

DIE LISZTSCHES IRONIE IN DER SCHILDERUNG DES MEPHISTOPHELISCHEN IM DRITTEN TEIL DER FAUST-SYMPHONIE

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. The third part (*Mephistopheles*) of the *Faust-Symphony* by Liszt brings the transformation and the caricature of the first part (*Faust*), and hereby the undisguised musical portrayal of the *ugliness* and the *maliciousness*, as two of the fundamental ethic and aesthetic (negative) values of the Romanticism. The musical analysis intends to identify and exemplify the most important lisztian procedures, through which the thematic material presented in the musical discourse of the *Faust* part will be *mocked* and *distorted* by the *Mephistophelian* character.

Keywords: Franz Liszt, *Faust Symphony – third part*, analysis, thematic transformation, aesthetic values

Die romantisch-literarische Ästhetik von Victor Hugo – die von Liszt auf musikalischer Ebene übernommen worden ist – wird vom Entstehen des „*neuen Ideals*“ gekennzeichnet, das sich nicht mehr auf die künstlerische Präsentation des *Schönen*, als grundlegender ästhetischer Wert beschränkt, sondern in erster Linie die *Charakteristik* ausdrücken möchte, oder – wie Hamburger bezüglich der lisztschen Musik formuliert² – das *Komische*, das *Extreme*, sogar das *Groteske* und das *Dämonische* konturieren und schildern will. In der musikalischen Formulierung dieser ethisch-ästhetischen Werte, wird die scharfe *Ironie*, wie z. B. der *Spott* oder der *Hohn* zu den wichtigsten Merkmalen der Musik von Liszt. Kein Wunder, dass in diesem Kontext der Wiener Ästhet Eduard Hanslick, ein Zeitgenosse von Liszt, folgende Kritik besonders bezüglich des dritten, *Mephisto* Teils der *Faust Symphony* formuliert:

„Der musikalisch freundlichere Eindruck dieses Liszt-Makartschen Gretchens wird alsbald totgeschlagen von der *nackten Häßlichkeit* des Scherzos ‘Mephistopheles’. [...] Dieser Satz, welcher am handgreiflichsten zeigt, durch was für dürre Verstandesoperationen Liszt ‘Musik’ hervorbringt, *ist von unbeschreiblicher Abgeschmacktheit*.

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 Hamburger, Klára, *Liszt*, Corvina Verlag, Budapest, 1987, S. 46-47.

[...] Nach der letzten Note [...] gedachten [wir] des überstandenen Lisztschen Alpdrückens nur mit dem Zitat aus Vischers köstlicher 'Faust'-Parodie: »Das Abgeschmackteste/ Hier ward es geschmeckt,/ Das Allervertrackteste/ Hier war es bezweckt,/ Das Unverzeihliche/ Hier sei es verziehn,/ Das ewig Langweilige/ Zieht uns dahin!«³

Die Feindseligkeit und die scharfe Kritik des Autors *Vom Musikalisch-Schönen* hat mehrere Gründe: einerseits verachtet er den lisztschen Programmismus, den er nicht ausstehen kann, andererseits ändert sich die romantische Musikästhetik allgemein, und im Rahmen deren besonders die lisztsche Ästhetik, durch das unverschleierte Einführen der fundamentalen ethisch-ästhetischen Werte des *Hässlichen* und des *Niedrigen*. Diese Werte hat es natürlich schon immer gegeben⁴, aber die Kunst war nicht bereit, sie in solchem Maß zu mediatisieren – zumindest bis zur literarischen, malerischen und musikalischen Romantik. Die Literatur muss in der Auffassung von Hugo (*Vorrede zum Cromwell*) – die ganze Skala von Gedanken auffassen: von den prächtigsten bis hin zu den ordinärsten, von den närrischsten bis hin zu den ernstesten, von den formalsten bis hin zu den wesentlichsten, und muss gegengesetzte Werte sogar miteinander vereinen. Hugo behauptet:

„... die fruchtbare Verbindung des Grotesken [*grotesque*] mit dem Erhabenen [*sublime*] den modernen Genius hervorgebracht hat, der so vielschichtig, so reich an Formen, so unerschöpflich im Gestalten ist und damit in starkem Gegensatz steht zur immer gleichen Einfachheit des antiken Genius.“⁵

Liszt stellt durch das musikalische Material des 1. und 3. Teils der Symphonie diese Wertantagonismen nicht nur miteinander in Gegensatz, sondern er vereint sie gleichzeitig auf oxymoronischer Art, mithilfe der *Metamorphose* und der *thematischen Transformation*. Fünf von den sechs thematischen Motiven⁶, die den unterschiedlichen Erscheinungsformen des *Faustschen* im ersten Teil zugeordnet werden, sind auch im dritten, *Mephisto*-Teil aufzufinden, zeigen aber in ihrer variierten Wiederaufnahme ständig neue strukturelle und wertliche Mutationen. Der philosophische Aspekt der Behandlung des faustschen Themas ist der, der den Aspekt der Form des dritten Teils, und die verwendeten Techniken für eine wahrhafte Schilderung des *Bösen* und des *Schädlichen* generiert.

³ Hanslick, Eduard, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen.*, Teil 6: *Der „Modernen Oper“*, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin, 1892, S. 240-241.

⁴ siehe die Präsentation des Hässlichen, des malerischen Difformen in Form einer kommentierten Anthologie in: Eco, Umberto, *Storia della brutezza*, Ed. Bompiani, Milano, 2007.

⁵ Hugo, Victor, *Préface* (1827) zum *Cromwell*, in: *Ouvres complètes*, Band IV, Paris, 1949, S. 13.

⁶ siehe die Vorstellung der einzelnen Motive im Artikel: Fekete, Miklós, *Das Fragment eines lisztschen Selbstporträts – Faust*, in: *Studia UBB Musica*, LVI, 2/2011, Cluj-Napoca, 2011, S. 117-141.

„Es gibt keine Erhabenheit oder Schönheit, die im 3. Teil nicht in kalte Frivolität und burleske Seelenlosigkeit umschlagen würde. Der Mephisto-Teil ist auch formal das perfekte Gegenstück des Fausts, so wird auch die schändende Parodie vollständig im Zerrspiegel der faustschen Seele“⁷ – schreibt der Musikologe und Ästhet Antal Molnár.

Die faustsche Motivik fusioniert mit der scharfen Rhythmik des Diabolischen und dem rhythmisch-harmonisch-melodischen Charakter der beiden neuen thematischen Motive: MM1 (1. thematisches Motiv des *Mephisto* Teils) und *MMalédiction* (aus seinem Klavierkonzert variiert übernommen und als *Malédiction* benannt), die zuerst ironisiert, später aber geradezu entstellt werden. Durch diesen Vorgang zeigt Liszt im dramaturgischen und rhetorischen Kontext, dass Mephisto selbst die Zerstörung ist, der unfähig ist zu schöpfen, und allein dazu im Stande ist, das Vorhandene ins Böse umzuwandeln. Er selbst *existiert nicht* als Entität, oder als selbstständige Kraft, sondern kann sich nur im Kontext identifizieren, in Bezug auf eine *wertliche* Existenz. Aus diesem „programmatischen“ Grund distanziert sich Liszt in einigen Segmenten des Werks völlig bewusst von den gewöhnlichen Gesetzmäßigkeiten des tonal-funktionalen, und kreierte mangels jedwelchen tonalen Zentrum eine Atmosphäre des Unschlüssigen, der „Zerstreuung“, des Chaos.

Die musikalischen Charakteristika des *Mephistophelischen* im 3. Teil der *Faust Symphonie*

Ein bedeutender Unterschied zwischen dem 1. und 3. Teil der Faust Symphonie zeigt sich in der Einführung des Mephisto-Teils: die ersten 53 Takte sind im 1. Teil nicht vorhanden. Dieser Abschnitt hat die *programmatische Funktion* die *Umstände* zu zeigen, in denen der *faustsche* Charakter wieder erscheinen wird. Wir versuchen die musikalischen Elemente zu ertappen, die zur Konfiguration dieses musikalischen „*Umfelds*“ beitragen, das von der Präsenz des Diabolischen dominiert wird. Demnächst werden einige der multiplen komponistischen Verfahren aufgezählt und veranschaulicht (die Ausarbeitung und Erweiterung der Beethovenschen und besonders der Berliozers Tendenzen), durch denen der Komponist den schädigenden, destruktiven und spöttischen („auslach“⁸-) Effekt, der dem Mephistophelischen so charakteristisch ist, veranschaulichen, illustrieren und metaphorisieren möchte:

⁷ Molnár, Antal, *Romantikus zeneszerzők [Romantische Komponisten]*, Magvető Verlag, Budapest, 1980, S. 137.

⁸ Begriff aus dem Kontext der ästhetisch-rhetorischen Analyse des Ästheten István Angi übernommen (Angi, István, *Prelegeri de estetică muzicală [Musikästhetische Vorlesungen]*, Band I., Tom.2, Kapitel: *Râsul și metaforizarea lui muzicală [Das Lachen und seine musikalische Metaphorisierung]*, Verlag der Universität Oradea, 2004, S. 392.)

- der Gebrauch bestimmter Artikulations-, Interpretations- und agogischen Techniken wie z. B.: *pizzicato* (auf einem Ton, oder auf einem ganzen Akkord); starke Akzente (*sf.*); *staccato* und *staccatissimo*; *marcato*, *martellato*, *spiccato* (*sautillé*); Vorschläge und Anschläge (die aus wenigen oder mehreren Sechzehntelnoten und Zweiunddreißigstelnoten bestehen) als *Interjektionen*; Triller und andere „Verzierungstechniken“, *Détaché*-Spiel, *sul ponticello*-Spiel; *tremolo*; *glissando*; *arpeggiando*
- die kontinuierliche Rhythmisierungstendenz und der repetitive Gebrauch der Töne mit kurzen Notenwerten
- das rasche *Tempo* (fast gänzlich im *Allegro*)
- frequente und unerwartete Dynamikwechsel
- der *Scherzo* Charakter
- die Tempoangaben mit programmatischem Aspekt: *allegro*, *vivace*, *stringendo*
- Angaben der Interpretationsart: *marcato*, *rinforzando*, *marcato e scherzando*, *giocoso*, *ardito*, *con fuoco*, *impetuoso*, *agitato*, ***violente***, ***ironico***
- die Fugatechnik (in ihrem ursprünglichen rhetorischen Sinn: Laufen, Flucht, Verfolgung)
- die Segmentierung, die Zerstückeltheit der thematischen Motive und der Gebrauch des plötzlichen ***Abbruchs*** der harmonisch-melodischen Textur, durch ***Pausen***
- unaufgelöste, dissonante Anpralle
- die Technik der rhythmisch-melodischen Sequenzierung (mit Steigerungsfunktion)
- der Gebrauch von intervallischen Dissonanzen an betonten Stellen (einschließlich der programmatische Aspekt des *Diabolus* Intervalls, oder der verminderte Septakkord)
- das Vorhandensein von syntaktischen Brüchen im Laufe des musikalischen Kontexts
- die beabsichtigte Tendenz zu Atonalität (Afunktionalität) im Rahmen des romantischen Tonal-funktionalen
- der Gebrauch der raschen Alternanz verschiedener Register (oft sind es z. B. unerwartete Sprünge aus dem tiefen in das hohe Register)
- der Gebrauch einer schrillen Klangfarbe (*Piccolo*, das hohe Register der Holzblasinstrumente und der Geige)
- Erodierung der Töne der thematischen Motive durch das chromatische Umkreisen der melodietragenden Töne.
- das Vorhandensein eines breiten Spektrums an Schlaginstrumenten (Becken, Triangel, Pauken), und der Gebrauch der Streichinstrumente oder Blasinstrumente mit Schlaginstrument-funktion (durch schnelle Tonwiederholungen)

DIE LISZTSCHES IRONIE IN DER SCHILDERUNG DES MEPHISTOPHELISCHEN...

Betrachten wir nun als Beispiel für einige der aufgezählten Techniken die ersten sechs Takte des dritten Teils:

Beispiel Nr. 1

Teil 3 (Mephistopheles) – Takt 1-6 (Ed. Eulenburg)

Die Tempoangabe an sich sagt schon die Ironie voraus, mit der das dargelegte Material aufgearbeitet wird. Das musikalische Material beginnt im tiefen Register des Orchesters (vom *kontra H* Ton der Kontrabässe, der von den Violoncelli im Oktavenabstand verdoppelt wird) mit dem Umkreisen des musikalischen Symbols des *diabolus in musica* durch ein chromatisches Glissando, dem eine vertikalisierte Variante des Symbols in Form eines verminderten Akkords folgt. Diesem Intervall begegnen wir in den Schlüssel-Momenten der lisztschen Werke, wenn der Komponist die ästhetische Werte des *Infernal* und des *Diabolischen* mit ihren Begleitgefühlen des Abstoßes, Abschreckens, der Angst und des Entsetzens einführen möchte. Ein Beispiel dazu wäre der Anfang des Werks *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata*, wo die lisztsche Vision der Hölle mit einer Folge von fallenden übermäßigen Quartan beginnt:

Beispiel Nr. 2

Andante maestoso

Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata – Takt 1-2

Ähnlich wie der Anfang des Mephisto Teils, beginnt auch das symphonische Werk *Zweiter Mephisto-Walzer* mit den gleichen Intervallen, die zusammen mit dem Tanzrhythmus als *musikalische Metaphern* des diabolischen Lachens erscheinen:

Beispiel Nr. 3

Allegro vivace. M. ♩ = 92

Zweiter Mephisto-Walzer – Takt 1-7

Die übermäßige Quarte ist der Schlüsselintervall am Anfang des Klavierwerks *Unstern*, die sowohl auf senkrechter als auch auf waagerechter Ebene erscheint und dadurch den rhetorischen Programmtitel *Unstern. Sinistre. Disastro* und das Gefühl von Angst und Verzweiflung hervorhebt:

Beispiel Nr. 4

Lento M. M. ♩ = 48

Unstern – Takt 1-15

Der gleiche *diabolus* steht auch an der Basis der harmonischen Pol↔Gegenpol Beziehung, eine harmonische Verkettung, die besonders von der Musik des 20. Jahrhunderts ausgenutzt wird (eine fundamentale Stileme z. B. im Werk von Bartók). Bei Liszt erscheint es an vielen Stellen mit akzentuierten programmatischen Konnotationen. Beispiele sind zu finden in Werken wie: *H-moll Sonate*, *Après une lecture du Dante*, *Le mal du pays*, usw. Als Beispiel hierfür ein Fragment aus dem Werk *Malédiction* für Klavier und Streichorchester, wo die genannte Verkettung den programmatischen Aspekt des Titels darstellt (ein Begriff, den der Komponist über diese Akkordalternanz in die Partitur markiert hat):

Beispiel Nr. 5

The image shows a musical score for Liszt's 'Malédiction'. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a bass line and a treble line. The tempo is marked 'con furore' and 'sotto voce'. The score includes dynamic markings like 's', 'mf', and 'sf'. Above the score, the text 'Pol ↔ Gegenpol Relation' is written in red. Below the score, several chord pairs are annotated in red: 'F Dur ↔ H Dur', 'H Dur ↔ F Dur', 'H Dur ↔ F Dur', 'H Dur ↔ F Dur', 'F Dur ↔ H Dur', 'H Dur ↔ F Dur', and 'F Dur ↔ H Dur'. These annotations illustrate the alternating relationship between the dominant (F) and the diminished fifth (H) chords.

Malédiction, für Klavier und Orchester – Takt 7-10

Die verminderte Quinte ist das charakteristische Intervall des *verminderten Septakkords*. Dieser ist seit der musikalischen Barockzeit bekannt, wird aber mit einer Vielzahl von Funktionen in den Harmonien der Romantik verwendet. Dieser Akkord installiert sich nach dem *Auftakt* des einführenden Teils von *Mephisto*, und ist bis zum Ende des Abschnitts dominant, wodurch eine tonale Instabilität generiert wird. „Kein Wunder, dass die Romantiker an diesem Akkord hängen. Er ist so unglaublich nützlich in allen zweideutigen Situationen, wie z. B. das unschlüssige Herumschlendern (was wäre Tschaikowsky ohne diesen Akkord?), oder das laute Durcheinander (was wäre Liszt ohne ihn?), oder die plötzlich ausbrechende dramatische Unsicherheit, wie im *Carmen*. Unsicherheit. Spannung. Zweideutigkeit“⁹ – sagt Leonard Bernstein zur Rolle dieses Akkords.

Das erste thematische Motiv (MM1) des Einführungsteils – als einziges „neues“ musikalisches Material des Teils – beruht auf die Sequenzierung einer rhythmisch-melodischen Zelle mit chromatisch fallendem Profil. Es erscheint im hohen Register der Flöten, begleitet vom Pizzicato und Staccato der Holzblasinstrumente und der Streichinstrumente (das Zitat ist ein Auszug der Holzblasinstrumente):

⁹ Bernstein, Leonard, *A megválaszolatlan kérdés – Hat előadás a Harvard Egyetemen [Die unbeantwortete Frage – 6 Vorträge an der Harvard Universität]*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, S. 213-215.

Beispiel Nr. 6

MM1

Fl. *ma marc.*

Hob.

Klar. (C) *ma marc.*

Fag. *ma marc.*

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 11-14 – MM1

Der „Auslachcharakter“ des Motivs geht aus jeder seiner Erscheinungen hervor. Im Verarbeitungssegment der Takte 38-47 wird das rhythmisch-melodische Motiv in die Reihe einer auf Terzrelationen basierenden Akkordkette eingeführt. Die Influenz der chromatischen Zellen (als *Onomatopoesen* des *mephistophelischen* Lachens), bzw. des raschen *Glissando* (auch mit onomatopoetischer Funktion) des Piccolo und der Flöten, wird immer kräftiger, und zerstückelt dadurch den harmonischen Kontext. Die Reihe der Terzrelationen wird fortgesetzt, bis sie sich auf dem verminderten Akkord „kadenziert“:

Beispiel Nr. 7

Ob. *p* kl. Fl. *m. g.*

Clar. *p*

Fag. *p*

Str.

Des Dur B Dur G Dur Es Dur C Dur A Dur

Kleinterzrelationen Großterzrelationen Kleinterzrelationen

Str.

F Dur D Dur H Dur

vermindertes Septakkord auf h (3. Umkehrung)

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 38-41 und 44-47 – Transkription für Klavier von August Stradal (Ed. Schubert)

DIE LISZTSCHES IRONIE IN DER SCHILDERUNG DES MEPHISTOPHELISCHEN...

Außer dem MM1 gibt es ein einziges thematisches Motiv, das unbekanntes Material im Kontext der ersten beiden Teile bringt. Aber dieses Motiv ist die variiert-ausgearbeitete Übernahme des thematischen Motivs des im Jahre 1833 komponierten Konzerts für Klavier und Orchester *Malédiction* [Der Fluch]. Der Musikologe Constantin Floros meint, dass Liszt die „Elemente aus dem Konzertsatz *Malédiction* in die Faust-Symphonie gerade ihrer *Semantik* wegen aufnahm.“¹⁰ Dieses Motiv der Hochmut, des Stolzes, „des Fluchs“ erscheint zweimal in den Takten 188-212, wobei aus programmatischen Gründen auch die metamorphosierte MF2 (das Fugathema) eingebettet wird:

Beispiel Nr. 8

M Malédiction Il tempo un poco moderato.

in c-Moll: I V I VI
 in Es-Dur: VI
 in c-Moll: III V_{3#} V_{3b} I_{3#} I_{3b}
 V I
 IV (übermäßiger Terzquartakkord) V

übermäßiger Terzquartakkord

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 188-195 – *MMalédiction* (Stradal)

¹⁰ Floros, Constantin, *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt* in *Musik-Konzepte 12 – Franz Liszt* (Koord. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), Johannesdruck Hans Pribil, K G, München, 1980, S. 84.

Die unterschiedlichen Varianten des *MMalédiction* erscheinen im 3. Teil der Symphonie, beginnend mit den Takten 47, 188, 205, 346, 442, 608, 646, 655. Die Charakteristika bleiben in beinahe allen thematischen Erscheinungen die spezifische rhythmische Formel (halbe Note/ punktierte halbe Note/ ganze Note und zwei Achtel in *Staccato*, gefolgt von *Abruptio*), das Vorhandensein des übermäßigen Terzquartakkords (als mephistophelisches „Leit-akkord“) oder die harmonischen Brüche.

Die Verwandlungen der faustschen thematischen Motive

Nach den einführenden 53 Takten, die den ironischen und spöttischen Charakter des Mephistophelischen präsentiert haben, beginnt im 54. Takt die metamorphosierte und karikierte Übernahme des musikalischen Materials aus dem 1. Teil der Symphonie. Demnächst werden einige transformierte Varianten der thematischen *Faustmotive* (MF1, MF2, MF4 und MF6), die im 3. Teil erscheinen, präsentiert:

A. Das erste thematische Motiv (**MF1**) erscheint in mehreren Situationen des „Auslachens“. Die „leichteste“ Verzerrung erscheint ab dem 53. Takt (bzw. Takt 432). Um die spielerische, lustige (*scherzando*) Karikierung des *faustschen* Zweifels (der Charakter des Motivs im 1. Teil), sowie das diabolische Lachen zu präsentieren, greift Liszt zuerst zu den Vorschlägen des Fagotts und der Oboe, sowie zu den raschen Umkreisungen (chromatische *Glissandos*) der melodietragenden Töne bei der Violen zu.

Beispiel Nr. 9

The image shows a musical score for measures 53-58 of Part 3 (Mephistopheles). The score is for Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Horn (Hob.), Trumpet (Br.), and Violin (Vcll.). The tempo is 'Sempre allegro' and the mood is '1. Solo'. The music is marked 'MF1m' and 'scherzando'. Red boxes highlight the original motif in the Clarinet and Bassoon parts, and green circles highlight the transformed motif in the Horn and Violin parts.

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 53-58 – MF1 metamorphosiert

Der spielerische Charakter der Präsentation von MF1 wird immer ironischer und sarkastischer. Die *scherzando* Vorschläge werden zur Metapher des diabolischen Lachens. Die Folge der sechs Takte langen Trillerpassage wird zerfetzt, und löst sich im ursprünglichen Charakter des *faustschen* Motivs auf. Die Rhythmik des MF1 verschwindet, es bleibt nur der harmonische Aspekt (die übermäßige Akkordreihen in Form von Trillern, die von den Streich und Holzblasinstrumenten ausgeführt wird):

DIE LISZTSCHES IRONIE IN DER SCHILDERUNG DES MEPHISTOPHELISCHEN...

Beispiel Nr. 10

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 173-178 (Klavier-Version - Stradal), bzw. Takt 181-183 (Orchester-Version)

Die letzte wichtige Metapher des Motivs erscheint im Takt 620 (bzw. sehr ähnlich im Takt 331). Der Charakter von Unsicherheit (in den früheren Versionen dargestellt von den gebrochenen übermäßigen Akkorden) verschwindet. MF1 erscheint als ein tonales Motiv, ihre 12 Töne umkreisen

arpeggiert die verschiedenen Umkehrungen des *cis-Moll* Akkords in der solistischen Interpretation der Virole (übernommen vom Violoncello). Im Hintergrund ertönt der gleiche Akkord, vom gestopften Hörnerquartett getragen. Die Ruhe, das Gleichgewicht und die Gelassenheit des faustschen Motivs erscheinen beinahe unreal in einem Kontext, der von den Werten des Bösen und des *Niederträchtigen* dominiert ist. Die vernichtende Wut des *Mephistophelischen* bricht nach einer kurzen Pause aus, und zerstört mit einem Schlag (mit einem einzigen Akkord) das kurze Motiv MF1. Das orchestrale *Tutti* (zusammen mit den Blechbläsern und der Pauke) verlegt den beinahe solistischen Kammercharakter, das *Fortissimo* in ein *Pianissimo*, das *Marcato* und *Martellato* Spiel in ein Pizzicato usw. Das bedeutendste Antitheton ist die Nebeneinanderstellung zweier entfernter Akkorde: das *cis-Moll* mit dem *C-Dur* (im Sekundakkord):

Beispiel Nr. 11

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 620-625

B. Das wichtigste thematische Motiv des Teils (aus Sicht der thematischen Umwandlung) ist **MF2** (das 2. thematische Motiv aus dem *Faust* Teil), das in Fusion mit dem Mephistophelischen ironisierend, zerstückelt, zerfetzt wird. Die vielen rhythmischen, harmonischen, klangfarblichen und dynamischen Metamorphosen führen zu einem Fugato-Thema. Die Charakteristik des Motivs ist der fallende Septimensprung am Anfang des Motivs. Durch die Verminderung und Vergrößerung des Intervalls nutzt Liszt die Harmonisierungsmodalitäten aus. Am Anfang des ersten Teils (Takte 4-5)

greift Liszt zu übermäßigen Akkorden zu. In den Takten 179-181 des 1. Teils wird das Motiv in einer Dur (*E-Dur*) Tonart präsentiert, mit einem prägnanten verminderten Septakkord – als erhobene vierte Stufe des Akkords ($I \rightarrow IV^{2\#} \rightarrow V^7$). Im zweiten Teil (Takte 111-113) erhält das Thema durch die Harmonisierung in Moll (*c-Moll*) einen lyrischen Charakter, wobei die Eigenart des Akkords auf der IV erhobenen Stufe erhalten bleibt – diesmal in Form eines übermäßigen Quintsextakkords. Im dritten Teil fährt Liszt mit der Harmonisierung des MF2 fort. Die harmonischen Techniken vermeiden in den meisten Erscheinungen des Motivs die funktionalen Harmonisierungen. Im Einführungsteil (Takte 29-35) erscheint das MF2 *unisono*, „trocken“ (vom harmonischen Kontext entblößt) über der Pedale (Orgelpunkt) des Tons *Cis*. Das Fehlen eines harmonischen Fonds, sowie das intervallische Aufeinanderprallen des Motivs und der repetitiven Pedale drücken den Spott des Bösen dem Zögern des *Faustschen* gegenüber aus:

Beispiel Nr. 12

1. Fag. *MF2m* *a 2* *mf* *more e scherzando*

1.2. Hrn. (F)

Viol.

fallender Septimensprung (g7)

pizz.

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 21-23 – MF2 metamorphosiert

Ab dem Takt 153 (bzw. 635) erscheint das Motiv beinahe identisch (jedoch ohne Pedale), mit der typisch lisztschen Technik der Verkleinerung der Intervalle. Das wird zum Material einer motivischen Ausführung:

Beispiel Nr. 13

Kopf MF2

g7

k7

g6

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 635-637 – MF2m – mit verkleinerten Intervallen

In der Ausführungsreihe erhält das MF2 den prägnanten Charakter des eigentlichen Themas, und wird aus Sicht der Form zu einer musikalischen Periode. Die Verarbeitung als *Fugato*-Thema erscheint auch diesmal mit einem programmatischen Charakter. Der Komponist möchte durch die Einführung der *Fugato*-Form (genauer gesagt der unbeeendeten *Fuge*) den Wunsch nach Flucht vor dem negativen Einfluss des *Mephistophelischen* veranschaulichen.

Beispiel Nr. 14

Den Fugensatz in allen Streichinstrumenten sehr scharf markiert und abgestoßen.

The image shows three systems of musical notation. The first system is for Violin 2 (Viol. 2.), featuring a red box around the first measure, labeled 'MF2m' and 'Fugato-Thema'. Above this measure are the markings 'molto marc.' and 'arco'. The second system shows Brass (Br.) with the marking 'f molto marcato'. The third system shows Violin 1 (Viol.) with 'arco' and 'f molto marc.' markings. The score is in 2/4 time and G minor.

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 212-226 - MF2 metamorphosiert in ein *Fugato*-Thema

Erstens kann der (im romantischen Kontext) ungewöhnliche Charakter des Fugen-Themas bemerkt werden. Die Akzentverschiebungen sind die erste Charakteristik, die das gewöhnliche rhythmische Pulsieren untergraben (durch die ungewöhnliche Achtelnotenpaarung, die den natürlichen metrischen Akzent überschreibt). Zweitens können die Reihen der großen Sprünge (g7, k7, 7–, g6, k6, 5+, r5, 5–, 4+) beobachtet werden, die auch in der polyphonischen Verarbeitung maximal ausgenutzt werden, und die den Tonalitäts-sinn teilweise zerstören, und nur ein *vages g-Moll* erscheinen lassen. In den thematischen Verarbeitungen können die frequente Verwendung des verminderten und übermäßigen Akkords, sowie die aus der Überlagerung der Fugenstimmen entstehenden harmonischen Strukturen (deren tonale Platzierung oft unmöglich scheint) beobachtet werden. Trotz der häufigen dissonanten Aufprällen und der Verwendung von akkordischen Strukturen mit unaufgelösten Tönen, können

die tonalen Grundtöne, in denen die Themen erscheinen, nachgespürt werden: *g-Moll*, *d-Moll*, *B-Dur*, bzw. harmonische (chromatische) Sequenzen der Episoden.

MF2 erscheint im *Mephisto* Teil in mehreren harmonisierten Varianten. Liszt versucht in der Skizzierung des Faustschen, das unter dem Einfluss des „zerstörenden Geistes“ steht, die Stabilität der Tonalität aufzuheben. Die erste Harmonisierung erscheint erst ab dem 95. Takt, wo das von den Violoncelli und Kontrabässen gespielte Motiv im tonalen Rahmen vom *e-Moll* erscheint. Trotz des tonalen Aspekts erscheint die I. Stufe nicht. Untergraben wird die tonale Basis schon in der ersten tonalen Relation: die plagale Aneinanderreihung der Stufen $V^7 \rightarrow IV^6$, gefolgt von dem Akkord der Stufe VII^7 mit einer diatonischen Verzögerung im Bass, und einer chromatischen in der oberen Stimme (die Erscheinung des Akkords vor der Auflösung der Verzögerung lässt diesen als Neapolitanischen Sextakkord erscheinen).

Beispiel Nr. 15

mit NS-Charakter

p MF2 Celli. C. B.

in e-Moll: V^7 IV^6 $VII^{2\# - 3}$ V^7 varierte Wiederholung

plagale Akkordverbindung (enharmonisch f = eis)

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 95-98 – die Harmonisierung von MF2

Klingt das vorherige Beispiel (trotz der atypischen Relationen, dank der Verzögerungen und der Aufeinanderfolgenden Stufen $V \rightarrow IV$) funktional, so erscheint im Takt 389 das MF2 in einem „post“-romantischen harmonischen Kontext. Es kann ein musikalischer Diskurs bemerkt werden, der an der Grenze der Tonalität steht. Die Harmonisierung des Motivs beginnt auf der Quintsextakkord-Dominante zu *cis-Moll*, gefolgt von einer *harmonischen Übergansformation*, die sich aus der fallenden chromatischen Linie der höchsten und tiefsten Stimme ergibt, ein Akkord, der beinahe die Funktion der IV. Stufe mit einer *ajoutée*-Duodezime (die plagale Relation $V \rightarrow IV$) erhält. Der Takt 390 bringt einen übermäßigen Terzquartakkord (zu einem eventuellen *fis-Moll*), der durch die Erhöhung des *gis* Tons zu *a* den Aspekt eines übermäßigen Quintsextakkords (ebenfalls zu *fis-Moll*) erhält. Mithilfe einer enharmonischen Modulation wird er zu einem Dominantseptakkord (zu einem eventuellen *G-Dur*), und die Alteration des *a* zu *a_{is}* führt zu einer alterierten Dominante mit erhöhter Quinte (ebenfalls zu *G-Dur*), die von einer chromatischen Modulation *dis-fis-a-h*, also der Quintsextakkord-Dominante zu *e-Moll* weitergeführt wird.

Der in diesem destabilisierenden harmonischen Kontext verwendete Vorgang wird mit den Ausgangspunkten *e-Moll*, *g-Moll* noch zweimal wiederholt (von kleiner Terz zu kleiner Terz). Die harmonischen Sequenzen werden mit anderen Typen von chromatischen Sequenzen fortgesetzt, die weiterhin die Funktionalität des tonalen Systems vernachlässigen.

Beispiel Nr. 16

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is marked 'un poco stringendo' and 'Kopf MF2'. The score is in G major (one sharp). The piano part consists of chords, and the vocal line has a melodic line. Red annotations and arrows explain the harmonic progression: a plagal connection from V5 (cis-Moll) to IV4 (Übergangskorde), followed by an augmented triad (überm. Terzquartakk. für fis-Moll) and an augmented sixth chord (übermäßige Quintsextakk.). A chromatic modulation is shown as D -> Alteration (Enharmonik). The score is divided into three systems, with the third system showing 'chromatische Harmoniesequenzen'.

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 389-397 – die Harmonisierung von MF2

In der letzten Erscheinung des Motivs, hat das MF2 einen sieghaften Charakter. Zwar hat der Einfluss des *Mephistophelischen* die Motive, die die unterschiedlichen Aspekte des *Faustschen* darstellen „gequält“, deformiert, trotzdem erscheint vor dem Ende des Teils das gloriose MF2 in einem Marsch-Rhythmus (ab Takt 592). Aus Sicht der Harmonie können die akkordischen Aneinanderreihungen, die auf große Terze basieren, beobachtet werden:

Beispiel Nr. 17

Allegro non troppo, ma deciso assai.

in G: $G \xleftrightarrow{\text{Terz-}} H \xleftrightarrow{\text{relation}} G$
Dur Dur Dur

identische Wiederholung

in G: $\#IV^{7b}$ VII^{3b} I^6
(enharmonisch ges = fis)

in B: $bIV^{2\sharp}$ I^6 IV^{5b} IV^{5b} I^6 IV^{5b}
(enharmonisch cis = des) Harmonie-sequenz (enharmonisch fis = ges)

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 592-595 – MF2 - Marsch

C. Das **MF4** (ursprünglich in einem *Allegro agitato ed appassionato assai*) erscheint im Kontext des 3. Teils in mehreren Varianten. Das Motiv, das im 65. Takt präsentiert wurde, erleidet mehrere Veränderungen. Die Auffallendste ist die Verwandlung des Charakters durch die Rhythmisierung des gesamten Motivs, ihre Segmentierung durch mehrfache kurze Pausen, die Karikierung der Melodie durch *Glissandos* und *Pizzicatos* und Vorschläge, bzw. eine Orchestrierung, die auf die Alternanz der Streichinstrumente und der Holzblasinstrumente basiert. Nach der Präsentation des Themas bearbeitet Liszt den Themenkopf mit einer umfassender harmonischer Steigerung und Sequenzierung.

Die anderen Erscheinungsformen des Motivs – ab den Takten 107, 331, 451, 459 und 617 zeigen eine klare Ähnlichkeit zur ersten Präsentation in diesem Teil. Als Beispiel dafür die 1. Phrase des verwandelten Themas:

Beispiel Nr. 18

MF4m Allegro vivace

Viol.

Br.

Vcll.

Viol.

Br.

Vcll.

K.-B.

pizz. *arco*

pizz. *arco*

pizz. *arco*

p

Teil 3 (*Mephistopheles*) – Takt 64-68 – MF4 metamorphosiert

D. Das *Grandioso* Thema (**MF6**) erscheint in mehreren Erscheinungsformen. Das ursprüngliche Motiv, mit edlem und grandiosem Charakter wird in diesem Teil der Symphonie zu einem „Grinsen“ der Streichinstrumente und der Holzblasinstrumente (Segmentiert von den Achteln der Pauke). Ab dem 362. Takt kann (ähnlich wie auch im 1. Teil) die kontinuierliche Tendenz zur Entfaltung des Motivs bemerkt werden (besonders durch den Themenkopf). Gegen Ende des 3. Teils erscheint das *Gretchen*-Thema (aus der zweiten Beendungsvariante), das die Präsenz des Mephistophelischen „vertreibt“. Daher werden die faustschen Motive wieder „besänftigt“. Die letzte Erscheinung des MF6 ist regelrecht spielerisch. Die musikalische Umschreibung der Töne durch *staccato* Mordente erscheint diesmal in dem hohen Register der Piccoli, der Querflöten, der Oboen und der Klarinetten, die von der abgeschärften Harmonie „getragen“ werden und in dem Piano der Holzblasinstrumente und der Streichinstrumente (*versus Tutti*

der Blechblasinstrumente in *ff*). Als instrumentales Effekt gibt Liszt auch den Triller der Triangel dazu. Die letzten Takte (der ersten Beendungsvariante) präsentieren das *grandioso* MF6 Motiv, das in ihrer ursprünglichen Form wiedererscheint, und in einem apothetischen *fff* kulminiert. Sehen wir uns die erste (entstellte) Variante des Motivs an (Takte 301-308):

Beispiel Nr. 19

Teil 3 (Mephistopheles) – Takt 301-308 – MF6 metamorphosiert

Romantische und „post“-romantische Techniken (Stilemen) im Rahmen des romantischen Tonalen – Zusammenfassung des harmonischen Rahmens des *Mephisto*-Teils

Liszt gelangt zu den Charakteristiken, Verfahren, Stilemen und Techniken der Postromantik durch die musikalische Ausarbeitung des Mephistophelischen, des Entstellungscharakters. Die „Unordnung“ und gewollte tonal-harmonische Instabilität benötigt die Verwendung neuer Techniken, die die kategorische Distanzierung von den klassischen tonalen Gesetzen und Relationen der Harmonie ermöglichen. Diese Distanzierung ist bei Liszt im komponistischen Kontext der 1850-1860-er Jahre noch nicht endgültig. Liszt greift zu dieser gewollten Unordnung nur in bestimmten kontextuellen Segmenten zu, in denen dieser von dem *programmatischen Charakter verlangt* wird. Diese Segmente werden in den tonalen Rahmen eingesetzt. Das sind die Momente,

wo die Tendenz zur Überholung der Charakteristiken der romantischen Musik erappt werden muss, um die Wege zur Spätromantik, sogar zu einer Post-Romantik zu erforschen. Die Tonalität wird mit verschiedenen Gesten durchtränkt, die nichts mit der Tonalität zu tun haben, wie z. B. einige plagale harmonische Relationen, Terzrelationen, Pol-Gegenpol Relationen, chromatische harmonische Sequenzen usw., durch die Liszt eine tonale Unsicherheit, eine Aufhebung der Tonalität generiert. Die musikalische Erfassung dieses *Mephistophelischen* bringt Liszt dazu, sich in den letzten Jahren seinem Schüler August Stradal folgendermaßen zu äußern: „Ich hätte eben keine *Faust-Symphonie*, sondern bloß die *Dante-Symphonie* schreiben sollen. Man traut darum meinen klerikalen Anschauungen nicht. Und doch führen Dantes *Divina Commedia* und Goethes *Faust* auf verschiedenen Pfaden zuletzt zu den gleichen himmlischen Höhen.“¹¹

Sehen wir zum Schluss einige rhetorisch-musikalische lisztsche Verfahren, die im 3. Teil der *Faust Symphonie* vorhanden sind und die die tonale Kohärenz schwächen, sich von dem gewöhnlichen harmonischen Rahmen zu lösen versuchen, oder Ambiguität generieren (Verfahren, die im analytischen Teil schon exemplifiziert worden sind):

- die frequente Verwendung von akkordfremden Tönen, von suspendierten Tönen, von ajoutée-Tönen, von terzelliptischen Akkorden.
- die Verwendung der einfachen/doppelten Pedale im chromatischen harmonischen Kontext
- die reichliche Verwendung der diatonischen, chromatischen Verzögerungen, der Übergangstöne, der Wechseltöne, inklusiv in der tiefen Stimme (die Figurationen des Bass)
- die tonale Instabilität zu Beginn und am Ende der morfo-syntaktischen Einheiten
- die chromatisch-harmonischen Sequenzen – das Platzen des tonalen Kontexts, Möglichkeiten von Modulation in entfernte Tonalitäten
- stark chromatisierte (alterierte) akkordische Strukturen oder Intervalle an betonten Stellen, um die Rolle der verschiedenen Stufen (Funktionen) im Rahmen des tonalen Systems abzuschwächen
- dominantisierte Akkordreihen ohne Auflösung
- harmonische Sequenzen von verminderten Septakkorden – durch das Platzen des tonalen Kontexts kann der Akkord praktisch eine Kadenz in jedwelcher gewünschten Tonalität vorbereiten (eine Kadenzierung die oft unfinalisiert bleibt)

¹¹ Stradal, August, *Erinnerungen an Franz Liszt (Amintiri de Franz Liszt)*, Bern, 1929; zitiert nach Rehberg, Paula – Nestler, Gerhard, *Liszt*, 1961, S. 422.

- die Frequenz der übermäßigen Akkorde (oder der Aneinanderreihung von übermäßigen Akkorden) – das Gefühl von Unentschlossenheit, von tonalem Schweben, das gleichzeitig eine Modulationsmöglichkeit ist
- die Präsenz von akkordischen Mixturen
- die harmonischen Terzrelationen
- die Aneinanderreihung einiger Akkorde, ohne syntaktische Konnexion
- tonale Sprünge in entfernte Tonalitäten
- unisono Passagen in einem harmonischen Kontext, die die Eliminierung der tonalen Gravitation des vorherigen Segments zum Ziel haben
- die Vertikalisierung einiger horizontalen melodischen Segmente
- die Verwendung modaler Relationen, die Verwendung plagaler Aneinanderreihungen (besonders Stufe V → Stufe IV)
- Neigung zur Verwendung des übermäßigen Terzquartakkords (oder der übermäßigen Quintsexta, der übermäßigen Sexte¹²) – als Element im Rahmen der Dominantisierung, oder als selbststehendes Akkord, unaufgelöst als harmonisches *Symbol* des Mephisto (neben dem verminderten Akkord)

„Die ursprüngliche Charakteristik der Musik ist gerade ihr metaphorischer Sinn“¹³ - stellt der Ästhet Angi István fest. Ist diese Idee allgemein in der Diskursrhetorik gültig, so erscheint sie betont im Falle der *Programmsymphonie Faust*. Während der Analyse der drei Teile konnte man die Multidimensionalität der Metapher beobachten: die Übertragung des programmatischen Charakters und der verschiedenen ästhetischen Werte in die Musik (inklusive mehrerer spezifisch lisztschen interkategorialen Werte), die metamorphosenartige Verwandlung einiger wertlichen Strukturen in andere wertliche und strukturformale Konfigurationen (gezeigt durch die mehrfachen motivisch-thematischen Transformationen), die metaphorische Konnotationen verschiedener harmonischen Strukturen (harmonische Terzrelationen, chromatische Sequenzen, plagale Relationen, die Verwendung von Distanztonleiter, „atonalen“ Relationen, chromatischen harmonischen Strukturen, die aber nicht aufgelöst werden usw.), bis hin zu dem (beinahe gänzlichen) inhaltlichen Transfer des ersten Teils in den struktural-formalen Kontext des 3. Teils. Der lisztsche Metaphorisierungsprozess breitet sich aus und bedient sich auch des klangfarblich-orchestralen, strukturell-formalen, Gattungs- und agonischen Aspekts (inklusive programmatische Angaben zur Interpretierung, zum Tempo, zur Dynamik, manchmal sogar auch zur Intensität usw.).

Aus dem Rumänischen übersetzt von *Csenge Fekete*

¹² sogar in Umkehrungen, wo der Begriff „übermäßige Sexte“ auch nicht mehr zutrifft

¹³ Angi, István, *Un sistem de analiză estetică în muzică* [Ein System von ästhetischer Analyse in der Musik]; in: *Lucrări de muzicologie* [Musikwissenschaftliche Beiträge], Band 7, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima“, Cluj-Napoca, 1971, S. 248-250.

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.
- Bárdos Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* [Franz Liszt, Musiker der Zukunft], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Dahlhaus, Carl, *Liszt's Faust-Symphonie und die Krise der symphonischen Form*, In: *Festschrift Walter Wiora; Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung* (Red. Christoph-Helmut Mahling), Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1979.
- Floros, Constantin, *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt in Musik-Konzepte 12 – Franz Liszt* (Red. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), Johannesdruck Hans Pribil, K G, München, 1980.
- Hahn, Arthur, *Franz Liszt – Faust-Symphonie* (in *Musikführer No. 150*), Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Wien.
- Hamburger Klára, *Liszt Ferenc zenéje* [Die Musik von Franz Liszt], Balassi Verlag, Budapest, 2010.
- Hamburger Klára, *Liszt-kalauz*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986.
- Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, 2005.
- Liszt, Franz, *Válogatott írásai I, II* [Ausgewählte Schriften I, II], Zeneműkiadó, Budapest, 1959.
- Longyear, Rey M. și Konvington, Kate R., *Tonal and Harmonic Structures in Liszt's Faust Symphony*, In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, (Red. Ujfalussy József), nr. 28, Tomus XXVIII, Fasciculi 1-4, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986.
- Moroianu, Mihai, *Marii damnați* [Die großen Verdammten], Editura Muzicală Verlag, Bukarest, 1983.
- Pohl, Richard, *Liszts Faust-Symphonie*, In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, vol.2*, pp.247-320., Leipzig, 188-1884.
- Redepenning, Dorothea, *Franz Liszt – Faust-Symphonie*, Wilhelm-Fink Verlag, München, 1988.
- 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, I: The Virtuoso Years, 1811–1847* (New York and London, 1983); *II: The Weimar Years, 1848–1861* (New York and London, 1989); *III: The Final Years, 1861–1886* (New York, 1996).