

# Abiturprüfung 1995

Schulstempel

Fach/Kursbezeichnung: Musik, GK  
 (ggf. Schülergruppe A, B, C ... gem. § 33 (4) APO-GOST und VV 33.41) \*)

## Angaben gemäß § 33 APO-GOST und VV 33.42 c) Übersicht über die Themen und Unterrichtsgegenstände der Halbjahre 12/I bis 13/II

Kurs- halbjahr	Kursthemen, Unterthemen
12/I	Musikalische Akkulturation: (LB III/IV) Authentische Folklore und Formen ihrer Übernahme in Kunstmusik bzw. Gebrauchsmusik: - Rußland: Mussorgsky, Balakirew, Tschaikowsky; Beethoven: Rasumowsky-Quartett - Spanien: Flamenco; Bizet: Carmen; de Falla, Miles Davis; Touristenfolklore - Amerika: Akkulturation (afro-amerikanische Musik): Gospels, Dvorak: Aus der neuen Welt - Vermarktung von Folklore, unterschiedliche Funktionen und Rezeptionsweisen - Lied und Chanson: Tote Hosen, Degenhardt, Biermann, Peter Kreuder, Jaques Brel Methoden: Stilanalysen nach Merkmalskatalogen, vergleichende Analysen, Komponentenanalyse, Auswertung von Texten, elementare Gestaltungsversuche
12/II	Musik und Sprache (LB II) Vergleich der beiden Kommunikationssysteme (Phonetik, Syntaktik, Semantik); Sprachkompositionen (konkrete Poesie, Berio, Ligeti); Sprechgesang/Rezitativ (Monteverdi, Bach); Melodram (Schönberg); Motette (Morales); Arie (Händel); Bedeutungskonventionen/Figurenlehre (Haydn, Bach); Musik und Bild (Filmmusik; The Doors: The Unknown Soldier; Vergleich verschiedener Inszenierungen einer Opernszene - Pedrillo-Arie -); Leitmotivtechnik (Wagner: "Meistersinger"); Rolle der Musik bei Textvertonungen (Arie, Kunstlied, Opernszene) Methoden: Wort-Ton-Analyse, motivisch-thematische Analyse, Auswertung von Texten zur Semantik der Musik, Diskussion verschiedener Positionen zur Opernästhetik (Wagner, Hanslick, Nietzsche, Adorno), elementare Gestaltungsversuche
13/I	Entwicklungszüge der Musik im 20. Jahrhundert und Schwierigkeiten ihrer Rezeption (LB III/V) Von der Tonmusik zur Klangmusik: Wagner (Tristanvorspiel), Debussy ("klanglicher Dreitakt"), Bruitismus (Russolo), Klangflächenkompositionen (Ligeti), konkrete/elektronische Musik (Stockhausen: Hymnen); Aufbrechen des "Organischen", "Musik über Musik": Mahler, Ives; Neoklassizismus/Neue Sachlichkeit: Strawinsky, Weill (Dreigroschenoper), Eisler Methoden: Stilanalysen (Verfahren der Verfremdung/Parodie), vergleichende Analysen, Parameteranalysen, Auswertung von Texten zum Problem der Rezeption, musikpraktische Realisierung eines Songs
13/II	Musik und Wirklichkeit (III/IV) "charakteristische" versus "schöne" Musik: Musik als Ideensprache (Beethoven), als Verklärung/Überwindung der Realität ("poetische Idee", Schumann, Chopin), als bloßes Genuß- und Fluchtmittel (Salonmusik, Schlager), Programmmusik (Liszt) Der Wandel vom Sprechenden (darstellungsästhetischen) zum flächigen (formästhetischen) Musizieren zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Texte von Harnoncourt) als Grundlage der heute konkurrierenden Interpretationsmodi Methoden: vergleichende Analyse verschiedener Interpretationen eines Werkes, Funktionsanalyse, Auswertung von Texten zur Ästhetik

\*) Für jede Schülergruppe ist eine gesonderte Übersicht vorzulegen. Bei teilweise identischen unterrichtlichen Voraussetzungen kann auf die Übersicht einer anderen Gruppe verwiesen werden.

## Thema 1 (Aufgabenart 1)

**Thema:** Analyse und Interpretation von Schuberts "Die Krähe" (Winterreise)

**Aufgaben:**

1. Stelle kurz die Situation dar und charakterisiere die verschiedenen psychologischen Aspekte der einzelnen Strophen.
2. Beschreibe die charakteristischen musikalischen Merkmale der 1. Strophe (T. 6 -13) und setze sie in Beziehung zum Text.
3. Zeige, wie Schubert die Anfangskonstellation im folgenden verändert und wie er dadurch den Text interpretiert.
4. Charakterisiere die formale Anlage des Liedes und gehe dabei auch auf die Rolle des Vorspiels und des Nachspiels ein.
5. Wie löst Schubert das Problem des Kunstliedes, das einerseits nach lyrischer Einheit, andererseits nach Bestimmtheit des Ausdrucks verlangt.

**Arbeitsmaterial:** Notentext und Tonbandaufnahme (Mitsuko Shirai/Hartmut Höll, 1991, Dauer: 2:00)

Arbeitszeit: 3 Stunden

**Text des Gedichtes:**

Wilhelm Müller: Die Krähe

Eine Krähe war mit mir  
Aus der Stadt gezogen,  
Ist bis heute für und für  
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,  
Willst mich nicht verlassen?  
Meinst wohl bald als Beute hier  
meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn  
An dem Wanderstabe.  
Krähe, laß mich endlich sehn  
Treue bis zum Grabe!

**Anmerkung zum Text:**

Die Krähe ist ein Symbol des Todes. Schon im "Frühlingstraum" hieß es: "es schrieen die Raben vom Dach". Die Krähe ist der einzige "Begleiter" und "Ansprechpartner" des Wanderers auf seinem Weg zum Tod. Gerade dieser letzte Partner offenbart ihm die ganze Ausweglosigkeit seiner Situation, folgt er ihm doch nur aus eigennützigem Motiven. Die vielzitierte "Treue bis zum Grabe" lernt der Wanderer nur als Zerrbild kennen, als die Beharrlichkeit, mit der das Tier ihn als Beute verfolgt. Die beiden letzten Gedichtzeilen sind also nur als sarkastischer Ausdruck der Verzweiflung zu verstehen.

*Etwas langsam.*

4  
Ei - ne Krä - he war mit mir

8  
aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für

12  
um mein Haupt ge - flo - gen.

16  
Krä - he, wunder - li - ches Tier, willst mich nicht ver - las - sen?

20  
Meinst wohl bald als Beu - te hier mel - nen Leib zu fas - sen?

24  
Nun, es wird nicht weit mehr gehn an dem Wän - der -

28  
sta - - be. Krä - he, laß mich end - lich sehn Treu - e bis zum

32  
Gra - - - be, Krä - he, laß mich end - lich sehn

36  
Treu - - e bis zum Gra - - - be!

40  
*dimin.*

**Unterrichtszusammenhang (Thema 1):**

Das Thema erwächst aus dem Kurs "Musik und Sprache" (12/II), in dem der Schüler Verfahren der Wort-Tonanalyse, musikalische Figuren, liedästhetische Fragestellungen und Schubertlieder des gleichen Typs ('Geh-Lied') kennengelernt hat. Die Wort-Ton-Analyse wurde außerdem in 13/I an Mahlerliedern geübt. Die Frage nach dem Speziellen bzw. Allgemeinen des musikalischen Ausdrucks wurde auch in 13/II behandelt.

**Erwartete Schülerleistung:****zu 1:**

1. Strophe: Erzählung, Darstellung der Situation des Wanderers
2. Strophe: Reaktion und Reflexion des lyrischen Ich, Fragen (Anrede) an das Tier
3. Zukunftsvision, der Tod als unausweisliches Ziel des Wanderns, bitterer Sarkasmus

**zu 2:****A** (1. Strophe):

gleichmäßige Achtelbewegung: illustrierendes Nachzeichnen des 'Wanderschrittes'

Unisono zwischen Gesangs- und Baßstimme: Zusammengehen ("mit mir"), schicksalhafte Verbindung von Krähe und Wanderer? oder: 'Einsamkeit'? 'verlorene Bodenhaftung' (fehlende Baßregion)?

Pausen-/Triolenfigur: Flügelschlag der über dem Wanderer (hohe Lage) fliegenden Krähe

Wiederholung: a + a1 (Modulation c - Es): trostloses Kreisen

Pendelmotiv (chcgb) am Anfang der Zweitakt-Gruppen: 'Unsicherheit'

fallende Melodielinie: depressive Stimmung, 'Untergang'

**zu 3:**

Die Grundkonstellation wird in allen Phasen des Liedes beibehalten, allerdings modifiziert:

Zwischenspiel: Wiederholung des Schlusses von a1 (2 Takte), Dur, weiche chromatische Zwischentöne: wärmerer Ton als Überleitung zur 2. Strophe, wo der Wanderer die Krähe direkt anredet.

**B** (2. Strophe) b + b:

rezitativisch-deklamatorischer Gesang: 'wörtliche Rede'.

Die Baßlinie trennt sich von der Melodie, das bedeutet: "auf Distanz gehen", Reflexion über die eigene Lage.

Das Krähenmotiv steigt in die Tonlage des Sängers hinab: "Nähe der beiden Partner". Die Baßlinie wird ganz von dem Pendelmotiv aus a bestimmt. Es wird dauernd wiederholt und chromatisch aufwärts geführt (passus duriusculus). Dabei steigt auch die Lautstärke an (cresc.): Mischung aus Zuwendung zum "Partner" und "hochkommender" Erregung, Verzweigung (Bewußtwerden der Situation)

Die steigende Erregung spiegelt sich auch in der Aufwärtssequenzierung der Zweitaktgruppe (b + b)

**A/B** (3. Strophe):

a wird wörtlich wiederholt, da die Situation mit der der 1. Strophe identisch ist ("Wanderstab")

bv: rezitativisch, aber Oktavsprung aufwärts: "Auflehnung" (Umkehrung des fallenden Oktavgeste von a)

skalischer Aufwärtsgang c - g: dto., Umkehrung des fallenden Sekundgangs von a und sarkastisches Nachzeichnen eines pathetischen Treuegelöbnisses (höchster Ton des Liedes)

Pendelmotiv des Basses sinkt in Gegenbewegung zur Melodie weiter ab: unaufhaltsames Weiterschreiten zum Tode cresc. + Verdickung des Satzes: Unterstützung der Steigerung

Trugschluß auf vermindertem Septakkord: Ironie, Entlarvung der "Falschheit" menschlicher Treue.

bv': Anfang identisch mit b, aber: Absinken des Krähenmotivs in die untere Oktave, p, Umkehrung des Oktavsprungs: Betonung des zweiten Bestandteils der Aussage ("Grabe")

**zu 4:**

E(inleitung): Erfindungskern, der in nuce die Grundelemente der Textaussage enthält: Motiv des "Wanderns"

("gehende" Achtel), Motiv des "Begleitens": Triolen als Vorform des Krähenmotivs (Nachahmung des

Flügelschlags), Motiv des "Todes": "Unsicherheit" (Pendelmotiv, kleine Sekunde), dann zunehmend zwingender

Sekundgang zur unteren Oktave (Katabasis). Das Moll und die Erniedrigung des d verstärken den depressiv-fallenden Gestus.

**C** (Nachspiel) = E: Ausweglosigkeit, der "Rahmen" ist nicht zu sprengen. Versetzung in die untere Oktave: Der im Erfindungskern a liegende Gestus des Fallens um eine Oktave wird auf die Großform projiziert.

**zu 5:**

Schubert versucht beiden Erfordernissen, der Einheitlichkeit und der genauen Detailzeichnung, gleichermaßen

gerecht zu werden. Dadurch, daß die Grundkonstellation das ganze Lied über beibehalten wird, daß in der dritten

Strophe die beiden ersten Strophen formal zusammengefaßt werden und daß Vor- und Nachspiel durch ihre Identität dem Ganzen einen geschlossenen Rahmen geben, betont er die einheitlich Grundstimmung. Gleichzeitig verschafft

er sich durch die Modifikationen des Materials, durch sein variatives Verfahren, die Möglichkeit, viele Details des

Liedes plastisch darzustellen (s. o.). Sogar das Grundmaterial, der Erfindungskern, ist nicht nur allgemein auf den

'scopus' des Gedichts bezogen, sondern übersetzt das Körperhaft-Wirkliche der Sprache - fast nach dem

Nachahmungsprinzip der barocken Figurenlehre - konkret ins Musikalische (Wandern, Flattern, klare

Raumzeichnung u. ä.).

## Thema 2 (Aufgabenart 2)

**Thema:** Erörterung von Texten zum (Musik)drama Wagners an Hand des Fliedermonologs aus der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

**Aufgaben:**

1. Erläutere die Aussagen Nietzsches und mache anhand des Fliedermonologs konkret deutlich, was er meint.
2. Kennzeichne den ästhetischen Standpunkt Nietzsches in Abgrenzung von dem Wagnerschen Denkansatz (Text 2). Diskutiere die zentralen Streitpunkte und belege Deine Meinung mit genauen analytischen Nachweisen im Fliedermonolog.

**Arbeitsmaterial:**

- Texte von Nietzsche und Wagner (s. u.)
- Notentext des Fliedermonologs (Klavierauszug von Kogel, Peters-Verlag, S. 198-203)
- Leitmotivtabelle
- Bandaufnahme des Fliedermonologs (Eugen Jochum, DG 415 178-2 GH4, Dauer: 5:50, aus dem Unterricht bekannt)

**Arbeitszeit:** 3 Stunden

**Texte:**

**Friedrich Nietzsche:**

"Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganzes mehr ... Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt (=Kunsterzeugnis). - Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik (= die Ton-"Zeichen"). Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraufstreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu >entwickeln<, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken! ... Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen >dramatischen Stil< statuiert, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat; ... Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren größten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen ... War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher histrio (= Schauspieler), der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, S z e n i k e r par excellence ... Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzlichkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten..."  
Der Fall Wagner, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag S. 20ff.

**Richard Wagner:**

"Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? ...

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Teilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor allem die ... wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden,... das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke ...; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen notwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn

endlich an der Grenze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde...

Gegenüber dieser unabwiesbaren Erkenntnis dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzlich Übertreten in des Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfnis inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfnis zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigentümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängt, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; ... Diese störende und doch so unerläßliche Frage ... zu beantworten, ... kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dies gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dies ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen szenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Teilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Teilnahme das sympathische (=mitleidende, mitempfindende) Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase gerät, wo es jenes verhängnisvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und - in einem tiefen Sinne - zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet."

Zukunftsmusik. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd 7, Leipzig 188 (Faksimile Hildesheim 1976, S. 100 - 231)

(David geht in die der Gasse zu gelegene Kammer ab.)  
(Sachs legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Tür auf den Schemel,  
Gut Nacht!

6 läßt aber die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Türladens gestützt, sich zurück.)  
Sehr mäßig  
Kl. \*  
Fr. *pp* gedehnt  
Horn \*

11  
Brt. *pp*  
Str. *pp*  
Hr. *pp*  
sehr weich \*  
Ped. una corda \*  
Kl. \*

16 Sachs (sehr zart)  
Was duftet doch der Flie - der so mild, so stark und voll!  
Hr. *pp*  
m.Fg. *pp dolce*  
Kl. \*

21 (sehr zart)  
Mir löst es weich die Glieder, will, daß ich was sagen soll.  
Hr. u. Fr. *pp*  
Kl. \*

26 (sehr leise)  
Etwas gedehnt *molto rall.* Was gilt's, was ich dir sa-gen kann? Bin gar ein  
Erstes Zeitmaß  
Ob. *pp*  
Horn *p dolce*  
Fr. *pp*  
Str. *pp*  
Horn \*

31 Lebhafter immer be-  
arm ein-fältig Mann! Soll mir die Ar-beit nicht schmecken, gäbst, Freund, lieber mich  
Lebhafter.  
Str. *p*  
cresc. -  
Bl. \*

35 wegter  
frei, tät bes-erndas Le - - - der zu strecken, und ließ al-le Po-ë-te -  
Str. *p*  
Bl. \*

38 Lebhaft  
(Er nimmt heftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)  
rei!  
Hr. u. Fr. *f*  
Str. *f*  
Bl. \*

41 (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinn't nach.) *poco rall*

45 *dim.* *piu p*

51 *Sehr mäßig* *Sachs*  
Und doch, 's will halt nicht gehn: -

56 *pp dolce* *sehr zart*  
ich fühl', und kann's nicht ver- stehn; - kann's nicht be- halten; - doch auch nicht ver-

59 *immer breiter* *rall* *Sehr breit*  
ges-sen: und faß iches ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

74 Wer ihn hört, und wahn- be-tört sän- ge dem Vo- gel

77 nach, dem brächt es Spott und Schmach. - *poco accel*

80 *Sehr breit*  
Len-zes Ge-bot, die sü- ße Not, die legt es ihm in die

62 mes- sen, was un- - er- meß- lich mir schien.

65 Kei'n Re- gel woll- te da pas-sen, - und war doch kein Feh- ler

68 *Ein wenig belebend*  
drin. Es klang so alt, und war doch so

71 neu, - wie Vo- gel-sang im sü- ßen Mai!

85 *Mäßig bewegt*  
Brust: nun sang er, wie er

89 muß; und wie er muß, so konnt er's, -

93 (belebend)  
das merkt ich ganz be-son- ders. *rall.*  
Etwas belebter

## Leitmotivtabelle (Thema 2)

Schustermotiv, "Knierienschlagweis" (S. 60<sup>1</sup>)

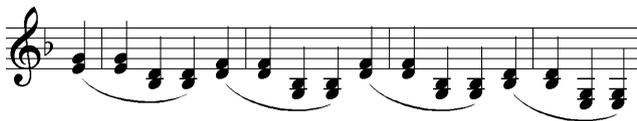


Leidenschaftsmotiv (S. 140: Walther von Stolzings Lied vor den Meistersingern)



Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

Lenzmotiv (S. 136: Walthers Probelied "Fanget an")



<sup>1</sup> Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

**Unterrichtszusammenhang (Thema 2):**

Der Fliedermönolog ist den Schülern aus 12/II bekannt. In diesem Kurs wurden auch einige andere kurze Auszüge aus den Meistersingern unter dem Aspekt des Musikdramas und der Rolle der Leitmotivik unter Heranziehung von Texten (Adorno, Hanslick, Wagner) besprochen. In 13/I lernten die Schüler außerdem Vorspiel und Schluß des Tristan kennen. Die Problematisierung der neuen Musiksprache Wagners geschah an Hand von Texten, u. a. auch von Nietzsche. Die vorliegenden Texte von Nietzsche und Wagner sind für die Schüler neu. Die in ihnen angesprochenen Aspekte und Probleme sind ihnen aber vertraut. Der zentrale Streitpunkt "mechanisch-additives Zusammensetzen versus organisches Entwickeln" ist den Schülern in anderer Form auch in 13/I bei der Behandlung von Strawinsky und Mahler begegnet.

**Erwartete Schülerleistung: (Thema 2)****zu 1:**

*Preisgabe von Stil und Gesetzmäßigkeit, kein Ganzes*

= keine Bindung an vorgegebene Formmodelle, Verletzung von Regeln:

Offenheit der Form, Anfang und Schluß nicht markiert, keine geschlossene "Nummer", Formteile bzw. Szenen gehen ineinander über; keine tonartige Geschlossenheit, kühne harmonische "Schnitte" (65/66, 74/75, 77/78)

*Unorganisch, zusammengesetzt, künstlich, Miniaturist*

= additives, 'mechanisches' Zusammenfügen kleiner Einheiten ohne übergreifenden 'Zug', Baukastentechnik:

Folge unterschiedlicher Strukturfelder (1-8/9-12/12-24/ usw.), die wie filmische Schnitte aneinandergereiht sind. Sie unterscheiden sich stilistisch sehr stark: "Arioso" (16ff.), "Rezitativ" (28ff.), "liedhafte" Orchesterpassage (T. 87ff.), "sinfonische" Passagen (62ff.); die Leitmotive selbst sind auch entsprechend ihrer Funktion stilistisch sehr unterschiedlich: Der poetischen Welt Walthers entspricht das 'romantische' Leidenschaftsmotiv und sein modulatorisch kühnes Weiterspinnen, der prosaischen Schusterwelt die quasi barocke Sequenzierungstechnik in einfacher Diatonik (T. 39ff)

*kein Entwickeln, sondern Durcheinanderstecken*

= formaler "Flickenteppich", Durcheinanderwürfeln kurzer Formsegmente:

Belege s. o.; auch die motivischen Prozesse (62ff.) sind durch endlose Reihung eines Gedankens (des Leidenschaftsmotivs) gekennzeichnet (vgl. auch Tristan-Vorspiel)

*größter Miniaturist, bewunderswürdig in der Ausdichtung des Details, Reichtum an Farben*

= präzises Erfassen von Ausdrucks- und Situationscharakteristik, raffinierte Instrumentation:

Leidenschaftsmotiv b) verdeutlicht suggestiv mit seiner starken harmonischen Spannung innerhalb eines unaufgelösten V7 - Grundklangs genau das Drängen der Leidenschaft. Sehr zahlreich sind die über Lagen-, Dynamik- und Instrumentationsänderung erreichten Ausdrucksnuancierungen: T. 9: tief, pp, fahle Instrumentation (Kl, Fg, H.) = erstes, noch undeutliches Auftauchen des "Gedankens" (Beschäftigung mit Walther), dann immer hellere und deutlichere Farben, schließlich T.78 Durchbruch des Motivs in der Singstimme ("klare Erkenntnis")

*Szeniker par excellence, Theater-Rhetorik, Gebärden-Verstärkung, ancilla dramaturgica*

= Wagner folgt einer Ausdrucksästhetik, Musik ist für ihn nur Medium, sie ist unautonom, fremdbestimmt, der Sprachaspekt der Musik wird ins Unermeßliche gesteigert, sie verliert aber, mit Adorno gesprochen, ihre Konsistenz.

Das ist zunächst im Grundansatz richtig, aber überpointiert (s. u.)

**zu 2:**

Nietzsche argumentiert von einer klassischen Formästhetik her und kommt von daher zu seinen sehr negativen Wertungen (schlechte Musik, Wagner kein Musiker von Instinkt). Die Musik folgt im Fliedermönolog in allen Einzelheiten dem Gedanken- und Gefühlsablauf in Sachsens Gehirn, also eben nicht musikimmanenten Gestaltungsprinzipien. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß sie als Musik damit sinnlos ist. Sinnlos ist sie vielleicht als rein sinfonische Musik, aber als solche ist sie ja nicht konzipiert. Nietzsche legt also eine Norm an, die für die Oper nicht paßt.

Wagner geht von einem ganz anderen Denkansatz aus. Er kritisiert gerade an der herkömmlichen Oper, daß die Musik nicht Mittel des Ausdrucks, sondern Selbstzweck ist. Hier wird die ästhetische Diskrepanz zwischen Nietzsche und Wagner deutlich. Wagner betont die Komplementarität von Musik und Sprache. Zu ihrem eigenen Schaden haben beide sich im Laufe der Zeit auseinander entwickelt: die Sprache wurde weitgehend zu einem abstrakt-unsinnlichen Informationssystem, die Musik zu einer 'bedeutungslosen', in festen Schemata erstarrten Tonspielerei. Beide Künste streben deshalb wieder zusammen. Der Dichter möchte seinen Begriffen wieder die sinnlich-emotionale Dimension hinzufügen, der Musiker möchte - nachdem die Musik bei Beethoven ein "unendliches (Artikulations-) Vermögen" erlangt hat - die Frage der Kausalität der Tonfolgen lösen: In der Verschmelzung von Dichtung und Musik bekommt die Musik durch die dichterische Idee Zusammenhang und

Richtung. Voraussetzung ist allerdings, daß der Dichter die Musik schon mitdenkt, ein Problem, daß Wagner in seinem Falle durch die Personalunion von Dichter und Musiker gelöst hat.

Wie einseitig Nietzsches Charakterisierung der Wagnerschen Musik ist, zeigt ein Blick auf den Fliedermonolog: Allein schon die Beschränkung auf wenige Motive und deren differenzierte Veränderung zeigt schon Wagners (an Beethovens Metamorphosentechnik orientiertes) Bemühen um einen a u c h musikalisch sinnvollen Zusammenhang. Dafür sprechen vor allem:

- die oben beschriebene motivische Arbeit mit dem Leidenschaftsmotiv
- die Verbindungen, die zwischen den heterogenen Teilen geschaffen werden:
  - Der D7-Akkord ist Grundlage des Schustermotivs in T. 1ff., des Leidenschaftsmotivs in T. 9ff. und des Lenzmotivs in T. 12ff.. Die 'Einheit' dieses Zusammenhangs wird zudem durch motivische 'Überblendung' - z. B. Schustermotiv in T. 11 - verstärkt.
- die 'Kunst der Übergänge' von einem Formteil in einen anderen:
  - z. B. die allmähliche Überführung des Schustermotivschlusses in das Leidenschaftsmotiv in T. 45 - 50
- überhaupt die Konzeption der Motive auf solche Möglichkeiten hin. Wagner hat die Leit motive eben nicht nur als szenische Gebärden im Sinne Nietzsches konzipiert, sondern auch im Hinblick auf musikalische Zusammenhänge:

The image displays three musical score excerpts illustrating motivic connections. The top two excerpts show a bass clef staff with a D7 chord (F#4, C#5, G#4, D5) and a treble clef staff with a melodic line. The first excerpt shows a melodic phrase in the treble staff that begins with a D5 note, which is the fifth of the D7 chord. The second excerpt shows a similar melodic phrase, but with a different rhythmic pattern. The bottom excerpt shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a chordal accompaniment. The melodic line in the treble staff begins with a D5 note, which is the fifth of the D7 chord. The chordal accompaniment in the bass staff also features a D7 chord. Arrows and lines connect the D5 notes in the melodic lines to the D7 chords in the accompaniment, highlighting the motivic connection.

## Thema 3 (Aufgabenart 1)

**Thema:** Analyse und Interpretation des Walzers von Poulenc (1920)

**Aufgaben:**

1. Beschreiben Sie die Struktur und die Form des Walzers (kleinste Einheit: 2 Takte).
2. Zeigen Sie, in welcher Weise Walzerelemente hier übernommen bzw. verändert werden und prüfen Sie, inwieweit die angewandten Verfahren denen des Strawinskyschen Neoklassizismus entsprechen.
3. Prüfen Sie, ob oder inwieweit sich das Stück von Poulenc den in den Texten von Schrade und Dahlhaus beschriebenen Positionen zuordnen läßt und charakterisieren Sie zusammenfassend die ästhetische Position des Komponisten.

**Arbeitsmaterial:**

- Tonbandaufnahme (Gabriel Tacchino, EMI C 069-73134), Dauer: 1'50
- Notentext (mit Übersetzung der Vortragsanweisungen)
- Texte von Schrade und Dahlhaus

**Arbeitszeit:** 3 Stunden

**T e x t e**

**Leo Schrade:**

"Strawinsky wird zum Erfinder der Parodie. Der Historiker weiß um diese Technik der Parodie. Sie ist alt genug, um den Anspruch auf eine ehrwürdige Tradition erheben zu können... Man stellt sich heute freilich meist unter einer Parodie etwas Negatives vor, dem die Absicht des Verspottens, des Lächerlichen, der Komik zugeschrieben wird. Nichts dergleichen trifft für die musikalische Parodie zu, wie sie das Mittelalter, die Renaissance und selbst noch Bach verstanden. Sie ist nämlich in dem ursprünglichen Sinne des Wortes verstanden worden, und der ursprüngliche Sinn ist durchaus positiv. *P a r o d i e* ist ein 'Nebengesang' und heißt soviel wie ein Lied verändert singen. Das Parodieverfahren, das die Komponisten des Mittelalters und vor allem des 16. Jahrhunderts als Kompositionstechnik höchsten Ranges ausgeprägt haben, ist in der Tat ein Verändern, ein Erneuern einer schon bestehenden Komposition. Ein Komponist wählt sich für seine geplante Komposition eine Vorlage, ein ... Werk von ihm selbst oder irgendeines andern Komponisten. Das Modell aber wird verändert in allen seinen Teilen, und die Wandlung erfaßt den vollständigen, geschlossenen Komplex des Modells. In solcher Wandlung entsteht die neue Komposition, das neue gültige Kunstwerk, das bisweilen das Modell kaum erkennen oder nur noch ahnen läßt... Und genauso sehen wir das Werk Strawinskys... Er schafft das Neue, indem er dem gewählten Modell die Verwandlung in das Eigene aufzwingt..."

Strawinsky, die Synthese einer Epoche, In : Otto Tomek (Hrsg.): Igor Strawinsky, WDR Köln 1963, S. 13/14:

**Carl Dahlhaus:**

(Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67):

"Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug... besonders kraß ausgeprägt. Der schnöde Ton, den die Neue Sachlichkeit anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die >eigentliche< Realität, die Substanz der Wirklichkeit... entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; ... Wollte also die Musik >realistisch< und >sachlich< erscheinen, so mußte sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen... wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlissenen. Durch Ironie legitimierte man die >Wonnen der Gewöhnlichkeit< und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext."

Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67:

**Anmerkungen:**

- *Schopenhauer: Philosoph des 19. Jahrhunderts*

- *metaphysisch: die äußere Welt übersteigend, abgehoben: außergewöhnlich artifizuell: künstlerisch, kuntvoll, künstlich*



## Unterrichtszusammenhang (Thema 3):

Das Thema bezieht sich auf den Kurs in 13/I. An Beispielen von Strawinsky (>Geschichte vom Soldaten<: Marsch, Walzer) wurden Verfahren des Neoklassizismus (Verfremdung, Demolierung, Mechanisierung, Umfunktionierung u.a.) behandelt. Elemente des Banalen lernte der Schüler an Beispielen aus der >Dreigroschenoper< (Weill) und (in 13/II) an Salonstücken kennen. Als Beispiel einer musikalischen Persiflage wurde in 13/II Kupkovic's "Souvenir" behandelt. Bei der motivischen, formalen und harmonischen Analyse kann er Kenntnisse aus 12/I (Tonalitätsmischung, Polyrhythmik, Polymetrik, Sekundschärfung) einbringen.

### Erwartete Schülerleistung:

#### Form und Struktur:

1 - 8	A	(8 T.):	ab cd
9 - 16	A	(8 T.):	ab cd
17 - 24	B	(8 T.):	e e
25 - 32	A	(8 t.):	a b a d
33 - 44	C	(8 + 4 T.):	f f + Überleitungsfloskel
45 - 52	D	(8 T.):	g h
53 - 64	D-	(8 + 4 T.):	g h h
65 - 72	E		
73 - 80	A		
81 - 88	A		
89 - 96	B		
97 - 104	A1		
105 - 112	C + zusätzliche Melodie in der Mittelstimme		
113 - 120	D'		
121 - 132	D-		
133 - 140	E		
141	Generalpause		
142 - 145	Coda		a1d1

#### Walzer Elemente:

Gitarrebaß; "Schluchzer"; "cantando", "con grazia", gefühliger "Cello-Effekt" (T. 113ff.); überschaubare Form, Periodik; Hemiolen, die die rhythmisch-metrische "Mechanik" gefühlvoll-organisch verschleiern; Potpourri-Anlage: Hauptteile (A, D, D') / Überleitungsteile (B, C, E), Überleitungsfloskel T. 41 - 44

#### Verfahren:

stilistische Verfremdung: überzählige 4-Taktgruppen (s. o.: "+4"); Sekundschärfung oder polytonale Mischung (T. 17, 36, 65 u. a.); Polytonalität: C-Dur/lydisch (A); Polymetrik (B)  
 Mechanisierung/Reduktion: durchgehender C-Akkord in A und B; banale Melodik (D, D', C1); banale Harmonik: ausschließlich I und V (Modulation nur in C und C1); einfalllose, primitive "Variationen" (D - D'); Beschränkung auf Begleitfloskel (E) = Bedeutungsumkehrung; Kurzatmigkeit (2- und 4-Taktgruppen), VS und NS identisch (außer in A); viele Wiederholungen, aufgesetzte dynamische Effekte (pp) = Ironisierung  
 Umfunktionierung: Schnelles Tempo und hohe Lage ergeben in A und B einen Spieluhreneffekt; aus den gefühlvollen Schluchzern werden dadurch skurril-groteske Verzierungen. Das "senza Ped." und "non rallentando" betonen die trockene Motorik. Diese Verfahren entsprechen denen des Neoklassizismus, haben aber insgesamt einen geringeren Verfremdungsgrad.

#### Position:

Die Freude an der Banalisierung, Barbarisierung, Mechanisierung und Motorik zeigen die Nähe zur neuen Sachlichkeit. Dazu paßt auch die Distanzierung vom Romantisch-Gefühlvollen (Walzerseligkeit). Die Modernismen der Teile A, B, C, E sind weniger Anverwandlungen ins Eigene und Neue, sondern wirken eher wie aufgesetzte, persiflierende Effekte. Die Walzerfragmente werden nicht wie bei Strawinsky in einen höheren Organisationsgrad gebracht, und die Details werden nicht wie beim "Kunstwerk" motivisch-thematisch ineinandergearbeitet, sondern nur locker zusammenmontiert.

#### Intention:

lustig-ironische (A, B, C, E), den "Reiz des Gewöhnlichen" (D, D', D-) auskostende Vorführung des "Walzers", vitale Spielmusik