

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Äquidistanzen im zwölftönigen System

## *Zusammenhänge kompositorischer Verfahren*

### *im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts\**

Dieter Kleinrath

Franz Liszt's late piano works represent a radical change in his musical style. They stand out for their frequent use of equidistant scales and chords such as the diminished seventh chord or the augmented triad as well as the combination of different scale types such as the whole tone scale, the octatonic scale or the »gypsy scale«. While the compositional techniques in Liszt's late works have often been described in isolation from Liszt's earlier works and have been understood as paving the way for post-tonality, this article aims to show that they also emerge from a system of more traditional techniques that complement each other and were actually used by Liszt throughout his career as a composer. A discussion and comparison of selected techniques in Liszt's late piano work as exemplified in *La lugubre gondola I/II*, *Nuages gris*, *Unstern!* and *Bagatelle ohne Tonart* is related to techniques in earlier works such as *Funerailles*. It can be shown that the »idiosyncratic« techniques in the late works are actually ultimate consequences from compositional techniques dating back to the Baroque period.

Die Qualität des Neuen beim alten Liszt besteht [...] in einer veränderten Haltung zur Idee des musikalischen Kunstwerks, wo Heterogenität an die Seite von Logizität tritt, und wo Zusammenhang durchgängig dennoch nicht fehlen muß, nur daß er sich anders als im Motivischen oder Thematischen herstellt: intervallisch und strukturell nämlich, also subkutan und somit die Heterogenität ermöglichend und einbindend zugleich. Eine Kunst auch, die sich transparent und – indem sie das Neue geduldig repetiert – beinahe didaktisch gibt.<sup>1</sup>

Franz Liszts Spätwerk fand nach seinem Tod am 31. Juli 1886 zunächst kaum Beachtung und war bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit geraten. Insbesondere seine späten Klavierwerke sind geprägt von einer experimentellen Stilistik, die bei Liszts Zeitgenossen meist auf Unverständnis stieß. Liszts Tochter Cosima Wagner schrieb im Zusammenhang mit diesen Werken, dass bei einer abendlichen Konversation mit ihrem Mann Richard Wagner von »Mißklängen« und »keimende[m] Wahnsinn«<sup>2</sup> die Rede war. Manche Schüler Liszts haben das Spätwerk als Senilitätserscheinung abgetan<sup>3</sup> und der Dirigent und Musikschriftsteller Peter Raabe führte »diese schwachen Alterswerke«<sup>4</sup> auf das Nachlassen der »schöpferischen Kräfte«<sup>5</sup> Liszts zurück.

\* Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Zusammenfassung aus Teilen meiner Bachelorarbeit (vgl. Kleinrath, *Kompositionstechniken im Klavierwerk Franz Liszts*).

1 Torkewitz, *Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt*, S. 124.

2 Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2, S. 1059 (29. November 1882).

3 Winkler, *Liszt contra Wagner*, S. 199.

4 Raabe, *Liszts Leben*, S. 222.

5 Ebda., S. 223f.

Erst die ungarische Musikwissenschaft hat sich dieser Werke im 20. Jahrhundert wieder angenommen und versuchte, zum Teil sicher aus nationalem Interesse, Liszt als einen zukunftsweisenden Komponisten darzustellen, der mit übermäßigen Dreiklängen, dem tonikalosen Einsatz der Ganztonskala und überraschenden atonalen Wendungen den Weg für Béla Bartók und das 20. Jahrhundert geebnet hat. Andere musikwissenschaftliche Forschungen sehen Liszts Spätwerk dagegen in einer Evolutionslinie mit Arnold Schönberg und der Wiener Schule<sup>6</sup> oder bringen die Harfenakkorde aus *Nuages gris* mit dem mystischen Akkord Alexander Skrjabin in Verbindung.<sup>7</sup>

Häufig wurden bei den Versuchen, Liszts Spätwerk mit post-tonaler Musik in Verbindung zu bringen, einzelne unkonventionelle Teilaspekte seiner Kompositionstechnik aus dem Zusammenhang gerissen und andere, traditionellere Elemente in seinem Schaffen ignoriert. Dieter Torkewitz wies 1986 auf die Probleme hin, die eine losgelöste Analyse einzelner Teilaspekte aus Liszts Spätwerk mit sich bringen kann: »Das Herauslösen von als neu empfundenen Details und das Hintanstellen, Übergehen oder Kritisieren von vermeintlich Schwachem [...] machte [...] Liszt im Grunde ›vogelfrei‹ für die unterschiedlichsten Strömungen im 20. Jahrhundert.«<sup>8</sup> Als einen der Auslöser für diese Problematik nennt Torkewitz die von Bartók und Schönberg verfassten Gedenkartikel anlässlich des 100. Geburtstages von Franz Liszt. Ein Hauptkritikpunkt in Schönbergs Artikel waren »Liszts musikalische Formen, die »so kahl, kalt und ungewöhnlich eingerichtet« seien, »weil sie der Verstand aufgezwungen hätte.«<sup>9</sup> Schönberg schreibt:

Liszts Form aber ist Erweiterung, Kombinierung, Verschweißung, eine mathematisch-mechanische Weiterentwicklung der alten Formbestandteile. Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen. Von einem richtigen Gefühl angeregt, hat ein richtig funktionierender Verstand diese Form angefertigt. Ein richtig funktionierender Verstand jedoch tut fast immer das Gegenteil von dem, was einem richtigen Gefühl angemessen ist. Ein richtiges Gefühl darf sich nicht abhalten lassen, immer wieder von Neuem ins dunkle Reich des Unbewußten hinabzusteigen, um Inhalt und Form als Einheit heraufzubringen.<sup>10</sup>

Torkewitz versuchte 1978 eine alternative Interpretation für Liszts Musik anzubieten, die das vermeintlich Unvereinbare – das Neue und die Tradition – aus einem übergeordneten Blickwinkel betrachtet. Er sieht in der für Liszts Schaffen typischen Wechselbeziehung zwischen Neuem und Altem einen Kompromiss:

[Dieses] Kompromißdenken bei Liszt, das zum erstenmal deutlich aus dem Verhältnis der Werke vor und nach 1834 ersichtlich wurde, [erweist sich] somit insgesamt als übergeordnete Kategorie. Sie trifft selbst dort noch zu, wo man sie – wie im Spätwerk – am wenigsten vermutet.<sup>11</sup>

6 Nagler, *Die verspätete Zukunftsmusik*, S. 4f.

7 Gárdonyi, *Paralipomena zum Thema »Liszt und Skrjabin«*, S. 9.

8 Torkewitz, *Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt*, S. 118.

9 Ebd., S. 117.

10 Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, S. 171.

11 Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Liszts*, S. 102; vgl. auch S. 98.

Traditionelle Modelle der Geschichtswissenschaften verfolgten meist das Anliegen, möglichst eindeutige Entwicklungsmodelle zu postulieren, um so jedes Stück Geschichte an dem ihm gebotenen Platz einordnen zu können. Die Musikwissenschaft machte hier keine Ausnahme und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass viele Musikwissenschaftler das Spätwerk Liszts bereitwillig als »missing link«<sup>12</sup> zwischen Tonalität, Modalität, Atonalität und Reihentechnik aufnahmen. Besonders konstruiert erscheinen in diesem Zusammenhang die Untersuchungen Allen Fortes, der mittels Pitch-class-set-Analyse versuchte, die Klangstrukturen in Liszts Spätwerk mit den Klängen Anton Weberns und Alban Bergs in Beziehung zu bringen. Forte unterscheidet dabei strikt zwischen Liszts »experimental idiom« und der »traditional music of triadic tonality«. Er erläutert: »Under the term »experimental« I mean to include not only the radical late works, but also segments of earlier works, extending back into the pre-Weimar period, before 1848.«<sup>13</sup>

Ob und in welchem Ausmaß sich Liszts Musik auf nachfolgende Komponistengenerationen ausgewirkt hat, ist eine Frage, die sich kaum objektiv beantworten lässt. Dennoch ist es bemerkenswert, dass Liszt im ausgehenden 19. Jahrhundert ähnliche Konsequenzen zog wie viele seiner Zeitgenossen und Komponisten nach ihm. Der folgenden Beitrag vergleicht die unterschiedlichen Kompositionstechniken in Liszts Spätwerk und stellte sie einigen traditionelleren kompositorischen Verfahren gegenüber. Dabei steht die Frage im Vordergrund, in welcher Beziehung sie zu einander und zu den Techniken früherer Werke stehen. Liszts Verwendung von verminderten Septakkorden und übermäßigen Dreiklängen sowie deren Kombination mit unterschiedlichen Skalen wie z.B. der »Zigeunerskala« oder der Ganztonskala sind keinesfalls isolierte Momente in Liszts Spätwerk. Sie reihen sich vielmehr in einen Fundus von Kompositionstechniken ein, die in der europäischen Musikgeschichte relativ weit zurück reichen. Um einen besseren Einblick in die komplexen Vorgänge zu erhalten, die zu den kompositorischen Konsequenzen der späten Werke führten, müssen diese zunächst in einen »traditionellen« Kontext gerückt werden – nur so ist es möglich das wirklich Neue vom Konventionellen zu isolieren.

## Die zentrale Rolle äquidistanter Klänge

Äquidistante Klänge wie der verminderte Septakkord oder der übermäßige Dreiklänge sind bereits seit dem Barock bekannt. Liszt macht von beiden Akkorden schon in seinen frühen Werken auffallend häufig Gebrauch. In seinen späten Klavierwerken verwendet Liszt diese Akkorde (im Speziellen den übermäßigen Dreiklang) jedoch nicht mehr primär in ihrer traditionellen Funktion als Modulationsakkorde, sondern sie werden zu einem eigenständigen formbildenden Element, das zugleich die instabile Tonalität dieser Werke mitbestimmt. Dabei lösen äquidistante Klänge oft die Tonika in ihrer Rolle als harmonischen Bezugs- und Ruhepunkt ab und nehmen so im Sinne Hermann Erpfs die Funktion eines »Klangzentrums«<sup>14</sup> im

12 Winkler, *Liszt contra Wagner*, S. 200.

13 Forte, *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, S. 210.

14 Hermann Erpf versteht unter dem Begriff »Klangzentrum« einen »Klang, der im Zusammenhang nach kurzen Zwischenstrecken immer wieder auftritt. Dadurch gewinnt dieser Klang [...] in einem gewissen

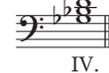
musikalischen Verlauf ein: Von ihnen geht die harmonische oder formale Entwicklung aus oder sie führt wieder zu ihnen zurück.

Die Emanzipation äquidistanter Klänge von herkömmlichen Dur- und Molldreiklängen ist jedoch keineswegs eine plötzlich auftretende Eigenheit der späten Klavierwerke Liszts. Dissonante Akkorde, die im Sinne der Dur-Moll-Tonalität eigentlich als Dominanten bewertet werden müssten, nehmen seit der Romantik immer häufiger die Funktion eines spannungsfreien Klangs ein. Georg Andreas Sorge klassifizierte im *Vorgemach der musicalischen Composition* bereits 1745 den verminderten Dreiklang als einen *konsonanten* Dreiklang und behandelt im Anschluss daran auch den übermäßigen Dreiklang.<sup>15</sup> Carl Friedrich Weitzmann sah in seiner Schrift *Der Übermäßige Dreiklang* (1853) den übermäßigen Dreiklang als einen der vier »natürlichen Dreiklänge« Dur, Moll, vermindert und übermäßig an<sup>16</sup>; er veröffentlichte ein Tonnetz, das alle 12 Töne als Kreuzprodukt von verminderten Septakkorden und übermäßigen Dreiklängen darstellt (Abb. 1a). Auch die äquidistante Teilung der Oktave wurde von Weitzmann in diesem Zusammenhang bereits systematisiert (Abb. 1b).

a.

Die sämtlichen verminderten Septakkorde verschiedenen Klanges:	1.		<i>eis</i>	<i>gis</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	Die 12 Töne unseres Systems.
	2.		<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	
	3.		<i>a</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	<i>ges</i>	

			
I.	II.	III.	IV.

Die sämtlichen übermäßigen Dreiklänge  
verschiedener Tunung.

b.

Grundlage				Zweite Umkehrung																
C	$\frac{4}{2}$	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	E	$\frac{4}{2}$	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>Gis</i>	$\frac{4}{2}$	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>b</i>	C	$\frac{4}{2}$	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	E
Erste Umkehrung																				

Abbildung 1: Weitzmanns Zwölfonmatrix (a.) und äquidistante Oktavteilung (b.)  
(aus: Weitzmann, *Der Übermäßige Dreiklang*, S. 22 und 13).

primitiven Sinn den Charakter eines klanglichen Zentrums [...]. Die Zwischenpartien heben sich kontrastierend ab, dem dominantischen Heraustreten aus der Tonika vergleichbar, so daß ein gewisser Wechsel Tonika-Nichttonika-Tonika zustande kommt.« (*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, S. 122).

15 Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*, S. 18–20; vgl. auch Todd, *Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad*, S. 154.

16 Weitzmann, *Der Übermäßige Dreiklang*, S. 5.

In der Musik von J. S. Bach werden verminderte Septakkorde bereits gelegentlich als Zielakkorde von Auflösungen oder Durchgängen gesetzt. Abbildung 2 zeigt die Takte 32–35 aus Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903*. Der Dominantseptakkord auf d (Terz im Bass) in Takt 32 (3. Viertel) kann als Durchgangsakkord des verminderten Septakkords auf fis gedeutet werden. Der anschließende Dominantseptakkord auf h (Terz im Bass) löst sich in einen verminderten Septakkord auf dis auf.

Eine vergleichbar zentrale harmonische Bedeutung kommt dem verminderten Septakkord in der Variation Nr. 20 aus den »Diabelli«-Variationen op. 120 von Ludwig van Beethoven zu. In den Takten 13–19 der Variation wird deutlich, dass die Harmonik einem bestimmten Auflösungsschema folgt: Auf die schwere Taktzeit wird ein dissonanter Akkord gesetzt, der sich in einen weniger dissonanten Akkord auf der leichten Taktzeit auflöst. Die Takte 21–24 setzen dieses Schema fort, allerdings steht nun auf der leichten Taktzeit ein verminderter Septakkord auf e (bzw. b und g), der damit zum vorübergehenden Zielakkord der harmonischen Entwicklung wird. Alle Töne der Takte 21–24 entstammen der mit diesem verminderten Septakkord eng verwandten Ganzton-Halbtton-Skala auf e; die Dominantseptakkorde auf c und es (T. 22 und 23; enharmonisch umgedeutet) lösen sich wie in Bachs Beispiel in verminderte Septakkorde auf.

Durch die tragenden Rolle des verminderten Septakkordes nimmt Beethoven hier viele harmonische Neuerungen bei Franz Liszt vorweg.



Abbildung 2: J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903*, T. 32–35.



Abbildung 3: Beethoven, *Variationen op. 120*, Variation Nr. 20, T. 13–24.

In der Einleitung zum dritten Akt von Richard Wagners Oper *Parsifal* übernimmt der verminderte Septakkord zur Gänze die Rolle eines eigenständigen harmonischen Zentrums. In den ersten vier Takten des Vorspiels (Abb. 4) könnte man – den Vorzeichen entsprechend – als Zentralklang zunächst b-Moll vermuten. Dafür spricht, dass die ersten drei Töne (b–f–des) eine Zerlegung eines b-Moll-Dreiklangs sind und dass ein b-Moll-Dreiklang in erster Umkehrung die letzte Viertel im zweiten Takt bildet. Auch der dritte Takt ließe sich aus Sicht von b-Moll sehr gut deuten. Der es-Moll-Sextakkord ohne Quint auf der dritten Viertel dieses Taktes wäre dann eine Subdominante, die auf der vierten Viertel in die Dominante F<sup>7</sup> mit Quartsextvorhalt mündet. Diese offensichtlichen Bezüge zu b-Moll werden jedoch immer wieder durch verminderte Septakkorde eingetrübt. Im zweiten Takt auf der zweiten Viertel sowie zu Beginn des dritten Taktes klingt jeweils ein vermindertes Septakkord auf g, der sich aus Sicht von b-Moll nur schwer erklären lässt. Auf der zweiten Viertel des vierten Taktes klingt ein vermindertes Septakkord auf ges, der sich in b-Moll immerhin noch als Dominante ohne Grundton deuten ließe; allerdings wäre dann die Weiterführung dieses Klangs in den verminderten Septakkord auf d (T. 4.4) sehr ungewöhnlich.

Abbildung 4: Wagner, *Parsifal*, Vorspiel zum 3. Akt, T. 1–4; harmonische Reduktion.

Die harmonischen Beziehungen, die Wagner in diesen vier Takten vorstellt, sind bis auf wenige Ausnahmen für den gesamten weiteren Verlauf des Vorspiels grundlegend und kehren in den unterschiedlichsten Varianten wieder. Dabei lassen sich Dur- und Molldreiklänge sowie Dominantseptakkorde und halbverminderte Septakkorde bis auf wenige Ausnahmen als Vorhalte bzw. Durchgänge von verminderten Septakkorden deuten; diese nehmen im großformalen Verlauf des Vorspiels eine formbildende Rolle ein, von der die harmonische Entwicklung ausgeht und in die sie immer wieder zurückstrebt.<sup>17</sup> Abbildung 5 zeigt ein Schema der harmonischen Beziehungen, die während des Vorspiels von Bedeutung sind.<sup>18</sup> Vergleicht man dieses mit der Harmonik der ersten vier Takte, so sieht man, dass die Dreiklänge b-Moll und Ges-Dur sowie der Dominantseptakkord auf ges sich vom verminderten Septakkord bzw. Dreiklang auf g um jeweils nur eine kleine Sekund unterscheiden. Die Harmoniefolge der ersten drei Takte des Vorspiels (b-Moll – Ges-Dur – Ges<sup>7</sup> – G<sup>°</sup> –

17 Eine detaillierte Analyse des Vorspiels bietet Kleinrath, *Klangzentren und Tonalität*, S. 100–115.

18 Dieses Schema entspricht im Wesentlichen den »Power Towers«, die Jack Douthett und Peter Steinbach in Korrespondenz mit Richard Cohn vorstellten (*Parsimonious Graphs*, S. 255f). Die möglichen chromatischen Veränderungen eines Septakkords (Dur, Moll und Halbvermindert) werden dort als ein geschlossener Zyklus (»maximally smooth cycle«) dargestellt, der über verminderte Septakkorde mit zwei weiteren Zyklen verbunden ist. Vgl. dazu auch Cohn, *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes*.

b-Moll – G) lässt sich diesem Schema folgend als eine gerichtete Folge ansehen, die das Klangzentrum  $G^{\circ}$  vorbereitet und über den verminderten Septakkord auf ges (T. 4.2) zum verminderten Septakkord auf d (T. 4.4) weiterleitet.

Abbildung 5: Chromatische Veränderungen des verminderten Septakkords auf g.

Abbildung 6 zeigt den harmonischen Prozess der ersten vier Takte des *Parsifal*-Vorspiels in Form eines gerichteten Graphen. Die Bezeichnungen »+1« und »-1« beziehen sich dabei auf den verminderten Septakkord innerhalb desselben Rechtecks und stehen für die chromatische Erhöhung eines Akkordtons (»+1«; z.B. b-Moll und G-Halbvermindert aus Sicht von G-Vermindert) bzw. die chromatische Erniedrigung eines Akkordtons (»-1«; z.B. Ges-Dur oder Ges<sup>7</sup> aus Sicht von G-Vermindert). Die Pfeile markieren jene Zustandsänderungen der Akkorde, die in den jeweiligen Takten vorhanden sind. Man erkennt am Graphen deutlich, wie die Anzahl der Umspielungen mit jedem neuen verminderten Septakkord abnimmt, bis in der zweiten Hälfte des vierten Takts nur noch die Auflösung eines halbverminderten Septakkords auf d nach D-Vermindert übrig bleibt.

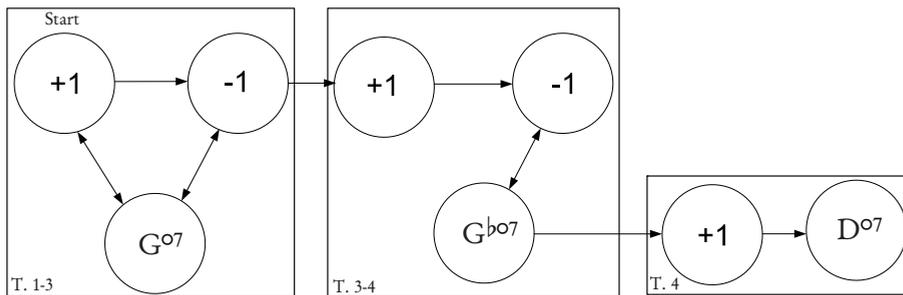


Abbildung 6: Wagner, *Parsifal*, Vorspiel zum 3. Akt, T. 1–4; Graph-Darstellung des harmonischen Prozesses.

Im Gegensatz zu Wagners Einleitung zum dritten Akt von *Parsifal*, in dem dur-moll-tonale Bezüge durch den geschickten Einsatz von bekannten Akkordtypen weiterhin zu einem gewissen Grad aufrecht erhalten werden, entsteht in Franz Liszts späten Klavierwerken durch den fast ausschließlichen Einsatz äquidistanter Klänge streckenweise das Gefühl dur-moll-tonaler Loslösung. Im 1882 komponierten Klavierstück *La lugubre gondola II* steht gleich zu Beginn die Zerlegung eines verminderten Septakkordes (Abb. 7).



Abbildung 7: Liszt, *La lugubre gondola II*, T. 1-9.

Auch das Prinzip der folgenden Sequenzen (T. 10–26) dieser ersten Phrase ist direkt von der Struktur des verminderten Septakkordes abgeleitet: Jede Sequenz erklingt um einen Halbton tiefer, bis die drei möglichen verminderten Septakkorde ausgeschöpft sind. Die erste Sequenz des Vordersatzes beginnt auf f (Abb. 8); danach nutzt Liszt jedoch die Vieldeutigkeit des verminderten Septakkords und beginnt den Nachsatz nicht wie erwartet mit der Terz, sondern mit der verminderten Quint des Akkordes. Zuletzt wird das Thema noch in der letztmöglichen Variante sequenziert. Der Vordersatz beginnt nun auf e, während der Nachsatz mit der Sept des verminderten Septakkordes (des) einsetzt. Damit hat Liszt einerseits den Vordersatz mit den drei möglichen verminderten Septakkorden harmonisiert und andererseits den Nachsatz auf allen Intervallen des verminderten Septakkordes, mit Ausnahme der Prim, einsetzen lassen. Der verminderte Septakkord dient hier sowohl der Verschleierung der Tonalität als auch als form- und strukturbildendes Element.



Abbildung 8: Liszt, *La lugubre gondola II*, T. 10-18.

Die Ableitung der musikalischen Form aus einer abstrakten Struktur – wie der Intervallfolge eines Akkordes – ist dabei besonders bemerkenswert. Liszt verfolgt hier einen neuen Ansatz formalen Denkens, der auch in der Musik des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle einnimmt: Das der Musik zu Grunde liegende harmonische Material wird selbst zu einem Bedeutungsträger des formalen Prozesses. Erste Anzeichen für diese formale Denkweise finden sich schon in Liszts frühesten Werken. In seinem 1827 komponierten *Scherzo* kommt z.B. dem verminderten Septakkord strukturbildende Bedeutung zu; in *Apparitions Nr. 1* ist die Form dagegen eng mit der Gestalt des übermäßigen Dreiklangs verwoben.<sup>19</sup>

Der übermäßige Dreiklang wird von Liszt in seinen letzten Jahren noch häufiger verwendet als der verminderte Septakkord. Ernest Newman meinte, dass Liszts enge Freundschaft mit Carl Friedrich Weitzmann dazu beigetragen hätte, dass sich Liszt

<sup>19</sup> Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Liszts*, S. 15, 76.

zunehmend übermäßigen Akkorden widmete.<sup>20</sup> Liszts ausgeprägtes Interesse für musiktheoretische Abhandlungen ist bekannt, es wäre also durchaus denkbar, dass er sich mit dem 1853 erschienenen musiktheoretischen Lehrwerk *Der Übermäßige Dreiklang* seines Freundes Weitzmann auseinander gesetzt hat.<sup>21</sup> Humphrey Searle merkt allerdings an, dass Liszt den übermäßigen Dreiklang schon 1840 und die Ganztonskala ansatzweise 1838 in *Grand gallop chromatique* einsetzte.<sup>22</sup> Liszts Freundschaft zu Weitzmann macht jedoch zumindest hellhörig. Aus einem 1878 an Weitzmann gerichteten Brief geht unmissverständlich hervor, dass Liszt Weitzmanns Schriften sehr schätzte:

Hochverehrter Freund. Seit langen Jahren gebe ich mir die Genugtuung meine aufrichtige Hochschätzung ihrer vortrefflichen Werke auszusprechen. [...] Ihre theoretischen Schriften, Verehrter Freund, sind von wirklich praktischen Nutzen: deshalb empfehle ich überall meinen Befreundeten Musikern Sie zu studieren und zu verbreiten.<sup>23</sup>

Liszt verwendet den übermäßigen Dreiklang im Spätwerk nicht mehr nur in seiner ursprünglichen Funktion als Dominantklang, sondern auch als tonikalen Klang, den er oft mit dem Molldreiklang auf der tiefalterierten II. Stufe («Mollneapolitaner») zu einem Klanggemisch vereint. Ein übermäßiger Dreiklang kann, wenn er als Dominante eingesetzt wird, in drei mögliche Toniken auflöst werden. Wenn dabei die Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs beibehalten wird, entstehen durch die Auflösung drei unterschiedliche Fundamentalschritte (Abb. 9). Der erste Fundamentalschritt im Beispiel entspricht der üblichen Verbindung Dominante – Tonika. Ein typisches Beispiel, in dem Liszt diese Auflösungsvariante anwendet, ist die *Faust-Sinfonie* (1854). Das Stück beginnt mit einer 22-taktigen Umspielung eines übermäßigen Dreiklangs auf c, der in Takt 24 nach f-Moll aufgelöst wird.<sup>24</sup>

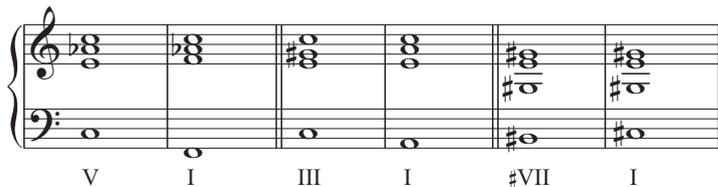


Abbildung 9: Auflösungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs in einen Molldreiklang.

Der zweite Fundamentalschritt aus Abbildung 9 führt von der III. in die I. Stufe. Der übermäßige Dreiklang kommt leitereigen auf der III. Stufe der harmonischen und melodischen Molltonleiter vor.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit Liszt setzt sich Zdenek

20 Lemoine, *Tonal organisation in selected late piano works of Franz Liszt*, S. 123.

21 Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, S. 98.

22 Lemoine, *Tonal organisation in selected late piano works of Franz Liszt*, S. 123.

23 Liszt, zitiert nach: Gábry, *Neuere Liszt-Dokumente*, S. 348.

24 Skoumal, *Liszt's Androgynous Harmony*, S. 60.

25 In diesem Zusammenhang wird er auch in Arnold Schönbergs *Harmonielehre* erwähnt. Als leitereigenen Klang in Moll führt Schönberg die III. Stufe mit der erhöhten Quint zunächst als dissonanten Klang ein, der einer Auflösung und einer Vorbereitung bedarf (Schönberg, *Harmonielehre*, S. 114, 123). Im Kapitel »An

Skoumal ausführlich mit dieser Akkordfortschreitung auseinander. Dabei weist er auf den engen Zusammenhang zwischen der III. Stufe in Dur und der III. Stufe in Moll hin. In Dur kann die III. Stufe sowohl als Stellvertreter für die Tonika (Tonikagegenklang) als auch als Stellvertreter für die Dominante (Dominantparallele) verwendet werden; beide Funktionen haben zwei gemeinsame Töne mit ihrem »Vertreterklang«. Außerdem enthält die III. Stufe den für die Dominantfunktion charakteristischen Leitton. Skoumal weist darauf hin, dass man in manchen Werken Liszts kaum zwischen der Dominant- und Tonikafunktion der III. Stufe unterscheiden kann. Er bezeichnet diese Mehrdeutigkeit als »androgynous harmony«. <sup>26</sup> So gesehen ist die III. Stufe in Dur ein Zwitter zwischen Dominante und Tonika. In ganz ähnlicher Weise bezeichnet Diether de la Motte den verminderten Septakkord bei J. S. Bach als »Doppelfunktion« der beiden Funktionen Dominante und Subdominante. <sup>27</sup> Wieder kann ein Beispiel aus Liszts *Faust*-Sinfonie herangezogen werden, in dem diese Akkordverbindung zum Einsatz kommt. In den Takten 359–381 wiederholt sich die Einleitung des Stücks, nur wird der übermäßige Dreiklang auf dieses Mal in Takt 382 nach a-Moll aufgelöst. <sup>28</sup>

Der letzte mögliche Fundamentalschritt bei der Auflösung eines übermäßigen Dreiklangs führt von der erhöhten VII. in die I. Stufe. Wenn man diese Akkordverbindung nicht von der VII. Stufe aus denkt, sondern von der I. Stufe, handelt es sich um eine Verbindung von der I. Stufe mit erhöhter Quint zur tieferalterierten II. Stufe (Abb. 10) bzw. zum sogenannten »Mollneapolitaner«.

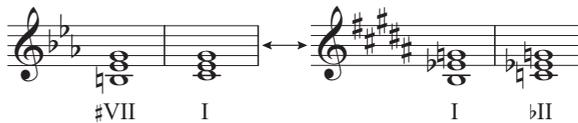


Abbildung 10: Beziehung zwischen I. Stufe und tieferalterierter II. Stufe.

Es besteht eine auffällige Gemeinsamkeit zwischen dem Mollneapolitaner, der Dur-Tonika und dem übermäßigen Dreiklang auf der I. Stufe: Zunächst haben Mollneapolitaner und Tonika eine gemeinsame Terz (Abb. 11, links). Erweitert man die Tonika zu einem übermäßigen Dreiklang, dann haben diese Akkorde sogar zwei gemeinsame Töne (Abb. 11, rechts). Es liegt also nahe, den übermäßigen Dreiklang auf der I. Stufe wiederum als eine Doppelfunktion anzusehen: dieses Mal als eine Mischung zwischen Tonika und Mollneapolitaner. Ein weiterer Zusammenhang besteht darin, dass der übermäßige Dreiklang auf der I. Stufe zugleich auch als Zwischendominante zum Mollneapolitaner gedeutet werden kann. Damit ergibt sich gewissermaßen sogar eine Tripelfunktion.

den Grenzen der Tonart« behandelt Schönberg auch die restlichen Auflösungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs (ebda., S. 291f.).

<sup>26</sup> Skoumal, *Liszt's Androgynous Harmony*, S. 52f.

<sup>27</sup> De la Motte, *Harmonielehre*, S. 95ff.

<sup>28</sup> Vgl. Skoumal, *Liszt's Androgynous Harmony*, S. 60f.



Abbildung 11: Beziehungen zwischen Mollneapolitaner und I. Stufe.

Liszt verwendet den übermäßigen Dreiklang auf der I. Stufe häufig in eben dieser Doppelfunktion, um so zwischen der Dur-Tonika und dem Mollneapolitaner zu vermitteln. In seinem Klavierwerk *Funérailles* (1849) aus dem Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses* kommt dieser Beziehung eine besonders tragende Rolle zu, hier jedoch in umgekehrtem Sinne: Das Stück steht in f-Moll; die übermäßigen Dreiklänge auf e und c dienen als Doppelfunktion der Tonika f-Moll und der hochalterierten VII. Stufe E-Dur. Der Vordersatz des Hauptthemas von *Funérailles* (T. 24–31) beginnt mit einem Wechsel zwischen einem f-Moll-Dreiklang und einem übermäßigen Dreiklang auf c bzw. e (Abb. 12). Die Behandlung des übermäßigen Dreiklangs in diesen Takten ist für eine Dominante recht ungewöhnlich: Zum einen führt die Bassmelodie in Takt 24 (3. Viertel) zunächst zur Terz E; in Takt 25, in dem der Bass auf dem Grundton der Dominante anlangt, erklingt darüber schon wieder ein f-Moll-Dreiklang. Zum anderen wird in der Wiederholung dieser Takte (T. 40–43) ein Pedalbass auf F/F<sub>1</sub> unter die in den Diskant transponierte Melodie gesetzt.

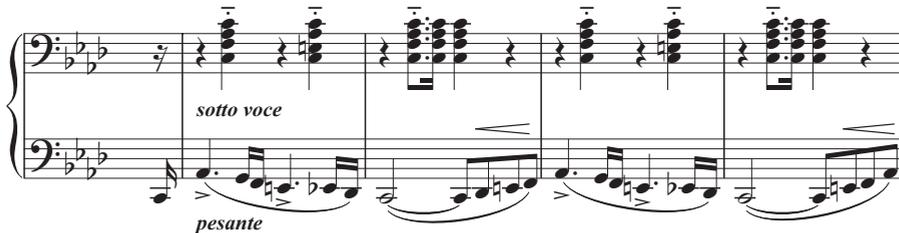


Abbildung 12: Liszt, *Funérailles*, T. 24–27.

In der Reprise (T. 156–192) bestätigt Liszt schließlich die in diesen Takten nur angedeutete Beziehung zwischen f-Moll und E-Dur, indem nach der Einrichtung der Haupttonart das Seitenthema nicht – wie im klassischen Sonatensatz üblich – in der Tonart des Hauptthemas f-Moll steht, sondern in E-Dur (vgl. T. 177–180). Diese harmonische Verbindung findet sich in *Funérailles* auch öfters als direkter Trugschluss: Die Dominante löst sich dann nicht wie gewohnt in die Tonika auf, sondern in die erhöhte VII. Stufe (meist mit Terz im Bass); die Fundamente schreiten bei dieser Verbindung in großen Terzen voran – ebenfalls ein typisches Merkmal der Lisztschen Harmonik. Abbildung 13 zeigt den Trugschluss der Takte 68–71; der Dominantseptakkord auf c in Takt 69 löst sich hier in einen Fes-Dur-Dreiklang mit Terz im Bass (Neapolitaner von es-Moll) auf.<sup>29</sup>

29 Vgl. Kleinrath, *Klangzentren und Tonalität*, S. 100–115.

As-Dur:  $Sp$  5     $(D^7)$  3     $\left[ \cancel{Tr} \right]$  3     $S^n$  3     $D^7 - 5$  3    es-Moll:  $t$

Trugschluss

Abbildung 13: Liszt, *Funérailles*, T. 68–71.

## Skalen in Liszts Kompositionstechnik

Die kompositionstechnische Bedeutung von Skalen lässt sich bei Liszt auf seine Beschäftigung mit antiken griechischen Tonsystemen zurückführen. In einer Skizzenbucheintragung um 1855/56 zeichnete Liszt das ihm bekannte System der antiken griechischen Musik auf. Er beschrieb dort die verschiedenen Tetrachorde und antiken Modi sowie damit verbundene Kompositionstechniken wie die Erweiterung eines Tetrachords durch Hinzufügen eines Tones.<sup>30</sup> Das Erweitern von Tonsystemen, Harmonien und auch Themen und Motiven durch das Hinzufügen beziehungsweise Abändern eines Tones ist eine Kompositionstechnik, von der Liszt in allen Schaffensperioden sehr gerne Gebrauch machte.<sup>31</sup>

### *Die Zigeunerskala*

Die Beschäftigung mit der Musik der griechischen Antike und der ungarischen Folklore machte es für Liszt naheliegend, sich mit der sogenannten »Zigeunerskala« (auch ungarisches Moll oder Ungar-Skala genannt) auseinander zu setzen. Man kann die Zigeunerskala aus dem altgriechischen »chromatischen Tetrachord« (eine kleine Terz gefolgt von zwei Halbtonschritten) ableiten. Wenn man die Zigeunerskala in Viertongruppen unterteilt, entspricht jede dieser Gruppen einem der Modi des chromatischen Tetrachords (Abb. 14). Liszt selbst nimmt in seinem Buch *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* an, dass die Musik der Griechen und Zigeuner einen gemeinsamen Ursprung haben muss.<sup>32</sup> Ein typisches Beispiel für die Verwendung dieser Skala sind die ersten Takte in Liszts Sonate in h-Moll. Weitere Werke, die auf dieser

<sup>30</sup> Szelényi, *Der unbekannte Liszt*, S. 313.

<sup>31</sup> Carl Dahlhaus hat bei seiner Analyse der symphonischen Dichtung *Mazzeppa* das chromatische Verändern von Themen und Harmonien als »Alternativchroma« bezeichnet (*Mazzeppa*, S. 85–89) und Dieter Torkewitz konnte dieselbe Kompositionstechnik in dem Klavierstück *Harmonies poétiques et religieuses* (Erstfassung 1835) nachweisen (*Harmonisches Denken im Frühwerk Liszts*, S. 59). Auch Ramon Satyendra hat sich ausführlich mit dieser Kompositionstechnik im Zusammenhang mit Liszts Musik auseinander gesetzt und bezeichnet dieses Verfahren als »inflected repetition« (*Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt's Music*, S. 221). Vgl. auch Kleinrath, *Kompositionstechniken im Klavierwerk Franz Liszts*, S. 41–45.

<sup>32</sup> Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, S. 311–313; vgl. dazu Szelényi, *Der unbekannte Liszt*, S. 313f.

Skala aufbauen, sind die Sätze *Széchényis* und *Deák* aus dem Zyklus *Historische ungarische Bildnisse* (1885).



Abbildung 14: Zigeunerskala auf d und Modi des chromatischen Tetrachords.

Wenn man die Struktur der Zigeunerskala betrachtet, fällt auf, dass sie sich außergewöhnlich gut dafür eignet, mit verminderten und übermäßigen Dreiklängen kombiniert zu werden. Einerseits bildet sich ein leitereigener übermäßiger Dreiklang auf der III. Stufe, andererseits enthält die Skala den Tritonus sowohl auf der I. als auch auf der II. Stufe. Erweitert man die Zigeunerskala um die Töne der natürlichen Molltonleiter (Abb. 15), lässt sich außerdem noch der Tritonus auf der IV. Stufe leitereigen bilden. Dieser erweiterten Zigeunerskala begegnet man in *La lugubre gondola I* als Übergangselement zwischen dem ersten und zweiten A-Teil (Abb. 16).



Abbildung 15: Zigeunerskala auf f um die Töne des natürlichen Molls erweitert.



Abbildung 16: Liszt, *La lugubre gondola I*, T. 27–34.

Die Zigeunerskala steht auch in einer engen Beziehung zum Mollneapolitaner. Wenn man von E-Dur ausgeht, sind die Tonika, der übermäßige Dreiklang auf der I. Stufe und der Mollneapolitaner leitereigen in der um die Töne der natürlichen Molltonleiter erweiterten Variante der Zigeunerskala auf f (Abb. 17).

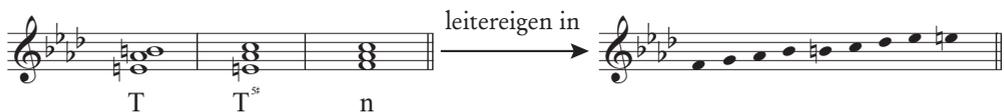


Abbildung 17: Leitereigene Dreiklänge (notiert in f-Moll, Funktionsbezeichnung in E-Dur).

Der erste Teil von *La lugubre gondola I* (T. 1–38, Abb. 18) steht in f-Moll, der erste Akkord ist jedoch ein übermäßiger Dreiklang auf e. Das erste Intervall der Melodie deutet f-Moll an, bei den Takten 6–10 handelt es sich jedoch um einen Ausschnitt aus der E-Dur-Tonleiter. Zusammengehalten wird die Melodie durch einen übermäßigen Dreiklang auf e, der mit den beiden Akkorden E-Dur und f-Moll jeweils zwei gemeinsame Töne hat. Die E-Dur-Tonleiter und die Zigeunerskala auf f unterscheiden sich von einander nur durch die beiden Töne a und fis. Vereinigt man beide

Skalen, erhält man eine Elftonskala, welcher als einziger Ton das d fehlt. Tatsächlich ist d auch der einzige Ton, der im gesamten ersten Teil nie auftritt. Er wird erst in Takt 37 eingeführt, zwei Takte vor der transponierten Wiederholung des ersten Teils, die dieses Mal in D-Dur/es-Moll steht. Interessant ist auch, dass Liszt die Wiederholung hier nicht in der Molltonart es-Moll notiert, sondern in der entsprechenden Durtonart D-Dur. Das zu Grunde liegende tonale System scheint also tatsächlich eine Symbiose der I. Stufe mit der tiefalterierten II. Stufe in Moll zu sein – also eine bitonale Mischung zwischen E-Dur und f-Moll. Das Thema aus *La lugubre gondola I* (T. 3–38) wird in *La lugubre gondola II* variiert (T. 35–51). In dieser Variation tritt die Beziehung zwischen dem übermäßigen Dreiklang auf e und dem f-Moll-Dreiklang noch stärker zum Vorschein. Diesesmal wechselt Liszt alle zwei Takte zwischen diesen beiden Akkorden hin und her (Abb. 19).

The image shows the first system of a musical score for Liszt's *La lugubre gondola I*, measures 1-22. The score is in 6/8 time, key of E-flat major (three flats). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Performance markings include 'Andante', 'mf', 'marcato', and 'sempre legato'. Pedal markings 'Ped. una corda' and 'Ped.' are present. Asterisks mark specific measures in the bass line.

Abbildung 18: Liszt, *La lugubre gondola I*, Takte 1–22.

The image shows the second system of a musical score for Liszt's *La lugubre gondola II*, measures 35-44. The score is in 6/8 time, key of E-flat major (three flats). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Performance markings include 'accentato il canto' and 'sempre legato'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

Abbildung 19: Liszt, *La lugubre gondola II*, T. 35–44.

Als weiteres Beispiel möchte ich kurz das 1881 entstandene Klavierstück *Nuages gris* ansprechen. Die Anfangstakte (T. 1–10) entstammen einer G-Zigeunerskala. Auch das in Takt 9 klingende es-Moll ist in dieser Skala leitereigen. Liszt notiert diesen Akkord, der Zigeunerskala auf g entsprechend, mit den Tönen fis, b und es<sup>1</sup> (Abb. 20). Zusammengenommen sind in den Takten 1–12 sogar alle Töne der Zigeunerskala enthalten. In Takt 11 setzt Liszt – der Zigeunerskala auf g entsprechend – einen übermäßigen Dreiklang auf fis. Dieser Dreiklang wird in den folgenden Takten (T. 13–20) dreimal um eine kleine Sekunde nach unten transponiert bis er wieder bei dem Ausgangsakkord Fis-Übermäßig angelangt ist. Die Form ergibt sich in diesem Abschnitt abermals aus der Struktur eines Akkordes – des übermäßigen Dreiklangs.



Abbildung 20: Liszt, *Nuages gris*, T. 1–12.

### Die Ganztonskala

Die Ganztonskala kannte man bereits vor Liszts Zeit. Zoltán Gárdonyi erwähnt unter anderem Franz Schubert und Hector Berlioz, bei denen sich Ausschnitte der Ganztonskala zum Teil nachweisen lassen. Liszt verwendet die Ganztonskala schon in seinem Frühwerk. Sie findet sich z.B. in den Schlussteilen der Klavierstücke *Harmonies poétiques et religieuses* (Erstfassung 1835) und *Lyon* (1834).<sup>33</sup> Wie gut sich die Ganztonskala mit den bisher vorgestellten Techniken verträgt, lässt sich wieder an einem Beispiel aus *La lugubre gondola I* zeigen. Der dritte A-Teil (T. 77–110) beginnt mit einem übermäßigen Dreiklang auf c. Im Wesentlichen laufen in diesem Abschnitt zwei gegenläufige, von einander unabhängige reale Sequenzen ab. Die erste Sequenz findet sich in der rechten Hand, die in großen Sekunden ansteigt, die zweite in der Begleitung, die in großen Sekunden abfällt. Insgesamt wird durch diese Sequenzen die Ganztonskala auf c konstituiert.

Zwischen der Ganztonskala auf e und dem oben beschriebenen bitonalen System zwischen E-Dur und f-Moll gibt es viele Parallelen; der Einsatz dieser Skala ist ein naheliegender Schritt, um diese Bitonalität nochmals zu betonen (vgl. dazu auch unten Abb. 27). Die Ganztonskala erweitert das bisherige System, das elf Töne umfasst, um den zwölften Ton zu einer Zwölftonskala. Diese ist aber nicht als eine

33 Gárdonyi, *Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken*, S. 171f.

Reihe zu verstehen, sondern als ein Tonraum, der sich aus verschiedenen Skalen zusammensetzt und eindeutige Schwerpunkte besitzt. Diese Schwerpunkte sind die Töne e, f, as, h und c, die sich aus den Dreiklängen E-Dur und f-Moll ergeben. Dadurch erhält diese Skala auch das ihr eigene Klangzentrum, das sich zwischen E-Dur, E-Übermäßig und f-Moll befindet.

Ein weiteres Beispiel zur Verwendung der Ganztonskala und auch zur Beziehung zwischen übermäßigem Dreiklang auf der I. Stufe und Moll Dreiklang auf der tiefalterierten II. Stufe findet sich im Klavierstück *Unstern!*. Die Takte 21–25 (Abb. 21) beginnen mit einem gis in der Oberstimme, dem später in der Unterstimme ein f hinzugefügt wird. Dies lässt zunächst f-Moll vermuten, in den Takten 23–25 kommt es jedoch zu einer Umspielung eines übermäßigen Dreiklangs auf e.<sup>34</sup>

Abbildung 21: Liszt, *Unstern!*, T. 21–25.

Der Abschnitt ab Takt 45 beruht ausschließlich auf einer Ganztonskala (Abb. 22). Der diese Takte einleitende Vierklang (a–dis–f–h) besteht aus Tönen der Ganztonskala auf a. Seine Struktur ist interessant, da er, trotz seiner Ganztönigkeit, keinen übermäßigen Dreiklang in sich birgt. Stattdessen setzt er sich aus zwei um eine große Sekunde verschobenen Tritoni zusammen. Man kann diesen Akkord auch als dritte Umkehrung eines Dominantseptakkords auf h mit tiefalterierter Quint auslegen, also als Dominante in E-Dur. Diese Interpretation deutet darauf hin, dass in diesem Teil Reste einer E-Dur-Tonalität vorhanden sind.

Besonders deutlich wird der bitonale Mischklang zwischen E-Dur und f-Moll in den Takten 70–84, die den ersten größeren Formteil von *Unstern!* abschließen. Die in Abbildung 23 gezeigte Phrase wird gleich viermal wiederholt. Es handelt sich dabei um einen übermäßigen Dreiklang auf e, zu dem in der Bassmelodie das Anfangsmotiv von *Unstern!* e–f–h erklingt. Der Akkord über dem h ist ein Fünfklang, der

34 Sándor Kovács erkannte in seiner Analyse von *Unstern!*, dass sich zusätzlich zu dieser Umspielung auch noch die Struktur eines verminderten Septakkordes auf f innerhalb dieser Phrase versteckt (*Formprinzipien*, S. 116). Dieser verminderte Septakkord fügt sich hervorragend in die bitonale Mischung zwischen E-Dur und f-Moll ein. Man könnte diese Takte also auch als bitonal zwischen E-Übermäßig und F-Vermindert auffassen wie in Abbildung 21 dargestellt.

ausschließlich aus den Tönen von E-Dur und f-Moll besteht: e, f, gis(as), h und c. Andererseits setzt sich dieser Klang natürlich auch aus den Tönen des übermäßigen Dreiklangs auf e und des verminderten Dreiklangs auf f zusammen.<sup>35</sup> Ab Takt 78 wird das h im Bass in ein gis überführt und der Teil endet mit einer Repetition eines übermäßigen Dreiklangs auf gis mit hinzugefügtem f (Abb. 24).



Abbildung 22: Liszt, *Unstern!*, T. 45–57.



Abbildung 23: Liszt, *Unstern!*, T. 70–72.

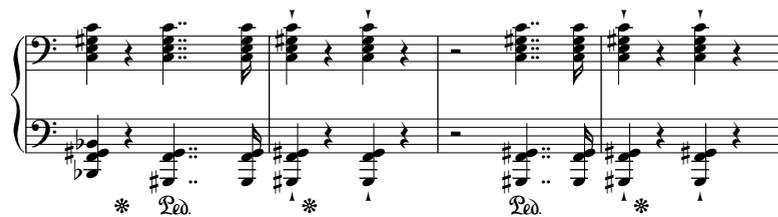


Abbildung 24: Liszt, *Unstern!*, T. 79–82.

Im ersten Teil von *Unstern!* ist keine Tonart angegeben; die Tonalität verbleibt hier weitgehend in einem offenen, bitonalen Raum zwischen E-Dur und f-Moll. Die Harmonik wird meist von übermäßigen Dreiklängen und der Ganztonskala bestimmt. Dagegen beginnt der deutlich kontrastierende zweite Teil (ab T. 85) tonal eindeutig in H-Dur, auch wenn Liszt keine Kadenzen im traditionellen Sinn einsetzt. Aus Sicht einer Bitonalität zwischen E-Dur und f-Moll ist das plötzliche H-Dur im zweiten Teil nicht ungewöhnlich. Aber im Kontext der außergewöhnlichen Techniken, die Liszt im ersten Teil anwendet, kann er der altmodisch anmutenden Domi-

<sup>35</sup> Vgl. dazu auch Kabisch, *Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts*, S. 190.

nantregion wieder neues Leben einhauchen. Bezeichnend ist auch, dass Liszt das Stück nach einem kurzen Ausschnitt aus der Ganztonskala auf dem Ton e beendet.

### *Die Halbton-Ganzton-Skala*

Die Halbton-Ganzton-Skala (bzw. »oktatonische Skala«) ist wie die Ganztonskala eine symmetrische Skala, die mit einem der bisher diskutierten Akkordtypen – dem verminderten Septakkord – in enger Beziehung steht. Von den drei möglichen verminderten Septakkorden lassen sich zwei leitereigen in der Halbton-Ganzton-Skala bilden. Elmar Seidel wies darauf hin, dass es einen engen Zusammenhang zwischen der Halbton-Ganzton-Skala und der sogenannten »Teufelsmühle« gibt (Abb. 25).



Abbildung 25: »Teufelsmühle«.

1776 erscheint diese Akkordfolge in Georg Joseph Voglers *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*.<sup>36</sup> Der Wiener Komponist Emanuel Aloys Förster bezeichnete sie in seiner 1805 erschienenen *Anleitung zum General-Bass* als »Teufelsmühle«, bekannt war sie aber schon sehr viel früher. So verwendet J. S. Bach die Teufelsmühle teilweise in der *Matthäus-Passion*<sup>37</sup>, die Liszt 1855 gezielt studiert hatte.<sup>38</sup> Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wurde diese Akkordfolge sehr häufig verwendet, unter anderem von Komponisten wie C. Ph. E. Bach, den Wiener Klassikern, Franz Schubert und Carl Maria von Weber. Auch Liszt bedient sich dieser Akkordfolge mehrfach.<sup>39</sup> Dieter Torkewitz wies in seiner Dissertation auf einige Fälle in frühen Werken hin<sup>40</sup>, sie findet sich aber in allen Schaffensperioden Liszts wie zum Beispiel in der 1852 erschienenen Etüde *Ab Irato*. Der Zusammenhang zwischen Teufelsmühle und Halbton-Ganzton-Skala besteht darin, dass sich die Harmonien der Teufelsmühle, abgesehen vom chromatischen Bassverlauf, ausschließlich innerhalb eben dieser Skala bewegen.<sup>41</sup> Das liegt daran, dass es sich bei dieser Akkordfolge um eine reale Sequenzierung in kleinen Terzen handelt.

Ein typisches Beispiel aus Liszts Spätwerk, in dem die Halbton-Ganzton-Skala verwendet wird, ist die *Bagatelle ohne Tonart*. Die überleitenden Passage in Takt 86 besteht ausschließlich aus Tonmaterial der Halbton-Ganzton-Skala auf cis (Abb. 26).

36 Seidel, *Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts »Winterreise«*, S. 289.

37 Seidel, *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle*, S. 172f.

38 Redepenning, *Franz Liszts Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach*, S. 97f.

39 Seidel, *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle*, S. 172f.

40 Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Liszts*, S. 32–35.

41 Seidel, *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle*, S. 172–178.

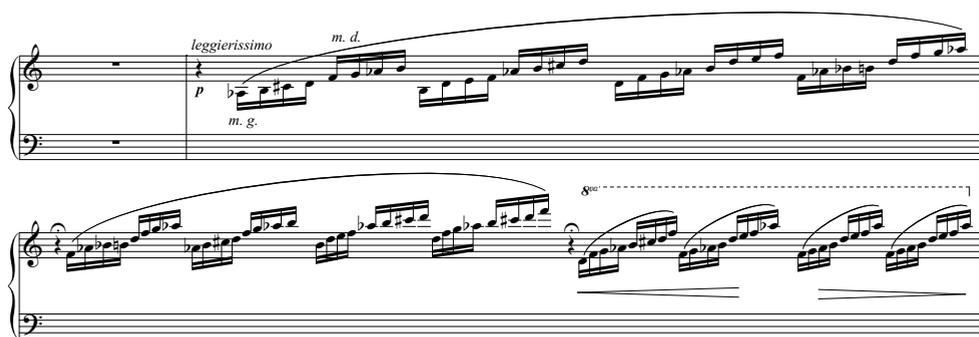


Abbildung 26: Liszt, *Bagatelle ohne Tonart*, T. 85–86.

Wenn man die Halbton-Ganzton-Skala mit den bisher erwähnten Techniken in Beziehung bringt, ergibt sich ein interessantes Skalensystem, welches Liszt die Möglichkeit bietet in einem zwölftönigen System zu komponieren. Die diesem System zu Grunde liegende Ordnung entfaltet eine eigenständige, für die letzten Klavierstücke typische Harmonik. Um dies zu veranschaulichen, stelle ich die bisher vorgestellten Skalen und Akkorde nochmals einander gegenüber (Abb. 27). Der direkte Vergleich zeigt, dass diese Skalen viele Gemeinsamkeiten besitzen. Sie unterscheiden sich von einander meist nur durch zwei Töne und besitzen ähnliche harmonische Schwerpunkte. Diese Schwerpunkte entsprechen den Tönen jener Akkorde,

natürliche f-Moll-Skala

F-Zigeunerskala

unterscheiden sich in 2 Tönen

E-Dur-Skala in Kombination mit der Zigeunerskala ergibt eine Elftonskala

E-Ganztonskala

erweitert die Elftonskala um den zwölften Ton

F-Halbton-Ganztonskala

erweitert die Elftonskala um den zwölften Ton und um zwei verminderte Septakkorde

F-Zigeunerskala um die natürliche f-Moll-Skala erweitert

F-Vermindert

E-Dur

f-Moll

E-Übermäßig

E-Dur-Skala

unterscheidet sich von der erweiterten Zigeunerskala in 2 Tönen

F-Verm. Fis-Verm.

Abbildung 27: Gegenüberstellung der Skalen und Akkorde.

die in den hier besprochenen Stücken Liszts die wesentlichen harmonischen Klangzentren darstellen: die I. Stufe (E-Dur) und die tiefalterierte II. Stufe (f-Moll) sowie die Doppelfunktionen E-Übermäßig und F-Vermindert, die zwischen I. Stufe und der tiefalterierten II. Stufe vermitteln.

## Schlusswort

Die radikalen Ansätze in Franz Liszts späten Klavierwerken nehmen im ausgehenden 19. Jahrhundert zweifellos eine Sonderstellung ein. Dennoch zeigt sich, dass die dort eingesetzten kompositorischen Verfahren durchaus als Erweiterung und Konsequenz seiner früheren Techniken zu verstehen sind und nicht als experimentelle Sonderfälle behandelt werden dürfen. Berührungspunkte zu traditionellen Kompositionstechniken sind in den unterschiedlichsten Teilbereichen zu finden wie z.B. in der Materialauswahl, der Harmonik, den harmonischen Verläufen sowie in den formalen Prozessen.<sup>42</sup> Die direkte Gegenüberstellung der unterschiedlichen Kompositionstechniken gibt Aufschluss über deren Gemeinsamkeiten und ermöglicht uns möglicherweise einen kleinen Einblick in die Gedankenwelt der Lisztschen Kompositionspraxis.

## Literatur

- Cohn, Richard: *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes*, in: *Music Theory Spectrum* 22/1 (2000), S. 89–103.
- Dahlhaus, Carl: *Mazzeppa*, in: *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott 1970, S. 85–89.
- De la Motte, Diether: *Harmonielehre* [1976], Kassel: Bärenreiter 1995.
- Douthett, Jack / Steinbach, Peter: *Parsimonious Graphs. A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition*, in: *Journal of Music Theory* 42/2 (1998), S. 241–263.
- Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.
- Forte, Allen: *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, in: *19th-Century Music* 10/3 (1987), S. 209–228.
- Gábrly, György: *Neuere Liszt-Dokumente*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 10/3 (1968), S. 339–352.
- Gárdonyi, Zsolt: *Paralipomena zum Thema »Liszt und Skerjabin«*. in: *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. von Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz: Schott 1988, S. 9–31.
- Gárdonyi, Zoltán: *Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der »Lisztschen Sequenzen«)*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11/1 (1969), S. 169–199.
- Kabisch, Thomas: *Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts. Das Klavierstück »Unstern« (1886)*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42/3 (1985), S. 178–199.
- Kovács, Sándor: *Formprinzipien und ungarische Stileigentümlichkeiten in den Spätwerken von Liszt*, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums (Liszt-Studien 2)*, hrsg. von Serge Gut, München/Salzburg: Katzbichler 1981, S. 114–122.
- Kleinrath, Dieter: *Klangzentren und Tonalität. Über die Bedeutung der Zentralklänge in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Masterarbeit, Kunstuniversität Graz 2010.
- *Kompositionstechniken im Klavierwerk Franz Liszts. Eine Gegenüberstellung kompositorischer Verfahren im Früh- und Spätwerk unter besonderer Berücksichtigung des Klavierstücks »Funérailles«*, Bachelorarbeit, Kunstuniversität Graz 2007.

42 Einige Kompositionstechniken der späten Klavierwerke, die mit den hier besprochenen Techniken in direktem Zusammenhang stehen, konnten in diesem Artikel nur angedeutet werden. Zu erwähnen wären hier insbesondere das Verwenden realer Sequenzen, der Einsatz weiterer alterierender und symmetrischer Skalen sowie die chromatische Veränderung von Motiven und Harmonien. Vgl. dazu Kleinrath, *Kompositionstechniken im Klavierwerk Franz Liszts*, S. 35–45.

- Lemoine, Bernard C.: *Tonal organisation in selected late piano works of Franz Liszt*, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions* (Liszt-Studien 2), hrsg. von Serge Gut, München/Salzburg: Katzbichler 1981, S. 123–131.
- Liszt, Franz: *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Leipzig 1883.
- Nagler, Norbert: *Die verspätete Zukunftsmusik*, in: *Franz Liszt* (Musik-Konzepte 12), München: edition text + kritik 1980, S. 4–41.
- Raabe, Peter: *Liszt's Leben* [1931], Tutzing: Schneider <sup>2</sup>1968.
- Redepenning, Dorothea: *Franz Liszt's Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34/2 (1992), S. 97–123.
- Satyendra, Ramon: *Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt's Music*, in: *Music Analysis* 16/2 (1997), S. 219–252.
- Schönberg, Arnold: *Franz Liszt's Werk und Wesen* [1911], in: *Stil und Gedanke* (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a.M.: Fischer 1976, S. 169–173.
- *Harmonielehre* [1911], Wien: Universal Edition 2001.
- Seidel, Elmar: *Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts »Winterreise«*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 26/4 (1969), S. 285–296.
- *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponiermöglichkeit in Liszt's Harmonik*, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions* (Liszt-Studien 2), hrsg. von Serge Gut, München/Salzburg: Katzbichler 1981, S. 172–206.
- Skoumal, Zdenek: *Liszt's Androgynous Harmony*, in: *Music Analysis* 13/1 (1994), S. 51–72.
- Somfai, Laszlo: *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 2/1 (1962), S. 87–137.
- Sorge, Georg Andreas: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745.
- Szelényi, Istvan: *Der unbekannte Liszt*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5/1 (1963), S. 311–331.
- Todd, Larry: *Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad*, in: *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, hrsg. von William Kindermann und Harald Krebs, Lincoln: University of Nebraska 1996, S. 153–177.
- Torkewitz, Dieter: *Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt, eine wechselvolle Beziehung*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1 (1986), S. 117–124.
- *Harmonisches Denken im Frühwerk Liszt's*, München/Salzburg: Katzbichler 1978.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. 2, München: Piper 1977.
- Weitzmann, Carl Friedrich: *Der Übermäßige Dreiklang*, Berlin: Trautwein'sche Buch und Musikalienhandlung 1853.
- Winkler, Gerhard J.: *Liszt contra Wagner. Wagnerkritik in den späten Klavierstücken Franz Liszt's*, in: *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der Neudeutschen Schule* (Liszt-Studien 3), hrsg. von Serge Gut, München/Salzburg: Katzbichler 1986, S. 189–210.

© 2010 Dieter Kleinrath (dieter.kleinrath@gmail.com)

Kleinrath, Dieter (2010), »Äquidistanzen im zwölftönigen System. Zusammenhänge kompositorischer Verfahren im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts« [Equidistances in the Twelve-Tone System: Connections between Compositional Processes in Franz Liszt's Early and Late Piano Works], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 119–139. <https://doi.org/10.31751/p.65>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Äquidistanz; augmented; compositional technique; diminished; equidistance; Franz Liszt; Ganztonskala; gipsy scale; Kompositionstechnik; late piano works; scales; Skalen; späte Klavierwerke; übermäßig; vermindert; whole tone; Zigeunerskala

eingereicht / submitted: 01/09/2010

angenommen / accepted: 10/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010