MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE
Max Planck Institute for the History of Science

2008

PREPRINT 342

Gerhard Herrgott

Wanderer-Fantasien

Franz Liszt und die Figuren des Begehrens
Mit der französischen Version:
Imaginations du Promeneur

Inhalt

Wanderer-Fantasien
Franz Liszt und die Figuren des Begehrens 3

Was das Werk denkt
Joëlle Naim (Paris) im Gespräch mit Gerhard Herrgott 27

Imaginations du Promeneur
Franz Liszt et les Figures du Désir 41

Ce que l'œuvre pense
Interview avec Gerhard Herrgott
par Joëlle Naim, Mai 2005 61

Adresse des Autors:

Gerhard Herrgott
Flotowstr. 3
10555 Berlin
Tel. (030) 393 14 03
gherrgott@gmail.com

Wanderer-Fantasien

Franz Liszt und die Figuren des Begehrens[1]

Gerhard Herrgott

1.

Wenn ich über Franz Liszt spreche, dann über jemanden, der einen zweischneidigen Ruf genießt: Einerseits ist Liszt der berühmteste Klaviervirtuose seiner Zeit (und vielleicht aller Zeiten), als Komponist jedoch rangiert Liszt für viele, als Verfasser von Ungarischen Rhapsodien und Liebesträumen, in einem Register, das man Gehobene Unterhaltungsmusik nennen könnte. Ich möchte Ihnen hier eine andere Komposition von Liszt vorstellen, keine Rhapsodie, keinen Liebestraum – oder vielleicht doch? –, ein Stück jedenfalls, zu dem sich viele Geschichten erzählen lassen. Eine davon ist tatsächlich eine Liebesgeschichte und zugleich die Geschichte eines Skandals.
Die Dame, die in der *chronique scandaleuse* die Hauptrolle spielt, heißt Marie-Catherine-Sophie de Flavigny. Nach dem frühen Tod ihres Vaters wird sie im Kloster Sacré-Coeur erzogen. Als sie zu ihrer Mutter zurückkehrt, erstrahlt sie, wie es heißt, „im Glanz einer betörenden Schönheit".[2] Ihre Erziehung gilt als vollendet; sie beherrscht mehrere Sprachen, spielt gut Klavier und singen kann sie auch. Außerdem darf sie auf eine beträchtliche Mitgift rechnen. „Die Besten des Landes warben um ihre Hand," erzählt der Herausgeber ihrer Memoiren weiter, doch „ihre ernste Natur und ihr wahrhaft christliches Herz gaben nichts auf Reichtum, und ihre romantische Veranlagung wollte nichts von einer Standesehe wissen."

Was geschieht weiter: Marie erlebt eine erste Liebesenttäuschung und beschließt darauf, „in einem schroffen Wechsel ihres ganzen Strebens" die erstbeste Partie anzunehmen. Als zweiundzwanzigjährige reicht sie dem Kavallerieobersten Graf Charles d'Agoult die Hand. Wir schreiben das Jahr 1827.

Fortan steht sie im Mittelpunkt des glänzendsten Adels. Marie ist eine Verbündete der neuen romantischen Richtung, in ihrem Salon finden Theateraufführungen und Konzerte statt, Chopin und George Sand, Rossini und Paganini sind bei ihr zu Gast. Die Kehrseite dieser Geschichte wird an anderer Stelle[3] in dürren Worten angedeutet: „Marie wurde in

---

1 Für kritische Kommentare zu diesem Aufsatz danke ich Hartmut Fladt, Ulrich Mahlert und Rolf Nemitz. – Für die CD-Produktion wurde der Text gekürzt, die französische Version entspricht ungefähr der CD-Fassung, die deutsche Fassung ist ungekürzt.

2 So Daniel Ollivier, der Herausgeber der Erinnerungen von Marie d'Agoult, in: d'Agoult, 8.

3 Es handelt sich um die von Everett Helm verfaßte Rowohlt-Monographie über Liszt, in der man wenig über Liszts Kompositionen erfährt, dafür um so mehr über seine Frauengeschichten, hier auf S. 37.

jungen Jahren mit dem um vieles älteren, nicht unsympathischen aber ziemlich langweiligen Grafen d'Agoult vermählt. Die Ehe war nicht glücklich, aber man hatte sich arrangiert." Marie, so heißt es auch hier, sei eine ernste Frau gewesen, „der Liebesintrigen nicht lagen."

Was dann dennoch passierte, ist im Einzelnen umstritten.[4] Fakt ist, daß der zweiundzwanzigjährige Liszt im Jahr 1833 erstmals Marie d'Agoult in ihrem Salon begegnet. Und zwei Jahre später zerreißt sich ganz Paris das Maul darüber, daß die berühmte Gräfin mit dem blutjungen Virtuosen durchgebrannt ist und mit ihm durch die Schweiz und durch Italien zieht.

„Die verwegene Liaison macht Liszt produktiv."[5] „Wenn Sie hierher kommen, werden Sie mich ganz und gar vertrottelt finden", schreibt er an George Sand aus Genf. „Seit sechs Monaten tue ich nichts als Noten schreiben, kritzeln, schmieren, Noten aller Formen und Farben. Ich bin überzeugt, wenn man sie zählte, würde man einige Milliarden finden."[6] Zu diesen Milliarden von Noten gehören einige Klavierstücke, die Liszt unter dem Titel *Années de Pèlerinage* veröffentlichen wird. Années de Pèlerinage – Wanderjahre, Pilgerjahre; es sind musikalische Reflexionen zu Naturszenen und zu Werken der italienischen Kunst, bis hin zu einer Fantasie über Dantes Inferno. Eines der Stücke zeichnet sich dadurch aus, daß ihm ein Text unterlegt ist, ein Lied von Salvator Rosa, der im 17. Jahrhundert als fahrender Sänger, Maler und Dichter durch die Abruzzen zog. *Vado ben spesso cangiando loco, ma non so mai cangiar desio* – Häufig wechsle ich den Ort, doch mein Begehren, das kann ich niemals verändern.

Dieses Lied hat Liszt nachträglich in die Sammlung eingefügt, wie ein inneres Motto deutet es das Motiv an, um das sich die *Années de Pèlerinage* drehen: Es sind Liszts Wanderer-Fantasien, und im Hintergrund steht die eigene Geschichte, die Geschichte von zweien, die Paris verlassen haben und auf Wanderschaft gegangen sind. Ihr Wanderführer ist ein Buch, das sie in der Zeit ihrer ersten Begegnungen verschlungen haben, *Oberman* von Etienne Pivert de Senancour. [7]

Oberman ist ein Briefroman, er wurde erstmals 1804 veröffentlicht, damals aber von der Kritik abgelehnt oder totgeschwiegen. Ein Vierteljahrhundert später setzt sich der damalige französische Literaturpapst Sainte-Beuve für eine Neuauflage ein, sie erscheint 1833 mit seinem Vorwort. Jetzt wird *Oberman* auf einen Schlag zum Kultbuch der französischen Romantiker. Von Delacroix weiß man, daß er über Jahre hin in diesem

---

4 „Franz Liszt, der Sohn der französischen Romantik, der Jüngling mit dem wallenden Haar und den schönen Augen, deren träumerischer und zugleich durchdringender Blick auf jedem Gemälde und jeder Zeichnung dieser Jahre unwiderstehlich spricht – und Marie d'Agoult [...] damals 29 Jahre alt, als außerordentliche Schönheit und als sehr gebildet bekannt und dadurch noch ins Heilige gesteigert, daß sie die Märtyrin einer unglücklichen Ehe war. Sie hatte Liszt bald in den Bereich ihres Umganges gezogen und alle Sinne des Künstlers gefangen genommen. *La passion* – so überschreibt die Gräfin diesen neuen Lebensabschnitt in ihren Memoiren, und als Motto wählte sie ein Zitat aus Dante, das alles erklärt: *Ecce Deus fortior me.*" Auf diese erstaunlichen Sätze bin ich tatsächlich in einer wissenschaftlichen Schrift gestoßen, Walter Rüschs Dissertation über die *Années de Pèlerinage* aus dem Jahr 1934.

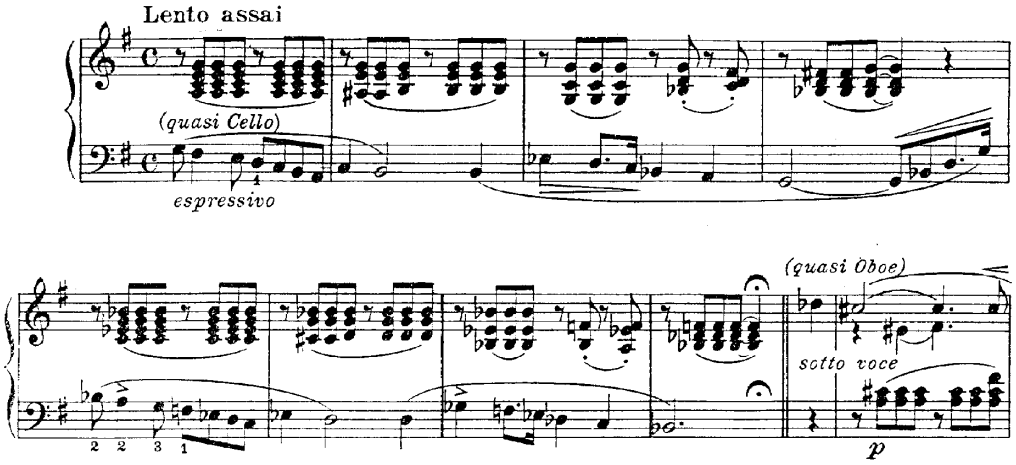
5 Karl Schumann, 34.

6 Ebd.

seinen Lieblingsbuch las, er ist nicht der einzige.[8] Wenige Jahre später (1840) erscheint die dritte Auflage des *Oberman*, diesmal mit einem Vorwort von George Sand. Liszt nennt *Oberman* „das Buch, das stets mein Leid betäubt".[9] Und einem Stück in den Années de Pèlerinage gibt er diesen Titel: *Vallée d'Obermann* – Obermanns Tal.

Liszt hat das Obermann-Tal 1835 komponiert, zwanzig Jahre später hat er die Frühfassung umgearbeitet.[10] An seine damalige Schülerin und Geliebte Agnes Street schreibt Liszt in dieser Zeit, er habe ein „ziemlich verworrenes Stück" geschrieben, das vielleicht einen Platz auf dem ‚Parnasso confuso' verdiene.[11]

Welches Verhältnis Liszt zu dieser Komposition am Ende seines Lebens hatte, erfahren wir von seinem Schüler August Göllerich. Unter den eigenen Werken, die Liszt in seinen letzten römischen Stunden hörte (1885), hätten ihm, so Göllerich, u.a. die Paganini-Etüden und das Obermann-Tal besonderes Interesse abgewonnen. „Letztgenanntes Werk zu hören hatte Liszt wiederholt abgelehnt", erzählt Göllerich. Von einer Opernaufführung am 12. Dezember heimgekehrt, „verlangte der Meister nachts, daß ich es spiele. Er brach dabei in Tränen aus."[12]



7 „Freund Chopin hatte die Absicht, Ihnen gestern (Sonntag) einen Besuch zu machen, ich wollte ihm beiliegenden kleinen Band von Obermann mitgeben, den ich Sie freundlichst anzunehmen, anzustreichen und mit Anmerkungen zu versehen bitte; bei Ihrer Rückkehr werde ich selber die Ehre haben, Ihnen den ersten, den Sie schon kennen, zurückzugeben. Diese *Ausgabe* ist wirklich merkwürdig; wenn Sie auch nur die Hälfte meiner Arbeit an diesem letzten Band tun wollten, wird sie ganz unbezahlbar, von *ideellem* Wert sein." Liszt, Briefe an Marie d'Agoult, S. 30, Hervorhebungen im Original. In diesen Briefen finden sich auch Hinweise auf Liszts Begegnungen mit Senancour: „Von da bin ich zu Obermann [sic!] gegangen! Diesmal mit Rührung und überströmenden Herzen. Ich glaubte in ihm alle meine alten Tage der Verzweiflung und elenden Angst *personifiziert* und in verklärter Vergrößerung zu sehen. Wir haben wieder über Christentum gesprochen, unser gewöhnliches Thema. Er gab mir mit seinem überzeugten Lächeln zu bedenken, daß es für die angeblichen klügelnden Gläubigen vor allem eine kleine Schwierigkeit gäbe, nämlich, daß das Evangelium kein Wort vom Christentum und noch weniger vom Katholizismus sage. Ich gestehe, daß es mir eine gewisse Verlegenheit bereitete, auf mehrere seiner Einwände zu antworten, und dennoch fühle ich meinen Glauben täglich mehr und mehr zunehmen." Undatierter Brief, 1834, S. 91f.

8 Vgl. Walser 386.

9 Zitiert bei Brendel, 183.

2.

Wo finden wir einen Zugang zu diesem Stück? Das Naheliegendste ist natürlich, der Spur zu folgen, die Liszt mit dem Titel gegeben hat. Wer ist das, dieser Oberman?[13]

„J'ai tout quitté, me voici sur une terre etrangère" – „Ich habe alles verlassen; jetzt bin ich auf fremdem Boden" so beginnt Obermans erster Brief, in dem wir auch erfahren, daß er sich „einen abgeschiedenen Ort" in den Bergen suchen will. Doch ist ein einsames Tal nicht das alleinige Ziel seiner Suche; sein Autor, Senancour schickt Oberman zugleich auf eine lange Wanderung nach innen,[14] nicht ohne spöttischen Seitenblick in Richtung Philosophie: „Wir besitzen manche Schriften, worin sich die Menschheit in wenigen Zeilen abgebildet findet", erklärt der fiktive Herausgeber von Obermans Briefen. „Sollten demgegenüber diese langen Briefe einigermaßen Kenntnis von einem einzigen Menschen geben, so wären sie so neuartig wie nützlich."[15]

An dieser Stelle ist eine philologische Kuriosität einzufügen: Wie schreibt sich *Oberman* – mit einem *n* oder mit zweien? Ein *n* in der Erstausgabe von 1804, im Jahr 1833 bekommt Oberman den Buchstaben, der ihm anscheinend gefehlt hat, dazu.[16] Doch Oberman fehlt mehr als ein *n*. „Mutation sans terme, action sans but" – „Ziellose Veränderungen, Planlosigkeit allen Geschehens, Unergründlichkeit allüberall; mehr wissen wir nicht von dieser Welt, über die wir herrschen", heißt es im 75. Brief.[17] *Die Welt, über die wir herrschen*, das kann nur ironisch verstanden werden. Oberman ist kein Herrscher, keiner, der anderen Orientierung und Halt gibt. Oberman fehlt selbst ein Halt.[18]

„Ich frage mich, was mit mir los ist; warum ich nicht zu leben anfange; welche Macht mich gefangen hält, während ich frei bin; welche Schwäche mich zurückhält, während ich eine Kraft spüre, deren unterdrücktes Drängen mich verzehrt; worauf ich warte, wenn ich auf nichts hoffe ... welches Verhängnis mich zwingt, zu tun, was ich nicht will, ohne daß ich sehe, wie es mich dazu bringt?"[19]

---

10 Liszt verstand offenbar diese Neuausgabe als Widerruf der ersten Ausgabe. Die Stücke des späteren ersten Jahres der *Années de Pèlerinage* (Schweiz), darunter die Frühfassung des *Vallée d'Obermann,* waren 1842 unter dem Titel *Album d'un voyageur* veröffentlicht worden. Liszt kaufte das Verlagsrecht zurück, um eine weitere Verbreitung und Aufführung zu verhindern, und er ließ diesen Zyklus auch nicht in sein Werkverzeichnis aufnehmen. Vgl. Sulyok und Mezö, X. Die Frühfassung von *Vallée d'Obermann* ist in der Henle-Ausgabe der Années de Pèlerinage I im Anhang abgedruckt. – Ich selbst spiele das Stück in der Fassung des Liszt-Schülers Karl Klindworth; die Schlußpassagen mit den vibrierenden Akkorden sind hier in einer Weise arrangiert, die ihre musikalische Faktur verdeutlicht und sie mit den von Liszt angezeigten Temposteigerungen (einigermaßen) spielbar macht.

11 „Was habe ich Ihnen zu sagen, durch soviel Schweigen hindurch, das auf meinem Geschick lastet? ‚And if it was lightning, I would speak' sagte Childe Harold. ... Wenn Dir dieser Band in die Hand kommt, dann lies noch einmal diese Zeilen aus dem dritten Gesang, den ich als Motto eines ziemlich verworrenen Stückes gewählt habe, das kürzlich im ersten Band (Schweiz) meiner Wanderjahre erschienen ist und das vielleicht einen bescheidenen Platz auf dem ‚Parnasso confuso' verdient, von dem der gute Metastasio einst träumte, und den wir in der Zwischenzeit erheblich bereichert haben." Zit. bei Haschen, 73. Zu Agnes Street, vgl. Helm, 93f.

12 Zit. bei Haschen, 72.

Liszt nennt Oberman ein „Monochord der unerbittlichen Einsamkeit menschlicher Schmerzen".[20] In seinen Briefen klingt ein Echo davon nach. Mai 1834, an Marie: „Sie fühlen es, Sie wissen es. Für mich gibt es in allen Dingen nichts als Trauer, Ennui, und bittere, beklemmende Betrübnis. Immerhin bin ich nicht vollkommen erloschen; wie dürr und einförmig auch der Weg sein mag, ich werde ihn bis zu Ende gehen."[21] Einen Weg, den er zu dieser Zeit nicht kennt. In seinem Skizzenbuch findet sich der Satz: „Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas ce que je veux" – Ich weiß wohl, was ich nicht will, nur was ich will, das weiß ich nicht.[22]

Die Passagen aus Senancours Roman, die Liszt seinem Stück vorangestellt hat, sprechen genau davon: „Que veux-je? Que suis-je? […] Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise" – Wer bin ich? Was will ich? Jegliche Ursache ist verborgen, jeder Zweck trügerisch; jede Gestalt verändert sich, jegliche Dauer vergeht.[23]

Das, wovon die Metaphysik spricht – eine dauerhafte Ordnung der Welt mit letzten Ursachen und höchsten Zwecken – wird von Oberman als unerkennbar zurückgewiesen. Gibt es etwas, woran er festhält, woran er Halt findet? „J'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'une monde fantastique, pour rester attérré de sa voluptueuse erreur" so Oberman: „Ich existiere, um mich in unbezähmbaren Begierden zu verzehren, mich am Zauber einer Scheinwelt zu berauschen, und endlich an ihrem wollüstigen Trug zugrundezugehen."[24]

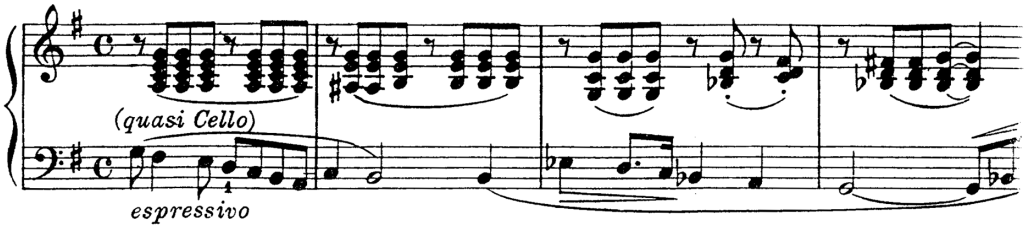
Das wovon Oberman träumt, gibt Halt, gerade *weil* es trügerisch ist: „Que m'importe ce qui peut finir?" – „Was liegt mir schon an dem, was endlich ist? Ich will endlich ein Glück, einen Traum, will eine Hoffnung, die mir für immer vorausbleibt [...] Ich brauche unendliche Trugbilder, die vor mir zurückweichen, um mich beständig zu täuschen." [25]

Wie hat Liszt Obermans Traum- und Trugbild inszeniert? Es beginnt mit diesem Thema

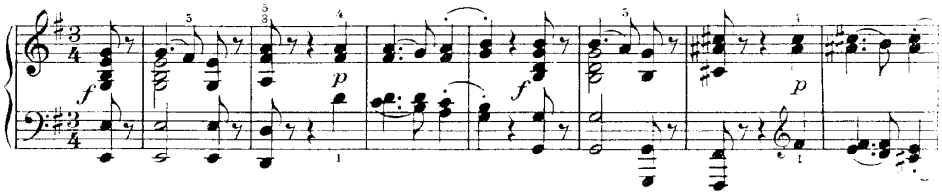
---

[13] Das *Vallée d'Obermann* ist „keineswegs nur die Schilderung eines ernsten Hochgebirgstals mit einer Einlage von Donner und Blitz. Es muß durchaus doppelbödig interpretiert werden" schreibt Haschen (73). Liszt selbst hat sich dazu eindeutiger geäußert: Es beziehe „sich einzig und allein auf den französischen Roman Obermann von Senancour, dessen Handlung blos die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. [...]. Das düstere, hyper-elegische Fragment ‚La vallée d'Obermann' welches in den Schweizer Jahrgang der Années de Pèlerinage aufgenommen (da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von Senancour, worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen", so Liszt in einem unveröffentlichten Brief an Schott, zit. bei Sulyok u. Mezö, XI. Die Herausgeber der ungarischen Liszt-Edition schreiben dort weiter: „Das erste Jahr der Années de Pèlerinage erschien erstmals 1855 bei Schott und zwar jedes Stück in einem einzelnen Heft mit gezeichnetem Titelblatt. Die Titelblätter zieren Zeichnungen von Kretschmer, die auf den ‚Inhalt' der Werke Bezug nehmen. Liszt äußerte sich anerkennend über die schöne Ausstattung der Serie, nur beanstandete er das Titelblatt der *Vallée d'Obermann*, das eine Berglandschaft darstellt. In dem oben zitierten Brief an Schott schrieb er: ‚Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu.'"

[14] „Ich glaubte den Grund von etwas zu erkennen, was man täglich feststellen kann, daß nämlich die tatsächlichen Unterschiede des äußeren Schicksals nicht die Hauptursache für das Glück oder das Unglück der Menschen sind. Ich sagte mir, das wirkliche Leben des Menschen ist in ihm selber; das andere, das er von außen empfängt, ist nur zufällig und nebensächlich. Die Umstände wirken auf ihn je nach der Verfassung, in der sie ihn treffen, weit mehr noch als nach ihrer eigenen Natur." Oberman, Erster Brief, S. 14; ähnliche Reflexionen finden sich im Ersten Fragment, S. 104ff.



Den Charakter dieses Anfangs versteht man besser, wenn man ein klassisches Modell dagegen hört.



Die Dreitonfolge g-fis-e aus Beethovens e-moll-Sonate findet sich wörtlich auch am Anfang von Liszts Komposition. Doch in Beethovens Themenkopf mit dem anspringenden Auftakt und der energischen Tonwiederholung ist das Fallen nur ein Abstoßen für den Aufschwung, in Liszts melancholischer Parodie dieses Themas dagegen ist die kurzzeitige Wendung nach oben nur ein ermattetes Seufzen vor einem noch tieferen Fallen.

---

15 Vorbemerkung des (fiktiven) Herausgebers, S. 7, Übersetzung leicht verändert. Sainte-Beuve nennt *Oberman* den ersten *roman intime*. Bei Monglond heißt es, es sei „das rigoroseste Bekenntnis, wie kein anderes frei von jeder Unwahrhaftigkeit oder absichtlichen Täuschung", vgl. Walser, 389. – Dieses Bekenntnis ist alles andere als philosophisch korrekt: „Man wird darin Widersprüche finden, oder wenigstens das, was man oftmals so benennt", erklärt der fiktive Herausgeber von Obermans Briefen, und begründet anschließend (8f.), wieso ein wahrhaftes Sprechen sich zwangsläufig in Widersprüche verwickeln muß: „Unsere Neigungen, unsere Wünsche, selbst unsere Empfindungen, ja sogar unsere Überzeugungen ändern sich mit der Belehrung durch die Ereignisse, mit den wechselnden Anlässen des Nachdenkens, mit unserem ganzen Sein. Seht ihr denn nicht, daß derjenige, der mit sich selber aufs genaueste übereinstimmt, euch etwas vormacht, sich selber etwas vormacht? Er hat eine Methode; er spielt eine Rolle."

16 Liszt, der mit Marie die Ausgabe von 1833 liest, schreibt *Obermann*.

17 Senancour, Band II, S. 168; dt. Ausgabe S. 300, Übersetzung leicht verändert.

18 „J'ai toute la faiblesse de celui, que rien n'a fixè." 89. Brief, Band II, S. 222.Vgl. auch Schärers Kommentar am Ende ihrer Oberman-Deutung, S. 104.

19 46. Brief, dt. Ausgabe, S. 179.

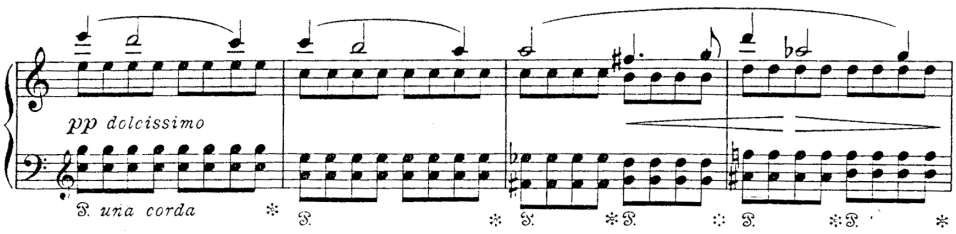
20 Zit. bei Haschen, 72.

21 Liszt, Briefe, 63; vgl. auch Dömling 90: Liszt „sah sich als innerlich Einsamen [...] von Todessehnsucht ergriffen und doch getragen von tiefer religiöser Zuversicht, hoffend auf die Erlösung in Gott, die zugleich – und das hat nicht einen Hauch von Blasphemie – die Befreiung in der Liebe ist, der Liebe zu Marie d'Agoult, der rettenden ‚Muse'".

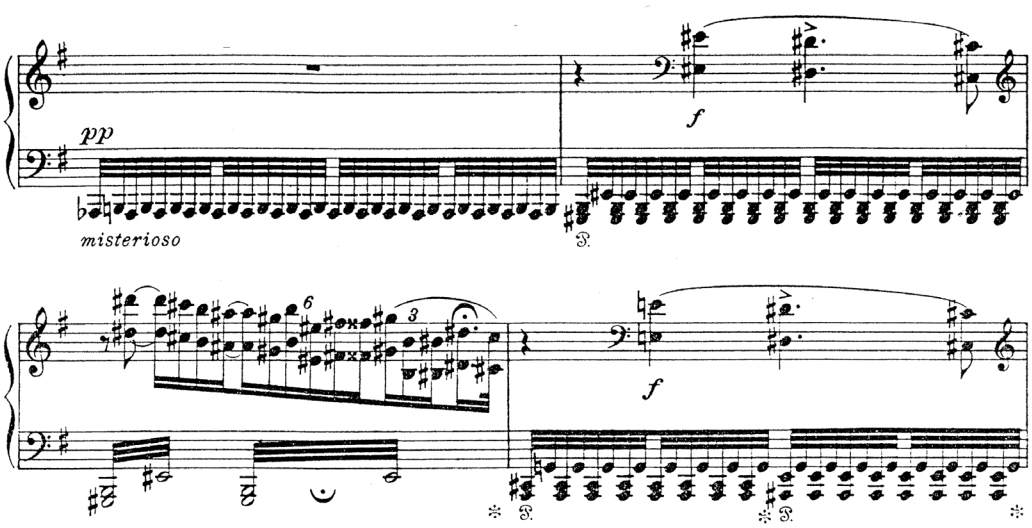
22 Zit. in Dahlhaus 2003, 619.

23 Diese Passagen stammen aus Obermans 63. Brief, nicht, wie in vielen Ausgaben der *Années de Pèlerinage* angegeben, aus Brief 53. Vgl. Senancour, Bd. II, 72 f, deutsche Ausgabe 241.

Und die gesamte Abfolge des Stücks – das düstere Hindämmern des Anfangs, das aus lichter Höhe herabsteigende zweite Thema



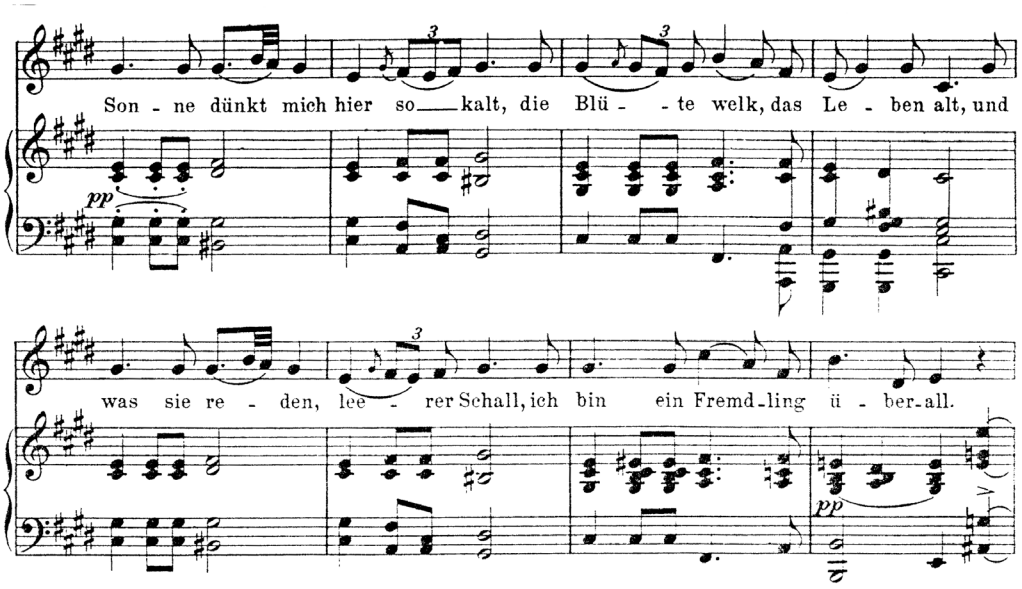
die heftigen Ausbrüche in der Mitte



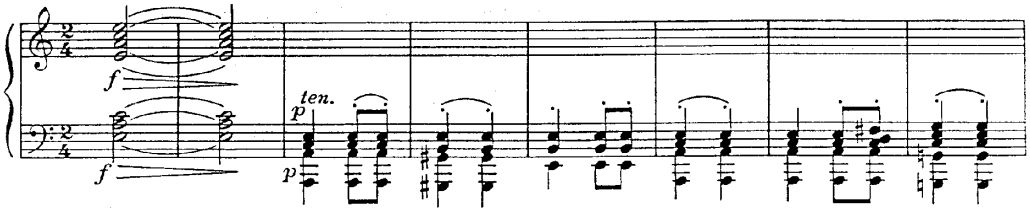
und die Ekstase am Ende – diese Abfolge scheint doch insgesamt dem Prinzip *per aspera ad astra* zu folgen, allerdings mit einem Fragezeichen am Schluß: Die Sterne, die ins Dunkel leuchten, vielleicht trügen sie.[26] Dieses Muster – durch Nacht zum Licht (oder auch nicht) – ist nun gewiß keine Lisztsche Erfindung. Obermans Tal haben vor ihm schon andere Wanderer gesucht.

---

24 Ebd.
25 18. Brief, Senancour, Bd. I, S. 74; deutsche Ausgabe 69.
26 Die musikalische Schlußfrage hat Liszt erst in der Zweitfassung des *Vallée d'Obermann* hinzugefügt.



Des Fremdlings Abendlied hieß das Gedicht ursprünglich, das Schubert unter dem Titel *Der Wanderer* vertont hat.[27] Schuberts Wanderer ist auf der Suche nach dem Land, das „seine Sprache spricht". Wo ist das Land? *Ich bin ein Fremdling überall* heißt es im Text, und dazu gibt es vom Klavier einen Kommentar. Was wir da hören, ist eine Gangart – eine Gangart, die Schubert aus Beethovens 7. Sinfonie übernommen hat.



Es ist der Rhythmus der Pavane, eines alten Schreit-Tanzes. Wo ist das Land? Der Rhythmus ist es, der das Unterwegs suggeriert.[28]

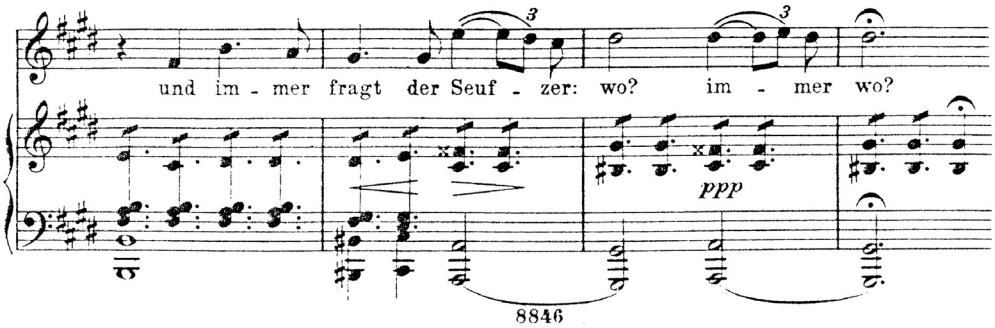
Nun ist es genau diese Frage nach dem Wo und Wohin der Wanderung, die Liszt im *Vallée d'Obermann* zitiert hat.[29] So steht es bei Schubert:

---

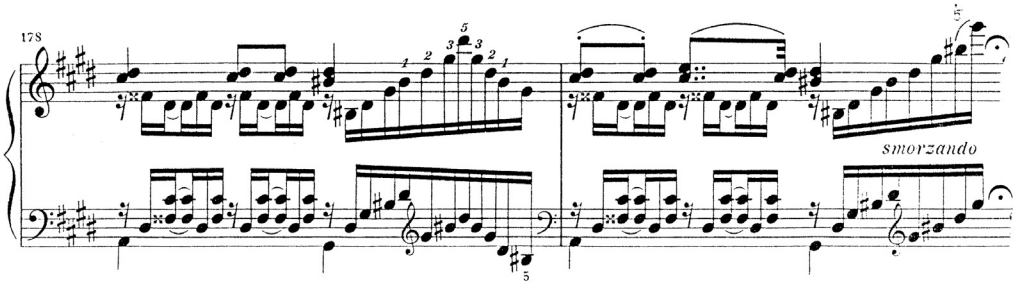
27 Das Gedicht, dessen Schlußzeile *Dort, wo du nicht bist, ist das Glück* zum romantischen Motto schlechthin wurde, stammt von Georg Philipp Schmidt, genannt Schmidt von Lübeck. Vgl. Dürr, 64. Härtling (1992, 124) hört in Schuberts Vertonung dieses Gedichts „in dem manche Zeile dürftig ist, mancher Reim wackelt", daß „die Musik die Sprache auch dort, wo sie arm ist und holpert, aufnimmt und trägt, bis hin zum letzten Satz, der kahl und wortgenau aus der Banalität springt."

28 So Volker Mehrtens, in Borris, 84.

29 Diesen Hinweis verdanke ich Boris Bloch.



Und so bei Liszt:



Welche Antwort gibt es im *Vallée d'Obermann?* Wir hören aufsteigende Dreierketten – die gespiegelte Version des Sehnsuchtsmotivs – und auch den anschließenden weiteren Aufstieg kennen wir, in leicht veränderter Gestalt; es ist die Gestalt, die Wagner ihr gegeben hat, als Verheißung für einen anderen Wanderer, den ein wilder Fluch umhertreibt, und der den Namen Parsifal trägt: Parsifals Erlösung, Obermans Traum.

3.

Mit welchen Mitteln also hat Liszt Obermans Verheißung inszeniert: Harmonisches Herumirren in den ersten drei Teilen, eine unerwartete harmonische Beruhigung im Übergang zum vierten Teil, anschließend die klanglichen Steigerungen und Übersteigerungen des Sehnsuchtsthemas und ein verzweifelt fragender Aufschrei am Ende.[30] Soweit Liszt damit einem Sonatenprinzip folgt, ist es weit entfernt von dem der Lehrbuch-Sonate, wo nicht nur die Aufstellung eines Konflikts sondern zugleich dessen Lösung in der Form vorgeschrieben ist. Bei Liszt geht aus einem konfusen Anfangszustand ein thematischer Prozeß hervor, der niemals eine endgültige Gestalt erreicht.[31] Die

---

[30] Daß eben dieser Kontrast zwischen schwebender (oder *wandernder,* so Schönberg) und stabiler Harmonik bei Liszt zum formtragenden Prinzip wird, hat Boenke an mehreren Sinfonischen Dichtungen gezeigt. Vgl. Boenke, 48.

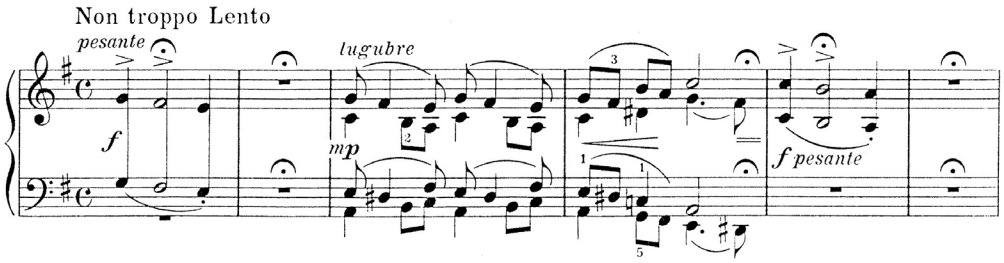
[31] Was musikalische Form als Entstehungsvorgang und nicht als ruhendes Sein bedeuten könnte, konnte Liszt bei Beethoven studieren. Wie wenig Beethovens Kompositionsstil in dem Schema von „Setzungen" und „Verarbeitungen" zu erfassen ist, das als Schulschema der Sonate gelehrt wird, hat Dahlhaus beispielhaft an Beethovens „Sturm"-Sonate (op.31,2) dargestellt. Dahlhaus 2002, S. 210ff.

thematische Ausgangsfigur wird beständig neuen Verwandlungen unterworfen, Variationen der Klangtextur, der Dichte und Massivität der Klänge, die erst Liszts neue Klaviertechnik ermöglicht hat.[32] Liszts Komposition explodiert in der virtuos inszenierten Steigerung von Obermans Tagtraum, und daher ist der einzig mögliche Schluß, den sie finden kann, daß sie einstürzt – in Kaskaden vibrierender Klänge, Akkordballungen, die im tiefsten Register des Klaviers versinken.

Das also ist das dramaturgische Konzept des *Vallée d'Obermann.* Es realisiert sich in einer zweideutigen Form: einem Sonatensatz, den man zugleich als Variationenfolge über ein einziges Motiv hören kann. Und die formale Verwirrung, die durch dieses Übereinanderkopieren verschiedener Formprinzipien entsteht, ist gewollt. In der Frühfassung des Stücks gab es noch eine regelrechte, sonatengemäße Reprise des Anfangsteils. Und das Dreitonmotiv, das implizite Thema des Variationengebildes, erklang dort pathetisch wie ein Axiom am Anfang.

Vallée d'Obermann

Frühfassung nach der Ausgabe Haslinger von 1842



Beides hat Liszt 1855 gestrichen, er hat damit den Variationen- ebenso wie den Sonatencharakter in die Latenz gerückt. Die Ambivalenz ist ästhetische Absicht, das *Vallée d'Obermann* ist eine Verdichtung aus Sonatensatz und Variationszyklus, ein formales Vexierbild, das sich nicht auf die eine oder andere Seite schlagen läßt.[33] Und was ist das Hauptthema dieser Variations-Sonate? Das melancholische Anfangsthema? Das Sehnsuchts-Thema? Oder ist es das Dreitonmotiv g-fis-e, das durch Transformation der

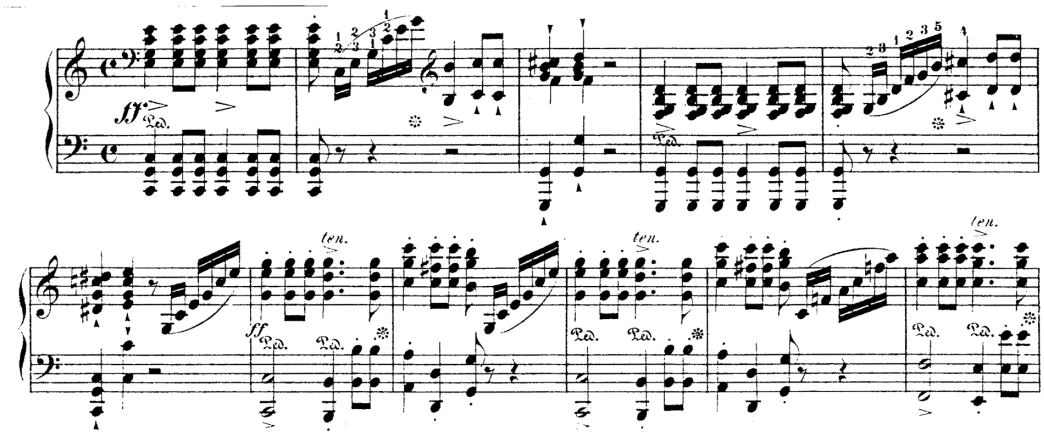
32 „[L'oeuvre musicale] n'est donc pas seulement rythme et hauteur, ces seuls paramètres que la musique occidentale a eu tendance à privilégier. Elle est aussi masse, texture, dynamique, énergétique, impact, poids, sonorité, luminosité, grain, attaque, impulsion, timbre etc. Nous rejoignons en ce sens Charles Rosen … " (Giraud, www.musicahermeneutica.free.fr) „Die ihm nachfolgenden Komponisten lernten von Liszt, wie bestimmte Elemente der Musik, so Klangtextur und Intensität, Heftigkeit und Zartheit der Gestik an die Stelle von Tonhöhe und Rhythmus als strukturierende Prinzipien in der Entwicklung neuer Formen treten können." Rosen 604.

33 Das gleiche Formprinzip gilt auch für die Etüde *Mazeppa* und die gleichnamige sinfonische Dichtung. Vgl. Dahlhaus, 1970, 88. – Die bewußte Herstellung eines formalen Vexierbilds bei der Umarbeitung des *Vallée d'Obermann* wird in Reclams Klaviermusikführer nicht berücksichtigt, in der der ersten Fassung der Vorzug gegeben wird: „Es ist ja begreiflich, daß der Liszt der Weimarer Epoche für die überschwengliche Gedankenwelt des französischen Romantikers nicht mehr das Sensorium hatte, das den schönheits- und liebetrunkenen 24jährigen Enthusiasten bewegte; daß er aber die frei rezitierende Einleitung überging, ist ein Verlust. Nun setzt das Hauptthema etwas unvermittelt in sparsamem Satz ein." Dieser „unvermittelte" Einsatz ist aber nichts anderes als die verschleierte Exposition zugleich eines Sonaten- und Variationsthemas.

harmonischen Beleuchtung, der klanglichen Register und der Satztechnik die gegensätzlichsten musikalischen Charaktere annimmt? Wobei dieser thematische Kern nur allmählich deutlich wird, ohne jemals als solcher exponiert zu werden; es handelt sich nicht um das traditionelle Modell *Thema mit Variationen*, sondern um einen anderen Typus, sagen wir: Variationen über ein allmählich zu entzifferndes Thema. Motiv- oder Thementransformation lautet die musikwissenschaftliche Kategorie für dieses Lisztsche Kompositionsverfahren. Bei der Thementransformation bleibt die melodische Kontur unverändert, während die rhythmische und harmonische Gestalt wechselt, im genauen Gegensatz zu Beethovens motivisch-thematischer Arbeit: Hier bleibt der Rhythmus bestehen, und es ist die melodische Gestalt, die wechselt.[34] Beethovens Verwandlungen lassen sich unmittelbar als Modifikationen desselben Musters erfassen, die Lisztsche Thementransformation hingegen schafft ein Netz von Ähnlichkeiten, das latent bleibt und sich letztendlich nur lesend vollständig erfassen läßt.[35] Wie ist Liszt eigentlich auf diese Kompositionstechnik gekommen?

4.

Das ist der Beginn der C-Dur-Fantasie von Franz Schubert:

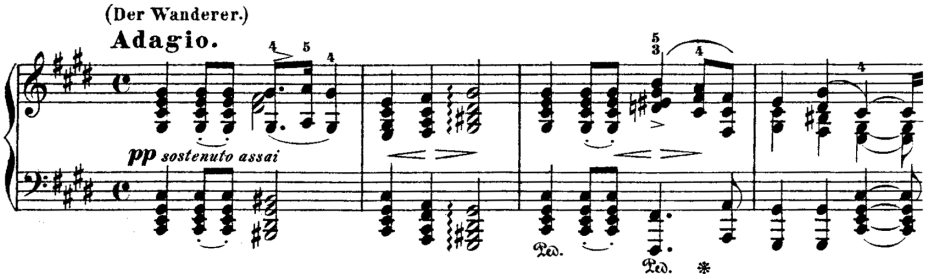


Im zweiten Satz legt Schubert offen, woher das Anfangsmotiv stammt.

---

34 „Technisch ist die Transformation, wie sie Liszt handhabt, von thematischer Arbeit im Sinne Haydns und Beethovens schroff unterschieden, am sinnfälligsten dadurch, daß die Transformation, formelhaft gesprochen in rhythmischer Variabilität bei diastematischer Identität, die thematische Arbeit dagegen umgekehrt in diastematischer Variabilität bei rhythmischer Identität besteht.“ Dahlhaus 1988, 395.

35 Vgl. Dahlhaus 2003, 738; weswegen Liszts Musik auch in diesem Sinne „Papiermusik“ ist, die auf eine schriftliche Rezeption angewiesen ist. Dahlhaus (1970) artikulierte mit diesem Terminus allerdings nicht die Schwierigkeit, die strukturellen Komplexionen der Lisztschen Thementransformation hörend zu erfassen, sondern das Problem der Verbrauchtheit der Klänge, in denen Liszt seine avantgardistischen Formexperimente durchführte. Vgl. dazu unten, Fn. 63.



Es ist die Gangart des Wanderers.[36] Aus diesem Schreitmotiv wird auch die tänzerische Bewegung des dritten Satzes gewonnen und das Thema der Schlußfuge. An Schuberts C-Dur-Fantasie – die heute geläufige Bezeichnung *Wanderer-Fantasie* stammt übrigens nicht von Schubert, sondern geht auf Liszt zurück[37] – an Schuberts C-Dur-Fantasie hat Liszt gesehen, wie sich aus einem minimalen Motiv die thematische Substanz eines monumentalen Werkes gewinnen läßt. Man muß hier erwähnen, daß Liszt nicht nur eine kommentierte Ausgabe von Schuberts Fantasie herausgegeben hat, sondern sie außerdem für Klavier und Orchester transkribiert hat, so wie er auch über fünfzig Lieder von Schubert umgeschrieben hat für Klavier solo, darunter den Schwanengesang und die Winterreise.[38] Diese Lisztschen Inszenierungen von Schuberts Melodien waren äußerst beliebt, ihre gedruckten Versionen fanden reißenden Absatz und in den ca. 3000 Konzerten, die Liszt von 1839 bis 1847 in ganz Europa gegeben hat, wurden sie vom Publikum immer wieder verlangt. Liszt klagt zwar darüber, wie oft er die Erlkönig-Stute besteigen müsse, aber Tatsache ist, daß Schubert erst durch Liszts Liedtranskriptionen in Europa außerhalb Wiens bekannt und berühmt geworden ist, so wie umgekehrt Liszt auch durch Schubert berühmt wurde. Die zeitgenössische Kritik „bewertete die Transkriptionen einhellig sehr hoch, nennt die „auf das Pianoforte übertragene[n] Schubertsche[n] Lieder bekanntlich seine stärksten Leistungen"; in einer Wiener Musikzeitung heißt es 1839: „Man muß Liszt Schubert spielen hören, um seinen Genius ganz würdigen zu können."[39]

---

36 Schubert zitiert im zweiten Satz seiner Fantasie den Mittelteil seines *Wanderer*s, ein „Lied im Lied", wie Dürr (64f.) es nennt.

37 Liszt spricht erstmals 1868 von dem „prächtigen Wanderer-Dithyrambus". Vgl. Dürr, 297. – Bekanntlich ist auch die „Wanderer-Fantasie" ein formales Vexierbild, der Prototyp der *double-function-form*, in der Sonatenhauptsatz und viersätziger Sonatenzyklus übereinanderkopiert sind, ein Formprinzip, mit dem auch Beethoven in seinen späten Streichquartetten experimentiert hat. Das berühmteste Beispiel der *double-function-form* bei Liszt ist die h-moll-Sonate; woran Schönberg dann in seiner *Kammersymphonie* angeknüpft hat.

38 Geplant war die komplette Transkription der Winterreise; jedoch hat Liszt nur zwölf Lieder fertiggestellt, vgl. Mueller 1995 in der Dover-Edition der Lisztschen Liedtranskriptionen. Die Schubert-Transkriptionen waren für die Verleger ein enormer kommerzieller Erfolg, daher ersuchten sie Liszt um immer neue Bearbeitungen. Liszt hielt später nicht ohne Stolz fest, daß er dieses Genre mitbegründet hatte; er vermerkte in einem Widmungsexemplar von Ramanns Biographie: „Das Wort Transcript ward von mir zum 1ten mal gebraucht." (Mueller, xiii).

Wie Schubert seine Klavier-Fantasie, so baut auch Liszt das *Vallée d'Obermann* auf einer musikalischen Elementarformel auf. Bei Schubert ist das einheitsstiftende Motiv jedoch primär rhythmisch geprägt, das heißt, es folgt noch dem Beethovenschen Modell musikalisch-logischen Zusammenhangs. Liszt führt dagegen ein neues Prinzip in die Kompositionsgeschichte ein: Auch eine melodische Gestalt hat die Fähigkeit, den inneren Zusammenhang einer Komposition zu stiften. Im *Vallée d'Obermann* ist es die Dreitonfigur, die ständig umgeschrieben und in immer neue Klangkontexte eingefügt wird, Klänge, die jetzt dem Repertoire der virtuosen Lisztschen Improvisationskunst entstammen. Liszt verstand es, über jede beliebige Melodie, die ihm vom Publikum zugerufen oder zugepfiffen wurde, „vor aller Augen und Ohren am Klavier zu komponieren".[40] Das ging so weit, daß man ihm auch nichtmusikalische Themen vorschlug, so sollte er einmal über den Mailänder Dom improvisieren oder über die Frage, ob man heiraten solle oder nicht. (Auf letztere Frage reagierte Liszt allerdings nicht in Tönen sondern in Worten: „Ob Sie heiraten oder nicht", sagte er, „Sie werden es in jedem Fall bereuen.") Die exzessive Virtuosität, das, was wir heute als das Äußerlichste an der Gestalt des Musikers Liszt ansehen, die Showseite dieses ersten Popstars der Musikgeschichte, ist das, was ihm seine zentrale kompositionstechnische Erfindung ermöglicht hat.[41] Zu dieser Showseite[42] hatte Liszt selbst ein zwiespältiges Verhältnis. Einerseits genießt er das *Leben in Saus und Braus*[43] – "Das ganze weibliche und aristokratische Publikum ist überall für mich, und zwar glühend und heftig" schreibt er aus Wien an Marie,[44] was dieser nur mäßig gefällt –, andererseits empfindet er Ekel vor dem zermürbenden Dasein als umhergehetztes Schaustück der Geläufigkeit:[45] „Das Gewerbe, das ich treibe", schreibt er, ebenfalls an Marie, „scheint mir gewöhnlich entweder lächerlich oder widerwärtig. Keine Möglichkeit, ernsthaft zu arbeiten."[46]

Aber gerade die pianistische Virtuosität hat ihm die Mittel in die Hand gegeben, um ernsthaft zu arbeiten, und für Liszt hieß das: musikalische Dichtungen schreiben. Er begann damit, sobald er gefunden hatte, was er wollte, und daraufhin sein Dasein als *Possenreißer und Salon-Amuseur,* wie er es nannte,[47] von einem Tag auf den andern abbrach. Denn was heißt das: musikalisch dichten? Was die Musik sprechend werden läßt,

---

39 „Diese enthusiasistische Beurteilung der Schubert-Transkriptionen hat vermutlich [...] mit beigetragen zu Liszts Entschluß, reisender Virtuose zu werden." Kabisch, 69; vgl. auch Kusche, 100: „Wenn Liszt in seinen Soloabenden die Zyklen *Schwanengesang, Winterreise, Müllerlieder* seinen Hörern auf dem Klavier vorspielte, so ist diese Heldentat heute gar nicht mehr zu ermessen. Liszt war neben Schumann vielleicht der einzige, der nach Schuberts Tod dessen Genie erkannte und unermüdlich propagierte."

40 Kusche, 68.

41 Die pianistische Virtuosität hatte in diesem historischen Moment also kompositionsgeschichtliche und nicht allein kulturgeschichtliche Bedeutung; Dahlhaus hat das am letzten Stück des italienischen Jahrss der *Années de Pèlerinage* gezeigt, der sog. Dante-Fantasie (*Après une Lecture de Dante*). Vgl. das Kapitel *Virtuosität und Interpretation,* in Dahlhaus 1980, 110ff.

42 wie sie Ken Russell in seinem Film *Lisztomania* schrill inszeniert hat.

43 Liszt an Lina Ramann, zit. bei Kabisch, 5.

44 im Februar 1840; Liszt-Briefe, 339.

45 Die Formulierung habe ich Karl Schumann entliehen, 12.

46 Brief vom 16. Februar 1840, Liszt-Briefe, 344.

47 In einem Brief an Lamennais 1838, zit. nach Helm, 46.

ist nicht so sehr die Charakteristik der jeweiligen musikalischen Motive für sich genommen, als vielmehr die Wandlungen, denen diese unterworfen werden. „Ein Thema wird durch die Geschichte, die es hat, beredt".[48] Und wie erhält das Thema eine Geschichte? Durch „raffiniertes, freches Aneinanderfügen der disparatesten Elemente", um einmal Liszts Erzfeind Eduard Hanslick zu zitieren.[49] Hanslick hat die perfekte Formel für die Lisztsche Thementransformation gefunden: das freche Aneinanderfügen der disparatesten Elemente, das sich in dem Maße entziffern läßt, wie in den zahllosen virtuos inszenierten Gestalten ein gemeinsamer Kern – derselbe melodische Umriß – immer wieder auftaucht.

5.

Liszt übernimmt von Beethoven das Entwicklungsdrama der Sonate und von Schubert die Idee der unendlichen Variation. Der Moment, in dem Liszts pianistische Improvisationskunst auf die Schubertsche Formidee trifft – die Idee, aus kleinsten Motiven durch unendliche Variation eine große Form zu schaffen –, ist die Geburtsstunde der Thementransformation und der Lisztschen Sinfonischen Dichtungen.[50] Gleichwohl gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen Schubert und Liszt, der nicht erfaßt ist, wenn man bei beiden gleichermaßen nur die unendliche Variation miniaturisierter musikalischer Motive hört. Denn Schuberts Musik ist mehr als nur ein „zielloses unaufhörliches Fortschreiten".[51] Die endlosen Schubertschen Varianten lassen sich in einer einfachen Formel fassen: *Es bleibt doch immer dasselbe* – dasselbe Kreisen um das verlorene Objekt nämlich.[52]

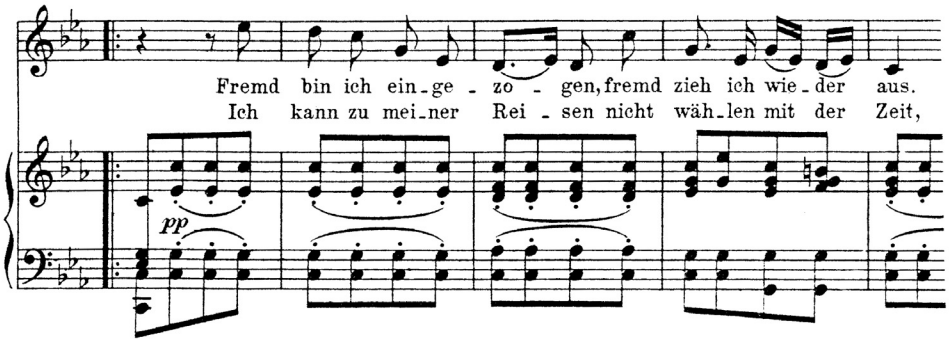
---

48 Dahlhaus 1988, 383. – Liszts Verfahren der Thementransformation, schreibt Dahlhaus weiter, sei nicht nur Formprinzip, sondern „der Versuch, die Instrumentalmusik durch Präzisierung des internen Kontextes zum Sprechen zu bringen".

49 Zit. bei Dömling 123; Hanslick bezieht sich hier auf die h-moll-Sonate.

50 „Mit der Anerkennung des Intervalls als Gestalt, als ‚Thema', und mit dem Aufbau der Form aus kleinsten, immer wiederkehrenden Teilen, trieb Liszt die Auflösung des klassischen Schemas voran." Karl Schumann, 106. – Was Schubert und Liszt erfunden haben, wird zur Signatur der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden. „Unser größter Miniaturist in der Musik", so Nietzsche über Wagner. Gleiches ließe sich von Bruckner und Brahms sagen, auch sie musikalische Miniaturisten, die aus kleinsten Motiven monumentale Werke bauen. Die Modelle solcher motivischer Verdichtungen konnten sie bei den Protagonisten dieser musikalischen Miniaturisierungstechnik studieren, bei Schubert und Liszt. Vgl. Dahlhaus. Zur Problemgeschichte des Komponierens, in Dahlhaus 2003, S. 447ff.

51 So Elmar Budde, in Borris, 24. – Elfferding hat die Logik dieses Schubertschen Typus von Unendlichkeit in der Musik so beschrieben: „Kleinste harmonische Rückungen [...] führen in Verbindung mit der ständigen Wiederholung desselben Motivs zu jenem charakteristischen Gefühl des sich-Verlierens, einer Wanderung durch immer neue Tonräume, die nicht mehr der dramatischen Logik von Verwicklung und Zuspitzung zum Höhepunkt folgt."



Die Liebe liebt das Wandern, hören wir am Anfang der Winterreise, dieser Satz gilt der Geliebten, in deren Haus der Wind mit den Herzen spielt, wie es im nächsten Lied bitter heißt. Der Fremdling, der sich in die Winternacht aufmacht, zieht jedoch nicht zu einer andern hin:

> Mein Herz ist wie erfroren,
> Kalt starrt ihr Bild darin;
> Schmilzt je das Herz mir wieder,
> Fließt auch das Bild dahin.

Dieses Lied (Nr. 4) heißt *Erstarrung*, und das heißt, das Herz schmilzt nicht und das Bild bleibt.

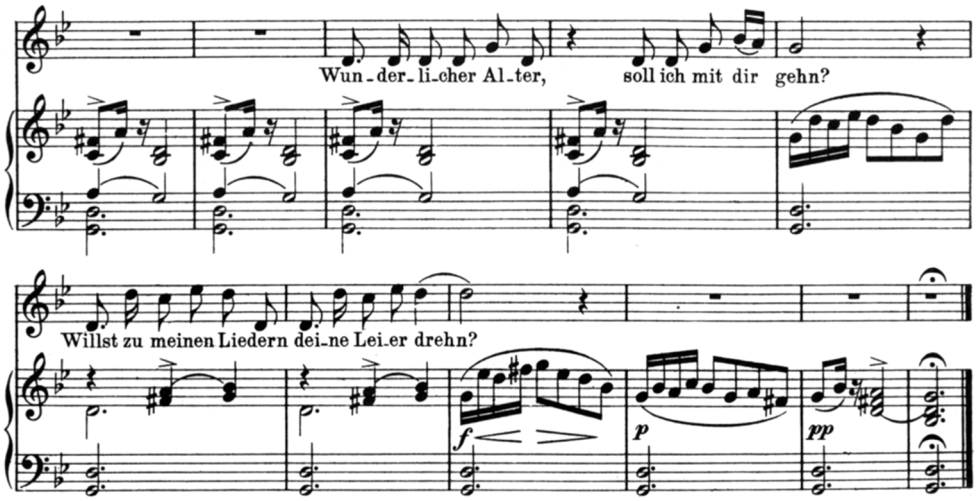
> Die runden Lindenbäume blühten,
> die klaren Rinnen rauschten hell,
> Und ach, zwei Mädchenaugen glühten! –
> Da war´s um Dich geschehn, Gesell!
>
> Kömmt mir der Tag in die Gedanken,
> möcht ich noch einmal rückwärts sehn,
> möcht ich zurücke wieder wanken,
> Vor ihrem Hause stille stehn.[53]

---

[52] Ich betone hier, daß man Schuberts Musik als ein Umkreisen hören kann, daß die Lisztsche Kompositionstechnik dagegen nicht einer zirkulären, sondern einer seriellen, dezentrierenden Logik folgt. Elfferding setzt dagegen einen anderen Akzent; daß man in der Schubertschen Umkreisungsbewegung einen modernen Typus des Umgangs mit dem musikalischen Material hören kann: das Herauslösen kleinster Motive aus den Funktionen und Kontexten, die sie traditionell, z.B. im Entwicklungsdrama der Sonate spielen mußten. – Die in meinem Text anschließende Argumentation dient methodisch als Illustration meiner These, nicht als Begründung, da ich zur Verdeutlichung der Schubertschen Kompositionsprinzipien Textvertonungen heranziehe, statt einer hier eigentlich geforderten Analyse seiner Instrumentalmusik.

[53] *Rückblick*, Winterreise Nr. 8.

Und so weiter. *Non so mai cangiar desio* – zu deutsch: Es ist und bleibt doch immer dieselbe Leier. Am Ende der Winterreise wird das auch offen ausgesprochen.



Und weil es immer dieselbe Leier bleibt, ist Schuberts Wanderer am Ende seiner Reise durch die Winternacht auch am Ende mit allen Träumen. „Die Winterreise ist eine Wanderung ohne Ziel, ohne Hoffnung und ohne Aussicht auf ein Entkommen.“[54] Der namenlose Wanderer weiß, was er verloren hat, zumindest glaubt er das zu wissen, und an dem hält er fest. Die Unendlichkeit der Schubertschen Musik ist die Unendlichkeit einer Melancholie, die sich in einem verlorenen Objekt festkrallt, und damit – paradoxerweise – dieses Objekt selbst in einen ewigen Besitz verwandelt.[55]

6.

Liszts Obermann fängt buchstäblich dort an, wo die Winterreise aufhört. Noch genauer: In Liszts Dreitonfigur sind Anfang und Ende der Winterreise in einer einzigen Formel verdichtet. Das Entscheidende ist jedoch nicht, daß diese Dreitonfigur auftaucht, das Entscheidende ist, wie Liszt damit umgeht. Es fängt wie zufällig an, genau wie Schubert; bei Liszt jedoch wird die Anfangsfigur zum Strukturkern einer Komposition, in der diese Figur immer neu gedeutet wird.[56] „Musik, sagt Liszt, „ist eine Folge von Tönen, die

---

54 Budde 29.

55 In der Melancholie wird das psychische Konstrukt des Verlorenen Objekts, das eine beständige Suchbewegung – das Begehren – antreibt, mit einem konkreten Objekt identifiziert und darin fixiert. Vgl. Žižek 140. – Natürlich erschöpft sich der Sinn der Winterreise nicht in dieser Deutung. Der Verlust der Geliebten verdichtet sich in der Winterreise mit einem anderen Verlust, der nicht von den Launen der Liebe abhängig ist. Man darf hier auch denken an den Wanderer-Rhythmus in *Der Tod und das Mädchen*, wo Schubert, anders als in der schlichten Metaphorik des Kirchenlieds – Wir sind nur Gast auf Erden / und wandern ohne Ruh’ / mit mancherlei Beschwerden / der ewigen Heimat zu –, den Tod mit dem Schritt des Wanderers daherkommen läßt.

einander begehren."[57] Die Logik dieses Begehrens entfaltet sich im beständigen Umschreiben dieser Anfangsfigur.[58]

Liszts Logik ist nicht die des hoffnungslosen Umkreisens eines verlorenen Objekts, Liszts Logik ist die des Weitergehens zum nächsten Objekt. Diese Logik trägt einen Namen: *Encore* – zu deutsch: *noch eine(r)* oder *noch einmal.* [59] *Encore*, das ist die kürzeste Formel nicht nur für Liszts Liebesleben, es ist auch die Formel für die unablässigen Motivverwandlungen in seinen Werken, und es ist die Formel für Liszts kompositorische Strategien insgesamt, die ihn zum radikalsten Zukunftsmusiker des 19. Jahrhunderts werden ließen.[60] *Encore:* Immer ein neues Objekt – das den Traum auch nicht erfüllen wird. Doch Liszts *Encore* ist mehr als eine Folge musikalischer Bilder und Szenen, Liszts *Encore* bewegt sich außerdem auf einer Ebene der reinen Ton-Buchstaben. Die klassische Variationstechnik, die Liszt vorgefunden hatte, klingt so, wie es in der Klavierstunde geübt wird: Eine Melodie wird vorgestellt und sodann umspielt. Liszts Virtuosität erlaubte ihm eine völlig neue Variationstechnik, nicht das Umspielen einer Melodie, sondern eine Neu-Inszenierung immer derselben Melodiegestalt, deren Intervallik unverändert bleibt, wodurch dieses Intervallmuster zum Strukturkern einer Komposition werden kann.

Im *Vallée d'Obermann* hat Liszt außerdem mit seiner Dreitontechnik der romantischen Figur des Wanderers eine zusätzliche Dimension gegeben: daß der Wanderer, während er allein von seiner Sehnsucht nach einem fernen Bild getrieben scheint, dabei gleichzeitig die ganze Zeit etwas *um*schreibt, eine Ton-Konfiguration, und das ist etwas, von dem der Wanderer ausgeht, ohne es zu wissen; was er einzig kennt, ist ein konfuser Ausgangszustand, ein Sehnen. In Liszts Transformationen zeigt sich, wie in der Suche nach dem Sehnsuchtsobjekt ein Muster entsteht, das sich allmählich in den verworrenen Spuren der Schritte abzeichnet. Die Suche nach dem Ur-Bild ist zugleich Umschreiben eines Ur-Textes – hier einer dreitönigen Ausgangsfigur –, der sich in den Umschriften, vielleicht, entziffern läßt.

---

56 Den Begriff des Strukturkerns entlehne ich der Wissenschaftslogik von J. D. Sneed. Der Strukturkern einer ausgereiften physikalischen Theorie ist für Sneed eine rein syntaktische Struktur – ein Satz mathematischer Formeln –, die in unterschiedlichen Modellen interpretiert werden kann. Analog nenne ich einen melodischen Strukturkern eine rein diastematische Struktur, die in unterschiedlichen harmonischen, rhythmischen und klanglichen Kontexten interpretiert werden kann. „Die Elemente der Musik – Harmonie, Rhythmus und Melodie (Diastematik) – waren für Liszt nicht bloße Teilmomente oder Dimensionen des Tonsatzes, sondern Faktoren, die unabhängig voneinander musikalischen Sinnzusammenhang zu stiften vermögen." Dahlhaus 2003, 640f. Eine erste Beschreibung der Lisztschen Thementransformation hatte 1911 Alfred Heuß geliefert. Er präparierte den Strukturkern der Bergsinfonie heraus, bezeichnete dieses rein diastematische Muster aber irreführenderweise als „Motiv", worunter man ein Gebilde mit festem Umriß versteht. Ein Strukturkern hat aber keine motivische Bestimmtheit, daher kann man ihn nicht als solchen hören oder spielen, sondern immer nur eine seiner Realisierungen.

57 Zit. bei Holschneider 7.

58 Das gilt auch für die Schubertsche Figur des Begehrens: „Es ist jeweils ein thematischer Zwerg, der sich auf die Reise macht, fast ein musikalisches Nichts, dem man zu Beginn kaum etwas zutrauen würde", so Elfferding.

59 *Encore* ist der Titel des Seminars XX aus dem Jahr 1972-73, in dem Jacques Lacan mit dem mathematischen Begriff der Kompaktheit zu fassen versucht, wie der unendliche Raum des Genießens seriell, durch eine endliche Anzahl von Objekten abgedeckt werden kann.

Die unablässige Neu-Inszenierung ein- und derselben Melodiegestalt, – das ist das Lisztsche Variationsprinzip, das er erstmals im *Obermann* realisiert hat und mit dem er später die *Divina Commedia*, *Faust* und *Hamlet* angehen wird, sein ganzes Projekt einer „Weltliteratur in Tönen". Und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wird sich ein anderer Komponist an Liszts Dreitontechnik erinnern und sie mit zwölf Tönen weiterführen.[61]

Die kompositorischen Labyrinthe, in denen Liszt sein Variationsprinzip realisierte, hat man erst im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts zu entschlüsseln gelernt, seit Carl Dahlhaus auf dem *Parnasso confuso* einige Wegweiser aufgestellt hat.[62] Kompositorische Labyrinthe, deren logische Struktur man seither mit der des Unbewußten vergleichen kann – wo ja auch die Axiomatik, die einem einzelnen Leben vorgeschrieben ist, sich erst in dem Maße entziffern läßt, wie sie sich in den Konfusionen dieses Lebens als deren verborgenes Zentrum realisiert.

7.

Bleibt eine letzte Frage: Wofür steht die Figur des Wanderers bei Liszt ? Eine Antwort finden wir in der *Gazette musicale*, Paris 1837: „Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer" schreibt Liszt dort, „glücklich, wer einmal durchzogene Pfade nicht nochmals durchirrt und wessen Fuß einmal zurückgelassene Spuren nicht wieder betritt. [...] Glücklich, wer den Tag nicht abwartet, an dem der liebeglühende Blick des geliebten Weibes nur mehr in stiller Gleichgültigkeit auf ihm ruht! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird. Dem Künstler

---

60 „Von den radikalen Errungenschaften der heutigen Musik sind nicht wenige auf den Notenblättern Liszts zur Welt gekommen", so der Komponist und Dirigent René Leibowitz 1951, zit. bei Karl Schumann, 100. Vgl. auch Norbert Naglers Artikel *Die verspätete Zukunftsmusik* in dem Franz Liszt gewidmeten Band der *Musik-Konzepte*, dem ein Satz von Bartòk als Motto voransteht: „Ich glaube, daß die Bedeutung Liszts für die Weiterentwicklung der Musik größer ist als die Wagners."

61 Nach H. Searle (1963) läßt sich die Lisztsche Thementransformation als Antizipation der Schönbergschen Dodekaphonie auffassen. „Both Liszt and Schönberg use a basic theme or series of notes in an endless variety of forms in order to promote the unity of the composition as a whole." zit. bei Boenke, 86. – Dahlhaus hat gezeigt, daß Schönberg nicht nur bezüglich der Ambivalenz der *double-fonction-form* (d.h. der Überlagerung von Sonatenhauptsatzform und Sonatenzyklus) sondern darüber hinaus auch in Bezug auf den dreifachen Formsinn der h-moll-Sonate von Liszt gelernt hat. Vgl. Dahlhaus 2003, 741 ff. – Wie wenig das Wissen über Liszts avantgardistische Formexperimente auch in professionellen Kreisen verbreitet ist, zeigt ein jüngst erschienenes Interview mit Daniel Barenboim: „Liszts vielleicht größtes Werk ist die h-moll-Sonate – und die ist gar nicht formell. […] Nein, ich glaube nicht, daß Liszt sich gefragt hat, wie er in einer Struktur frei sein kann, er hat seine eigene Freiheit, die sich in Improvisationen zeigt, in der Virtuosität, in unendlichen Tönen und Farben, strukturiert." *War Liszt ein Anarchist, Herr Barenboim?* Crescendo 07/2007, S. 51.

62 Liszts Musik sei, in einem unverächtlichem Sinne, gleichwohl für uns „Papiermusik", so Dahlhaus, denn „die antizipatorischen Strukturen wurden von Liszt an eine Sprache verschwendet, in der sie gleichsam erstickten." Dahlhaus bezieht sich u.a. darauf, daß Liszt in seiner Symphonischen Dichtung *Prometheus* den verminderten Septakkord, mithin ein harmonisch längst abgenutztes Material benutzte, um sich zur Idee eines dissonierenden Klangzentrums vorzutasten. Dahlhaus 1988, 410. Im *Vallée d'Obermann* findet sich ebenfalls dieser exzessive Gebrauch des verminderten Septakkords: Im dritten, quasi-Durchführungs-Abschnitt, werden zwei ganze Seiten vollständig aus verminderten Septakkorden montiert.

insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends auf Dauer niederzulassen. Ist er nicht immer ein Fremder unter den Menschen? Ist seine Heimat nicht anderswo? Was er auch tut, wohin er auch geht, überall fühlt er sich als ein Verbannter."[63]

Für Liszt ist der Künstler der Ortlose schlechthin.[64] Was ihn umtreibt, ist weder der Traum von der Rückkehr in die Heimat, noch der vom Einzug ins gelobte Land. Was ihn umtreibt, ist gar kein Traum, es ist nichts, was aus ihm kommt: „Nicht er [der Künstler] wählt das, was ihn ruft [*sa vocation*]", – so Liszt – „das was ihn ruft, bemächtigt sich seiner und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. Aber sein vollendetes Werk genügt ihm nur halb, und in seiner Unzufriedenheit würde er es vielleicht vernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene schmerzhaften Ekstasen zu versetzen, die sein Leben zu einem beständigen Streben nach einem unerreichbaren Ziel machen."[65]

Wenn Liszt vom Begehren der Kunst spricht, das den Künstler treibt, ist von einem Bedauern der Ortlosigkeit nichts zu hören. Gleichwohl kann man fragen, wie weit diese reine Affirmation des Wechsels tragen kann und wie weit sie Liszt getragen hat. In seinen letzten Werken treibt Liszt die harmonische Haltlosigkeit bis an den Rand der Atonalität, als erster propagiert er eine Art von harmonischem Nihilismus,[66] aber die Stücke, in denen Liszt diese Experimente durchführt, verraten nichts mehr von der Ekstase seiner frühen Kompositionen. Am Ende des Lisztschen Lebens steht sein Versuch, in der römischen Kirche Halt und Heimat zu finden, seine Kompositionen versinken in einer kahlen, bitteren Melancholie. Letztlich ist Liszt der Winterreise nicht entkommen.

Aber vielleicht kann man der Winterreise gar nicht entkommen, vielleicht kann man sie nur um*schreiben* oder *um*schreiben.[67] In Gustav Mahlers Liedern eines fahrenden Gesellen hören wir das Anfangsmotiv der Winterreise, in der aufsteigenden Version. Und im Rhythmus der wiederholten Akkorde tönt der Schritt nach, den Schuberts Wanderer gegangen ist. Daß der Schritt des fahrenden Gesellen aufwärts gerichtet ist, hat mit Optimismus nichts zu tun. Im Gegenteil: In Schuberts Musik gab es bei aller Verlorenheit noch einen Rest an Gehaltensein in der Kontinuität der Bewegung. In Mahlers Umschrift der Winterreise ist der musikalische Diskurs in Stücke zerbrochen.

---

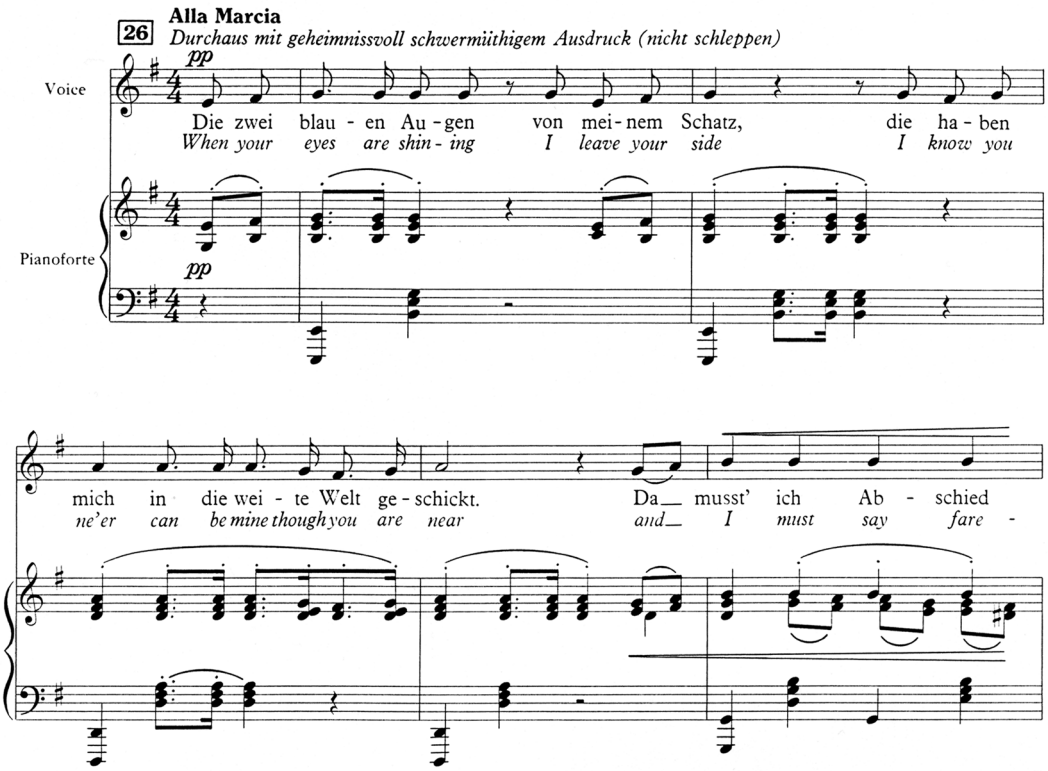
63 *Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst*; Liszt, Schriften I, 101 f. „Der Künstler lebt heute außerhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, das heißt das religiöse Element der Menschheit, ist aus unseren modernen Regierungen verschwunden." Ebd. 103.

64 Vgl. dazu den aktuellen Einwurf von Thomas E. Schmidt: *Mit der Rasierklinge ins Auge – Kunst ist Schock, Schmerz, Verweigerung* (Die ZEIT, Februar 2004): „Es bedarf einer gewissen kalkulierten Sturheit, um an einem starken alternativen Verständnismuster der Wirklichkeit zu arbeiten."

65 Liszt, Schriften, ebd; Übersetzung leicht geändert und gekürzt.

66 So Gerhard Koch in der FAZ, 30. April 2004.

67 Žižek (139) vertritt die These, die Melancholie sei vom Subjekt nicht zu trennen, anders gesagt, das Subjekt scheine einen melancholischen Kern zu besitzen, in dem die Verewigung des Verlusts eingeschrieben ist. Es gäbe dann einen Rest am Verlorenen Objekt, der sich nicht bewältigen läßt, der nicht in der Suchbewegung aufgeht; die Figur des melancholischen Begehrens ist damit beschreibbar als Umkreisen eines „körperlichen Absoluten"; anders gesagt als Identifizierung des Verlorenen Objekts – eines Konstrukts des Unbewußten – mit einem realen, fixen, körperlichen Objekt.



Mahler verband mit seinen Liedern, wie er einmal schrieb, den Gedanken, daß „ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und so vor sich hin wandert".[68] Komponiert hat er sie in der Zeit komponiert, als Liszts Leben dem Ende zuging, aber er hat nicht an Liszt angeknüpft, sondern an das, was Schubert sechzig Jahre zuvor hinterlassen hatte. Später kam einer, der sich ausdrücklich in Liszts Nachfolge stellte, als Pianist wie als Komponist: Ferruccio Busoni. Von ihm stammt der Satz: „Im letzten Grunde stammen wir alle von Liszt ab – Wagner nicht ausgenommen – und verdanken ihm das Geringere, das wir vermögen."[69] Dennoch gilt, daß Liszts Mißerfolg als Komponist genauso phänomenal gewesen ist wie seine Karriere als Klaviervirtuose. Bei der Uraufführung des Parsifal, 1882, soll Wagner zu Liszt gesagt haben: „Paß auf, gleich kommt etwas von Dir, ich habe Dich beklaut"; darauf Liszt: „Macht nichts, dann hört man es wenigstens einmal."[70] Im allgemeinen Bewußtsein hierzulande ist Liszt bis heute der Komponist einer Anzahl Virtuosenstückchen geblieben,[71] sowie einer Fanfare für Sondermeldungen, Meldungen von einer deutschen Wanderung Richtung Osten, die Dantes Inferno auf Erden Wirklichkeit werden ließ.

68 Mahler Briefe, zit. bei Hansen, 220. Noch zehn Jahre später bezeichnete Mahler sich selbst als fahrenden Gesellen. „Sein ‚Schicksal' […] hieß Johanne Richter, war Sopranistin am Hoftheater in Kassel und hatte am Jahresende 1884/85 die Verbindung zu Mahler gelöst. Ihr widmete er, ohne daß sie es hätte wissen lassen, den Lieder-Zyklus." Spaude, in Borris, 98.

69 Zit. nach Karl Schumann, 106f.

70 Vgl. Haschen, 198.

71 „Liszts Namen in einem musikwissenschaftlichen Seminar zu erwähnen, stieß, wie ich bezeugen kann, auf Hohngelächter und Entrüstung." Karl Schumann, 31.

Marie kehrte nach Paris zurück, als Liszt 1839 die Virtuosenkarriere begann, die ihn im Triumphzug durch Europa führen sollte. Die endgültige Trennung von Liszt zog sich noch einige Jahre hin, und auch sonst war es keine Heimkehr ins Glück. „Die Welt, die sie so schroff verlassen hatte, verzieh ihr nicht.“[72] Marie d'Agoult wird zum Fremdling in der Heimat, eine Schriftstellerin, die ihre Romane unter männlichem Pseudonym veröffentlicht, „ein neuer Mensch in einer neuen Welt“, wie sie in ihr Tagebuch schreibt.[73] Jahre später, in ihren Memoiren, hat sie eine Formel gefunden für das Lebensgefühl, das sie mit ihren Freunden in der romantischen Bewegung teilte, mit Chopin und George Sand, Delacroix und Liszt, das Lebensgefühl, für das Senancour ihnen im *Oberman* eine Sprache gegeben hatte: „Eine Glut,“ schreibt sie, „eine skeptische Not der Sinne und des Geistes, versetzte uns in eine mächtige Gärung, die bitter war von Trauer und Ironie.“[74]

---

72 So der Herausgeber ihrer Memoiren, vgl. D'Agoult, 13.
73 Ebd.
74 Ebd. 21; ich habe in dem Zitat „sie“ durch „uns“ ersetzt.

Literatur

D'Agoult, Marie: *Meine Freundschaft mit Franz Liszt.* Dresden 1930.

Barth, Paul: *Die Naturschilderung in Sénancours Obermann*. Halle 1911.

Boenke, Patrick: *Individualisierung von Harmonik im Schaffen Franz Liszts.* Magisterarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. (o.J.)

Borris, Sabine (Hg.): *„...ich bin ein Fremdling überall." Zum Wanderer-Zyklus des Berliner Philharmonischen Orchesters.* Berlin 1997.

Bouyer, Raymond: *Obermann. Précurseur et musicien. Un contemporain de Beethoven*. Paris. 1907.

Brendel, Alfred: *Nachdenken über Musik.* München 1992.

Budde, Elmar: *Franz Schuberts Winterreise – eine Wanderung durch die Nacht.* In: Borris, S. 23-33.

Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil.* Mainz 1970.

- ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* (Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6) Wiesbaden 1980.

- ders.: *Klassische und Romantische Musikästhetik.* Laaber 1988.

- ders.: *Ludwig von Beethoven und seine Zeit.* Laaber 2002

- ders.: *Gesammelte Schriften,* Bd. 6. Laaber 2003.

Danuser, Hermann: „Klaviersonate e-moll op. 90." In: Riethmüller, Dahlhaus, Ringer (Hrsg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke.* Band II. Laaber 1996. S. 25-34.

Dürr, Walther und Feil, Arnold: *Reclams Musikführer Franz Schubert.* Stuttgart 1991.

Elfferding, Wieland: *Schuberts Suche nach dem Atom. Die Entstehung der modernen Musik aus der Wiederholung.* In: FREITAG, 7.2.1997, S. 11.

Giraud. Pierre**:** *Liszt et la Rencontre de Senancour. Entre Crise Existentielle et Formation Intellectuelle. La Musique à Programme d'un point de vue Herméneutique. Vallée d'Obermann – 1835-1855.* (Thèse, Paris 2002).

Hansen, Mathias: *Reclams Musikführer Gustav Mahler.* Stuttgart 1996.

Härtling, Peter: *Der Wanderer.* Darmstadt 1988.

Härtling, Peter: *Schubert.* Hamburg-Zürich 1992.

Haschen, Reinhard: *Franz Liszt oder Die Überwindung der Romantik durch das Experiment.* Berlin 1989.

Helm, Everett: *Franz Liszt.* Reinbek 1972.

Holschneider, Andreas: *Was bedeutet uns Franz Liszt?* Göttingen 1977.

Kabisch, Thomas: *Liszt und Schubert.* München/Salzburg 1984.

Koch, Gerhard R.: *Veredelt das Gemüt mit himmlischen Harmonien von Händel.* FAZ, 30.4.2004, S. 53.

Liszt, Franz: *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult.* Herausgegeben von Daniel Ollivier. Berlin 1933.

Liszt, Franz: *Sämtliche Schriften I.* Wiesbaden 2000.

Mueller, Rena Charnin: „Liszt's Schubert Lieder Transcriptions." In: *Lieder von Fr. Schubert, für das Piano-Forte übertragen von Fr. Liszt.* (Reprint der Diabelli-Ausgabe von 1838) New York 1995.

Nagler, Norbert: „Die verspätete Zukunftsmusik", in: *Musik-Konzepte 12: Franz Liszt* (Hg. Metzger und Riehn). München 1980.

Oehlmann, Werner: *Reclams Klaviermusikführer,* Stuttgart 1967.

Rosen, Charles: *Musik der Romantik.* Salzburg 2000.

Rüsch, Walter: *Franz Liszts Années de Pèlerinage.* Bellinzona 1934.

Schärer, Irene: *Oberman. Lettres publiées par E.P. de Senancour. Versuch einer Analyse.* Zürich 1955.

Schmidt, Thomas E.: *Mit der Rasierklinge ins Auge.* In: Die ZEIT Nr. 8, 12. Februar 2004. S. 37.

Schumann, Karl: *Das kleine Liszt-Buch.* Salzburg 1974.

Senancour, Etienne Pivert de: *Oberman. Roman in Briefen.* Aus dem Französischen von Jürg Peter Walser. Frankfurt/M. 1982.

Senancour, Etienne Pivert de: *Obermann.* Edition critique par Gustave Michaut. 2 Bde. Paris 1912.

Sulyok, Imre u. Mezö, Imre: Vorwort zu *Années de Pèlerinage, Première Année – Suisse.* Bärenreiter-Verlag Kassel und Editio Musica Budapest, Gemeinsame Ausgabe 1976.

Walker, Alan: *Franz Liszt The Virtuoso Years 1811-1847.* London 1989.

Walser, Jürg Peter: *Nachwort des Übersetzers zur deutschen Ausgabe des Oberman.* 1982.

Žižek, Slavoj: *Das fragile Absolute.* Berlin 2000.

Was das Werk denkt

*Joëlle Naim (Paris) im Gespräch mit Gerhard Herrgott**

Zunächst einmal: Welche Bezeichnung wäre eigentlich am treffendsten für die Art von Darbietung, die du entwickelt hast: Vortrag? Performance? Theoretisiertes Konzert? Musikalisierter Vortrag?

Meine Präsentationen bewegen sich zwischen Vortrag und Konzert, es gibt Performance-Elemente darin, meine Gedanken zur Musik stützen sich auf philosophische und psychoanalytische Theorien und in der Montage versuche ich, musikalischen Prinzipien zu folgen. Ich habe bisher keinen Begriff gefunden, der wirklich trifft, was ich da mache. Aber alle Ausdrücke, die du angeführt hast, beschreiben einen Aspekt davon.

Ist das also etwas völlig Neues?

Es gibt kommentierte Konzerte und Programme, in denen etwa Musik und Literatur zusammen dargeboten werden, aber das ist meist weit entfernt von dem, was ich versuche. In meinen Vorträgen am Klavier versuche ich Kommentar und Musik auf eine Weise zu montieren, die künstlerischen Prinzipien folgt, so daß durch die Montage ein neues Objekt entsteht, das einen ästhetischen Wert hat und Emotionen auslösen kann.

Kannst du dieses neue Objekt beschreiben?

Mein Ausgangspunkt ist ein Klavierwerk von Rang, das als rätselhaft gilt: man nimmt an, daß es darin einen bedeutsamen Inhalt gibt, den man aber nur schwer fassen kann. Das gibt mir die Hoffnung, fündig zu werden, wenn ich eine Tiefbohrung anstelle. In meinen Vorträgen konfrontiere ich das Publikum dann mit drei verschiedenen Hörweisen.

Das erste Hören bereite ich so vor, wie es bei den sogenannten Gesprächskonzerten üblich ist; ich schildere biographische und historische Umstände, unter denen die Komposition entstanden ist. Für das Liszt-Programm, die *Wanderer-Fantasien,* habe ich aus den *Années de Pèlerinage* das *Vallée d'Obermann* ausgewählt, Liszts musikalische Reflexionen zu dem Briefroman *Oberman* von Senancour, einem Kultbuch der französischen Romantiker – Delacroix hat das damals zu seinem Lieblingsbuch erklärt, Liszt und Marie d'Agoult haben es verschlungen in der Zeit, als sie sich kennenlernten. Als

* Das Interview wurde im Mai 2005 in französischer Sprache geführt und von mir zwei Jahre später ins Deutsche übertragen. Ich habe die Gelegenheit genutzt, einige Formulierungen zu präzisieren.

die katholisch verheiratete Marie dann drei Jahre später ihre Familie verließ, um mit Liszt in die Schweiz zu gehen, war das im Paris der 1830er Jahre ein riesiger Skandal, und Liszt schrieb das *Vallée d'Obermann* just in dieser Zeit, als er – mit 25 Jahren – die Gräfin d'Agoult auf diese verwegene Art aus Paris entführt hatte. Also ich liefere ein bißchen historischen, biographischen, literarischen Kontext, Sachen, die du in jedem guten Konzertführer findest – und dann spiele ich das Stück. Das ist das erste Hören.

Für das zweite Hören lege ich die musikalische Struktur auseinander. Ich führe die zentralen Themen vor und zeige Verbindungen zu anderen Stücken bei demselben und bei anderen Komponisten. Das zweite Hören beruht mithin auf einer zugleich linearen und vertikalen Lektüre des Werkes. Ich lese die Hauptmomente des Werkes linear, in der vom Komponisten vorgegebenen Reihenfolge, und sammle dabei Assoziationen. Beim *Vallée d'Obermann* gehört dazu ein impliziter Verweis auf die *Winterreise*; das dreitönige Anfangsmotiv, das für Liszts Stück zentrale Bedeutung bekommt, verdichtet Anfang und Ende der Winterreise in einer knappen Formel. Es gibt im *Vallée d'Obermann* weitere Anspielungen auf Schuberts Werk, an das Liszt ja generell stark angeknüpft hat. Schuberts Ruf war damals noch nicht über den eines Wiener Lokalkomponisten hinausgekommen. Liszt war es, der dem europäischen Musikpublikum von Portugal bis Rußland Schubert vorgestellt hat, indem er seine Klaviertranskriptionen von Schuberts Liedern präsentierte; diese Bearbeitungen waren ein riesiger Erfolg, auch für die Verleger, sie galten als die Highlights der Lisztschen Klavierabende und wurden vom Publikum ständig verlangt. Liszt klagt zwar bisweilen darüber, wie oft er die Erlkönig-Stute besteigen müsse, aber genau so hat Schuberts Weltruhm angefangen.

Solche Assoziationen wie die zur *Winterreise* ordnen sich entlang einer zum syntagmatischen Verlauf vertikalen, der paradigmatischen Achse, um es in den Termini von Roman Jakobson zu sagen. Diese Assoziationen sehe ich als strukturell an, d.h. die chronologische Ordnung der Dinge ist hier nicht entscheidend. Man kann das *Vallée d'Obermann* beispielsweise auch mit Liedern von Gustav Mahler in Beziehung setzen. Liszt konnte sie nicht kennen, und auch Mahler hat wohl kaum an Liszts Stück gedacht, als er seine *Lieder eines fahrenden Gesellen* schrieb; aber dennoch gibt es eine Beziehung zwischen beiden Werken. Man kann das *Vallée d'Obermann* dann in diesem Rahmen hören – eingespannt zwischen der Schubertschen Winterreise und Mahlers Umschrift der Winterreise, dazu kommen noch Anspielungen auf das Spätwerk von Beethoven. Für mich gehören diese Assoziationen zu der Struktur, in die sich das Werk einfügt. Es geht hier nicht darum, was Liszt oder was Mahler gedacht haben, sondern um das, was das Werk denkt.

Am Ende des Abends, wenn ich das Stück dann noch einmal spiele, haben die Hörer die Chance, es anders wahrzunehmen als am Anfang; sie können die Komposition klarer verfolgen, weil der Formverlauf vor ihnen aufgeblättert worden ist, gleichzeitig sind die Hauptthemen in weitere Kontexte eingefügt worden. Die Methode ist wohlbekannt, ich habe sie der Freudschen *Traumdeutung* entliehen. Um den Traumtext zu entziffern,

versammelst du Assoziationen zu jedem seiner Einzelelemente, und wenn du den Traum dann mit all diesen Assoziationen erzählst, kannst du eine zweite Geschichte hören, die sich unter der verworrenen oder auch scheinbar glatten Oberfläche des Traumtextes abzeichnet. Dasselbe kann mit einem musikalischen Werk geschehen: es gibt einen linearen Klangverlauf, der scheinbar glatt sein kann, wie es bei fast immer Mozart der Fall ist, oder offensichtlich verworren, wie z.B. in Schumanns fis-moll-Novellette, einen Klangverlauf, den man irgendwie versteht oder auch gar nicht, das ist die manifeste Geschichte, wie beim Traum; und dann gibt es, im Traum wie in der Musik, latente Sinnverläufe, die man allein durch lineares Hören nicht erfassen kann.

„Was das Werk denkt" – Kannst du mehr dazu sagen?

Es spielt keine Rolle – wie Musikologen in ähnlichen Fällen nachzuweisen versuchen – ob Liszt wirklich an Beethovens späte Sonaten „gedacht" hat, als er das Obermann-Tal komponierte. Er kannte sie natürlich, schließlich war er der erste, der diese als bizarre Verrücktheiten geltenden Werke in seinen Klavierabenden zu präsentieren wagte. Den Anfang von *Obermann* kann man als – vielleicht unbewußten – Kommentar zur e-moll-Sonate von Beethoven ansehen. Aber es läßt sich da noch viel mehr sehen und hören, als nur den Kommentar eines Nachgeborenen. Man kann eine *Differenz* hören. Die beiden Werke kommentieren sich gegenseitig, das Stück von Liszt reagiert auf die Sonate von Beethoven, und umgekehrt läßt Beethovens Sonate die Neuerungen hervortreten, mit denen Liszt im *Vallée d'Obermann* experimentiert hat. Wenn man ein Stück derart in musikalische Nachbarschaften einbettet, verändern diese das Hören ganz anders, als wenn man es nur vor dem Hintergrund eines mehr oder weniger stummen inneren musikalischen Wissens hört. Denn ich nenne diese Bezüge nicht nur, im Laufe des Abends spiele ich das alles, sämtliche Assoziationen, die Beethovensonate, die Anknüpfungen an die Wanderer-Fantasie, irgendwann steht eine Sängerin auf und singt Lieder von Schubert und von Mahler. Ich konfrontiere das Publikum mit der *Winterreise*, ich will sagen, nicht nur mit der Erinnerung daran, daß es etwas gibt, was so heißt, sondern mit der Musik, in einer Interpretation, die ich mit der Sängerin sehr genau probe, weil ich will, daß sie einen ganz bestimmten ästhetischen Wert in die Performance einbringt.

Wieso hast Du Dich für eine so ausgeklügelte Struktur entschieden?

Das Ausgeklügelte liegt zunächst bei dem Stück, das ich vorstelle, und meine Art der Präsentation versucht das verständlich zu machen. Im *Vallée d'Obermann* finden wir ein Motiv aus drei Noten, daraus hat Liszt, in einer extremen Ökonomie der Mittel, seine ganze Komposition gebaut, nach einer Methode, die heute *Thementransformation* genannt wird. Das ist Liszts Beitrag zur Kompositionsgeschichte – ein Beitrag, der ein Jahrhundert lang überhaupt nicht gesehen wurde. Liszt ist als Komponist völlig verkannt, ja verachtet gewesen, er war begraben unter der *Lisztomania*, dem Bild des exzessiven

Virtuosen und Popstars. Aber er hat seine aberwitzige Karriere nach acht Jahren von einem Tag auf den andern abgebrochen; danach hat nur noch Benefizkonzerte gespielt und komponiert. Seine Kompositionen sind aber beim Publikum nicht angekommen, es war ein grandioser Mißerfolg, ebenso grandios wie seine Karriere als Klaviervirtuose. Erst im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts hat man begonnen, die Tiefe der Lisztschen Kompositionen zu verstehen.

Wir haben von der paradigmatischen Lektüre gesprochen. Du hast auch eine syntagmatische Lektüre.

Das Syntagma, sprich: der Verlauf der Komposition, ist bei Liszt in seiner Logik nicht direkt nachvollziehbar, auch für den musikalisch Gebildeten ist das viel weniger zugänglich als etwa Beethoven, ausgenommen dessen Spätwerk; manchmal muß man Liszt zuerst lesen, um ihn hören zu können. Und oftmals ermöglicht erst das Studium der Partitur bestimmte Assoziationen und die paradigmatische Auffächerung der einzelnen Themen. Das so gefundene Spektrum der musikalischen Assoziationen verändert dann den Kontext des linearen Hörens. Und das ist schon das Maximum dessen, was man machen kann. Man kann eine Komposition nicht *erklären* und es gibt auch kein *quod erat demonstrandum*. Man kann lediglich einen Raum öffnen, in dem die musikalische Sprache anders vernommen wird: das Hören wird verschoben, es wird an einen anderen Schau- oder Hörplatz gerückt. Selbstverständlich hört man beim dritten Hören *mehr* als zuvor, der Professor für Musiktheorie ebenso wie der Musikliebhaber. Aber gleichwohl wirst du das Stück nicht „verstanden" haben. Das ist wie beim Traum – du hast das Gespinst deiner Assoziationen angereichert, hast eine zweite und dritte mögliche Lektüre entdeckt, siehst besser, wie der Traum in die symbolischen Gestalten deiner Lebensgeschichte eingewoben ist, aber vollständig verstehen wirst du den Traum nie. Ganz ebenso wird das mit Assoziationen aufgeladene Musikstück weitere Assoziationen in deinem Wissen und in deinem musikalischen Speicher aufrufen und so wird es auf viel reichere Weise zu dir und in dir sprechen. Bei aller Präzision, mit der ich die musikalische Struktur darzulegen suche – das ist und bleibt das Unbestimmte in meiner Performance. Ich lasse das Hören frei. Am Ende steht kein Resumé, keine Botschaft, keine Gebrauchsanweisung. Nicht der Dichter spricht, sondern das Werk.

Der Traum erzählt eine Geschichte, gebrochen, gewiß, und komplex, aber dennoch eine Geschichte. Musik, soweit ich weiß, erzählt keine Geschichten. Was also hebst du mit deiner Performance ins Bewußtsein?

Der Traum hat eine manifeste Seite; da erzählt er eine Geschichte, ein wenig seltsam, aber doch so etwas wie eine Geschichte. Bei der Musik gibt es auch so eine oberflächliche Narrativität: es gibt langsame Bewegungen, dann wieder schnelle, die du interpretieren und psychologisch färben kannst. Damit bekommst du auch eine Geschichte, die

natürlich recht allgemein bleibt, eine Folge von Klischees. Im *Vallée d'Obermann* ginge das so: Am Anfang steht ein Dämmerzustand, sehr gedrückt, melancholisch, es werden Sehnsüchte nach etwas Anderem wach, dann geht alles drunter und drüber, schließlich kehrt eine Befriedetheit ein, die jetzt aber nicht mehr melancholisch ist und sich bis zur Ekstase steigert, bevor am Ende alles zusammenstürzt und das Ganze in Frage gestellt wird. So was kann man machen, vor allem bei den Romantikern, für die Komponieren ausdrücklich Erzählen war, speziell bei Schumann – man denke an die „Novelletten" – und bei Liszt mit seinen „Sinfonischen Dichtungen"; für Chopin gilt das nicht, dessen kompositorische Strategien sind viel rätselhafter. Mit meiner Leseweise, die du ausgeklügelt nennst, versuche ich, eine ungehobene Narrativität – wenn man das noch so nennen kann – dieser Werke freizulegen, etwas, das nicht als Abfolge von Affekt-Klischees schreibbar ist. Der Komponist ist vielleicht tatsächlich durch eine Geschichte inspiriert, so wie Liszt durch den Roman von Senancour, und es ist tatsächlich nicht schwer, die erzählerischen Momente im *Vallée d'Obermann* aufzuzeigen. Aber indem er diese Momente musikalisch in Szene setzt, schafft Liszt eine Struktur, die in seiner erzählerischen Absicht nicht aufgeht, eine Narrativität zweiter Ordnung, die seine Kontrolle und selbstverständlich auch die meinige überschreitet. Ich stelle mir wirklich nicht vor, daß ich daherkomme und das Geheimnis des Werkes enthülle. Eher bin ich dem Werk gegenüber in der Lage eines Psychoanalytikers: ich versuche, es zum Sprechen zu bringen und dabei etwas finden zu lassen – nach der klassischen Methode: mithilfe von Assoziationen, deren sich der Komponist nicht notwendigerweise bewußt gewesen ist und solchen, die noch gar nicht möglich waren, wie die zu Mahlers Liedern. Liszt konnte beim Komponieren nicht alle möglichen Assoziationen haben; er hatte diejenigen, die ausreichend waren, um die Komposition zu verfassen; aber die Struktur, die er geschaffen hat, ist reicher an Sinnmöglichkeiten als seine Gedanken es sein konnten. In der Performance versuche ich etwas vom Subtext des Werkes hörbar zu machen, etwas vom latenten Text des Traums, den das Stück träumt.

Ein Pianist interpretiert das Werk eines Komponisten. Dieser Interpretation im landläufigen Sinne fügst du eine theoretische Lektüre hinzu. Spielt deine Interpretation also auf mehreren Ebenen?

Ich füge eine theoretisch inspirierte Lektüre hinzu, aber auch eine Form. Daß man Werke anderer Komponisten *hört*, ist Teil meiner Liszt-Interpretation; ich zitiere nicht Schubert, ich lasse seine Lieder erklingen. Die Interpretation auf mehreren Ebenen, wie du sagst, das ist die paradigmatische Lektüre, die ich in die Musik einmontiere; das ergibt insgesamt ein neues Syntagma.

Zunächst gibt es eine musikalische Interpretation im klassischen Sinn: ich spiele das Stück, als Pianist-Interpret. Zweitens liefere ich einen wissenschaftlichen Kommentar: ich gehe auf das ein, was die Musikwissenschaft über das Werk zu sagen weiß. Als Drittes versuche ich eine paradigmatische Lektüre des Werkes nach dem Modell der

Traumdeutung. Die geht in doppelter Weise über den heutigen musikwissenschaftlichen Diskurs hinaus: erstens mit Assoziationen, die nicht unbedingt musikhistorisch nachweisbar sind und manchmal gar nicht sein können, wenn sie, wie im Falle von Mahler, nachzeitig sind; das ist mir aber egal – mich interessiert einzig, ob diese Assoziationen etwas ausleuchten, was man so noch nicht gesehen und gehört hat. Weiterhin stütze ich meine Interpretation stark auf die Lacansche Theorie der Psychoanalyse. Die ist in der Musikwissenschaft noch so gut wie gar nicht angekommen, obwohl sie in der Literaturwissenschaft bereits seit Jahrzehnten rezipiert wird. Die Schwierigkeit, einen Zugang zu Lacans Theorie zu bekommen, ist bekannt; aber auch davon abgesehen findet man nicht leicht Anknüpfungspunkte zwischen Psychoanalyse und Musik. Es gibt da eine bemerkenswerte Tatsache, zu der ich noch nie einen vernünftigen Satz gehört habe: Freud hat nicht die Literatur und nicht die bildende Kunst, wohl aber die Musik aus seinen Schriften und Vorlesungen vollständig ausgeklammert. Dasselbe gilt für Lacan. Es scheint einen Abgrund zu geben zwischen der Musik und der psychoanalytischen Theorie (ich spreche nicht über jene psychologisierenden Lektüren, die Verknüpfungen herstellen zwischen Ereignissen im Leben des Komponisten und musikalischen Verläufen, und aus denen man nie etwas über das jeweilige Stück erfährt, was man nicht schon vorher wußte). Dabei gibt es zahllose Anspielungen auf die sprachliche Struktur des Unbewußten bei Lacan, die sie der Sprache der Musik verwandt erscheinen läßt. Es handelt sich um eine andere Grammatik, in beiden Sprachen.

Ich versuche, die Verbindung zwischen Musik und Psychoanalyse auf einer methodischen Ebene herzustellen. Die paradigmatische Lektüre, die ich der Traumdeutung entliehen habe, entspricht nicht den Normen des (musik-) wissenschaftlichen Diskurses. Eine solche Lektüre öffnet Türen, aber sie liefert nicht unbedingt Thesen; die Sinnschichten, auf die man dabei stößt, lassen sich nicht immer in theoretischen Termini zusammenfassen. Der paradigmatische Raum ist zu heterogen, zu weit aufgefächert, als daß man ihn vollständig in Theoremen komprimieren könnte. Das ist die dritte Interpretationsschicht.

Die vierte ist die Montage selbst: welche Ausschnitte aus dem Werk nehme ich, wieviele Takte, wo setze ich ein, wo setze ich die Schnitte? Wie ordne ich Musik und Text an? Das ist wie beim Film, die Übergänge stellen jedesmal Fragen. Schneide ich die Musik ab oder spreche ich in einen Klang hinein? Montiere ich Musiken kommentarlos hintereinander? Setze ich ein Thema aus Redukten zusammen, beginnend etwa mit der Melodie allein, dann harmonisiert oder dieselbe Melodie anders harmonisiert? Die Müh-Seligkeit meines Schreibens liegt darin, die ganzen Elemente anzuordnen, musikwissenschaftliche, literarische, biographische und philosophische Texte und dazu das musikalische Material: Das Stück, die Ausschnitte, die eben genannten Redukte oder auch Neukombinationen: ich produziere etwa ein Amalgam aus dem Kyrie der h-moll-Messe von Bach und einer Novellette von Schumann, um deren strukturelle Ähnlichkeit zu verdeutlichen. Natürlich

kann man das auch in musiktheoretischen Kategorien darlegen, aber genau das ist es, was ich vermeiden will; ich ziehe vor, es hörbar zu machen.

Die künstlerische Dimension meiner Arbeit sehe ich vor allem in dieser Montage. Ich produziere ein neues Syntagma, wobei ästhetische, musikalische, philosophische und psychoanalytische Erwägungen hineinspielen. Auf den ersten Blick erscheint das wie eine ziemlich aufwendige Interpretation eines Stückes, aber es geht doch darüber hinaus. Wenn ich Liszt mit Schubert konfrontiere, dann versuche ich damit, gegensätzliche *Figuren des Begehrens* aufzuzeigen: dem endlosen Kreisen um dasselbe Objekt bei Schubert steht gegenüber ein immer-zum-nächsten-Objekt-Weitergehen bei Liszt; man kann dabei an Liszts Liebesleben denken aber vor allem bezeichnet das die Struktur seiner Kompositionen, die als unaufhörliche Metamorphosen konzipiert sind. Hier dient das *Vallée d'Obermann* dazu, einen musikanalytischen Vergleich zu illustrieren. Aber dann, nachdem ich aufgezeigt habe, wie unterschiedliche Figuren des Begehrens unterschiedliche Musik generieren, spiele ich das *Vallée d'Obermann* – und dann wird der Vergleich das Werk erhellt haben, man wird es anders hören.

Die Form des klassischen Konzerts, mit seinem Ritual des linearen und stummen, manchmal fast religiösen Hörens, wird durch deine Form des Konzertvortrags aufgebrochen. Du läßt auch die musikalische Imprägnierung nicht ungestört, dieses gefühlsmäßige Zuhören, das für den Laien beruhigend ist: die intime Beziehung zu einem Werk, das dich fortträgt, das dir erlaubt, die Gedanken schweifen zu lassen und zu träumen. Das ist nicht ohne, es kann den Hörer verwirren und stören.

Nach dem ersten linearen, nicht-unterbrochenen Vorstellen der Komposition konfrontiere ich das Publikum mit dem paradigmatischen Hören und mit der Spannung, die dadurch entsteht, daß ich das Stück jetzt nur noch in Ausschnitten spiele. Die *spiele* ich aber wirklich, ich zitiere sie nicht nur beiläufig, ich präsentiere sie mit der ganzen Liebe, die ich diesen Fragmenten geben kann. Ich will auch in diesen Teilstücken die Musiksprache wirken lassen, damit sie uns an ihren Ort bringt, einen Ort, den wir nicht kennen. Dann breche ich ab und spreche weiter. Sicher stört das. Man hat mir oft gesagt: „Es ist schade, daß du unterbrichst, man möchte am liebsten die Musik weiter hören." In dieser Phase ist die Konstruktion am gespanntesten, es kann vorkommen, daß ich Dutzende Male zwischen Text und Musik hin- und herwechsle. Das dritte Hören, am Ende, ist wieder linear, aber jetzt es ist getragen von dem Gewebe aus Kommentar und Musikfragmenten. Dieses Hören ist mit Sicherheit gegenüber dem ersten linearen Hören verschoben, manchmal sehr bedeutend. Mir sagen Leute, sogar bei sehr bekannten Werken: „Es ist, als ob ich das Stück zum erstenmal gehört hätte." Da geschieht eine Art Transgression.

In der heutigen Musik und bildenden Kunst sind die Produktionen weniger kodifiziert, daher weniger zugänglich, scheint mir. Jeder Künstler muß in jedem Werk, in jeder Installation, die Produktion des Sinns immer aufs Neue erfinden. Das muß störend sein für ein melomanes Publikum, das sich bei der Musik analphabetisch fühlt, wie einer Fremdsprache gegenüber. Die Musik (zumindest die instrumentale) ist extraverbal; man „versteht" sie nicht, gleichwohl berührt sie uns. Du brichst diesen empfindsamen Einklang mit der Musik auf. Wendet sich deine Performance also an eine Elite, an Eingeweihte? Kann jemand, der diese intellektuelle und musikalische Kultur nicht hat, deine Vorträge schätzen?

Meine Vorträge wenden sich nicht an Spezialisten, aber sie sind auch für Spezialisten. Ich versuche aus der Einmischung von Psychoanalyse und Philosophie in das Konzertritual eine Kunstform zu schaffen. Das Ideal dafür finde ich auf einem ganz anderen Gebiet, bei Alfred Hitchcock. Hitchcock, das ist populär; jeder kann einen Hitchcock-Film ansehen und genießen. Aber auch ein Philosoph wie Slavoj Žižek konnte sich auf die Hitchcock-Filme stützen, um die Theorie von Lacan zu illustrieren. Ein Film von Hitchcock spielt auf sämtlichen intellektuellen Niveaus.

Die Kunst, die ich anstrebe, soll nicht esoterisch sein, sondern Zuhörern auf allen Niveaus ihres Wissens über Musik etwas sagen. Deshalb vermeide ich musiktheoretische Terminologie. Damit die Vorträge für alle zugänglich sind, für Musiktheorie-Professoren ebenso wie für Leute, die einfach gern klassische Musik hören. Ich gebe zu, die Erfahrung hat gezeigt, je kultivierter ein Publikum ist, desto mehr ist es von meinen Vorträgen angetan. Aber das ist normal. Lacan schreibt für die *jouissance,* das Genießen, manchmal *j'ouis-sens*: ich höre Sinn. Der *jouissance,* die von der Musik direkt in uns ausgelöst wird, füge ich möglichst viel *j'ouis-sens* hinzu und versuche, beide Arten der *jouissance* in der Spannung, die sie zueinander haben, vibrieren zu lassen. Natürlich sind diese Vibrationen um so stärker, je mehr Sinn-Saiten beim Zuhörer vorhanden sind, die angestoßen werden können.

Gleichwohl: meine Vorträge sind auch denen zugänglich, die nicht gewohnt sind, anderthalbstündige Vorlesungen zu hören. Daß ich viel Musik einstreue, macht das Zuhören, in einer Hinsicht jedenfalls, leichter. Andererseits versuche ich, sehr viel in diese Vortragskonzerte zu packen: ich baue sie bewußt so dicht, daß man unmöglich alles auf einmal erfassen kann.

An dieser Dichte liegt mir – nicht aus intellektueller Arroganz oder weil ich schwer zugänglich sein will wie Lacan. Ich war Mathematiker und werde es immer ein bißchen bleiben, und von daher tue ich wirklich alles, um Dinge so klar wie möglich darzustellen. Aber andererseits halte ich daran fest, dass man sehr viel Sinn auslegen muß, will man einen Raum schaffen, in dem ein Musikstück von Rang adäquat gehört werden kann. Meine Vortragskonzerte reflektieren die semiotische Struktur eines Musikstücks, das ebenfalls zu reich ist, als daß man es in einem einzigen linearen Hören erfassen könnte; daher ist man gezwungen, ein zweites Mal oder noch öfter zu hören. Aber diese Dichte gibt auch Freiheit: Der semiotische Raum ist so dicht besetzt, daß dem Hörer gar nichts

anderes übrig bleibt, als seinen eigenen Weg hindurch zu finden, sich seinen eigenen Hörraum zu schaffen.

(…)

Deine Performance erlaubt also, besser zu verstehen, wie ein musikalisches Werk Sinn produziert?

Ich hoffe. Tatsächlich war das vor etlichen Jahren mein Ausgangspunkt. Ich hatte, sagen wir, pädagogische Ideen im Kopf. Ich habe viel gelehrt in meinem Leben, in Mathematik, in Philosophie, und tue es noch, am Klavier. Aber das ist nicht mehr die Hauptsache. Ich verrate dir ein kleines Geheimnis: Ich rede manchmal ein bißchen so, als würde ich den Sinn des Stückes erklären; ich tue naiv. Aber das ist nur ein Trick, das soll für Spannung sorgen. Tatsächlich bin ich sicher, daß das, was ich etwa zu Chopins *Barcarolle* gesagt habe, nie zuvor mit der Barcarolle verbunden worden ist, und daß das auch nicht der *Sinn* der Barcarolle ist, der in ihr enthalten war, wie ein Baby, das man herausholen kann und dann jedermann zeigen: „Schaut mal, was da drin war."

Ich tue so, als triebe ich Hermeneutik, und ein bißchen stimmt das auch, aber in der Hauptsache konstruiere ich etwas, einen Sinn, der mit der Barcarolle verbunden werden kann. Ich hoffe natürlich, daß ich dem Werk damit keine Gewalt antue, ich versuche, seine Strukturen wirklich gut zu lesen. Dennoch: ich füge Sinn hinzu, und die Frage ist, ob die *Barcarolle* diesen neuen Sinn zuläßt; wenn ja, kann es nachträglich scheinen, als sei er ihr innewohnend gewesen. Es ist ähnlich wie bei Sokrates: durch die Art der Befragung wird ein Wissen konstruiert, das vorher nicht da war, und hinterher scheint es, als ob dieses Wissen auf irgendeine Weise bereits latent vorhanden gewesen wäre. Aber auch die Hermeneutik ist eine Produktionsmethode, auch wenn sie es selber nicht weiß, Hermeneutik ist keine Hebammenkunst. Meine Vorträge enthüllen nicht, was Chopin oder Liszt im Kopf hatten, als sie ihre Werke schrieben. Ich bin kein Detektiv und kein Medium, das Zugang zu den geheimen Gedanken der Meister hat. Wenn ich auf die Weise über die Werke spreche, wie ich es tue, wenn ich sie zerlege und die Fragmente so und so anordne und in neue Kontexte einmontiere, dann konstruiere ich etwas. Sicher: das Musikstück muß diesen Bau tragen, aber die Architektur stammt von mir.

Auf dem Gebiet der klassischen Musik scheint mir, daß du, indem du die Einheit des Werkes aufbrichst, eine sehr moderne Form erfindest: diese Montage aus konzertmäßiger Interpretation und einem vieldimensionalen intellektuellem Diskurs; ein künstlerisches Gewebe, erhellt durch die Kulturwissenschaften, wenn ich so sagen darf.

Mich interessiert, ein scheinbar bekanntes Werk in einen neuen intellektuellen Raum zu stellen, indem ich die Komplexität des darin enthaltenen kompositorischen Denkens freilege. Diese Komplexität messe ich an derjenigen einiger avancierter gegenwärtiger Theorien. Mit einem theoretischen Rüstzeug von dem Reichtum und der Tiefe, wie es bei

Lacan zu finden ist, wird man die letzten Sonaten von Beethoven auf andere Weise lesen können, als wenn sich die theoretischen Kategorien auf dem Niveau der Alltagspsychologie bewegen. Ich wähle Kompositionen, die in ihrer Zeit avantgardistisch waren und damals nicht verstanden wurden und die vielleicht auch heute nicht besonders gut verstanden werden, obwohl sie viel gespielt werden – vielleicht hat man sich einfach nur an sie und dieses verständnislose Hören gewöhnt. Diese Stücke kann man auch heutzutage noch als avantgardistisch wahrnehmen, statt sie als Zeugnisse vergangener Epochen abzutun. Chopin hat sein spätes Œuvre von einem Ort aus geschaffen, an dem für ihn Gott tot war, ein halbes Jahrhundert bevor Nietzsche seinen Zeitgenossen verkündet hat, daß der Himmel über Europa eingestürzt ist. Chopins Spätwerk ist bereits in diesem Geist komponiert, die *Barcarolle* ist prä-nietzeanisch – vielleicht hat Nietzsche deshalb so für sie geschwärmt – das sieht man erst recht im Vergleich mit der Welt Bachs, wo das Firmament noch nicht so tiefe Risse hatte. Als ich den Vortrag über *Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten Klaviers* geschrieben habe, wollte ich das hörbar machen: In der Art, wie Chopin auf Bach Bezug nimmt, zeigt er, wie sich die Differenz zwischen einer metaphysisch verankerten Welt und einer Welt ohne diesen Halt in der Musik darstellt. Das ist avantgardistisch, nicht nur für die damalige historische Situation, und das gleiche gilt für das Spätwerk von Beethoven. Heute noch können wir darin etwas hören, was für uns, in unserer Gegenwart, bedeutsam ist.

Kannst du an einem Beispiel darstellen, inwiefern solche Werke gegenwärtig sind, inwiefern sie unsere Epoche erhellen können?

Schuberts *Winterreise* ist ein melancholischer Liederzyklus. Melancholie, das ist die unbewußte Fixierung auf ein verlorenes Liebesobjekt, das man gleichwohl nicht aufgeben kann. Das ist eigentlich eine widersinnige Bewegung; das Objekt ist nicht mehr da, stattdessen macht man den Verlust selbst zum Liebesobjekt. Žižek hat das in einigen seiner Texte gut beschrieben: das verlorene Objekt – eine zentrale Funktion im psychischen Apparat, die Funktion, die unser Begehren, unser ständiges Suchen nach etwas, wir wissen nicht was, im Gange hält – wechselt in der Melancholie seine Seinsweise, es verkörpert sich in einem konkreten, meist fleischlichen Liebesobjekt, das man, in paradoxer Wendung, als Verlorenes in einen ewigen Besitz verwandelt. Liszt hat uns in einigen seiner Werke vorgestellt, welche Form es haben kann, wenn einer versucht, diese melancholische Struktur zu überschreiten. Und im *Vallée d'Obermann* hat er sogar etwas mitkomponiert, was darüber hinausgeht: Es spricht einiges dafür, daß das menschliche Begehren *immer* einen melancholischen Kern hat, daß es etwas an der Funktion des verlorenen Objekts gibt, das sich nicht dialektisieren läßt, das nicht in der Suchbewegung aufgeht. Liszt läßt die Ekstase am Ende seines Stücks in sich zusammenstürzen, das implodiert regelrecht und endet mit einem riesigen Fragezeichen. Wir haben es wohl irgendwo im Innern unausweichlich mit der Melancholie zu tun. Das Wort ist nicht mehr in Mode, man spricht heute von Depression. Aus der *tiefen unzerstörlichen Melancholie allen Lebens*, wie

Schelling sagt, ist heute eine Störung geworden, die mit Psychotherapie und Antidepressiva bekämpft werden soll. Aber im menschlichen Begehren haust ein melancholischer Rest, immer. Wir sind heute viel damit beschäftigt, der Konfrontation mit der Melancholie aus dem Weg zu gehen. Der flächendeckende Fröhlichkeitskrampf fast sämtlicher Fernsehprogramms erklärt sich, glaube ich, auch daraus: um jeden Preis vermeiden, *dem* zu begegnen.

Schlüge Liszt uns also einen Ausweg aus der Depression vor?

In gewisser Weise, ja. Er selbst hat es versucht, in seinen Kompositionen und in der Liebe. Er hat es versucht durch Transformation der Struktur: statt endlos am Verlorenen festzuklammern, weitergehen zu einem Nächsten; musikalisch heißt das: immer neue mögliche Verwandlungen eines musikalischen Motivs suchen. In den großen Werken von Liszt gibt es keine einzige wortgetreue Wiederholung eines Themas; wenn es wieder erscheint, ist es bereits verwandelt. Das ist der Grund, weswegen Liszts Musik – ich spreche nicht von den Ungarischen Rhapsodien – schwer zu verstehen ist. Für seine Zeitgenossen war das ein Chaos, ein Verwandlungsirrsinn, den man aber noch nicht einmal als solchen wahrgenommen hat. Man hat ganz einfach die Lisztsche Thementransformation ein Jahrhundert lang nicht verstanden. Tatsächlich erzeugt die Thementransformation auf der Ebene des linearen Höreindrucks eine Struktur scheinbar ohne Wiederholungen, obwohl Liszt mit immer demselben Motiv arbeitet. Wiederholungen gibt es gleichwohl ständig, in einer bestimmten Dimension, der Intervallstruktur nämlich; dem Hörenden wird das aber nicht so leicht bewußt. Die Thementransformation erzeugt einen enorm dichten musikalischen Zusammenhang, aber von ganz anderem Typ als bei Beethoven oder Schubert. Bei Schubert taucht immer dasselbe Motiv mit minimalen Variationen auf, und deren implizite Logik heißt: *Es bleibt doch immer dasselbe*. Liszts Logik lautet *Encore*: Noch einmal, aber anders. Dennoch: Am Ende seines Lebens sind Liszts Kompositionen kahl und düster geworden; die Ekstase der Werke aus den Jahren zwischen 1835 und 1855 sucht man darin vergebens. Liszt hat eine Stütze in der Kunst gesucht, dann immer mehr in der Religion. Ich will das nicht Scheitern nennen, diese Rückwendung zur katholischen Kirche, ich habe das nicht zu beurteilen; aber in seiner Musik geht zum Ende hin die Melancholie noch weiter als bei Schubert.

Das Begehren in uns, die wir mit unseren Neurosen konfrontiert sind, hat sich in gewisse Objekte, Rituale oder Signifikanten verheftet, die sich endlos wiederholen, und das sind die Fallen, in denen wir hocken. Mit anderen Worten, wir sind verhaftet in gewissen traumatisch geladenen Signifikanten unserer Geschichte. Das ist strukturell, so kommt man im Erwachsenenleben an, man zappelt in diesen Fixationspunkten, je nachdem, wie sich das unvermeidliche Trauma der Einfügung ins Symbolische artikuliert hat. Dialektisierung des Begehrens heißt, diese Signifikanten-Fallen wieder zu öffnen. Es kann etwas wieder zirkulieren, andere Verbindungen eingehen, als diejenigen, die sich in unserer Geschichte zunächst gefügt haben. Wenn ich immer über denselben Stein

stolpere, dann darf dieser Stein nicht isoliert bleiben, er muß in einen Kontext eingebettet werden, damit ich irgendwann einmal um ihn herumgehen kann.

Das läßt sich mit der Struktur vergleichen, die Liszt erfunden hat, die Wiederkehr des Themas ist bei ihm niemals wortgetreue Reprise, es ist jedes Mal Umwandlung, Metamorphose. Liszt dialektisiert das Thema vollständig, er stellt es jedesmal in eine neue Konfiguration. So verstehe ich die Dialektik des Begehrens, besser die Re-Dialektisierung eines Begehrens, wenn es in Symptomen festsitzt und keinerlei Metamorphose mehr zuläßt.

Die Aufführungsgeschichte der klassischen Werke hat sie ebenfalls in einer bestimmten Form erstarren lassen, im stummen, wortlosen Konzert: das ist das symptomatische Ritual. Wenn du in einen Klavierabend gehst und den Pianisten auf die Bühne kommen siehst, hat er wahrscheinlich Angst davor, falsche Noten zu spielen. Aber man kann die sogenannten falschen Noten hinnehmen. Sie sind unvermeidlich, wenn man „live“ spielt.

Ist nicht gerade die musikalische Interpretation der Paradefall für den Versuch, Vollendung zu erreichen?

Das Perfektionsideal ist monströs, es foltert uns in Alpträumen vor einem Konzert, es ruiniert Seelen und Leben, und es wirkt unvermeidlich zerstörerisch auf die musikalische Expressivität. Wenn zu wenig Sinn zirkuliert, bekommen solche Sachen wie richtige Noten ein Übergewicht. Expressivität läßt sich weniger gut in Wettbewerbspunkte verwandeln, daher ist man bereit, sie zu opfern, wenn solcherlei Perfektionsmaßstäbe dominieren. Selbstverständlich versuche auch ich, die Noten zu spielen, die in der Partitur stehen. Aber du brauchst keine hundertprozentige Perfektion, wenn es einen starken Sinnstrom gibt. Ich sage oft zu meinen Schülern: Wenn du in einer interessanten Interpretation falsche Noten spielst, wird dir jedermann vergeben.

Eine falsche Note stört nicht, wenn die Interpretation durch Sinnreichtum gestützt ist, so wenig wie ein Versprecher bei jemandem, der etwas Spannendes zu erzählen hat. So wie das Begehren mehr oder weniger in einer melancholischen Schleife festhängt, so sind die Werke der klassischen Musik in heutigen Aufführungsritualen eingeklemmt. Klassische Musik gilt als etwas Schönes aus der Vergangenheit. Dabei kann sie zu uns, heute, sprechen, man kann Werke von Beethoven oder Liszt so hören und lesen, daß sie zu unserem zeitgenössischen Denken und Erleben etwas Substantielles beizutragen haben. Gleichwohl werden sie großenteils in die Vergangenheit verbannt, man sperrt sie ein Museum für klassische Musik, das Konzertritual, das manchmal eher wie ein Mausoleum scheint. Das Werk dialektisieren hieße, es ins Innerste der Diskurse plazieren, die uns heute betreffen, hieße, es darauf befragen, was es uns heute zu sagen hat, nicht Beethovens Zeitgenossen.

Es scheint wesentlich zu sein, in einem Werk der Vergangenheit den Sinn neu zirkulieren zu lassen, es gewissermaßen an uns heranzuholen. Ist das vielleicht das Ideal einer guten Pädagogik, einer gelungenen Übermittlung?

Die Pädagogik, na gut, ich habe dir gesagt, davon bin ich ausgegangen. Aber das war nur ein Startpunkt für etwas anderes. Meine Vorträge am Klavier sind nicht als pädagogische Veranstaltungen konzipiert. Selbstverständlich wissen die Leute hinterher einiges, was sie vorher nicht wußten, aber das ist nicht die Hauptsache. Man kann etwas im Kunstunterricht vermitteln, aber nicht in der Kunst, denn was du vermitteln willst, müßte schon vorher da sein, damit du es weitergeben kannst. Aber in der Kunst ist es nicht schon da, es entsteht in der Gegenwart. In der Erfahrung der Kunst wird nicht etwas Präexistentes weitergereicht, sondern es entsteht etwas zwischen dem Kunstwerk und dir, und dieses Etwas ist neu.

Imaginations du Promeneur

Franz Liszt et les Figures du Désir

1.

Si je parle aujourd'hui de Franz Liszt, c'est de quelqu'un qui jouit d'une réputation à double tranchants. D'une part, il est, vous le savez tous, le plus célèbre pianiste virtuose de son temps (et peut-être, de tous les temps); d'autre part, il est en tant que compositeur considéré par un grand nombre de gens comme appartenant à un genre qu'on pourrait appeler « musique légère de haut niveau »: rhapsodies hongroises, rêves d'amour. Pourtant, je voudrais vous présenter une autre composition de Liszt, ni rhapsodie ni rêve d'amour – ou peut être si ? – un morceau en tous cas, à propos duquel on peut raconter beaucoup d'histoires. L'une d'entre elles est vraiment une histoire d'amour et en même temps, l'histoire d'un scandale.

Elle commence dans le Paris des années 1830, au salon de Marie d'Agoult. Là, se rassemble régulièrement un public illustre, on donne des pièces de théâtre et des concerts, Chopin et Georges Sand, Rossini et Paganini y sont présents. Qui est donc cette Marie d'Agoult? Issue de la noblesse française, mariée selon son rang, elle est cependant une alliée du nouveau courant romantique et de plus une beauté légendaire. En 1833, Liszt âgé alors de 22 ans, est invité pour la première fois au salon de la comtesse. Deux ans plus tard, tout Paris jase à propos des escapades amoureuses de la comtesse qui avec son jeune amant voyage à travers la Suisse et l'Italie.

La liaison téméraire stimule l'inspiration du musicien: « Si vous venez me voir, vous aller me trouver tout à fait imbécile », écrit-il à Georges Sand de Genève. « Depuis six mois, je ne fais rien d'autre que griffonner, écrire, gommer des notes, des notes de toutes les formes et de toutes les couleurs. Je suis convaincu, que si on les comptait, on en trouverait quelques milliards »[1]. À ces milliards de notes appartiennent quelques morceaux que Liszt publiera plus tard sous le titre *Années de Pèlerinage.* Ce sont des réponses musicales à des scènes de la nature et à des œuvres de l'art italien, jusqu'à une fantaisie sur l'*Inferno* de Dante. L'un des morceaux se distingue par une phrase qui lui est inséré: *Vado ben spesso cangiando loco, ma non so mai cangiar desio* – Je change souvent de lieu, mais je ne peux jamais changer mon désir.

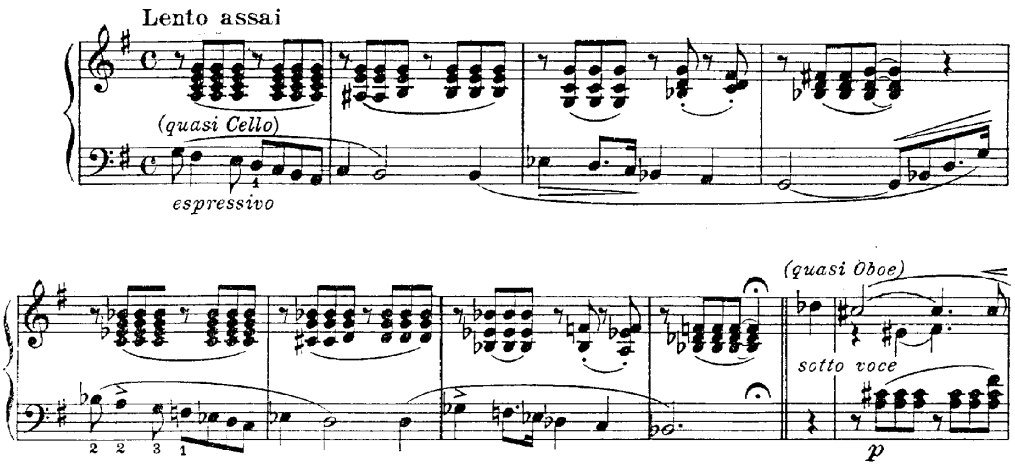
Ce chant a été inséré par Liszt dans la collection plus tard, telle une sentence intime indiquant autour de quel motif tournent les Années de Pèlerinage: ce sont les imaginations du promeneur Liszt et en arrière-plan se situe la propre histoire – l'histoire des deux amants qui ont quitté Paris et se sont mis en route. Un roman leur sert de guide, ouvrage qu'ils avaient dévoré lors de leurs premières rencontres, *Oberman* de Senancour.[2]

---

[1] Cité par Karl Schumann, 34.

Oberman est un roman épistolaire, publié en 1804 pour la première fois, alors dénigré par la critique, ou passé sous silence. Un quart de siècle plus tard, le pape français de la littérature, Sainte-Beuve s'engage pour une réédition de l'ouvrage. Elle paraît en 1833 avec sa préface. D'un coup, *Oberman* devient le livre culte des romantiques français. Delacroix, l'avait comme livre de chevet pendant des années. Il n'est pas le seul. Pour Liszt, c'est « le livre qui adoucit toujours ma peine ».[3] Et il donne à un morceau des Années de Pèlerinage ce titre: *Vallée d'Obermann.*

Liszt a composé la *Vallée d'Obermann* en 1835. Vingt ans plus tard, il réécrit cette première version.[4] « C'est un morceau assez confus » remarque t-il alors, » peut-être aura–t-il sa place au *Parnasso confuso.*»



2 Franz Liszt à Marie d'Agoult: « L'ami Chopin avait le projet de vous faire une petite visite hier matin (dimanche), je comptais le charger du deuxième volume d'Obermann que voici et que je vous prie de vouloir bien accepter, souligner et annoter; à votre retour, j'aurai moi-même l'honneur de vous remettre le premier que vous connaissez déjà. *L'édition* en est vraiment curieuse ; pour peu que vous fassiez seulement la moitié de mon travail sur ce dernier volume, elle sera tout à fait hors prix, d'une valeur *idéale.* » (lettre non datée, 1833. Dans les lettres à Marie d'Agoult se trouvent également des indications à propos des rencontres de Liszt avec Senancour. « De là je suis allé chez Obermann [sic !]. Cette fois, ce fut avec attendrissement et effusion de cœur. Je crois revoir *personnifiés* et idéalement agrandis en lui, tous mes anciens jours de détresse, d'angoisses misérables. Nous vînmes encore à parler christianisme, notre sujet habituel. Il m'observa avec son sourire de conviction, qu'il y avait surtout une petite difficulté pour les prétendus raisonneurs croyants, c'est que l'Evangile ne dit pas un mot de christianisme et moins encore de catholicisme. J'avoue que j'ai eu quelques embarras à répondre à plusieurs de ses objections, et pourtant je sens ma foi augmenter de plus en plus chaque jour. » Lettre non datée, 1834.

3 Cité par Brendel, 183.

4 Il y a des indications très claires qui montrent que Liszt considérait la nouvelle édition comme révocation de la première. Les morceaux de la première année avaient été publiés en 1842 sous le titre *Album d'un voyageur.* Liszt racheta le droit d'édition pour en empêcher la diffusion et d'autres représentations. Il ne prit pas non plus en compte ce cycle dans son œuvre. Cf. Sulyok u. Mezö, X. La version précédente de Vallée d'Obermann est imprimée dans l'édition d'Henle des *Années de Pèlerinage I.*

2.

Pour accéder à ce morceau, on peut aisément suivre la trace indiquée par Liszt dans son titre. [5] Qui est donc cet Oberman?

« J'ai tout quitté, me voici sur une terre étrangère » – C'est ainsi que commence la première lettre d'Oberman, dans laquelle nous apprenons aussi qu'il désire trouver un endroit bien paisible et retiré dans les montagnes. Mais une vallée solitaire n'est pas le seul but de sa recherche. Son auteur Senancour envoie en même temps Oberman vers une longue recherche intérieure.[6]

46ème Lettre: « Pourquoi je ne me décide pas à vivre ? Quelle est la force qui me tient prisonnier alors que je suis libre ? Quelle faiblesse me retient alors que je sens une force réprimée me consumer; quelle fatalité me contraint de faire ce que je ne veux pas, sans que je m'aperçoive de cette finalité ? »

L'état d'âme dont parle Oberman ne semble pas étranger à Liszt. Mai 1834, à Marie : « Vous le sentez, vous le savez. Pour moi il n'y a dans toutes choses : qu'affliction, ennui, et tristesse amère, angoissante. Cependant, je ne me suis pas éteint complètement; bien qu'ardu et monotone, j'irai sur ce chemin quel qu'il soit, jusqu'à la fin.»[7] Un chemin qu'il ne connaît pas encore. Dans son cahier d'esquisses se trouve ceci: « Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas ce que je veux. »[8]

Quinze ans plus tard, Liszt aura trouvé ce qu'il avait cherché – nous y reviendrons plus tard. Mais d'abord, voyons comment Oberman tente de se libérer de cette paralysie étrange qui l'a accablé. Ici, sa réponse surprenante, et c'est cette citation, que Liszt a mise en exergue de son morceau : « j'existe, pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré par sa voluptueuse erreur. »[9]

Ce dont rêve Oberman lui donne un appui, justement *parce* que c'est trompeur. 18ème lettre : « Que m'importe ce qui peut finir ? Je veux enfin un bonheur, un rêve, veux un

---

5 La *Vallée d'Obermann* « n'est certainement pas la description seulement d'une vallée austère, çà et là agrémentés de tonnerre et d'éclairs. C'est dans un double sens qu'il faut l'interpréter », écrit Haschen (73). Liszt lui-même déclare plus clairement : Cela « se rapporte uniquement au roman français Obermann de Senancour, dont l'action n'a pour seule fin le développement d'un état d'âme particulier […]. Le fragment ' La Vallée d'Obermann' (dont la scène se passe en Suisse) sombre et hyper-élégiaque, se réfère à plusieurs moments importants de l'œuvre de Senancour, ce qu'indiquent certains épigraphes bien choisis » écrit Liszt dans une lettre non publiée à Schott : » Ici, pas de place pour des fusils et des chasseurs. »

6 « Je crus voir la raison de ce qu'on observe tous les jours, que les différences positives du sort ne sont pas les causes principales du bonheur ou du malheur des hommes. Je me dis : la vie réelle de l'homme est en lui-même, celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée. Les choses agissent sur lui bien plus encore selon la situation où elles le trouvent, que selon leur propre nature. » Première lettre, p. 5 ; on peut trouver des réflexions similaires dans le *Premier Fragment.*

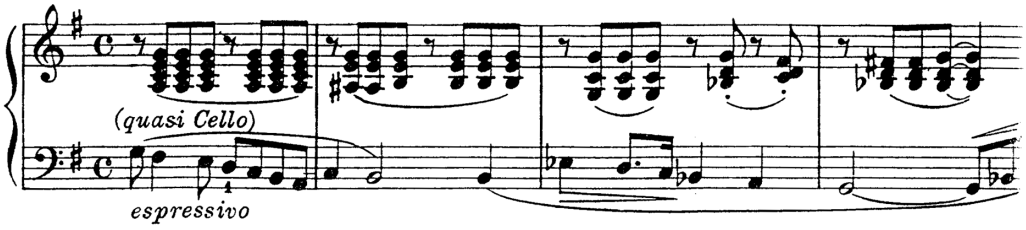
7 Cf. aussi Dömling 90 : Liszt « se voyait comme un solitaire, saisi de la nostalgie de la mort et, pourtant, porté par une foi profondément religieuse, en espérant ainsi la libération dans Dieu qui est en même temps – et cela sans un souffle de blasphème – la libération dans l'amour, l'amour pour Marie d'Agoult, salvatrice et 'Muse'. »

8 Cf. Dahlhaus 2003, 619.

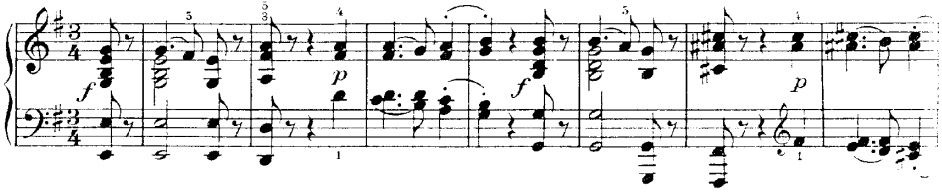
9 Obermann, Vol. II, 72.

espoir, moi toujours en avant […] J'ai besoin d'illusions infinies qui reculent devant moi pour me tromper constamment. »[10]

Comment Liszt a-t-il mis en scène le mirage d'Oberman? Cela commence par ce thème

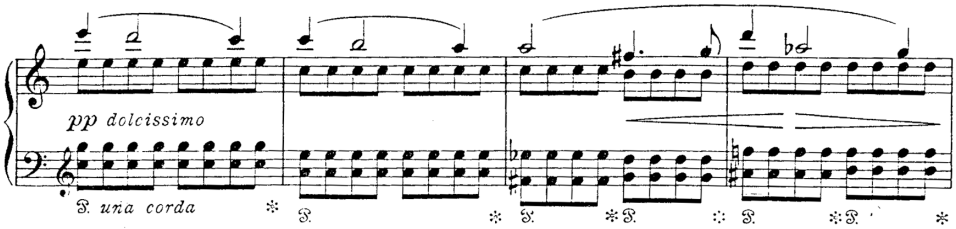


On comprend mieux le caractère de ce début en le confrontant avec un modèle classique:



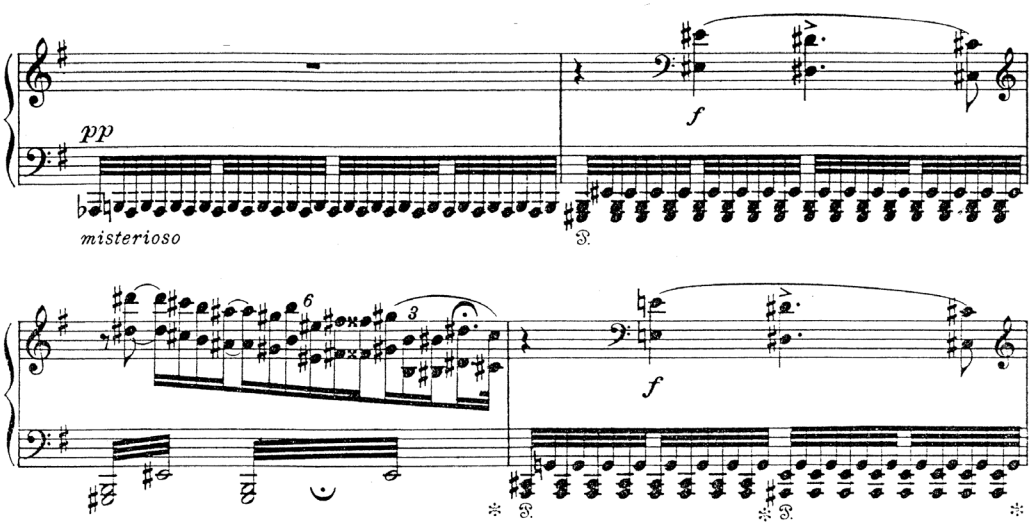
La série des trois notes (sol, fa dièse, mi) – de la sonate en mi mineur de Beethoven (op. 90) se trouve littéralement au début de la composition de Liszt. Mais le thème initial de Beethoven avec son anacrouse et la répétition énergique ne tombe que pour mieux se redresser. Chez Liszt, dans sa parodie mélancolique de ce thème, le bref mouvement vers la hauteur au contraire, est un soupir éreinté avant une chute encore plus profonde.

Et toute la trame de la composition : le début mélancolique, le deuxième thème venant des hauteurs lumineuses

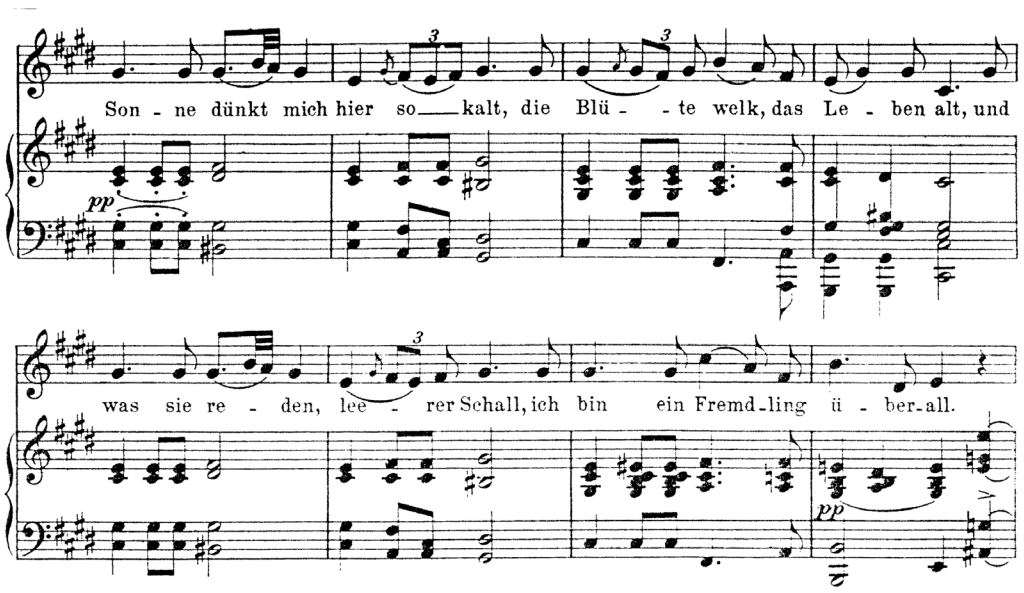


[10] Ibid., vol. I, 74.

puis les éruptions au milieu



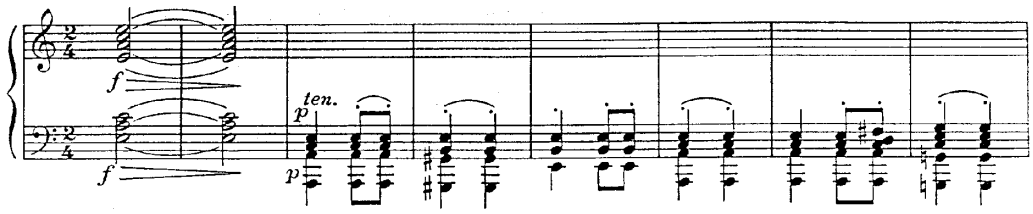
et l'extase à la fin – cet ordre, pourtant, semble suivre le principe *per aspera ad astra*, avec un point d'interrogation à la fin: les étoiles qui brillent dans l'obscurité – peut-être sont-elles trompeuses.[11] Ce modèle - de l'obscurité à la lumière, ou pas forcément – n'est certainement pas une invention de Liszt. La vallée d'Oberman, d'autres promeneurs l'ont cherchée avant lui.



Des Fremdlings Abendlied – Chanson du soir de l'étranger: C'est ainsi que s'appelait à l'origine le poème que Schubert a mis en musique sous le titre *Le Promeneur*.[12] Le

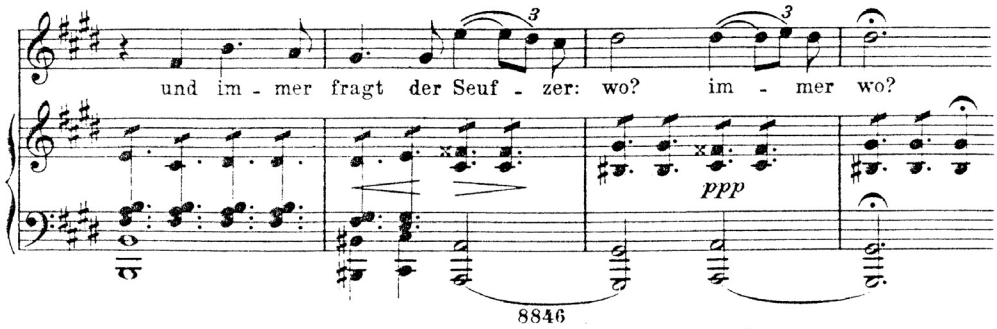
[11] La mise en question à la fin du morceau a été rajoutée par Liszt dans la seconde version de la *Vallée d'Obermann*.

promeneur de Schubert est à la recherche du pays qui *parle sa langue* : *Et le soupir demande toujours : où ?* Où est ce pays? *Je suis étranger partout* dit le texte, et le piano y ajoute un commentaire. Ce que nous entendons au piano, c'est une façon de marcher, une allure que Schubert a reprise de la 7ème symphonie de Beethoven.

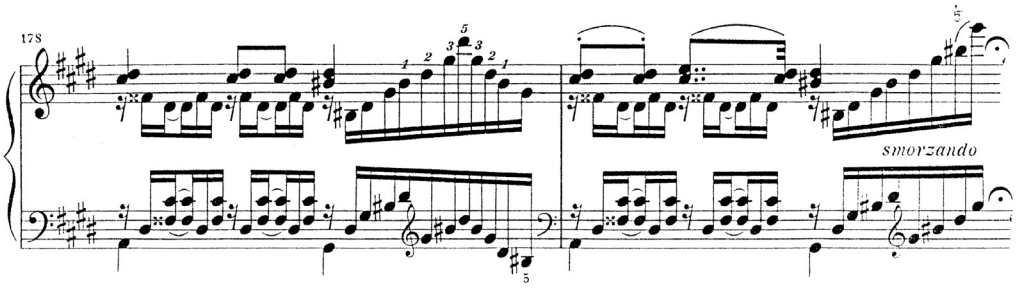


C'est le rythme de la Pavane, une ancienne danse. Où est le pays? « C'est le rythme qui suggère l'être en chemin. »[13]

Or, c'est exactement cette question du lieu et du but du chemin, que Liszt a citée dans la Vallée d'Obermann: [14] Chez Schubert, on trouve ceci :



Et cela chez Liszt :



12 « Et, comme toujours la musique, là où la langue reste pauvre et hésitante,elle, soutient et porte, jusqu'à la dernière phrase de la cinquième strophe qui, nue et concise, se libère de la banalité. » Härtling 1992, 124. – Le poème, dont le dernier vers « *Dort, wo du nicht bist, ist das Glück* » – Là où tu n'es pas, est le bonheur – devint la devise romantique par excellence, appartient au poète Georg Philip Schmidt, dit *Schmidt von Lübeck*. Cf. Dürr, 64.

13 Volker Mehrtens, dans Borris, 84.

14 Je remercie Boris Bloch pour cette indication.

Quelle réponse y a-t-il dans la *Vallée d'Oberman?* Nous écoutons des séries de trois notes ascendantes – la version renversée du motif du désir – et l'ascension qui lui succède, nous la connaissons, sous une forme un peu changée. C'est la forme que lui a donnée Wagner, telle une vision pour un autre promeneur qu'une malédiction a contraint à l'errance, et qui porte le nom de Perceval.

3.

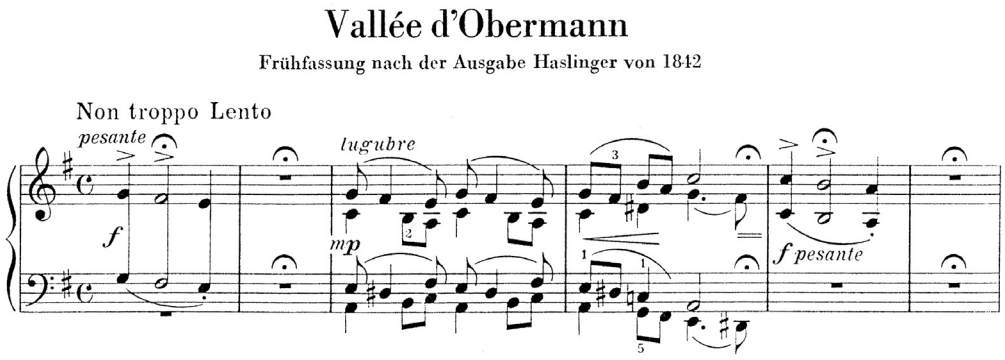
Alors, comment Liszt a-t-il mis en scène le rêve d'Oberman? Après l'errance dans les Harmoniques des trois premières parties, apparaît une stabilisation inattendue dans la quatrième partie ;[15] puis à la fin, un accroissement sonore, une surenchère du thème du désir, avant de finir par un grand point d'interrogation. Même si Liszt suit en cela le principe de la sonate avec le thème principal, le thème latéral et leur développement, nous sommes très loin du schéma de la sonate canonique dans laquelle non seulement l'exposition d'un conflit est prescrite mais aussi sa solution. Chez Liszt, c'est la confusion thématique et harmonique qui engendre un processus qui n'atteint jamais une forme définitive; la figure thématique est soumise constamment à de nouvelles transformations, avec des changements de la texture sonore, de la densité et de la compacité des sons – tout ceci n'a pu être possible que grâce à la nouvelle technique de piano de Liszt.[16] La composition de Liszt explose dans la mise en scène virtuose du rêve d'Oberman. Et la seule conclusion possible, c'est son écroulement dans des cascades de sons vibrants, des jets d'accords qui s'enfoncent dans le registre le plus sombre du piano.

Voilà donc le concept dramaturgique de la *Vallée d'Obermann.* Il se réalise dans une forme ambivalente : un mouvement de sonate avec les thèmes majeur et latéral que l'on peut entendre en même temps comme une suite de variations sur un seul motif. Et la confusion qui naît de cette surimpression des principes formels différents est tout à fait voulue. Dans la première version du morceau, il y avait encore une reprise fidèle du thème majeur, révélant une structure de sonate. Et le motif des trois notes, le thème implicite de le série des variations, tout au début apparaissait, comme un axiome, avec une allure pathétique.

---

15 Que le contraste entre Harmonique suspendue (« wandernde » selon Schönberg) et Harmonique stable devienne le principe formel même et le soutien de la forme chez Liszt, c'est ce que Boenke a démontré dans plusieurs Poésies Symphoniques; cf. Boenke, 48.

16 « [L'œuvre musicale] n'est donc pas seulement rythme et hauteur, ces seuls paramètres que la musique occidentale a eu tendance à privilégier. Elle est aussi masse, texture, dynamique, énergétique, impact, poids, sonorité, luminosité, grain, attaque, impulsion, timbre etc. Nous rejoignons en ce sens Charles Rosen. » Giraud, (http://www.musicahermeneutica.free.fr) « Les compositeurs succédant à Liszt, ont appris par lui comment certains éléments de la musique, comme texture du son et intensité, tempérament et douceur du geste musical à la place de la hauteur du son et du rythme peuvent s'offrir comme les principes structurants dans le développement de nouvelles formes. » Rosen, 604.



Liszt a rayé les deux en 1855. Ainsi, il a mis en latence le caractère de variation de même que le principe sonate. L'ambivalence est l'intention esthétique, la *Vallée d'Oberman* est un condensé de sonate et de cycle de variations, un rébus formel qui demeure indécidable.[17] Et quel est le thème principal de cette sonate à variations ? Est-ce le début mélancolique ? Le thème du désir ? Ou bien est-ce le motif des trois notes qui de par la transformation des éclairages harmoniques, des registres sonores et de la facture, prend les caractères musicaux les plus opposés. Et ce noyau thématique – sol-fa dièse-mi – ne sera clair que graduellement sans jamais être exposé comme tel; il ne s'agit pas du modèle traditionnel *Thème et variations* mais d'un autre type, disons : Variations sur un thème à déchiffrer graduellement. *Transformation des thèmes* est la catégorie musicologique pour ce procédé. Dans la transformation des thèmes, le contour mélodique reste inchangé, alors que la forme rythmique et harmonique change. Chez Beethoven, au contraire, la figure rythmique persiste et c'est la forme mélodique qui change.[18] Les transformations de Beethoven sont saisies immédiatement comme des modifications du même modèle ; chez Liszt la transformation des thèmes crée un réseau de ressemblances qui reste latent et ne se révèle dans sa totalité qu'en lisant la partition. Comment Liszt en est-t-il arrivé à ce principe de composition ?

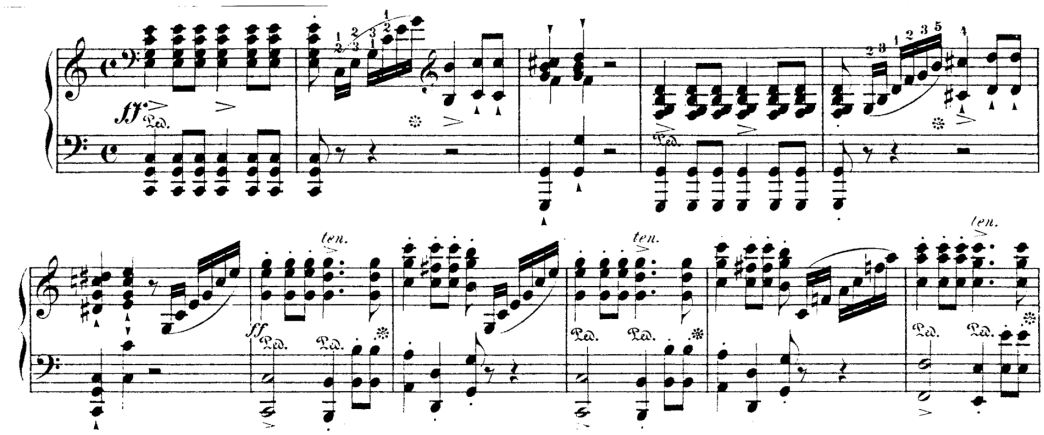
---

17 Le même principe formel est valable pour l'Étude « Mazeppa » et la Poésie Symphonique du même nom. Cf. Dahlhaus 1970, 88: « Pour Liszt, la forme est formulation et une formulation est accomplie, si [...] elle reste imperceptible en tant que formulation. » – La construction voulue d'une structure formelle l ambiguë ors du remaniement de la *Vallée d'Obermann* et le fait que Liszt ait retiré la première version contredisent l'avis propagé par le *Guide du Piano Reclam*, selon lequel la première version s'imposerait: « Il est tout à fait compréhensible que le Liszt de l'époque de Weimar n'ait plus la sensibilité pour le monde exalté du romantique français que le jeune enthousiaste de 24 ans, épris de beauté et d'amour influença, mais qu'il passe outre sur l'introduction est une perte. C'est un peu soudainement alors que le thème central s'impose ». Ce début *soudain* pourtant s'avère être l'exposition voilée à la fois du thème d'une sonate et des variations.

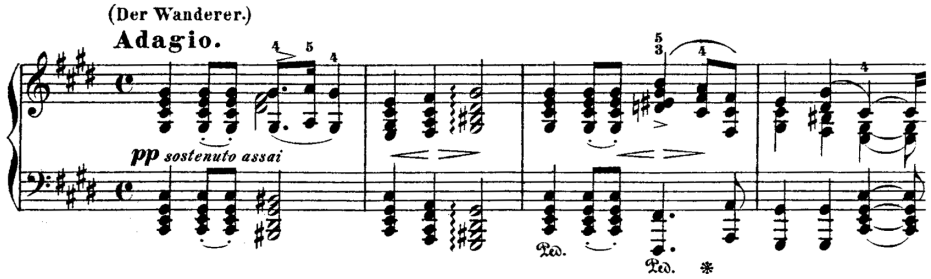
18 « Techniquement parlant, la transformation telle que Liszt l'applique est strictement différente du traitement du thème chez Haydn et Beethoven : la transformation chez Liszt, pour donner une formule, subsiste dans une rythmicité variable au sein d'une identité diastematique alors qu'au contraire le travail thématique subsiste dans une variabilité diastematique au sein d'une identité rythmique. » Dahlhaus 1988, 395.

4.

Ceci, c'est le début de la fantaisie en do majeur de Franz Schubert:



Dans le deuxième mouvement, Schubert révèle d'où vient le motif initial.



C'est l'allure du Promeneur.[19] C'est à partir de cette démarche, que aussi la danse du troisième mouvement et le thème de la fugue finissante seront développés. Grâce à Schubert et à sa Fantaisie en do majeur – d' ailleurs, l'appellation aujourd'hui courante *Fantaisie promeneur* n'appartient pas à Schubert, mais revient à Liszt[20] – Liszt a pu voir comment à partir d'un motif minime, la substance thématique d'une œuvre monumentale peut se construire. On doit mentionner ici que Liszt a publié non seulement une édition commentée de la Fantaisie de Schubert, mais l'a aussi transcrite pour piano et

---

19 Schubert cite dans le deuxième mouvement de sa Fantaisie la partie médiane du *Promeneur*, « Une chanson dans une chanson » selon la formule de Dürr (64f.).

20 Liszt parle en 1868 du « Dithyrambe magnifique du promeneur » Cf. Dürr, 297. Il est bien connu que la *Fantaisie promeneur* montre aussi une forme ambiguë : elle est le prototype de la *double-fonction-form* oscillant entre le mouvement principal de la sonate et le cycle de la sonate avec ses quatre mouvements.

orchestre ainsi qu'il a réécrit plus de cinquante *Lieder* de Schubert pour piano, entre autres, le *Chant du Cygne* et le *Voyage d'Hiver.*[21] Ces mises en scène des mélodies de Schubert étaient très populaires alors, et dans les 3000 concerts environ qu'a donnés Liszt de 1839 jusqu'à 1847 à travers toute l'Europe, elles étaient toujours exigées par le public. Liszt se plaint pourtant du nombre de fois où il doit chevaucher la jument du *Roi des Aulnes*, mais le fait est que Schubert ne fut reconnu et devint célèbre en Europe, loin de Vienne, que grâce aux transcriptions de Liszt. [22]

De la même façon que Schubert a construit sa Fantaisie, Liszt construira la *Vallée d'Obermann* sur une formule musicale élémentaire. Mais chez Schubert, le motif qui fonde l'unité est d'ordre rythmique, c'est-à-dire obéit encore au modèle beethovenien du lien musico-logique. Liszt, au contraire, introduit un nouveau principe dans l'histoire de la composition: une forme mélodique peut elle aussi, fonder la liaison interne d'une composition; dans la *Vallée d'Obermann,* c'est la figure des trois notes qui est réécrite continuellement et est insérée dans des contextes sonores toujours nouveaux, des sonorités qui proviennent dorénavant de l'art de l'improvisation lisztienne. Liszt savait improviser sur n'importe quelle mélodie que le public lui proposait. Cela allait jusqu'à ce qu'on lui proposât aussi des thèmes non-musicaux: il devait improviser par exemple sur le thème de la cathédrale de Milan, ou sur la question *doit-on se marier ou non*? Là, Liszt réagit non en musique mais avec des mots: » Si vous vous mariez ou non », disait-il, « vous le regretterez de toutes façons. »[23]

Ce que nous considérons aujourd'hui, comme le côté le plus superficiel du musicien Liszt, sa virtuosité excessive, qui fait de lui la première Vedette de l'histoire de la musique,[24] c'est précisément ce qui lui a permit sa découverte majeure dans la technique de composition.[25] En face de ce vedettariat, Liszt lui-même était ambivalent. D'une part, il jouit de sa vie *dans le luxe et l'opulence,*[26] d'autre part, il éprouve du dégoût pour ce destin épuisant, traqué et mis en spectacle pour sa vélocité. « Le métier que je fais » écrit

---

21 La transcription complète du voyage d'hiver avait été projetée ; mais Liszt termina seulement douze Lieder, cf. Mueller 1995 dans l'édition de Dover des transcriptions lisztiennes des Lieder de Schubert. Ces transcriptions furent un succès énorme pour les éditeurs qui sollicitèrent Liszt de plus en plus pour de nouvelles transcriptions. Liszt déclara plus tard, non sans fierté, qu'il avait fondé ce genre ; dans une dédicace pour la biographie de Ramann il écrivit: « C'est moi qui ai utilisé le mot *Transcript* pour la première fois. » Mueller, xiii.

22 « Cette réception enthousiaste des transcriptions de Schubert a probablement contribué à la décision de Liszt de devenir virtuose- voyageur. » Kabisch 69. « Le fait que Liszt, lors de ses concerts jouait les cycles *Chant du Cygne, Voyage d'Hiver, La Belle Meunière,* cet acte héroïque, ne peut aujourd'hui être vraiment compris dans toute sa portée. Liszt était alors avec Schumann, peut être le seul musicien à avoir perçu le Génie de Schubert qu'il ne cessa de propager. » Kusche, 100.

23 Cf. Kusche, 68.

24 Ken Russell l'a mise en scène de façon exacerbée dans son film *Lisztomania.*

25 La virtuosité (pianistique) à ce moment historique n'a pas seulement une signification historico-culturelle, mais aussi une portée dans l'histoire de la composition, comme l'a indiqué Dahlhaus à l'exemple de la sonate *Après une lecture de Dante.* Cf. le chapitre « Virtuosité et interprétation », dans Dahlhaus 1980, 110.

26 Liszt à Lina Ramann, cité chez Kabisch, 5.

t-il également à Marie, « me semble ou ridicule ou écœurant. Aucune possibilité de travailler sérieusement. »[27]

Or, c'est précisément cette virtuosité pianistique qui lui a donné les moyens de travailler sérieusement, et pour Liszt, cela signifiera: créer des poésies musicales. Il se mit à cette œuvre dès qu'il eut trouvé ce qu'il voulait, pour en finir avec cette vie de *Bouffon et Amuseur de Salon*, comme il disait lui-même[28] et ce, d'un jour à l'autre. Mais, que signifie ceci: créer une poésie musicale? Ce qui fait parler la musique, ce ne sont pas tant les caractéristiques des motifs musicaux respectifs, mais plutôt les transformations auxquelles ceux-ci sont soumis. » Un thème devient de par l'histoire qu'il a, parlant. »[29] Et comment le thème prend-il une histoire ? « Par la jonction raffinée, insolente des éléments les plus disparates », pour citer l'ennemi juré de Liszt, Eduard Hanslick.[30] C'est lui, qui a trouvé la formule parfaite pour décrire la transformation des thèmes lisztienne: rassembler avec insolence les éléments les plus disparates, ne pouvant être déchiffrés que dans la mesure où un noyau commun – un contour mélodique – surgit des formes innombrables mises en scène de façon virtuose.

5.

Liszt reprend l'idée du développement dramatique propre à la sonate de Beethoven et de Schubert, l'idée de la variation infinie. Le moment où l'art lisztien de l'improvisation rencontre l'idée formelle de Schubert – créer à partir des plus petits motifs par la variation infinie une grande forme –, c'est l'avènement de la transformation des thèmes et des Poésies symphoniques lisztiennes.[31] Cependant, il y a une différence essentielle entre Schubert et Liszt qu'on ne saisi pas si on perçoit chez les deux seulement l'idée de la variation infinie des motifs musicaux minimalistes. Car la musique de Schubert est bien plus qu'un *cheminement incessant, sans but.*[32] Les variations infinies de Schubert se

---

27 Lettre du 16 février 1840.

28 Dans une lettre à Lamennais en 1838, cité par Helm, 46.

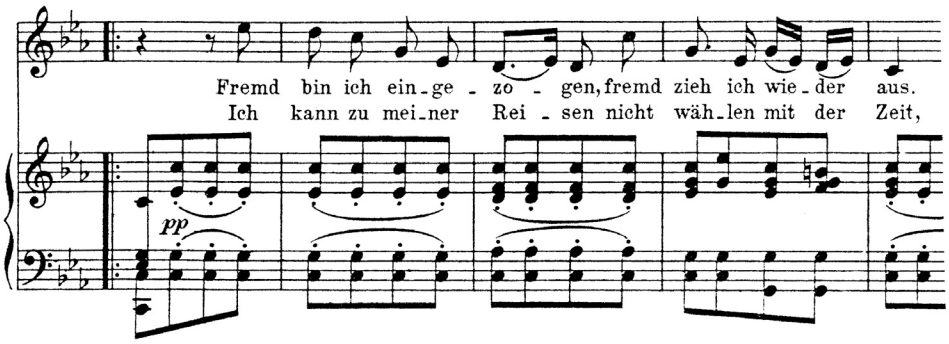
29 Cf., Dahlhaus 1988, 383. Le procédé de Liszt dans la transformation des thèmes, n'est pas seulement un principe de forme, écrit Dahlhaus, c'est la tentative de faire parler la musique instrumentale par une reprécision de son contexte interne.

30 Cité chez Dömling, 123; Hanslick se rapporte ici à la Sonate in si-mineur.

31 « Liszt a dissout le schéma classique, par la reconnaissance de l'intervalle comme *Gestalt* et thème, de par une élaboration de la forme à partir d'unités minimes qui reviennent toujours. » Karl Schumann, 106. – Ce que Schubert et Liszt ont inventé deviendra la marque de la Musique de la seconde moitié du 19 S. « Notre plus grand Miniaturiste dans la musique » dit Nietzsche en parlant de Wagner. On pourrait dire la même chose de Bruckner et Brahms, autant de Miniaturistes qui à partir des plus petits motifs construisent des œuvres monumentales. C'est chez Schubert et Liszt, les protagonistes d'une telle technique musicale de miniaturisation, qu'ils ont pu étudier ces modèles de condensation.
Cf. Dahlhaus 2003, p. 447.

32 Elmar Budde, dans Borris, 24. – Elfferding a décrit la logique de l'infini dans la musique de Schubert ainsi: « Ce sont les déplacements harmoniques les plus petits qui avec la répétition incessante du même motif amènent à ce sentiment caractéristique de la perdition, à cette errance à travers toujours de nouveaux espaces sonores, qui ne suivent plus la logique dramatique du renforcement vers le point culminant. »

résument dans une simple formule: *C'est toujours la même chanson*, c'est à dire, la même errance autour de l'objet perdu.[33]



L'amour aime l'errance, c'est ce que nous entendons au début du *Voyage d'Hiver*; ce vers s'adresse à l'être aimé dans la demeure de qui le vent aime à jouer avec les cœurs, comme le proclame amèrement la chanson qui s'ensuit. Cependant, l'étranger qui part par une nuit froide d'hiver, ne part pas vers une autre amoureuse.

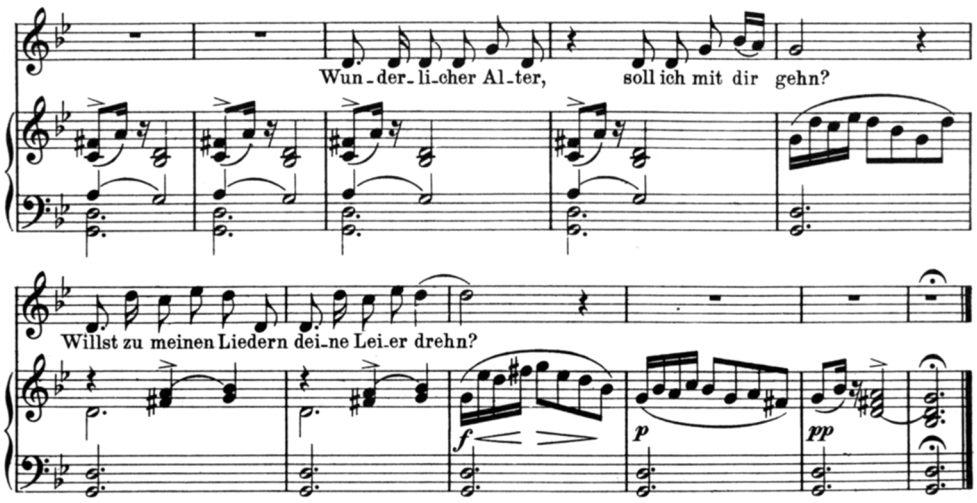
> Comme si mon cœur se desséchait,
> Son image y est figée :
> Mais si mon cœur fond
> Son image s'en échappera.

C'est ce que nous entendons dans la quatrième chanson du Voyage d'Hiver. La chanson s'appelle *Engourdissement*, et cela veut dire que le cœur ne fond pas et que l'image reste :

> Les gros tilleurs étaient en fleurs,
> Les ruisseaux gazouillaient gaiement.
> Hélas, deux yeux de jeune fille brillaient-
> C'en en était fait de toi, Compagnon!
>
> Quand ce jour revient à ma mémoire,
> Je voudrais pouvoir regarder en arrière,
> Je voudrais à nouveau, chancelant,
> Me trouver enfin devant sa maison.
> *(Regard en Arrière,* n. 8*)*

[33] Je souligne ici qu'on peut entendre la musique de Schubert comme un mouvement circulaire et que l'art de la composition de Liszt n'obéit non pas à une logique du circulaire, mais plutôt à une logique du décentrement. Elfferding met un autre accent; ce qu'on peut entendre dans le mouvement circulaire chez Schubert, c'est un traitement moderne du matériau musical : le fait d'isoler les plus petits motifs des fonctions et des contextes qu'ils devaient jouer traditionnellement, par exemple dans le drame du développement de la sonate. – L'argumentation suivante dans mon texte est, méthodiquement parlant, une illustration de ma thèse, au lieu d'une argumentation stricte, puisque j'ai recours, pour l'explication des principes de composition de Schubert, aux textes mis en musique, au lieu d'une analyse de sa musique instrumentale.

Et cetera. *Non so mai cangiar desio*, c'est et cela reste toujours la même rengaine. A la fin du Voyage d'Hiver, cela est dit ouvertement.



Et, comme c'est toujours la même rengaine, le promeneur de Schubert au bout de son voyage à travers la nuit d'hiver, sera aussi à la fin de tous ses rêves. « Le voyage d'hiver est un périple sans but, sans espoir et sans échappatoire. »[34] Le promeneur sans nom sait ce qu'il a perdu, tout au moins il croit le savoir et à cela, il s'accroche fermement. L'infini de la musique de Schubert, c'est l'infini d'une mélancolie qui s'accroche à l'objet perdu, et en cela, paradoxalement, transforme cet objet même en une possession éternelle.[35]

L'Obermann de Liszt commence littéralement là où le Voyage d'Hiver s'arrête. Plus exactement : dans la figure des trois notes – sol, fa dièse, mi – sont condensés la fin et le début du Voyage d'Hiver, dans une seule et même formule. Mais ce qui est important, ce n'est pas le fait que la figure des trois notes surgisse, ce qui est important, c'est la manière d'agencer ce motif. Ça commence comme par hasard, exactement comme chez Schubert; mais chez Liszt, la figure initiale du début devient le noyau structural[36] d'une composition dans laquelle cette figure sera interprétée de façon toujours nouvelle. « La musique » dit Liszt, « est une série de sons qui se désirent les uns les autres. »[37] La logique de ce désir s'épanouit dans la réécriture constante de cette figure initiale.[38]

---

34 Budde 29.

35 Dans la mélancolie, le construit psychique de l'objet perdu est identifié à un objet concret, de chair souvent. Cf. Žižek 140. – Bien évidemment, le sens du voyage d'hiver ne s'épuise pas dans cette seule interprétation. La perte de l'être aimé est chez Schubert en même temps une métaphore pour une autre perte irreversible, qui ne depend pas des imprévisibilités de l'amour. – Dans la scène entre la jeune fille et la mort, Schubert prête à la mort les pas du Promeneur – un renversement de la métaphorique simple du cantique : *Wir sind nur Gast auf Erden und wandern ohne Ruh mit mancherlei Beschwerden der ewigen Heimat zu.* (Nous sommes seulement de passage sur cette terre et marchons sans repos avec maintes plaintes vers la terre-patrie.)

La logique de Liszt n'est pas celle d'une errance désespérée autour d'un objet perdu, c'est celle de la poursuite vers l'objet suivant. Cette logique porte un nom: *Encore*. Encore – c'est la formule la plus brève non seulement pour la vie amoureuse de Liszt mais aussi pour la métamorphose incessante des motifs dans ses œuvres et c'est aussi la formule de ses stratégies de composition qui ont fait de lui le musicien le plus visionnaire du 19 Siècle.[39]

Dans *l'Obermann,* Liszt a donné, grâce à sa technique triphonique, au personnage romantique du promeneur une dimension supplémentaire: Le promeneur habité apparemment surtout par le désir d'une image lointaine, réécrit constamment une configuration de lettres sonores et c'est à partir de cela que le promeneur sans le savoir, va se mouvoir. Ce dont il prend conscience, c'est l'être désirant, un émoi, une confusion qui le fait partir. Dans les transformations de Liszt, on peut voir comment dans la recherche de l'objet désiré, un schéma apparait qui, peu à peu se dessine dans les traces bizarres de ses pas. La recherche du proto-type est en même temps une réécriture du proto-texte – ici la figure initiale des trois notes – qui s'esquisse peu à peu dans les réécrits.

Cette réécriture, cette mise en scène incessante toujours de la même forme mélodique dont la structure intervallique reste inchangée, c'est le principe de variation lisztien qu'il a réalisé pour la première fois dans l'*Obermann* et avec lequel il concevra plus tard la *Divina Commedia, Faust* et *Hamlet*, tout son projet d'une *littérature universelle sonore*. Et au début du vingtième siècle, un autre compositeur se souviendra de la technique triphonique de Liszt et enchainera avec une Dodécaphonie.[40]

C'est seulement dans le dernier tiers du siècle passé, depuis que Carl Dahlhaus a installé certains poteaux indicateurs sur le *Parnasso confuso,* qu'on a appris à déchiffrer les compositions-labyrinthes, dans lesquels Liszt réalisait son principe de variation.[41] Compositions-labyrinthes dont la structure logique peut être comparée depuis à celle de

---

36 J'emprunte la notion de *noyau de structure* à la Logique de la Science de J.D. Sneed. Pour Sneed, le noyau de structure d'une théorie scientifique élaborée, c'est une structure purement syntaxique – un ensemble de formules mathématiques – qui peut être interprété dans des modèles différents. Je nomme par analogie un noyau structurel mélodique une structure purement diastématique qui peut être interprétée dans des contextes différents harmoniques, rythmiques et sonores : « Les éléments de la musique – harmonique, rythme, et mélodie (diastematique) – n'étaient pour Liszt pas seulement des 'moments' ou des dimensions de la composition, mais des facteurs qui indépendamment les uns des autres étaient aptes à créer du sens musical. » Dahlhaus 2003, 640. En 1911, Alfred Heuß livra la première description de la transformation des thèmes chez Liszt. Il analysa le noyau de la structure de la Berg-Symphonie, mais décrivit cette structure purement diastémique faussement comme *motif* : notion par laquelle il faut comprendre une forme ayant des contours précis et stables. Un noyau de structure au contraire, ne se laisse pas directement jouer, mais seulement entendre dans ses réalisations.

37 Cit. par Holschneider 7.

38 Cela est également valable pour la figure du désir chez Schubert, cf. Elfferding: « C'est un petit rien thématique qui se met en route, qui au début modeste, vers la fin alors étonne. «

39 « Liszt a fait naître sur ses partitions plus d'une des nombreuses acquisitions radicales de la musique d'aujourd'hui », écrit le compositeur et dirigeant René Leibowitz 1951 (cité par Karl Schumann, 100). Cf. aussi à l'article de Nagler « La musique futuriste retardée » dans le volume *Musik-Konzepte* dédié à F. Liszt, pour lequel une phrase de Bartók fut mise en exergue : « Je crois que Liszt aura été plus important pour le développement de la musique à venir que Wagner. »

l'inconscient – où aussi, l'axiomatique prescrite à une vie se laisse déchiffrer que dans la mesure où elle se réalise dans les désarrois de cette vie comme centre caché.

Lorsque Liszt parle du désir de la musique, on ne perçoit rien d'un regret. Cependant, on peut se demander jusqu'où l'affirmation radicale de la sérialité a porté Liszt. Dans ses dernières œuvres, Liszt pousse la déstabilisation des harmonies jusqu' au bord de l'atonalité,[42] mais les morceaux dans lesquels Liszt fait ces expérimentations, ne montrent plus désormais l'extase de ses compositions de jeunesse. A la fin de sa vie, Liszt se refugie au sein de l'église catholique, ses compositions sombrent dans une mélancolie nue et amère. Finalement, Liszt n'aura pas échappé lui non plus au *Voyage d'Hiver*.

Mais, peut-être, ne peut-on pas échapper au Voyage d'Hiver, peut-être, peut-on seulement le décrire ou le réécrire.[43] Dans les chansons de Gustav Mahler *Un Compagnon en Route*, nous entendons le motif initial du Voyage d'Hiver, dans la version ascendante. Et un pas résonne dans le rythme des accords répétés, le pas avec lequel déjà le promeneur de Schubert avait pris son chemin. Que l'allure du compagnon en route aille vers le haut n'a rien d'optimiste. Au contraire, il subsistait dans la musique de Schubert, malgré l'isolement amer, un reste d'appui à travers la continuité du mouvement. Dans la réécriture du *Voyage d'Hiver* de Mahler, le discours musical éclate en morceaux.

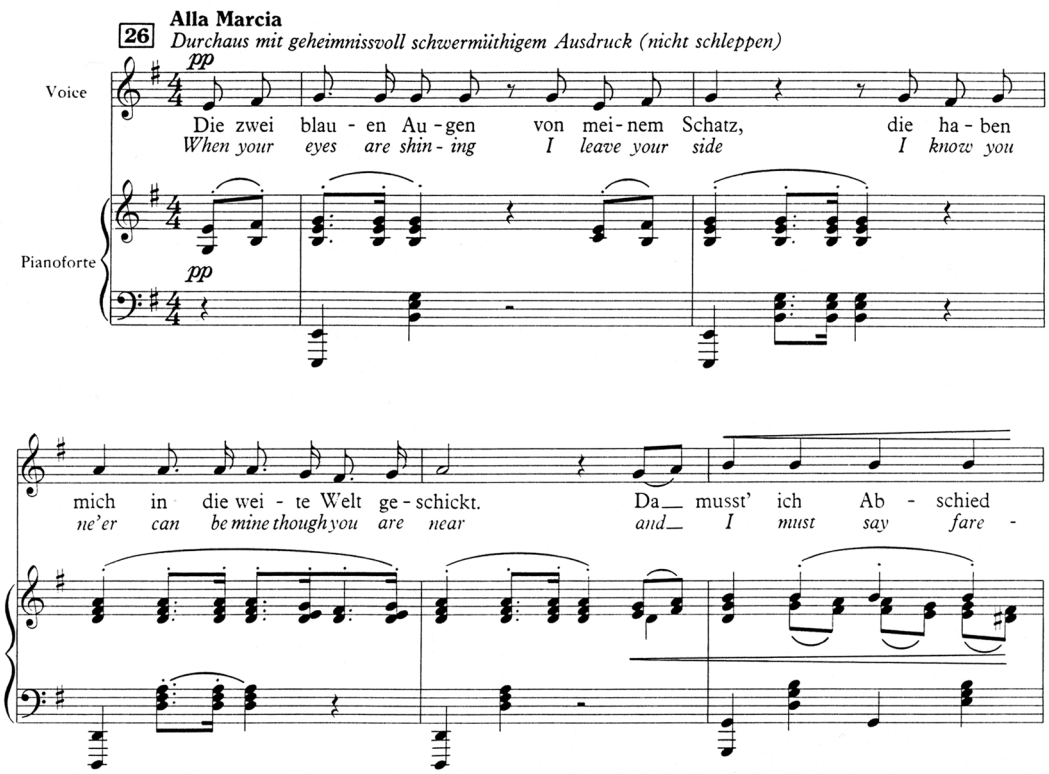
---

40 D'après H. Searle (1963) la transformation des thèmes chez Liszt peut être comprise comme une anticipation de la Dodécaphonie de Schönberg. "Both Liszt and Schönberg use a basic theme or series of notes in an endless variety of forms in order to promote the unity of the composition as a whole." cit. chez Boenke, 86. – Dahlhaus a montré que Schönberg a apprit de Liszt non seulement par rapport à l'ambivalence de la double-fonction-form, mais aussi par rapport à la forme triple de la sonate en si-mineur. Cf. Dahlhaus 2003, 741 ff.

41 Pourtant, la musique de Liszt est « musique de papier », dans un sens pas du tout méprisable, dit Dahlhaus, parce que les « structures anticipatoires furent usées par Liszt dans une langue qui les étouffaient ». Dahlhaus se rapporte au fait que Liszt utilise dans sa Symphonie poétique *Prometheus* l'accord de la septime diminué, donc un matériau harmonique très usé, pour s'approcher de l'idée d'un centre sonore dissonant. Dahlhaus 1988, 410. Dans la *Vallée d'Obermann* aussi, on trouve de façon excessive l'utilisation de l'accord de la septime diminué: la troisième partie est quasi totalement enchevêtrée par de tels accords.

42 Koch, dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. avril 2004.

43 Žižek (139) affirme que la mélancolie n'est pas séparable du sujet, ou autrement dit, le sujet semble posséder un noyau mélancolique dans lequel la perte s'est inscrite pour toujours. Il y a un reste de l'objet perdu qui reste insurmontable et la figure du désir mélancolique peut se décrire comme un tournoiement autour d'un Absolu corporel figé; autrement dit, comme une identification de l'Objet perdu – une construction de l'inconscient – avec un objet réel, physique, et concret.



Mahler a composé ses chansons à l'époque où la vie de Liszt finissait; il n'a pas renoué avec Liszt, mais avec ce que Schubert soixante ans auparavant, avait laissé en héritage. Plus tard, quelqu'un apparut qui se réclama expressément de la lignée de Liszt en tant que pianiste et compositeur: Ferruccio Busoni. De lui, vient cette phrase : « Au fond, nous sommes tous issus de Liszt, même Wagner, et le peu dont nous sommes à même de faire, nous le devons entièrement à Liszt. »[44] Pourtant, l'échec de Liszt en tant que compositeur a été aussi éclatant que sa carrière de virtuose aura été éblouissante. À la première de *Perceval*, en 1882, Wagner aurait dit à Liszt la phrase suivante: « Fais bien attention, il y a quelque chose de toi, je te l'ai piqué. » La réponse de Liszt: « Ça ne fait rien, on l'entendra au moins une fois alors. »[45] Pour un large public, Liszt reste le compositeur d'une poignée de pièces virtuoses, et – en Allemagne, compositeur d'une fanfare annonçant au *Reichsrundfunk* les dernières nouvelles du front, nouvelles d'une marche allemande vers l'est qui laissa devenir l'Inferno de Dante réalité sur terre.

Marie revint à Paris, lorsque Liszt commença en 1839 la carrière de virtuose qui le dirigea en triomphe à travers toute l'Europe. La séparation définitive d'avec Liszt se prolongea encore quelques années et ce ne fut, d'ailleurs, pas non plus un retour au bonheur. Le monde qui l'avait abandonnée si brutalement, ne lui pardonnait pas. Marie d'Agoult devient étrangère dans sa patrie, une femme-écrivain qui publie ses romans sous un pseudonyme masculin. Des années plus tard, dans ses mémoires, elle a trouvé une

44 Cité par Karl Schumann, 106f.
45 cf. Haschen, 198.

formule pour le sentiment de l'existence qu'elle vivait avec ses amis dans le mouvement romantique, Chopin et George Sand, Delacroix et Liszt, un sentiment de l'existence pour lequel Senancour leur avait donné une langue dans l'Oberman. « Toutes ces impulsions contraires, tous ces changements brusques dans l'aventure des peuples et des hommes emportaient la jeunesse à tous les vents du doute. Une ardeur, un tourment sceptique des sens et da la pensée faisaient fermenter en elle un levain puissant, mais amer, de tristesse et d'ironie. »[46]

Traduit par Farida Herrgott

[46] D'Agoult, Marie: Mémoires, Souvenirs et Journaux de la Comtesse d'Agoult (Daniel Stern). (Ed. Charles Dupêchez). Paris 2007.

Bibliographie

D'Agoult, Marie („Daniel Stern"): *Mémoires 1833-1854.* Ed. Daniel Ollivier. Paris 1927.

D'Agoult, Marie („Daniel Stern"): *Mes souvenirs. 1806-1833.* Paris 1877

D'Agoult, Marie: *Meine Freundschaft mit Franz Liszt.* Dresden 1930

Barth, Paul: *Die Naturschilderung in Senancours Obermann.* Halle 1911.

Boenke, Patrick: *Individualisierung von Harmonik im Schaffen Franz Liszts.* Magisterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, sans année.

Borris, Sabine (Ed.): *„... ich bin ein Fremdling überall." Zum Wanderer-Zyklus des Berliner Philharmonischen Orchesters.* Berlin 1997.

Bouyer, Raymond: *Obermann. Précurseur et musicien. Un contemporain de Beethoven.* Paris 1907

Brendel, Alfred: *Nachdenken über Musik.* München 1992.

Budde, Elmar: *Franz Schuberts Winterreise – eine Wanderung durch die Nacht.* Dans: Borris, S. 23-33.

Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil.* Mainz 1970.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* (Handbuch der Musikwissenschaft Vol. 6) Wiesbaden 1980.

Dahlhaus, Carl: *Klassische und Romantische Musikästhetik.* Laaber 1988.

Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit.* Laaber 2002.

Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften,* Vol. 6. Laaber 2003.

Danuser, Hermann: *Klaviersonate e-moll op. 90.* Dans: Riethmüller, Dahlhaus, Ringer (Eds.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke.* Vol II. Laaber 1996. p. 25-34.

Dürr, Walther et Feil, Arnold: *Reclams Musikführer Franz Schubert.* Stuttgart 1991.

Elfferding, Wieland: *Schuberts Suche nach dem Atom. Die Entstehung der modernen Musik aus der Wiederholung.* Dans: FREITAG, 7 février 1997, p. 11.

Giraud. Pierre**:** *Liszt et la Rencontre de Senancour. Entre Crise Existentielle et Formation Intellectuelle. La Musique à Programme d'un point de vue Herméneutique. Vallée d'Obermann 1835-1855.* Thèse. Paris 2002.

Hansen, Mathias: *Reclams Musikführer Gustav Mahler.* Stuttgart 1996.

Härtling, Peter: *Der Wanderer.* Darmstadt 1988.

Härtling, Peter: *Schubert.* Hamburg-Zürich 1992.

Haschen, Reinhard: *Franz Liszt oder Die Überwindung der Romantik durch das Experiment.* Berlin 1989.

Helm, Everett: *Franz Liszt.* Reinbek 1972

Holschneider, Andreas: *Was bedeutet uns Franz Liszt?* Göttingen 1977.

Kabisch, Thomas: *Liszt und Schubert.* München/Salzburg 1984.

Koch, Gerhard: *Veredelt das Gemüt mit himmlischen Harmonien von Händel.* FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 30 avril 2004, p. 53.

Liszt, Franz: *Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult 1833-1840*, Ed. Daniel Ollivier. Paris (Grasset) 1933.

Liszt, Franz: *Sämtliche Schriften I.* (Eds. Rainer Kleinertz et Serge Gut). Wiesbaden 2000.

Mueller, Rena Charnin: „Liszt's Schubert Lieder Transcriptions." Dans: *Lieder von Fr. Schubert, für das Piano-Forte übertragen von Fr. Liszt.* (Réédition de l'édition Diabelli 1838) New York 1995.

Nagler, Norbert: *Die verspätete Zukunftsmusik*, dans: *Musik-Konzepte 12: Franz Liszt* (Eds. Metzger et Riehn). München 1980.

Oehlmann, Werner: *Reclams Klaviermusikführer,* Vol II. Stuttgart 1967.

Rosen, Charles: *Musik der Romantik.* Salzburg 2000.

Rüsch, Walter: *Franz Liszts Années de Pèlerinage.* Bellinzona 1934.

Schmidt, Thomas E.: *Mit der Rasierklinge ins Auge.* Dans: DIE ZEIT, 12 février 2004, p. 37.

Schumann, Karl: *Das kleine Liszt-Buch.* Salzburg 1974.

Senancour, Etienne Pivert de: *Obermann.* Edition critique par Gustave Michaut. 2 vols. Paris 1912.

Sulyok, Imre u. Mezö, Imre: *Liszt, Années de Pèlerinage, Première Année – Suisse. Preface.* Bärenreiter-Verlag Kassel et Editio Musica Budapest, 1976.

Walker, Alan: *Franz Liszt. Vol. I: The Virtuoso Years 1811-1847.* London 1989.

Walser, Jürg Peter: *Nachwort des Übersetzers* dans*:* Senancour, *Oberman. Roman in Briefen.* Frankfurt/M. 1982.

Žižek, Slavoj: *Das fragile Absolute.* Berlin 2000.

Ce que l'œuvre pense

Interview avec Gerhard Herrgott
par Joëlle Naim, Mai 2005

Tout d'abord, quelle expression serait la plus adaptée à ce type de manifestation que tu as mise au point? Conférence? Performance? Concert théorisé, conférence musicalisée?

Et si on prenait tous ces noms? Je n'en ai pas trouvé d'assez juste qui puisse en rendre compte avec exactitude. En allemand, j'ai créé l'expression « *Vortrag am Klavier* », conférence au piano. Mais toutes les expressions que tu as citées décrivent un des aspects de ce que je fais.

C'est donc un objet tout à fait nouveau?

Il y a des concerts commentés, mais ce n'est pas ce que je fais. Je construis un objet où le commentaire et la musique forment un nouvel objet, dans l'intention que le tout soit artistique, que commentaire et musique s'intègrent dans un cadre qui ait une valeur esthéstique et procure une émotion. Ce n'est normalement pas le cas dans le concert commenté.

Peux-tu le décrire, ce nouvel objet?

Je choisis une œuvre de piano, une œuvre reconnue comme importante mais qui, malgré sa renommée, reste énigmatique. On soupçonne qu'il y a quelque chose de profond à découvrir mais difficile à saisir, donc qu'il vaut la peine de creuser pour faire de nouvelles trouvailles. Pendant ma performance, il y a trois écoutes.

Une première écoute intégrale de l'œuvre commentée de manière normale; au début j'evoque le cadre biographique et historique de sa composition. Pour le programme sur Liszt que je viens de faire, j'ai choisi une œuvre des *Années de Pèlerinage*, composée 1836: *Vallée d'Obermann*, d'après le roman de Senancour, *Oberman*, un roman très célèbre à l'époque et prisé des romantiques français; Delacroix a declaré que c'était son œuvre de chevet pendant des années, Liszt et Marie D'Agoult le lisaient au moment de leur rencontre. Quand Marie, trois ans plus tard, a quitté sa famille pour vivre avec Liszt, ce fut, à Paris, un scandale gigantesque, et c'est a ce moment, que Liszt composa *Vallée d'Obermann.* Voilà pour le contexte historique, biographique, littéraire: des choses que tu trouves dans tout bon guide de concert; c'est la première écoute.

A la deuxième écoute, je commence à décrire et à expliquer la structure musicale: je montre les motifs centraux, les liens qu'ils ont avec d'autres motifs dans l'histoire de la

musique, dans l'œuvre du même compositeur, ou d'autres compositeurs. J'ajoute des éléments biographiques, des idées philosophiques qui ont un rapport avec ce que j'essaie de rendre audible dans l'œuvre. Je fais une lecture en même temps linéaire et verticale de l'œuvre. Ces moments centraux de l'œuvre, je les lis dans l'ordre de leur syntaxe, et en même temps, en fonction des associations qui leur sont liées. Par exemple, dans la *Vallée d'Obermann*, on peut trouver une référence implicite à *Winterreise*, au Voyage d'hiver de Schubert; le motif du début, central dans l'œuvre de Liszt est en fort rapport avec le début et aussi la fin de *Winterreise*. L' allusion à l'œuvre de Schubert est importante pour Liszt, c'est lui qui a diffusé à travers toute l'Europe Schubert, qui n'était connu qu'à Vienne à cette époque-là; il l'a fait connaître en jouant les *Lieder* dans ses paraphrases pianistiques; et celles-ci étaient fortement appréciées du public. Liszt disait une fois « C'est trop souvent qu'il me faut galoper sur le cheval du Roi des Aulnes ». Mais la gloire de Schubert a commencé ainsi, dans les environ 3000 récitals, que Liszt a donné entre 1839 et 1847.

Voilà pour la relation verticale, qui est structurale, pas seulement biographique; la relation paradigmatique, si on veut décrire ceci dans les termes de Jakobson? Il existe aussi une relation avec Gustav Mahler, qui est venu après Liszt, et ceci n'est pas une relation intentionelle. Mahler n'avait pas pensé à la *Vallée d'Obermann* de Liszt, quand il écrivait ses *Lieder eines fahrenden Gesellen*; mais cette relation existe quand même. La musique de Liszt aujourd'hui s'entend dans ce contexte plus large; pour nous, ces associations font partie de la structure dans laquelle l'œuvre s'est intégrée. Trois moments donc s'écoutent dans cet environnement: Schubert avant Liszt, Mahler après; auxquels il faut ajouter le deuxième grand point de repère pour Liszt: Beethoven. Là encore, il ne s'agit pas de ce que Liszt a pensé mais de ce que l'œuvre pense.

A la fin de la soirée, quand je joue l'œuvre une troisième fois, les auditeurs ont une perception plus riche, parce qu'ils ont écouté les structures fondamentales de l'œuvre dans plusieurs contextes; d'une part, ils peuvent écouter la continuité de l'œuvre d'une façon plus claire, la structure ayant été expliquée, *unfolded*, dépliée, et en même temps, chaque élément a été intégré dans d'autres contextes. La methode est connue, c'est celle de l'interprétation des rêves de Freud: sur un texte énigmatique, à chaque élément, tu rassembles des associations et quand à nouveau tu racontes le rêve avec toutes ces associations, tu peux lire une deuxième histoire, une histoire latente. C'est la même chose avec l'œuvre musicale: il y a une surface de la sonorité qu'on comprend comme le texte d'un rêve, l'histoire manifeste; mais il y a un contenu souterrain, qu'on ne peut pas saisir immediatement, dans une écoute linéaire.

« Ce que l'œuvre pense ». Tu peux en dire plus?

Peu importe, comme certains musicologues essaient de savoir dans des cas analogues, si Liszt pensait vraiment à la sonate de Beethoven (e-mineur, op. 90) au moment où il a composé sa *Vallée d'Obermann*. Il la connaissait évidemment. Grâce à la relation musicale, on peut dire: dans la partie initiale du *Vallée d'Obermann* il y a bien un commentaire,

peut-être inconscient, de la sonate de Beethoven. Mais ça va plus loin: on peut écouter une différence. Les deux œuvres se commentent réciproquement: La sonate de Liszt commente celle de Beethoven et, vice et versa, l'œuvre de Beethoven met en relief les structures qu'a utilisées Liszt. Evidemment, Beethoven non plus, pensait à la *Vallée d' Obermann* de Liszt, quand il composa sa sonate, la *Vallée d'Obermann* devant attendre encore 20 ans avant d'être écrite. Quand on écoute une œuvre dans un contexte strucural presentifié de cet ordre, l'éventail des associations ouvre une façon d'écouter différente que lorsque tu écoutes l'œuvre seulement dans le cadre silent de tes connaissances musicales. Lors de la performance, je joue tout cela au piano, Beethoven, puis une chanteuse se lève et se met à chanter *Der Wanderer* de Schubert et autre chose. On a une vraie confrontation avec ces associations, on est confronté avec *Winterreise*, je veux dire, pas seulement le mot, mais des événements signifiants ayant leur propre valeur et apportant leur poids artistique.

Cette structure étudiée, pourquoi la choisis-tu?

Pour sa centralité même. Dans ce cas, c'est un motif de trois notes, celui à partir duquel Liszt a construit toute sa composition; c'est la méthode connue comme *transformation des thèmes*, le grand pas dans la technique de composition après Beethoven, une invention lisztienne, qui n'a pas été reconnue pendant longtemps. Liszt a été méconnu comme compositeur, enterré derrière son image de grand virtuose. Mais il a arrêté sa carrière de virtuose en 1847, soudainement. Il n'a plus que composé ensuite. Ce fut un échec total, aussi grand que l'était son succès en tant que virtuose. Ce n'est que dans les trois dernières décennies du XXe siècle qu'on a commencé à comprendre la profondeur des compositions de Liszt.

On a parlé de la lecture paradigmatique. Tu as une lecture syntagmatique ou synchronique aussi.

La structure interne, linéaire, de la composition de Liszt n'est pas immédiatement audible, n'est pas aussi évidente que chez Beethoven; quelquefois il faut d'abord lire Liszt pour pouvoir l'entendre. Cette lecture de l'écrit rendra possible la lecture paradigmatique et en consequence s'ouvre un autre contexte pour l'écoute lineaire. Ceci est dèja le maximum de ce qu'on peut faire, puisque ce n'est pas possible *d'expliquer* une œuvre musicale: il n'y a jamais de *quod erat demonstrandum,* selon la formule des mathématiciens, quand ils ont démontré un théorème. On peut juste ouvrir un espace où la langue musicale est écoutée différemment, plus en profondeur, si on veut utiliser cette métaphore; de toute facon: l'écoute est differée. Bien sûr, on écoute plus qu'avant, le théoricien autant que l'amateur. Mais tu n'auras pas „compris" l'œuvre musicale. C'est comme pour le rêve, tu ne le comprendras jamais complètement, mais tu l'auras mieux lu, tu auras découvert une deuxième ou troisième lecture possible, tu auras enrichi le spectre

de tes associations: comment le rêve est lié dans ta biographie, dans l'ordre de tes signifiants personnels, comment l'œuvre écoutée fait vibrer des associations dans ton savoir, ta mémoire musicale, et ce faisant, elle aura parlé de façon beaucoup plus riche. C'est le côté indéterminé de ma performance. Á la fin, je laisse l'écoute libre, il n'y ni résumé, ni message, ni mode d'emploi.

Le rêve raconte une histoire, brisée, complexe certes, mais il y a une histoire. Or, que je sache, la musique ne raconte pas d'histoires. Qu'est-ce que tu ramènes à la conscience avec ta performance?

Tu peux dire que le rêve a un côté manifeste; c'est une histoire, certes, un peu bizarre, mais c'est quelque chose comme une histoire. La musique aussi a cette narrativité superficielle: il y a des mouvements lents, d'autres rapides, que tu peux interpréter, que tu peux colorer psychologiquement, en sorte qu' il en resultera une histoire, très générale: une sequence de sentiments, la tranquillité, la paix, la bagarre, puis de nouveau la paix, et l'extase ; ceci est possible surtout chez les romantiques, qui avaient d'une façon explicite une intention narrative. Justement, j'essaie de déchiffrer la narrativité non entendue de ces œuvres-là. Le compositeur a une narrativité en tête quand il compose; il est très facile de décrire les moments narratifs dans *Vallée d'Oberman,* inspirés par quelques moments forts de l'œuvre de Senancourt, comme Liszt disait lui-même. Mais en faisant cela, Liszt a créé une structure de signifiants qui ne s'épuise pas dans cette première narrativité, qui dépasse le contrôle du compositeur, et bien sûr le mien aussi. Je ne m'imagine vraiment pas comme Dieu dévoilant le secret de l'œuvre. Vis-à-vis de l'œuvre, je suis plutôt dans la position d'un psychanalyste: j'essaie de faire parler – ici, c'est le texte de l'œuvre, qui est dans cette position de l'être parlant – pour trouver des associations dont le compositeur n'avait pas forcément eu conscience au moment de la composition. Liszt n'avait pas dans sa conscience toutes les associations possibles, il avait celles suffisantes pour écrire la composition. Mais la structure qu'il a crée, ici sur la base de ce motif de trois notes, est plus riche que celle qui était son prétexte conscient. Ce que je donne, c'est ma lecture de l'œuvre, à savoir le texte latent du rêve, qui est celui du morceau.

Un musicien interprète l'œuvre d'un compositeur. A cette interprétation musicale, au sens classique, tu ajoutes cette lecture différente, théorique. Ce serait comme une interprétation à plusieurs niveaux?

Une lecture, oui, et j'ajoute aussi une forme. Le fait qu'on écoute pendant la performance d'autres musiques, ça fait partie de l'interprétation; je ne cite pas seulement Schubert, je le fais écouter. La véritable interprétation, à plusieurs niveaux comme tu dis, c'est l'interprétation syntagmatique et paradigmatique, et c'est le montage que je fais entre musique, commentaire analytique, commentaire philosophique et le morceau musical: tout cela produit un nouveau syntagme.

Il y a d'abord l'interprétation musicale, au sens tout à fait classique: je joue *Vallée d'Obermann* comme pianiste-interprète. Puis, je donne un commentaire scientifique, j'intègre dans ma performance le savoir musicologique déjà existant sur l'œuvre. En troisième lieu, je donne un lecture paradigmatique, d'après le modèle de l'interprétation des rêves. Ce qui transgresse doublement le discours musical canonique, d'abord avec des associations structurales, souvent impossibles à prouver selon les critères philologiques, mais qui me semblent quand même fortes et parlantes, et puis aussi avec les références à Lacan. D'une part, la théorie lacanienne n'est pas reçue en musique comme dans le domaine de la critique littéraire. D'autant plus que ni Freud ni Lacan n'ont parlé de musique. Il y a un véritable abîme entre la musique et la théorie psychanalytique (je ne parle pas de ce type de lecture psychologisante, qui ne s'occupent pas ou guère de la structure musicale). D'autre part, la forme que j'ai empruntée de l'*Interprétation des Rêves* de Freud ne correspond pas aux normes d'un discours scientifique; ça ouvre beaucoup de portes, mais ça ne peut être rassemblé en une théorie synthétique; c'est-à-dire j'entre toujours plus avant dans l'œuvre pour trouver d'autres sens, d'autres couches, qui ne peuvent pas se résumer d'une façon abstraite. L'éventail paradigmatique est trop hétérogène pour qu'on puisse le rassembler en une thèse. Voilà pour la troisième couche d'interprétation. La quatrième interprétation, c'est l'assemblage, le montage: quel morceau musical je choisis? je le mets où? combien de mesures? comment je fais la transition? c'est un travail de montage comme pour un film. Les *Übergänge*, les passages d'un morceau de texte à la musique par exemple: est-ce que je le coupe très vite ou est-ce que je commence à parler alors que je joue toujours? Est-ce que je parle avec la musique? Est-ce que je mets deux musiques sans commentaire directement l'une après l'autre? Est-ce que je fais une réduction de la musique, par exemple je joue seulement la mélodie? Ensuite, la mélodie avec l'harmonie? ou la mélodie avec une autre harmonie? C'est un sacré travail de tous les éléments à ma disposition: textes, matériau musical déjà existant et le matériau que je produis. Quelquefois je fais des mélanges: je prends un morceau de Bach et un morceau de Schumann, et je fais une nouvelle composition avec les deux pour rendre audible une symmétrie de structure, qu'on pourrait aussi décrire en utilisant la terminologie musicale, mais justement, c'est ce que je veux éviter, je préfère la rendre audible; donc je fais quelque chose comme un amalgame entre Schumann et Bach. Tout ce montage, c'est la part que j'entends artistique de mon travail, car je produis un nouveau syntagme, qui se présente en premier lieu comme interprétation de ce morceau, mais qui va plus loin. Par exemple, dans le programme sur Liszt, je confronte Liszt à Schubert, et j'essaie de parler des *Figuren des Begehrens*, les formes du désir chez ces deux musiciens: la structure intrinsèquement mélancolique de la musique de Schubert et la structure d'un désir sériel chez Liszt; on peut penser à la vie libidinale de Liszt, ça va aussi très bien avec, mais cela parle aussi de la structure de sa composition, un désir de série, de métamorphoses infinies. Ici, l'œuvre illustre ma thèse musico-analytique. Et après, quand

j'ai parlé de la différence de la structure du désir chez Liszt et Schubert, après on écoute *Vallée d'Oberman* d'une autre façon.

La forme concert, avec son rituel et son écoute linéaire et muette, quelquefois quasi religieuse, est transgressée par ta performance. Tu casses également l'imprégnation musicale, cette réception affective, rassurante pour le non-initié, le rapport intime avec l'œuvre qui va t'emporter, te permettre de rêver. Cela n'est pas rien et peut perturber l'auditeur.

Après l'écoute classique, lineaire, non-interrompue, la première, je présente une écoute qui produit une tension parce que je ne joue que des morceaux de l'œuvre. Je les *joue* vraiment, avec tout l'amour que je peux donner à ces fragments, en faisant valoir la langue musicale qui nous porte vers un lieu que nous ne connaissons pas, puis j'arrête. Et sûrement, ça dérange. On m'a souvent dit: « C'est dommage, on aurait bien voulu que tu continues ». Durant cette étape-là, je fais la construction la plus tendue, ça s'ouvre littéralement, dans la performance; et cela peut arriver des douzaines de fois que je fasse le parcours entre les deux langues. Puis, la troisième écoute est portée par ce tissu de commentaires et des morceaux de musique, c'est elle qui ouvre une forme d'écoute certainement differée. J'entends alors les gens me dire, même avec des œuvres très connues: « C'est comme si j'avais écouté pour la première fois ». Là, il se passe quelquefois une sorte de transgression.

Avec la musique, comme un peu avec la peinture non figurative, ou les arts plastiques aujourd'hui, les productions sont moins codées, donc moins accessibles, me semble-t-il. Chaque artiste réinvente la production du sens à chaque nouvelle œuvre, installation, performance. Cela aussi doit être perturbant pour un public de mélomane, qui se trouve « illétré », comme face à une langue étrangère. La musique (du moins instrumentale) est extraverbale; on ne la « comprend » pas forcément, mais elle nous touche. Mais toi, tu casses cette réception affective. Alors ta performance, s'adresse-t- elle à une élite, à des intellectuels, des initiés? Est-ce que quelqu' un qui n'a pas cette culture intellectuelle et musicale peut apprécier ta performance?

Ma performance ne s'adresse pas aux spécialistes, mais elle est aussi pour les spécialistes. Mon idéal, je crois, pour cette forme d'art nouveau, cette forme de mélange entre discours scientifique, philosophique, analytique et musical, je le trouve dans un autre domaine, chez Hitchcock. Hitchcock, c'est populaire; chacun peut regarder et jouir d'un film de Hitchcock; mais aussi un théoricien comme Slavoj Žižek a pu s'appuyer sur lui pour expliquer la théorie de Lacan. Un film d'Hitchcock touche à tous les niveaux intellectuels. Je ne veux pas prétendre être au niveau du maître Hitchcock, mais on peut avoir un idéal. La question est: que faire comme type d'art? Justement, un art qui traverse les niveaux, qui touche à tous les niveaux d'initiation à la musique classique. C'est pourquoi j'évite quasi à cent pourcent la terminologie musicale abstraite. Pour que la

performance soit accessible à tous ceux qui aiment la musique classique, et qui donne quelque chose a tous, aux professeurs de théorie musicale et aussi aux gens qui simplement aiment aller au concert. J'avoue toutefois, l'experience a montré, que plus le public est cultivé, plus il est ravi. Mais c'est normal: si on se réfère au jeu de mots de Lacan sur la jouissance écrite « j'ouis-sens » ; à la jouissance que produit immédiatement la musique dans le corps, moi j'ajoute un « j'ouis sens », un « j'entends le sens », et j' essaie de faire vibrer les deux types de jouissance ensemble. Et ceci est accessible à tout le monde. J'essaie de mettre beaucoup de sens dans mes performances, je les construis denses, de façon à ce qu'on ne puisse pas saisir tout en une fois. Ceux qui sont venus plusieurs fois à la même performance me le disent: ils ont entendu plus et autre chose que la dernière fois. Ce point-là de la densité, ce n'est pas par ésotérisme ou arrogance intellectuelle que j'y tiens. Mathématicien de formation, je fais vraiment *tout* pour rendre la chose le plus clairement possible. Mais, en même temps, une œuvre musicale comme *Vallée d'Obermann* ou comme une Sonate de Beethoven est tellement riche qu'on est obligé d'evoquer beaucoup de sens pour ouvrir l'espace de cette œuvre; donc, d'une certaine façon, la performance elle-même reflète la structure sémiologique d'une œuvre musicale, toujours trop riche par rapport à notre capacité de saisir quelque chose en une seule écoute; on est obligé de réécouter. Moi-même, quand je construis ma performance, je dois beaucoup répéter pour trouver la forme la plus juste; on doit beaucoup s'exercer, comme chacun sait, pour jouer une œuvre musicale; et pour l'écoute, c'est la même chose. De plus, c'est cette densité qui développe un espace de liberté: l'espace sémiologique est tellement riche que l'auditeur a la possibilité et est forcé de construire, de trouver son propre chemin; la deuxième fois, il trouvera un autre chemin; et les chemins possibles sont nombreux.

(…)

Ta performance permet donc de mieux comprendre comment une œuvre musicale produit du sens?

Je l'espère. En fait, c'était le point de départ de ma réflexion, quand j'ai commencé ma recherche, il y a bien des années. J'avais, disons un cadre pédagogique dans la tête, je voulais expliquer bien quelque chose. J'ai été pédagogue pendant des années dans plusieurs domaines, en mathématiques, en philosophie et je le suis toujours comme professeur du piano. Pourtant, là n'est plus l'essentiel pour moi. Je vais te dire un petit secret, pour que tu le racontes à tout le monde: je prétends expliquer le sens de l'œuvre; je fais comme si, je joue au naïf. Mais le sens que je construis, par exemple autour de la *Barcarolle* de Chopin, je suis sûr qu'il n'a jamais été lié à la Barcarolle avant que ma performance ne l'ait proposé. Ce sens n'est pas un sens inhérent à la Barcarolle que j'aurais pris et sorti de la Barcarolle, comme un bébé venu au monde et montré à tout le monde en disant: « Voilà, c'était dans la Barcarolle ». Je prétends faire une herméneutique, et j'en fais un peu, mais ce qui se construit, c'est un nouveau sens, qui, oui, peut être lié à la

Barcarolle. J'espère bien sur que je ne fais pas violence à la *Barcarolle* ou à *Vallée d'Oberman.* J'essaie de très bien lire les structures de l'œuvre, et j'ajoute un sens que la Barcarolle est prête à l'accepter; après, on pourra dire « c'est implicite ». Comme avec Socrate, c'est le processus de questionnement qui produit le sens qui n'était pas là avant. L'herméneutique est une méthode productive, ce n'est pas seulement une maïeutique: en parlant de l'œuvre, on construit quelque chose de nouveau. Et je fais ça en abondance; l'œuvre est porteuse d'une construction, mais la construction est la mienne. Ma performance ne dit pas ce que Liszt ou Chopin avaient en tête, je ne suis pas le détective ou le médium qui a compris les pensées secrètes du musicien. Mes idées auront un rapport avec les siennes, mais on ne pourra jamais savoir lequel.

Sur de la musique classique, il me semble qu'en brisant l'unité de l'œuvre, tu inventes une forme très contemporaine: ce montage d'interprétations et de discours à plusieurs dimensions, un tissage artistique éclairé par les sciences humaines, si je puis dire.

Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en relief dans une œuvre soi-disant connue une structure intellectuelle non entendue, et une complexité de la pensée musicale qui correspond aux théories sophistiquées d'aujourd'hui. Ayant à disposition une théorie avec la richesse et la profondeur de celle de Lacan, on va mieux déchiffrer les dernières sonates de Beethoven. Je choisis des œuvres avant-gardistes en leur temps et peu comprises, aujourd'hui encore, bien qu'elles soient beaucoup jouées; et d'ailleurs, celles-ci restent avant-gardistes de nos jours. Chopin a construit son œuvre à partir d'un point où la phrase de Nietzsche « Dieu est mort » était déjà claire pour lui; il l'a composée un demi-siècle avant que ce dernier ait annoncé à ses contemporains que le ciel sur Europe s'était effondré. Chopin écrivai sa dernière grande composition déjà dans l'esprit nietzschéen, en comparaison avec le monde de Bach où le ciel était encore intact; et, justement, Chopin, prenant ce rapport avec Bach pouvait montrer la différence entre un monde encore ancré métaphysiquement et un monde où cet ancrage est caduc. C'est la thèse que je voudrais rendre audible, quand je faisais mon programme „*Tragische Progressionen. Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten Klaviers*". Chopin est avant-gardiste dans un sens fort, comme les dernières sonates de Beethoven. Aujourd'hui, nous pouvons encore y entendre des messages contemporains.

Tu peux développer ça, à travers un exemple; comment ces œuvres sont-elles toujours d'aujourd'hui, peuvent éclairer notre époque?

Le *Voyage d'hiver* de Schubert est un cycle de chansons dont la structure musicale est mélancolique: la mélancolie, c'est la fixation inconsciente sur un objet perdu, un mouvement paradoxal: on possède l'objet dans sa perte même. Slavoj Žižek l'a bien décrit: l'objet perdu s'incarne dans un objet charnel qu'on ne peut pas lâcher. Je voulais montrer que Liszt a essayé de transcender cette structure, même si lui non plus n'a pu échapper

complètement au Voyage d'hiver. Comme nous tous. On tente de trouver une sortie, et Liszt nous en a proposée une dans son œuvre. Nous sommes confrontés à la mélancolie, le mot n'est plus à la mode, on parle aujourd'hui de dépression, et nous sommes surtout confrontés à la bêtise furieuse de ne pas s'y confronter, surtout avec la télévision; ce type de folie d'évitement dans la majorité des programmes télévisuels.

Liszt nous proposerait alors une sortie de la dépression?

Oui, d'une certaine façon. Il l'a essayé dans sa musique et dans sa vie. Il a échoué, comme compositeur; pour sa vie, je n'en parle pas. Il a essayé par la transformation de la structure: ne pas revenir au même objet mais aller au prochain objet, à la prochaine transformation possible d'un motif musical. Dans les grandes œuvres de Liszt, il n'y a pas un thème littéralement répété, tu trouves toujours une nouvelle transformation; quand il réapparaît, le thème est déjà transformé, et la fois suivante, il est encore transformé. C'est pour cela que la musique de Liszt etait difficile à comprendre. C'était le chaos, pour les gens, la folie de de la métamorphose; en fait c'est une structure non répétitive, bien qu'il ait travaillé très précisément avec le même motif, donc répétitive sur un certain niveau, mais cela reste inconscient pour l'écoute primaire lineaire; c'est d'une cohérence musicale formidable, mais d'un autre type que chez Beethoven ou chez Schubert. Chez ce dernier, il s'agit d'une répétition du même motif avec des variations minimales; le message intérieur est: « C' est toujours la même histoire ». Chez Liszt c'est: « Bien que se soit toujours la même melodie, c'est toujours de nouveau. » Mais à la fin de sa vie, ses compositions sont devenues vraiment mélancoliques; toute l'extase des compositions des années 1830-1840 s'est perdue. Liszt a cherché désespérément un appui, dans l'art, puis de plus en plus dans la religion. Je ne veux pas nommer cela un échec, ce repli dans la religion, ce n'est pas à moi de juger; mais dans sa musique, vers la fin, la mélancolie va encore plus loin que chez Schubert. Il n'a pas échappé au Voyage d'hiver; il est arrivé à une détresse sans issue.

Le désir, en nous, qui sommes confrontés à nos névroses, s'est fixé sur certains objets, rituels, ou signifiants qui se répètent éternellement, et où nous sommes piégés. En d'autres termes, nous sommes fixés sur certains signifiants traumatiques de notre histoire, c'est structural, on arrive comme ça dans la vie adulte avec ces points de fixation, c'est comme ça que le trauma structurel s'est transformé en signifiant. S'il y a dialectisation, les signifiants de ce piège seront touchés au point qu'ils pourront circuler à nouveau, se combiner avec d'autres signifiants. Quand je tombe toujours sur la même marche qui me torture, qui crée l'angoisse, il ne faut pas que ce signifiant reste isolé, mais qu'il puisse se lier à d'autres. C'est comparable à la structure que Liszt a construite, la transformation des thèmes, toujours une nouvelle métaphore, une nouvelle métonymie. C'est en ce sens que j'entends la dialectisation du désir. Dans l'histoire musicale aussi, les œuvres classiques ont été figées dans une certaine forme, un certain rituel, le concert, avec beaucoup d'angoisse autour. Quand tu assistes à un concert de piano et que tu vois le musicien

arriver sur scène pour jouer une sonate de Beethoven, il a peur de jouer des fausses notes. Mais on peut accepter les fausses notes. C'est inévitable, quand on joue „live", et surtout inévitable quand on fait un montage comme ça, avec ces sauts dans le discours, avec une certaine tension, pour celui qui écoute et pour celui qui le fait.

Quand on pense qu'une interprétation musicale, c'est la tentative désespérée d'atteindre la perfection.

Cet idéal de perfection est monstrueux, il nous torture dans nos cauchemars avant un concert, il ruine des vies et des âmes, il est nocif aussi pour le discours musicale. Quand il y a peu de sens, qui circule, c'est la perfection des notes qui gagne un poids trop grand; l'expressivité se mesurant de façon moins evidente, on est plus prêt à la sacrifier. Bien sûr, j'essaie de jouer bien. Mais tu n'as pas besoin d'une perfection totale quand il y a beaucoup de sens qui passe. Tu as besoin de quelque chose d'audible et de compréhensible. L'important, c'est dialectiser l'œuvre. Je dis souvent à mes élèves: si vous faites une faute dans une interprétation intéressante, tout le monde vous pardonnera, et peut-être cette faute va-t-elle parler, qui sait, comme un lapsus, qui peut enrichir le sens des paroles. Ce n'est plus du tout dérangeant, quand l'interprétation est soutenue par la richesse de sens. Les œuvres aussi, comme notre désir, sont figées dans certaines interprétations, dans un certain rituel de performance, de perfection, dans certaines idées qu'on a sur elle: par exemple, la musique classique vue comme quelque chose appartenant au passé. Alors que c'est quelque chose qui peut nous parler, à nous, aujourd'hui, elle peut être percue comme contemporaine. Or, elle est en grand partie figée dans le passé, dans un musée qu'est le rituel du concert. Quelquefois, c'est un mausolée. Dialectiser l'œuvre, ça veut dire la prendre et la mettre dans le for intérieur des discours qui nous concernent aujourd'hui. Ecouter et demander à l'œuvre musicale ce qu'elle peut nous dire aujourd'hui, et pas seulement pour les contemporains de Beethoven.

Cela nous paraît essentiel de refaire circuler du sens dans une œuvre passée, de la ramener à nous, en quelque sorte. C'est peut-être ça l'idéal d'une vraie pédagogie, d'une transmission réussie?

La pédagogie, je te l'ai dit, c'était le point de départ de ma recherche. Mais la pédagogie était là pour que quelque chose d'autre fasse son chemin. Je ne veux surtout pas que ce que je fais aujourd'hui, soit perçu comme pédagogique. C'est faux de croire qu'on peut transmettre quelque chose dans l'art; car ce quelque chose devrait exister pour que tu puisses le transmettre. Or ce n'est pas déjà là, ça se construit en même temps que ça s'interprète. Bien sûr, les gens en savent plus qu'avant d'écouter la performance, mais ce n'est pas l'essentiel. Dans l'art, il n'y pas quelque chose qui est transporté par l'œuvre d'art; il y a quelque chose qui se construit entre l'œuvre d'art et toi, et ce quelque chose est nouveau.