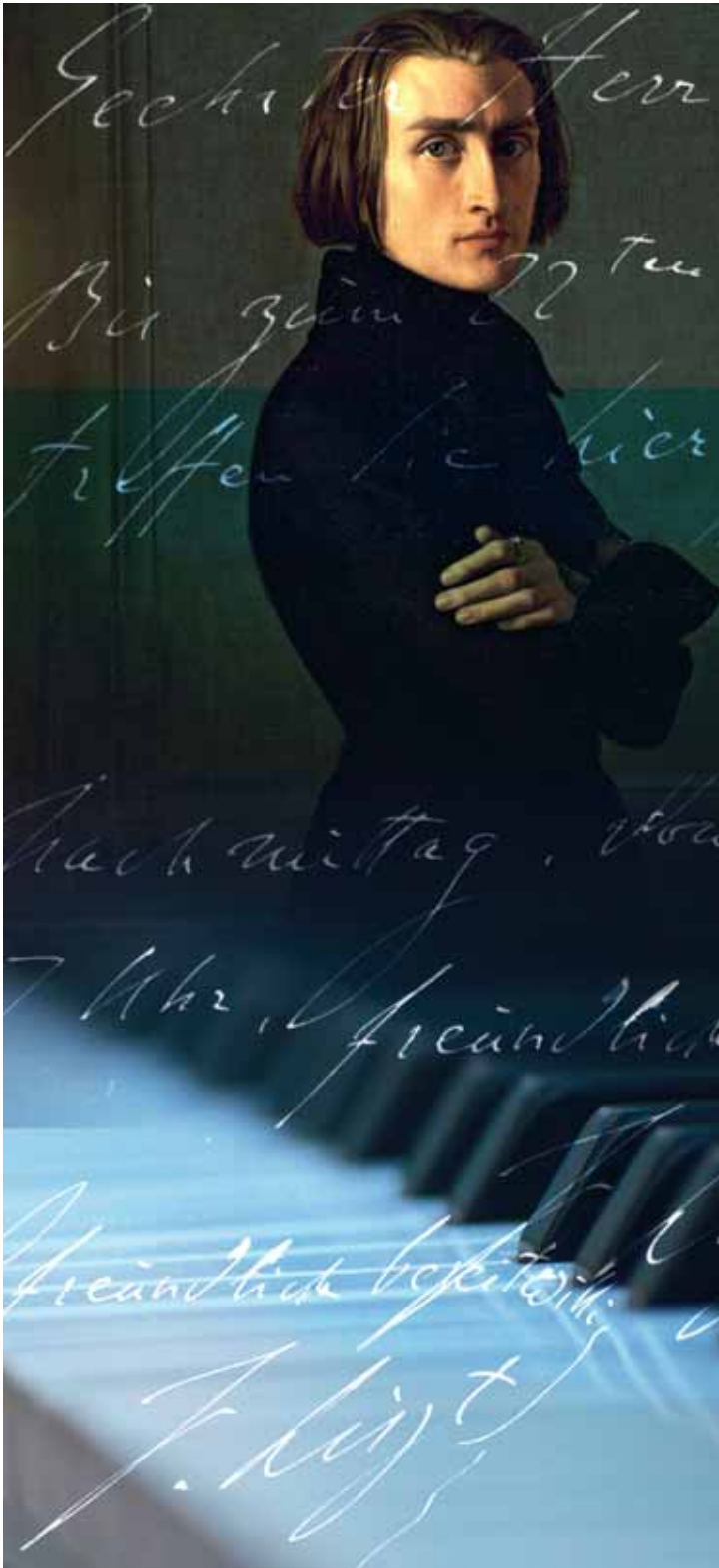




Hochschule für Musik Basel
Musik Akademie Basel



«Liszt-Tage»
der
Hochschule
für Musik Basel
2. - 4. Dezember 2011

Inhalt

Zum Geleit	5
Biographie Franz Liszt	6
«Angélus!»	
Konzertprogramm I	8
Werkcommentare	9
Symposium	
Programmüberblick	14
Abstracts	16
Referat Alfred Brendel	
Ankündigung	23
«Liszt - früh und spät»	
Konzertprogramm II	24
Werkcommentare	25
«Malédiction»	
Konzertprogramm III	30
Werkcommentare	31
«Liszt - ein Kinderspiel»	
mit jungen Interpretinnen und Interpreten der Musikschule Basel	34
Masterclass Alfred Brendel	
Musikerinnen, Werke	37
«Liszt in Basel»	
Die Ausstellung in der Vera Oeri-Bibliothek der Musik Akademie Basel	38

Gechter Herr,

Bis zum 22^{ten} Juni,
treffen Sie hier jeden
Nachmittag, von 3 bis

7 Uhr, freundlich bereitwillig

J. Kijt

8^{ten} Juni, 192

Weimar

«Liszt - früh und spät»

Zu den vornehmsten Aufgaben unserer Hochschule für Musik gehört es, die Innovation, nämlich die Lust auf ‚Neues‘ und dessen Erforschung mit der Kultivierung und Reflexion des ‚Alten‘ zu verbinden. Die Figur von Franz Liszt, der Interpreten- und Komponistenpersönlichkeit, die das 19. Jahrhundert entscheidend mitgeprägt hat, kann hier Beispiel und Wegweiser sein. Deshalb nehmen wir die 200. Wiederkehr seines Geburtstags zum Anlass, in Praxis und Forschung sein Leben und Schaffen zu vergegenwärtigen; letzteres sowohl im Früh- wie im Spätwerk. Zu unseren eigenen Dozenten und Studierenden – und denjenigen benachbarter Institute – treten Gäste hinzu, die wir *«freundlich bereitwillig»* (so in einem Brief von Liszt an den jungen Weingartner) in unserer Mitte willkommen heißen. Indem wir uns spielend, hörend und schauend Franz Liszts Musik auf möglichst vielen Ebenen nähern, kann ein differenzierteres Bild gelingen, das auf alle weiteren musikalischen Tätigkeiten ausstrahlen wird.

Jean-Jacques Dünki

Franz Liszt (1811–1886)

Franz Liszt wird am 22. Oktober 1811 in Raiding, einem Dörfchen an der ungarischen Westgrenze (heute Burgenland in Österreich) geboren. Die Familie zieht 1821 nach Wien, um dem auffallend talentierten Jungen die beste Ausbildung zu ermöglichen: für Klavier bei Carl Czerny, für Komposition bei Antonio Salieri. Bald folgen erste Auftritte des Klavier spielenden Wunderkindes mit Konzerten und Improvisationen.



Franz Liszt, 1858
Fotos: Franz Hanfstaengl

Bereits zwei Jahre später zieht die Familie nach Paris, wo dem Zwölfjährigen jedoch der Eintritt ins Conservatoire verwehrt wird, da er nicht Franzose ist. So studiert er privat, u. a. bei Antoine Reicha. Am Klavier kann ihm bereits niemand mehr etwas beibringen. Erst etwas später erneuert Liszt unter dem Eindruck von Paganinis Geigenspiel seine Klaviertechnik noch einmal fundamental und schafft damit wichtige Grundlagen des modernen virtuosens Klavierspiels. Auch als Komponist experimentiert er in den frühen Dreissigerjahren mit zukunftsweisenden Ideen, ohne allerdings dafür schon Anerkennung zu finden. Zu Liszts Freundeskreis gehören neben Berlioz, Paganini und Chopin auch der durch seine sozial-religiösen Schriften umstrittene Abbé de Lamennais, der starken Einfluss auf den jungen Liszt hat.

1835 verlassen Liszt und seine Geliebte, die Gräfin Marie d'Agoult Paris und wohnen ein Jahr lang in Genf, wo Liszt am neu gegründeten Conservatoire unterrichtet. Von Paris aus, wohin die beiden nach der Geburt ihrer ersten Tochter zurückkehren, bereist Liszt ganz Europa als unbestritten bedeutendster Pianist sei-

ner Zeit. Aber bereits 1847 beendet er auf dem Gipfel des Erfolgs seine Pianistenlaufbahn und lässt sich mit seiner neuen Lebensgefährtin, der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, in Weimar nieder. Bis ins Jahr 1858 übernimmt Liszt als Dirigent die Leitung des Weimarer Musiktheaters, wo er gegen viele Widerstände zahlreiche Uraufführungen durchsetzt: zum Beispiel neben der ersten Aufführung einer Schubert-Oper *Alfonso und Estrella* auch *Lohengrin* von Wagner, mit dem er einen engen, aber nicht spannungsfreien künstlerischen und menschlichen Kontakt pflegt. In dieser Zeit publiziert Liszt viele seiner wichtigsten Orchester- und Klavierwerke, die allerdings oft auf frühere Versionen zurückgehen.

1861 reist Liszt nach Rom, das von nun an, abwechselnd mit Weimar und Budapest einen seiner ‚festen‘ Wohnsitze bildet. Er unterrichtet an all diesen Stätten eine grosse Zahl von Schülerinnen und Schülern und komponiert zahlreiche grössere und kleinere Werke, deren Musiksprache zunehmend die Konventionen seiner Zeit sprengt und auf Unverständnis stösst. Einen neuen Schwerpunkt im Schaffen die-

(...) Liszt überlebte als romantische Legende, überlebte vor allem über seine Schüler; als Pianist war er immer die größte Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts und blieb es auch danach. Aber der Komponist verblasste zu Beginn des neuen Jahrhunderts, da konnten die «Modernen», konnten Strauss, Busoni, Schönberg und Bartók noch so oft sagen, dass Liszt es war, der die Tore ins 20. Jahrhundert geöffnet hat. (...)

Nike Wagner in einem Interview in «Die Zeit» (2011)



ser Zeit bildet die geistliche Musik. 1865 empfängt Liszt die vier niederen Weihen der katholischen Kirche und wird im Folgenden gern liebevoll oder spöttisch «Abbé Liszt» genannt.

Franz Liszt stirbt am 31. Juli 1886 in Bayreuth, wohin er zur Hochzeit einer Enkelin gefahren ist, um die Aufführungen seines bereits verstorbenen Schwiegersohns Richard Wagner zu besuchen.

(...) Liszt hat Widersprüche in seiner Musik stehen lassen, er hat nichts versöhnt. Er liebte die Extreme und stellte sie schroff nebeneinander wie sein Freund Berlioz in Paris. Einerseits das Düstere, Zerrissene, Gewalttätige, andererseits das ätherisch-lyrisch-verschwebend Transzendente. Kaum je Vermittlung. (...)

Nike Wagner in einem Interview in «Die Zeit» (2011)

«Angélus!»

Franz Liszt
(1811-1886)

Psalm 137 *An den Wassern zu Babylon*
für Sopran, Frauenchor, Violine, Harfe und Orgel S 17 (1859–1862)

Lisa Lüthi, Mezzosopran
Teodor Dimitrov, Violine
Pernilla Palmberg, Harfe
Andreas Jud, Orgel
Frauenchor der Hochschule für Musik Basel, Leitung Raphael Immoos

*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen,
Angst und Noth sind des Christen Thränenbrod!*
(Variationen über den Basso continuo der gleichnamigen Kantate
und des Crucifixus aus der H-Moll-Messe von Joh. Seb. Bach) (1862)

Martin Sander, Orgel

Ossa arida
für Männerchor und Orgel zu vier Händen S 55 (1879)

Männerchor der Hochschule für Musik Basel, Leitung Raphael Immoos
Andreas Jud und Yun Gu, Orgel

Années de pèlerinage. Troisième année S 163 (1877–1882)
I. «Angélus! Prière aux anges gardiens»
Arrangiert für Viola, Violoncello, Harfe und Orgel von Roland Moser (*1943)

Teodor Dimitrov, Viola
Käthi Gohl, Violoncello
Pernilla Palmberg, Harfe
Andreas Jud, Orgel

Via crucis
Die vierzehn Stationen des Kreuzwegs
für Solostimmen, Chor und Orgel S 53 (1876–1879)

Kammerchor der Hochschule für Musik Basel
Leitung Raphael Immoos

Vokalsoli: Lisa Lüthi,
Tobias Wicky,
Florian Zaunmayr
Andreas Jud, Orgel

Eintritt frei
Kollekte zu Gunsten des
Stipendienfonds der Dozierenden
der Hochschule für Musik Basel

Werkcommentare

Psalm 137 *An den Wassern zu Babylon* für Sopran, Frauenchor, Violine, Harfe und Orgel S 17 (1859–1862)

Franz Liszts Vertonung des Psalms *An den Wassern zu Babylon sassen wir und weineten*, aus dem Trauer und Verlorenheit sprechen, verbindet leise, «weinende» Rezitativ-Passagen mit dem Rauschen der Harfen, verzweifelten Ausrufen des Chores und einer farbenreichen Harmonik. In diesem 1862 fertiggestellten Werk zeichnen allein die Vortragsbezeichnungen ein Bild der Juden in babylonischer Gefangenschaft - die Worte der Peiniger sollen «*bitter, für sich hinstarrend*» und «*mit fremdartiger Betonung*» gesungen werden, und das von Liszt im Vorwort genannte «*düster-mystische Colorit*» schimmert durch die Arpeggien der Harfe, über denen sich der Sopran in einer unendlich traurigen ‚ungarischen‘ Melodie bewegt. Der sehnsüchtig nach Zion zurückblickenden Solostimme folgt ein Frauenchor, der zuerst horchend und hoffend, dann zuversichtlich und jubelnd «*Jerusalem*» ausruft und den Psalm trotz Schmerz und Heimatlosigkeit in tiefem Gottvertrauen schliessen lässt.

Abélia Nordmann



*An den Wassern zu Babylon sassen wir und weineten
Wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind.
Denn daselbst hiessen uns singen, die uns gefangen hielten,
Und in unserm Heulen fröhlich sein.
«Des Zions Lieder singet uns doch eins!»
Wie sollten wir im fremden Lande das Lied des Herrn singen!
Jerusalem! Vergess' ich dein, so werde ich meiner Rechten vergessen!
Jerusalem!*

*Weinen, Klagen, Sorgen,
Zagen, Angst und Noth sind des Christen Thränenbrod!*
(Variationen über den Basso continuo der
gleichnamigen Kantate und des Crucifixus
aus der H-Moll-Messe von Joh. Seb. Bach) (1862)

Die Variationen über «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» sind wohl Liszts ausdrucksvollstes und persönlichstes Orgelwerk. In ergreifender Musik verarbeitet Liszt hier den Tod zweier seiner drei aus der Liaison mit Marie d'Agoult hervorgegangenen Kinder: 1859, vierzehn Jahre nach dem Ende der Beziehung zu Marie und fünf Jahre, nachdem er seine Kinder nach Weimar geholt hatte, um mit ihnen und Carolyne zu Sayn-Wittgenstein zusammenzuleben (sie freilich bald darauf der Freifrau von Bülow zur Erziehung in Obhut gegeben hatte), starb zunächst das jüngste Kind, sein Sohn Daniel. Unter dem Eindruck dieses Verlustes komponierte Liszt zwei Klavierwerke: die «Funérailles» und «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – Präludium nach Joh. Seb. Bach.» Kaum zwei Jahre danach musste Liszt 1861 das Ende des erhofften Familienlebens verkraften, als Carolyne die lange und mühsam vorbereitete Heirat in letzter Minute absagte und sich von ihm trennte. Inzwischen hatte Liszts Freund Alexander Winterberger, Organist an der neuen Ladegast-Orgel im Merseburger Dom, das Klavier-Präludium über «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» für die Orgel bearbeitet. Als Liszt schließlich 1862 in Rom die Nach-

richt vom Tod auch der ältesten Tochter, Blandine, erreichte, gab Winterbergers Bearbeitung Liszt wohl die Anregung, selbst noch einmal dasselbe Thema, nun in einer deutlich größeren Form, als Orgelwerk zu verarbeiten. Er vollendete die Komposition im Februar 1862 in Rom.

Nur in einigen wenigen Variationen nimmt das Orgelwerk von 1862 das musikalische Material der Klavier-Komposition von 1859 auf. Der vielleicht wichtigste Unterschied allerdings verleiht dem Orgelwerk einen ganz anderen, über die Trauer hinausweisenden Sinn, indem nach der alle Stadien von Trauer und Verzweiflung durchmessenden Variationen-Reihe und nach einem völligen Zusammensinken in einer immer langsamer werdenden chromatischen Linie schliesslich die mit vollständigem Text unterlegte 5. Strophe des Chorals «Was Gott tut, das ist wohlgetan» zu einem tröstenden Abschluss führt:

*Was Gott thut, das ist wohlgethan,
/ dabei will ich verbleiben. /
Es mag mich auf die rauhe Bahn /
Noth, Thod und Elend treiben, / es
wird mich Gott / ganz väterlich /
in seinen Armen halten, / drum
lass ich ihn nur walten.*

Martin Sander

Ossa arida
für Männerchor und Orgel zu
vier Händen S 55 (1879)

Liszts Spätwerk *Ossa arida* (1879) mischt zitternde Spannung, laute Stimmen aus dem Jenseits und kaum greifbare harmonische Farben der Orgel zu einem unheimlichen Ganzen: Übereinandergeschichtete Terzen bauen sich auf, bis alle weißen Tasten gleichzeitig klingen, und lassen so ein mächtiges Bild entstehen - das einer stauenden, weiten Ebene voller vertrockneter Gebeine. In Hesekiels Vision (37, 4) prophezeit der Herr hier die Wiederauferstehung der Toten - «*Seht, ich will Odem in euch kommen lassen, daß ihr lebendig werdet! Ich will euch Sehnen geben und Fleisch über euch wachsen lassen und euch mit Haut überziehen und Odem in euch geben, daß ihr lebendig werdet*». Mit der Mahnung «*Ihr verdorreten Gebeine, höret des Herrn Wort!*» erklingt mächtiger, dreisprachiger Männerchor - auf Deutsch, Französisch und Latein - und macht in skurriler Überlagerung das kurze Stück zu einer schaurigen, unwirklichen Vision.

Abélia Nordmann

Ossa arida
Audite verbum Domini

*Ihr verdorreten Gebeine,
Höret des Herrn Wort*

*Ossements arrides,
Ecoutez le verbe du Seigneur*

Années de pèlerinage. Troisième année S 163 (1877–1882)

I. «Angélus! Prière aux anges gardiens»

Arrangiert für Viola, Violoncello, Harfe und Orgel

von Roland Moser (*1943)

Angelus ist ein für Katholiken täglich dreimal wiederkehrendes Gebet: In der Regel frühmorgens um 6 Uhr (oder wegen der lärmgeplagten Bevölkerung erst um 7), 12 Uhr und 18 Uhr. Ein kleines Glockengeläut, das «Angelus-Läuten» soll dazu ermahnen. Das Angelus-Gebet fusst auf den Bibelworten, mit denen die Erscheinung des Engels, zu Maria gewandt, deren Schwangerschaft mit dem Gottessohn verkündigt.

Liszt beginnt sein Klavierstück mit einem bewegten Klang – keine Glockenimitation, dergleichen mochte er nicht – sondern ein in sich ru-

hendes und doch kreisendes Klanggebilde, etwas vor dem Ende noch einmal wiederkehrend. In dieser Originalfassung für Klavier erklingt danach eine lange, weitgespannte Melodie mit wenigen wiederholten Figuren, ritualartig zu einem schlichten Monolog ausgebaut.

Das Stück eröffnet das eher selten gespielte dritte Heft der *Années de pèlerinage* (Italien II), das Liszt in seinen späten Jahren komponiert hat, als er lange Zeit vor den Toren Roms in der berühmten «Villa d'Este» wohnte, deren Was-

serspiele er in einem letzten Virtuosenstück *Jeux d'eau à la Villa d'Este* aufleben liess.

Sein Angélus! hat Liszt auch selbst für Streichquartett instrumentiert – diese Version wird im Konzert vom 3. Dezember erklingen. Mein eigenes Arrangement für Viola, Violoncello, Harfe und Orgel, für dieses Konzert geschrieben, löst die lange Melodie zeitweise in kleinere Dialoge auf, wobei jedem Instrument eine persönliche Note zukommt.

Roland Moser

Die Chöre der Hochschule für Musik Basel

Der Kammerchor ist im Gegensatz zum Grossen Chor ein Konzertchor und besteht vorwiegend aus Studierenden mit Haupt- oder Pflichtfach Gesang und/oder Chorleitung. Der Kammerchor übernimmt anspruchsvolle Aufgaben, regelmässig auch im zeitgenössischen Bereich.

Im Grossen Chor singen vorwiegend Studierende mit einem instrumentalen Hauptfach, die Schulung und vielfältige Ausdrucksfähigkeit der Stimme an sich steht im Vordergrund.

Raphael Immoos

Grosser Chor Ramiro Aiello, Jonathan Angst, Max Asselborn, Ryan Beppel, Livia Berchtold, Maija Breiksa, Melanie Christen, Lucia Mercedes Couto, Alessandro D'Amico, Jessy Dubé, Sergey Finoedov, Amador Buda Fuentes Manzor, Alejandro Gonzalez, Sabino Guanci, Dalila Guzzi, Sarah Hänggi, Therese Hauser, Victor Hege, Jonas Hillenmeyer, Orfeas Hiratos, Tanja Hotz, Milan Jarrell, Michelle Kirchhofer, Kostis Kopalidis, David Krähenmann, Julius Krötzl, Zsuzsa Lakatos, Noemi Locher, Madelaine Loretan, Katharina Mangold, Rafael Martinez, Simon Tobias Matiz, Fuyuki Matsumoto, Margarita Mineyeva, Luis Alfredo Montes Meneses, Inès Morin, Christina Moser, Daphne Moser, Manuel Naegeli, Giulia G. Ott, Despina Papazoglou, Damiano Pisanello, Cristina Pletea, Alicia Rieckhoff, Frederic Robinson, Fraynni Emperatriz Rui Medina, Vanessa Russell, Julius Aria Sahbai, Katharina Schick, Anik Schwall, Alina Schwitter, Pavlos Serassis, Esther Severac, Kian Soltani, Alexandra Stashenko, Aniele Steininger, Samuel Strub, Anne-Lise Teruel, Esther Thommen, Isabel Torres, Aurélien Tschopp, Polina Ushakova, Ileana Waldenmayer, Yang Wu, Florian Zaunmayr

Kammerchor Valérie Benelli, Maija Breiksa, Debora Büttner, Melanie Christen, Salomé Christiani, Aglaja Giese, Sarah Hänggi, Madelaine Loretan, Esther Schwalm, Mathieu Gutbub, Jonas Löffler, Simon Peter, Retus Pfister, Daniel Rhyner, Cedric Spinnler, Aaron Wälchli, Florian Zaunmayr, Vera Hiltbrunner, Nicole Lötscher, Abélia Nordmann, Andrea Nydegger, Julia Schild, Flurina Stucki, Isabel Torres, Cecile Unternährer, Anna Zinsstag, Israel Alarcon Maizer, Marco Beltrani, Michael Ferner, Raphael Ilg, Frank Imhof, Yuki Koyama, Samuel Strub, Matthias Zuppinger

Via crucis — die 14 Kreuzstationen
für Chor, Soli, Orgel (oder Klavier)

komponiert 1873-79, Uraufführung erst am Karfreitag 1929 in Budapest (Dauer ca. 40 Min)

Einleitung	<i>Vexilla Regis prodeunt</i> (Hymnus) <i>O crux ave</i>	Chor, Orgel / 4 Soli
I	Jesus wird zum Tod verurteilt <i>Innocens ego sum</i>	Orgel solo / Bass (Pilatus)
II	Jesus trägt sei Kreuz <i>Ave crux</i>	Orgel solo / Bariton (Jesus)
III	Jesus fällt zum ersten Mal <i>Stabat mater</i>	Männerchor, Orgel / 3 Frauen (Soli)
IV	Jesus begegnet seiner heiligen Mutter	Orgel solo
V	Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz zu tragen	Orgel solo
VI	Sancta Veronica, <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> (Choral)	Orgel solo / Chor, Orgel
VII	Jesus fällt zum zweiten Mal <i>Stabat mater</i>	Männerchor, Orgel / 3 Frauen (Soli)
VIII	Die Frauen von Jerusalem <i>Nolite flere super me</i>	Orgel solo / Bariton (Jesus)
IX	Jesus fällt zum dritten Mal <i>Stabat mater</i>	Männerchor, Orgel / 3 Frauen (Soli)
X	Jesus wird entkleidet	Orgel solo
XI	Jesus wird ans Kreuz geschlagen, <i>Crucifige!</i>	Männerchor, Orgel
XII	Jesus stirbt am Kreuze (letzte Worte) <i>Consumatum est</i> <i>O Traurigkeit, O Herzeleid</i> (Choral)	Bariton (Jesus) / Orgel / 3 Frauen (Soli) Chor, Orgel
XIII	Jesus wird vom Kreuz genommen	Orgel solo
XIV	Jesus wird ins Grab gelegt, <i>Ave crux spes unica</i> (Hymnus)	Mezzosopran, Chor, Orgel

Texte aus der Bibel (Vulgata), mittelalterlichen Hymnen und zwei deutschen Kirchenliedern

Stationen am Kreuzweg

Mit seiner *Via crucis* hat der fast siebzigjährige Liszt nicht nur – wie in einigen seiner kühnen späten Klavierstücke – die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts vorweggenommen, sondern auch schon – hundert Jahre zu früh – die Postmoderne, in der wir bisweilen noch heute zu stecken scheinen.

In fünfzehn Sätzen breitet Liszt ein äusserst weites Panorama aus: von mittelalterlicher Einstimmigkeit und Fortschreitungen in reinen Dreiklängen über diatonischen und chromatisch geschärften quasi-Bachschen Choralatz und verwickelte Enharmonik an den Grenzen der Tonalität vorbei zu neuen modalen Bildungen. All dies nicht einfach in bunter Abfolge von Satz zu Satz, sondern auskomponiert bis in

feinste Strukturen innerhalb der Sätze. Aber auch mit absichtlich hart gesetzten Brüchen, die immer wieder irritieren.

Selbst Liszts Freunde konnten diese Musik nicht mehr verstehen. Nachdem auch sein Verleger sich geweigert hatte, das Werk zu drucken (ob er vielleicht den berühmten Liszt vor sich selbst schützen wollte?) legte der Komponist seine *Via crucis* kommentarlos weg. Erst mehr als 43 Jahre nach seinem Tod fand die Uraufführung statt.

Ob vielleicht die Provokation von Unverständnis sogar Absicht war, das eigentliche «Programm» angesichts des skandalösen Geschehens, von dem in diesem Werk

die Rede ist? Die Rede? Vielleicht nicht einmal dies, wenn Begriffe fehlen, selbst musikalische? Der Text wird oft bis zum Einzelwort skelettiert. Immer wieder scheint die Musik ins Schweigen zurückzufallen. Sie lässt uns allein mit ihren Widersprüchen. Aber zahlreiche Aufführungen in den letzten zwei Jahrzehnten lassen vermuten, dass sie jetzt doch angekommen ist, nach hundertdreissig Jahren.

Roland Moser

The image shows a page of a musical score titled "Station XII. Jesus stirbt am Kreuze." (Jesus dies on the cross). The score is for three parts: "Eine Baritonstimm." (A Baritone voice), "Orgel." (Organ), and "Klavier." (Piano). The Baritone part has lyrics in German: "E. li E. li lam - ma Sa. bac - tha - ni Mein Gott, mein Gott, hast - du mich ver - las - sen?" The Organ and Piano parts are written in treble and bass clefs. The page number "29" is in the top right corner.

«Liszt interpretieren»

Symposium der Hochschule für Musik Basel

- 10.00 Uhr** **Begrüssung:** Stephan Schmidt, Rektor der Hochschule für Musik Basel
anschliessend
«Extrêmement lent avec un profond sentiment d'ennui» –
**Über die Bewegung von Harmonie und Zeit in Liszts Frühwerk
und seine Beziehung zu Schubert**
REFERAT Roland Moser (Basel)
Beispiele am Flügel: Susanne Lang
- 11.15 Uhr** **«Zu Liszts Schubert-Transkriptionen»**
REFERAT Anselm Hartinger (Basel)
Beispiele am Pleyel-Hammerflügel: Els Biesemans
- Mittagspause**
- 13.30 Uhr** *«écoutons la parole, la prédication de leurs œuvres!»*–
Liszts frühe Schriften im Kontext seines Schaffens
REFERAT Rainer Kleinertz (Saarbrücken)
- 14.15 Uhr** *«Pourquoi Liszt était-il un défenseur passionné de Robert Franz?»*
REFERAT Georges Starobinski (Lausanne)
mit Christoph Gabathuler (Tenor)
- 15.00 Uhr** **«F.Chopin par F.Liszt»**
REFERAT Jean-Jacques Eigeldinger (Genève)
- kleine Pause**
- 16.00 Uhr** *«... un instrument aussi dépourvu que le piano d'accents et de
sonorités variées ...»* Einige Untertöne in Liszts Klavierästhetik
REFERAT Jean-Jacques Düнки (HSM Basel)
- 16.30 Uhr** *«Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des années 1830
d'après les journaux de Mme. Auguste Boissier et leur rapport
avec les traditions pianistiques contemporaines»*
REFERAT Edoardo Torbianelli (SCB Basel)
- 17.00 Uhr** *«Merkwürdig wenig hatte er für den Humor in der Musik übrig»* –
**Kritische Anmerkungen des jungen Liszt-Schülers
Felix Weingartner zum «Meister»**
REFERAT Wolfgang Seibold (Karlsruhe)
Französisch gehaltenen Referate werden auf Deutsch zusammengefasst.
- 17.30 Uhr** Verpflegung in der Cafeteria

Erinnerungen an Franz Liszt.
von Felix Weingartner.

Im Frühling des Jahres 1882 kam ich zum erstenmal nach Weimar. Konrad Anzorge, mein damaliger Kollege am Leipziger Konservatorium hatte mich ermutigt, brieflich bei Liszt anzupragen, ob ich ihm etwas von meinen Kompositionen vorlegen dürfe. Ich tat es nach Überwindung einiger Scheu, denn ich ~~war~~ ^{erwartete} sicher, keine Antwort zu erhalten, stellte ich mir doch Liszt, obwohl er nur zwei Eisenbahnstunden weit von mir wohnte, in unerklärlicher Ferne, gleichsam in einem hochgelegenen, prächtigen Palaste thronend vor, wo es nur Glanz und Gloriearbeit ^{gäbe}. Aber die Antwort kam, postwendend sogar und von seiner eigenen Hand geschrieben, daß ich ihm ^{jedes Werkstück von 3 bis 4 Uhr} ~~im drei~~ ^{nach} ~~Werktagen~~ ^{Freitag} "freundlich bereitwillig" antreffe. Es waren dies die Stunden, in denen ~~früher~~ Kunstbegriffe nach vorheriger Anmeldung bei ihm erscheinen und ihm entweder Probe ^{ihres} ~~seiner~~ Könnens ablegen oder auch nur ^{ihres} ~~seiner~~ ^{Unterweisungen} ~~teilhaftig~~ ^{teilhaftig} werden durften. ^{lingst} ~~Eigentlich~~ ^{Unterweisung} ~~Lektionen~~ ^{gab} er nicht, auch nahm er keine Honorare. Der "Prepp" a. Schule von Liszt ist daher in

Abstracts der Referate

«*Extrêmement lent avec un profond sentiment d'ennui*» – Über die Bewegung von Harmonie und Zeit in Liszts Frühwerk und seine Beziehung zu Schubert

Seit den frühen Dreissigerjahren experimentiert der junge Liszt mit umwälzenden Ideen einer Umgestaltung musikalischer Komposition. Viele Skizzen, aber relativ wenige fertiggestellte Werke bezeugen diesen Vorgang. Manches gelangt in etwas gemässigerer Weise in den folgenden Jahrzehnten zur Vollendung, etliches erst im radikalen Spätwerk ab 1860. Es geht zum Beispiel um:

- Neuvermessung des Tonraums ausgehend von 12 Tönen pro Oktave, die in gleiche Teile geteilt wird.
- Tonal unabhängige Harmonien, verbunden durch gemeinsame Töne.
- Neues Verständnis musikalischer Zeiten im Kleinen wie im Grossen durch teilweise Lösung von der Dominanz metrischer Einheitlichkeit, Befreiung der Form von vorgegebenen Modellen.

Die im Transkribieren auch umgestaltende Beschäftigung mit Schuberts Musik scheint dabei eine wesentliche Rolle zu spielen; eher am Rand vielleicht 1832 der Kontakt zu F. J. Fétis, dessen Theorie der «*omnitionie*» Liszt sofort radikalisiert und um die «*omnirhythmie*» erweitert.

Die musikalische Beispiele werden von Susanne Lang am Klavier dargeboten.

Roland Moser
Basel

Zu Liszts Schubert-Transkriptionen»

Wie auch die in diesem Jubiläumsjahr vorgelegten Tonaufnahmen von Klavierwerken Franz Liszts belegen, stehen noch immer die als vermeintlich einzig gültig betrachteten 'Originalkompositionen' des Meister im Mittelpunkt des Interesses. Dabei zeigt bereits ein Blick auf die quantitativen Verhältnisse innerhalb des überlieferten Klavierschaffens, dass darin Transkriptionen und Bearbeitungen nach Werken anderer Meister bei weitem überwiegen. Für Liszts frühen Ruhm als Klaviervirtuose waren gerade diese Arrangements nach Liedern u.a. Franz Schuberts von zentraler Bedeutung; zugleich prägten Liszts poetische Bearbeitungen die Rezeption dieser sonst kaum öffentlich erklingenden Werke für lange Zeit nachhaltig.

«*écoutons la parole, la prédication de leurs œuvres!*» -
Liszts frühe Schriften im Kontext seines Schaffens

Der Vortrag geht anhand von Liedbearbeitungen nach Schubert, Mendelssohn und Chopin dem Verhältnis von Original und Transkription nach und beleuchtet die Techniken und Intentionen des lisztischen Vorgehens. Zugleich wird der Frage nachgegangen, welches Bild Liszt ausweislich seiner Transkriptionen von den Vorlagen und ihren Komponisten hatte und in welcher Weise die Wahrnehmung dieser Werke durch Liszts einflussreiche Klavierversionen modifiziert wurde.

Musikalische Beispiele
am Hammerflügel *
Els Biesemans (Thalwil).

Anselm Hartinger
Schola Cantorum Basiliensis -
Hochschule für Alte Musik

* Piano à Queue «Ignace Pleyel & Comp. // Facteurs du roi // Paris»
Nr. 10 467, Baujahr 1843, Mod. No. 2
«Petit Patron». Besitz der SCB
(vormals J. Goverts, Basel)

Wenn Heinrich Heine 1837 Liszt als den «nächsten Wahlverwandten von Berlioz» bezeichnete, ihm europäischen Ruhm bescheinigte und zugleich anfügte, dass Liszts Musik – so sehr er ihn auch liebe – nicht angenehm auf sein Gemüt wirke, so wurde Liszt bereits zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt nicht mehr nur als Virtuose, sondern als Komponist angesprochen. Die Wahlverwandtschaft mit Berlioz, die von Heine erwähnte Polarisierung der Öffentlichkeit für oder gegen Liszt sowie die humoristische Bemerkung, Liszt habe in einem Konzert «Themata aus der Apokalypse» variiert, machen zugleich deutlich, dass für Heine Liszts Kompositionen über ihre sinnliche Erscheinung hinaus auf etwas anderes verwiesen. Dieser kompositorischen Ehrgeiz Liszts in der Tradition Beethovens ließ sich nicht ohne weiteres mit dem vereinbaren, was von ihm als Klaviervirtuosen erwartet wurde. Hinzu kam, dass Liszt bereits in den 1830er Jahren eine stärkere Anbindung der Musik an die Literatur anstrebte, und zwar in zweifacher Hinsicht: Der Musik sollten neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen werden und zugleich der Anspruch des Musikers manifestiert werden, dem Dichter auch sozial gleichwertig zu sein. So verweist beispielswei-

se das 1835 als Beilage zur *Gazette musicale de Paris* veröffentlichte Klavierstück *Harmonies poétiques et religieuses* auf den gleichnamigen Gedichtzyklus von Alphonse de Lamartine, der neben seiner Tätigkeit als Dichter zugleich auch Politiker war. Es dürfte daher kein Zufall sein, dass dieses Klavierstück in der *Gazette musicale de Paris* von Liszts Artikelserie *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* umrahmt wurde. Umgekehrt lassen sich diese Artikel wie auch die sich aufgrund der von der Schwangerschaft der Gräfin Marie d'Agoult veranlassten Schweizreise eher unfreiwillig anschließenden Reisebriefe in entscheidenden Punkten nur im Kontext von Liszts kompositorischem Schaffen verstehen.

Rainer Kleinertz
Universität des Saarlandes

Pourquoi Liszt était-il un défenseur passionné de Robert Franz?

Robert Franz est aujourd'hui considéré comme une figure secondaire de l'histoire du lied. A tort, si l'on en croit Franz Liszt. En témoignent ses transcriptions pour piano seul de 14 lieder, composées en 1848, soit peu de temps après la parution des premiers recueils de Robert Franz. En témoignent également les deux articles que Liszt lui a consacrés en 1855, avant de les rééditer sous forme de livre en 1872. Les miniatures lyriques de Franz semblent pourtant aux antipodes du génie lisztien. Et l'on comprend mal comment Liszt a pu voir en lui le chef d'une nouvelle «école du lied», comparable en importance à Schubert. Si les textes de 1855 peuvent éventuellement se lire comme des réponses à l'article *Neue Bahnen* dans lequel Schumann présentait Brahms comme le musicien de l'avenir, les transcriptions, elles, précèdent toute polémique et convainquent par leur qualité musicale.

Lieder de Robert Franz chantés
durant la conférence

- «Auf geheimem Waldespfade» op. 2/1
- «Wie des Mondes Abbild» op. 6/2
- «Der Bote» op. 8/1
- «Für Musik» op. 10/1
- «Mutter, o sing mich zur Ruh» op. 10/3
- «Es klingt in der Luft» op. 13/2

Christoph Gabathuler (ténor)
Georges Starobinski (piano)

Georges Starobinski
Université de Lausanne

«F. Chopin par F. Liszt»

La monographie de Liszt comporte plusieurs strates sémantiques dans l'hommage qu'elle entend rendre à Chopin au lendemain de sa mort. Il en ressort une image ambiguë, qui rappelle étrangement le compte rendu de 1841 dans lequel Liszt 'célébrait' le retour de Chopin sur l'estrade de concert (26 IV) après six ans d'absence. Tout en plaidant en faveur d'une reconnaissance du statut de compositeur à part entière pour son ancien collègue et ami - qui s'est cantonné au domaine du seul piano -, Liszt marque fortement les limites assignées à la production de Chopin à l'intérieur d'une hiérarchie des genres musicaux où celui-ci s'est illustré. Ces limites vont de pair avec l'orientation d'une carrière de pianiste qui s'est déroulée dans les salons d'une aristocratie d'élite, orientation qui aurait été conditionnée par la constitution délicate du musicien et par son éducation en vase clos. Face au monde musical des années 1850, Chopin est *comparé in fine* aux maîtres miniaturistes italiens à l'aube de la Renaissance.

Les circonstances de rédaction et de publication du livre - en feuilleton (*La France musicale*, 1851) puis en volume (Escudier 1852) - dénoncent à l'évidence une certaine précipitation dans la démarche de l'auteur. Comme en 1841, Liszt entend être le premier à prendre

la parole. Et il est écouté par des musicographes tels que Fétis ou Lenz. Secrètes ou avouées, ses intentions n'ont pas échappé à l'entourage de Chopin, très critique, voire ironique à l'égard de la monographie : en témoignent les propos de Jane Stirling et plus encore les remarques marginales inédites de Julian Fontana.

En 1841 le retour inopiné du «poète du piano» comme concertiste dérangeait Liszt, à qui Paris refusait pour lors le statut de créateur. En 1849 sa mort l'arrange : à mon tour, maintenant ! Tout se passe comme si Chopin vivant avait en quelque sorte entravé la route de Liszt compositeur.

Jean-Jacques Eigeldinger
Université de Genève

Ungewöhnlich scheint der Kommentar, den Franz Liszt dem Druck seiner «*Légende pour piano [N° 1] / St. François d'Assise: la prédication aux oiseaux*» voranstellt. Nach einer Anrufung des Heiligen bittet der Autor nicht nur um Nachsicht für sein eigenes Unvermögen, sondern auch die beschränkten Möglichkeiten des Genres, in dem er sich ausdrücken will und schliesslich des Instrumentes, das er dazu wählt. Die Wurzeln von Liszts Argumentation mögen einerseits in der antiken (und mittelalterlichen) Exordialtopik und seiner Beschäftigung mit geistlichen Präzepten liegen, die sich bereits im frühen Tagebuch von 1827 manifestiert hat. Andererseits artikuliert Liszt in dieser Vorrede sein lebenslanges Unbehagen dem Klavier gegenüber, das ihn geradezu stimuliert, seine eigene Musiksprache so differenziert und radikal wie möglich zu gestalten.

Jean-Jacques Dünki
Hochschule für Musik Basel

Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des années 1830 d'après les journaux de Mme. Auguste Boissier et leur rapport avec les traditions pianistiques de l'époque

Le jeu et l'enseignement du jeune Liszt à Paris au début des années 1830, tels qu'ils sont décrits dans les fameux journaux de Mme. Boissier, révèlent non seulement une ligne esthétique, mais aussi les démarches intérieures d'un des plus grands génies du clavier de l'histoire.

Bien que son style présente des innovations remarquables, l'organisation de son jeu peut être lu comme une synthèse géniale des pratiques pianistiques les plus importantes de l'époque. Les sources contemporaines et antérieures en donnent de nombreux témoignages.

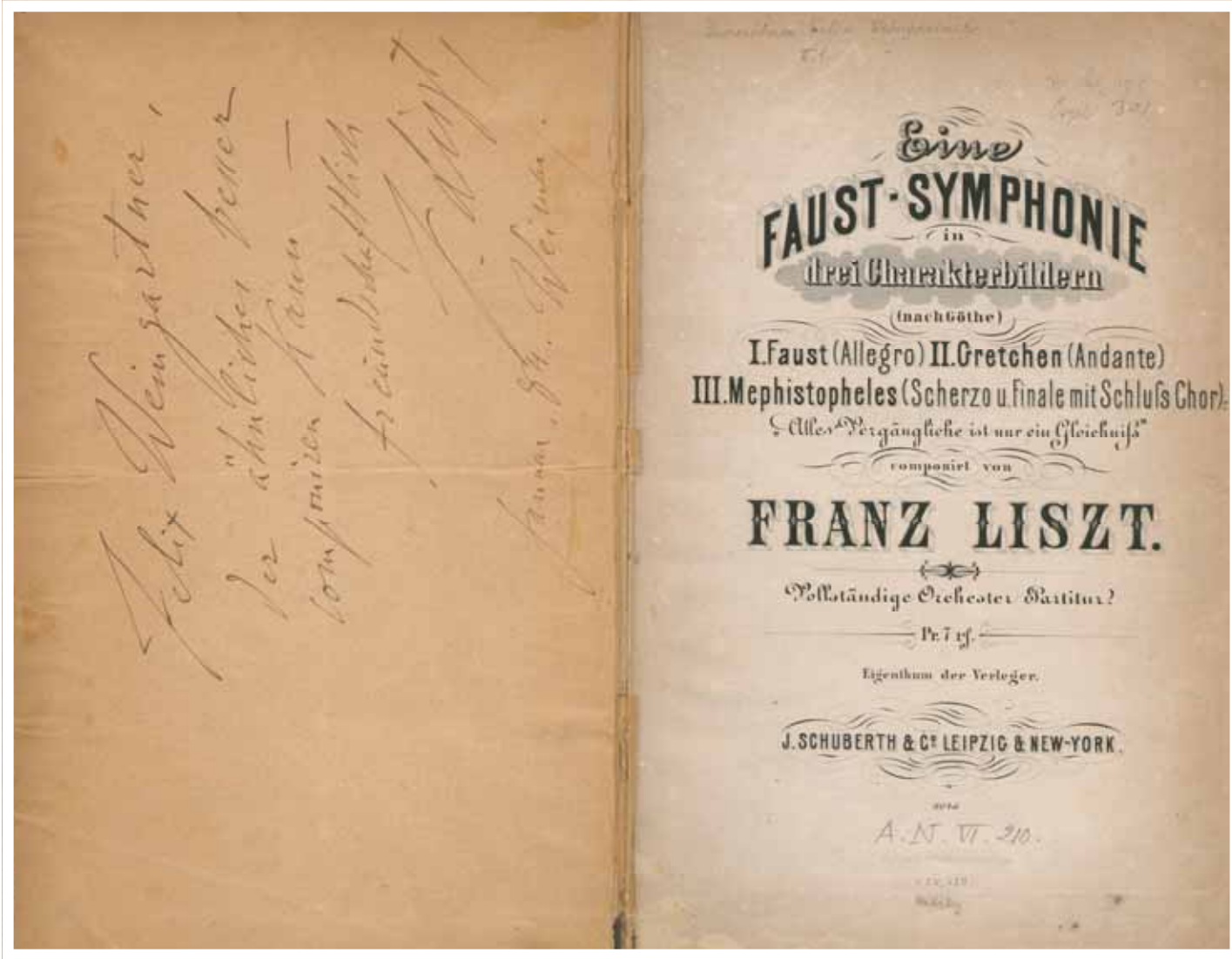
À travers une analyse des correspondances (et divergences) nous essayons un regard sur certains aspects de l'état du jeu pianistique à ce moment décisif de son développement et au carrefour des différentes traditions.

*Edoardo Torbianelli
Schola Cantorum Basiliensis -
Hochschule für Alte Musik*

«Merkwürdig wenig hatte er für Humor in der Musik übrig» – Kritische Anmerkungen des jungen Liszt-Schülers Felix Weingartner zum «Meister»

Der 19-jährige Student Felix Weingartner begegnete im Juni 1882 das erste Mal Liszt in Weimar und sah den «Meister» das letzte Mal 1886 in Bayreuth, sechs Tage vor dessen Tod. In diesen vier Jahren entwickelte sich ein enges Lehrer-Schüler-Verhältnis, das vor allem die Kompositionen Weingartners betraf. So protegierte Liszt 1884 die Uraufführung der ersten Weingartner-Oper *Sakuntala* am Weimarer Hoftheater. Trotz des engen persönlichen Verhältnisses und der Begeisterung Weingartners für Liszt benannte er in seinen *Erinnerungen an Franz Liszt* durchaus Kritisches zum Menschen und Komponisten Liszt.

*Wolfgang Seibold
Waldbronn*



Universitätsbibliothek Basel
Handschriftenabteilung

«Licht- und Schattenseiten der Interpretation

Im Vortrag über «Licht- und Schattenseiten der Interpretation» untersuche ich Sinn und Bedeutung der musikalischen Interpretation im allgemeinen, bevor ich mich einer Reihe von Spielgewohnheiten zuwende, die im heutigen Musizieren Fuss gefasst haben. Einige dieser Gewohnheiten scheinen mir einer kritischen Prüfung wert. Wie sehr entsprechen sie den Bedürfnissen der Werke, was haben sie uns heute noch zu sagen? Die automatische Anwendung gewisser Regeln wird der Tatsache nicht gerecht, dass jede Meisterwerk der musikalischen Erfahrung Neues hinzufügt, dass die Vielfalt der Einzelfälle, und nicht die Beschränkung auf wenige Rezepte, den Spieler leiten sollte.

In meinen Vorträgen spiele ich eine Reihe von Beispielen. Der Vortrag über «Licht- und Schattenseiten der Interpretation» enthält ausserdem Musikaufnahmen und Projektionen von Notenbeispielen.

Alfred Brendel



Foto: zVg

«Liszt - früh und spät»

Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie S 161 (1838–1859)

VII. «Après une lecture du Dante», Fantasia quasi sonata

Pierre Goy, Hammerflügel *

Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie S 161 (1838–1859)

VI. «Sonetto del Petrarca» Nr. 47

Pierre Goy

Tre sonetti di Petrarca S 270/1 (1. Fassung 1842–46)

II. *Benedetto sia 'l giorno* (Sonett Nr. 47)

Isolde Siebert, Sopran

Jan Schultsz, Klavier

Der König von Thule (Johann Wolfgang von Goethe)

S 278/2 (2. Fassung 1856)

Blume und Duft (Friedrich Hebbel)

S 324 (1854)

Die drei Zigeuner (Nikolaus Lenau)

S 320 (1. Fassung 1860)

Deux Légendes für Klavier S 175 (1862/63/65)

I. «St. François d'Assise: la prédication aux oiseaux»

Pierre Goy

Années de pèlerinage. Troisième année

I. «Angélu! Prière aux anges gardiens»

Fassung für Streichquartett S 378 (1880–1882)

Evropska Quartet (Klasse Rainer Schmidt)

Rowena Kennally, Violine

Adam Hill, Violine

Anisa Arslanagic, Viola

Max Ruisi, Violoncello

Eintritt frei

Kollekte zu Gunsten des

Stipendienfonds der Dozierenden

der Hochschule für Musik Basel

* Hammerflügel «J.B.Streicher // vormals N.Streicher geb. Stein und Sohn // Wien // 1848» Nr. 4219. Besitz SCB (ursprünglich Besitz der Zürcher Familie Ott-Imhof, wo R. Wagner oft zu Gast war und auf dem Flügel spielte)

«Après une lecture du Dante», Fantasia quasi sonata

«Après une lecture du Dante», fantasia quasi sonata bildet das Schluss-Stück des 1858 publizierten zweiten Heftes (Italien) der *Années de pèlerinages*. Schon in einem Skizzenbuch aus den frühen Dreissigerjahren findet man Aufzeichnungen zu diesem kühnen Werk. Zur Publikationsreife gedieh es erst etwa 25 Jahre später. In diesen frühen Jahren experimentierte Liszt – nicht ohne den Einfluss des von ihm geliebten und verehrten Schubert – mit einem ganz **neuen Verständnis des musikalischen Tonraums**:

Die Oktave ist hier nicht mehr geteilt in Quinte und Quarte, sondern in

- 2 Tritoni,
- 3 grosse Terzen,
- 4 kleine Terzen,
- 6 Ganztöne.

Ausgehend nicht von 7, sondern von 12 Tönen pro Oktave teilt er diese in gleiche Teile. Das ergibt auch ganz neue Tonarten-Verwandtschaften. Die traditionellen Quint/Quartbeziehungen dienen nicht mehr der Orientierung. Dafür sind enharmonische Verwechslungen keine Ausnahmen, sondern Norm: eine sogenannte **«Enharmonie transcendente»**. Diesen Begriff kannte Liszt vom belgischen Theoretiker F.J. Fétis. Zusammenhang stiften vor allem gemeinsam erklingende Zentral- oder Brückentöne.

Das Werk beginnt mit der Zweiteilung A – Es (fallend über zwei-einhalb Oktaven) und kadenziert zunächst nach As-Dur (Tritonus zu d-Moll!); dann folgt mit dem Tritonus C – Fis die Ergänzung zur Vierteilung mit Kadenz nach H-Dur. Folgerichtig wäre nun D-Dur, was aber aus formalen Gründen hinausgezögert wird, doch schliesslich mit dem – einzigen! – Hauptthema des Werks in d-Moll die Introduction beendet. Dieses Thema – presto agitato assai und gleichzeitig lamentoso – ist sehr einfach strukturiert: auf ein Wechseltonmotiv A B A folgt eine chromatisch fallende Skala bis Cis und wieder zurück bis A. Alle thematischen Bildungen im ganzen Werk sind daraus abgeleitet. Die rhythmische Zelle ist, vom ersten Anschlag an, in schnellen Tonpaaren, meist auftaktig. Die Gegenarten zu d-Moll (später D-Dur) sind fis-Moll und Fis-Dur. Das die Dreiteilung komplettierende B-Dur kommt nur am Rand vor. Ein lyrisches Andante in Fis-Dur vergrössert das Wechseltonmotiv um ein Vielfaches und wendet die Skala ins Diatonische.

Soweit ein erster Analyse-Ansatz. Er liesse sich leicht fortsetzen, was zeigt, dass Liszt in diesem Werk sein Ziel recht systematisch verfolgt. Hier konnten später der frühe Bartók und danach ebenso Olivier Messiaen anknüpfen. Das

vielspielte Werk ist auch vom pianistischen Standpunkt aus ausserordentlich spannend, vor allem, wenn dabei alle Pianissimi streng befolgt werden für diesen Blick in die Abgründe von Dantes Unterwelt.

Roland Moser

Sonetto 47 del Petrarca

Hier sei an einem Beispiel die Entstehungsgeschichte eines kleinen Werks von Liszt kurz nachgezeichnet. Gegen Ende der Dreissigerjahre komponierte er drei Lieder in Originalsprache auf Sonette des italienischen Renaissance-Dichters Petrarca für Tenor und Klavier. Etwa zehn Jahre später schrieb er sie um für Klavier Solo. Diese recht freie Bearbeitung fügte er nach weiterer Redaktion in das 1858 erschienene zweite Heft (Italien) seiner *Années de pèlerinages* ein. In dieser rein instrumentalen Form wurden die Stücke bald sehr populär und gehören noch heute zum Kern-Repertoire von Liszt-Interpreten. Vielleicht provozierte gerade diese Popularität den Komponisten, nach drei Jahren sich die Stücke schon wieder vorzunehmen: Er schuf 1861 eine Neufassung für tiefe Singstimme und Klavier, in der für sein späteres Werk so typischen, ebenso konzentrierten wie introvertierten Schreibweise. Diese Fassung publizierte er freilich erst 22 Jahre später. Von der ersten Komposition bis zu dieser Veröffentlichung der letzten Fassung vergingen also etwa 45 Jahre, was für Liszt gar nicht so untypisch ist.

Roland Moser

Petrarca Sonetto 47 (nach neuer Zählung 61)

*Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno;*

*et benedetto il primo dolce affanno
ch' i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond' i' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.*

*Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;*

*et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.*

«Es war ein König in Thule» S 278/2 (Johann Wolfgang von Goethe) Allegretto

Dieses Gedicht des jungen Goethe, 1774 entstanden, umgestaltet im «Urfaust» und in den späteren «Faust» integriert, um dort die Seelenlage der weiblichen Protagonistin, Margarethe («Gretchen») zu schildern, vertonte Liszt in erster Fassung im Jahre 1843. Eine «neue umgearbeitete Ausgabe» erschien dann 1856. Liszts Komposition setzt den greisen Herrscher in den Mittelpunkt und überhöht Goethes schlichten Balladenduktus, erst subtil mit kleinen agogischen Veränderungen, dann in grandioser Kulmination und virtuosem Zwischenspiel des Klaviers nach den Zeilen «auf hohem Vätersaale, / dort in dem Schloß am Meer». Die Erregung des sterbenden Königs wird ab da in einer kontinuierlichen, mit Seufzern durchsetzten Triolenbewegung allmählich zur Ruhe geführt.

Der König von Thule

*Es war einst ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
einen goldnen Becher gab.*

*Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft trank er daraus.*

*Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.*

*Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.*

*Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.*

*Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.*

*Gebenedeit sei der Tag, der Monat; Jahres
und Tages Zeit und Stunde, die Sekunden,
das schöne Land, der Ort, da mich gebunden
der Zauber eines schönen Augenpaares!*

*Gebenedeit der süße Kummer (war es
der erste doch, seit Amor mich gefunden),,
der Bogen und die Pfeile und die Wunden
Tief bis in meines Herzens Unsichtbares!*

*Gebenedeit de Worte, anzuhören
als Rufe, die der Herrin Namen nennen,
die Seufzer und die Tränen, das Begehren!*

*Gebenedeit—daß sie ihr Rum gewöhnen! -
mein Werk und Sinnen, die nur ihr gehören,
So daß sie keener andern Anteil gönnen!*

(Übersetzung von Ernst-Jürgen Dreyer)

«Blume und Duft» S 324 (1854)
(Friedrich Hebbel)

Ziemlich langsam, innigst bewegt

Dies ist eines der wahrhaft innigsten Lieder Liszts: entwaffnend, ja betörend in seiner Schlichtheit. Die Textvorlage des damals allgemein respektierten, von Schumann hoch verehrten Dichters Friedrich Hebbel (1813 – 1863) ist es wert, im Original zitiert zu werden:

*«In Frühlings Heiligthume,
Wenn dir ein Duft an's Tiefste rührt,
Da suche nicht die Blume,
Der ihn ein Hauch entführt.*

*Der Duft läßt Ew'ges ahnen,
Von unbegrenztem Leben voll;
Die Blume kann nur mahnen,
Wie schnell sie welken soll.»*

Das Ende des Liedes wünscht sich Liszt «sehr ruhig verhallend» – eine Anweisung, die an diejenige vom Ende des letzten Stücks in Schumanns «Gesängen der Frühe» op. 133 für Klavier erinnert: «Verhallend nach und nach».

«Die drei Zigeuner» S 320 (1. Fassung 1860)

(Nikolaus Lenau)

Langsam – allegro vivace quasi presto –

etwas langsam (sehr stark betont) – etwas zurückgehalten –

ziemlich schnell (betont) – etwas langsamer

Nicht nur Liszts intensive Lektüre der Gedichte von Nikolaus Lenau (1802 – 1850), die bereits ein Jahrzehnt zuvor Robert Schumann gefangen genommen hatten, war Auslöser dieser Komposition, sondern auch sein waches Interesse für das Volk der «Zigeuner» (wie sie damals hießen) und deren Musik, das in ein Buch mündete: «Des bohémiens et de leur musique en Hongrie» (Paris 1859). In der Tat ist dieses im Balladenton gehaltene Lied, mit gesprochenen Partien, die auf das wenig später komponierte Melodram «Der traurige Mönch» (ebenfalls auf ein Gedicht von Lenau) hinweisen, eine freie Weiterentwicklung der Form seiner «Rhapsodies hongroises». Das Lied, mit einem dazu komponierten «hinträumenden» Schluss trägt die Widmung: «Fräulein Emmy [Emilie] Genast. Ihr ganz devoter Zigeuner F. Liszt». Emilie Genast zog später als Frau Dr. Merian nach Basel und wurde dort eine gesuchte Konzertsängerin.

Die drei Zigeuner

*Drei Zigeuner fand ich einmal
liegen an einer Weide,
als mein Fuhrwerk mit müder Qual
schlich durch sandige Heide.
Hielt der eine für sich allein
in den Händen die Fiedel,
spielte, umglüht vom Abendschein,
sich ein feuriges Liedel.
Hielt der zweite die Pfeif' im Mund,
blickte nach seinem Rauche,
froh, als ob er vom Erdenrund
nichts zum Glücke mehr brauche.
Und der dritte behaglich schlief,
und sein Cymbal am Baum hing,
über die Seiten der Windhauch lief,
über seine Herz ein Traum ging.
An den Kleidern trugen die Drei
Löcher und bunte Flicker,
aber sie boten trotzig frei
Spott den Erdengeschicken.
Dreifach haben sie mir gezeigt,
wenn das Leben uns nachtet,
wie man's verraucht, verschläft, vergeigt
und es dreimal verachtet.
Nach den Zigeunern lange noch schau
mußt' ich im Weiterfahren,
nach den Gesichtern dunkelbraun,
den schwarzlockigen Haaren.*

Légendes pour piano S 175 (1862/63)

1. St. François d'Assise: «La prédication aux oiseaux»

Allegretto

Das am 29. August 1865 in Pest (im heutigen Budapest) von Franz Liszt uraufgeführte Werk, im Jahr darauf vom Verlag Rózsavölgyi & Cie., Pest herausgegeben, wurde in den Jahren zuvor in Rom komponiert. Eine Orchesterfassung der «Légendes» (S 354), kurz nach der Vollendung der Klavierfassung im Jahre 1863 geschrieben, erschien erst vor wenigen Jahrzehnten im Druck. Dem Wiener Zeitgenossen, Musikhistoriker und *arbitrator elegantiae* Eduard Hanslick, der Liszts Werk grundsätzlich abgeneigt war, bedeuteten die zwei «Légendes» blosse Fortsetzung der brillanten Etüdenwerke, «mit scharfen Dissonanzen gewürzt». Für heutiges Verständnis gehören sie jedoch stilistisch bereits zum Anfang von Liszts Spätwerk. Wir können auch das Werk nicht getrennt von den Messen und Oratorien sehen, die um 1860 entstanden sind, noch von Liszts Ordination zum Abbé im April 1865 in Rom.

Liszt nahm sich für seine erste «Légende» eine anonyme italienische Volkslegende des Spätmittelalters, «die Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi», die er in einer 1860 in Paris erschienenen französischen Übersetzung kennengelernt hatte, als Vorlage. Der grösste Teil seiner musikalischen Umsetzung gehört den mannigfaltigen Vogelstimmen,

deren Mitte aber der Predigt des Heiligen, zuerst im schlichten Rezitationston, dann im solennen, vielstimmigen Choralton, der an Liszts eigenes Oratorium «Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi» (Rom 1862) erinnert. Das Ineinanderweben von Vogel

-stimmen und Predigtbruchstücken des heiligen Franziskus im dritten Teil der «Légende» gehört für mich zum anrührendsten Eindruck dieses Stücks, das Zuhören und Sprechen, Aktion und Kontemplation zugleich musikalisch darzustellen vermag.



Années de pèlerinage. Troisième année
I. «Angélus! Prière aux anges gardiens»

Franz Liszt und seinen Schülern wurde das Werk lieb und teuer; öfters erklang es in seinen Weimarer ‚Meisterklassen‘ der 1880er Jahre. August Göllerich, Liszts damaliger Schüler, berichtet auch im Juni 1884, «daß Saint-Saëns diese Legende zu seinem [d.h. Liszts] größtem Erstaunen auf der Orgel gespielt habe». Dem Unterricht mit Berthold Kellermann vom Jahr 1876 verdanken wir einige Interpretationshinweise und kleinere Varianten im Notentext.

Text siehe Seite 9 zum Konzert vom Freitag, 2. Dezember 2011

Jean-Jacques Düнки

«Malédiction»

Franz Liszt
(1811-1886)

Konzert für Klavier und Streicher «Malédiction» S 121 (1834)

Camilla Köhnken (Klasse Filippo Gamba)

Kazhakh-Quartett (Klasse Rainer Schmidt)

Aidar Toktaliyev, Violine

Aleksey Lebedev, Violine

Aybek Ashirmatov, Viola

Yernar Myntaev, Violoncello

Penelope Mitsikopoulos (Klasse Roman Patkoló)

Joachim Raff
(1822–1882)

Fantasie g-Moll op.207b für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello (1877-78)

Jan Schultsz, Klavier

Kazhakh-Quartett

Franz Liszt

Der Tanz in der Dorfschenke. «Mephisto-Walzer Nr. 1»
S 514 (1856–1861)

Années de pèlerinage. Première année: Suisse S 160 (1848–1855)
VI. «Vallée d'Obermann» (nach Senancour)

Adrian Oetiker, Klavier

Eintritt frei
Kollekte zu Gunsten des
Stipendienfonds der Dozierenden
der Hochschule für Musik Basel

Werkcommentare

«Malédiction»

Erste Skizzen zu «*Malédiction*» für Klavier und Streichorchester können auf ca. 1830 datiert werden. Möglicherweise war das Stück für eine Konzert-Tournee des jungen Liszt gedacht; erst 1915 wurde das Werk wiederentdeckt. Der Titel «*Malédiction*» betrifft eigentlich nur das Eingangsthema, über welches er geschrieben steht; weitere programmatische Bezeichnungen folgen im Text, wie «*orgueil*» für ein sehr rhythmisches Thema, «*pleurs-angoisses*» für eine lyrische, von vielen kleinen Pausen unterbrochene Pas-

sage oder «*raillerie*» für eine virtuose Passage. Die Harmonik dieses Werkes ist außergewöhnlich kühn für seine Zeit; plötzliche Rückungen und ungewöhnliche Modulationen sind an der Regel - dies macht es zusammen mit den verschiedenen, sich schnell abwechselnden Themen dem Zuhörer oft nicht leicht zu folgen. Das bedrohliche «*Malédiction*»-Thema des Anfangs ist allerdings gut zu erkennen, wenn es später in einem dramatischen Rezitativ des Klaviers («*Patetico*» - «*Andante lacri-*

moso») weiterentwickelt wird oder gegen Ende des Stückes wieder auftaucht, um dann über mit «*ffff-avec enthousiasme*» bezeichneten, modulierenden Akkordreihen zu einem rasanten «*Molto animato - quasi Presto*»-Finale zu führen, das in einem mit «*delirando*» überschriebenen Höhepunkt gipfelt, um dann schliesslich in einem reich mit Oktaven versehenen «*Strepitoso*» zu enden.

Camilla Köhnken

Joachim Raff: Fantasie g-Moll op. 207b für Klavier, Viola und Violoncello, zwei Violinen (1877-78)

Joseph Joachim Raff wuchs als Sohn eines württembergischen Lehrers und einer Schweizerin in Lachen (Kanton Schwyz) auf. Als begabter musikalischer Autodidakt begann er früh zu komponieren und hinterliess ein umfangreiches Werk, darunter Opern, Sonaten, Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Suiten sowie Ouvertüren und Kammermusik.

Im Juni 1845 konzertierte Franz Liszt in Basel. Raff sah sich als lernbegieriger 23-Jähriger aus Geldmangel gezwungen, bei strömendem Regen zu Fuss von Zürich nach Basel zu marschieren, um den verehrten Meister zu hören. Endlich angekommen gewährte er, dass sämtliche Plätze ausverkauft waren. Als Liszt jedoch von der Not des jungen Musikers erfuhr, liess er diesem einen Extraplatz auf der

Bühne zuweisen. Liszt fasste bald Vertrauen in den wissbegierigen jungen Raff und betraute ihn zunächst mit administrativen Aufgaben für seine nachfolgenden Konzerte in Zürich, vermittelte ihm danach eine Anstellung in einer Kölner Musikalienhandlung und holte ihn später gar als Sekretär und Assistent zu sich nach Weimar. Raff verdanken wir auch die Ausführung von Liszts Instrumentationsangaben seiner ersten sinfonischen Dichtungen, die vom Meister zunächst für Klavier geschrieben wurden.

Joachim Ruffs später zunehmender Erfolg als Komponist erlaubte ihm nach weiteren Stationen in Stuttgart, Hamburg und Wiesbaden als selbständiger Komponist zu wirken. Ab 1878 wurde er erster Direktor des Hoch'schen

Konservatorium in Frankfurt am Main und verstand es, diese Schule zur Hochblüte als international bedeutende Ausbildungsstätte für Musik zu führen. Als Komponist genoss Raff zu Lebzeiten hohe Wertschätzung; sein Ruhm verblasste jedoch später bald.

Die Fantasie g-Moll op. 207b ist Ruffs eigene Übertragung der Fantasie op. 207 für zwei Klaviere, die der Komponist dem befreundeten Pianistenpaar Max und Pauline Erdmannsdorfer gewidmet hatte. Das etwa achtzehn Minuten dauernde Werk ist in einem Satz durchgestaltet und gliedert sich in drei Teile, charakterisiert als *Allegro agitato*, *Larghetto* und brillantes *Allegro* zum Schluss.

Käthi Gohl

Der Tanz in der Dorfschenke. «Mephisto-Walzer Nr. 1»
S 514 (1856–1861)

Das Schicksal von Nikolaus Lenau (1802–1850), dem ungarischen Dichter deutscher Sprache, der nach einem unsteten Leben in Melancholie und Umnachtung in Wien starb, liess auch Liszt nicht unberührt. Lenaus «*Sämtliche Werke*», 1855 erschienen, wurden seine intensive Lektüre um 1860. Das Melodram «*Der traurige Mönch*» für Sprecher und Klavier vom Herbst dieses Jahres kündigte Liszt mit diesen Worten an: «*Erst gestern beendigte ich die paar kurzen Seiten, welche als musikalische Begleitung zur Deklamation sich anpassen sollten. Wahrscheinlich aber werden sie nicht zu gebrauchen sein, so bodenlos wüst und ungeheuerlich erklingen diese tonartlosen Dissonanzen*».

Für uns Nachgeborene bedeutet dies eine Wende in Liszts Komponieren, mit der sein ‚Spätwerk‘ einsetzt.

Beinahe gebändigt erscheint dagegen das zweiteilige Orchesterwerk «*Zwei Episoden aus Lenaus Faust*» (1859 - 1862), dessen zweiter Teil in Liszts eigener Klavierversion «*Erster Mephisto-Walzer*» für Klavier zu zwei und zu vier Händen

heisst. Die Titelseite der Original-Ausgabe, die 1862 bei «*J. Schuberth & C° in Leipzig & New York*» erschien, lautet:

Herrn C. Tausig [gewidmet] / MEPHISTO-WALZER / (Der Tanz in der Dorfschenke) / Episode aus Lenau's Faust / für großes Orchester componirt / und für Pianoforte übertragen / von / FRANZ LISZT.

Lenaus dazugehöriges Gedicht wurde dabei dem Notentext vorangestellt. Beinahe zwanzig Jahre später schuf Liszt den «*Zweiten Mephisto-Walzer*» und widmete ihn Camille Saint-Saëns. Die Werke «*Dritter Mephisto-Walzer*» und «*Vierter Mephisto-Walzer*» sind ebenfalls ganz anders geartet als der erste und entstammen den spätesten Jahren von Liszts Schaffen.

Jean-Jacques Dünki

«Vallée d'Obermann»

(aus dem ersten Heft der *Années de pèlerinage, Suisse*)

Dieses Tal gibt es nicht, weder in der Schweiz noch anderswo. Es entstammt einem wichtigen Buch der frühen französischen Romantik, dem Briefroman *Oberman* von Étienne Pivert de Senancour. Schon 1804, im Jahr von Napoleons Kaiserkrönung erschienen, ohne beachtet zu werden, erlebte es in einer fast dreissig Jahre später erschienenen Neuausgabe einen sensationellen Erfolg im Kreis der jungen Pariser Intellektuellen, in dem sich auch Liszt und seine Geliebte, die Gräfin Marie d'Agoult bewegten.

Im Königsbürgertum dieser Zeit, als Louis Philippes Losungswort «enrichissez vous!» allgemeine Geltung erhielt, wandten sich viele Künstler und Intellektuelle *dégouté* von der Platttheit all der «nouveaux-riches» ab. Das Wort *ennui*, das, unübersetzbar, sowohl Langeweile wie Überdross und Sehnsucht bedeutet, beschreibt ihre Gefühlslage am besten. (Liszt schreibt über ein rätselhaftes Klavierstück dieser Zeit *avec un profond sentiment d'ennui*.) Wie die Romanfigur Oberman suchten etliche ihr Heil in der Natur, abseits der Gesellschaft. Schon Senancour hatte wie sein Held die Schweiz als Exilland gewählt, ohne jedoch dabei glücklich geworden zu sein.

Auch Liszt floh zusammen mit Marie d'Agoult aus Paris und verbrachte die folgenden Jahre in der französischen Schweiz. In der Nähe von Fribourg komponierte er die erste Fassung von *Vallée d'Obermann*, die er 1840 publizierte. Für das Schweizer Heft der *Années de pèlerinages* (1855) schrieb er eine neue Version auf der Grundlage seines neuen Verständnisses der Harmonik.

Mit fast erschreckender Konsequenz baut Liszt das knapp viertelstündige Werk mit nur drei lapidaren Elementen: einem stockenden Synkopenrhythmus, ausschliesslich fallenden Skalen und einer verminderten steigenden Quarte. Eine aufhellende Episode dient nur dazu, immer wieder ins Dunkel zu sinken, auch harmonisch gleichsam fallend. Erst gegen das Ende stellt sich trotz all dieser Abwärtsbewegungen im grossen E-Dur-Crescendo eine Gegenkraft ein. Wir dürfen annehmen, dass der gläubige Christ Franz Liszt dem *ennui* doch etwas entgegensetzen wollte, obschon im lakonischen Schlusswort in Basslage wieder die verminderte Quarte eingezeichnet bleibt.

Roland Moser

«Liszt – ein Kinderspiel»

mit jungen Interpret(inn)en der Musikschule Basel

Etudes en douze exercices S 136 (1826)

Etude Nr. 4 d-Moll: Allegretto

Sena Bielandner

(Klavierklasse Stéphane Reymond)

Lisztige Kinderspiele

Sophie Boss, Sabrina Gruber, Selena Manz, Lara Moser, Andrea Nüesch, Peppa Schwerdtner

(Klavierklasse Kathi Jacobi)

Ave Maria für Orgel (Klavier) S 674b (1881)

Andante quieto

Carrousel de Madame P-N (Pelet-Narbonne) S 214a (1875–1881?)

Allegro intrepido

Lena Hochhuth

(Klavierklasse Samuel Roesti)

Consolations S 172 (2. Fassung, 1849)

Consolation Nr. 4 Des-Dur: Quasi Adagio

Jelscha Schmid

(Klavierklasse Michel Luchsinger)

Wiegenlied (Chant du Berceau) S 198 (1881)

Andante

Lina Schmid

(Klavierklasse Michel Luchsinger)

Fünf kleine Klavierstücke S 192 (1865–1879)

Erinnerung an Angelus...

Stück Nr. 1 E-Dur: Sehr langsam

Alessia Di Marco

(Klavierklasse Stéphane Reymond)

Erinnerung an Guillaume Tell...
Stück Nr. 2 As-Dur: Lento assai

Laurent Herzog
(Klavierklasse Stéphane Reymond)

Erinnerung an Obermann...
Stück Nr. 3 Fis-Dur: Sehr langsam

Alicia Escher
(Klavierklasse Stéphane Reymond)

Erinnerung an 3. Mephisto-Walzer...
Stück Nr. 4 Fis-Dur: Andantino

Sena Bielander

Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie S 161 (1838–1858)
Nr. 6 Sonetto del Petrarca Nr. 123

Janina Schülin
(Klavierklasse Stéphane Reymond)

R. W. – Venezia (Richard Wagner – Venezia) S 201 (1883)

Muriel Schmid
(Klavierklasse Stéphane Reymond)

Zu Beginn des Jahres 2011 fanden sich einige Klavierkolleginnen und -kollegen der Musikschule Basel zusammen mit dem Ziel, einen eigenen Beitrag zu den «Liszt-Tagen» anfangs Dezember zu gestalten. Eine überaus gelungene Intervention im Rahmen des letztjährigen Schumann-Symposiums der Hochschule für Musik und ein günstiges Klima der Zusammenarbeit stärkte dabei den Beteiligten den Rücken. So ist ein Programm entstanden, das die Lehrkräfte Kathi Jacobi, Michel Luchsinger, Stéphane Reymond und Samuel

Roesti mit ihren Schülerinnen und Schülern einstudiert haben, das gleichermassen Hörvergnügen wie Einsicht in musikalische Zusammenhänge schafft.

Der Titel des Anlasses kommt so leicht und locker daher, als hätten die Verantwortlichen nur die leichtesten Klavierstücke aus Liszts enorm weitem Répertoire herausgepickt. In der Tat blieb das schwierigste Virtuosenfutter auf der Strecke, doch haben dafür das Hinhören auf leise, späte Stücke, das Moment der Erinnerung, die Improvisation und das Arrange-

ment ganz im Sinne Franz Liszts ihren Platz gefunden. Dass dabei das Harmonium, das leise Tasteninstrument, welches Menschen- und Bläserstimmen wiederzugeben vermag, nicht fehlen darf, ist angesichts Liszts eigener Neigung im Spätwerk nur verständlich.

Wer Ohren hat zu hören, der höre!

Jean-Jacques Dünki

«Die Wellen des Geistes sind nicht denen des Meeres gleich und zu ihnen ist nicht gesagt worden: <ihr geht bis hierher und nicht weiter!> - im Gegenteil: Der Geist weht, wohin er will und die Kunst unseres Jahrhunderts hat ebenso gut ihr Wort zu sagen, wie jene der vorhergegangenen Zeiten – und sie wird es unfehlbar sagen.

Doch verhehle ich nicht, dass meine Stellung eine der schwierigsten ist, und mein Versuch – wenigstens auf lange Jahre hinaus – sehr undankbar erscheint.»

nach August Göllerich «Franz Liszt», Berlin 1908

Alfred Brendel und das Evropska Quartet

Evropska Quartet
(Klasse Rainer Schmidt)

Rowena Kennally, Violine
Adam Hill, Violine
Anisa Arslanagic, Viola
Max Ruisi, Violoncello



Foto: zVg

Alfred Brendel und das Evropska Quartet arbeiten während der Meisterklasse
an den folgenden beiden Werken:

Robert Schumann Streichquartett Nr. 1 a-Moll op. 41 Nr. 1 (1842)

Introduzione: Andante espressivo
Scherzo. Presto
Adagio
Presto

Franz Liszt

Années de pèlerinage. Troisième année
I. «Angélus! Prière aux anges gardiens»
Fassung für Streichquartett S 378 (1880–1882)

«Franz Liszt in Basel»

Ausstellung in der Vera Oeri-Bibliothek der Musik Akademie Basel

Dreimal weilte Franz Liszt in Basel: zum ersten Mal im Jahre 1835, quasi incognito, auf der Flucht von Paris und frühem Ruhm, zudem in heikle Liebeshändel verstrickt. Wir zeigen im Schaukasten tief unten am Ende der Treppe Dokumente aus Paris, das er für einen Moment verlassen hat, ebenso wie Bilder, die seine Sehnsucht nach der hehren reinen Alpenwelt evozieren, die angeblich Seele und Leib gleichermassen erquicken sollte, wie Robert Schumann, wie Felix

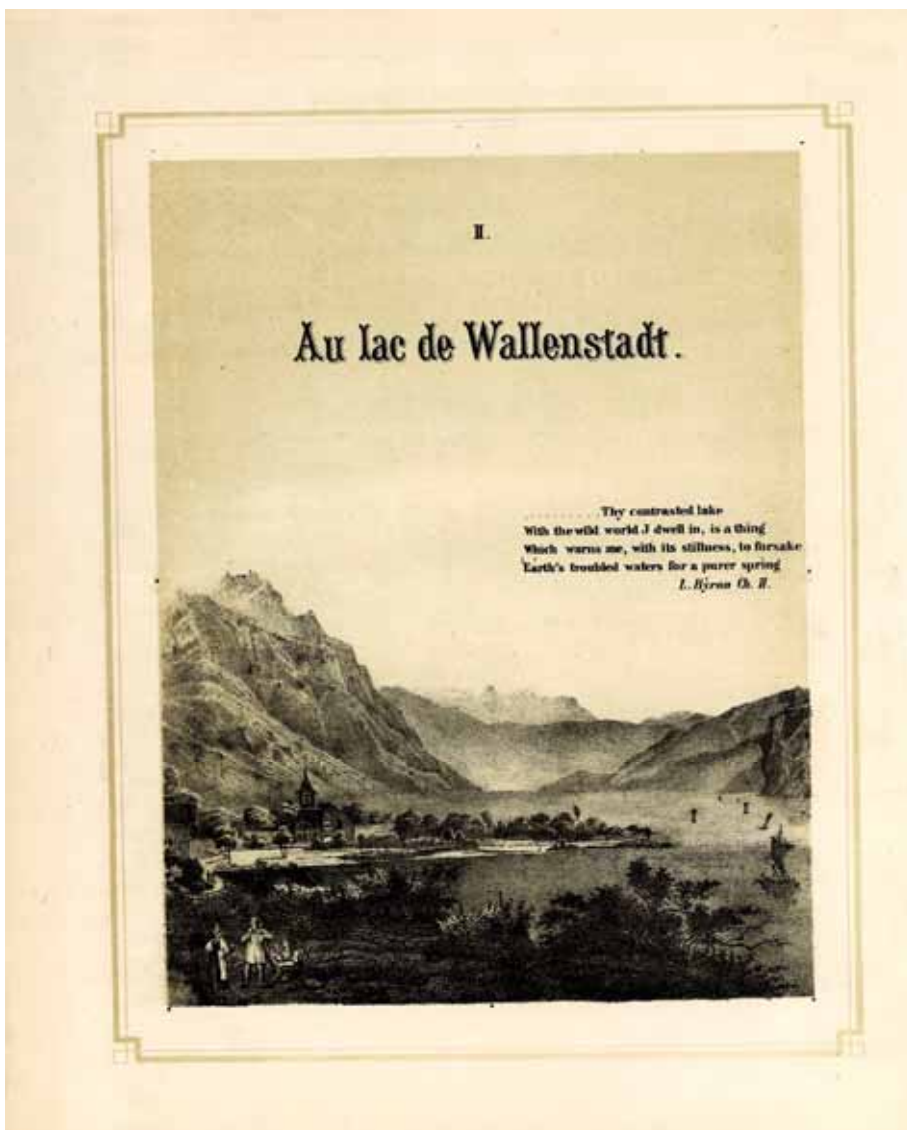
Mendelssohn und ungezählte illustre und weniger illustre Figuren vor und nach ihm.

Zehn Jahre später, im Jahre 1845, kehrt Franz Liszt wieder zurück, als gereifter Virtuose und Komponist. In seinen drei Konzerten nimmt er, anders als reisende Rock- und Klassikstars von heute, den Dialog auf mit dem Ort wo er konzertiert: spielt ebenso seine Klavierfassung von Rossinis Ouverture zu Wilhelm Tell, wie eine

eigene Pastorale, Erinnerung an seinen ersten Schweizer Aufenthalt. Ja, er nimmt sogar ein Arrangement eines lokalen Musikers in sein Konzert auf: den Chant Montagnard des Ernest Knop. Und schön ist es zu sehen, wie kulturelles Interesse der Basler Bürger, auch ein wenig Sensationslust zu einem improvisierten Fackelzug führen – schliesslich hat man nicht aller Tage eine ‚celebrity‘ in den damals noch real existierenden Stadtmauern – mit dem Künstler in einer Sänfte (die wir leider nur im Bilde zeigen können).

1853 kehrt Liszt als Dirigent und Förderer seines Freundes Richard Wagner für einen Augenblick in die Stadt Basel zurück, hält wie ein Renaissancefürst Hof im Hotel «Drei Könige», bevor er wieder zurückreist in die grosse weite Welt der Sehnsucht und der Musik. Über seine Schüler, Hans von Bülow und Felix Weingartner, kommen seine Ausstrahlung und seine Musik zwar zurück in unsere Stadt – doch betreten hat er sie nicht mehr. Hingegen immer zahlreicher und vielfältiger werden die Zeugnisse, die an ihn erinnern: die Briefe, Notenausgaben, Konzertprogramme, Bilder.

Eine Ausstellung wie die unsrige formiert sich erst einmal in den Köpfen der sogenannten «Ausstellungsmacher». Markus Erni, der Leiter der Vera Oeri-Bibliothek, und Martina Wohlthat, die die kostbaren alten Noten- und Bü-



cherdrucke in unserer Bibliothek betreut, und ich haben zuerst vor allem phantasiert. Dann kam, in verschiedenen Etappen, ein Arbeits-Heft von Markus Erni dazu, das Ideen bündelte und Hinweise gab zu Orten, wo wir nach Objekten suchen sollten. Da begann das Spiel mit dem Wünschbaren und dem Möglichen. So wandelte sich das luftige Phantasiegebilde Stück um Stück zu einer konkreten Ausstellung. Aus dem fernen Bern wurden Vitrinen bestellt, Kolosse von Glasschränken. Private Sammler kamen dazu, die ebenso spontan wie grossherzig Leihgaben zusagten. Verwandte Institutionen in Basel: allen voran die Universitätsbibliothek, die Paul Sacher Stiftung, das Musikwissenschaftliche Seminar, das Staatsarchiv und das Historische Museum öffneten ihre Türen, gaben uns Objekte oder stellten Bilder zur Verfügung.

Etwas Wichtiges fehlte noch: die ordnende und gestaltende Hand, die die Objekte in die Vitrinen setzt und sie ins beste Licht rückt. Ein Glücksfall also für uns, dass Friederike Koschate und Klaus Michel gewonnen werden konnten. So bildeten wir eine ad hoc-Gemeinschaft, in der jede und jeder seine beruflichen Kenntnisse einbrachte, andererseits aber als stauender Laie – so erging es mir jedenfalls öfter – Arbeit und Vorgehensweise der Anderen bewunderte. Und all dies wäre nie möglich geworden ohne die wunderbare

ideelle und materielle Unterstützung des Rektorats der Hochschule für Musik, auch in schwierigen Situationen. So seien Stephan Schmidt und Käthi Gohl Moser dafür ganz herzlich bedankt. Nicht vergessen sei, dass die Vera Oeri-Bibliothek eine Einrichtung ist, die der gesamten Musik-Akademie Basel dient mit allen ihren Instituten. Somit seien auch diejenigen Personen bedankt, die die Musik-Akademie zu allen Zeiten als Ganzes leiten und zu ihr Sorge tragen.

Eine Ausstellung kann nie alles zeigen, kann weder Flohmarkt noch Auktion sein: so mussten wir oft schweren Herzens das eine oder andere schöne Lieblingsstück wieder zurückstellen. Die Beschränkung zwang uns zu Disziplin und möchte unsere Besucher und Besucherinnen zu eigener Gedankenarbeit anregen. Auch haben wir verzichtet, mit grossartigen Titeln zu glänzen. Anstatt «Liszt, den Europäer» anzukündigen, zeigen wir eine

Europakarte, die zwölf Jahre vor seiner Geburt ein ziemlich anderes Europabild als das heutige offenbart. Auch nach «Liszt und die Frauen» werden unsere Besucher und Besucherinnen vergeblich suchen: schliesslich taugen Gräfinnen weniger gut als ‚role models‘ für unsere Studentinnen als die Damen aus Liszts Schülerkreis, die aufmerksam seinen Unterricht verfolgten und ihn später im Konzert und im Schülerkreis weitergaben: Mme. Auguste und Mlle. Valérie Boissier in frühen Pariser Jahren, Lina Ramann, Sofie Menter in späten Weimarer Jahren – Zuhören war wohl schon damals eher Frauensache.

So möge also das Betrachten dieser Exponate hinlenken auf die Musik Franz Liszts, Anfang und Ende und Hauptzweck unserer Veranstaltung – mögen uns daher Hören und Sehen nie vergehen!

Jean-Jacques Dünki

(aus der Rede zur Vernissage der Ausstellung am 4. Oktober 2011)

Ausstellung «Franz Liszt in Basel»

in der Vera Oeri-Bibliothek der Musik Akademie Basel
bis und mit Sonntag 4. Dezember 2011

Öffnungszeiten

Montag 11 – 19 Uhr

Dienstag bis Freitag 11 – 18 Uhr

Samstag 11 – 16 Uhr

Sonntag 4. Dezember (ausnahmsweise) 12 – 15 Uhr

Internet

Musik-Akademie der Stadt Basel - Vera Oeri Bibliothek
www.mab-bs.ch/bibliothek

Kollekten

Die Kollekten der «Liszt-Tage» gehen zu Gunsten des Stipendienfonds der Dozierenden der Hochschule für Musik Basel.

Der Stipendienfonds der Dozierenden der Hochschule für Musik Basel unterstützt seit seiner Gründung im Jahr 2005 Studierende der Hochschule, die sich in einer finanziellen Notlage befinden, sei es, um ihr Leben und Studium in Basel zu finanzieren, sei es, um Wettbewerbe zu besuchen, die hohe Teilnahmegebühren und Reisekosten verursachen. Die Dozierenden der Hochschule für Musik haben hier eine Möglichkeit geschaffen, die Entwicklung ihrer Studierenden auch finanziell zu unterstützen, so dass die Ausbildung sich auf rein musikalische Qualitäten der jungen Musiker konzentrieren kann und die Auswahl für ihre Aufnahme zur Ausbildung in Basel nicht davon abhängig gemacht werden muss, ob sie einen familiären Hintergrund haben, der ihnen ein entsprechendes Studium ermöglicht.

Neben den Einlagen, die die Dozierenden selbst leisten, speist sich der Stipendienfonds aus Einnahmen aus Kollekten bei ausgewählten Konzerten, die die Hochschule für Musik in Basel veranstaltet.

Der Stipendienfonds sieht sich in der glücklichen Lage, dass die eingehenden Gelder ohne jegliche Verwaltungskosten 1:1 an die Studierenden weitergegeben werden können.

Credit Suisse Bern
IBAN CH55 0483 5076 0377 5100 0

Dank

Universitätsbibliothek Basel
Maja Sacher Stiftung
Schola Cantorum Basiliensis
Musikschule Basel

Arbeitsgruppe Liszt-Tage

Jean-Jacques Dünki, Käthi Gohl,
Barbara Rufer, Jan Schultz

«Liszt's Evening»

Meisterkurs für Klavier mit
Zoltán Kocsis

Donnerstag 8. bis
Samstag 10. Dezember 2011
jeweils ab 10 Uhr im Klaus Linder-
Saal der Musik Akademie Basel

Gasthörerinnen und Gasthörer sind
herzlich willkommen!



Hochschule für Musik Basel
Musik Akademie Basel

Ein Projekt der Abteilung Forschung & Entwicklung

Musik Akademie Basel / FHNW
Hochschule für Musik Basel
Leonhardsstrasse 6
Postfach
4003 Basel

Telefon+ 41 61 264 57 57
hsm@mab-bs.ch

www.hsm-basel.ch

n|w Fachhochschule
Nordwestschweiz