

- 25) Camille Saint-Saëns, *L'Anarchie musicale*, in: Camille Saint-Saëns, *Ecole buissonnière*, Paris 1913, S. 122f.
- 26) Ausgabe Durand 1898 (D & F 5410).
- 27) Camille Saint-Saëns, *Essai sur les lyres et cithares antiques*, Paris 1902; vgl. Bonnerot, op. cit., S. 178.
- 28) Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine Rezension Debussys ("Henri VIII" de Camille Saint-Saëns, in: *Gil Blas*, 19.5.1903; abgedruckt in: Claude Debussy, *Monsieur Croche etc.*, a.a.O., S. 168f.), in der er Saint-Saëns vorwirft, originale Vorbilder allzu getreu übernommen zu haben.
- 29) Ausgaben Durand 1861 (D.S. & Cie. 516-521) und 1872 (D.S. & Cie. 1635-1640).
- 30) Zit. nach Emmanuel Bondeville, *Un grand musicien mal connu - Camille Saint-Saëns*, Reprint Paris 1971, S. 15.
- 31) Zit. nach Georges Servières, *Saint-Saëns*, Paris 1923, S. 202.
- 32) Zit. nach Bondeville, op. cit., S. 8.
- 33) Jean Cocteau, *Antigone* (1922), Neuausgabe Paris 1980, S. 9.

Peter Ackermann:

#### ALTE UND NEUE MUSIK IM SPÄTWERK FRANZ LISZTS

In einem Aufsatz über Franz Liszt aus dem Jahre 1911<sup>1</sup> versucht Arnold Schönberg die ins 20. Jahrhundert weisende Modernität Liszts zu beschreiben, indem er weniger dessen Errungenschaften, voran die harmonischen, die Tonalität zersetzenden betont als vielmehr das Unaufgelöste, Nicht-Stimmige dieses Neuen im Werk, das damit Aufgabe, Problemstellung, nicht aber fertiges Modell für die Musik des nachfolgenden Jahrhunderts sei. Dieser Hinweis Schönbergs deutet auf den Kern der Progressivität Liszts, die nicht von der Überwindung der musikalischen Tradition und Etablierung neuer musikalischer Denk- und Verfahrensweisen, sondern vom kompositorisch immanenten Angriff auf die musikalische Tradition selbst getragen wird. Das gilt insbesondere für die späten Werke der 1870er und 80er Jahre.

In der jüngst erschienenen, unter dem Aspekt der Eigenbearbeitungen stehenden Arbeit über das Spätwerk Franz Liszts weist Dorothea Redepenning<sup>2</sup> detailliert Verfahrensweisen in den späten Kompositionen nach, die sich destruktiv mit überkommenen musikalischen Formen, Kompositionstechniken und vor allem dem tonalen System selbst auseinandersetzen. Vor allem an Liszts Bearbeitungen eigener Werke nach 1870 zeigt die Autorin, daß die Vorlagen nicht überarbeitet, neu geformt, sondern in einen Kompositionsprozeß gezogen werden, durch den frühere Gestaltungen in einer neuen Umgebung erscheinen. Dabei prallen einerseits verschiedene Phasen von Kompositionsgeschichte aufeinander; wird Historie zum Inhalt, andererseits greift Liszts Bearbeitungsverfahren in das ältere Werk ein, zersetzend, durch Störung strukturtragender Proportionen wie etwa des Verhältnisses von thematisch-zentralen zu ein- und überleitend-peripheren Formteilen, durch Angriffe auf die tonale Organisation im Wechselspiel tonaler und nicht-tonaler

Partien sowie durch die Reduktion motivischer Arbeit. Die Substanz der Vorlage, des älteren Werks, wird nicht allein verändert, sondern verletzt, das Werk zum Zitat im neuen Umfeld, wird, als ganzes oder in einzelnen Parametern, zur Erinnerung<sup>3</sup>.

Dem Verhältnis zur eigenen musikalischen Vergangenheit, das sich in Liszts Eigenbearbeitungen spezifisch niederschlägt, tritt - besonders in den späteren Werken, zumal den geistlichen - ein Bezug zur musikalischen Vergangenheit schlechthin, zur älteren Musik an die Seite. Es sind die Werke Bachs, die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts und die Gregorianik, die in den Lisztschen Kompositionsprozeß eingehen.

Mit den folgenden Überlegungen soll versucht werden zu beschreiben, was aus dem Zusammentreffen alter Musik mit der fortgeschrittenen späten Musiksprache im Werk Liszts erwächst, und zwar an der 1878/79 entstandenen "Via Crucis"<sup>4</sup>. Die Partitur der Komposition läßt zwei Vortragsmöglichkeiten zu, die Ausführung durch Chor, Solostimmen mit Orgel- oder Klavierbegleitung oder die rein instrumentale Alternative: Orgel oder Klavier allein.

Die 14 Stationen des Kreuzweges, jeweils in sich geschlossene Sätze, fügen sich, trotz aller Divergenz des in ihnen verarbeiteten Materials, in einen zyklischen Zusammenhang, der musikalisch primär gewährleistet wird durch die Verknüpfung der Satzenden mit den folgenden Satzanfängen. Es sind melodische Bruchstücke, Klänge, Intervallspannungen, im äußersten Fall Einzeltöne, durch die eine Verknüpfung der 14 Stationen untereinander hergestellt wird, Fragmentarisches also und in diesem Sinne stellvertretend fürs ganze Werk, zyklusbildend in tieferem Verständnis<sup>5</sup>.

Den 14 Stationen vorangestellt ist eine Einleitung. Sie beruht auf dem gregorianischen Passionshymnus "Vexilla Regis prodeunt", der am Ende, in Station XIV wiederkehrt und damit, als Rahmen des Zyklus, formales Gewicht erhält. Der erste Teil der Einleitung (T. 1-50) ist eine Choralbearbeitung einfachsten Stils. Der homophone Satz wechselt mit Unisono-Abschnitten, wodurch formale Korrespondenzen in der Melodie des Hymnus herausgestellt werden, der melodische Fluß gegliedert wird. Versucht man, die Harmonik der Choral-satz-Partien auf d-Moll zu beziehen - der Hymnus steht im ersten Kirchenton -, ergibt sich eine Dominanz von Nebenstufen - ausschließlich Dreiklänge in Grundstellung -, also Durakkorde (auch die zweite Stufe erscheint in ihrer neapolitanischen Gestalt mit tiefalteriertem Grundton). Den harmonischen Verlauf beherrschen vorwiegend starke Fundamentfortschreitungen (Quartsprung, Ganztonschritte); tonale Kadenzfolgen fehlen: die erste Stufe wird ausschließlich über die Molldominante oder die Mollsubdominante oder über den Ganztonschritt von der siebten Stufe aus erreicht. Tonale Eindeutigkeit wird also zugunsten durchgehend modaler Wirkung vermieden<sup>6</sup>. Der zweite Teil (T. 51-79) des Einleitungssatzes bringt zwei aus dem Beginn des Hymnus geformte schlichte Imitationsabschnitte, deren Zusammenklänge den bisherigen harmonischen Rahmen nicht verlassen. Dazwischen liegt ein knapper homophoner Viertakter mit einer zweifachen Dominant-Tonika-Kadenz über den verminderten Septakkord bzw. den Sekundakkord der Dominante. Dieser kurze homophone Einschub wird nach der zweiten Imitation wieder aufgegriffen, unvermittelt in Ges-Dur jedoch. Unter Verzicht auf jegliches melodische Material des Hymnus erfolgt wiederum jener einfachste tonale Kadenzvorgang, anschließend nochmals in fis-Moll. Dabei tritt kein Akkord in Grundstellung auf. Plötzlich, ohne Vermittlung ist alle Modalität verschwunden, alle Charakteristika des modalen Satzes sind verdrängt durch unzweifelhaft tonale Momente, auch der Bezug zur Finalis d ist nur über tonale Denkwege zu erklären: Ges-Dur als neapolitanische Stufe der parallelen Durtonart F-Dur und fis-Moll als Mollparallele der Dominanttonart A-Dur. Zugleich sind Ges-Dur (= Fis-Dur) und fis-Moll erhöhte Medianten von d-Moll. Wiederum



kadenzielle Momente aus den Bereichen f-Moll und des-Moll treten. Die klare Diatonik, in der Hymnenmelodie und tonale Mehrstimmigkeit offensichtlich zueinander gefunden hatten, löst sich auf, und die letzte Konsequenz erfährt dieser Prozeß in Station XIII ("Jesus wird vom Kreuz genommen"), die, nur instrumental, allein von Erinnerung geprägt ist, von Zitaten aus vorangegangenen Teilen der Komposition. Die Melodie der ersten beiden Verse des "Stabat Mater" wird wiederholt, wieder in Terzen und von Ges-Dur ausgehend. Der zweite Vers jedoch ist melodisch derart reduziert auf Bewegung in kleinen Sekunden, daß von der Eindeutigkeit der Melodie, ihrer tonalen Diatonik nichts mehr übrig bleibt. So endet auch hier die Materialkonfrontation, die eine historische ist, in einem Auflösungsprozeß.

Station VI ("Sancta Veronica") ist geprägt von dem Choral "O Haupt voll Blut und Wunden", der Hassler-Melodie. Den vierstimmigen Choralatz übernimmt Liszt aus Bachs "Matthäus-Passion"<sup>7</sup>. Das fünfmalige Auftreten des vierstimmigen Satzes dort bestimmt den Choral zum immer wiederkehrenden Hauptgedanken. Zuerst in E-Dur dann in Es-Dur, weichen die beiden Sätze nicht voneinander ab. Die dritte und vierte Version (D-Dur und F-Dur) bringen kleine Varianten, die aber nicht den harmonischen Verlauf verändern. Erst die fünfte Version ("Wenn ich einmal soll scheiden") weicht deutlicher ab, konfrontiert den C-Dur-Satz vor allem mit der parallelen Molltonart. Liszt greift auf diese Fassung zurück und verstärkt noch etwas mehr den a-Moll-Bezug. Abweichungen von der Vorlage finden sich bei Liszt nach der Wiederholung der ersten beiden Choralzeilen (T. 27ff.), indem er Varianten aus dem Material der vier anderen Versionen bildet, und es scheint als würde mit dieser Integration der Varianten des in der "Matthäus-Passion" zentralen Chorals idealiter das ganze Werk zitiert. Hier, wo eine ältere Vorlage nicht in Kontrast gesetzt wird zu einer anderen Musiksprache, tritt sie als reines Zitat, als Erinnerung auf, fügt sich erst gar nicht in den Materialzusammenhang der Komposition<sup>8</sup>.

So setzt Liszt mit dem zitierenden Rückgriff auf ältere Musik einerseits einen Block ins eigene Werk, der zwar gedanklich, nicht aber musikalisch verschmilzt. Materialfremd und ohne den Versuch der kompositorischen Aneignung stört er das kompositorische Gefüge, das in der "Via Crucis" sonst streng organisiert ist. Andererseits mündet die Konfrontation historisch auseinanderliegender Schichten im Werk Liszts in einen Auflösungsprozeß, der destruktiv gegen jede Tradition gerichtet scheint, ohne ein Neues zu setzen; die Musik erinnert sich am Ende nur noch. So auch in dem anderen protestantischen Choral, den Liszt in Station XII ("Jesus stirbt am Kreuze") verwendet: "O Traurigkeit, O Herzeleid". Nach funktionell unkomplizierter Harmonisierung der vollständigen Melodie, folgt eine scheinbare Wiederholung, die aber bald in einzelne Perioden zerfällt, durch Stärkung des klanglich-harmonischen Moments und Abkehr von der Melodievorlage die Konturen des Chorals nach und nach verschwimmen, ihn selbst zur Reminiszenz werden läßt. - Alte Musik ist im Spätwerk Liszts kein Quell für die Entstehung neuer Qualitäten, weder in reaktionärem noch in fortschrittlichem Sinn, sondern ein Aspekt - neben zahlreichen anderen - bewußter kompositorischer Negation.

#### Anmerkungen

- 1) Arnold Schönberg, Franz Liszts Werk und Wesen, in: AMz 38 (1911), S. 1008-1010, nachgedruckt in: Melos 36 (1969), S. 201-203.
- 2) Dorothea Redepenning, Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), Hamburg 1984.

- 3) Vgl. besonders das Kapitel "Erinnerungsmusiken" in: Redepenning, a.a.O., S. 173-217.
- 4) "Via Crucis. Les 14 stations de la croix" (Searle 53; Raabe 534). Das Werk ist veröffentlicht in: Franz Liszts Musikalische Werke, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung durch Ferruccio Busoni, Peter Raabe u.a., Leipzig 1907-1936, Reprint Farnborough 1966, Bd. V, 7. Alle Hinweise im Text beziehen sich auf die Ausgabe von Imre Sulyok, Editio Musica, Budapest (1968) (= Edition Eulenburg Nr. 1082).
- 5) Zur Zyklusbildung in der "Via Crucis", vor allem aber in den "Historischen ungarischen Bildnissen" (1885) vgl. Redepenning, a.a.O., S. 227-235.
- 6) Entwicklung, Kriterien und Eigenheiten der Lisztschen Modalität werden erörtert bei: Serge Gut, Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt, in: Liszt-Studien 1. Kgr.-Ber. Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1977, S. 97-103, und bei Lajos Bárdos, Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt (aus dem Ungarischen übertragen von Imre Ormay), in: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger, (Budapest) 1978, S. 133-167.
- 7) Vgl. die Choräle Nr. 21, 23, 53, 63 und 72 der "Matthäus-Passion".
- 8) Auf die "Matthäus-Passion" verweisen noch andere Stellen der "Via Crucis". So z.B. der rezitativische Schluß der Station I ("Jesus wird zum Tode verdammt"), Pilatus' "Innocens ego sum a sanguine justi hujus". Das Rezitativ beginnt in E-Dur und leitet dann zum H-Dur-Beginn der Station II ("Jesus trägt sein Kreuz") über. An der entsprechenden Stelle der "Matthäus-Passion" (Nr. 59) schließt sich an das Pilatus-Rezitativ - ebenfalls in E-Dur - der äußerst dissonanzenreiche Chorsatz "Sein Blut komme über uns und unsre Kinder" in h-Moll an. Nicht nur entspricht den scharfen Dissonanzen Bachs der tiefe, durch ständige Baßtriller fast geräuschhaft wirkende Satz Liszts (Station II), sondern beide Kompositionen verwenden hier in auffallender Weise übermäßige Dreiklänge, insbesondere den Akkord d+fis+ais. Darüberhinaus findet sich, als allgemeine Reminiszenz an den Komponisten der "Matthäus-Passion", die Verwendung des BACH-Motivs durch Liszt, so z.B. in der Einleitung der Station VI, unmittelbar vor Beginn des Bach-Chorals, oder, in krebsläufiger Gestalt, in der melodischen Linie der Station IV.