

Liszt, Lamennais und der Totentanz*

Adrienne KACZMARCZYK
Liszt Ferenc Gedenkmuseum und Forschungszentrum
Budapest

Teodóz Jáki in Verehrung gewidmet

Franz Liszts *Paraphrase über Dies irae* rückte im 20. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ihrer Ausleger, vor allem im Zusammenhang mit der europäischen Kulturgeschichte der Gattung Totentanz; dementsprechend richtete sich das Interesse dieser Forscher auf die 1865 erschienene endgültige Fassung der Komposition.¹ Eine Abhandlung, die den *Totentanz* aus entgegengesetzter Richtung, von Seiten des Komponisten, anhand der Analyse der Musik- und Textquellen der Entstehungsgeschichte zu deuten versuchte, läßt noch auf sich warten, obwohl sie zu diesem Themenkreis zusätzliches Material liefern könnte. Es wäre um so begründeter, diese Untersuchung anzustellen, da aus den Quellen eindeutig hervorgeht, daß die Konzeption vom *Totentanz* zwischen ca. 1847 und 1859, im ersten Jahrzehnt seiner Entstehungsgeschichte (1847–65), grundlegende Unterschiede zu seiner allgemein bekannten, endgültigen Fassung aufwies. Während die Musikquellen vor 1859 zwei der Gregorianik entlehnte Stoffe enthalten – die den Variationen zugrunde liegende Sequenz *Dies irae* und die vierstimmige Bearbeitung von *Psalm 129 (130)* mit den Anfangsworten *De profundis* –, blieb die *De profundis*-Episode in der zwischen 1859–65 erarbeiteten endgültigen Fassung weg. Zweimal versuchte Liszt, das Psalmzitat dem Werk einzufügen, das er zuerst in der im Winter 1834–35 komponierten und später verworfenen Komposition *De profundis – Psaume instrumental* bearbeitete. Von den zwei Versionen ist die vermutlich 1853 entstandene (Quelle F) und von Ferruccio Busoni

* Die vorliegende Studie entstand mit Unterstützung des Forschungsstipendiums János Bolyai, der Stipendien des Ungarischen Stipendienausschusses, des Wiener Collegium Hungaricum sowie der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien und des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar.

¹ Siehe vor allem die Interpretation von József Ujfalussy: Totentanz. Variationen, Aufbau und modale Transformation in Franz Liszts Musik. Akademische Antrittsvorlesung am 17. März 1986. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42 (Budapest 2001), pp. 373–389.

1919 herausgegebene Fassung entwickelter.² Die Tatsache, daß sich die Kompositionsarbeit derart in die Länge zog, läßt sich mit Liszts langem, aber erfolglosem Experimentieren erklären, die erste Konzeption zu verwirklichen, das heißt, die zwei entlehnten Stoffe zu bearbeiten und miteinander in Einklang zu bringen. Das Bestehen des Komponisten auf dem *Psalm De profundis* ist auch deshalb auffallend, weil ihn Liszt inzwischen in der Komposition *Pensée des morts*, dem vierten Stück des 1853 erschienenen Klavierzyklus mit dem Titel *Harmonies poétiques et religieuses*, untergebracht hatte.

Auch wenn die früheren Fassungen vom *Totentanz* unbekannt waren, hätte die scheinbar wunderliche Frage die Aufmerksamkeit auf den Konzeptwechsel lenken können, die sich im Laufe der Entstehungsgeschichte ergab und deren Beantwortung die Zeitgenossen bereits um 1865 spaltete. Es ist die Frage, was die Inspirationsquelle vom *Totentanz* war: die Holzschnittreihe von Holbein dem Jüngeren betitelt *Imagines mortis*, das heißt *Todtentanz* oder das berühmte Fresko *Trionfo della morte* im Camposanto zu Pisa, das seinerzeit Orcagna zugeschrieben wurde. Obwohl die Frage auf den ersten Blick unbeantwortbar zu sein scheint, da sich auch Liszts diesbezügliche Äußerungen widersprechen, können wir meiner Meinung nach einer Antwort näher kommen, wenn wir die Entstehungsgeschichte, bzw. den Konzeptionswechsel untersuchen.

1. Entstehungsgeschichte vom *Totentanz*

Die Entstehungsgeschichte vom *Totentanz*, wie auch aller weiteren Werke Liszts, ist uns durch die von Liszts persönlichen Mitteilungen beglaubigte Monographie Lina Ramanns überliefert.³ Ramanns Beschreibung ist kurz wie folgt: Während seiner Italienreise besuchte Liszt im Jahr 1839 Pisa, wo ihm der Gedanke kam, einen *Totentanz* zu komponieren, als er im Camposanto ein Fresko, ein Gemälde von Andrea Orcagna mit dem Titel *Trionfo della morte*, erblickte. Damals entstanden die ersten Entwürfe, die er erst 1849 in

² Busoni datierte die Quelle irrtümlich mit 21. Oktober 1849. Mit Hilfe seiner Ausgabe kam 1991 die erste Plattenaufnahme zustande, in deren Beiheft Jay Rosenblatt die Entstehungszeit der Fassung in Übereinstimmung mit den anderen Quellen mit dem Jahr 1853 identifizierte. Siehe Liszt, *Piano Concerto No. 3, De profundis – Psaume instrumental* (beide nach Rosenblatts Rekonstruktion), *Totentanz*. World Premiere Recordings. Steven Mayer (piano), London Symphony Orchestra. Tamás Vásáry (conductor). Academy Sound and Vision Limited. London 1991. CD DCA 778.

³ L. Ramann: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*. Bd. I–II. (Leipzig 1880–1894) II. Bd., Zweite Abtheilung, S. 342–345, 505. Liszt fügte dem ersten, 1880 erschienenen Teil von Ramanns Buch Randbemerkungen hinzu, die zeigen, daß er mit den Interpretationen seiner Monographin nicht in allem einverstanden war. Solche Randbemerkungen stehen uns über *Totentanz* nicht mehr zur Verfügung, da der Band nach dem Tod des Komponisten im Jahre 1894 erschien.

Weimar ausarbeitete und instrumentierte. Der *Totentanz* erhielt seine endgültige Form durch die Überarbeitung von 1859 und wurde schließlich 1865 herausgegeben. Ramann fügte noch hinzu, daß einige, darunter Carolyne Sayn-Wittgenstein, Liszts zweite Lebensgefährtin, irrtümlich die *Todtentanz*-Reihe von Hans Holbein dem Jüngeren als Inspirationsquelle der Komposition ansehen und nicht Orcagnas Gemälde.

Zahlreiche Aufsätze haben bereits aufgezeigt,⁴ daß es Liszt weniger um die Treue zu Einzelheiten ging, als er an der Vorbereitung von Ramanns Monographie mitwirkte, sondern um das Gesamtbild seiner Person und seiner schöpferischen Laufbahn. Dementsprechend bedürfen oft alle, auch die zweifellos von Liszt stammenden Angaben im Buch, der Berichtigung, nachdem man sie einem Vergleich mit den Primärquellen unterzogen hat. Die Lage verhält sich im Fall vom *Totentanz* wahrscheinlich nicht anders: Ramann hatte keine Kenntnis über ein mit dem *De profundis*-Zitat vollständiges Werkkonzept, und die Archive, die die Autographe Liszts aufbewahren, wissen nichts über vor 1847 entstandene *Totentanz*-Entwürfe.

Gehen wir also zur Untersuchung der Quellen über! Das früheste musikalische Dokument, das den Plan für einen *Totentanz* belegt, ist die Abschrift der *Sequenz Dies irae* in dem Skizzenbuch,⁵ das Liszt auf seine 1845–47er Konzertreise in Osteuropa mitnahm (Quelle A und *Faksimile 1*). Beim Anblick des Zitats „Prose des Morts“ stellt sich eindeutig heraus, daß Liszts Paraphrase auf einer Variante von Thomas von Celanos Gedicht – und was uns noch wichtiger ist – auf der Bearbeitung der allgemein bekannten Melodie der *Sequenz* beruhte. Die Textvariante, die in der zweiten Zeile der ersten Strophe erscheint – „Dies irae, dies illa, *crucis expandens vexilla*, solvet saeculum in favilla“ – ist, laut Kommentar zu diesem Textteil in einem 1821 in Paris herausgegebenen *Paroissien complet*⁶ dem Pariser Usus eigen.⁷ Diese Textvariante gelangte irgendwann im 18. Jahrhundert in die liturgischen Bücher Frank-

⁴ Siehe vor allem Alan Walkers dreibändige Monographie: *Franz Liszt*. (Vol. 1, Ithaca 1987; Vols. 2–3, New York 1989, 1996).

⁵ Laut R. Chamin-Mueller verwendete Liszt das sogenannte „Tasso“-Skizzenbuch zwischen 1845–48. Die papyrologischen Angaben sind wie folgt: „50. [G Eck?] [1845–1848?] (245×322mm.; brown paper, glossy surface, 18 printed [?] staves)“. *Liszt's 'Tasso' Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*. (PhD Diss. New York University, 1986) S. 373.

⁶ *Paroissien complet contenant l'office des dimanches et fêtes en latin et en français, selon l'usage de Paris et de Rome*. Avec Préface par M. l'abbé F. de Lamennais. Traduction nouvelle des Psaumes sur la Vulgate, par E. Genoude. Traduction nouvelle des Hymnes et de toutes les diverses parties des Offices, par M. l'abbé Le Tourneur. I–II. tomes (Paris 1821) Partie d'été, S. 861–865.

⁷ Die französische Übersetzung dieser Textvariante ist im sogenannten *Poetisches Album* von Marie d'Agoult und Liszt von etwa 1842–43 in der Handschrift der Gräfin zu lesen: „O jour de colere et de vengeance, qui fera paraître dans le ciel l'étendard de la croix, et qui reduira en cendre tout l'univers!“ (1. Strophe) GSA 59, 21. Die Übersetzung unterscheidet sich von dem Wortlaut in *Paroissien complet* von 1821.

Wolfgang Rihl
Christa Fuchs

Passus dei Martini

166

1. Sopran
Duo iras, duo illas, cui us ex-pandis re-cillas, ut-ut ves-tim in fa-cillas!

2. Sopran
Quanto terro-ri et stu-pe-ore, quando ju-dex est con-ta-tus, unctis stric-tis discipu-lis!

3. Sopran
Tuba mirum spargens sonum per insulas regi-onum, is-erit om-nes ante thronum!

4. Sopran
Mors stu-pe-bit et ter-ra, cum resur-gat cae-li et ju-dex. Et respon-su-erit!

5. Sopran
Liber scriptus profere-tur, in quo scri-pta con-tine-tur, unde mundus ju-di-ca-tur!

2. Bass
3. Bass
4. Bass
5. Bass

1. Tenor
2. Tenor
3. Tenor
4. Tenor
5. Tenor

1. Bass
2. Bass
3. Bass
4. Bass
5. Bass

De profundis / *in fine: Dordone*

1. Sopran
De profundis clama-vi ad te Domine, Domine exaudi vocem meam!

2. Sopran
Dordone pace et!

3. Sopran
Dordone!

4. Sopran
5. Sopran

1. Bass
2. Bass
3. Bass
4. Bass
5. Bass

Faksimile 1: „Tasso“-Skizzenbuch (D-WRgs 6/N 5) S. 115

reichs⁸ und war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sicher noch in Geltung.⁹ Die Sequenzstrophen wurden durch Solisten und Chor abwechselnd vorgetragen. Die Melodie der von dem Solisten gesungenen ungeraden Strophen (1, 3, 5) stimmt mit der allgemein bekannten Sequenzmelodie überein, wobei aber der Chor mit einem vierstimmigen Refrain antwortet, dessen Melodie von der der Sequenz abweicht (Strophen 2, 4, 6). Zwei Themen von Liszts Paraphrase sind dieser scheinbar lokalen Gebrauch widerspiegelnden *Dies irae*-Bearbeitung entnommen: Dem Eröffnungsthema und den I–V. Variationen lag die einstimmige Melodie der ersten Strophe der Sequenz zugrunde, wogegen die VI. Variation auf der Strophe des Chors mit ihrer Melodie und Harmonisation beruht (Tabellen 2–4). Die allgemein verbreitete Auffassung ist daher irrtümlich, wonach Liszt in der VI. Variation seine eigene Melodie oder ein weiteres Stück des gregorianischen Repertoires bearbeitete. Liszt wurde auf die Melodie der Chorstrophe vielleicht deshalb aufmerksam, weil ihre ersten Noten (*f-e-f-g-a-g-f-e*) mit dem Eröffnungsthema von Mozarts *Requiem* (*d-cis-d-e-f-e*) reimen.

Wenn man die Quellen der Textvariante und die französischen Eintragungen der Abschrift in Betracht zieht, kann die Chorstrophe ebenfalls aus der französischen liturgischen Praxis abgeleitet werden. Die Sequenz wurde vermutlich aus dem gleichen Gesangbuch kopiert, wie der unmittelbar darauf beginnende, ihr ähnlich notierte Ausschnitt aus dem Psalm, die vierstimmige Harmonisation (en faux-Bourdon) der Verse 1–2 von *Psalm 129*. Da das *De profundis*-Zitat mit dem Psalmzitat von Liszts Werk *De profundis – Psaume instrumental*, das im Winter 1834–35 entstand, genau übereinstimmt, könnte die Quelle der Sequenzbearbeitung wahrscheinlich in den zu Anfang des Jahrhunderts gebrauchten liturgischen Büchern gesucht werden. Die Tatsache, daß diese zwei Zitate im sogenannten *Tasso*-Skizzenbuch, dann in der Abschrift von Carolyne Sayn-Wittgenstein, die etwa 1847 datiert werden kann (Quelle **B**),¹⁰ gemeinsam erscheinen, weist darauf hin, daß Liszt mit ziemlich

⁸ Vgl. mit den Quellen des von Ulysse Chevalier mitgeteilten Sequenztextes. Missalen: Besançon (1781), Châlons-sur-Marne (1748), Lyon (1771), Poitiers (1767), Séz (1737), Wien (1784); Gradualien: Nantes (1837), Soissons (1763). *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. I–VI. (Louvain 1892–1920). I. tome, No. 4622. S. 278.

⁹ Diese Behauptung beruht auf den Angaben der französischen liturgischen Bücher, die im Budapester Nachlaß Liszts erhalten geblieben sind.

¹⁰ Anhaltspunkte für die Datierung sind einerseits die Person der Kopistin Carolyne Sayn-Wittgenstein, mit der Liszt 1847 eine Verbindung anknüpfte, andererseits die slawischen Volksweisen, die der Komponist nach dem Zitat aus dem Psalm notierte. Liszt dürfte diese Melodien ebenfalls 1847 während seiner Konzertreise in der Ukraine oder anlässlich seines Aufenthalts in Woronince gehört haben. Einen Teil dieser Melodien bearbeitete und notierte er ins *Album* von Marie Sayn-Wittgenstein. Das *Album* wurde von Mária Eckhardt herausgegeben und mit einem Vorwort versehen (Editio Musica, Budapest 2000).



Faksimile 2:
Hans Holbein d. J.: „Der Tod und der Pfarrherr“. Holzschnitt aus dem *Totentanz*, herausgegeben 1538

fest umrissenen Vorstellungen an die Arbeit ging und daß die beiden gregorianischen Ausschnitte schon früh, vielleicht lange vor der Kompositionsarbeit am *Totentanz*, in Liszts Fantasie miteinander verbunden waren.

Das früheste Dokument des Kompositionsanfangs ist ein Brief vom 28. November 1847, in dem Liszt das Werk, das er schon halb komponiert hat, erstmalig mit Titel erwähnt: „den Totentanz von Holbein“ (*Faksimile 2*).¹¹ Der Anfang der Arbeit kann schon deshalb nicht auf viel früher angesetzt werden, weil Liszt den *Totentanz* in einem am 8. Oktober 1846 geschriebenen Brief, in dem er über seine Komponistenergebnisse ausführlich berichtete, nicht erwähnte.¹² Der Brief ist an Marie d’Agoult, genauer an die Schriftstellerin von *Nélida*, gerichtet, der gegenüber Liszt allen Grund hatte,

¹¹ „La Danse des Morts de Holbein est à moitié écrite, mais si [vous] ne voulez pas occasioner une maladie mortelle qui pourrait s’opposer à son achèvement, tranquillisez-moi au plus tôt sur le sort de ma malles.“ Liszts Brief an M. Huber. Sotheby’s Auktionskatalog vom 15. Mai 1996, No. 397.

¹² „Inutile de vous parler de mon menu fretin (Schubert, Müllerlieder, Märsche, Tarantelle, Capriccio à la turca, partition de piano des ouvertures de Weber, idée fixe de Berlioz, etc.). Ces sortes de besognes vont entièrement cesser, et, en fait de morceaux de piano, je ne m’occuperai plus que de mes trois concertos, et de mon volume (deux cents pages environ) d’Harmonies poétiques dont les deux tiers sont faites. [...]“ D. Ollivier: *Correspondances de Liszt et de la comtesse d’Agoult*. Tomes I–II. Paris 1933–34. II. S. 368–369. Eines der „trois concertos“ wurde lange mit dem *Totentanz* gleichgesetzt. Seit Jay Rosenblatts Entdeckung wissen wir, daß Liszt seit etwa 1839 tatsächlich über drei Klavierkonzerte verfügte, von denen er schließlich das sogenannte op. posth. *Es-Dur-Konzert* verwarf. Vgl. das Vorwort der Herausgabe des *Es-Dur Klavierkonzerts* op. posth. von Rosenblatt. Editio Musica Budapest.

sich als Komponisten im möglichsten günstigen Licht erscheinen zu lassen. Die Gräfin wußte ohnehin über den Plan des Werkes Bescheid, zumal Liszt ihn auf den Seiten ihres gemeinsamen Tagebuches im Februar 1839 erwähnte. Die Tagebucheintragung deutet auf die Wurzeln der Debatte Holbein gegenüber Orcagna hin: “Wenn ich in mir Kraft und Lebendigkeit verspüre, werde ich drei Entwürfe machen: *Den Triumph des Todes* (Orcagna); *Die Komödie des Todes* (Holbein) und ein Dantesches Fragment.”¹³

Der letzte von den drei Plänen wurde bereits im Herbst 1839 ausgeführt, als Liszt das *Fragment dantesque*, die erste Version der *Dante-Sonate*, komponierte und sie in einem seiner Wiener Konzerte aufführte.¹⁴ Die ersten zwei Pläne verschmolzen – vermutlich – mit der Zeit zu einem Plan und fanden beide im *Totentanz* ihre endgültige Formulierung.

Mit dem Brief vom Herbst 1847, in dem der *Totentanz* erstmalig erwähnt wird, können zwei Entwürfe in Zusammenhang gebracht werden: eine mit Ausnahme der Klavierstimme vollständige Orchesterpartitur (**C**)¹⁵ und eine dazu passende, aber fragmentarische Klavierstimme (**D**).¹⁶ Sie dürften in der Anfangsphase des Komponierens entstanden sein, worauf man aus den fast vollkommen fehlenden Vortragsanweisungen schließen kann, mit denen Liszt nur die Abschrift ergänzte, wie es seine Gewohnheit war, und die in diesem Fall mit August Conradis Arbeit identisch sein kann (**E/1**).¹⁷ Da die Orchesterstimmen der Abschrift mit den Stimmen der Partitur (**C**) Note für Note übereinstimmen, ist anzunehmen, daß auch die dazu kopierte Klavierstimme der ursprünglichen, zur Orchesterpartitur (**C**) gehörenden und später verloren gegangenen Klavierstimme entspricht (Tabelle 2). Dafür spricht auch der Umstand, daß die Takte der fragmentarisch überlieferten Klavierstimme (**D**) mit den Takten 237–286, ihrem Äquivalent, in der Abschrift (**E/1**) übereinstim-

¹³ “Si je me sens force et vie, [...] je ferai 3 esquisse: La Comédie de la Mort (Holbein), Le Triomphe de la Mort (Orcagna), et un fragment dantesque.” *Journal des Zyi*. In: *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult* (Daniel Stern) I–II. Présentation et notes de Charles F. Dupêchez. (Paris, 1990). II. S. 219.

¹⁴ Dezső Legány, *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien. 1822–1886*. (Budapest 1984), S. 72.

¹⁵ Laut papyrologischer Angaben von R. Charnin-Mueller entstand **C** in zwei Phasen. Ihre frühere Schicht (ff. 1/12, 8–11) wurde 1848–49 geschrieben: „61. Non-Watermark 15 [1848–49] (295×330 mm.; greyish blue, rastral-ruled, 20 staves; 6 mm. Rastral)“, a.a.O., S. 378. Jay Rosenblatt nimmt bei beiden Quellen 1848–49 als Entstehungszeit an.

¹⁶ R. Charnin-Mueller gibt zwar kein Kompositionsjahr an, aber gliedert **D** unter die Notenpapiere von 1849 ein. „72. WHATMAN (345×241 mm.; cream paper, rastral-ruled, 12 staves; 9 mm. Rastral)“, a.a.O., S. 379. J. Rosenblatt datiert das gleiche Notenpapier für 1848–49. Seine Beschreibung unterscheidet sich von der Charnin-Muellers: „Non-Watermark [1848–49] (346×241 mm.; 12 staves; rastral-ruled; 8 mm staff)“, a.a.O., S. 454.

¹⁷ R. Charnin-Muellers papyrologische Angaben lauten wie folgt: „68. Non-Watermark 21 [1849] (349×288 mm.; white paper, rastral-ruled, impressions at both margins, 24 staves; 7.5mm. rastral)“, a.a.O., S. 378. J. Rosenblatt datiert das Notenpapier ebenfalls auf 1849, aber beschreibt es folgendermaßen: „Non-Watermark (394×283 mm; 24 staves; rastral-ruled, impressions at margins; 348 mm span; 5 and 6.5mm staves)“, a.a.O., S. 455.

men. Die anhand der Abschrift fast gänzlich rekonstruierbare Version ist vielleicht die allererste durchkomponierte Fassung vom *Totentanz*. Einen Grund zur Unsicherheit bieten nur die zweierlei Notenpapiere der Orchesterpartitur, wodurch die Grenze zwischen den eventuellen zwei Kompositionsphasen gerade bei der Begegnung von Takten 236–237 gezogen wird. An dieser Formgrenze, zwischen dem Ende der *Dies irae*-Variationen und dem Anfang der *De profundis*-Episode befindet sich nämlich die „Bruchlinie“, die, wie schon erwähnt, Liszt zu immer neuen Überarbeitungen im Interesse einer vollkommeneren, einheitlicheren Großform veranlaßte. Sollte der *Totentanz* eine Fassung ohne die *De profundis*-Episode gehabt haben, so dürfte sie in Kenntnis der Arbeitsmethode Liszts nicht viel früher entstanden sein. Die Quellenkette der Werke Liszts weist nämlich im allgemeinen nur ein einziges vollständiges Autograph auf: die erste Formulierung der gegebenen Komposition. Liszt ließ diese Fassung abschreiben und arbeitete dann auf der Kopie weiter, indem er sie mit Vortragsanweisungen ergänzte oder – wie die Quellenkette vom *Totentanz* bekundet – auf ihr die nächste Version zustande brachte.

Conradis Abschrift (E/1) macht nicht nur die fast vollständige Rekonstruktion von C und D möglich, sondern eröffnet uns auch den Zugang zur nächsten Kompositionsphase. Der Musikstoff der Abschrift stimmt zwar mit dem der Quellen C–D überein, aber die Reihenfolge der Variationen weicht von ihrer Aufeinanderfolge etwas ab: Bei Conradi (E/1) nehmen die Variationen II–III bereits ihre endgültige Stelle ein. Das Datum auf dem Titelblatt, der 21. Oktober 1849, bezieht sich womöglich auf das Komponieren und das Kopieren dieser modifizierten ersten Fassung.¹⁸

Bald darauf überarbeitete Liszt die Komposition und erweiterte sie beträchtlich. Er notierte die zweite Fassung vom *Totentanz* teils auf Conradis Abschrift (E/2), teils auf weiteren 28 Notenseiten (F), deren Fertigstellung mit dem Inhalt eines Briefes an Hans von Bülow vom 12. Mai 1853 in Zusammenhang gebracht werden kann.¹⁹ Diese Fassung, die von Dionys Pruckner kopiert wurde (G/1²⁰), scheint noch jahrelang gültig geblieben zu

¹⁸ Das Datum, das auf dem Manuskript von Carolyne Sayn-Wittgenstein aufgezeichnet und auch auf Manuskripten von anderen Werken steht (US-WLc: *Capriccio alla Turca de Beethoven, Polonaise de Weber, Rhapsodie hongroise*; D-WRgs H 4: *Concertos I/II*), hat vielleicht symbolische Bedeutung: es ist der Vorabend von Liszts Geburtstag. Vom Zeitpunkt des tatsächlichen Beendens kann er nicht allzu weit entfernt sein.

¹⁹ „En fait de musique j’ai terminé ma Sonate, et une seconde Ballade – et en ce moment j’achève de remanier pour les faire copier définitivement, mes deux Concertos et la »Danse des Morts«.“ Weimar, der 12. Mai 1853. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Hrsg. von La Mara. (Leipzig, 1898) S. 21.

²⁰ Aufgrund ihrer papyrologischen Angaben zählt R. Charnin-Mueller sie unter die zwischen etwa 1853 und 1856 verwendeten Papiere: „82. Non-Watermark 31 (365×275mm.; brownish paper, rastral-ruled, 22 staves; 8mm. rastral)“, a.a.O., S. 381. J. Rosenblatt datiert dasselbe Papier auf 1853: „Non-Watermark (362×272mm; 22 staves; rastral-ruled; 321–323mm span; 6.5–7mm staff)“, a.a.O., S. 456.

sein, wie es auch der von Liszt 1855 herausgegebene, selbst zusammengestellte *Thematische Katalog*²¹ bezeugt: Weder der Titel noch die Anfangstakte dieser Fassung waren nämlich mit denen der endgültigen Fassung identisch. Die endgültige Fassung (**G/2**²²), die bereits im Zeichen der zweiten Konzeption und mit Auslassung der *De profundis*-Episode geschrieben wurde (Tabelle 4), begann wahrscheinlich wirklich in dem von Ramann mitgeteilten Jahr 1859 oder – wie die papyrologischen Angaben bezeugen – 1860 Gestalt anzunehmen, und zwar auf der jüngsten Abschrift (**G/1**), wie gewöhnlich. Liszt beendete diese Fassung, die auch den Versionen für zwei Klaviere und für Klavier solo zugrunde lag, wahrscheinlich 1864. Alle drei Versionen (**K–L–M**) erschienen 1865 bei dem Leipziger Verleger Siegel.

Liszt komponierte die Version des *Totentanz* für zwei Klaviere in zwei Fassungen. Die erste Fassung entstand aufgrund der Abschrift Pruckners (**G/1**); Joachim Raff schrieb die Stimme des Soloinstruments nieder, und Liszt arbeitete den Orchesterauszug aus (**H/1**):²³ Der Erstellung der endgültigen Fassung des *Totentanz* folgte das Überarbeiten der ersten Fassung für zwei Klaviere. Um dies zu verwirklichen, arbeitete Liszt zwischen 1860–64 an der bereits fertiggestellten Fassung weiter (**H/2**),²⁴ dann notierte er zwischen 1864 und 1865 die den Auszug des Orchestermaterials enthaltende zweite Klavierstimme (**I**)²⁵ noch einmal. Die Version für Klavier solo entstand ebenfalls um die Zeit oder etwas später, wozu Liszt ein Exemplar des inzwischen gedruckten Originals, d. h. der Version für Klavier und Orchester (**K**), benutzte; der Klavierstimme fügte er die notwendigen Veränderungen auf sieben Notenseiten (**J**) bei. Das Notenpapier dieser Blätter ist mit dem von **I** identisch.²⁶

Da bei Liszt der Kompositionsvorgang im allgemeinen mit freiem Phantasieren am Klavier begann, stellt sich die Frage, ob das Komponieren der Version für Klavier solo im Fall vom *Totentanz* nicht dem Erstellen der

²¹ *Thematisches Verzeichnis der Werke von Franz Liszt*. (Leipzig, 1855) S. 14: „Totentanz. Fantasie für Piano-forte und Orchester.“

²² Liszt ergänzte die Abschrift mit 17 Notenblättern. Ihre papyrologischen Angaben sind wie folgt: „101. Non-Watermark 47 [1860–62] (350×270mm.; white paper, 32 printed black staves, even right & left margins)“, R. Charnin-Mueller: a.a.O., S. 387. J. Rosenblatt datiert das Papier auf 1864: a.a.O., S. 457.

²³ Zwei Umschlagblätter (ff. 1/16) und 14 zu Hause linierte Notenblätter (ff. 2–15) mit Liniensystemen unterschiedlicher Zahl.

²⁴ Liszt verwendete drei weitere Notenblätter („Correctur Blatt A-B-C“). Ihr Typ ist mit der Sorte der 17 Notenblätter identisch, die **G/2** ergänzen. Siehe Anm. 22.

²⁵ R. Charnin-Muellers papyrologische Angaben sind wie folgt: „102. Non-Watermark 48 [1864–69?] (333×245mm.; white paper, 32 printed black staves)“, a.a.O., S. 387. J. Rosenblatt datiert das Manuskript auf 1864, a.a.O., S. 457.

²⁶ Siehe Anm. 25.

Fassung für Klavier und Orchester voranging. Obwohl keine auf eine Soloklaviersversion hinweisenden Skizzen und Entwürfe erhalten sind, kann die Vorgeschichte des Werkes dennoch Anhaltspunkte für eine Antwort geben.

Auch wenn der Anfang des Komponierens bis 1847 auf sich warten ließ, beschäftigte sich Liszt mit dem Plan der *Dies irae*-Paraphrase schon in den 1830er Jahren. Die Idee einer Paraphrase mag durch die Bearbeitung der *Dies irae*-Melodie von Berlioz in seiner *Fantastischen Symphonie* gekommen sein. Liszt wohnte der Erstaufführung der Symphonie am 5. Dezember 1830 bei, und seine Klavierübertragungen – darunter die vollständige Bearbeitung der Symphonie im Jahr 1833 – beweisen, daß Berlioz' Werk einen tiefen Eindruck auf ihn ausübte. Er improvisierte über *Dies irae* bereits Anfang der 1830er Jahre gern, manchmal ganze Nächte hindurch, wie aus den Aufzeichnungen seiner verärgerten Nachbarn in Paris hervorgeht.²⁷ Später probierte er 1836 die neue Orgel des Freiburger Doms mit einer improvisierten *Dies irae*-Fantasie aus, wie uns George Sands Reisebriefe berichten.²⁸ Ob dieser Fantasie die gregorianische Melodie zugrunde lag, wie Liszt im Alter behauptete²⁹ oder aber der *Dies irae*-Satz von Mozarts *Requiem*, wie Sand in ihrem Reisebrief berichtete, kann nicht eindeutig entschieden werden. Alle Titelvarianten der Komposition bezeugen, daß der *Totentanz* in der Improvisation verwurzelt ist, daß er Improvisationscharakter hat, von der anfänglichen Bezeichnung Fantasie bis hin zu der endgültigen Benennung Paraphrase. Die Tatsache, daß der 1847–48 bereits fertig vorliegende erste Entwurf vom *Totentanz* nicht in einer einzigen Partitur niedergeschrieben worden war, sondern die Klavierstimme und das Orchestermaterial in zwei separaten Manuskripten erstellt wurden (**C** und **D**), lassen ebenfalls darauf schließen, daß Liszt das Werk als Klavierstück zu komponieren begann. Wahrscheinlich bewog ihn das Verlangen nach Tonfarbenreichtum dazu, seinen ursprünglichen Plan bald zu verändern und auf den Klavier–Orchester-Vortragsapparat überzugehen. Daß der Plan einer Klavier solo-Version

²⁷ 1832. Erinnerung von Gräfin Dash: „Litz était le voisin le plus incommode qu'on pût avoir. Il ne jouait jamais ni un morceau ni une improvisation. Il donnait quelques leçons à des privilégiés, et quant à lui, il faisait pendant des heures de suite, une cadence double, des deux mains, sur la même note! Ou bien il adoptait une phrase, comme l'évocation des nonnes de Robert: il jouait:

«Nonnes qui reposez, sous cette froide pierre!»

Et puis il recommençait, en variant les tons et à n'en plus finir, mais toujours la même phrase.

Une nuit, ce fut le commencement de dies irae et il n'en sortit plus. Il y avait de quoi devenir fou, je vous assure.“

Pierre-Antoine Huré – Claude Knepper: *Liszt en son temps*. (Paris, 1987) S. 141–142.

²⁸ G. Sand: *Lettres d'un voyageur*. X^e lettre à Herbert. (Paris, 1836).

²⁹ L. Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp. (Mainz, Schott 1983) S. 331.

parallel mit der Hauptvariante existierte, geht aus einer Eintragung im sogenannten *Ce qu'on entend*-Skizzenbuch (D-WRgs 60/ N1, S. 30) vom Anfang der 1850er Jahre hervor. Liszt beschäftigte sich an dieser Stelle mit der Zusammenstellung des *Italien*-Bandes von *Années de pèlerinage*, und der *Totentanz* ergab sich damals noch als die dritte Nummer seiner Reihe, der in diesem Kontext nur ein Klavierwerk sein konnte.

2. Holbein contra Orcagna

Aus Liszts oben erwähnter Tagebucheintragung geht hervor, daß der Februar 1839 einen wirklichen Wendepunkt in der Vorgeschichte vom *Totentanz* darstellt.³⁰ So ist es kein Zufall, daß Liszt den Anfang des Komponierens später mit diesem Jahr gleichsetzt, obwohl es damals vermutlich noch keine Entwürfe gab. Der Plan des Werkes, den Liszt seit langem mit sich herumgetragen hatte, war bald nach 1839 ausgeführt, und bis zum Herbst 1847 war Liszt halb fertig mit dem ersten Konzept der damals schon *Totentanz* (*Danse des morts*) bezeichneten Komposition. Die Variationsform und der Haupttitel verraten, daß die Inspirationsquelle der Komposition die 1538 herausgegebene Reihe von Holzschnitten Holbeins mit dem Titel *Todtentanz* war, was Liszt in seinen Briefen von 1848–49 ausdrücklich bestätigte. Am 30. Dezember 1849 schrieb er an Julius Benedict aus Weimar: „Was die Klaviermusik betrifft, da beendete ich unter anderem zwei symphonische Konzerte und eine Fantasie mit Orchesterbegleitung, dessen Hauptgedanke ich Holbeins *Totentanz* entnahm.“³¹ Wahrscheinlich sah er das Original einer der Ausgaben der Reihe *Totentanz*, als er sich 1835–36 in Basel die Werke des Malers anschaute. 1839 nannte er noch das geplante Holbeinsche Musikwerk *La comédie de la mort* mit dem Hinweis auf einen gemeinsamen Zug der Darstellungsweise dieser Stiche und der Totentanzreihen des Mittelalters und der frühen Neuzeit im allgemeinen, und zwar auf den dämonisch-sarkastischen Charakter. In der Tat ist der treffende Titel keine Erfindung Liszts: Er stammt aus dem 1838 erschienenen Gedichtband eines seiner Zeitgenossen namens Théophile Gautier.

Holbeins Werk stellt aber nur eine der Inspirationsquellen vom *Totentanz* dar, wie Liszts Brief an Benedict indirekt zu erkennen gibt. „Seinen Hauptgedanken entnahm ich dem *Totentanz* von Holbein“ – schrieb er. Ob-

³⁰ Siehe Anm. 13.

³¹ *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1860)*. Ausgewählt, übersetzt und mit Noten versehen von Mária Eckhardt. (Budapest, 1989) S. 126. Ich hatte keine Möglichkeit den Brief im Original zu lesen.

wohl der Titel des für den Band *Italien* von *Années de pèlerinage* vorgesehenen Stückes – „Campo Santo de Pisa – (Danse des Morts)“ – diesbezüglich keine genaue Information gibt, bestätigt er dennoch unsere Vermutung, wonach außer Holbeins Werk nur noch das erwähnte Fresko, das *Trionfo della morte* im Pisaer Camposanto (*Faksimile 3*), in Frage kommen kann. Das besagt, daß die beiden selbständigen Pläne vom Februar 1839 für den Anfang der 1850er Jahre schon zweifelsohne zu einem Werk verschmolzen waren.

Das um 1350 gemalte Pisaer Fresko, dessen Titel den Zeitgenossen Liszts wahrscheinlich auch Petrarcas Gedicht in der Reihe *Trionfi* in Erinnerung rief, wurde im 19. Jahrhundert Andrea Orcagna zugeschrieben, dann wurde es seit dem Ende des Jahrhunderts für ein Werk von Francesco Traini gehalten und in der jüngsten Zeit als Buonamico Buffalmaccos Werk angesehen. Es löste die Bewunderung der Romantiker durch die dramatische Kraft seiner Szenen, besonders die Darstellung der drei Lebenden und der drei Toten aus. In seinem *Bachelier*-Brief an Berlioz vom 2. Oktober 1839³² zog Liszt eine Parallele zwischen dem Wandgemälde und Dantes *Divina Commedia* sowie Michelangelos *Das Jüngste Gericht*, wie zahlreiche seiner reisenden Zeitgenossen, darunter Valéry, der Verfasser jenes Buches über Italien, dessen Arbeit Liszt und Marie d'Agoult während ihrer ganzen Italienreise fleißig studierten.³³

Die Ähnlichkeiten zwischen Holbeins und Liszts *Totentanz* sind schon auf den ersten Blick augenfällig, wogegen es uns heute schwer fällt, eine Verwandtschaft zwischen dem Fresko in Pisa und Liszts Werk aufzuzeigen. Zur Zeit der Entstehung dieser Verbindung um 1850 herum war aber noch nicht die endgültige, sondern die erste Werkkonzeption gültig, die auf den zwei gregorianischen Lehnstücken beruhte. Es war in diesem Geist, daß Liszt die 425taktige erste Fassung vom *Totentanz* 1849 komponierte, dann kopieren ließ und die aus 642 Takten bestehende zweite Fassung im Jahre 1853 vervollständigte, indem er an dieser Kopie weiterarbeitete. Obwohl diese Fassungen außer der *De profundis*-Bearbeitung im Grunde genommen nur Musikstoffe enthalten, die nach geringer Veränderung auch in die endgültige Fassung des Werkes aufgenommen wurden, veränderte das Vorhandensein des Psalmzitats den heute bekannten Charakter des *Totentanz*, der mit Liszts Mephisto-Musik verwandt ist. Die unerwartet erklingende *De profundis*-

³² F. Liszt: *Lettres d'un bachelier ès musique*, lettre XII. Edition présentée par Rémy Stricker. (Mayenne 1991) S. 160.

³³ [Antoine Claude Pasquin, dit] Valéry: *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*. I–V. (Paris, 1831–33) Livre X^e, chap. X. „Pise“, S. 210–212.



Faksimile 3: Pisa, Fresko in Campo Santo: *Trionfo della morte*, Ausschnitt:
„Die drei Lebenden und die drei Toten“

Episode, dieser mit Rezitativen kommentierte Psalmgesang, „der langsame Satz“ des Werkes, brach den Schwung der *Dies irae*-Variationen und gab dem Werk durch ihre düstere Erhabenheit eine tiefere Bedeutungsschicht, die man in den *Dies irae*-Variationen, im eigentlichen Totentanz, vergebens sucht. Zwar erinnert uns der ernste Ton der auf das zweite Thema aufgebauten VI. Variation – mindestens beim ersten Ertönen des Themas – an den Psalmton, doch kommt er seiner dramatischen Kraft nicht nahe. Im Grunde genommen stellt diese *De profundis*-Episode den einzigen Teil vom *Totentanz* dar, der mit dem Fresko von Pisa verwandt, gleichzeitig aber dem Geist der Reihe Holbeins fremd ist: Ihre Wirkung ist genauso bestürzend und Einhalt gebietend wie der Anblick der Toten im offenen Sarg für die drei Ritter, und vermittelt die Lehre vom *memento mori* mindestens so verständlich wie der Mönch auf dem Fresko. Als sich Liszt 1859 dazu entschloß, die *De profundis*-Episode aus dem *Totentanz* zu entfernen, um die Einheit der Komposition zu wahren, verzichtete er zugleich auf die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen dem *Totentanz* und dem Fresko von Pisa unmittelbar mit musikalischen Mitteln zu verdeutlichen.

Es ist auffallend, daß Liszt gerade um diese Zeit, am Anfang der 1860er Jahre, die Bedeutung des Pisaer Freskos als Inspirationsquelle trotzdem oder – wenn ich es richtig verstehe – eben *deshalb* aufzuwerten begann, mit der Absicht, den Konzeptionswechsel *auszugleichen*. Die Entschiedenheit, mit der er die Inspirationsrolle von Holbeins Werk in der Entstehung vom *Totentanz* leugnet, ist beispielloos, trotz der Tatsache, daß er im Zeichen der zweiten Werkkonzeption – was man nicht genug betonen kann – einen dem Geist Holbeins eindeutiger verhafteten *Totentanz* schuf als je zuvor. Mit seinen Äußerungen versetzte er Personen wie Richard Pohl und Carolyne Sayn-Wittgenstein in Verlegenheit, die um 1850 bei der Entstehung des *Totentanz* zugegen waren. Als ihn Lina Ramann fragte, warum Pohl, einer der allerersten Förderer von Liszt symphonischen Werken, in seiner Besprechung von *Totentanz* die Inspiration der Reihe Holbeins zuschreibt,³⁴ antwortete Liszt: ich „weiß nicht, wie Pohl zu seiner Idee kommt“.³⁵ August Stradal, Liszts Schüler, argumentierte leidenschaftlich für die Pisaer Inspiration des Werkes und berief sich dabei auf die Mitteilung des Meisters; er bezichtigte Carolyne, die standhaft auf dem Holbeinschen Ursprung des Musikwerkes beharrte, schlechthin der Senilität.³⁶

³⁴ Richard Pohl: „Programme zu Symphonischen Dichtungen von Liszt, IV.: Totentanz“. In: *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen*. (Leipzig, 1883) S. 401–402.

³⁵ In: L. Ramann: *Lisztiana...* a.a.O., S. 331.

³⁶ „Nachdem ich dem Meister den Totentanz (Paraphrase über dies irae) am zweiten Klavier begleitet von Stephan Tomann [sc. Thomán], der später an der Akademie in Pest Lehrer wurde, vorgespielt hatte, sagte Liszt,

Liszts merkwürdiges Beharren auf der *De profundis*-Episode und, im Mangel dieser Episode, auf seinem Pisaer Gegenstück weist über das Werk hinaus; es steht mit Liszts künstlerischem Bekenntnis im Zusammenhang. Er legte bereits in seiner 1835 geschriebenen Abhandlung dar,³⁷ daß seiner Meinung nach die Aufgabe des Künstlers sei, als Priester der Kunst die Menschen zu erheben und zu Gott zu führen. Um zu verdeutlichen, wie wichtig dieser Aspekt für ihn war, reicht es, auf sein Problem des Abschlusses der gleichzeitig mit dem *Totentanz* komponierten *Faust*- und *Dante-Symphonien* hinzuweisen. Im Fall des *Totentanz* geriet sein ästhetisches Urteil, das sich für die vollkommeneren Komposition des Werkes entschied, wie so oft mit seinem ethischen Anspruch auf das Aufzeigen des Ideals in Widerspruch. Dazu war der der *De profundis*-Episode beraubte (oder von ihr befreite) *Totentanz* mindestens primär nicht mehr fähig.

Liszts Beharren auf dem *De profundis* hatte auch einen weiteren Grund. Dieser Psalm war für ihn mit einer konkreten Person, dem Abbé Félicité de Lamennais, verknüpft. Der Abbé war es, der ihn seiner künstlerischen Sendung bewußt werden ließ, unter seinem Einfluß setzte er 1835 die Losung der humanitärer Kunst auf seine Fahne. Ihm widmete er die schon erwähnte erste Bearbeitung des *De profundis*-Zitats, das *Psaume instrumental*, das wahrscheinlich von Lamennais' Bearbeitung des Psalmes, dem Prosavers mit dem Titel *Les morts*, inspiriert wurde. Nachdem Liszt aus beruflicher Unzufriedenheit auf *Psaume instrumental* verzichtete, versuchte er die „Erbschaft von Lamennais“ in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre in neue *De profundis*-Kompositionen hinüberzuretten: in den *Totentanz* und den Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses*, der 1853 herausgegeben wurde. Neben dem Psalmzitat, für den Liszt letzten Endes in *Pensée des morts*, dem vierten Stück des Zyklus, einen würdigen Platz fand, erlangte ein anderer Ausschnitt aus *Psaume instrumental*, nämlich sein Eröffnungsthema (*cis-d-f-g-a*), eine besondere Bedeutung: Ich bin nämlich der Meinung, daß dieses Motiv von Lamennais dem späteren Kreuzmotiv (*c-d-f-g*), der

dass er zu dieser Komposition durch das Freskogemälde Orcagnas »Der Triumph des Todes«, welches am Campo santo in Pisa hängt, angeregt wurde. [...] Nach dem Tode des Meisters schrieb mir mehrmals die Fürstin Wittgenstein aus Rom und riet mir, bei meinem ersten Konzert in Wien an Stelle der Funerailles die Elevations zu spielen. (Sie meinte die »Invocation«, welche sich auch in der Kollektion der Harmonies poétiques et religieuses befindet.) Die Fürstin erwähnte, dass die Funerailles mit der Revolutionszeit zusammenhängen und dass niemand in Wien an diese traurige Zeit erinnert sein will. Wolle ich nicht die Elevations spielen, so solle ich den Totentanz nach Holbeins berühmtem Gemälde vortragen. Die Fürstin, die damals schon sehr leidend war, scheint sich da geirrt zu haben; denn Liszts Totentanz hat nach des Meisters ureigensten Worten mit dem Bilde Holbeins nichts gemeinsam.“ A. Stradal: *Erinnerungen an Franz Liszt*. (Bern–Leipzig, 1929), S. 53.

³⁷ „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“ in: F. Liszt: *Sämtliche Schriften*. Bd.1, hrsg. v. Rainer Kleinertz (Wiesbaden 2000), S. 2–65.

musikalischen Visitenkarte Liszts vorangeht. Obwohl Liszt das Kreuzmotiv in der Öffentlichkeit aus dem in den 1850er Jahren bearbeiteten *Crux fidelis* ableitete (den Namen fand er tatsächlich erst dann), kommt das Motiv in einer der späteren Komponisteninterpretation entsprechenden Bedeutung schon in gewissen Stücken des Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* und auch in der *H-moll-Sonate* (T. 105) vor.³⁸

Schließlich noch eine Bemerkung. Nach seinem Besuch in Basel fragte Liszt im Zusammenhang mit einem Holbein-Porträt George Sand, ob sie auch bemerkte, wie sehr die dargestellte Person Lamennais ähnlich war.³⁹ Es handelte sich um Holbeins berühmtes Erasmus-Porträt, und Liszt zog eine Parallele zwischen ihnen keineswegs bloß aufgrund ihres Äußeren. Wir wissen nicht, ob Holbeins Freundschaft mit Erasmus und die zwischen Erasmus und Lamennais gespürte Verwandtschaft eine Rolle darin spielte, daß Liszt 1847–49 den „Hauptgedanken“ seines Werkes aus Holbeins *Totentanz*-Reihe mit scharfer Gesellschaftskritik schöpfte und daß er 1860–61, gleichzeitig mit seiner Umsiedlung nach Rom, diese Inspirationsquelle verleugnete. Es steht nur fest, daß er nicht billigte,⁴⁰ daß der in seinen Klerikerdarstellungen kritisch gesinnte Abbé – wie Erasmus im *Lob der Torheit* oder Holbein in seinem *Totentanz* – der Exkommunikation ungeachtet (1836) auch mit Rom, das heißt mit dem Heiligen Stuhl ins Feld zog. Liszt hatte Lamennais' anders Gesicht gern, an das ihn der Mönch auf dem Fresko zu Pisa erinnerte, in dem er das Ideal eines sich für den Nächsten verantwortlich fühlenden Christen verkörpert fand.

³⁸ Für die Geschichte des crux-Motivs und des Zyklus *Harmonies poétiques* siehe A. Kaczmarczyk: „The Genesis of the Funérailles“. *Studia Musicologica* 35 (1993–94), S. 361–398.

³⁹ „Vous avez été frappé de la ressemblance de Lavater avec Erasme – mais ne vous est-il jamais arrivé de comparer la physionomie de ce docteur chrétien avec celle de l'abbé de Lamennais? ... Si vous passez à Bâle ne manquez pas d'aller à la Bibliothèque, le portrait d'Erasme peint par Holbein vous fera plaisir.“ – schrieb Liszt im Herbst 1835. Thérèse Marix-Spire: *Les romantiques et la musique. Le cas George Sand (1804–1838)*. (Paris 1954), S. 613.

⁴⁰ Im Januar 1841 schrieb er an Marie d'Agoult: „J'ai écrit à l'Abbé une lettre dithyrambique. Le fait est que je me prends parfois d'un violent enthousiasme pour lui. Je n'aime point son discours au tribunal; c'est tout-à-fait à côté. Nonobstant l'Abbé reste une grande figure, peut-être la plus grande de ce temps-ci.“ D. Ollivier: *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*. I–II. (Paris 1930–33). II. S. 95.

Tabelle 1
Die Quellen von Totentanz

Die Niederschriften der Dies irae- und De profundis-Zitate	
A	<p>Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar 60/N 5 (= D-WRgs 60/N 5), S. 115–114</p> <p>Strophen 1–5 der Sequenz Dies irae mit dem Titel „Prose des Morts.“ auf Seite 115. Strophen 1, 3 und 5 werden vom Solisten, Strophen 2 und 4 von einem vierstimmigen Chor (SATB) gesungen. Die Eintragung „De profundis /en faux-Bourdon“, d.h. die vierstimmige (SATB) Harmonisation von Zeilen 1–4 des Psalmes 129 (130), die in der 14. Zeile der 115. Seite beginnt und auf Seite 114 zu Ende geht, ist die Arbeit derselben Hand. Die Zeilen 1–2 werden vom ersten, die Zeilen 3–4 vom zweiten Chor gesungen. Arbeit eines nicht identifizierten Kopisten von ca. 1845–47.</p>
B	<p>D-WRgs 60/ Z 18 No.9. 2 Blätter</p> <p>Ein Manuskript gleichen Inhalts mit A. Auf 1. Blatt 1 sind die Strophen 1–5 von „Prose des Morts“, auf 2. Blatt „Deprofundis [sic!]/ en faux-Bourdon“ zu lesen. Carolyne Sayn-Wittgensteins Abschrift von A oder der Quelle von A von ca. 1847–48.</p>
Für Klavier und Orchester, R 457, S 126, LW H8	
C	<p>WRgs 60/H 6</p> <p>Die Niederschrift der vollständigen Orchesterpartitur von 1847–49 auf 21 nummerierten und einer unnummerierten Notenseiten (auf der letzten sind Takte 14–27 zu lesen). Titelblatt: „1. Concert / Todtentanz / Partitur“, Kolumnentitel: „Totentanz“.</p>
D	<p>WRgs 60/ Z 31 No.2</p> <p>Seiten 12–15 der Klavierstimme in autographischer Niederschrift. Der Musikstoff stimmt mit Takten 237–286 von C genau überein.</p>
E	<p>New York, The Pierpont Morgan Library (= Nypm), The Robert O. Lehman Collection</p> <p>Abschrift der vollständigen Orchesterpartitur sowie ihre autographe Ergänzung und Umarbeitung auf 38 Notenseiten. Titelblatt „[autograph:] Todtentanz – /PHFantasie für Pianoforte und Orchester – / [Schrift von Carolyne Sayn-Wittgenstein:] terminé le 21 Octobre 1849 / [autograph:] FLiszt“.</p> <p>1. Schicht: Partitur mit vollständiger Klavierstimme und vollständigem Orchestermaterial – August Conrads Abschrift auf 31 nummerierten Notenseiten: a) das vollständige Orchestermaterial wahrscheinlich von C, doch mit Veränderung der Reihenfolge gewisser Teile; b) Takte 1–290 der Klavierstimme, wovon Takte 237–286 mit D übereinstimmen. – Autograph: Takte 291–425 der Klavierstimme und die Vortragsbezeichnungen im Orchesterteil.</p> <p>2. Schicht: autographe Kompositionsveränderungen, hauptsächlich in Takten 237–425; Ergänzung zwischen Seiten 13–14 auf den 13 Bis A–C (Klavier) und 13 Bis [A]–D (Orchester) bezeichneten Notenseiten; geschrieben wahrscheinlich nach dem 21. Oktober 1849.</p>
F	<p>USA, Privatbesitz</p> <p>Autographe Ergänzung zu der Klavierstimme und der Orchesterpartitur von E/2. Entwurf ohne Titel auf 28 nummerierten Notenseiten wahrscheinlich von 1853.</p>
G	<p>D-WRgs 60/ H 10</p> <p>1. Schicht: Dionys Pruckners Abschrift aufgrund F (+ E/2). Das Titelblatt der ursprünglich wahrscheinlich vollständigen Abschrift ist für heute verschollen und aus dem Musiktext sind auch nur Takte 1–414 und 501–520 erhalten.</p> <p>2. Schicht: autographe Kompositionsveränderungen; eine wesentliche Umarbeitung und Ergänzung der Abschrift Pruckners auf 17 weiteren Notenseiten (9 Folios). Die umgearbeitete Abschrift und die dem Manuskript zugefügten Seiten enthalten gemeinsam die vollständige endgültige Version des Werkes.</p>

Quelle der Transkription für zwei Klaviere, R 374, S 652, LW C24	
H	<p>Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 41.195 (AWn)</p> <p>1. Schicht: vollständige Transkription aufgrund von G/1. Die autographe Überschrift auf dem Umschlag lautet: „Todten Tanz / (Pianoforte und Orchester / für 2 Klaviere) / FL“. Auf der Innenseite ist die autographe Anweisung zu lesen: „NB / Das 1te Clavier / nach der Partitur / ausschreiben – / mit den Veränderungen, / Zusätzen und / Cadenzen – wie / in der Partitur“. 28 autograph numerierte Notenseiten. Die erste Klavierstimme ist Joachim Raffs Abschrift, die mit der Klavierstimme von F (+ E/2) übereinstimmt. Sie wurde wahrscheinlich nach 1853, kurz nach der Erstellung von G/1 geschrieben.</p> <p>2. Schicht: autographe Kompositionsveränderungen und -ergänzungen auf 3 weiteren Notenseiten („Correctur Blatt A-B-C“) aufgrund von G/2. Die Veränderungen ergeben die endgültige Fassung der Transkription. Sie entstand wahrscheinlich zwischen 1860-62, gleichzeitig mit G/2.</p>
I	<p>D-WRgs 60/W 20</p> <p>Autographes Konzept wahrscheinlich von 1864–65. Er enthält die vollständige 2. Klavierstimme und jene Teile der 1. Klavierstimme, die sich von der Klavierstimme der Version für Klavier und Orchester unterscheiden sowie zahlreiche Anweisungen auch im Zusammenhang mit dem Stich der Soloversion. Überschrift: „'Todten Tanz' für 2 Pianoforte. / 2tes Pianoforte“.</p>
Quelle der Transkription für Klavier Solo, R 188, S 525, LW A62	
J	<p>Washington, The Library of Congress (WLC) M 196. L. 58</p> <p>Autographes Entwurf auf 7 Notenseiten („A–G“). Kolumnentitel: „'Todten Tanz' / für Piano-forte allein.“ Der Entwurf ist nicht vollständig, die fehlenden Takte müssen laut autographen Anweisungen aus der Klavierstimme von K ergänzt werden. Demnach soll J nach der Erscheinung von K entstanden sein.</p>
K-L-M	<p>Die ersten Ausgaben von 1865 mit identischem Titelblatt:</p> <p>„Hanz von Bülow / gewidmet. / TODTENTANZ. / (Danse macabre.) / PARAPHRASE / über / DIES IRAE' / für / Piano und Orchester / von / FR. LISZT. / Partitur Pr. geh. 3 Rth. / Arrangement für zwei Pianoforte Pr. 3 Rth. 15 Ngr. / Arrangement für Pianoforte allein Pr. 1 Rth. 15 Ngr. / [...] / LEIPZIG, C.F. SIEGEL. / 2814–2816.“</p> <p>Plattenummern, K: R 457 = 2814; L: R 188 = 2815; M: R 374 = 2816.</p>

Tabelle 2
Übersicht der Form der beiden Versionen (C+D, bzw. E/1)
der ersten Fassung (1847–49)

C Die entsprechenden Taktzahlen der autographen Orchesterpartitur	D Taktzahlen der autographen Klavierstimme	E/1 Abschrift und autographe Klavierstimme von Takt 291 an		Die entsprechenden Ziffern der endgültigen Fassung
1–45		1–45	(1.) Thema, 1b	1–5
46–69		46–69 70–93 94–111	Var. I 1. Thema Var. II Var. III	7– 9 10–12 13–16
70–97 98–121 122–151 152–166 167–188		118–145 146–169 170–199 200–215 215–236	Var. VI 2. Thema	43–44 45–47 48–49 50–51 ~53–57
189–212 213–236			Var. II 1. Thema Var. III	10–12 13–16

C Die entsprechenden Taktzahlen der autographen Orchesterpartitur	D Taktzahlen der autographen Klavierstimme	E/1 Abschrift und autographe Klavierstimme von Takt 291 an		Die entsprechenden Ziffern der endgültigen Fassung
237–269 270–278 279–286	(237–269 270–278 279–286)	237–269 270–278 279–286	De profundis 2b 2# KL. 5#	
287–290 291–349 350–393		287–290 291–349 350–393	1b, 1. Thema 1. 1. Thema, aber im 3/8 aber: 2. Thema	35–36 ~ 13–16
394–425		394–425		

Tabelle 3
Übersicht der Form und die Rekonstruktion der zweiten Fassung (1853)

E/2 , Autograph, Seitenzahlen der Kl. + Orch. Partitur	F , Autograph, Seitenzahlen der Kl. + Orch. Partitur	E/2 + F die 2. Fassung Taktzahlen		K die entsprechenden Ziffern der endgültigen (3.) Fassung
1–4	1–2	1–17 17–42 43–50	(1.) Thema Kl. Solo	1–5 6
7–10 13 bis [A], Orch. T. 164–235 13 bis B, Orch. T. 236–285 13 bis C, Orch. T. 286–311 13 bis D, Orch. T. 312–331	3–5 6 Kl. T. 128–195 7 Kl. T. 196–267 8 Kl. T. 268–331	51–99 100–127 128–163 164–196 196–219 220–285 286 287–331	Var. I., 1. Thema Var. III Var. V., Kl. Solo Kl. + Orch Kl. + Solo Kl. + Orch. Kl. + Kadenz Kl. + Orch.	7–12 13–16 20 21–24 25–26 27–33 ~ 34 35–39
	9 10 11 12	332–359 360–364 365–380 381–395 396–402 403–412 413	Var. VI, 2. Thema Kl. Kadenz	43–47 48–49 50–51 53, ~ 54 54–55
	13 14 15 16 17	414–444 445–456 457–464 465–470 471–475	De profundis	

E/2, Autograph, Seitenzahlen der Kl. + Orch. Partitur	F, Autograph, Seitenzahlen der Kl. + Orch. Partitur	E/2 + F die 2. Fassung Taktzahlen		K die entsprechenden Ziffern der endgültigen (3.) Fassung
	18	476–789	Kl. Kadenz (Fortsetzung auf S.18, Schluß auf S. 19) 2. Thema	58
	19	490–500		57
		501–505		~ 43
	20	506–508		
	21	509–524		
	22	525–539	Kl. Kadenz	~ 37
	23	540–554		
	24	555–557		
	24	558–566		
	24	567–579		
	25	580–589	die Verbindung von De profun- dis und Dies irae (1. Thema)	
	26	590–617		
	27	618–629		
	28	630–642		

Tabelle 4
Übersicht der Form der endgültigen (3.) Fassung (1865)

1–50 51–123	1– 6 7–16	(1.) Thema Var. I–III (1. Thema)	„Eröffnungssatz“
124–167	17–18	Var. IV, Kadenz, Andante	„langsamer Satz“
168–465	19–40	Var. V und Kadenz	„Scherzo“
466–631	41–61	Var. VI (2. Thema) Kadenz und Schlußabschnitt (1. Thema)	„Finale“