

Einleitung

Franz Liszt und die Gattung der Opernparaphrase

Das Musikleben der europäischen Metropolen wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend von einem neuen Typus des Konzerts geprägt. Nicht mehr allein einheimische Musiker, sondern Virtuosen, die von Ort zu Ort reisten, ließen sich nun hören. Dieser Wandel hatte Folgen für das Repertoire, standen doch bald vor allem technische Perfektion, Artistik der Darbietung sowie die Künstlerpersönlichkeit selbst im Mittelpunkt. Da die meisten Virtuosen zugleich Komponisten waren, wussten sie die Erwartungen des Publikums entsprechend zu bedienen.

Auch wenn seitens der Musikpublizistik schon früh an diesem Zustand Kritik geübt und die Virtuosität als „leeres Geklingel“ beargwöhnt wurde, setzte sich diese Art des Künstlertums bald immer mehr durch: Bei den Geigern waren es Louis Spohr und Nicolò Paganini, bei den Pianisten Johann Nepomuk Hummel und Friedrich Kalkbrenner, später Frédéric Chopin, Sigismund Thalberg und Franz Liszt, die europäische Berühmtheit erlangten.

Die Programme solcher Konzerte bestanden vor allem aus Charakterstücken, Tänzen (Walzer, Galopps, Polonaisen, Märsche, Mazurken etc.), Capricen, Konzertetüden, Variationen sowie allen Formen von Bearbeitungen. Beliebte waren hier besonders Opernparaphrasen, meist unter dem Titel *Fantaisie* oder *Réminiscences* dargeboten bzw. veröffentlicht. Sie hatten zum einen beim Publikum einen großen Wiedererkennungseffekt, zum anderen konnten die komponierenden Virtuosen in solchen Paraphrasen ihre besonderen technischen wie musikalischen Fähigkeiten voll ausspielen.

Franz Liszt (1811–86), der zunächst von seinem Vater und ab 1822 von Carl Czerny im Klavierspiel unterwiesen worden war und ab 1823 in Paris lebte, reiste bereits seit 1824 als gefeiertes Wunderkind durch England, Frankreich und die Schweiz – und es ist kein Zufall, dass im selben Jahr seine erste Opernparaphrase, ein *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*, entstand. Ihren Höhepunkt erreichte die Virtuosenkarriere in den Jahren 1836–47, in denen Liszt ein schier unglaubliches Pensum an Konzerten in den Salons und bürgerlichen Konzertsälen absolvierte. 1848 ließ er sich dann in Weimar nieder, wo er bis 1861 als Hofkapellmeister blieb, um danach erst in Rom, später auch wieder in Weimar und Budapest zu leben. Liszt komponierte insgesamt über 50 Opernparaphrasen (nimmt man die Klavierfassungen etwa von Ouvertüren hinzu, sind es sogar 70). Bis 1847 entstanden – vorrangig für den eigenen Konzertgebrauch – knapp 20 Werke, deren Vorlagen meist von italienischen oder französischen Komponisten (Bellini, Donizetti, Auber, Meyerbeer) stammten. In sei-

ner Weimarer Zeit zog sich Liszt als Klaviervirtuose vom öffentlichen Musikleben zurück; seine Opernparaphrasen entstanden nun für befreundete Pianisten oder im Auftrag von Verlagen, meist über Ausschnitte aus Werken von Verdi, Meyerbeer und Wagner.

Entstehung und Quellen der „Rigoletto-Paraphrase“

Seine Konzertparaphrase über Giuseppe Verdis 1851 uraufgeführte Oper *Rigoletto* komponierte Liszt 1859 für Hans von Bülow (1830–94), der zunächst Schüler bei Friedrich Wieck in Dresden gewesen und 1850 nach Weimar gekommen war, um sein Klavierspiel bei Liszt zu vervollkommen. 1853 begann auch er eine Virtuosenkarriere, doch wirkte er (seit 1855) zugleich als Lehrer am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Liszt blieb er persönlich weiter eng verbunden, heiratete er doch 1857 dessen Tochter Cosima. Zudem setzte er sich als Pianist und Dirigent sehr für die Werke des von ihm verehrten Lehrers ein.

Im Winter 1859/60 beabsichtigte von Bülow, in Berlin drei Konzerte zugunsten der Weimarer Schiller-Stiftung zu veranstalten (am 10. November 1859 feierte man Schillers 100. Geburtstag), allerdings fehlte es an – für solchen Anlass unverzichtbaren – Novitäten. Umso größer war die Freude, als von Bülow im August von seiner Mutter erfuhr, dass Liszt ihm zwei neue Werke zugeordnet hatte: ein Phantasiestück über Motive aus Wagners *Rienzi* sowie die „Rigoletto-Paraphrase“.

Für die erste Klavier-Soiree am 25. November 1859 im Saal der Sing-Akademie zu Berlin wählte von Bülow nicht nur typische Virtuosenstücke, sondern Werke, deren Entstehungszeit bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Auf eine Bach-Bearbeitung folgten Kompositionen von Mozart, Beethoven („Mondscheinsonate“) und Chopin. Am Ende standen zwei Werke Liszts: Neben der Polonaise in E-dur (veröffentlicht 1852) war dies die noch ungedruckte „Rigoletto-Paraphrase“. Das Konzert war ein großer Erfolg, man rühmte von Bülows Vortrag ebenso wie Liszts Kompositionen: Liszt „giebt uns [...] in diesen Compositionen zwei Tongemälde, wie sie unserem Erachten nach geistvoller für Clavier noch nicht behandelt wurden, und so fand denn auch v. Bülow durch diese beiden Compositionen, die noch über Chopin'sche Schwierigkeiten hinausgehen, Gelegenheit, seine ganze geistige Fülle zu entfalten“ (Theodor Rode in *Neue Zeitschrift für Musik* II/1859, S. 206).

Im Unterschied zu den frühen Paraphrasen liegen der „Rigoletto-Paraphrase“ nicht verschiedene Nummern zugrunde, sondern Liszt beschränkt sich hier auf einen einzigen Ausschnitt aus Verdis Oper: das Quartett aus dem III. Akt und damit jenes letzte Innehalten der Handlung, bevor die Katastrophe ihren Lauf nimmt. Die in den Herzog verliebte Gilda muss mit ansehen, wie dieser Maddalena den Hof macht; Gildas Vater Rigoletto glaubt daher, sie sei nun von ihrem Liebeswahn geheilt. (Es kommt bekanntlich anders: Gilda opfert sich für den Herzog, was Rigoletto, der die in einem

Sack verpackte Leiche in Empfang nimmt, erst begreift, als er von ferne die Stimme des tot geglaubten Herzogs mit dem Anfang der berühmten Arie „La donna è mobile“ vernimmt.) Liszt überträgt die Verdi'sche Vorlage sehr genau und fügt eine längere Einleitung, einige zusätzliche Takte und Wiederholungen in der Mitte des Stücks sowie einen neuen effektvollen Schluss hinzu. Zudem versieht er den Satz mit einem filigranen Geflecht musikalischer Figuren, deren Virtuosität jedoch kein Selbstzweck ist. Vielmehr sind sie zugleich Spiegel der inneren Bewegung der vier Protagonisten in der dramatischen Situation.

Spätestens im Oktober 1859 dürfte von Bülow das Autograph erhalten haben, um sich auf das Konzert vorzubereiten. Zunächst hatte er auch geplant, das Werk für die Drucklegung selbst abzuschreiben. In einem Brief vom 19. Oktober 1859 bat Liszt ihn jedoch inständig darum, davon abzusehen und die Zeit besser zu nutzen; er wolle stattdessen jemand anderen mit dieser Arbeit betrauen. Da die Abschrift heute verschollen ist, wissen wir nicht, wie die Sache ausging. Jedenfalls kam es angesichts des großen Erfolgs der „Rigoletto-Paraphrase“ schon bald zur Drucklegung des Werks im Leipziger Verlag Schubert. Die Erstausgabe erschien im Frühjahr 1860, mehrere Titelaufgaben sowie Nachdrucke bei Verlagen in anderen europäischen Ländern schlossen sich in den folgenden Jahrzehnten an (vgl. hierzu ausführlich die Quellenübersicht in der Urtextausgabe der Paraphrase, erschienen im G. Henle Verlag, HN 978).

Autograph


Das Autograph, das unter der Signatur GSA 60/I 63 heute im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt wird, besteht aus vier Blättern im Querformat (26,6 × ca. 33,6 cm; einige Blätter sind leicht beschnitten). Es ist durchgängig mit schwarzer Tinte beschriftet, für einige Korrekturen und die Paginierung sind außerdem blauer Buntstift sowie Bleistift verwendet worden. Die Quelle gehörte nicht zu Liszts Nachlass, sondern gelangte erst zwischen 1886 und 1911 in das Goethe- und Schiller-Archiv. Die Blätter waren offensichtlich einmal zu einem Konvolut zusammengebunden, heute liegen sie lose in einer Mappe. Ein Doppelblatt (S. 2–5) wird umrahmt von zwei Einzelblättern (Titelseite und S. 1 sowie S. 6f.) – was einen wichtigen Hinweis zur Genese des Werks gibt (siehe unten).

Wie konzentriert und effizient Liszt arbeitete, lässt sich an diesem Autograph sehr gut studieren. Das beginnt bereits mit der Auswahl des Notenpapiers, denn Verwendung fand ein Papier, das eigens für Klaviernotation vorgesehen ist: Zwei Notensysteme sind paarweise zusammengefasst, dazwischen ist etwas mehr Platz gelassen, so dass bequem fünf Akkoladen auf eine Seite passen. Auch schreibt Liszt immer nur das Nötigste und ist um Übersichtlichkeit bemüht: Notenschlüssel und Vorzeichnung stehen nur am Anfang und bei Tonart- oder Schlüsselwechsel; zu wiederholende Takte werden nicht ausgeschrieben, sondern mit kurzen Anweisungen versehen. So sind auf

S. 6 zwei Takte (T. 70 und 78) allein mit „A“ und „B“ bezeichnet (was sich auf die entsprechend gekennzeichneten T. 68 und 76 bezieht), auf S. 7 ist die erste Akkolade (T. 83f.) mit „A“ und einem langen Fortsetzungsstrich markiert, in der zweiten Zeile ist dieses Zeichen für T. 85f. mit der Bemerkung „die chromatische Scala wiederholt“ noch einmal notiert. Schließlich disponiert Liszt seine Niederschrift so, dass Seitenanfang und neuer musikalischer Abschnitt zusammenfallen – auch wenn deshalb die vorangehende Seite nicht vollständig beschrieben ist (wie auf S. 3 und 5 der Fall, damit S. 4 und 6 jeweils mit einem neuen Formteil beginnen). All dies gewährleistet trotz der vielen Noten, Fingersatzangaben, verbalen Zusätze etc. ein Notenbild, das doch von großer Klarheit gekennzeichnet ist.

Bei dem Autograph handelt es sich nicht um eine Reinschrift, sondern offensichtlich um die erste schriftliche Fixierung des vollständigen Notentextes. Die Tatsache, dass Liszt die Paraphrase mit Tinte (und nicht mit Bleistift) notierte, deutet indes darauf hin, dass der Komponist bei der Niederschrift bereits eine präzise Vorstellung von der Musik gehabt haben muss. In der Tat gibt es nur vergleichsweise wenig Korrekturen, die zudem teilweise allein die Darstellung, nicht aber den musikalischen Inhalt betreffen (vgl. auf S. 1 am Ende des fünften Systems T. 9, wo Liszt vermutlich zunächst die Noten $c^3 - b^2 - g^2 - e^2$ notierte, um sie durch die enharmonisch verwechselten Töne $his^2 - ais^2 - fisis^2 - e^2$, nun versehen mit einem Oktavierungszeichen, zu ersetzen; oder auf S. 3 in der dritten Akkolade die Streichung im oberen System T. 44: Hier sollte offensichtlich das Oktavierungszeichen zunächst fortgeführt werden, weshalb die Noten eine Oktave tiefer notiert waren).

Gleichwohl hat es während des Kompositionsprozesses an größeren und kleineren Änderungen nicht gefehlt. Diese sind teilweise aufschlussreich für den Wandel bestimmter Vorstellungen oder zeugen von kompositorischen Schwierigkeiten. So lässt sich an einigen Korrekturen auf S. 2 ersehen, dass Liszt ursprünglich dem Verdi'schen Notentext noch genauer folgte, als es ohnehin der Fall ist. Deutlich sichtbar sind im zweiten und vierten System (T. 18–22) Korrekturen auf den schweren Zählzeiten, durch die sogar die Notenlinien getilgt wurden. Zwar lässt sich nicht mehr erkennen, was einmal notiert war, doch zeigt ein Blick in Verdis Partitur, dass Violoncelli und Kontrabässe hier in Oktaven gehen. Vermutlich sollte also auch bei Liszt zunächst neben der notierten Bassnote derselbe Ton eine Oktave höher gespielt werden. Ähnliches trifft auf den zweiten Takt des fünften Systems zu (T. 27). Hier legt das Aussehen der Korrekturen die Vermutung nahe, dass die anklingende Melodie des Herzogs ab der

zweiten Zählzeit zunächst schlicht als  notiert war, ehe Liszt dies zugunsten einer verzierten Fassung änderte (womit sie im Charakter wohl mehr dem entsprach, was Liszt seinem Schüler August Göllerich gegenüber 1886 so beschrieb: „Dieses Thema müssen Sie ganz so spielen, wie ein dummer Tenorist es zu singen pflegt, ganz voll Inbrunst“).

Den tiefsten Eingriff stellt sicherlich die Neufassung der Einleitung dar: Am Beginn von S. 2 sind vier Takte mit blauem Stift gestrichen. Sie stellen offenbar die ursprünglich vorgesehene Einleitung dar, während die auf S. 1 notierte lange Einleitung erst nachträglich ergänzt wurde. Indiz hierfür sind zunächst die mit blauem Stift in den Außenecken notierten Seitenzahlen. Die Ziffern 3 und 4 stehen eindeutig auf zuvor radierten Stellen – und vermutlich trifft dies auch auf die meisten anderen Seitenzahlen zu. Es liegt daher die Annahme nahe, dass statt 2, 3 etc. ursprünglich 1, 2 etc. geschrieben worden war. Auch die Tatsache, dass das Autograph mit einem Einzelblatt beginnt und sich erst daran ein vierseitiges Doppelblatt anschließt, erlaubt die Vermutung, dass das Einzelblatt erst später hinzugefügt wurde. Den wichtigsten Hinweis aber gibt die ebenfalls mit blauem Stift gestrichene Überschrift auf S. 2 „*Le Roi s’amuse*“ (*Rigoletto* –) *di Verdi – Transcription par F. Liszt* –, die an dieser Stelle unsinnig wäre, sollte das Stück schon eine Seite vorher beginnen. Interessant ist, dass Liszt hier als Haupttitel Victor Hugos Versdrama *Le Roi s’amuse* (1832), also die Vorlage für Verdis Oper, vorsah. Dem entsprechen die gestrichenen Einleitungstakte insofern, als hier ein Motiv erklingt, das den Beginn des Quartetts aus dem III. Akt mit den Worten des Herzogs „*Bella figlia dell’amore*“ vorwegnimmt und zugleich unverkennbar herrschaftlichen Fanfarencharakter hat:

Dagegen wird die neue Einleitung mit zwei Themen bzw. Motiven eröffnet, die von den beiden weiblichen Hauptpersonen gesungen werden. Der erste Takt entspricht einer Melodiephrase, mit der später Maddalena über den Herzog spottet: „Ah! ah! rido ben di core, chè tai baie costan poco, quanto valga il vostro gioco, mel, credete, so apprezzar.“ (Ha, ha, ich lache von Herzen, da solche Scherze wenig kosten; wie viel Euer Spiel wert ist, glaubt mir, weiß ich nur zu gut.) Der zweite Takt ist ein Fragment jener Melodie, in der Gilda ihr ungläubiges Staunen und ihre Verzweiflung über die Treulosigkeit des Herzogs zum Ausdruck bringt: „Infelice core, cor tradito, per angoscia non scoppiare.“ (Unglückliches Herz, verratenes Herz, zerspring nicht vor Kummer.)

Das aber bedeutet zumindest einen Wechsel der Perspektive. An Stelle des Herzogs, der sich als Don Juan gebärdet, bilden nun die beiden Frauen den Ausgangspunkt der Paraphrase. Maddalena und Gilda konkurrieren dabei nicht nur um denselben Mann, sondern stehen für zwei unterschiedliche Anschauungen über das Wesen der Liebe (kenntlich unter anderem an dem Zusammenhang, in dem das Wort „Herz“

vorkommt): Liebe als flüchtiger Augenblick und Liebe als Passion. Und fast scheint es aufgrund der unmittelbaren Gegenüberstellung beider Melodien, als richte sich Maddalenas Spott nicht so sehr an den Herzog als vielmehr an Gilda. Angesichts dieser neuen Einleitung erscheint es nur folgerichtig, dass Liszt den Werktitel änderte und durch den Verweis auf das Quartett alle vier Protagonisten einbezog. Auf dem Titelblatt notierte er nun: *Quartetto | du troisième Acte de Rigoletto de Verdi – | transcrit | pour le Piano | par FLiszt*.

Rätselhaft bleibt der einzige Bleistifteintrag. Er befindet sich auf S. 3 im siebten System, ist aber nur noch in Umrissen erkennbar – wobei unklar bleibt, ob der Eintrag wieder ausradiert wurde oder allmählich verblasst ist. Ab der zweiten Akkolade weicht Liszt erstmals in dieser Paraphrase deutlich von der Verdi’schen Vorlage ab. Aus den zwei Takten, die das Ende der ersten Strophe vor der Wiederkehr des Themas „*Bella figlia*“ (Beginn S. 4, T. 45) markieren, macht er eine viertaktige Steigerung (T. 41–44). Deren letzter Takt stellt eine große Kadenz dar, die aus dem Taktschema ausbricht. Warum er dabei das in der dritten Akkolade Notierte (unter Auslassung von System 7/8) erst in der letzten Akkolade fortsetzte, ist unklar (möglicherweise wollte er so einen unmittelbaren Anschluss zur nächsten Seite haben). Das Ende des chromatischen Laufs und die Rückkehr zum Verdi’schen Original bereiteten Liszt Schwierigkeiten: Nach einigen Streichungen entschied er sich für eine Pendelbewegung, die er in dem freien System notierte und entsprechend markierte. Doch es findet sich noch ein weiterer Eingriff an dieser Stelle. Zwischen zwei Bleistiftlinien, von denen die erste zum letzten Akkord in System 6, die zweite zu dem mit einem Pedalzeichen versehenen Akkord im letzten System führt, steht im siebten System ein heute nur noch rudimentär lesbarer Bleistifteintrag, der etwa so lautet:

Ob die Noten als Alternative oder auch als eine (nach dem Pedalakkord im letzten System einzufügende) Ergänzung der Kadenz erwogen wurden, ist nicht klar – ebenso wenig wissen wir, von wem die Zeile stammt (übermittelt sie eventuell sogar eine von Bülow’sche Interpretation dieser Stelle?). Im Druck findet sich jedenfalls nichts von dem Eintrag, der nur in dieser Quelle überliefert ist.

Die im Frühjahr 1860 bei Schuberth in Leipzig erschienene Erstausgabe beruht zwar nicht auf dem Autograph, sondern auf einer (heute verschollenen) Abschrift, die Ende 1859 nach dem Autograph gemacht wurde, doch hatte diese Zwischenstufe wohl vor allem den praktischen Grund besserer Lesbarkeit und ging nicht mit gravierenden inhaltlichen Änderungen einher. (Die im Autograph notierten Anweisungen für den Stecher – so auf S. 1 über dem fünften System „alles in kleinen Noten stechen“ oder

auf S. 3 zwischen dem fünften und sechsten System „in kleinen Noten stechen“ – verweisen bereits auf die geplante Drucklegung.) Autograph und Erstausgabe stimmen ziemlich genau überein. Allerdings lässt die am Ende von S. 4 notierte Bemerkung „eine Zeile für Ossia leer lassen“ vermuten, dass dies an einer Stelle ursprünglich nicht so gedacht war. Die von 1 bis 6 nummerierten Leertakte für T. 57–62 beziehen sich auf die (ebenfalls als 1–6 gezählten) T. 45–50 am Beginn auf derselben Seite. Offensichtlich hatte Liszt geplant, diese Takte in einer variierten Form (darauf weist das Ossia hin) zu wiederholen, wozu er wohl nachträglich noch eine Version in die Abschrift einzutragen plante. Dazu kam es jedoch nicht, denn in der Erstausgabe stellen die T. 57 ff. nur eine (nahezu) unveränderte Wiederholung der T. 45 ff. dar. Im Übrigen aber sind Tonhöhe und Rhythmus in beiden Quellen fast völlig identisch, und allein einige dynamische Bezeichnungen und Phrasierungen sind in der Erstausgabe hinzugekommen oder weggelassen. Am auffälligsten ist der spätere Wegfall von Gabelpaaren in T. 12 f. (S. 1, Ende der dritten und Beginn der vierten Akkolade), von Crescendogabeln in T. 27 (S. 2, zweiter Takt der dritten Akkolade), T. 41 (S. 3, erster vollständiger Takt in der zweiten Akkolade) und T. 67, 69 (S. 6, erste Akkolade) sowie

von Akzenten in T. 37 (S. 2, letzter Takt). Auch am Fingersatz wurden Veränderungen vorgenommen. Möglicherweise haben hier die pianistischen Erfahrungen Hans von Bülow's Eingang in den Druck gefunden. Er dürfte das Werk nach dieser Quelle einstudiert haben (die Fingerabdrücke und Schmutzflecken, die sich rechts unten auf S. 2, 4 und 6 befinden, sind ein Indiz für häufigen Gebrauch). Somit gibt das Autograph besser als die Erstausgabe einen Eindruck davon, in welcher Form das Werk am 25. November 1859 in Berlin erklang.

Unser Dank gilt dem Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv für die Zustimmung zu diesem Faksimile und die Bereitstellung der Reproduktionsvorlagen anlässlich des 200. Geburtstags von Franz Liszt im Jahr 2011. Ganz besonders gedankt sei Evelyn Liepsch von der Klassik Stiftung Weimar für die überaus angenehme und professionelle Zusammenarbeit.

Berlin, Herbst 2010
Ullrich Scheideler

Introduction

Franz Liszt and the genre of the opera paraphrase

In the first half of the 19th century, a new type of concert event increasingly began to leave its mark on the musical life of Europe's metropolises. Such concerts were no longer given only by local musicians, but by virtuosos who travelled from one place to another. This phenomenon also affected the repertoire, since the main drawing points of a musical performance shifted toward technical prowess, conspicuous artistry, and an interest in the performer's personality. Since most virtuosos were also composers, they were in the best position to satisfy the expectations of their public.

Even though this state of affairs quickly came under fire from the critics of the time, who dismissed virtuosity as “meaningless tinkling”, this type of artistry soon began increasingly to take centre stage: the new celebrities in Europe were men like violinists Louis Spohr and Nicolò Paganini, and pianists like Johann Nepomuk Hummel and

Friedrich Kalkbrenner, who were followed by Frédéric Chopin, Sigismund Thalberg and Franz Liszt.

The programs of these concerts consisted chiefly of character pieces, dances (waltzes, galops, polonaises, marches, mazurkas, etc.), caprices, concert etudes, variations and all manner of arrangements. Especially popular were opera paraphrases, which were generally performed or published under titles such as *Fantaisie* or *Réminiscences*. Not only were these pieces widely recognisable, but the composing virtuosos were also able to give full rein to their unique technical and musical abilities in them.

Franz Liszt (1811–86) took his first piano lessons from his father. He continued them with Carl Czerny in 1822 and moved to Paris in 1823. The following year, he was already touring England, France and Switzerland as a celebrated wunderkind. It is hardly by chance that he wrote his first opera paraphrase that same year, an *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*. His career as a virtuoso reached its climax in the years 1836–47, during which he gave an incredible number of recitals in the salons and the concert halls of the moneyed middle classes. In 1848 he settled in Weimar, where he worked as court conductor until 1861. He then lived in Rome, later he went back to Weimar and Budapest. Liszt composed altogether more than 50 opera paraphrases (70 if we include the piano versions of overtures and the like). Up until 1847

he wrote – mostly for his own concert use – about 20 works, based prevailingly on music of Italian or French composers (Bellini, Donizetti, Auber, Meyerbeer). Although he withdrew from public musical life as a piano virtuoso in his Weimar years, he continued to write paraphrases for pianist friends or to commissions from publishers. These were mostly fashioned from excerpts of works by Verdi, Meyerbeer and Wagner.

Genesis and sources of the “Rigoletto Paraphrase”

Liszt wrote his concert paraphrase on Giuseppe Verdi’s opera *Rigoletto* in 1859 for Hans von Bülow (1830–94), eight years after the opera’s premiere in 1851. A former student of Friedrich Wieck’s in Dresden, von Bülow came to Weimar in 1850 to perfect his piano playing with Liszt. He launched his virtuoso career in 1853, but also began teaching at the Stern’sches Konservatorium in Berlin two years later. He remained personally very close to Liszt, having married Liszt’s daughter Cosima in 1857. Moreover, he was an ardent supporter of his revered teacher, both as pianist and conductor.

For the winter of 1859/60, von Bülow was planning to organise three concerts for the benefit of the Weimar Schiller Foundation (the 100th anniversary of Schiller’s birth was celebrated on 10 November 1859). However, he was lacking new pieces, which were indispensable for such an occasion. His joy must have been great when his mother informed him in August that Liszt had written two new works for him: a fantasy piece on motifs from Wagner’s *Rienzi*, and the “Rigoletto Paraphrase.”

For his first piano soirée in the hall of the Berlin Sing-Akademie on 25 November 1859, von Bülow performed not only typical bravura pieces, but also works that went back to the 18th century: a Bach arrangement was followed by compositions by Mozart, Beethoven (the “Moonlight Sonata”) and Chopin. Two works by Liszt rounded off the program: the Polonaise in E major (published in 1852) and the as yet unprinted “Rigoletto Paraphrase.” The recital was a huge success, and von Bülow’s playing was acclaimed with the same enthusiasm as Liszt’s compositions: “In these pieces, Liszt presents two tone paintings which, in our opinion, are of a pianistic brilliance that one would seek in vain elsewhere. Through these two works, whose technical difficulties surpass anything written by Chopin, von Bülow was able to unfold the entire breadth of his intellectual capacities” (Theodor Rode in the *Neue Zeitschrift für Musik* II/1859, p. 206).

In contrast to the earlier paraphrases, the “Rigoletto Paraphrase” is based not on a variety of numbers, but on a single section from Verdi’s opera: the quartet from act III, and thus the last introspective moment of the action before the catastrophe takes its course. While Gilda watches the Duke – whom she loves – courting Maddalena, her father Rigoletto thinks that she has been cured of her love-sickness. (As we know, this is not the case: Gilda sacrifices herself for the Duke, which Rigoletto only realises later when he hears the Duke singing the beginning of the famous aria “La donna è mobile”

from afar. Rigoletto had assumed that the Duke was dead and his body – not Gilda’s – was in the sack that was delivered to him.) Liszt makes a very faithful transcription of Verdi’s original and adds a longish introduction, a few additional measures and repeats in the middle of the piece, as well as an effective new close. Moreover, he interweaves into the writing filigree musical figures whose virtuosity is never an end in itself. Rather, they reflect the inner turmoil of the four protagonists in this dramatic situation.

In order to prepare himself for his recital, Hans von Bülow must have received the autograph by October 1859 at the latest. He had initially planned to copy the work himself for its publication. But in a letter of 19 October 1859, Liszt entreated him not to do so and to use his time more profitably; he would entrust someone else with this task. Since the copy is lost today, we do not know exactly what happened. At all events, in the wake of the great success of the “Rigoletto Paraphrase” the work was soon printed by the Leipzig publisher Schuberth. The first edition was released in spring 1860, and several re-editions with new title pages, as well as reprints by publishers in other European countries, were made in the following decades (for further information see the list of sources in the Urtext edition of the Paraphrase, G. Henle Publishers, HN 978).


The autograph

The autograph, which is preserved today in the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar under the shelfmark GSA 60/I 63, consists of four leaves in oblong format (26.6 × ca. 33.6 cm; a few leaves are slightly trimmed). It is written throughout in black ink, with a few corrections and the pagination in blue crayon and pencil. The source was not part of Liszt’s estate, but was entrusted to the Goethe- und Schiller-Archiv sometime between 1886 and 1911. The leaves had apparently once been bound together into a miscellany, and are kept together today as single leaves within one folder. One double leaf (pp. 2–5) is flanked by two loose leaves (title page and p. 1 as well as pp. 6f.) – which provides an important clue concerning the genesis of the work (see below).

The degree of concentration and efficiency with which Liszt approached his task can be seen very clearly in this autograph. It begins with the selection of the music paper, which was specially designed for piano notation: it features pairs of staves separated by a larger space which easily allows for five systems per page. Liszt also writes only what is absolutely necessary and is very concerned about clarity: clefs and signatures are found only at the beginning and at changes of key or clef; measures that are to be repeated are not written out, but supplied with succinct instructions. Thus on p. 6 there are two measures (mm. 70 and 78) marked solely with “A” and “B” (which refer to the pertinently marked mm. 68 and 76). On p. 7 the first system (mm. 83f.) is marked with “A” and a long extension line; in the second line, this sign is written once again

for mm. 85 f. with the remark “the chromatic scale is repeated.” Finally, Liszt disposes his material in such a way that a new musical section coincides with the beginning of a new page – even when the preceding page was not entirely filled (as is the case with pp. 3 and 5; pp. 4 and 6 thus each begin with a new formal section). In spite of the many notes, fingerings, verbal addenda etc., this method ensures that the appearance of the written page maintains a great clarity.

The autograph is not a fair copy, but is apparently the first version of the complete musical text to have been fixed in writing. The fact that Liszt wrote the Paraphrase in ink (instead of pencil) suggests that he must have had a very precise idea of the music as he was writing it down. There are relatively few corrections, and they concern, in part, solely the appearance and not the musical substance (see on p. 1 the end of the fifth staff, m. 9, where Liszt presumably first wrote the notes $c^3 - bb^2 - g^2 - e^2$ before replacing them with their correct enharmonic equivalents $b\sharp^2 - a\sharp^2 - f\sharp^2 - e^2$, now supplemented with an octave sign; or on p. 3, third system, the deletion in the upper staff in m. 44: here the octave sign was obviously intended to be continued at first, which is why the notes were notated an octave lower).

Nevertheless, there was no lack of major and minor alterations during the composition process. They provide insights into the evolution of certain ideas or testify to compositional difficulties. Thus from a few corrections on p. 2, we can see that Liszt had originally followed Verdi’s music even more faithfully than is already the case. Clearly visible in the second and fourth staves (mm. 18–22) are corrections on the strong beats, which even entailed the deletion of music lines. Though it is not possible to read what had been previously notated, a look at Verdi’s score shows that in this passage the celli and double basses move in parallel octaves. Liszt had presumably also wanted the same note as the written bass note to be also played an octave higher. A similar situation occurs in the second measure of the fifth staff (m. 27). Here the appearance of the corrections suggest that Liszt had begun writing the opening notes of the Duke’s melody on the second beat in a simple version  before he changed his mind and penned an embellished version instead (which brings it more into line with the character described by Liszt to his student August Göllerich in 1886: “You must play this theme exactly as a dumb tenor would sing it, glowing with ardour”).

The most far-reaching intervention is certainly the new version of the introduction. At the beginning of p. 2, four measures are crossed out in blue crayon. They must have been intended as the original introduction; the long introduction notated on p. 1 was added only later. Evidence for this is, to begin with, the pagination notated in blue crayon in the outer corners. The numbers 3 and 4 are clearly written at spots that had been previously erased; this is presumably the case with most of the other page numbers as well. It is tempting to conjecture that the numbers 1, 2 etc. had originally stood where 2, 3 etc. now stand. The fact that the autograph begins with a single leaf that is

followed immediately by a double leaf suggests that the single leaf was a subsequent addition. The most important clue, however, is provided by the crossed-out (also in blue crayon) heading on p. 2, “*Le Roi s’amuse*” (*Rigoletto* –) *di Verdi* – *Transcription par F. Liszt* –, which would be absurd at this spot if the piece had already begun on the previous page. It is interesting to note that Liszt had originally planned to use the title of Victor Hugo’s verse drama *Le Roi s’amuse* (1832) – the source for Verdi’s opera – as the main title of his piece. The deleted introductory measures must also be seen in relation to this, inasmuch as a motif is heard which anticipates the beginning of the quartet from act III, when the Duke sings the words “*Bella figlia dell’amore*” – a motif that also has an unmistakably noble fanfare character:



In contrast, the new introduction opens with two themes or motifs sung by the two main female characters. The first measure corresponds to a melodic phrase with which Maddalena will later make fun of the Duke: “*Ah! ah! rido ben di core, chè tai baie costan poco, quanto valga il vostro gioco, mel, credete, so apprezzar.*” (Ha, ha, I laugh with all my heart at jests that cost so little; believe me, I prize your jests for what they are worth.) The second measure is a fragment of the melody in which Gilda expresses her incredulous amazement and her despair over the faithlessness of the Duke: “*Infelice core, cor tradito, per angoscia non scoppiare.*” (Unfortunate, betrayed heart, do not burst with grief.)

But this means at least a change of perspective. Instead of focusing on the Duke, who is behaving like a Don Juan, the Paraphrase bases itself on the two women. Maddalena and Gilda are not only competing for the same man, but they also stand for two different outlooks on the essence of love (discernible, for instance, in the context in which the word “heart” appears): love as an ephemeral moment and love as passion. On the basis of the direct confrontation of the two melodies, it even almost seems as if Maddalena’s mockery is not so much directed against the Duke as against Gilda. Given this new introduction, it is only logical that Liszt changed the title of the work and, by mentioning the quartet, thus included all four protagonists. He now inscribed on the title page: *Quartetto | du troisième Acte de Rigoletto de Verdi – | transcrit | pour le Piano | par FLiszt.*

What remains a mystery is the sole entry in pencil. It is found on p. 3 in the seventh staff; however, only its contours can be made out, so it is unclear whether the en-

try was erased again or has faded in the course of time. Starting at the second system, Liszt manifestly diverged from the Verdian source for the first time in the Paraphrase. Instead of picking up the two measures that mark the end of the first strophe before the return of the theme “Bella figlia” (beginning of p. 4, m. 45), he crafts a big, four-measure build-up (mm. 41–44). In its last measure there is a major cadenza which bursts the metrical pattern. We do not know why he did not continue what was notated in the third system (with the omission of staff 7/8) until the last system (perhaps he wanted to create a direct lead-in to the next page?). The end of the chromatic run and the return to Verdi’s original also seem to have beset the composer. After a few deletions, he ultimately decided on a pendulum motion which he notated in the free staff and accordingly marked. But there is another issue here: between two lines drawn in pencil, of which the first leads to the last chord in the sixth staff and the second to the chord with a pedal sign in the last staff, there is a pencil entry in the seventh staff, which is just barely legible today and reads more or less as follows:



It is not clear whether the notes were considered as an alternative or rather as a supplement to the cadenza (to be inserted after the pedal chord in the last staff). We also do not know who wrote this line (does it perhaps convey von Bülow’s interpretation of this passage?). This entry is only transmitted in this source and is entirely lacking in the print.

The first edition published by Schubert in Leipzig in spring 1860 was not based on the autograph, but on a copy (lost today) made from the autograph at the end of 1859. This intermediate copy was more easily legible and did not present any serious alterations of the substance. (Pointing to the planned printing are the instructions for the engraver written in the autograph, thus for example on p. 1 above the fifth staff “engrave everything in small notes” and, on p. 3, between the fifth and sixth staves,

“engrave in small notes.”) The autograph and the first edition are practically identical. However, the remark entered at the end of p. 4, “leave one line empty for ossia”, suggests that this must originally not have been intended at one spot. The empty measures for mm. 57–62, numbered from 1 to 6, refer to mm. 45–50 (also numbered as 1 to 6) at the beginning of the same page. Liszt clearly planned to repeat these measures in a varied form (implied by the ossia), which he would have entered into the copy at a later date. This did not come to pass, however, for in the first edition, mm. 57 ff. are only an (almost) unchanged repetition of mm. 45 ff. It should be noted, moreover, that the pitches and rhythms are nearly identical in both sources; only a few dynamic markings and phrasings were added to the first edition or were omitted from it. The most noticeable later omission is that of pairs of hairpins in mm. 12 f. (p. 1, end of the third and beginning of the fourth system), of crescendo hairpins in m. 27 (p. 2, second measure of third system), m. 41 (p. 3, first complete measure in second system) and mm. 67, 69 (p. 6, first system), and of accents in m. 37 (p. 2, last measure). Changes were also made to the fingering. These possibly reflect choices made by Hans von Bülow during his performances of the work, and then found their way into the printed version. He must have used the autograph to learn the work (the fingerprints and smudges found at the bottom right of pp. 2, 4 and 6 are indicative of frequent use). The autograph thus gives a more faithful depiction than the first edition of the way the work was heard in Berlin on 25 November 1859.

We thank Weimar’s Goethe- und Schiller-Archiv for granting us the permission to print this facsimile on the occasion of the 200th anniversary of the birth of Franz Liszt in 2011, and for making the sources available to us for reproduction. We are particularly grateful to Evelyn Liepsch of the Klassik Stiftung Weimar for her most rewarding and professional collaboration.

Berlin, autumn 2010
Ullrich Scheideler