

DIE UNTERSUCHUNG DER WERTE *RELIGIOSO* UND *LUGUBRE* IN DEN KLAVIERWERKEN *AUX CYPRÈS* *DE LA VILLA D'ESTE – THRÉNODIE I., II. UND* *SURSUM CORDA* VON FRANZ LISZT

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. The atmosphere of the late works (composed between 1877–1885) changes more and more, the *eroico*, *patetico* and *amoroso* character almost disappears, while the ethical and aesthetic values of *lugubre*, *religioso* and *macabre-obstiné* get emphasized. This paper intends to point upon the first two mentioned values through the analysis of three piano pieces from the cycle *Années de Pèlerinage. Troisième Année*. Liszt finds for his new spiritual experiences new genres, one of which would be the *funeral piece* (such as the two *threnodies* of the cycle). In the composition *Sursum corda*, Liszt tries, probably for the last time, – through the huge *metaphor* of the fight for the birth of the melody – to succeed the ascension. The musical analysis proposes to identify and exemplify a few of lisztian procedures, compositional techniques and means of expression, which – on the one hand – do define the structure, the melodic and harmonic aspects of the musical discourse, and – on the other hand – aim to express feelings, and through these certain aesthetic and ethical values.

Keywords: Franz Liszt, piano works, *Années de Pèlerinage. Troisième Année*, musical analysis, aesthetic values, *lugubre*, *religioso*.

Liszt bleibt bis zu seinen letzten symphonischen und instrumentalen Werken ein programmatischer Komponist. Natürlich, ändert sich aber in der letzten Etappe seines künstlerischen Schaffens sein extramusikaler „Programm“ immer mehr. Der Charakter der späten Klavierwerke (aus den Jahren 1877–1885), ausgedrückt durch die programmatischen Titel und Interpretationsanweisungen, verzichtet beinahe völlig auf den Charakter *eroico*, *patetico* und *amoroso*, und umschreibt eher die ästhetischen Werte (1) *lugubre*, (2) *religioso* und (3) *macabre-obstiné*. Diese Untersuchung widmet sich der ersten beiden Kategorien. Es werden drei Klavierstücke aus dem Zyklus *Années de Pèlerinage. Troisième Année* analysiert. Die musikologische Analyse versucht die Stilfiguren,

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

künstlerischen Ausdrucksformen und komponistischen Techniken aufzuzeigen, die die Struktur, den melodisch-harmonischen und rhythmischen Aspekt der Werke ausdrücken und die – durch den Ausdruck verschiedener Gefühle – zu der Reliefform der genannten ästhetischen Werte führen.

Alan Walker vermerkt, dass das Jahr 1877 – das Jahr des Komponierens der Werke *Aux cyprès de la Villa 125 d'Este*, *Thrénodie I., II.* und *Sursum corda* – von Melancholie, Depression, sogar Lethargie und Apathie geprägt ist. Der Musikologe untermauert das mit einem Ausschnitt aus dem Brief von Liszt an Carolyne von Sayn Wittgenstein (vom 15. Juni 1877) in dem er gesteht: „Ohne mich zu beklagen sage ich, ich leide oft am Sein – zwar bin ich körperlich gesund, seelisch jedoch nicht. *Tristis est anima mea!* [lat., *Traurig ist meine Seele!*]“². Die Werke aus dem III. Band des Zyklus *Années de Pèlerinage* deuten auf diese künstlerische Einsamkeit und das Nicht-Verstanden-Sein hin. Diese werden jedoch vom starken religiösen Glauben vom Liszt in den Rahmenstücken des Zyklus (*Angelus! Prière aux anges gardiens* und *Sursum corda*) überschrieben, die mit der Kraft und dem Licht der Transzendenz die Reihe der Threnodien, und Klagen der Trauermarsche umgeben. Bence Szabolcsi behauptet „Liszt hat neue Genres für neue Erfahrungen geschaffen. Ein solches Genre ist das... *Trauerstück*. Liszt nennt das Elegie oder «Threnodie», und dazu gehört z. B. auch *La lugubra gondola*, das eher ein Totenlied ist. Repräsentanten des Genre sind *Historische ungarische Bildnisse*, *Wagner – Venezia*, *Preludio funebre*, *Trübe Wolken* und der *Unstern* sowie auch *Aux cyprès de la Villa d'Este* und *Sunt lacrymae rerum*.“³

Das Werk *Aux cyprès de la Villa d'Este*, *Thrénodie I.* (LW. – A283/2) beginnt mit der Präsentierung eines rhythmisch-melodischen Materials im tiefen Register des Klaviers (Takte 1–3), bestehend aus den Tönen *b* und *fis*. Diese Ostinato-artige Wiederholung der verminderten Quarte imitiert die Monotonie des Glockenklanges, über dem im 4. Takt ein melodisches Motiv (bestehend aus der Verkreuzung der chromatischen Töne *d-es-cis-d*) eingeführt wird. Die Überlappung dieser beiden Ebenen generiert einen instabilen harmonischen Kontext, ohne tonalem Stützpunkt, wodurch die *2b*-Tonartvorzeichnung nicht rechtfertigt wird – ein typisches Verfahren für den Anfang der Klavierwerke der letzten Jahre. Die harmonischen Gebilde in den Takten 4–8 entstehen aus der Vertikalisierung der erwähnten verminderten Quarte mit der harmonischen Vervollständigung der melodischen Linie, geformt durch die Verkreuzung der kleinen Sekunden. Durch diesem Spiel von Akkorden mit mobilem Ton, vermeidet Liszt bewusst die Konturierung eines syntaktisch kohärenten Rahmens:

² Walker, Alan, *Franz Liszt, The Final Years, 1861–1886*, Cornell University Press, New York, 1997, S. 369.

³ Szabolcsi, Bence, *Szabolcsi Bence válogatott írásai* [Ausgewählte Schriften von Szabolcsi Bence], Typotext Kiadó, Budapest, 2003, S. 349.

Der komponistische Erfindungssinn kann in der bemerkenswerten Verbindung der melodischen und harmonischen Ebene bemerkt werden. Die Melodie – weitergeführt durch die Verkreuzung der kleinen Sekunden, sowie gekennzeichnet durch den steigenden Sextensprung am Ende des Motivs (Takte 34–35) und durch ihren steigenden Profil – wird unabgeschlossen, evolutiv, harmonisch gefärbt durch das Nebeneinander von syntaktischen und asyntaktischen (überraschende tonal-harmonische Brüche) akkordischen Relationen. Diese harmonischen Farbtupfer, die durch die mehrfachen gemeinsamen akkordischen Tönen fusionieren, müssen schon „außerhalb“ des funktionalen Systems behandelt werden. Sie zeigen eine lebendige Palette von harmonischen Farben, die einen wahrhaftig impressionistischen Charakter haben. Trotzdem wird die Kohäsion des musikalischen Materials vom „unendlichen“⁴ Charakter des melodischen Profils gesichert, der die *anacolut*-artigen harmonischen Risse überschreibt. Dieses melodische Profil wird von György Súlyom als „Kampf um die Geburt einer «Melodie»“⁵ bezeichnet. Die Takte 41–57 bringen eine betonte Steigerung der Anspannung, durch dem immer nuancierter der Klimax vorbereitet wird. Diese Lösung der steigenden Anspannung wird musikalisch durch folgende Verfahren verzögert: (a) melodische Verzögerungen, Übergangs- oder Wechseltöne, (b) verminderte Akkorde, (c) die Überschreibung des Spannung–Lösung Gesetzes der Harmonie bzw. (4) asyntaktische akkordische Abfolgen. Ein erster Höhepunkt wird im 47. Takt erreicht, auf dem extrem dissonanten Akkord *b-c-es-ges-a*, gespielt in *ff appassionato*, geformt aus der *b*-Pedale und dem verminderten Akkord auf *a* (als eine Antizipierung durch der Stufe VII^{7b} eines vermeintlichen *b-Moll/B-Dur*). Der 48. Takt führt für die erwartete Tonalität sogar die Stufe V⁷ ein, damit Liszt sie mit einem Trugschluss (tonaler Sprung) „löst“: der Klimax ist der *Ges-Dur* Akkord.

Der Anfang der III. Einheit (Takte 63–130) zeigt einen Charakter von Ruhe, Gelassenheit (*piano sotto voce, tranquillo*), und bringt das identische thematische Material der Takte 33–36 in folgender Harmonisierung zurück (rhetorische Stilfigur des *antanaclasis*): der Ausgangsakkord *D-Dur* (Takt 63) wird gefolgt vom geometrischen Akkord (*Omega* Akkord), gebildet aus den Tönen *g-a-cis-es* der Ganztonleiter, danach kommt ein *fis-Moll* Akkord, gefärbt für einen Moment durch den übermäßigen Akkord auf *a*.

⁴ Siehe Frank, Oszkár, *A romantikus zene műhelytitkai – III.* [Die Fachgeheimnisse der romantischen Musik], *Années de pèlerinage*, Akaprint Nyomdaipari Kft., 2004, S. 60.

⁵ Súlyom, György, *Kérdések és válaszok... [Fragen und Antworten...]*, Akkord Kiadó, S. 101.

Beispiel Nr. 4

tranquillo

63

p sotto voce

Duplikation

D-Dur Akkord (1. Umkehrung)

Omega-Akkord

fis-Moll Akkord

übermäßiger Akkord auf a

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I. – Takt 63-67

Durch die Aufarbeitung des Materials, realisiert Liszt eine neue Gradierungswelle. Dabei verwendet er die Sequenzierung des motivischen Kopfes. Indem er den melodisch-harmonischen Kontext immer höher und höher placiert – neben einer steigenden Dynamik, eine gradierte Akzelerierung und eine chromatische melodische Linie des Basses – generiert er aszendente chromatische Mixturen von Dur-Sextakkorden, wobei er wie „gewöhnlich“ auf einem verminderten Akkord kadenziert:

Beispiel Nr. 5

poco a poco accelerando

chromatisch-steigende Sextakkord-Mixturen

poco a poco cresc.

Septimä

Septime

D-Dur Akk. (1. Umk.)

ES-Dur Akk. (1. Umk.)

E-Dur Akk. (1. Umk.)

F-Dur Akk. (1. Umk.)

Fis-Dur Akk. (1. Umk.)

G-Dur Akk. (1. Umk.)

Gis-Dur Akk. (1. Umk.)

vermindert. Akk. auf his

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I. – Takt 79-86

Der zweite Aufarbeitungssegment der III. Einheit ist eine neue Gradierungswelle: diesmal geht er von einem erregten Charakter (*Più agitato*) in *forte* aus. Das thematische Motiv erscheint im tiefen Register des Klaviers, harmonisch gestützt von den arpeggierten Akkordenwellen der rechten Hand. Der *cis* Ton zeigt sich schon im 87. Takt, und erhält die Rolle einer harmonischen Pedale, die mit einer erhöhten Intensität den immer komplexer und dissonanter werdenden harmonischen Kontext der Takte 95–115 fundamementiert. Liszt ändert diese Pedale selbst bei der Entstehung einer Reihe extrem starker Dissonanzen nicht. Das thematische Motiv erscheint in den Takten 87–94 zweimal: (1) romantisch harmonisiert im Kontext der Tonalität *fis-Moll*, durch die Aufeinanderfolge der Stufen $I^6_4 - VI^{7(M)} - \#IV^7$ (Akkord mit übermäßiger Sexte⁶) – I^6_4 ; (2) im Kontext des übermäßigen Akkords gebaut auf *d*, mit der Dissonanz generiert durch der *cis*-Pedale:

Beispiel Nr. 6

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I. – Takt 87-94

Der Komponist verwendet die extremen Register des Klaviers durch die akkordischen Blöcke, die immer stärker und stärker werden, kulminierend im 107. Takt – durch eine *Hyperbel* – auf einem *fortissimo possibile* (*fff*). Der

⁶ In dieser Umkehrung (*his-d-fis-a*) ist die Bezeichnung übermäßiger Quintsextakkord nicht rechtfertigt.

thematische Motiv der verkreuzten Sekunden (mit Verdoppelung auf Oktave) erscheint wieder auf dem Fond dreier harmonischen Pedalen: der Bas drückt das Gefühl von Schauer durch dem *diabolus* der Töne *cis-g* aus, gespielt in *tremolo*, und der Ton *b/e* infiltriert sich zwischen die Präsentation des thematischen Motivs auf Oktave, wobei er die Harmonie durch einen verminderten Akkord (als Symbol *des Schauerhaften, des Mephistophelischen*) vervollständigt. Das Ergebnis ist ein „roher“, dissonanter harmonischer Kontext:

Beispiel Nr. 7

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is annotated with several red markings: a box labeled 'un poco accel.' above the right-hand staff, a circled 'fff' dynamic marking in the left-hand staff, and a circled 'tremolando' marking in the left-hand staff. Red arrows point from the text 'thematisches Motiv' to specific notes in the right-hand staff. Another red arrow points from 'harm. Ped. (verminderter Akkord)' to a chord in the left-hand staff. The second system continues the musical notation without these annotations.

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I. – Takt 107-115

Die IV. Einheit bringt das harmonisch-melodische Material der Takte 47–62 zurück, gefolgt von einer Reihe harmonischer Schwankungen, markiert von Modulationen, von steigenden harmonischen Relationen von großen Terzen und von Chromatisierungen durch den übermäßigen Akkord. Nach den Fragmenten mit *agitato* und *appassionato* Charakter, erscheint das variierte musikalische Motiv der Takte 132–134 erneut in der ausgewogenen Gestalt der Tonalität *G-Dur*, der zu einer Erfüllung führt (Takte 163–175). Trotzdem hat das Ende der Einheit einen Charakter von *Melancholie* und *Resigniertheit*. Der harmonische Kontext hat als Grundlage (a) die steigende kleine Terzrelation, gebildet aus einem Dur- und einem Mollakkord, (b) plagale Relation der Mollsubdominante → Durtonika (c) ein chromatisch-fallendes, melodisches Profil:

Beispiel Nr. 8

p senza agitazione, e molto legato

$G^6 \xrightarrow{k3\uparrow} b$ $b \rightarrow F^6$ (Moll-SD→T) $F^6 \xrightarrow{k3\uparrow} as$ $as \rightarrow Es^6$ (Moll-SD→T) $Es^6 \xrightarrow{k3\uparrow} fis$

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thérénodie I. – Takt 175-180

Die letzte Einheit (Takte 191–214) wird von einer neuen Sukzession von harmonischen Terzrelationen dominiert, und das Ende (Takte 202–214) von einem melodisch-harmonischem material mit fallendem Profil, charakterisiert von der wiederholten plagalen Relation der Stufen IV^6 [Dursubdominante] → bIV^6 [Mollsubdominante] → I [Tonika]. Die letzten Takte haben einen starken rhetorischen Aspekt: sie deuten durch eine betonte Dominantisierung Richtung Zieltonalität auf die Wiederherstellung des seelischen (und tonalen: *G-Dur*) Gleichgewichts hin:

Beispiel Nr. 9

f *dim.* *mf*

in *G-Dur*: IV^6 (Akk. C (1.Umk.)) bIV^6 (Akk. c (1.Umk.)) I^6 (Akk. G (2.Umk.)) IV^6 bIV^6 I^6 IV^6 bIV^6 I^6 IV^6 bIV^6 I^6 IV^6 VII^4_b V^7 (+ Ped. G) V^7 (+ Ped. G) I

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thérénodie I. – Takt 202-214

Die erste *Threnodie* wird von der musikalischen *Metapher* des Wunsches den Zustand von Bitternis und Einsamkeit zu überwinden dargestellt. Die lisztische Rhetorik greift für den Ausdruck der Trauer und des *lugubre* Charakters zu folgenden Verfahren zurück: (1) Verwendung des übermäßigen (unaufgelösten) Akkords, der eine symbolische Rolle hat, (2) Verdunkelung der Durakkorde durch ihre rasche, unerwartete Verwandlung in Mollakkorde, (3) Verwendung der *unisono*-Fragmente, (5) Dissonantisierung und Aufeinanderprallen der Intervalle, (4) Verwendung der harmonischen Pedale, (6) Einführung von asyntaktischen melodisch-harmonischen Segmenten. Das thematische „unmelodische“ Hauptmotiv (gebildet aus der Verkreuzung von kleinen Sekunden) verwandelt sich trotzdem in ein sangliches Thema, das nach einigen Wellen eine riesige Gradierung schafft und im Kampf um Existenz, Augenblicke der Vollendung, des Gleichgewichts (inklusive auf tonaler Ebene) erreicht.

Im Werk *Aux cyprès de la Villa d'Este, Threnodie II.* (LW. – A283/3), dominiert ähnlich wie in der ersten Wehklage „die Intensität der selbstquälerisch-harten «Suche» [...] Fragen und Suche nach Antworten – aber ihre Momente leben wie auf zwei verschiedenen «Zeitebenen»“⁷. Grundlage des Werkes bilden drei thematische Materialien mit Kontrastcharakter: (a) das TM1 thematische Motiv stellt das fundamentale thematische Material des Werkes dar, das einen düsteren Charakter von *dolente* und *pesante* hat (b) das eigentliche Thema T2 zeigt einen anscheinend nostalgischen Charakter durchtränkt von *dolente* Augenblicken, verwandelt im 47. Takt in einen heldhaften *grandioso* Charakter, bzw. (c) das eigentliche T3 mit einem milden, sanglichen *dolce* Charakter. Obwohl das 244 Takte lange Werk dank der thematischen Materialien (Vorstellungen, identische oder variierte Wiederholungen, thematische Aufarbeitungen usw.) in drei Einheiten (Strophen) segmentiert werden kann, ist die Makrostruktur völlig dem programmatischen Aspekt (Gefühle, die hervorgehoben werden wollen) untergeordnet.

Die Strophe A (Einführungssequenz) beginnt mit ungewöhnlichen harmonischen Formationen, die trotz ihrer Lösung auf der I. Stufe in *e-Moll* – schwer in das tonale Schema eingefügt werden können. Die melodische Linie des Motivs der ersten Takte (TM1) baut auf den fallenden Quintensprung, gefolgt von einem chromatisch-steigenden melodischen Profil:

Beispiel Nr. 10



Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II. – Takt 1-2 – TM1

⁷ Sólyom, György, *Kérdések és válaszok... [Fragen und Antworten...]*, Ed. Akkord, Budapest, 2000, S. 101.

Der fallende Quintensprung – als musikalische *Metapher* des Gefühls von Verzicht –, bzw. das chromatisch-steigende Profil der melodischen Linie – als musikalische *Metapher* der Hoffnung, generiert von der verzweifelten Bestrebung der Erhebung wird harmonisch durch quasizufälligen harmonischen Formationen⁸ (der Verzögerung, des Übergangs) versichert, die von harten intervallischen Dissonanzen charakterisiert werden. Als Beispiel kann die erste harmonische Formation (Stufe II^{7-8⁵}₄₋₃ in *e-Moll*) durch simultane Aufeinanderprallen des *fis*↔*e*↔*f*♯ und *c*↔*h* bemerkt werden, dessen harmonische Lösung auf der Stufe I^{9#10} in *e-Moll* von der Dissonanz der großen Septime eingeführt wird:

Beispiel Nr. 11

TM1 Andante, non troppo lento

accentuato molto

sempre f pesante

Ped.

an poco rall.

wird wiederholt

in *e-Moll*: II^{7-8⁵}₄₋₃ I⁹⁻¹⁰

II^{7-6⁵}_{4 aj.} I^{7#-8}

IV⁶₄ (Akk. mit überm. Sexte - in Umkehrung) → V⁶₄

Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II. – Takt 1-14 (EMB & Bärenreiter)

Die Strophe B (Takte 30–46) führt T2 ein, ein musikalisches Thema das in erster Reihe durch den steigenden Quintensprung vom Anfang des melodischen Materials charakterisiert ist. Diesem folgt ein generell steigendes melodisches Profil auf der harmonischen Pedale in *Des-Dur* im Sextakkord, als rhetorischer Ausdruck des Erhebungswunsches, der Selbstverwirklichung. Das *Andante* Tempo und die Harmonien gespielt im tiefen Register des Klaviers (Takte 31–34) zeigen das Gewicht dieses Wunsches, dieses Versuches. Die Wandlung des steigenden Profils in ein stufenweise Fallendes, die

⁸ Die Forscher Alan Walker, Ben Arnold, James Baker, Klára Hamburger, György Solyom etc. behaupten einstimmig, dass das Werk in einem *tristanischen* harmonischen Kontext beginnt.

Einführung des „melodischen Seufzers“ in Form eines fallenden-kleinen-Sekunde-Intervalls am Ende des Motivs, bzw. die radikale Veränderung des harmonischen Vorgangs von *Des-Dur* → *e-Moll*, durch den übermäßigen Akkord und der Änderung *maggiore-minore*, drücken die Wiedereinstellung des *dolente* Charakters, der Ergebenheit aus.

Beispiel Nr. 12

in *Des-Dur*: I⁶ 4-3 6-7-8
 in *E-Dur*: III 8-7-6
 in *e-Moll*: I⁶ 4-5-4#-5
 IV⁶ 10-9#-9#-10

Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II. – Takt 30-38

Die Strophe B¹ (Takte 47–60) bringt mit einem verwandelten Charakter das thematische Material T2 zurück. Die Tempoangabe *un poco animato*, die punktierte Rhythmik, die Interpretationsangabe *grandioso* und der Anfang in *unisono* verleihen dem Thema einen heldenhaften Marschcharakter. Die erste Erscheinungsform des thematischen Materials erscheint im Rahmen der Tonalität *B-Dur*, mit der Spezifik der Kadenz der Stufe IV → I. Durch einer unerwarteten tonalen Wandlung – Stufe I in *B-Dur* wird („verdunkelt sich“) zu Stufe I in *b-Moll* – wiederholt sich das melodisch-harmonische Material völlig, im Charakter der homonymen Molltonalität:

Beispiel Nr. 13

T2 *Un poco animato*

grandioso

in *B-Dur*: I — 6 - 5 * I — 6 6 4 V² I⁶ III⁶ IV I⁶ I

I⁶ V² I⁶ III⁶ IV I⁶ bI⁶

B-Dur b-Moll

Wiederholung des T2 in *b-Moll*

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II. – Takt 47-56

Mit dem Anfang der Strophe C (Takt 68) verwandelt sich der tonale Kontext von *b-Moll* in *Fis-Dur* – was gleichzeitig auch den Charakter des Werks verändert. Die bisherige akkordische pianistische Faktur verwandelt sich in eine lange Reihe von arpeggierten Akkorden (von Harfentyp):

Beispiel Nr. 14

68 *ten.* 5 1 2

p dolce legatissimo

ten. 2 1 5 3

*una corda **

8

1 2

5 3

1 2

1 2

1 2

in *Fis-Dur*: I⁶ (in Umkehrungen)

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II. – Takt 68-71

Die neue Tonalität, *Fis-Dur* – von Walker „göttliche“, „erlösende“ Tonalität genannt – die in ähnlichem Kontext auch im Werk *Wasserspiele von Villa Este* erscheint – wird zu einem ausgewogenen, hellen tonalem Rahmen, in dem die Melodie des dritten sanglichen und romantischen Themas (T3) eingeführt wird:

Beispiel Nr. 15

T3

sempre dolce e legato

in *Fis-Dur*: V^7_{2-6} V^2 I^6_{4-3}

in *Cis-Dur*: V^7_{4-3} V^2 I^6_{4-3}

Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II. – Takt 76-82

Die Fortsetzung der Melodie (Takte 83–92) stellt eine chromatischsteigende Linie, eine ständige Gradierung in die Richtung einer Klimax dar. Diese steigende Spannung erscheint auf einem typisch romantischen harmonischen Plan, charakterisiert von der Verwendung mit Vorliebe der melodisch-harmonischen Verzögerungen im Dominantisierungsprozess, durch die harmonische Terzrelation *Cis-Dur* → *A-Dur*, und durch die Wiederkehr in *Cis-Dur* durch die Dominantisierung mit Hilfe des übermäßigen Quintsextakkords *a-cis-e-fisis* (durch die Enharmonik *fisis=g*), die durch die Einführung des *dis* für einen kurzen Moment die Rolle eines übermäßigen Terzquartakkords erhält (*a-cis-dis-fisis*):

Beispiel Nr. 16

in *Cis*: I $4\# - 5 - 6$ $VI^6_{5-4\sharp}$

tonaler Sprung (g3-Relation) in *La*: I $6 - 4$ I

für *D*: $VII^2_{(6-7 - 8 - 8\sharp)}$ $8-7$ $III^b_{(verm. Akk.)}$ $(ais=b)$

cresc..

MIKLÓS FEKETE

Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II. – Takt 83-94

Ab dem 96. Takt verwendet Liszt keine neuen thematischen Materialien mehr. Stattdessen verwendet er das identische, variierte oder aufgearbeitete melodisch-harmonische Material der ersten drei Strophen. Dadurch fließt einen fluktuierenden emotionalen Zustand ein, der auf die oftmals kontrastierende Alternanz der Gefühle, die mit den thematischen Charakteren verbunden werden können, beruht. Das thematische Hauptmaterial (TM1) erscheint in den Takten 96–106 (Strophe A¹) *metamorphisiert* und *hyperbolisiert*. Die verdoppelten rhythmischen Werte werden von einem kontrapunktischen Material unterstrichen (basiert auf die Reihe einer chromatischen melodischen Linie mit zirkulärem Profil – *figura circulatio*), und zeigen viel Ähnlichkeit sowohl als Verfahren als auch als Expressivität mit dem Material, aus dem Werk *Via Crucis, X. Station, Jesus wird ausgezogen*. Die *piano* Dynamik suggeriert den innerlichen, personellen Charakter des Erlebens und amplifiziert gleichzeitig (beinahe oxymoronisch) die Intensität des Schmerzes suggeriert von der quasiprogrammatischen Angabe *espressivo dolente*. Walker meint, dass in diesem Segment „die Musik sofort schmerzhaft zu seufzen beginnt, das einmalig typisch ist für seine alten Jahre“⁹. Die harmonische Ebene basiert auf die kontrastierende und extrem dissonante Alternanz der Töne der

⁹ Walker, Alan, *Franz Liszt. The Final Years, 1861–1886*, S. 371.

Akkorde *D-Dur* und *Cis-Dur*. Diese werden harmonisch verdunkelt von den Verzögerungen der melodischen Linie und hauptsächlich von den Linien der kontrapunktischen Ebene, die durch die ewige chromatische Bewegung dissonante intervallische Aufprälle mit dem thematischen Material und der Bass-stimme erzielt:

Beispiel Nr. 17

Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II. – Takt 96-106

Als Kontrast bringt Liszt durch einen tonalen Sprung ($g3\uparrow$ -Relation: *A-Dur* → *Cis-Dur*) das harmonisch-melodische sangliche Material der Strophe C (Takte 106–135) zurück, gefolgt von dem der Strophe A¹ (Takte 136–145), der variierten und verkürzten Strophe C (Takte 146–161) und der Strophen B^{var.} und B¹ (Takte 162–191). In der Strophe A^{var.} (Takte 192–207) verwendet Liszt zum ersten Mal in diesem Werk die Symbolik des unaufgelösten übermäßigen Akkords, der das Gefühl der Verzweiflung ausdrückt. Die Takte 230–240 stellen die Abschlussstrophe (C¹) dar, die das T3 nicht mehr zurückbringt, sondern nur die arpeggioartige pianistische Faktur eines harmonisch tonalen Kontexts, markiert durch folgende akkordische Sukzessionen in *E-Dur*: $IV_4^6 \rightarrow II \rightarrow VI^6 \rightarrow I \rightarrow VI_4^6 \rightarrow I_4^6$. „Die Koda ist von besonderer Schönheit, der Traum einer silbernen Lichtung im Mondschein“ – formuliert John Ogdon poetisch.

Nach einem kurzen Schweigen (Halbnotenpause) bringen die letzten Takte zum letzten Mal das Motto TM1 im langsamen Tempo, in *piano*. Zwar suggeriert die harmonielose Melodie eine Art Unabgeschlossenheit, doch drücken die Töne der Melodie (als Umschreibung der Grundtöne des Akkords in *E-Dur*) musikalisch das Gefühl von Hoffnung aus:

Beispiel Nr. 18



Aux cyprès de la Villa d'Este – Thérénodie II. – Takt 241-244

Das Werk *Sursum corda* (LW. – A283/7) – bewusst am Ende des Zyklus placiert – versucht die riesige Spannung zu lösen, die vom Gefühl des Schmerzes (*dolente*), der Verzweiflung und des Leidens (als Manifestierung des *lugubre*-Charakters) erzeugt wurde, das in den Trauerstücken zum Ausdruck kommt. Im Gewühl und in der Einsamkeit der späten Jahre bedeuten für den Komponisten die Religiosität und der Glauben an der höchsten Kraft die Quelle der Hoffnung. Sogar der programmatische Titel formuliert explizit den *religioso* Charakter, indem eine Zeile aus dem zweiten eucharistischen Gebet der römisch-katholischen Liturgie in Latein übernommen wird. Liszt führt im Titel nur die Aufforderung „Erhebet eure Herzen!“ ein, die Antwort der Gläubigen „Wir haben sie beim Herrn“ muss nicht explizit formuliert werden, sie ist selbstverständlich. Das Werk ist in diesem Sinne eine musikalische *Metapher* und in einigen Segmenten sogar eine *Hyperbel* des Glaubens und des Wunsches der Erhebung zur göttlichen, erlösenden Kraft, oder wie Kenneth Hamilton formuliert: das Werk ist „die kataklysmische Affirmation des Glaubens“.¹⁰

Die fünf Einheiten (Strophen) des Werks zeigen (wie im Falle der Wehklagen) eine freie Behandlung der Makroform. Diesmal verwendet Liszt ein einziges musikalisches Thema, das das Material aller Strophen darstellt, und das durch eine durchgeführte Wiederholung eine immer angespanntere Gradierung realisiert. Die lisztsche Rhetorik verwendet folgende Verfahren: (a) die Einführung des thematischen Materials im sehr tiefen Register, (b) der

¹⁰ Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, 2005, S. 150.

steigende Septimensprung, als intervallische Metapher der Erhebung des Blickes des Menschen gegen den Himmel, und als Wunsch der Erhebung, (c) ein chromatisch fallendes melodisches Material, als musikalische Metapher der Schwierigkeit oder sogar der Unmöglichkeit, in den erreichten Höhen zu bleiben und (d) eine harmonische Stütze, die trotz der Anfangstonalität (*E-Dur*) nach einigen syntaktischen Aneinanderreihungen instabil wird und bewusst unbeendet bleibt.

Beispiel Nr. 19

in *E*:
 Pedale *E* (Tonika)
 $V^7 \xrightarrow{\text{plagale Relation}} IV^6 \rightarrow IV^6 \xrightarrow{\text{plagale Relation}} I \rightarrow I^3$

$\#IV^7$ (Akk. mit überm. Sexte - DD) $\xrightarrow{\text{ungelöst auf } D}$ $II^6_{3/6}$ (Akk. der Moll-Dur SD) $\xrightarrow{\text{tonaler "Rutsch"}}$ $II^6_{3/6}$ (NS für *E/e*) $\xrightarrow{\text{"Rutsch"}}$ $VII^6_{4/3}$ (für *E-Phrygisch*) $\xrightarrow{\text{Richtung St.V}}$ $II^6_{3/6}$ (für *E/e*) in *E-Dur*

(Pedale)

Sursum corda – Takt 9-21 (EMB & Bärenreiter)

Der Hauptzug des zitierten Fragments, aber gleichzeitig auch des ganzen Werkes ist die permanente Vorbereitung der melodisch-harmonischen Ebene auf eine tonale Realisierung und Lösung. Zwar können im Laufe dieser Takte Erreichungen der I. Stufe identifiziert werden (z. B. im Takt 13, 27 usw.), haben diese die Funktion von Übergangsakkorden. Liszt möchte durch die immer angespanntere harmonische Textur und durch die Sukzession von unerwarteter und unkonventioneller harmonischen Farben, eine gradierte Anstauung der Spannung erreichen. Für diese quasi-freie Herangehensweise an das tonale System verwendet Liszt folgende Verfahren:

- akkordische Aneinanderreihungen, die die tonale Bindungen schwächen: plagale Aneinanderreihung der Stufen $V \rightarrow IV, IV \rightarrow I$;

- unerwartete Änderung des Charakters eines Akkordes von Dur zu Moll;
- Die Berührung (durch Modulationen) einiger entfernter Tonalitäten, wie z. B.: *cis-Moll* → *d-Moll* → *b-Moll*;
- Trugschlüsse (Stufe VII → Stufe VI, Stufe VII → Stufe IV);
- die Verwendung „harmonisch vorbereiteter“ jedoch nicht aufgelöster melodischer Verzögerungen, die durch dem Wechsel des harmonischen Kontextes in die Töne eines Akkords verwandelt werden;
- der Gebrauch harmonischer Übergangspassagen;
- die Aneinanderreihung einiger akkordischen Formationen, die syntaktisch nicht miteinander verbunden sind (akkordischer Rutsch);
- der Gebrauch eines wiederholten Dominantisierungsprozesses, der funktional nicht aufgelöst wird (tonale Sprünge, suspendierte Dominanten, der Gebrauch einer emanzipierten Kontradominante);
- die Verwendung unerwarteter akkordischer Aneinanderreihungen, von denen viele im Moment des steigenden Septimensprungs (des Themas) realisiert werden;
- die Realisierung enharmonischer Modulationen in entfernte Tonalitäten (durch verminderten Akkorden mit verminderten Septime oder durch übermäßige Terzquartakkorden – beide in der Funktion der Kontradominante);
- die Einführung der harmonischen Pedale auf e, die bis zum Höhepunkt klingt, ungeachtet dessen, dass der harmonisch-tonale Kontext von *E-Dur* Richtung *d-Moll* oder *b-Moll* abweicht, und dadurch harte Dissonanzen generiert;
- der Gebrauch der Töne der hexatonalen Tonleiter auf vertikalen Ebene (übermäßiger Akkord – als Übergangspassage, *Omega*-akkorde – inklusive der Terzquartakkord oder der übermäßige Quintsextenakkord) oder auf horizontaler Ebene (steigende und fallende Ganztonleiter).

Die dritte Strophe (Takte 37–70) realisiert durch die Verwendung des ersten Motivs des Themas (mit dem charakteristischen steigenden Septimensprung) die Anstauung der Spannung und die Vorbereitung des Klimax-moments. Die Gradierungswelle, die auf die Wiederholung des Themenkopfes basiert, beginnt ab dem 45. Takt mit einem melodischen Material, das aus rhetorischen Gründen in das tiefe Register des Klaviers placiert wird (interpretiert mit überkreuzten Händen). Liszt ändert unerwartet den tonalen Rahmen durch eine enharmonische Modulation aus *cis-Moll* in *d-Moll*, ohne zuzulassen, dass sich die Tonalität fixiert (die I. Stufe erscheint mit Übergangsfunktion):

Beispiel Nr. 20

The image shows a musical score for 'Sursum corda' (Takt 45-52). The top system features a melodic line in the right hand with a red box labeled 'Themenkopf' and a bass line in the left hand with a red box labeled 'Ped.'. Below the bass line, there are annotations: 'in cis: IV 3# (DD)', 'in d: VII 4# 3', and 'Trugschluss' with an arrow pointing to 'VI 6 4'. The bottom system shows a melodic line in the right hand with a red box and a bass line in the left hand with a red box. Below the bass line, there are annotations: 'V 4 3 6#', 'VII 5 6#', and 'I (Übergangsakkord)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sursum corda – Takt 45-52

Die mehrfache und immer höher und höher transponierte Wiederholung des melodischen Motivs *metaphorisiert* den immer vehementeren (*agitato*) Wunsch den Gipfel zu erreichen. In diesem Sinne erscheint die angespannte Prägnanz des verminderten Akkords (Stufe VII, mit Dominantenrolle). Dieser Akkord ist der, durch dem Liszt, im 53. Takt eine neue enharmonische Modulation erreicht von *d-Moll* zu *b-Moll* (eine Tonalität, die später jedoch nicht bestätigt wird). Durch die mehrfache und zwangshafte Einführung dieses Akkords (diesmal als VII. Stufe der Tonalität *b-Moll*) bereitet Liszt die Kadenz auf der I. Stufe vor, die jedesmal bewusst durch Trugschlüsse verschoben wird. Die dissonanten intervallischen Aufprälle die sich aus den „vorbereiteten“ melodischen Verzögerungen ergeben, werden von der permanenten Präsenz der harmonischen *e*-Pedale ergänzt und *hyperbolisiert*. Diese ergibt im genannten harmonischen Kontext einen extrem dissonanten Rahmen, sogar eine quasi-Bitonalität. Dies ist der Grund wofür der Ästhet und Musikologe Antal Molnár behauptet: die Arbeit „ist ein Appel mit emphatischem Schwung, mit Antizipieren der dissonanten bartókschen Effekte“¹¹. Der fruchtbare Augenblick (Lessing) vor dem Höhepunkt wird von einem *Omega*-akkord (ab Takt 65) dargestellt: ein übermäßiger Terzquartakkord, bzw. die Umschreibung der Grundtöne des Akkords durch steigende und fallende Passagen der Töne der hexatonalen Tonleiter:

¹¹ Molnár, Antal, *Romantikus zeneszerzők [Komponisten der Romantik]*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, S. 136.

Beispiel Nr. 21

Septimensprung

più rinforzando ed agitato

scheinbar Verzögerung für St.VII

Verzögerung der St. IV

Trug-schluss

in d: $IV7^b$ (falsch)

in b: VII^2_b

V^2 (III^5_b) VII^2_b (übermäßige Übergangstakt)

Sprung

Trug-schluss → VI

(VII) IV^5 (SD)

VII^2_b

($VII^2_b V^3_b$) VII^7_b (Übergangstakt)

Trug-schluss → VI

VII^2_b

VI^5_b

IV^5 (SD)

VII^2_b

Trug-schluss → VI

IV^6_5

un poco riten.

sempre ff

(in b) II^6_3 (DD) (fir-ger) übermäßiger Terzquartakk.

in E: $II^7_3\#$ (DD) (om-4) gänzlich aus Tönen der hexatonalen Tonleiter bestehende Passage „Terzquartakk.“ in Umkehrung = Omega-Akkord

Sursum corda – Takt 53-70

Im Höhepunkt (ab Takt 71 – vierte Strophe) bringt Liszt in *fff* im ursprünglichen tonalen Rahmen wieder, so wird der Terzquartakkord der Kontradominante der *b*-Moll Tonleiter (Takt 65) durch eine enharmonische Modulation zur Kontradominante (durch die Struktur eines Omega-akkords) für die Tonalität *E-Dur*. Die Harmonie, die den Anfang des wiederdargelegten

Themas kennzeichnet ist wieder der Dominantenseptakkord (als „tonale“ Lösung der Kontradominante). Das Thema erklingt mit orchestraler Kraft (in *tutti*) auf fünf ein halb Oktavenräumen. Der Komponist zeichnet das musikalische Material auf vier Liniensysteme auf: auf den oberen ist das thematische Material, und dessen harmonische Begleitung, auf den unteren eine Verdoppelung der Harmonien im tiefen Register mit einer Blechbläser-rhythmik.

Beispiel Nr. 22

Sursum corda – Takt 71-77

Die harmonischen Aneinanderreihungen folgen dem Modell der 1. Strophe mit einem langen Anhalten auf dem neapolitanischen Sextakkord der Stufe II. Die fünfte und gleichzeitig letzte Strophe (Takte 85–104) beginnt mit der Vorbereitung des charakteristischen steigenden Sepimensprungs, durch intervallische Vergrößerungen. Dadurch wird das harmonisch-melodischen Material die zum letzten Mal eingeführt.

Das apotheotische Ende wird von der emphatisierten Alternanz der Sukzession der akkordischen Blöcke der Stufe V (mit *e*-Pedale) → I gekennzeichnet. Die Kadenz ist auf der I. Stufe der „religiösen Tonalität“¹² *E-Dur*, die durch mehrfachen dominantischen und modulatorischen Wellen vorbereitet wird, bzw. im Lafue des ganzen Werkes durch die *e*-Pedale antizipiert wird.

¹² Liszt's religious key" – In: Merrick, Paul, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, 1987, S. 157.

Beispiel Nr. 23

The image shows a musical score for 'Sursum corda' by Franz Liszt, measures 93-104. The score is in E major and 2/4 time. It features a grandioso and fff dynamic. The bass line has a red line with 'in E: Pedale' and 'V²' markings. The treble line has an 8-measure slur. The bass line has an 8-measure slur and a 'I' marking.

Sursum corda – Takt 93-104

Für den alte Liszt, dessen Gedanken sich oft um den Tod drehen, wird das eucharistische Gebet zum Symbol der Übergabe an Gott des irdischen Lebens. Im Brief an Lina Ramann, vom 22. März 1886, formuliert er folgende Gedanken darüber: „Schon in meinen Jugendjahren war ich der Meinung, dass das Sterben viel leichter ist als das Leben. Selbst wenn dem Tod oft eine lange Qual voller Furcht vorausgeht, ist der Tod doch die Befreiung von dem unwillkürlichen Joch unserer Existenz. Die Religion schwächt dieses Joch ab, doch blutet unser Herz andauernd darunter – «*Sursum corda!*»¹³

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.

¹³ La Mara (Hrsg.), *Letters of Franz Liszt*, vol. 2, trad. de Constance Bache, Edition Charles Scribner's Sons, New York, 1894, S. 431.

- 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.
- Frank, Orszkár, *A romantikus zene műhelytitkai III. – Liszt Ferenc: Années de pèlerinage* [Die Fachgeheimnisse der romantischen Musik III. – Franz Liszt: Années de pèlerinage], Akaprint Nyomdaipari Kft., Budapest, 2004.
- Grabócz, Márta, *Zene és narrativitás* [Musik un 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.
- Molnár, Antal, *Romantikus zeneszerzők* [Komponisten der Romantik], Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980.
- 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* [Ausgewählte 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.