wie auch in derjenigen von 1853 verzichtet Liszt auf Generalvorzeichen. Die spätere Komposition tendiert jedoch, zumindest zu Beginn des Stückes, eindeutig nach c-Moll, ein weiterer Aspekt, der *Pensées des morts* von der vorangegangenen *Bénédiction de Dieu dans la solitude* abgrenzt. Die Tritonusverbindung zwischen dem Fis-Dur Schluss der dritten und dem c-Moll Beginn des vierten Stückes verdeutlicht deren inhaltliche wie musikalische Differenz.

Der erste Abschnitt der Komposition basiert auf zwei markanten Motiven. Das erste besteht aus drei absteigenden Tönen, entsprechend Giffords „Three-note motive“, in tiefer Lage, das zweite ist *recitativo* bezeichnet und besteht aus einer aufsteigenden Oktav und Umspielung des oberen Oktavtons im höheren Register. Das *recitativo* Motiv des Beginns verdient besondere Aufmerksamkeit, da es sich keinesfalls um einen Einzelfall eines Instrumentalrecitativs in Liszts Schaffen handelt. Nicht nur in der Klaviermusik, sondern auch, oder sogar noch vielmehr im symphonischen Werk Liszts findet sich diese spezielle Ausdrucksweise immer wieder. Ein mögliches Vorbild war abermals, wie auch schon, wenn es um das

---

<sup>225</sup> Ebd., S. 82.

Einbinden literarischer Vorlagen in Kompositionen ging, Berlioz. Der Beginn von Berlioz' *Grand ouverture du Roi Lear* aus dem Jahr 1831, die zeitlich in die Nähe der ersten Version von *Pensée des morts* fällt, ist ein prominentes Beispiel dafür.<sup>226</sup> Berlioz knüpft hierbei an die Verwendung des instrumentalen Rezitativs in Beethovens 9. *Symphonie* an.<sup>227</sup> Doch wie auch in der Verwendung eines außermusikalischen Programms unterscheiden sich Liszts und Berlioz' Vorgehensweisen deutlich. Während das instrumentale Rezitativ bei Berlioz einen szenischen Effekt erzielen soll, versucht Liszt dadurch eher einen emotionalen Gehalt zu verstärken.<sup>228</sup> Anhand einiger Beispiele aus den Symphonischen Dichtungen zeigt Stefan Drees, dass Liszt instrumentale Rezitative dort vorrangig verwendet, um Schmerz und Trauer auszudrücken. Nach Drees knüpft er damit an entsprechende Passagen in Kompositionen des 18. Jahrhunderts an.<sup>229</sup> Weiters verweist Drees darauf, dass sich Liszts instrumentale-rezitativische Passagen auch an der Idee des Psalmodierens orientieren.<sup>230</sup>

All diese Elemente treffen auf die Verwendung in *Pensée des morts* zu und sind ein abermaliges Beispiel dafür, dass einige Prinzipien, die für Liszts Kompositionsstil in den späteren symphonischen Werken so typisch sind, ihren Ursprung in den 1830er Jahren und den dort entstandenen Klavierwerken haben. Bemerkenswert sind auch die unterschiedlichen Anweisungen, die Liszt in den verschiedenen Versionen von *Pensée des morts* dem rezitativischen Oktavmotiv anfügt. In der Fassung von 1835 ist das Motiv beim ersten Mal in T. 2 mit *con duolo* und *très accentué* überschrieben, dann in T. 6 *dolce* und erst in T. 15 *recitativo* und zusätzlich *marcato e lento*. In der endgültigen Fassung von 1853 ist nur *recitativo* und in T. 21 zusätzlich *lento* zu finden. Der Hinweis *con duolo* unterstützt Drees Theorie, dass Liszt mit rezitativischen Abschnitten Gefühle von Trauer und Schmerz ausdrücken und verstärken wollte, was eindeutig dem Charakter des Werkes entspricht. Auch andere Klavierwerke, die mit den Topoi Tod, Verlust und Klage in Verbindung stehen, weisen rezitativische Abschnitte auf, so beispielsweise *R. W. – Venezia, Am Grabe Richard Wagners* oder *La lugubre gondola* Nr. 1 und 2.<sup>231</sup>

Die ersten neunzehn Takte des Stückes beinhalten interessanterweise keine Angabe zur Dynamik, nur den Hinweis *pesante*, sie bleiben jedoch zunächst durch die improvisatorisch

---

<sup>226</sup> Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 2007, S. 263.

<sup>227</sup> Ebd., S. 263.

<sup>228</sup> Ebd., S. 273.

<sup>229</sup> Ebd., S. 279.

<sup>230</sup> Ebd., S. 273.

<sup>231</sup> Ebd., S. 280.

bzw. rezitativisch anmutende Gestaltung und die häufig tiefe Lage düster und statisch im Charakter. Bewegung kommt durch die Triolenfiguren und das *poco accelerando* mit dem ersten Wechsel zum 7/4 Takt in T. 20. Zwei Mal wechselt dieser bewegtere 7/4 Takt mit dem Oktavmotiv des Anfangs im 5/4 Takt ab, bevor mit T. 26 eine großangelegte rhythmisch, harmonische und dynamische Steigerung beginnt.

Notenbeispiel 8: Erstes und zweites Motiv des Anfangs (T. 1–7).

Auf diese Kulmination folgt in T. 58 ein neuer Abschnitt, der in der Version von 1835 nicht enthalten ist. Liszt greift hier abermals auf eine frühere Komposition zurück und fügt eine Bearbeitung des 129. Psalms *De profundis* ein, die er 1834-1836 für eine größere Komposition für Klavier und Orchester mit dem Titel *De profundis, Psaume instrumental* vorgesehen hatte.<sup>232</sup> Nachdem Liszt den Plan zu dieser Komposition aufgegeben hatte, experimentierte er in den Jahren zwischen 1847 und 1853 damit, die Psalmvertonung in den *Totentanz* bzw. die neueren Versionen der *Harmonies* Kompositionen zu übernehmen, letztlich fand sie jedoch nur Eingang in *Pensées des morts*.<sup>233</sup> Hier erklärt sich auch die Verbindung zu Lamennais, denn dieser lässt die Anfangszeilen des Psalms in dem schon erwähnten *Les morts* von den Sühnenden sprechen.<sup>234</sup> Liszt fügt seiner Komposition an der entsprechenden Stelle den Text des Psalms bei. Erstmals schreibt er an dieser Stelle des Stückes Generalvorzeichen und die vier Takte stehen eindeutig in der Tonart Es-Dur. Die ersten zwei Takte sind mit einem Pedal zusammengefasst, die Dynamik ist durchgehend *ff* und die ersten zwei Takte sind von acht-, die zweiten zwei Takten von sechsstimmigen Akkorden geprägt. Der deklamierende Charakter der Stelle gewinnt durch die tiefe Lage und die großen Notenwerte weiters an

<sup>232</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXIII.

<sup>233</sup> Ebd., S. XXIII.

<sup>234</sup> Ebd., S. XXIII.

Nachdruck. In manchen Ausgaben (nicht in der Urtext-Fassung von Henle) ist auch diese Stelle *recitativo* überschrieben. Dieses Beispiel würde die Verbindung der instrumentalen Rezitative zur Idee des Psalmodierens, auf die an anderer Stelle verwiesen wurde, verdeutlichen. Die nachfolgenden vier Takte stellen eine Überleitung bzw. Rückführung zum Tempo I und den Motiven des Anfangs dar, nun allerdings mit dem Vorzeichen für G-Dur, zunächst aber in H-Dur.

Notenbeispiel 9: *De profundis* Abschnitt in *Pensées des morts* (T. 58–61).

G-Dur wird erst mit dem nächsten, thematisch neuen Abschnitt ab T. 85 erreicht. So wie in Lamartines Gedicht scheint an dieser Stelle in Liszts Komposition ein musikalischer Hoffnungsschimmer der Düsternis und Verzweiflung der vorangegangenen Takte zu trotzen. Eine völlig neue, ruhige, teils heitere Stimmung wird durch die neue Tonart und Gestaltung erreicht, das Tempo ist *adagio* und zusätzlich findet sich die Anweisung *cantabile assai*. Die linke Hand spielt weit angelegt Arpeggien, die rechte Hand eine schlichte, oft auf Tonrepetitionen basierende Oberstimme und Akkordzerlegungen in Triolen als Mittelstimme. Die Struktur dieser Stelle erinnert an ähnliche Vorbilder in Werken anderer Komponisten. Tripathi verweist auf eine Ähnlichkeit zu Beethovens cis-Moll Sonate op. 27 Nr. 2,<sup>235</sup> wobei auch eine gewisse Nähe zu Schuberts Ges-Dur Impromptu op. 90 Nr. 3 zu erkennen ist.

<sup>235</sup> Tripathi: Franz Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses": The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle, S. 67–68.



Notenbeispiel 10: G-Dur Thema (T. 85–89).

Diese Struktur bleibt bis über einen langen Abschnitt erhalten und ändert sich erst mit T. 126. Nun wird die rechte Hand in meist vierstimmigen Akkorden geführt, die melodische Gestaltung der Oberstimme entspricht jedoch der Figur ab T. 85. Die linke Hand übernimmt die triolische Bewegung, allerdings in größeren Akkordzerlegungen. Eine letzte Veränderung folgt mit T. 161. Die Melodie kehrt in die mittlere Lage zurück (im Abschnitt zuvor Oberstimme der rechten Hand meist in der drei- bis viergestrichenen Oktav). Die langen Melodienoten in der Oberstimme der rechten Hand werden durch Akkordrepetitionen in den Mittelstimmen und Oktaven bzw. Akkorde in der linken Hand begleitet. Auch hier erklingt in der linken Hand wieder das absteigende dreitönige Motiv des Anfangs (T. 166 und T. 170). Mit T. 176 kommt die achtstimmige, choralartige Struktur des *De profundis* Abschnitts wieder, mit T. 183 kehrt das Stück in das Bassregister des Anfangs zurück. Die Oberstimme repetiert g, die nun nur mehr fünf Unterstimmen wechseln noch (wie auch zu Beginn gibt es hier eine harmonische Tendenz nach c-Moll), die letzten vier Takte sind lediglich ein vierstimmiges g im dreifachen *piano*.

Obwohl die Komposition wie auch das Gedicht Lamartines zum Ende hin eine hellere Farbe, einen leichteren Charakter aufweist, so kehrt zum Schluss doch das Hauptthema, das dumpfe Register und die unspezifische Harmonik wieder. Durch diesen Rückbezug in den letzten Takt, sowohl zum *De Profundis* Abschnitt als auch zum Beginn der Komposition entsteht eine thematische Geschlossenheit, wie sie beispielsweise in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* nicht zu finden ist, obwohl der Einstieg der Komposition einen weitaus stärker improvisatorischen Charakter aufweist. Auch wenn Liszt in der späteren Fassung auf die innovativen oder fast schon avantgardistischen Züge der ersten Version dieses Stückes, das Fehlen von Takt- und Tonart, verzichtet, sind diese doch zu einem gewissen Grade noch im Geist der Komposition erhalten. Sie verdeutlichen vor allem zu Beginn der Komposition das Gefühl der Haltlosigkeit, Trauer und Verzweiflung, das Lamartines Verse so deutlich aussprechen.

### *Hymne de l'enfant à son réveil*

Wie auch bei *Pensées des morts* stellt Liszt der Komposition *Hymne de l'enfant à son réveil* keinen Ausschnitt aus Lamartines Gedicht voran, nur der Titel verweist auf das siebte Gedicht des *livre premier*. In Lamartines *Harmonies poétiques et religieuses* finden sich insgesamt neun Werke, die im Titel als „Hymne“ bezeichnet werden. Allein im *livre premier* sind es vier: *L'hymne de la nuit*, *Hymne du matin*, *Hymne de l'enfant à son réveil* und *Hymne du soir dans les temples*. In der Fassung von 1847/48 hatte Liszt zwei weitere dieser Gedichte vertont, *Hymne de la nuit*<sup>236</sup> war als zweites und *Hymne du matin* als drittes Stück des Zyklus vorgesehen, in der endgültigen Fassung blieb schließlich nur *Hymne de l'enfant à son réveil* erhalten. Bemerkenswert ist, dass in allen der Liszt'schen Fassungen und Konzepten der *Harmonies* (außer der ersten, die nur aus einem Stück bestand) *Hymne de l'enfant à son réveil* zu finden ist. Es ist nach der Veröffentlichung von 1835 das erste weitere vollständig erhaltene Stück, das Teil des Zyklus werden sollte. Diese Fassung wird auf Herbst des Jahres 1840 datiert.<sup>237</sup> Aus einem Brief an Marie d'Agoult geht hervor, dass das Stück damals den vom Original leicht abweichenden Titel *Prière d'un enfant à son réveil* trug. In dieser Version von 1840 sind über den letzten Takten die Worte „Et que nous ressemblons aux anges!“ zu lesen, die der letzten Zeile der elften Strophe von Lamartines Gedicht entsprechen.

Im Gegensatz zur verzweifelt düsteren Stimmung von *Pensée des morts* ist *Hymne de l'enfant à son réveil* sowohl in Lamartines Gedicht als auch Liszts musikalischer Darstellung von einer heiteren Schlichtheit gekennzeichnet, ähnlich zu manchen Abschnitten in Lamartines *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. Während dort der Autor seinen Glauben verstärkt im Einklang mit der Natur und dem einfachen Leben findet, so wird hier dem schlichten und ehrlichen kindlichen Glauben Ausdruck verliehen.

„O père qu'dore mon père !  
Toi qu'on ne nomme qu'à genoux !  
Toi, dont le nom terrible et doux  
Fait courber le front de ma mère !“<sup>238</sup>

Mit diesen ersten Zeilen beginnt Lamartines Gedicht. Auf ähnliche Weise gestalten sich die folgenden Strophen: Sie sprechen von einem Kind, das zu Gott betet, ohne noch so recht zu

---

<sup>236</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXI.

<sup>237</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>238</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 42.

wissen, was es darunter eigentlich verstehen soll („Toi, dont le nom terrible et doux“), einem Namen, schrecklich und süß zugleich, Trost und Furcht, Gnade und Strafe.

„On dit que ce brillant soleil  
N'est qu'un jouet de ta puissance ;  
Que sous tes pieds il se balance  
Comme un lampe de vermeil.“<sup>239</sup>

Die zweite bis vierte Strophe des Gedichts beginnt jeweils mit den Worten „On dit que [...]“, was ebenjene kindliche Denkweise darstellen soll, da das Kind wiedergibt, was ihm über Gott und Religion beigebracht wurde, auch wenn es selbst vielleicht noch keine genaue Vorstellung von der Bedeutung dieser Worte hat. Etwas artifiziell kindlich muten vielleicht die Strophen neun bis elf an:

„O Dieu ! Ma bouche balbutie  
Ce nom des anges redouté.  
Un enfant même est écouté  
Dans le chœur qui te glorifie ?

On dit qu'il aime à recevoir  
Les vœux présentés par l'enfance,  
A cause de cette innocence  
Que nous avons sans le savoir.

On dit que leurs humbles louanges  
A son oreille montent mieux ;  
Que les anges peuplent les cieux,  
Et que nous ressemblons aux anges !“<sup>240</sup>

Diese letzte Verszeile findet sich, wie schon erwähnt, über den letzten Takten der ersten vollständigen, aber nicht veröffentlichten Version von Liszts gleichnamiger Komposition. Über die Frage, worin genau die Faszination dieses Gedichts für Liszt lag, lässt sich nur spekulieren. Seine eigene, vom Glauben stark geprägte Kindheit mag ein Faktor sein. In dem von Liszt in den 1840er Jahren gebrauchten so genannten *Lichnowsky*-Skizzenbuch findet sich ein Konzept der Stückfolge für den Zyklus, wie er zum damaligen Stand geplant war, einschließlich Incipits der Werke. Das sechste der insgesamt sieben Stücke ist mit dem Wort „Raiding“, Liszts Geburtsort, versehen und Kaczmarczyk zufolge ist eine Verbindung mit der Komposition *Prière d'un enfant à son réveil* auf der Hand liegend.<sup>241</sup> 1840 waren auch bereits alle drei der gemeinsamen Kinder von Liszt und Marie d'Agoult geboren (Blandine

---

<sup>239</sup> Ebd., S. 42.

<sup>240</sup> Ebd., S. 43–44.

<sup>241</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XIV.

1835, Cosima 1837 und Daniel 1839), was womöglich auch einen Einfluss auf die Auseinandersetzung mit Lamartines Gedicht hatte.

Einfachheit und Schlichtheit zeichnen Lamartines Gedicht ebenso wie Liszt Komposition aus. Stenger stellt es in seiner Analyse an die Seite der Stücke *Ave Maria* und *Pater noster* und fasst alle drei unter dem Begriff „Einfachheit“ zusammen.<sup>242</sup> Er sieht in diesem Werk, in seiner satztechnischen Zurückhaltung, eine Ähnlichkeit zu Schubert.<sup>243</sup> Mit Sicherheit ist das Stück klanglich weniger idiomatisch für Liszts Stil, als die bisher besprochenen Werke. Es finden sich keine großen akkordischen Passagen, schnelle sequenzierte Läufe oder weit-ausladende arpeggienartige Begleitfiguren, stattdessen ist es eine romantische Tonsprache, die so auch bei anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Schubert, auf den Stenger verweist, oder auch Schumann anzutreffen wäre.

Auch formal ist das Werk leichter zu fassen und eine klare Zweiteiligkeit ist offenkundig. Der erste Teil beginnt im 6/8-Takt in As-Dur und ist *Poco allegretto* und *dolce cantabile* überschrieben, der zweite Abschnitt steht im 3/4-Takt, beginnend auf F-Dur mit der Tempo-bezeichnung *Andantino*. Die Grundtonart As-Dur stellt für Gifford und seine Theorie, wonach Liszt in religiösen Werken Kreuztonarten bevorzugte, ein gewisses Problem dar: „This is the only work in the religious category for which there is no apparent explanation for the absence of a setting in a sharp key.“<sup>244</sup> Für Gifford bleibt es ein Rätsel, warum Liszt in der späteren Version diese Tonart wählte, während die erste von 1840 in A-Dur stand. Bereits in der Version von 1847/48 aber steht das Stück in der auch für die endgültige Fassung geltenden Tonart As-Dur. Dass Liszt also sehr bewusst eine B-Tonart für ein Werk mit religiösem Bezug wählte zeigt, dass Giffords Theorie der Tonartensymbolik letztlich doch spekulativ bleibt und nicht immer mit der kompositorischen Realität kompatibel ist.

So wie die Tonart ist auch der thematische Beginn in den beiden späteren Fassungen identisch. Die mit dem großen Sext-Stieg beginnende Melodielinie übernimmt Liszt unverändert in die Version von 1853. Allerdings liegt sie in der früheren Fassung in der linken Hand, wenn auch in beiden Fällen in der ein- bis zweigestrichenen Oktav, während die rechte Hand einzelne, arpeggierte Akkorde dazu spielt. In der endgültigen Fassung liegt die Melodie in der rechten Hand und in der linken erklingen Akkordzerlegungen in Achtelbewegungen (siehe Notenbeispiel 11 und 12). Durch diese kleine Veränderung wird ein tieferer

---

<sup>242</sup> Für eine genauere Besprechung von Stengers stilistische Unterteilung des Zyklus siehe Kapitel 2.4.

<sup>243</sup> Stenger: *Franz Liszt - Harmonies poétiques et religieuses: Klang, Vielfalt, Expression*, S. 73–74.

<sup>244</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 51.

Klangraum erschlossen und somit eine etwas dunklere, zur ruhigen Stimmung passende, Klangfarbe erreicht, die zum Nocturne-artigen Charakter des Stückes passt. Ein ungewöhnlicher Aspekt des ersten Teils der Komposition, der ebenfalls schon in der Version von 1847/48 anklingt, sind die zwei kurzen E-Dur Einschübe in den Takten 42–49 und 95–98. Beide Male ist es eine chromatische Rückung bzw. Erhöhung der zuvor erklingenden Dominanttonart Es-Dur.



Notenspiel 11: *Hymne de l'enfant à son réveil* in der Fassung von 1847/48 mit dem Thema in der linken Hand (T. 1–13).



Notenspiel 12: *Hymne de l'enfant à son réveil* in der Fassung von 1853 mit dem Thema in der rechten Hand (T. 1–11).

Den zweiten Teil des Stückes hatte Liszt in der Version von 1847/48 zwar ebenfalls mit der neuen Taktart 3/4 versehen, verzichtete dort jedoch auf die neue Tempobezeichnung. Zusätzlich ist die Version von 1853 mit der Anweisung *pp dolcissimo* versehen. Der zweite Teil basiert auf einem akkordischen Motiv, das in einer Art Dialog in abwechselnd hohen bzw.

tieften Registern und häufig wechselnd zwischen Dur- und Moll-Harmonien erklingt. Auch hier ist ein gewisser Anklang an Schubert wahrzunehmen, mit Ausnahme der Takte 144–146 *crescendo e ritenuto*, in der der Komponist der *Invocation* klar hervortritt. Der Schluss der Komposition ist bemerkenswert, da hier eine plagale Kadenz in den abschließenden *ppp* As-Dur Klang führt.

*Hymne de l'enfant à son réveil* mag kompositorisch und formal weniger gewichtig erscheinen wie manche der bisher besprochenen Kompositionen. Es ist mit 171 Takten auch deutlich kürzer als Werke wie beispielsweise *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. Vor allem der Blick auf die Entstehungsgeschichte machte jedoch deutlich, dass Liszt dem Werk eine große Bedeutung zumaß. Es ist das erste nach dem 1835 veröffentlichten Stück, das vollständig erhalten geblieben ist. In der Version von 1847/48 ähnelt es in der formalen Anlage und im harmonischen und motivischen Material bereits sehr der endgültigen Fassung von 1853. Zartheit, Klarheit und Schlichtheit prägen das Werk auf mehreren Ebenen, ohne jedoch dabei ins Kindlich-Naive zu verfallen, wie es der Titel vielleicht erwarten ließe. Während *Bénédiction de Dieu dans la solitude* womöglich als Ausdruck des Glaubens des erwachsenen, reifen Komponisten gesehen werden kann, steht *Hymne d'enfant à son réveil* für jenen ursprünglichen, kindlichen Glauben, der Liszt ein Leben lang beeinflussen sollte.

### *Andante lagrimoso*

Das vorletzte, neunte Stück des Zyklus stellt in gewisser Weise einen Gegensatz zu *Pensée des morts* und *Hymne de l'enfant à son réveil* dar, da diese zwar im Titel den Gedichten Lamartines entsprechen, ihnen allerdings kein Gedichtausschnitt vorangestellt ist, während *Andante lagrimoso* nur eine Satzbezeichnung ist, Liszt dieser Komposition jedoch einige Zeilen von Lamartines Gedicht *Une larme ou consolation* hinzufügte. Liszt wählt die ersten zwei Strophen dieses neunten Gedichts des *livre premier*, um sie seiner Komposition voranzustellen:

„Tombez, larmes silencieuses,  
Sur une terre sans pitié ;  
Non plus entre des mains pieuses,  
Ni sur le sein de l'amitié !

Tombez comme une aride pluie  
Qui rejaillit sur le rocher,

Que nul rayon du ciel n'essuie,  
Que nul souffle ne vient sécher.“<sup>245</sup>

Eine Ähnlichkeit zu *Pensée des morts* ist, dass auch diesem Stück zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Entstehungsprozesses unterschiedliche Gedichte als Vorlage dienten. In der Fassung des Zyklus von 1847/48 findet sich die Komposition unter dem Titel *La Lampe du temple ou l'âme présente à Dieu*.<sup>246</sup> Es handelt sich dabei um das dritte Gedicht des *livre premier* und in dieser früheren Fassung sind sowohl der Titel als auch die erste Strophe des Gedichts der Komposition vorangestellt:

„Pâle lampe du sanctuaire,  
Pourquoi, dans l'ombre du saint lieu,  
Inaperçue et solitaire,  
Te consumes-tu devant Dieu ?“<sup>247</sup>

Der markanteste musikalische Unterschied der beiden Fassungen ist der Wechsel der Tonarten von g-Moll in *La lampe du temple* nach gis-Moll in *Andante lagrimoso*. Kaczmarczyk glaubt, dass die Begründung für das Fehlen des Titels in der späteren Version darin liegt, dass Liszt einer möglichen Verwechslung mit dem 1850 erschienenen *Consolations*-Zyklus vorbeugen wollte, der Bezug zum Inhalt ist jedoch durch das *lagrimoso* in der Satzbezeichnung gegeben.

Während *Pensée des morts* in den verschiedenen Fassungen sehr grundlegende kompositorische Transformationen aufweist, ist die Struktur der beiden Fassungen des *Andante lagrimoso* weitgehend gleich. Es ist daher interessant, diese zwei hier verwendeten unterschiedlichen literarischen Vorlagen zu vergleichen. Die beiden Gedichte weisen zwar durchaus Ähnlichkeiten auf, vor allem in formaler Hinsicht, gleichzeitig unterscheiden sie sich jedoch auch stark, vor allem hinsichtlich ihres Charakters und ihrer Stimmung. *La lampe du temple* umfasst 65 Verse, *Une larme* 61, beide gehören somit zu den weniger umfangreichen Gedichten Lamartines. Weiters sind beide in Strophen zu je vier Versen zusammengefasst, in sehr regelmäßiger und auch ähnlicher Silbenzahl. Auch inhaltlich lassen sich gewisse Parallelen erkennen. In beiden Gedichten geht es um den festen Glauben des Autors und die Kraft und den Trost, den er daraus zieht. In *La lampe du temple* wird dies anhand der Symbolkraft dargestellt, die für den Autor von den brennenden Lichtern in der Kirche ausgehen. In den Strophen sieben bis acht wird dies deutlich:

---

<sup>245</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 54.

<sup>246</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXIV.

<sup>247</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 26.

„Peut-être, brillantes parcelles  
De l’immense création,  
Devant son trône imitent-elles  
L’éternelle adoration.

Et c’est ainsi, dis-je à mon âme,  
Que de l’ombre de ce bas lieu,  
Tu brûles, invisible flamme  
En la présence de ton Dieu.“<sup>248</sup>

In *Une larme ou consolation* geht es vor allem, wie der Titel schon nahelegt, um den Trost, den der Autor in Gott und seinem Glauben findet. Besonders anschaulich wird dies in den letzten drei Strophen:

„Ton bras céleste nous attire  
Comme un ami contre son cœur ;  
Le monde, qui nous voit sourire,  
Se dit : D’où leur vient ce bonheur ?

El l’âme se fond en prière  
Et s’entretient avec cieux,  
Et les larmes de la paupière  
Sèchent d’elles-mêmes à nos yeux,

Comme un rayon d’hiver essuie,  
Sur la branche ou sur le rocher  
La dernière goutte de pluie  
Qu’aucune ombre n’a pu sécher.“<sup>249</sup>

Bemerkenswert ist, wie schon bei anderen Stücken des Zyklus, welche Ausschnitte der Gedichte Liszt auswählte. Denn weder aus der ersten Strophe von *La lampe du temple*, noch aus der von *Une larme* geht jenes von Lamartine am Ende seines Gedichts vermittelte Gefühl von Trost und Vertrauen und Dankbarkeit zu Gott hervor. Stattdessen wählt Liszt, wie schon in *Pensée des morts*, jene Ausschnitte, die eine düstere und, vor allem bei *Une larme*, traurige bis trostlose Stimmung vermitteln. Auch die Tatsache, dass Liszt den zweiten Teil des Titels des Gedichts, *Consolation*, ausließ, verstärkt diesen Eindruck.<sup>250</sup>

Diesen Charakter weisen auch die Anfänge beider Fassungen der Komposition (siehe Notenbeispiel 13 und 14) auf. Die kurzen, eintaktigen Phrasen, der synkopierte Rhythmus der rechten Hand, der portato Anschlag, die Pausen und Seufzermotive, all diese Elemente kombiniert, symbolisieren Trauer, sie sind sogar an der Grenze zu einer klangmalerischen

---

<sup>248</sup> Ebd., S. 27.

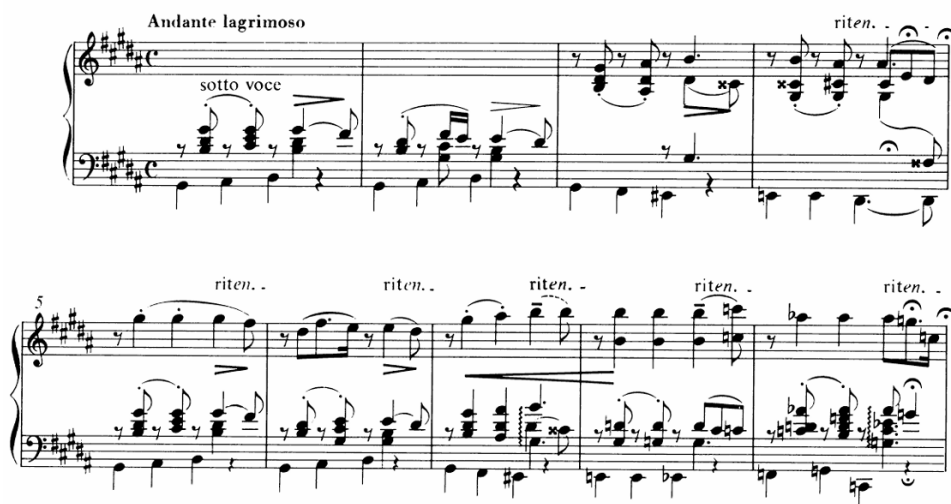
<sup>249</sup> Ebd., S. 56.

<sup>250</sup> Auch wenn hier, wie schon erwähnt, natürlich die pragmatische Überlegung keine Verwechslung zu den *Consolations*-Kompositionen zuzulassen womöglich auch eine Rolle spielte.

Darstellung des Schluchzens oder Jammerns. Vermutlich ließ diese Assoziation Liszt die literarische Vorlage wechseln, da der Bezug zu einem Gedicht, dessen Titel schon „eine Träne“ bedeutet, nur umso passender erschien.



Notenbeispiel 13: Die ersten Takte aus *La lampe du temple* in der Fassung von 1847/48, hier in g-Moll (T. 1–7).



Notenbeispiel 14: Die ersten Takte aus *Une larme* in der Fassung von 1853, nun in gis-Moll (T. 1–9).

Der motivische Charakter der linken Hand ist in dieser Komposition besonders auffällig. Für Gifford basiert das ganze Stück auf dem „three-note motive“ in auf- oder absteigender Form.<sup>251</sup> Kaczmarczyk hingegen sieht in der Basslinie vielmehr eine Form des Lamento-Basses, der thematisch zu beiden Gedichten passen würde, weshalb der Wechsel der literarischen Vorlage ihr zufolge musikalisch gerechtfertigt wäre.<sup>252</sup> Den Tonartenwechsel begründet sie mit einer Zuordnung der Komposition zu den Stücken des Zyklus in

<sup>251</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 53.

<sup>252</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXIV.

Kreuztonarten.<sup>253</sup> Für Gifford würde durch die Kreuztonart der religiöse Bezug deutlicher. Wenn man seiner Theorie, nach der Liszt bevorzugt Kreuztonarten für religiöse Kontexte wählte, folgen möchte, könnte eine mögliche Begründung für den Tonartenwechsel auch darin liegen, dass der Textausschnitt der zweiten Version keinen so deutlichen religiösen Bezug aufweist, wie andere Gedichte z. B. *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, durch den Tonartenwechsel wäre die Symbolik damit aber auf anderer Ebene gestärkt. Allerdings verweilt das mit 99 Takten nicht besonders lange Stück nicht in der Tonart gis-Moll. Auf den gis-Moll beginnenden A-Teil, basierend auf dem motivischen Material des Anfangs, folgt ein B-Teil in C-Dur (wobei dieser Teil sofort stark moduliert) und ein C-Teil in As-Dur. Mit T. 88 kehrt die Komposition jedoch zur Ausgangstonart gis-Moll und einer Reprise des Anfangsmotivs zurück. Der *dolcissimo* B-Teil in C-Dur sticht vor allem durch seinen Registerwechsel in die hohe Lage (Melodie in der dreigestrichenen Oktav) heraus, der As-Dur Abschnitt bringt den einzigen *forte* „Ausbruch“, der ansonsten meist *p* bis *ppp* gehaltenen Komposition mit sich. Wie schon bei *Hymne de l'enfant à son réveil* handelt es sich weniger um ein Werk, in dem pianistische Virtuosität oder Liszt'sche Klanggewalt im Vordergrund stehen, sondern vielmehr um eine in sich gekehrte musikalische Meditation.

---

<sup>253</sup> Für eine detailliertere Diskussion möglicher inhaltlicher Zusammenhänge bzw. Gruppierungen innerhalb des Zyklus siehe Kapitel 2.4.

## 2.2 Religiöse Kompositionen

### *Ave Maria*

*Ave Maria* ist das zweite Stück in Liszts Zyklus und steht somit zwischen den beiden von Lamartine inspirierten Kompositionen *Invocation* und *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. In Umfang und kompositorischer Gestaltung ist es eindeutig kürzer und schlichter gehalten als das vorangehende bzw. nachfolgende Werk. Dies gilt für alle drei der religiösen Kompositionen, neben *Ave Maria* auch für *Pater noster* und *Miserere d'après Palestrina*. Ebenso ist allen drei Kompositionen eigen, dass Liszt den Text des lateinischen Gebets in den Notentext einbindet und im Gegensatz zu den von Lamartines Gedichten inspirierten Stücken nicht nur voranstellte, sondern den Gebetstext tatsächlich über die Melodiestimme der rechten Hand schreibt.

Im Falle von *Ave Maria* und *Pater noster* mag dies auch mit der Entstehungsgeschichte der Werke zusammenhängen. Beide erschienen nämlich 1846 zunächst als Kompositionen für Chor, das *Pater noster* für Männerchor und *Ave Maria* für gemischten Chor und ad libitum Orgelbegleitung.<sup>254</sup> Doch geht das musikalische Material von *Ave Maria* auf noch viel frühere Konzepte zurück. Einer Skizze aus dem Jahr 1835/36 lassen sich bereits die einleitenden Takte der späteren Komposition entnehmen und in einem Brief an Marie d'Agoult notiert Liszt 1842 die Anfangszeile des Hauptteils, der mit allen späteren Fassungen übereinstimmt.<sup>255</sup> In den erhaltenen Skizzen der Fassung des Klavierzyklus von 1847/48 ist die Klavierfassung des *Ave Maria* nicht zu finden. Ein Bericht über einen Besuch Liszts 1846 in Szekszárd (Sechshard) und Pécs (Fünfkirchen), in dem erwähnt wird, Liszt hätte auf der Orgel das *Ave Maria* aus seinem Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* gespielt, lässt jedoch die Vermutung aufkommen, dass das Werk bereits in dieser Fassung des Zyklus enthalten war.<sup>256</sup>

Die Komposition steht in B-Dur und beginnt mit einer 17 taktigen Einleitung, bevor mit T. 18 der Hauptteil mit dem thematischen Material von 1842 und dem darüber notierten Gebetstext beginnt. Auch wenn in den ersten Takten kein Text steht, so lässt sich die rhythmische Gestaltung der Einleitung eindeutig vom Sprachrhythmus des Gebets ableiten (siehe Notenbeispiel 15). Die Einleitung beginnt mit *pp* Oktaven auf f in der rechten Hand, durch

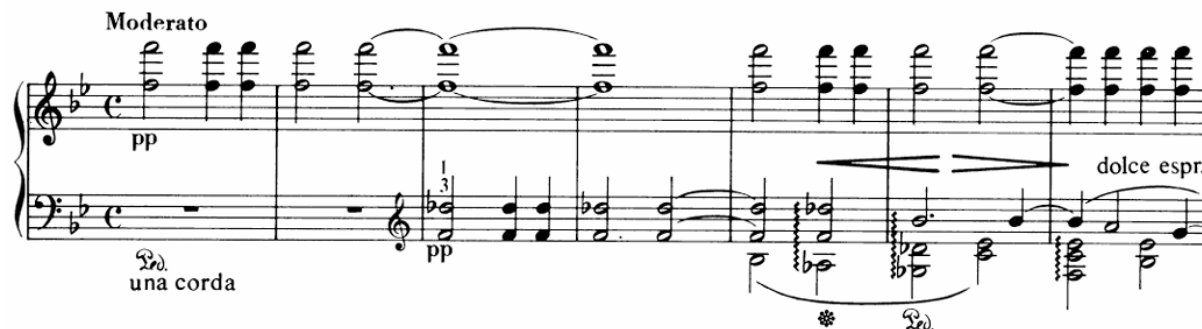
---

<sup>254</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XXII.

<sup>255</sup> Ebd., S. XXII.

<sup>256</sup> Ebd., S. XXII.

das Einsetzen der linken Hand mit der Sext f–des in T. 3 und b in T. 5 rückt die Musik harmonisch in den b-Moll Tonraum. Das Ende der Einleitung wird mit T. 14 erreicht, T. 15 weist eine ganztaktige Pause mit Fermate auf und die Takte 16 und 17 bilden eine Überleitung zum eigentlichen Hauptteil, deren Aufgabe vor allem ein Registerwechsel in die tiefere Lage ist.



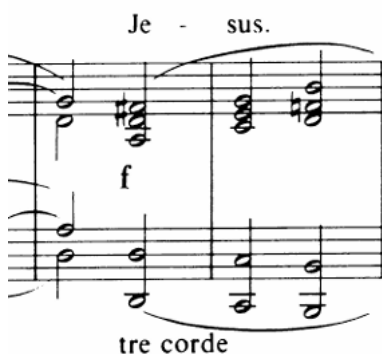
Notenbeispiel 15: Einleitung im Rhythmus des Gebetstextes (T. 1–7).

Der erste Abschnitt des Hauptteils umfasst 16 Takte und bezieht sich auf den Textabschnitt „Ave Maria, gratia plena“. Dieser Textabschnitt wird in vier Takten vertont, nach dem einfachen Prinzip einer melodischen Oberstimme und begleitenden Mittelstimmen, mit einem harmonischen V-I Pendel über einem Orgelpunkt B in der Bassstimme. Die folgenden fünf Takte führen das Hauptthema fort, bevor es ab 27 wiederholt wird, mit der leichten Veränderung einer Imitation der Sopranstimme im Alt. Der erste Abschnitt schließt in T. 33 auf D-Dur, der Dominante zum folgenden Teil in G-Dur.

Der nächste Textabschnitt „Dominus tecum!“ überschreibt die Takte 33–35, an dieser Stelle nur von der linken Hand als Einzelstimme gespielt, entsprechend der Tenorstimme in der Chorversion. Es wechseln nun bis T. 45 einstimmige Passagen mit akkordischen, achtstimmigen ab, ähnlich dem Wechsel zwischen Kantoren- und Gemeindegesang im Gottesdienst. Mit T. 45 folgt der nächste Abschnitt des Gebets „benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus.“. Das Wort „Jesus“ ist, nach Gifford, mit einer Variante des Kreuzmotivs musikalisch dargestellt, in diesem Fall bestehend aus der Intervallfolge Halbtonschritt – kleine Terz.<sup>257</sup> Ein zweites Mal findet sich das Kreuzmotiv in dieser Komposition im folgenden Abschnitt entsprechend dem Text „Sancta Maria, Mater Dei“ an der Stelle des „Mater Dei“, abermals in der Version Halbtonschritt – kleine Terz. Gifford betont auch,

<sup>257</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 47–48.

dass obwohl die Grundtonart des Stückes B-Dur ist, diese beiden Motive in D-Dur bzw. Fis-Dur, also Kreuztonarten, in Erscheinung treten (siehe Notenbeispiel 16 und 17).<sup>258</sup>



Notenbeispiel 16: Kreuzmotiv 1 (T. 54–55).



Notenbeispiel 17: Kreuzmotiv 2 (T. 71–74).

Motivisch weist die Stelle des „Sancta Maria“ das gleich Material auf, wie das „Ave Maria“ zu Beginn des Hauptteils, nun allerdings in h-Moll. Ein neuer Abschnitt beginnt mit T. 78. Hier kehrt das Motiv der Einleitung auf b zurück. Der Textabschnitt „Ora pro nobis“ ist abermals mit dem Motiv des „Ave Maria“ auskomponiert, jedoch in Es-Moll. In T. 87 erklingt ein einzelner Ton (ges<sup>4</sup>) in der linken Hand, der Ausgangspunkt für eine chromatische Basslinie über fast zwei Oktaven ist. Diese markante Stelle ist dem Wort „peccatoribus“ unterlegt. Das althergebrachte Symbol der absteigenden Chromatik für Schmerz und Trauer wird genützt, um das Flehen der Sünder zu verdeutlichen. Mit T. 103 kehrt das „Ave Maria“ Motiv des Hauptteils wieder, nun auch erneut in der Grundtonart B-Dur.

Ein letzter Abschnitt beginnt mit T. 119 und dem Textteil „nunc et in hora mortis nostrae. Amen.“. Dieser Textteil wird mit sechs Takten musikalisch dargestellt, die Takte 126–131 sind eine exakte Wiederholung dieser Phrase, auch der Textabschnitt wird ein zweites Mal notiert. Die Gestaltung ist choralartig, akkordisch und durch die *portato* Spielanweisung sehr deklamatorisch. Die Schlusstakte ab T. 134 sind *più lento* und *dolce* überschrieben und kombinieren die Motive der Einleitung und des „Ave Maria“ Hauptteils. Mit T. 138 schließt das Stück in B-Dur, über den im Pedal gehaltenen Schlussakkord erklingt zum Schluss eine letzte einstimmige Melodielinie *perdendosi* in der rechten Hand und schließt schließlich in T. 141 auf b<sup>4</sup>.

Mit dieser Komposition zeigt sich eine andere Bezugnahme auf textliche Vorlagen als in den von Lamartine beeinflussten Kompositionen. Auch hier wäre es möglich gewesen lediglich

<sup>258</sup> Ebd., S. 47–48.

den Titel des Gebets anzugeben, um bestimmte religiöse Zusammenhänge herzustellen, doch schien es Liszt bedeutend, der Musik exakte Textausschnitte zuzuordnen. Womöglich auch deshalb, weil dem Stück die Vokalversion von 1846 zu Grunde liegt. (Liszt verfährt in anderen Klavierwerken basierend auf Vokalkompositionen wie beispielsweise den Liedbearbeitungen auf gleiche Weise.) Während mit den Kompositionen, die mit Gedichtausschnitten und -titeln Lamartines versehen sind, allgemeine Stimmungen vermittelt werden, lässt sich bei diesen religiösen Kompositionen nun eher von einer programmatischen Textausdeutung sprechen.

### *Pater noster*

Das zweite Stück in der Gruppe der religiösen Kompositionen, das insgesamt fünfte Stück des Zyklus, ist das *Pater noster*. Mit nur 53 Takten ist es eine der kürzesten Kompositionen des Zyklus und sicherlich die kompositorisch und pianistisch am schlichtesten gehaltene. Als Vorlage diente, wie auch schon beim *Ave Maria*, eine Version für (Männer-)Chor und Orgel aus dem Jahr 1846 und in der Fassung des Zyklus von 1847/48 ist die Klavierversion schon weitgehend mit der später veröffentlichten übereinstimmend. Das melodische Material ist, Gifford zufolge, auf einer gregorianischen Melodie basierend, den exakten Ursprung nennt er dabei jedoch nicht.<sup>259</sup> In der Version von 1847/48 trägt die Komposition den Titel *Pater noster d'après la psalmodie de l'église*.

Wie auch schon im *Ave Maria* bestimmen die Textabschnitte des Gebets die musikalischen Einheiten. Der erste Abschnitt von T. 1–21 ist mit dem Text „Pater noster qui es in caelis sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra.“ überschrieben. Die Komposition steht in C-Dur und beginnt mit einer einstimmigen Melodiestimme in der rechten Hand, die aus drei aufsteigenden Tönen (c–d–e) besteht, dem Prototyp von Giffords „three-note motive“ (siehe Notenbeispiel 18). Hier zeigt sich der erste Unterschied zur Fassung von 1847/48, denn dort sind diese ersten Takte (mit Ausnahme des ersten Tons) bereits vier- bis fünfstimmig, ähnlich einem Chorsatz, ausgesetzt. In diesem ersten Abschnitt entsteht auch der einzige Unterschied hinsichtlich der Länge der Komposition, in der Fassung von 1847/48 ist er einen Takt länger, wodurch das gesamte Stück dort

---

<sup>259</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 51.

eine Länge von 54 Takten aufweist. (Der Textabschnitt „Fiat voluntas tua“ ist in der früheren Version einen Takt länger.) Der Abschnitt schließt in T. 21 auf G-Dur.



Notenbeispiel 18: Anfangstakte des *Pater noster* mit dem „three-note motive“ (T. 1–5).

Der größte satztechnische Unterschied findet sich im folgenden Teil „Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris“, der in der Fassung von 1853 den Takten 22–38 entspricht. In der Fassung von 1847/48 ist dieser Abschnitt, so wie der erste akkordisch, choralartig gestaltet, in der späteren Version wird eine etwas bewegtere Mittelstimme in Form von Achtelnoten eingeführt.

Der letzte Abschnitt beginnt mit T. 39 entsprechend dem Textabschnitt „Et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos a malo. Amen“. Mit T. 39 setzt, so wie zu Beginn des Stückes, eine einstimmige Melodie ein, diesmal jedoch in der linken Hand und über vier Takte. Die Melodie schließt an den D-Dur Schluss des zweiten Abschnitts in T. 38 an, mit den letzten sieben Takten kehrt das Stück in die Ausgangstonart zurück und schließt in C-Dur. Der einstimmige Abschnitt der Takte 39–42 findet sich so, mit kleinen rhythmischen Abweichungen, bereits in der Fassung von 1847/48. Diese vier Takte werden nun eine kleine Terz höher wiederholt. In der ersten Fassung in Oktaven in beiden Händen und *forte*, dort wird auch der Textabschnitt „Et ne nos inducas in tentationem:“ wiederholt. In der späteren Fassung wird die Melodie ebenso eine Terz höher sequenziert, allerdings einstimmig in jeder Hand, mit einem *crescendo* zum *forte* in T. 47 und ohne eine Wiederholung des Textes. Es ist der einzige Abschnitt in dieser Komposition, über dem kein Text steht. Einer der auffälligen Unterschiede zur *Ave Maria* Komposition ist, dass diese auch Musikabschnitte ohne Text aufweist, was wiederum den etwas längeren Umfang dieses Stückes erklärt. Ein letzter Unterschied zwischen der früheren und späteren Fassung des *Pater noster* liegt schließlich in den Schlusstakten, die in der Version von 1847/48 mit einem *ritardando* in T. 52 und der Tempobezeichnung *Largo* für das „Amen“ in den letzten zwei Takten versehen ist, während in der späteren Veröffentlichung lediglich ein *ritardando* über dem „Amen“ der letzten zwei Takte zu finden ist.

In seiner Kürze und Schlichtheit sticht das *Pater noster* im Zusammenhang des Zyklus sicherlich heraus, eine Offenkundigkeit, auf die auch Stenger verweist:

„Grundsätzlich entsteht die Frage, wie eine derartige Einfachheit des Klaviersatzes möglich wurde. Dieses *Andante* könnte sich als mittelschweres oder auch leichtes Vom-Blatt-Spiel eignen, ist aber inhaltlich zu ernst oder zu wenig zugänglich, um im pädagogischen Rahmen Verwendung zu finden. Im großen Konzertsaal wirkt es verloren, und Hörer, die sich auf breit angelegte melodische Entfaltung oder atmosphärische Schönheit eines Klavierklanges einstellen, können hier nur enttäuscht werden.“<sup>260</sup>

Dass es sich bei den Kompositionen der *Harmonies poétiques et religieuses* nicht um pädagogische Werke handelt, liegt auf der Hand und auch die geringe Wirkmacht des *Pater noster* als Einzelkomposition im Vergleich zu anderen Konzertstücken ist evident. Die Bedeutung ist vielmehr im Gesamtkonzept des Zyklus zu suchen. Denn mit Vertonungen des *Ave Maria* und des *Pater noster* bezieht Liszt die zwei bedeutendsten Gebetstexte des katholischen Glaubens in seinen Zyklus mit ein. Sie symbolisieren, und zwar gewichtig, das Adjektiv des „religiösen“ im Titel des gesamten Zyklus, weshalb kompositorische und pianistische Avanciertheit vor Inhalt und Symbolkraft des Gebetstextes in den Hintergrund treten.

#### *Miserere d'après Palestrina*

Das achte Stück des Zyklus trägt den Titel *Miserere d'après Palestrina*, der in Wahrheit jedoch mehr Rätsel als Erklärungen über die Herkunft des musikalischen Materials, das dieser Komposition zu Grunde liegt, aufgibt. In der Fassung von 1847/48 geht diese Komposition dem *Pater noster* voran, im Gegensatz zu diesem, erfährt das *Miserere d'après Palestrina* jedoch bis zu Veröffentlichung des Zyklus von 1853 noch einige grundlegende Veränderungen. Die frühere Version umfasst lediglich 24 Takte, die spätere 43. Was beide Fassungen vereint ist das vermeintlich von Palestrina stammende Thema, das das motivische Material liefert und den Aufbau des Stückes bestimmt.

Die Herkunft dieses Themas ist und bleibt zu einem gewissen Grad rätselhaft. Eine ausführliche Abhandlung über die Ursprünge dieses Zitats findet man in Zsuzsanna Domokos' Aufsatz *Miserere d'après Palestrina: Die Geschichte eines musikalischen Zitats von der Sixtinischen Kapelle bis zu Liszts Komposition*. Liszt übernahm die musikalische Vorlage vermutlich einer Veröffentlichung in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem

---

<sup>260</sup> Stenger: *Franz Liszt - Harmonies poétiques et religieuses: Klang, Vielfalt, Expression*, S. 71.

Jahre 1824. Allerdings waren unter dem gleichen Titel, kompositorisch jedoch mit kleinen Abweichungen, bereits in den Jahren 1810 und 1818 in der gleichen Zeitschrift Veröffentlichungen des Materials erschienen.<sup>261</sup> Aus Anmerkungen des Redakteurs Friedrich Rochlitz zu den beiden früheren Ausgaben geht hervor, dass die Komposition aus dem Gedächtnis bzw. dem Gehör nach notiert wurde, entsprechend der Aufführung in der Sixtinischen Kapelle in Rom und es sich nicht um die Kopie einer Originalkomposition handelt.<sup>262</sup> Der Autor dieser Niederschrift wird nicht genannt, aus Rochlitz Beschreibung lässt sich jedoch vermuten, dass es sich nicht um einen professionellen Komponisten handelt.<sup>263</sup> Domokos zieht in ihrer Arbeit nun die Jahrbücher des päpstlichen Chors zu Hilfe, in denen der Ablauf der Zeremonien der Karwoche ausführlich dokumentiert ist. Daraus ergibt sich, dass ab dem Jahr 1805 ausschließlich die Miserere Vertonungen von Gregorio Allegri und Tommaso Bai zur Aufführung gebracht wurden.<sup>264</sup> Domokos zieht daraus den Schluss, dass der Autor der Veröffentlichung in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* auch gleichzeitig der Komponist selbst ist und nicht Palestrina.<sup>265</sup>

Domokos verweist noch auf eine mögliche „Verwechslung“ des Titels. In Italien hatte sich im 19. Jahrhundert durchgesetzt unter dem Begriff „alla Palestrina“ Werke im Stil Palestrinas oder der römischen Schule zu verstehen bzw. ihn als Synonym für Kompositionen in der Musiksprache des Stile antico zu verwenden.<sup>266</sup> Domokos sieht deshalb die Möglichkeit, dass die in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichte Komposition, die dort als *Miserere von Palestrina* bezeichnet wird, ursprünglich als *alla Palestrina* bezeichnet war und durch die ungenaue Übersetzung das Missverständnis entstanden wäre, es handle sich tatsächlich um eine Komposition Palestrinas.<sup>267</sup>

Ob sich Liszt dieser Problematik der Autorschaft bewusst war, lässt sich schwerlich klären. Mit Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass sein Besuch der Sixtinischen Kapelle und das Erleben der dortigen Chortradition, während eines Romaufenthalts 1839, großen Eindruck auf ihn machten. Domokos geht so weit, dass sich das Erlebnis der besonderen Aufführungsweise des Chors und die akustischen Verhältnisse auf seinen Kompositionsstil auswirkten,

---

<sup>261</sup> Zsuzsanna Domokos: „Miserere d'après Palestrina: Die Geschichte eines musikalischen Zitats von der Sixtinischen Kapelle bis zu Liszts Komposition“, in: *Studia Musicologica* 48, No. 1/2 (2007): S. 45–59. <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.1-2.3>, S. 46, Zugriff: 27. 06. 2024.

<sup>262</sup> Ebd., S. 47.

<sup>263</sup> Ebd., S. 48.

<sup>264</sup> Ebd., S. 50.

<sup>265</sup> Ebd., S. 52.

<sup>266</sup> Ebd., S. 53.

<sup>267</sup> Ebd., S. 54.

was in Werken wie dem *Miserere d'après Palestrina* deutlich wird.<sup>268</sup> In Bezug auf die Gestaltung des *Miserere* formuliert es Domokos folgendermaßen: „Liszt bearbeitete das Miserere-Thema variationsartig, und zwar zuerst im tiefen Register, mit düsteren Trauerfarben, dann in ätherischer Höhe. Diese Dualität ist ausgesprochen dem Einfluss der Sistina-Vortragsweise zu verdanken.“<sup>269</sup> Diese Form der kompositorischen Gestaltung ist eine für Liszt sehr typische. Das gleiche Thema mit unterschiedlichen Begleitmustern, in unterschiedlichen Registern und Klangfarben zu gestalten, findet sich in vielen seiner Kompositionen. Ähnliche Prinzipien ließen sich auch schon in anderen Werken des Zyklus wie beispielsweise *Bénédiction de Dieu dans la solitude* feststellen. Die Frage bleibt jedoch, ob dieses Stilelement tatsächlich durch Liszts Erlebnisse in der Sixtinischen Kapelle bedingt ist.

Domokos glaubt dieses Argument durch eine Parallele zur Behandlung des *De Profundis* Zitats in der Komposition *Pensée des morts* belegen zu können, indem sie die Veränderungen in den unterschiedlichen Fassungen ebenjenes Werkes vergleicht. Das Thema des *De Profundis* Zitats aus *Pensée des morts* ist im gleichen Skizzenbuch zu finden, wie das des *Miserere*. Beide Themen sind ähnlich im Aufbau und zur Skizze des *De Profundis* findet sich auch ein Hinweis auf die Aufführung im Wechselgesang zwischen zwei Chören.<sup>270</sup> In dem Entwurf zum *De Profundis* Klavierkonzert aus dem Jahr 1834 wird das Thema noch nicht in diesen charakteristischen Registerwechseln gebracht, in dem 1853 veröffentlichten *Pensée des morts* jedoch schon.<sup>271</sup> Mit Sicherheit ist dies eine auffallende Veränderung des Themas in zwei Kompositionen. Die Ähnlichkeit zwischen den zwei Themen (*De Profundis* und *Miserere*), die grundsätzlich der Chor- oder Kirchenmusik angehören und somit als Zitat auch eine programmatische Rolle übernehmen, ist ebenso auffallend. Allerdings müsste vermutlich noch eine gründlichere Untersuchung der Klavierwerke vor Liszts Besuch der Sixtinischen Kapelle 1839 erfolgen, um festzustellen, ob dieses Stilelement tatsächlich erst danach aufscheint.

Sicherlich spielt das Element der Registerwechsel in *Miserere d'après Palestrina* aber eine wichtige Rolle, und zwar sowohl in der Fassung von 1847/48 als auch in der späteren Veröffentlichung. Die erste Version der Komposition beruht generell nur auf dem Prinzip der Wiederholung des zwölftaktigen Themas in einem höheren Register. Die etwas ausgedehntere Fassung von 1853 wiederholt das Thema insgesamt dreimal und fügt eine Coda von T.

---

<sup>268</sup> Ebd., S. 55–56.

<sup>269</sup> Ebd., S. 55.

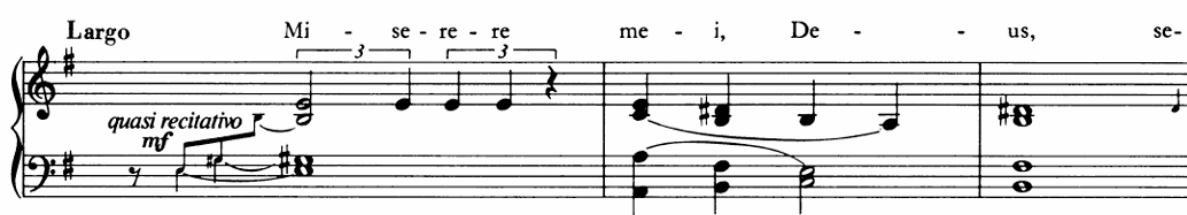
<sup>270</sup> Ebd., S. 55.

<sup>271</sup> Ebd., S. 56.

37–43 an. Der Text „Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum miserationem tuam, dele iniquitatem meam.“ ist in beiden Versionen beim ersten Erklingen des Themas hinzugefügt.

Von den drei religiösen Werken in den *Harmonies poétiques et religieuses* ist *Miserere d'après Palestrina* zwar das kürzeste, pianistisch aber sicherlich das anspruchsvollste. Während *Ave Maria* und *Pater noster* beide sehr choralartig gestaltet sind, erinnert das *Miserere d'après Palestrina* klanglich in vielen Passagen an andere virtuose Klavierstücke Liszts. Dieser Umstand hängt auch mit der formalen Gestaltung zusammen. Die beiden erstgenannten Stücke sind entlang des Textes des Gebets komponiert und reagieren musikalisch auf den Inhalt der textlichen Vorlage. In *Miserere d'après Palestrina* ist dieser erste Schritt der Textausdeutung bereits zuvor von anderer Hand geschehen und Liszt verarbeitet nun diese musikalische Vorlage. In diesem Sinne ist das *Miserere* typischer für Liszts Stil und Kompositionsweise als die beiden anderen religiösen Kompositionen.

Allerdings weist auch dieses Werk, vor allem auf Grund der musikalischen Vorlage, einige Besonderheiten auf. Als Generalvorzeichen ist ein Kreuz angegeben, was nach e-Moll deuten würde, das Stück tendiert jedoch gleich von Beginn an nach E-Dur. Gifford zufolge ist dies durch die modale Notation der Vorlage bedingt.<sup>272</sup> Das Stück weist weiters keine Taktart auf, die rhythmische Gestaltung leitet sich vielmehr von der textgebundenen Gestaltung der Vorlage ab. Lediglich der Hinweis *Largo* dient als Anhaltspunkt zur Gestaltung des Tempos des Themas.



Notenbeispiel 19: *Miserere* Thema zu Beginn des Stückes (T. 1–3).

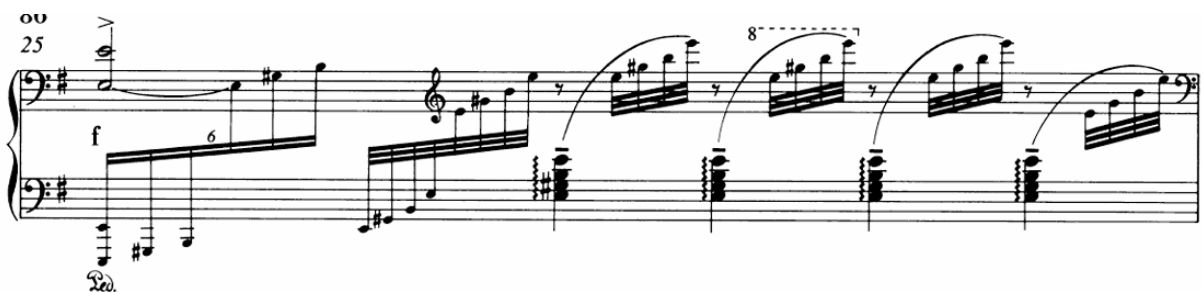
Die ersten zwölf Takte präsentieren das rezitativisch anmutende Thema in der Oberstimme der rechten Hand in der kleinen bis eingestrichenen Oktav. In der ersten „Variation“ setzt das Thema in der zweigestrichenen Oktav ein. Dieser zweite Eintritt des Themas erfolgt in der linken Hand, die rechte Hand begleitet in schnellen und leichten *pp* Sechzehntelfiguren, die wie ein Tremolo in der hohen Lage des Klaviers einen schwirrenden Effekt hervorrufen,

<sup>272</sup> Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, S. 53.

auch unterstützt durch die *poco più mosso* Anweisung. Die zweite „Variation“ erklingt im *forte*, nun wieder in der gleichen, tieferen Lage wie zu Beginn. Das Thema liegt nun abwechselnd in der rechten und linken Hand und wird durch schnelle Zweiunddreißigstel Akkordzerlegungen umspielt. Es entsteht ein fast etüdenartiger Charakter, der sich auch in der mit T. 37 einsetzenden Coda fortsetzt und in einen akkordischen *fortissimo* Schluss auf E-Dur in T. 43 führt.



Notenspiel 20: Zweiter Themeneinsatz (T. 13).



Notenspiel 21: Dritter Themeneinsatz (T. 25).

*Miserere d'après Palestrina* weicht von den bisher thematisierten Kompositionen des Zyklus vor allem dadurch ab, dass sich Liszt hier nicht nur auf eine textliche, sondern auch auf eine musikalische Vorlage von anderer Hand bezieht. Eine Vorgehensweise, die häufig in seinen Klavierwerken, beispielsweise den Opernparaphrasen, Liedbearbeitungen, Paganini Etüden, etc. zu finden ist. Während die Schlichtheit der zwei anderen religiösen Werke durch die „programmatische“ Bedeutung ihres Textes zu erklären ist, wodurch sich auch die Bedeutung ihres Stellenwertes im Gesamtzyklus ergibt, ist dies bei *Miserere* etwas anders gewichtet. Entscheidend ist hier womöglich weniger die textliche Vorlage des Psalms, sondern vielmehr die Symbolkraft der Person Palestrinas. Die Komposition ist demnach weniger oder zumindest nicht ausschließlich als Gebet, sondern auch als Hommage an diesen für die Kirchenmusik so wichtigen und vorbildhaften Kompositen zu sehen. Dass die musikalische Vorlage dabei wahrscheinlich nicht von Palestrina selbst stammt, ist somit sogar zweitrangig, da es um den von ihm beeinflussten Kompositionsstil geht. Liszts Vorgehensweise Werke

anderer Komponisten als Grundlage für seine eigenen Kompositionen zu nutzen, wurde zeitweise kritisiert. Doch zeigen diese Bezugnahmen zum einen Liszts eigene musikalische Vorbilder und Vorlieben und sie bilden insgesamt einen wichtigen und sehr individuellen Aspekt seines Schaffens ab. Dennoch muss gesagt werden, dass *Miserere d'après Palestrina* eine etwas untypische und auch schwierige Vorlage aufweist, was sich auch in der Komposition niederschlägt. Weder wird dort die pianistische Virtuosität von Bearbeitungen wie *La campanella* oder *Erlkönig* erreicht noch die orchestrale Klangwelt von *Isoldes Liebestod*. Dies ist zum Teil sicherlich durch die schlichtere musikalische Vorlage begründet. Die Idee Palestrinas Stil in einem virtuoson Klavierwerk darzustellen, muss wahrscheinlich in gewisser Weise ein Widerspruch bleiben und kann deshalb nicht die Wirkung der großen Opern- oder Liedbearbeitungen erreichen.

## 2.3 Anders inspirierte Kompositionen

### *Funérailles*

Zwei Kompositionen scheinen auf den ersten Blick aus dem Konzept der *Harmonies poétiques et religieuses* herauszufallen: *Funérailles* und *Cantique d'amour*. Beide weisen keine offensichtliche Verbindung zu Lamartines Gedichtzyklus auf und ebenso wenig lassen ihre Titel eine religiöse Konnotation erkennen. Besonders *Funérailles*, das neben *Bénédiction de Dieu dans la solitude* vermutlich das bekannteste Stück des Zyklus ist, hat hinsichtlich seiner Bedeutung immer wieder für Diskurse gesorgt. Grund dafür ist der von Liszt hinzugefügte Untertitel des Stückes *October 1849*. Der Mittelteil der Komposition ab T. 109 erinnert sehr offensichtlich an die berühmte Oktavenpassage aus Chopins As-Dur Polonaise Op. 53, was zur Folge hatte, dass der Untertitel häufig als Hinweis auf eine Hommage an den im Oktober 1849 verstorbenen Komponisten gedeutet wurde. Jedoch handelt es sich hierbei um ein Missverständnis, dem schon Lina Ramann in ihrem *Liszt-Pädagogium* entgegenzuwirken suchte:

„Die Funeralien komponierte Liszt auf der Altenburg zu Weimar im Jahr 1850. Die äußere Veranlassung bot der Wunsch seiner fürstlichen Freundin, der Fürstin Jeanne Elisabeth Carolyne von Sayn-Wittgenstein, von ihm ein Seitenstück zu Chopin's Trauermarsch zu besitzen. Das dem Opus beigefügte Datum: «Oktober 1849» veranlaßte die Annahme: Liszt habe sie im Andenken an seinen um diese Zeit geschiedenen Freund Chopin geschrieben. Dem ist nicht so. Seine Totenfeier gilt dreien seiner Freunde: dem Fürsten Lichnowsky, dem Grafen Ludwig Batthyányi und Grafen Ladislaus Teleki – alle drei politische Opfer, deren eines, Graf Ludwig Batthyányi, im Oktober 1849 auf Befehl Haynaus zum Tode durch den Strang verurteilt wurde, jedoch erschossen werden mußte. Seinem Freunde Chopin erbaute Liszt einen Tempel mit seinem Buch gleichen Namens.“<sup>273</sup>

In Ramanns Aussage steckt viel Richtiges, doch ist es auch nicht korrekt, die musikalische Verbindung zu Chopins Polonaise vollkommen abzustreiten. In ihrem Artikel *The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's "Symphonie révolutionnaire" and the Cycle "Harmonies poétiques et religieuses"* verweist Kaczmarczyk darauf, dass Liszt selbst seinem Schüler August Göllicher gegenüber erwähnte, die musikalische Idee von Chopins Komposition übernommen zu haben.<sup>274</sup> In dieser detaillierten Darstellung der Entstehungsgeschichte von *Funérailles* zeigt Kaczmarczyk, dass, obwohl Liszt mit diesem Werk vor

---

<sup>273</sup> Ramann: *Liszt-Pädagogium. II. Serie*, S. 3.

<sup>274</sup> Adrienne Kaczmarczyk: „The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's "Symphonie révolutionnaire" and the Cycle "Harmonies poétiques et religieuses"“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 35, Fasc. 4 (1993 - 1994), S. 370.

allem den für die ungarische Revolution gestorbenen Helden gedenken wollte, einige Elemente der Komposition eine Verbindung zur polnischen Revolution aufweisen. Vor allem wird deutlich, dass die Ursprünge dieses Werkes ebenso in Liszts Pariser Jahren um 1830 zu finden sind wie die erste Auseinandersetzung mit Lamartines Gedichten und die Inspiration für den Zyklus.

Dieser Umstand ist besonders interessant, da er jene auf ersten Blick fehlende Verbindung zum restlichen Zyklus relativiert. In keiner der früheren Fassungen findet sich eine Komposition oder Skizze, die den Titel oder musikalisches Material von *Funérailles* aufweist. Allerdings zeigt Kaczmarczyk in ihrer Arbeit eine eklatante Verbindung zu einem von Liszt lange geplanten symphonischen Werk, der *Symphonie révolutionnaire*, auf. Der erste Plan zu dieser Symphonie entstand unter den Eindrücken der Julirevolution in Paris und wurde sehr viel später erneut aufgegriffen, anlässlich der ungarischen Revolution 1848/49. Die einzige erhaltene Skizze zu *Funérailles* ist eine der Bassfigur der Takte 24–40 und findet sich in dem sogenannten *Ce qu'on entend*-Skizzenbuch, zwei Seiten nach den Skizzen zur *Symphonie révolutionnaire*.<sup>275</sup> Da Liszt in diesem Skizzenbuch ansonsten nur Ideen zu symphonischen Werken notierte, geht Kaczmarczyk davon aus, dass auch dieser Einfall zunächst für einen Satz der Symphonie gedacht war, einen der „ungarischen“ Sätze genauer gesagt.<sup>276</sup> Wie bei vielen Kompositionen Liszts ist die Skizzenlage zu diesem letztendlich nicht abgeschlossenen Werk komplex. Allerdings geht hervor, dass ein Satz mit dem Titel *Rákóczi et Dombrowski* geplant war, der sich somit auf die beiden ungarischen und polnischen Nationalhelden bezog, sowie die mit ihren Namen verbundenen Märsche.<sup>277</sup> Liszt plante also eine musikalische Analogie zwischen der polnischen und ungarischen Revolution in seiner Symphonie herzustellen. Eine weitere Verbindung zu diesem symphonischen Werk ist eine stilistische Ähnlichkeit von *Funérailles* zum ersten Satz *Marche funèbre*, der später als *Héroïde funèbre* veröffentlicht wurde. Der ursprüngliche Titel des Klavierstückes war zunächst auch *Marche funèbre* und wurde erst kurz vor der Veröffentlichung von Liszt in *Funérailles* umgewandelt.<sup>278</sup>

Der Bezug zur polnischen Revolution entstand allerdings nicht erst 1848/49 durch die ungarische. Liszt machte in den 1830er Jahren in Paris die Bekanntschaft vieler polnischer Exilanten, unter ihnen der Schriftsteller Adam Mickiewicz. Mickiewicz Werk *Les Livres de*

---

<sup>275</sup> Ebd., S. 368.

<sup>276</sup> Ebd., S. 368.

<sup>277</sup> Ebd., S. 368.

<sup>278</sup> Ebd., S. 369.

*la Nation polonaise et des Pèlerins polonais* von 1832 wurde zur „Bibel“ der polnischen Exilanten und hatte auch auf Liszt sowie viele seiner Zeitgenossen und Weggefährten entscheidenden Einfluss.<sup>279</sup> Im zweiten Teil dieses Buches vertritt Mickiewicz die Ansicht, das polnische Volk hätte stets die christlichen Ideale von Freiheit und Gerechtigkeit gelebt und würde nun als „Christus der Nationen“ für die Sünden anderer sterben, aber wieder auferstehen als Land von Liebe, Frieden und Gerechtigkeit.<sup>280</sup> Dieser Teil des Werkes erschien in Frankreich in einer Übersetzung von Montalembert, Lamennais‘ Mitherausgeber der Zeitschrift *L’Avenir*. Kaczmarczyk zufolge beeinflusste Mickiewicz‘ Arbeit Lamennais‘ *Paroles d’un croyant* von 1834 maßgeblich.<sup>281</sup>

*Funérailles* ist nach Kaczmarczyks Ansicht ein wichtiges und verbindendes Glied im Gesamtkonzept des Zyklus, da darin die revolutionären, liberalen und demokratischen Ideen, die Liszts Pariser Zeit so sehr prägten, zum Ausdruck kommen.<sup>282</sup> Diese von der ungarischen Revolution erneut ausgelösten Gedanken und Gefühle, die Liszt und Lamartine, beide unter dem Einfluss Lamennais‘, prägten, werden in diesem Werk dargestellt. Lamartine selbst war 1848 nach der Revolution in Frankreich zum Außenminister und Kopf der Regierung geworden, der Höhepunkt seiner politischen Karriere. Liszt hatte sich nicht aktiv oder politisch in die Aufstände in Ungarn eingebracht. Eine Tatsache, die ihm durchaus Kritik einbrachte, so beispielsweise von Heinrich Heine. Der Untertitel von *Funérailles* ist Kaczmarczyk zufolge deshalb als eine musikalische Antwort auf Heines Angriff und sein Gedicht *Im Oktober 1849* zu verstehen.<sup>283</sup>

Diese vielen Hinweise machen doch deutlich, dass mit dem Untertitel *October 1849* nicht oder besser gesagt nicht nur eine Hommage an Chopin gemeint sein kann. Eine Doppeldeutigkeit des Titels ist aber durchaus möglich, da die musikalische Verbindung zur As-Dur Polonaise auf der Hand liegt. Diese musikalische Verbindung ist aber zugleich auch eine symbolische, denn mit dem „Zitat“ aus einer der bekanntesten Polonaisen Chopins, die auch den Beinamen *héroïque* trägt, wird der Bezug zur polnischen Revolution hergestellt. Zusätzlich muss bedacht werden, dass Chopin im 19. Jahrhundert vorrangig als Komponist gesehen wurde, der mit seinen Werken für seine Nation eintrat.<sup>284</sup> Dass Liszt diese Sympathien für die polnische Revolution und ihre Nationalhelden eher verschwieg, mag auch durch seine

---

<sup>279</sup> Ebd., S. 373–374.

<sup>280</sup> Ebd., S. 374.

<sup>281</sup> Ebd., S. 374.

<sup>282</sup> Ebd., S. 388.

<sup>283</sup> Ebd., S. 388–389.

<sup>284</sup> Ebd., S. 371.

Situation am Weimarer Hof bedingt gewesen sein. Maria Pavlova, die Gattin des Großherzogs Carl-Friedrich von Sachsen-Weimar, war Liszts wichtigste Unterstützerin in Weimar, aber gleichzeitig die Schwester des russischen Zaren Alexander, weshalb eine so offene Sympathieerklärung von Liszts Seite für Polen vermutlich nicht positiv aufgenommen worden wäre.<sup>285</sup>

Ein letztes Argument soll noch in Bezug auf die Verbindung zu Chopin genannt werden. Zwar wurde schon erwähnt, dass zu *Funérailles* so gut wie keine Skizzen erhalten sind und es in keiner der früheren Fassungen des Zyklus zu finden ist. Allerdings findet sich in den Skizzen der Version von 1845/46 eine geplante Gliederung der Satzfolgen, in der das sechste Stück den Titel „Chopin“ trägt.<sup>286</sup> Ob Liszt hier eine Bearbeitung eines Chopin-Themas oder ein Werk in dessen Stil geplant hatte, lässt sich leider nicht klären. Fakt ist aber, dass Liszt schon in einem sehr viel früheren Stadium der Komposition des Zyklus ein Werk in Verbindung zu Chopin geplant hatte.

Dieser an Chopins As-Dur Polonaise angelehnt Abschnitt bildet den Mittelteil von *Funérailles*. Die Komposition ist von Inhalt und Charakter her mit *Pensée des morts* vergleichbar, von Form und Aufbau her jedoch klarer bzw. in mancherlei Hinsicht konventioneller gehalten. Das Stück steht in der Tonart f-Moll, die gleiche Tonart von *Héroïde funèbre* und den Variationen über *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, weshalb Alan Walker dabei von „Liszt’s key of mourning *par excellence*“<sup>287</sup> spricht. Die Komposition beginnt mit einer 23 Takte langen Einleitung. Gleich zu Beginn wird die Begräbnisstimmung der Komposition durch einen Glockeneffekt auf den tiefen Basssaiten des Klaviers hervorgerufen. Die Töne Des und C<sub>1</sub> sind *forte, pesante* überschrieben und mit Akzentzeichen versehen, zusätzlich sorgt das lang gehaltene Pedal für die klangliche Resonanz, die an Kirchenglocken erinnert. In T. 9 wird diese Struktur der linken Hand zu einer Tremolofigur umgewandelt, weiterhin über dem Orgelpunkt c. Die rechte Hand wird durchwegs in Akkordfiguren gestaltet, die durch die rhythmische Gestaltung zunächst an ein Seufzermotiv erinnern, oder durch die Steigerung auch Schluchzen symbolisieren können. Insgesamt sind die ersten 23 Takte eine große Steigerung. Vor allem ab dem Einsetzten der Tremolofigur mit T. 9 beginnt eine große dynamische Entwicklung und langsame Höherlegung der Figuren der rechten Hand. Die Steigerung mündet schließlich in eine Art Fanfarenmotiv im Unisono der beiden Hände auf

---

<sup>285</sup> Ebd., S. 371.

<sup>286</sup> Kaczmarczyk: „Vorwort“, in: Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, S. XIX.

<sup>287</sup> Walker: *Franz Liszt. The Final Years 1861-1886*, S. 51–52.

Des im *fff* in T. 24. Die letzten Takte stellen eine Beruhigung und Rückführung in das tiefere Register dar und schließen auf dem Dominantseptakkord in T. 23.

**Introduzione**  
Adagio \*)

October 1849

Notenbeispiel 22: Glockenklänge zu Beginn der Einleitung (T. 1–3).

Nach einer *lunga pausa* beginnt der eigentliche Hauptteil der Komposition mit dem bereits erwähnten motivischen Material aus dem Skizzenbuch *Ce qu'on entend*. Das Motiv erklingt zuerst in der linken Hand beginnend auf C, abermals mit der Anweisung *pesante* und beginnt mit einem Auftakt C zur kleinen Sext As. Die folgenden drei Takte bewegt sich das Motiv nur im Umfang der kleinen Sext, erst mit T. 28 wird die kleine Non des erreicht, wodurch eine Verbindung zum Glockenklang vom Beginn der *Introduzione* hergestellt wird. In Kombination mit den akkordischen Begleitfiguren der rechten Hand entsteht ein tauermarschartiger Rhythmus. Mit T. 39 wird das Motiv in die rechte Hand gelegt und dort in Oktaven im höheren Register wörtlich wiederholt.

Mit T. 56 beginnt ein neuer Abschnitt der Komposition, der als Seitenthema bezeichnet werden kann und sehr traditionell in der Paralleltonart As-Dur gehalten ist. Dieser zweite Abschnitt des Hauptteils bildet einen starken Kontrast zum ersten. Die Charakterbezeichnung lautet *lagrimoso* und die Spielanweisungen sind *dolce*, *pp* und *una corda*. Die Stelle mutet nocturneartig und innig an, im Gegensatz zum extrovertierten Ausdruck von Trauer und Verzweiflung des ersten Abschnitts. Dieser „Seitensatz“ lässt sich in drei Teile gliedern, alle basierend auf dem gleichen motivischen Material, dass in Liszt'scher Manier unterschiedlich beleuchtet wird. Im ersten Abschnitt liegt die Melodie in der rechten Hand, die linke Hand weist ein gleichbleibendes Begleitmuster in Achteln auf. Im zweiten Abschnitt liegt die Melodie in der Mittelstimme der rechten Hand, die Oberstimme ergänzt die Achtelbewegung und die linke Hand eine akkordische Begleitung. Dieser zweite Abschnitt ist einen Halbton höher gelegt und steht in H-Dur. Mit T. 89 kehrt das Motiv zurück nach As-Dur, nun *mf* und in Oktaven in der rechten Hand, die linke Hand weist nun eine Basslinie als Gegenstimme auf (in den ersten beiden Abschnitten beginnt die Begleitfigur stets nach der Melodienote

auf die schwache Taktzeit). Beide Hände ergänzen die akkordischen Begleitstimmen in Achtelbewegung. Mit T. 100 beginnt mit der Anweisung *crescendo molto* eine weitere dynamische Steigerung bis ins *fff*, bevor dieser Klangrausch abbricht und mit T. 109 lediglich eine einstimmigen Triolenbewegung in der linken Hand einsetzt.

Notensbeispiel 23: Triolenbewegung im Mittelteil (T. 109–120).

Notensbeispiel 24: Entsprechende Stelle in Chopins Polonaise Op. 53 (T. 83–85).

Dieser Abschnitt von *Funérailles* ist es nun, der die Assoziation zu Chopins As-Dur Polonaise hervorruft. Die triolische Figur des-c-b, c-b-as bildet die Grundlage für die folgenden 24 Takte. Anschließend wird diese Figur transponiert und zunächst beginnend von f (T. 133) und dann von es (T. 138) in Oktaven geführt. Die in der rechten Hand erklingenden Akkordmotive haben fanfarenartigen Charakter. Mit T. 143 bricht die linke Hand aus dem repetitiven Begleitmuster aus in ein sechs Takte lang andauerndes neues Muster, bestehend aus einem Quintsprung und anschließender auf- und dann absteigender Chromatik. Der Abschnitt ab T. 143 ist *Allegro energico assai* und *ff* überschrieben und stellt eine erneute Steigerung dar. Den Höhepunkt bildet eine fünf Takte lange Oktavpassage in beiden Händen, die mit T. 155 auf des abbricht, bevor mit T. 156 das erste Motiv des Hauptteils wiederkehrt.

Die folgende Passage bis zum Schluss des Stückes in T. 193 stellt eine Art geraffte Wiederholung des bisherigen Materials dar. Mit T. 156 setzt das Motiv des Hauptteils von T. 24 ein, mit T. 177 erklingt das Seitenthema, *Più lento* und nun in E-Dur und mit T. 185 kehrt die

Triolenfigur in der linken Hand wieder. Es folgt eine letzte Steigerung zu T. 190 bevor das Stück im *pp* in f-Moll verschwindet.

Lina Ramann stellt die Gliederung von *Funérailles* folgendermaßen dar:

- „I. Introduction mit Glocken,
- II. Trauermarsch mit
- III. trioartigem Satz,
- IV. Triumph (Sieg über dem Tod), Trompeten und Fanfaren
- V. Wiederholung des Trauermarsches (Rekapitulation der Themen) in mächtigstem Ausdruck.“<sup>288</sup>

Diese „Rekapitulation“ der Themen zu Schluss ist eine besonders bemerkenswerte Art der Gestaltung. In einigen Kompositionen des Zyklus gereift Liszt zum Ende hin den Beginn der Komposition wieder auf (*Pensée des morts*), in anderen bringt eine Coda neues Material (*Bénédiction de Dieu dans la solitude*). Doch diese Art einer gesteigerten Zusammenfassung des musikalischen Materials ist im Gesamtzyklus auf jeden Fall einzigartig und mag zum großen Erfolg des Stückes beigetragen haben, ebenso wie seine pianistischen Herausforderungen (Oktavpassagen, große Sprünge, etc.) und klanglichen Innovationen (insbesondere die Glockenklänge zum Beginn der Komposition).

### *Cantique d'amour*

Das zehnte und letzte Stück des Zyklus *Cantique d'amour* weist ebenso wenig wie *Funérailles* eine offensichtliche Beziehung zu Lamartines Gedichten oder zu einem religiösen Thema auf. Vielleicht sogar noch weniger als *Funérailles*, da dieses dem Titel und Charakter nach thematisch zu Werken wie *Pensée des morts* oder *Andante lagrimoso* passt. Durch die Glockenklänge zu Beginn der Komposition entsteht bei *Funérailles* auch eine Assoziation mit Kirchenglocken und dem Begräbnisritual. *Cantique d'amour* hingegen ist dem Titel nach eher den poetischen als religiösen *Harmonies* zuzuordnen. Es handelt sich um ein sehr inniges, aber dennoch pianistisch forderndes und musikalisch bemerkenswertes Werk. Oder wie Alan Walker es ausdrückt: „[...] *Cantique d'amour*, behind whose bland title lurks music of haunting beauty which pianists in general have yet to discover.“<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> Ramann: *Liszt-Pädagogium. II. Serie*, S. 3.

<sup>289</sup> Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, S. 50.

Die Komposition steht in der Tonart E-Dur, die gleiche Tonart, mit der das erste Stück des Zyklus, *Invocation*, begonnen hat. Das Stück wird mit einer sechstaktigen Einleitung eröffnet, die zunächst in gis-Moll startet. Kilgore sieht dies als eine Verbindung zum bzw. Überleitung vom vorangegangenen Stück *Andante lagrimoso*.<sup>290</sup> Eine solche Überleitung zwischen Stücken ist an keiner anderen Stelle des Zyklus gegeben. Eher hat diese Einleitung einen rezitativisch atmosphärischen Charakter, der mit dem offenen Halbschluss nach H-Dur die Zuhörer\*innen auf das folgende, sehr intim gehaltene Stück einstimmen soll. Der nun folgende erste Teil der Komposition beruht, ganz in Liszts Stil, auf einer langen, fast nicht endenden wollenden Melodie in der Mittelstimme, die von leisen Arpeggien *quasi arpa* umspielt wird. Ungewöhnlich an dieser Struktur ist der Aufbau dieser Melodie, die aus einer sechs- und einer neuntaktigen Phrase besteht, wobei der Schluss im zehnten Takt zugleich der Beginn der Wiederholung der ersten Phrase ist. Mit T. 22 setzt eine Wiederholung dieses 15 Takte langen Abschnittes ein, wobei die Melodie nun in Oktaven geführt wird. Dieser etwas unproportionale Phrasenaufbau mag auch der Grund sein, weshalb das Stück beim ersten Hören etwas schwieriger zu fassen ist als andere Werke Liszts von ähnlichem Charakter und mag vielleicht auch zum geringeren Bekanntheitsgrad beigetragen haben.

Mit T. 46 beginnt ein neuer Abschnitt, der weiterhin auf einer melodischen Mittelstimme basiert, nun aber von akkordischen Achtelbewegungen in beiden Händen begleitet. Harmonisch beginnt der Abschnitt in B-Dur und auch die Taktart wechselt hier vom 3/4 zum 4/4 Takt. Mit T. 60 kehrt die ursprüngliche Taktart wieder und es folgt ein überleitender Abschnitt, bevor mit T. 79 die Melodie des Anfangs wieder eintritt. Ebenso wie zu Beginn erklingt sie in der Mittelstimme und wird nach 15 Takten in Oktaven wiederholt. Anders gestaltet ist jedoch die Begleitung. Während beim ersten Mal eine sehr durchsichtige, harfenartige Umspielung der Melodie, aufgeteilt zwischen den Händen, erklang, sind es nun ein breit angelegtes Arpeggio in der linken Hand und Akkorde in der rechten Hand. Bei den Akkorden handelt es sich pro Takt um eine Harmonie, die jedoch zwei Mal oktaviert wird und durch die Gestaltung der Triolen eine rhythmische Verschiebung der Schwerpunkte mit sich bringt (siehe Notenbeispiel 25 T. 79 ff). Mit T. 107 beginnt die Kadenz bzw. Coda des Stückes, die in sehr pianistischer Manier von Skalen und großen Akkorden gehalten ist. Dieses sehr dichte musikalische Geschehen endet schließlich nach einer großen Steigerung mit

---

<sup>290</sup> Kilgore: *Liszt's "Bénédiction de Dieu dans la solitude": Elements of transcendence and transformation in the context of the compositional evolution and musical structure of the "Harmonies poétiques et religieuses"*, S. 61.

*accelerando*, *stringendo*, *crescendo* und *rinforzando* mit einer mehrfachen Repetition im *ff* des E-Dur Dreiklages, harmonisch ebenso klar und eindeutig wie der Beginn des Zyklus.

Notenbeispiel 25: Überleitung und Wiedereintritt des Hauptthemas (T. 76–83).

*Cantique d'amour* wird generell als eine Hommage und Liebeserklärung an die Widmungsträgerin des Zyklus Carolyne von Sayn-Wittgenstein interpretiert. Liszt selbst schien dieses Stück sehr zu schätzen, denn es findet sich auch in seinen späten Jahren immer wieder auf Konzertprogrammen, beispielsweise bei einem Benefizkonzert für die Opfer einer großen Überschwemmung in Ungarn 1879<sup>291</sup> oder während seines letzten Aufenthalts in England 1886 an der Royal Academy of Music.<sup>292</sup> Obwohl die Beziehung zu Carolyne von Sayn-Wittgenstein in diesen letzten Jahren mehr als schwierig war, schien diese ihr gewidmete Komposition weiterhin große Bedeutung für Liszt zu haben.

Gerade durch diese biographischen Bezüge wird deutlich, dass die beiden zuletzt eingefügten Stücke, *Funérailles* und *Cantique d'amour*, weniger aus dem Zusammenhang des Zyklus fallen, als es auf den ersten Blick wirkt. Mit *Funérailles* stellt Liszt eine Verbindung zu den revolutionären und liberalen Ideen seiner frühen Jahre in Paris her, die sowohl für ihn als auch für Lamartine so wichtig waren. Und er gedenkt einem seiner musikalischen Ideale und Weggefährten jener Pariser Jahre, Chopin. *Cantique d'amour* schließlich ist eine Hommage an die Frau, die sein Leben für viele Jahre und vor allem jene Jahre der Entstehung der endgültigen Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* prägte. Carolyne von Sayn-

<sup>291</sup> Walker: *Franz Liszt. The Final Years 1861-1886*, S. 385–387.

<sup>292</sup> Ebd., S. 483–484.

Wittgenstein inspirierte die erneute Auseinandersetzung mit dem Stoff 1847 in Woronince und förderte und unterstützte Liszts Entwicklung als Komponist in den folgenden Jahren maßgeblich. Und nicht zuletzt war es auch der katholische Glaube, der beide auf so tiefe Weise verband und dem Liszt in diesem Zyklus ein Denkmal setzt.

## 2.4 Abschließende Überlegungen zur zyklischen Geschlossenheit der *Harmonies poétiques et religieuses*

Mit den *Harmonies poétiques et religieuses* liegt ein Zyklus vor, der auf Grund seiner Vielseitigkeit in seiner Gänze schwer zu fassen ist. Es handelt sich um zehn Stücke sehr unterschiedlichen Charakters, unterschiedlichen Ausmaßes und unterschiedlicher musikalischer Gestaltung. Die in dieser Arbeit dargestellte Gruppierung der Stücke basiert vorrangig auf deren außermusikalischen Vorlagen. Grund dafür war der Versuch, die Werke nach den im ersten Teil thematisierten Inspirationsquellen zu kontextualisieren. Abschließend sollen nun aber noch einige Überlegungen bezüglich des Gesamtzusammenhangs des Zyklus angestellt werden, um mögliche Zusammenhänge außerhalb oder zusätzlich zu den außermusikalischen Vorlagen aufzuzeigen.

Einige sehr interessante, wenn auch teils recht spekulative Ansätze zu dieser Frage finden sich in Kilgore's Dissertation. Sie nimmt in ihrer Interpretation eine Einteilung in Untergruppen vor, zum einen bedingt durch die Titel bzw. programmatischen Elemente, zum anderen auch durch eine Analyse der Tonartenbeziehungen und Tonartendeutungen (angelehnt an Merrick). Abschließend wird versucht, diese Elemente in Verbindung zu bringen mit der form- und charaktergebenden Idee des Requiems als Grundlage für den Zyklus.

Kilgore sieht den Zyklus unterteilt in ein Einzelstück und drei Gruppen von je drei Stücken. Das Einzelstück wäre ihr zufolge *Invocation*, das quasi als Einleitung für den ganzen Zyklus fungiert.<sup>293</sup> Die übrigen Stücke wären in Gruppen zu je drei Werken zusammengefasst, jede davon beginnend mit einem Gebet.<sup>294</sup> Die Struktur sähe demnach folgendermaßen aus:

|                   | Gruppe 1:                  | Gruppe 2:                | Gruppe 3:                          |
|-------------------|----------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| <i>Invocation</i> | <i>Ave Maria</i>           | <i>Pater noster</i>      | <i>Miserere d'après Palestrina</i> |
|                   | <i>Bénédiction de Dieu</i> | <i>Hymne de l'enfant</i> | <i>Andante lagrimoso</i>           |
|                   | <i>Pensée des morts</i>    | <i>Funérailles</i>       | <i>Cantique d'amour</i>            |

---

<sup>293</sup> Kilgore: *Liszt's "Bénédiction de Dieu dans la solitude": Elements of transcendence and transformation in the context of the compositional evolution and musical structure of the "Harmonies poétiques et religieuses"*, S. 101.

<sup>294</sup> Ebd., S. 101.

Inhaltlich würde diese Gruppierung in gewisser Weise sinnvoll erscheinen, zumindest bei den ersten beiden Gruppen lässt sich eine Ähnlichkeit im Aufbau nachvollziehen. Jede beginnt mit einem „tatsächlichen“ Gebetstext, gefolgt von einem „poetischen“ Gebet und schließt mit einem Stück, das mit Tod und Begräbnis in Verbindung steht. Bei der dritten Gruppe ist es etwas problematischer. Dass es sich bei dem *Miserere d'après Palestrina* nicht nur um eine Vertonung des Psalmtextes, sondern auch um eine musikalische Huldigung des „Vaters der Kirchenmusik“ handelt, wurde in Kapitel 2. 2 bereits dargestellt. *Andante lagrimoso* steht thematisch *Pensée des morts* und *Funérailles* in gewisser Weise nahe, allerdings steht es hier an zweiter statt an dritter Stelle in der Gruppe. Über die Bedeutung von *Cantique d'amour* wurde schon gesprochen und es ist offensichtlich, dass sich dieses Stück von den beiden „poetischen“ Gebeten, die von Lamartines Werken inspiriert sind, doch deutlich unterscheidet.

Kilgore versucht diese Gruppierung aber weniger durch inhaltliche Zusammenhänge, als vielmehr durch musikalische, genauer gesagt tonartenspezifische, zu erklären. Die Zusammenhänge zwischen den Kompositionen der ersten Gruppe leiten sich, Kilgore zufolge, aus den tonalen Stationen des *Ave Maria* ab, entsprechend den wichtigsten Wörtern des Gebetstextes. Daraus ergibt sich für sie folgende Gliederung:<sup>295</sup>

|           |       |         |           |              |                                |
|-----------|-------|---------|-----------|--------------|--------------------------------|
| Ave Maria | Jesus | Dominus | Mater Dei | peccatoribus | nunc et in hora mortis nostrae |
| B-Dur     | D-Dur | G-Dur   | b-Moll    | es-Moll      | g-Moll                         |
|           |       |         | /Fis-Dur  |              |                                |

Nicht ganz nachvollziehbar an dieser sonst recht schlüssigen Darstellung der Tonarten der einzelnen Abschnitte, ist die Folge von „Ave Maria“ zu „Jesus“ zu „Dominus“, da der Text lautet: „Ave Maria, gratia plena Dominus tecum! Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus“.<sup>296</sup> Daher entspricht die Abfolge der Wörter „Ave Maria“, „Dominus“, „Jesus“. Das „Dominus tecum“ in T. 33–35 ist mit einem einstimmigen

<sup>295</sup> Ebd., S. 102.

<sup>296</sup> Die Schreibweise des Textes ist der Komposition Liszts entnommen:

Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München: Henle Verlag 1999, S. 10–13.

Melodieabschnitt auskomponiert, mit dem Tonmaterial d-c-h-a. Der Abschnitt davor schließt auf D-Dur, die mit T. 36 folgenden Akkorde in G-Dur. Dementsprechend ist der einstimmige Abschnitt zu „Dominus tecum“ eher dominantisch zum folgenden G-Dur zu deuten. Dieser „Dominus“-Abschnitt ist jedoch für Kilgores weitere Schlussfolgerungen wenig relevant, weshalb diese Unklarheit nicht so sehr ins Gewicht fällt. Sie versucht nun zu zeigen, dass sich die Tonarten der anderen Stücke der ersten Gruppe aus diesen tonalen Stationen der *Ave Maria* Komposition ergeben.

Die wichtigsten Tonarten in *Bénédiction de Dieu dans la solitude* sind Fis-Dur (Hauptteil), D-Dur (*Andante*) und B-Dur (*Più sostenuto quasi preludio*). Der Ton Es wird im Oktavmotiv des Beginns von *Pensée des morts* prominent erreicht und die Dur-Variante im *De profundis* Abschnitt. Ab dem *tempo I* T. 66 tendiert das Stück eindeutig nach G-Dur. Dementsprechend wären alle wichtigen tonalen Zentren des *Ave Maria* in den anderen beiden Stücken wieder erreicht.<sup>297</sup> Die Großterzverwandtschaft zwischen den Tonarten von *Bénédiction* (Fis – Ais/B – D) deutet Kilgore als Symbol für Perfektion.<sup>298</sup> Liszts Umarbeitung von *Pensée des morts*, das in dieser endgültigen Version eine eindeutigere Tonalität aufweist als in der ersten Fassung, hängt nach Kilgores Theorie mit der Beziehung zu den anderen Stücken der Gruppe zusammen.<sup>299</sup>

Die Problematik an dieser Deutung ist, dass sie nicht immer nach gleichen Prinzipien erfolgt. Die Tonarten der Abschnitte von *Bénédiction* sind sehr klar und finden sich auch tatsächlich an relevanten Stellen des *Ave Maria*. In *Pensée des morts* findet sich jedoch kein relevanter Abschnitt in es-Moll, und auch das es-Moll in der *Ave Maria* Komposition hat eine eher durchgangsartige Bedeutung, da dort die absteigende chromatische Basslinie beginnt (worauf Kilgore auch selbst verweist). Auch nicht eindeutig ist die Zuordnung der Tonart beim Wort „Dominus“, weshalb eigentlich g-Moll die Tonart für *Pensée des morts* sein müsste, entsprechend dem Abschnitt „nunc et in hora mortis nostrae“, und nicht G-Dur. Von der zeitlichen Abfolge der Entstehung der Stücke her wäre es möglich, dass sich Liszt auf *Ave Maria* bezog, da dieses schon 1846 in der Version für Chor erschien. Gleichzeitig wird dadurch aber deutlich, dass es vermutlich nicht von vornherein für den Zyklus gedacht war oder zumindest, dass eine solche komplexe Beziehung zu den anderen Kompositionen nicht von Beginn an intendiert war.

---

<sup>297</sup> Ebd., S. 102–103.

<sup>298</sup> Ebd., S. 102.

<sup>299</sup> Ebd., S. 103.

Ebenso bleibt es in den folgenden zwei Gruppen schwierig, eine stringente Verbindung zwischen den Tonarten zu finden, auch wenn manche Elemente durchaus eine Verwandtschaftsbeziehung aufzuweisen scheinen.<sup>300</sup> Kilgore geht nun weiter und versucht die gesamte Abfolge des Zyklus programmatisch zu deuten. Der Aufbau des Requiems wäre ihr zufolge als programmatische Grundlage zu denken, wobei *Invocation* dem *Introitus*, *Funérailles* dem *Dies Irae*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude* dem *Sanctus/Benedictus* (wenn auch an falscher Stelle im Zyklus) und *Miserere d'après Palestrina* und *Cantique d'amour* den letzten vier Teilen des Requiems entsprächen.<sup>301</sup>

Ausgehend von dieser grundlegenden Struktur betrachtet sie den ganzen Zyklus als Darstellung der biblischen Idee von Sündenfall, Wiedergeburt und Erlösung. Die drei Gruppen von Stücken würden dabei den drei „Themen“ entsprechen.<sup>302</sup> *Bénédiction de Dieu* würde demzufolge Eden repräsentieren, *Funérailles* die Sünden der Menschen (die Ermordung der ungarischen Revolutionshelden) und *Andante lagrimoso* und *Cantique d'amour* schließlich die Erlösung.<sup>303</sup>

Diese Elemente sind zu einem gewissen Grad natürlich in den *Harmonies poétiques et religieuses* zu finden, nicht zuletzt deshalb, weil sie einige der grundlegenden Ideen des Christentums und dementsprechend einem Werk solch religiösen Charakters inhärent sind. Die tatsächliche Problematik solcher Deutungen liegt jedoch in einem anderen, nämlich einem musikästhetischen Aspekt. Kilgore geht davon aus, dass es sich bei den *Harmonies* um einen Zyklus handelt, der von Liszt tatsächlich intendiert war als solcher in seiner Gesamtheit oder zumindest entsprechend der vorgenommenen Gruppierungen vorgetragen zu werden:

„The placement of the prayers and the introductory nature of the *Invocation* would suggest performance of the cycle in which the three groupings are intact. The entire cycle contains about eighty minutes of music, difficult to play (and listen to) in one sitting without a break, though not impossible. Breaking the cycle in a place other than before a prayer, or worse, changing the order in which the pieces are performed, would alter the musical value Liszt placed upon their arrangement. Also, while some of the pieces, such as the *Bénédiction*, are beautiful when played as a single piece, their context played within the cycle as a whole may enhance the individual musical effect of each.“<sup>304</sup>

Eine solche Annahme entspringt einer Zeit, in der das Publikum gewöhnt ist, an einem Konzertabend den gesamten ersten Band von Bachs *Wohltemperierten Klavier* oder alle *Préludes*

---

<sup>300</sup> Ebd., S. 104.

<sup>301</sup> Ebd., S. 107.

<sup>302</sup> Ebd., S. 111.

<sup>303</sup> Ebd., S. 111.

<sup>304</sup> Ebd., S. 112.

von Chopin oder Rachmaninoff zu hören und in der jeder Pianist und jede Pianistin mindestens eine Einspielung aller Beethoven-Sonaten vorweisen muss. Historisch entspricht das nicht unbedingt den Gepflogenheiten des Konzertlebens des 19. Jahrhunderts. Zumindest in der gängigen biographischen Literatur zu Liszt (Alan Walker, Serge Gut, Oliver Hilmes, etc.) findet sich kein Hinweis auf eine Gesamtauführung dieses Zyklus durch Liszt selbst oder jemanden aus seinem Schülerkreis. Einzelne Stücke finden sich hingegen sehr wohl immer wieder auf Konzertprogrammen, was darauf hindeutet, dass die von Kilgore als so wichtig bezeichnete Verbindung dem Komponisten selbst weniger am Herzen lag. In der zwölbändigen Ausgabe von Liszts Klavierwerken, die von seinem Schüler Emil Sauer herausgegeben wurde, finden sich nur die Stücke *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Funérailles* und *Cantique d'amour*.<sup>305</sup> Lina Ramann behandelt in ihrem *Liszt-Pädagogium* nur *Bénédiction de Dieu dans la solitude* und *Funérailles*. Auch wenn diese Ausgaben noch nicht den modernen Ansprüchen einer Urtextausgabe entsprechen, scheint es doch unwahrscheinlich, dass sich diese zwei, ihrem Lehrer sehr ergebenen Schüler\*innen, vollkommen gegen seinen Willen dazu entschieden hätten, nur einzelne Stücke des Zyklus zu übernehmen.

Ein gänzlich anderer Ansatz der Gliederung des Zyklus findet sich in Alfred Stengers *Franz Liszt. Harmonies poétiques et religieuses. Klang. Vielfalt Expression*. Gleich in den Vorbermerkungen liest man bei Stenger:

„Um den Gefahren musikalischer Spekulation zu entgehen, wurde auf die Untersuchung der Beziehung zwischen Wort und Notentext verzichtet. Der atmosphärische (und auch analytische) Aspekt steht gegenüber dem illustrativen (und auch programmatischen) Aspekt im Vordergrund.“<sup>306</sup>

Stenger gruppiert die Stücke des Zyklus folgendermaßen:

1. Affirmationen – Improvisationen

*Invocation*

*Miserere d'après Palestrina*

*Cantique d'amour*

2. Klangdramen – Visionen

*Pensée des morts*

*Funérailles*

---

<sup>305</sup> Ernst-Günter Heinemann: *Vorwort* in: Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, München: Henle Verlag 1999, S. V.

<sup>306</sup> Stenger: *Franz Liszt - Harmonies poétiques et religieuses: Klang, Vielfalt, Expression*, S. 10.

### 3. Einfachheit

*Ave Maria*

*Pater noster*

*Hymne de l'enfant à son réveil*

### 4. Drei kurze Fantasien über

*Andante lagrimoso*

### 5. Lyrisches Verströmen

*Bénédiction de Dieu dans la solitude*

Stenger lässt die inhaltliche, programmatische Ebene der Kompositionen außer Acht, um der „Gefahr der musikalischen Spekulation zu entgehen“<sup>307</sup>. Allerdings ließe sich argumentieren, dass auch die von ihm vorgenommenen Unterteilungen, statt der vermeintlichen musiktheoretischen Neutralität eine Tendenz zum Spekulativen haben. Denn sie suggerieren dem Lesepublikum von vornherein kompositorische Ansätze, die nicht nur interpretierend, sondern zu einem gewissen Grad auch wertend sind.

In dem letzten Kapitel *Skizze über eine zyklisch konzipierte Musik* äußert sich Stenger nun über übergreifende Strukturen, die die einzelnen Kompositionen des Zyklus verbinden. Wie auch Kilgore bezieht er sich hier zunächst auf die Tonarten, wobei seinen Ausgangspunkt das erste Stück *Invocation* bildet. Die Grundtonart E-Dur spielt ihm zufolge eine grundlegende Funktion im gesamten Zyklus:

„E-Dur als musikalisches Symbol des Sakralen findet in der *Invocation* seinen pathetisierenden, in der Coda der *Funérailles* seinen reminiszierenden, im *Miserere d'après Palestrina* seinen visionären und in der Coda von *Cantique d'amour*, also in den Schlusstakten des Zyklus, seinen eher hymnischen Ausdruck.“<sup>308</sup>

Der Verweis auf die Verwendung der Tonart E-Dur an diesen Stellen ist durchaus richtig und ihre Verwendung als Grundtonart für das erste und letzte Stück des Zyklus mit Sicherheit kein Zufall. Ob der Begriff „pathetisierend“ für *Invocation* so geeignet ist, bleibt zu hinterfragen, „hymnisch“, wie es für *Cantique d'amour* gewählt wird, wäre womöglich passender. Dass das Wiederauftreten des As-Dur Seitenthemas in *Funérailles* durch die Transposition nach E-Dur den Effekt einer Erinnerung an das frühere Geschehen aufweist, ist

---

<sup>307</sup> Ebd., S. 10.

<sup>308</sup> Ebd., S. 13.

nachvollziehbar. Was genau unter dem Wort „visionär“ in Bezug auf *Miserere d'après Palestrina* zu verstehen ist, vertieft Stenger leider nicht. Generell ist diese Sichtweise auf die Bedeutung der Tonart E-Dur jedoch schlüssig, da sie tatsächlich an einigen wichtigen Stellen des Zyklus sehr bewusst eingesetzt wird, vor allem, da die Randstücke in der gleichen Tonart stehen und somit einen Bogen über alle zehn Kompositionen spannen.

Etwas fragwürdiger ist nun Stengers folgende Interpretation der Bedeutung der Terz, die, ebenso ausgehend von *Invocation*, ein weiteres grundlegendes Element in der Gestaltung des Gesamtzyklus sein soll. Stenger spricht von einem „Terzenteppich“, der den Beginn der *Invocation* kennzeichnet, und in fast allen Stücken eine wichtige Rolle spielt.<sup>309</sup> Besonders markant wäre die Verbindung zu *Cantique d'amour* im Beginn (T. 7 ff und T. 22 ff) und Mittelteil, in der Einleitung zu *Pensée des morts* sowie im *De profundis* Abschnitt, in *Funérailles*, *Andante lagrimoso* etc.<sup>310</sup> Es sollen hier nicht alle Beispiele angeführt werden, die Stenger nennt, nur seine Interpretation der Bedeutung der Terz sei noch erwähnt: „Die Terz ist durchwegs präsent, vielleicht sogar in bestimmten Abschnitten dominant. Sie intensiviert die beseelte Atmosphäre der Musik und erweist sich in den lyrischen Abschnitten deutlich als musikalisches Symbol einer Innerlichkeit, einer seelischen Tiefe [...]“.<sup>311</sup> Die Gefahr dieser Deutung ist, wie die Tonartendeutung bei Gifford oder Kilgore, dass sie „überinterpretierend“ ist. Etwas banal ausgedrückt könnte man sagen, dass die Terz in aller Dur-/Moll-tonaler Musik eine entscheidende Rolle spielt. Die Rolle der Intensivierung, die Stenger ihr zuspricht, ist durchaus richtig, allerdings handelt es sich dabei um eine für Liszt sehr typische Kompositionsweise, um Klanggröße zu erreichen. Repetierte Akkorde, die sich chromatisch verändern, ergänzt oder sequenziert werden, wie beispielsweise in *Invocation*, sind Teil von Liszts kompositorischem Idiom und finden sich nicht nur in den *Harmonies poétiques et religieuses*.

Als letzten formgebenden Aspekt in der Gesamtgestaltung des Zyklus geht Stenger nun doch in gewisser Weise auf die inhaltliche Ebene der Kompositionen ein und glaubt zwei Hauptstränge unter den einzelnen Stücken erkennen zu können: „pièces poétiques“ und „pièces religieuses“.<sup>312</sup> Die „pièces poétiques“ umfassen *Invocation*, *Bénédiction de Dieu*, *Hymne de l'enfant*, *Funérailles*, *Andante lagrimoso* und *Cantique d'amour*, die „pièces religieuses“ beinhalten *Ave Maria*, *Pater noster*, *Miserere d'après Palestrina* und *Pensée des morts*.

---

<sup>309</sup> Ebd., S. 117–118.

<sup>310</sup> Ebd., S. 118 – 123.

<sup>311</sup> Ebd., S. 122–123.

<sup>312</sup> Ebd., S. 123.

Nach welchen Kriterien diese Unterteilung genau erfolgt, wird nicht weiter aufgeführt. Warum beispielsweise *Pensée des morts*, dem auch ein Gedicht Lamartines zu Grunde liegt, nicht zu den „pièces poétiques“ gezählt wird, umgekehrt *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, das allein aus dem Titel schon einen religiösen Bezug erkennen lässt, nicht zu den „pièces religieuses“ gehört, bleibt auf ersten Blick undurchsichtig. Diese Zuordnung zu den zwei Gruppen erfolgt jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch Stenger versucht Verbindungen zwischen den Tonarten der Stücke herzustellen. Interessanterweise weicht er dabei von der bei Gifford, Merrick, Kilgore und auch Walker verbreiteten Meinung ab, Liszt würde vorrangig Kreuztonarten wählen, um einen religiösen Charakter zu evozieren.<sup>313</sup> Nach ihm ist nämlich das verbindende Element der „pièces poétiques“ die Verwendung von Kreuztonarten.<sup>314</sup> Da dies aber nicht auf alle Stücke dieser von ihm vorgenommenen Gruppierung zutrifft, deutet Stenger Abschnitte oder ganze Stücke enharmonisch um, um einen Zusammenhang herzustellen. Beispielsweise würde er den Schluss von *Bénédiction* statt in Fis-Dur in Ges-Dur interpretieren, um eine Verbindung zum As-Dur von *Hymne de l'enfant* zu schaffen, von dem er wiederum das f-Moll von *Funérailles* ableitet.<sup>315</sup>

Wie auch schon bei Kilgore wird hier deutlich, dass eine solche Deutung der Tonartenzusammenhänge spekulativ und artifiziell bleiben muss. Vor allem, wenn der Versuch, die Kompositionen in ein tonartenspezifisches Schema zu pressen, so weit geht, dass Stücke enharmonisch umgedeutet werden, und damit die Ausgangsidee einer inhaltlichen Bedeutung von Kreuz- oder B-Tonarten eigentlich ad absurdum geführt wird, sollte eine solche Interpretation nochmals grundlegend überdacht werden. Die eigentliche Problematik an Stengers Interpretation ist jedoch seine Einteilung in „pièces poétiques“ und „pièces religieuses“, denn auf Grund dieser nicht sehr nachvollziehbaren und auch nicht stringenten Unterteilung kann die Theorie vermeintlicher Tonartenverwandtschaften gar nicht aufgehen.

Das Wort „et“ im Titel des Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* ist weder bei Lamartine noch bei Liszt trennend, sondern verbindend zu verstehen. Es sind „poetische und religiöse“ Werke, nicht „poetische oder religiöse“. Allerdings überwiegt in manchen Kompositionen der religiöse, in manchen Kompositionen der poetische Aspekt. *Ave Maria*, *Pater noster* und *Miserere d'après Palestrina* sind auf den ersten Blick selbstverständlich eher dem Religiösen zugeneigt. Allerdings handelt es sich nicht um kirchenmusikalische

---

<sup>313</sup> Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass Stenger keine der Arbeiten der hier genannten Autor\*innen in seinem Literaturverzeichnis auflistet.

<sup>314</sup> Ebd., S. 123.

<sup>315</sup> Ebd., S. 123.

Kompositionen. Diese Gebetstexte erscheinen hier aus dem liturgischen Kontext herausgelöst in einer Sammlung von Klavierstücken, die für das Konzertpodium oder den privaten Gebrauch gedacht sind. Ihre Rolle ist also nicht mehr die ursprüngliche religiös-liturgische, sondern sie fungieren als Metaphern oder Symbole für die Religion, den Glauben und die religiöse Praxis, der sie entnommen sind und werden dadurch selbst poetisiert bzw. poetisierend.

Es wurde an anderer Stelle argumentiert, dass Liszt vermutlich nicht intendiert hatte, dass der Zyklus in Gänze aufgeführt werden sollte. Es sind aber sehr wohl inhaltliche Zusammenhänge erkennbar, die von einer inneren Dramaturgie zeugen, anhand derer deutlich wird, dass es sich keineswegs um eine eklektische Sammlung von Einzelkompositionen unter einem programmatischen Titel handelt. Drei große Themen durchziehen die *Harmonies poétiques et religieuses*: Glaube, Tod und Liebe. Diese drei zentralen Themen des Christentums prägen sowohl Lamartines literarische Vorlage als auch Liszts musikalische Darstellung zutiefst. Der Glaube wird besonders stark in den Werken *Invocation*, *Ave Maria*, *Bénédiction de Dieu*, *Pater noster*, *Hymne de l'enfant* und *Miserere d'après Palestrina* ausgedrückt. Diese inhaltliche Ebene wird durch die Titel und textlichen Vorlagen markiert. Man könnte hier von zwei Untergruppen sprechen, den „tatsächlichen“ Gebeten (*Ave Maria*, *Pater noster* und *Miserere*) und den „poetischen“ Gebeten (*Invocation*, *Bénédiction de Dieu* und *Hymne de l'enfant*). Von Tod und Verlust sprechen sehr deutlich die Kompositionen *Pensée des morts*, *Funérailles*, *Andante lagrimoso* und auch *Miserere d'après Palestrina*. Durch die christliche Idee der Auferstehung und eines ewigen Lebens spielt auch der Aspekt der Hoffnung und des Glaubens in diesen Werken eine Rolle, vor allem auch in den literarischen Vorlagen Lamartines (*Pensée des morts* und *Une larme ou consolation*). *Cantique d'amour* ist allein dem Titel nach eindeutig dem Thema Liebe zugeordnet, einerseits als Huldigung an die Widmungsträgerin des Zyklus, gleichzeitig auch als Symbol eines Aufgehens in einer romantisch-idealisierten Liebe, was die Positionierung zum Ende des Zyklus erklärt. Doch auch in Werken wie *Bénédiction de Dieu* oder *Hymne de l'enfant* spielt die Liebe im Sinne einer Liebe zu Gott eine Rolle und in *Pensée des morts* und *Andante lagrimoso* in Bezug auf den Verlust geliebter Menschen.

Auch in der Abfolge der Stücke lässt sich zu einem gewissen Grad ein dramaturgischer Aufbau erkennen. Den Anfang macht *Invocation*, eine Eröffnung, die zugleich Anrufung und Aufruf zum Gebet ist. Gefolgt wird diese Eröffnung von der Komposition *Ave Maria*. Es wird also zunächst der Gottesmutter gehuldigt, das *Pater noster* folgt erst später. Es ist die

einzig explizite Nennung Marias im Zyklus. Als drittes Stück folgt nun *Bénédiction de Dieu*, ein „poetisches“ Gebet, in dem das lyrische Ich Gott für seinen Glauben und daraus resultierenden Seelenfrieden dankt. Ebendieser Frieden wird nun mit *Pensée des morts* nicht nur in Frage gestellt, sondern geradezu zerstört. Beruhigt wird diese „Glaubenskrise“ mit dem fünften Stück, dem *Pater noster*, das wie eine erneute Bestätigung des in den ersten Stücken ausgedrückten Glaubens wirkt. Gefolgt wird dies abermals von einem „poetischen“ Gebet, der *Hymne de l'enfant à son réveil*. Mit *Funérailles* wird diese Stimmung von Ruhe und kindlichem Glauben aufs Neue zerstört, auf ähnlich dramatische Weise wie mit *Pensée des morts*. Mit dem *Miserere d'après Palestrina* wird im christlichen Sinne um Vergebung gebeten, *Andante lagrimoso* ist ein Ausdruck von Trauer über die Verluste in *Funérailles*. Mit *Cantique d'amour* schließlich folgt ein Aufgehen, eine Erlösung von Trauer und Zweifel in Liebe, was sowohl im christlich-religiösen Sinne einer Liebe zu Gott, als auch im weltlichen Sinne verstanden werden kann.

*Invocation* und *Cantique d'amour* spannen einen Bogen über die gesamten *Harmonies poétiques et religieuses*, die insgesamt Ausdruck verschiedener seelischer Zustände eines gläubigen Menschen sind. Der Wechsel von dankbarer Hingabe (*Invocation*, *Bénédiction de Dieu*) zu Verzweiflung, Trauer und Wut (*Pensée des morts* und *Funérailles*), zu schlichtem, beinahe kindlichem Vertrauen (*Hymne d'enfant*, *Pater noster* und *Ave Maria*) und abschließender Akzeptanz (*Miserere d'après Palestrina* und *Andante lagrimoso*) und Hoffnung (*Cantique d'amour*) prägt den Zyklus. Dennoch wäre auch eine andere Ordnung innerhalb der Stücke zwei bis neun denkbar. Die einzelnen Kompositionen können in gewisser Weise als Momentaufnahmen eines bestimmten seelischen Zustandes verstanden werden und sind deshalb nicht unbedingt abhängig von den ihnen vor- oder nachgereihten.

In seinem Vorwort zu den *Harmonies poétiques et religieuses* schreibt Lamartine, dass die Gedichte keine Verbindung zueinander aufweisen würden und dass das verbindende Prinzip ihre Unterschiedlichkeit sei, aber:

„[...] elles étaient destinées, dans la pensée de l'auteur, à reproduire un grand nombre des impressions de la nature et de la vie sur l'âme humaine; impressions variées dans leur essence, uniformes dans leur objet, puisqu'elles auraient été toutes se perdre et de reposer dans la contemplation de Dieu.“<sup>316</sup>

Es ist gut, sich diese einleitenden Worte Lamartines zur ersten Inspirationsquelle des Zyklus in Erinnerung zu rufen. Liszts Zyklus entstand über einen langen Zeitraum und war immer

---

<sup>316</sup> Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 1–2.

wieder Änderungen und Überarbeitungen unterworfen, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass diese letzte, endgültige Fassung in ihrer Gestaltung der Abfolge der Stücke sehr bewusst gewählt wurde. Doch auch wenn es verbindende thematische Elemente zwischen den Kompositionen gibt, so wie auch zwischen Lamartines Gedichten, bedeutet das in den meisten Fällen nicht, dass die Stücke aus dem zyklischen Zusammenhang gelöst und als Einzelkompositionen betrachtet an Wert verlieren.

## Conclusio

„Franz Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* – ein musikalisches Glaubensbekenntnis“, so lautet der Titel dieser Arbeit. Damit ist jedoch nicht einfach ein Glaubensbekenntnis zu einer bestimmten Religion oder Kirche gemeint. Es ist vielmehr ein persönliches Bekenntnis Liszts zu den Idealen und Werten seiner Jugend in Paris. Die Komposition der *Harmonies poétiques et religieuses* wurde zu Beginn von Liszts Weimarer Periode, einer Periode, die entscheidende Veränderungen in sein Leben brachte, nach einer fast zwanzigjährigen Entstehungszeit abgeschlossen und veröffentlicht. Liszt hatte nun erstmals in seiner Karriere eine fixe Anstellung, er war als Kapellmeister Teil des Weimarer Hofes und war bestrebt, sich als ernst zu nehmender Komponist zu etablieren. Letzteres bedingte auch die Überarbeitung der früheren Fassungen der *Harmonies poétiques et religieuses* zur endgültigen Version. Dennoch ist es bemerkenswert, dass sich Liszt in einer Zeit, in der er gerade durch seine Anstellung einen anderen gesellschaftlichen Stand erworben hatte als zuvor als freier Künstler und reisender Virtuose, Werken widmet, deren Wurzeln im künstlerisch und politisch revolutionären Umfeld der 1830er Jahre liegen.

Die Entstehungsgeschichte der *Funérailles* hat gezeigt, dass die Revolution in Ungarn 1848 mit Sicherheit dazu beitrug, dass die revolutionären Gedanken und Emotionen, die Liszt in Paris nach der Julirevolution erfasst hatten, erneut wach wurden. In diesem Fall aber verbunden mit der Trauer um die für die Revolution gestorbenen Freunde. Trauer und Verzweiflung prägen neben *Funérailles* auch besonders stark *Pensée des morts*, jenes Werk, das die ursprüngliche Version der *Harmonies poétiques et religieuses* beinhaltet. In diesem Stück steckt sozusagen die musikalische Keimzelle des gesamten Zyklus, eine Keimzelle, die musikalisch in mehrerlei Hinsicht revolutionär war. Nicht nur der Bezug zu einer außermusikalischen Vorlage, sondern vor allem die kompositorisch avantgardistische Gestaltung ohne konkrete Takt- und Tonart ist es, die diese erste Fassung so besonders macht. Die spätere Veröffentlichung von 1853 ist, im Verhältnis dazu, eine gezähmte Version – angepasst, könnte man sagen, an Liszts veränderte Lebensumstände. In einer Zwischenstufe der Komposition, zwischen der ersten und zweiten Veröffentlichung, war als Vorlage und Titel Lamennais' Gedicht *Les morts* angedacht, was die Verbindung des gesamten Zyklus zu diesem einflussreichen Philosophen, Denker und Glaubensvater verdeutlicht.

Lamennais' Einfluss auf Liszt ist nicht zu unterschätzen. Wenn zuvor von „revolutionärem“ Gedankengut und Idealen gesprochen wurde, so ist immer zu bedenken, dass es sich dabei

für Liszt, unter dem Einfluss von Lamennais, niemals nur um eine politische Revolution handelt, sondern trotz allem, oder vor allem, um eine soziale Revolution unter christlichen Idealen. Religion und Glaube sind für Liszt keine Äußerlichkeiten oder Aberglaube, sondern eine tiefgründige Lebenseinstellung, eng verbunden auch mit der Rolle der Kunst und Liszts Auffassung von sich als Künstler. Liszts Wahlspruch „Génie oblige“ macht dies deutlich. Dem Künstler ist durch eine göttliche Gnade ein besonderes Talent und daraus resultierend eine besondere Stellung in der Gesellschaft inne, dies bringt aber Verpflichtungen mit sich. Liszts Entscheidung, kein Geld von Schüler\*innen für den Unterricht in seinen Meisterklassen zu verlangen, sein unermüdlicher Einsatz für andere Künstler\*innen, seine finanzielle Unterstützung von Kolleg\*innen, sind alles Resultate dieser Ideale. Wenn Liszt in einen Klavierzyklus mit pianistisch innovativen und herausfordernden Werken wie *Funérailles*, *Bénediction de Dieu dans la solitude* oder *Pensée des morts* schlichte Stücke wie *Pater noster* oder *Ave Maria* einfügt, verwundert dies auf musikalischer Ebene zunächst. Doch wird bei genauerer Betrachtung dieser Stücke ihre symbolische Bedeutung offenkundig und die Rolle, die die Religion und der christliche Glaube in Liszts Leben spielten.

Die *Harmonies poétiques et religieuses* sind ein Glaubensbekenntnis, ja, doch ebenso im doppelten Sinn, wie auch ihr Titel. Sie sind ein Bekenntnis zum christlichen Glauben im Sinne Lamennais und den damit verbundenen Idealen, aber auch zur Kunst als solcher. Zum einen ist der gesamte Zyklus eine Hommage an Lamartine und sein dichterisches Werk. In *Funérailles* verbirgt sich eine Würdigung Chopins und mit *Miserere d'après Palestrina* zollt Liszt diesem für die Kirchenmusik so bedeutenden Komponisten Respekt. Eine Auffälligkeit der drei am offensichtlichsten religiösen Stücke (*Ave Maria*, *Pater noster* und *Miserere d'après Palestrina*) ist, dass die ersten zwei ursprünglich kirchenmusikalische Werke für Chor und Orgel waren und erst danach in eine Klavierfassung übertragen wurden. *Miserere d'après Palestrina* hingegen, das ebenfalls als Chorwerk basierend auf der musikalischen Vorlage denkbar wäre, liegt nur als Klavierwerk vor.

Die *Harmonies poétiques et religieuses* sind ein religiöses, aber kein kirchenmusikalisches Werk, dieser Punkt ist wichtig zu bedenken. Es ist vor allem deshalb bemerkenswert, da Liszt bedeutende Kompositionen im Bereich der Kirchenmusik verfasste, und zwar vor allem ab seiner Weimarer Periode. Dass er sich gerade in jener Phase dieser Thematik gleichzeitig im Rahmen der *Harmonies poétiques et religieuses* widmete, spricht abermals für die Bedeutung, die das Werk für ihn selbst hatte. Ein großer und entscheidender Unterschied zu den kirchenmusikalischen Werken wie der *Graner Messe* oder der *Krönungsmesse* ist, dass die

Gattung der Kirchenmusik stets in gewisser Weise auf Repräsentation und Äußerlichkeit ausgelegt ist, während ein Klavierstück sehr viel intimer und womöglich innerlicher ist.<sup>317</sup> Dies führt zurück zu der bereits zuvor angesprochenen These, dass es sich bei den *Harmonies poétiques et religieuses* um ein sehr persönliches Werk handelt.

Autobiographische Elemente sind in Liszts Werk keine Seltenheit und sicherlich nicht nur in den *Harmonies poétiques et religieuses* vorzufinden. Während man jedoch in Kompositionen wie den *Années de pèlerinage*, besonders im ersten Band, eher von äußeren Erlebnissen als außermusikalische Inspiration sprechen könnte, so sind es im Falle der *Harmonies poétiques et religieuses* innere Vorgänge, Emotionen und Entwicklungen, die sich widerspiegeln. Es soll jedoch keinesfalls der Eindruck entstehen, dieser Zyklus wäre lediglich eine Form von in sich ruhender, religiöser Meditationsmusik. Wie immer bei Liszt zeigt sich auch hier deutlich die Dualität und Komplexität seines Charakters. Neben Werken mit beinahe reißerischer Virtuosität und exzentrischen Klangeffekten wie *Funérailles* oder *Pensée des morts*, stehen Werke von überraschender Schlichtheit und Kürze wie *Pater noster* und *Ave Maria* und Kompositionen von großer Klangs Schönheit und Innigkeit wie *Bénédiction de Dieu dans la solitude*. Die zehn Kompositionen des Zyklus sind von sehr unterschiedlichem Charakter, ebenso unterschiedlich und vielseitig, wie die außermusikalischen Einflüsse und Inspirationen, die ihre Entstehung prägten.

---

<sup>317</sup> Der Aspekt der Äußerlichkeit und Repräsentation trifft selbstverständlich nicht auf alle kirchenmusikalischen Werke Liszts zu, vor allem nicht auf jene Kompositionen seiner Spätphase.

## Abbildungsverzeichnis

Notenbeispiel 1: Kreuzmotiv in *Invocation* nach Kilgore, Tish Anne Kilgore: *Liszt's "Bénédiction de Dieu dans la solitude": Elements of transcendence and transformation in the context of the compositional evolution and musical structure of the "Harmonies poétiques et religieuses"*, Dissertation Boston University College of Fine Arts 2009, S. 33.

Notenbeispiel 2: Zweites Motiv *Invocation*, David Gifford: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, Dissertation University of Missouri-Kansas City 1984, S. 46.

Notenbeispiel 3: Drittes Motiv *Invocation*, ebd., S. 47.

Notenbeispiel 4: Drei-Ton Motiv nach Gifford, ebd., S. 49.

Notenbeispiel 5: Überleitung und zweiter Eintritt des Hauptthemas (T. 81–91), Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, hrsg. von Imre Mezö / Imre Sulyok, Budapest: Editio Musica Budapest, 1981, S. 46.

Notenbeispiel 6: Überleitung und dritter Eintritt des Hauptthemas (T. 251–258), ebd., S. 52.

Notenbeispiel 7: Trennungslinie zwischen dem D-Dur und B-Dur Teil des Mittelteils (T. 215–226), ebd., S. 50.

Notenbeispiel 8: Erstes und zweites Motiv des Anfangs (T. 1–7), ebd., S. 58.

Notenbeispiel 9: *De profundis* Abschnitt in *Pensées des morts* (T. 58–61), ebd., S. 62.

Notenbeispiel 10: G-Dur Thema (T. 85–89), ebd., S. 64.

Notenbeispiel 11: *Hymne de l'enfant à son réveil* in der Fassung von 1847/48 mit dem Thema in der linken Hand (T. 1–13), Franz Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Budapest: Editio Musica Budapest 2009, S. 94.

Notenbeispiel 12: *Hymne de l'enfant à son réveil* in der Fassung von 1853 mit dem Thema in der rechten Hand (T. 1–11), Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, Editio Musica Budapest 1981, S.70.

Notenbeispiel 13: Die ersten Takte aus *La lampe du temple* in der Fassung von 1847/48, hier in g-Moll (T. 1–7), Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, Editio Musica Budapest 2009, S. 106.

Notenbeispiel 14: Die ersten Takte aus *Une larme* in der Fassung von 1853, nun in gis-Moll (T. 1–9), Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, Editio Musica Budapest 1981, S. 89.

Notenbeispiel 15: Einleitung im Rhythmus des Gebetstextes (T. 1–7), ebd., S. 39.

Notenbeispiel 16: Kreuzmotiv 1 (T. 54–55), ebd., S. 40.

Notenbeispiel 17: Kreuzmotiv 2 (T. 71–74), ebd., S. 70.

Notenbeispiel 18: Anfangstakte des *Pater noster* mit dem „three-note motive“ (T. 1–5), ebd., S. 68.

Notenbeispiel 19: *Miserere* Thema zu Beginn des Stückes (T. 1–3), ebd., S. 84.

Notenbeispiel 20: Zweiter Themeneinsatz (T. 13), ebd., S. 84.

Notenbeispiel 21: Dritter Themeneinsatz (T. 25), ebd., S. 86.

Notenbeispiel 22: Glockenklänge zu Beginn der Einleitung (T. 1–3), ebd., S. 75.

Notenbeispiel 23: Triolenbewegung im Mittelteil (T. 109–120), ebd., S. 80.

Notenbeispiel 24: Entsprechende Stelle in Chopins Polonaise Op. 53 (T. 83–85), Frédéric Chopin: *Polonaise Op. 53*, hrsg. von Ludwik Bronarski / Jan Ignacy Paderewski / Józef Turczyński, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1949, S. 62.

Notenbeispiel 25: Überleitung und Wiedereintritt des Hauptthemas (T. 76–83), Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, Editio Musica Budapest 1981, S. 97.

## Quellenverzeichnis:

### Primärquellen:

#### Musikalien

Chopin, Frédéric: *Polonaise Op. 53*, hrsg. von Ludwik Bronarski / Jan Ignacy Paderewski / Józef Turczyński, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1949.

Liszt, Franz: *Harmonies poétiques et religieuses*, hrsg. von Imre Mezö / Imre Sulyok, Budapest: Editio Musica Budapest, 1981.

Liszt, Franz: *Harmonies poétiques et religieuses*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München: Henle Verlag 1999.

Liszt, Franz: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Budapest: Editio Musica Budapest 2009.

#### Literatur

Heine, Heinrich: *Lettres confidentielles. Dixième lettre*, in: Heine, Heinrich: *De la France*. Säkularausgabe Bd. 18, Berlin: Akademie Verlag 1977.

Lamartine, Alphonse de: „XXVII<sup>e</sup> Entretien. Poésie lyrique“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familier de la littérature* V (1858), S. 161–223.

Lamartine, Alphonse de: „XXVIII<sup>e</sup> Entretien. Poésie sacrée“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familier de la littérature* V (1858), S. 225–279.

Lamartine, Alphonse de: „XXIX<sup>e</sup> Entretien. La musique de Mozart“, in: Alphonse de Lamartine (Hrsg.), *Cours familier de la littérature* V (1858), S. 281–360.

Lamartine, Alphonse de: *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, Lunel: Éditions Ararauna 2020.

Lamartine, Alphonse de: *Harmonies poétiques et religieuses (Éd. 1842)*, Paris: Hachette Livre BnF, 2023.

Liszt, Franz: „Zur Situation der Künstler“, in: Kleinerzt, Rainer (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften Band 1 Frühe Schriften*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000.

Liszt, Franz: „Reisebriefe: XIV A. M. Hector Berlioz“, in: Kleinerzt, Rainer (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften Band 1 Frühe Schriften*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000.

## Sekundärliteratur:

Albrecht, Judith: *L'âme romantique dans les poésies d'Alphonse de Lamartine*, Diplomarbeit Universität Wien 1993.

Arnold, Ben (Hrsg.): *The Liszt Companion*, Westport: Greenwood Press 2002.

Asholt, Wolfgang: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006.

Barban, Judith L.: „Liszt and Lamartine: poetic and religious harmonies“, in: *The Comparatist*, 1992, Vol.16 (1), S. 115–122.

Bauer, Marion: „The Literary Liszt“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 3 1936, S. 295–313.

Boenke, Patrick: „Outside the Public Sphere: Liszt's Late Sacred Works as Private Art Inspired by Religion“, in: Le Diagon-Jacquin, Laurence / Saffle, Michael / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): *Franz Liszt. Un musicien dans la société*, Paris: Hermann Éditeurs 2013.

Brzoska, Matthias: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber: Laaber-Verlag 1995 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14).

Calella, Michele: „Reckoning with the Past: Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877)“, in: *Music & letters* Vol.101 (1) 2020, S. 30–70.

Domokos, Zsuzsanna: „Miserere d'après Palestrina: Die Geschichte eines musikalischen Zitats von der Sixtinischen Kapelle bis zu Liszts Komposition“, in: *Studia Musicologica* 48, No. 1/2 2007, S. 45–59. <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.1-2.3>, Zugriff: 27. 06. 2024.

Drees, Stefan: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 2007.

Ellis, Katharine: „Liszt: the Romantic artist“, in: Hamilton, Kenneth (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 2011.

Fortescue, William: *Alphonse de Lamartine. A political biography*, New York: St. Martin's Press 1983.

Gifford, David: *Religious elements implicit and explicit in the solo piano works of Franz Liszt*, Dissertation University of Missouri-Kansas City 1984.

Gut, Serge: „Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt“, in: *Studia Musicologica* 54, No. 1 2013: 21. <https://doi.org/10.1556/SMus.54.2013.1.3>, Zugriff: 27. 06. 2024.

Gut, Serge (Hrsg.): *Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule; Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums*, Eisenstadt 1983. München [u.a.]: Katzbichler 1986.

Gut, Inge / Gut, Serge: *Franz Liszt*, Sinzig: Studio-Verlag 2009.

- Guyard, Marius-François: *Alphonse de Lamartine*, Paris: Éditions Universitaires 1956.
- Hilmes, Oliver: *Franz Liszt. Biographie eines Superstars*, München: Siedler Verlag 2011.
- Hamilton, Kenneth (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Johns, Keith T.: *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1997.
- Kaczmarczyk, Adrienne: „The Genesis of the *Funérailles*. The Connections between Liszt's "Symphonie révolutionnaire" and the Cycle "Harmonies poétiques et religieuses"“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 35, Fasc. 4 1993 - 1994, S. 361–398.
- Kaczmarczyk, Adrienne: „Vorwort“, in: Liszt, Franz: *Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*, Budapest: Editio Musica Budapest 2009.
- Kilgore, Tish Anne: *Liszt's "Bénédiction de Dieu dans la solitude": Elements of transcendence and transformation in the context of the compositional evolution and musical structure of the "Harmonies poétiques et religieuses"*, Dissertation Boston University College of Fine Arts 2009.
- Lang, Paul Henry: „Liszt and the Romantic Movement“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 3 1936, S. 314–325.
- Main, Alexander: „Liszt after Lamartine: 'Les Préludes'“, in: *Music & letters*, Vol.60 (2) 1979, S. 133–148.
- Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.
- Miller, Norbert: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 43), S. 223–87.
- Müller, Wolfgang W.: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*, Basel: Schwabe Verlag 2019.
- Puls, Hans: *Die Musikauffassung der französischen Romantiker; dargestellt an Lamartine und Victor Hugo*, Dissertation Universität Saarbrücken 1956.
- Ramann, Lina: *Liszt-Pädagogium / Lina Ramann. Mit einem Vorort von Alfred Brendel*, Repr. d. Ausg. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1986.
- Ramann, Lina: *Lisztiana: Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873 - 1886/87*, Hrsg. von Arthur Seidl. Textrev. von Friedrich Schnapp, Mainz: Schott 1983.

Redepenning, Dorothea: *Das Spätwerk Franz Liszt: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27).

Reibel, Emmanuel: *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris: Librairie Arthème Fayard 2013.

Saffle, Michael: *The Music of Franz Liszt: Stylistic Development and Cultural Synthesis*, London / New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2018.

Saffle, Michael: *Franz Liszt: a research and information guide*, 3. Auflage, New York: Routledge 2013.

Stenger, Alfred: *Franz Liszt - Harmonies poétiques et religieuses: Klang, Vielfalt, Expression*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 2010.

Tripathi, Sonia: *Franz Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses": The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle*, Dissertation University of California 2011.

Walker, Alan: *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1947*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1987.

Walker, Alan: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993.

Walker, Alan: *Franz Liszt. The Final Years 1861-1886*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1997.

Walker, Alan: *Reflections on Liszt*, Ithaca, New York: Cornell University Press 2017.

# Abstract

Der Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses* beschäftigte Liszt über fast zwei Jahrzehnte hinweg kompositorisch. Die vorliegende Masterarbeit versucht dieses für Liszt so bedeutende Werk in einen historischen und ästhetischen Kontext zu setzen und die einzelnen Kompositionen unter diesen Aspekten zu untersuchen. Insgesamt soll mit dieser Arbeit versucht werden ein möglichst umfassendes Bild von Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* abzugeben und damit die Bedeutung des gesamten Zyklus, der häufig im Schatten weniger Einzelwerke daraus steht, im musikästhetischen Kontext und Liszts Schaffen im Allgemeinen hervorzuheben.

Der erste Teil der Arbeit ist dem biographischen und ästhetischen Rahmen rund um die Entstehung des Klavierzyklus gewidmet. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auch auf der Verbindung zu Alphonse de Lamartine, dessen gleichnamiger Gedichtzyklus Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* zu Grunde liegt. Der musikästhetische Kontext zur Zeit der Entstehung des Klavierzyklus wird thematisiert, ebenso wie der Aspekt des Religiösen in Liszts Schaffen. Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit den zehn Kompositionen des Klavierzyklus. Es werden verschiedene Aspekte der Kompositionen untersucht, so beispielsweise die Verbindung zwischen textlicher Vorlage und musikalischer Deutung, die Verflechtung der verschiedenen Fassungen in die endgültige Version von 1853, das Einbeziehen musikalischer Vorlagen, sowie die Rolle der „Widmungsträger“ einzelner Kompositionen. In einem abschließenden Kapitel wird schließlich unter Einbeziehen dieser Erkenntnisse der Frage der zyklischen Geschlossenheit des Werkes nachgegangen.