

Martin Pohl-Hesse

Von sinnlicher Erfahrung zu suchendem Ersinnen Liszts Kompositionstechnik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert

Auf die Frage, welchen Sinn auf Kongressen und Seminaren einer Vereinigung von Lehrenden wie der EPTA ein Referat macht, das vordergründig nichts mit Klavierunterricht zu tun hat, antwortete mir Carl-Peter Buschkühle, Professor der Kunstpädagogik, folgendermaßen: „um ein wirklich guter Lehrer zu sein, sollte man den schöpferischen Akt, den Schaffensprozess bis zu einem gewissen Grade nachvollziehen können; nur dann erschließt sich einem der volle Gehalt eines Werkes“. In diesem Sinne möchte ich meinen Beitrag verstanden wissen; ich selbst bin Komponist und Lehrender und möchte keine der beiden Tätigkeiten missen; sie gehören für mich zusammen. Indem ich verstandesmäßig analysiere oder intuitiv erfasse, was aus einem Werk zu mir spricht, warum es mich berührt und bewegt, erkenne ich nicht nur das Wesen des Werkes, sondern ich erfahre etwas über mich selbst, und ich kann diese vielfältigen Erkenntnisse an meine Schüler weitergeben, ohne mich auf Klaviertechnik oder allgemein Musikalisches zu beschränken.

Unter den Werken Liszts waren die großen Bravourstücke auch für mich von hohem pianistischem Reiz. Aber gefühlsmäßig berührt haben mich eher die Stücke, die ich hier ansprechen werde, und die m. E. für Liszts kompositorische Entwicklung bedeutender waren, vielleicht deshalb, weil der Ausgangspunkt ein zutiefst menschliches Bedürfnis, das sinnliche Erleben ist, das Liszt offenbar in tiefen Zügen genossen hat. Aber die Richtung des Weges, des kompositorischen wie des Lebensweges, war wohl auch ein Suchen nach dem Sinn, eine faustische Suche, ein suchendes Ersinnen, das seinen Ausdruck besonders in den Spätwerken gefunden hat. Selbstverständlich war Liszt kein isolierter Tonschöpfer, sondern er beeinflusste manche Zeitgenossen, genauso wie er selbst von ihnen beeinflusst wurde – auch das werde ich ansprechen, um die Umbruchstimmung, den Wandel der Tonsprache, der sich ankündigt, darzustellen.

Wie bei vielen Komponisten lässt sich auch bei Liszt eine Häufung bestimmter musikalischer Figuren, Floskeln, Harmonien feststellen. Es geht hier vorrangig um die Akkorde, die er in seinen früheren Werken noch in eher konventioneller Weise verwendet, die sich aber später verselbständigen, indem ihre Spannung

nicht mehr aufgelöst wird bzw. indem sie aufgrund ihres Klangwertes eingesetzt werden und nicht mehr mittels Funktionstheorie erklärt werden können.

Um einen kurzen Überblick zu geben, seien die Merkmale, die ich im folgenden näher beschreibe, vorab genannt. Gemeinsam ist allen Stilmitteln, dass Liszt sie auffallend häufig und in zunehmendem Maße einsetzt:

- ambivalente Akkorde (offen, tonal nicht eindeutig)
- Vorhalte (Spannungsverschärfung)
- Anreicherung von Dreiklängen und Septakkorden durch zusätzliche Töne
- Verselbständigung aller Klänge und Lösung aus dem funktional-tonalen Zusammenhang
- Tendenz zur Einfachheit, zur einstimmigen, unbegleiteten Melodielinie

Einer der häufigsten Akkorde ist der übermäßige Dreiklang (β^*). Seine Offenheit und Ambivalenz, seine manchmal beängstigende Wirkung wurde von allen Komponisten der Neudeutschen Schule, deren Führer Liszt war, mehr oder weniger intensiv eingesetzt. In der Consolation Nr. 2 kommt er zwar in reiner Form nicht vor, doch liegt sein charakteristischer Klang den Takten 6 und 20 zugrunde; dabei erscheint das c als Vorhalt, dessen Auflösung (h) schon vorweggenommen und die Spannung dadurch noch verstärkt wird. Viele der eben beschriebenen Merkmale finden sich schon in diesem Stück auf engstem Raum:

Un poco più mosso

Liszt, Consolation Nr. 2 (1849/50)

*Anm.: da im Druck keine Farben verwendet werden konnten, habe ich die wichtigsten Akkorde, da sie oft nicht funktional erklärbar oder zumindest nicht eindeutig sind, mit griechischen Buchstaben bezeichnet, die das Wiedererkennen erleichtern sollen.

$D^7 (9)$ G^6

Ein Akkord ganz anderer Couleur, aber auch ambivalent, einer der Lieblingsakkorde Richard Wagners, ist der vierstimmige Klang aus zwei kleinen und einer großen Terz.

Die verschiedenen Theorien beschreiben ihn z.B. als Septakkord der 7. Stufe in Dur, als D^7 oder als G^6 (Consolation 2 T. 5, Consolation 3 T. 4). Manchmal wird dieser Akkord ergänzt um eine große Terz nach unten; dann handelt es sich um den von der Funktionstheorie so genannten D^7 (mit großer None, z.B. Notturmo 3 T. 4). Dabei ist die große None oftmals noch Vorhalt zur 8

$D^7 (9)$ $D^7 - 8$

(Consolation 2 T. 4). Damit sind wir bei einem anderen bevorzugten harmonischen Phänomen, den

$D^6 - 5 (\psi)$ $D^{6b} - 5 (\varphi)$

Vorhalten. Einerseits gibt es den Nonenvorhalt, meist im Septakkord (häufiger Dur als Moll), aber auch über dem reinen Dreiklang. Am häufigsten aber ist der Sextvorhalt im Dominantseptakkord in Dur mit der

charakteristischen großen Septspannung (Consolation 2 T. 7, Consolation 3 T. 5 über Orgelpunkt, dadurch zwei große Septen, Notturmo 3 T. 5).

Liszt, Consolation Nr. 3 (1849/50)

Ganz anders ist der Charakter des Sextvorhaltes im D^7 in Moll; der Dissonanzgrad ist geringer, dafür enthält dieser Akkord den übermäßigen Dreiklang, so dass sein Charakter in diese Richtung tendiert (Consolation Nr. 3 T. 9, Notturmo 2, Notturmo 3 T. 3). Diese Sextvorhalte werden zur tragenden Idee des Notturmo 2. Ihm liegt das Gedicht *Seliger Tod* von Ludwig Uhland zugrunde:

„Gestorben war ich vor Liebeswonn,
Begraben lag ich in ihren Armen,
Erwecket ward ich von ihren Küssen,
Den Himmel sah ich in ihren Augen.“

Die gegensätzlichen Beschreibungen eigentlich derselben Gefühlslage (gestorben/begraben und erwecket/Himmel) finden ihre harmonische Entsprechung im Wechsel von Moll- D^{6b-5} und Dur- D^{6-5}/D^{9-8} .

Ergänzt werden müssen diese Akkordtypen noch durch den verminderten Septakkord (drei kleine Terzen, von der $D^v = D^{9b}$ (v) Funktionstheorie D^v genannt), wie bei Wagner oft die Moll-Variante zum oben beschriebenen Akkord aus zwei kleinen und einer großen Terz. Wird auch dieser D^v unten um eine große Terz erweitert, entsteht der D^{9b} in Moll (Notturmo 2, Einleitung). D^{9b} (λ)

Quasi Lento, abbandonandosi

The image shows the first system of the piano accompaniment for Liszt's Notturmo 2. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is marked 'p' (piano) and includes several chords and triplet figures. Below the staff, there are labels: 'Ped.' (pedal), 'λ' (lambda), and 'λ' (lambda) indicating specific harmonic or rhythmic points.

il canto accentuato assai

The image shows the vocal line of Liszt's Notturmo 2. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The melody is marked '5' and includes various ornaments and dynamics. Below the staff, there are labels: '* Ped.', 'φ', '* Ped.', 'ψ', '* Ped.', '* Ped.', and '* Ped.' indicating specific harmonic or rhythmic points.

The image shows the second system of the piano accompaniment for Liszt's Notturmo 2. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is marked 'φ' and includes many ornaments and dynamics. Below the staff, there are labels: 'φ', '* Ped.', 'φ', '* Ped.', 'ψ', 'ψ', '* Ped.', '* Ped.', and '* Ped.' indicating specific harmonic or rhythmic points.

Liszt, Notturmo 2 (aus: Liebesträume, 1850)

Alle Vorhalttypen kommen auch im Notturmo 3 vor, dem das Gedicht *O Lieb, so lang du lieben kannst* von Ferdinand Freiligrath zugrunde liegt. Darin geht es nicht nur um das sinnliche Erleben, sondern es schwingen auch Nachdenklichkeit und Melancholie mit.

Poco Allegro, con affetto

dolce *cantando*

pp *pp* ψ

pp Σ *pp* *pp* ψ *pp* * *pp*

Liszt, Notturmo 3 (aus: Liebesträume, 1850)

Die Spannungsbildung durch Vorhalte wird bei Liszt und Wagner ein Hauptstilmittel. Typisch ist die berühmte Stelle aus dem 2. Akt von *Tristan und Isolde*, „O sink hernieder, Nacht der Liebe“, harmonisch identisch mit dem Lied *Träume* aus den Wesendonk-Liedern, Auch hier finden sich, zur Beschreibung der sinnlichen Spannung, dieselben Akkorde wie bei Liszt :

Mäßig langsam

ppp

dolcissimo *pp* *poco cresc.*

β

v Σ v/ψ

v ψ

Wagner, Tristan und Isolde, 2. Akt (1857–59)

Liszt beendet das dritte *Petrarca-Sonett* (Nr. 123) mit einer Kette von Vorhaltakkorden, die zwar, wie bei Wagner, noch aufgelöst werden, aber bei denen eine Tendenz zu immer längerer Dehnung erkennbar ist. Im Text heißt es dort:

„...Die Himmel athemlos den Tönen lauschten,
Kein Blatt am Zweig’ erbebt’ in leisem Schauer,
Als nun die süßen Hauche mild verrauschten.“

Liszt, Sonetto 123 del Petrarca (1837-49)

aus: *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie*

Während der übermäßige Dreiklang im Notturmo 2 durch den Vorhalt im D^{sb} entsteht, erscheint er im 2. *Petrarca-Sonett* (Nr. 104) als selbständiger, eigenwilliger Akkord textdeutend eingesetzt. Die deutsche Übersetzung lautet:

„Nicht Frieden find' ich, und nicht Grund zum Kriegen;
Ich fürcht' und hoffe, glühe frostdurchdrungen,
Zum Himmel flieg' ich, muss am Boden liegen,
Und halte nichts, und doch die Welt umschlungen.

Ich bin in Haft und halb der Haft entstiegen,
Gefangen nicht, von Banden doch umschlungen,
Und Liebe lässt mich sterben nicht, noch fliegen;
Will mich nicht lebend, noch der Schling entsprungen.

Bin sehend blind, und stumm und rede doch,
Verderben wünschend, ruf' ich Hülf' in Noth,
Mich hassend, lieb' ich Andre inniglich.

Am Schmerz mich weidend, lach' ich weinend noch,
Missachte, wie das Leben, so den Tod:
Das ist mein Zustand, Herrin, ach! durch dich.“

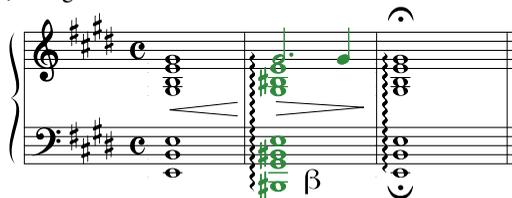
Adagio *molto espressivo*
f
Ped. β * Ped. Ped.
riten. 3
Ped. * Ped. β *
Ped. Ped. *

Liszt, Sonetto 104 del Petrarca (1837-49)

aus: *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie*

Die Auswahl der Gedichte, die Liszt seinen Werken zugrunde legt, steht vermutlich in engem Zusammenhang mit seinem eigenen Empfinden. Dabei verhält sich die romantische Liebeszerrissenheit, die Sehnsucht nach wahrhafter Erfüllung analog zur Sinnsuche nach Wahrheit in einem höheren, transzendenten, ja religiösen Sinn; möglicherweise ist sie für Liszt untrennbar miteinander verbunden.

Die sich widersprechenden Gefühle des Textes werden musikalisch repräsentiert durch den Wechsel von Dur-Akkorden und über-



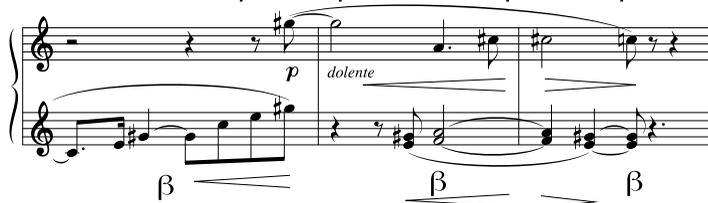
mäßigem Dreiklang. Am Ende steht dieser noch zwischen zwei E-Dur-Klängen, aber die Dissonanz (im Bass!) tritt irregulär ein und wird ebenso wieder verlassen. Die Stimmung schwankt noch einmal – ein Pendeln zwischen gewohnter Sicherheit und Offenheit, das schon die Tendenz zur Loslösung zeigt.

Ein Meilenstein auf diesem Weg ist die *Faust-Sinfonie*, deren Kopfmotiv eine Kette sukzessiver übermäßiger Dreiklänge ist, jeder ansteigend, um anschließend einen Halbton tiefer sequenziert zu werden. Daraus entsteht eine Zwölftonreihe, die natürlich bei Liszt kein kompositorisches Prinzip ist, aber mit der dodekaphonen Ästhetik die hierarchielose Beziehung der Töne untereinander gemeinsam hat. Eine Tonart ist nicht erkennbar; keiner der übermäßigen Dreiklänge wird aufgelöst. Am Ende, nachdem sich der letzte Dreiklang durch Oktavversetzung in die Höhe geschraubt hat, erscheint kurz ein Mollsextakkord, wobei der übermäßige Dreiklang als Hauptklang wirkt, der nur kurzzeitig, im Sinne einer Durchgangskonsonanz, verlassen wird; man könnte auch sagen: die große Sexte ist Vorhalt zur kleinen.

Lento assai



Liszt,
Faust-Sinfonie
(1854–57)
1. Faust
(Klavierauszug)



Was bedeutet diese vorübergehende Loslösung von der Tonalität? Der übermäßige Dreiklang wird von Liszt, Wagner und anderen häufig eingesetzt, wenn eine unklare, manchmal bedrohliche oder dramatische Stimmung geschildert wird, für die sich der offene Schwebeklang hervorragend eignet. Er ist oft Symbol der Suche, eines Suchenden: in welche Tonart geht es, wohin gelange ich? Die Ungewissheit hinsichtlich dessen, was geschieht, was kommt, wird durch die offene und mehrdeutige Stellung dieses Klanges symbolisiert.

Neben der Darstellung der faustischen Suche finden sich andere Beispiele, deren besondere Wirkung in der komplexen Aufeinanderfolge verschiedener, von mir beschriebener Akkorde besteht. Ein typisches Stück ist *Il penseroso* aus den *Années de pèlerinage II*, das ich etwas detaillierter vorstelle:



Dieses Bild zeigt die von Michelangelo geschaffene Figur des Lorenzo de Medici in der Grabeskammer der Medici in Florenz, dessen Anblick Liszt zu dem Stück inspiriert hat.

Der erste Teil besteht aus einer mehrfach wiederholten, sich dynamisch steigernden Phrase, eigentlich eine rhythmisierte Wiederholung des Tons e, später g, die von Moll ausgehend jeweils im leeren Quint-Oktavklang des Mittelalters und der Renaissance endet. Später werden übermäßige Dreiklänge gestreift, deren Auflösung jedesmal anders ist; mehrere Möglichkeiten werden durchgespielt. Danach erscheint ein unbegleiteter melodischer Abstieg, der als stufenweise bewegtes Fundament unter der

wiederholten Anfangsphase weiterläuft zu einer großen dynamischen Steigerung. Nach einer wiederum einstimmigen, diesmal chromatischen Basslinie folgt der bemerkenswerteste Teil, eine in Wagner-ähnlicher Manier sich entwickelnde Harmonierückung, deren Fortschreitung funktional zwar noch erklärbar, aber nicht vorhersehbar ist: vier- bis fünfstimmige, oft von Vorhalten geprägte Zusammenklänge wechseln einander ab, ohne dass es zu einer (funktionalen) Auflösung der Spannung kommt (erst ganz am Schluss); fast alle von mir beschriebenen typischen Akkorde kommen vor:

Lento

p espressivo

ξ λ φ ξ λ γ ν φ

rinforz.

λ/φ λ ξ λ λ/φ λ ξ λ γ ν φ

Detailed description: This image shows two systems of a musical score for Liszt's 'Il penseroso'. The top system is marked 'Lento' and 'p espressivo'. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The notes are color-coded: red for the first and third notes of a pair, blue for the second and fourth notes, and green for the final notes. Below the notes are the Greek letters ξ λ φ ξ λ γ ν φ. The bottom system is marked 'rinforz.' and continues the same musical material with the same color-coding and Greek letters λ/φ λ ξ λ λ/φ λ ξ λ γ ν φ.

Liszt, Il penseroso (1837-49)
 aus: Années de pèlerinage, deuxième année – Italie

Bei Wagner gibt es ähnliche Stellen, z. B. diese aus Parsifal, 1. Akt. Durch die komplexe, polyphone Satztechnik entstehen zwar noch andere Akkorde mit weiteren Vorhalten oder Durchgängen, aber das Fortschreiten der Gerüstharmenien mit den Überbindungen ist sehr ähnlich. Diese Stelle steht für innere Zerrissenheit, Problembeladenheit eines Handelnden, für seelisches Leiden (sog. Sündenqualmotiv).

più f

Detailed description: This image shows two systems of a musical score for Wagner's Parsifal. The top system is in 4/4 time and marked 'più f'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The notes are color-coded: red for the first and third notes of a pair, blue for the second and fourth notes, and green for the final notes. Below the notes are the Greek letters ξ λ φ ξ λ γ ν φ. The bottom system continues the same musical material with the same color-coding and Greek letters λ/φ λ ξ λ λ/φ λ ξ λ γ ν φ.

Wagner, Parsifal, 1. Akt (1877/78)

Neben dieser spätromantisch-pathetischen Ausdrucksstärke finden sich aber auch erste Anzeichen für eine andere Stilrichtung, und zwar wiederum bei Liszt und bei Wagner. Sie ist gekennzeichnet durch folgende Merkmale, die unabhängig voneinander, aber auch gemeinsam auftreten:

1. Zwei- und Mehrklänge werden durch gehaltenes Pedal miteinander verbunden, ohne dass dies abhängig ist von einer harmonischen Zusammengehörigkeit; ja diese ist oft nicht eindeutig bestimmbar; z.B.:

Andante pietoso

p dolce
una corda
Ped.

sempre p e legato
Ped.

Liszt, Angelus! Prière aux anges-gardiens (1877)
aus: *Années de pèlerinage, troisième année* – Italie

2. Akkorde, besonders die Septakkorde, werden in nicht funktional erklärbarer Weise eingesetzt; das geschieht z.B. dadurch, dass sie parallel verschoben werden. Z.B. bei Wagner (Klingsor-Motiv):

Lebhaft

ff
dim.
rall.
langsam
più p
fp

Wagner, Parsifal, 1. Akt (1877/78)

bei Debussy:

ξ/ψ λ/ψ ξ/ψ λ/ψ ξ/ψ λ/ψ ξ/ψ λ/ψ

Debussy, L'isle joyeuse (1904/05)

3. das überkommene Dur-moll-gebundene Dreiklangssystem wird tendenziell verlassen dadurch, dass Dreiklänge und auch Septakkorde mit weiteren Tönen angereichert werden. Dabei können die Basisklänge noch funktional erklärbar sein. Auch die vorhin erwähnten Vorhaltakkorde zählen hierzu, da sie sich weiter verselbständigen. Zunächst wieder ein Beispiel von Debussy, der diese Technik sehr häufig anwendet:

Debussy, Préludes I Nr.10 ...La Cathédrale engloutie, Zusammenklänge (1910)

Bei Liszt klingt das z. B. so:

Liszt, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este (1877)

aus: Années de pèlerinage, troisième année – Italie

Dies sind alles impressionistische Stilmerkmale. Der kompositorische Sinn, das Ziel ist es, eine Klangvielfalt mit großer Tonpalette, ein reiches Klangbild zu entwerfen, zu dem die *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* eine natürliche Entsprechung darstellen. Der harmonische Extrakt des Anfangs ist folgender:

8^a.....

(8^a).....

(8^a).....

Liszt, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, harmonischer Extrakt des Beginns

Zu Beginn steigt die Fontäne auf in Form parallel verschobener, vier- bzw. fünfstimmiger Sept- und Septnonenakkorde. Dabei sind die Harmonien so miteinander verkettet, dass die Töne auf den vollen Zeiten jeweils dem vorangehenden wie dem folgenden Akkord zugeordnet werden könnten. Die Harmonien werden dann variiert: dem Arpeggio folgt ein Aufteilen der Vierklänge in je zwei Quinten im Terzabstand, die sich wiederum nach oben schrauben. Ist der Höhepunkt überschritten, folgt eine Montage verschiedener rhythmischer Ebenen (Achtel, Zweiunddreißigstel und Tremolo, die bei gehaltenem Pedal zusammen diese fünf- bzw. sechsstimmigen Klänge ergeben:

Liszt, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, harmonischer Extrakt der Takte 22-25

Liszt, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, harmonischer Extrakt der Takte 26-29

Das Ergebnis ist eine sehr dichte Klangfläche, die aber nicht als dissonant empfunden wird; das Konsonanz-Dissonanz-Denken des Dur-moll-Systems beginnt sich aufzulösen.

Bezeichnend für diese Zeit der stilistischen Suche, des Wandels der Tonsprache ist folgende Stelle, die durchaus von Debussy stammen könnte:

Wagner, Parsifal, 3. Akt (1878/79)

Hier taucht auch der übermäßige Dreiklang wieder auf; die Zugehörigkeit aller seiner Töne zu einer Ganztonleiter lässt ihn auch in Debussys Werken oft erscheinen; bei ihm finden sich immer wieder längere ganztönige Passagen; d.h. sämtliche Klänge sind Bestandteil jeweils einer Ganztonleiter, wozu auch die meisten alterierten Septakkorde gehören (D^7 mit tiefalterierter Quinte, der dadurch mehrdeutig wird, ebenso der D^7 mit 6-5-Vorhalt in Moll, s.o.)

Debussy, L'isle joyeuse (1904/05)

The image shows the musical score for Liszt's 'Die Trauergondel 1'. It is written for piano in 6/8 time. The score is divided into four systems. The first system is marked 'Andante marcato' and 'mf'. The second system is marked 'Ped. una corda'. The score features a prominent, recurring triplet of eighth notes in the bass line, often accompanied by a melodic line in the treble. Pedal markings and asterisks are used throughout to indicate specific performance techniques.

Liszt, Die Trauergondel 1 – la lugubre gondola 1 (1882)

Die Trauergondel 1 ist ein Stück, in dem reine Dur- bzw. Molldreiklänge kaum vorkommen. Nach der langen Einleitung, der ein übermäßiger Dreiklang in kleinen Sexten zugrunde liegt, folgt ein Abschnitt, über dem ein Des-Dur-Schimmer liegt, in dem aber der reine Durdreiklang kaum auftaucht; darüber erklingen wechselweise große und kleine Septe, große und kleine Sexte. Die große Schlussterz wird als Bestandteil des übermäßigen Dreiklangs wahrgenommen. Das Stück endet auch mit dem übermäßigen Dreiklang, der daher als Grundakkord, zusammen mit dem kleinen Sextsprung als *Idée fixe* dieses Werkes gelten kann.

Eine weitere Tendenz in Liszts Entwicklung zeigt sich besonders in diesen Spätwerken: der Rückzug auf klare, einfache Strukturen, die Beschränkung auf wenige Mittel, oft erscheint eine unbegleitete Melodie. Dies zeigte sich schon bei den beiden Versionen der *Cyprès à la Villa d'Este*, wird aber ganz deutlich in den

letzten beiden Werken, die ich kurz vorstellen möchte: *Unstern* und *Nuages gris*. Der Tritonus, dessen Tendenz zur Verselbständigung schon in *D'après une lecture de Dante* erkennbar ist, wird in die einstimmigen Melodiefiguren als Charakteristikum eingebaut.

Andante maestoso

f *pesante* *poco rit.*

Tr. * Tr. Tr.

Liszt, *D'après une lecture de Dante* (1837-49)
 aus: *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie*

Andante

p *tremolando*

Liszt, *Trübe Wolken – Nuages gris* (1881)

Lento $\text{♩} = 48$

mf *pesante*

Tr.

Liszt,
Unstern! – Sinistre
 (1885/86?)

Außerdem erscheint häufig der übermäßige Dreiklang, im 1. Teil des *Unstern* sogar exzessiv, parallel verschoben (das findet sich auch bei Wagner: *Tristan*, *Ring* und *Parsifal*) dabei mit einer gewaltigen dynamischen Steigerung versehen. Aber – das ist neu – der Dreiklang wird nun seinerseits mit einem zusätzlichen Ton angereichert.

Liszt, Unstern! – Sinistre (1885/86?)

Hierdurch und durch seine Gewaltsteigerung weist der *Unstern* stark expressive Züge auf. Auch Schönberg erweitert den übermäßigen Dreiklang gerne mit mindestens einem anderen Ton, so dass meistens eine große Septenspannung entsteht. In seinen Frühwerken finden sich übermäßige Dreiklänge auch noch in reiner Form, ebenso bei Alban Berg:

rit. e dim. ----

Berg, Sonate op. 1 (1907/08)

Außerdem werden die spannungsbildenden Töne des Sextvorhalts im D^7 , den Wagner und Liszt so liebten: Terz, Septe und Vorhaltssepte, als selbständiger Klang aus Tritonus und Quarte zu einem von Debussy und Schönberg bevorzugt eingesetzten Akkord; häufig auch in seiner Umkehrung Quarte/Tritonus, aus der Liszt die Melodie der Nuages gris baut.

Schönberg, Das Buch der hängenden Gärten op. 15 Nr.7 (1908/09)

Debussy, Préludes II Nr. 7 ...Ondine (1913)

Typisch für die Musik des Impressionismus wie des Expressionismus ist das Schichten mehrerer Ebenen. In den *Nuages gris* montiert Liszt das Tremolo im Bass (jeweils taktweise wechselnd b bzw. a) mit den übermäßigen Dreiklängen (in Vierteln, jeweils zwei Takte lang, halbtönig absteigend) und der chromatisch aufsteigenden Melodielinie (durch Überbindungen Halbe und Viertel). So entstehen vielstimmige, in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts noch ungewohnte, neuartige Klänge:

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Trübe Wolken – Nuages gris' by Franz Liszt. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is highly complex, featuring dense textures with many overlapping notes. In the first system, the right hand plays a chromatically ascending melodic line, while the left hand plays a tremolo of chords. The second system continues this texture with more intricate voicings. The third system shows a dynamic marking of 'p' (piano) and features some notes with wavy lines underneath, possibly indicating tremolos or rapid oscillations. The overall effect is one of shimmering, multi-layered sound.

Liszt, Trübe Wolken – Nuages gris (1881) – Zusammenklänge

Das Stück endet mit einem vierstimmigen, ganztönigen Akkord. Die häufig tonalitätslose Offenheit und die zunehmende Lösung überkommener Beziehungen durch Verselbständigung der Klänge sind Symbol des Schwebens, Ausdruck der Veränderlichkeit, der Vergänglichkeit, gleichzeitig die logische Folge der Suche nach Wahrheit, der Sinnsuche. Auf diesem Weg ist Liszt sehr weit gegangen; seine letzten Visionen passen genau zu den Tendenzen, die nach der Jahrhundertwende von den damaligen Komponisten der Avantgarde aufgegriffen wurden.