

DIE PRÄSENZ DER WERTLICHEN CHARAKTERISTIK MACABRE-OBSTINÉ IN DEN SPÄTEN KLAVIERWERKEN VON FRANZ LISZT

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. *The Presence of the Valuable Features Macabre-Obstiné in the Late Piano Creations by Franz Liszt.* This paper proposes to analyze those procedures, compositional techniques and means of artistic expression of Franz Liszt, which are aimed to reflect and to embody the ethical and aesthetic values of *macabre* and *obstiné*. The analyzed opuses are four piano dances, dating from Liszt's late composition period. The piano pieces are: *Csárdás macabre*, *Csárdás obstiné*, *Mephisto-Walzer Nr. 3* and *Bagatelle sans tonalité*. These laconic, concentrated and bizarre compositions show also a diabolical virtuosity, due to their *Mephistophelian* program. A few of the compositional techniques used for the musical expression of the *macabre* and *obstiné* character are already known from the Weimar-period, but there are a few new lisztian procedures, which occur in these late pieces, and which increase progressively the distances between his style and Romanticism.

Keywords: Franz Liszt, late piano works, style, musical analysis, aesthetic values.

Die vorliegende Analyse untersucht – als Fortsetzung des Studia-Artikels² 2012/2 – die Stilmittel und die dargestellten ästhetischen Werte folgender späten Klavierwerke von Liszt: *Csárdás macabre*, *Csárdás obstiné*, *Mephisto-Walzer Nr. 3*, und *Bagatelle sans tonalité*.

Die letzten Klavierwerke haben ein immer finsteres Kolorit, eine immer lakonischeren Ausdrucksweise, einen immer vereinfachteren und konzentrierteren Aufbau, ein immer unsichereres Ende (wenn überhaupt vorhanden). Bence Szabolcsi formuliert das sehr zutreffend: „So wie er am Ende seines Lebens auf jeden Glanz verzichtet hat, so verzichtet er hier auf die für die Welt verständliche Ausdrucksweise. Was er erzählt ist hoffnungslos, und ein hoffnungsloser Mensch spricht nicht mehr vornehm.“³

¹ Babeş-Bolyai University, Faculty of Reformed Theology, Department of Reformed Theology and Musical Pedagogy, RO 400535 Cluj-Napoca, Horea Str. 7., E-mail: fktmiklos@gmail.com

² Fekete, Miklós, *Die Untersuchung der Werte „religioso“ und „Jugubre“ in den Klavierwerken Aux cyprès de la villa d'Este – Threnodie I, II und Sursum corda von Franz Liszt* – in: STUDIA UBB MUSICA, LVII, 2, 2012, Cluj University Press, Cluj-Napoca, S. 51-73.

³ Szabolcsi, Bence, der Kapitel *Liszt Ferenc estéje [Der Abend Franz Liszt]* in *Szabolcsi Bence válogatott írásai [Ausgewählte Schriften von Bence Szabolcsi]*, Typotext Verlag, Budapest, 2003, S. 348.

Die späten *Tanzfantasien* von Liszt (Csárdás, Walzer), die „«allegro barbaro»-s [...] des Komponisten sind unglaublich konzentriert; der alte Liszt denkt nicht in langen Sätzen und Paraphrasen, sondern in Blitz und Donner.“⁴ Liszt führt in diese Werke die Charakteristika *macabre* und *obstiné* ein. Das tut er sowohl durch den suggestiven programmatischen Titel der Csárdás-Tänzen, als auch durch den Gebrauch bestimmter komponistischer Techniken, die die Gefühle von Schauer, Entsetzten, Unheimlichkeit, bzw. Hartnäckigkeit und Widerspenstigkeit vermitteln.

Csárdás macabre [LW. A313], komponiert zwischen den Jahren 1880–1882, stellt ein extrovertiertes Werk dar, das über die für die *Mephisto*-Werke charakteristische diabolische Virtuosität verfügt. Liszt war sich der Neuheit und dem bizarren Charakter des Werkes bewusst, und notierte auf das Manuskript der fertigen Partitur mit Bitternis und (Auto)ironie:

„Darf man solch ein Ding schreiben oder einhören?“⁵ Der programmatische Titel des Werks ist sehr suggestiv: es drückt die antithetische, sogar oxymoronische Verbindung des Tanzcharakters (*Csárdás* – meist mit einem lustigen und lebhaften Charakter) mit dem Gefühl von Schauer (*macabre*). In diesem Werk entfernt sich Liszt von der typischen Struktur des Csárdás: am Anfang fehlt der *Andante* (*lassú* [ung. langsam]) Teil, nur der *Allegro* (*friss* [ung. frisch]) ist vorhanden. Dieses Tempo charakterisiert auch das ganze Werk.

Daher schreibt György Súlyom: „Vom Genre her ist das Werk im gleichen Maße Tanz und „Hetzjagd“.“⁶

Die Grundlage des Werks bilden drei thematische Materialien, deren Präsentation und Ausarbeitung in eine bistrofische komplexen Form (die zweite ist die variierte Wiederaufnahme der Ersten: Takte 49–304 vs. 305–560) organisiert ist. Dazu kommt ein Einführungsabschnitt, und ein längerer Schlussteil. Die komplexen Strophen bestehen aus 3 Strophen, nach dem Modell: A – B – Transitionsmaterial – B'.

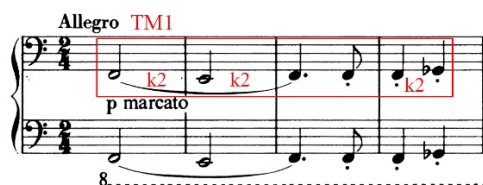
Das erste, und gleichzeitig wichtigste thematische Material des Werks (TM1) erscheint *unisono* in den ersten vier Takten des Einführungssegments, das im tiefen Register des Instruments erklingt. Charakteristisch für das Motiv sind a) eine chromatische melodische Bewegung in einem sehr eingeschränkten Ambitus (der zentrale Ton wird mit dem oberen und unterem Wechselton ergänzt), bzw. b) eine punktierte *staccato* Rhythmik, die dem Csárdás typisch ist:

⁴ Szabolcsi, Bence, der Kapitel *Liszt Ferenc estéje* [Der Abend Franz Liszt] in *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Ausgewählte Schriften von Bence Szabolcsi], Typotext Verlag, Budapest, 2003, S. 350.

⁵ *Apud.* Baker, James M., der Kapitel *A Survey of the Late Piano Works* – aus dem Band Kenneth Hamilton (Hg.), *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, 2005, S. 109.

⁶ Súlyom, György, *Kérdések és válaszok* [Fragen und Antworten], Akkord Verlag, Budapest, 2000, S. 139.

Beispiel Nr. 1

**Csárdás macabre – Takt 1-4** (Editio Musica Budapest & Bärenreiter, Z. 8858)

Liszt beginnt die Ausarbeitung des musikalischen Materials mit den Verfahren, die den letzten Schaffensjahren typisch sind: a) die intervallische Ausbreitung (der Wechsel des letzten Intervalls des Motivs von k_2 in g_2 , $+2$, k_3 – Takte 5–16), b) die motivische Sequenzierung (mit einer g_3 höher – Takt 17–20), c) die Einführung des thematischen Materials unter einem hoch gelegenen harmonischen Orgelpunkt (Takte 21–24), bzw. d) die Präsentation des melodischen Materials im Kontext einer Akkordanreihung – von der besonders der übermäßige Akkord, und die asyntaktische harmonische Relation des Dreiklangs (durch wiederholte Überlagerungen des übermäßigen Akkords auf a und des *cis*-Moll Quartsextakkords – Takte 26–40) auffallen. Das Vorhaben von Liszt mit der sequenzierten Wiederholung dieser Akkordreihen ist eindeutig: die bewusste Entfernung vom tonalen Denken:

Beispiel Nr. 2

Csárdás macabre – Takt 21-28

Durch das überraschende Auftauchen der TM1 ab dem 49. Takt – durch chromatische Mixturen von parallelen reinen Quinten – sind wir weiterhin im Bereich des Atonalen. Der Gebrauch der im harmonischen tonalen System „unerlaubten“ Relationen, erweckt in der rhythmisierten Variante das Gefühl von Schauer (*macabre*). György Súlyom behauptet, dass diese Aneinanderreihung eine „wahrhaftige «diabolus in musica» [ist], wie die übermäßige Quarte im Mittelalter.“⁷ Der Analyst Ben Arnold fügt hinzu, dass diese Reihe von Parallelismen, bzw. die rhythmischen Effekte mit dem Bartókschen, oder

⁷ Súlyom, György, *Kérdések és válaszok [Fragen und Antworten]*, Akkord Verlag, Budapest, 2000, S. 139.

Strawinskyschem „Primitivismus“⁸ in Verbindung gebracht werden können. Dieser „barbarische Dynamismus“ (Sólyom) ist der, der durch ihre vielfache und beinahe besessene Wiederholungen den Charakter von Widerspenstigkeit (*obstiné*) neben den von Schauer (*macabre*) einführt.

Beispiel Nr. 3

TM1

Abfolge paralleler reinen Quinten

p marcato

poco a poco cresc.

Csárdás macabre – Takt 49-73

Ab dem 229. Takt erscheint das TM1 in Form einer Mixtur von *Dur* Akkorden mit kleiner Septime, die chromatisch sequenziert werden:

Beispiel Nr. 4

chromatische Mixturen von *Dur*-Akkorde mit g7

p staccatissimo

Akk. Fis⁷ Akk. F⁷ Akk. Fis⁷ Akk. G⁷ Akk. G⁷ Akk. Fis⁷ Akk. G⁷ Akk. As⁷ Akk. As⁷ Akk. G⁷ Akk. As⁷ Akk. A⁷

Csárdás macabre – Takt 229-240

⁸ siehe Arnold, Ben, *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Westport CT, London, 2002, S. 161-162.

DIE PRÄSENZ DER WERTLICHEN CHARAKTERISTIK MACABRE-OBSTINÉ ...

Das zweite thematische Motiv (TM2) kündigt sich – ähnlich dem ersten – auch in *unisono* an, wobei die Intervalle kleine Sekunde und große Sekunde hervorgehoben werden:

Beispiel Nr. 5



in a: I IV^{4#}_{2#} (DD) I IV^{4#}_{2#} (DD)

chromatischen Sequenzen des verminderten Akkordes

Csárdás macabre – Takt 125-132

Der Höhepunkt (Takte 133–136) hebt den *macabre-obstiné* Charakter durch das Aneinanderfügen der ersten beiden thematischen Motive hervor (der chromatische Aspekt des TM1 und die Rhythmik der TM2). Dadurch konturiert sich eine Folge von chromatischen Mixturen von *Moll*-Sextakkorden:

Beispiel Nr. 8

chromatische Mixturen von Moll-Sextakkorden

TM1^{ev.}

8

ff

a-Moll Akk.
(1. Umkehrung)

gis-Moll Akk.
(1. Umkehrung)

a-Moll Akk.
(1. Umkehrung)

b-Moll Akk.
(1. Umkehrung)

Csárdás macabre – Takt 133-136

Die Ausarbeitungstechniken bleiben weiterhin a) die variierten Wiederholungen des thematischen Materials, b) der Gebrauch dieser Materialien durch harmonische chromatische Sequenzierungen und c) der Gebrauch des harmonischen Orgelpunkts (einfach und doppelt).

Im Gegensatz zum *macabre-obstiné* Charakter der ersten beiden thematischen Materialien, bringt das dritte Thema (T3) – wie eine Nostalgie zum wahren Charakter des Csárdás – einen transparenten tonalen Rahmen (tonale Relation der Stufe V⁷ → tr. I in *F-Dur*). Diese wird bereichert mit einer punktierten Tanzrhythmik und einer klaren, symmetrischen motivischen Segmentierung:

Beispiel Nr. 9

T3
ff
in F:
ff
staccato
(Akkordumkehrungen)
(Akkordumkehrungen)

Csárdás macabre – Takt 163-178

Nach der Wiederholung der ersten komplexen Strophe – als letzte Betonung des *mephistophelischen* Charakters des Werks – führt die Coda das Gefühl von Angst und Schauer (*macabre* Charakter) durch folgende Techniken ein: *unisono* Faktur; die Intervallik (ins Besondere die kleine Sekunde und die übermäßige Sekunde), die im Rahmen des *harmonischen D-Durs* verwendet wird; der fallende Profil des melodischen Materials; die steigenden und fallenden chromatischen Wellen; das Dröhnen des Basses; die angespannte und widerspenstige Wiederholung der Achtelreihe (*obstiné* Charakter); das quasi-accelerando Tempo:

Beispiel Nr. 10

con 8
con 8
con 8

Csárdás macabre – Takt 676-696

In diesem Sinne behauptet György Súlyom: „das *Gemeinsame* an diesen Werken ist eigentlich das Grundgefühl des *macabre*; [...] das spannungserregende Prinzip des *obstiné*“⁹.

Csárdás obstiné [LW. A333/2] entstand 1884. Klára Hamburger behauptet, dass das Stück im Kontext der Werke aus der letzten Schaffensphase „aufregender und moderner ist, als alle anderen Werke“. Das 335 Takte zählende Stück erscheint in Form von drei großen Strophen, mit einem Einführungssegment und einer Coda. Die Strophen haben eine variationelle Beziehung zueinander (AA^{var.}A¹): die zweite Strophe ist eine leicht variierte Wiederholung der ersten, und die dritte bringt das verwandelte (metaphorisierte) thematische Material.

Schon das kurze rhythmisch-melodische Einführungsmaterial – das die Entstehung des thematischen Materials des Tanzes präsentiert – zeigt ein *Scherzando*, oder sogar einen diabolischen, mephistophelischen Charakter, der durch die Akzentverschiebungen und die *staccato* Töne im *presto* Tempo hervorgehoben wird:

Beispiel Nr. 11



Csárdás obstiné – Takt 1-8

Das Tanzthema, das von Mephisto in der Dorfkneipe gesungen wird, erscheint am Anfang der A Strophe, durch das diabolisch-„verführerische“ Spiel der *staccato* Töne. Zwar stellt diesmal das 2♯ Vorzeichen tatsächlich einen tonalen Rahmen (*h-Moll* und *D-Dur*) dar, wird der harmonische Kontext mit besonders dissonanten Intervallanprällen (große Septime, verminderte Oktave) durchtränkt: a) im 1. Takt überlagert Liszt auf dem betonten Zeitmaß die Terze der Dominante der Tonalität *h-Moll* in beiden Varianten (*a*is, *a*), dadurch entsteht ein biterzieller Akkord (*Moll-Dur Akkord*), b) im 2. Takt wird wieder auf dem ersten betonten Zeitmaß der *fis* Ton des fallenden Tetrachord des Themas mit der großen Septime *gis* kontrapunktiert:

⁹ Súlyom, György, *Kérdések és válaszok [Fragen und Antworten]*, Akkord Verlag, Budapest, 2000, S. 138.

Beispiel Nr. 12

in h: $V_{3\#}^{10\sharp} VII_{5\#}^{6\sharp}$ I_4^6

in h: $V_{8\sharp-7}^{II}$ I_6^6

in D: $V_{8\sharp-7}^{II}$ $V^{(2)}$ I_6^6

Csárdás obstiné – Takt 17-24 und 33-40

Das Basisprinzip des Werks ist die besessene, widerspenstige Wiederholung (*obstiné* Charakter) des mephistophelischen Themas. Dieses Bauprinzip der Form „suggeriert «das Tanzen-lassen bis in den Tod»: die wahnsinnige Wiederholung bis hin zum Delirium. Wieder und wieder dasselbe – bis zum Umfallen. Aber ein kleines Bisschen auch immer anders.“¹⁰ Lajos Bárdos identifiziert¹¹ in diesem Csárdás dreißig Varianten (in verschiedenen Transformationen oder Transpositionen) dieses Motivs, die durch die Reihe der Sequenzierungen und Transformationen zehn verschiedene Strukturen erlangen. Die erste Erscheinungsform des variierten Themas (Takte 49–89) beginnt im Rahmen der Tonalität *fis-Moll*, wobei auf dem verminderten Akkord der suspendierten VII. Stufe ein syntaktischer Bruch und ein tonaler Sprung in *g-Moll* realisiert wird:

Beispiel Nr. 13

in fis: $IV^7 VII^7 VI_4^6 VII_5^6$ I_6^6

in g: I_6^6

Csárdás obstiné – Takt 49-56

¹⁰ Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje [Die Musik von Ferenc Liszt]*, Balassi Verlag, Budapest, 2010, S. 413.

¹¹ siehe Bárdos, Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze [Liszt, der Musiker der Zukunft]*, Akadémiai Verlag, Budapest, 1976, S. 107-108.

In den Takten 65–72 verwendet Liszt als Ausarbeitungsmaterial die letzte thematische Zelle, dabei wird auf harmonischer Ebene die wiederholte Alternanz der homonymen *c-Moll* und *C-Dur* Quartsext-Akkorde realisiert, der erste ursprünglich als IV. Stufe in *g-Moll* und der zweite mit *sixte ajoutée*. Der zweite Akkord scheint gleichzeitig die *e-Moll* Tonalität vorzubereiten, die sich jedoch nicht installiert, sondern es wird durch einen neuen Bruch das Material der letzten vier Takte wiederholt (Duplikationstechnik):

Beispiel Nr. 14

Diagram illustrating the harmonic alternation in measures 65-68 of *Csárdás obstiné*. The bass line shows two chords: a *c-Moll* Akk. (2. Umkehrung) and a *C-Dur* Akk. mit *sixte ajout.* (2. Umkehrung). The chords are connected by a double-headed arrow.

Csárdás obstiné – Takt 65-68

Der Aufarbeitungsprozess der Takte 73–89 basiert auf den Themenkopf (fallender Tetrachord). Im tonalen Kontext des *h-Moll* wird durch eine Reihe von steigenden melodisch-harmonischen Sequenzen zusammen mit dem permanenten *fis* Orgelpunkt eine Gradierung realisiert. Im Höhepunkt der Strophe A führt Liszt einen neuen Trugschluss ein, einen tonal-syntaktischen Bruch, der durch die Aneinanderreihung des Akkords der V. Stufe in *h-Moll* und der I. Stufe in *Es-Dur* erreicht wird:

Beispiel Nr. 15

Diagram illustrating the tonal-syntactical break in measures 87-89 of *Csárdás obstiné*. The bass line shows a sequence of chords: IV in *h*: (Orgelpunkt (V)) and V in *Es*: I. The sequence is connected by a double-headed arrow.

Csárdás obstiné – Takt 87-89

Die neue Tonalität in den Takten 89–112 wird zum harmonischen Rahmen eines neuen musikalischen Materials von Blechmusik (Mephistos Sieg). Er weist die typische Intervallik der melodischen Linie der Hörner

DIE PRÄSENZ DER WERTLICHEN CHARAKTERISTIK MACABRE-OBSTINÉ ...

und der Naturtrompeten auf, konturiert aus der mehrfachen Alternanz der Stufe I → V in *Es-Dur*:

Beispiel Nr. 16

Poco mosso

in Es: I V I⁶ V I V I⁶ V I

Csárdás obstiné – Takt 89-96

Die letzte Strophe (ab Takt 235) bringt das Csárdás-Thema in einer neuen, metaphorisierten Erscheinungsform zurück: das melodische Material erscheint in *H-Dur* (die homonyme *Dur* Tonart der ursprünglichen Tonalität) transponiert, im hohen Register, und dank der Tonwiederholung, die typisch ist für die ungarischen Rhapsodien, in einer glänzenden pianistischen Faktur. Diese Variante des Themas stellt die fesselnde, verführerische Seite von Mephisto dar. Der harmonische Kontext ist sehr transparent: eine einfache D⁷ → T Relation, jede im Laufe von je 4 Takten, über dem *fis* Orgelpunkt:

Beispiel Nr. 17

Thema Animato

in H: V⁷ I⁴

Csárdás obstiné – Takt 235-242

Die Takte 283–335 des Coda bringen wieder das thematische Motiv des fallenden Tetrachords in den Vordergrund, durch das der Komponist – in einem dauernden *accelerando*, *crescendo* und *staccato* des *unisono* thematischen Materials, mit einem fallenden Profil – den *obstiné* Charakter mit dem *macabre* Charakter verbindet, und dadurch die vernichtende Kraft von Mephisto suggeriert.

Beispiel Nr. 18

**Csárdás obstiné – Takt 291-314**

Der *Mephisto-Walzer* Nr. 3 [LW. A325], entstand im Jahre 1883 und ist in drei komplexe Strophen gegliedert (A A^{var.} B). Der Walzer enthält sieben thematische Materialien, deren Exposition und Ausarbeitung die Charaktere *obstiné* und *macabre* konturieren. In dieser Analysenskizze werden einige von den wichtigsten Momenten eingeführt, die die kontrastanten Facetten des *Mephistophelischen* (der Ironische, Spöttische, Böse, Schauerhafte (*macabre*) und der Zauberhafte, Verführerische, Diabolische) präsentieren.

Das erste thematische Material (M1) – als Antizipierung der Stileme des musikalischen Impressionismus – ist das Motiv, das eine Reihe von reinen Quartan einführt, sowohl als melodische Abfolge, als auch als harmonische Struktur. Der *mephistophelische* Aspekt des Motivs wird unterstrichen mit: a) dem harten, „leeren“ und tonalitätsschwächenden Charakter des melodischen/harmonischen Intervalls (die Überlagerung dieser wird zum Kadenzakkord) b) der zirkulären Melodie (die wiederholte Alternanz des steigenden und fallenden melodischen Profils) bzw. c) die *ff* Dynamik, die starken Betonungen (*martellato*), die *staccato* Töne, oder die charakteristische Rhythmik. Die Neuheit des Anfangs des Werkes ist, was Liszt dazu bewegt der Pianistin Clothilde Jensch folgendes zu behaupten: „Ich kann dir sagen, was die Kritiker schreiben werden, wenn Sie das in einem Konzert spielen werden. Sie werden sagen: eine sehr begabte junge Frau, mit einer sehr guten Technik! – Schade nur, dass sie so anspruchslose Stücke spielt. Der Komponist scheint nicht einmal die Grundlagen der Harmonielehre und der musikalischen Konstruktion gelernt zu haben. Das kann man schon gleich am Anfang sehen!“¹².

¹² Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje [die Musik von Franz Liszt]*, Balassi Verlag, Budapest, 2010, S. 408.

Beispiel Nr. 19

Allegro ♩=112

ff

lang

Quartenstrukturen

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 1-10

Dieses Material (M1) taucht im Laufe des Werkes in mehrfachen Erscheinungsformen (einschließlich tonalen) auf und wird wie ein Rahmen zum Abschlussmaterial des Werks. In den letzten Takten der Strophe B, ertönt das tetratonische Motiv in *unisono*, in einer maximalen Intensität (*fff*), in einem immer schnelleren Tempo (*stringendo*), zwischen den beiden äußersten Registern des Klaviers. Nach der hyperbolisierten Präsentation des Motivs beseitigt Liszt den *cis* Ton, damit in der Reihe der besessenen Wiederholungen (*obstiné*) nur die Quarten-Abfolgen erhalten bleiben, deren Härte wegen den kurzen Pausen immer schauderlich er (*macabre*) wird:

Beispiel Nr. 20

M1-hyperbolisiert

ff

2do.

sempre ff

stringendo

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 264-276

Das boshafte „Lachen“ von Mephisto erscheint in mehreren Varianten. Die erste Metaphorisierung erscheint in den Takten 11–18 in Form einer chromatisch-fallenden Mixturpassage der *Moll*-Sextakkorde (über zwei Oktaven hinweg). Jeder Akkord wird drei/sechsmal wiederholt, zwischen ihnen erscheint an vielen Stellen eine Pause:

Beispiel Nr. 21

[♩ = ♩ (♩ = ♩) sempre] Reihe von chromatisch-fallenden Moll-Sextakkordmixturen

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 11-14

Die zweite Variante des „Lachens“ entlarvt Mephisto durch die Einführung der übermäßigen Quarte (*diabolus*) *f-h/ eis-h*. Dieses Symbol des *Mephistophelischen*, aus den Weimarer Jahren „geerbt“, erscheint kombiniert mit der suggestiven Rolle des melodischen und harmonischen Materials der *hexatonalen Tonleiter*. Die horizontale und vertikale Verwendung dieser ist eine Stileme, die für die letzten Werke typisch ist. Ihre Fusionierung mit der bitteren Rhythmik, dem raschen Tempo, den instabilen und atonalen melodisch-harmonischen Formationen wird zum musikalischen Ausdruck der Verführung und Versuchung – die diabolische Facette von Mephisto. Als Beispiel sollen hier drei Varianten des Materials stehen. Im ersten verwandelt sich der diatonische tonale Rahmen (der zwischen den Takten 91–92 durch die IV. und II. Stufe um die Tonalität *a-Moll* herum zu schwingen scheint) durch variierte Wiederholungen im hexatonalen Kontext, markiert von der Gegenwart des übermäßigen Akkords und der harmonischen *Omega*-Formationen:

Beispiel Nr. 22

ten. poco a poco cresc. *diabolus* *überm. Akk.* *simile*

nur aus den Tönen der hexatonalen Tonleiter gebildeter melodisch-harmonischer Kontext

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 91-96

DIE PRÄSENZ DER WERTLICHEN CHARAKTERISTIK MACABRE-OBSTINÉ ...

Eine zweite musikalische Metapher des zitierten Motivs zeigt die Bezaubernde, Verführerische Seite des Charakters durch ein tonalfunktional stabiles Material. Die Übernahme des Motivs wird durch mehrfache tonale Sequenzen realisiert. Dabei werden die Tonalitäten *Fis-Dur* → *Gis-Dur* → *A-Dur* erreicht, und durch eine chromatische Modulation kommt man zum Schluss wieder zu *Fis-Dur* zurück:

Beispiel Nr. 23

The musical score for Mephisto-Walzer Nr. 3, Takt 115-126, is presented in four systems. The key signature is G major (three sharps). The score includes dynamic markings such as *ff pomposo* and *m.s.*, and performance instructions like *mit jedem Takt simile*. Chord symbols are provided below the staff, indicating the functional harmony of the piece.

System 1: *ff pomposo*, *m.s.*, *mit jedem Takt simile*. Chord symbols: in Gis: I^6_4 , III, VI^2 , I, I^6_4 , III.

System 2: Chord symbols: VI^2 , I, *tonaler Sprung*, in A: I^6 , III, VI^6_4 , I.

System 3: Chord symbols: I^6 , III, VI^6_4 , I, (in A:), $I^7_{3\#}$.

System 4: Chord symbols: in Fis: $V^7_{6\#}$, - 5, I.

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 115-126

Eine dritte charakteristische Erscheinungsform des Motivs des „Lachens“ erscheint in den Takten 216–239. Hier verschwindet der verführerische Charakter des Motivs, er wird scharf und hart. Das musikalische Material (dominiert von starken Akzenten, Wiederholungen kurzen Pausen) erscheint im hohen Register des Klaviers, und durch *obstiné* Wiederholungen steigt es gradiert bis in den tiefen Register ab. Liszt schwächt die tonale Kohäsion immer mehr, und verzichtet stufenweise auf die harmonische Unterstützung. Dabei infiltriert er in den *unisono* Kontext nur „leere“ Quinten und Oktaven. Das metaphorisierte Lachen wird durch die immer intensivere Sequenzierung des Sextoletts (das ab den Takten 232–235 jedwelche tonale Zugehörigkeit annihiliert) sarkastischer:

Beispiel Nr. 24

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 228-236

Das Motiv der Takte 27–34 bringt neue Charakteristika des *Mephistophelischen* hervor: neben der andauernden Fragmentierung des Diskurses durch kurze Pausen, neben den steigenden *staccato* Akkorden, und dem raschen Tempo (*vivamente*), erscheinen die einfachen oder sogar dreifachen Appoggiatura. Die harmonischen Relationen nutzen die Rolle des Orgelpunkts (als Abdämpfungselement der zentripetalen tonalen Kraft) sowie des modalen Kolorits der plagalen Relationen aus:

Beispiel Nr. 25

in gis (?): V^2

plag. Rel. IV^7 plag. Rel. I^6

plag. Rel. V^6 I^6

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 27-34

Über der Rhythmik der zitierten Takte erscheint eine *espressivo* Melodie. Dadurch realisiert Liszt einen besonders bunten, beinahe impressionistischen tonalen Kontext (markiert von harmonischen Verzögerungen und von Akkorden, die aus Elementen der hexatonalen Tonleiter bestehen), der den verführerischen Mephisto darstellt:

Beispiel Nr. 26

mf espressivo

m.s.

mf staccato e scherzando

harm. Orgelpunkt

in gis: $I^7 - 6$

harm. Orgelpunkt (Dominante in Fis-Dur)

harm. Orgelpunkt

$III^5\#$ $III^4\# aj.$ $III^5\#$ in Fis: I^6

Omega-Akk.

a-gisis

in Fis: $I^5 - 4$ $I^5 - 4$ $V^5\#$ $V^4\# aj.$ $V^5\#$ I^6

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 35-42

In den Takten 180–196 führt Liszt durch das Elaborieren des zitierten Themas die Darstellung der musikalischen Faszination und des

musikalischen Zaubers fort (betont auch von der Angabe *dolce*). Das Material erscheint zuerst im tonalen Rahmen des *e-Moll*, mit der Spezifik der dorischen Sexte, des Nonenakkords bzw. des Dominantenakkords, der aus den Tönen der hexatonalen Tonleiter besteht (beide Charakteristika des musikalischen Impressionismus).

Beispiel Nr. 27

in e: IV 3# (Nonakk.)

legato

III 6# (Omega-Akk.)

III 5# (überm. Akk.)

I 6

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 180-183

Das letzte wichtige Material, das in dieser Analysenskizze eingeführt ist, bringt das melodisch-harmonische Kolorit der akustischen Tonleiter. Das steigende Profil der Melodie erreicht schrittweise alle Stufen der Tonleiter (gebaut auf den Ton *f*) und das Material wird von den Charakteristika des Mephistophelischen geprägt: *staccato*-Töne, starke Akzente, kurze Appoggiatura, die Unterbrechung des Kontinuität durch kurze Pausen. Liszt bringt durch die Sequenzierung dieses viertaktigen Materials auf *f*, *e*, *es*, *d* neue Farben:

Beispiel Nr. 28

un poco marcato

F-Akkustisch

tonaler Sprung

E-Akkustisch

tonaler Sprung

Mephisto-Walzer Nr. 3 – Takt 67-74

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass für den Ausdruck des *macabre-obstiné* sowie des mephistophelischen Charakters der Komponist viele Techniken und Stilemen aus den früheren Jahrzehnten seines Schaffens übernimmt, andere hingegen werden erst in dieser Periode zu Stilemen. Einige Beispiele, die schon aus der Weimarer Periode bekannt sind, wären:

- die diabolische Virtuosität – die Aspekte wie Tempo, Intensität, Platzierung in verschiedene Register (plötzliche Alternanz der Register) und Klangfarbe impliziert;
- die Rhetorik der besessenen Wiederholungen;
- die Rhetorik des „*mephistophelischen* Ornamentierens“ (Triller, *glissando*, *staccato*, Akzentverschiebungen, *tremolo* usw.);
- die Rhetorik der frequenten Pausen;
- die bekannte Symbolik des *Diabolus*, verminderter Akkord mit verminderter Septime;
- die Rhetorik der tonalen und „tanzenden“ Segmente – als Ausdruck des *diabolischen* Charakters (verzaubernd, verführerisch) des *Mephistophelischen*;
- die Technik der thematischen Transformation.

Durch die Vervollständigung der Analyse mit dem Werk *Bagatelle sans tonalité*¹³ [LW. A338] – 1885 komponiert – können zusammenfassend folgende wichtigen Stileme der letzten Klavierwerke genannt werden, die auf harmonischer Ebene den *macabre-obstiné* Charakter unterstreichen

- die freie/autonome Behandlung der melodischen und harmonischen Dissonanzen und die Vermeidung von Folgen konsonanter Intervalle;
- die frequente Verwendung von mobilen Tönen im Rahmen eines Akkords, die den Charakter des Akkords in wiederholter Weise ändern;
- die Verwendung von *unisono* Fragmenten als Verbindungsmaterial zwischen syntaktischen oder asyntaktischen Akkorden (mit der Funktion die tonale Schwerkraft des vorigen Segments zu eliminieren);
- die Verwendung von melodischen Motiven (meist Tetrachorde), die auf die Struktur von distanzialen Tonleitern basieren, die weder dem *Moll* noch dem *Dur* spezifisch sind (das Modell 1:2:2:1, 3:2:1 usw.);
- die Vermeidung der Konstruktion eines eigentlichen thematischen Materials (die „melodische“ Ebene ist einerseits von melodischen Linien/Spitzen von harmonischen Strukturen markiert, andererseits in Form von Trillern und *gruppetto* ornamentierten Tönen);
- die Überlagerung entfernter Intervalle/harmonischen Formationen (die im funktionalen System asyntaktisch sind);
- die Vertikalisierung der melodischen Ebene;
- die Überlagerung verschiedener melodisch-harmonischen Schichten;

¹³ Der ursprüngliche Titel des Werks lautet: *Mephisto-Walzer Nr. 4 – ohne Tonart*, - dieser Titel wird später von Liszt verändert.

- die Verwendung des harmonischen (einfachen oder doppelten) Orgelpunkts, mit dem Ziel der tonalen Abschwächung;
- der plötzliche Bruch des tonalen Kontexts durch harmonische Sequenzen
- die frequente Verwendung von Tönen, die akkordfremd sind, von suspendierten Tönen, von *ajoutée* Tönen und von elliptischen Terzakkorden;
- die Vermeidung der Auflösung der harmonischen Anspannung, die durch das explizite Kadenzieren entstand („suspendierte“ Anspannung);
- Mehrdeutigkeitscharakter, und der Charakter der potenziell mehrfachen Lösung der harmonischen Formationen;
- die Verwendung von Akkordformationen, die aus den Tönen der Ganztonleiter bestehen (*Omega*-Akkorde);
- *Ostinato*-Technik.

Aus dem Rumänischen übersetzt von Csenge Fekete

BIBLIOGRAPHIE

- Angi, István, *Értéktől jelentésig* [Vom Wert zur Bedeutung], Pro Philosophia Verlag, Cluj-Napoca, 2004.
- Angi, István, *Prelegeri de estetică muzicală* [Musikästhetische Vorlesungen], Editura Universităţii Verlag, Oradea, 2004.
- Arnold, Ben, *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Westport CT, London, 2002
- Bárdos, Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* [Franz Liszt, Musiker der Zukunft], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje* [Die Musik von Franz Liszt], Balassi Verlag, Budapest, 2010.
- Grabócz, Márta, *Zene és narrativitás* [Musik und Narrativität], Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003.
- Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, 2005.
- Liszt, Franz, *Válogatott írásai I., II.* [Ausgewählte Schriften I., II.], Zeneműkiadó, Budapest, 1959.
- Merrick, Paul, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, 1987.
- Ratner, Leonard G., *Romantic Music: Sound and syntax*, Schirmer Books Edition, New York, 1992.
- Sólyom, György, *Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában* [Fragen und Antworten in der letzten Schaffungsperiode von Liszt], Akkord Kiadó, Budapest, 2000.
- Szabolcsi, Bence, *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Gesammelte Schriften von Szabolcsi Bence], Typotext Verlag, Budapest, 2003.
- Szelényi, István, *Gyakorlati modulációtan* [Praktische Modulationslehre], Zeneműkiadó Verlag, Budapest, 1960.
- Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága* [Die Harmoniewelt der Romantische Musik], Zeneműkiadó Verlag, Budapest, 1965.
- Walker, Alan, *Franz Liszt, III: The Final Years, 1861–1886*, Cornell University Press, New York, 1997.
- Walker, Alan (ed.), *Franz Liszt, The Man and His Music*, Taplinger Publishing, New York, 1970.