

DAS FRAGMENT EINES LISZTSCHEN SELBSPORTRÄTS – FAUST

MIKLÓS FEKETE*

SUMMARY. Liszt's *Faust Symphony* is one of the best-known programmatic symphonic works of the 19th century, but also a paradigmatic realization of the aesthetical approach of the composer. Its meaning is even pointed by Liszt, who designating the first nine symphonic poems as a *prolegomena* for the symphonies *Faust* and *Dante*. The analysis of the first part of the symphony wants to examine primarily the influence of the program – expressed just by a title and three subtitles – in the forming of the morphosyntactic elements (from the smallest syntactical elements to the big form of the part), secondly aims to highlight the function of the program in the structuring of the tonal-harmonic plan. The analysis of the form and the harmony will represent also a prerequisite for a semantic and hermeneutic analysis of the work. It has to be noted those musical-rhetorical tropes and figures of style, which become bearers of aesthetical values, all linked in some way to the character of Faust, more exactly the values expressed by this *faustian*. The hermeneutic point of view of the analysis helps in the understanding of the *musical self-portrait* of the composer.

Keywords: Franz Liszt, *Faust Symphony*, program music, analysis, sonata form, thematic transformation, tonality, rhetorical figures, aesthetic values

Die *Faust* Symphonie ist eines der entscheidendsten und umstrittensten symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts, das trotz der unzählbaren Studien und Analysenversuche heute noch aktuelle Fragestellungen hat. In den letzten Jahrzehnten wurden viele Meinungen formuliert bezüglich des Programms der Symphonie (explizites Programm vs. eine vage programmatische Anspielung, goethesisches Programm, vs. ungoethesisches Programm, der Einfluss anderer „programmatischen“ Charaktere [wie der byronische Manfred oder der herderische Prometheus] auf die Entwicklung des Protagonisten usw.), der Form der Symphonie (viele unterschiedliche syntaktisch-strukturelle Einteilungen der Sonatensatzform [bezüglich der Teile 1 und 3], oder sogar ein Versuch, diese Teile in zwei komplexe Strophen aufzuteilen, die in einer quasi-variationalen Beziehung zueinander stehen usw.). Das Werk war schon zu Zeiten von Liszt eine Streitfrage der Kritiker. Man denke nur an den „Kampf der Romantiker“,

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

an die Angriffe der Vertreter des *akademischen Stils*, der *Konservativen* auf die *Weimarer Schule*, an die Schriften von Eduard Hanslick – besonders an das Werk *Aus dem Tagebuche eines Musikers* – in dem er die Programmmusik an und für sich, und besonders die Faust Symphonie, angreift. Der Wiener Kritiker schreibt, der erste Teil der lisztschen Symphonie sei „ein entsetzliches Flickwerk“, und Liszt „ein verführter Berlioz, der sich für Goethe hält“.

„Wenn ich den ersten Satz der Lisztschen Symphonie höre und mir sage, dieses *entsetzliches Flickwerk* soll den 'Faust' vorstellen; wenn ich bei diesen geplagten Akkordfolgen, diesen stolpernden Rhythmen, diesen kläglichen Melodiebrocken, diesen endlosen Wiederholungen eines Motivs, das schon einmal *scheußlich* ist, an Fausts ersten Monolog oder an den Osterspaziergang denke, dann berührt mich solche Musik noch *widerwärtiger*. Zum Glück wirken die Verzerrungen dieses Genialitätskrampfes endlich auf die Lachmuskeln. Der erste Satz 'Faust' ist geradezu komisch; ein *verführter Berlioz, der sich für Goethe hält*.“¹

Die Analyse des ersten Teils dieser Symphonie versucht die Ursachen der Feindseligkeit des Kritikers Hanslick zu entziffern und die komponistischen Verfahren zu analysieren, die neue Charakteristiken in der Behandlung der verschiedenen Schichten des musikalischen Materials darstellen.

„Die trockene Analyse allein reicht hierbei nicht aus. Sie ist allerdings die Probate Mittel, die musikalische Faktur zu erkennen und die Teile auseinander zu legen, – aber das *geistige Band* gibt sie uns nimmermehr, und dieses ist es doch, was bei Liszt, wie bei jedem poetisch schaffenden Tonkünstler, den innerstem Kern seiner Werke bildet.“² – (Richard Pohl über die *Faust Symphonie*)

Die musikologische Analyse vereint eine semantische und hermeneutische Analyse um die *ästhetische Botschaft* herauszufiltern.

Schon in der Zeit vor Goethe erscheinen zahlreiche literarische Überarbeitungen des faustischen Themas. Eines davon ist *Die tragische Historie vom Doktor Faustus (1592)* von Christopher Marlowe. Nach diesem Drama, aber noch vor dem *Weltgedicht* von Goethe befasst sich Lessing ausführlich mit dem Faust-Motiv. Er widmet sich der Faust-Tragödie in zwei Etappen, 1758 und 1767-1768. Seine größte Errungenschaft ist, dass es ihm gelingt in den literarischen Kreislauf, genauer gesagt in das faustische Thema eine Innovation zu bringen, das vor ihm niemand gewagt hätte: *das Thema der Erlösung*. Der Protagonist ist nicht mehr der unerbittlichen Verurteilung unterworfen, sondern wird dank seinem *Wissensdurst* und *dem Verlangen des Menschlichen, sich selbst zu überschreiten*, gerettet und erlöst. Der deutsche Aufklärer ändert also sein Schicksal und gleichzeitig auch die

¹ Hanslick, Eduard, der 6. Teil der „*Modernen Oper*“, In: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin, 1892, S. 238-241.

² Pohl, Richard, *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen*, In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band II*, Leipzig, 1883, S.250.

Vorstellung bezüglich des Menschen und seiner Natur. Goethe und Liszt übernehmen beide dieses faustische Bild. In der Romantik wird die künstlerische Formulierung der Wissensdurst und die Darstellung des Verlangens der Menschen sich selbst zu überschreiten zu einem zentralen Thema. Der Künstler empfindet das gleiche Begehren: das faustische Thema im eigenen Stil, genauer gesagt die Präsenz des *faustischen* als einen ästhetischen Wert darzustellen. Im 19. Jahrhundert scheut sich der Künstler natürlich nicht davon eine unverschleierte Facette des Menschlichen, das vom Bösen, vom Niederträchtigem, dem Geist der Verneinung geprägt und sogar dominiert ist, zu schildern.

Nach dem Erfolg der ersten literarischen Schriften zum Thema Faust, beginnt eine explosionsartige Aufarbeitung dieses Themas in musikalischen Werken, die ca. ein Jahrhundert andauert. Unter anderem sind es Opern, dramatische Legenden, Oratorien, symphonische Ouvertüren, Symphonien, Werke für Chöre, Lieder. Einer der ersten Komponisten, der sich diesem Thema widmen wollte, war Beethoven in seinem symphonischen Werk *Musik an Faust*, das jedoch wegen seinem Tod nicht realisiert werden konnte. Sein Geständnis stammt aus dem Jahre 1823 (Konversationsheft Nr. 28):

„Ich schreibe nicht gerade, was mir gefallen würde, eher das, was man mir verlangt, aus geldlichen Gründen. Das bedeutet nicht, dass ich für Geld schreibe. Wenn aber diese Klemme vorbei ist, hoffe ich endlich das zu schreiben, was sowohl für mich als auch für die Kunst die höchste Stufe ist: *Faust*.“³

„Der gebildete Deutsche hängt an seinem *Faust* wie an einem Evangelium“⁴ – beschreibt Richard Pohl mit etwas Humor den äußerst starken Effekt des Goethe-Dramas auf die europäische Intellektuellen. Dieser Effekt ist auch in der lisztschen Symphonie zu spüren, selbst wenn nicht in exhaustivem Maße. Die Musikologin Klára Hamburger glaubt, der lisztsche Faust vereine den herderischen *Prometheus*, den byronischen *Manfred* und das schillerische *Ideal* sowie das „Ideal“ von Hugo⁵. Wie aber auch in den anderen programmatischen Werken ist die extramusikalische Anregung nur ein Auslöser. Liszt arbeitet hier als *Porträtist*. Die musikalischen Darstellungen von Faust, Mephisto und Gretchen sind aber sehr *subjektiv*. Liszt hat kein Interesse an dem historischen Faust und an den Faustlegenden. Daher steht das Programm des Werks in keinem direkten Zusammenhang zu einem der poetischen Aufarbeitungen des Faust Themas. Liszt braucht einfach Persönlichkeiten und Situationen, durch die er die Wünsche, Erfahrungen, Gefühle, Eigenschaften und menschlichen Taten eines Denkenden und

³ Moroianu, Mihai, *Marii damnați (Die großen Verdammten)*, Editura Muzicală Verlag, Bukarest, 1983, S. 297.

⁴ Pohl, Richard, *Liszts Faust-Symphonie*, In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band 2*, Leipzig, 1883, S. 272.

⁵ siehe Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje (Die Musik von Franz Liszt)*, Balassi Verlag, Budapest, 2010, S. 189-191.

Suchenden ausdrücken kann, der sich mit den Grenzen des menschlichen Daseins konfrontieren muss. Bei Liszt werden besonders die menschlichen Eigenschaften, die im Komponisten selbst vorhanden sind (oder bei ihm fehlen) hervorgehoben. Der Komponist versucht ein Selbstbildnis zu erschaffen. Er selber ist das Modell, anhand dessen der *aufgewühlte*, der *kämpfende* oder der *verliebte* Faust, aber auch der Geist der Verneinung, Mephisto gestaltet werden.

Das Werk ist die Fortsetzung der symphonischen komponistischen Tradition von Beethoven. Der gewagte tonale Aspekt, aber besonders die innere und äußere Form (die Techniken der thematischen Entfaltung, die Reformen in der äußeren Form entsprechen der Voraussetzungen des expliziten oder auch nur andeutungsweise vorhandenen „Programms“), und an einigen Stellen die Instrumentation, wurden von großen Komponisten Ende des 19. Jahrhunderts (Bruckner, Richard Strauss) hervorgehoben. Liszt selbst war sich aber auch des Werts und der Bedeutung seines eigenen Werks bewusst. In einem Brief vom 25. Mai 1856 an Louis Köhler bezeichnet er die beiden schon komponierten symphonischen Dichtungen als *Prolegomene* für die *Faust-* und *Dante Symphonien*.⁶

„Wir behaupten im Gegenteil zu Hegel, dass der Künstler ... Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern muss. Nur wenn es von ersterem durchdrungen ist, kann das letztere Bedeutung für ihn haben.“⁷ – behauptet Liszt in seiner Schrift *Berlioz und seine Harold-Symphonie*. Seit der Entstehung des Werkes sind viele musikalische Analyseversuche entstanden, und die Palette der unterschiedlichen Meinungen bezüglich der Strukturierung ist äußerst interessant. Beinahe jeder der Untersucher⁸ teilte die wichtigen formalen Strukturierungssegmente anders ein. Trotzdem ist auch die neuste musikologische Kritik der Meinung, der erste Teil der Faust Symphonie sei in Sonatensatzform geschrieben worden, wobei diese Form nicht eine gewöhnliche sei. Nur Analysen von Constantin Floros und Longyear-Covington schlagen eine Zweiteilung vor, aber auch sie verwenden im Laufe der Analyse die Strukturierung der musikalischen Segmente im Rahmen der sogenannten Sonatensatzform. Wir sind aber davon überzeugt, dass diese Aufteilung ziemlich erzwungen ist. Der syntaktische Aspekt überholt sogar den lisztschen Terminus *quasi Sonata* der im Klavierwerk *Après une lecture du Dante*, *Fantasia quasi sonata* verwendet wird. Die mehrfachen thematischen Motive sind einem kürzeren oder längeren Verarbeitungsprozess unterworfen, wobei der Komponist dieses Verfahren nicht nur auf das Durchführungssegment beschränkt – wie

⁶ siehe La Mara (Red.), *Franz Liszts Briefe*, Band. 1, Leipzig, 1893, S. 223.

⁷ Ramann, Lina, *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, herausgegeben von Julius Kapp, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910, S. 122.

⁸ Richard Pohl, Arthur Hahn, Humphrey Searle, Alan Walker, Dorothea Redepenning, Somfai László, Constantin Floros, Rey Longyear & Kate Covington, Diagon Jocquin, Hamburger Klára, Richard Kaplan, Leonard Ott, usw.

das auch bei Beethoven nicht mehr der Fall war – sondern beinahe jedes Mal das elaborative Verfahren nach der Darlegung der thematischen Motive einsetzt. Der programmatische Charakter ist der, der die gewöhnliche Regel der *Sonataform* überschreitet. Das führt uns zu einer bistrophischen komplexen Form (A – A^v), aufgeteilt in mehrfache innere Segmente und Abschnitte. Die zweite Strophe ist die identische, variierte oder ausgeführte Übernahme der Segmente der 1. Strophe. Die Reprise oder Durchführung bestimmter Segmente bestätigt das Vorhandensein des *Sonatenprinzips*. Dieses gleiche Prinzip kann auch in der Zusammenstellung der drei Teile der Symphonie in eine riesige Sonatensatzform entdeckt werden: der erste Teil könnte den Charakter und die Funktion einer Exposition haben, der zweite die einer Aufarbeitung des vorgestellten Materials (neben der Einführung neuer thematischer Materialien), und der dritte Teil könnte eine variierte Reprise sein, eine weiterentwickelte Form des ersten Teils. Eigentlich ist der gesamte Mephistopheles-Teil eine metamorphosierte Wiederaufnahme des ersten Teils. Daher kann man von einer Hyperbolisierung der Sonatensatzform sprechen, genauso wie man in zahlreichen Werken von Wagner die Hyperbel der Barform entdecken kann. Durch diese Problemstellung kommen wir zu der Problematik der Form und Gattung der Sonate.

Die Analyse des Faust-Teils

Die ersten steigenden Akkorde aus dem Einleitungssegment stellen den „Rahmen“ dar, in dem die „Ereignisse“ stattfinden werden: die Töne dieses ersten Motivs MF1 (*MF = Thematisches Motiv des 1. Teils, Faust*) umgrenzen mit Hilfe der 12 Töne der Oktave (die bewusst erschöpft werden) vier übermäßige Akkorde. Auffallend ist die Rhetorik des tonal-obskuren und schwebenden Kontexts (ohne stabilem tonalen Stützpunkt); die Rhetorik der Befreiungs-, Ausdehnungs- und Erhöhungstendenz; sowie die Rhetorik der fallenden Linie der Töne *g–fis–f–e*, die aus dem Fundament der übermäßigen Akkorde konturiert werden kann. Diese Raumlosigkeit erscheint in einem quasi-atemporalen Kontext. Die Taktart (4/4) stellt nur den Rahmen der Notierung des musikalischen Materials dar. Liszt beginnt das MF1 in einem sehr langsamen Tempo (*Lento assai*), mit einem Auftakt (Ton *b*), der zum ersten Ton des nächsten Takts gebunden ist (was die Taktbedeutung aufhebt). Die Pause, mit der der zweite Takt beginnt „löscht“ den natürlichen metrischen Akzent. Der dritte Takt setzt diese Tendenz fort. Das einzige Element, das eine Dynamik mit sich bringt, ist die Wiederholung des Rhythmus . Der gedämpfte Abstieg (in die tiefen Register der Viola) wird von einer aufsteigenden melodischen Linie (II. Geige) fortgesetzt, die mit zwei übermäßigen Akkorden um eine übermäßige Duodezima steigt. Man ist weiterhin auf einer ungravitationalen musikalischen Ebene (auch dank dem programmatischen Charakter), die implizit auch auf das Gefühl der Unsicherheit und der inneren Unruhe hinweist:

Beispiel Nr. 1

Viol 2 mit Dämpfer
 Br mit Dämpfer MF1
 Vell mit Dämpfer
 ff → p Anreihung von übermäßiger Akkorde

Takt 1-3 – MF1 (Partiturbeispiele aus Edition Eulenburg)

Das MF2 wird von einem Oboensolo präsentiert, charakteristisch ist der fallende Große-Septimen-Sprung – der im Kontext der romantischen Rhetorik die Rolle des *saltus duriusculus* einnimmt (dies wird auch durch die Anweisung *dolente* = schmerzhaft hervorgehoben). Die übermäßigen Akkorde des MF1 werden im 4. und 5. Takt zur Harmonie. Man könnte glauben, dass die Auflösung des melodisch-chromatischen Vorhalts cis^2-c^2 auch eine harmonische Auflösung mit sich bringt. Aber der erwähnte übermäßige Akkord wird in einen anderen übermäßigen Akkord „aufgelöst“ $e^1-gis^1-c^2$. Dadurch bleibt die Tonalität weiterhin in einem schwebenden Stadium.

Beispiel Nr. 2

Hob Solo
 2 Klar in C p dolente
 Viol 1 mit Dämpfer p
 übermäßige Akkorde

Takt 3-5 – MF2

Die Abschlussfigur $c^2-a^3-gis^3$ gewähreistet den Übergang zum MF3. Die Figur mit dem steigenden Sextensprung wird mit Hilfe der Erweiterung des Intervalls übernommen (ein lisztisches Stilem). Die relativ kurzen Pausen (mit dem rhetorischen Aspekt *Suspiratio*), die aber oft in diesem langsamen Segment angewandt werden, drücken die „Zerrissenheit“ der musikalischen Textur aus. Die melodische Figur mit dem Septimensprung ist der Ausgangspunkt

einer Distanztonleiter nach dem Modell 3:1 oder 1:3, auch *Faust-Leiter* genannt. Diese Leiter ertönt auf einer Breite von 2 Oktaven (von d^1 [e^1] $\rightarrow E_1$). Der erste verminderte Septimensprung bildet das umgekehrte Intervall der kleinen Terz (3 Halbtöne), die von einer Reihe von Halbtonintervallen (1) und kleinen Terzen (3) nach folgendem Modell fortgesetzt wird:

Beispiel Nr. 3

The image shows a musical score for two staves: Klavier (C) and Fagott. The Fagott part is the focus, showing a melodic line with fingerings 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3. Red annotations highlight intervals: 'kleine Sekunde = 1' and 'kleine Terz = 3'. A 'Distanztonleiter nach dem Modell 1:3' is indicated with a red circle and arrow. The word 'perdendo' is written below the Fagott staff. The Klavier part has a 'Solo' marking and a circled note.

Takt 8-11 – MF3 – „Tonleiter Faust“

Die orchestrale Textur, die bisher nur aus Solo Blasinstrumenten bzw. gedämpften Streichinstrumenten bestand, verstummt, alleine das Fagott-Solo steigt hinunter in den Schwund (*perdendo*). Es folgt eine *Generalpause* (*sehr lange*), die – in rhetorischen Termini – mit Absicht das Schweigen in den musikalischen Kontext einführt. Liszt lässt den Zuhörer in diesen ersten 11 Takten außerhalb der Tonalität und der Temporalität. Obwohl die Symphonie als Programmanspielung nur die drei Untertitel (die drei personifizierten Charaktere) trägt, zeigt uns die lisztsche Rhetorik durch diese musikalischen Metaphern des ersten Teils die Unsicherheit, die Kontemplation und den Zweifel des *Faustischen*.

Der zweite Abschnitt des 1. Segments ist die dynamische Antithese des Anfangs. Die Tempoangabe *Allegro impetuoso* suggeriert durch ihre programmatische Latenz, ein erregtes, „stürmisches“ (*impetuoso*) musikalisches Bild, ein Kontext der Unruhe, die aus der schwungvollen Rhythmik und Dynamik hervorgeht, die von dem romantischen melodisch-harmonischen Kontext betont wird. Die Segmentierung des musikalischen Materials durch kurze Pausen, wird von einer akzentuierten harmonischen Segmentierung unterstrichen, durch das Nebeneinanderstellen von Tonalitäten (harmonische Sequenzen), die als separate harmonische Säulen zu betrachten sind, in einem Kontext, der (etwas spekulativ) mit den folgenden tonal funktionalen Beziehungen und enharmonischen Modulationen erklärt werden kann: I^6 (in *f-Moll*) $\rightarrow VI^6 \rightarrow IV_3^{4\sharp} = VII^{2\flat}$ (in *a-Moll* durch die Enharmonik $as = gis$) $\rightarrow I$ (in *a-Moll*) \rightarrow „Kadenz“ auf Stufe VII_5^6 (Takt 24-27). War der Fokus der ersten 22 Takte der übermäßige Akkord, so ist der wichtigste Akkord in diesem rhythmisch-harmonisch-melodischen Kontext (sowie auch in den folgenden) der *verminderte Akkord*. Die durch die wiederholte Alternanz der beiden verminderten Akkorde hervorgerufene Instabilität (auf einem Pedal *b*): *es–fis–a*

und *gis–h–d–f*, wird von der Synkopen-Reihe der Blasinstrumente (Takt 28-31) betont. Die emphatische Steigerung der Motive dient der Wiederaufnahme des MF2, aber diesmal in einer rhythmisch, dynamisch und orchestralisch *hyperbolisierten* Variante. Als Übergangselemente verwendet Liszt die harmonische Sequenzierung, die mehrfachen Terzrelationen und die Hegemonie des verminderten Akkords als ideales harmonisches Element für die chromatischen und enharmonischen Modulationen. Auffallend ist auch die Präsenz der Sextakkordmixturen, die eine Transfusion der pianistischen Technik in die symphonisch-orchestralische Komponierweise zeigen. Zwar ist die Instrumentierung der Symphonie besonders einfallsreich, trotzdem wurde sie von berühmten Interpreten und Kritikern wegen Schwächen in der Instrumentierung und der pianistischen Faktur in einigen Segmenten kritisiert. Außer dem Pianisten und Musikologen Charles Rosen ist auch Solti György der Meinung, dass die Partitur die eines Pianisten ist, der in den Registern eines Klaviers denkt. Er hebt hervor, dass die extremen Register des Orchesters (z. B. bei den Geigen) nicht voll genutzt werden, und im Laufe des Stückes viele Segmente erscheinen, die aus Sichtpunkt des Instrumentalisten nur schwer durchgeführt werden können.⁹ Die pianistische Denkweise und Technik von Liszt hat aber schon in den Jahren der Virtuosität einen betont orchestralen Charakter. Die *orchestrale Faktur* der Klavierpartitur, sowie der *orchestrale Kolorit* der Stücke, die für Klavier geschrieben worden sind, wird dank des Transkribierens¹⁰ und der Paraphrase der orchestralischen Werke (transkribierte Segmente aus Opern, Ouvertüren und Symphonien) immer eindeutiger. Liszt selbst gibt seinen Schülern folgende Anweisungen: „*Spielt orchestral meine Werke!*“¹¹. Diese gegenseitigen Einflüsse und Züge führen dazu, dass Jakov Isakovitsch Milstein folgende übertriebene Meinung diesbezüglich formuliert: „Wie paradox es dem auch sei, [Liszt] spielt Klavier orchestral und orchestriert pianistisch“¹²

Der 2. Segment bringt den unruhigen Charakter zurück. Das Motiv, mit dem der Abschnitt beginnt wird regelrecht zu einem musikalischen Thema (eine musikalische Phrase von vier Takten im 4/4-Takt), was sehr untypisch für Liszt ist. Außer dem MF6 überschreitet allein dieses thematische Material den Rahmen eines melodisch-rhythmisch-harmonischen „Motivs“. Man weiß, dass Liszt immer betonter das Erbe Beethovens und Berlioz' benutzt was den Aufbau und die Aufarbeitung des musikalischen Materials angeht.

Das musikalische Motiv erweist sich als das elastischste Element auf den Ebenen der Durchführung, der Transformation und der Metamorphosen.

⁹ siehe Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje (Die Musik von Franz Liszt)*, Balassi Verlag, Budapest, 2010, S. 190.

¹⁰ Das Wort transkribiert stammt von Liszt selbst. Dieser Ausdruck wurde von ihm geprägt (und darüber war er sehr stolz). Er wollte damit den Vorgang einer steifen Transkription von dem einer freien Fantasie unterscheiden.

¹¹ Stradal, August, *Liszt als Mensch und Künstler – Neue Musikzeitung*, Heft 2, 33. Jg., 1912, S. 40.

¹² Milstein, Jakov Ivanovitsch, *Liszt*, Zeneműkiadó Verlag, Budapest, 1965, S. 267

DAS FRAGMENT EINES LISZTSCHEN SELBSPORTRÄTS – FAUST

Liszt gibt die Tempoangabe *Allegro agitato ed appassionato assai* an, die der extramusikalische Hinweis für die Präsentation des *Faustischen* in einem aufgewühlten Zustand ist. Die Unsicherheit, die Verzweiflung, die am Anfang des ersten Teils als die Charakteristika von Faust erscheinen, werden hier noch leidenschaftlicher präsentiert. Das $3\flat$ Vorzeichen führt uns zu einem c-Moll, aber der harmonische Kontext am Anfang des Abschnittes lässt uns noch in Spannung. Im ersten Akkord, der aus den Tönen *f-as-h-es*¹ besteht gibt es nur einen Ton, den es, der Komponente der vorhergenannten Tonalität ist. In diesem Akkord erscheint die *ajoutée-Quarte*. Diese vertikale Schicht ist der „Tristan Akkord“¹³, der aus der Zukunft „gestohlen“ wurde¹⁴.

Beispiel Nr. 4

Takt 71-74 – MF4

Die tonale Unsicherheit bleibt durch die Reihe der verminderten Akkorde, die *ajoutée* Töne, die chromatischen Vorhalte und die unaufgelösten Dissonanzen weiterhin erhalten. Nach der Exposition beginnt Liszt mithilfe zweier rhythmischen Figuren des vorigen Materials einen Durchführungsteil. Vor dem Höhepunkt des Abschnitts greift Liszt (unter rhetorischem Aspekt) zum Einschub eines *Symbols*, der bekannten beethovenischen rhythmischen Figur ♪♪♪♪ . In dieser Atmosphäre erscheint das MF4 wieder in einer metaphorischen Form. Die Ausarbeitung des thematischen Kopfs generiert eine neue Steigerungswelle, die einen typisch romantische harmonische Ebene ergibt: eine Welle von Terzrelationen im tonalen Sprung (Takte 99-111): *Des-Dur* → *A-Dur* – *D-Dur* → *H-Dur* → *Es-Dur*. In diesem harmonischen Kontext erscheint im 111. Takt (Anfang des 3. Segments) das folgende

¹³ laut der Meinung von Alan Walker in *Liszt Ferenc II.: A weimari évek [Die weimarer Jahre]*, 1848-1861, Editio Musica Budapest, 1994, p. 322.; bzw. im Vorwort der Partitur *A Faust Symphony*, Dover Phoenix Edition, New York

¹⁴ die Wagnerische Oper erscheint erst 11 Jahre später, 1865. Bei Wagner erscheint dieser Akkord als: *f-h-dis¹-gis¹*

faustische *Epitheton*: das Motiv MF5. Die neuen musikalischen Elemente, mit einem fallenden melodischen Profil werden über dem Tremolo der Geigen und der Viola, auf den Oboen und Klarinetten vorgeführt. Es muss erwähnt werden, dass die Einführung des Motivs von einem orchestralem Crescendo vorbereitet wird. Nachdem der Höhepunkt erreicht wird (mit einem orchestralem *ff*), greift Liszt zum Gebrauch einer Achtelpause zurück, die rhetorisch eine besondere Rolle einnimmt und ein genaues Effekt erzielt. Dieses *Abruptio* – ein unerwarteter Halt, der zu einem verschärften Kontrast zwischen dem orchestralem Tutti und dem Schweigen führt – potenziert den Ausbruch des MF5. Um den Rahmen der harmonischen Beziehungen weiterzuführen, debütiert das thematische Motiv in *Es-Dur* (im Gegensatz zum *H-Dur* vor der Pause), und wird als Orgelpunkt im Laufe des ganzen Abschnitts aufrechterhalten. Der Abschluss des Themas konturiert durch einen neuen Sprung die Harmonie eines *Ces-Dur* Akkords (wieder eine Terzrelation, die eigentlich die Reinstallierung des enharmonischen *H-Dur* Akkords ist, von der er sich distanziert hat):

Beispiel Nr. 5

The image shows a musical score for measures 111-115, labeled 'Takt 111-115 – MF5'. The score is for four parts: Horn (Hob.), Clarinet (Klar. (C)), Violin (Viol.), and Bass (Br.). The woodwinds play a melodic motif labeled 'MF5' in red, which is circled in red. The strings play a tremolo accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff*, *espress. ed appassion. molto*, *trem.*, and *dim.*. Below the score, there are harmonic annotations in red: 'H Dur' with 'tonaler Sprung' above it, 'Es Dur (Stufe I⁴)', 'Pedal (Akkord)', and 'Ces Dur' with 'tonaler Sprung' above it. A red line connects these annotations across the measures.

Takt 111-115 – MF5

Ein neues musikalisches Material – ein neues Durchführungssegment. Diesmal wird die Aufarbeitung dichter. Die kurzen thematischen Motive oder motivische Gruppen, als musikalische *Metaphern* des Zusammenpralls der verschiedenen Eigenschaften des *Faustischen*, erscheinen überlappt. Diese synchrone Vorstellung der Motive (und Zustände, der Gefühle, von denen sie begleitet werden) ist vom Komponisten so bewusst gedacht, dass er in Form einer interpretativen Angabe die Termini *espressivo ed appassionato*

molto vs. *furioso* einführt. Die Verdoppelung und die Vervielfachung des Signifikants – durch die Überlagerung der Motive des *Faustischen* – deuten auf einen *musikalischen Vergleich* hin:

Beispiel Nr. 6

The image shows a musical score for measures 115-118. It features five staves: Fag. (Bassoon), Viol. (Violin), Br. (Trumpet), Vcll. (Cello), and K.-B. (Double Bass). The Fag. staff has a red box around measures 115-118, labeled 'MF5' in red above it. The Viol. staff has a green box around measures 115-118, labeled 'MF4' in green above it. The Vcll. and K.-B. staves also have red boxes around measures 115-118, labeled 'MF5' in red above them. Dynamics include *ff*, *espress. ed appass. molto*, and *ff furioso*. The tempo marking *Meno mosso, misterioso e molto tranquillo* is present at the beginning of the score.

Takt 115-118 – Überlagerungen: MF5 (variiert) und MF4 (Themenkopf)

Die nächste Etappe erhält dank dem „Programm“, das in der Tempoangabe (*Meno mosso, misterioso e molto tranquillo*) erscheint, einen mysteriösen Charakter. Das mit einer Transition in *c-Moll* beendete Segment wird *attacca* mit einem tonalen Sprung in *D-Dur* fortgesetzt. Die *dolcissimo*-Angabe, der Gebrauch der Dämpfer bei den Streichinstrumenten und der melodische Aufstieg durch eine Reihe von Sextolen, stiften einen beinahe märchenhaften Rahmen (Takt 147). In diesem Kontext erscheint das MF1 in einer rhythmisch, melodisch und harmonisch metaphorisierten Form. Der ursprüngliche unsichere, finstre, meditative Charakter des aus übermäßigen Akkorden bestehenden Motivs erscheint am Anfang des 4. Segments in Form eines Dur Akkords (*D-Dur*), der Stabilität und Gleichgewicht (inklusive auf tonaler Ebene) ausdrückt.

Beispiel Nr. 7

The image shows a musical score for measures 148-149. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn in C (Klar. (C)), Horn in F (Hrn. (F)), Violin 1 (1. Viol.), Violin 2 (2. Viol.), Trumpet (Br.), and Cello/Double Bass (Voll. K.-B.). The score includes dynamic markings such as *MF*, *mf marc.*, *p un poco marc.*, *p dolciss.*, *mit Dämpfer*, *Solo p*, *get.*, and *pizz.*. A red rectangular box highlights a specific passage in the Clarinet and Violin parts, which corresponds to the harmonic plan discussed in the text below.

Takt 148-149

Hat Liszt in der 1. Variante des Motivs der Reihe nach alle 12 Töne der Oktave erschöpft, so verwendet er an dieser Stelle das Arpeggio von vier übermäßigen Akkorden nach folgendem Schema:

$$D^6 \rightarrow B^6_4 \leftrightarrow E^7 \rightarrow C^6$$

Beispiel Nr. 8

The image shows a musical staff with four chords in a sequence: D major 6, B major 6/4, E major 7, and C major 6. The chords are written in a simplified notation style, showing the root and the quality of the chord.

Takt 147-162 – der harmonische Plan

Das Prinzip der Organisierung des harmonischen Materials beruht auf die Terzrelation *D-Dur* → *B-Dur* und *E-Dur* → *C-Dur*, bzw. auf die Pol-Gegenpol Beziehung: *B-Dur* ↔ *E-Dur*.

Vom 166. Takt an (Segment 5) erscheint beim Solo-Violoncello eine durch mehrfache Transpositionen erreichte Aufarbeitung der für das Ende des MF2/ den Anfang des MF3 so charakteristischen rhythmischen Figur, mit der Funktion, den motivischen Charakter zu antizipierenden (rhetorisch gesehen ist es ein *pars pro toto*, eine *hoquetus*-artige polyphonische Aufarbeitung). Die Klarinetten, die Fagotten und Hörner bringen den gesamten MF2, dessen Prognose (mit der Anweisung *Affettuoso, poco Andante*) schon im 179. Takt erscheint. Dieses Motiv kommt sowohl aus melodischer als auch aus harmonischer Sicht in einer erweiterten Form vor. Die erste Darstellung (Takt 4-5) hatte einen meditativen Charakter (*dolente*) und wurde von den schwebenden Harmonien der übermäßigen Akkorde dargestellt. Hier (Takt 179-180) erscheint es im *E-Dur*, tonal-funktional harmonisiert. Die Metapher dieser Veränderung ist den extramusikalischen programmatischen Aspekten zu verdanken, durch die die Person Faust, oder genauer gesagt der *faustische* Charakter, seine verschiedenen Seiten zeigt (natürlich in verschiedenen Kontexten). Diese Züge (nur aus den Angaben abgeleitet: meditativ, kontemplativ, aufgewühlt, unsicher, verzweifelt, schmerzhaft, „stürmisch“, leidenschaftlich, sinnlich, sentimental usw.) werden durch die thematischen Motive (MF1, MF2, usw.) personifiziert. Diese Motive verwandeln und entwickeln sich, und werden rhetorisch gesehen zu musikalischen *Metaphern und Metamorphosen* der Verwandlung des gleichen *Faustischen*.

Liszt beutet wieder die orchestralen Tutti-Solo¹⁵ Verhältnisse aus (Blasinstrumente vs. Geigen), ein Material, das er auch gleich wiederholt. Liszt wird oft damit Beschuldigt, die Wiederholung redundant zu gebrauchen (besonders in seinen symphonischen Werken). *Das Wiederholungsprinzip* (meist durch melodischen, dynamischen, klanglichen oder harmonischen Variationen der Steigerungs- und Kulminationswellen) ist die Betonung eines thematischen Materials, das gleichzeitig auch die Form (Satz, Periode, Strophe) und eventuell die Gattung generiert. Bei Liszt spielt das in der Fortsetzung der Form eine besonders wichtige Rolle, da sich die kleinen melodischen, harmonischen und rhythmischen Einheiten in mehrfache Ausarbeitungsformen organisierten, die vom Verfahren der variierten (oder sogar gradierten) Wiederholung getragen werden. Im Rahmen der Wiederholungen benutzt Liszt je zweimal eine Reihe von morphosyntaktischen Elementen, ohne diese zu verändern (oder nur leicht, aspektuell) – also ohne jegliche semantische Zugabe. Das verwendete Verfahren (als eine identische Wiederholung einiger musikalischer Strukturen) wird im französischen musikalischen Impressionismus konturiert und vertieft, wo es unter dem Namen *Duplikation* regelrecht zu einer Stileme wird. Sie beschränkt sich nicht auf die identische Wiederholung melodisch-linearer musikalischer Materialien, sondern sie bedeutet die

¹⁵ die Alternanz des *Tutti-* vs. *Kammercharakters* wird zu einem Wahrzeichen des zweiten Teils der Symphonie (*Gretchen*)

DAS FRAGMENT EINES LISZTSCHEN SELBSPORTRÄTS – FAUST

- den rhythmisch-melodischen Themenkopf des MF4 mit der *forte, ardito* (*mutig*) Angabe:

Beispiel Nr. 11

Takt 204-205

- die rhythmische Figur , bzw. ein neues rhythmisches Motiv, das aus dieser mit der Angabe *Allegro con fuoco* abgeleitet wird. Dieser Marschrhythmus, der bei den Holz- und Blechblasinstrumenten ertönt, generiert eine neue kräftige Steigerung, eine dynamische Beschleunigung und ein Wachsen in der Klangintensität.

Beispiel Nr. 12

Takt 202, Marschrhythmus

- ein kurzes rhythmisch-melodisches Motiv, das längeren Aufarbeitungsmodalitäten ausgesetzt wird. Das Motiv antizipiert schon in seinen ersten Erscheinungen den Keim des späteren thematischen Motivs (MF6). Vor der Präsentation des letzten thematischen Motivs des *Faust*-Teils, skizzieren wir zusammenfassend die beiden Durchführungsmomente:

a. das erste Erscheinen des motivischen Fragments:

Beispiel Nr. 13

Takt 199-201

- b. ein fortgeschrittenes Stadium stellt die Konstruktion dar, die auf eine Reihe von Wiederholungen eines kurzen musikalischen Materials baut, diese repräsentieren zusammen mit dem überlagerten Marschrhythmus das Material des Themas. Die Wiederholung erscheint jedes Mal um einen Halbton (Ton) höher, was einen Steigerungscharakter hat:

Beispiel Nr. 14

Takt 213-224

Die Kombination der vier Materialien wird zur Realisierung der Steigerung und gleichzeitig zur Vorbereitung des Ausbruchs des Schlussthemas (eine letzte Erscheinungsform des faustischen Charakters) beitragen. Das Thema wird mit Hilfe der Tempoangabe markiert: *Grandioso. Poco meno mosso*. Wichtig sind also das bravuröse Strukturierungsprinzip und der „symphonische“ Charakter (typisch beethovenisch) des Komponisten, die dazu führen, dass die Melodie vor unseren Augen (Ohren) entsteht (*in statu nascendi*). Das schrille, grandiose und edle Tema (MF6) ertönt bei den Trompeten in markiertem *fortissimo*, in E-Dur, das vom gesamten Orchester unterstützt wird. Das erste Motiv ist diatonisch, tetratonisch (aus den Tönen *e-fis-h-cis*) und hat eine quasi-modale Harmonisierung (besonders durch den Gebrauch der plagalen harmonischen Akkordverbindung), die durch die Verbindung der Stufen $I \rightarrow I \rightarrow II^6_4 \rightarrow II^6 \rightarrow I$ erreicht wird (das Beispiel stellt die Transkription für Klavier von Stradal dar):

Beispiel Nr. 15

in E-Dur: I I II⁶ II⁶ I

Takt 226-228, die plagale Harmonisierung des Kopfes MF6

Beispiel Nr. 18

die erste Erscheinungsform des Motivs

variiert mit verminderten Intervallen

Trp. (E) *marcato* *ff*

Fl. *sempre marc.*

Takt 224-225 versus Takt 265-266

Unter rhetorischem Aspekt muss auch die *Asyndeton*-Figur erwähnt werden: die Unterlassung einiger „Konjunktionen“ des musikalischen Materials. In diesem Fall wird der für den Charakter des MF6 spezifische Auftakt unterlassen, dadurch wird der Motivenkopf (mit Steigerungsfunktion) ohne die Sechzehntel-Anakruse variiert wiederholt und transponiert.

Liszt transponiert den Motivenkopf gemeinsam mit dem harmonischen Kontext je einen Halbton/Ton höher. Die Folge der Harmonien umschreibt eine Reihe von Relationen, die eine Art *Tonika* → *Neapolitanischer Sextakkord [SN]* Beziehung definieren. Der Sextakkord auf der erniedrigten II. Stufe wird nicht in einem gewöhnlichen harmonischen Kontext gelöst, sondern wird mit einer anderen Relationswelle des genannten Typs fortgesetzt. Der Bruch wird trotzdem mithilfe der fallenden Passage der Violoncelli und der Kontrabässe zu einem Übergang:

Beispiel Nr. 19

fehlender Auftakt

D-Dur: I → SN || F-Dur: I² → SN ||

Gis-Dur: I² → SN || H-Dur: I⁴ → SN ||

ff e martellato

Takt 265-268

Die motivischen Sequenzierungen und Durchführungen kulminieren in der dynamisch und orchestral hyperbolisierten Reexposition des MF6, und nach einer weiteren kulminativen Welle bringt Liszt die *faustischen* Motive MF1 und MF4 zurück. Die *antithetische* Überlappung der beiden thematischen Motive führt durch ihren widersprüchlichen Charakter zur Relieferung dieser. In den Takten 297-300 erscheint daher bei den Streichinstrumenten ein *strepitoso* (grell, „laut“), und bei den Posaunen das MF1 in *ff marcato*. Die lisztische Meisterhaftigkeit konturiert sich durch seine geniale Koordinierungsfähigkeit: die simultane Präsentation dieser thematischen Motive, und gleichzeitig auch die Überlappung in Opposition der unterschiedlichen Varianten des gleichen Motivs. MF1 erscheint polyphonisch übernommen bei den Trompeten und Posaunen. Dadurch entstehen antithetische Ebenen von *Signifikanten*. Die Antithese wird in der kontrapunktischen Präsentation und der Aufarbeitung der ursprünglichen Variante (dem übermäßigen Akkord) sichtbar, erweitert mit der harmonischen Metapher des Themas:

Beispiel Nr. 20

The image shows a musical score for three instruments: 1.2. Trp. (F), Tenp., and Viol. The tempo is marked 'Allegro agitato assai'. The score is annotated with various markings and boxes. A green box highlights the tempo marking. A red box highlights the Tenp. part, with annotations 'MF1m', 'ES-Dur 6', and 'a.2'. A red oval highlights a chord in the Tenp. part, labeled 'übermäßiger Akkord'. The Viol. part is marked 'ff strepitoso' and 'rinfx.'. The Tenp. part is marked 'ff marc.'. The score shows the overlap of motifs MF1 and MF4.

Takt 297-299 – die Überlappung von MF1 und MF4

Die Darlegung und Aufarbeitung der Segmente fließen in dem Maße ineinander über, dass wir sie nicht in *Exposition*, *Durchführung* oder *Reprise* einer Sonatensatzform aufteilen können. Die Gruppierung des Klangmaterials in zwei komplexe Strophen (A und A^{var}) basiert auf eine Strukturierung, die im zweiten Teil auf die elliptische Wiederaufnahme der ersten Strophe beruht. A^{var} enthält mehrfache motivisch-thematische Wiederdarlegungen, wie auch neue Wellen von Aufarbeitungen. Die unwandelbare, instabile und variierbare Seite der äußeren Form ist weiterhin das explizite Resultat des extramusikalen Programms. Der Takt 359 bringt die „*Reprise*“ der ersten komplexen Strophe und der *faustischen* Motive (Ausnahme ist dabei MF5, das nicht wiederaufgenommen wird). MF1, MF2 und MF3 erscheinen ursprünglich sogar in identischer Tonalität und Orchestration wie bei ihrer ersten Präsentation.

Auffallend sind in diesem Abschnitt die mehrfachen motivischen Überlappungen und Kombinationen wie z.B. MF2 + MF1. Die Überlappung wird in *a-Moll* realisiert, mit den Charakteristika jedes Motivs: MF1 beginnt mit dem übermäßigen Akkord, und wird von einer tonal-funktionalen Anreicherung gefolgt, MF2 bringt das charakteristische Profil durch den fallenden großen-Septimen-Sprung. Der verminderte Akkord (II. und VII. Stufe in *a-Moll*) wird dazu gebraucht, diese syntaktische Einheit durch den Entzug der tonalen Stabilität abzuschließen. Vom Takt 392 an setzt Liszt die Aufarbeitung dieses Motivpaars fort, und sie erscheinen wieder in *a-Moll*, aber die Harmonie setzt eine typisch romantische Anreicherung ein – den **übermäßigen Quintsextakkord** –, der viele tonalen Segmente des 2. und 3. Teils der Symphonie dominieren wird, und im ironischen Kontext des letzten Teils zu einem harmonischen Symbol des Mephistophelischen wird (besonders durch den unaufgelösten **übermäßigen Terzquartakkord**, oder durch den verminderten Septakkord). Hier nun die musikalische *Metapher* des MF2 (Violoncelli und Kontrabässe im tiefen Register):

Beispiel Nr. 21

The image shows a musical score for measures 392-394. The instruments listed are Klarinet (C), Fagott, Horn (F), Violin, Viola, and Violoncelli/Kontrabässe. The score includes various dynamic markings and performance instructions. A green box highlights a passage in the Clarinet part labeled 'MF1m'. A red box highlights a passage in the Cello/Double Bass part labeled 'MF2m'. Below the score, a harmonic analysis is provided: a-Moll: I⁶, IV^{6#} (circled with 'in Umkehrung'), II², VII, I⁶.

Takt 392-394

Es folgen musikalische *Vergleiche*: eine Reihe von klanglich-orchestralen, dynamischen, rhythmischen, melodisch-harmonischen Varianten der thematischen Motive MF1, MF2, MF4, MF6. Die vielfachen *Signifikanten* zeigen die musikalischen Überarbeitungen der Charakteristika, der Zustände, der Gefühle und der Formen des Faustischen. Die kompositorische Technik

widerspiegelt bis zum Ende einen **ständig entwickelnden Charakter**. Die Darlegungen und die Variationen werden von rhythmisch-melodisch-harmonischen Konstruktionen fortgesetzt, die von den aus dem thematischen Material übernommenen Figuren abgeleitet sind.

Der variierte MF2-Kopf ist das melodisch-harmonische Material, dass mehrfach in Form von harmonischen Sequenzen übernommen wird. Die Harmoniestruktur jeder thematischen Erscheinung ist der *verminderte Akkord mit der verminderten Septime* (das MF1 erscheint auch in Form der verminderten Septakkorde, von den Fagotten gespielt), das sich jedes Mal um einen Halbton nach unten verschiebt: *cis-c-h-b-a* (oft in enharmonischer Form notiert):

Beispiel Nr. 22

fallende harmonisch-chromatische Sequenzen

Kopf MF2
verminderter Akkord auf *Cis*
(in verschiedenen Umkehrungen)

verminderter Akkord auf *C*
(in verschiedenen Umkehrungen)

verminderter Akkord auf *H* verminderter Akkord auf *B* verminderter Akkord auf *A*

Takt 396-399 – MF2 + MF1 in tonalen Sequenzen des verminderten Akkords

Gleich nach der Reihe der übermäßigen Akkorde erscheint – als harmonische Antithese – die Überarbeitung des MF1, nur durch chromatische Harmoniesequenzen, die ausschließlich auf übermäßige Akkorde bauen. Die Hegemonie dieser zwei Arten von Akkorden betont den Wunsch des Komponisten die tonal-funktionale Schwerkräftsphäre, „vorläufig“ nur mit romantischen kompositorischen Techniken, zu verlassen. Erst der dritte Teil der Symphonie, die Darstellung des *mephistophelischen* Charakters führt neue kompositorische Techniken ein, die den gewöhnlichen Rahmen des romantischen Tonals überschreiten. Wir führen die klangfarblich-orchestrale Metapher des MF1 ein, das seine ursprüngliche syntaktische Struktur behält und vom beinahe ätherischen Tremolo der Flöten und Geigen gestützt wird (für die Präsentation des harmonischen Skeletts zeigen wir diesmal den Klavierauszug):

Beispiel Nr. 23

The image shows a musical score for Example 23. At the top right, there is a small snippet of a musical staff for Violini, marked *pp*, and another for Clar. Viola, marked *MF1m*. Below this, a larger score is presented in two systems. The first system shows a sequence of chords in the upper voice, with a red arrow pointing to them from the text 'Sequenzen der übermäßigen Akkordreihe' and 'MF1m'. The second system shows a melodic line in the lower voice, with red brackets underlining sections labeled 'harmonische Sequenz' and 'Sequenz'.

Takt 400-408 – die Aufarbeitung des MF1 durch chromatische Sequenzen des übermäßigen Akkords

Der übermäßige Akkord wird als elastisches harmonisches Element im tonal-modulatorischen Prozess präsentiert (es generiert chromatische und enharmonische Modulationen in entfernten Tonalitäten). MF1 erscheint am Endes des Teils in mehreren Formen: vom Takt 619 an erscheint das Motiv als eine Folge von Dur-Akkorden (in 1. und 2. Umkehrung: als Sextakkord und Quartsextakkord), die auf harmonischer Ebene Terzrelationen konturiert:

Beispiel Nr. 24

The image shows a musical score for Example 24. It features three staves: Horns (Hrn. (F)), Horns (Hrn. (F)), and Trumpet (1. Trp. (F)). The Horn parts are marked *mf* and *a 2*. The Trumpet part is marked *mf* and *Solo*. Red circles highlight specific notes in the Horn parts, and a red arrow points to a note in the Trumpet part, with the label 'Terzrelation' below it.

Takt 619-622 – MF1 – Terzrelationen

Ab dem Takt 627 definieren die Akkorde des Motivs eine Reihe von Sextakkordmixturen mit fallendem melodisch-harmonischen Profil. Nach der Wiedererscheinung der Reihe der übermäßigen Akkorde zeigt die letzte Gestalt des Motivs durch die Segmentierung der Akkordreihen das Verschwinden dieses *Faustischen*.

In der Darlegung des *Faustischen* in seinen unterschiedlichen motivischen Gestalten (MF1 → MF6) sowie in den Wiederaufnahmen, den motivischen Aufarbeitungen und den Überlappungen benutzt Liszt romantische tonal-funktionale harmonische Kontexte, die in einigen Abschnitten starke Tendenzen dazu zeigen, sich von den Gesetzten ihrer Gravitation zu entziehen. Zusammenfassen benutzt Liszt:

- häufige chromatische Vorhalten
- *ajoutée* Töne
- *schwebende* Dissonanzen
- Pedaltöne oder –akkorde, die manchmal eine Nuance von Überlappung zweier harmonischen Ebenen gibt (zwei Funktionen, zwei Tonalitäten)
- mehrdeutige tonale Kontexte am Anfang oder Ende bestimmter Phrasen, Strophen (oder anderer größeren oder kleineren morpho-syntaktischen Einheiten)
- chromatische harmonische Kontexte, die in meisten Fällen durch die chromatische harmonische Sequenzierung erreicht werden
- verminderte Akkorde oder Akkordreihen mit verminderter Septime
- übermäßige Akkorde oder Akkordreihen
- chromatische und enharmonische Modulationen
- die häufige Alternanz der Akkorde (in tonal-funktionalen Beziehungen) in einem raschen Tempo, das die Verbindungen der Gravitation schwächt
- tonale Sprünge
- häufige steigende oder fallende (Groß)terzrelationen zwischen den Akkorden oder den harmonischen Blöcken
- geometrische Akkorde (harmonische Formationen)
- Septakkorde (Dur-Akkord mit großer Septime, verminderter Akkord mit kleiner Septime usw.)
- Terztürme – Nonakkorde

Der *Faust*-Teil stellt die unterschiedlichen Erscheinungsformen (Zustände, Manifestationen, Gefühle, Wünsche) des *Faustischen* dar, die im 2. und 3. Teil der Symphonie durch die Berührung mit der *gretchenschen Weiblichkeit* und der *mephistophelischen Niedertracht* verwandelt werden. Im ersten Teil kann die Aufarbeitungs-Technik des thematischen Materials beobachtet werden. Direkt nach ihrer Präsentation erscheinen sie als musikalische Metaphern bestimmter ästhetischer Werte des *Faustischen* im Kontext der Interaktionen mit dem real-idealen Pol des ästhetischen Felds. Durch die Überlappung und Verschmelzung des motivischen Materials (und der Gefühle, die durch ihm ausgedrückt werden) gehen die verschiedenen Wertnuancen des *Faustischen* ineinander über, und ergeben interkategoriale Werte, die spezifisch sind für den Protagonisten, in seinen unterschiedlichen Seelenzuständen. Das Gleichgewicht des ethischen und ästhetischen

Felds (die von den Interkategorien des *Guten*, *Graziösen*, *Angenehmen* und *Ausgewogenen* ausgedrückt werden) wird vom philosophischen Feld durchdrungen und schafft dadurch eine kontinuierliche Schwankung zwischen der Begierde sich selbst zu überschreiten, der Erlösung und der Verzweiflung, der Erbitterung (die Liszt durch die Interpretationsangaben ausdrückt). Die kumulative Verschiebung der ästhetischen Werte – auf der *Grotesk-Transzendentalen* Achse – ergibt spezifische Stadien des *Sublimen* (*impetuoso*, *grandioso*, *eroico*). Der ständige Konflikt und Kampf gegen die Einschränkungen des Schicksals führt auf dieser Achse zu einer Verschiebung in Richtung des Werts des *Tragischen* (*agitato*, *appassionato*, *con fuoco*, *furioso*, *stringendo*, *strepitoso*, *violente*).

(Aus dem Rumänischen übersetzt von Csenge-Andrea Fekete)

**Komplexe bistrofische Form vs. Sonatensatzform –
Vergleichende Tabelle des Ersten Teils**

Takt	Innere Segmente	a) bistrofische Form	b) Sonatensatzform
1-70	Segm. 1	A	[Einleitung]
71-111	Segm. 2		EXPOSITION
112-146	Segm. 3		
147-165	Segm. 4		
166-201	Segm. 5		
202-296	Segm. 6		
297-318	Segm. 7		
319-358	Segm. 8		
		[Übergang]	DURCHFÜHRUNG
359-420	Segm. 1 Segm. 1^{var.} des A	A ^v	REPRISE [mit inneren Ausarbeitungsabschnitten]
421-449	Segm. 2 Segm. 2^{var.} des A (elliptisch)		
450-489	Segm. 3 Segm. 5^{var.} aus A (+erweitert)		
490-581	Segm. 4 Segm. 6^{var.} aus A		
582-598	Segm. 5 Segm. 7^{var.} aus A		
599-654	Segm. 6 (Neues Segment in der Strophe A ^{var.})		
			CODA (aus drei Abschnitten)

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 în 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 (Liszt Anleitung)*, 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, 1880-1884.
- 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).