

Abiturthema: Leistungskurs Musik 1999, Aufgabe 2 (Aufgabenart I/1)

Analyse und Interpretation: Franz Liszt: Resignazione (1877)

Aufgabenstellung:

1. Welcher „Ton“ (Gattung, Stil) wird hier angeschlagen. (Welche Merkmale des Stückes sprechen für das zugrundeliegende „Modell“, welche dagegen?)
2. Verschaffe Dir einen Überblick über den formalen und motivischen Ablauf, indem Du Formteile abgrenzt und Motive kennzeichnest, die für die Entwicklung des Stückes entscheidend sind.
3. Beschreibe und deut die Entwicklung des Stückes in den einzelnen Phasen hinsichtlich der
 - Motivik (Material)
 - Harmonik (auf dem Hintergrund der „normalen“ Kadenz, s. u.) und
 - Ausdrucksgestik (Figuren, Tonhöhenbewegung, Dynamik).Berücksichtige bei der Deutung auch die Interpretation des Pianisten und - vor allem - den Titel des Stückes („Resignation“).
4. Welche Beziehung besteht zwischen dem von Liszt gewählten Stilmodell und dem Ausdrucksgestus „Resignation“?
5. Ordne das Stück ästhetisch und historisch ein: Setze es in Beziehung zu Tendenzen der Romantik bzw. zu anderen Stücken (z.B. zu Schumanns „Der Dichter spricht“, zu anderen Werken Liszts u.ä.). Gibt es zukunftsweisende Aspekte?

Materialien:

- Notentext
- Toncassette:
 - E-Dur-Kadenz
 - Gregor Weichert, CD Liszt-Raritäten FCD 91 120 (1981 / 1992), Dauer: 1:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

"normale" Kadenz

The image shows a musical score for a "normale" cadence. It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of chords: D4-A2, D4-F#2, D4-A2, and D4-F#2. The final measure shows a whole note chord of D4-A2-F#2 in the bass clef.

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto (♩ cca 72) 5

mf sempre legato

10 15

20 25

smorz.
(verlöschend)

The image shows the first 25 measures of Franz Liszt's 'Resignazione'. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is marked 'Sostenuto (♩ cca 72)' and 'mf sempre legato'. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-5, the second system contains measures 6-15, and the third system contains measures 16-25. The piece concludes with a 'smorz. (verlöschend)' marking at the end of measure 25.

Unterrichtszusammenhang (Aufgabe 2)

Die Aufgabe bezieht sich vor allem auf 13/I. Hier wurden lyrische Klavierstücke der Romantik (Chopin, Mendelssohn) unter dem Aspekt des „poetischen“ Prinzips behandelt. Verfahren der „Dekomposition“, „offene“ Form und Materialreduktion sind den Schülern in diesem Kurs an Beispielen der modernen Musik begegnet. Schumanns Kinderszenen - romantische Sehnsucht nach dem Unberührten, Kindhaft-Reinen in Abgrenzung zu Mussorgskys ‚realistischer‘ „Kinderstube“ - kennt der Schüler aus 12/I. Choralintonationen kamen in fast allen Kursen vor. Schwerpunktmäßig behandelt wurde der Choral in 12/II.

Erwartungshorizont (Aufgabe 2)

1. Ein Choral wird intoniert:

Merkmale:

- 4stimmiger Kompaktsatz
- einfache, langsam schreitende Melodik

Verfremdungselemente:

- teilweise stark chromatisierte Harmonik („Kunstchoral“)
- einstimmige Floskeln, die sich zunehmend verselbständigen und die kompakte Struktur schließlich völlig auflösen

2. Form:

A (evtl. a-b) (1-4)

A' (5-9), zusätzlicher Takt durch sequenzierendes Weiterspinnen der Schlußfloskel x (Doppelschlagfigur) von A

B (c, c') (10-13), korrespondierende 2-Taktgruppen und Zusammenhang mit folgender 4-Taktgruppe

C (14-17) Elemente von A, punktierter Rhythmus, Formel x

B (18-21)

C' (22-29) Fortspinnung der Schlußfloskel, am Schluß (28-29) rhythmische Anknüpfung an Anfang (2-3)

3. Das Stück beginnt wie ein normaler Choral, endet aber offen (Pausen in T. 4)

Die Harmonik benutzt neben normalen Kadenzakkorden (E, cis, H) in der Mitte (T. 2,3) alterierte Akkorde. In den Stimmen A, T und B ergeben sich chromatisch fallende passus duriusculi, die auf die „Resignation“ verweisen.

Denselben Gestus hat auch die Melodiestimme (fallend, weiche Überbindung, hilfloses Auspendeln am Schluß).

Dazu paßt genau auch das quälend langsame Tempo.

Dem fallenden Gesamtduktus wird im folgenden nur schwach entgegengearbeitet: In T. 5 beginnt mit der zunächst wörtlichen Wiederholung ein „zweiter Versuch“, ein „Nochmal-Ansetzen“, das aber - mit leichten harmonischen Varianten – genauso endet wie beim ersten Mal. Die hilflos wirkende Schlußfloskel x gewinnt an Boden: im Tenor (T. 7) könnte man sie vielleicht noch als ein Sich-Anstemmen gegen das haltlose Gleiten ansehen – so sieht es der Pianist, und er kann sich dabei auf die ‚klangaufbrechende‘ Arpeggiofigur berufen -, aber die Abwärtssequenzierung (T. 9) verstärkt den Eindruck der Orientierungslosigkeit, vor allem auch im Zusammenhang mit der Harmonik: Die Dominante H findet keine Auflösung in der Tonika E, sondern wird im folgenden Ausgangspunkt der weiteren harmonischen Fortschreitungen.

B + C bilden eine innere Einheit. Die den Fluß hemmende x-Floskel fehlt zunächst. Eine Aktivierung zeigt sich auch melodisch in der Aufwärtsbewegung der einzelnen Phrasen. B ist deutlich als „Gegenbewegung“ gegen den Anfangstrend konzipiert:

Der zweimalige Aufwärtssprung T. 10/11 und 12/13 (beim zweiten Mal sogar ‚überhöht‘ in dem Quartvorhalt cis) und die nun ‚ungebrochene‘, ‚normale‘ Harmonik (H7-gis) signalisieren das deutlich. Der Pianist betont besonders die Spitzentöne h' und cis'', schwächt den folgenden Ton aber ab und erreicht so eine Seufzerwirkung, die das Scheitern der Gegenbewegung schon andeutet.

C übernimmt wieder alle Elemente von A. Die anfänglich noch vorhandene Aufwärtsbewegung wirkt gebremst (Sekunden) und mündet in einen fallenden Schluß mit der x-Floskel. Harmonisch finden sich wieder Alterationen, die harmonische Fortschreitung ‚fällt‘ – etwas überraschend – auf die Subdominante A.

Was sich am Anfang auf der 4-Takt-Ebene abspielte, wiederholt sich nun auf der 8-Takt-Ebene: B-C wird – leicht verändert – wiederholt. Also Stagnation, Kreisen auf der ganzen Front.

Die harmonische Änderung (a-Moll statt A-Dur, T. 24) ist zwar äußerlich minimal, aber von entscheidender Bedeutung: Hier wird endgültig klar, daß es kein Entrinnen, keinen Ausbruch aus dem Kreisen, kein erreichbares Ziel gibt. Der Pianist spielt diese Stelle ganz überzeugend: Nachdem er die Durversion (T.16) noch als ein fast verklärtes Einmünden in eine zwar überraschende, aber Hoffnung gebende Sphäre gestaltet hat, nimmt er nun die a-Moll-Stelle in Tempo und Dynamik völlig zurück und verstärkt dadurch den resignativen Charakter.

Die Ausweglosigkeit zeigt sich in geradezu krasser Form in der nun losgelassenen, sich verselbständigenden Schlußformel:

Die Sequenzierung erfolgt zwar aufwärts, wirkt aber weniger als Gegenbewegung, sondern eher als ein Sich-Verflüchtigen, ‚Verdampfen‘, nicht zuletzt wegen des ‚smorzando‘. Gerade die Tatsache, daß am Schluß der ‚formlos‘ in gleichmäßigen Vierteln dahingleitenden Floskelsequenz die rhythmisch einzige plastische Kontur des Stückes (punktierter Rhythmus) ‚aufgeklebt‘ wird, zeigt das resignative ‚Aufgeben‘.

Den gleichen Vorgang spiegelt die Harmonik: Das Ziel E wird nicht erreicht. Es bleibt bei der Moll-Subdominante. Dabei geht sogar der ‚zielgerichtete‘ Leitton gis verloren. Am Schluß muß er mühsam ‚restauriert‘ werden. Der Pianist gestaltet das Ersterben dynamisch und agogisch sehr eindrucksvoll.

4. Der Choral ist Musik der „Gemeinschaft“. Er steht für das Eingebundensein des Einzelnen in übergreifende Ordnungen, für Glaubensfestigkeit, sichere Orientierung u.ä. Die Demontage des Chorals im vorliegenden Werk, der auskomponierte ‚Nachweis‘, daß er nicht mehr ‚funktioniert‘, ist das beste Mittel, um Isolierung, Orientierungslosigkeit, Hoffnungslosigkeit auszudrücken.
5. Ästhetisch handelt es sich um ein ‚poetisches‘ Werk: Etwas Prosaisches, „Gemeines“ (Novalis) wird ‚romantisiert‘, fantasievoll umgestaltet. Schumann hat in „Der Dichter spricht“ etwas Vergleichbares gemacht: die kompakten Strukturen des Chorals lösen sich harmonisch und ornamental-figurativ auf. Die normale Schlußkadenz ist bei ihm zwar vorhanden, zeigt aber in der tiefen Lage und der rhythmischen Zerdehnung, daß sie gleichsam ‚herbeizitiert‘ wird. Der Unterschied zu Schumann liegt vor allem in der Kargheit und Entwicklungslosigkeit der ornamentalen Floskel. (Bei Schumann entwickelt sich aus der Floskel fast so etwas wie eine freie Fantasie). Die nackte ‚Floskelhaftigkeit‘, die weitgehende Reduktion der Tonsprache, das Kein-Ende-Finden (offene Form) verweisen ins 20. Jahrhundert. Das Stück scheint ein Spätwerk Liszts zu sein: von virtuosem Pathos, großer rhetorisches Geste und dem Bestreben nach Überwältigung des Zuhörers ist nichts mehr zu spüren. Alles ist in äußerster Konzentration auf das Wesentliche reduziert. Man denkt fast schon an die Miniaturen Weberns. Die Choralintonation läßt sich auch als Hinwendung zum Religiös-Metaphysischen deuten, wie Liszt sie in seinen Kirchenmusikwerken öfter vollzogen hat. Die religiöse Geste hat hier aber nicht mehr – wie im Schlußchoral von Liszts „Weinen, Klagen...“ - etwas auftrumpfend Triumphalistisches an sich, sondern ist von Zweifel und Unsicherheit geprägt.