

## Abiturthema 1989: Leistungskurs Musik, Thema 3 (Aufgabenart 2<sup>1</sup>)

**Thema:** Erörterung von Texten zu Wagner an Hand des Fliedermonologs aus der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

**Aufgaben:**

1. Erläutern Sie die Aussagen Nietzsches und machen Sie an Hand des Fliedermonologs konkret deutlich, was er meint. Kennzeichnen Sie den ästhetischen Standpunkt, von dem aus Nietzsche argumentiert und bewerten Sie seine Aussagen.
2. Bearbeiten Sie in gleicher Weise den Kropfing-Text und die darin enthaltenen Zitate Wagner.
3. Diskutieren Sie die zentralen Streitpunkte und belegen Sie Ihre Meinung mit genauen analytischen Nachweisen im Fliedermonolog.

**Arbeitsmaterial:**

- Texte von Nietzsche und Kropfing (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:**  
53 Stunden

**Texte:**

**Friedrich Nietzsche:** (Der Fall Wagner, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag S. 20ff.)

"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, her austreibt, 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: bewunderungswürdig, lebenswürdig 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, Szenerie 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 - er hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermessliche vermehrt -: Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, daß man zuerst gelten läßt, Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica [= Dienerin des Dramas] sein. Wagners Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist ... Das Elementarische geht - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgendeinem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung."

---

<sup>1</sup> = Erörterung fachspezifischer Texte. Dabei ist das untersuchte Musikbeispiel aus dem Unterricht bekannt.

**K. Kropfnger:** (Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1981, Verlag Herder, S. 90f.)

"LEITMOTIV, Bezeichnung für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des Verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.

1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck Leitmotiv erstmals H. von Wolzogen ... 1877

2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung »dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit« zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von Leitmotiven, sondern von »Gefühlswegweisern« und »melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen«. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der Leitmotive angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten («Orchestermelodie« - »Versmelodie« - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.

3. Die Tatsache, daß Wagners Leitmotive einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu Leitmotiven im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von »Erinnerungsmotiven«...

4. ... Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im Ring (1853-74), die »charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive«, zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netzes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' *Idée fixe* - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die »Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war«. Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für »die neue Form der dramatischen Musik«, daß im »Gewebe von Grundthemen« diese »ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden«; indes blieben die »Gesetze der Scheidungen und Verbindungen« der »ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung« vorbehalten."

**Leitmotivtabelle:**

Schustermotiv      Lenzmotiv      Liebesmotiv



a)      b)  
Leidenschaftsmotiv



Herr Walther von der Vogelweid der ist mein Meister ge - wesen.  
Vogelweidethema

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

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 *sehr zurück*

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

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

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

45 *dim.*

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

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

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

35 *wegter*  
*frei, tät bes - ser, das Le - - der zu strecken, und ließ al - le Po - e - te -*

38 *Lebhaft*  
*(Er nimmt heftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)*

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!*

74

s. Wer ihn hört, und wahn - be - hört sän - ge dem Vo - gel

77

s. nach, dem brächt es Spott und Schmach. - *poco acceler*

80 Sehr breit

s. Len - zes Ge - bot, die sü - ße Not, die legt es ihm in die

85 Mäßig bewegt

s. Brust: nun sang er, wie er

89

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

93 (belebend)

s. das merkt ich ganz be - son - ders. *Etwas belebter* *rall.*

**Unterrichtszusammenhang:**

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 Kropfner sind für die Schüler neu. Die in ihnen angesprochenen Aspekte und Probleme sind ihnen aber bekannt. Der zentrale Streitpunkt "mechanisch-additives Zusammensetzen versus organisches Entwickeln" ist den Schülern in anderer Form auch in 13/I bei der Behandlung von Mahler, Satie und Strawinsky begegnet.

**Erwartete Schülerleistung / Bewertungsbogen (Thema 3):****1. NIETZSCHE-TEXT:**

*Preisgabe von Stil und Gesetzlichkeit, 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, bewundernswürdig 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, entspricht es doch Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk. Wagner selbst kritisiert ja, daß in der herkömmlichen Oper die Musik nicht Mittel des Ausdrucks, sondern Selbstzweck ist. Hier wird die ästhetische Diskrepanz zwischen Nietzsche und Wagner deutlich: 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 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 falsche Norm an.

*Das Elementarische genügt, nur Wirkung* - Wagner verlegt sich stark auf die sekundären Wirkungsmittel der Musik (Klang, Bewegung, die unmittelbar sinnlich wirkenden Parameter). Er vernachlässigt die höhere "geistige" Ebene der integrativen formalen und strukturellen Durchbildung der musikalischen Gesamtgestalt:

Das ist ein folgerichtiger Schluß aus dem von Nietzsche vertretenen Grundansatz. Ein Blick auf die Musik zeigt

allerdings, daß diese Charakterisierung Wagnerscher Musik sehr einseitig ist. Allein schon die Beschränkung auf wenige Motive und deren differenzierte Veränderung zeigt Wagners Bemühen um einen auch musikalisch sinnvollen Zusammenhang

## 2. KROPPINGER.-TEXT:

*Die Leitmotive sind nicht bloße Erinnerungsmotive, haben also nicht nur eine gefühlslenkende und dramaturgische Funktion. Sie wirken formbildend und gewährleisten den strukturellen Zusammenhang, dadurch daß sie in die Vergangenheit (Erinnerung) und Zukunft (Ahnung) verweisen - Die Abfolge der einzelnen dramatischen Konstellationen ist nicht rein additiv sondern (vertikal und horizontal) integrativ durch übergreifende thematische Bezüge:*

Das Leidenschaftsmotiv b) und das Vogelweidemotiv stellen eine Erinnerung an frühere Auftritte Walthers vor den Meistersingern dar, die hier ausschnittsweise zitiert werden. Das Liebesmotiv erscheint unvollständig und ist eine (hier noch unbewußte) Vorahnung des späteren Preisliedes. Eine vertikale Kombination von Leidenschafts- und Liebesmotiv findet man in T. 66 und 71.

*Wagners Musik ist nicht an formale Schemata gebunden, das unterscheidet ihn von Beethoven, aber wie Beethovens Musik ist auch seine Musik Ergebnis motivisch-thematischer Arbeit und musikalischer Entwicklung der Gedanken - In der Art der thematischen Arbeit ist Wagners Musik durchaus mit Beethoven zu vergleichen:*

Motivabspaltungen: Liebesmotiv (66, 71); Schustermotiv (44f.)

Motivveränderung (*neu gestalten*): Leidenschaftsmotiv a) und b) sind identisch und gehen über verschiedene Grade der rhythmischen Veränderung und Diminution ineinander über (vor allem 53ff.)

Motivmetamorphose (*neu gestalten, verbinden*): T. 44 - 50 wird ein kontinuierlicher Übergang vom Schustermotiv zum (völlig gegensätzlichen) Leidenschaftsmotiv gestaltet: Abspaltung der letzten 4 Töne, dynamische und tempomäßige Rückentwicklung, Reduktion des Motivs auf einen Ton (des), "Versinken der Schusterwelt" in den Pausen: Danach wirken die 4 Anfangstöne des Leidenschaftsmotivs wie ein Aufgreifen des Schustermotivs. Eine zusätzliche Brücke stellt der liegende C9- bzw. C7-Klang dar

Eine große Rolle beim "Verbinden" von, oberflächlich gesehen, heterogenen Teilen spielt ein chromatisch absteigendes Motiv, das im Sinne der Figurenlehre semantisiert ist (T. 26ff.: "arm einfältig Mann"). In Kombination mit dem 32tel-Motiv von T. 34, das den Text "Leder zu strecken" illustriert, wird es zur charakteristischen 32tel-Figur des Schustermotivs, das damit eine genau dem Bewußtsein Sachsens von seiner Schuster-Poet-Rolle entsprechende komplexe Bedeutung bekommt. Mehrfach augmentiert wird dieses chromatische Motiv zum Kitt zwischen Schuster und Leidenschaftsmotiv (T. 1 - 9): Das gehaltene d nimmt den folgenden Bordun, das c den Anfangston des Leidenschaftsmotivs vorweg. Das ist mehr als eine filmische Überblendtechnik, weil die motivischen Beziehungen innerer und den Augenblick überdauernder Art sind: Nach dem zweiten Auftreten des Leidenschaftsmotivs (T. 25-27) wird die in T. 1 begonnene chromatische Reihe d-cis-c fortgesetzt mit h-ais-a-gis-g-fis-f-e-dis.

*Die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen bleiben bei Wagner der dramatischen Handlung vorbehalten - Die musikalische Form ist Spiegel einer äußeren oder inneren Handlung:*

Gerade die Stelle T. 28ff. beweist das: In einem rein sinfonischen Stück wäre diese dürre Rezitativ-Stelle ziemlich unmotiviert, als Symbol für Sachsens Bewußtsein von der "Ärmlichkeit" seiner Schusterwelt ist sie ungewöhnlich treffend

## 3. Diskussion:

Nietzsche erfaßt sehr hellsichtig das Wesen der Wagnerschen Musik und das bestürzend Neue an ihr: die suggestive Wirkung der Details, ihre dramatische Wirksamkeit, das Aufgeben traditioneller Formbildung, die kleingliedrige motivische Arbeit. Er beurteilt sie aber nicht von der neuen Ästhetik des Gesamtkunstwerks her, sondern polemisiert gegen sie von einer scheinbar objektiven, in Wirklichkeit aber relativen Norm her.

Der Kropfinger-Text zeigt, daß Wagner sich - gegen Nietzsche - nicht nur als "Szeniker", sondern auch als Musiker versteht. Die Musik ist für ihn Mittel, da hat Nietzsche recht, aber sie ist zugleich auch etwas in sich sinnvoll Zusammenhängendes. Auch wenn sie des zeugenden Dichtergedankens bedarf, ist sie nicht völlig fremdbestimmt. Die Analyse hat gezeigt, daß Wagner sich auf vielfältige Weise um musikalischen Zusammenhang bemüht.

Man darf auch nicht vergessen, daß in der Person Wagners Dichter und Musiker vereinigt sind. Die Musik folgt also nicht einem x-beliebigen Libretto, in dem die Musik noch nicht "mitgedacht" ist, sondern einem, das von vorneherein auf die Verbindung der Künste angelegt ist. Das läßt sich am vorliegenden Ausschnitt gut zeigen: Die Gedanken Sachsens kreisen nicht wild, sondern um einen zentralen Punkt, den Vergleich der eigenen "Kunst" mit der neuen Kunst Walthers. Der Gedankengang ist so angelegt, daß er dem Bedürfnis der Musik nach Kontrast, vor allem aber auch nach Wiederholung, Abwandlung und Zentrierung entgegenkommt. Das Leidenschaftsmotiv a z.B. kehrt als Kerngedanke häufig wieder und wird Ausgangspunkt einer thematischen Entwicklung.

Auch die Fähigkeit der Musik zur Metamorphose, zur thematischen Verknüpfung von Unterschiedlichem, wird schon im Text berücksichtigt: Das Lenzmotiv entpuppt sich mehr und mehr als mit der Walther-Thematik identisch: Der Lenz ist ein Bild für Walthers Leidenschaft und künstlerische Schaffenskraft. Musikalisch konkret wird dieser Gedanke schon gleich zu Beginn, wo das Leidenschaftsmotiv und das Lenzmotiv über den D7-Bordklang zusammengebunden werden.

Auch das zwischen beide als Erinnerungsfetzen eingeblendete Schustermotiv (T. 11) entpuppt sich mit seinen Kerntönen fis-c-d als eine figurative Umschreibung des gleichen Klanges. Es ist ganz deutlich: die einzelnen Leit motive sind nicht isoliert als Träger ihrer jeweiligen Bedeutung erfunden worden, sondern auch schon auf ihre gegenseitige Beziehung und Integration hin, also nach musikalischen Kriterien.

Ein wichtiges Argument gegen Nietzsche und für Wagners Bemühen um einen zusammenhängenden Ablauf ist auch die Tatsache, daß Wagner keine Wort-Tonbeziehungen im Sinne der Programmmusik herstellt. In der langen Phase von 50 - 81 verzichtet er auf das Ausmalen der Einzelaussagen und gestaltet stattdessen in einem stetigen thematischen Prozeß die Metamorphose des Leidenschaftsmotivs a (= Sachsens resignative Reflexion über Walthers enthusiastisches Künstler- und Menschentum) zum Leidenschaftsmotiv b (= Zitat aus Walthers leidenschaftlichem Lied, Vergegenwärtigung der vergangenen Situation) und das Ausbrechen der Erkenntnis "Lenzesgebot..."

### **Darstellung**

Punkte:

Prozente:

## Übersicht über die Themen und Unterrichtsgegenstände der Halbjahre 12/1 bis 13/11

### 12/1

#### **Folklore in Kunst und Kommerz (LB 3/4)**

Authentische Folklore und Formen ihrer Übernahme in Kunstmusik bzw. Gebrauchsmusik:

- Rußland: Mussorksky, Balakirew, Tschaikowsky, Beethoven, Lehár
- Osteuropa: Bartók, Liszt, Chopin, Dvorák
- Spanien: Flamenco, Bizet: Carmen, de Falla, Ravel: Bolero, Miles Davis
- Akkulturation im Jazz: afrikanische Musik, Spirituals, Entwicklung des Jazz
- Vermarktung von Folklore, unterschiedliche Funktionen und Rezeptionsweisen

Methoden: Stilanalysen nach Merkmalskatalogen, vergleichende Analysen, Komponentenanalyse, Auswertung von Texten

### 12/11

#### **Musik und Sprache (LB 2)**

Vergleich der beiden Kommunikationssysteme (Phonetik, Syntaktik, Semantik:

Sprachkompositionen (konkrete Poesie, Berio, Ligeti); Sprechgesang (Rezitativ); Melodram (Schönberg); Bedeutungskonventionen/Figurenlehre: Haydn, Bach, Filmmusik, Queen: Bohemian Rhapsodie; Programmusik (Vivaldi); Tondichtung (Richard Strauss); 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

### 13/I

#### **Entwicklungszüge der Musik im 20. Jahrhundert und Schwierigkeiten ihrer Rezeption (LB III/V)**

Von der Tonmusik zu Klangmusik:

Wagner (Tristanvorspiel, Debussy ("klanglicher Dreitakt"), Schönberg op. 16/III (Klangfarbenmelodie); Bruitismus (Russolo, Varèse), Klangflächenkompositionen (Ligeti), konkrete/elektronische Musik (Stockhausen: Hymnen) Aufbrechen des "Organischen", „Musik über Musik“: Mahler, Ives, Neoklassizismus (Satie, Strawinsky, Weill, Eisler), Evolution des strukturellen Denkens: Schönberg, Webern, Boulez

Methoden: Stilanalysen, vergleichende Analysen, Parameteranalysen, Auswertung von Texten aus dem Bereich der Informationstheorie und Musikpsychologie.

### 13/II

#### **Kunst und Popularität (LB III/IV)**

Entwicklung der Musik von ca. 1750 - ca. 1830:

gesellschaftliche Implikationen, Musik als Ware

Methoden: vergleichende Analysen, Funktionsanalysen, Auswertung von Texten zur Ästhetik