

Abiturprüfung 19⁹⁶

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	<p>Musikalische Akkulturation: (LB III/IV) Authentische Folklore und Formen ihrer Übernahme in Kunstmusik bzw. Gebrauchsmusik:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Spanien: Flamenco; Bizet: Carmen; de Falla, Miles Davis; Touristenfolklore - Deutschland/Österreich: Beethoven 6. Sinf., 1. Satz - Rußland: russische Folklore und Kirchenmusik, Mussorgsky, Balakirew, Tschaikowsky; Beethoven: Rasumowsky-Quartett - Amerika: afro-amerikanische Musik: Gospels, Ragtime, New Orleans, Swing - Vermarktung von Folklore, unterschiedliche Funktionen und Rezeptionsweisen <p>Methoden: Stilanalysen nach Merkmalskatalogen, vergleichende Analysen, Komponentenanalyse, Auswertung von Texten, elementare Gestaltungsversuche</p>
12/II	<p>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, Penderecki); Musik und Bild (Musik in der Werbung und im Film) Vergleich verschiedener Inszenierungen einer Opernszene - Pedrillo-Arie -); romantisches Klavierlied (Schubert, Schumann); Leitmotivtechnik (Wagner: "Meistersinger")</p> <p>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</p>
13/I	<p>Entwicklungszüge der Musik im 20. Jahrhundert und Schwierigkeiten ihrer Rezeption (LB III/V) Von der Tonmusik zur Klangmusik: Wagner (Tristanvorspiel), Debussy, Bruitismus (Russolo), Klangflächenkompositionen (Pärt, Reich, Ligeti) Aufbrechen des "Organischen"/Neue Sachlichkeit: Strawinsky (Sacre, Geschichte vom Soldaten), Weill (Dreigroschenoper)</p> <p>"Musik über Musik": Marsch, Walzer im 19. und 20. Jahrhundert: Funktionen: Körper- und Bewußtseinssteuerung, Unterhaltung/Vermarktung (Strauß, Lanner), Ästhetisierung (Chopin), Verfremdung/Parodie: (Satie, Strawinsky, Poulenc)</p> <p>Methoden: Stilanalysen (Verfahren der Verfremdung/Parodie), vergleichende Analysen, Parameteranalysen, Auswertung von Texten zum Problem der Rezeption, musikpraktische Realisierung eines Songs</p>
13/II	<p>Musik und Wirklichkeit (II/IV) Musik als Verklärung/Überwindung der Realität (Volkslied, Klavierlied) Musik als Genuß- und Fluchtmittel (Salonmusik) Mahlers gebrochener Begriff der `Welt`: (Fischpredigt, Sinf. Nr. 2, III, Tambours'g'sell)</p> <p>Methoden: Analyse nach Kriterien von Redundanz/Originalität, Auswertung von Texten zur Ästhetik</p>

*) 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 1a)

Thema: Analyse und Interpretation von Schuberts "Die Stadt" (Gedicht von Heinrich Heine)

Aufgaben:

1. Gliedere das Stück und vergleiche textliche und musikalische Form.
2. Beschreibe die charakteristischen Merkmale der Musik (Motivik, Rhythmik, Art des Klaviersatzes, Melodik der Singstimme, Verhältnis von Singstimme und Begleitung, Dynamik) in ihrer Beziehung zu einzelnen Bildern (Begriffen) bzw. zum Gesamtsinn des Textes.
3. In welcher Weise verstärkt bzw. modifiziert die Musik die Aussageabsicht des Gedichtes?
4. Nimm Stellung zu der häufig geäußerten Meinung, in dem Lied "Die Stadt" zeige sich Schubert als Vorläufer der impressionistischen Musik.

Zeit: 3 Stunden

Arbeitsmaterial: Notentext: Schubert Album, Bd. I, hg. von Max Friedländer, Frankfurt (Peters), S. 159-161
Bandaufnahme: Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore, CD DG 429 968-2 (1969), Dauer: 2:54

Hilfe zum Verständnis des Gedichtes:

Das Gedicht entstammt dem Gedichtzyklus "Die Heimkehr" (1823/24). Es geht um die Rückkehr an den Ort früherer Leiden. Die bitteren Erfahrungen des Juden Heine und der Liebesschmerz sind dabei verquickt. "Heimkehr" bedeutet Wiederholung der alten Schmerzen. An seinen Freund Moser schrieb Heine am 23. 8. 1823: "Hamburg!!! mein Elysium und Tartarus zu gleicher Zeit! Ort, den ich detestiere und am meisten liebe, wo mich die abscheulichsten Gefühle martern, und wo ich mich dennoch hinwünsche..." (dtv 2112, S. 288). In dem vorliegenden Gedicht beschreibt Heine in deutlichen Bildern die trostlose Situation des Heimkehrenden, sein Ausgeschlossenensein aus der "Stadt", der geordneten Welt der Bürger. Das letzte Aufleuchten der Sonne (>noch einmal<) verdeutlicht durch den Kontrast die Ausweglosigkeit der Lage, die Endgültigkeit des Verlustes (>Abenddämm'ung<).

Elysium: Himmel

Tartarus: Hölle

detestieren: verfluchen

Heinrich Heine:

Die Stadt

Am fernen Horizonte
erscheint, wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Thürmen,
in Abenddämm'ung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor,
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.

Franz Schubert: Die Stadt.

Heine.

Mäßig geschwind.
pp
con Pedale

3

5 *(leise)*
pp
(p)

8

12

26 *(stark)*

28

31

35 *decresc.*
p
pp

38 *dimin.*

16 Ein

18 feuch - ter Wind - zug kräu - selt die

20 grau - e Was - ser - bahn; mit

22 trau - ri - gem Tak - te ru - dert der

24 Schif - fer in mei - nem Kahn,

Unterrichtszusammenhang (Thema 1):

Das Thema bezieht sich schwerpunktmäßig auf 12/II, wo Wort-Ton-Analysen (u. a. auch an Schubertliedern) geübt worden sind. Von dort her kennt der Schüler auch das Lebensgefühl, das im vorliegenden Stück zum Ausdruck kommt. In der 4. Teilaufgabe kann der Schüler auf Unterrichtsinhalte aus 13/I zurückgreifen (Impressionismus). Spezielle satztechnische Verfahren wie flächenhafte Borduntechnik und kreisende Formanlage kennt der Schüler aus 12/I (Folklore).

Erwartete Schülerleistung:

1. Form des Textes: B A B (Stadt - Situation des lyrischen Ichs - Stadt, Grund der Isolation)
 Form der Musik: A B A1 B' A (A: Rahmen der Komposition)
2. A:
 Baßfigur (Tremolo + 8tel-Repetition, Bordun): gleichmäßiger Ruderschlag, >trauriger Takt<
 Konflikt rhythmischen (32tel v. 32tel-Nonolen): Verschleierung (>Nebelbild")
 Akkordfigur auf 2. und 3. Taktzeit: >schwankender Kahn<
 verschleierte Tonart (das Baß-c wird als
 Grundton von c-Moll gehört, aber durch den
 verminderten Septakkord in der rechten Hand
 umgedeutet): >schwankend<, >Nebelbild<
 die stehende Dissonanz wird nicht aufgelöst: Ausweglosigkeit
 dauernde Repetition der Klavierfigur: Hoffnungslosigkeit, Monotonie ("Kreisen")
 pp, decresc.: fast unwirklich, tot, nach innen gekehrt, innere Leere

A1:
 Singstimme als Gegenbild zur Melodie von B
 konzipiert; zwar ähnlicher Rhythmus, aber
 fallender melodischer Gestus: depressiv, labil
 Melodie umschreibt den stehenden Akkord: der Situation verfallen, wie 'gefesselt'

B:
 kadenzierende Harmonik, kompakte Akkorde,
 punktierter Rhythmus: >Stadt<, festgefügt, geordnet, Gemeinschaft
 tiefe Lage, Moll, p.: >fern<, >Nebelbild<, >Dämm' rung<, Trauer
 ansteigende Singstimmenmelodie: >erscheint<, >Türme<
 rezitierender Melodieduktus, Seufzervorhalte: Trauer u. ä.

B':
 Akkorde der rechten Hand eine Oktave höher: >leuchtend<
 aus der Sekundbewegung ausbrechende Sprünge
 (29/30, 33/34): Macht der Sonne, Pathos
 extremer melodischer Höhepunkt (>Liebste<): Akzentuierung des entscheidenden Grundes für die jetzige
 verzweifelte Lage
 f, cresc., ff, decresc.: Deutlichkeit der Vision, Aufschrei der Verzweiflung
3. Die Einrahmung des Ganzen durch A dient nicht nur der formalen Geschlossenheit, sondern verstärkt den Aspekt der Isolation (A), des Einkreisenseins. Vor dem depressiven Hintergrund des Vorspiels erscheint die 1. Strophe sogleich als etwas Abgerücktes, Fernes, fast schon Unwirkliches. Die unveränderte Wiederholung des Vorspiels als Nachspiel zeigt, daß sich trotz der expressiven, pathetischen 3. Strophe nichts 'bewegt' hat. Stärker kann man Hoffnungslosigkeit nicht ausdrücken. Schubert zeichnet also nicht nur einzelne Details des Textes nach, sondern transformiert dessen Grundaussage, die Isolierung des romantischen Künstlers, in musikalische Form und macht sie so 'hautnah' erfahrbar.
4. Auf den Impressionismus voraus weist schon der Text mit dem verschwommenen Nebelbild, der undeutlichen Wasserfläche und den unscharfen Konturen. Auch die Musik Schuberts nimmt mit dem flächenhaften, unaufgelösten D^v-Klang und den polyrhythmisch verschachtelten Figuren wesentliche impressionistische Stilmittel vorweg. Dennoch bleibt ein entscheidender Unterschied. Die quasi impressionistische Szenerie ist ein Symbol für die innere Befindlichkeit des lyrischen Ichs und entspricht damit der romantischen Naturauffassung. Sie bleibt als Gegenbild auf die "Stadt" bezogen und ist noch nicht Auslöser für eine 'atmosphärische' Komposition.

Thema 2 (Aufgabenart 2)

Thema: Erörterung eines Textes von Tibor Kneif zum (Musik)drama Wagners an Hand des "Fliedermonologs" aus der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg" (T. 1 - 88)

- Aufgaben:**
1. Erläutere die Aussagen Kneifs anhand Deiner Kenntnisse aus dem Unterricht.
 2. Überprüfe die zentralen Aussagen am Fliedermonolog.

Arbeitsmaterial:

- Leitmotivtabelle
- Text von Tibor Kneif (s. u.)
- Notentext des Fliedermonologs, (nach dem Klavierauszug von Kogel, Peters-Verlag, S. 198-203)
- Bandaufnahme des Fliedermonologs: Eugen Jochum, DG 415 178-2 GH4, Dauer: 5:50 (Das Stück ist aus dem Unterricht bekannt.)

Arbeitszeit: 3 Stunden

Leitmotivtabelle (Thema 2)

Schustermotiv, "Knierienschlagweis" (S. 60¹)



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



das Blut, es walt mit All - ge - walt, ge schwellt von neuem Ge - fühle;

Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

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



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

5. 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

11. *pp* *Str. Orch.* *pp* *Schr. u. Hr.* *pp* *Schr. u. Hr.*

16. Sachs (sehr zart)
Was duftet doch der Flie - der so mild, so stark und voll!

21. (sehr zart)
Mir löst es weich die Glie - der, will, daß ich was sa - gen soll.

41. (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinnt nach.)
poco rall

45. *dim.* *pp* *Str. Orch.* *pp* *Str. Orch.* *pp* *Str. Orch.*

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

56. ich fühl's, 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

26. (sehr leise)
Etwas gedehnter Was gilt's, was ich dir sa - gen kann? Bin gar ein
Erstes Zeitmaß

31. Lebhafter immer be -
arm ein - fältig Mann! Soll mir die Ar - beit nicht schmecken, gäbst, Freund, lieber mich

35. wegter
frei, tät bes - sendas Le - - der zu strecken, und ließ al - le Po - ë - te -

38. Lebhaft
(Er nimmt beftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)
rei!

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

65. Kein' 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 - Ben Mai!

T e x t (Thema 2):

Tibor Kneif:

Die Idee des Organischen bei Richard Wagner.

In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, Gustav Bosse Verlag

(S. 64f.)

"Nach der herrschenden Auffassung des Zeitalters ist das Zusammengefügte >mechanisch<, eine bloße Addition der Teile; das Ganze dagegen, das Gestaltvolle, das von einem Punkt aus überblickt werden kann, >organisch<. Wohl lasse sich das organische Produkt nötigenfalls analytisch zerlegen, nicht jedoch aus seinen Bausteinen wieder aufbauen. . . Organismus ist, sofern mit dem Wort ein Kunstwerk umschrieben werden soll, das Ergebnis bewußter Organisation, und letzteres weist sich als ein rational gerichtetes Verhalten aus. Weit entfernt somit davon, schlechthin >irrational< zu sein, zeichnet sich die organische Kunstform durch eine totale Rationalisierung der Gestaltteile aus. Gleichzeitig jedoch muß sie sich den Anschein geben, daß sie spontan und wie ein Naturgewächs entstanden sei; andernfalls würde sie, als ein allzu offenkundiges Produkt von Berechnung, um ihre ästhetische Glaubwürdigkeit gebracht...

Wie kein zweiter Komponist des neunzehnten Jahrhunderts machte Wagner die organische Betrachtungsweise in seinen Anschauungen über Kunst wie über Gesellschaft fruchtbar...

(S. 69)

Das Problem organischer Einheit wird von Wagner besonders am Verhältnis von Dichtung und Musik erörtert. Wort und Ton seien untrennbar, und die Entstehung der Oper lasse sich aus dem unheilvollen Vorgang ableiten, daß von den Aristokraten - gemeint ist wohl symbolisch die Florentiner Camerata - die Melodien des Volkes enteignet, für sich festgehalten und in den Dienst einer frivolen (= leichtfertigen) Gattung gestellt worden seien. Die erneute Vereinigung beider setzt sich Wagner zum Programm, und die kunstvolle Verwebung von Wort und Ton bezeichnet er geradezu als das Geheimnis seines Schaffens...

Um zu versinnbildlichen, wie eng Sprache und Musik miteinander verbunden sind und sich gegenseitig ergänzen, zieht Wagner das biologische Verhältnis der Geschlechter zum Vergleich heran. >Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird<. Die Musik gleiche dem Weib, der Gebärende - die Dichtung dem Mann, dem Erzeuger ...

(S.70)

Die Schwierigkeit, die Wagner das Problem des Überganges beim Komponieren zu bereiten pflegte, zeugt von dessen außerordentlicher Wichtigkeit für seine Musik. Hierin liegt ein weiterer Aspekt des Organischen verborgen. Betrifft dessen Forderung zunächst die Beziehung der Formglieder zum Werkganzen sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik, so ist mit ihr des weiteren die nahtlose und psychologisch motivierte Überleitung von einem Formabschnitt zum anderen gemeint, . . .

(S. 71)

>Einer Eigenschaft<, heißt es hier (in einem Brief vom 29. 10. 1859 an Mathilde Wesendonck), >die ich mir in meiner Kunst erworben, werde ich mir jetzt immer deutlicher bewußt, da sie auch für das Leben mich bestimmt. In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln: die höchsten Spannungen können fast kaum auch anders, als nah sich berühren; darin liegt oft sogar die Rettung des Lebens. Im Grunde hat auch die wahre Kunst keine andren Vorwürfe (= Aufgaben), als diese höchsten Stimmungen in ihrem äußersten Verhalten zu einander zu zeigen: das, worauf es hier einzig ankommen kann, die wichtige Entscheidung, gewinnt sich ja nur aus diesen äußersten Gegensätzen. Für die Kunst entsteht aus der materiellen Verwendung dieser Extremitäten (= extremen Gegensätze) leicht aber eine verderbliche Manier, die bis zum Haschen nach äußerlichen Effecten sich verderben kann. ... Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik... seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mit auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden.<

(S. 72f.)

... Die Forderung einer organischen Musik richtet sich ... nicht mehr nur auf die Verbindung der einzelnen selbständigen Teile, sondern auf die Entstehung der Teile selbst. Hierbei tritt ein neuer Aspekt der Organismusedee, derjenige der Entwicklung, zutage: die Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen. Im Blick auf Themenbildung solcher Art konnte sich Wagner auf Beethoven berufen und ihm nachrühmen, er habe die Entfaltung der Melodie selbst vor Augen geführt.

Unterrichtszusammenhang (Thema 2):

Der Fliedermonolog ist dem Schüler aus 12/II bekannt. In diesem Kurs wurde neben anderen kurzen Auszügen aus den Meistersingern auch die Szene (Probesingen Walthers), die im Fliedermonolog reflektiert wird, unter dem Aspekt des Musikdramas und der Rolle der Leitmotivik erarbeitet. In 13/I lernte der Schüler außerdem Vorspiel und Schluß des Tristan kennen. Die Problematisierung der neuen Musiksprache Wagners geschah an Hand von Texten (Adorno, Hanslick, Nietzsche, Wagner). Der vorliegende Text von Tibor Kneif ist für den Schüler neu. Die in ihm angesprochenen Aspekte und Probleme sind ihm aber vertraut. Der zentrale Streitpunkt "mechanisch-additives Zusammensetzen versus organisches Entwickeln" ist dem Schüler in anderer Form auch bei der Behandlung Strawinskys (13/I) und Mahlers (13/II) begegnet.

Erwartete Schülerleistung:

zu 1:

Das "mechanische" Komponieren beruht darauf, daß Teile addiert werden. Für Wagner war die Nummernoper deshalb eine Fehlentwicklung, weil sich die musikalischen, in der Tradition festgelegten Formen vor die dramatische Wahrheit schoben. Das "Frivole" der Gattung Oper bestand darin, daß man Melodien "für sich festgehalten" und als Hülse für die Texte des Librettos in die Oper übernommen hat, ohne zu berücksichtigen, daß z. B. die Reprisenbildung in einer Arie genauso einer organisch-kontinuierlichen Entwicklung der dramatischen Handlung widerspricht wie die Reihung isolierter Nummern.

"Organisches" Komponieren sieht demgegenüber anders aus:

1. Das Ganze "wächst" aus wenigen Keimen. Das setzt eine "höchste Durchorganisierung" im Sinne motivisch-thematischer Arbeit voraus, die nicht nur die einzelnen Teile umfaßt, sondern als "Gewebe" das ganze Werk durchzieht (Leitmotivtechnik). Hier kann sich Wagner auf Beethoven berufen, der solche Prinzipien in seinen Sinfonien schon verwirklicht hat. (D. h. die musikalische Entwicklung ist an sich schon weiter als die Opernkomponisten der Zeit nach Wagners Meinung es sind.) Der zentrale Begriff ist der der "Entwicklung": Musik wird nicht in erster Linie im Sinne der Formästhetik als klingende Architektur aufgefaßt, sondern als Prozeß. Der Zuhörer betrachtet nicht eine abgeschlossene Form, sondern erlebt einen "progressiven Gestaltwandel".
2. Die treibende Kraft für eine organische Entwicklung stellen "äußerste Gegensätze" dar. Dieses Prinzip erkennt Wagner in seiner eigenen Psyche als bestimmenden Faktor, und er postuliert es auch für die "wahre Kunst". Dabei könnte Wagner sich wieder auf Beethoven berufen, dessen Formen auch häufig aus dualistischen Themenkomplexen sich entfalten. Um aber diese gegensätzlichen "äußersten Stimmungen" zu einer organischen Einheit zu führen, bedarf es der "Kunst des Übergangs", der Vermittlung. Denn ohne eine solch "innige Verbindung aller Momente" bliebe das Werk (als mechanisch zusammengesetztes) auf der Stufe plakativer Effekthascherei stehen, ihm fehlte der quasi "natürliche", gewachsene Zusammenhang.
3. Auch die einzelnen Elemente des Dramas (Text, Musik, Gebärden usw.) verbinden sich zu einer organischen Einheit (Gesamtkunstwerk). Für die Musik bedeutet das, daß sie nicht nach rein musikalischen Schemata und Prinzipien komponiert wird, sondern aus der dichterischen Idee ihre Gestalt gewinnt. Das ist idealiter eigentlich nur in der Personalunion des Dichter-Komponisten zu gewährleisten, wie sie bei Wagner gegeben ist. Wagner vertritt einen inhaltsästhetischen Standpunkt: die musikalischen Entwicklungen sind nicht rein musikalisch, sondern von der dichterischen Idee her motiviert.

zu 2

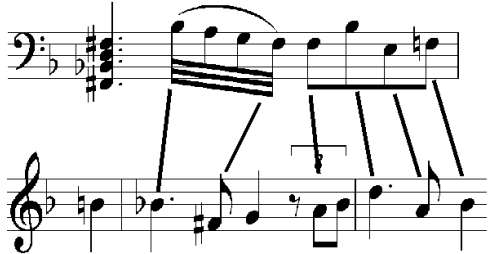
Der Fliedermonolog zeigt in der formalen Offenheit - Anfang und Schluß sind nicht markiert, es gibt keine in sich geschlossenen Formteile, die Szenen gehen ineinander über, es fehlt eine tonartliche Geschlossenheit - die Abkehr von der Nummernoper. Diese Abkehr ist allerdings, anders als der Text von Kneif vermuten läßt, nicht total: deutlich lassen sich Reste alter Opernstilistik erkennen: "Arioso" (17ff.), "Rezitativ" (32ff.). Neu im Sinne Beethovens sind "sinfonische" Passagen (54ff.), bei denen die Trennung der rezitativisch/deklamatorisch geführten Singstimme vom Motivgewebe des Orchesters auffällt, weil sie den Aussagen des Textes von Kneif (organische Verbindung von Wort und Ton) vordergründig widerspricht. In der heterogenen Gestaltung der Teile spiegeln sich die "extremen Gegensätze" zwischen der poetischen Welt Walthers (romantische Harmonik, Prinzip der Motiv-Entwicklung) und der nüchtern-handwerklichen Welt der Meistersinger (Rezitativ, Gassenhauer - T. 41ff. -). Sachs empfindet schmerzlich seine Unfähigkeit zum Schaffen nach dem (organischen) Prinzip des Lenzes, der Natur, wie Walther es verkörpert.

"Jäh" wie Filmschnitte prallen diese Gegensätze zunächst aufeinander (1-12/13-16/16-24/ usw.). Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber Wagners "Kunst des Übergangs":

Am Anfang werden Schustermotiv und Leidenschaftsmotiv durch die Technik des Überblendens verbunden: Der Liegeton d (T. 6) und der chromatische Abwärtsgang (8/9) nehmen wesentliche Elemente des Leidenschaftsmotivs (13/14) vorweg. Danach erscheint noch einmal das Schustermotiv als ferne Reminiszenz. Das folgende Lenzmotiv ergibt sich organisch aus dem Leidenschaftsmotiv, da es wie jenes auf dem D7-Klang ruht.

Symbolisiert dieser Übergang das unmerkliche Eindringen der poetischen Idee in das Alltagsgeschäft des Schusters, so verkörpert der harte Schnitt in T. 32 die jähe, verzweifelte Erkenntnis seiner Unfähigkeit. Übergänge und Schnitte der Musik sind also von der dichterischen Idee motiviert.

Besonders suggestiv ist der Übergang (T. 48-54) von dem groben Gassenhauer zur endgültigen Überwältigung durch das Leidenschaftsmotiv gestaltet: das Schustermotiv wird durch Abspaltungsprozesse unmerklich in das Leidenschaftsmotiv überführt. Das ist nur möglich, weil Wagner in "totaler Rationalisierung" die Leitmotive so konzipiert hat, daß solche quasi natürlichen Prozesse möglich werden:



Die Musik folgt im Fliedermonolog in allen Einzelheiten dem Gedanken- und Gefühlsablauf in Sachsens Gehirn, also eben nicht musikimmanenten Gestaltungsprinzipien. Von hier aus erklärt sich auch die Tatsache, daß die motivischen Entwicklungsprozesse des Leidenschaftsmotivs - es taucht zunächst aus dem Unterbewußtsein immer wieder und immer deutlicher auf (13, 29, 54, 57), beginnt dann zu wuchern, in sequenzierenden Fortspinnungen (60), Diminuierungen (65ff.) und Abspaltungen (82) immer übermächtiger sich aufzudrängen - erst in Takt 83 die Singstimme erreichen, genau an dem Punkt, wo Sachs die Antwort auf seine drängenden Fragen findet. Der über die ganze Oper sich erstreckende Zusammenhang wird durch die Leitmotive gewährleistet. Das Leidenschaftsmotiv z. B. vergegenwärtigt im Fliedermonolog die Situation des Probesingens, verweist über sich hinaus auf das vergangene Geschehen, das hier reflektiert wird. Durch solche szenenübergreifende Verweisungen werden der Zusammenhang des Ganzen und gleichzeitig die Sprachfähigkeit der Musik möglich.

Thema 3 (Aufgabenart 1b)

Thema: Vergleichende Analyse: Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied" op. 19, Nr. 6, T. 1 - 17 und Debussy: "(... Voiles)", T. 1 - 22

Aufgaben: Beide Komponisten nehmen Bezug auf eine - in etwa vergleichbare - außermusikalische Situation. Arbeite die Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.

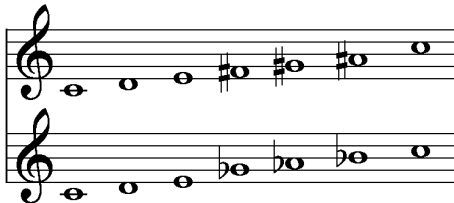
1. Vergleiche dabei die beiden Stücke hinsichtlich
 - Melodik/Motivik
 - Tonalität
 - Harmonik/Satztechnik
 - Rhythmik/Metrik
 - "Grund"/"Figur".
2. Kennzeichne die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der beiden Komponisten. Nimm dabei Bezug auf die Art der beiden Titel und deren musikalische Umsetzung.

Arbeitsmaterial: Notentexte: Claude Debussy, Préludes, 1er Livre, hg. von Eberhard Klemm, Leipzig (Peters) o. J., S. 7
 Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte, hg. von Theodor Kullak, Leipzig (Peters) o. J., S. 18
 Toncassette: [Claude Debussy](#), Préludes, 1er Livre, eingespielt von Arturo Benedetti Michelangeli, CD DG 413 450-2 (1978). Dauer des Ausschnitts: 1:13
[Felix Mendelssohn-Bartholdy](#), Lieder ohne Worte, eingespielt von Daniel Barenboim, DG 511 21 60 (1974). Dauer des Ausschnitts: 0:36

Zeit: 3 Stunden

Hilfe:

Debussys Stück basiert melodisch und harmonisch auf der Ganztonleiter:



übermäßiger Dreiklang

Felix Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied". Aus: Lieder ohne Worte. op. 19, Nr. 6 (1830)

Andante sostenuto.

6. Componirt 1830.

Claude Debussy: Prélude Nr. II (Heft 1)

Modéré (♩-ss) (Dans un rythme sans rigueur et caressant) Nicht streng rhythmisch und schmeichelnd

p très doux
sehr behutsam

pp expressif

pp toujours *pp*
immer *pp*

p

pp

p *pp*

(...Voiles)
= Segel, etwa von Barken

Unterrichtszusammenhang (Thema 3)

Die ästhetischen Prinzipien und kompositorischen Mittel Debussys kennt der Schüler aus 13/I. Bei Mendelssohn kann der Schüler auf Erfahrungen mit dem romantischen Kunstlied (12/II) und mit der klassischen Vorstellung einer musikalischen Empfindungssprache zurückgreifen (Beethoven, 6. Sinf., 12/I).

Erwartete Schülerleistung:

Mendelssohn:	Debussy:
<p>1. Das Stück besteht aus zwei Schichten: deutliche melodische Konturen der Oberstimme heben sich vom "Grund", der gleichbleibenden Spielfigur der Begleitung, ab.</p> <p>Die Melodie ist periodisch gegliedert und zeigt klare motivische Entsprechungen: a (8/9) - b (10/11) - a (12/13) - c¹ (14/15) - c² (16/17). Als charakteristische Abweichung von der 8taktigen Periodennorm erscheint das zweimalige Auftreten von Motiv c, das beim ersten Mal (T. 16/17) als expressiver Ausbruch (cresc., sf, Spitzenton a") in klarer Kontur deutlich inszeniert ist. Dieses expressive Moment scheint ganz wichtig zu sein, denn schon im Vorspiel, das sozusagen den "Teppich" für den Auftritt der Melodie auslegt, erscheint in der Oberstimme der melodische Schlußgestus (d-f-e-d) der Melodie in verlangsamer Form und mit der gleichen dynamischen Kurve (T. 3-5).</p> <p>Die Harmonik unterstreicht den Gegensatz von Kantabilität ("cantabile") und Ausbruch: Normalerweise pendelt sie zwischen den Kadenzakkorden (g, D, c) - auch an der Stelle, wo im Baß der Bordunton G liegen bleibt -, aber an den expressiven Stellen weicht sie aus diesem Schema aus.</p>	<p>Debussys Stück weist 3 Schichten auf: die gleitenden, parallel geführten Terzen-Figuren der Oberstimme, den oktavierten melodischen Geste der Mittelstimme, den Bordunton im Baß, dessen rhythmische Struktur nur zeitweise stabil bleibt. Diese 3 Schichten stehen aber nicht in einem Verhältnis von Figur und Grund, sondern werden relativ beliebig in die durch die Ganztonleiter gegebene Fläche hineinprojiziert. Sie stehen nebeneinander bzw. fließen ineinander.</p> <p>Motivische Entsprechungen gibt es nur innerhalb der Schichten: In der Oberstimme ist die 32-tel-Gleitfigur stabil und wird immer auf der gleichen Tonstufe wiederholt, die Fortführung ist dagegen häufig variabel (Prinzip des assoziativen Weiterspinnens). Die vorhandenen Entsprechungen sind zusätzlich verunkelt durch Verkehrung der Reihenfolge - die Takte 1-6 kehren ab T. 12 mit Umstellung der beiden Glieder wieder - und Versetzung im Taktgefüge - der Einsatz liegt anfangs auf 2, ab T. 12 auf 1 -. Die melodischen Gesten sind - bis auf die doppelt punktierte Figur - sehr uncharakteristisch und floskelhaft (Tonleiterbewegung). Die Melodie der Mittelstimme ist ähnlich unscharf. Ihre Konturen werden zusätzlich dadurch verwischt, daß sie durch die Vorwegnahme des Dreitonanstiegs unmerklich eingeführt wird und in der gleichen Geste - nun in der Form parallel geführter übermäßiger Dreiklänge - ausklingt.</p> <p>Der Eindruck des Offenen, Flächenhaften wird vor allem durch die Tonalität bzw. Harmonik hervorgerufen. Die Ganztonleiter hat wegen des fehlenden Leittons keine eindeutige Gerichtetheit (Grundton), und die aus ihr gebildeten Dreiklänge stehen nicht in einer funktionalen Beziehung zueinander wie die Kadenzakkorde bei Mendelssohn. Wenn ein Grundtonempfinden andeutungsweise auftritt, z. B. in T. 7 (c/e = C-Dur?), wird es durch den durchgehenden Bordunton b in der Unterstimme sofort wieder in Frage gestellt. Dadurch daß die Themen und Motive immer auf der gleichen Tonstufe auftreten wird zusätzlich jeder Gedanke an Entwicklung und expressiven Selbstaussdruck unmöglich. Alles ist von zarten, verfließenden Farben bestimmt, vgl. die Vortragsanweisungen und die ganz zurückgenommene, aber in sich fein nuancierte Dynamik (pp - p).</p>
<p>2. Wie der Titel schon andeutet, kommt es Mendelssohn auf das "-lied" an, also auf die menschlich-subjektive Äußerung. Äußerlich-situative Elemente (schwankende Gondel, Wasserfläche) werden zwar in den pendelnden Figuren und dem Bordunton der Begleitung abgebildet, dienen aber nur als Hintergrund und Einstimmungsmittel für die melodische Äußerung, die zwischen behaglichem Wiegen im Rhythmus der Gondel und schmerzvoller Sehnsuchtsgeste schwankt.</p>	<p>Die außermusikalische Anregung ist für Debussy nicht Folie für eine subjektiv-musikalische Äußerung oder Gegenstand äußerer tonmalerischer Darstellung - lediglich der Bordunton läßt sich als Symbol der Wasserfläche mit Mendelssohn vergleichen -, sondern wird in eine musikalische Impression transformiert, die den Eindruck des Leichten, Gleitenden, Schwankenden, den die Vorstellung der Segel hervorruft, in Musik übersetzt. Die Art der Titelformulierung und -platzierung (in Klammer, ..., am Schluß des Stückes) unterstreicht diesen katalysatorischen Charakter des Sujets. Die Musik orientiert sich nicht, wie Mendelssohns Stück, an tradierten Kompositionsstandards (Kadenz, Periodik, Liedform u.a.) sondern läßt sich durch die äußeren Anregungen zu ganz neuartigen musikalischen Formulierungen führen.</p>