Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität

Wie stark der Spätstil Liszts bis in die Gegenwart hinein wirkt, spiegelt der ausgeprägte und kontroverse musiktheoretische respektive ästhetische Diskurs um ihn wider. Die Beurteilung Liszt'scher Spätwerke reicht vom einen Extrem, der Ignoranz von vermeintlich nicht beachtenswerten kompositorischen Resultaten eines Greises oder zumindest ihrer Einstufung als nicht vollwertige Erzeugnisse eines einstmalig großen Meisters, bis hin zu ihrer Anerkennung, bisweilen regelrechten Verehrung als früheste post-tonale Kompositionen, die in ihrer Fortschrittlichkeit den expressionistischen Kompositionen des frühen 20. Jahrhunderts in nichts nachstehen.

Die US-amerikanischen Musiktheoretiker James Michael Baker und Allen Forte waren in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren die ersten, die Liszts späte experimentelle Musik als »transitional«, partiell sogar als »atonal« einstuften.¹ In ihre Analysen finden neben den grafischen Methoden der Schenker-Analyse auch set-theoretische Aspekte Eingang. Auf diesen, meines Erachtens längst nicht zu Ende gedachten Teil der Analyse, möchte ich nachfolgend eingehen und versuchen, Liszts Musik an der Grenze der Tonalität am Beispiel zweier Klavierstücke zu beschreiben.

Beginnen möchte ich dabei mit der 1881 in Weimar entstandenen Komposition Nuages gris. Das Stück gelangte erst im Jahre 1927 in der Liszt-Gesamtausgabe der Breitkopf-Edition zu seiner Veröffentlichung.² Daraus geht hervor, dass ein direkter Einfluss auf avantgardistische Komponisten der Klassischen Moderne, wie etwa Schönberg, Strawinsky oder Bartók, de facto nicht stattgefunden haben kann. Diese Komponisten entwickelten ihre Techniken also unabhängig von Liszt, erfanden zum Teil bereits Erfundenes neu beziehungsweise betteten es in neue Kontexte.³ Es imponiert weiterhin, wie konsequent und ungeachtet allem Unverständnis ihm gegenüber Liszt seinen visionären

- James Michael Baker: The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt, in: JMTH 34 (1990), S. 145–173, Allen Forte: Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century, in: 19th-Century Music 10 (1987), S. 209–228; siehe auch Zdenek Skoumal: Liszt's Androgynous Harmony, in: Music Analysis 13 (1994), S. 51–72, in jüngerer Zeit ferner Matthew Pritchard: Übergangsharmonien. Die »Kunst des Übergangs« als Erkundung des tonalen Raums im Spätwerk Liszts und Wagners, in: Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken 2009, S. 169–187.
- Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen, Bd. 12: Einzelne Charakterstücke II, hg. von Imre Sulyok und Imre Mezö, Kassel u. a. 1978, Vorwort, S. ΧΙΙΙ.
- Auf die Verbindung zwischen dem Liszt-Schüler Alexander Siloti, der immerhin einen entscheidenden Einfluss auf Skrjabin gehabt haben könnte, verweist Baker: The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt, S. 171.

Eingebungen im Alter folgte – vielleicht sollte man sagen: zu folgen vermochte auf der Basis, die er sich in seinem Leben als Komponist, Pianist, Lehrer, Hochschulgründer, Förderer und Dirigent zuvor erarbeitet hatte. Liszt konnte sich im letzten Abschnitt seines Lebens ganz und gar dem Progressiven widmen, der Weiterentwicklung der Musiksprache, im Rahmen derer die Überwindung der Tonalität an vorderster Stelle stand.

Dass post-tonale strukturelle Techniken in Nuages gris zur Anwendung gelangen, steht für die anglo-amerikanische Forschung außer Frage. Allerdings stehen der set-theoretischen Perspektive die generellen Vorzeichen der Tonart g-Moll entgegen. Es ergibt sich somit eine Janusköpfigkeit, die sich schon anhand der Unisono-Eröffnungsfigur darstellen lässt.

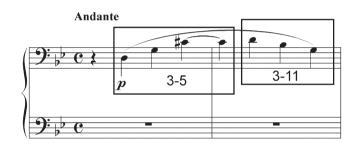


ABBILDUNG 1 Unisono-Figur der Eröffnungstakte in Franz Liszts Nuages gris mit settheoretischer Deutung

Aus tonaler Perspektive ist das Tonmaterial dieser Figur leicht erklärbar. Mit Ausnahme der Note cis gehören alle Töne einem aufgebrochenen g-Moll-Dreiklang an. Durch die Pause zu Beginn auf der Zählzeit 1 sowie durch die Synkope verklären sich allerdings die rhythmisch-metrischen Verhältnisse. Die Note cis erhält durch ihre Überbindung beziehungsweise Verlängerung ein ungewöhnlich hohes strukturelles Gewicht als chromatische Nebennote. Das Stück wirkt zunächst volltaktig. Erst mit dem Terzbass im Takt 5 wird die wahre metrische Ordnung klar. Set-theoretisch gedeutet enthalten die Eröffnungstakte eine Juxtaposition zweier konträrer Materialstrukturen. Der eröffnenden set-class 3-5, charakterisiert durch klanglich »harte« Intervalle wie Quarte und Tritonus beziehungsweise große Septime als Rahmenintervall, folgt das tonale Pendant 3-11.4

Insgesamt besteht die Komposition aus nur sehr wenigen Elementen.⁵ Neben der bereits beschriebenen Eröffnungsfigur, die sich durch das gesamte Stück zieht, sind die

- Die set-class 3-5, welche mit ihrer oben beschriebenen Intervallik dem durchweg konsonanten intervallischen Aufbau der set-class 3-11 entgegensteht, wird im anglo-amerikanischen Sprachraum auch bisweilen als »Viennese trichord« bezeichnet. Es handelt sich bei der set-class 3-5 tatsächlich um ein Idiom, das in der Klangsprache der Zweiten Wiener Schule häufig auffindbar ist. Die Deutung von set-classes als musikalische Topoi im Bereich post-tonaler Musik stellt meines Erachtens ein noch wenig bearbeitetes Gebiet dar.
- 5 Für die nachfolgende Analyse empfiehlt es sich, die Notenvorlage des Stücks Nuages gris zu konsultieren, Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen, Bd. 12, S. 69 f.

Tremoli im Bass zu nennen, welche verschiedene Funktionen besitzen: Bilden sie zu Beginn einen Orgelpunkt b, so geht dieser ab Takt 9 in eine Pendelbewegung b-a über; die Tremolo-Passage endet mit dem Hinzutreten des Tons fis zum b (Takt 19/20), die Töne des übermäßigen Dreiklangs in der rechten Hand doppelnd. Der übermäßige Dreiklang ist in der Komposition derart klanglich emanzipiert, dass er passagenweise einer Tonika in ihrem strukturellen Gewicht in nichts nachsteht. Dies zeigt Liszts Notation in den Takten 9/10 in der rechten Hand. Es handelt sich hier nicht um eine mediantische Beziehung zwischen den Harmonien g-Moll und einem vermeintlichen »es-Moll« (obwohl der Höreindruck entstehen könnte), sondern um einen übermäßigen Dreiklang fis -b-d' mit der Nebentoneinstellung es' -d'. Durch die anschließende taktweise chromatische Abwärtsbewegung des übermäßigen Dreiklangs entstehen im Zusammenhang mit dem beharrlichen Tremolo-Element im Bassregister impressionistisch wirkende Farbwechsel.



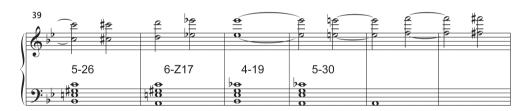


ABBILDUNG 2 Materialzusammenhänge in Franz Liszts Nuages gris

In den Takten 21–24 folgt erneut eine Unisono-Passage – ein häufig auftretendes Element in späten Klavierkompositionen Liszts. ⁶ Ab Takt 25 wird die ostinate Figur der Anfangstakte zur Begleitung in der linken Hand. Mit dieser Stelle beschäftigt sich der post-tonale, speziell der set-theoretische Diskurs intensiver. Die Aussagekraft der Pitch-class set theory nimmt hier zu, denn gleichsam in einer Art »Altersstarre« führt Liszt das satztechnische Geschehen zu einer spektakulären Kontrapunktik, die aus tonaler Sicht völlig inadäquat erklärbar bleiben muss. Besonders ab Takt 33 entstehen klangliche Reibungen,

6 So zum Beispiel in der Trauergondel Nr. 2 (S. 200–202), in Unstern! – Sinistre (S. 208; R 80), im Ave Maria (R. 194; G. 545) und anderen.

die aus der stringenten Überlagerung dreier Elemente, dem Basspendel, chromatisch abwärts geführten übermäßigen Dreiklängen im Tenorregister sowie einer gegenläufigen chromatischen Aufwärtsbewegung in Oktaven besteht. Die Abbildung 2 zeigt auf, welche set-theoretischen Materialzusammenhänge in den untersuchten Takten bestehen. Dabei wurden jeweils alle Töne eines Taktes unter einem set zusammengefasst. Es bleibt festzuhalten, dass in der Regel fünf unterschiedliche Tonqualitäten in einem Takt vorkommen, was überwiegend zu set-classes der Kardinalität 5 führt. Ferner wird eine geradezu frappierende Materialidentität offengelegt: Mit Ausnahme der set-classes in den Takten 34, 39 und 42 gehören sämtliche set-classes zu einer »Familie« von pitch-class sets, deren »Mutter-set« 6-Z17 im Takt 40 ist. Von ihm ausgehend lassen sich alle übrigen sets in Beziehung setzen; sie bilden Teilmengen, von denen das fünfelementige set 5-13 mit seinem dreimaligen Auftreten in den Takten 35, 37 und 38 am bedeutsamsten ist. Zu erwähnen ist außerdem, dass eine erstaunliche Nähe zur Klangwelt der Zweiten Wiener Schule besteht. Die set-classes 4-19 sowie 6-Z17 werden etwa von Allen Forte als klangliche Vorlieben Schönbergs beschrieben.⁷

Am Ende verliert sich das Stück im Nichts. Dabei gibt insbesondere der Schlussklang Rätsel auf. Der Ton fis im drittletzten Takt ist erneut chromatischer Nebenton zu g, ein Ton, der neuerlich Bestandteil eines übermäßigen Dreiklangs g – es – h ist. Das Basspendel endet mit dem nicht im g-Moll-Dreiklang enthaltenen Ton a. Mit ihm als tiefstem Ton entsteht im Schlusstakt das pitch-class set 4-24 (12), ein subset von 6-35 (2), der Ganztonleiter. So gesehen stellt sich das Stück als ein Aufeinandertreffen von Dur-Moll-Tonalität und post-tonalen klanglichen Anordnungen dar, wobei der übermäßige Dreiklang als ein Tonika-Ersatz für Liszt zu fungieren scheint, der sich am Ende in die Zukunft gerichtet durchsetzt. Die Relevanz des Moll-Dreiklangs wird dabei deutlich reduziert. Die generellen Vorzeichen verblassen zu einer – bald überflüssig werdenden – Notationstradition.

Das zeigt sich ebenfalls im Stück R. W. – Venezia, das Liszt zwei Jahre später (im März 1883) komponierte, nachdem er die Nachricht vom Tod Richard Wagners erhielt. Im Notenbild fällt auf, dass hier nur eine kurze Passage mit generellen Vorzeichen existiert – eine Passage, die an den (nun vergangenen) Pathos Wagner'scher Werke erinnert und die umgeben wird von Liszt'scher »Zukunftsmusik«.

- Siehe hierzu Allen Forte: Schoenberg's Creative Evolution. The Path to Atonality, in: The Musical Quarterly 64 (1978), S. 133-176. Forte stellt in dieser Arbeit mit den sogenannten Signatur-sets eine ganze Gruppe von sets heraus, die transponiert oder invertiert und transponiert die vertonbaren Buchstaben aus Schönbergs Namen (in ungeordneter Reihenfolge) ergeben.
- 8 Wiederum ist die Zuhilfenahme des Notentextes im Folgenden empfehlenswert, Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen, Bd. 12, S. 74 f.

Konzentrieren möchte ich mich nachfolgend auf die vorzeichenlosen Takte der Komposition. Abermals erweisen sich diese als satztechnisch schlicht. Neben einer Wellenbewegung, die im Wesentlichen übermäßige Dreiklänge beschreibt, und einer chromatischen Melodielinie, welche zum Teil mit zusätzlichen Füllstimmen angereichert ist, ist der Orgelpunkt cis von Beginn an bis zum Takt 23 stets präsent. Das Satzbild weist viele Parallelen zum Klavierstück Nuages gris auf. Insbesondere sind die Taktart, der Beginn im tiefen Register sowie die Unisono-Passagen zu nennen.

Ähnlich erweist sich auch hier die Verwendung des vermeintlichen »Moll-Dreiklangs«, der set-class 3-11, als Resultat kontrapunktischer Prozeduren: Die Stimmen in der rechten Hand verschieben sich versetzt chromatisch aufwärts. Geht zunächst die Oberstimme vom $\mathfrak a$ ins $\mathfrak b$ (Takt 4 zu 5), so werden die beiden Unterstimmen erst in Takt 9 verändert und ergeben die nächste Transposition des übermäßigen Dreiklangs. Zusammen mit dem Orgelpunkt entstehen klangliche Resultate von teils erheblichem Dissonanzcharakter. 10

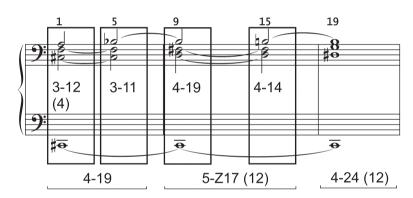


ABBILDUNG 3 Franz Liszt: R. W. – Venezia, satztechnische Reduktion bis zum Takt 24

Sämtliche Töne der Takte 1–5 sowie der Takte 9–14, die in der Reduktion zu sehen sind, führen jeweils zur set-class 4-19, ein schon aus der vorangehend betrachteten Komposition bekannter Klang. Ab Takt 15 entsteht weiterhin das set 4-14 und ab Takt 19 das set 4-24 (12). 4-24 (12) ist neuerlich eine Teilmenge der Ganztonleiter sowie ein Vertreter der set classes mit reduziertem set complex. In diese Klanglichkeit eingebettet ist die Neben-

- 9 Zur schlichten Komponierweise Liszts siehe Dorothea Redepenning: Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen, Hamburg 1984 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 27), insbes. das Kapitel »Bemerkungen zur Simplizität bei Liszt«, S. 151–157.
- 10 Betrachtet man das Satzbild der Abbildung 3 aus Perspektive der Dur-Moll-Tonalität, so ist die Nähe zu einer 5-6-Konsekutive in den Oberstimmen erkennbar. Hierzu sind die übermäßigen Dreiklänge in den Takten 1, 9 und 15 mit enharmonischen Verwechslungen zu versehen (Takt 1: des statt cis, Takt 9: ais statt b, Takt 15: es statt dis).

einanderstellung von 3-12 (4), dem übermäßigen Dreiklang, und 3-11. Beide Klänge wechseln sich als Auszug des Satzbildes der Anfangstakte ab im Aufgang der Takte 24–30.

Der anschließende Teil mit den Vorzeichen b und es wirkt nicht nur wie ein Zitat der Wagner-Stilistik, sondern zugleich wie ein Zitat der Tonalität. In zahlreichen weiteren späten Klavierstücken Liszts prallen diese Klangwelten aufeinander, so zum Beispiel in den beiden Trauergondeln oder in der Bagatelle sans tonalité, die insofern einen Sonderfall darstellt, als die Abkehr von einem überkommenem Tonsystem bereits in ihrem Titel enthalten ist.

In Trauervorspiel und Trauermarsch. Zu dem Repertoire der Trauer an August Göllerich^{II} gibt Liszt die Spielanweisung: »Die Grund-Intonation ›fis, g, b, cis‹ immer hervorgehoben.«^{I2} Aus dieser Anweisung geht keine klare Tonhierarchie hervor, sie ist, wenn überhaupt, dann lediglich anhand der notierten generellen Vorzeichen b und es erkennbar. Liszt bezieht sich hierbei auf Tonqualitäten – und mehr noch: Er lässt eine ungeordnete Gruppe von Tönen, in der alle Mitglieder (Töne) gleichrangig sind, entstehen.^{I3} Hiermit sei nicht behauptet, Liszt seien das Komponieren mit ungeordneten Tongruppen oder gar set-theoretische Überlegungen geläufig respektive bewusst gewesen. Dennoch: Wenn Willi Reich Arnold Schönberg einen »konservativen Revolutionär« nennt,^{I4} so könnte Liszt in Anlehnung daran als »revolutionärer Konservativer« bezeichnet werden.

- 11 Bei Göllerich handelt es sich um einen späten Schüler Liszts. Er ist außerdem Autor einer Liszt-Biografie: August Göllerich: Franz Liszt, Berlin 1908. Des Weiteren liefern Göllerichs Tagebucheintragungen wichtige Informationen zu Liszts Klavierunterricht; Wilhelm Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, Regensburg 1975. Liszts Göllerich zugesandte Stücke, das Trauervorspiel und der Trauermarsch, basieren auf einem Ostinato-Bass, der dem Klavierstück Trauerklänge zum Tode István Széchenyis von Mihály Mosonyi entnommen ist; siehe Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen, Bd. 12, Vorwort, S. xv. Széchenyi, ungarischer Staatsreformer und Unternehmer, starb bereits 1860 und damit 25 Jahre vor der Entstehung von Liszts Kompositionen.
- 12 Franz Liszt: Werke für Klavier zu 2 Händen, Bd. 12, S. 95.
- 13 Als ungeordnete Gruppe von Tönen wird nach der Pitch-class set theory ein pitch-class set bezeichnet; siehe hierzu Ulrich Scheideler: Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System, in: Musiktheorie, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 391–408, sowie Stephan Lewandowski: Art. »Pitch-class set«, in: Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, hg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2010 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 362–364.
- 14 Willi Reich: Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär, München 1974.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

33

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876)

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162 **Ludwig Holtmeier** »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels Traité d'harmonie 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied Die Stadt 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der Hochschule der Künste Bern

Herausgegeben von Martin Skamletz und Thomas Gartmann

Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/ Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der Seria und der SeriaSans, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Alster, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier Caribic cherry. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany 1SBN 978-3-931264-87-1