

Franz Liszt

1811–1886

Fantasie

über Themen aus «Der Freischütz»

Fantasia on themes from «Der Freischütz»

(1840/41)

für Klavier
for Piano

RV 284, Searle 451

Erstausgabe / First Edition

Herausgegeben von / Edited by
Wolfgang M. Wagner

ED 21148
ISBN 979-0-303-17758-0

Vorwort

„Ich habe ein halbes Dutzend Motive aus dem *Freischütz* aneinander gereiht. Man kann es eine Fantasie nennen. Sie lieben diese Motive, nicht wahr? Danach geht es an *Don Juan* und vielleicht an *Euryanthe*.“ Liszt erwähnt seinen Plan zur *Freischütz-Fantasie* erstmals in einem Brief an Marie d'Agoult vom 29. Dezember 1840 und der ein wenig nonchalante Tonfall könnte darauf hindeuten, dass es sich um eine leicht und schnell dahingeworfene Komposition handelte. Wer sich allerdings das Manuskript im Besitz der *Klassik Stiftung Weimar* (Signatur: 1-46) anschaut, erkennt sofort: Das ist Liszt, der in seinen Konzerten regelmäßig Improvisationen zu vom Publikum gegebenen Melodien spielte, tat sich eben als Komponist. Immer wieder strich er aus, suchte er nach anderen Fortsetzungen und Möglichkeiten. Eine Opernphantasie war für ihn gerade nicht ein „*Dérangement*“, wie er treffend ironisch die zahllosen zerstückelten Phantasien beliebter und eingängiger Melodien nannte, für das staunende Publikum garniert mit allerlei musikalischen Schmuck.

Vielmehr nutzt Liszt die Bekanntheit der Stücke, um sinfonische Dichtungen für ein breiteres Publikum zu schreiben. So dient ihm Agathes Kavatine Nr. 12 „Und ob die Wolke sie verhülle“ aus dem Delttag aus dem *Freischütz* als Kernstück. Sie mündet in den „Böhmischen Walzer“ des Ersten Aufzugs, mit dem die Jäger Max und Kaspar beim Schützenfest feiern (*Freischütz*, Nr. 1 und 3). In der ersten Szene des Agathen-Motiv präsent, bis schließlich zum Ende des ersten Abschnitts der Bauerwalzer, der ebenfalls ähnlich klingt. Den folgenden Mittelteil formen beinahe ausschließlich Motive aus dem Finale des *Freischütz*, der Wolfschlucht-Szene (Nr. 10), in die Zitate aus Kaspars Lied (Nr. 4) eingestreut sind. Der zweite Teil der Fantasie gestaltet Liszt aus Themen des Entre-Akts (Nr. 11), des Jägerchores (Nr. 15) und des Bauernwalzers (Nr. 16) (Nr. 8), abgeschlossen von einer Reprise des Bauerwalzers. Offensichtlich bildete die *Freischütz-Fantasie* den Kern dieser Opernphantasie; ohne dass auch nur eine von ihm selbst gesungene Melodie in der Fantasie auftaucht, sondern nur natürlich von den auf ihn einwirkenden Gestalten und Sphären umkreist.

Die *Freischütz-Fantasie* war Teil einer Serie von sieben Opernphantasien, zu denen auch Bearbeitungen von Mozarts *Don Giovanni*, Rossinis *Le Comte Ory* und Bellinis *Norma*, *La Sonnambula* sowie Meyerbeers *Robert le Diable* gehörten (eine *Europa-Tournee* mit Liszts Kompositionen). Die *Freischütz-Fantasie* erwähnt er wieder in einem Brief an Marie d'Agoult vom 10. Januar 1841: „Am Freitag lasse ich an, meine drei Fantasien aus- und zusammenzusetzen. Sie werden am Samstag und Sonntag in Wien und am Sonntag die drei *Roberts* werden [gemeint ist: drei Stücke wie die weitgehende Bearbeitung von *Robert le Diable* werden]. Belloni [Liszts Agent und Sekretär] gab mir ausgezeichnete Passagen, die wahrscheinlich hinsichtlich der Publikums-wirksamkeit.“ Bereits im folgenden Brief vom 17. Januar 1841 schreibt er: „Unterdessen arbeite ich wie besessen an den Fantasien des [diesmaligen] Opernabends. *Freischütz*, *Maometto*, *Moïse* und *Don Juan* sollen in fünf oder sechs Tagen fertig werden. Ich bin auf die Arbeit gestoßen bin und die ich ausbeuten will. In der Wirkung sind diese Schöpfungsbilder gewissermaßen unsere vorigen Sachen.“ Knapp eine Woche später, am 20.5.1841, schreibt Liszt an die Gräfinne Ludivica Alberti: „Ich bin auf eine neue Ader von Fantasien gestoßen – und beute sie nach Möglichkeit aus. *Maometto*, *Moïse* und *Don Juan* sind fertig, *Freischütz* und *Robert le Diable* sind in der Arbeit. Ich habe auch schon an *Norma* gearbeitet. Ich bin seit 200, wie glaube ich, die alten Geschütze der Republik Genua [gemeint ist: die alten Opernphantasien] wieder durchschlagenden Erfolg haben. Wenn ich meine Europatournee endlich beenden kann, werde ich in Wien spielen, und ein wenig ermüdet vom ganzen Applaus spüre ich den Drang, ein so interessantes und ungewöhnlich kenntnisreiches Publikum zu bewegen, das ich schon immer für den geborenen Richter und Kenner gehalten habe.“ Im Laufe der nächsten Monate scheint Liszt die Stücke tatsächlich zumindest teilweise fertig zu haben, denn am 4.8.1841 schreibt er an den Grafen Francesco Alberti: „Soll ich dir von mir erzählen? Ich bilde mir ein, beachtliche Fortschritte gemacht zu haben, seitdem du mich gehört hast. Als Komponist habe ich sicher an Aufsehen und Bedeutung hinzugewonnen. Das ist die Ansicht, die ich bei verschiedenen Aufführungen gehört haben. Wenn du an den Rhein kommst, hörst du ein halbes Dutzend Fantasien (*Robert le Diable*, *Norma*, *Freischütz*, *Don Juan*, *Märche Maometto* und *Moïse*), die mehr wert sind als alles, was du bisher von mir kennst [Liszt verbrachte den Sommer auf der Rheininsel Nonnenwerth bei Koblenz, am 10.9.1841 hat er der Freimaurer-Loge *Einigkeit* in Frankfurt bei].“

Die beiden Bellini-Fantasien sowie die *Robert-* und die *Don-Juan-Phantasie* wurden bereits zu Liszts Lebzeiten veröffentlicht, nicht jedoch die *Freischütz-Fantasie* und die Rossini-Stücke, die beide im November 1991 auf einer Pariser Auktion auftauchten. Warum Liszt diese Stücke nicht drucken ließ, die *Freischütz-Fantasie*, der großen Beliebtheit dieser Oper in Deutschland zum Trotz, wohl auch nie öffentlich aufführte, darüber kann man nur spekulieren. Erschien es dem Komponisten in seiner montageartigen Faktur zu gewagt, wie Huschke meint, oder nutzte es ihm nicht in seiner

Auseinandersetzung mit Sigismund Thalberg, der keine Fantasie zu dieser Oper geschrieben hatte, wie Protokolle vermutet. Vielleicht wollte Liszt das Stück noch stärker straffen, hält Hamilton doch den ersten Abschnitt für etwas zu lang. Auch lässt sich denken, dass Liszt als Komponist nicht in direkte Konkurrenz zu Webers Operntruppe treten wollte, die ja ihrerseits durchaus als sinfonische Dichtung aufgefasst werden kann und die Liszt 1841/42 im Klavier transkribierte. Jedenfalls hatte er das Manuskript bei seiner Übersiedlung nach Weimar 1848 mitgebracht, das sich in seinem Weimarer Nachlass, der 1910/11 von Peter Raabe geordnet und verzeichnet wurde. Die Blätter wurden 1954 inkorporiert in das *Goethe-und-Schiller-Archiv* (heute zur *Klassik Stiftung Weimar* gehörig). Wolffram Huschke das Manuskript für die Schallplattenaufnahme mit Andreas Pistorius vorbereiten, dabei aber „ungeordnet“ vor, „von fremder Hand falsch paginiert, in Doppelblättern falsch gefaltet“ und „mit Einlagen zu falscher Stelle versehen“. Zweifellos ist die von ihm hergestellte Ordnung der Blätter die einzig plausible, sie werden jetzt auch so bewahrt.

Das Manuskript selbst enthält nur den Notentext, Tempo- und dynamische Anweisungen fehlen ebenso wie Legato-Bögen, agogische Hinweise finden sich nur wenige, z. B. die *ritardando*-Kennzeichnung in Takt 241 sowie die Staccato-Punkte in Takt 245. Entsprechende Hinweise in dieser Ausgabe ergaben sich daher in der Regel aus der *Freischütz*-Partitur, ohne dies besonders zu kennzeichnen. Es sei daran erinnert, dass die Originalpartituren von Zeitgenossen zufolge Tempi, Dynamik, Staccati und Legati extrem ausspielte. Von der Ausgabe ergänzte Versetzungszeichen sind minimal kleiner als die im Manuskript notierten, jedoch zu Gunsten ihrer besserer Lesbarkeit in Klammern gesetzt. An einigen Stellen geht Liszt von einer generell anderen Versetzungsrichtungsregel aus (Takte 245ff. und 352ff.): hier wurden die Versetzungszeichen des Herausgebers nur im jeweils ersten Takte gemacht. An zwei Stellen wurden von Liszt gestrichene, mit „vi – de“ gekennzeichnete Takte abgedruckt. Dies sollte Interpreten Einblicke in den Arbeits- und Kompositionsprozess zu gewähren (Takte 290–298 sowie 459 und 462). Gerade an diesen Stellen erscheint es möglich, dass Liszt eine andere Fortsetzung in Erwägung zog. Die „vi – de“-Alternativen finden sich alle so im Manuskript, jedoch wurde bei Takt 290–293 der ursprüngliche Takt der Vorzug gegeben, weil Liszt diese und nicht die ursprünglich favorisierte weiterführte.

Folgenden Institutionen und Personen habe ich herzlich für ihre bereitwillige Hilfe zu danken: Der Klassik Stiftung Weimar und Herrn Evelyn Gieseler für die Möglichkeit, das Manuskript einzusehen (Signatur: I 46) sowie Herrn Otfrid Nies und Herrn Michael Kasper für die Mühe, sich der Mühe unterzogen, die Notentypie Korrektur zu lesen und mich vor dem ein- oder anderen Irrtum zu warnen.

Folgende Publikationen seien mir für die Edition des Stückes hilfreich (in der Reihenfolge ihres Erscheinens):
Wolffram Huschke: Anmerkungen zu Franz Liszts "Freischütz-Fantasia". In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1979), S. 261–271.

Kenneth Hamilton: *Die Freischütz-Fantasia*. In: *The Liszt Society Journal* [British Liszt Society] 16 (1991), S. 24–32.
Günther Protze: *Studien zur Biographie Franz Liszts und zu ausgewählten seiner Klavierwerke in der Zeit der Jahre 1828 – 1846*. Diss. Bochum 2004 (Internet-Publikation).

Preface

'I have put together half a dozen themes from *Freischütz* to make something that can be called a fantasia. You love those themes, don't you? After that I'll move on to *Don Juan* and perhaps *Euryanthe* too.' Liszt mentioned his plan for a *Freischütz Fantasia* for the first time in a letter to Marie d'Agoult on 29 December 1840, where his rather nonchalant tone might suggest that this was a composition quickly and easily thrown together. Yet anyone who takes a look at the manuscript kept at the *Klassik Stiftung* in Weimar [Classics Foundation Weimar] (shelf mark I 46) will see straight away that while Liszt the virtuoso would regularly improvise on melodies chosen by the audience at his concerts, he laboured over his music as a composer. He would repeatedly cross things out, looking for alternative progressions and other possibilities. For him an operatic fantasia was not to be treated as a 'dérangement', a term scornfully reserved to the innumerable fashionable potpourris of popular and catchy melodies designed to dazzle audiences with all sorts of extravagant trimmings.

Liszt makes use of the familiarity of the pieces to create symphonic poems for the piano. An excellent example is his *Agathe's Cavatina* No. 12 'Through clouds obscure' from Act III. Rather curiously, it leads into the 'Bohemian Waltz' from Act I, where the peasants celebrate victory by one of their number being killed by Max and Kaspar in a shooting contest (*Freischütz* Nos. 1 and 3). Agathe's theme is supposed to be heard in the background, though, until at the end of the first section the waltz gradually fades away, as it does in Weber's music. The middle section that follows consists almost entirely of themes from the finale of Act II, the scene of the Wolf's den (No. 10), interspersed with quotations from Kaspar's song (No. 4). In the last part of the waltz Liszt uses themes from the *entr'acte* or interlude (No. 11), the Huntsmen's Chorus (No. 15) and Agathe's first aria (No. 12), before ending off with a reprise of the Peasants' Waltz. Max the eponymous hero evidently forms the central focus of the operatic fantasia: though not a single one of the melodies he sings himself is quoted, we hear echoes of the ghosts and spirits that swirl around him.

This *Freischütz Fantasia* was one in a series of seven operatic fantasies written in 1841 which included arrangements of Mozart's *Don Giovanni*, Rossini's *Maometto II* and *Il Cenerentolo*, Bellini's *Norma* and *Sonnambula* and Meyerbeer's *Robert le Diable* (a fantasia on *Euryanthe* was not included). Liszt mentioned the *Freischütz Fantasia* again in a letter to Marie d'Agoult on Monday, 1.1.1841: 'On Monday I started to improvise and put together my three Fantasias: *Sonnambula* [sic!], *Freischütz* and *Norma* to become *Roberts* [meaning three pieces like the almost completed Fantasia on *Robert le Diable*]. My agent and private secretary has given me some excellent advice on a few passages' [probably relating to the *Freischütz* fantasia]. Liszt wrote to her on the following Friday: 'Meanwhile I'm working as though possessed by three operatic fantasies and my dramas: *Norma*, *Sonnambula*, *Freischütz*, *Maometto*, *Moïse* and *Don Juan* should be finished by the end of the week. It is a new vein I have discovered and I want to draw all I can from it. These pieces are incomparably more interesting than things I have written previously.' Hardly a week later, on 20.1.1841, Liszt wrote to the Viennese pianist and composer Franz Liszt: 'I've discovered a new vein with these fantasies – and am drawing as much as I possibly can from them. I have finished *Don Juan*, *Sonnambula*, *Maometto* and *Moïse*, one after another, *Freischütz* and *Robert le Diable* are almost so. My best there is like the old guns of the Republic of Genoa [meaning that the pieces will be a resounding success when I finally get to the end of my European tour I will play them in Vienna: rather than my usual modulations I feel the need to go through to an intelligent and highly educated audience, one I have always considered inadequately equipped to judge pianists.' Over the course of the next few months Liszt does appear to have arranged to publish these pieces, for on 4.8.1841 he wrote to Count Francesco Alberti: 'Shall I give you my news? Of course I will be brief. I flatter myself that I have made significant progress since you last heard me play. As a performer and as a composer I have certainly gained in reputation and in substance – this is the opinion of all who have heard me in various concerts. When you come to the Rhine you will hear half a dozen fantasies (*Robert le Diable*, *Norma*, *Freischütz*, *Don Juan*, with marches from *Maometto* and *Moïse*), which are better than anything you have heard from me before' [Liszt spent the summer on the island of Nonnenwerth on the Rhine near Koblenz; on 18.9.1841 he joined the Freemasons Lodge *Zur Einigkeit* in Frankfurt].

The two Bellini fantasies and the *Robert* and *Don Juan Fantasias* were published during Liszt's lifetime, but this was not the case with the *Freischütz Fantasia* and the Rossini pieces, both of which came to light at an auction in Paris in November 1991. We can only speculate as to why Liszt did not have these pieces published and probably never performed the *Freischütz Fantasia* in public, despite the enormous popularity of that opera in Germany. Did the composer perhaps think its montage-like structure too daring, as Huschke thinks, or was it unlikely to advance him in his rivalry with Sigismund Thalberg, who had not written a fantasia to this opera, as suggested by Protzies? Perhaps Liszt wanted to make the piece more concise – Hamilton does consider the first section rather too long. It is also conceivable that as

a composer Liszt did not wish to set himself in direct competition with Weber's overture, which may itself have been heard as a symphonic poem, and which Liszt transcribed for piano in 1841/42. In any case, Liszt still had the manuscript with him when he moved to Weimar in 1848: it was found among his estate at Weimar, ordered and documented by Peter Raabe in 1910/11. That collection of papers was put into the *Goethe- und Schiller-Archiv* (now part of the *Klassik Stiftung Weimar*) in 1954. When Wolfram Huschke was preparing the edition, finding a recording with Andreas Pistorius, he found it 'in disorder', 'with page numbers added wrongly by someone, double pages folded the wrong way and additional sheets inserted in the wrong places'. His only solution to the pages certainly seems the only logical solution, so this has been adopted.

The manuscript itself only shows the notes written; there are no fingerings, markings, dynamics or legato slurs, and only a few indications of playing style are given, such as the *marcato* slurs in bars 240 and 241 and the *staccato* dots in bar 245. The editor has added appropriate markings in general reference to the *Freischütz* score, without special mention. It is worth recalling that according to contemporary accounts, Liszt would exaggerate contrasts in tempo, dynamics, *staccato* and *legato* in his own playing. Accents indicated by the editor are printed slightly smaller than those given in the manuscript, but for the sake of legibility they are not set in brackets. In some places Liszt had a different key signature in mind (e.g. bars 107 and 307): here the editor has only marked in accidentals in the first bar in each case. In two places bars crossed out in the manuscript have been reproduced to provide the pianist with insight into the composer's working process (bars 264-268, 359 and 462). In these instances, it does seem possible that Liszt was considering alternative progressions. The alternative versions marked *ossia* all appear in the manuscript, but for bars 290-291 the original, the variant has been used because this, rather than the first version, was the one Liszt went on to use.

My heartfelt thanks are due to the following institutions and individuals for their generous assistance: the *Klassik Stiftung* in Weimar and Peter Raabe, for allowing me to examine the manuscript (shelf mark I 46); Otfried Nies and Michael Krumpholtz for their help in obtaining the typeset score, saving me from potential errors.

The following publications (most of issue) have been helpful to me in the process of editing this piece:

Wolfram Huschke: 'Anmerkungen zu Franz Liszt's *Freischütz Fantasia*'. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1979), pp. 269-271.

Kenneth Hamilton: 'Liszt's *Freischütz Fantasia*'. In *The Liszt Society Journal* [British Liszt Society] 16 (1991), p. 24-32.

Günther Protzies: 'Liszt's *Freischütz Fantasia*'. In *Die Musik in Weimar zur Biographie Franz Liszts und zu ausgewählten seiner Klavierwerke in der Zeit der Jahre 1828 - 1846*. Diss. Bochum, 2004 (published on the internet).

PREVIEW
Low Resolution

Fantasie über Themen aus «Der Freischütz»

Franz Liszt
1811-1886

(Adagio)

(pp) (dolce)

5

9

13

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten
und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law,
and may result in criminal or civil action.

21

Musical notation for measures 21-23. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 9/8 time signature. The right hand features a melody of eighth notes with slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

24

Musical notation for measures 24-26. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more complex accompaniment with some sixteenth-note runs.

27

Musical notation for measures 27-29. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 includes the instruction *loco* above the right hand. Measure 31 includes the instruction *(risc.)* above the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

(Allegretto)

Musical notation for measures 33-35. The tempo is marked *(Allegretto)*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The time signature is 9/8.