

Vorwort

Opernparaphrasen besitzen im Œuvre fast aller Virtuosen des 19. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert. Auch Franz Liszt (1811–86) komponierte etwa 70 Beiträge zu dieser Gattung: während seiner Reise- und Virtuosenjahre von 1824 bis 1847 vornehmlich für eigene Konzerte, nach seinem Rückzug als Pianist aus dem öffentlichen Musikleben jedoch vor allem für befreundete Klaviervirtuosen. Letzteres war auch bei der „Rigoletto-Paraphrase“ der Fall, die Liszt 1859 für den Pianisten, ehemaligen Klavierschüler und Schwiegersohn Hans von Bülow (1830–94) schrieb.

Erstmals wird das Werk im August 1859 erwähnt. In einem Brief bedankt sich von Bülow beim Komponisten für zwei neue Stücke, die Liszt ihm für die im Herbst und Winter 1859/60 in Berlin und Paris geplanten Konzerte auf den Leib geschrieben hatte: ein Phantasiestück über Motive aus Wagners *Rienzi* sowie eine Paraphrase über Verdis *Rigoletto*. Vermutlich spätestens im Oktober dürfte von Bülow das Autograph des letztgenannten Stücks erhalten haben, um sich auf die Auftritte vorzubereiten. Die erste öffentliche Aufführung fand dann am 25. November 1859 im Saal der Sing-Akademie zu Berlin statt – im ersten von insgesamt drei Konzerten zugunsten der Weimarer Schiller-Stiftung (am 10. November 1859 feierte man den 100. Geburtstag des Dichters).

Von Bülow hatte für diese Klavier-Soiree Kompositionen ins Programm aufgenommen, deren Entstehungszeit bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Am Beginn stand Johann Sebastian Bachs Präludium h-moll für Orgel (aus BWV 544, in einer Einrichtungs Liszts), dann folgten Werke von Mozart, Beethoven („Mondscheinsonate“) und Chopin (ein Nocturne aus Opus 55, eine Mazur-

ka aus Opus 41 und Tarantelle op. 43). Den Abschluss bildeten zwei Werke Liszts: die Polonaise in E-dur von 1851 sowie die „Rigoletto-Paraphrase“.

Sowohl der musikalische Vortrag als auch die gespielten Werke fanden begeisterte Aufnahme. Der Korrespondent der *Neuen Zeitschrift für Musik* schrieb zunächst über das Klavierspiel von Bülows: „Wie v. Bülow es versteht, die Wesenheit aller Großmeister der Tonkunst durch sein Originalspiel zu vergeistigen, davon hat er wiederum unter begeisterndem Beifall eines zahlreich versammelten Auditoriums Zeugnis abgelegt. Er hat dabei noch ein fabelhaftes Gedächtnis, denn alle die schwierigen Compositonen dieses Abends spielte er in gewohnter Weise auswendig.“ Und über die beiden Stücke von Liszt heißt es: „Großartig in der Gestaltung und Combination der Themata, fern von allem Phrasenthum, pikant und originell in der Harmonisirung, giebt uns Liszt in diesen Compositonen zwei Tongemälde, wie sie unserem Erachten nach geistvoller für Clavier noch nicht behandelt wurden, und so fand denn auch v. Bülow durch diese beiden Compositonen, die noch über Chopin'sche Schwierigkeiten hinausgehen, Gelegenheit, seine ganze geistige Fülle zu entfalten.“ (Theodor Rode in *NZfM* II, 1859, S. 206.)

Anders als in den Transkriptionen der frühen Jahre hatte Liszt in der „Rigoletto-Paraphrase“ nicht verschiedene Nummern der gesamten Oper ausgewählt, sondern sich auf einen einzigen Ausschnitt aus Giuseppe Verdis 1851 uraufgeführter Oper beschränkt: das Quartett aus dem dritten Akt und somit jenes letzte Innehalten in der Handlung, bevor die Katastrophe ihren Lauf nimmt. Gilda, in den Herzog verliebt, muss mit ansehen, wie dieser Maddalena den Hof macht. Gildas Vater Rigoletto hofft daher, seine Tochter werde nun von ihrem Liebeswahn geheilt. (Es kommt bekanntlich anders: Gilda opfert ihr Leben, um das des Herzogs zu retten. Rigoletto, der die in einen Sack gepackte Leiche in Empfang nimmt, erkennt dies erst, als er in der Ferne den totgeglaubten Herzog den Anfang der

berühmten Arie „La donna è mobile“ singen hört.)

Liszt übertrug die Verdi'sche Vorlage sehr genau. Er versah sie mit einer längeren Einleitung, die zwei Motive des Quartetts (Maddalenas Spott über den liebeskranken Herzog, Gildas ungläubiges Staunen über die Treulosigkeit des Herzogs) vorwegnimmt und auch dessen Tonartendisposition (E-dur – cis-moll – Des-dur) wahrt, und ergänzte einige zusätzliche Takte und Wiederholungen in der Mitte des Stücks sowie einen neuen effektvollen Schluss. Überwölbt wird die Verdi'sche Musik bald zunehmend von einem filigranen virtuosens Geflecht, das die nächtliche Szenerie gleichsam in ein unheimliches Licht taucht. Die äußere Unruhe wird so zum Spiegel der inneren Bewegung und zum Vorboten drohenden Unheils.

Schon wenige Tage nach von Bülows erfolgreicher Erstaufführung des Stücks trat Liszt mit dem Leipziger Verlag Schuberth in Kontakt und bot ihm in einem Brief vom 1. Dezember 1859 die Paraphrase wie folgt an: „Aus Verdis Opern habe ich 3 Concert Paraphrasen (zu dem Zwe[c]k der Berliner und anderwärtigen Hof Concerten) für meinen prächtigen Freund und Schwiegersohn H. von Bülow zugeschnitten und wie ich es Ihm schrieb „crinolisirt“! Bülow benutzt die 3 Stü[c]ke (1. Finale aus Ernani – 2. Quartett aus Rigoletto – 3. Miserere aus Trovatore) und wird dieselben im Laufe des Winters produziren. Falls Sie darauf reflectirten müssten Sie sich an Bülow wenden. Die 3 Nummern sollen gleichzeitig in demselben Verlag erscheinen. Durch den Umstand dass sich bereits mehrere Verleger darum bekümmerten wird das honorer [sic] ein ziemlich hohes sein [...]. Bülow soll darüber gänzlich bestimmen, und nach Belieben schalten und walten. Für mich hat die Sache kein Interesse – und ich behalte mir nur die letzte Revision der Correcturen vor.“ Am 6. Dezember wurde Bülow informiert, wobei Liszt dann doch selbst Vorschläge für die Honorarforderungen „pour cette salade“ machte. Man muss sich schnell einig geworden sein, denn am 27. Januar 1860 sandte Liszt den „Verlags-Schein, be-

treffs des Eigenthums meiner 3 Verdi-Transcriptionen [...] nach Ihrem Wunsch, mit dem Wort ‚einverstanden‘ und meiner Unterschrift bekräftigt“ an den Verlag zurück, ebenso „die durchgesehenen Correcturen dieser Stücke“. Am 10. Februar schrieb Liszt, dass noch einige wenige Korrekturen nötig seien, die jedoch schnell ausgeführt wurden, sodass die Sammlung der drei Konzert-Paraphrasen nach Opern Verdis noch im Frühjahr 1860 erschien.

Vorlage für den Druck der „Rigoletto-Paraphrase“ dürfte nicht das Autograph gewesen sein, sondern eine heute verschollene Abschrift, vom Autograph angefertigt Ende 1859. Ob eine Reihe von Änderungen bereits in dieser Abschrift eingefügt worden waren (also im Zuge der Vorbereitung des Konzerts erfolgten) oder aber erst während der Drucklegung vorgenommen wurden, lässt sich nicht mehr feststellen. Jedenfalls weichen Autograph und Erstausgabe in mancherlei Hinsicht voneinander ab (vgl. hierzu die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition sowie die im G. Henle Verlag erschienene Faksimile-Ausgabe des Autographs, HN 3219).

Auch wenn die Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* das Stück als „Machwerk“ kritisierte, erfüllte sich doch recht bald Liszts im Januar 1860 gegenüber dem Verlag Schubert mit leichtem Spott geäußerte Prophezeiung. Die Stücke dürften, schrieb er, „ziemlich günstige Aussichten haben [...], Konsumenten zu finden! Mögen sich Ihre Herrn Collegen, und Sie sich selbst in dieser Auswitterung nicht getäuscht haben und der gute Absatz und Verschleuß der Waare, der meinen Compositionen so selten angedeihlichen Scharfsinn reichlich lohnen! Freilich sind dies nur Transcriptionen, und nicht Compositionen. Dieser sehr mildernde Umstand läßt mich hoffen daß Ihnen Ihre Honorar Anstrengung keine reuevollen Stunden bereitet“. In der Tat kam es zu zahlreichen Nachdrucken nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern, darunter um 1865 in Italien. Auf diesem Wege schließlich kehrte die Musik zu ihrem Ausgangspunkt zurück.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken dafür gedankt, dass sie Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben.

Berlin, Herbst 2010
Ulrich Scheideler

Preface

Opera paraphrases occupied an important place in the work of almost all 19th-century virtuosi, including Franz Liszt (1811–86), who contributed around 70 works to the genre. During his touring and virtuoso years, from 1824 to 1847, he chiefly wrote these for his own concerts, while after his retirement as a pianist from public musical life he composed them mainly for piano virtuosi who were his friends. His “Rigoletto Paraphrase” falls into the latter category: Liszt wrote it in 1859 for the pianist Hans von Bülow (1830–94), his son-in-law and former student.

The work is first mentioned in August 1859. In a letter von Bülow thanks Liszt for two new pieces that the composer had written especially for him for concerts scheduled in Berlin and Paris in autumn and winter 1859/60. These were a fantasia on motives from Wagner’s *Rienzi*, and a paraphrase on Verdi’s *Rigoletto*. Von Bülow would presumably have received the autograph of the second piece in October at the latest in order to prepare for these appearances. The first public performance took place on 25 November 1859 in the hall of the Sing-Akademie in Berlin, in the first of a

total of three concerts benefiting the Schiller-Stiftung in Weimar (the centenary of the poet’s birth was celebrated on 10 November 1859).

For this piano soir e programme, von Bülow had included compositions dating back to the 18th century. He began with Johann Sebastian Bach’s Organ Prelude in b minor (from BWV 544, in an arrangement by Liszt). Then followed works by Mozart, Beethoven (“Moonlight” Sonata), and Chopin (a Nocturne from op. 55, a Mazurka from op. 41, and Tarantella op. 43). He closed with two works by Liszt: the Polonaise in E major of 1851, and the “Rigoletto Paraphrase.”

Both the musical execution and the works performed were enthusiastically received. The correspondent of the *Neue Zeitschrift für Musik* wrote firstly of von Bülow’s piano playing: “That v. Bülow understands how to embody the spiritual essence of all of the great masters of music through his original manner of playing, he once again proved to a large audience that was enthusiastic in its applause. On top of all this, he also has a fantastic memory, playing – as is his custom – all these difficult compositions from memory this evening.” And of the two works by Liszt, he writes: “Magnificent in the design and combination of the themes, distanced from any superficiality, piquant and original in their harmony, Liszt gives us, in these compositions, two tone poems that, in our judgment, have not up to this time been more brilliantly treated in a piano work; so that v. Bülow also found the opportunity, in these two compositions whose difficulties exceed that of even Chopin, to reveal the whole wealth of his intellect” (Theodor Rode in *NZfM* 2, 1859, p. 206).

In contrast to the transcriptions from his early years, in his “Rigoletto Paraphrase” Liszt did not select various numbers from the entire opera, but instead confined himself to a single extract from Giuseppe Verdi’s opera premiered in 1851: this is the quartet from Act III, and thus the final pause in the action before the tragedy runs its course. Gilda, in love with the Duke,

must look on while he pays court to Maddalena. Gilda's father Rigoletto thus hopes that his daughter will now be cured of her amorous delirium. (As we know, things turn out quite differently: Gilda sacrifices her life in order to save that of the Duke. Rigoletto, who receives the body enclosed in a sack, only realises what has happened when in the distance he hears the supposedly-dead Duke singing the opening of the famous aria "La donna è mobile.")

Liszt transcribed Verdi's model very faithfully. He provided it with a longer introduction that anticipates two motives of the quartet (Maddalena's mockery of the love-sick Duke, and Gilda's astonished incredulity over the Duke's faithlessness), and also retains its tonal scheme (E major, c# minor, Db major), adding some extra measures and repetitions in the middle of the piece as well as a new and effect-laden ending. Verdi's music is increasingly spanned by a filigree virtuosic mesh that bathes the nocturnal scene in an eerie light. The external restlessness thus becomes a reflection of the inner agitation and is a harbinger of the impending disaster.

Just a few days after von Bülow's successful premiere of the piece, Liszt made contact with the Leipzig publisher Schubert and, in a letter of 1 December 1859, offered him the Paraphrase in the following terms: "I have carved out from Verdi's operas 3 concert paraphrases (intended for concerts at the court in Berlin and elsewhere) for my noble friend and son-in-law H. von Bülow, and, as I have written to him, 'put them in crinolines'! Bülow is using the 3 pieces (1. Finale from Ernani – 2. Quartet from Rigoletto – 3. Miserere from Trovatore), and will present them during this winter. If you are willing to consider them, you should contact Bülow. The three numbers are to appear at the same time from the same publisher. Given the circumstance that several publishers are already interested in them, the honorarium will be fairly high [...]. Bülow will have complete control over this, and will manage the affair as he chooses. I have no interest in the

matter – and I only reserve the right to check the last proofs." Bülow was informed on 6 December, at which time Liszt himself made suggestions as to the level of honorarium "pour cette salade" (for this confection). An agreement must have been reached quickly, for on 27 January 1860 Liszt sent back the "publisher's notice concerning title to my 3 Verdi transcriptions [...], according to your wish, confirmed by the word 'agreed' and my signature" to the publisher, together with "the revised proofs of these pieces." On 10 February Liszt wrote that a few further corrections were necessary. These were quickly executed, meaning that it was still possible to publish the collection of the three concert paraphrases on Verdi's operas in spring 1860.

The model for the print of the "Rigoletto paraphrase" was not the autograph, but a now-lost copy made from that autograph at the end of 1859. It is now no longer possible to determine whether a series of changes had already been inserted into this copy (thus in the course of preparations for the concert), or whether they were only made when the print was being prepared. In any case, the autograph and first edition differ from each other in various ways (in this connection, see the *Comments* at the end of this edition as well as G. Henle's facsimile edition of the autograph, HN 3219).

Even though the journal *Signale für die musikalische Welt* criticised the piece as being "a sorry effort," before long the slightly mocking prophecy that Liszt had made in January 1860 to the Schubert publishing house came true. He wrote that the pieces are likely to "have fairly good prospects [...] of finding consumers! May your respected colleagues, and you yourself, not be disappointed by weathering this business, and may the acumen that is so rarely bestowed on my compositions create good sales and turnover of the works! Of course these are only transcriptions, and not compositions. This mitigates the case a lot, and allows me to hope that your efforts in respect of the honorarium will not cause you any hours of

regret." Indeed, the work was reprinted many times not only in Germany, but also elsewhere in Europe, including Italy around 1865. The music was thus finally returning to the country from which it originated.

In closing, we thank all those libraries named in the *Comments* for making copies of the sources available to us.

Berlin, autumn 2010
Ullrich Scheideler

Préface

Les paraphrases d'opéra occupent une place importante dans la production de presque tous les compositeurs virtuoses du XIX^e siècle. C'est le cas notamment avec Franz Liszt (1811–86): on trouve dans son catalogue environ soixante-dix contributions à ce genre, qu'il écrivit généralement pour ses propres concerts durant ses années de pianiste itinérant (1824–47), et la plupart du temps pour des amis virtuoses après son retrait de la scène. La «Paraphrase de Rigoletto» est à ranger dans la deuxième catégorie: elle fut composée en 1859 pour le pianiste, ancien élève et beau-fils de Liszt, Hans von Bülow (1830–94).

La pièce est mentionnée pour la première fois dans une lettre d'août 1859, dans laquelle Hans von Bülow remercie Liszt de lui avoir écrit, pour ses concerts berlinois et parisiens de l'automne et l'hiver 1859–60, deux nouveaux morceaux lui allant comme un gant: une

fantaisie sur des motifs du *Rienzi* de Wagner et une paraphrase sur le *Rigoletto* de Verdi. C'est probablement au plus tard en octobre que Hans von Bülow dut recevoir l'autographe de la paraphrase, car il lui fallait préparer ses récitals. La première exécution publique eut lieu le 25 novembre 1859 à la Sing-Akademie de Berlin, lors du premier de trois concerts organisés au bénéfice de la Fondation Schiller de Weimar (on fêta le 10 novembre 1859 le centième anniversaire du poète).

Pour ce récital, Hans von Bülow avait inscrit à son programme des œuvres remontant jusqu'au XVIII^e siècle. Il avait placé au début le Prélude pour orgue en si mineur de Jean-Sébastien Bach (BWV 544, dans une adaptation de Liszt), suivaient des pages de Mozart, Beethoven (la Sonate «au clair de lune») et Chopin (un des deux Nocturnes op. 55, une Mazurka de l'opus 41 et la Tarantelle op. 43). Pour terminer, deux œuvres de Liszt: la Polonaise en Mi majeur (R 44 / S 223 / E/M A171) et la «Paraphrase de Rigoletto».

Autant l'interprétation que les œuvres elles-mêmes suscitèrent l'enthousiasme du public. Le critique de la *Neue Zeitschrift für Musik* écrivit à propos du jeu de Hans von Bülow: «Hans von Bülow sait on ne peut mieux spiritualiser l'essence des grands maîtres de l'art musical par son jeu original – c'est ce qu'il a à nouveau montré sous les applaudissements enthousiastes d'un public venu nombreux. Et quelle mémoire fabuleuse: fidèle à son habitude, il a joué par cœur toutes les compositions difficiles de ce récital.» Au sujet des deux œuvres de Liszt, on peut lire: «Avec ces compositions grandioses dans le traitement et la combinaison des thèmes, dénuées de toute rhétorique creuse, mordantes et originales dans l'harmonisation, Liszt nous offre deux tableaux musicaux pour piano comme à notre avis il n'en n'existe pas de plus spirituels, et dans ces pièces aussi, qui dépassent encore en difficulté celles de Chopin, Hans von Bülow a trouvé l'occasion de déployer tout son art.» (Theodor Rode dans *NZfM* II, 1859, p. 206.)

Pour sa «Paraphrase de Rigoletto», Liszt n'avait pas choisi plusieurs numéros de l'opéra, contrairement à ce qu'il avait l'habitude de faire dans ses transcriptions de jeunesse, mais paraphrasé un seul morceau de cet ouvrage de Giuseppe Verdi créé en 1851: le quatuor du troisième acte, où l'action est suspendue une dernière fois avant que ne se produise la catastrophe. Gilda, amoureuse du duc, doit souffrir de voir celui-ci faire la cour à Maddalena. Le père de Gilda, Rigoletto, espère que sa fille soit guérie de sa folie amoureuse. (On sait qu'il n'en sera rien. Gilda se sacrifie: elle se fait tuer à la place du duc. Rigoletto, prenant possession du corps enfermé dans un sac, ne comprend son malheur que lorsqu'il entend au loin le duc, qu'il croyait mort dans le sac, chanter le début de l'air célèbre «La donna è mobile».)

Liszt transcrivit le morceau de Verdi très fidèlement. Il ajouta une introduction assez longue qui anticipe sur le quatuor en faisant entendre deux de ses motifs (Maddalena qui se moque du duc soi-disant amoureux d'elle, Gilda qui n'en revient pas de l'infidélité du duc) et conserva également son cheminement tonal (Mi majeur – ut[♯] mineur – Ré^b majeur); il rajouta également quelques mesures supplémentaires et des répétitions au milieu, ainsi qu'une conclusion pleine d'effet. La musique de Verdi ne tarde pas à être enrobée d'une guirlande virtuose de plus en plus envahissante qui plonge la scène nocturne dans une lumière inquiétante. Cette agitation extérieure reflète les mouvements de l'âme; c'est en même temps le signe avant-coureur d'une catastrophe imminente.

Le 1^{er} décembre 1859, seulement quelques jours après que Hans von Bülow eut donné avec succès la première audition de la paraphrase, Liszt envoyait une lettre à l'éditeur Schubert de Leipzig et lui proposait la pièce en ces termes: «A partir d'opéras de Verdi, j'ai fait sur mesure pour mon brillant ami et beau-fils H. von Bülow trois paraphrases de concert (pour ses récitals à la cour de Berlin et ailleurs) et, comme je le lui ai écrit, les ai «crinolisées»!

Bülow met à son programme les trois partitions (1. Finale d'Ernani – 2. Quatuor de Rigoletto – 3. Miserere du Trouvère) et les jouera dans le courant de l'hiver. Si elles vous intéressaient, il faudrait vous adresser à Bülow. Les trois numéros doivent paraître simultanément chez le même éditeur. Du fait que déjà plusieurs éditeurs ont des visées dessus, les honoraires seront assez élevés [...]. Je laisse Bülow décider à ce sujet, qu'il fasse comme bon lui semble. Pour moi la chose n'a aucun intérêt – je me réserve simplement la dernière révision des corrections.» Le 6 décembre, Hans von Bülow était mis au courant, Liszt proposant toutefois lui-même à l'éditeur le montant de ces honoraires «pour cette salade». On dut tomber d'accord assez rapidement car le 27 janvier 1860 Liszt renvoyait à Schubert le «certificat concernant la propriété de mes trois transcriptions de Verdi [...] comme vous le souhaitez, avec la mention «bon pour accord» et ma signature» ainsi que «les corrections toutes vérifiées de ces pièces». Le 10 février, Liszt écrivait que quelques menues corrections étaient encore nécessaires, mais elles furent vite faites, de sorte que le recueil des trois paraphrases pût paraître encore au printemps 1860.

Ce n'est sans doute pas l'autographe qui a servi de base à la partition imprimée de la «Paraphrase de Rigoletto» mais une copie de l'autographe, aujourd'hui disparue, réalisée à la fin de 1859. Cette copie comportait-elle déjà une série de corrections (faites au moment du travail préparatif au concert) ou ces corrections ne furent-elles entreprises qu'au moment de la préparation de l'édition? C'est aujourd'hui impossible à dire. Le fait est, en tout cas, que l'autographe et la première édition divergent en de nombreux points (cf. à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition ainsi que l'édition fac-similé de l'autographe parue chez Henle, HN 3219).

Même si la revue *Signale für die musikalische Welt* qualifia sévèrement la pièce de «torchon», ce qu'écrivait Liszt en janvier 1860, avec une pointe d'ironie, à l'éditeur Schubert ne tarda pas à

se réaliser. Les Paraphrases ne devraient «pas avoir trop de mal [...] à trouver des consommateurs! Puissent vos collègues et vous-même ne pas s'être trompés avec cette extravagance et puissent un bon écoulement et l'usure de la marchandise récompenser largement une perspicacité si rarement vouée à mes compositions! Il ne s'agit certes que de transcriptions, et non de compositions.

Cette circonstance vraiment atténuante me laisse espérer que vos efforts concernant mes honoraires ne vous causent pas de remords». Il y eut en effet de nombreuses réimpressions, non seulement en Allemagne, mais aussi dans d'autres pays européens, notamment en Italie, vers 1865. Ainsi, par le détour d'une transcription la musique de Verdi revint finalement à son point de départ.

Pour terminer, nous aimerions remercier toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir mis les sources à notre disposition.

Berlin, automne 2010
Ullrich Scheideler