# FRANZ LISZT

## Réminiscences de Don Juan

### Konzert-Fantasie

über Motive aus Mozarts „Don Giovanni"

für das Pianoforte

Große kritisch-instruktive Ausgabe

von

FERRUCCIO BUSONI

Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL

WIESBADEN · LEIPZIG · PARIS

E. B. 4960

Printed in Germany

An ERNST LOCHBRUNNER in ZÜRICH, den trefflichen Kollegen und erprobten Freunde

# MOZARTS „DON GIOVANNI" UND LISZTS „DON JUAN-FANTASIE"

In dem wertvollen und entzückenden Sammelwerke „Das Kloster" von Scheible (Stuttgart, 1846) berichtet die „Eilfte Zelle" über Don Juan Tenorio von Sevilla in Sage und Dichtung. Der Verfasser, ein fleißiger Kompilator, kann nicht umhin, diesen Abschnitt also einzuleiten:

„Voraussetzen muß ich wohl, daß meine Leser Mozarts Meisterwerk ‚Don Juan' kennen."

„... eine Sage (so fährt er später fort), welche nach der von Faust eine der bedeutendsten ist, und die in Deutschland durch Mozart so wichtig wurde, wie jene von Faust durch Goethe." — —

„Dieser Don Juan war aus dem alten Sevillaner Geschlechte Tenorio, ein Wüstling und Mädchenjäger ersten Ranges; soll auch den Gouverneur von Sevilla, der ihm bei einem verliebten Abenteuer in den Weg kam, ermordet haben. Die Büste oder Steinstatue des Gouverneurs wurde in einer Kapelle des Klosters San Francisco in Sevilla aufgestellt und Juan Tenorio auf Anstiften der rachesüchtigen Familie des Gouverneurs von den Mönchen ins Kloster gelockt und ermordet. Die Mönche sprengten nun aus, Don Juan habe vor der Statue in der Kapelle blasphemiert und ihn darum der Teufel geholt."

„Der spanische Theaterdichter Tirso de Molina hat diesen Stoff zum erstenmal zu einem seiner Theaterstücke benützt, betitelt: El burlador de Sevilla y convidado de piedra."

Meyers Konversationslexikon (4. Auflage 1890) widmet dem „Don Juan" einen besonderen und ausführlichen Artikel. Entgegen der Behauptung Scheibles entnehmen wir aus jenem, daß die Don Juan-Sage schon frühzeitig

„von einem unbekannten Dichter dramatisch bearbeitet und unter dem Titel ‚El ateista fulminado' (der vom Blitz getroffene Gotteslästerer) lange Zeit hindurch in den Klöstern aufgeführt worden sei; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte, war der Mönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina als beliebter Komödiendichter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und der den ergiebigen Stoff unter dem Titel ‚El burlador de Sevilla y convidado de piedra' (deutsch von Braunfels in Rapps ‚Spanischem Theater', Hildburghausen, 1870) auf die Bühne brachte."

Von diesem bis zu Molières „Le festin de pierre" erscheinen dazwischen fünf bekannt gewordene Bearbeitungen des Urdramas. Corneille bringt es (1677) in Verse, ein Engländer Shadwell und der Italiener Goldoni ergreifen den Stoff, dessen sich nun auch die Musik (Ballett von Gluck, Oper von Righini) bemächtigt; als endlich Mozart 1787, im Vereine mit dem Dichter Da Ponte, der Welt

„Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni"

beschert.

Das außerordentliche Vorkommnis in der Theatergeschichte, daß diese Oper fast allein sich nun durch 130 Jahre lebendig auf der Bühne erhalten, enthebt den Herausgeber der Aufzählung ihrer Vorzüge. Trotzdem hat derselbe beobachten können, daß Mozarts Werk — mit Verehrung genannt, mit Andacht und Freude angehört — bei manchen der heutigen Musiker einer unverhofften Gleichgültigkeit begegnet, die er nur damit zu erklären wüßte, daß die vollkommene Schätzung von Mozarts Partituren ein solches Maß von Kenntnissen und Kultur voraussetzt, wie sie eben nicht oft bei Musikern anzutreffen sind. — Zumal der „Wagnerschen Generation" wollten Text und Musik des Don Giovanni „simpel" und verblaßt erscheinen: das Barock hatte die gebildete Welt für die reinen Linien der Antike stumpf gemacht.

Es ist den jüngeren deutschen Dirigenten zu verdanken, daß Mozart sich durch diese Krise weiter behauptete; von der Kostbarkeit der Partituren angezogen, in die sie erschöpfend genug drangen, um sie anstaunen zu können und lieben zu müssen — welches Publikum wird das je vermögen?! —, holten sie immer wieder die Meisterstücke hervor, die ihnen bei größerer Mühe tiefere Befriedigung schufen. —

Gegen das trefflich gebaute Textbuch des abenteuerlichen Abbé Lorenzo da Ponte habe ich persönlich einzuwenden, daß der Held nicht sieghaft genug dargestellt ist, daß seine galanten Erfolge in dem Stücke nicht eben brillant sind, daß er überdies mehr geschmeidig als dämonisch geraten ist. Er schleppt an den Folgen einer alten „Liaison", an der lästigen Figur der seine Wege durchkreuzenden Donna Elvira. (Don Giovannis Persönlichkeit sollte so überragend und einschüchternd sein (wo sie nicht werbend auftritt), daß eine Frau mit einer Anklage niemals an solchen Mann sich heranwagte.) — Wenn Donna Anna nicht lügt, dann — — hat Don Giovanni vergeblich um sie geworben. Das kleine Liebesspiel mit einem Bauernmädchen entfesselt die bedenklichste, drohendste Situation. Schließlich ist es an dem Morde, nicht an seiner Lüsternheit, daß Don Giovanni (bei da Ponte) zugrunde geht. —

Aus seinem treffenden Instinkte heraus hat Liszt, in der Paraphrasierung dreier Hauptmomente der Oper, das „Dämonische" (das der Epoche 1830 näherlag, als der Perückenzeit) zu unterstreichen unternommen. Die Wahl dieser drei Momente ist bezeichnend für das sichere Erfassen des Wichtigen aus der Fülle des Gesamtwerkes. Darin hat Liszt nie geirrt: er wußte das „Schlagwort" für den beabsichtigten Eindruck zu wählen und dem Publikum zuzurufen. Er kennt die Kraft des schlagenden Zitates, und nicht zufällig läßt er seine Dante-Symphonie mit dem Verse beginnen: „Per me si và nella città dolente". Auf dem Boden der Salonmusik, des Opern-Potpourris, entstanden, von den verblüffenden pianistischen Errungenschaften des jungen Liszt überwachsen:

wir wollen es den strengen Puristen gerne einräumen, daß die Don Juan-Fantasie allzuweltlich über geheiligte Argumente sich ausläßt. Andererseits hat dieses Stück unter Pianisten die fast symbolische Bedeutung eines klavieristischen Gipfelpunktes erlangt, die erfordert, daß man sich einmal auch ästhetisch mit ihm befasse. Diesem Ziele unserer Aufgabe sollen die Anmerkungen am Fuße des Textes dienen; ihnen schicken wir noch dieses Wenige, Vorbereitende voraus.

Vom plebejischen Potpourri unterscheidet sich die weltmännische Lisztsche Opernfantasie durch überlegte Wahl, Planmäßigkeit in der Anordnung der Form und der Kontraste, und durch das Bestreben, die übernommenen Motive zu erweitern und auszugestalten.

Liszts Opernfantasien sind im allgemeinen dreiteilig ausgebaut. Eine gravitätische oder stimmungserzeugende ausführliche Introduktion eröffnet das Stück, dem eine lyrische mittlere Episode vorzugsweise folgt; den Schluß bildet ein lebhafter Satz, zu dem gewöhnlich eine durchführende, zueilende Episode (die die früheren und die kommenden Motive anklingen läßt) die Brücke schlägt*). — Der ornamentale Schmuck, dem Liszts majestätische Beherrschung aller Klaviermöglichkeiten eine üppige Entfaltung verleiht, wird in seltensten Fällen zum Selbstzweck; meistens ist er charakterisierend angewandt.

Wo diese Behauptung — etwa mittleren Spielern und nichtspielenden Musikästheten — nicht zutreffend klingen sollte, da mögen sie erwägen, daß, was ihnen beim Lesen oder am Klavier als Überwucherung erscheint, einem Liszt noch ein leichtes Spiel war, das er unaufdringlich überwand und darbot.

Darum empfehle ich jedem Pianisten auf das dringlichste, im Verlaufe des Vortrages (und von Anbeginn des Einstudierens an) die Durchsichtigkeit und Schlankheit des Mozartschen Don Juan stets vor Augen zu behalten und in der Wiedergabe letzten Endes zu erstreben. (Einige Vereinfachungen des Klaviersatzes in der Einrichtung des Herausgebers rücken die Lösung des Problems näher, die an einzelnen Stellen anders beinahe nicht gefunden werden dürfte.)

Diese Mahnung ist um so beherzigenswerter, als die Pianisten nicht nur aus der Fantasie ein Prunkstück machen wollen, sondern meistens nicht anders können. Also gilt es nicht allein die Schwierigkeiten zu meistern, sondern sie mit Grazie zu überwinden; und gar nicht, sie zur Schau zu stellen.

---

*) In ein konkreteres Bild gebracht: wenn die Paraphrase etwa der „Carmen" gälte, so würde der Herausgeber, nach Liszts Muster, mit der versprechenden Marktszene aus dem vierten Akte beginnen und dieser, als Gegensatz, in der Einleitung das pathetische, auf die Zigeunerskala gebaute Carmen-Thema anfügen. Den Mittelsatz bildete die „Habanera" (mit anschließenden Variationen), das Finale die „Zirkusmusik".

Wo Liszt den motivischen oder den dramatischen Inhalt der Oper in einer einzelnen Paraphrase nicht erschöpfen konnte, zögerte er nicht, über dasselbe Werk zwei und mehrere Fantasien zu spenden; so beispielsweise über „Lucrezia Borgia" (2), „Lucia" (3), Meyerbeers „Propheten" (4).

Während von allen älteren Klavierwerken Liszts frühere und spätere Versionen vorhanden sind, hat Liszt bei dieser Fantasie niemals eine Revision vorgenommen; so daß wir annehmen müssen, daß er die erste Fassung als unabänderlich ansah*). Hingegen hat Liszt eine Ausgabe für zwei Klaviere desselben Werkes verfaßt, die über Liszts spätere Denkungsart dem Herausgeber aufschlußreich erscheint. Durchsichtigkeit, Unangestrengtheit und die Vernachlässigung des Pathetischen nähern sich hier wieder dem Mozartschen Original in dem Sinne, der dem Herausgeber als erzielenswert vorschwebt. Auch musikalisch sind einige Varianten interessant genug, daß einige von ihnen in den Anmerkungen angeführt werden.

Im lebenslangen Verlaufe seiner pianistischen Studien war es immer des Herausgebers Bestreben, den Mechanismus des Klavierspieles zu vereinfachen und dasselbe auf die allernotwendigste Bewegung und Kraftausgabe zu reduzieren. Er ist zur Ansicht gereift, daß die Erlangung einer Technik nichts anderes ist, als die Anpassung einer gegebenen Schwierigkeit an die eigenen Fähigkeiten. Daß dieses zum minderen Teile durch physisches Üben, zum größeren durch das geistige Insaugefassen der Aufgabe gefördert wird, ist eine Wahrheit, die vielleicht nicht jedem Klavierpädagogen, wohl aber jedem Spieler offenbar geworden, der durch Selbsterziehung und Nachdenken sein Ziel erreichte. Nicht durch den wiederholten Angriff der Schwierigkeit, sondern durch die Prüfung des Problems ist es möglich, daß man dazu gelangt, es zu lösen**). Das Prinzip verbleibt zwar ein allgemeines, die Ausführung aber heischt jeweilig eine neue Anpassung, eine individuelle Nuance.

So hat der Herausgeber die ihm zusagende Fassung der Fantasie unter Liszts unveränderten Originaltext gesetzt; nicht als endgültige Form, sondern lediglich als Ergebnis seiner eigenen, für ihn maßgebenden Erfahrungen. Damit wollte er die Anregung dazu geben, wie man eine Aufgabe sich zurechtlegen kann und soll, ohne deren Sinn, Inhalt und Wirkung zu entstellen.

Zürich, Juni 1917.

Ferruccio Busoni

---

*) Daß auf dem Titelblatte der zweiten Auflage steht: Nouvelle Édition revue par l'Auteur, soll uns in dieser Anschauung nicht verwirren. Der Vergleich mit dem Originaldruck belehrt uns über die Täuschung. Denn, von den vier Opernfantasien, die — zuerst einzeln erschienen — in zweiter Auflage zu einem Werke vereinigt wurden, erfuhr nur jene über „die Hugenotten" eine durchgreifende Umarbeitung. Zu der Gruppe gehören (außer „Don Juan") noch „Die Jüdin" und „Robert der Teufel". Die Don Juan-Fantasie — ursprünglich bei Schlesinger gedruckt — trug die Widmung: „À Sa Majesté/Chrétien VIII Frédéric / Roi de Danemark / respectueux et reconnaissant hommage / F. Liszt."

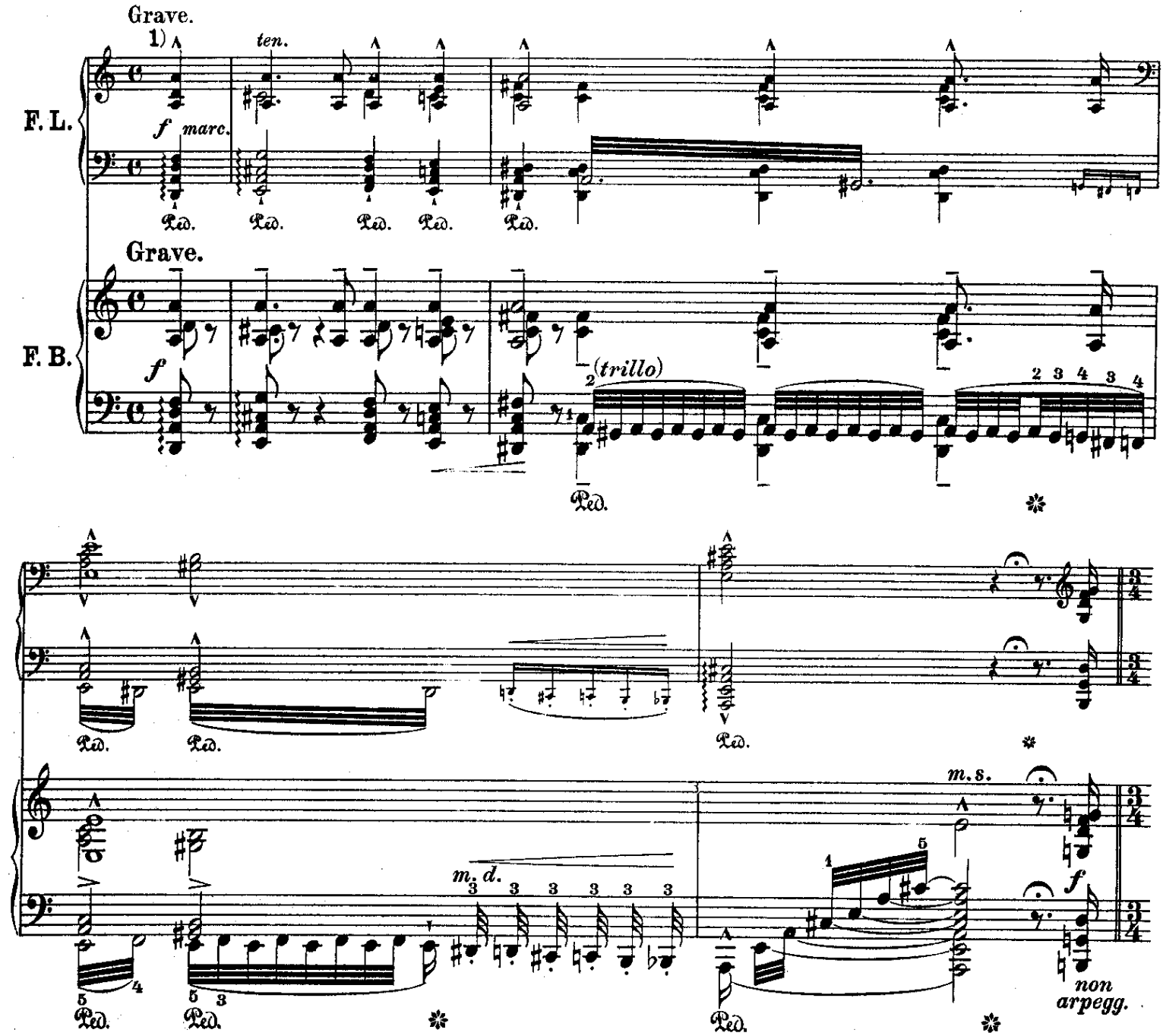
**) Ein entscheidendes Maß von disziplinierter Begabung wird ohne weiteres vorausgesetzt.

# Franz Liszt

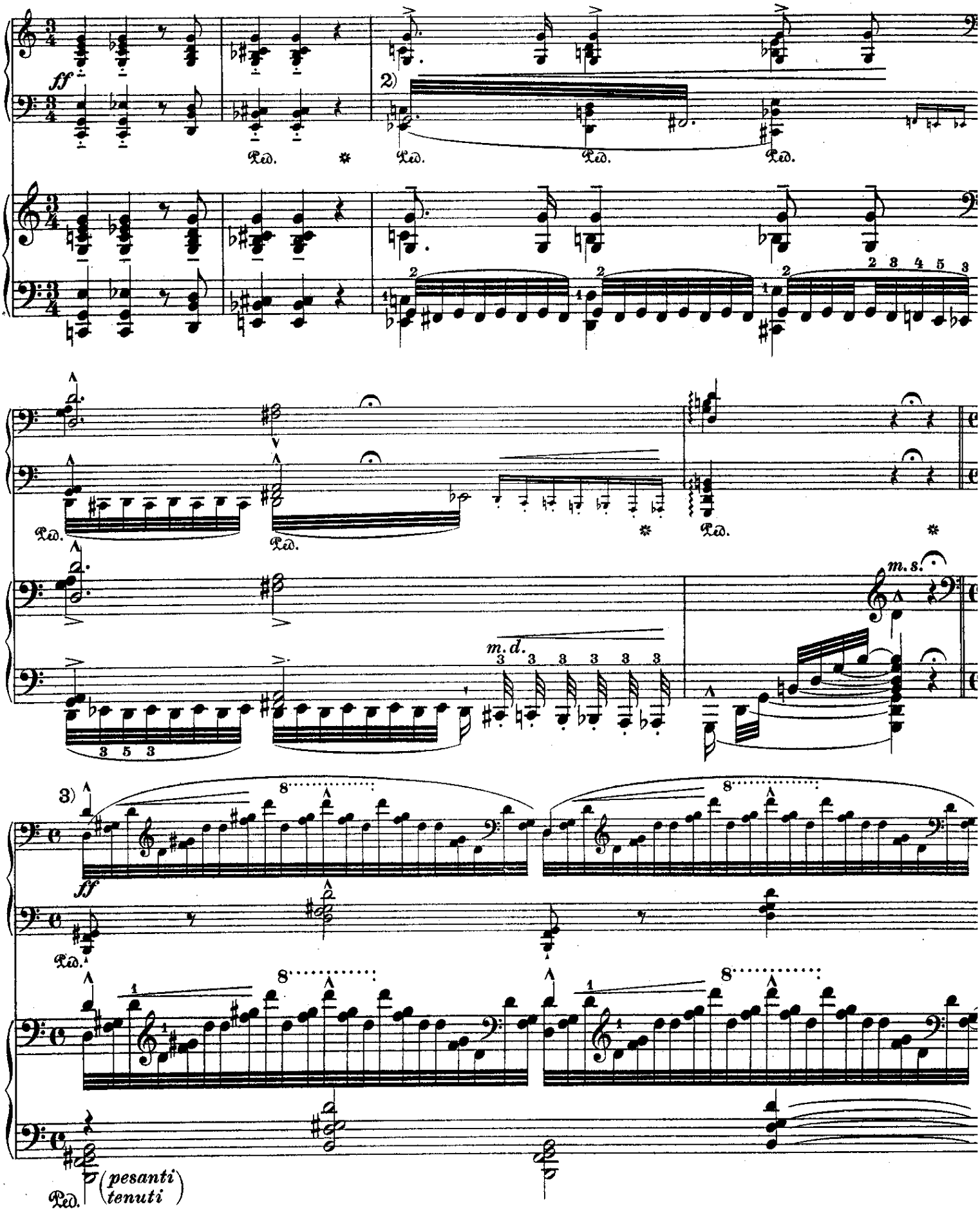
# „Réminiscences de Don Juan."

KONZERT-FANTASIE über Motive aus MOZARTS „DON GIOVANNI"
für das Pianoforte.

Große kritisch-instruktive Ausgabe von
FERRUCCIO BUSONI.

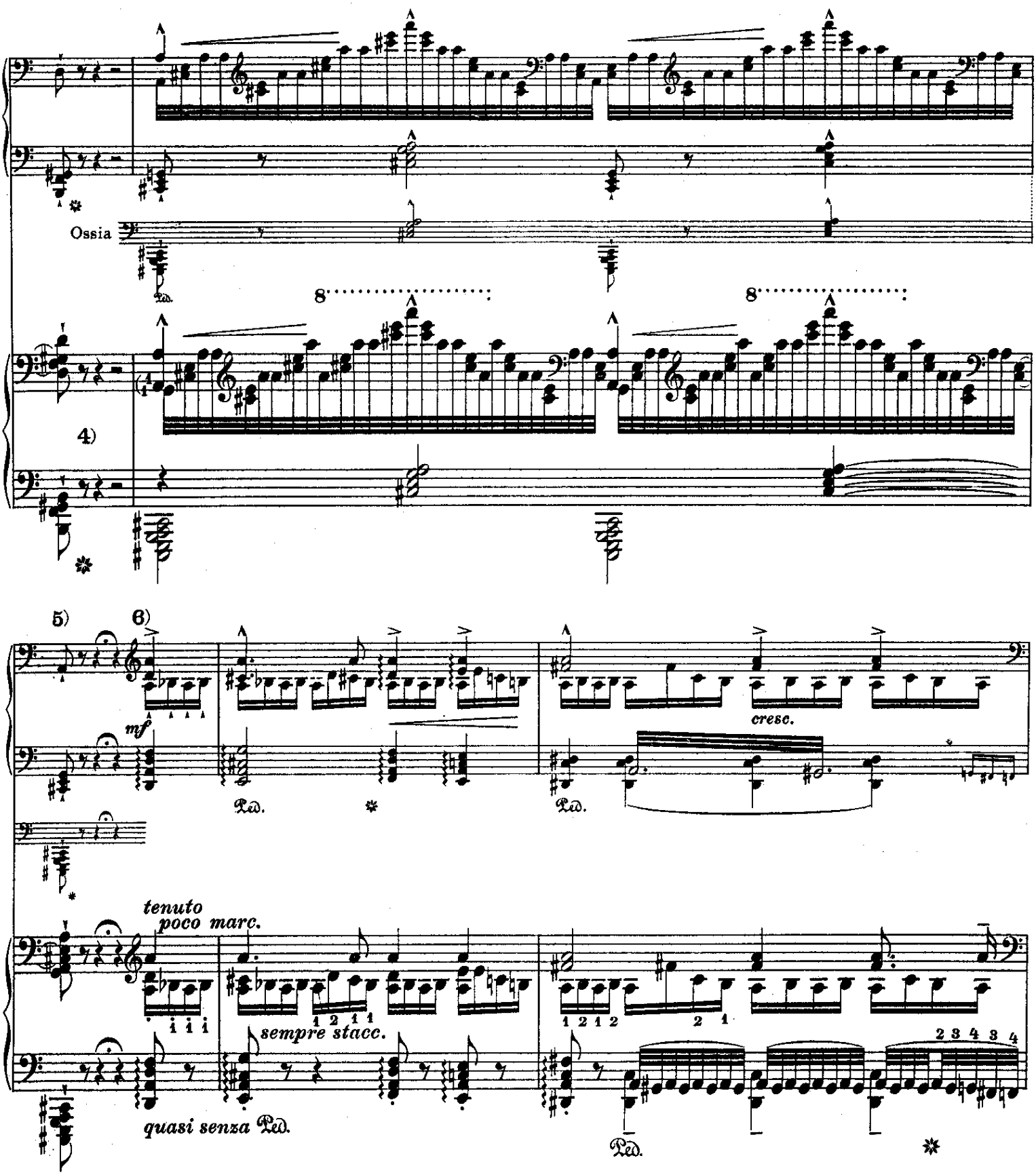



1) „Di rider finirai pria dell' aurora."
(Dein Lachen enden soll ehe der Tag anbricht.) mit dem Nachsatz:
„Ribaldo, audace, lascia ai morti la pace."
(Verwegner, Ruchloser, gönne Ruhe den Toten.)
Diese Drohung, von der Bildsäule des ermordeten Komturs gegen Don Giovanni geschleudert, muß mit eindringlichstem Ausdruck erklingen. Ihr folgt, im zehnten Takte, das leibhaftige Auftreten der Bildsäule selbst, die Don Giovanni, zu seinem Gelage sich einzufinden, übermütig aufgefordert hatte.– Das Bezeichnende dieses zweiten Motives ist der schwere und breite Synkopenrhythmus zweier schauerlicher Akkorde. Liszt bringt dieselben, im Verlaufe der Einleitung, drei mal und derart, daß sie jemalig die Spitze des Satzes bilden, dem sie angegliedert sind.




2) Ein Crescendo-Zeichen, das auf ein *ff* folgt, kann nicht anders ausgeführt werden, als durch ein leiseres Ansetzen vo dem Crescendo, das wieder zum *ff* führt. Zu Gunsten des erst im 10. Takte ausbrechenden Höhepunktes, würde der Her ausgeber empfehlen, das erste *ff* noch mit dynamischer Zurückhaltung zu spielen.

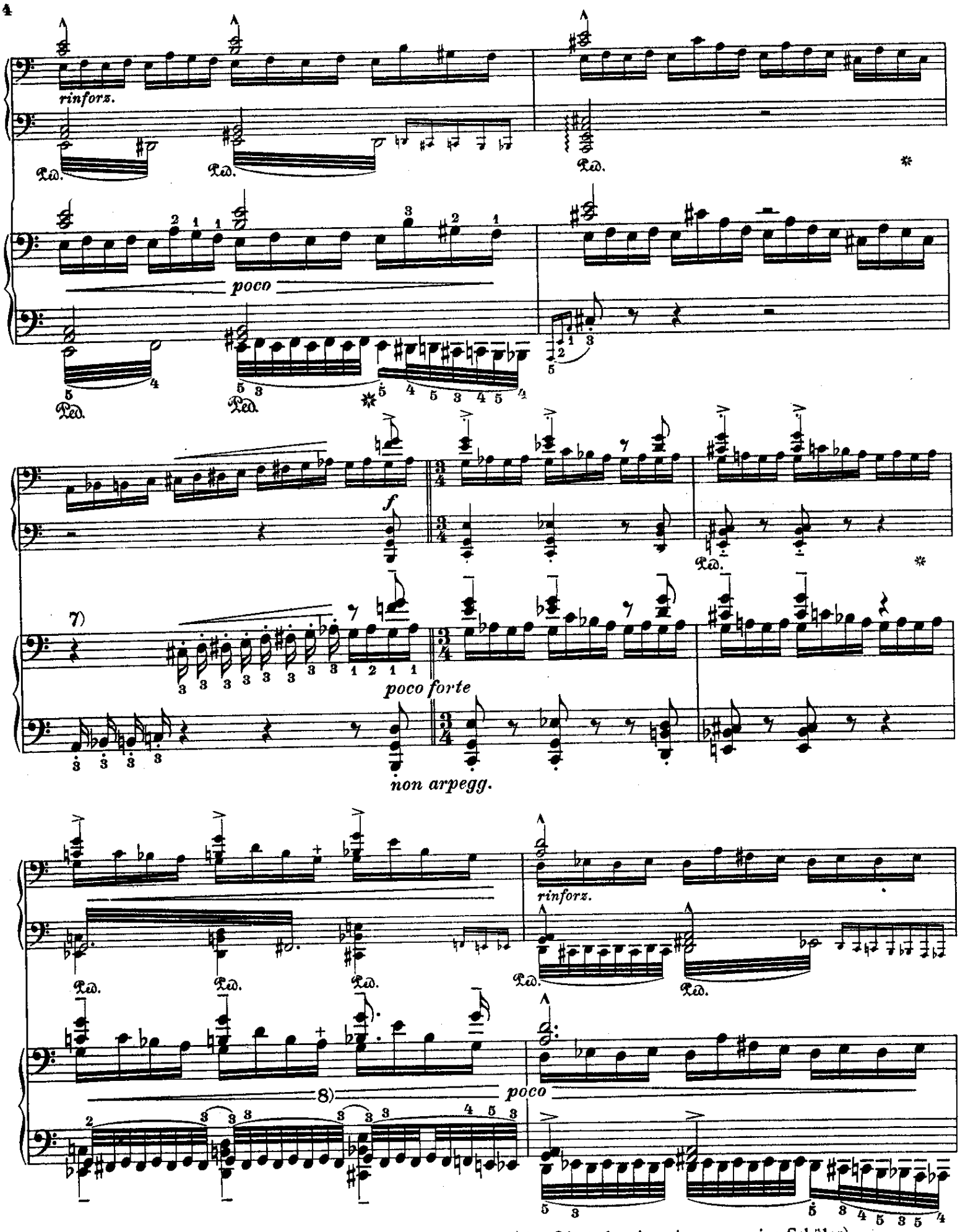
3) Die Figur der rechten Hand nicht etwa „bravourös-präludierend" zu schmeißen: sondern geradezu klirrend (getrennt) zu Gehör zu bringen; darum das Zeitmaß auszubreiten.




4) Eindrucksvolle Stille. Das Pedal ist aufzuheben, das brausende Gewoge wird jäh abgeschnitten. Anders bei Mozart, wo die Bässe das H noch einen halben Takt aushalten.

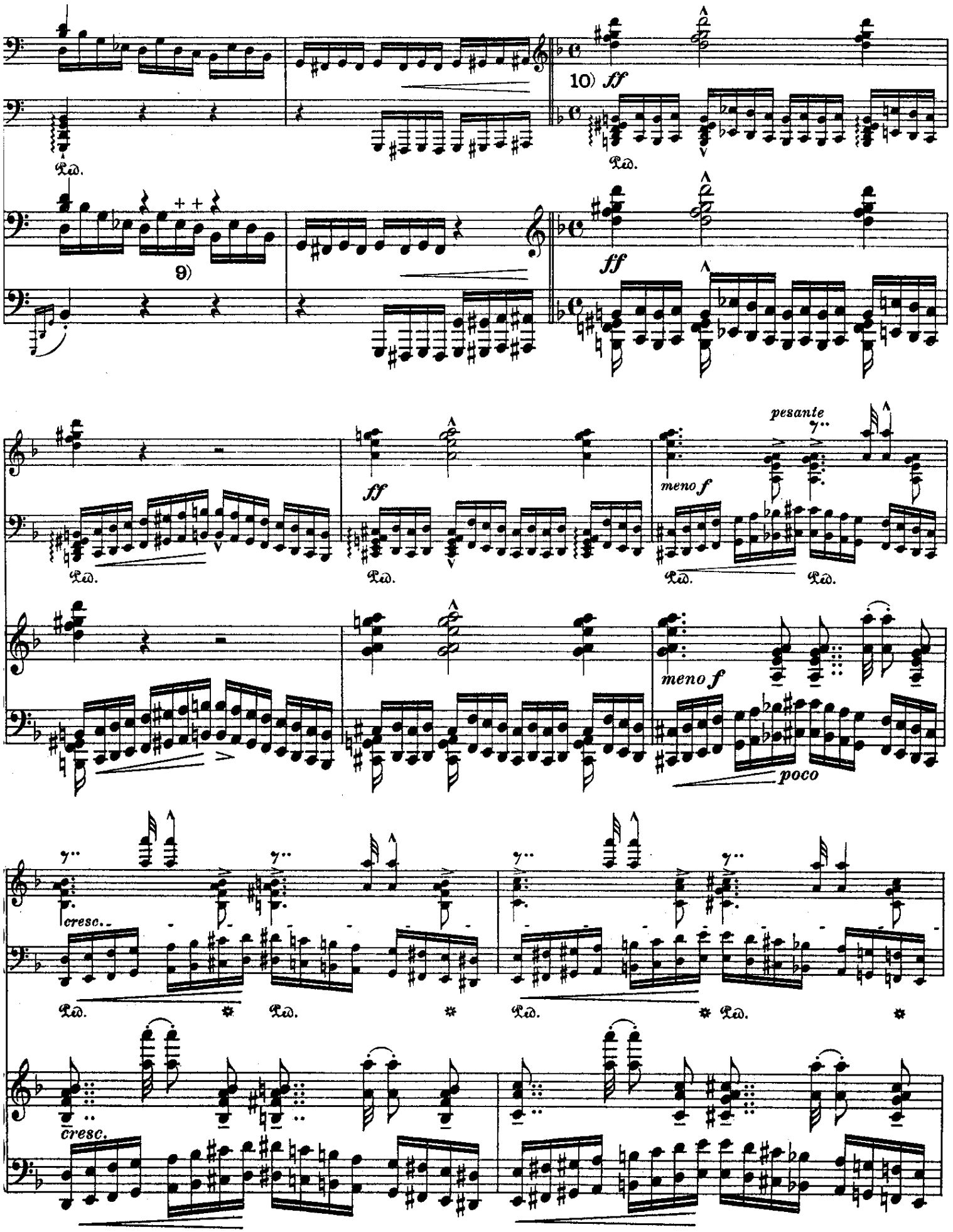
5) Das Nämliche, wie bei Anm. 4).

6) Von hier an sollte das Maß der Bewegung „meno grave," ja selbst „Andante con moto" lauten; die dynamische Vorschrift „sotto voce." Der Herausgeber spielt diese ganze Variation (bis zum nächsten *ff*) als wie den Schatten ihres Vorbildes. Der Zuhörer soll von der schreckhaften Wucht des ersten Anlaufes sich erholen, kurz: der Abschnitt, der hier beginnt, ist auf Gegensätze zu stimmen, ohne irgendwie ins Weichliche zu verfallen. Eine völlig gemessene (beinahe marschmäßige) Rhythmik, eine Einschränkung im Gebrauche des Pedals, werden den geforderten Charakter dieser Episode wirksam tragen helfen.



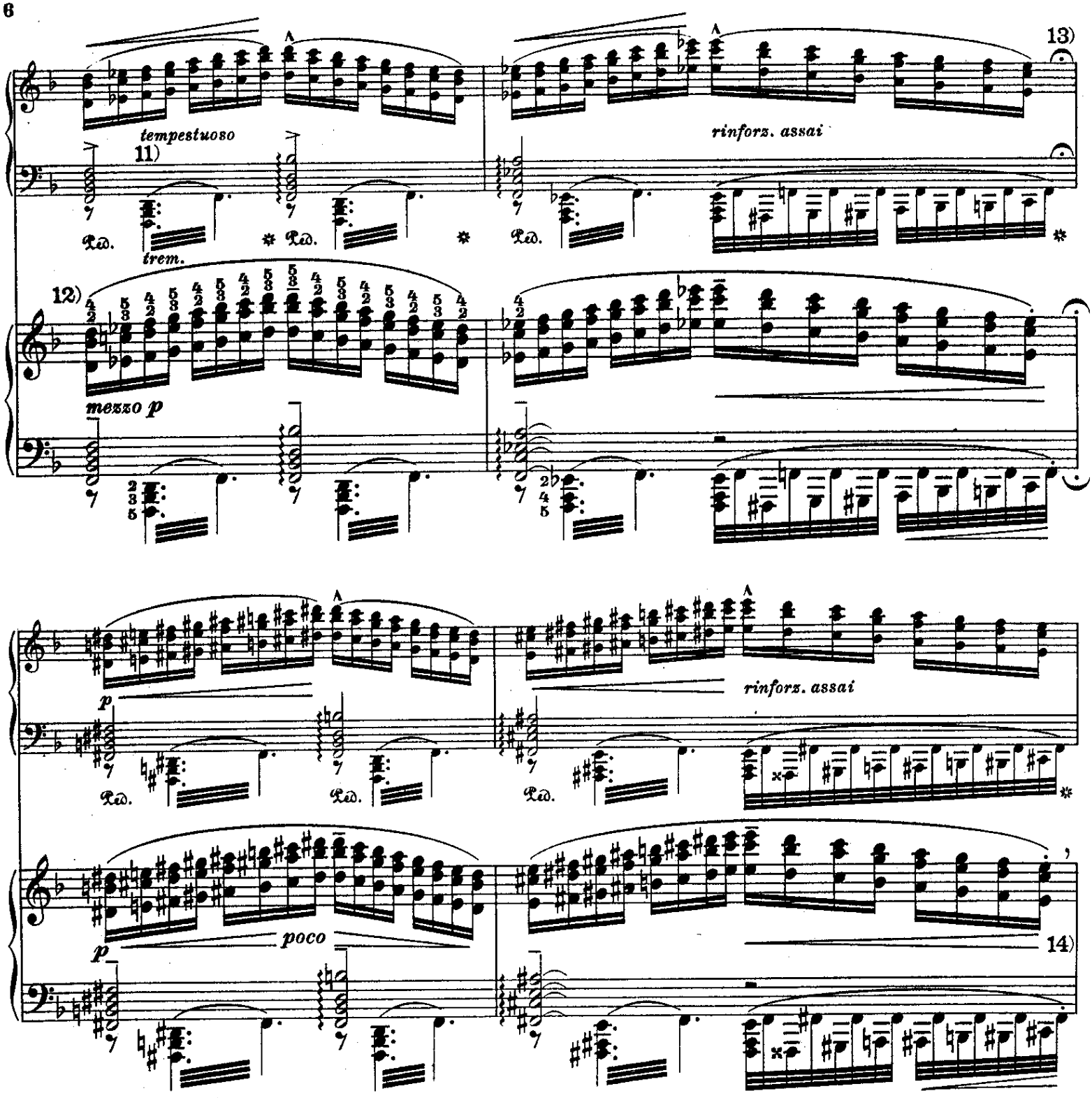

7) Man stütze den dritten Finger durch die Spitze des Daumens (eine Lisztsche Anweisung an seine Schüler).

8) Die Verwandlung des a in g (bei Liszt +) erscheint als eine überflüßige Fürsorge, Quintenparallelen mit dem Baß zu vermeiden: wichtiger das Einhalten einer einheitlichen ornamentalen Linie.




9) Die beiden Noten + + sind nach der Parallelstelle berichtigt worden.

0) Das *ff* fast ohne Übergang, unerwartet.

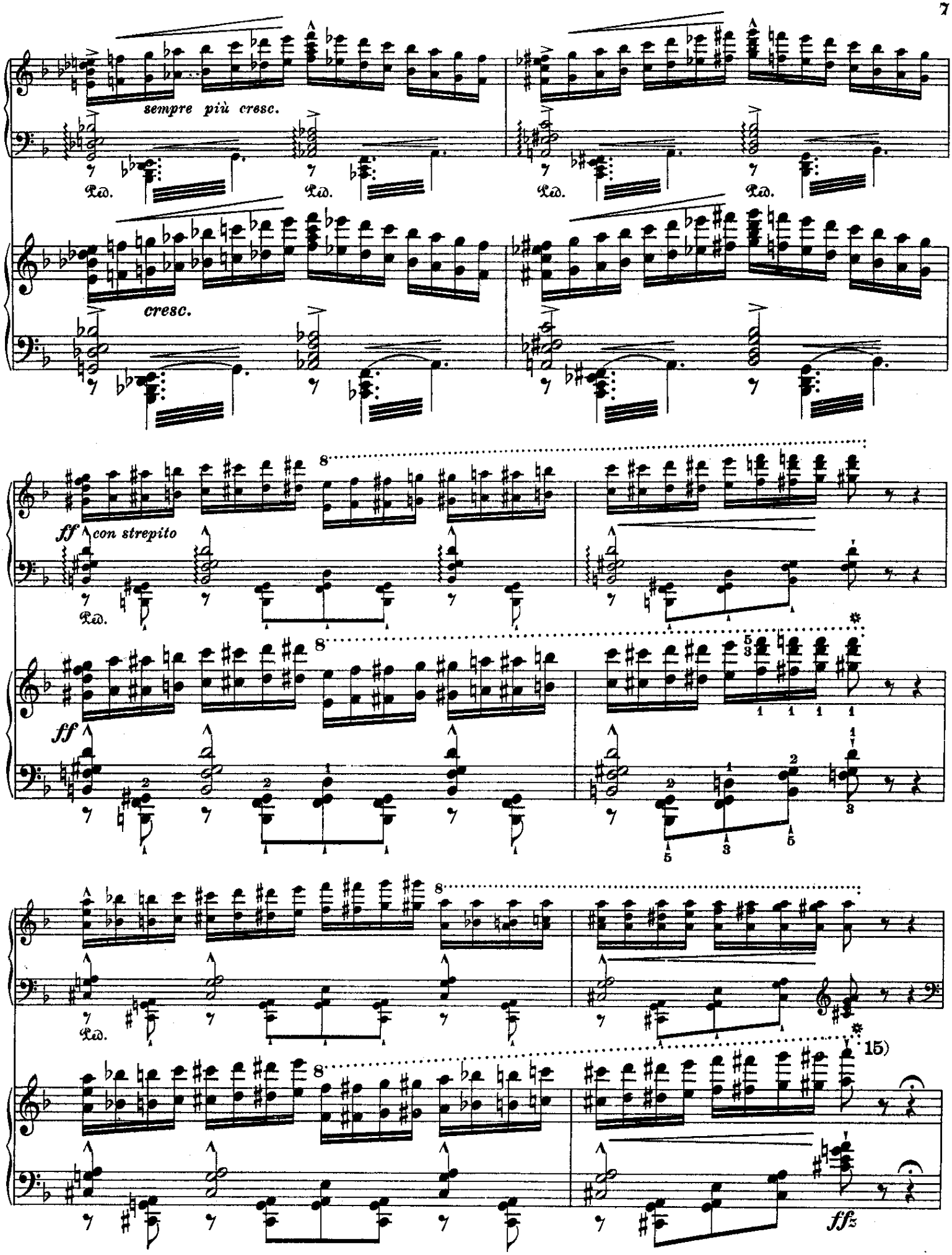



11) „Tempestuoso" (stürmisch, gewitterhaft), ein Ausdruck, den Liszt wiederholt durch sein gesamtes Klavierwerk anwendet, ist eine hell= dunkle Nüance von verhaltener Stimmung, die eher zum Piano hinneigt. Der Sinn ist wohl der eines drohenden, eines nahenden, eines noch fernen Gewitters:– eine pittoreske Idee, die häufig mißverstanden und gar in das Entgegengesetzte gedeutet wird. Den Beweis für unsere Auffassung erbringt der drittfolgende Takt, bei dem *p* deutlich vorgeschrieben steht.

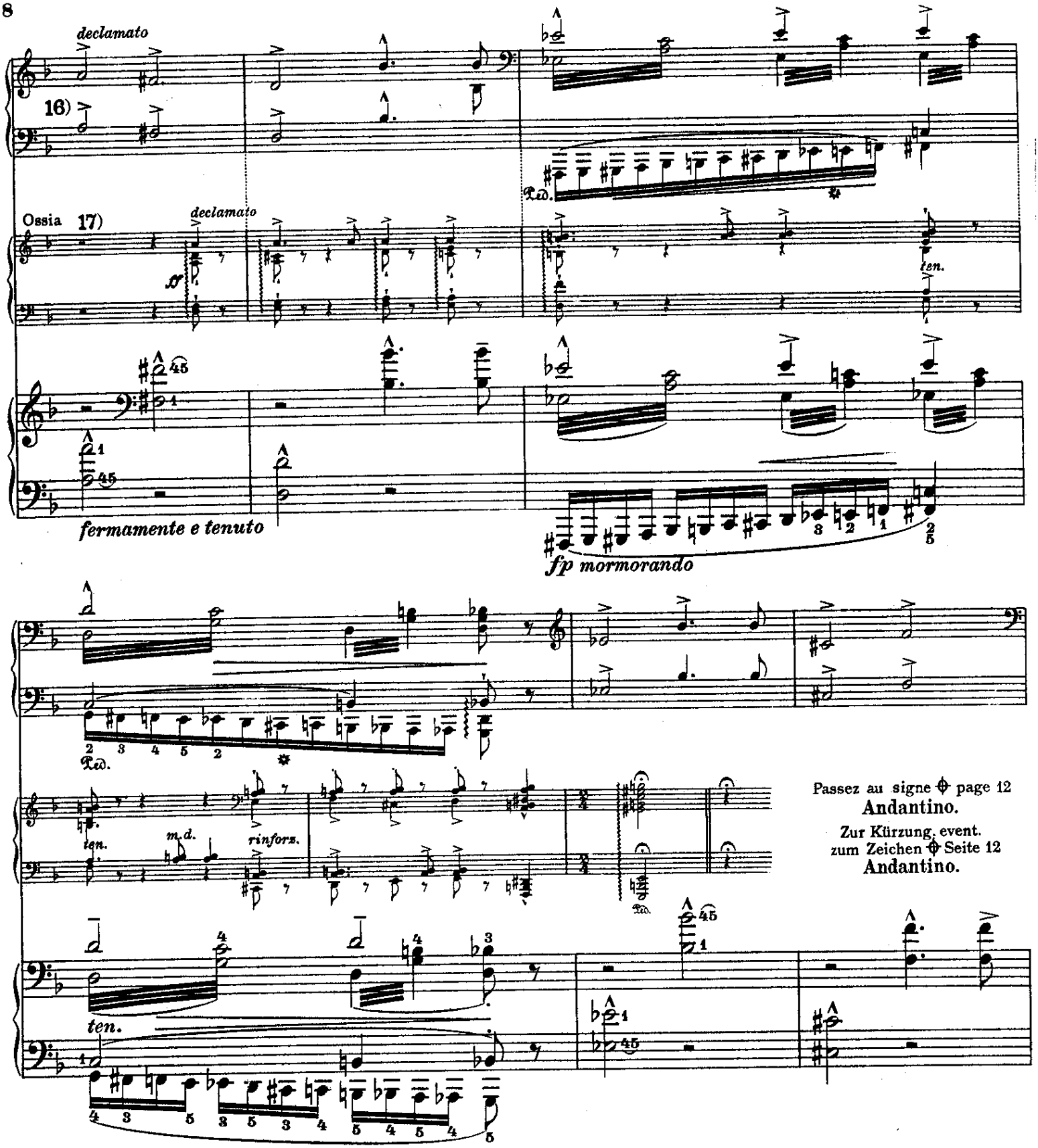
12) Dieser erprobte Fingersatz– der für alle vier Takte beibehalten wird– erweist sich am Ende als der natürlichste und geschmeidigste. Trotzdem fordert diese (zu ihrer Zeit noch unerhörte) Technik eine gründliche Vorbereitung. Das musikalische Gewicht ist auf die gehaltenen Akkorde der l. H. zu legen.

13) Die Luftpause dürfte ein Achtel lang währen. Sie übersetzt sehr ausdrucksvoll das „Atembeklemmende" der musikalischen (und dramatischen) Situation.

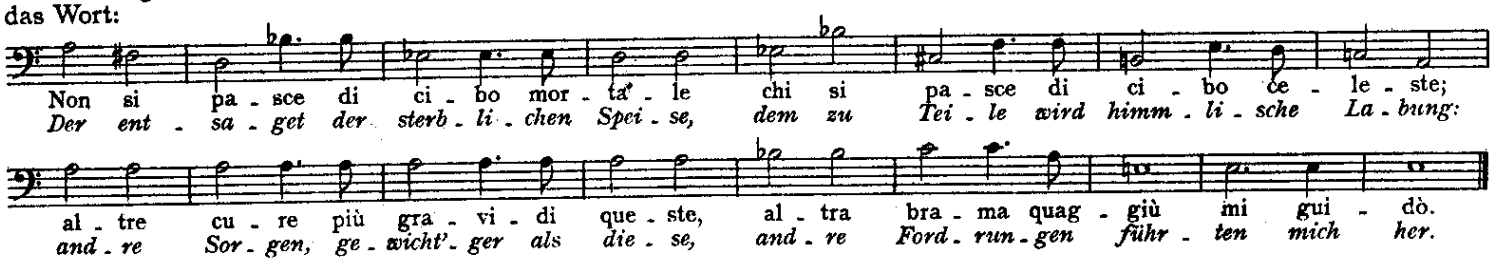
14) Ein rasches „Atemholen" (kürzer als die vorige Fermate) dürfte auch hier am Platze sein; worauf,– entschlossener und ohne weiteren Aufenthalt– die Sequenzen dem *ff*-Klimax, dem sie zustreben, entgegeneilen. In gleichem Maße soll das anfängliche Legato der auf und absteigenden Figur allmählich ungebundener werden, um schließlich zu einem kräftigsten „Martellato" zu gelangen.



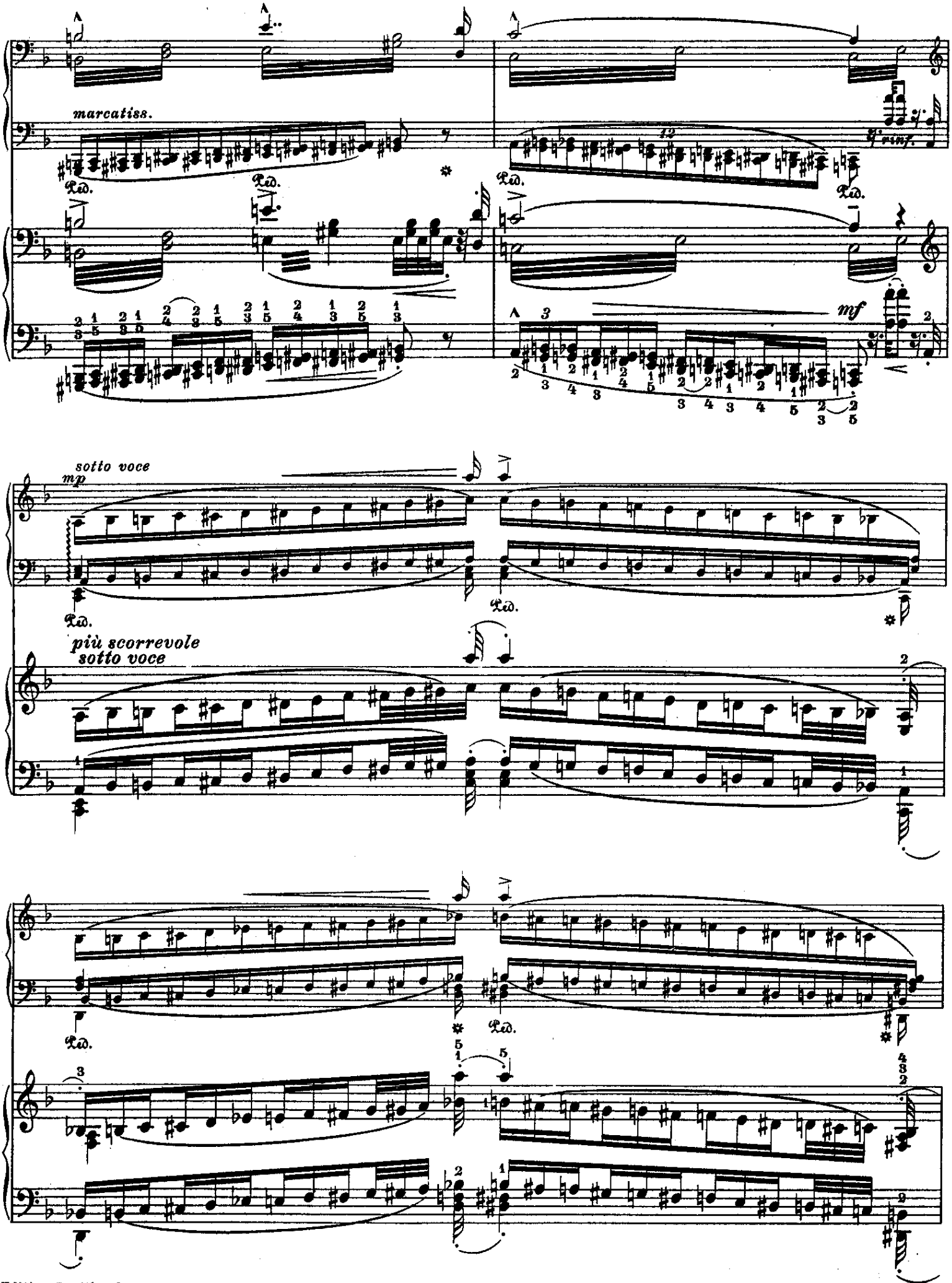

15) Bis hierher sollte der Vortrag der gesamten Einleitung eine geschlossene Linie zeigen; an diesem Punkte ein Einschnitt fühlbar werden, wodurch der darauffolgende Nachsatz sich abhebt, ohne getrennt zu erscheinen.

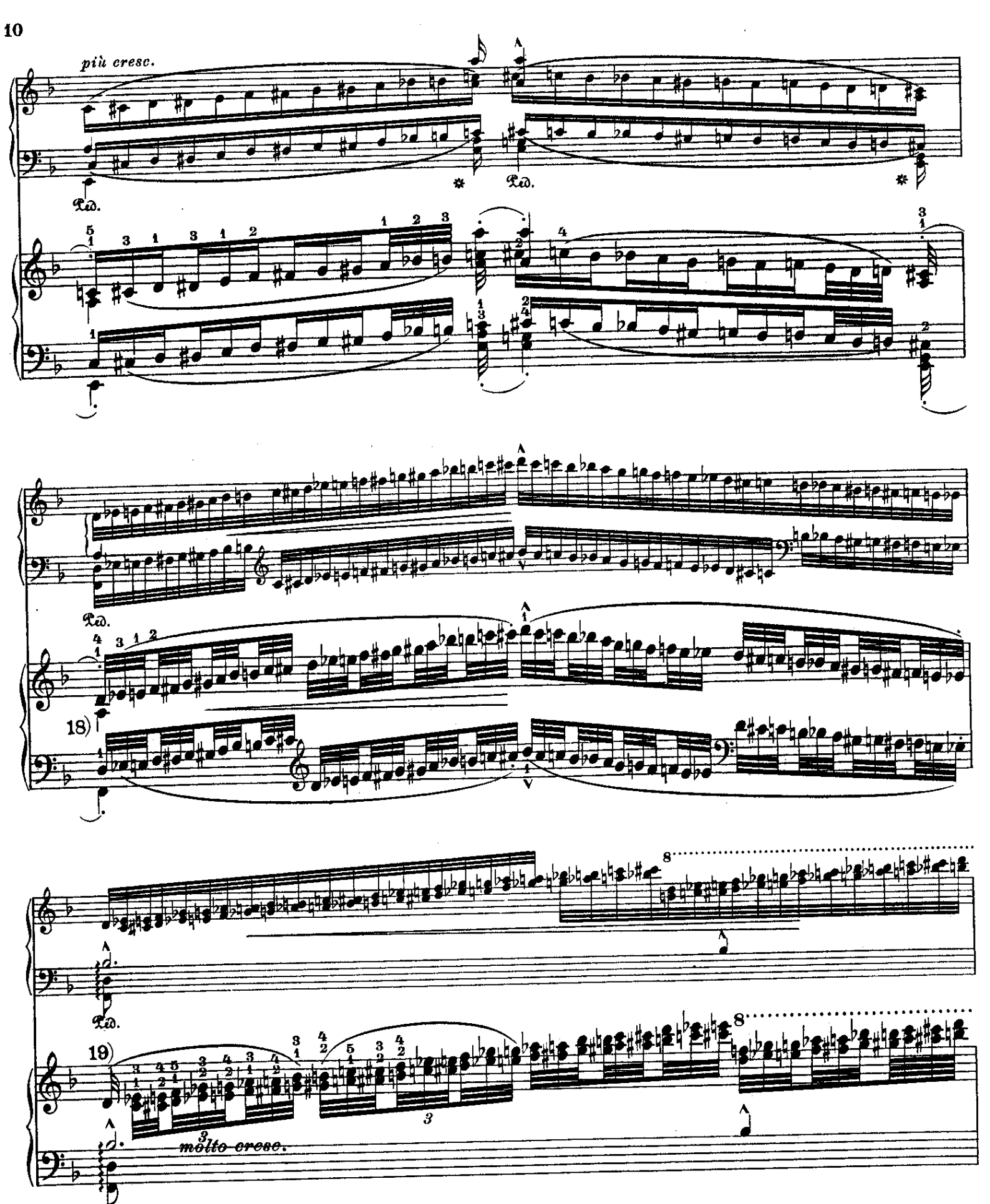



16) Die nun folgenden 16 Takte findet man bei Mozart in der XVII. Szene des 2. Aktes. Der Komtur– als steinerner Gast– hat das Wort:

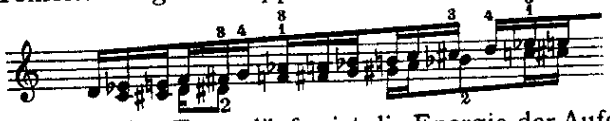



17) Von dieser Kürzung, die Liszt selbst zur Wahl stellt, macht der Herausgeber keinen Gebrauch.

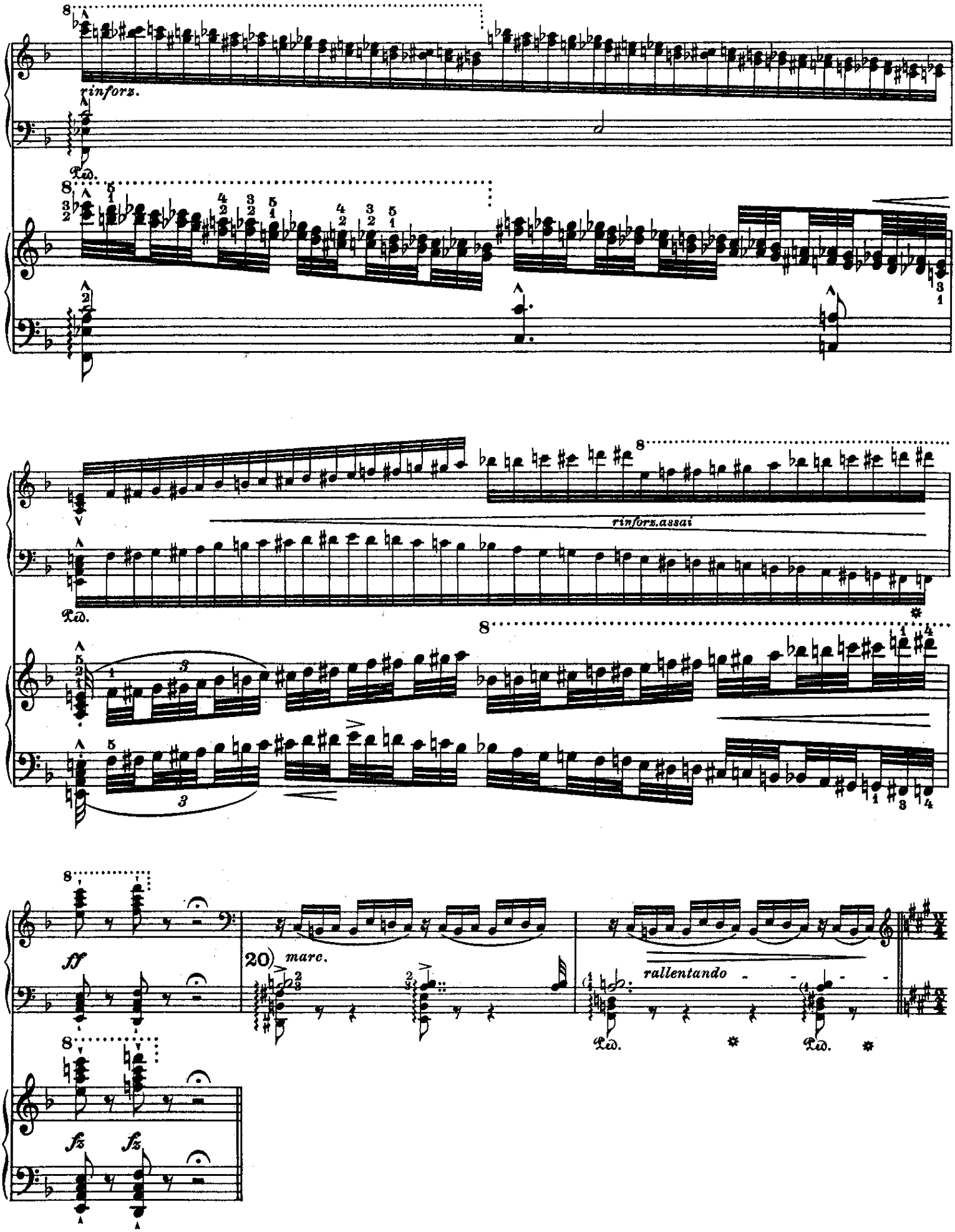

marcatiss.
Ped.
mf
sotto voce
mp
più scorrevole
sotto voce



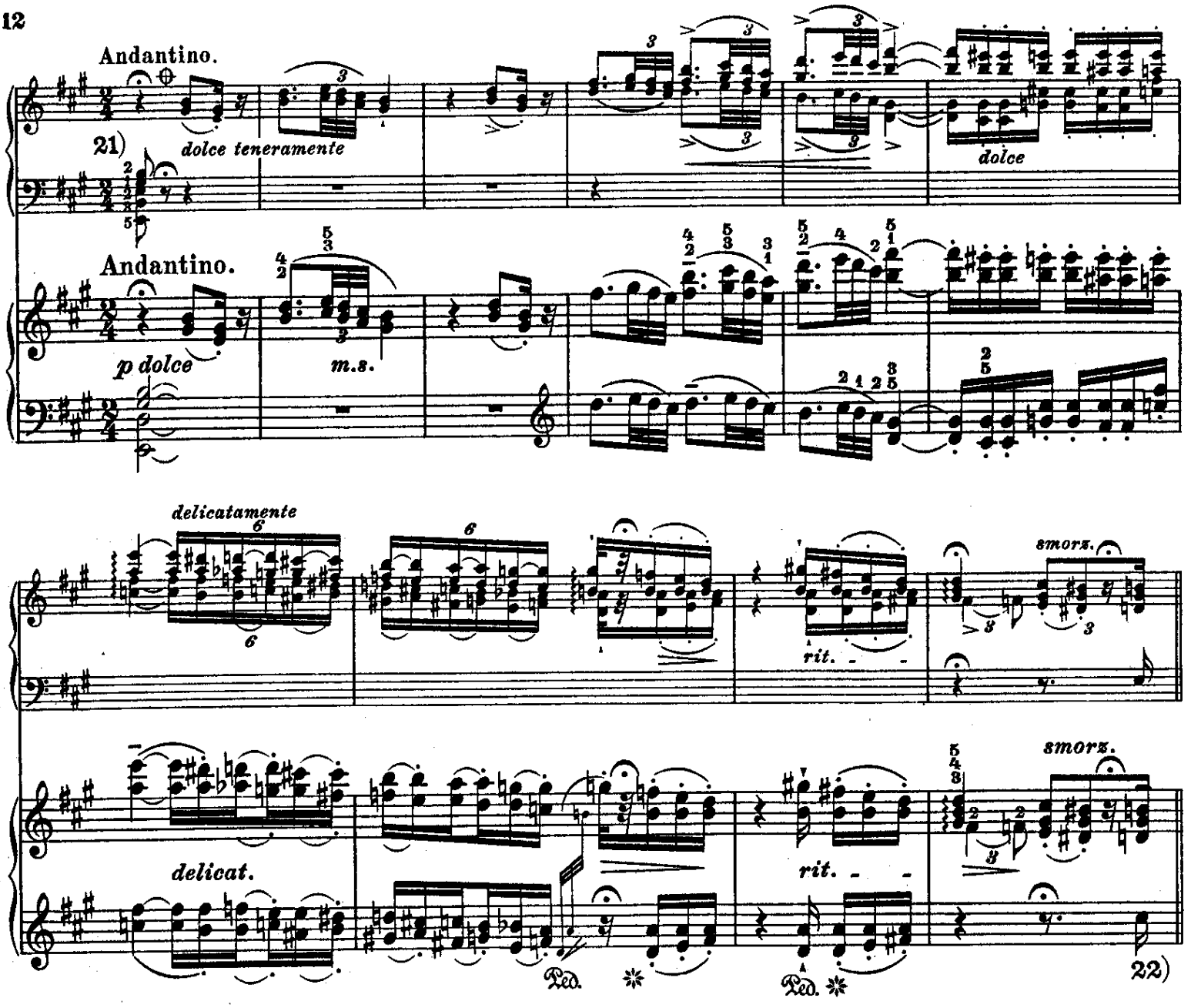

18) Die chromatische Tonleiter in genau doppelter Schnelligkeit der vorhergehenden Läufe.

19) Erleichterung:  usw.

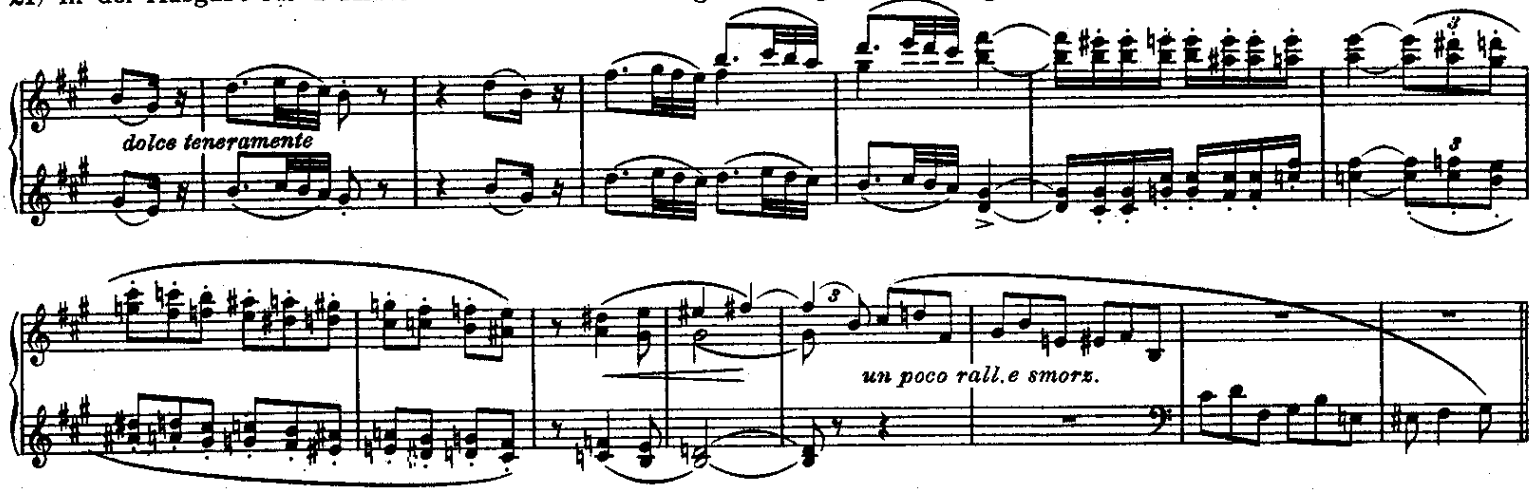
Bei aufsteigenden chromatischen Terzenläufen ist die Energie der Aufgabe auf die Oberstimme zu konzentrieren.




20) Der Herausgeber überspringt diese beiden Verbindungstakte.

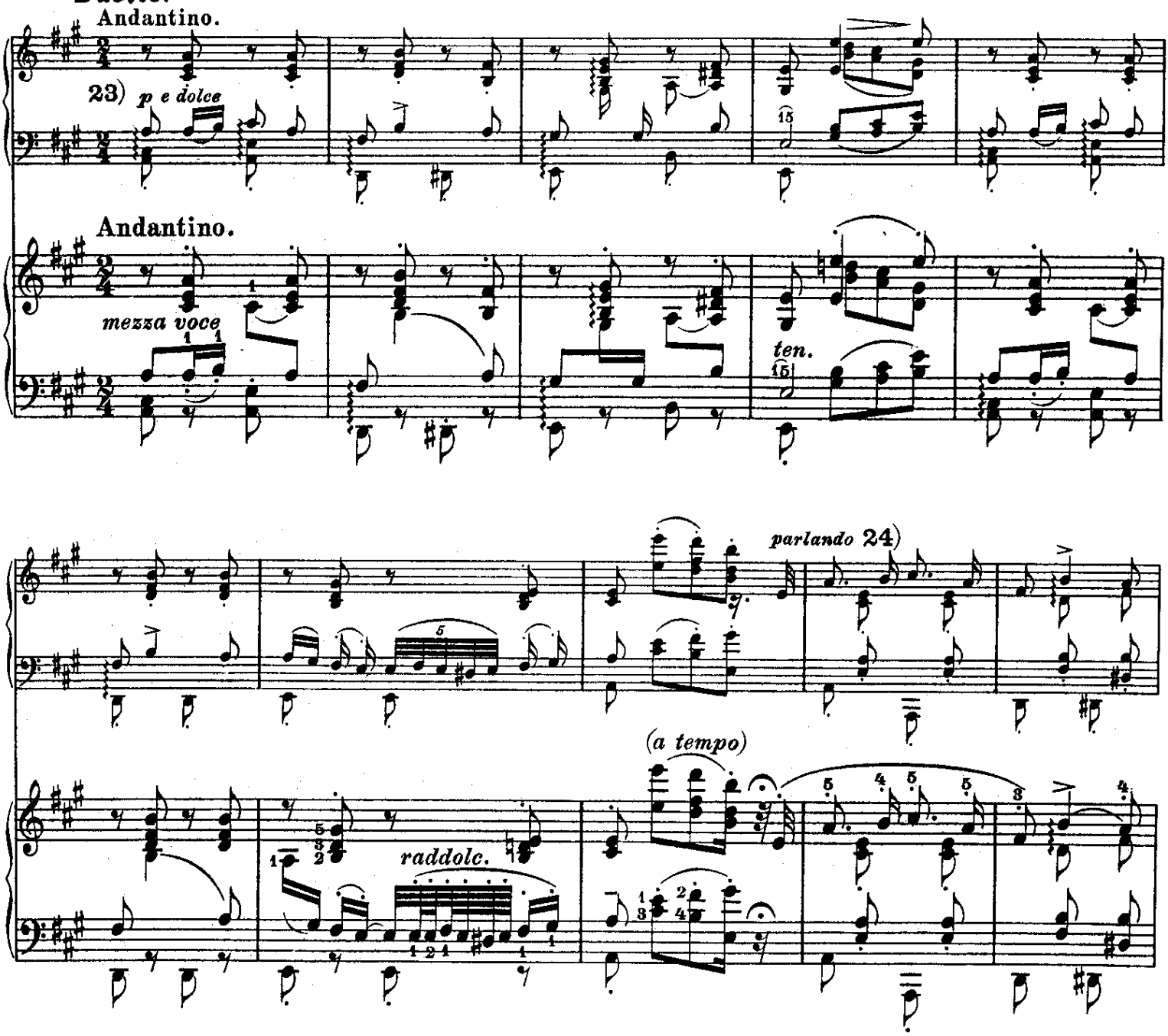



21) In der Ausgabe für 2 Klaviere hat der Überleitungssatz folgende Fassung:




Der Zuhörer, als wie um eine schroffe Biegung des Weges geführt, blickt vom steilen Felsen unvermutet in ein liebliches Tal. Hier wendet sich die Dichtung vom Übersinnlichen ab, und zum Sinnlichen; ohne das Alltägliche zu betreten.

22) Der Auftakt = e (bei Mozart nicht vorhanden) darf nicht als zur folgenden Melodie gehörig vorgetragen werden.




23) Duetto. Bei Mozart: Duettino, andante. (Don Giovanni - Zerlina.)
Don Giovanni beginnt:

Là ci darem la mano
là mi dirai di sì;
vicni, non è lontano,
Andiam, mio ben, di quì.

(Dort, Hand in Hand verschlungen,
gibst du das Jawort mir,
folg' mir nun ungezwungen,
es ist nicht weit von hier.)

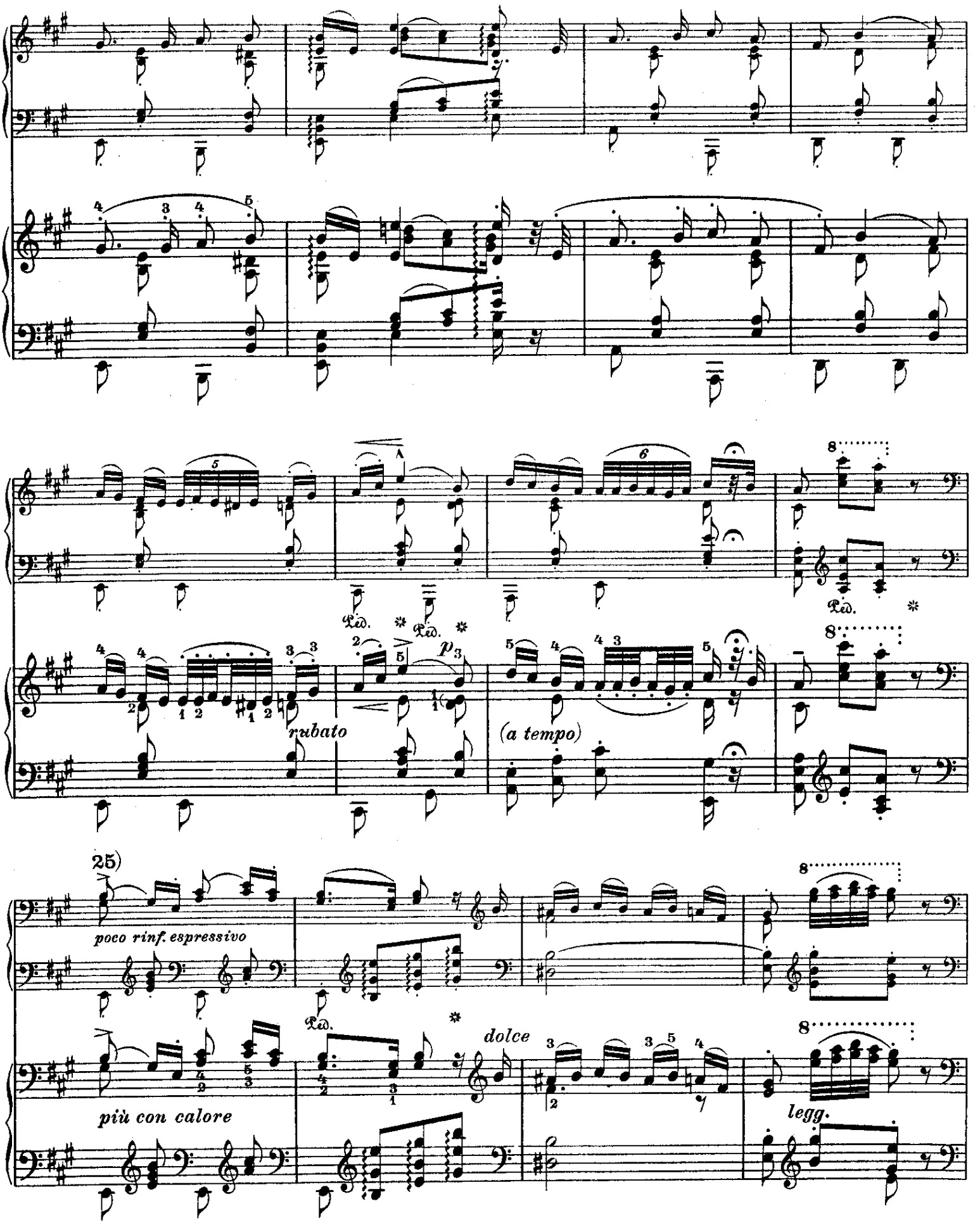
Ist mit „edlem Anstande", einfach und gleichmäßig, zu „singen".

24) „Parlando" (sprechend): wo dieser Ausdruck als Vortragsbezeichnung steht, da ist (wie auch bei „declamato" und „recitando") die Vorstellung eines Wort-Textes der gewollten Ausführung förderlich. Liszt wandte dieses Prinzip auch als Komponist an, so z. B. in seiner Dante-Symphonie, in der die führenden Themas in Musik gesetzte Zitate aus der Göttlichen Komödie sind. Bei Übertragungen von Gesangstücken ist der Text – wie hier – von Ursprung an gegeben. Dieses „parlando" bezieht sich auf die Erwiderung Zerlinas:

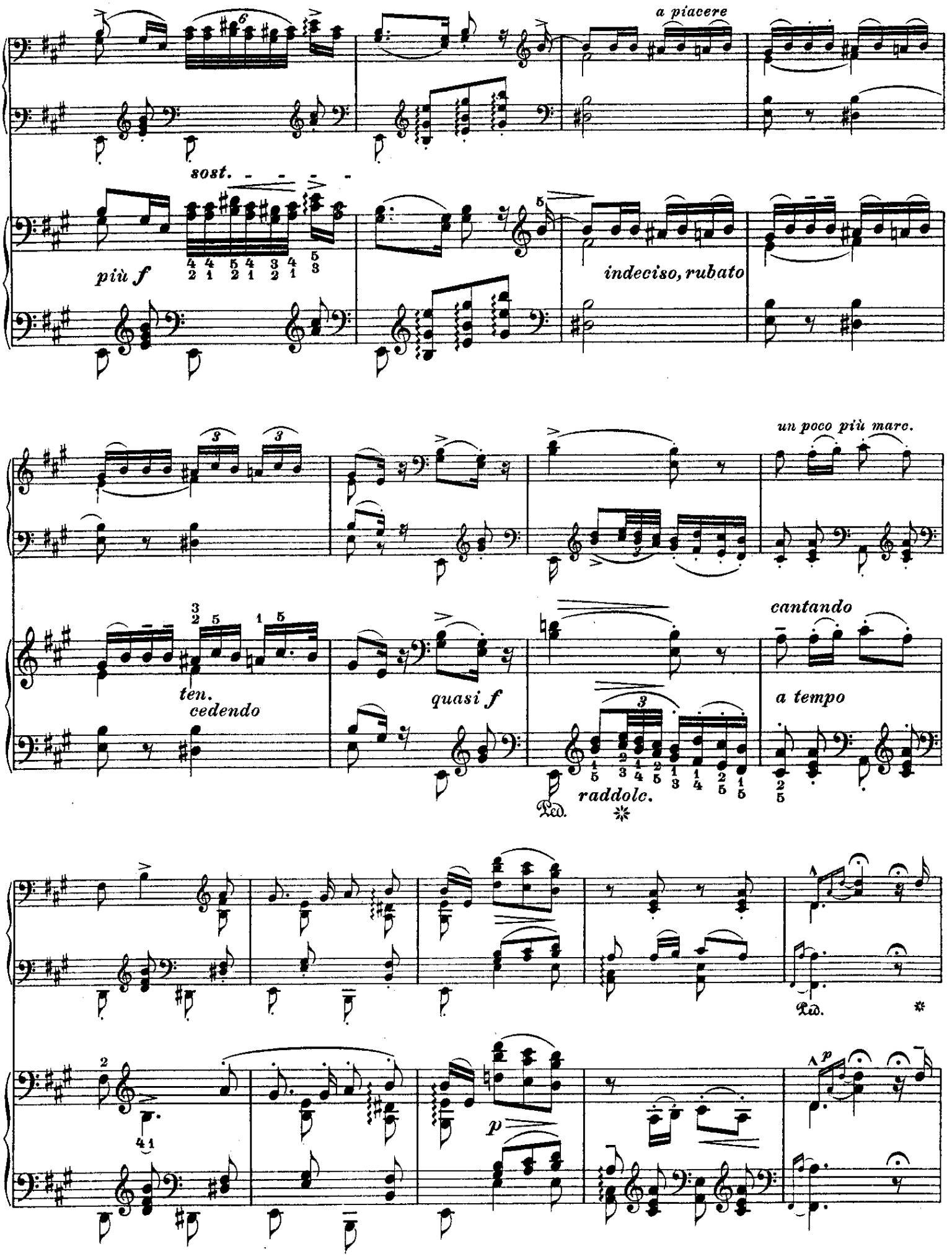
Vorrei – e non vorrei,
mi trema un poco il cor;
felice, è ver, sarei,
ma può burlarmi ancor.

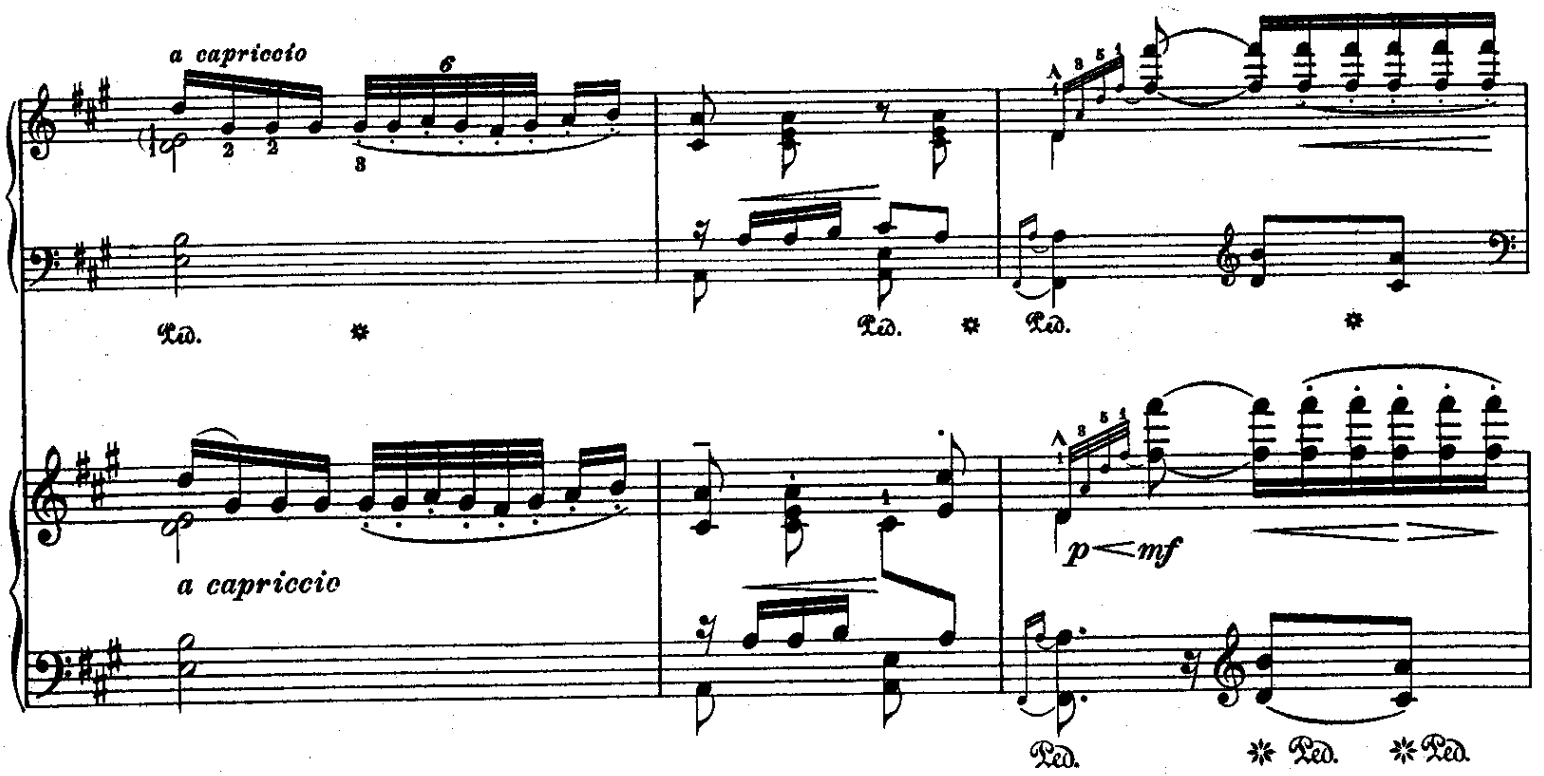
(Ich will – und wieder zag' ich –
Unschlüssig schlägt mein Herz;
Was fürcht' ich – und was wag' ich?:
Am End' ist's nur ein Scherz.)

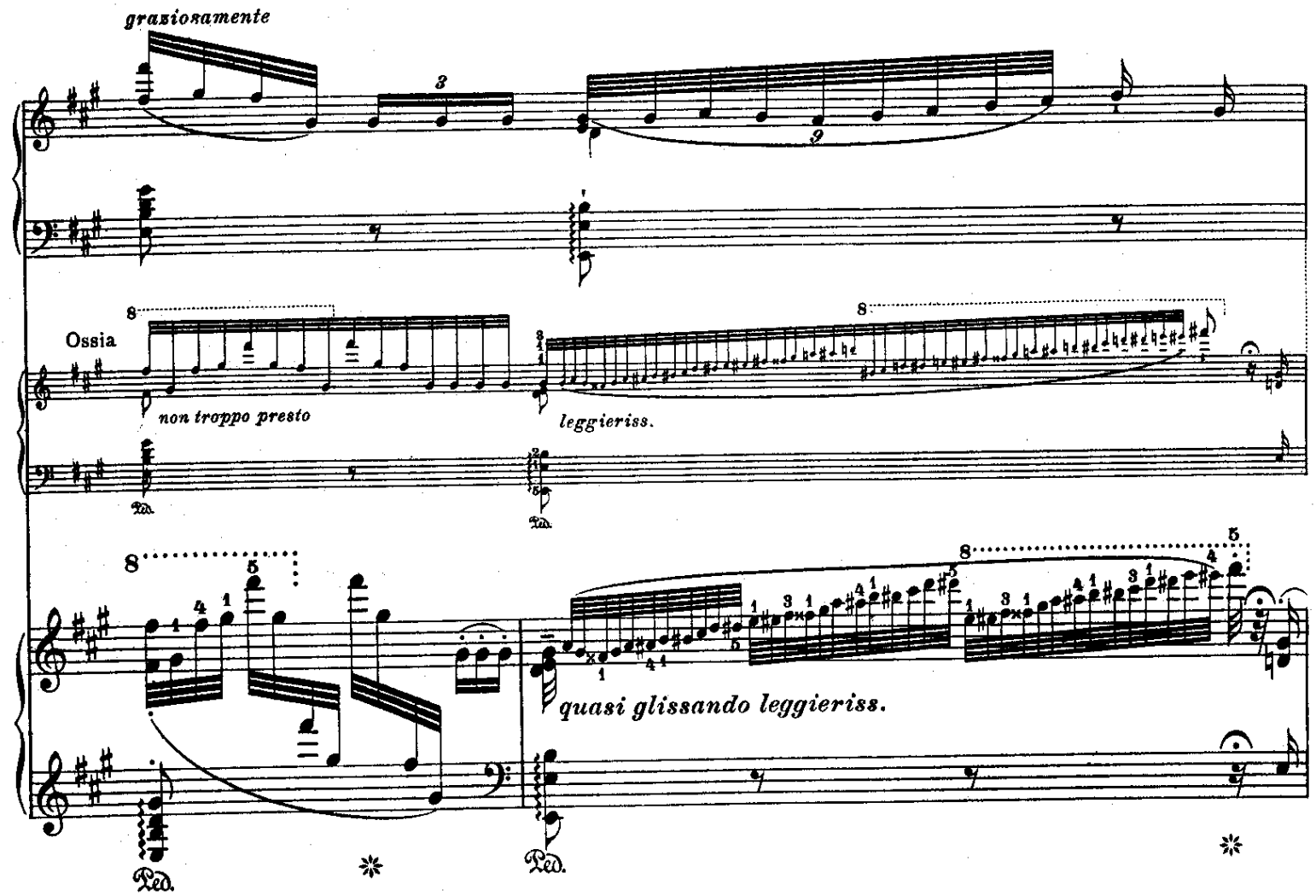
Die letzte Zeile wird wiederholt.

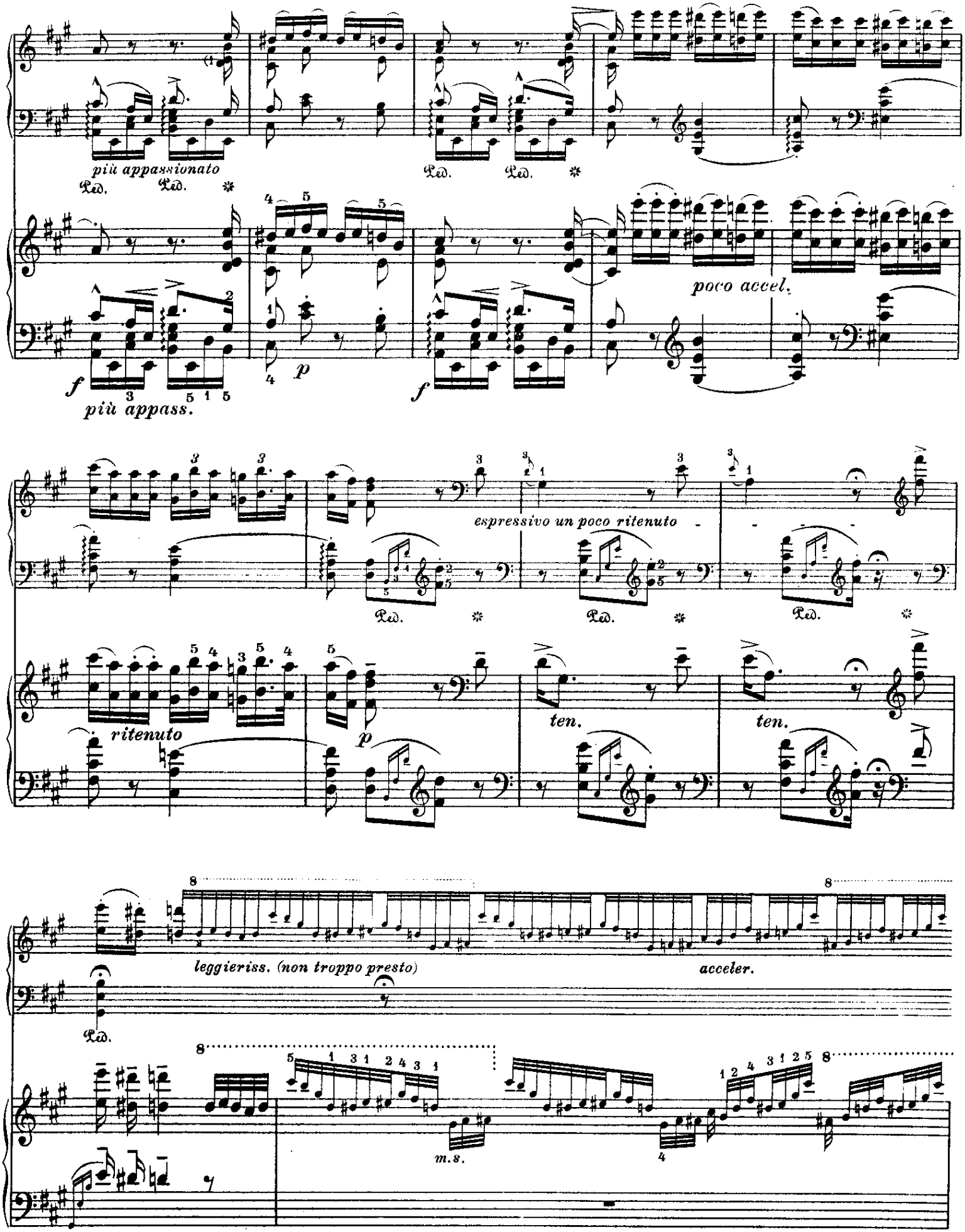


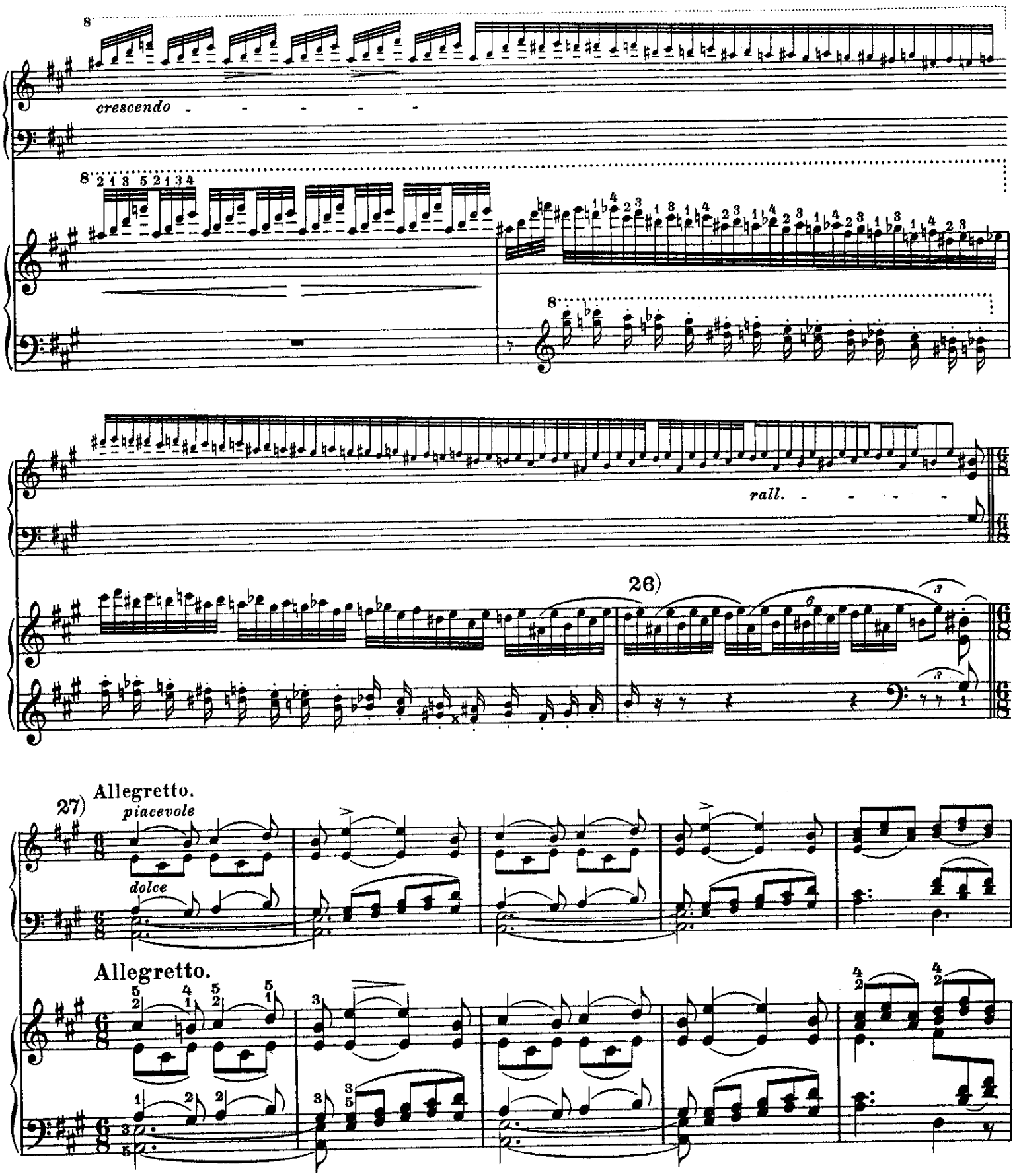

25) Von hier ab– und bis zum Eintritt der $^{6}/_{8}$-Bewegung– ist der Satz auf den Kontrast zu stellen, für den die bündigste Formel lauten dürfte: Drängen = Widerstreben. (Oder auch: Ungestüm = Noblesse, Zögern = Koketterie.)


a piacere
sost.
più f
indeciso, rubato
un poco più marc.
ten.
cedendo
quasi f
cantando
a tempo
raddolc.
Ped.
p


a capriccio
Ped.
a capriccio
p < mf


grazioso
Ossia
non troppo presto
leggieriss.
quasi glissando leggieriss.


più appassionato
Ped. Ped. *
Ped. Ped. *
poco accel.
f
più appass.
p
f
espressivo un poco ritenuto
Ped. * Ped. * Ped. *
ritenuto
p
ten.
ten.
leggieriss. (non troppo presto)
acceler.
Ped.
m.s.

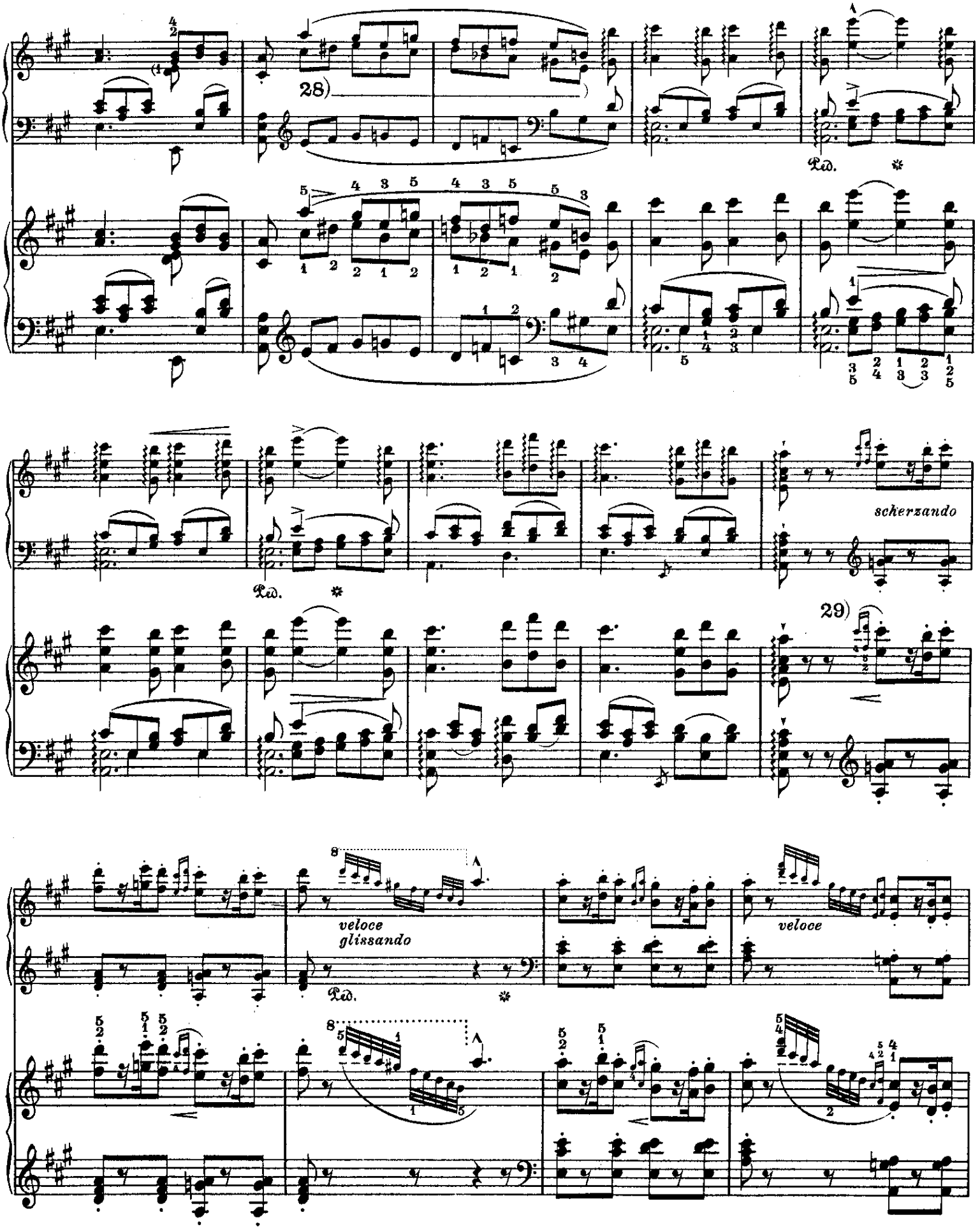



26) Das rall... soll derart in die Bewegung des folgenden $^{6}/_{8}$-Taktes überführen, daß die letzte Triole der Kadenz bereits das neue Tempo anschlägt.

27) Nun einen sich die kontrastierenden Charaktere zu gemeinsamem Entschlusse, zu heiterer Erwartung:

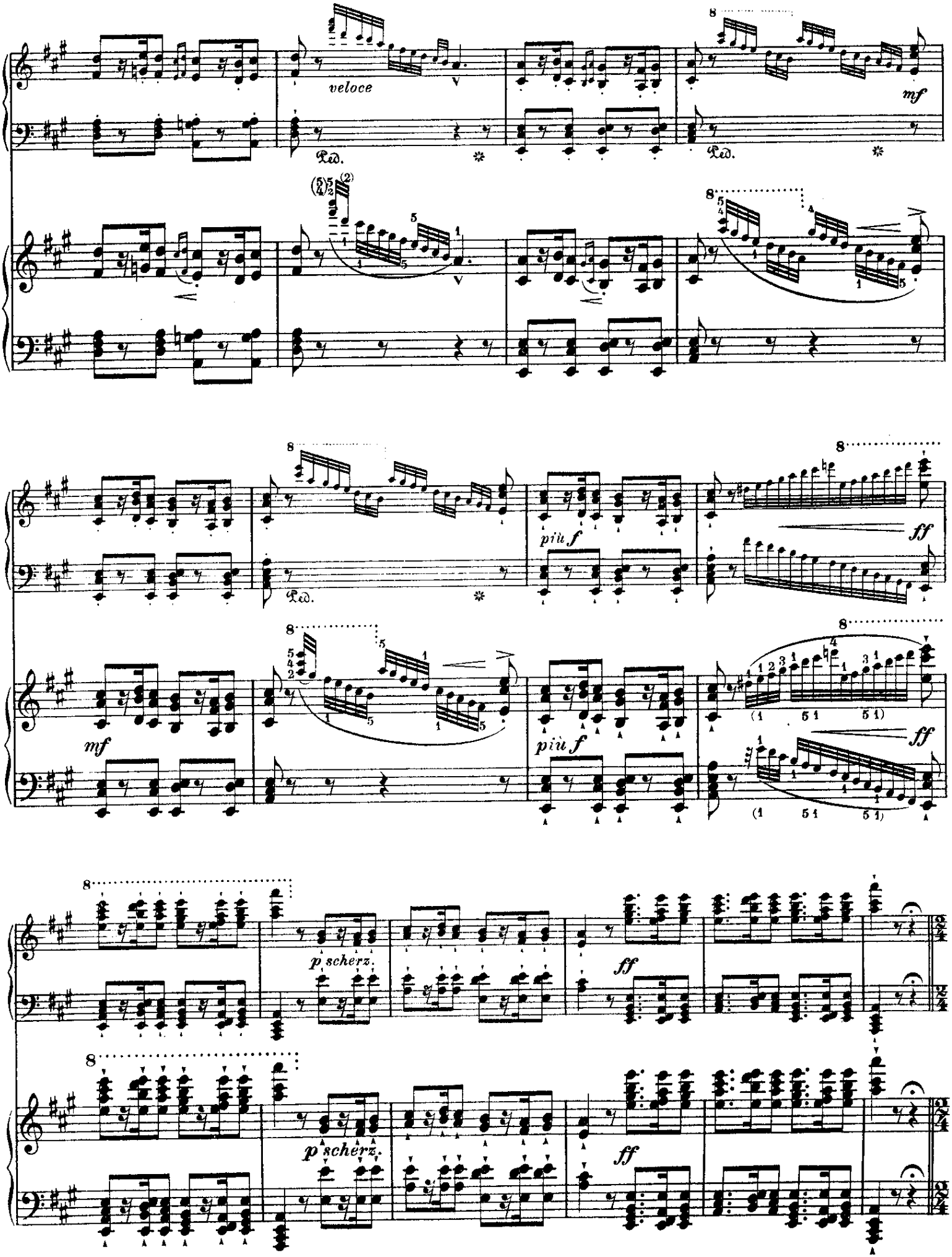
| | |
|---|---|
| Andiam, Andiam, mio bene<br>a ristorar le pene<br>d'un innocente amor. | (o komm, so laß uns eilen<br>den süßen Schmerz zu heilen,<br>im liebenden Verein.) |

Das „piacevole" Gefällige, soll auch aus einer mühelos-freudigen Spielweise sich dem Zuhörer (der zugleich Zuschauer ist) mitteilen. Namentlich gilt dies für den scherzenden Nachsatz.

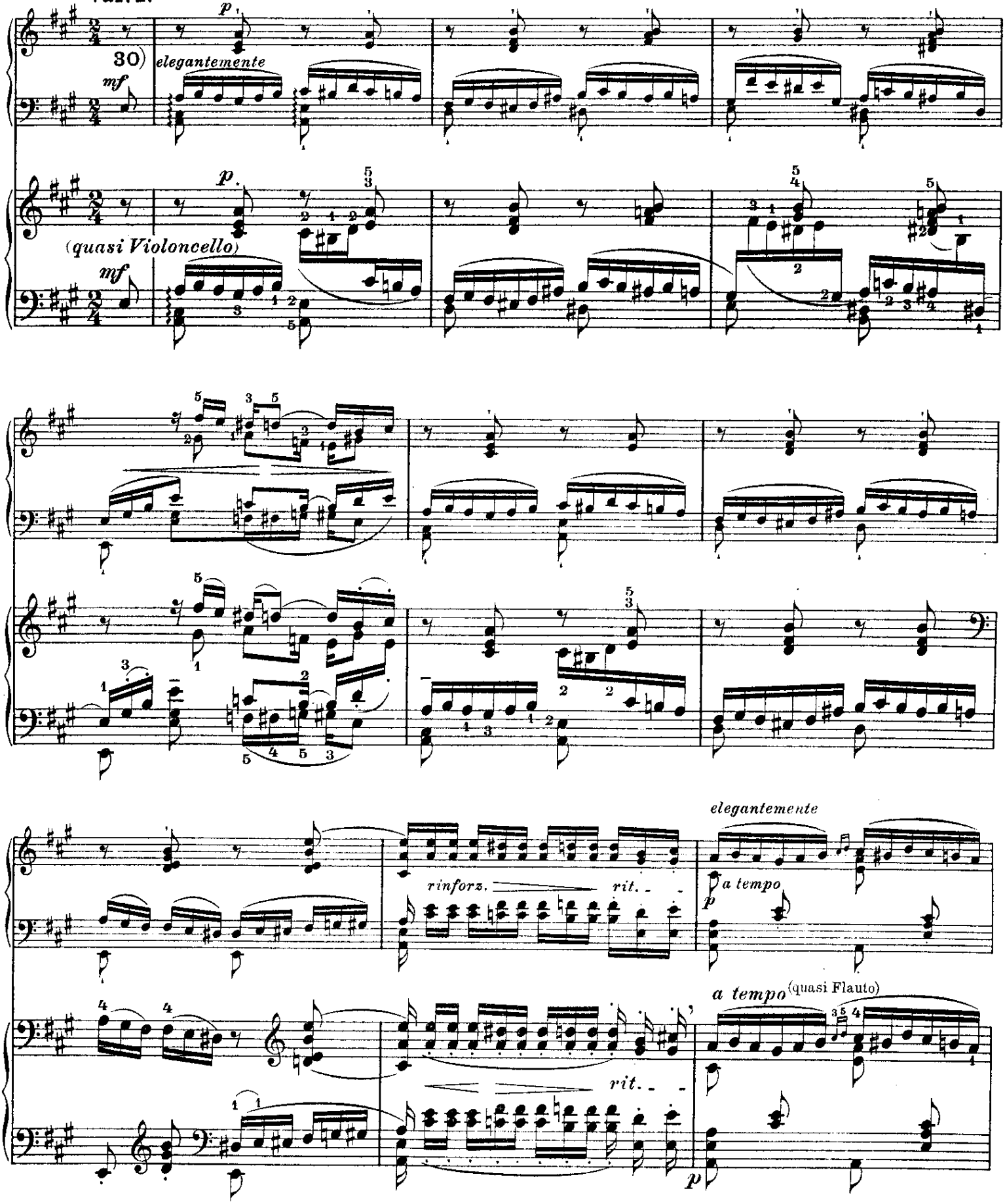



28) Orchesterzwischenspiel, das vom Gesungenen sich unterscheiden soll, und ohne Pedal zu spielen.

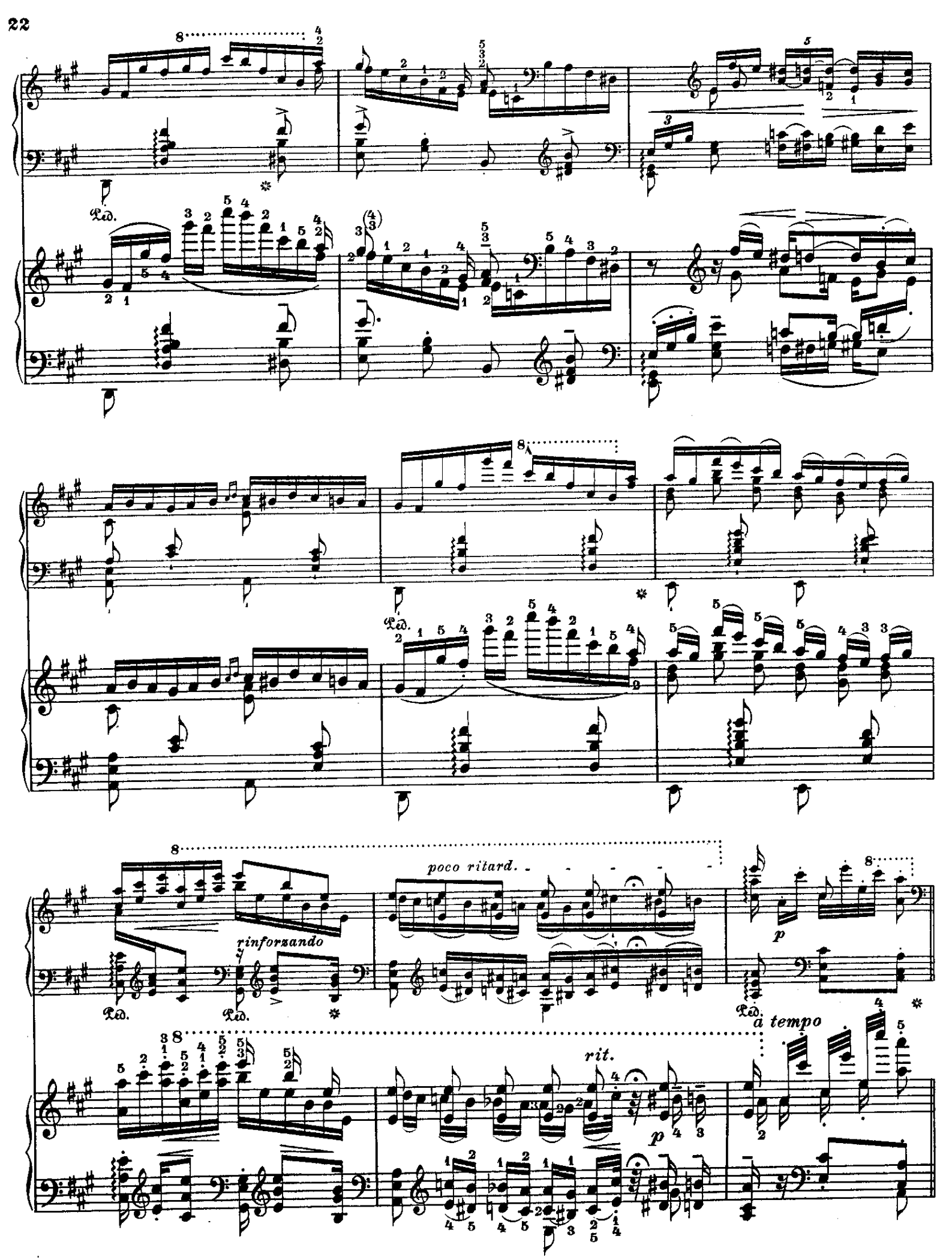
29) Das „Scherzando" sollte streng im Takte gespielt werden, der Tanz-Rhythmus keine Schwankung erleiden. Man messe darum die Schnelligkeit der Skalen ab, so daß von ihnen die ersten drei genau auf die Mitte des Taktes, die späteren präzis auf den Auftakt fallen. Die Einrichtung des Herausgebers ermöglicht dieses Ziel.

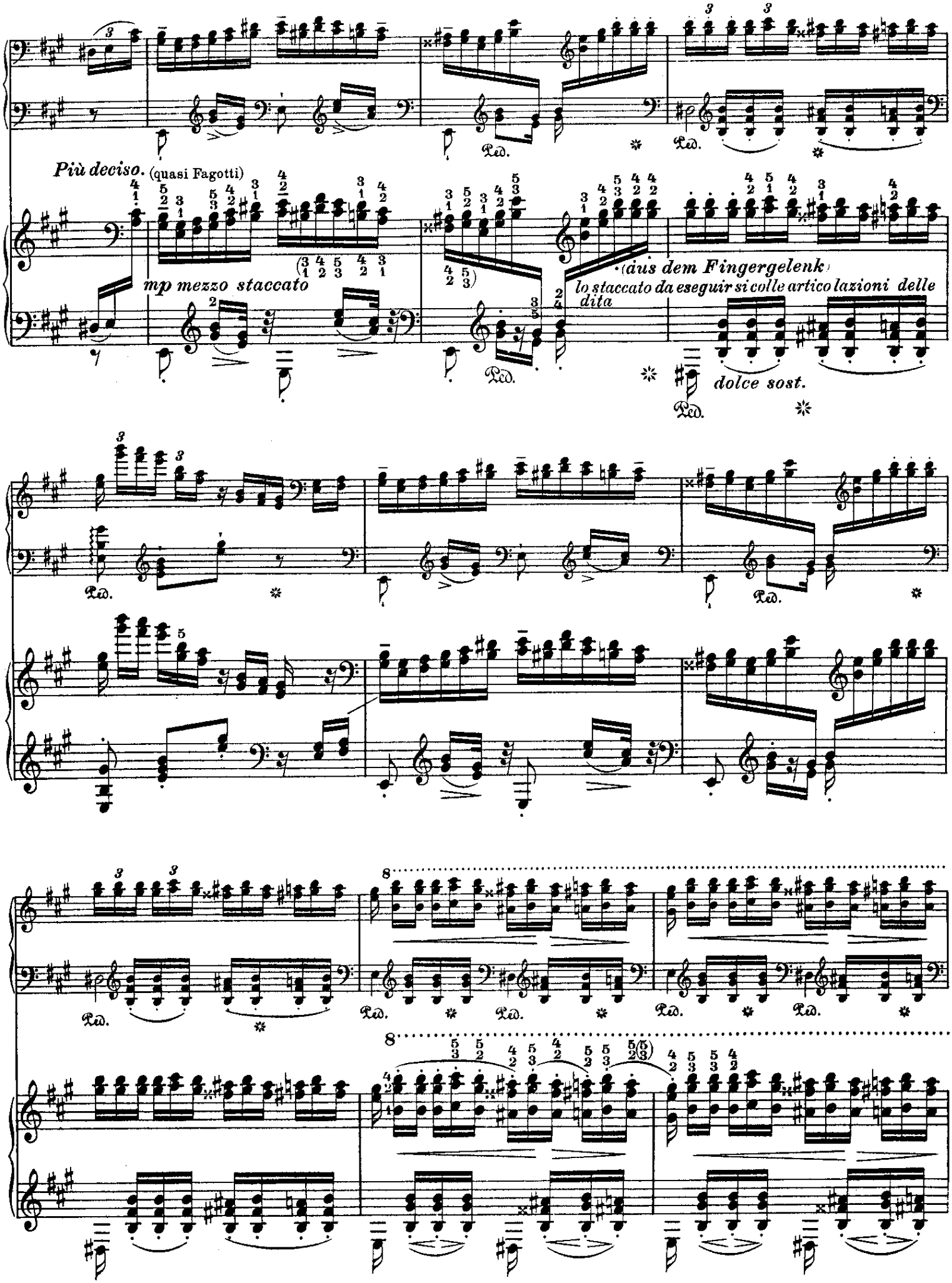

veloce
mf
Ped.
più f
ff
mf
più f
ff
p scherz.
ff
p scherz.
ff

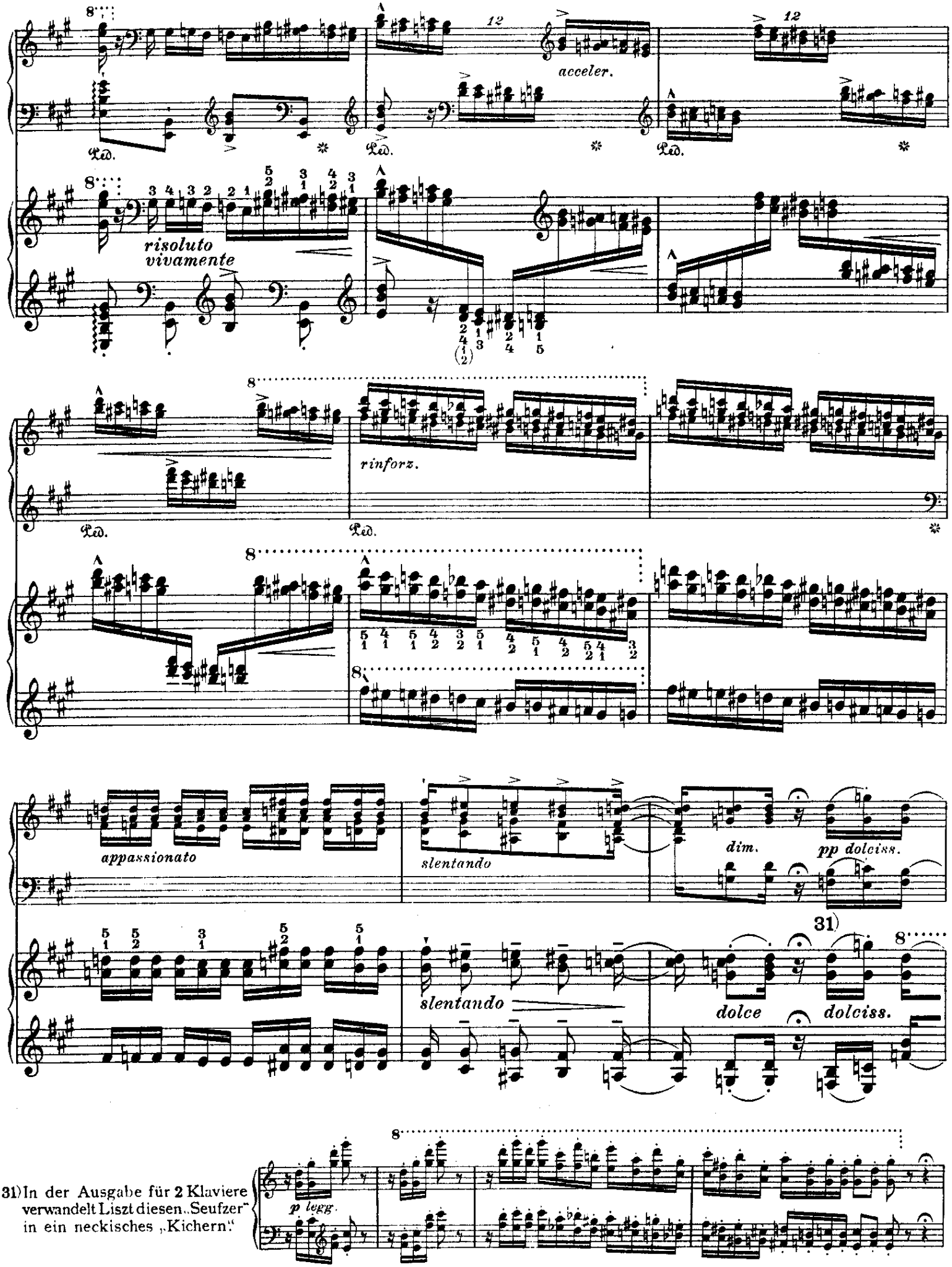
Var. I.



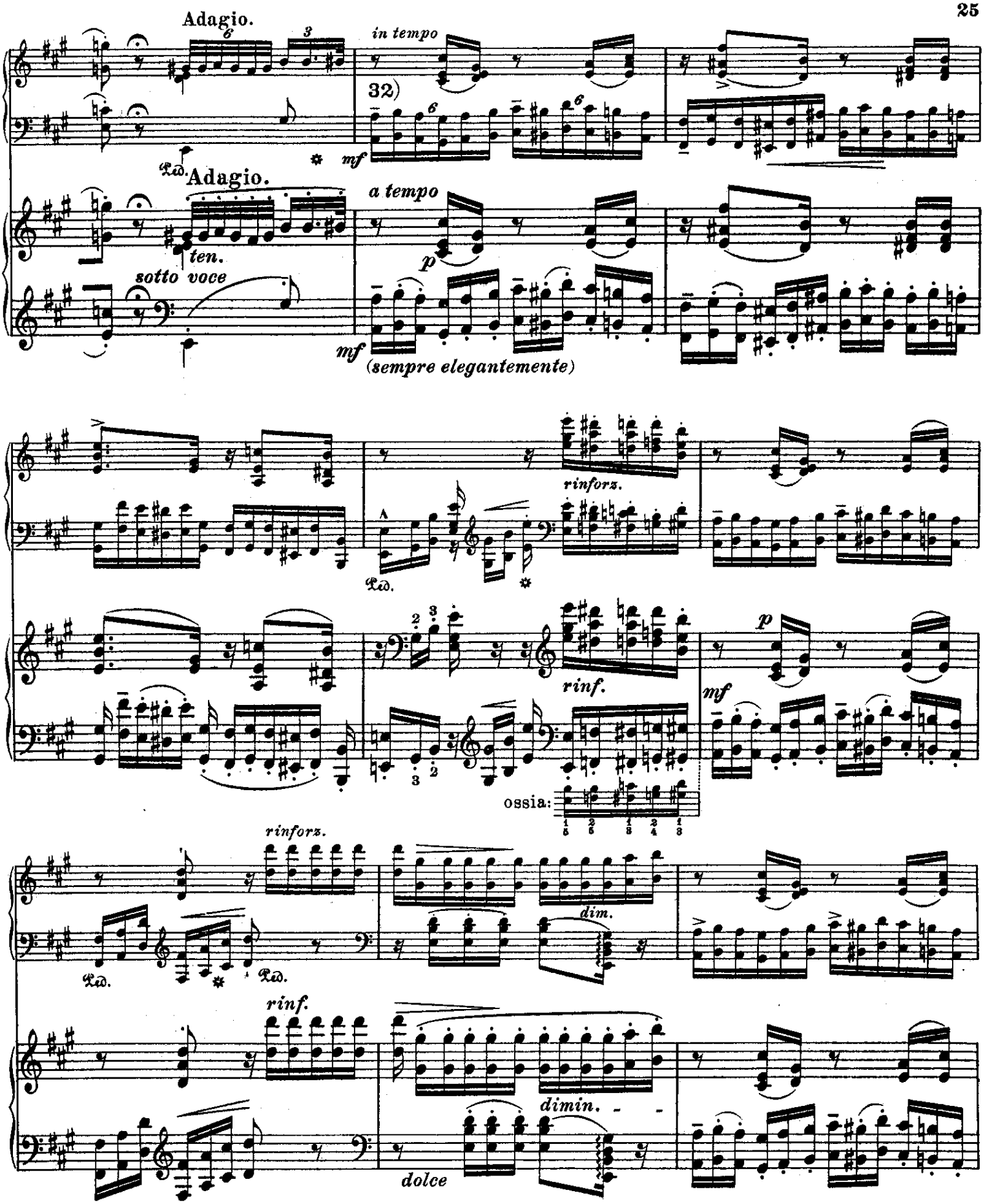

30) „Elegantemente" Eleganz, der Ehrgeiz älterer Stilisten bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein, schließt als Begriff in sich: Objektivität, Formvollendung, Vermeidung des Pathetischen und Sentimentalen. Der erste Teil der Variation (deren Ausführung der Herausgeber noch geschmeidiger zu gestalten versucht) erfüllt auch im ganzen diese Bedingungen; es sollte jedoch der Spieler bei jeder Wendung der Linie der ursprünglichen Melodie, die hier in Ornament aufgelöst wird, sich bewußt bleiben; dergestalt, daß auch der Hörer die Zusammengehörigkeit beider erfaßt. (Mozart selbst ist in mancher Hinsicht zu den „eleganten Stilisten" zu rechnen.)


poco ritard.
rinforzando
a tempo
rit.
p
p

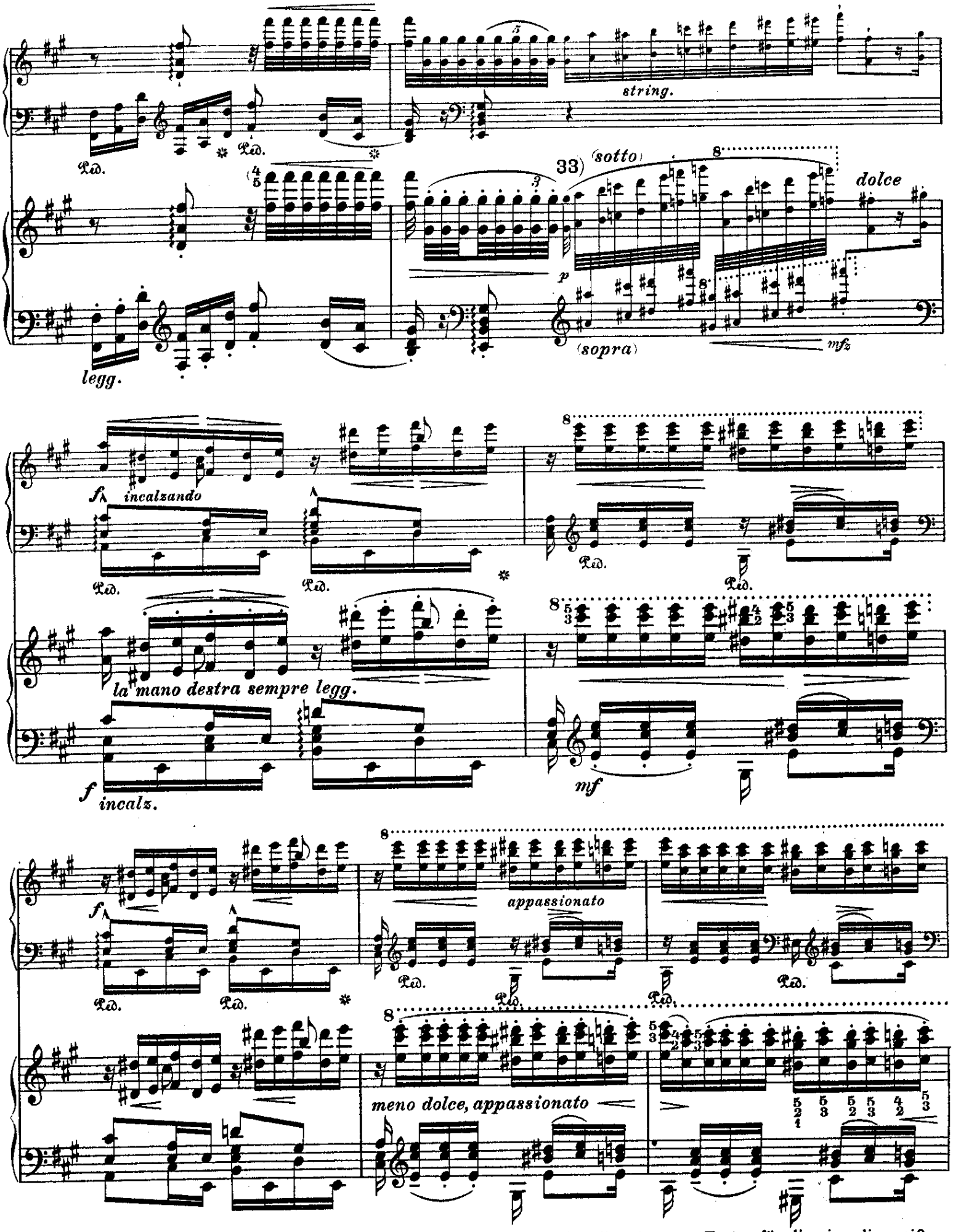

Più deciso. (quasi Fagotti)
mp mezzo staccato
(aus dem Fingergelenk)
lo staccato da eseguir si colle artico lazioni delle dita
dolce sost.
Ped.



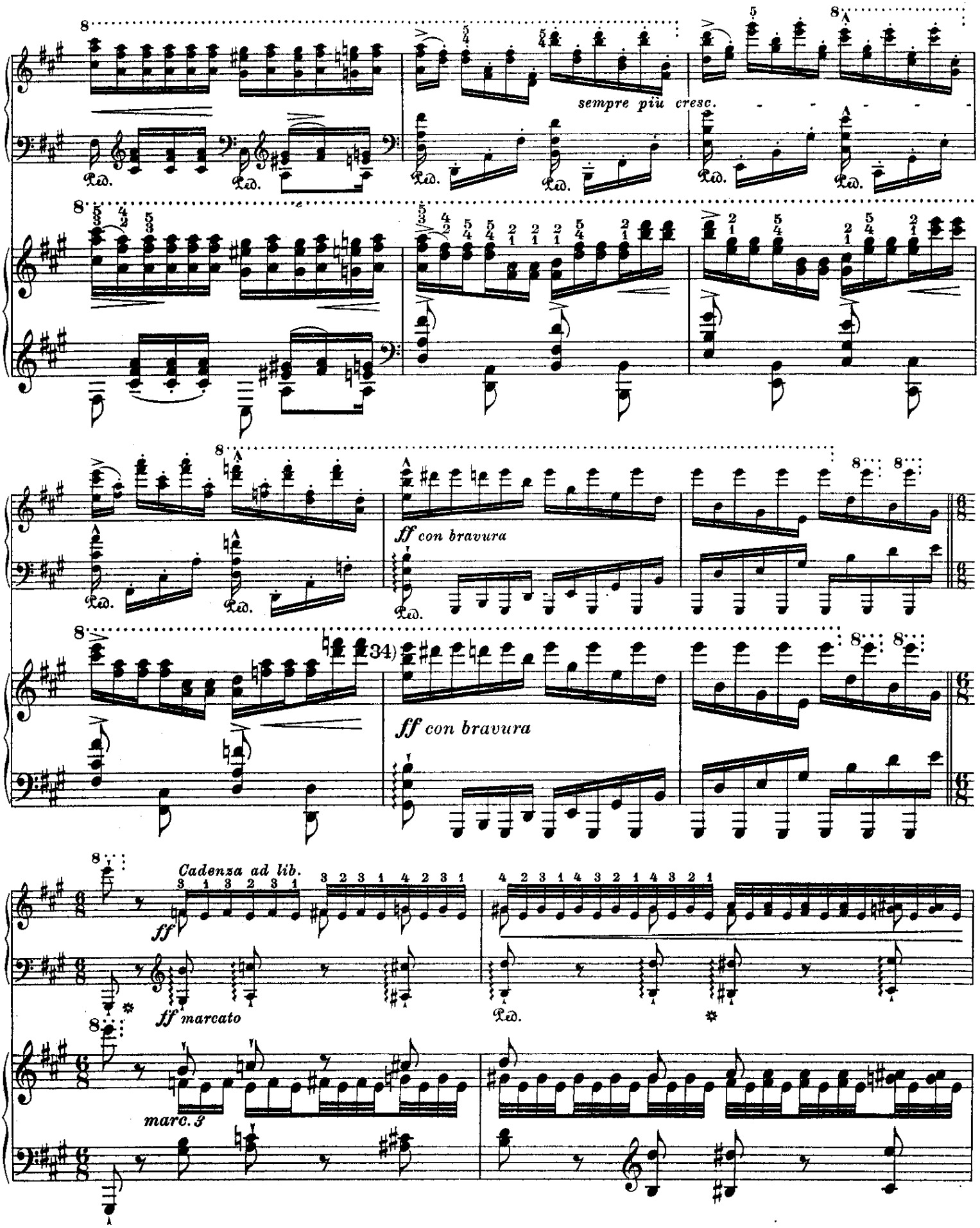

31) In der Ausgabe für 2 Klaviere verwandelt Liszt diesen „Seufzer" in ein neckisches „Kichern."



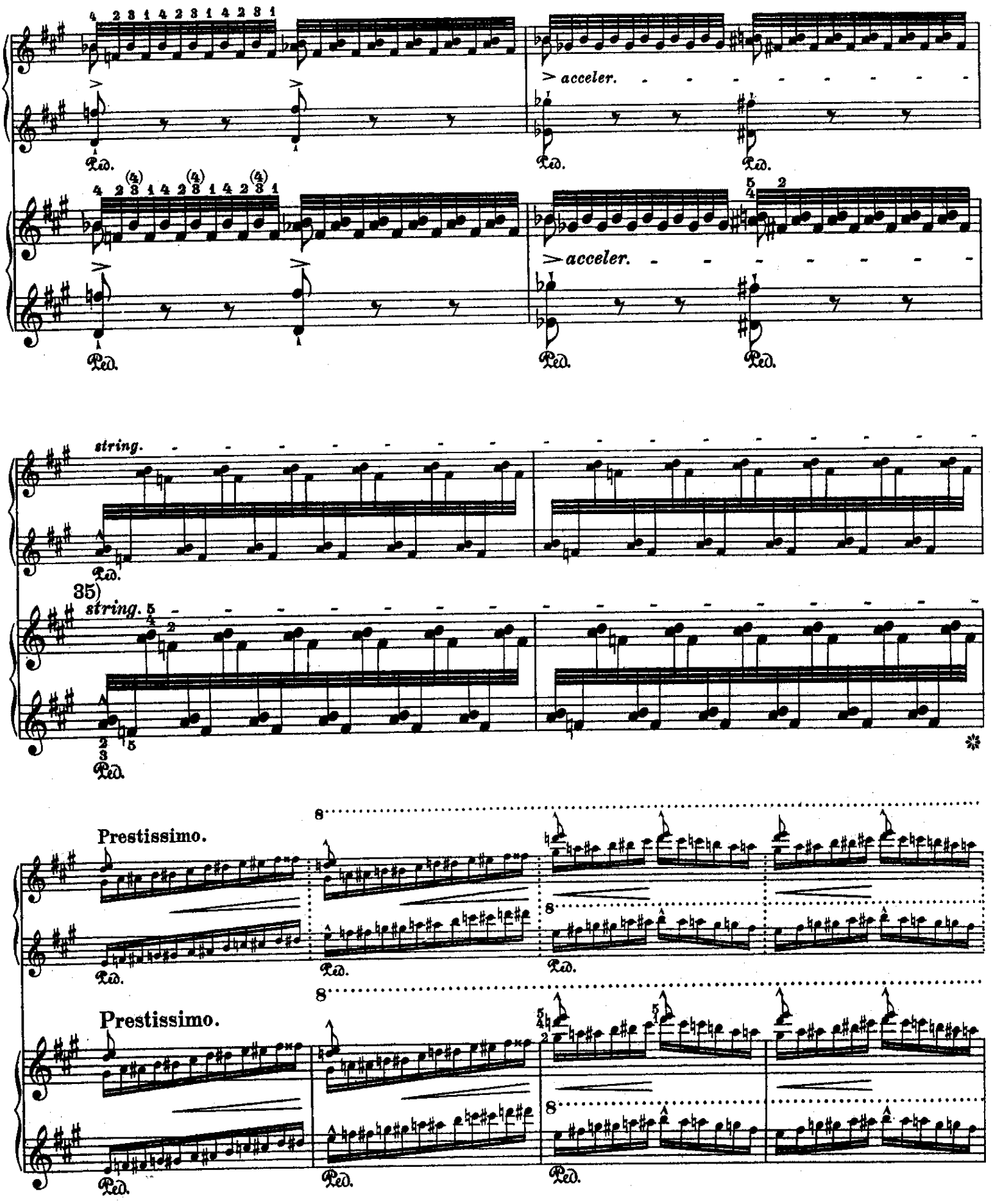

32) „Sempre elegantemente". Hier vollzieht sich eine Wandlung vom anfänglichen Solo (-Violoncello) zum Tutti (-Bassi), vom schmeichelnden „Legato" zum dreisteren „Staccato", ohne daß die Geberde an ritterlicher Anmut etwas einbüßte. Zum Kapitel „Oktavenspiel" steht Ausführlicheres in den Anmerkungen zur 10. Fuge in des Wohltemperierten Klavieres erstem Teile (Ausgabe des Herausgebers) zu lesen. Diese Oktavenstelle darf weder bravourös noch polternd klingen. Als kurze Anleitung gelte die Regel: Flachere Handstellung für die schwarzen, steilere Handstellung für die weißen Tasten; willkürliche Gelenkbewegung: nur nach unten; Einziehen der unbeschäftigten mittleren Finger, volles Treffen und tiefes Senken der Taste. Festes Einhalten der Oktavendistanz zwischen Daumen und kleinem Finger: Dieses alles bei Wahrung einer springenden Elastizität.



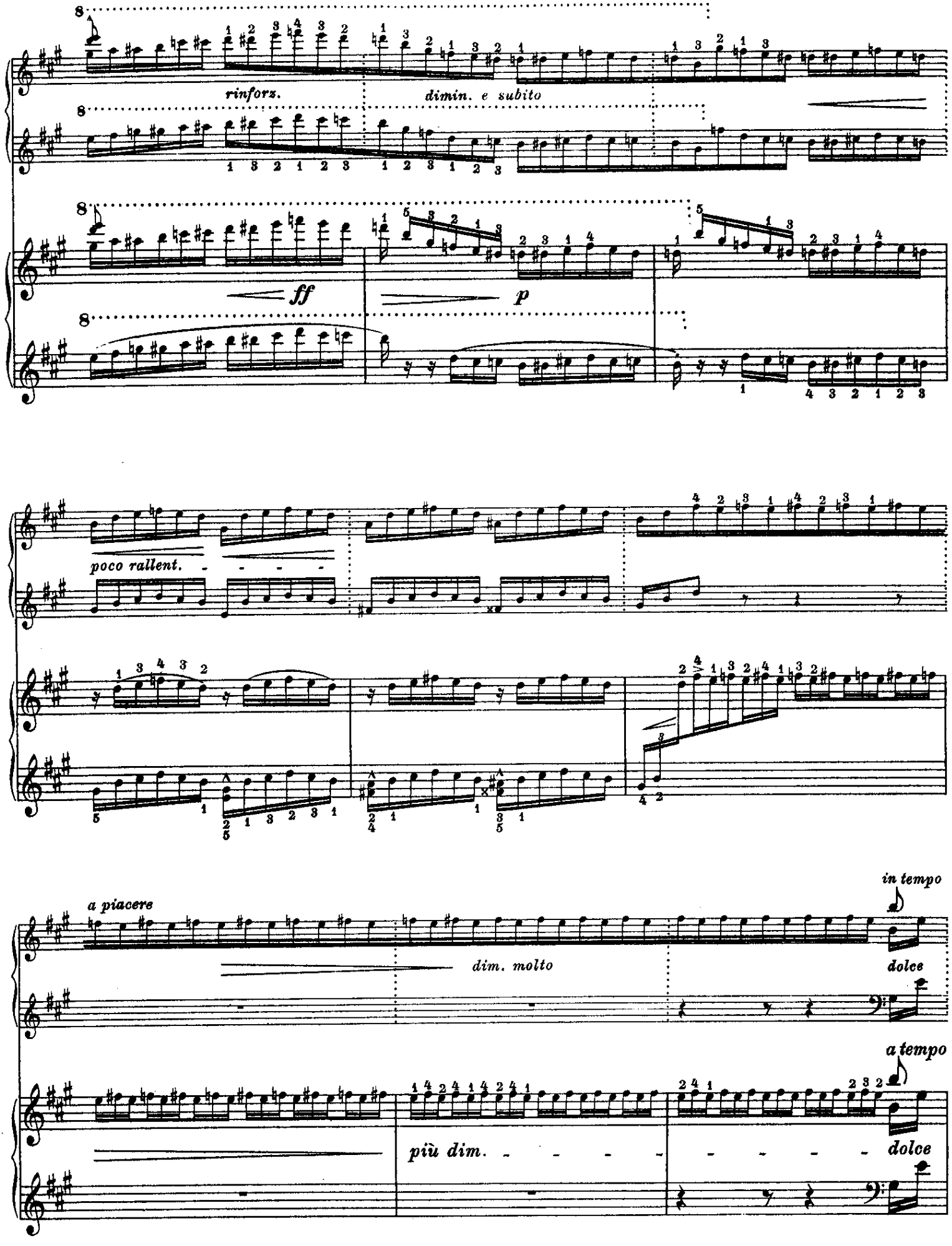

33) Alternierende chromatische Oktaven für beide Hände in derselben Höhe; die schwarzen Tasten für die eine, die weißen für die andere Hand: Diese Technik wurde vom Herausgeber zuerst eingeführt.

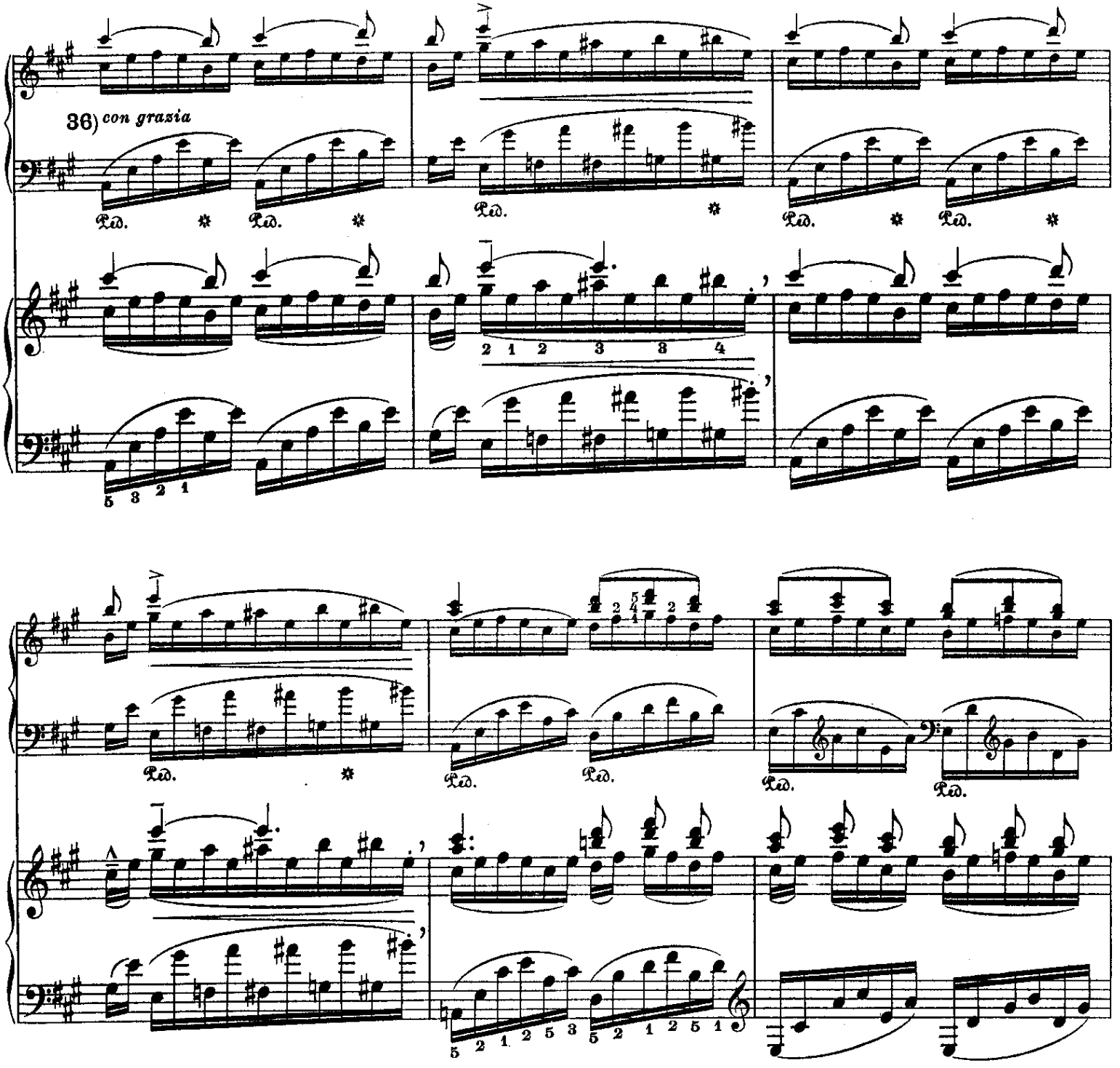



34) Man muß an diese Passage entschlossen herantreten. Das höchste e und das tiefste gis mögen einen ideellen Stützpunkt darstellen, von dem aus die Hände gleichsam nach der Mitte der Klaviatur zu immer weiter gestreckt werden. Ein Rallentando soll nicht in der Absicht des Spielers liegen; ein solches wird aber immerhin durch die zunehmende Entfernung der Sprünge natürlich entstehen. Trotz aller Übung und Überlegung wird diese „Kadenz" doch immer ein gewagtes Stück bleiben.

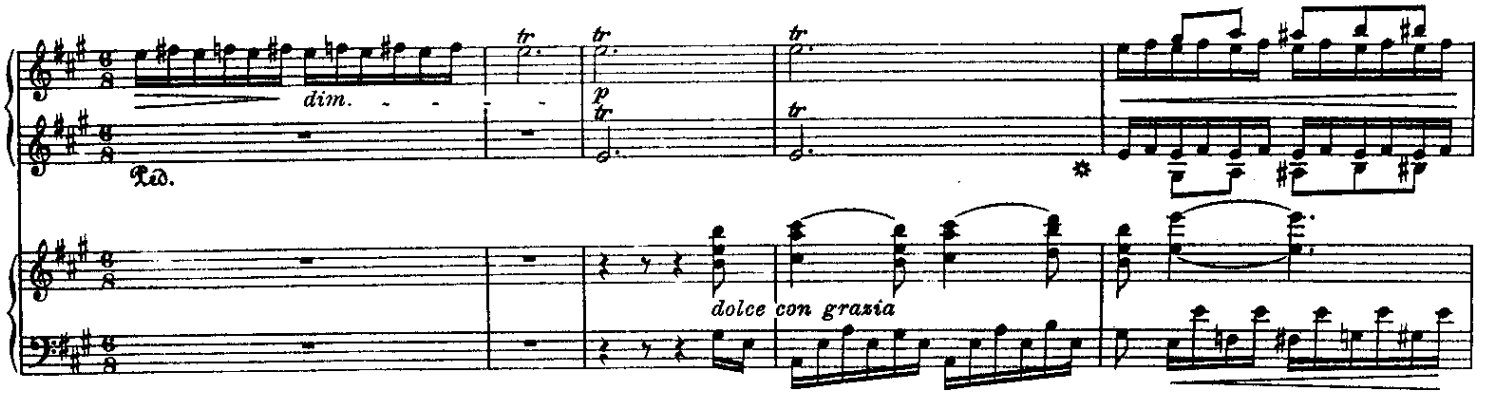


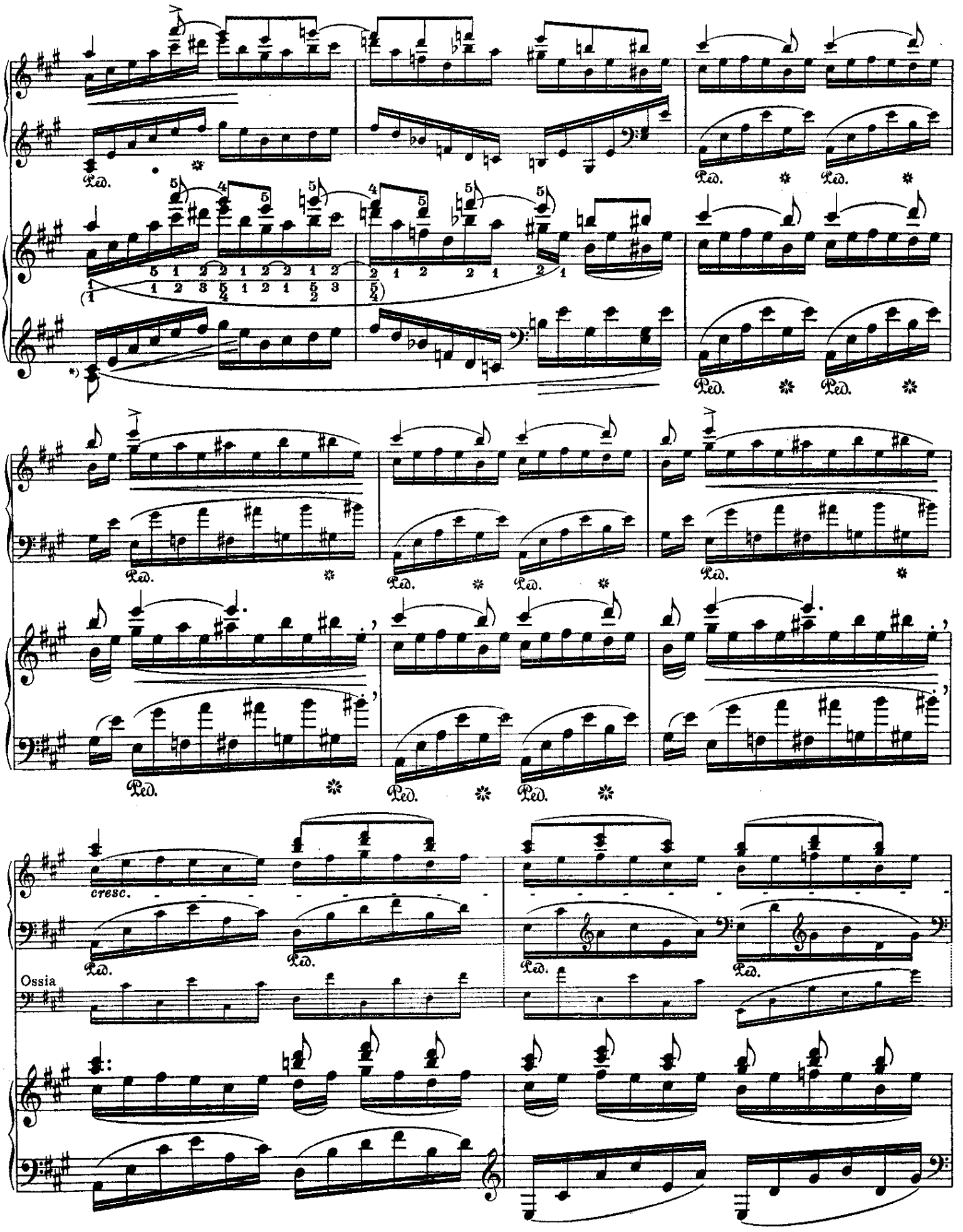

35) Die linke Hand ruhig über der rechten gestellt; beide Hände als wie gleichzeitig auf zwei Manualen spielend. Wirkung: ein dichtes (gezähltes) Tremolo.


rinforz.
dimin. e subito
ff
p
poco rallent.
a piacere
in tempo
dim. molto
dolce
a tempo
più dim.
dolce

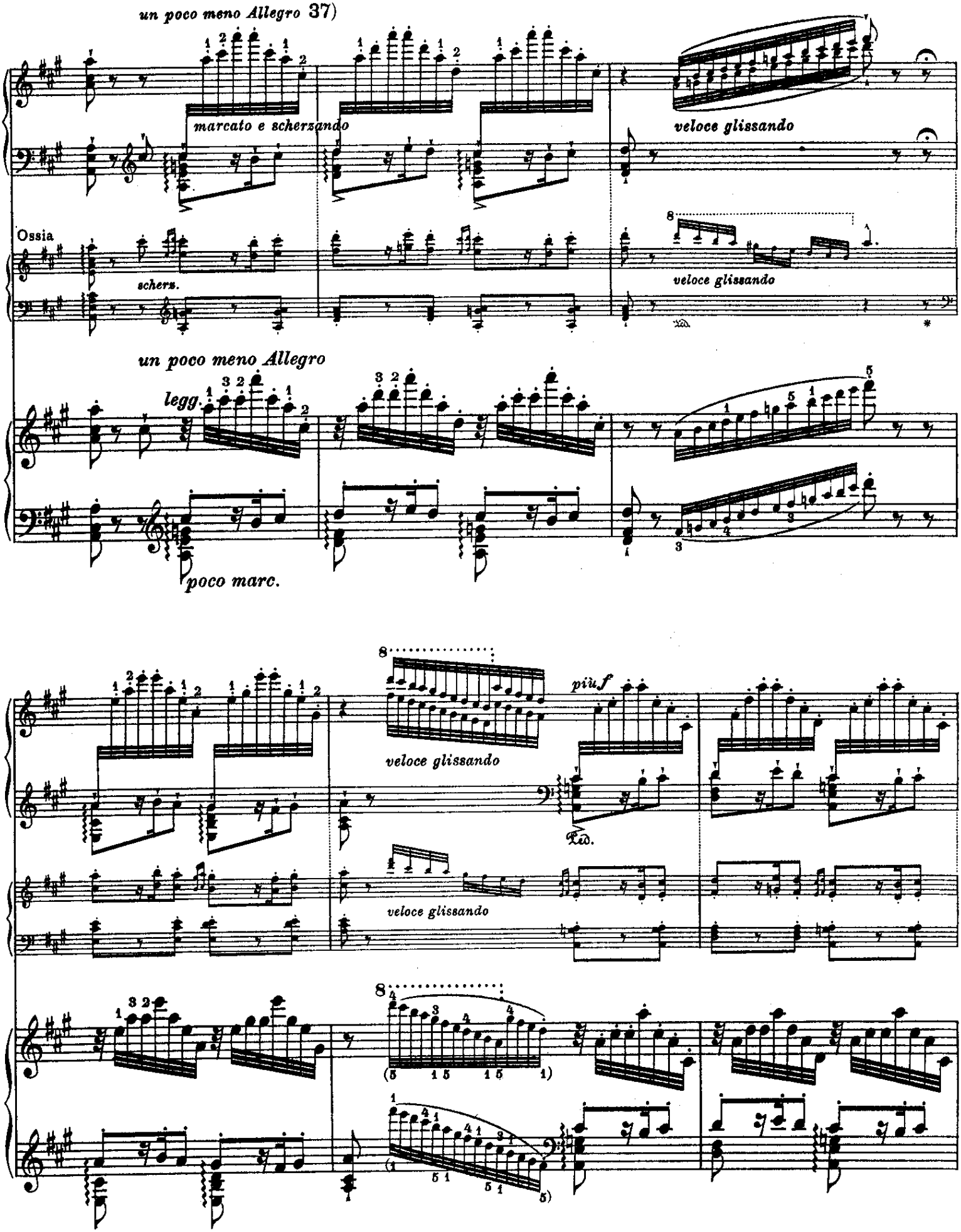



36) Der Triller sollte gewissermaßen in dem anschließenden Haupsatze „innerlich" weiterklingen. In dieser Auffassung bestärkt uns die Ausgabe für 2 Klaviere, die diesen Übergang also gestaltet:

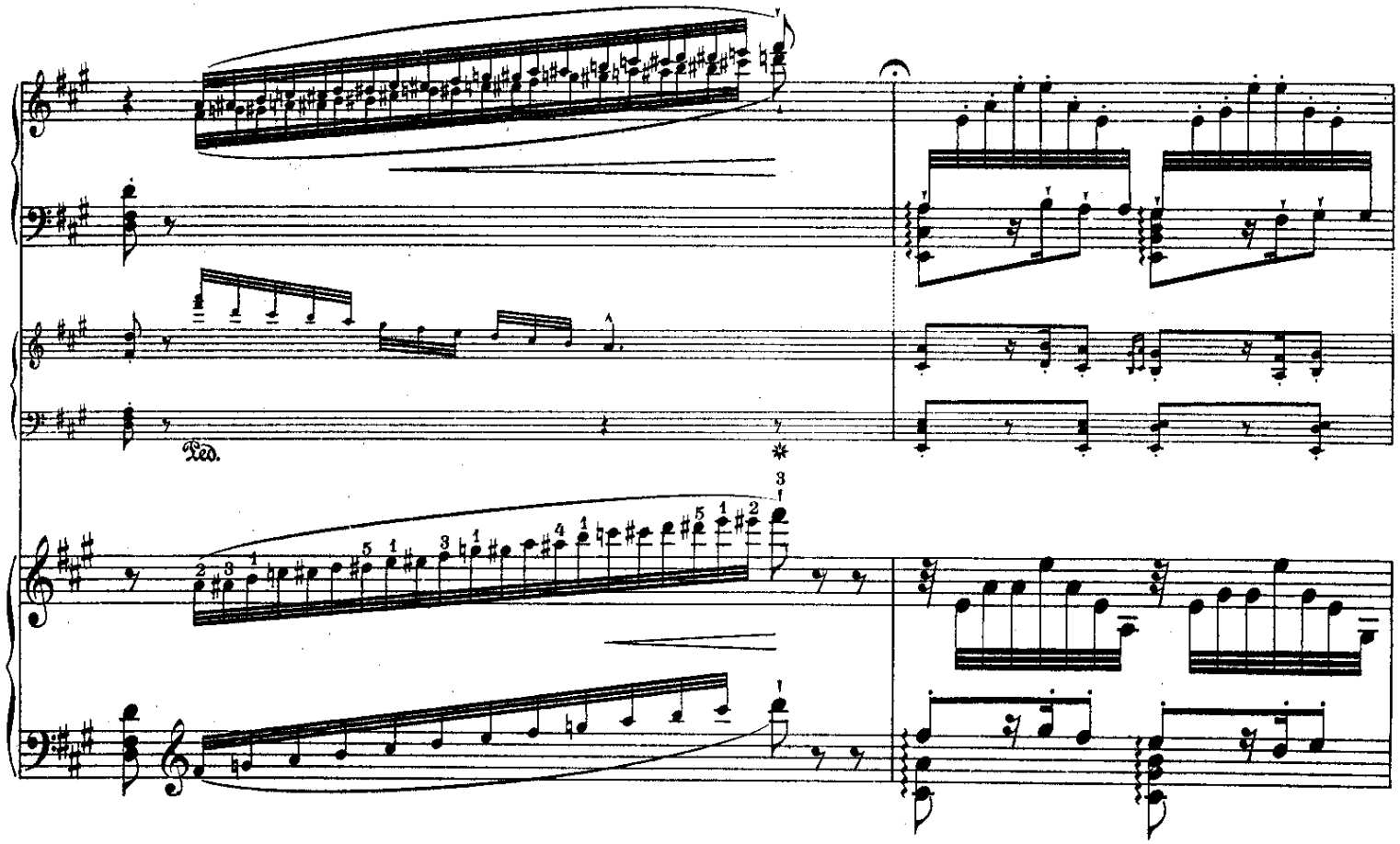


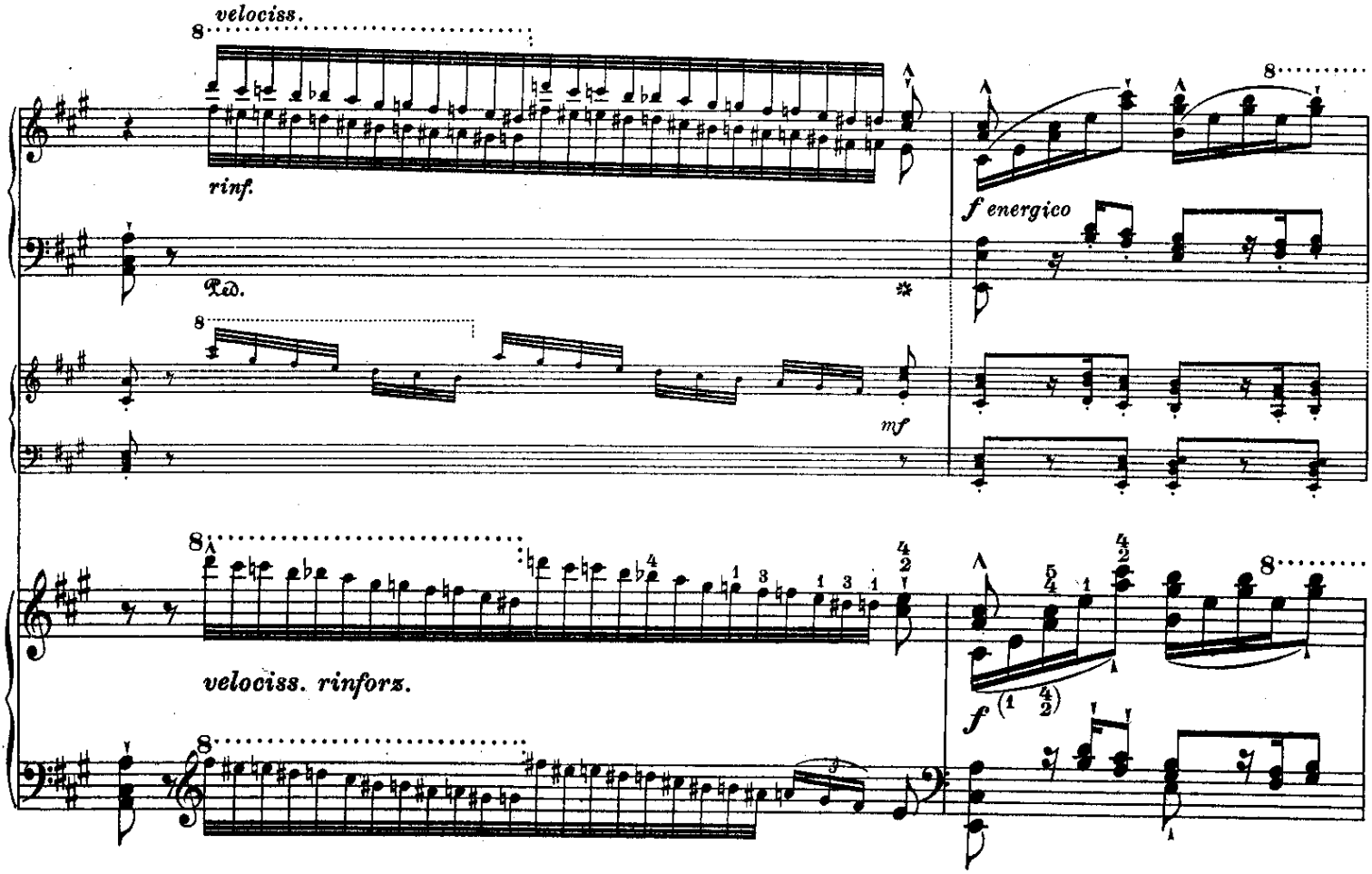


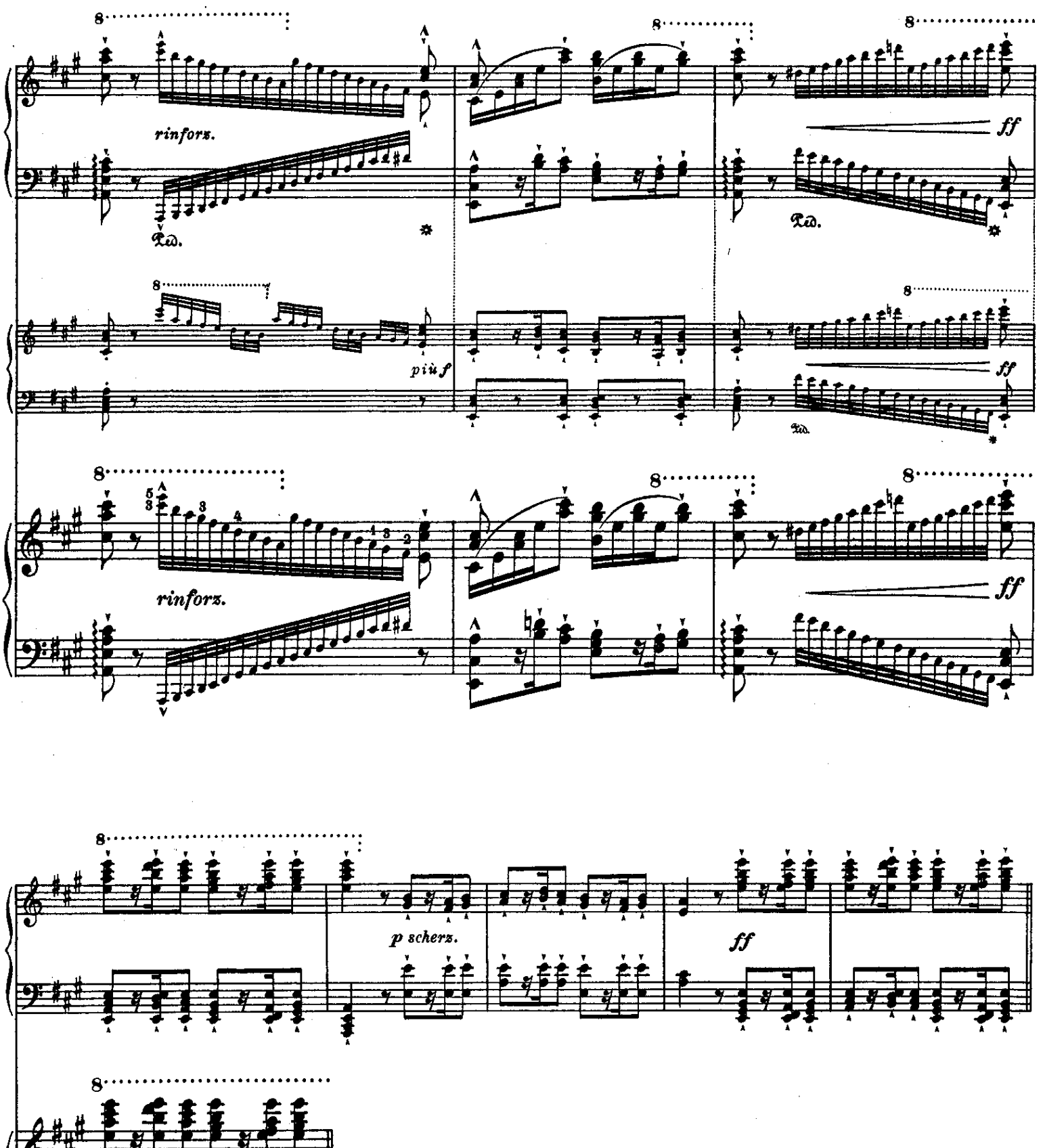

*) Vergl. Anm. 28.




37) „Un poco meno Allegro". Diesmal dürfte das Tempo mehr Dehnbarkeit vertragen (ja, selbst fordern) als das erste Mal.


Ped.

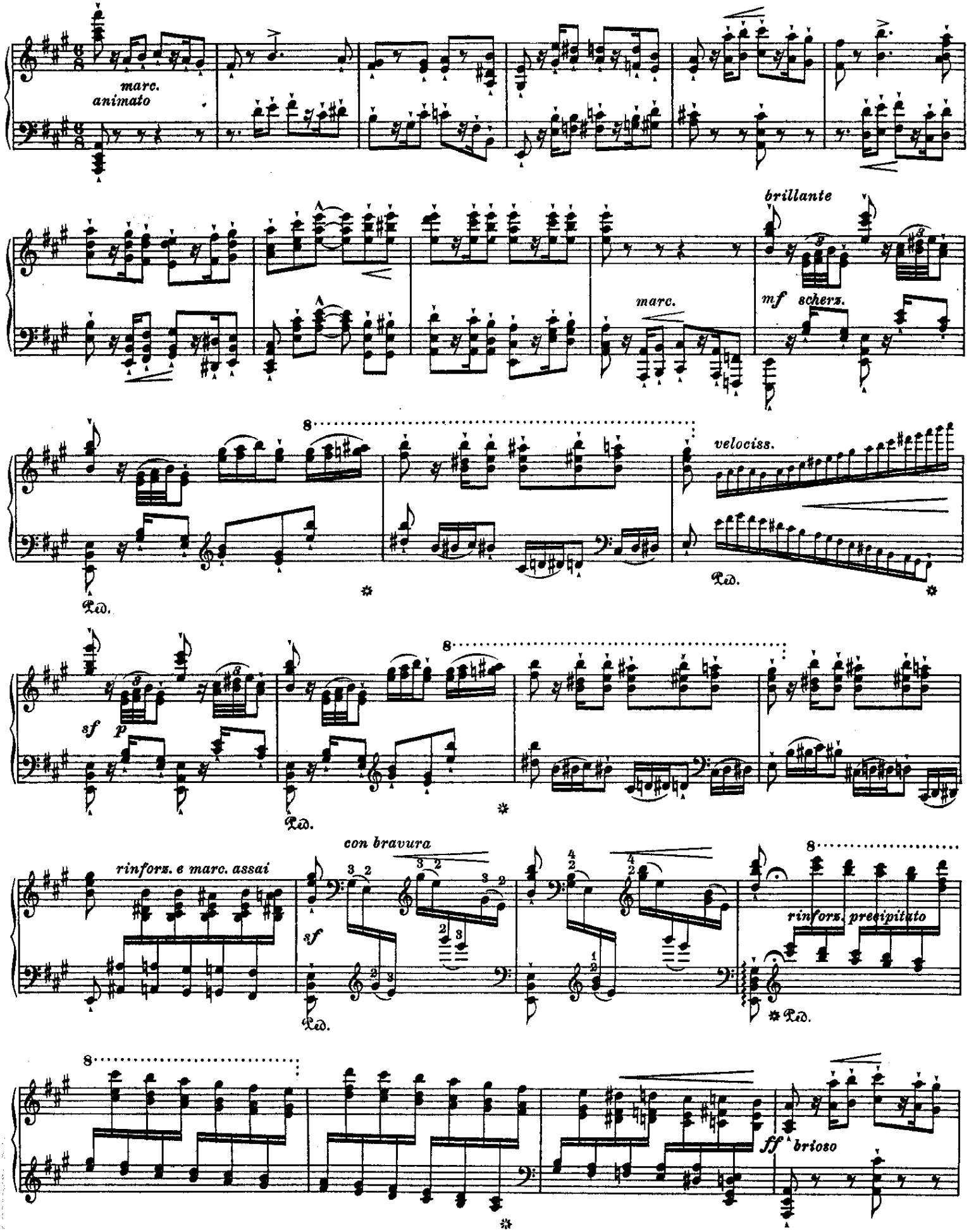

velociss.
rinf.
Ped.
f energico
mf
velociss. rinforz.
f

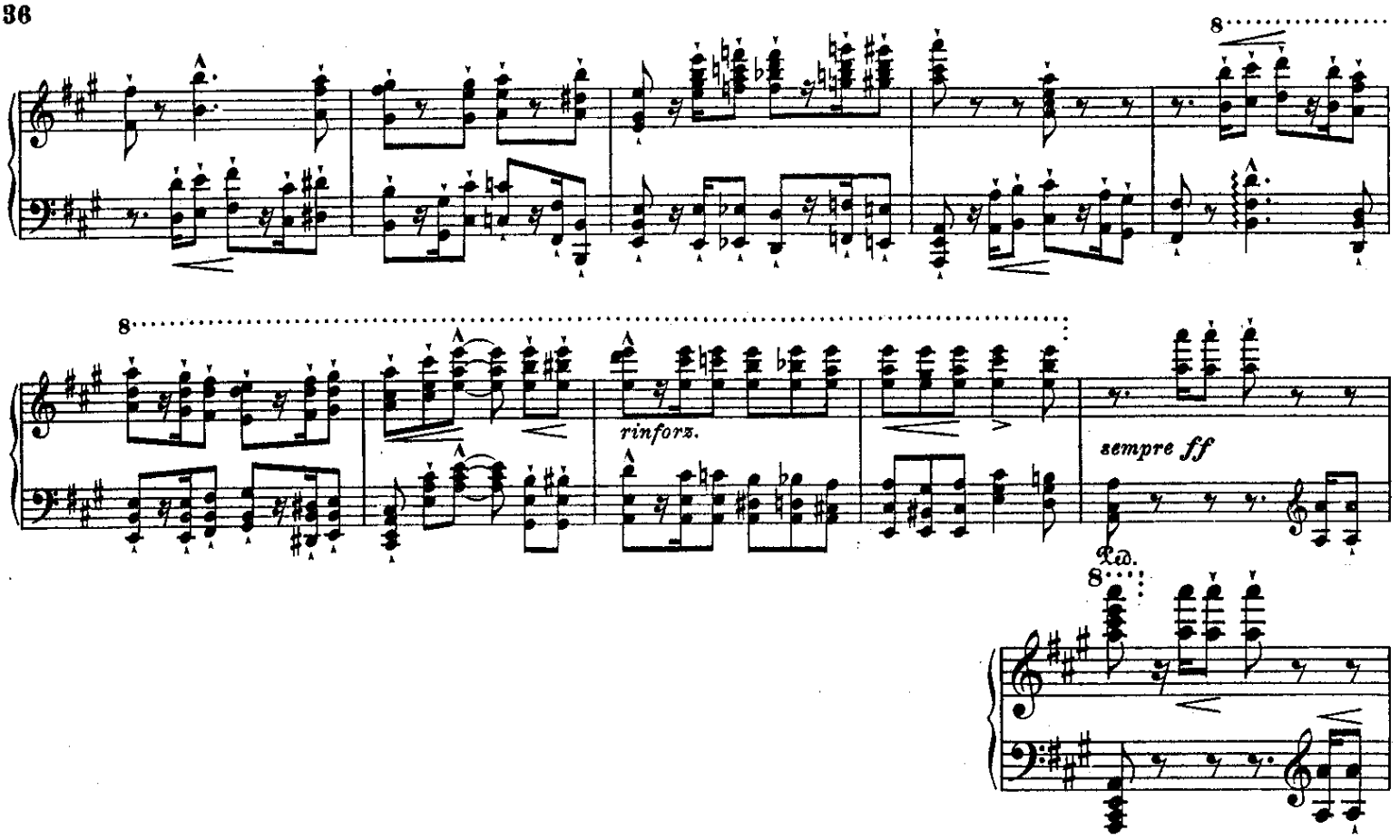



38) Der Herausgeber überschlägt das „Ritornell" und die „Var. II" und fährt, in demselben Atem, 39 Takte später fort.

## Var. II.

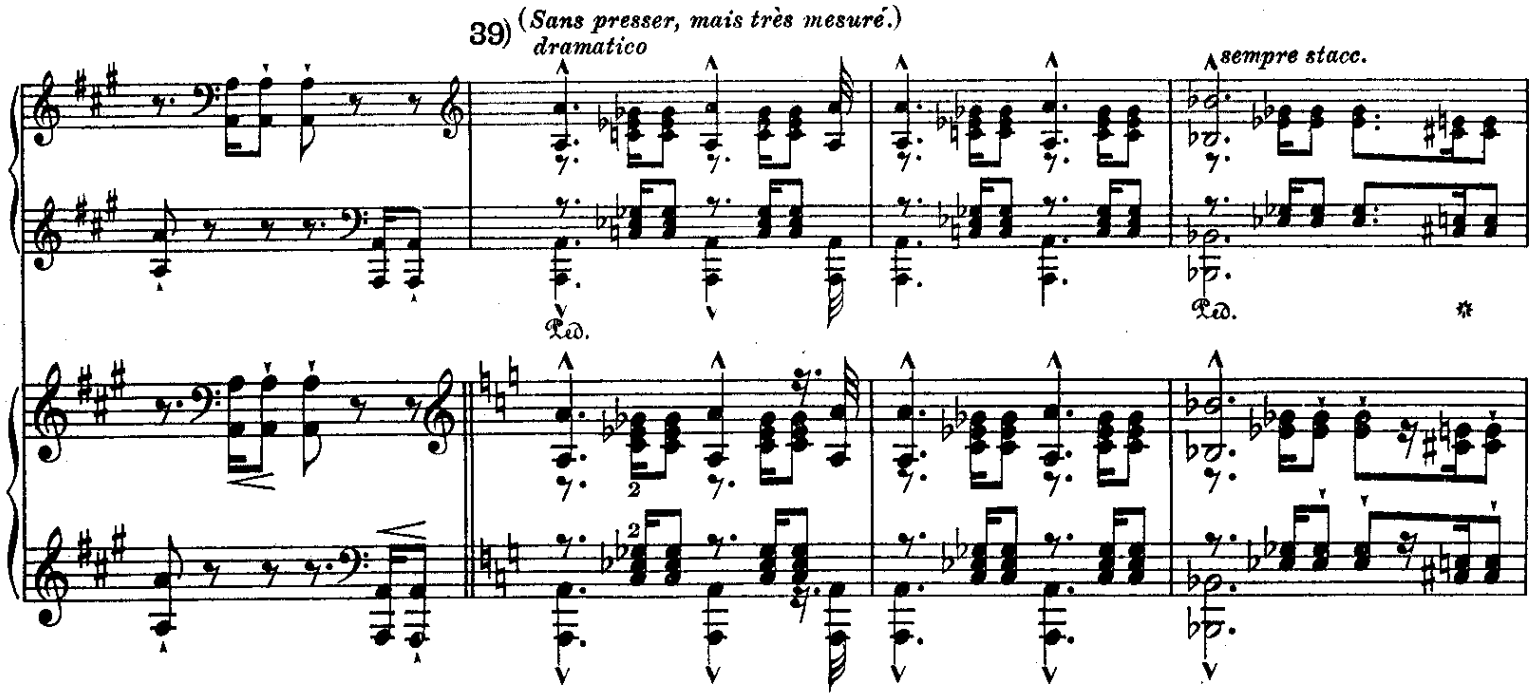
Tempo giusto.



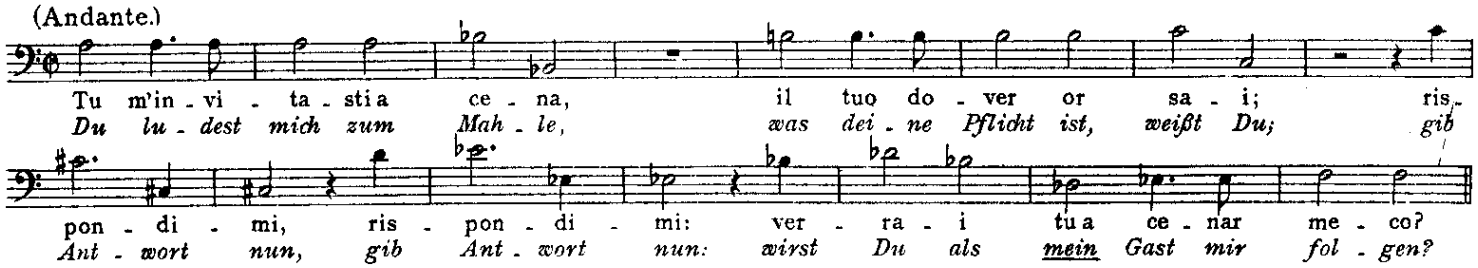




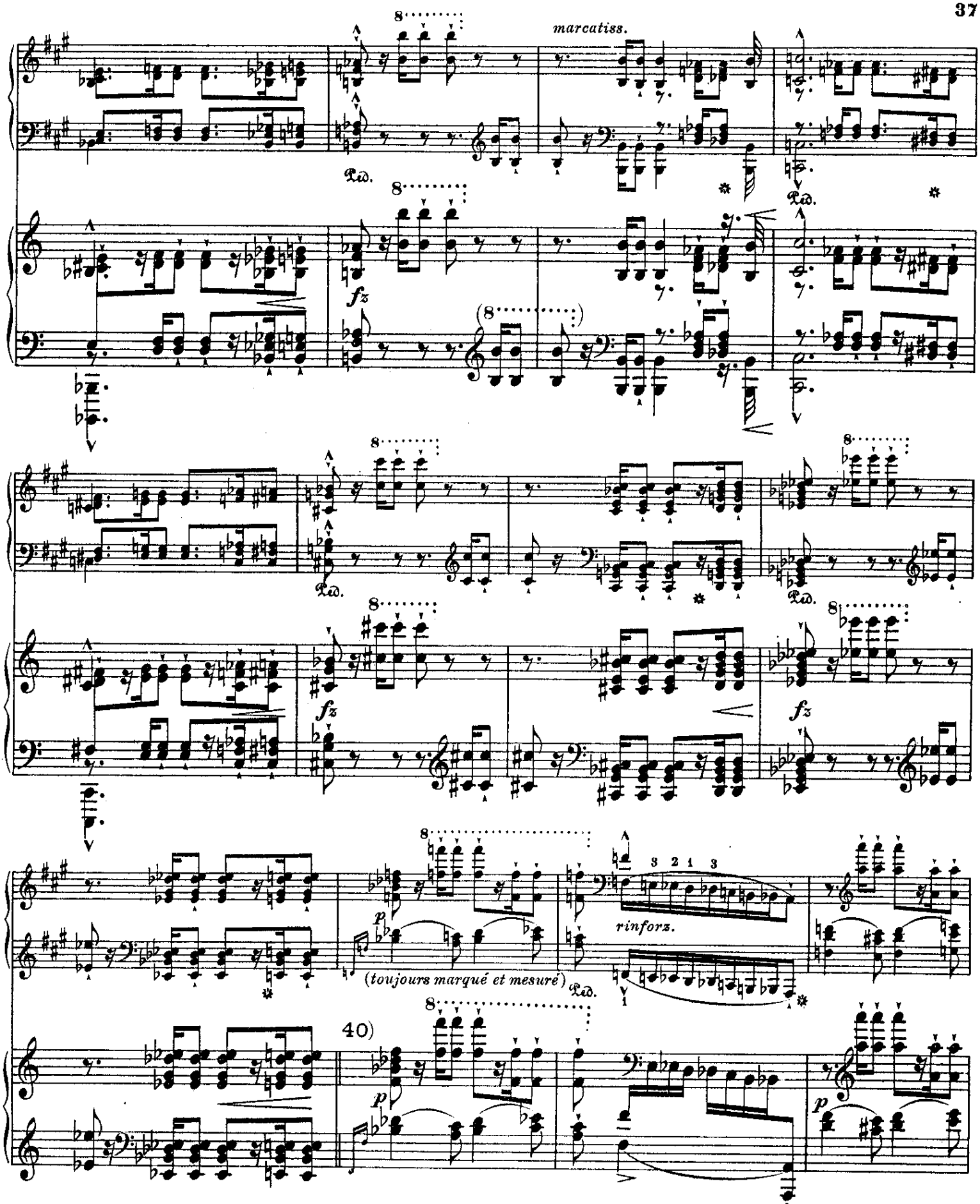




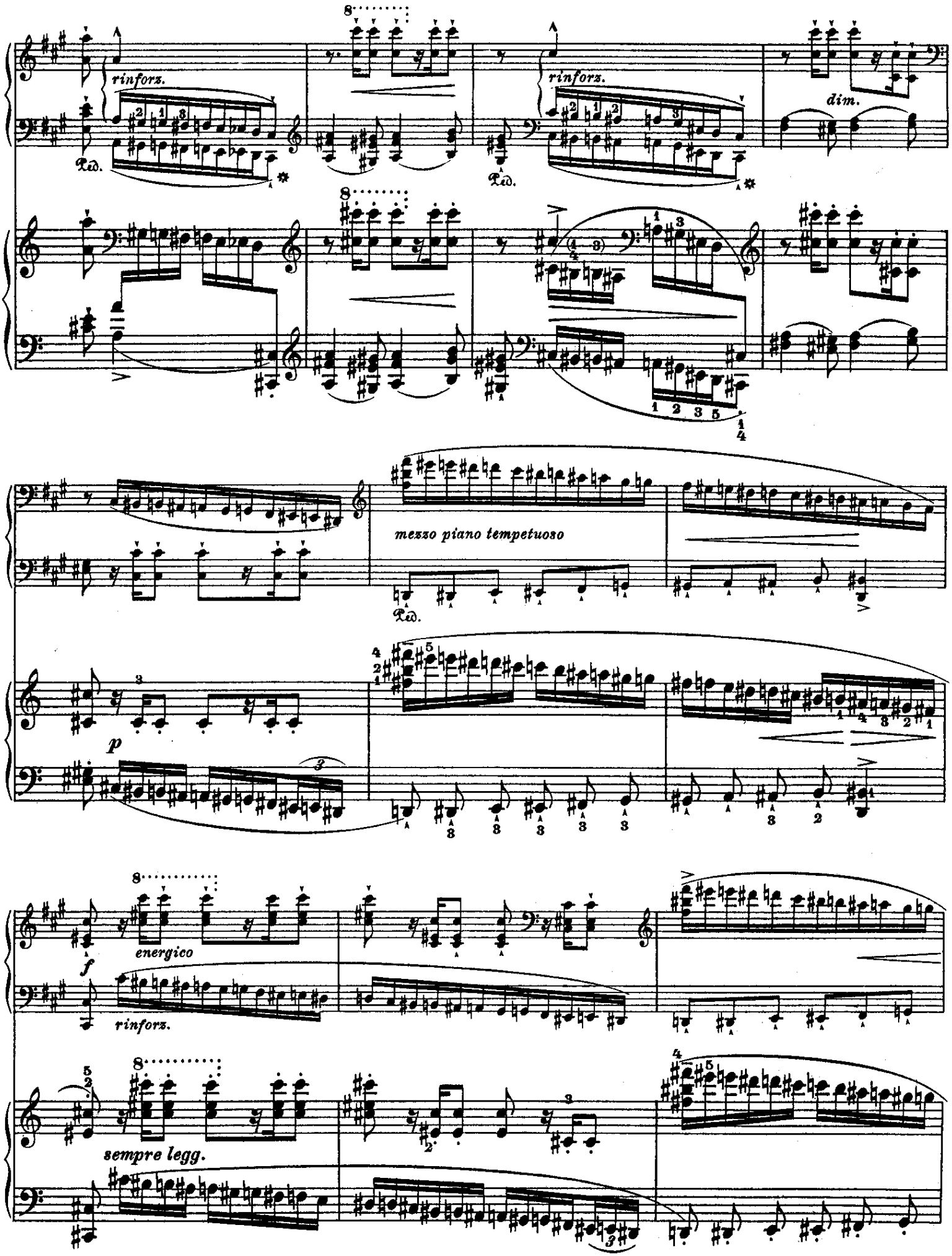

39) Hier tritt wieder das „Drama" in seine Rechte, das nun zu seinem Höhepunkt gediehen ist. In der Form einer grausigen Einladung verkündet der steinerne Komtur dem Don Giovanni, daß diesen die Vergeltung erreicht. „Steinern" schreiten die Posaunen mit der Stimme des Gespenstes:

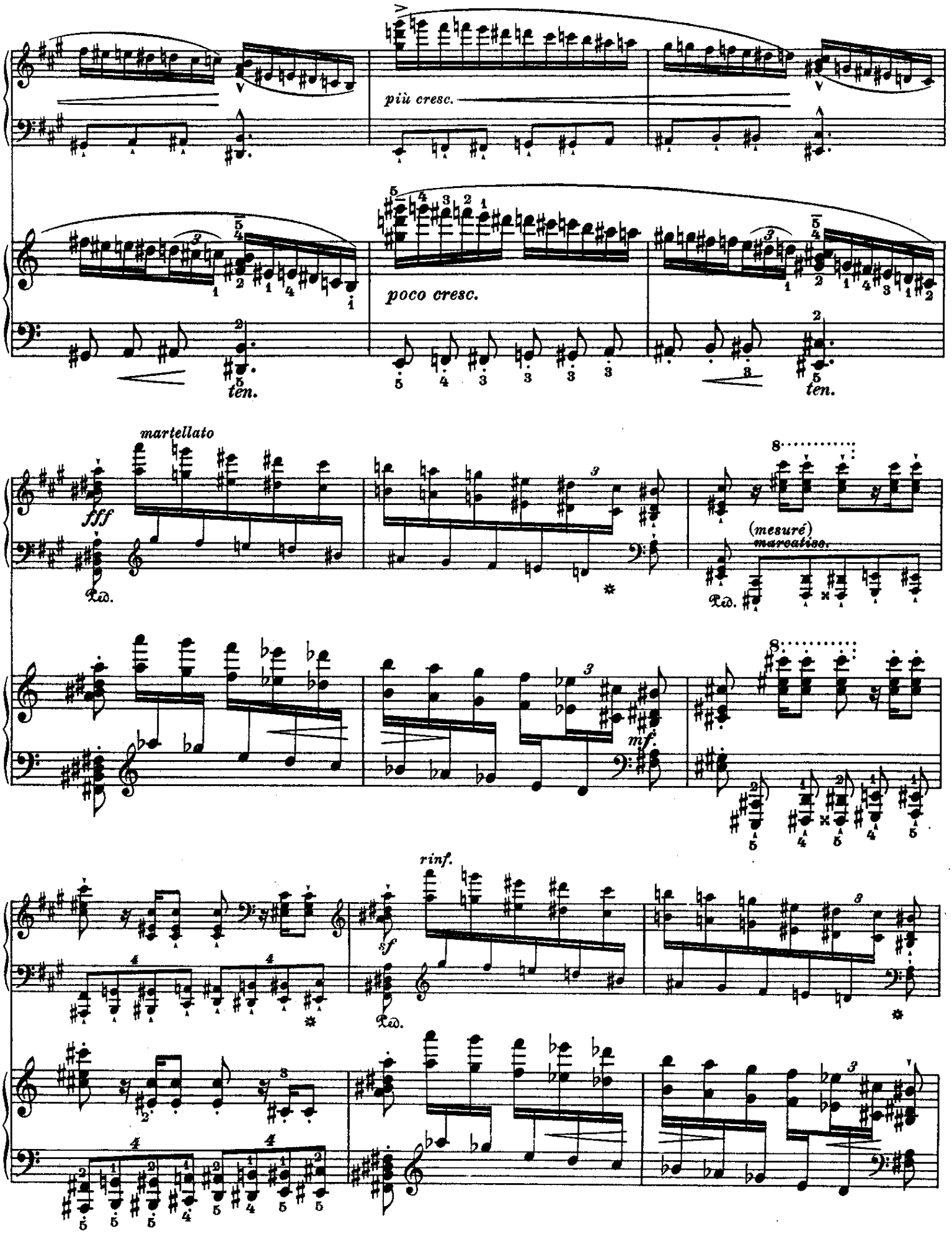


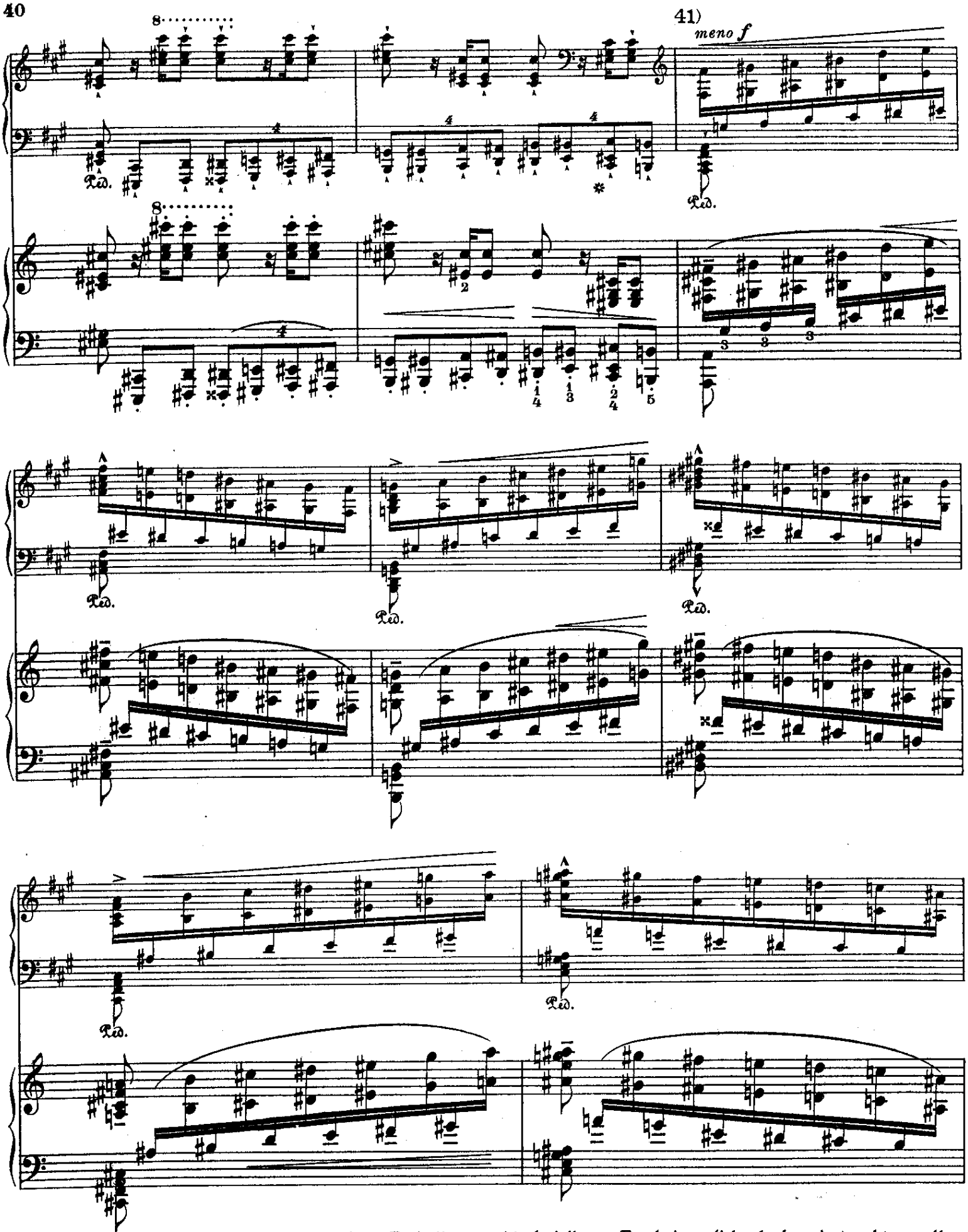

Auf dem drittletzten Takt des Gesanges beginnt bei Liszt eine freie symphonische Durchführung, die zugleich eine dramatische Steigerung bedeutet.



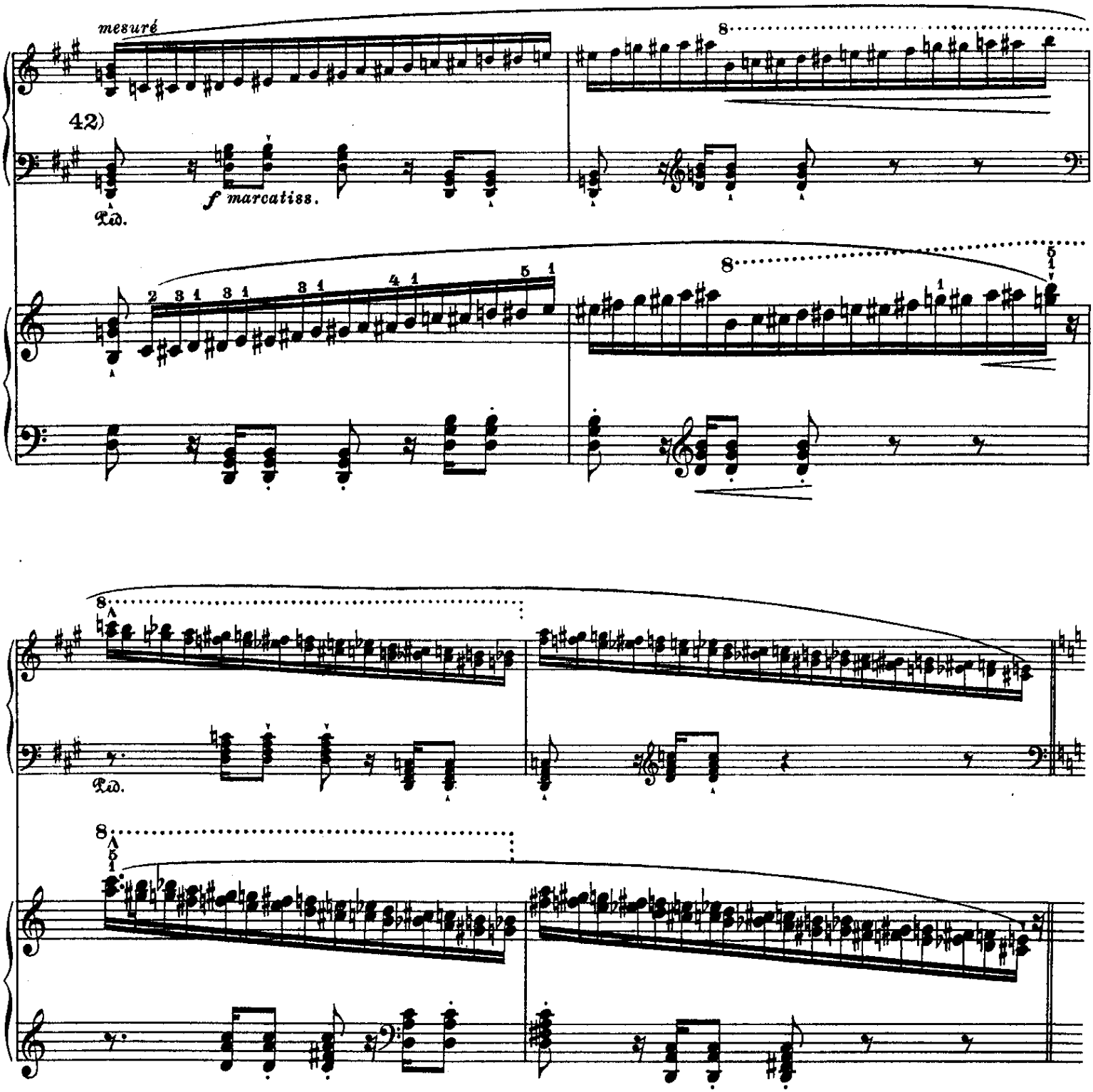

40) Der Herausgeber spielt die ganze Durchführung im Charakter des „Tempestuoso"; also in dem nämlichen Sinne, wie unsere Anmerkung 11) diesen Ausdruck zu deuten versucht. „Toujours marqué et mesuré" (immer kräftig betont und gemessen), eine Vorschrift, die dabei ihre volle Geltung bewahren muß, besagt, daß die scharfen rhythmischen und thematischen Umrisse vom Nebel des figuralen und modulatorischen Hintergrundes abgehoben erscheinen sollen. „Stürmend und doch gezügelt" (letzteres schon aus ökonomischen Gründen), „mehr drohend, als losbrechend" dürften noch erschöpfender das Bild treffen.


rinforz.
Ped.
rinforz.
Ped.
dim.
mezzo piano tempetuoso
Ped.
p
energico
f
rinforz.
sempre legg.

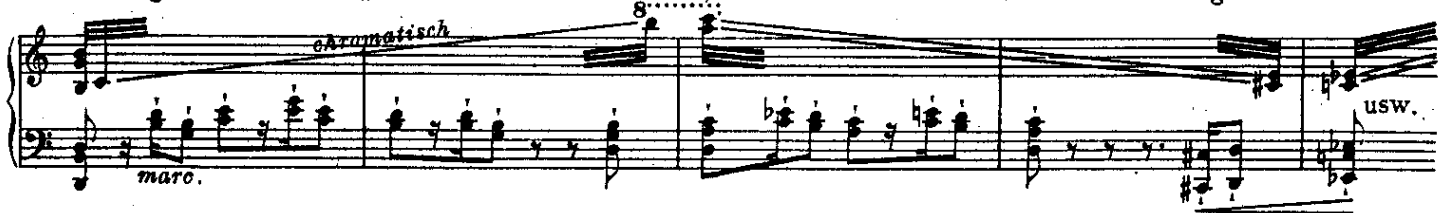

più cresc.
poco cresc.
ten.
ten.
martellato
fff
Ped.
(mesuré)
marcatissimo.
Ped.
mf
sf
rinf.
Ped.



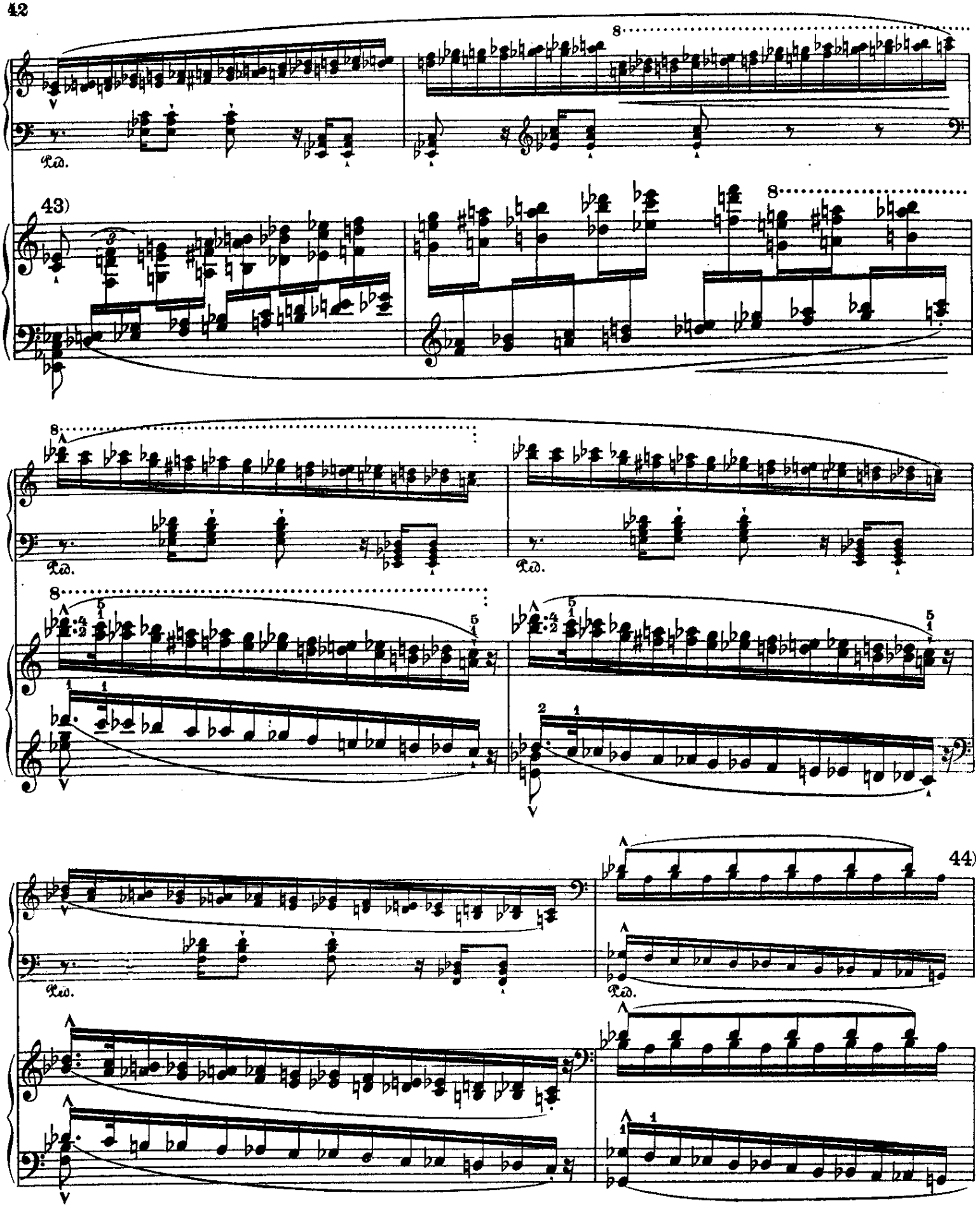

41) Diese mehr und mehr vertraut gewordene Technik erweckte bei ihrem Erscheinen (ich glaube, sie tauchte zu allererst in Liszts Opernfantasien auf) ein beunruhigtes Staunen. Man erzählt sich, daß noch anläßlich des Konzertvortrags der „Don Juan-Fantasie" unter Tausigs Händen das Publikum an dieser Stelle von seinen Sitzen sich erhoben habe.




42) Der Einfall läge nahe, diese Sequenzen thematisch zu beleben; etwa folgendermaßen und als Nachbildung des Durchführungsteiles aus der „Konzert-Etude" in F moll, mit dem dieser viel Gemeinsames zeigt:

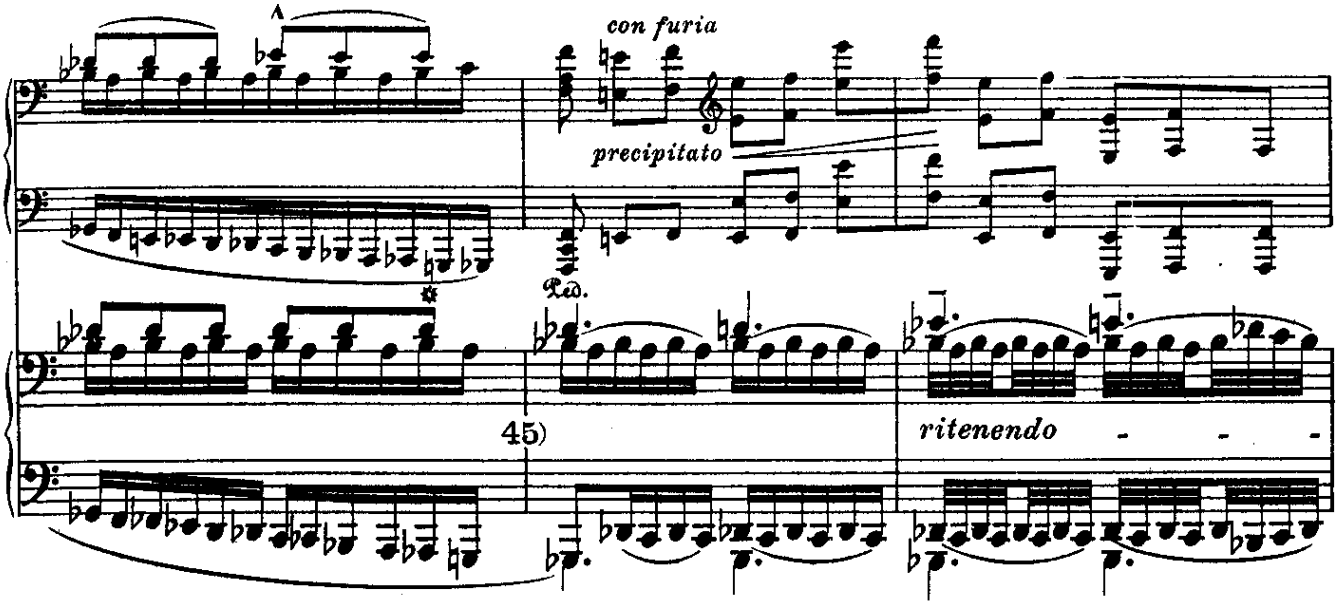



dadurch gewänne auch die bei Anm. 45 angeführte Variante (s. d.) eine begründetere Berechtigung.

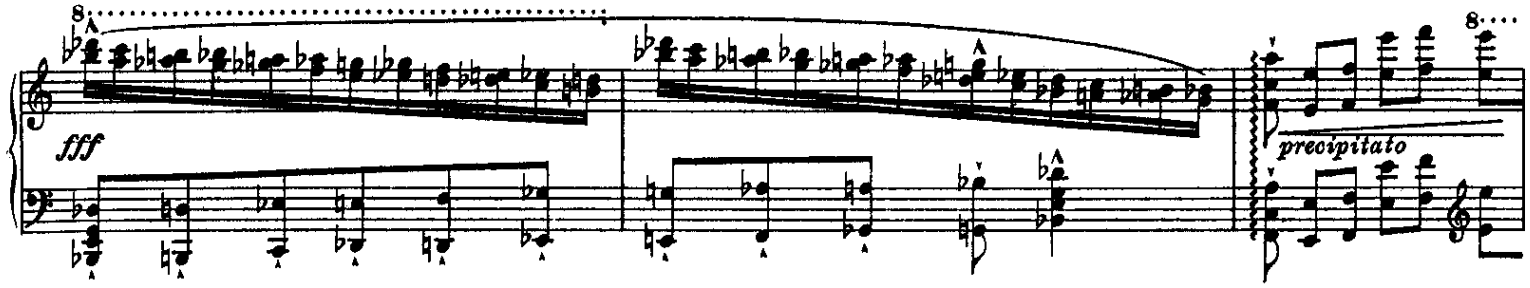


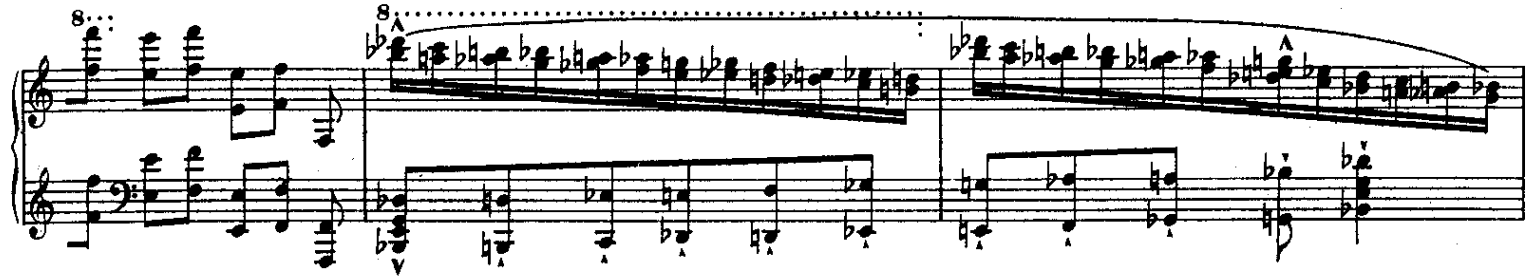

43) Ein Drängen widerspräche dem vorgeschriebenen „mesuré" und wäre überdies kaum ausführbar. Peinlicher berührte jedoch ein Verzögern des Tempo infolge physischer Angestrengtheit. Die Umschreibung des Herausgebers hat sich als dieser Gefahr entgegenwirkend erwiesen. (Vergleiche auch Anmerkung 19.)

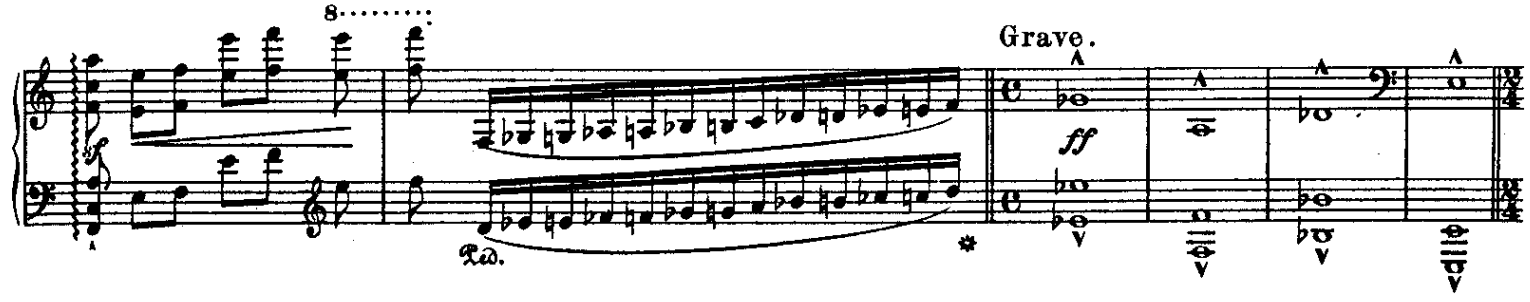
44) Eine von Liszt hier eingefügte gekürzte Fassung des zur Schluß-Arie führenden Überleitungssatzes („Entweder-oder"), glaubten wir darum in dieser Ausgabe unterdrücken zu dürfen, weil sie alles Lisztsche, das in der Arie enthalten ist, buchstäblich vorausnimmt.



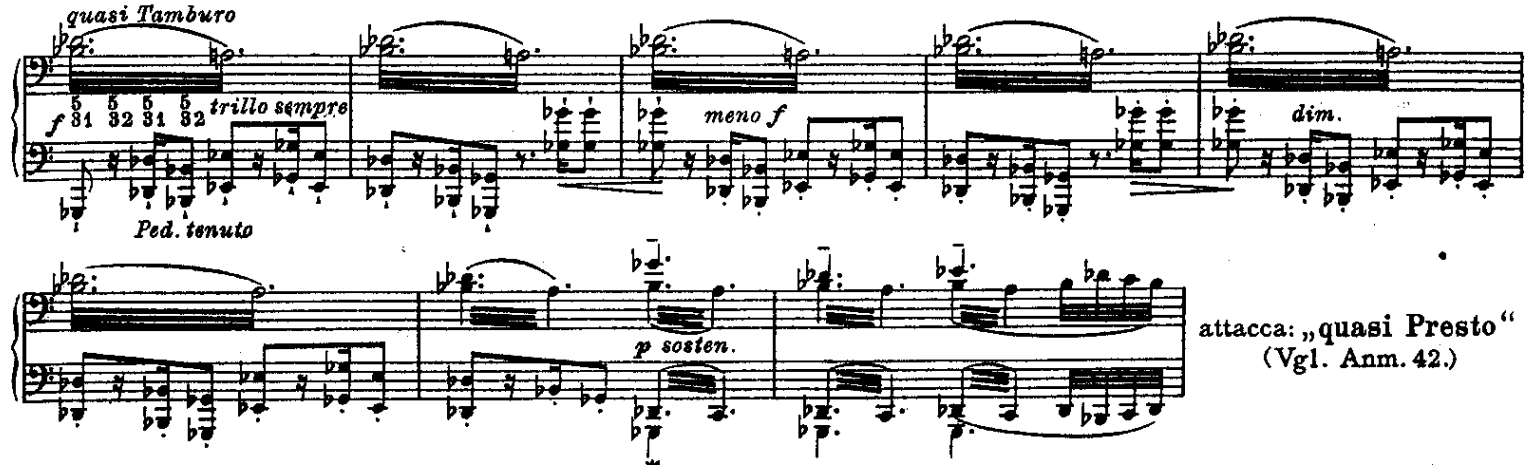

attacca:
„quasi Presto“



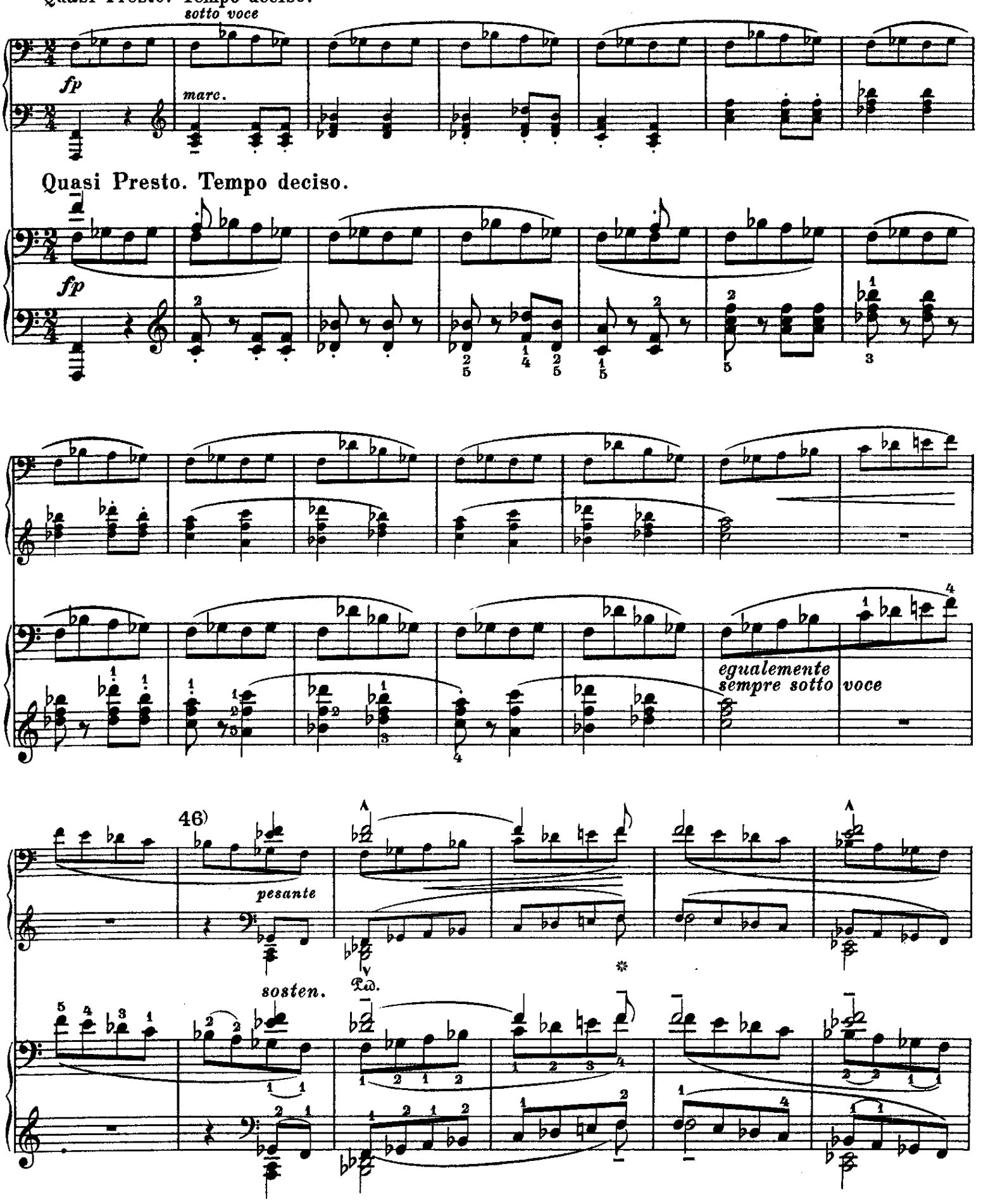





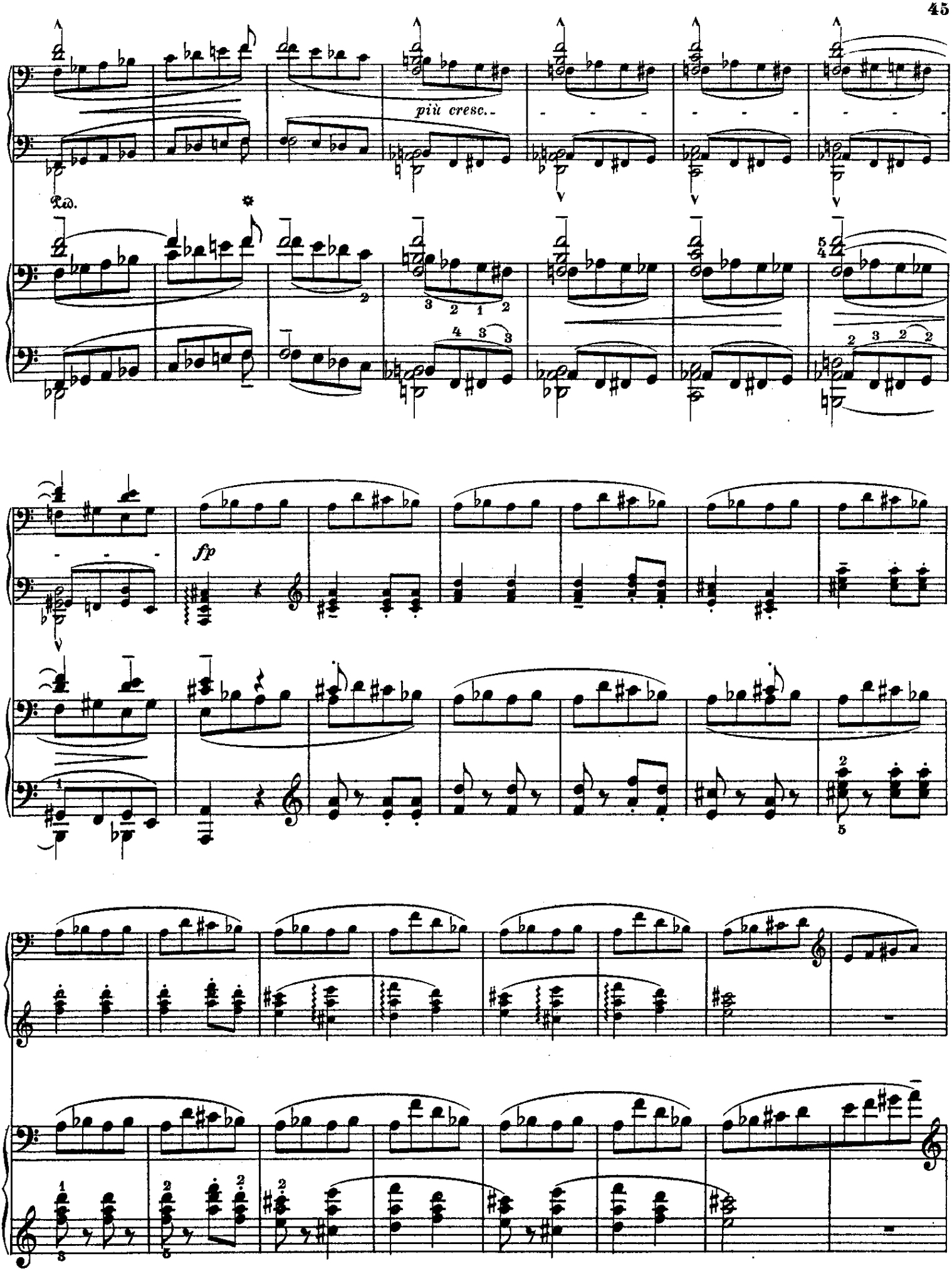

45) Wem die folgende Modulation zu rasch abgefaßt erscheinen sollte, dem stellt der Herausgeber noch diese eigene, breitere Version des Überganges zur Wahl, die bei Ziffer 45 einzufügen wäre: (Der vorausgehende Takt crescendo.)

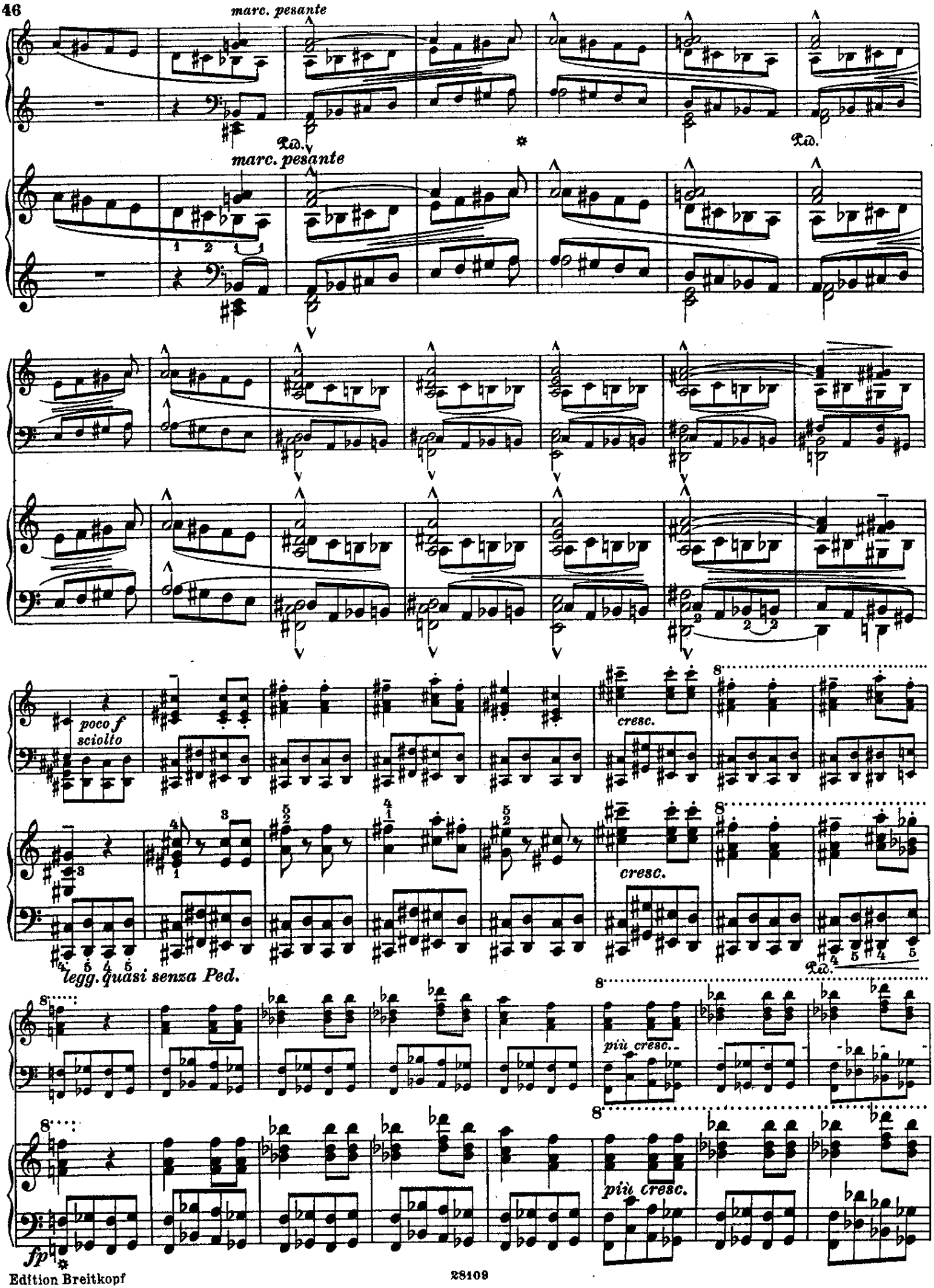


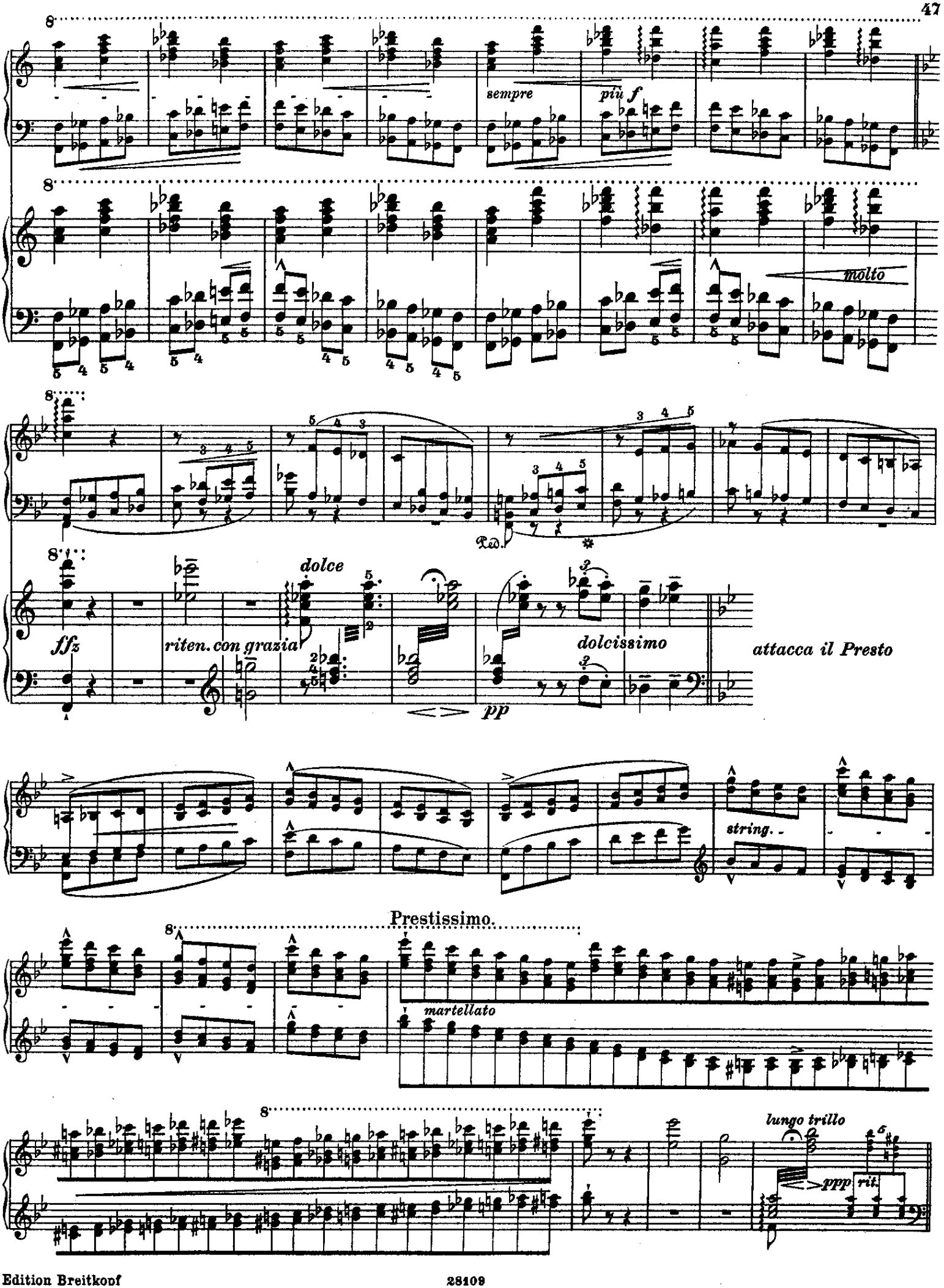

attacca: „quasi Presto“
(Vgl. Anm. 42.)

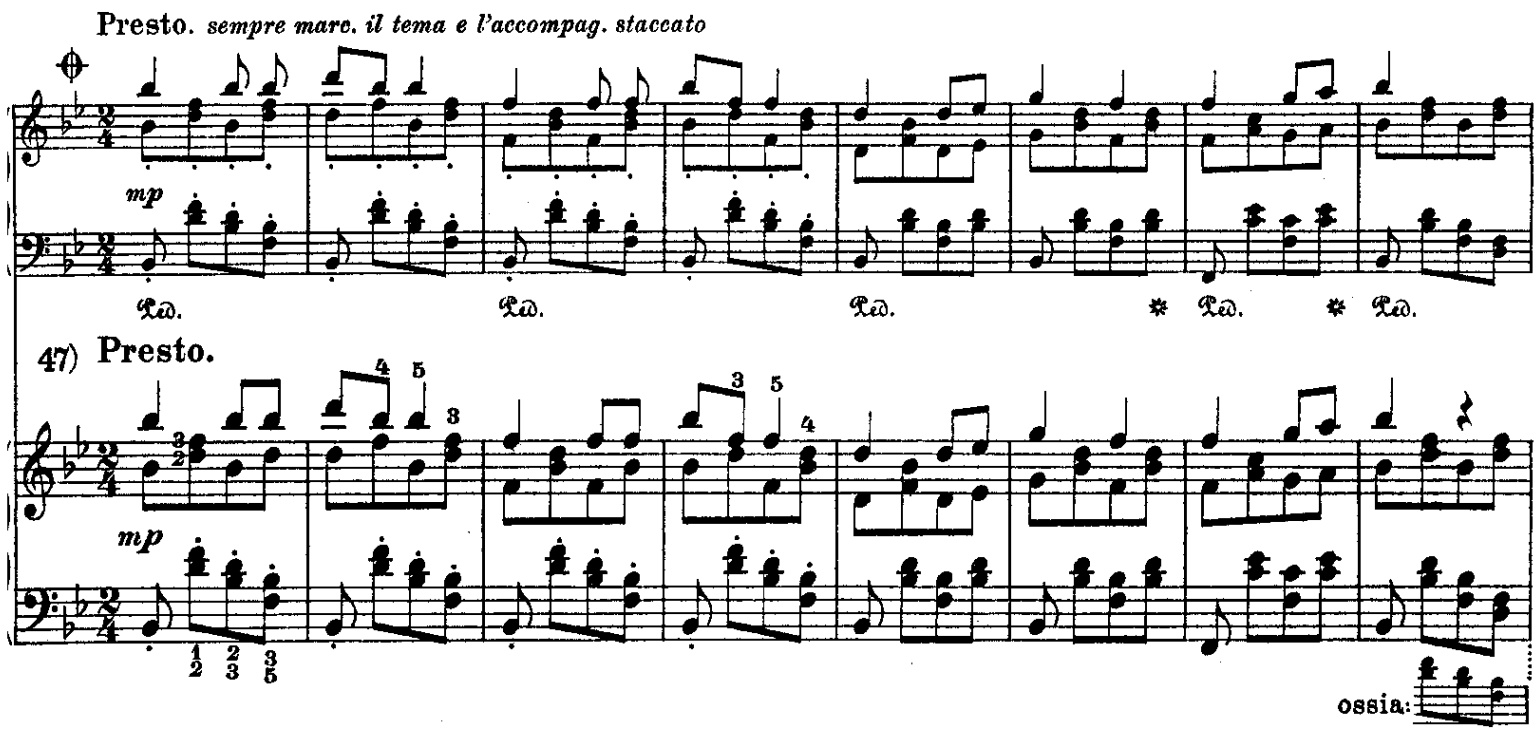



46) Es ist hier, als ob Don Giovanni die Erinnerung an des Komturs furchtbare Drohung überkäme; die schüttelt er aber im Weiterschreiten von sich ab, um schließlich im betäubenden Vergnügen seine Unerschütterlichkeit wiederzufinden. Man vergleiche Anmerkung 1) u. 47.)


più cresc..
Ped.
fp


marc. pesante
Ped.
marc. pesante
Ped.
poco f
sciolto
cresc.
cresc.
legg. quasi senza Ped.
Ped.
più cresc.
più cresc.
fp

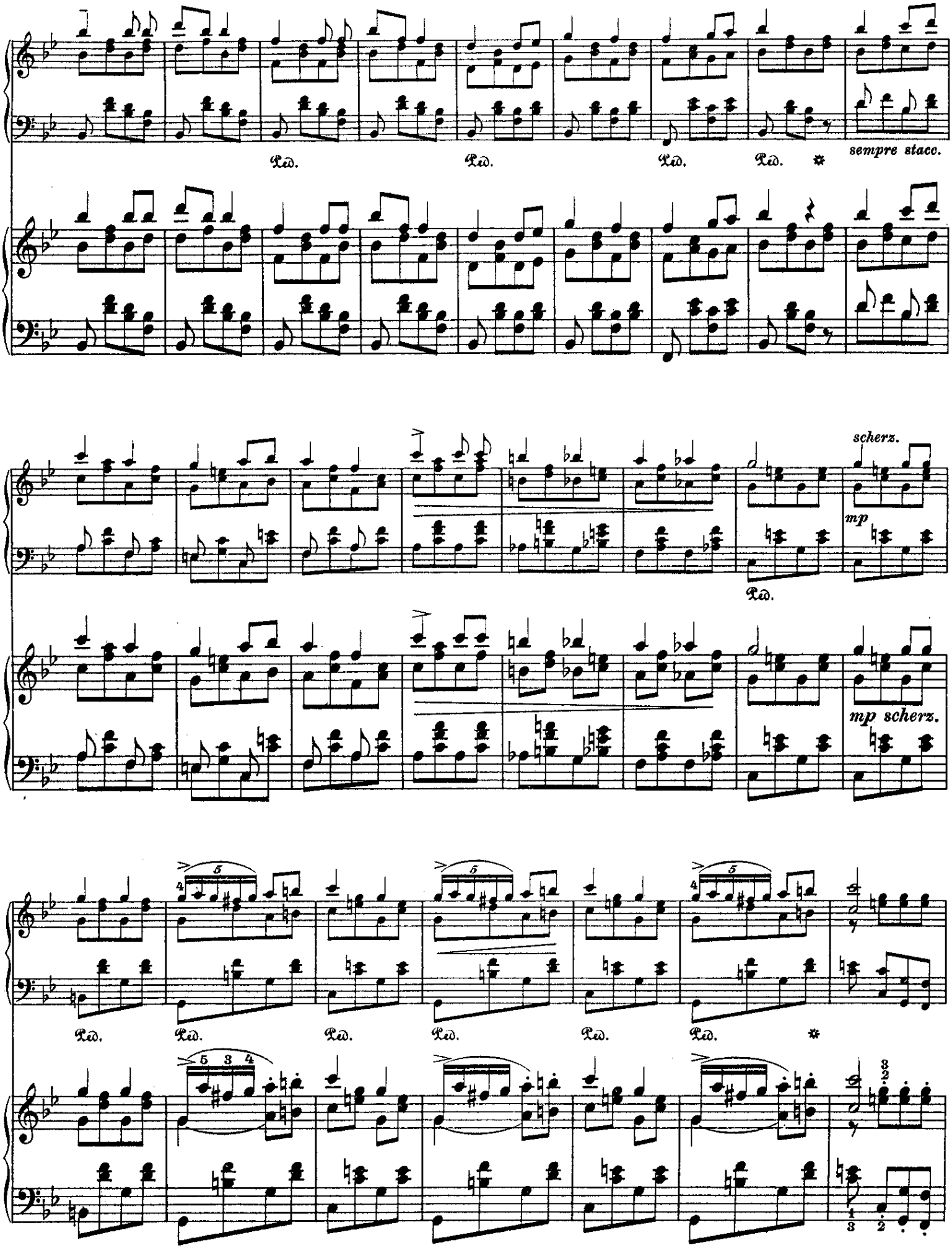

sempre
più f
molto
dolce
fffz
riten. con grazia
dolcissimo
pp
attacca il Presto
string.
Prestissimo.
martellato
lungo trillo
ppp
rit.

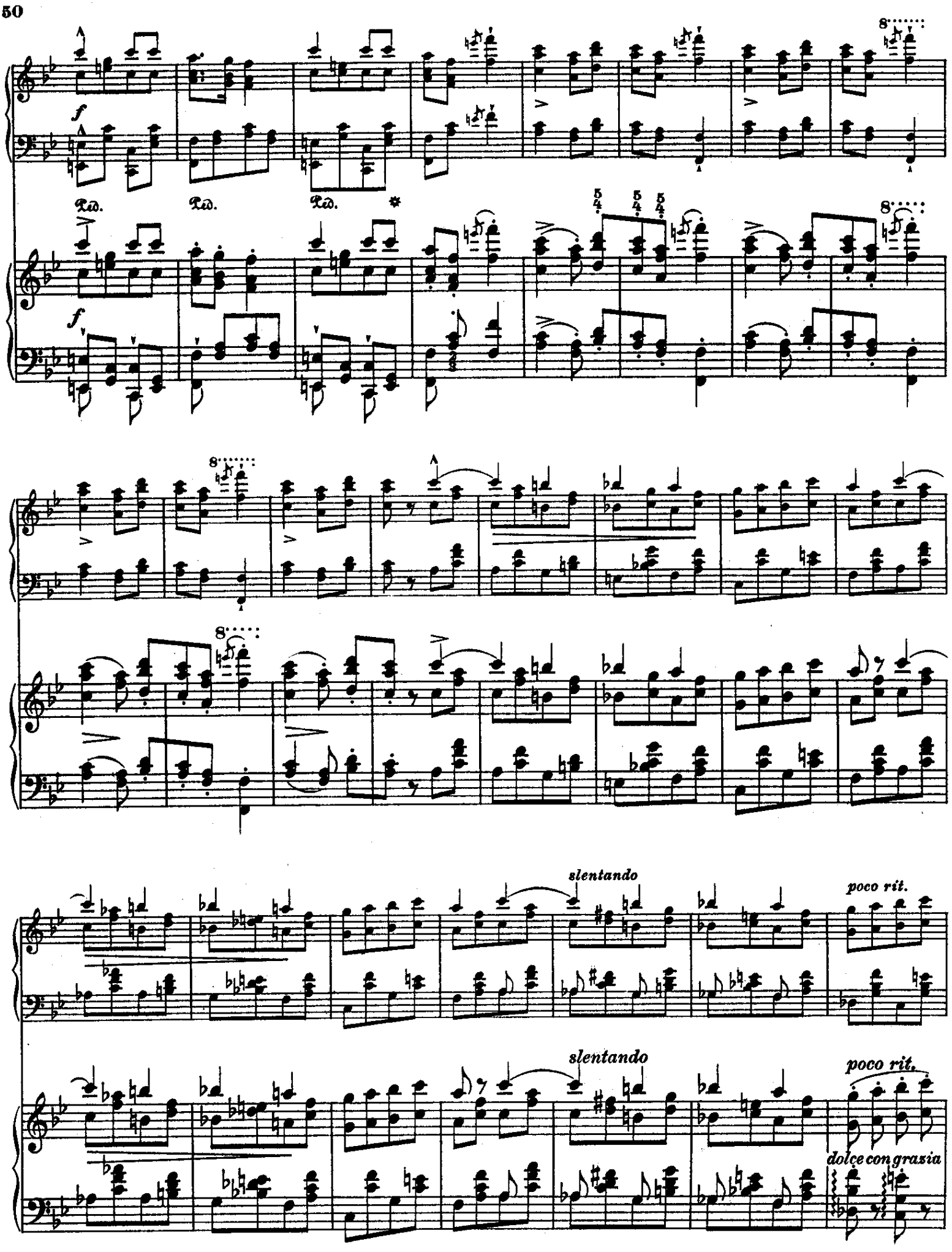


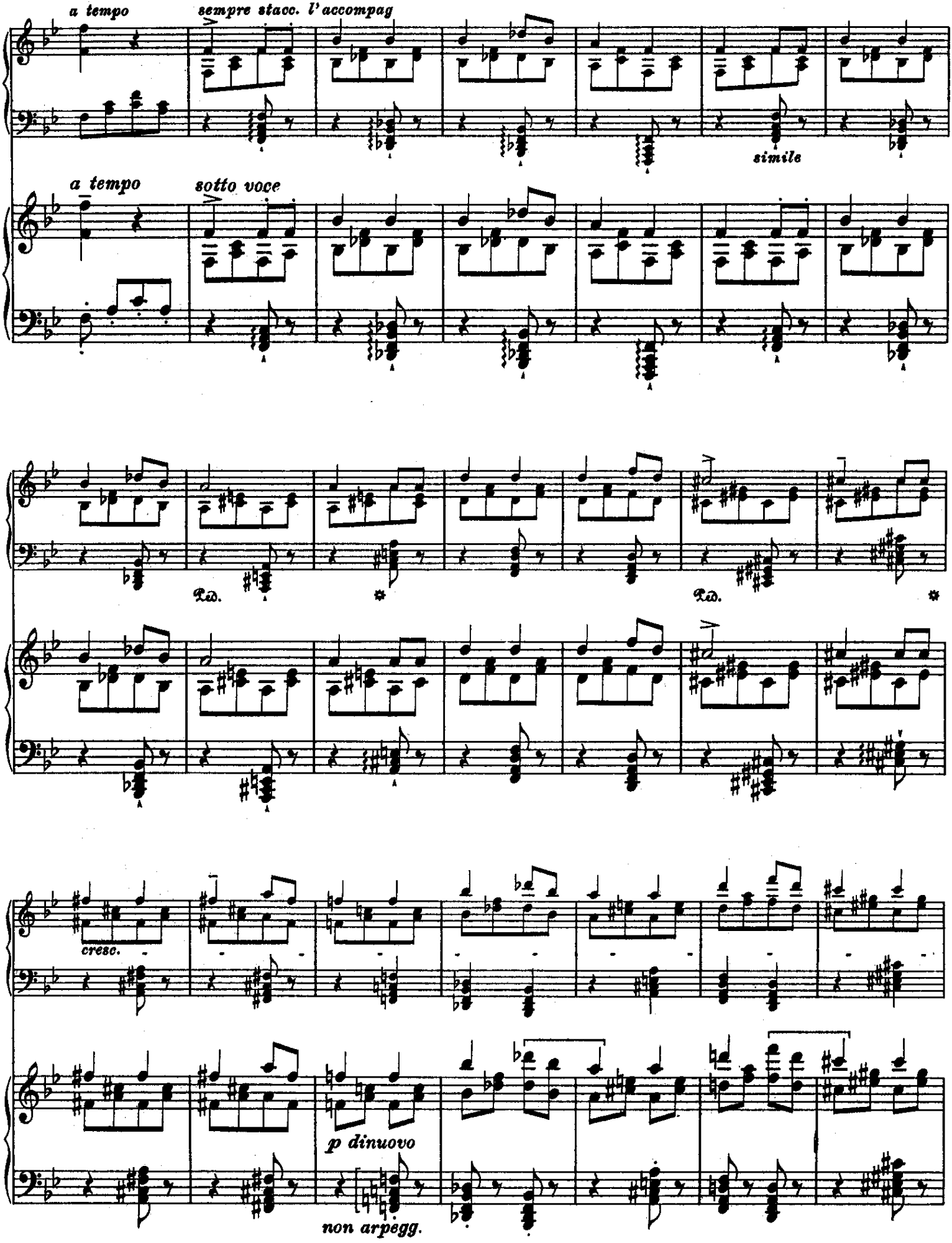

47) Die zu Unrecht als „Champagnerlied" bezeichnete Arie (mit der Liszt sein für das Klavier umgedichtetes Drama bejahend beschließt) hat an sich durchaus nichts „Bacchantisches." Weltmännische Beweglichkeit, Sorglosigkeit und sprühende Lebenslust klingen aus dem springenden Rhythmus, der hellen Tonart. Eine bezeichnende Un-Sinnlichkeit sticht sogar auffällig hervor. Diese wird durch den Originaltext verständlich, worin Don Giovanni, in bester Laune, seine Anordnungen für das kommende Fest als Hausherr trifft. Er wendet sich hierbei an seinen Diener Leporello, von dem er - in einem vorausgehenden Rezitativ - einen Bericht anhörte, und das mit diesen Worten Don Giovannis schließt: „Bravo, bravo, arcibravo! l'affar non può andar meglio; incominciasti, io saprò terminar. Troppo mi premono queste contadinotte; le voglio divertir finchè vien notte."
(Trefflich, vortrefflich, ganz vortrefflich! Es könnte nicht besser gehen; du hast begonnen, ich sorge für den Schluß. Diese schmucken Bauerndirnchen liegen recht sehr mir am Herzen, drum will ich bis zur Nacht mit ihnen scherzen.) Es folgt unmittelbar die Arie, die dem Inhalte, dem Charakter nach, so recht „a fior di labbro"(auf der Schwelle der Lippen) vorgetragen werden sollte:

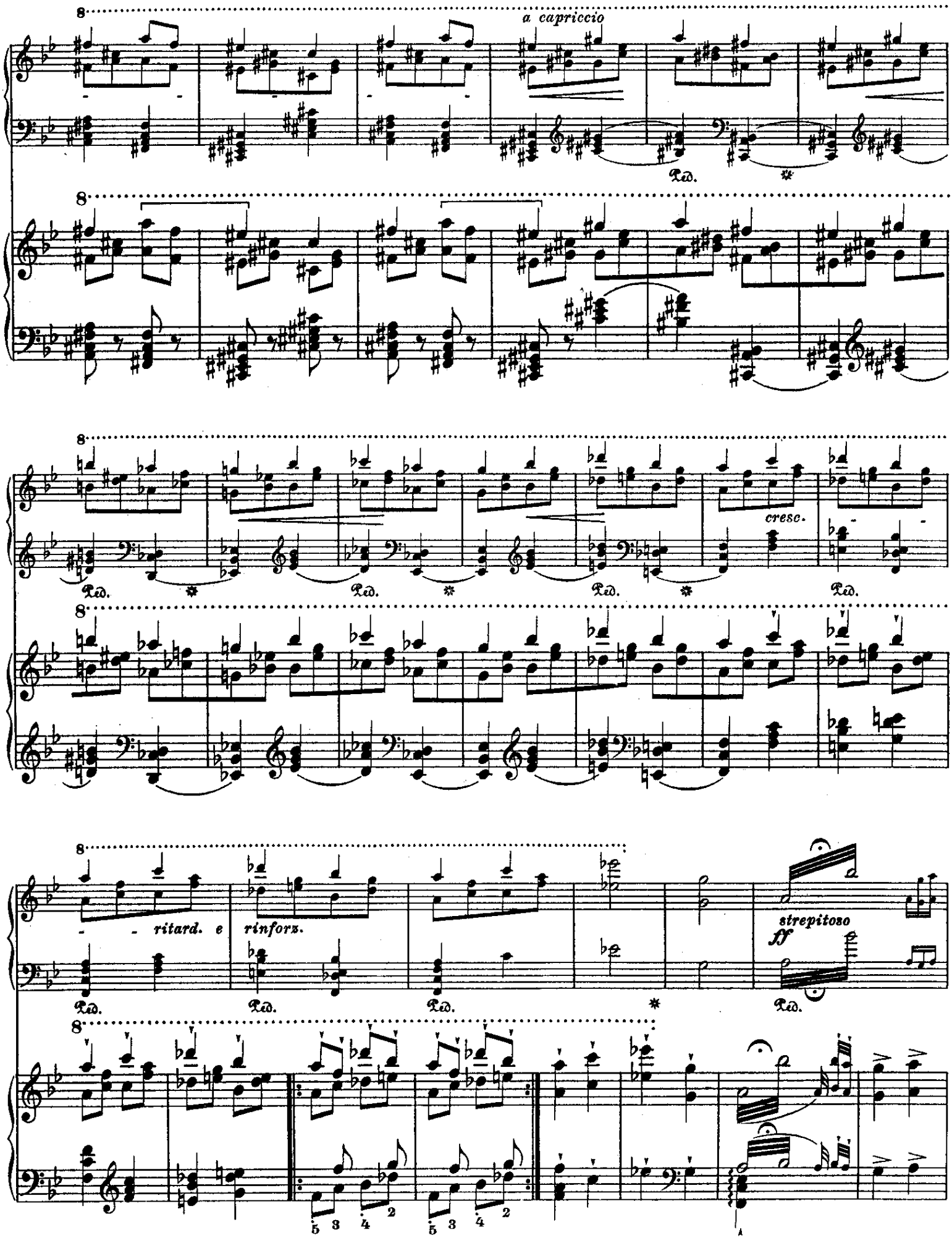
| | |
|---|---|
| Finch'han dal vino<br>Calda la testa<br>Una gran festa<br>fà preparar. | Eh' sie vom Weine<br>erst sich erholen,<br>ein großes Fest steh'<br>für sie bestellt. |
| Se trovi in piazza<br>qualche ragazza<br>teco anche quella<br>cerca a menar. | Triffst auf dem Markte<br>ein hübsches Kind du,<br>nimm es mit dir,<br>so es dir gefällt. |
| Senz' alcun ordine<br>la danza sia;<br>chi 'l menuetto,<br>chi la follia,<br>chi l'alemanna<br>farai ballar. | Bunt durcheinander sei<br>die Reih' der Tänze,<br>hier Sarabanden,<br>hier die Couranten,<br>hier Menuette<br>tönen ans Ohr. |
| Ed io frattanto<br>dall' altro canto<br>con questa e quella<br>vò amoreggiar. | Und unterdessen<br>für eigne Rechnung<br>bald die, bald jene<br>nehm ich mir vor. |
| Ah, la mia lista<br>doman mattina<br>d'una decina<br>devi aumentar! | Ja, mein Register<br>soll sich erneu'n,<br>ein Dutzend Namen<br>trägst du noch ein! |

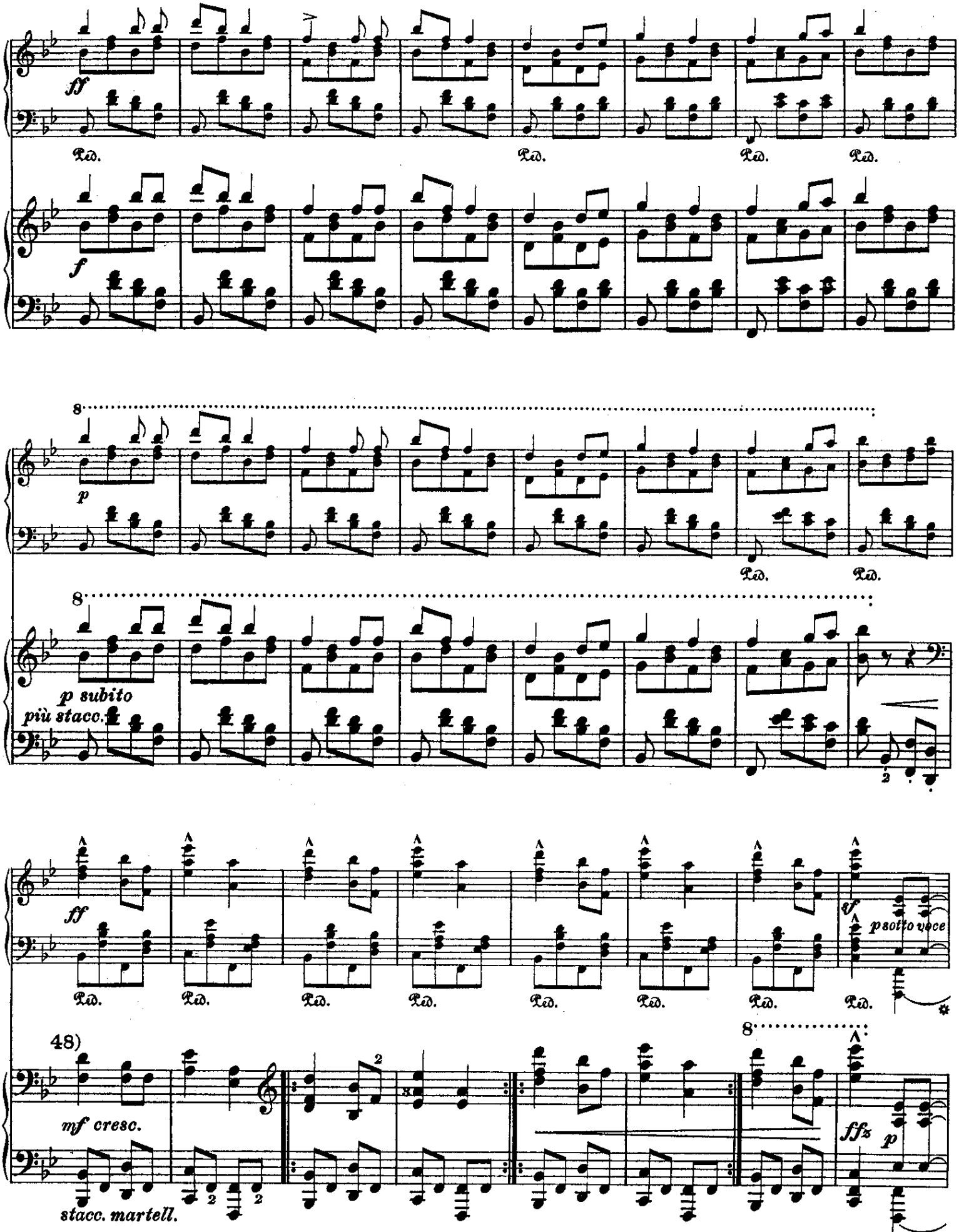
Das „Tempo" sollte nach dem Vortrage eines virtuosen und geschmackvollen Sängers sich richten, doch empfiehlt der Herausgeber die größtmögliche Schnelligkeit erst für das letzte Auftreten des Hauptmotivs aufzusparen.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
sempre stacc.
scherz.
mp
Ped.
mp scherz.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

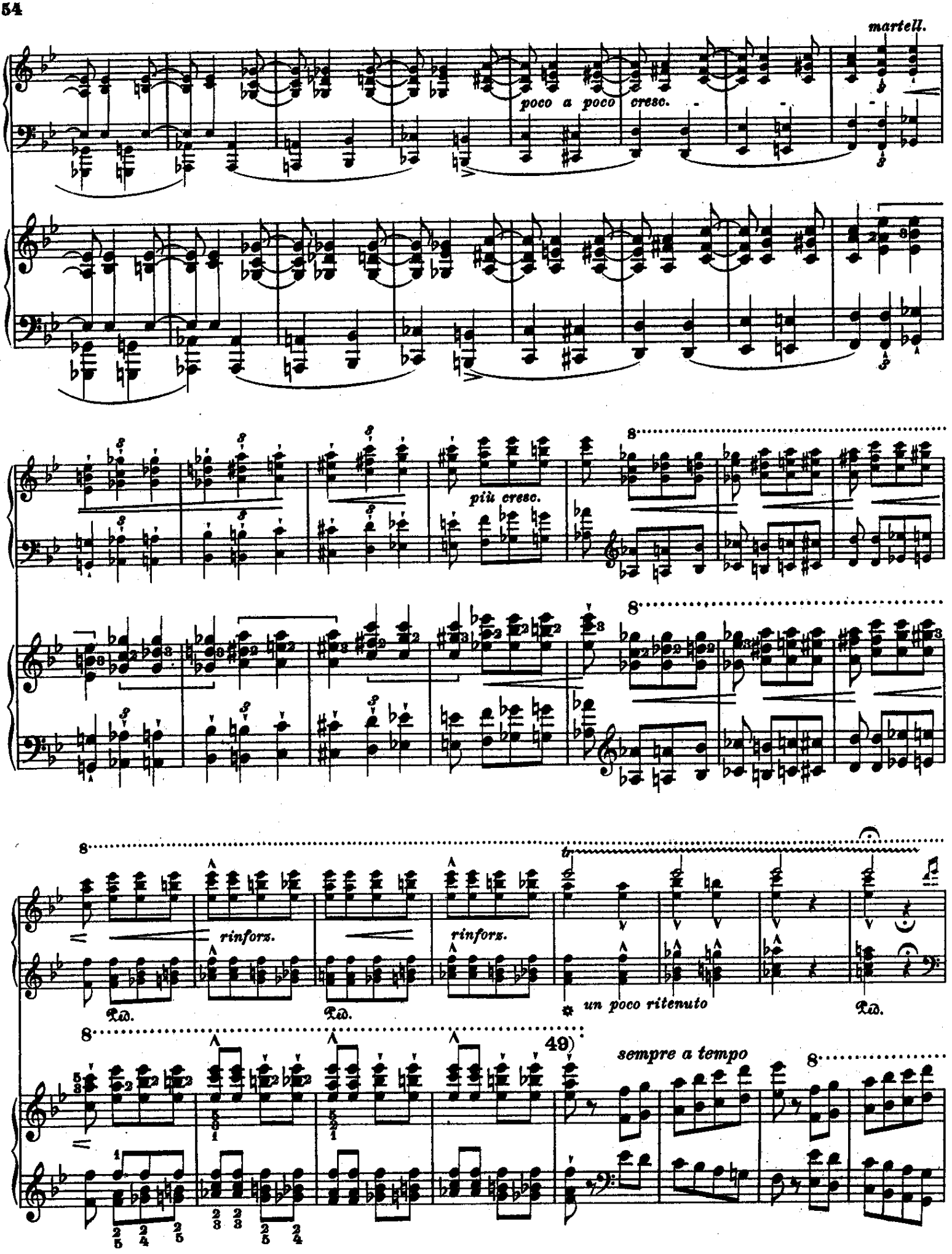

f
Ped.
Ped.
Ped.
f
slentando
poco rit.
slentando
poco rit.
dolce con grazia


a tempo
sempre stacc. l'accompag
simile
a tempo
sotto voce
Ped.
Ped.
cresc.
p dinuovo
non arpegg.

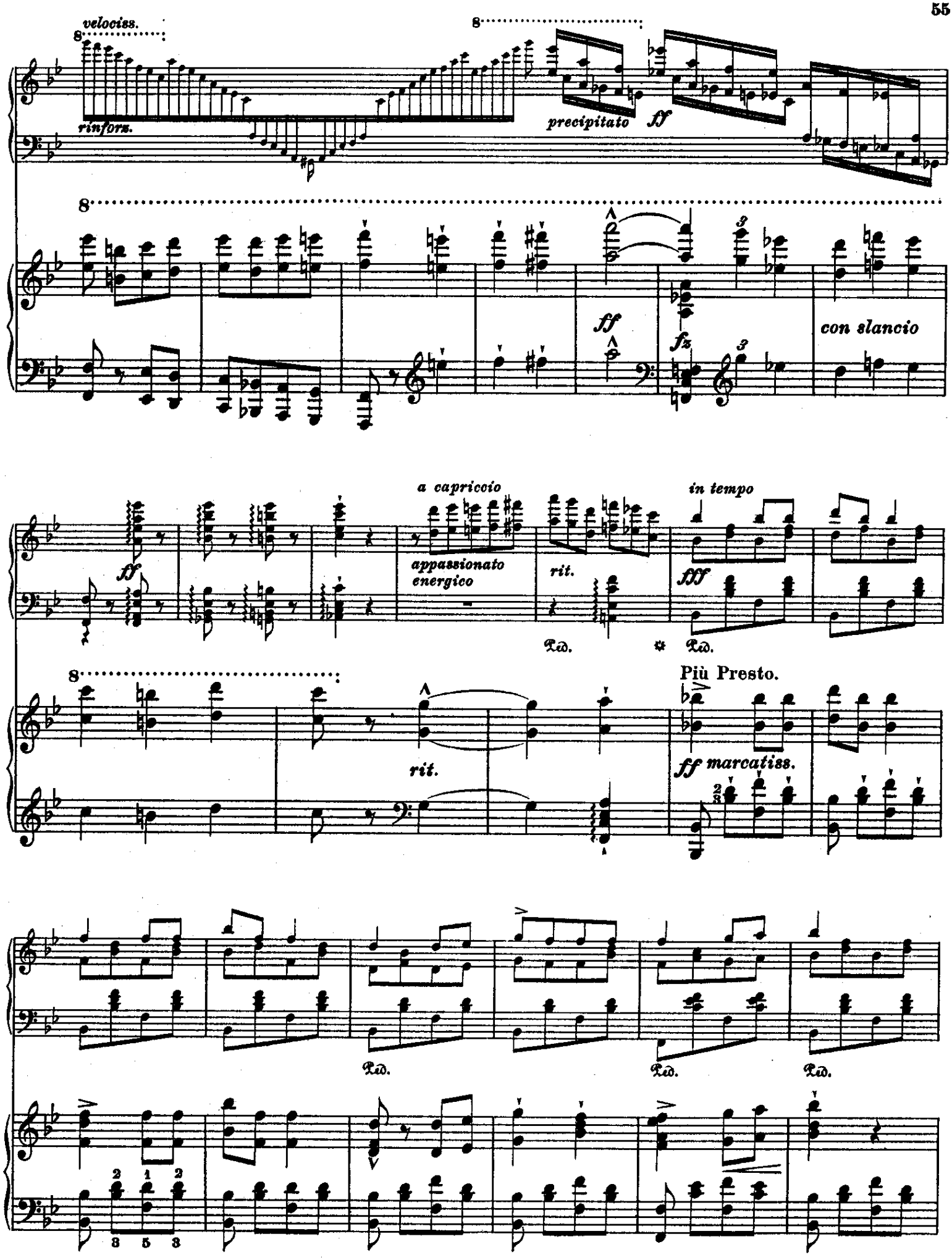

a capriccio
Ped.
cresc.
ritard. e
rinforz.
strepitoso
ff

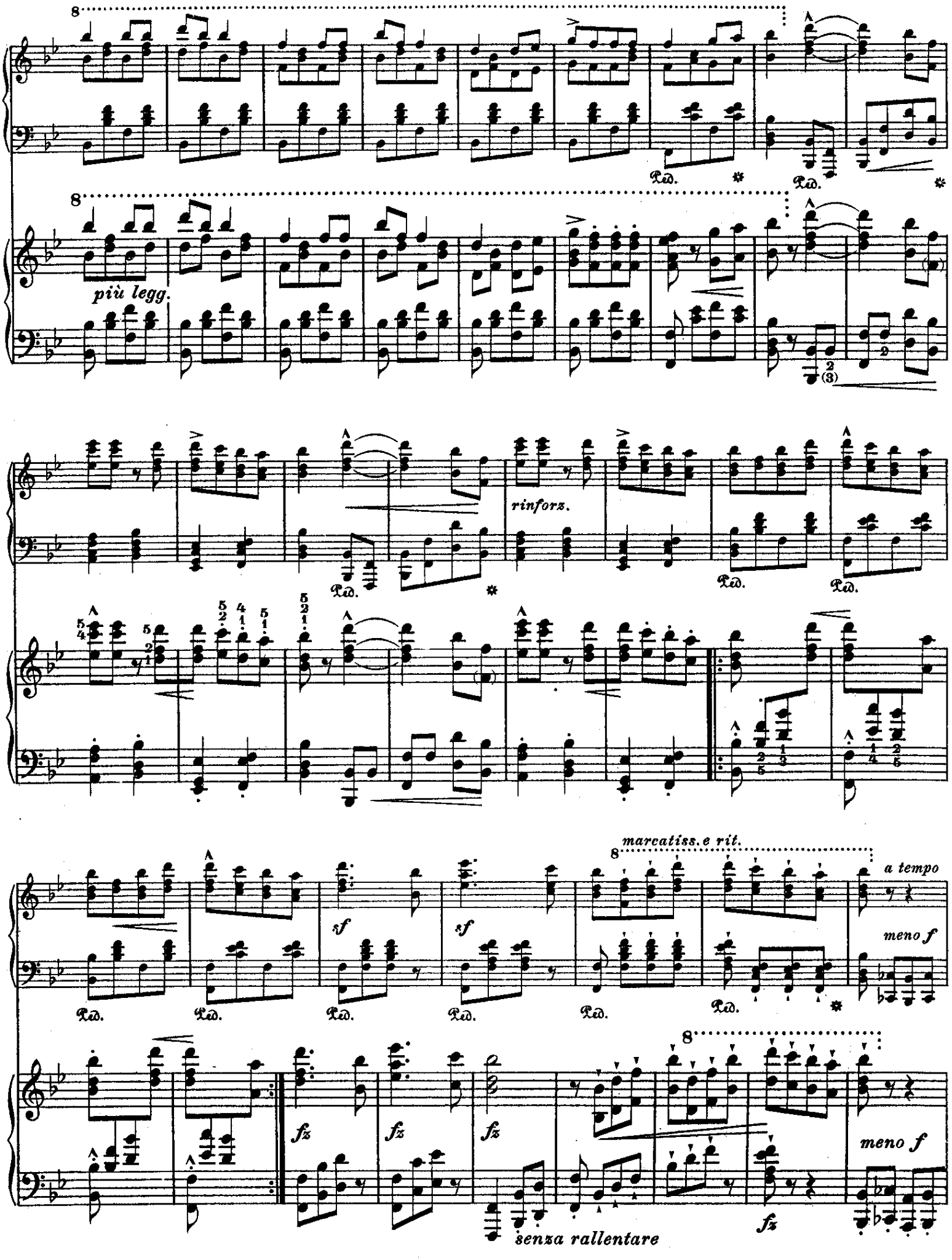


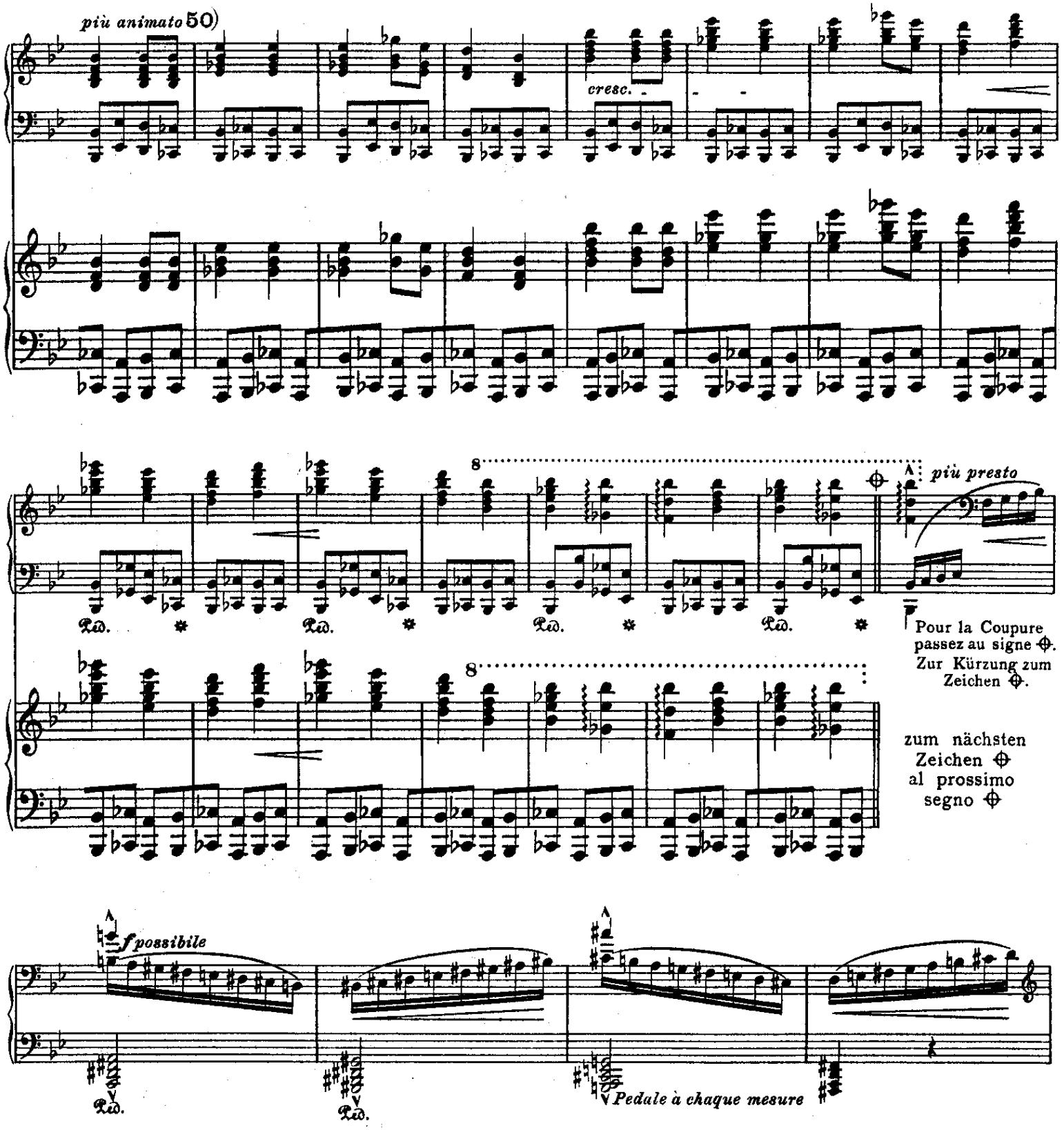

48) Treuer nach Mozart, der dies 2-taktige Motiv sechs Mal bringt. Das Aufsteigen von der tieferen Oktave zu den höheren Lagen unterstreicht den Schwung des Anlaufes zum Halte auf der Dominante.




49) Diese Variante ist der entsprechenden Stelle aus der Ausgabe für 2 Klaviere nachgebildet.


velociss.
rinforz.
precipitato
ff
ff
fz
con slancio
a capriccio
appassionato
energico
rit.
in tempo
fff
Più Presto.
ff marcatiss.
rit.

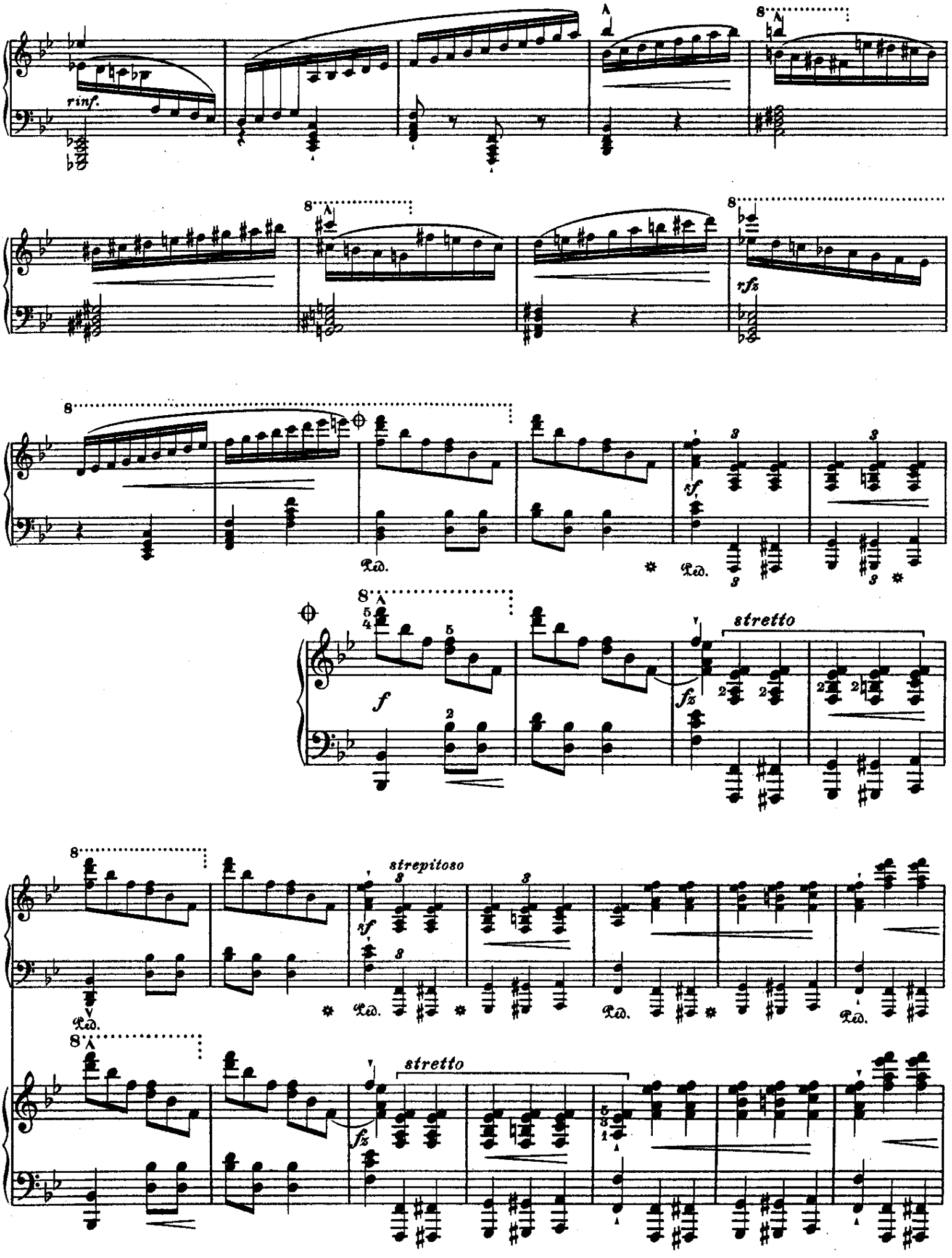

più legg.
rinforz.
marcatiss. e rit.
a tempo
meno f
sf
fz
senza rallentare
Ped.

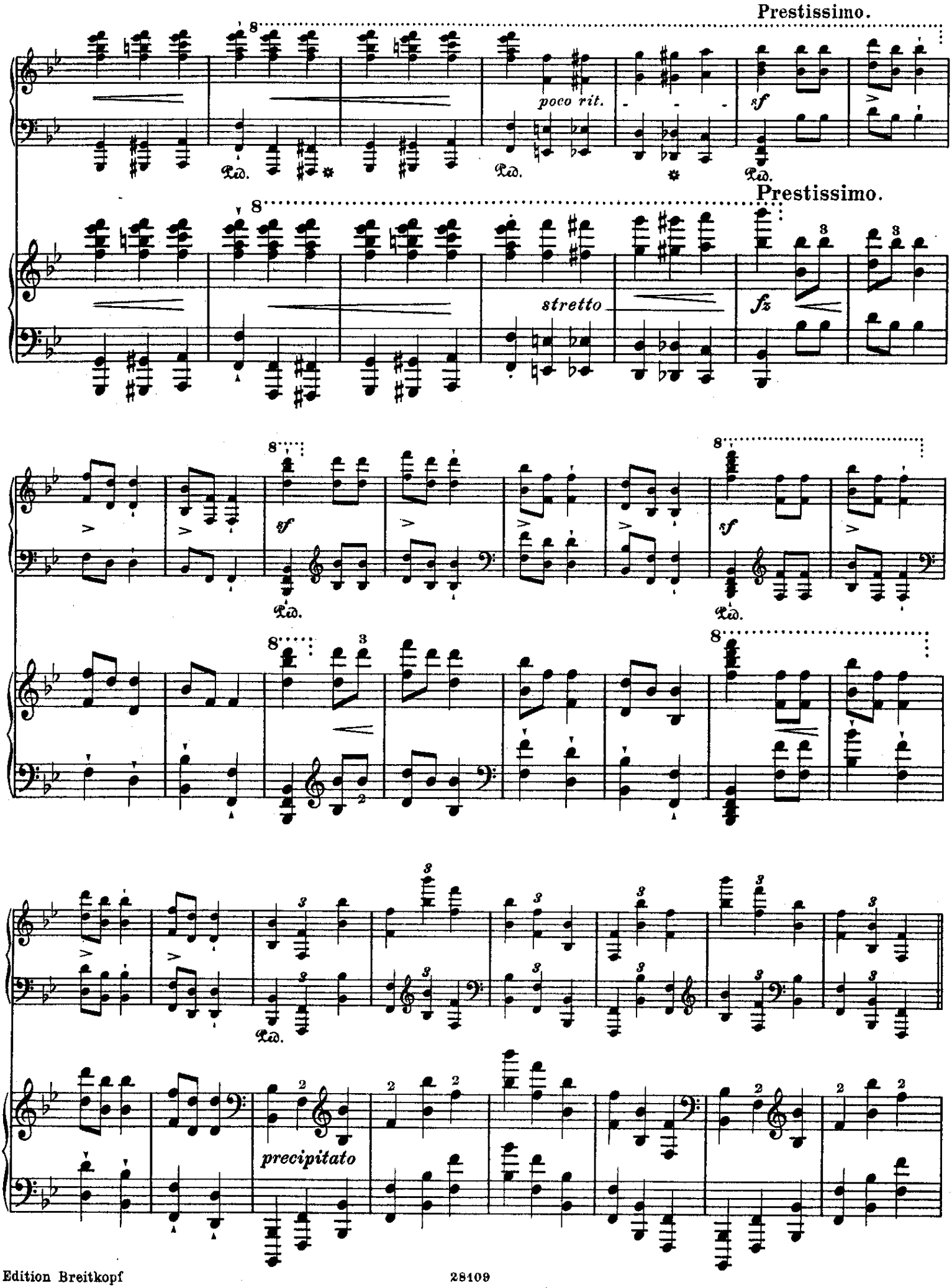


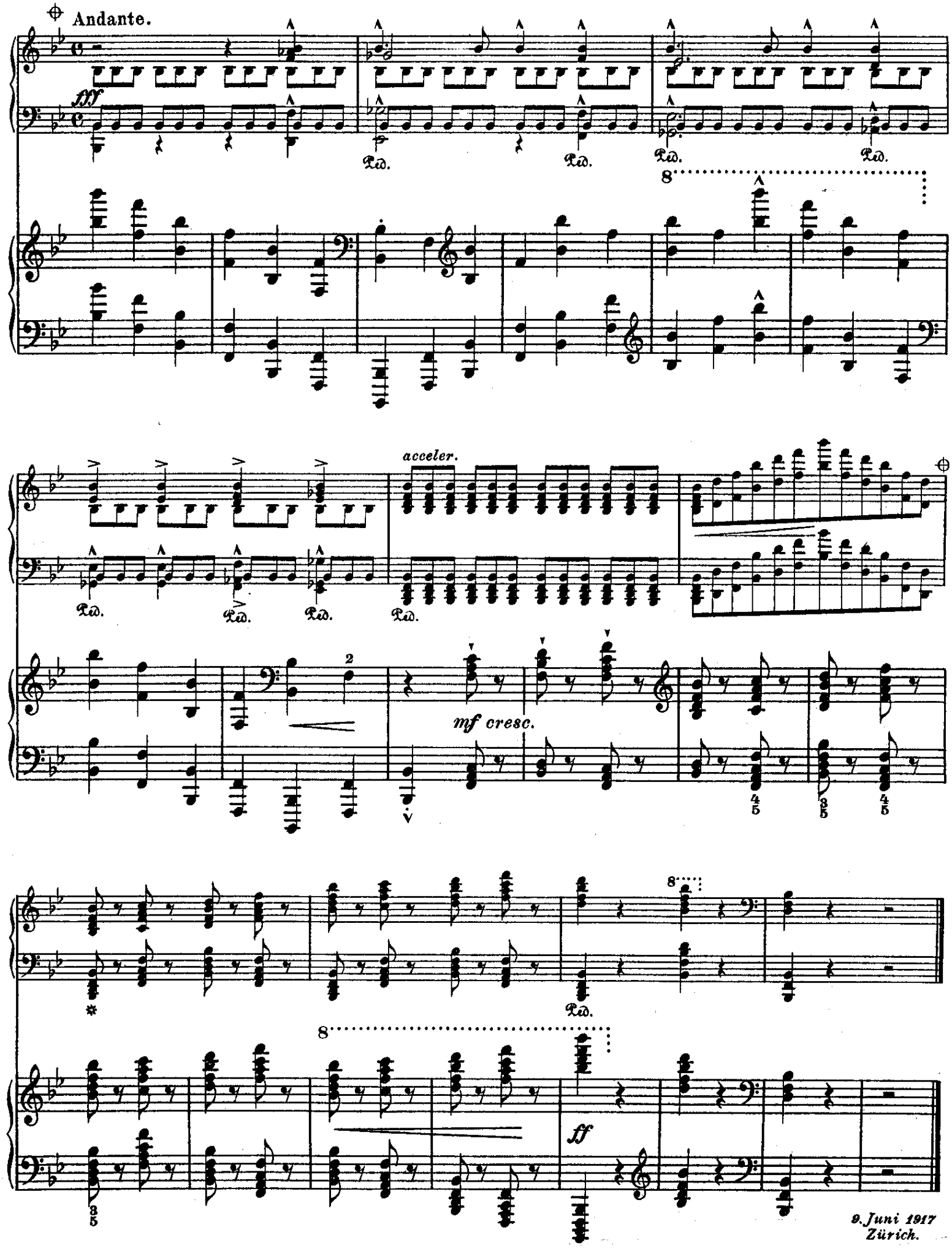

50) Daß hier ein „più animato" steht, dem noch ein „più presto" und endlich ein „Prestissimo" folgen, ließe darauf schließen, daß die Anfangsbewegung eine verhältnismäßig weniger lebhafte sein dürfte, als die Pianisten gemeinhin anzustreben für ihren Ehrgeiz halten. In der Tat sollten die vier Achtelnoten eines jeden Taktes „getrennt" („articolato") gehört werden. Der Herausgeber schlägt aber schon nach der Zwischenkadenz das schnellst-mögliche Tempo an,*) um nur noch einmal später – beim Prestissimo – gedrängter vorwärts zu gehen; etwa so, daß dort ein Schlag auf jeden Takt fällt. Dieses „più animato" halte ich aber für eine rhythmische Täuschung, die durch das frühere ritenuto, als Gegensatz-Wirkung entsteht. Wohl dem Pianisten, der es durchführen könnte...; noch wohler demjenigen, dem beim Vortrag dieses Stückes, beim Erfassen seiner Aufgabe überhaupt, andere Ziele vorschweben; Ziele und Aufgaben, die ich anzudeuten und darzustellen hier – und sonst – ernstlich versucht habe.

*Zürich, Juni 1917.* *Ferruccio Busoni.*

*) vergl. Anm. 47)


rinf.
rfz
sf
Ped.
f
stretto
fz
strepitoso


Prestissimo.
poco rit.
sf
Prestissimo.
stretto
fz
sf
sf
precipitato


Andante.
fff
Ped.
8
acceler.
mf cresc.
ff
9. Juni 1917
Zürich.