

Totentanz

Variation, Aufbau und modale Transformation in Franz Liszts Musik

(Akademische Antrittsvorlesung am 17. März 1986)

József UJFALUSSY
Franz Liszt Universität für Musik
Budapest

In diesem Saal hat vor 30 Jahren, am 21. Februar 1956, Bence Szabolcsi, ordentliches Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, seine Antrittsvorlesung über „Franz Liszts Abend“ und vor 50 Jahren, am 3. Februar 1936, Béla Bartók, korrespondierendes Mitglied der Akademie, die seine über „Liszt-Probleme“ gehalten. Am Abend desselben Tages spielte Béla Bartók in der Oper den Klavierpart des *Totentanzes* von Franz Liszt. Möge der heutige Anlaß zugleich die Gelegenheit sein, sich ihrer zu erinnern.

1. Franz Liszt hatte der Plan zum Totentanz bereits 1838 beschäftigt. Die erste Variante schrieb er 1849 nieder, 1853 überarbeitete er sie, und die endgültige Form komponierte er 1859.

Mussorgski hat in seinem Brief an Stassow vom 23. November 1875 das novellistisch geprägte symphonische Werk *Danse macabre* von Saint-Saëns mit „Abbé Liszts würgendem, beklemmendem *Dies irae* – *Danse macabre*“ verglichen und mit harschen Worten kritisiert.¹ Seine Kritik trifft den Kern, selbst wenn er sie nicht ausführt, seine anerkennende Ansicht des Lisztschen Werkes nur als Hinweis beläßt und den Totentanz nicht analysiert. Liszt hat tatsächlich das musikalische Todeserlebnis des europäischen Menschen an seiner tiefsten Wurzel in der Melodie der auf Thomas von Celano zurückgehenden und das Responsorium *Libera me* weiterentwickelnden Sequenz *Dies irae* der katholischen Totenmesse erfaßt. Das Thema selbst tauchte bereits im letzten Satz von Berlioz' *Symphonie fantastique* auf. Liszt aber setzte mit der konsequenten, großzügigen Entfaltung der Variationen und auch im strukturellen Aufbau seines Werkes die

¹ P. M. *Muszorgszkij válogatott levelei* [P. M. Mussorgskis ausgewählte Briefe]. Übers. von László Szóke. Zeneműkiadó, Budapest 1955, 15.

Tradition der mittelalterlichen literarischen und malerisch-graphischen *Totentanz*-Gattung fort.

Es ist auffallend, wie sehr die romantische Literatur des vergangenen Jahrhunderts und seine mit ihr in enger Beziehung stehende Musik von der Totentanz-Dichtung begleitet werden. Im 8. Stück des *Traumbilder*-Zyklus in Heines erstem Gedichtband *Junge Leiden*, dessen Entstehung er selbst mit 1816 angab,² führte er die Nachtgespenster des Friedhofes bereits in einer umrahmten, mit Refrain versehenen Serie von Variationen auf. Den Ton gibt der „Spielmann“ an, der Wandermusikant der Märkte, und dann berichtet eine ganze Reihe enttäuschter Liebender jeder von seinem eigenen Fall. János Arany ruft dann 61 Jahre später, in der *Híd-avatás* [Brückeneinweihung] das Heine-Gedicht in Erinnerung, aber die meisten der die neue Budapester Margaretenbrücke feiernden Selbstmörder sind keine enttäuschten Liebenden wie Heines nächtliche Helden, sondern die Schar der von der kapitalistischen Großstadt Geschädigten. Und einen Monat nach *Híd-avatás* nahm ein Motiv des Heine-Gedichtes in *Vörös Rébék* Volksballadengestalt an.

Die Reihe der Beispiele aus der ungarischen und der Weltliteratur könnte fast endlos fortgesetzt werden, darunter mit Platons *Symposion* und solchen Riesen wie Dante mit seinem *Inferno*-Teil der *Divina Commedia*. Stattdessen berufe ich mich auf die meisterhaften Totentanz-Variationen der ungarischen Literatur in Imre Madáchs *Az ember tragédiája* [Die Tragödie des Menschen]: auf eine echte mittelalterliche Totentanz-Einlage in der Londoner Szene, auf die geistvolle, dreiteilige Brücke der „da capo“-Struktur der beiden Prager Szenen, mit der Szene in Paris als „Trio“ in der Mitte, oder auf die gewagte Charaktervariation der plötzlichen Verwandlung Evas, die ebenfalls eine ferne literarische Ahne von Bartóks idealem und verzerrtem Frauenporträt ist.

Sich an Reiz übertreffende Parallelen, literarische und musikalische Vergleiche verführen. Die wohlbekannte Wechselseitigkeit der romantischen Literatur und Musik bietet sie direkt an. Der bisherige improvisierte Ausblick möge aber eine bloße Präambel bleiben. In Wirklichkeit betrifft er ja doch die oberste Schicht der Erscheinungen. Deshalb übt er einen so großen Reiz aus. Interessanter und wichtiger ist allerdings hinter den leicht vorschnellen Schlußfolgerungen suggerierenden Wechselwirkungen die Untersuchung einerseits dessen, welches die tieferen gemeinsamen Beweggründe

² Heinrich Heines sämtliche Werke. Band I, *Buch der Lieder*. Hrsg. von Prof. Ernst Elster. Bibliographisches Institut, Leipzig u. Weimar o. J. [1890], 23, Anm. 1.

der Periode nach der großen französischen bürgerlichen Revolution, in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts waren, die die Modelle sowohl der Literatur als auch der Musik oder mehr noch der gesamten Denkweise der Zeit geformt haben, und andererseits damit zugleich die Untersuchung jener inneren musikgeschichtlichen Triebkräfte und lebendigen Traditionen, die angeregt von den die ganze Anschauung der Zeit bestimmenden Faktoren gerade so bei der Gestaltung der musikalischen Denkweise, Struktur und des Tonsystems vorherrschend werden.

2. Nur als Wiederholung bereits bekannter Dinge sei gesagt, daß die Anschauung der Zeit von der Sicht- und Verhaltensweise einer während oder unmittelbar nach den Napoleonischen Kriegen aufgewachsenen Generation bestimmt wurde. Es sind jene jungen Leute, die dann im Zeichen und unter dem Wahlspruch der Romantik zu sich selbst und zueinander finden, ihre eigenen Ideale als die neuen denen der vorangegangenen Zeit als den überholten, veralteten und philisterhaften gegenüberstellen. Statt des ausgeglichenen statischen Weltbildes des Klassizismus vertreten sie eine in allen Fibern bewegte, dynamische Weltsicht, deren Triebkräfte die polarisiert zugespitzten, unversöhnlichen Gegensätze sind. In ihnen verwirklicht sich eine gleichsam prophetische Charakteristik Lessings über die künftig stürmisch einströmende Romantik im 86. Abschnitt der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767).

Lessing stellt dort die dramentheoretische Auffassung Diderots und Palissots einander gegenüber und kritisiert vor allem Diderots Auffassung über die Theatercharaktere. Er weist die Ansicht zurück, der Charakter der Theaterfiguren müsse die Bindungen ihrer gesellschaftlichen Stellung zum Ausdruck bringen. Er warnt vor der Gefahr vollkommener Charaktere, stimmt aber mit Diderot darin überein, es sei besser, wenn sich die Charaktere nur unterscheiden, statt daß sie gegensätzlich seien. „Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten schon selten fehlt“ – schreibt er und setzt später fort: „Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt.“³

³ G. E. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Hrsg. von Gerhard Fricke. Philipp Reclam jun., Leipzig o. J., 365–366.

Wenn es eine Epoche gegeben hat, in der die miteinander streitenden Interessen die unterschiedlichen Charaktere als Gegensätze miteinander konfrontierten, dann war es gerade die Zeit nach der Französischen Revolution, die während der Napoleonischen Kriege Europas Völker und in diesem Rahmen die verschiedenen Prinzipien und Parteien gegeneinander mobilisierte, die Zeit des Ringens der einander abwechselnden Revolutionen und Restaurationen. In diesem Ringen standen sich jene antagonistischen Interessen gegenüber, die die große Illusion der revolutionären Flitterwochen hinwegfegten, daß der politische Sieg des Bürgertums der Menschheit für alle Zeiten die Epoche des alles erhellenden Lichtes der Ratio, der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, des Friedens und Glückes bringen werde. Das Gleichgewicht des auf der klassischen Mechanik beruhenden naturwissenschaftlichen Weltbildes störten die von der Industrialisierung inspirierten neuen Entdeckungen; die Vision des optimistischen Humanismus der klassizistischen Zeit von der großen Versöhnung, daß Mensch und Mensch, Mensch und Natur harmonisch zueinander finden, wurde abgelöst von Erlebnissen roher Gegensätze, erbarmungsloser Zufälle, lebensgefährlicher Abenteuer, Verfolgungen und Flucht. Als Entweder – Oder stellten kritische Augenblicke ihre Fragen und den Menschen ständig vor die Wahl zwischen den extremsten Chancen. „Leben oder Tod“, „jetzt oder nie“ – so zwingt das Wort Petőfis im Entscheidungsmoment der Revolution zur Stellungnahme.

Das dramatische Theater, dessen Charaktere noch nicht endgültig konträr, sondern nur unterschiedlich waren, versprach eine Konfliktlösung auf aktiver, gesellschaftlicher Ebene. Die Pariser Revolutionsoper brachte nach der Spannung des Krisenmoments immer die Befreiung, und in den großen Massenszenen des letzten Aufzugs, in den von ihnen inspirierten Schlußsätzen der Symphonien Beethovens, feierte man auf der Bühne mit jubelndem Chor, Revolutionslieder singend, im befreiten Reigentanze die Morgenröte der Freiheit für die Menschheit.

In der folgenden Epoche schien die Theaterlösung auf gesellschaftlicher Ebene an Glaubwürdigkeit eingebüßt zu haben. Es kam die große Zeit der romantischen Oper, in der die Theatercharaktere aus unterschiedlichen zu konträren wurden. Die Desdemona des Shakespeareschen *Othello* wird auf Verdis und Boitos Opernbühne aus einer liebenden, opferwilligen Frau geradewegs zum Engel und Jago aus einem finsternen Intriganten zum Satan selbst. Die frühere geradlinige Logik der dramatischen Handlung wird gebrochen und wendet sich gegen sich selbst. Das Befreiungsmoment des ab-

schließenden Aufzugs steht nun am Ende des ersten Aufzugs als Pseudobefreiung, und das Werk endet als blutige Tragödie, Irrsinn oder Erlösung. Als Beispiele bieten sich etwa die Opern Wagners vom *Tannhäuser* bis zum *Par-sival* an, mit den *Meistersingern von Nürnberg* als einziger Ausnahme, oder auch Erkel–Egressys *Hunyadi László* [László Hunyadi].

Der andere musikhistorische Weg zur Auflösung der dramatischen Logik ist die Reflexion. Die aus dem Ganzen der Handlung heraustretenden Monologe führen zu Heine, zur romantischen Dichtung, zum inneren Drama der Lieder und Liederzyklen Schuberts, Schumanns und anderer Meister des Liedes. Der fröhliche Müllergeselle des Zyklus *Die schöne Müllerin*, der mit dem zuversichtlichen B-Dur-Lied seinen Wanderweg antritt, könnte schließlich im glücklichen Hafen des anfänglichen B-Dur anlangen, nachdem er die Wechselfälle der Erlebnisse, der Liebe und Eifersucht, die ganze Reihe verwandter Tonarten, der musikalischen Charaktere und Situationen durchlaufen hat. Stattdessen wiegt ihn das Wiegenlied des Baches im polar gegensätzlichen E-Dur in den ewigen Schlaf. So hatte die vorangehende Zeit die Vereinigung von Mensch und Natur nicht geplant.

3. Die Zuspitzung der Gegensätze löst notwendigerweise die Neugier nach ihrer Auflösung und nach Wiederherstellung der Einheit der Gegensätze aus. Da dieses Bestreben vorerst weder in den Konflikten des gesellschaftlichen Schauplatzes noch in die wirklichen Schicksale, Charaktere und Persönlichkeiten auf der Bühne aufeinanderprallen lassenden Drama Erfolg verspricht, suchen Denken und Vorstellung nach virtuellen Schauplätzen, die der schöpferischen Reflexion einen freieren Raum bieten. In der Schar der literarischen Gattungen erwachsen neben dem Drama schnell die dramatische Dichtung und der Roman. Goethe sucht in seinem Theaterprolog des *Faust* die sich zu idealen Höhen beflügelnde und das Publikum unterhaltende Gattungseinheit. Am Beginn des ersten Teils konfrontiert er im Streit zwischen Mephisto und Wagner den Gegensatz von mechanischem Materialismus und Idealismus, und um einer menschlich möglichen Lösung willen treibt und jagt er seinen Faust durch die Stationen des Totentanzes des menschlichen Seins wie Madách in seiner *Tragödie des Menschen* die drei Hauptpersonen durch die ganze Geschichte.

Währenddessen bringt Hegels Philosophie, auch wenn die Andeutung noch so überraschend ist, mit seinen die Widersprüche auf je anderen Ebenen neu belegenden Spannungen sein Universum in Bewegung und läßt

in seiner gleichfalls monumentalen philosophischen Variationskomposition seinen Weltgeist die Stufen seiner Selbstverwirklichung und seines „Zu-sich-selbst-Kommens“ bis zum Ende gehen.

Die Schauplätze der dritten, mit der philosophischen und mathematischen Logik verwandten Methode, die die Gegensätze konfrontiert, erörtert, auflöst oder in einem Rahmen diszipliniert, sind die großen Gattungen der Musik. In einer früheren Studie habe ich bereits versucht, den Weg zu beschreiben, wie die sich schon in Beethovens Dramaturgie immer schärfer zeigenden inneren Spannungen im geschlosseneren, zentral symmetrischen Rahmen des Zyklus der Sonaten-Symphonien-Gattung ihre glaubwürdige Auflösung suchen.⁴ Die seither von László Somfai erörterte Problematik der letzten Sätze Béla Bartóks ist auf diesem historisch-gattungsmäßigen Boden gewachsen.⁵

Die so entstandenen Satzfolgen entwickeln letztlich jene Großstrukturen weiter, welche die Forscher des musikalischen sukzessiven Aufbaus (der sog. musikalischen Formenlehre) in die Kategorie der sog. „Gleichgewichtsform“ einreihen. Zusammen mit der Tendenz zur Verstärkung der zyklischen Symmetrie erscheinen allerdings auch andere Arten der Suche nach der Synthese, nach der die Unterschiede, ja Gegensätze einenden Konklusion: die Monothematik und die Einsätzigkeit. In der Musik des neunzehnten Jahrhunderts entsprechen diese Arten am meisten der Methode der kontemplativen, unter dem Namen „philosophische Epik“ erwähnten literarischen Gattungen. In Verbindung mit ihnen benutzen die Forscher der Musiksemiotik und -semantik den Begriff der „Narrativität“. Hermann Erpf nennt letztere im Gegensatz zu den Gleichgewichtsformen „Entfaltungsform“.⁶ Beim Vergleich der Kunst Liszts mit den gleichzeitigen Beispielen aus der Literatur stieß auch Márta Grabócz, eine von den jüngeren ungarischen Musikologen, auf die terminologischen Probleme der Benennung des Strukturtypus.⁷ Ich selbst bin deshalb kein Anhänger der Bezeichnung Entfaltungs-

⁴ József Ujfalussy: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében [Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken]. In: *Zenatudományi Tanulmányok X, Bartók Béla emlékére*. Hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962, 15–30.

⁵ László Somfai: Per finire. Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form. In: *Studia Musicologica* XI, 1969, 391–408.

⁶ Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, 57 ff., 147 ff.

⁷ Márta Grabócz: A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője [Die romantische Epik als Modell der Lisztschen Formneuerung und Vermittler der Konstruktionsweise im 20. Jh]. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. MTA Zenatudományi Intézet, Budapest 1985, 37–39. – Des weiteren: *Liszt és a filozófiai eposzok* [Liszt und die philosophischen Epen]. Vortrag, gehalten anlässlich der Liszt-Konferenz des Ungarischen Musikverbandes, Budapest, 20. November 1985.

form, weil sie leicht zur Verwechslung mit dem französischen Wortgebrauch „développement“ führt. Dabei entspricht das motiventwickelnde Verfahren Beethovens, seiner Zeitgenossen und Nachfolger, auf das sich der französische Terminus traditionell bezieht, nicht der Aufbauweise, die als Entfaltungsform bezeichnet wird. Vielleicht wäre Antal Molnárs unverdientermaßen in Vergessenheit geratene Bezeichnung „Reihungsform“ günstiger, in dem Sinne, wie er derartige Variationsstrukturen definiert: „Die einfachste Reihungsform zeigt sich als *Variationsstruktur*. Die Variationen sind gleichsam eine auf gemeinsamer Drehungsachse anzubringende Ringreihe, zur handgreiflichsten Vereinigung des Prinzips von Identität und Variabilität“ – schreibt er in *Gyakorlati zeneesztétika* [Praktische Musikästhetik].⁸ Damit sind wir bei der Entfaltungsweise unseres Totentanzthemas angelangt, der allerspezifischsten Gattung der musikalischen Handlung – und allgemein des Daseins –, beim Prinzip der Variantenbildung, der Variierung.

4. Der augenfällige gattungsmäßige und strukturelle Zug der musikalischen Romantik ist das Erstarren der Variationspraxis. Das Variationsverfahren ist die gleichsam mitgeborene Lebensweise der Musik, die allernatürlichste Erscheinungsform der instrumentalen Improvisation und als solche besonders in den meisterlich verfeinerten monothematischen polyphonen Gattungen der Barockmusik heimisch. Es ist auch in den zyklischen Gattungen des Wiener Klassizismus des 18.–19. Jahrhunderts vorhanden, stellt sich dort aber in gewissem Maße in den Dienst des mehrthematischen und mehrsätzigen Aufbaus. Mit dem Namen „tema con variazioni“ erscheint es als selbständiges Werk oder auch in jedwedem Satz mehrsätziger Werke. In der modifizierten Form des wiederkehrenden Themas des Sonatensatzes, aber mehr noch in der sog. Durchführung bewahrt es seine bestimmende Rolle, besonders in Beethovens Werken. In einem auch von Bartók erwähnten Abschnitt seiner Harmonielehre weist Arnold Schönberg darauf hin, daß die verschwindende tonale Einheit, die Praxis vorübergehender tonaler Momente, Ähnlichkeit mit der sog. Durchführung des Sonatensatzes aufweist.⁹ Diese Feststellung kann sich auf die Anwendung der Variationstechnik beziehen. Auch ihr Vorherrschen zieht sich vorübergehend in den mittleren Abschnitt, in die Durchführung der Sonatensätze zurück.

⁸ Antal Molnár: *Gyakorlati zeneesztétika* [Praktische Musikästhetik]. Budapest, Zeneműkiadó, 1971, 433.

⁹ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Universal, o. O. 7/1966, 461. Vgl. Béla Bartók: Das Problem der neuen Musik. In: *Melos*, Berlin 1. Jg., Nr. 5, April 1920.

Notwendigerweise nutzt die geistvollen Kombinationen und die Verschmelzung der Variationstechnik mit den verschiedenen anderen Großstrukturen unter den drei großen Wiener Meistern vor allem Joseph Haydn. In Alter und Erziehung stand er der polyphonen Tradition und Praxis der Barockzeit noch am nächsten. Wie der inhaltliche Beweggrund die Anwendung der Reihungs- und Entfaltungsstruktur immer mehr erforderte, gelangten auch in Beethovens Werken die Variationssätze zu immer wichtigerer struktureller Funktion und unter ihnen zunehmend mehr die den starren „tema con variazioni“-Typ weiterentwickelnden und zum freien Variationssatz umgestaltenden sukzessiven Kombinationen, darunter fallweise sogar Finales. Sie brauchen wohl nicht aufgezählt werden, sinnvoll ist aber, die Finales der *III. Symphonie*, der *Eroica*, und der *IX. Symphonie* oder die zu einem eigenständigen Werk gewordene monumentale *Große Fuge* für Streichquartett, op. 133 zu erwähnen. Alle diese sind zusammen mit den Variations-Schlußsätzen der späten Sonaten gute Beispiele für die zunehmende Bedeutung der Variation als kompositionstechnische Verarbeitungsweise der musikalischen Handlung.

5. Die Gattung des *tema con variazioni* entspricht sogar an sich schon der oben zitierten Definition Antal Molnárs. Die einander folgenden Variationen schreiten wie Ringe einer Spirale bis zur letzten Variation voran, bei Mozart zum üblicherweise in einer anderen Taktart gehaltenen, bei Beethoven sich bis zum großen Finale entwickelnden Ziel. Kurt von Fischer, der hervorragende Experte der Variationsgattung, verglich 1949 in einer interessanten Studie in der *Schweizerischen Musikzeitung* Beethovens *Eroica-Variationen* (op. 35) für Klavier mit dem in derselben Tonart zum gleichen Thema geschriebenen Variationen-Finalsatz der *III. Symphonie*: „In den beiden Variationswerken [...] bildet das Thema Grundlage und Ausgangspunkt großer musikalischer Entwicklungen und Entfaltungen.“¹⁰ Im breit entfalteten Finale der Klaviervariationen op. 35 nimmt auch die Fugen-Bearbeitung des Baß- und des Tanzthemas teil, und der Fugen-Abschnitt nimmt nach Kurt von Fischer den Charakter einer Durchführung an. „Mit diesem Werk ist eine äußerste Grenze des entwickelnden Variationstypus erreicht. Sowohl Beethoven in seinen späteren Variationswerken wie auch die Romantiker werden andere Wege gehen.“¹¹

¹⁰ Kurt von Fischer: *Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale*. In: *Schweizerische Musikzeitung* XC, 1949, 282.

¹¹ Ebd., 284.

Sein Hinweis auf die romantische Variation suggeriert die Schlußfolgerung, die auch wir aus den Analysen ziehen müssen. Vor allem von Beethovens gewaltigen Variationssätzen und Finales führt ein gerader Weg zur Romantik, in erster Linie zu Liszts einsätzigen Variationswerken, in unserem Falle zum Totentanz, ja sogar zu seiner ganzen variativen Aufbauweise, die in seinen symphonischen Dichtungen ebenso bestimmend ist wie in zahlreichen seiner Klavierwerke, darunter auch in der *h-moll-Sonate*. An der Entstehung der symphonischen Dichtung ist also neben der traditionell anerkannten thematischen Opernouvertüre und der selbständigen „Konzertouvertüre“ auch das traditionelle Variationsprinzip mit seinen späten, selbständige Sätze schaffenden Werken beteiligt.

Kurt von Fischer stellt in seiner schon zitierten Studie überzeugend dar, daß sich in Beethovens op. 35, den *Eroica-Variationen* für Klavier, aus dem die Variationen entfaltenden Prozeß zugleich auch die Umrisse einer Dreisätzigkeit entfalten. Die Lösung der Struktureinheit des Variationssatzes sieht er im Finale der *Eroica-Symphonie*. Darin lösen sich die Grenzen der einzelnen Variationen auf, der Satz zeigt einen ähnlichen Aufbau wie die Sonatenstruktur, und die Fugentechnik nimmt tatsächlich als eine Art Durchführung am Ganzen teil.¹²

In Franz Liszts *Totentanz*, in der Reihe der Variationen sind die einzelnen Teile eines viersätzigen Zyklus unschwer voneinander abzusondern. Das Thema erklingt in der durch Klavierkadenzen dreifach gegliederten Orchestereinleitung und wird dann im Klavier exponiert. Der Marsch der Variationen I–III mag dem ersten Satz entsprechen. Es lohnt sich, zugleich auf die nahe Verwandtschaft des punktierten Marschcharakters und der Tonart der ersten Variationen mit dem revolutionären Marsch der syphonischen Dichtung *Hungaria* zu achten. Die IV., die *Lento*-Variation, steht mit dem sich ihr anschließenden, *Kadenz* genannten Abschnitt und seiner pastoralen Variation an der Stelle des langsamen Satzes, das als V. Variation bezeichnete Fugato und die ihm entwachsende, stürmische „*Csárdás macabre*“ anstelle des Scherzos. (Im übrigen gibt Liszt die Möglichkeit, die Kadenz nach der IV. Variation wegzulassen, doch pflegt die Konzertpraxis dies nicht zu nutzen; tut sie es aber, dann nähert sich die Großstruktur der Dreisätzigkeit mit dem Scherzo in der Mitte an.) Das Scherzo der V. Variation mit seinem Fugencharakter bietet unwillkürlich die Parallele der *h-moll-Sonate*. Dort

¹² Ebd., 284–285.

übernimmt der Fugato-Abschnitt gleichzeitig die Funktion des Scherzo-Satzes einer zyklischen und der variierten Sonatenreprise einer einsätzigen Deutung. Die VI. Variation des Totentanzes läßt aus der reduzierten Gestalt des Themas das robuste Finale entwachsen.

Kurt von Fischer charakterisiert treffend die entwickelte, freie Variationsmethode des Finales der Eroica-Symphonie: „Hier öffnet Beethoven die Grenzen zwischen den einzelnen Variationen, die nur mehr Haltepunkte im großen Strome der Formentwicklung darstellen.“¹³ Liszt wählt im *Totentanz* eine andere Art von freier, gelöster Behandlung der Variationenreihe. Wie angedeutet, runden sich von den nummerierten Variationen die V. und VI. an sich schon zu Einheiten von Satzcharakter. Unnumeriert führen sie die Reihe der neuen, sich einander anschließenden Variationseinfälle weiter fort, und andererseits bringen die sich der IV. und V. Variation anschließenden thematischen Klavierkadenz ihren Gattungstraditionen gemäß auch selbst neuere Variationen hervor, währenddessen sie allerdings den improvisativen Kadenzcharakter durch knappe, gleichfalls unnummerierte „a tempo“-Variationen unterbrechen, wie die Kadenz der IV. Variation, oder abschließen, wie die der V. Variation.

Die durch inhaltliche Faktoren inspirierte Denk- und Schaffensweise in Variationen traf sich glücklich und notwendig mit der Entdeckung des Barock-Nachlasses, vor allem der Kunst J. S. Bachs. Ergänzt wurde diese doppelte Anregung durch die sich verselbständigende Interpretationspraxis, durch die damals noch mit der Konzertmode der Virtuosenlaufbahn verbundene Interpretationspraxis, die einen früheren Brauch neubelebte und intensivierete. Der auf dem Podium improvisierende Künstler hat wie einst der Komponist im Dienste hochherrschaftlicher Häuser die ihm aufgegebenen Themen frei variiert, dem Maß seiner schöpferischen Phantasie und instrumentalen Kunstfertigkeit entsprechend. Diese Praxis wird in Franz Liszts Schaffen und Stil eingeflochten, in dem die Formdisziplin des Komponistengenius und die manuelle Fertigkeit des Instrumentalspiels einander gegenseitig bereichern. Das Ergebnis solchen Aufeinandertreffens ist gemeinsam mit vielen anderen Werken auch der Totentanz. Eingehend beschäftigt sich mit dieser Quelle der Lisztschen Variationspraxis unter den jungen Musikologen András Batta. Im übrigen wäre auch untersuchungswürdig, wie die improvi-

¹³ Ebd., 284.

sierende Kadenzpraxis am Prozeß der Auflösung der Strophenstrukturen in die Prosa beteiligt war.

In der variativen Kompositionspraxis hat sich also die Proportion der Strukturprinzipien aus der vorangehenden, der klassizistischen Zeit umgekehrt. Dort, wie wir – Schönbergs Hinweis auf die sich auflösende Tonalität der Durchführungsabschnitte ergänzend – sagen konnten, hatte sich das Variationsprinzip besonders in den Werken des späten Mozart oder des jungen Beethoven auf die sog. Durchführungen zurückgezogen und sich in ihnen verdichtet. Die großen, statischeren Einheiten zwangen den variativen dynamischen Geist der Verneinung, der ständigen Weiterentfaltung, der ständigen Veränderung in die Schranken ihrer „Formen“. Die klassizistische Zeit kannte noch den schon für Faust verdammungswürdigen Moment, zu dem er sagen konnte: „verweile doch, du bist so schön!“. Der Künstler der Romantik ließ sich nicht mehr „in Fesseln schlagen“, sondern trieb und jagte die Modifizierungen des zur künstlerischen Schöpfung geformten Seins immer weiter – oder sie ihn. Aus den sich pausenlos erneuernden Spannungen von Lösung und Bindung entsprangen die spezifischen neuen Formen der romantischen Musik, die „Gestalt“ – um das Lieblingswort Antal Molnárs zu verwenden – der symphonischen Dichtungen und Klavierpoeme Liszts. Die Variation als Kompositionsmethode wirkte nicht mehr fallweise im Inneren der früheren Großstrukturen weiter, sondern die Umrisse der sogenannten „Formen“ entwickelten sich gleichsam als Erinnerungen an diejenigen aus dem und durch den Variationsprozeß.

Diese Beleuchtung wirft ein anderes Licht auf die wahre Natur der sog. Programmmusik und hilft, ihr Wesen in einer anderen, wahreren Weise als die vulgäre allgemeine Auffassung, viel eher im Geiste von Liszts berühmter Berlioz-Studie zu verstehen.¹⁴ In dieser Beleuchtung ist das sog. Programm nicht mehr die illustrative musikalische Nachahmung, die Imitation der gegenständlichen Details und Verweise der literarischen oder malerischen Mitteilung, sondern das die Struktur einer inneren Dynamik, die Entwicklung einer Handlung bestimmende Programm. Das ist im Grunde genommen die Aussage des anfangs zitierten Briefabschnittes Mussorgskis, der Kritik an Saint-Saëns.

¹⁴ Franz Liszt: Berlioz und seine Harold-Symphonie (1855). In: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Vierter Band. Hrsg. von Lina Ramann. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1–102.

6. Die polarisierende, Gegensätze hervorrufende und miteinander konfrontierende Natur der Romantik schafft auch neue Arten der Variierung selbst. Die Variationsreihe der Tragödie des Menschen, die die Hauptfiguren in je anderer Gestalt, Situation, unter je anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen und dabei eben das Gemeinsame im doppelten Antlitz der Prager und Pariser Eva als schockierend gegensätzlich darstellt, zeigen an einem klaren literarischen Beispiel den weiteren Weg des variativen Denkens.

Einen ähnlichen historischen Weg geht auch die musikalische Variation. In der klassischen Variationsgattung, auch schon in Mozarts Variationswerken, zeigen sich markanter unterschiedliche Charaktere. Nach den als Pflichtübung einführenden Variationen im Wechsel rechte Hand – linke Hand, die das Thema in Sechzehntel- und Triolenfigurationen aufbrechen und umschreiben, folgen geistvolle polyphone Einfälle, in der vorletzten Variation die *Adagio*-Variante, in der sich zum Finale rundenden Schlußvariation die abweichende Taktart. Die Tonalität allerdings bleibt einheitlich. Auch die übliche Minore-Variation erklingt in der gleichnamigen Moll-Tonart.

Der Meister der Charaktervariation im wahren Sinne wird dann Beethoven. Er gestattet sich in einer Variationenserie sogar mehrere unterschiedlich geartete Minore-Variationen (in seinen Variationen über den russischen Tanz in Wranitzkys *Waldmädchen*-Balett), verweist zitatartig auf einen oder den anderen Mozart-Charakter (in den Paisiello-Variationen *Nel cor più non mi sento*) oder fügt eine längere Variationenreihe verwandter Tonart in die Serie ein (in den *Diabelli-Variationen*, op. 120).

In den gleichzeitig mit den Eroica-Variationen für Klavier op. 35 im Jahre 1802 komponierten *F-Dur-Variationen* op. 34 hat jede Variation eine andere Tonart und gestaltet einen jeweils anderen Gattungscharakter. Somit sind sie Geschwister der Eroica-Variationen op. 35. Letztere betrachtet Kurt von Fischer als Vorstudie zum Eroica-Finale, aber die F-Dur-, „Odescalchi“-Variationen op. 34 sind mit der Ausweitung des Tonartenkreises auch als Vorbereitung zum Eroica-Finale zu betrachten. Die Komponisten der Zeit experimentieren auch sonst gerne planmäßig in ihren Schwesterwerken mit unterschiedlichen Lösungen eines und desselben Kompositionsplanes. So können wir mit den F-Dur-Variationen op. 34 die Reihe der in Kurt von Fischers Studie verglichenen Werke ergänzen.

Die Auflösung der Grenzen zwischen einzelnen Variationen, das Anwachsen der Variationen zum großen Satz, zieht nämlich auch die Auflösung der tonalen Grenzen, die Ausdehnung der tonalen Struktur nach sich.

Schon der Schlußsatz der Eroica-Symphonie schreitet den gewohnten tonalen Kreis der Symphonie-Sätze ab, wie auch Liszts Totentanz mit noch gewagteren Wechseln terzverwandte oder mit gemeinsamer Terz verbundene Tonarten berührt.

Noch interessanter ist jedoch die Art, wie Beethoven die VI. Variation der Eroica-Variationen für Klavier op. 35 durch die Verschiebung der tonalen Basis und Alterierung eines einzelnen Tones in der zweiten Zeile des Themas aus Es-Dur in c-Moll „transponiert“. Dadurch gelangt das Thema gemessen an einem neuen Grundton in einen anderen Skalsektor. Es ändert sich also seine modale Eigenart.

Die Modalität könnte kurz als die Wechselseitigkeit, die Dialektik der Stufen der Tonleiter und der Tonintervallverhältnisse zwischen den Stufen charakterisiert werden. Die verschiedenen Tonleitern der griechischen Antike und ihre mit Stufen jeweils anderer Verhältnisse gegliederten Tetrachorde schildern die daraus resultierende Variabilität ebenso wie im Mittelalter die auf je anderer Stufe der Grundtonleiter begonnenen und von dort aus zum Ende gegangenen. Dies letztere Verfahren – die Stufen der heutigen Dur-Tonleiter in der Einteilung $2-1/2-3-1/2$ zugrunde legend – ist tatsächlich die zyklische Permutation der Elemente. Zu einem ähnlichen Ergebnis führt die in der Barockmusik modische Sequenztransposition der Motive. Die stufengemäße Struktur des Melodiemotivs bleibt in den einzelnen Sequenzen unverändert, aber die Stufen sind nicht gleich. Somit bringen die inneren Tonintervallverhältnisse der einander folgenden analogen Sequenzen Varianten hervor.

Natürlich ändert sich der modale Charakter der analogen Stufenstrukturen auch dann, wenn wir unter Beibehaltung des Grundtons und bei Modifizierung einiger Töne die Intervallverhältnisse verändern. In der europäischen Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ist von dem früheren Reichtum der Modi nur der Dualismus der Dur- und Moll-Tonleiter geblieben, teils als das sich aus identischen Tönen aufbauende Dur und das zu ihm parallele Moll, teils als das Maggiore-Minore-Paar auf demselben Grundton mit großer bzw. kleiner Terz und Sexte. Die Charakteristiken der früheren Modi existieren gleichsam verkleidet in einzelnen alterierten Klängen und Wendungen der Dur-Moll-Diatonik weiter. Ebenso seit Beethoven ist die von Liszt bis Bartók sehr geschätzte Art des Maggiore-Minore-Wechsels üblich, wo sich nicht die Terz zwischen Grundton und Quinte ändert, sondern sich im Verhältnis zur festgehaltenen Terz die übrigen Stufen der Tonleiter um einen halben Ton erhöhen bzw. erniedrigen.

Sowohl die Transposition ohne Modifizierung als auch die Modifizierung ohne Transposition als Methode zur Formung des modalen Charakters hat die musikalische Romantik von der Tradition der europäischen Kunstmusik geerbt. Die darin enthaltene Anregung wurde durch die immer mehr bestimmende Teilnahme der aus östlichen Gegenden Europas stammenden Volksmusiken und Komponisten an der Entwicklung der Kunstmusik verstärkt. Und da die Eigenarten, die modalen Züge der Musikfolklore zugleich den Reichtum früherer historischer Zeiten bewahrt hatten, waren sie ein guter Partner für das wachsende Interesse der Zeit an den früheren, in unserem Falle den musikgeschichtlichen Zeiten.

Die in Varianten denkende, die ganze Welt aufgrund des Variationsprinzips neuerrichtende Epoche und ihre Künstler brauchten auch sämtliche Mittel der modalen Transformation, um die klassizistische Variationspraxis mit möglichst markanten Unterscheidungen und Gegenüberstellungen hinter sich zu lassen; um analoge Themeneinfälle mit echten Charaktervarianten weiterentwickeln zu können. Ja sie spannen sogar Beethovens fruchtbare Idee aus der VI. der Eroica-Variationen op. 35 weiter.

Franz Liszts ein Jahr älterer Zeitgenosse Robert Schumann leistete sich das Spiel, die Buchstaben verschiedener, dafür geeigneter Eigennamen als Töne eines musikalischen Themas erklingen zu lassen. So entstanden die *Abegg-Variationen* auf den Familiennamen einer Mädchenbekanntschaft des Komponisten, die Variationen über den Namen des dänischen Komponisten Gade und dann 1834/35 der *Carnaval*, der die Namensbuchstaben der deutschen Kleinstadt Asch in Böhmen, das Motiv *a-es-c-h* bzw. in einer anderen Variante *as-c-h* als unterschiedliche Segmente verschiedener Tonleitern in wechselnden rhythmischen Formationen und Taktarten einsetzt. In dem bunten Wirbel musikalischer Gattungen, darunter verschiedenartige Walzer, läßt er als Modelle echter Charaktervariationen die Gestalten seines ideellen und wirklichen Freundeskreises aufmarschieren, seine musikalischen Ideale, Chopin und Paganini, seine Liebe, Clara Wieck, oder seine eigenen, einander entgegengesetzten Ichs, den hitzigen Florestan und den besonnenen Eusebius. Die gesamte Kavalkade ist zugleich die große Demonstration der Davidsbündler, der verschworenen Kämpfer einer idealen Gesellschaft gegen die Philister.

Das Variationsverfahren und seine formgestaltende Anwendung ist die lebenspendende Triebkraft der gesamten Kunst Liszts. Deshalb sind unter seinen Methoden die verschiedenen Varianten der modalen Transformation

so wichtig.¹⁵ In einer denkwürdigen Studie hat Lajos Bárdos seinerzeit die modalen Züge der Harmoniewelt Liszts untersucht.¹⁶

Carl Dahlhaus erörtert überzeugend, wie sich in der Strukturkonzeption der symphonischen Dichtungen Liszts die Größenordnung der ortsgebundenen bestimmten Themen- und Satzcharaktere der traditionellen Sonatenstruktur und des Sonatenzyklus relativiert und austauschbar wird; wie der thematische Grundgedanke zur zusammenhaltenden Kraft der so in ihren Relationen umgestalteten und vieler einstiger Kritiker gemäß „formlosen“ neuen einsätzigen Struktur wird, und zwar dadurch, daß seine Struktur mit dem „Motivtransformations“-Verfahren immer wieder neue, vielfach einander entgegengesetzte Charaktere annimmt (den Ausdruck übernimmt Dahlhaus von Alfred Heuss). „Motivtransformation“ und „Relativität der Formkategorien“ sind zwei Seiten derselben Konzeption“ – beendet er seine Erörterung.¹⁷ Einverstanden mit Dahlhaus' klarer Beweisführung und Schlußfolgerung, zwingen uns unsere Prämissen dennoch, diese durch ein wesentliches Moment zu ergänzen und damit Liszts Lebenswerk noch organischer in den musikhistorischen Entwicklungsprozeß einzubeziehen. Seine Konstruktionsweise der Motivtransformation kann gerade dadurch ihre Funktion erfüllen, dadurch strukturschaffende und -tragende Charaktervarianten zuwege bringen, daß sie tatsächlich so in die motivische Grundstruktur der Themen eingreift, daß sie ihre modale Gestalt und ihr Antlitz modifiziert. Und das wiederum ist das Zeichen der historisch bedeutsamen Umgestaltung der ganzen traditionellen Denk- und Anschauungsweise des Tonsystems.

Wir haben hier keine Möglichkeit, etwa den Totentanz oder gleich welches andere Werk Liszts, die *Faust-Symphonie*, das Pendant zu *Tasso. Lamento e trionfo*, oder irgendein Klavierstück ausführlich zu analysieren. Ich berufe mich auf zwei Stellen aus dem Totentanz. Die eine ist die in die Ausführung der V. Variation eingeschobene lapidare Variante, in der das Thema nicht einfach in der Dur-Variante, sondern in völlig umgeformter Gestalt erscheint.

¹⁵ Meinen in einem Vortrag im Ausland erwähnten, hier zu Hause nicht bekannten bescheidenen Hinweis auf die modale Motivtransformationstechnik in der Musik von Liszt hat mein junger Kollege Lajos Zeke aus völlig eigener Invention weiterentwickelt. Zeke, Lajos: *Szukcesszív polimodalitás* [Sukzessive Polymodalität]. Vortrag, gehalten anlässlich der Liszt-Konferenz des Ungarischen Musikerverbandes. Budapest, 21. November 1985.

¹⁶ Lajos Bárdos: *Modális harmóniak Liszt műveiben* [Modale Harmonien in Liszts Werken]. In: *Zenetudományi Tanulmányok III, Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, 55–89.

¹⁷ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 6. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Akademische Verlagsanstalt Athenaion, in Verbindung mit Laaber Verlag Dr. Henning Müller-Buscher, Laaber 1980, 199–200.

Die andere Stelle stammt aus der Schlußkadenz der V. Variation. Ein abwärts schreitendes *b–cis*-Intervall, die beiden entgegengesetzten Pfeiler des entsprechenden verminderten Septimakkordes, klopfen ausdauernd den auch von Beethoven wohlbekannten Rhythmus – und siehe da, im nächsten Moment erklingen dieselben beiden Töne als die beiden entgegengesetzten des Quartsext-Akkordes der folgenden Jäger-Variation, in der enharmonischen *ais–cis*-Variante. Eines der schönsten Beispiele seiner Transformationstechnik bietet uns Liszts *Csárdás obstiné* dar.

Der ungarische Musiker und Musikologe bewegt sich in Kenntnis der ungarischen Volksmusik selbstverständlich heimisch in der Welt der Modi. In den musikwissenschaftlichen Forschungen der letzten etwa zwei Jahrzehnte hat sich weltweit die Untersuchung der modalen Erscheinungen in der Musikwissenschaft belebt, nicht zuletzt angeregt von den Werken Béla Bartóks und seiner denkwürdigen Harvard-Vorlesung, in der er seine Kompositionsmethode als polymodale Chromatik bezeichnete.¹⁸ Der rumänische Musikologe Gheorghe Firca publizierte 1966 seine *Studie Bazele modale ale cromatismului diatonic*,¹⁹ die eine reichhaltige Beispielsammlung von Analysen aus der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts enthält. Lajos Zekke nannte die sich auf das Zwölftonsystem erstreckende nicht-chromatische Modalität und ihre nicht-polyphonen Äußerungen in seiner erwähnten Liszt-Analyse sukzessive Polymodalität. Ich selbst habe die ähnlichen sukzessiv modalen Transformationen mangels Besserem Multimodalität genannt. Ilkka Oramo, Professor der Universität Helsinki, entdeckte gerade in den Werken Bartóks die an seinem Tonsystem in komplexer Weise beteiligten traditionellen Modi.²⁰

Aufgrund unserer Forschungen zeichnet sich eine früher weniger Aufmerksamkeit gewürdigte Tendenz der europäischen Musik des vergangenen bzw. vergehenden Jahrhunderts ab. Die Untersuchung der Ausweitung und Lockerung des klassischen tonalen Dualismus hatte mit gewisser Einseitigkeit die Entwicklung auf den zur Zwölftonstufigkeit führenden Faden der Chromatik aufgezogen, wobei sie sich vor allem nach dem Weg der deutschen und österreichischen Musikgeschichte richtete. Die dem Prinzip der

¹⁸ Harvard Lectures. In: *Béla Bartók Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. London, Faber and Faber, 1976, 354–392.

¹⁹ Gheorghe Firca: *Bazele modale ale cromatismului diatonic* [Modale Basen des diatonischen Chromatismus]. Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966.

²⁰ Ilkka Oramo: Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatitiikasta. *Acta Fennica 10*. Helsinki 1977. – Modale Symmetrie bei Bartók. In: *Die Musikforschung* 80, Heft 4, 450–464.

Motivtransformation folgende Untersuchung erforscht den diatonischen Weg der Entwicklung, jenen, der auch zu Bartóks musikalischer Denkweise und zum Verständnis seines Systems hinführt, vor allem in Kenntnis anderer, nicht deutscher musikhistorischer Dialekte.

Franz Liszts Kunst ist sozusagen das Zentrum auf diesem historischen Weg. Sie ist ein Knotenpunkt, an dem die Fäden der Tradition zusammenlaufen und von dem die Entwicklungswege sowohl des chromatischen als auch des diatonischen modalen Prinzips ausgehen. Jetzt müßte in unserem Gedankengang ein neues Kapitel folgen, das den ähnlichen Weg der Kunst der Liszt-Zeitgenossen und der danach folgenden Generationen nachgeht, um die motivtransformierenden Stilmerkmale eines jeden zu analysieren. Debussys Musik würde in dieser Analyse auf jeden Fall einen hervorragenden Platz erhalten. Aber es führen von dieser Annäherung auch Fäden zum Verständnis der monothematischen Variationsstrukturen der Dodekaphon- und Reihentechnik. In diesem Zusammenhang können und müssen wir in der Einprinzipinterpretation der Bartókschen Musik bereits möglicherweise über die Modi der temperierten Zwölfstufigkeit sprechen.

Der Weg zum Verständnis der musikgeschichtlichen Wichtigkeit Liszts hat in Wirklichkeit uns alle aus dem Heute wieder zu ihm zurückgeführt, daß wir immer klarer sehen: Er hat „seinen Speer“ noch weiter „in die Zukunft geworfen“, als selbst die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein geglaubt hatte.