

Folge 6: Franz Liszts Klaviersonate h-Moll

Sein großer Wurf

Mit seiner **h-Moll-Sonate** schuf **Franz Liszt** ein Klavierwerk, das wie kein zweites zu seiner Zeit Tradition und Fortschritt glücklich verband. Ingo Harden schildert die Entstehung des Werkes und nennt einige der empfehlenswertesten unter den nahezu 300 existierenden Aufnahmen.

Die „wichtigste, originellste, gewaltigste und intelligenteste Sonatenkomposition nach Beethoven und Schubert“ nannte Alfred Brendel die h-Moll-Sonate von Franz Liszt in einer 1981 veröffentlichten Analyse. Und Blanche Selva schien die „Originalität“, der Ausnahmecharakter des Halbstundenwerks derart eklatant, dass sie es 1913 in ihrem Buch „La Sonate“ schlicht und einfach übergab. Die französische Pianistin betrachtete Liszts Werk als eine Sonate nur noch dem Namen nach. Tatsächlich lässt es sich nach

Form und Inhalt ebenso gut als ein Werk sui generis ansehen, wie den Versuch eines Neuanfangs.

Es war ein Neuanfang ohne die geringsten Anzeichen von Unsicherheit oder Unentschiedenheit: Wie schon oft zuvor in der Musikgeschichte stand am Beginn einer Eroberung von musikalischem Neuland überraschend eine Komposition von unanfechtbarer künstlerischer Vollkommenheit: ein großer Wurf, in die Welt getreten wie, um ein in humanistischeren Zeiten beliebtes und aus der Antike stammendes Bild zu gebrau-

chen, eine „behelimte und gerüstete Pallas Athene aus dem Haupte Jupiters“.

Auch ein solches Werk konnte nur unter ganz bestimmten historischen und biographischen Voraussetzungen entstehen. Da ist an erster Stelle auf die starke romantische Strömung hinzuweisen, die Liszts Entwicklungsjahre beherrschte. Rüdiger Safranski hat Romantik jüngst als „das Bedürfnis“ beschrieben, „zu enge Wirklichkeitsverhältnisse aufsprengen zu wollen.“ Liszt war von den Ideen der Romantiker gepackt, seit er den Kinderschuhen entwachsen war. Frühwerke wie die vorpubertäre Walzer-Variation für Anton Diabellis „Vaterländischen Kunstverein“ oder die „Étude en quarante-huit Exercices“ (tatsächlich schrieb er nicht 48, sondern nur 12 Stücke) von 1826 sind natürlicherweise ganz in der klassischen Tradition geschrieben, in der Liszt durch seinen Lehrer, den Beethoven-Schüler Karl Czerny, aufgewachsen war. Nach der aufwühlenden Begegnung mit der Kunst des „Teufelsgeigers“ Paganini, den er 1831 in Paris spielen gehört hatte, brach er jedoch mit dieser Vergangenheit und begann eine bis dahin buchstäblich unerhörte, gänzlich neue, an Schwierigkeit, Brillanz und Klangpracht alle bisherigen Vorstellungen

Foto: FF-Archiv



Mit seinem Spiel führte er das Klavier zu neuen Höhen: Franz Liszt.

War nicht nur mit Liszts Tochter Cosima verheiratet, sondern brachte auch dessen h-Moll-Sonate zur Uraufführung: der Klaviervirtuose und Dirigent Hans von Bülow.

sprengende klavieristische Spielweise zu entwickeln.

Seine neue ausgreifende, „transzendente“ Virtuosität war für ihn kein Selbstzweck. Ihm schwebte auch eine neue Tonsprache vor, die unmittelbarer und unverblümter als bisher Gefühle, Erregtheiten und Stimmungen aussprechen konnte. Seine drei „Apparitions“ oder sein Revolutionsstück „Lyon“ zum Beispiel, beide 1834 entstanden, sollten weniger „schön“ und harmonisch ausgewogen klingen als vielmehr packen, die Hörer durch ungewohnt direkte Ansprache aufrütteln. Erhitzte Rhetorik brach das

artigen, Unerwarteten unerhört viel Raum.

Bei einsätzigen Charakterstücken, wie er sie als junger Mann bevorzugte, ließ sich dies ohne Not machen. Aber welche Alternativen boten sich Liszt, auch in Sonaten und anderen großen, mehrsätzigen Kompositionen zu einer neuen, seiner hochexpressiven Ausdrucksweise adäquaten Form zu finden? Einmal, in der so genannten Dante-Sonate aus dem ersten Italien-Jahr der „Années de pèlerinage“, hatte er noch versucht, sich in der traditionellen Sonatenform auszusprechen: Das Ergebnis fiel musikalisch



Foto: Wikipedia

Liszt opponierte gegen die Tradition und suchte neue Formen

Ebenmaß der gewohnten Melodik zugunsten von Signalfanfaren und stürmischer rezitativischer Gestik auf, und auch die klassischen Formen, nach den damals herrschenden Vorstellungen durch die Werke der Wiener Klassiker Haydn und vor allem Mozart zum Maß aller musikalischen Dinge geworden, mochte er für sich nicht anerkennen. Für seine neue Musik suchte er auch nach neuen, freieren Formen und opponierte stürmisch gegen den gültigen Formenkanon: Er verlängerte oder verkürzte Wiederholungen, gestaltete musikalische Abläufe durch kadenzmäßige Erweiterungen unvorhersehbar, verzichtete auf „Durchführungen“ an den gewohnten Stellen, schob sie anderswo ein – kurz, er gab dem Improvisatorischen, Fantasie-

überzeugend aus, seine Musik „nach einer Lektüre Dantes“ gehört zum Stärksten aus den drei Serien seiner „Pilgerjahre“. Aber ganz abgesehen davon, dass die Hauptform der Klassiker ihm historisch ausgereizt schien: Als ständige Vorlage bot sie ihm nicht genügend Freiheit für seine individuell gestalteten Formverläufe.

Besser schien die Form des so genannten Concertino seinen Intentionen gerecht zu werden, wie es ihm etwa in Carl Maria von Webers Konzertstück f-Moll aus dem Jahre 1821 und in der ein Jahr jüngeren Wanderer-Fantasie von Franz Schubert entgegentrat. Concertini sind eine Art Kurzform der Sonate: Sie bestehen aus drei oder vier, im Vergleich zu Sonatensätzen knapp geformten Teilen, die

einander ohne Pausentrennungen folgen.

Nimmt man dazu noch Beethovens kompositorische Technik der „thematischen Arbeit“, so hat man alle Bausteine zusammen, aus denen Liszt seine musikalische Welt zu formen begann, als er Ende der 1840er Jahre seine Virtuosenlaufbahn beendete, in Weimar ansässig wurde und Werke zu komponieren begann, die über den Tag hinaus Bestand haben sollten.

In einem der ersten Werke seiner „nachvirtuosen“ Jahre, dem Klavierkonzert in Es-Dur, lehnte Liszt sich noch erkennbar eng an die Concertino-Vorlagen an, besonders an Schuberts Wanderer-Fantasie, für die er sich in seinen Konzerten oft eingesetzt hatte (und die er sich 1851 als konzertantes Vortragsstück für

Klavier und Orchester hergerichtete). Die vier Teile seines Konzerts entsprechen der Satzanordnung der klassischen Sonate oder Sinfonie: Allegro – langsamer Satz – Scherzo – Finale. Aber anders als Schubert, der den vier Sätzen ein gemeinsames Thema zugrunde legte, verband Liszt die Teile seines Konzerts durch komplexere thematische Beziehungen: Das berühmte Anfangsmotto („Das versteht ihr alle nicht!“ textierte Hans von Bülow bissig im Blick auf die Konservativen im Lande) erscheint als „Erinnerungsmotiv“ im dritten Teil erneut und rundet das Konzert durch seine Wiederkehr am Schluss des Finales wirkungsvoll ab. Aber daneben spielt noch ein zweiter musikalischer Gedanke eine ähnlich wichtige Rolle: das Thema des langsamen Satzes, das, ins Marschartige gewendet, den Ton im Finale angibt.

Noch wesentlich enger und dichter sind dann die thema-



CD-Tipps

Liszt, Sonate h-Moll

- Vladimir Horowitz (1932); EMI CD 0724347685729
- Simon Barere (live 1947); APR/Codæx CD 5024709156238
- Martha Argerich (1971); DG/Universal CD 0028944743029
- Maurizio Pollini (1989); DG/Universal CD 028942732223
- Krystian Zimerman (1990); DG/Universal CD 028943178020
- Alfred Brendel (1991); Philips/Universal CD 028943407823

tischen Beziehungen in der h-Moll-Sonate ausgearbeitet, die Liszt 1852/53 komponierte – die Noten tragen das Datum des 2. Februar 1853 als Fertigstellungstermin. Ihr liegen gleich fünf thematische Keime zugrunde: Eingeleitet wird das Werk durch leise „Paukenschläge“, an die sich eine langsam absteigende Tonfolge anschließt. Das erste Allegro beginnt mit einem appellartigen Forte-Aufschwung und einem insistierend pochenden „Marcato“-Motiv als Hauptthema. Die Stelle eines zweiten Themas nimmt ein auftrumpfendes „Grandioso“-Thema ein, später tritt noch ein gesangliches Andante als fünfter Gedanke dazu.

eines ersten Sonatensatzes und einer mehrsätzigen Sonate quasi übereinandergelegt sind: Auf eine kurze „Lento“-Eröffnung folgt ein Allegro entsprechend dem Expositionsteil eines ersten Sonatensatzes. Das Zentrum des Werkes bildet ein Andante-Teil, der sich zu einem machtvollen Höhepunkt im dreifachen Fortissimo steigert. Ein kurzes Fugato mit dem Hauptthema, das man auch als rudimentäres Scherzo deuten kann, leitet über in eine freie Reprise des ersten Teils und eine kurze Coda, die in das Lento des Anfangs zurücksinkt und im dreifachen Pianissimo verklingt.

Schaut man allerdings genauer hin, wird es verzwick-

laufsbar jeder Willkür. Sie kann, um noch einmal Brendel zu zitieren, in ihrer „Fusion von Überlegung und Weißglut“ mit Fug und Recht als Liszts größtes Klavierwerk und, was Strenge und Konsequenz des Komponierens angeht, als sein wohl bedeutendstes Werk überhaupt gelten.

Mit einer Widmung an Robert Schumann, der Liszt fünfzehn Jahre zuvor seine große C-Dur-Fantasie zugeeignet hatte, erschien die h-Moll-Sonate 1854 im Druck. Die erste Aufführung im Konzert ließ auf sich warten – was damals nicht so ungewöhnlich war, wie es einem heute vorkommen mag. Sie fand erst am 22.

neuartige Werk eine höchst gemischte Aufnahme. In der „Spener'schen Zeitung“ giftete Gustav Engel, man müsse, „um an Werken dieser Art Gefallen zu finden, (...) alles, was in der Natur und in der Vernunft der Sache liegt, vollständig Verzicht leisten“. Bekannt wurde Eduard Hanslicks Diktum von der Sonate als einer „Genialitätsdampfmühle, die fast immer leer geht“, und in der sich „ein wildes Toben“ und ein „blutiger Kampf gegen alles, was musikalisch ist“, abspielt.

Ungeachtet aller Attacken der Anhänger traditioneller Vorstellungen „vom Musikalisch-Schönen“ (so der Titel von Hanslicks späterem Hauptwerk) eroberte die h-Moll-Sonate sich dennoch bald einen Platz im Repertoire vieler Pianisten. Erst als im frühen 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der „Neuen Musik“ und ihrer konträren Ästhetik Liszts Ansehen stetig zu sinken begann, wendete sich das Blatt.

Dass nach einer ersten Rollenaufzeichnung von 1914 (mit Eugen d'Albert) der erste Schallplattenmitschnitt (mit Alfred Cortot) bis 1929 auf sich warten ließ, hängt aber sicherlich vor allem mit der begrenzten Spielzeit der damaligen Schellacks zusammen. Denn in größerer Zahl erschienen Neuproduktionen erst nach Einführung der

„Die Sonate ist ein blutiger Kampf gegen alles, was musikalisch ist“

Diese Themen bilden für Liszt nun gleichzeitig den Rohstoff, aus dem er die Musik fast ausschließlich formt. Dabei unterliegen die Themen einer ständigen, mitunter drastischen Verwandlung: So wird zum Beispiel aus den böse im Bass pochenden Achteln des Hauptthemas eine lichte, „sehnende“ Gesangsmelodie.

Auch die Formanlage ist nicht unkompliziert. Zwar drängt sich beim ersten Hören der Eindruck einer Dreiteiligkeit auf, bei der die Form

ter. Aufgrund der dichten thematischen und formalen Verschränkungen lässt sich nämlich die Funktion einiger kompositorischer Abschnitte unterschiedlich deuten – weshalb ein halbes Dutzend verschiedener Formanalysen durch die Literatur geistert. Aber ganz gleich, ob man Liszts Sonate nun als zwei-, drei-, vier- oder fünfteilige Form erklärt bekommt: Beim Hören vermittelt die Musik den zwingenden Eindruck eines ungewöhnlich zielgerichteten Ab-

Januar 1857 statt. Anlass war die Vorstellung des ersten Flügels der jungen Berliner Klavierbaufirma Bechstein, Interpret war der 27 Jahre alte Hans von Bülow, der Liszt als Lehrer – und einige Monate später durch die Ehe mit Cosima auch als Schwiegersohn – eng verbunden war.

Wie bei der feindseligen Stimmung zwischen dem Lager der „Neudeutschen“ um Liszt und dem Rest der (deutschen) Musikwelt nicht anders zu erwarten war, fand das

Langspielplatte. Spätestens seit den 1950er Jahren stieg deren Zahl dann aber im Zuge der einsetzenden Liszt-Renaissance rapide an. Inzwischen gehört die Sonate zu den am häufigsten eingespielten Klavierwerken überhaupt – bis heute lassen sich an die 300 Aufzeichnungen nachweisen.

Unmöglich, da auch nur halbwegs „gerecht“ einzelne empfehlenswerte Aufnahmen herauszupicken. Nimmt man als primäre Kriterien pianistische Hochrangigkeit, musikalische Kompetenz, einwandfreie Klangqualität, dazu bei älteren Aufnahmen noch rezeptionsgeschichtliche Bedeutung, so ist chronologisch an erster Stelle die Horowitz-Darstellung von 1932 zu nennen: Der junge Russe trug damals durch seine sensationellen Konzerte, in denen er sie oft im Programm hatte, nicht unerheblich zur Popularisierung des Werkes bei. Hört man die Aufnahme heute, fällt ins Ohr, wie „modern“ Horowitz damals spielte. Besonders, wenn man sie vergleicht mit dem 1947er-Konzertmitschnitt Simon Bareres, der das Werk glänzend, schwungvoll, großzügig im alten Virtuosenstil durchstürmt. Von den übrigen Live-Aufzeichnungen nach wie vor herausragend durch markige Kraft und wuchtige, nicht fehlerfreie Prägnanz Emil Gilels 1962 in Moskau (Melodija, zurzeit nicht greifbar) – Gilels hält mit mittlerweile sieben Versionen einen Spitzenplatz in der Diskographie der h-Moll-Sonate. Wer umgekehrt die Sonate in genialisch virtuoser, traumhaft sicherer, lockerer und zugleich formbewusster Spielweise sucht, ist nach wie

vor mit der Aufzeichnung der jungen Martha Argerich bestens bedient.

Einen in jeder Hinsicht irritationsfreien Einstieg in die Welt der einzigen Sonate Liszts scheinen mir aber am ehesten Brendel, Arrau, Pollini und Zimerman zu gewährleisten. Alfred Brendel, bekennender Lisztianer seit jungen Jahren, hat 1963 eine unbeschwerte und 1981 eine leicht dozierend klingende Aufnahme vorgelegt. Mit seiner 1991er-Produktion jedoch gelang ihm eine Darstellung, die bei aller Detailgenauigkeit strömenden Fluss bewahrt und dem emotionalen Gewicht der Musik voll gerecht wird.

Ähnliches lässt sich auch von der 1985er-Aufnahme des beinahe eine Generation älteren Claudio Arrau sagen (zurzeit ist bei Universal leider nur die vorangegangene Aufnahme aus den 1970er Jahren greifbar). Sie ist gewichtig und nachdrücklich intensiv, dabei nicht altersschwer. Ähnlich wie bei Brendel überlagert in ihr warme Klangfülle vordergründige Virtuosität.

Nicht weniger formbewusst und kompetent, dabei aber mit einem stärker zu konzertantem Glanz hin verschobenen Spektrum die Interpretation Maurizio Pollinis: Wenn es eine Darstellung der h-Moll-Sonate gibt, die allen Aspekten des Werkes am gleichmäßigsten gerecht wird, dann sie. Ähnliches lässt sich am ehesten noch über die Kopenhagener Aufnahme Krystian Zimermans sagen. Sie fesselt darüber hinaus durch die musikalisch außergewöhnlich geraffte, konzentrierte Formung und die Dynamik ihrer großen Steigerungen. ■

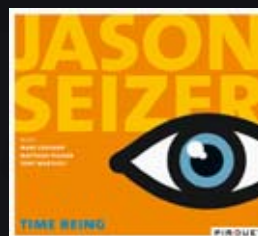
STILLE STARS DER SZENE

NEUERSCHEINUNGEN · FRÜHJAHR 2008



CLAUS RAIBLE DON'T BLAME ME

CLAUS RAIBLE PIANO
GIORGOS ANTONIOU BASS
BEN DIXON DRUMS



JASON SEIZER TIME BEING

JASON SEIZER TENOR SAX
MARC COPLAND PIANO
MATTHIAS PICHLER BASS
TONY MARTUCCI DRUMS



BILL STEWART INCANDESCENCE

LARRY GOLDINGS ORGAN,
ACCORDEON
KEVIN HAYS PIANO
BILL STEWART DRUMS



JOHN RUOCCO AM I ASKING TOO MUCH?

JOHN RUOCCO CLARINET
JOHN TAYLOR PIANO
RICCARDO DEL FRA BASS

ERSCHEINUNGSTERMIN: 15. APRIL 2008



TIM HAGANS ALONE TOGETHER

TIM HAGANS TRUMPET
MARC COPLAND PIANO
DREW GRESS BASS
JOCHEN RÜCKERT DRUMS

ERSCHEINUNGSTERMIN: 1. MAI 2008



MARC COPLAND ANOTHER PLACE

MARC COPLAND PIANO
JOHN ABERCROMBIE GUITAR
DREW GRESS BASS
BILLY HART DRUMS

ERSCHEINUNGSTERMIN: 15. MAI 2008

Im Fachhandel
erhältlich oder bei:

PIROUET
WWW.PIROUETRECORDS.COM