

Tagungen

Korrektur und Bewertung von Klausuren in der Sekundarstufe II
und
Folkloristische Elemente in der Kunstmusik (Bartók, Mussorgsky)

im Landesinstitut für schulpädagogische Bildung

Duisburg

30.11.1978

9⁰⁰ - 13⁰⁰ Uhr

und

01.12.1978

9⁰⁰ - 13⁰⁰ Uhr

Referent: Hubert Wißkirchen

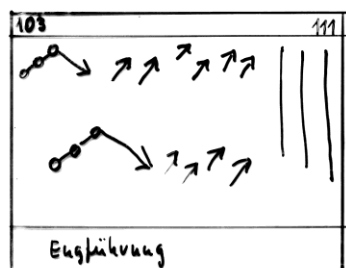
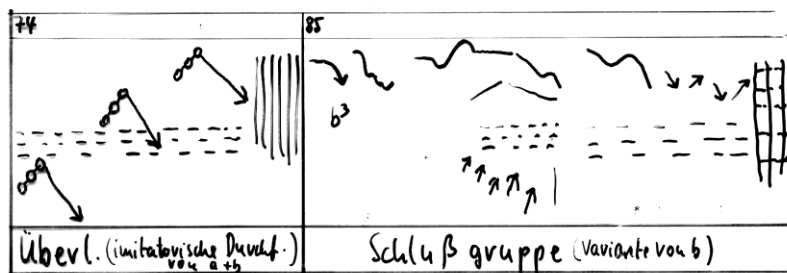
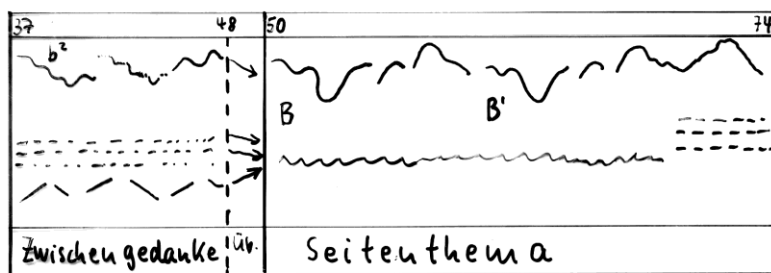
Ablauf:

- Grundsätzliche Bemerkungen zum Problem
- Vorstellen eines Korrektur- und Bewertungsverfahrens an einem Beispiel (LK 11.2, Analyse der Kadenz in Beethovens 3. Klavierkonzert)
- Gemeinsame Korrektur und Bewertung einer anderen Schülerarbeit zum gleichen Thema
- Diskussion

Unterrichtlicher Vorlauf:

Erarbeitung der Orchesterexposition des 1. Satzes von Beethovens 3. Klavierkonzert
Anfertigen einer grafischen Hörskizze

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3, 1. Satz, Orchesterexposition



- a = Dreiklangsmotiv (aufwärts)
- b = diatonisches Motiv (abw.)
- c = Pochmotiv (Quart aufw. u. a.)

Erarbeitung anderer Teile des 1. Satzes

Erarbeitung (Höranalyse) verschiedener Kadenzen, die nicht von Beethoven stammen (grafisch 'mitschreiben' und bewerten).

Die Originalkadenz ist nicht im Unterricht behandelt worden und wird Gegenstand der Klausur.

Hintergrundtext:

"Das schon bei der Klauselbildung des 14. - 16. Jahrhunderts spürbare Bestreben, die Note an vorletzter Stelle auszuführen und durch das Herausögern der Auflösung das Eintreten des Endakkords um so wirkungsvoller zu gestalten, führt im Klassikerkonzert 1750 bis 1830 zur Einschlebung einer passagenreichen Virtuosen-Kadenz, die (von den Stegreifkünsten der Gorgia¹ her) ursprünglich nur »einen Atemzug lang« sein sollte, aber gelegentlich (z. B. bei dem blinden Flötisten Dulong) zu halbstündigen Fantasien auswucherte, die technisch und stilistisch das Mutterwerk sprengten... Oft wird die Kadenz als solche nur durch eine Fermate auf dem D^{4/6} gefordert, der dann manchmal nicht einmal die auflösende D⁷ (weil diese noch in die Improvisation fällt), sondern gleich die T folgt. Normal:



Später wurde die Kadenz auch gern vom Schöpfer des Werkes selber auskomponiert, wobei er dann sogar begleitende Instrumente mit einverweben konnte. Der Ehrgeiz des Kadenz-Erfinders sollte darin bestehen, die Kadenz völlig aus der Spieltechnik des betreffenden Werks und in dessen harmonischen Grenzen zu entwickeln.

Nach Domenico Corri muß die Kadenz zwei Eigenschaften haben: sie muß aus dem Themenmaterial der Arie gebildet sein, und sie muß den Hörern eine sorpresa (Überraschung) bieten."

Aus: H. J. Moser: Musiklexikon, Hamburg 1951, S. 528.

¹Gorgia. volkstümlicher Ausdruck für "Ziergesang". Der Italiener Zacconi hatte in seiner Schrift "Pratica di musica" (1592/1622) von der Notwendigkeit der Auszierung des harmonischen Gerüstsatzes durch den Sänger gesprochen. Vgl. MGG 1, Sp. 792.

2. Klausur im LK 11/2 Musik

29.5.1978

Analysieren Sie die Originalkadenz aus dem 1. Satz von Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 und bewerten Sie die vorliegende Interpretation von Glenn Gould.

Arbeitsgang:

1. Fertigen Sie eine Strukturskizze (Grafik + Buchstabenschema + verbale Erläuterungen) an, die den motivisch-thematischen Aufbau wiedergibt.
2. a) Charakterisieren Sie die Besonderheiten dieser Kadenz (etwa im Vergleich mit den aus dem Unterricht bekannten).
b) Zeigen Sie Prinzipien auf, denen der musikalische Ablauf folgt.
c) Erläutern Sie die Funktion dieser Kadenz im Kontext des ganzen Satzes.
Hinweis: Kurz vor der Kadenz spielte die Motivgruppe "ab_" die Hauptrolle,
nach der Kadenz bleibt nur das Pochmotiv c übrig.
3. Bewerten Sie kurz – mit Begründungen – die Einspielung mit Glenn Gould, vor allem auch hinsichtlich der Änderungen, die er am Notentext vornimmt.

Arbeitsmaterial: Notentext
Tonbandaufnahme
Themen- und Motivtafel (aus dem Unterricht bekannt)

Zeit: 3. – 6. Stunde

Themen- und Motivtafel

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3, c-moll, op. 37

Handwritten musical notation and analysis for Beethoven's Piano Concerto No. 3, c-minor, op. 37. The notation is organized into seven systems, each with a circled letter or symbol and a descriptive label.

- System 1:** Circled **A**, label: **Hauptgedanke** (abc)
- System 2:** Circled **b¹**
- System 3:** Circled **abc**
- System 4:** Circled **b² / b² var**
- System 5:** Circled **B**, label: **Seitengedant.**
- System 6:** Circled **b³**, label: **B³**
- System 7:** Circled **b⁴**, label: **(b² var)**
- System 8:** Circled **L**, label: **Lärte**
c

Lehrererwartung

Bewertungsbogen LK 11.2, 2. Klausur

Name: _____

①

②

a) Beschränkung auf thematisches Grundmaterial (a, b, B), allerdings ohne c –
Ausgewogenheit von thematischer Bindung u. freier „Fantasie“ (Improvisation)

„Sorpresà: Presto

b) Prinzipien: Zitat → Spaltung/Überwucherung (Passagenwerk) → Verdrängung

I ab → $b = \frac{a}{2}$ → $\frac{a}{2}$
II B → $\frac{B}{2}$ → Presto (neues Mat.)

III Umkehrung des Prinzips als Bestätigung: das verdrängte Material
begehrt noch einmal auf, aber ohne Erfolg: ab diminuiert u. in Unterst.
„Resignation“: übrig bleiben der (abwärts gerichteten b)

Gesamttenz also: Auflösung der Material

ähnliche Rückentwicklung (2x) beim freien Passagenwerk:

I Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr
II Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr

c) Funktion: „Brücke“ zur Coda durch:

Anknüpfung an die letzten Orchestertakte

Beginn mit ab-Motiv

„Erschöpfung“ des Materials als unumwundene Vorhersehung der resignierenden
(am Schluss aufhegenden) Coda mit Motiv c

③

Änderungen Goulds: Wegfall der beiden ersten Takte: vertretbar: direkterer Anschluss (ab)

Einschub: abc vor Schlussstrich: unangebracht, da evtl. die bisherige

Entwicklung (ab nur noch diminuiert) zurückfällt u. c überhaupt nicht

hineingeht (G.O.)
Einschub von c bei Schlussstrich: unangebracht, da gegen Beethovens

Konzeption (G.O.)

Interpretation: Angemessen: rubati im Passagenwerk (vgl. fehlende Taktstr.)

wildes Tempo beim Presto: Zerklagen der Idylle

Zerdehnung des Tempos Ende I u. am Schluss: „Erschöpfung“ des Mat.

DARSTELLUNG: _____

Schülerarbeit

The image shows a handwritten musical score for a cadenza. It consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is written in ink on a piece of paper that has been folded. There are numerous annotations in German, such as "Sequenzierung", "Spielfigur", "Thema", "Motiv", "B", "a b", "c", "Triller", "Hör", "Sequenz", "Spielfigur, Sequenz", "Thema", "Motiv", "B", "a b", "c", "Triller", "Hör", "Sequenz", "Spielfigur, Sequenz", "Thema", "Motiv", "B", "a b", "c", "Triller", "Hör", "Sequenz". The signature "Hubert Wißkirchen" is written on the right side, along with the date "29.5.78".

Der folgende (unkorrigierte) Originaltext ist der besseren Lesbarkeit wegen digitalisiert worden.

Diese Kadenz ist eine typische Virtuosenkadenz, in der der Pianist sein Können vorzugsweise in brillanten Läufen zur Schau stellen kann. Regelrechte thematische Arbeit, wie in der Kadenz von Fischer, ist hier kaum vorhanden; das Thema hier wird vorzugsweise sequenziert; die wenigen Male, wo das Thema oder Teile des Themas auftauchen, wird es nicht entwickelt, sondern erscheint als Mittel zur Dramatisierung, z. B. T. 456-460. Eine Ausnahme bildet lediglich der Anfang, wo das Motiv erst eingeführt sequenziert wird und dann nur noch als Einleitung für verschiedene Läufe dient. Es fällt auf, daß in der gesamten Kadenz nicht einmal das Teilmotiv c vorkommt; dafür wird der Seitengedanke B ausführlich erwähnt. Der Aufbau der Kadenz ähnelt dem einer Sinfonie oder einer Sonate. Der erste Teil besteht aus der Vorstellung von a b sowie vielen brillanten Läufen. Es folgt der Teil, in dem der Seitengedanke B gespielt wird. Er bildet ein ruhiges Zwischenspiel, also den "langsamen Satz" und steht ziemlich isoliert, was dadurch beseitigt wird, daß B in der Kadenz nicht mehr vorkommt. Als Überleitung fungiert ein kurzer Abschnitt, in dem kein bekanntes Motiv gespielt wird, sondern nur eine rhythmisch tänzerische Akkordfigur im Baß, die von Spielfiguren begleitet wird. Man könnte diesen Teil als Scherzo bezeichnen. Der letzte "Satz" ist wieder sehr virtuos. Am Anfang kommt a b, dann folgen Läufe, das Tempo verlangsamt sich, und bevor die Kadenz in den üblichen Triller mündet, kommt noch einmal Teilmotiv b vor. – Die Kadenz bildet eine große Zusammenfassung der Elemente, die bis dahin eine Rolle gespielt haben: Seitengedanke B wird noch einmal ausführlich erwähnt, und vor allem a b wird, auch einzeln, häufig als Motiv benutzt. Wie bereits erwähnt, wird aber Teilmotiv c nicht einmal gespielt. Da c im Motiv abc aber eine die Tonart bestätigende Schlußfunktion hat, paßt es nicht recht in die hochvirtuoson Teile der Kadenz, in denen a b eingearbeitet ist. Durch das Fehlen von c gewinnt die Kadenz ungeheuer an Dramatik, denn wenn a b sequenziert wird, fehlt bei jeder neuen Stufe die Bestätigung durch c. Da diese Bestätigung bis zum Schluß nicht eintritt, wird der Hörer regelrecht in Spannung versetzt, so daß er den sofortigen Einsatz von c nach der Kadenz als Erlösung empfindet. Also hat diese Kadenz gleichzeitig eine abschließende (letztmaliges Auftreten von a b), B) und eine vorbereitende (auf die Bestätigung durch c) Funktion.

3) Ich finde, daß Gould durch seine Änderungen und auch durch die gelegentliche Nichteinhaltung der Dynamik den ursprünglichen improvisatorischen Charakter einer Kadenz sehr gut zum Ausdruck gebracht hat. Auch hat er nicht nur auf bloße Technik geachtet, sondern auch auf den Ausdruck, was bei einer Kadenz ja nicht immer getan wird. Ein gutes Beispiel dafür sind die Rubato-Läufe auf S. 46. Die Dramatik der Kadenz kommt durch seine Interpretation ebenfalls gut zur Geltung. Gerade deswegen aber bin ich mit den vielen Abänderungen auf S. 48 nicht einverstanden. Zwar ist es positiv, daß die Läufe in T. 468 eine Ausfüllung erhalten, auch eignet sich Thema a b dazu gut, aber die Einbeziehung von c zerstört einen Teil der erwähnten Dramatik, die Gould, wenn er nur a b eingefügt hätte, sogar noch hätte erhöhen können. Das gleiche gilt für die Einfügung von c im letzten Takt, die noch dazu höchst überflüssig ist, da c ja kurz darauf sowieso erscheint; außerdem wird die vorbereitende Wirkung des Trillers dadurch zerstört. Sehr gut finde ich hingegen die Auslassung der ersten beiden Takte, da es sich dabei ohnehin nur um eine Art Wiederholung der Schlußformel im Orchester handelt.

Bewertung

Bewertungsbogen LK 11.2, 2. Klausur

Name:

1.

2.a) Beschränkung auf thematisches Grundmaterial (a, b, B), allerdings ohne c –
Ausgewogenheit von thematischer Bindung u. freier „Fantasie“ (Improvisation)
„Sorpresa“: Presto
b) Prinzipien: Zitat → Spaltung / Überwucherung (Passagenwerk) → Verdrängung
I $ab \rightarrow b = / \alpha$ →
II $B \rightarrow$ → Presto (neues Mat.)
III Umkehrung des Prinzips als Bestätigung: das verdrängte Material
begehrt noch einmal auf, aber ohne Erfolg: ab diminuiert u. in „Interst.“
„Resignation“: übrigbleiben der (abwärts gerichteten b) Dramatisierung
Gesamttenor? also: Auflösung des Materials Zusammenfassung
ähnliche Rückentwicklung (2x) beim freien Passagenwerk:
I Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr
II III Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr
vorzuweisen Regeln zwei
Material nicht entwickelt
Suchen ähnlicher Aufbau, B isoliert, Presto = Scherz
c) Funktion: „Brücke“ zur Coda durch:
Anknüpfung an die letzten Orchestertakte
Beginn mit ab -Motiv Spannung → Lösung durch Füllen der c (Schlußpunkt)
Erschöpfung des Materials als notwendige Vorbereitung der resignierenden
(am Schluss aufziehenden) Coda mit Motiv c
3. Änderungen Goulds: Wegfall der beiden ersten Takte: vertretbar: direkterer Anschluss (ab)
Einschub: abc vor Schlüsstriller: unangebracht, da evtl. die bisherige
Entwicklung (ab nur noch diminuiert) zurückfällt u. c überhaupt nicht
hineingeht (G.O.)
Einschub von c bei Schlüsstriller: unangebracht, da gegen Beethovens
Konzeption (G.O.)
Interpretation: angemessen: rubati im Passagenwerk (vgl. jellende Taktsch.
wildes Tempo beim Presto: Zerklagen der Idylle
Zerdehnung des Tempos Ende I u. am Schluss: „Erschöpfung“ des Mat.
dyn. Freiheit = Improvisationscharakter
Technik + Ausdruck

Lehrerkommentar:

Die Strukturskizze ist äußerst differenziert gelungen (Der Bewertungsbogen weist sogar ein "Übersoll" aus!). Bei der Reflexion über die Konzeption des Stückes und seine Interpretation durch Gould zeigt der Verfasser viel Verständnis und Originalität. Das einzige Monitum, die unscharfe Verwendung des Begriffs "thematische Arbeit", kann den hervorragenden Eindruck der auch hinsichtlich der Darstellung gelungenen Arbeit nicht trüben.

Sehr gut (1+)

Sehr gut (1+)

2. Schülerarbeit

(in Schreibmaschinenschrift als Vorlage zur gemeinsamen Korrektur)

2a) Diese vorliegende Kadenz stellt meiner Meinung nach eine gute Mischung aus Virtuosität und Themenbezogenheit dar. Die Überraschung (Sopresa) kommt auch nicht zu kurz.

Nach anfänglicher Wiederholung des a/b Motives wird dem Pianisten Zeit gelassen zwischen sich wiederholenden a Motiven virtuose Läufe zu spielen. Dieser Teil wird nun weiter ausgedehnt zu steigender Virtuosität. Nun kommt ein gegensätzlicher Teil zu den schnellen Läufen mit dem Thema B.

Nachdem dieser Teil abgeschlossen ist kommt die Überraschung. Sie besteht aus Triolen (Spielfiguren) in der rechten Hand und geschlagenen Akkorden in der linken Hand. Die Akkorde bilden einen starken Kontrast zu den früheren Läufen.

Nach diesem Teil werden die Triolen weitergespielt mit 2 abwärts gerichteten Viertelnotenmotiven. Nun folgt ein längerer Schlußlauf mit einem diminuendo und einem langen Triller um wieder im alten Tempo mit dem b-Motiv weiterzufahren, das abwechselnd in der rechten und linken Hand gespielt wird. Es folgen kleine Abspaltungen und der endgültige Schlußtriller. Wenn man die Kadenz ganz alleine betrachtet, fällt auf, daß nirgendswo das c-Motiv vorkommt. Ich empfinde diese Kadenz als ein ganzes und auch die Sopresa paßt gut hinein, weil sie in dem vorhergehenden E-Teil am Schluß schon angedeutet wurde. In dieser Kadenz sind sehr viele

Dynamikänderungen, die bei Gould's Spiel auch sehr gut hörbar sind. Es gegensatz zu dieser ausgewogenen Kadenz gibt es auch rein virtuose (wie im Unterricht) oder das andere Extrem.

2b) Bei dieser Kadenz handelt es sich um einen Synphonietyp. Der erste Teil bis zum B-Motiv ist sehr schnell mit vielen Läufen und virtuoson Stellen. Dann folgt der langsame B-Teil mit ruhigen Stellen. Abschließend kommt nun wieder ein schneller Teil mit schnellen Läufen und hektischen Stellen.

c) Diese Kadenz im Kontext soll eine Überleitung zum c-Motiv der Coda schaffen. Nachdem vor der Kadenz das ab Motiv dauernd wiederholt wurde wird zunächst das a Motiv aufgegriffen und umspielt und es nähert sich immer mehr dem b-Motiv an. Nach diesem Herauszögern des c-Motiv wirkt die abschließende Coda fast als Erlösung, weil man immer das c-Motiv suchte.

3) Meiner Meinung nach spielt Glenn Gould diese Kadenz sehr gefühlsbezogen und ausdruckstark. Er spielt von sehr leise bis laut, aber spielt auch an einigen Stellen wo f vorgesehen ist p. Auf der letzten Seite nimmt er folgende Änderungen vor:

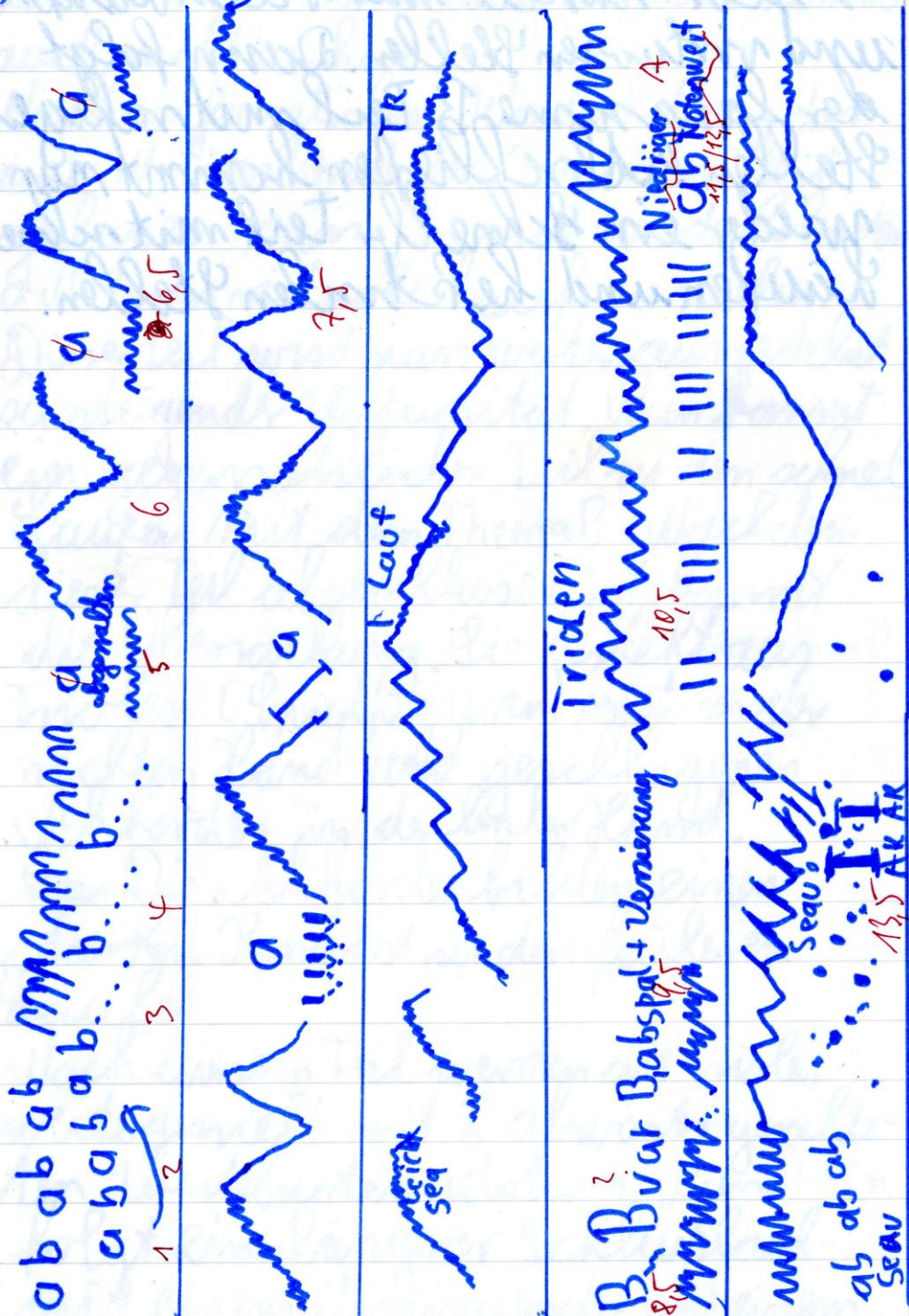
Er läßt in dem Schlußlauf das Diminuendo fort steigert ihn sogar noch und spielt sehr laut das abc Thema und verzögert den aufwärtsgehenden Lauf. Dies bewirkt noch mal eine Steigerung.

2. Schülerarbeit (original)

LK Musik Wipfkirchen 2

29.578

17



$\frac{b}{b} \cdot \frac{b}{b}$

2 b) Bei dieser Kadenz handelt es sich um einen Lymphenietyp. Der erste Teil bis zum B-Motiv ist sehr schnell mit vielen Läufen und virtuosen Stellen. Dann folgt der langsame B Teil mit ruhigen Stellen. Abschließend kommt man wieder in einen schnellen Teil mit schnellen Läufen und hektischen Stellen.

2a) Diese vorliegende Kadenz stellt meiner Meinung nach eine gute Mischung aus Virtuosität und Themenbezogenheit dar. Die Überraschung (Sopra) kommt auch nicht zu kurz.

Nach anfänglicher Wiederholung des a+b Motives wird dem Pianisten Zeit gelassen, zwischen sich wiederholenden a-Motiven virtuose Läufe zu spielen.

Dieser Teil wird nun weiter ausgedehnt zu steigender Virtuosität. Nun kommt ein gegenwärtlicher Teil zu den schnellen Läufen mit dem Thema B. Nachdem

Seite, der sich von den schnellen Läufen stark abhebt,

dieser Teil abgeschlossen ist, kommt die Überraschung. Sie besteht aus Triolen (Inielfiguren) ~~und~~ in der rechten Hand und geschlagenen Akkorden in der linken Hand.

Die Akkorde bilden einen starken Kontrast zu den früheren Läufen.

Nach diesem Teil werden die Triolen weitergezogen mit 2 abwärts gerichteten Viertelnoten-Motiven. Nun folgt ein längerer Schlusslauf mit einem diminuendo und einem

mit Ziffern
2x aufsteigend
V. . . .

7 dt

langen Triller, um wieder im alten Tempo mit dem b-Motiv weitzufahren, das abwechselnd in der rechten und linken Hand gespielt wird. Es folgen kleine Abzweigungen und der endgültige Schlusstriller. Wenn man die Kadenz ganz alleine betrachtet, fällt auf, daß nirgendwo das c-Motiv vorkommt.

R

R

Ich empfinde diese Kadenz als ein ganzes, und auch die Sopra paßt gut hinein, weil sie in dem vorhergehenden B-Teil am Schluß schon angedeutet wurde.

im R

In dieser Kadenz sind sehr viele Dynamikänderungen, die bei Gould's Spiel auch sehr gut hörbar sind. Es gegensatz zu dieser ausgewogenen Kadenz gibt es auch sein virtuose (wie im Unterricht) über*
^{de} ^{behandelt}

< 3 4 1 der 1. schon 2 >
 c) Diese Kadenz im Kontrast soll eine Überleitung zum c-Motiv der Coda schaffen. Nachdem vor der Kadenz das ab-Motiv dauernd wiederholt wurde, wird nun nächst

* das andere Extrem

Blatt 2 →

Blatt 2

Hand!

das a-Motiv aufgegriffen und umspielt und es rückt sich immer mehr dem b-Motiv an. ^{Wieso?}
 Nach diesem Herausryern des c-Motiv wirkt ^{wo?} die abschließende Coda fast als ~~Er~~ Erlösung, weil man immer das c-Motiv suchte.

3) Meiner Meinung nach spielt Glenn Gould diese Taden sehr gefühlbezogen. Er spielt von sehr leise bis laut, ~~er~~ aber spielt auch an einigen Stellen wo vorgesehen ist p. Auf der letzten Seite nimmt er folgende Änderungen vor:
 Er läßt in dem Schlußlauf das Diminuendo fort, steigert ihn sogar noch und spielt sehr laut das gbc Thema und verriegelt den aufwärtsgehenden Lauf ~~so~~ ~~so~~ ~~so~~. Dies bewirkt noch mal eine Steigerung.

2b

* und ausdrückt stark.

Die Struktur Skizze ist recht gut gelungen und enthält fast alle wesentlichen Details, wenn auch nicht immer in lehrer Differenzierung. Im Textteil hört etwas das „den-Stück-entlang-gehen“, wodurch paraphrasierende Wiederholungen der Analyse-ergebnisse der Struktur Skizze unvermeidlich werden. Vor allem wird dadurch das systematische Erfassen des Kompositionsprinzips erschwert. Trotz deutlicher Lücken kommt es aber auch hier zu planmäßigen Demagen. Die Funktionen der Kadenz innerhalb des Kontextes wird richtig erkannt. Recht magers sind allerdings wieder die Demagen über Goulds Interpretation. In der Darstellung würde man sich ein stärkeres Verwenden der Fachterminologie statt der „naiven“ Wendungen. Insgesamt ist sie aber klar und lesbar.

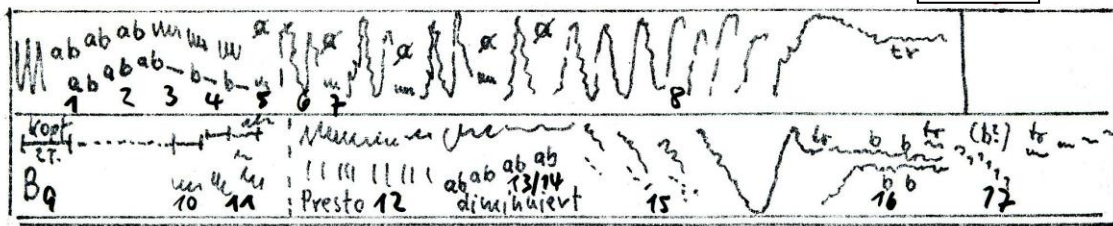
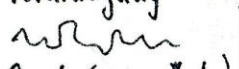
befriedigend (3)

Wißkirchen, StD 12.6.78

Q

Bewertungsbogen LK 11.2, 2. Klausur

Name:

1.		17	15
2. a)	Beschränkung auf thematisches Grundmaterial (a, b, B), allerdings ohne c – Ausgewogenheit von thematischer Bindung u. freier „Fantasie“ (Improvisation) „Sorpresa“: Presto	11	1
b)	Prinzipien: Zitat → Spaltung/Überwucherung (Passagenwerk) → Verdrängung I ab → $b \sim / \alpha \sim$ →  II B →  → Presto (neues Mat.) III Umkehrung des Prinzips als Bestätigung: das verdrängte Material bekehrt noch einmal auf, aber ohne Erfolg: ab diminuiert u. in Unterst. „Resignation“: übrig bleiben der (abwärts gerichteten b) Gesamttenor? also: Auflösung des Materials ähnliche Rückentwicklung (2x) beim freien Passagenwerk: I Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr II Akkordbrechungen → Sekundgänge → tr <u>Sinfonietyp, Kontraste</u>	11	1
c)	Funktion: „Brücke“ zur Coda durch: Anknüpfung an die letzten Orchesterakte Beginn mit ab-Motiv Erschöpfung des Materials abnimmt Vorbereitung der resignierenden (am Schluss aufgegebenen) Coda mit Motiv c <u>Hinweis: der c = pädung</u>	11	1
3.	Änderungen Goulds: Wegfall der beiden ersten Takte: vertretbar: direkter Anschluss (ab) Einschub: abc vor Schlusstriller: unangebracht, da evtl. die bisherige Entwicklung (ab nur noch diminuiert) zurückfällt u. c überhaupt nicht hingehört (G.O.) Einschub von c bei Schlusstriller: unangebracht, da gegen Beethovens Konzeption (G.O.) Interpretation: angemessen: rubati im Passagenwerk (vgl. fehlende Taktstr.) wildes Tempo beim Presto: Zerlegen der Idylle Zerdehnung des Tempos Ende I u. am Schluss: „Erschöpfung“ des Mat. <u>dynamische Freiheit (+agogische)</u>	11	1
DARSTELLUNG:		11	11
		45	26,5

Stichworte zur Tagung:

Die Korrektur kennzeichnet sprachliche, grammatische, logische und Ausdrucksfehler.

Sprachliche und inhaltliche Fehler sollten aber nicht nur ‚angestrichen‘, sondern nach Möglichkeit auch verbessert werden.

Das braucht nicht immer an Ort und Stelle zu geschehen, wenn die Richtigstellung im Bewertungsbogen oder im Schlußkommentar erfolgt.

Der Bewertungsbogen stellt eine Lösungsskizze des Lehrers dar, und enthält die Elemente, die der Lehrer aufgrund des Unterrichts realistischer Weise erwarten kann.

Der Bewertungsbogen soll den Bewertungsvorgang transparenter (für den Schüler einsichtiger), komplexer und dadurch weniger anfällig für vorurteilsbeladene Urteile machen. Das Problem der Objektivierung ist natürlich auch damit nicht zu lösen, wohl aber eine Reduzierung subjektiver Ungewichte.

Die Benotung einer Klausur durch verschiedene Lehrer führt erfahrungsgemäß immer zu (teils beträchtlichen!) Unterschieden. Das war auch auf dieser Tagung so. Sogar der gleiche Lehrer wird mit einem gewissen zeitlichen Abstand eventuell zu einem anderen Urteil kommen.

Ein wichtiger Grund ist, daß man ohne detaillierte Kenntnis des Unterrichtshintergrunds und – bei einer Einzelarbeit – ohne Kenntnis der Ergebnisse anderer Schüler keinen klaren Maßstab hat.

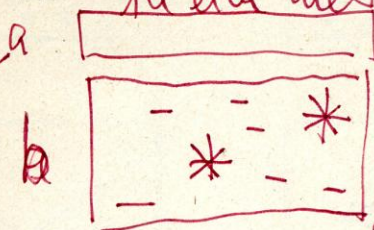
Das Hauptproblem besteht aber darin, daß jede Bewertung eine Einschätzung ist, die meist nur ungefähr zutrifft. Bei einem mehr pauschalen Einschätzverfahren – z. B.: „die Arbeit enthält 3 schwere sachliche Fehler, 5 Ungenauigkeiten, eine Reihe sprachlicher Verstöße, ist aber im ganzen doch akzeptabel gelungen“ – ergibt sich nicht notwendiger Weise eine bestimmte Note. Selbst bei einer Lateinklausur in der Unterstufe, in der es um die Übersetzung von Sätzen und einige grammatische Aufgabenstellungen geht – also fast ausschließlich um „richtig“ oder „falsch“ -, genügt es doch nicht zu sagen, mit einem leichten Fehler gibt es noch eine „1“, ab 2 Fehlern eine „2“ usw. Müßte nicht ein Schüler, der eine besonders treffende und sprachlich gelungene Übersetzung angefertigt hat, einen Bonus erhalten?

Formen der Einstufungsvorgänge

(3)

Die Einstufung der Subjektivität möglich:

1. Durch Auflösung der pauschalen Einstufungen durch in ein mehrfaches Detail einstufen



Pauschal: geht nicht, aber doch als physiognomische weichen möglich: alles nicht verwirren kann nicht
Pauschal = Element + ?
 Grund: sich vordringende positive

Differenzierung von a durch (etwa) negativ / positiv fehlen zählen: Korrektheit aber kein zuverlässige

c

Wissen	%
Analyse / Beurteilung	%
Beurteilung	%
Hauptfakt.	%

Verfahrenshöhe
 "quer" nach Kriterien
 (+b)

Beur: positive
 Daten zählen
 aus mehreren
 Gründen

d

1. Teil	2. Teil	3. Teil
aufg.	aufg.	aufg.
Beurteilung	Beurteilung	Beurteilung
x%	y%	n%

global-additiv
 (+b)

e

Beurteilung		
000	000	000
000	000	000
000	000	000
9 Punkte	8 P	8 P
0%	0%	10%

elementarhaft-additiv

Vorsicht: bei zu kleinerer Differenzierung: Abbau von Subjektivität kommt durch Verteilung der Fehlerquelle (die sich auch gleichzeitig aufheben nach der Wahrscheinlichkeit) durch Einbeziehung der quantitativen Dimension

deshalb (e) von mir bevorzugt, wie werden aber sehr dazu (d) ohne d + a nicht sein kann Detaileinstufung muss von Gesamt einstufiger Kontrolliert werden.

Problem der Gewichtung:

(4)

nicht generalisierbar: (vgl. lat: 1. Teil - 2. Teil 2:1)
als höchste ist zwar interessant, aber gefährlich.

- holend Punkt 1. Teilaufgabe Analyse, Befund (erfassen/beschreiben)
Struktur 2. " Zusammenfassen, Deuten, Schlüsse ziehen.
Formebene 3. Problemlösung: Textdiskussion, Werturteile
Sinn u. Bedeutungsebene persönliche Stellungnahme etc.

aber eben wie sein, vgl. vorliegender Themen

generell kann man sagen, daß mit dem Höherwerden der Ebene die Gewichtung abnehmen muß.

- | | | |
|--------|---------------|--|
| 1. 45% | ≈ ausreichend | Grundstufe "4"
ist größer (halbe Punkte)
als die oberen Noten. |
| 2. 30% | ≈ gut | |
| 3. 20% | ≈ sehr gut | |

davon noch mehr.

Quantitativ Ausprägungsgrad der Eigenschaft bestimmte Elemente

(5)

Zahl der Vorhanden (fehlend) Elemente

Grad der Vollständigkeit der Elemente

Ausprägungsgrad der Eigenschaft in der einzelnen Ebene

0	0	0	0		0
0	0	0	0	0	0
0	0		0	0	

Gelesen: Struktur
8P 6P

Zahl deutlich als
"im ganzen" bewertet.

Den theoretischen Hintergrund der Tagung bildet mein Artikel „Beispiele für die Korrektur und Bewertung von Grundkurs-Klausuren“ in der Zeitschrift für Musikpädagogik (ZfMP), Heft 6, Oktober 1978, S. 27-41 (s. [pdf](#))

Daraus folgende Auszüge:

Zum Bewertungsverfahren

Die Bewertung von so komplexen Schülerleistungen, wie sie bei einer Klausur vorliegen, beruht immer auf qualitativen Urteilen, die sich nicht durch quantifizierendes Messen ersetzen lassen, andererseits aber immer gewisse quantitative Anteile enthalten. (In manchen Fächern spielt die Zahl der Fehler sogar die entscheidende Rolle bei der Notenzuweisung). Selbst ein so pauschales Urteil wie "Der Schüler hat die Aufgabe im ganzen bewältigt" läßt eine zwar ungenaue ("im ganzen" = 65 %?, 70 %?, 75 %?), aber deutliche quantitative Komponente erkennen. Quantitativ bestimmbar sind zwei Komponenten der Schülerleistung:

1. der Grad der Vollständigkeit der Lösungselemente (Zahl der richtigen und falschen, bzw. fehlenden Elemente),
2. der Ausprägungsgrad der Leistungen in den einzelnen Lösungselementen und im Ganzen (z. B. halb richtige, im wesentlichen richtige, sehr differenzierte, undifferenzierte etc. Leistungen).

Die quantitative Bestimmung des Ausprägungsgrades (z. B. "halb richtig") beruht aber in vielen Fällen auf einem qualifizierenden Einschätzen und unterliegt damit unausweichlich einer gewissen Subjektivität. Diese ist umso größer, je pauschaler ein Bewertungsverfahren ist, d. h. je weniger das Gesamturteil von einer gesonderten und differenzierten Beurteilung der verschiedenen Komponenten der Schülerleistung her kontrolliert wird. Die Fehlerquelle liegt vor allem darin, daß sich gerade bei einem mehr pauschalen, die einzelnen Komponenten nicht bewußt und möglichst vollständig gegeneinander abwägenden Vorgehen einzelne hervorstechende Elemente der Klausur, sei es ein besonders gravierender Fehler, sei es eine besonders gelungene Passage, überverhältnismäßig stark in den Vordergrund schieben. Deutlich wird das vor allem beim Darstellungsvermögen: Ein blendend formulierender Schüler wird mit Sicherheit bei einer mehr pauschalen Bewertung zu gut, ein schlechter formulierender (wie z. B. der Verfasser obiger Klausur) zu schlecht beurteilt werden. Es gilt also, solche Pauschalbeurteilungen additiv aufzulösen und zu differenzieren, indem man einzelne Teile der Klausur (Teilaufgaben) und Aspekte der Schülerleistung (Wissen, Darstellungsvermögen u. a.) zunächst einzeln und unabhängig voneinander bewertet und dann als Korrektiv in die generelle Bewertung einbringt. Nur in einem solchen dialektischen Verhältnis der gegenseitigen Vermittlung von Detail- und Gesamteinschätzung ist ein differenzierter Bewertungsvorgang denkbar.

Damit ist aber die entscheidende Frage nach dem Maßstab, an dem gemessen wird, noch offen. Als von außen gesetzte Normen gibt es zwei "Maßstäbe":

1. die Anforderungshöhe der Aufgabenstellung, wie sie in den entsprechenden Erlaßregelungen sowie im Erfahrungsaustausch einigermaßen deutlich erkennbar wird,
2. der Ausprägungsgrad der Erreichung dieser Anforderungshöhe, wie er in den Notendefinitionen umschrieben ist.

Diese absoluten Maßgrößen dürfen aber nicht rigoros angelegt werden, weil dann die individuellen Bedingungen der Lerngruppe nicht berücksichtigt werden können, was zu Ungerechtigkeiten führt. Der Maßstab darf andererseits auch nicht ausschließlich relativ sein, weil dann die Ungleichbehandlung von Schülern verschiedener Lerngruppen unvermeidbar ist. Hier muß also der Lehrer in Berücksichtigung der Norm einen Näherungswert finden, der die Unterrichtsvoraussetzungen seiner Lerngruppe angemessen berücksichtigt. Damit wird deutlich, daß nur der Lehrer, der alle zu beachtenden Faktoren kennt, in einem Akt ausgleichender Balancierung den konkreten Maßstab setzen kann. Dieser konkrete Maßstab für die Bewertung einer Klausur ist demnach nichts anderes als die verantwortungsvoll reflektierte, vernünftige Lehrererwartung.

Alle anderen Verfahren sind diesem "gemischten" Verfahren notwendigerweise unterlegen oder haben andere unerwünschte negative Begleiterscheinungen. So muß zum Beispiel die zentrale Leistungsüberprüfung (Zentralabitur) den Unterricht unverhältnismäßig stark normieren und kann trotzdem keine größere Gerechtigkeit herstellen, weil der Faktor Individuum, sprich: die je anderen Voraussetzungen und Bedingungen auf Lehrer- und Schülerseite, trotz aller (scheinbaren) Objektivität nicht ausgeschaltet, aber weder bei der Aufgabenstellung noch bei der Bewertung gebührend berücksichtigt werden kann. Auch der zeitweilige Versuch, über die Lernzielstufen von außen her eine Vereinheitlichung und Objektivierung herbeizuführen (vgl. "Normenbuch") ist zum Scheitern verurteilt. Lernzielstufen sind Verhaltensklassen - und als solche für die Konstruktion von Aufgaben unentbehrlich - , aber keine Gewichtungsstufen. Sie sagen nämlich von sich aus nichts über den Schwierigkeits- oder Differenzierungsgrad aus. Eine reproduktive Leistung kann schwieriger und differenzierter sein als eine einfache Problemlösung. Erst vor einem konkreten Unterrichtshintergrund lassen sich Gewichtungen vornehmen. Überhaupt ist ohne Kenntnis des Unterrichtshintergrundes oft nicht einmal die Zuweisung einer Leistung zu einer Lernzielstufe möglich. So gehört z. B. die Aufgabe, die Werkgestalt in eine Grafik zu übersetzen (s. o.), auf die Stufe der Reproduktion, wenn sie im Unterricht an diesem Beispiel schon einmal geübt worden ist, auf die Stufe der Reorganisation, wenn sie an sehr ähnlichen Beispielen geübt worden ist, auf die Stufe des Transfers, wenn sie an relativ anders gearteten Beispielen geübt worden ist, und auf die Stufe des problemlösenden Denkens, wenn derartiges im Unterricht gar nicht oder nur sehr unvollkommen vorbereitet ist.

Die beiden bisher entwickelten Gesichtspunkte, die Notwendigkeit zur Differenzierung des Bewertungsverfahrens und die außerordentlich wichtige Rolle des Lehrererwartungshorizontes, haben mich zu der in dem Klausurbeispiel gezeigten Praxis des Bewertungsbogens geführt. Das Verfahren sieht so aus:

Schon vor der ersten Lektüre der Schülerarbeiten erstellt der Lehrer in knappen Stichworten den Bewertungsbogen mit den konkreten Leistungserwartungen zu den einzelnen Teilaufgaben. Er gewichtet die einzelnen Elemente je nach Schwierigkeits- und erwartetem Differenzierungsgrad. (Ein Ausbalancieren der Leistungsanforderungen auf den verschiedenen Lernzielstufen erübrigt sich, da das ja bei der Konstruktion der Aufgabe schon geschehen ist.) Die Gewichtung wird in quantitativen Werten (Punktzahlen) angegeben, weil verbale Skalen (z. B. "vollständig - im wesentlichen - halb - unvollkommen - überhaupt nicht gelöst") zu unübersichtlich wären, vor allem aber auch, weil die exaktere Punktzahl den Lehrer immer wieder zu klaren Entscheidungen herausfordert und dadurch die Transparenz der Bewertung erhöht wird. Selbstverständlich darf die vor der Korrektur festgelegte Gewichtung nicht starr durchgehalten werden, sondern muß bei offensichtlichen Fehleinschätzungen des Lehrers modifiziert werden.

Die Formulierung konkreter Leistungserwartungen bedeutet keine inhaltliche Festlegung und Gängelung des Schülers. Neben exakt als richtig oder falsch qualifizierbaren Fakten enthalten Klausuren ja auch komplexe Teile, die sich einer totalen Objektivierung entziehen. Dazu gehören z. B. viele Formen von Urteilen, die, auch wenn sie plausibel begründet sind, immer noch persönliche Momente enthalten. (Nicht nur in hermeneutischen Wissenschaften werden gelegentlich aus den gleichen Daten unterschiedliche Schlüsse gezogen). Der Schüler muß also andere oder differenziertere Beobachtungen machen, andere Schlüsse ziehen und andere Bewertungen vornehmen dürfen als vom Lehrer erwartet, vorausgesetzt, sie sind widerspruchsfrei, sachlich nicht angreifbar, plausibel und verlassen nicht den vorgegebenen thematischen Rahmen. In der obigen Beispielklausur finden sich dafür Beispiele: In den Spalten 1, 6, 7, 8, 9 bekommt der Schüler wegen des höheren Differenzierungsgrades höhere, in Spalte 17 trotz inhaltlicher Divergenz zusätzliche Punktzahlen. Ebenso werden ihm in Spalte 22 trotz inhaltlich anderer Argumentation beide vorgesehenen Punkte zugesprochen.

Trotz der Übersetzung der Gewichtung in Punktzahlen ist der Wert des Bewertungsbogens weniger im quantitativen Erfassen von Leistungen zu sehen. Auf die Addition der Punktzahlen kann durchaus verzichtet werden, ohne daß der Bewertungsbogen seine wesentlichen Funktionen verliert. Folgende Vorteile wären zu nennen:

1. Der Bewertungsbogen liefert eine genaue Diagnose der Vorzüge und Mängel einer Klausur und bildet daher eine gute Grundlage für die Beratung des Schülers.
2. Er bildet ein klar umrissenes Leistungsprofil ab und ist deshalb eine wertvolle Hilfe für das Abwägen der einzelnen Gesichtspunkte bei der Findung der Endnote.
3. Er macht die Leistungsbewertung transparent. Dadurch vermindert er die subjektiven Anteile und erleichtert darüber hinaus dem Lehrer die Argumentation.
4. Er bringt - bei mehr als drei Arbeiten - eine Arbeitserleichterung für den Lehrer, da der Vergleich der verschiedenen Schülerleistungen schneller und sicherer vorgenommen werden kann.
5. Er garantiert damit eine relativ hohe Gerechtigkeit bei der Beurteilung innerhalb der Lerngruppe.
6. Er bildet, wenn er dem Schüler ausgehändigt wird -was nicht mehr als fair ist -, eine ideale Grundlage für die Besprechung der Klausur und für ein sachliches Ausdiskutieren von Meinungsverschiedenheiten.
7. Als "Muster"-Lösung im Stenogrammstil ist er für den Schüler eine Hilfe beim Aufarbeiten von Defiziten.
8. Nicht zuletzt hat die bei der Erstellung des Bewertungsbogens aufgewendete Arbeit, die übrigens mit zunehmender Übung immer leichter wird, einen positiven Rückkopplungseffekt auf die Fähigkeit des Lehrers zur Konstruktion von Aufgaben und zur Planung von Unterricht. Durch den selbstaufgelegten Zwang zur konkreten schriftlichen Festlegung wird der Lehrer zu genauerer Reflexion genötigt, sein Problembewußtsein wird geschärft, er sieht manches klarer und kann Defizite seines Unterrichts deutlicher erkennen.

Natürlich kann man den Bewertungsbogen auch als quantifizierendes Meßinstrument benutzen. Doch sei davor gewarnt, hierin eine entlastende Automatik zu sehen. Ein unreflektiertes Vorgehen könnte gerade wegen der (doch nur scheinbaren) "Objektivität" zu leichtfertiger Notengebung verführen, denn da fast alle Punktzuzuweisungen auf qualitativen Einschätzungen basieren, also Unschärfen enthalten, kann im ungünstigen Fall eine Addition solcher Unschärfen zu einer deutlichen Verschiebung führen. Der Bewertungsbogen muß also erst aufgrund eines Vergleichs der erwarteten mit den tatsächlich erbrachten Schülerleistungen, vor allem aber aufgrund einer eingehenden Überprüfung der quantitativ ermittelten Endnoten mit den von der qualitativen Gesamteinschätzung her für richtig befundenen und mit den Notendefinitionen übereinstimmenden gründlich geeicht worden sein, ehe er als quantitatives Meßinstrument benutzt werden darf. Ist allerdings diese Eichung gelungen, dann kann der Bewertungsbogen gerade in den Grenzfällen eine Entlastung bringen, wo eine Schülerleistung auf der Bandbreitenskala der Notenpunkte einigermaßen genau zwischen zwei Notenpunkten liegt (z. B. zwischen 2- und 3+) und eine Entscheidung nach der einen oder anderen Seite argumentativ nicht mehr begründbar ist.

Bei der Umsetzung der Punkte in Noten sind folgende Gesichtspunkte zu beachten: Kein Schüler wird alle vom Lehrer erwarteten Teilleistungen erbringen. Selbst unter Einbeziehung der außerhalb der Lehrererwartung zusätzlich erworbenen Leistungspunkte wird er in der Regel nie die Maximalpunktzahl erreichen. Als realistisch und praktikabel hat es sich erwiesen, die Maximalpunktzahl für die Bewertung (1+) auf ca. 85 - 90 % der in der Lehrererwartung ausgewiesenen Punktzahl festzusetzen. Ungefähr die Hälfte dieses Wertes (ca. 40 %) bilden die unterste Grenze zur Note 4-. In diesem Bereich zwischen 40 % und 85 % liegen gleichmäßig verteilt die unteren Werte der 12 Notenstufen von 4- bis 1+:

1 +	85%
1	80,9%
1 -	76,8%
2+	72,7%
2	68,7%
2-	64,6%
3+	60,5%
3	56,4%
3-	52,3%
4+	48,2%
4	44,1 %
4-	40%

Die in der Beispielklausur vom Schüler erreichten 21, 5 Punkte (von 31) bedeuten also - für den Taschenrechner ist das kein Problem - 69, 35 %, was der Note "2" entspricht.

Von diesem Verfahren her erklärt sich auch die zunächst gering erscheinende Gewichtung der Spalte "Darstellungsvermögen" auf dem Bewertungsbogen, die mit ungefähr 10 % der Gesamtpunktzahl (31) gewichtet ist. Immerhin entsprechen diese 3 Punkte annähernd einer ganzen Notenstufe, bzw. 2 - 3 Notenpunkten. 'Eine stärkere Gewichtung verbietet sich meines Erachtens, weil ja sprachliche und sonstige Mängel der Darstellung, die so schwerwiegend sind, daß inhaltliche Unklarheiten auftreten, ja auch in den entsprechenden Spalten schon negativ zu Buche schlagen.

Zum Schluß dieser Erläuterungen möchte ich noch einmal vor einem Mißverständnis warnen. Diese Art der Ermittlung der Endnote ist nur scheinbar "mathematisch", denn der angelegte Maßstab ist erst in einer dauernden dialektischen Vermittlung von Detailgewichtung und Gesamtbewertung, von quantitativer und qualitativer Einschätzung entstanden und wird bis zum Schluß dauernd von der nicht quantifizierbaren Urteilskraft des Lehrers kontrolliert, deshalb ja auch neben dem Bewertungsbogen die verbale Urteilsbegründung. Ich persönlich verstehe dieses quantifizierende Verfahren mehr als Korrektiv subjektiver Anteile des Lehrerurteils und als Reflexionsstimulans und möchte nochmals auf die Gefahren einer bloß "äußerlichen" Nachahmung hinweisen. Ich habe es hier dargestellt, weil dies ein ehrlicher Bericht ist und weil sich gerade bei der Quantifizierung Probleme deutlicher zeigen, die auch bei mehr komplex-qualifizierendem Vorgehen bedacht werden müssen.

Da es nicht die Aufgabe dieses Beitrags, der Praxisbeispiele vorstellt, sein kann, das Problem in allen seinen Aspekten abzuhandeln, mag es bei diesen wenigen grundsätzlichen Überlegungen und Erläuterungen, die zum richtigen Verständnis notwendig sind, bleiben. Im übrigen müssen die Beispiele für sich sprechen. Der kundige Leser, der über eigene Erfahrungen in diesem Bereich verfügt, wird die vielen Entscheidungen, die im einzelnen bei der Korrektur und Bewertung getroffen wurden - billigend oder mißbilligend - erkennen, ohne daß sie hier ausgebreitet werden müssen.

FOLKLORISTISCHE ELEMENTE IN DER KUNSTMUSIK (Beispiel Bartók) SYSTEMATISIERUNG - MODELLANALYSE - EIGENE GESTALTUNGSVERSUCHE

1. "Echte" und "unechte" Folkloreadaptation

Bartók 1931 (in einem Vortrag):

"Ein anderer Unterschied zwischen heute und dem 19. Jahrhundert macht sich darin bemerkbar, daß sich damals der Einfluß der Volksmusik größtenteils bloß in Äußerlichkeiten bekundete: er wirkte sich eher in der Übernahme von Motiven, Rhythmen und Verzierungen aus. Die bewußte und ausschließliche Vertiefung in die Bauernmusik blieb dem Beginn des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Unter den Tondichtern der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Mussorgski der einzige, der sich vollkommen und ausschließlich von der Bauernmusik beeinflussen ließ und somit -- wie man zu sagen pflegt -- seinem Zeitalter voraus war. Den übrigen auf ihre Volkstümlichkeit sich berufenden Komponisten des 19. Jahrhunderts genügte, wie es scheint, mit geringer Ausnahme als Anregung die volkstümliche Kunstmusik der östlichen und nordischen Länder. Sicher gab es auch in ihr viele, in der bisherigen höheren westlichen Kunstmusik fehlende Eigenschaften, die sich aber, wie ich bereits erwähnte, mit den Schablonen und der romantischen Sentimentalität des Westens vermischten. Es mangelte ihr jedoch an der unberührten Frische, der Ursprünglichkeit, es fehlte ihr das, was man heute unter "Objektivität" versteht und was ich eher den Mangel an Sentimentalität nennen würde."

(zit. nach "Béla Bartók. Weg und Werk", Kassel 1972, Bärenreiter, S. 167f)

Verifizieren des Textes an folgenden Musikbeispielen:

S m e t a n a : S l e p i c k a (f. Klav.)

"westliche Schablonen": mot.-them.Arbeit, Wagnersche Harmonik, virtuose Klaviertechnik

folkloristische "Äußerlichkeiten": Tanzrhythmus, Taktwechsel, rubato u.a.

Der stilistische Befund paßt genau zu Smetanas künstlerischer Intention: "Keine Isolation, sondern Hebung der heimatlichen Kunst auf das Niveau der europäischen." (Vl. Helfert: Die schöpferische Entwicklung Smetanas, Leipzig 1956, VEB Br&H, S. 20)

C h o p i n : M a z u r k a i n B op. 7, Nr. 1

"westliche Schablonen": Harmonik, "Walzerbegleitung", folkloristische "Äußerlichkeiten": Mazurkarhythmus, Verzierungen, Motive. Der vorletzte Teil allerdings ist "echt" Dudelsackmusik hinsichtlich Tonalität, Borduntechnik, Ornamentik. Dennoch trifft auch hier der Vorwurf der "Sentimentalität" zu, da diese Stelle durch das verwischende Pedal und das pp als impressionistisch-exotischer Klanreiz und sentimentale Erinnerung erscheint.

B a r t ó k : D u d e l s a c k p f e i f e r (aus "Sonatine")

Diese Stück liefert das Kontrastbeispiel zu Chopin, die "echte" Auseinandersetzung mit der Bauernmusik. Zur neuartigen harmonischen Konzeption vgl. Bartóks Darlegungen in "Bartók. Weg u. Werk", S. 170f, zu anderen neuen stilistischen Folgerungen aus der Folklore ebda S. 161f.

2. Typen der Verbindung von Volksmusik und Kunstmusik

Eine ausführliche Darstellung der Typen mit Angabe von Beispielen findet man in dem erwähnten Buch "Bartók. Weg und Werk" S. 93 - 104 (Szabolcsi: Bartók und die Volksmusik) und 169 - 173. Zusammengefaßt ergeben sich 6 Typen (mit fließenden Übergängen):

- a) V o l k s l i e d t r a n s k r i p t i o n
z.B. For Children, Mikrokosmos 95
- b) einfache V o l k s l i e d b e a r b e i t u n g
z.B. Sonatine (s.o.)
- c) komplizierte V o l k s l i e d b e a r b e i t u n g
- Volkslied als Rohmaterial, als Motto,
Übergewicht der "Bearbeitung" -
z.B. Improvisationen f. Klav.
- d) V o l k s l i e d i m i t a t i o n
- freie Verwendung der rhythmischen und melodischen Elemente
der Volksmusik, Volksmusik als "musikalische Muttersprache"-
z.B. "Ländlicher Spaß" (Mikr. 130) und "Musik f. Saiteninstr."
(2. Satz) als Umschreibung eines bekannten ungarischen
Liedtypus
(Notenbeispiele in "Bartók. Weg und Werk" S. 99)
- e) Volkslied als s t i l l i s t i s c h e s M u s t e r b i l d
- "gesiebte", "transformierte" Einwirkung,
bei Bartók z.B. das "Variationsprinzip", das Gesetz der
stetigen Veränderung, des "Nie-zweimal-dasselbe" -
z.B. "Auf russische Art" (Mikr. 90)
- f) Volkslied als prinzipielles g e i s t i g e s M u s t e r -
b i l d
- atmosphärische Affinität -

Schulreform

Nordrhein-Westfalen

Sekundarstufe II

Heft 17 Curriculum

Musik

Anlagenreihe A 3

Empfehlungen zum Beurteilungsbereich

" Sonstige Mitarbeit "

In der neugestalteten gymnasialen Oberstufe (KMK) im Fach

Musik

Runderlaß des Kultusministers vom 15. Dezember 1977

III A 1.36-20/0 Nr. 2503/77

Übersicht über den 1. Kursabschnitt

FOLKLORISTISCHE ELEMENTE IN DER KUNSTMUSIK (Beispiel Rußland)

STUNDE	THEMATISCHE SCHWERPUNKTE	GEGENSTÄNDE	INTERPRETATIONS - UND ARBEITSVERFAHREN	METHODISCHE SCHWERPUNKTE
I	1 - 3	Merkmale russischer Volksmusik	MGG - Artikel Folklorebeispiele	physiognomisch-identifizierende Beschreibung nach Merkmalskatalog
	4 - 7	Folkloristische Merkmale bei Mussorgsky u. ihre Begründung in M's Realismuskonzept	Promenade S. Goldenberg u. Schmuyle Abendgebet (im Vergleich mit Humperdinck)	(deduktives Verfahren)
II	8 - 10	Funktion der Folklore bei Borodin	Steppenskizze	quantifizierende Analyse und Methodenreflexion
	11	SCHRIFTLICHE ÜBUNG	dto.	
	-12	Bez. z. Programm des "Mächt. Häufleins"	dto.	
III	13-16	Russische und westliche Musik im Vergleich	russ. Lied "Lobgesang" dto. in M's "Boris" dto. in Beethovens op. 59 "O du schöner Rosengarten"	vergleichende Strukturanalyse
	KLAUSUR	Tschaikowskys vermittelnde(?) Position	Streichquartett op. 11 (Andante cantabile)	(induktives Verfahren)
	17-18	dto.	dto.	

1. Stunde

So-Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
	Verteilen von Referaten	Referate (ca. 5 Minuten)
		1. (zur 4. St.) Geben Sie einen kurzen Überblick über wichtige Lebensumstände, die geistig-künstlerische Entwicklung und den Freundeskreis von Mussorgsky. (MGG IX 1222-28)
		2. (zur 4. St.) Berichten Sie über Entstehungsgeschichte und Programm der "Bilder einer Ausstellung" und erläutern Sie die Funktion der "Promenade". (Schmolzi)
		3. (zur 5./6. St.) Erläutern Sie Mussorgskys Realismuskonzept in seiner Abgrenzung vom "westlichen" Akademismus: Stellen Sie die wichtigen "Schlagwörter" der beiden Richtungen schriftlich auf Folie oder Matrise in einer Tabelle gegenüber und erläutern Sie diese mündlich. (Porneberg I, 28-31; MGG IX 1230-34)
		4. (zur 7. St.) Berichten Sie über die Auswirkungen des Realismus konzepts auf die Behandlung der Melodie (und Begleitung) in den Vokalwerken Mussorgskys (Mellers II 63-65)
U.gespr.	Durchsehen des MGG-Textes (XI 1131 unten-1134) über russische Volksmusik, Erläuterung von Fachtermini	Schr.HA: (Vorbereitung des Unterrichts) Erstellen Sie nach MGG XI 1131-34 einen Merkmalskatalog des volkstümlichen "städtischen" Liedes des 19.Jhs. hinsichtlich Tonalität (Tonsystem), Melodiebildung und Mehrstimmigkeit.

2. Stunde

So-Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit																											
	L Ö S U N G :																												
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Tonalität</th><th>Melodiebildung</th><th>Mehrstimmigkeit</th></tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Vorliebe für Moll</td><td>Tetrachordaufbau, oft mit halbtönenlosen</td><td>Wechsel: einst. - mehrst.</td></tr> <tr> <td>Dur-Moll-Wechsel</td><td>Trichorden (cdf, dfg), (Pentatonik)</td><td>keine Polyphonie (Imitation, Kanon)</td></tr> <tr> <td>Labilität des Grundtons</td><td>Kreisen um Kernintervall Terz: d f</td><td>PARALLELISMUS: unisono</td></tr> <tr> <td>Pentatonik</td><td>Durch Neben- und Durchgangsnoten entsteht der Quintrahmen:</td><td>Oktavierung</td></tr> <tr> <td>plagale Leitern</td><td>c d e f g oder: Terzenschichtung d f a c</td><td>Austerung</td></tr> <tr> <td></td><td>Quartkadenzierungen: a g d e g d u.ä. grundsätzlich diatonisch</td><td>Quint-u.Dreikl. parallelen Heterophonie</td></tr> <tr> <td></td><td></td><td>Bordun</td></tr> <tr> <td></td><td></td><td>gelegentlich Quart-Sekund-Klänge</td></tr> </tbody> </table>	Tonalität	Melodiebildung	Mehrstimmigkeit	Vorliebe für Moll	Tetrachordaufbau, oft mit halbtönenlosen	Wechsel: einst. - mehrst.	Dur-Moll-Wechsel	Trichorden (cdf, dfg), (Pentatonik)	keine Polyphonie (Imitation, Kanon)	Labilität des Grundtons	Kreisen um Kernintervall Terz: d f	PARALLELISMUS: unisono	Pentatonik	Durch Neben- und Durchgangsnoten entsteht der Quintrahmen:	Oktavierung	plagale Leitern	c d e f g oder: Terzenschichtung d f a c	Austerung		Quartkadenzierungen: a g d e g d u.ä. grundsätzlich diatonisch	Quint-u.Dreikl. parallelen Heterophonie			Bordun			gelegentlich Quart-Sekund-Klänge	
Tonalität	Melodiebildung	Mehrstimmigkeit																											
Vorliebe für Moll	Tetrachordaufbau, oft mit halbtönenlosen	Wechsel: einst. - mehrst.																											
Dur-Moll-Wechsel	Trichorden (cdf, dfg), (Pentatonik)	keine Polyphonie (Imitation, Kanon)																											
Labilität des Grundtons	Kreisen um Kernintervall Terz: d f	PARALLELISMUS: unisono																											
Pentatonik	Durch Neben- und Durchgangsnoten entsteht der Quintrahmen:	Oktavierung																											
plagale Leitern	c d e f g oder: Terzenschichtung d f a c	Austerung																											
	Quartkadenzierungen: a g d e g d u.ä. grundsätzlich diatonisch	Quint-u.Dreikl. parallelen Heterophonie																											
		Bordun																											
		gelegentlich Quart-Sekund-Klänge																											
U.gespr.	Besprechung der Hausaufgabe Anwendung und Vervollständigung des Katalogs bei der Analyse von Beispielen (Gruppenarbeit): 1. Lobgesang (Möller Nr.1) 2. Je-chal (MGG Bsp.Nr.1) 3. Ne byla (MGG Bsp.Nr.5) 4. He, uchla (Möller, Nr.36), in dem für Mussorgsky Vorbild gewordenen "altrussischen" Satz Balakirews Klangliche Realisation der Beispiele (vor allem des 4. Bsp)	Schr.HA: (Übung) Weisen Sie an M-s Promenade (nel modo russo, senza allegrezza) möglichst viele Merkmale des Katalogs nach. Ergebnisprotokoll: Schreiben Sie die Ergebnisse der Katalogarbeit zusammen. Schreiben Sie auf Matrise. (Grundlagen papier zur Wiederholung vor der Klausur)																											

4. Stunde

So - Mi

Unterrichtsarbeit

Hausarbeit

L Ö S U N G : wie oben + folgende Ergänzungen:

Tonalität	Melodiebildung	Mehrstimmigkeit
modal	Taktwechsel ungewöhnliche Taktarten (5/4 u.a.) ungewöhnliche Periodenlängen (6t.) Wiederholungen Sequenzierungen ungebundenes "Strömen"	akkordischer Satz Note gegen Note Ausharmonisierung fast jeder Melodienote

Protokoll

Schr. HA

Referat

Referat

Besprechung des Protokolls

Besprechung der Hausaufgabe

Referat über Mussorgskys Leben

Referat über Mussorgskys "Bilder einer Ausstellung"

Ergebnisprotokoll (der beiden Referate)

Schr. HA: (Vorbereitung des Unterrichts)

Erweitern Sie den Katalog nach MGG XI 1130(unten)

- 1131 (Mitte) und den dort abgedruckten Beispielen 2 und 3 um die Merkmale der älteren, bäuerischen Liedtypen, der großrussischen protjaschnaja pessnja und der ukrainischen duma.

protjaschnaja pessnja (gedehnter Gesang)

Tonalität	Melodiebildung	Mehrstimmigkeit
	expansiv langzuegig melismatisch lange Haltetöne am Zeilenschluß	

duma

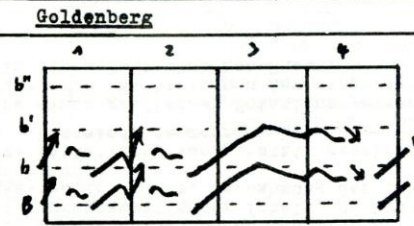
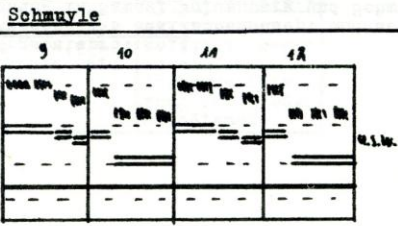
	Vorliebe für Verzierungen übermäßige Sekunden orientalische Leittonspaltung rhythmisch frei Wechsel: schnelle Bewegung - Haltetöne	einstimmig
--	--	------------

17

5./6. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit				
Protokoll Schr. HA U.gespr.	Besprechung des Protokolls Besprechung der Hausaufgabe Anwendung des erweiterten Katalogs auf Mussorgskys "Samuel Goldenberg und Schmuyle" (Die unterschiedliche stilistische Charakterisierung zeigt sich darin, daß auf Goldenberg der melodisch "reichere" ältere, auf Schmuyle der volkstümlichere neue Liedtypus paßt.)					
	Referat Referat über Mussorgskys Realismuskonzept					
	<table><tr><th>Mussorgsky</th><th>Akademismus</th></tr><tr><td>"Wahrheit" Realismus unverfälschte Darstellung des Lebens und des Volkes Rückgriff auf Folklore Inhalt, unmittelbarer Ausdruck</td><td>"Schönheit" (Schein) Idealisierung Künstlerische Stilisierung "Kunst", sinfonische Durchführung Formalismus, Technik, vorgegebene Regeln, Tradition</td></tr></table>	Mussorgsky	Akademismus	"Wahrheit" Realismus unverfälschte Darstellung des Lebens und des Volkes Rückgriff auf Folklore Inhalt, unmittelbarer Ausdruck	"Schönheit" (Schein) Idealisierung Künstlerische Stilisierung "Kunst", sinfonische Durchführung Formalismus, Technik, vorgegebene Regeln, Tradition	
Mussorgsky	Akademismus					
"Wahrheit" Realismus unverfälschte Darstellung des Lebens und des Volkes Rückgriff auf Folklore Inhalt, unmittelbarer Ausdruck	"Schönheit" (Schein) Idealisierung Künstlerische Stilisierung "Kunst", sinfonische Durchführung Formalismus, Technik, vorgegebene Regeln, Tradition					
U.gespr.	Verifizieren dieser ästhetischen Position an dem Stück (s.o.): programmatischer Inhalt, naturalistischer gestischer Duktus, Nachahmung der Intonation menschlicher Rede (Goldenberg: pathetisch, wohlgesetzt, geschraubt Schmuyle: bettelnd, jammernd u.ä.) Vereinbarung eines grafischen Notationssystems für das Stück, z.B. Nachzeichnen der einzelnen Stimmzüge in einem Takt-Tonhöhen-Raster	<u>Ergebnisprotokoll:</u> Mussorgskys Realismuskonzept und seine Verwirklichung in "Samuel Goldenberg und Schmuyle". <u>Schr. HA:</u> (Veranschaulichung und Festigung) Zeichnen Sie in dem vorgegebenen Raster die einzelnen Stimmzüge der beiden ersten Teile des Stückes (T. 1 - 16) nach und tragen Sie in Stichworten ihre folkloristischen Merkmale zusammen.				

5./6. Stunde Forts.

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
	<u>Goldenberg</u>  expansiv, langzünftig, Wechsel von Bewegung und Haltetönen, Verzierungen, übermäßige Sekunden Leittonspaltung rhythmisch frei deklamiert (Prosamelodik), unisono	<u>Schmuyke</u>  Terz als Kernintervall mit an- schließender Quint-, bzw. Quartkadenzierung, periodische Gliederung mit Wieder- holungen und Sequenzierungen: $a \ a \ a' = 2+2+2+2$ Bordunbaß, Parallelismus (Oktavierung, Aus- terzung), Heterophonie (1./2. Stimme), allerdings: keine Diatonik, sondern chromatische Verfremdung als Mittel der realistischen Charakterisierung <u>Referat:</u> (zur 11./12. Stunde) Das ästhetische Programm der "Fünf" - Stichworte mit kurzem Kommentar. (Lit. Seroff, S. 68 - 73) Dauer: höchstens 15 Minuten

19

7. Stunde

20

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit								
Protokoll Schr. HA Referat	Besprechung des Protokolls Besprechung der Hausaufgabe Referat (4): Die Auswirkungen des Realismuskonzepts auf die Melodie.... Identifikation mit dem Dargestellten, unpersönliche Hinnahme der Wirklichkeit, Melodie vom Tonfall der Sprache abgeleitet, "wohlbedachte, gerechtfertigte Melodik" ("Personen...sprechen lassen wie im täglichen Leben") statt "klassischer Melodie", Sprechmelodie, parlando, empirischer Einsatz von "grammatisch falschen" Formulierungen (Dissonanzen u.a.) in der Begleitung um der "Wahrheit" willen <u>Lehrervortrag:</u> Demonstration des Mussorgskyschen Konzepts durch eine vergleichende Gegenüberstellung seines Liedes "Abendgebet" (aus "Kinderstube") mit Humperdincks "Abends, will ich schlafen gehn". <table> <tr> <th>Humperdinck</th><th>Mussorgsky</th></tr> <tr> <td>idealisierende Verklärung des kindlich "Reinen", "künstlerische" Einfassung der volksliednahen Intonation der Singstimme in nachwagnersche Harmonik, teilweise imitatorische Stimmführung usw.</td><td>unsentimental, psychologisch richtig, Musik im Dienste der "Sprache", der Situationscharakterisierung, die Musik ist das betende Kind usw.</td></tr> </table> Die beiden unterschiedlichen Positionen lassen sich in abstraktester Form unter folgende ästhetische Grundsätze subsumieren, die zu Mussorgskys Zeit kontrovers diskutiert wurden: <table> <tr> <th>Regel:</th><th>Tschernitschewsky (1853):</th></tr> <tr> <td>"Das Schöne ist die vom Leben prinzipiell abgesonderte Kunst"</td><td>"Das Schöne ist das Leben".</td></tr> </table> <u>Ergebnisprotokoll:</u> (Ref. u. Lehrervortrag)	Humperdinck	Mussorgsky	idealisierende Verklärung des kindlich "Reinen", "künstlerische" Einfassung der volksliednahen Intonation der Singstimme in nachwagnersche Harmonik, teilweise imitatorische Stimmführung usw.	unsentimental, psychologisch richtig, Musik im Dienste der "Sprache", der Situationscharakterisierung, die Musik ist das betende Kind usw.	Regel:	Tschernitschewsky (1853):	"Das Schöne ist die vom Leben prinzipiell abgesonderte Kunst"	"Das Schöne ist das Leben".	
Humperdinck	Mussorgsky									
idealisierende Verklärung des kindlich "Reinen", "künstlerische" Einfassung der volksliednahen Intonation der Singstimme in nachwagnersche Harmonik, teilweise imitatorische Stimmführung usw.	unsentimental, psychologisch richtig, Musik im Dienste der "Sprache", der Situationscharakterisierung, die Musik ist das betende Kind usw.									
Regel:	Tschernitschewsky (1853):									
"Das Schöne ist die vom Leben prinzipiell abgesonderte Kunst"	"Das Schöne ist das Leben".									

20

8./9. Stunde		
So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
U.gespr.	Kennntnisnahme des Anlasses und des Programms von Borodins "Steppenskizze aus Mittelasien" (Eulenburg-Studienpartitur 933, Titelblatt u. Rückseite)	
(Prot.)	Gruppenarbeit (jede Gruppe untersucht ein Thema): Quantifizierende Untersuchung der beiden Themen (vgl. Anlage Borodin 3) im Hinblick auf ihre programmatische Verwendung. Aufgabe: a) Stellen Sie fest, welche Dauerskala im 1. (2.) Thema verwendet wurde. b) Zählen Sie aus, wie oft jede Skalstufe auftritt und halten Sie die Ergebnisse Ihrer Erhebung fest. c) Bereiten Sie die Ergebnisse in einem Balkendiagramm auf.	Verlaufsprotokoll, dem die Verfahrensweisen genau zu entnehmen sind. (Sicherung des Methodenerwerbs, Grundlage für die Problematisierung des Verfahrens in der 10. Stunde)
U.gespr.	Plenum: Deutende Auswertung der Zahlenergebnisse bei Gegenüberstellung der beiden Diagramme am Tageslichtschreiber, links die 'europäisch-russische' Melodie, rechts die 'morgenländische Weise'.	
	siehe Anlage Borodin 1, Anhang S. 44	
	Vorspiel der Themen mit Blick auf ihre ebenfalls programmatische Instrumentation. Einzelerarbeit mit Arbeitsbogen:	
	siehe Anlage Borodin 2, Anhang S. 45	
	Tragen Sie auf der Taktleiste mit den Themeneintritten ein, wie die Themen hauptsächlich instrumentiert sind. (Dauer einer Höraufgabe ca. 7 Min.) Zusammentragen der Hörergebnisse (Tafel/Transparent) und Frage nach dem Bezug auf das Programm.	
(Schr.HA.)	Zweites Vorspielen mit dem Hörauftrag: Überprüfen und ergänzen Sie gegebenenfalls die Eintragungen.	Schriftliche HA: Erstellen Sie Balkendiagramme für die Tonhöhen aus beiden Themen mit kurzem Kommentar. Skala kann vom Lehrer vorgegeben werden. (Übung)
	siehe Anlage Borodin 1, Anhang S. 44	

21

10. Stunde		
So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
U.gespr.	Besprechung der Hausaufgabe mit kritischer Reflexion des quantifizierenden Verfahrens, währenddessen gegebenenfalls Lehrerinformation zu Wilhelm Fucks: Nach allen Regeln der Kunst, Stuttgart 1968.	
	Lösung (z.B.): Funktion der Bestätigung von Höreindrücken; Verstärkung des Augen- und Ohrenmerks auf einzelne Dimensionen ("Parameter") der Musik und deren Zusammenwirken; Objektivierung sinnlich erfahrbarer Daten; Möglichkeit der Verallgemeinerung und damit der Vergleichbarkeit sinnlich sehr unterschiedlicher Konkreta. Nachteile durch Vernachlässigung jener Momente, die sich aus der Reihenfolge, der Syntax der Ereignisse ergeben, Überwiegend heuristische Funktion. Als Einstieg geeignet, aber Kommentar unerlässlich. Manipulierbarkeit der Ergebnisse im Aufbereitungsakt; Zusammenhänge zwischen jeweiliger Erkenntnis und angewandter Methode besonders evident usf.	
	Verlesen des Protokolls aus der 8./9. Stunde Gruppenarbeit: Vollziehen Sie entsprechend dem Protokoll die drei Arbeitsschritte der quantifizierenden Analyse - Erheben, Aufbereiten, Auswerten - am 1. (2.) Thema nach, indem Sie auszählen, wie oft die folgenden metrischen Positionen innerhalb des 2/4-Taktes mit Melodietönen besetzt sind. Die Skala wird vorgegeben.	
	Anlage Borodin 1, Anhang S.44	
	Gemeinsame Zusammenfassung der Ergebnisse	

22

11./12. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
Schriftl. Übung	Führen Sie eine quantifizierende Untersuchung der Intervalle aus beiden Borodin-Themen durch und berechnen Sie das Ergebnis in Balkendiagrammen auf. Kommentieren Sie das entstehende Bild unter Bezugnahme auf bisherige im Unterricht gewonnene Untersuchungsergebnisse. (Arbeitsmittel: Notenbilder beider Themen, bisher erarbeitete Diagramme)	
	siehe Anlage Borodin 3, Anhang S.46 Kommentar z.B. I: melodisch reicher (Intervallskala reicht von kl. Sekunde bis Quinte); Ausdruck der 'Herbheit' durch Vorherrschaft der gr. Sekunde; weiträumiger (Ambitus gr. None, 7 Tonhöhen) rhythmisch einfacher (4 Dauern zwischen Sechzehntel und Halber).	II: eher monoton (Intervalle bewegen sich zwischen kl. Sekunde und kl. Terz); extreme Engschrittigkeit, weil fast nur Sekunden auftreten, mit hohem Anteil von kl. Sekunden; enger (Ambitus gr. Sexte, 6 Tonhöhen); rhythmisch vielfältiger (7 Dauern zwischen kurzem Vorschlag und Halber).
Referat	Referat: Das ästhetische Programm "des mächtigen Häufleins" in Stichworten (Transparent oder Vielfältigung mit Kommentar). (nach Seroff, S.68ff)	
	Die wichtigsten programmatischen Forderungen der Fünf: 1. Nationalmusik; 2. "Kollektive" Musik: Orchesterkompositionen, Gemeinschaftsarbeiten; 3. Realistische Musik etwa durch die Wahl folkloristischer Vorlagen und einer streng wirklichkeitsnahen Musik (Glocken, Hirtenschalmel u.ä.); 4. Betonung der dramatischen Musik gegenüber einer absoluten, hierher darf wohl auch die Vorliebe für schildernde, programmatische Musik gerechnet werden; 5. Sprechbezogene Musik: u.a. Sprechfluß als Quelle melodischer Erfindung; 6. Situationsorientierte Musik, z.B. Verwandlung der Themen entsprechend programmatischen Vorstellungen; 7. Primat der inhaltlichen Aussage, der Idee gegenüber einer autonomen Musik; 8. Auflösung der "akademischen" Formen.	
U.gespr.	Arbeitsteilige Gruppenarbeit: Nachweis einzelner ästhetischer Forderungen an Borodins Komposition. HÜraufgabe: Ergänzen Sie die Taktleiste durch Zeichen für programmatische Elemente	
	z.B. hoher Geigenton = Einsamkeit, "einförmige Steppe"; Pizzicati der Celli = Karawane; Auflösung der Themen = "Widerhall sich... verliert". Diskussion der Ergebnisse.	

13. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
Protokoll U.gespr.	Besprechung des Protokolls Vergleichende Analyse (Höranalyse): Das Lied "Lobgesang" (s.14. Stunde) als Zitat bei Mussorgsky (Boris Godunow, Krönungsszene, 2. Bild 1. Teil) und Beethoven (Rasumovsky-Quartett op. 59, Nr. 2, Trio)	Referat: (zur 16. Stunde) Stellen Sie die Entwicklung der russ. Musik zwischen Kosmopolitismus und Nationalismus, zwischen Anpassung an und Widerstand gegen die westliche Musik dar. (Lang II 491-504 oder MGG XI 1156-65) Referat: (zur 17./18. Stunde) Stellen Sie Tschaikowskys Verhältnis zur russ. Volksmusik und den Novatoren dar und berichten Sie über die Bewertung von Tschaikowskys Musik bei Everett Helm. (Helm 44, 55-56, 62-64, 124-129)
	Mussorgsky Zitat dramaturgisch legitimiert (Volk, Zarenhymne) Thema stellt sich selbst dar (empirisch eingesetzt wie die Glockenklänge) einf. homoph. Satz, Bordunwirkungen Wiederholungen (auch in anderen Tonarten) Thema wahrt seine Identität Integration kein Problem, da russ. Folklore Mussorgskys "Muttersprache"	Beethoven Zitat als Grußadresse (äußerer Anlaß), als Thema eines autonomen Kunstwerks Einpassung in vorgegebenes Formprinzip: F u g e polyphone Bearbeitung durch den lockeren, relativ einfachen Satz wird die Fuge der russischen Wiederholungspraxis (vgl. Borodins Steppenskizze) angenähert. Verschleierung der Fremdartigkeit durch den gleich am Anfang auftretenden Kp. Anpassung an die Funktion des Scherzo-Trios (Verlust des Hymnen-Charakters) und an die differenzierte Ausdrucksgestaltung der klass. Musik überhaupt (Ausdrucksmodifikationen: grazios-tänzerisch, energisch-resolut, liedhaft-zart) Problem der Dissimulation durch die Verpflanzung in den andersartigen klass. Kontext, deshalb Notwendigkeit der Anpassungsvorgänge (s.o.)
		Mdl. HA: (Wiederholung und Bereitstellung früherer Unterrichtsinhalte) Informieren Sie sich (z.B. in "Musik um uns 11-13" S. 73, 99, 100) über Formprinzipien und typische Satztechniken von Fuge und Sonate.

14./15. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
Mdl.HA	Besprechung der Hausaufgabe: Klärung der Begriffe: Fortspinnung, Engführung, motivisch-thematische Arbeit, Motivabspaltung	
U.gespr.	Gruppenarbeit: Erstellen eines Strukturplans des Beethovenschen Trios auf Folie (jede Gruppe einen Teil des Stückes)	

1) 2)

Thema

Kp 1 (Triolen)

Kp 2 (Fullstimme)

Kp 3 (Staccatoachtel)

1) Fortspinnung eines abgespaltenen Motivs
2) Motivabspaltungen (zunächst Kopf-, dann Schlußmotiv) mit Engführungen
Ansatz motivisch-thematischer Arbeit

Die Analyse bestätigt den Verzicht auf extensiven Gebrauch der typisch klassischen Satztechniken (außer Teil III).

14./15. Stunde Forts.

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
U.gespr.	Weiterführen des Vergleichs hinsichtlich der Harmonik	

Mussorgsky	Beethoven
Ausharmonisierung jedes Melodietones	weniger Harmoniewechsel (z.B. Anfang: Ton 3 - 8 auf der gleichen Harmonie)
keine Chromatisierung der Hymne selbst	gelegentlich leichte Chromatisierung

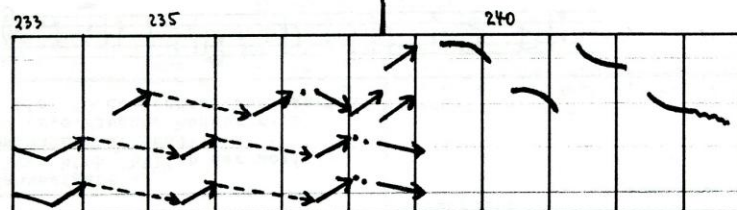
Schr.HA: (Übung)

Veranschaulichen Sie an den Takten 233 - 243 (Beethoven op. 59, Nr. 1, 4. Satz) den Begriff "motivisch-thematische Arbeit", indem Sie die auftretenden Motive des Thème russe mit Hilfe der angegebenen grafischen Symbole in einen Stimmen-Takt-Raster übertragen.

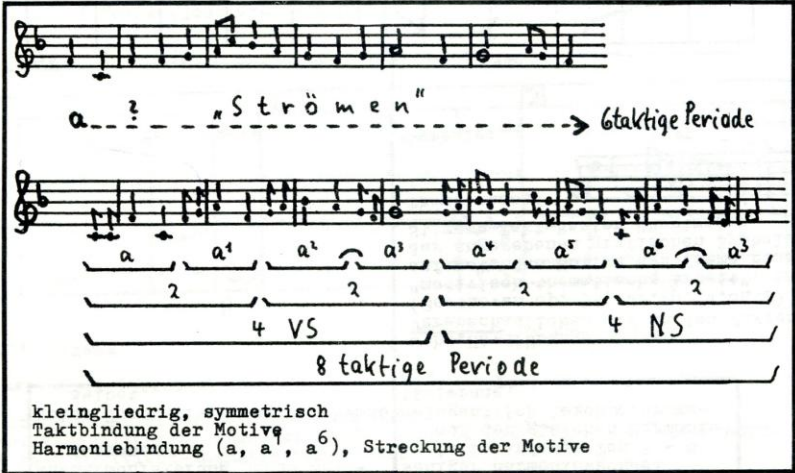
Thème russe:



Symbole:



16. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
Schr.HA U.gespr.	Besprechung der Hausaufgabe Vergleichende Analyse hinsichtlich der motivischen Struktur (Buchstabenschema): 1. russisches Lied (s.o.Fassung Mussorgskys) 2. lothringisches Lied "O du schöner Rosengarten" 	
Referat	Referat: Kosmopolitismus und Nationalismus	Mdl.Ha: (Wiederholung) Zur Vorbereitung der Klausur außer den Inhalten der letzten Stunden aus früheren Kursabschnitten wiederholen: Merkmalskatalog

2f

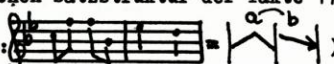
Klausur

Nehmen Sie aufgrund einer Analyse des Andante cantabile (T. 1-33) aus Tschai-kowskys Streichquartett op. 11 Stellung zu folgender Äußerung Mussorgskys über Tschaikowsky:

"Es kommt ja nicht auf die Musik, auf Worte, Palette oder Meißel an - der Teufel hole euch Lügner und Heuchler e tutti quanti! Gebt uns lebendige Gedanken, laßt uns in fruchtbarem Gespräch mit den Menschen bleiben, gleich über was, aber narret uns nicht mit hübschen Melodien, die wie eine Schachtel Konfekt von einer Dame der Gesellschaft herumgereicht werden."

Arbeitsgang:

1. Gliedern Sie den Ausschnitt nach strukturhomogenen Teilen und beschreiben Sie kurz Unterschiede und Zusammenhänge zwischen den Teilen.
2. Untersuchen Sie den Ausschnitt auf russische und westliche Merkmale hinsichtlich Tonalität, Melodiebildung, Satztechnik und Ausdruck. Stellen Sie die Ergebnisse - für die einzelnen Teile getrennt - in Form eines Merkmalskatalogs dar. Benutzen Sie zusätzlich zur verbalen Beschreibung noch folgende Darstellungsformen:
 - a) ein Buchstabenschema zur Verdeutlichung der motivischen Struktur der Melodie (Oberstimme),
 - b) einen grafischen Strukturplan zur Verdeutlichung der motivisch-thematischen Satzstruktur der Takte 17-29.

(Symbole: )

3. Fassen Sie die Einzelergebnisse zu einer Gesamtcharakteristik zusammen und schließen Sie von da aus auf Tschai-kowskys ästhetische Position.
4. Konkretisieren und erläutern Sie Mussorgskys Äußerung von seinem ästhetischen Konzept her und prüfen Sie die Berechtigung der gegen Tschaikowsky erhobenen Vorwürfe an Ihren Analyseergebnissen.

Arbeitsmittel: Notentext, Tonbandaufnahme

Zeit: 3 Stunden

28

Andante cantabile

p con sordino

p con sordino

p con sordino

p con sordino

p cres.

p cres.

p cres.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

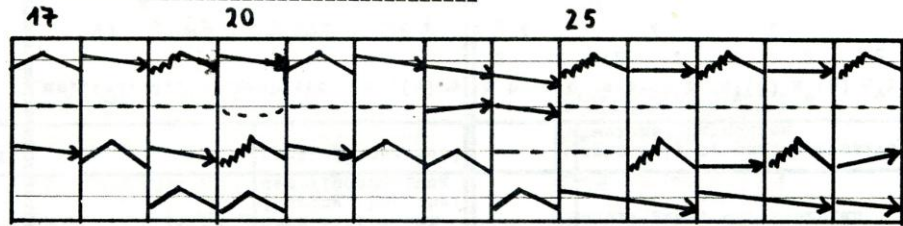
E. K. 1284

1. Gliederung

I 11 - 16	A A' (Begl. var.)	relativ kompakter Satz	<u>russisch</u>
II 17- 32	B	durchbrochener Satz	<u>westlich</u>

2. Merkmalskatalog

[illegible]

L Ö S U N G : K l a u s u r F o r t s .2. b) Strukturplan
(17 - 29)

Viele Möglichkeiten motivischer Arbeit finden Verwendung:
imitatorische (Eng-)Führungen, Umkehrung, Verzierung, Dehnung (Augmentation),
Streckung, Abspaltung, Fortspinnung, Sequenzierung.

3. Zusammenfassung

Tschaikowsky scheint eine Synthese zwischen "russischem" und "klassischem" Stil zu versuchen. Die im 1. Teil ~~auf~~ **auftretende** originale russische Volksmelodie wird nicht so weitgehend in den westlichen Kontext integriert wie bei Beethoven, vielmehr bleiben die beiden Sphären, die russische des 1. und die klassische des 2. Teils, trotz ihrer thematischen Verknüpfung eher additiv nebeneinander bestehen. Die Angleichung des russ. Kompaktsatzes an eine differenzierte Stimmführung und sensible Ausdrucksgestaltung zeigt aber ebenso wie der extensive Gebrauch westlicher Stil- und Ausdrucksmittel im 2. Teil ein Übergewicht des Westlichen, so daß man insgesamt Tschaikowskys ästhetische Position als eine zwischen "Akademikern" und "Novatoren" vermittelnde, allerdings dem Akademismus näherstehende ansehen kann.

4. Bewertung

Mussorgsky sieht bei Tschaikowsky nur die eine Seite, die akademische, und greift ihn deshalb polemisch hart an. Er rügt die blinde Übernahme westlicher Technik ("Palette", "Meißel") und westlicher Versatzstücke ("hübsche Melodien"). Er wirft ihm blutleeren (keine "lebendigen Gedanken") Ästhetizismus vor, der die Musik - "die wie eine Schachtel Konfekt" von einer Dame der Gesellschaft herumgereicht wird - zur esoterisch-kulinarischen Unterhaltung für bestimmte Kreise macht, zu einem verlogenen, realitätsfernen Spiel ("Lügner", "Heuchler"), das keine Beziehung mehr zum Volk hat, nicht mehr "in fruchtbarem Gespräch mit den Menschen" steht. Dieses vernichtende Urteil ist, betrachtet man das vorliegende Andante, zweifellos überzogen, denn das Volksliedzitat und die anderen russ. Momente zeigen, daß Tschaikowsky durchaus noch Kontakt zur "Basis" hat. Nur scheint es für ihn kein "Entweder-Oder" zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus zu geben, wie es für Mussorgskys rigorosen Standpunkt kennzeichnend ist.

P.S.: Mögliche andere Bewertung: (Stichworte) Bezug zum Volk nur scheinbar, Volksliedzitat nur episodischer exotischer Reiz, also "verlogen", Begründung: parfümierte Aufbereitung, Dominanz der westl. Stil-Ausdrucksmittel.

31

17./18. Stunde

So - Mi	Unterrichtsarbeit	Hausarbeit
U.gespr.	Analyse des ganzen Streichquartettsatzes aus Tschaikowskys op. 11 (Andante cantabile)	
Referat	Referat über Tschaikowskys Verhältnis zu den den Novatoren und zur Volksmusik	
Diskussion	Wiederaufnahme und Vertiefung der in der Klausur angesprochenen Fragestellung. Dabei wird das ästhetische Konzept Mussorgskys, das die Schüler bisher nur verstehen gelernt haben, durch die Gegenüberstellung mit Tschaikowskys andersgearteter Position auf kritische Distanz gerückt und problematisiert. Andererseits bietet aber auch die Bewertung Tschaikowskys durch E. Helm, der ihn mit Strawinsky den "russischsten" Komponisten nennt, Ansatzpunkte für kritische Reflexionen. Zur weiteren Erhellung können evtl. in einer weiteren Stunde Strawinskys Darlegungen über die "Wandlungen der russ. Musik" herangezogen werden. ("Musikalische Poetik", Schott 3612, S.57-60)	
	<u>L i t e r a t u r</u> Forneberg, Erich: Boris Godunow von M. Mussorgsky, Berlin 1970, Lienau (Schriftenreihe "Die Oper") Forneberg, Erich: dto. Beispielheft Helm, Everett: Tschaikowsky, Reinbek 1976, rm 243 Mellers, Wilfried: Musik und Gesellschaft, Bd. 2, Frankf. 1965 (Fischer-B.674) MGG IX Artikel "Mussorgsky" MGG XI Artikel "Rußland" Möller, Heinrich: Russische Volkslieder, Schott 551 Mussorgsky: Boris Godunow, hg. v. H. Kawan, Berlin 1970, Henschelverlag (Schostakowitsch-Bearbeitung) Schmolzi, Herbert: Erläuterungen zu "Bilder einer Ausstellung", Schallplattenreihe Schulproduktion Musik (SP 24) Seroff, I. Viktor: Das mächtige Häuflein, Zürich 1963, Atlantis (Worbs, H. Chr.: Mussorgsky, Reinbek 1976, rm 247)	

32



- (Symbole:)
- Fassen Sie die Einzelergebnisse zu einer Gesamtcharakteristik zusammen und schließen Sie von da aus auf Tschairowskys ästhetische Position.
 - Konkretisieren und erläutern Sie Mussorgskys Äußerung von seinem ästhetischen Konzept her und prüfen Sie die Berechtigung der gegen Tschairowsky erhobenen Vorwürfe an Ihren Analyseergebnissen.

Arbeitsmittel: Notentext, Tonbandaufnahme
Zeit: 5 Stunden

4.2.6.1 Klausurbispiel I LK Musik 12/1 1. Klausur

Der Ausschnitt gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil erstreckt sich von Takt 1 bis Takt 16. Das Thema wird hier vorgestellt, indem es zweimal ohne Veränderungen gespielt wird. Die Melodie bleibt in der 1. Violine. Im zweiten Teil, Takt 17–24, wird das Thema in veränderter Form eingeführt. Der dritte Teil, Takt 25–32, umfaßt eine chromatische, verzierte Version des Themas.

Die Tonalität des Themas, also des ersten Teils, ist sehr russisch. Innerhalb dieser 8 Takte wechselt Tschairowsky dreimal die Tonart: Das B-Dur der ersten beiden Takte wird in Takt 3 und 4 von einem neutralen F (weder Dur noch Moll) abgelöst. Die nächsten beiden Takte stehen in d-Moll, das in den beiden letzten Takten wieder in ein F-Dur übergeht. Da jeder dieser je 2 Takte einen anderen Grundton besitzen und das F-Dur des Schlusses bei der Wiederholung des Themas wieder durch B-Dur abgelöst wird, finden wir hier auch keine Grundtonstabilität vor. Auch in der Melodik finden sich mehrere russische Elemente: der neutrale F- und der d-moll-Teil enden durch Quartkadenzierungen. Das c als Abschluß des d-moll-Teils gehört quasi schon zum F-Dur-Teil; in letzterem findet sich auch ein halbtöniger Trichord (f-d-g). B-Dur- und d-moll-Teil sind tetrachordisch aufgebaut (b-es; d-g). Auch ist die Melodie diatonisch; die Taktart 2/4, wird in Takt 3 und 4 durch 3/4 ersetzt.

Handwritten notes:
 Die Beschreibung dieser russischen Melodie mit Begriffen der russischen Musik ist problematisch.
 Gr-t liegt
 Dagegen spricht die russische Phrasierung (Kegelsbogen).
 []

– Typisch westlich ist jedoch die Periodenlänge (8-taktige Periode). Von einem strömenden Melodiefluß, wie er dem städtischen russ. Lied eigen ist, kann hier auch nicht unbedingt geredet werden, da die Melodie in Takt 4 eine deutliche Zäsur bildet. Mehrstimmigkeit ist hier vorwiegend westlich gehandhabt. Zwar gibt es keine Polyphonie, aber es trifft keines der russischen Merkmale auf. Die Harmonik ist typisch westlich, so wird z. B. in der Begleitung das neutrale F in Takt 4 in ein F-Dur umgemünzt. Auch die Füllstimmen beim zweiten Erscheinen des Themas sind typisch westlich. Der an sich russische Ausdruck des Themas bekommt durch die Begleitung beim zweiten Spiel etwas westliches, einem Gebet ähnlich. All die russischen Merkmale, die übrigens sämtlich dem „städtischen Lied“ zugehören, werden im 2. und 3. Teil vollständig über Bord geworfen. Im zweiten Teil wird das Thema (die ersten 4 Takte), [ohne Tonartwechsel] durch Verzerrungen, die sicher nicht [] im Sinne der Duma, eher im Sinne Mozarts gemeint sind, verändert; Quartkadenzierungen und Trichorde fallen weg, ebenfalls die Taktwechsel. Stattdessen werden die 4 Takte in typisch westlicher Manier von 1. Violine und Viola, z. T. auch vom Cello, eingeführt. Im dritten Teil werden die ersten 2 Takte des Themas durch Verzerrungen [bis] zur Unkenntlichkeit verstümmelt; Violine und Bratsche spielen – imitatorisch – eine chromatische (!!) Version dieser 2 Takte. Obwohl dieser Teil aufgrund der Stilmittel (Verzerrungen – Haltetöne) zur Duma gerechnet werden könnte, [so] glaube ich doch, daß dies von Tschairowsky rein unabsichtlich geschehen ist. Der Ausdruck verliert jetzt natürlich jedes russische, sondern wandert zu einem westl. Serienadentypus ab.

Handwritten notes:
 So die Klammern acht-taktige Periode hat gleiche Taktlängen (Symmetrie)!
 R tritt
 R
 W selbständige Führung der Stimmen (durchgehende und Wechselnoten)
 R einem Choral Ähnliches
 verändert
 [] nicht beachtet ist
 A R alles und gleicht sich ... an.

1. Teil

westlich	russisch	
Periodenlänge (8 Takte)	Tonartwechsel	2-0.
typisch westliche Begleitung (Füllstimmen)	(Dur-Moll)	
westl. Harmonisierung	Grundtonstabilität	2-0.
	Quartkadenzierungen	

3. Teil (Takt 25–32)

(Sa) (Sa)
 a6-c2-a6-c2-a7-a8-a9-b5(v)
 1 4 8
 8 Takte

86

87

Trichord (f-d-g)
 diatonisch
 Taktwechsel (2/3–3/4)
 Ausdruck

inwiefern?

2. Teil

westlich
 Einführung
 Verzerrungstechnik
 Mehrstimmigkeit
 Wegfall von Tetrachordaufbau, Quartkadenzierungen, Trichorden
 Ausdruck!!!

russisch
 diatonisch

3. Teil

westlich
 Imitation
 Chromatik
 Verzerrungen
 Ausdruck!!!

russisch
 evtl. Wechsel von Verzerrungen und Haltetönen (duma) (unbeabsichtigt?)

Buchstabenschema:

1. Teil (Takt 1–16)

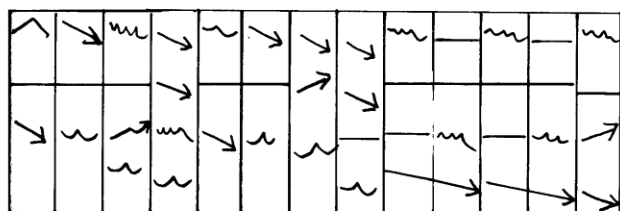
(Sa) (Sa) (Sa) (Sa)
 a-b-a1-c-a2-b2-a3-c-a-b-a1-c-a2-b2-a3-c
 1 4 8 12 16
 8-taktige Periode 8-taktige Periode

3.0.

2. Teil (Takt 17–24)

a4-b-a5-b3-a4-b-b3-b4
 1 4 8
 8 Takte

Strukturskizze, Takt 17–29



Die Untersuchung hat ergeben, daß wir es hier mit einem „halbrussischen“ Stück zu tun haben. Das Thema und dessen Melodik, Tonalität und Harmonik sind typisch russisch. Das Thema wird auch nicht, wie bei Beethoven etwa, seines Ausdrucksgehalts beraubt und in einen völlig anderen Stimmungszusammenhang versetzt; Ausdruck und Verwendung des Themas entsprechen sich etwa. Dann allerdings wird das Thema in typisch westlicher Art be- bzw.

Handwritten note:
 wie eher das Thema in Beethovens op. 59, Nr. 2 (Thema 1. und 2.)

88

89

verarbeitet, mit Imitation, Engführung usw. Dabei werden sämtliche russischen Elemente ausgemerzt. Zwar bleiben diese Verarbeitungen dem Stimmungsgehalt des Stückes (Andante cantabile) treu, doch es entsteht ein völlig anderer Ausdruck, der typisch westlich ist. Vor der Alternative gestellt, das Stück ^{zu} der einen oder der anderen Seite zuzuordnen, würde ich es doch eher als westlich bezeichnen, da das Thema, obwohl original russisch in Gestalt und Ausdruck, nur als Objekt für westliche Kompositionstechniken verwendet wird. Wahrscheinlich wollte der westlich geschulte Tschaikowsky Rußland und das westliche Europa „versöhnen“, indem er in einem konservativ gearbeiteten, bewußt „schönen“ Werk für die russische Melodik „warb“. Da er annahm, daß die russische Volksmelodik in Form oder durch das „mächtige Häuflein“, dessen Gegner er war, niemals in der Welt bekannt werden, geschweige denn Geltung erlangen würde, wollte er sie verewigen, indem er sie mit brillanten westlichen Kompositionstechniken „verschönerte“.

Mussorgsky verdeutlicht in dieser Äußerung sein Realismuskonzept. Die Musik soll nicht als vom Leben losgelöste Kunst erscheinen, sondern im Gegenteil vom Leben erzählen und die Kommunikation mit dem Volk bewirken. Künstliche Kompositionstechniken, Akademismus in jeder Form lehnt Mussorgsky ab und bevorzugt das „Wahre“ dem „Schönen“, eben die realistische Darstellung. Deswegen schreibt er auch vorwiegend Vokalmusik, insbesondere Opern, weil diese das Leben und die Probleme des Volkes mit den realistischen Mitteln am besten darstellen können. Diesem Konzept steht die Musik Tschaikowskys, das Andante cantabile, völlig entgegengesetzt gegenüber. Von einem „fruchtbaren Gespräch mit den Menschen“ kann hier keine Rede sein, obwohl Tschaikowsky ein russisches Thema verwendet, und schon gar nicht mit der realistischen Darstellung von Leben. Im Gegenteil wird hier mit akademischen Mitteln eine Idealisierung des Schönen betrieben, zu der ein volksliedähnliches Thema nur den Vorwand bildet. Dies ist wirklich vom Leben abgesonderte Kunst. Von seinem Konzept her kann man also Mussorgsky's Vorwürfe durchaus als gerechtfertigt ansehen.

ihres
in der Bearbeitung

reiner
über Tschaikowsky

Gr gibt dem „Wahren“ – der
realistischen Darstellung –
den Vorrang vor dem
„Schönen“

Gr von
den Leben

Die Arbeit überzeugt durch Kenntnisreichtum und Sensibilität bei der Analyse, Einordnung und Bewertung. Die Merkmale sind ziemlich vollständig erfasst, Lücken und Mängel halten sich in engen Grenzen. Die Strukturdarstellung ist unimpektion gelungen. Tschaikowskys Position wird differenziert aus den Analyseergebnissen abgeleitet. Ingerichtet der Gesamtniveau der Arbeit hätte man sich eine genauere Auswertung und stärkere Problematisierung der Mussorgsky-Aufwertung gewünscht. Die Darstellung ist fast durchwegs klar und nuanciert. Etwas störend wirken allerdings eine Reihe von sprachlichen Flüchtigkeiten und einige wenige terminologische Ungenauigkeiten. Insgesamt eine sehr ordentliche Leistung.

sehr gut (1)

90

91

Bewertungsbogen Name:

1. Gliederung: I: 11–16 AA, II: 17–32 B

2. russische Merkmale: westliche Merkmale:

I: Grundtonlabilität (b, f) I

Melodie diatonisch I

Taktwechsel I

halbtöne Trichorde (fdg, cda) I

Quartkadenzen (cbf) I

strömender Melodiefluß deutliche Ratur

Ähnlichkeit mit russ. Kompaktsatz I

diff. Stimmführung I

Leitton e in der Begleitung I

zart, p, consord. I

II: durchgehender Takt I

chromatische Töne I

kleinliedrig, symmetrisch (2+2...) I

Abspaltung des Kopfmotivs (ab) I

Absp. d. Motivelemente a u. b I

mot.–them. Arbeit I

sensibel, p, pp, espr., weiche Harm. I

Sensadantypus, Mozart'sche Verwe-
nung, nicht dann I

Buchstabenschema: I: ab... (c)... d... (e)... ab... (c)... d... (e)..... I

II: a b a b a b b a (b) a (b) a (b) (b) I

Strukturplan: 17 20 25

mot. Arbeit: imitatorische (Eng-)Führungen I

Umkehrung I

Verzierung I

Augmentation I

Fortspinnung I

Sequenzierung I

3. Zusammenfassung 1. Teil russisch I

2. Teil „klassisch“ I

insgesamt Versuch einer Synthese I

zwar originale Volksmelodie I

und eher additives Prinzip, I

aber insgesamt Übergewicht des Westlichen
vermittelnde, dem Akademismus näherstehende Position

4. Bewertung: „Palette, Meißel“: westliche Technik I

„hübsche Melodien“: westliche Versatzstücke I

keine „lebendigen Gedanken“: Ästhetizismus I

„Schachtel Konflikt“: esoterisch-kulinarische Unterhaltung I

„Lügner, Heuchler“: realitätsfernes Spiel I

kein „fruchtbare Gespräch“: keine Beziehung zum Volk I

überzogene Vorwürfe (vgl. Volksliedzeit u. a.) I

Mussorgskys Standpunkt rigoros national I

5. Darstellung: I

4.2.6.2 Klausurbeispiel II LK Musik 12/1 1. Klausur

Dieser Teil des Streichquartetts läßt sich meiner Meinung nach in 2 Großteile einteilen. Der erste Teil geht von Takt 1–16. Der darauffolgende Teil geht von Takt 17–33. Diese beiden Großteile lassen sich aber noch einmal unterteilen. Bei Teil 1 gibt es noch 2 strukturhomogene Teile (1–8/9–16), in denen die Melodie bzw. das Thema gespielt wird. Der 2. Großabschnitt läßt sich nochmal in Abschnitte mit je 4 Takten einteilen.

Im ersten Großteil wird nur das Thema zweimal in vollständiger Länge vorgestellt. Im 2. Großteil wird das Thema verändert und abgewandelt und es wird mit dem Thema gearbeitet in den verschiedensten Techniken der Kompositionslehre

Merkmalskatalog 1. Teil	
westliche Merkmale	russische Merkmale
Unterbrechen der Melodie	einstimmiger Anfang
kein strömender Melodiefluß	Quartkadenzen
Periodenlänge 8 Takte	diatonisch
melismatisch	Taktwechsel
kein Parallelismus	ein Trichord
keine Unisonschlüsse	
Tetrachordaufbau nicht erkennbar	

Sa Durch die un-
wo? gleichen Takt-
längen ist die
Sa Periode asymmetrisch,
so also nicht „klassisch“.

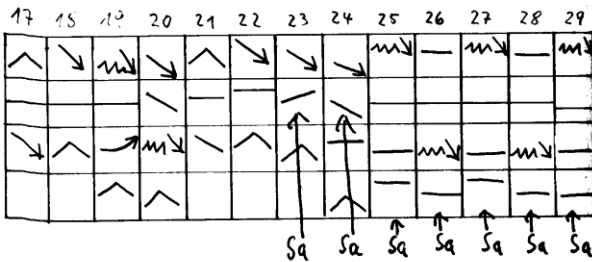
Das läßt sich ohne Text nicht feststellen.

92

93

2. Teil	
Imitationen	<u>Bordun</u>
Sequenzen	<u>einstimmiger Anfang</u>
chromatische Folgen	<u>Umspielen eines Intervalls</u>
(des - c)	<u>ausdrucksstark</u>
Führen des Melodiekopfes durch die Stimmen (außer 2.)	
<u>Abspaltungen</u>	
Pausen	
keine Unisono-Schlüsse	
<u>abgehackter Melodiefluß</u>	

Grafischer Strukturplan



Buchstabenschema

a b c d a e c' d / a b c d a e c' d / a b c' b a b b c' d c' d c' /
 Sg Sg Sg Sg Sg Sg Sg Sg

Das Stück in seiner Gesamtheit ist meiner Meinung nach ein westliches Stück. Es sind zwar einige russische Elemente in dem Stück enthalten, die auch unübersehbar und hörbar sind, aber von der Komponisationstechnik und Aufbau ist dieses Streichquartett ein rein westliches. In beiden Teilen überwiegen die westlichen Merkmale.

Tschaikowsky hat hier ein relativ einfaches Thema genommen und versucht zu verarbeiten. Diese Verarbeitung des Themas ist aber reichlich primitiv. So werden abgekap-

wo?
 Sg
 unklar
 zu pauschal
 werden? (unten richtig)
 Kniegedränge Melodik
 (2+2...)

Ein Ton kann in dieser
 Form kein Motiv bilden

R. Komponisten -
 von ... her

Abspaltungen sind kein
 Zeichen für Primitivität,
 kommt wie z.B.

A abgespaltene

Beethoven Kunst weitgehend
 primitiv.
 unverständlich
 unverständlich

[] (Wdh.)

Sg Das steht so nicht
 im Text.
 wer?

RR Wo steht das?

selte Teile der Melodie (a) durch fast alle Stimmen geführt. Dies ist eine pure Schönmalerei und dient nur dem Mittel zum Zweck. Genauso wie dieses Frage- und Antwortspiel der 1. und 2. Stimme im 2. Teil ist nur eine einzelne Füllung, die hier auch besonders in die Länge gezogen wurde. Die ganzen Verarbeitungen sehe ich als lustlos dahingeworfene Verarbeitungen an, die zwar schön klingen, aber im Sinne Mussorgskys völlig unakzeptabel sind. Hier kann ich Mussorgsky verstehen, wenn er sagt, daß die meisten Musiker einfache, schöne und nicht schwierige Verarbeitungen nehmen, damit sie schön klingt und jede Dame der Gesellschaft sie auch mitbekommt. Mussorgsky meint, daß diese Musik völlig tot ist, und (ich kenne leider daß ganze Stück nicht) für diesen Ausschnitt gebe ich ihm recht. Für Mussorgsky ist der westliche Akademismus folgendes: Man hat einige Mittel, sprich Einführung, Sequenzen, Abspaltungen etc. und dieses Mittel wird immer gearbeitet bis sie dann später ganz abgenutzt sind. Musik ist für Mussorgsky ein Gefühl und kein mathematisches Gefüge.

Tschaikowsky tut in seinem Werk genau das, was Mussorgsky ablehnt. [Die Musik Tschaikowskys oder überhaupt Musik soll den Menschen lebendige Gedanken bringen, soll die Menschen geistig schulen und soll Kommunikation vermitteln. Musik im Dienste der Sprache, das strebt Mussorgsky an. Tschaikowsky liefert aber nur ein paar Melodien, die aber keinen Inhalt haben und nichts aussagen. Es kommen immer wieder die gleichen Taktwendungen vor.

[] nach Komposition Meinung
 Wdh.

RA Sg Das war doch von
 Melodien aus Ver-
 Wdh. arbeitungen der Rede!
 A(?) Sie haben einen
 anderen Inhalt und sagen
 etwas anderes aus!

Stilmusik-Katalog, Strukturbeschreibung und Strukturdarstellung enthalten eine Reihe wesentlicher Daten, offenbaren aber auch deutliche Lücken. Die Zusammenfassende Charakterisierung und die Textdiskussion sind nur punktuell gelungen. Es überwiegen zu sehr pauschale subjektive Urteile ohne plausible Begründungen und ohne genaue Textbezug. Die Darstellung ist oft ungenau, gelegentlich unklar, unverständlich und fehlerhaft, manchmal nachlässig (fehlende Belegstellen). Im Hinblick auf die ausreichenden Leistungen in den (umfangreicheren) analytischen Teilen beurteile ich die Gesamtleistung trotz der großen Schwächen in den übrigen Bereichen noch mit ausreichend (4-).

Bewertungsbogen Name: B I Vorbereitung - II Vorbereitung

1. Gliederung: I 11-16 AA', II 17-32

2. russische Merkmale: westliche Merkmale:

I: Grundtonlabilität (b, f) ☐

Melodie diatonisch ☐

Taktwechsel ☐

halbtonlose Trichorde (fdg, cda) ☐

Quartkadenzierung (cbf) ☐

strömender Melodiefluß ☐

Ähnlichkeit mit russ. Kompaktsatz ☐

diff. Stimmführung ☐

Leitton e in der Begleitung ☐

zart, p, con sord. ☐

II: durchgehender Takt ☐

chromatische Töne ☐

kleingliedrig, symmetrisch (2+2...) ☐

Abspaltung des Kopfmotivs (ab) ☐

Absp. d. Motivelemente a u. b ☐

mot.-them. Arbeit ☐

sensibel, p, pp, espr., weiche Harm. ☐

Buchstabenschema: I: ab..(c)..d...(e)..ab..(c)..d...(e)..... ☐

II: a b a' b a b b b a' (b) a' (b) a' b' (b') ☐

Strukturplan: ☐

17 20 25

mot. Arbeit: imitatorische (Eng-)Führungen ☐

Umkehrung ☐

Verzierung ☐

Augmentation ☐

Fortspinnung ☐

Sequenzierung ☐

3. Zusammenfassung 1. Teil russisch ☐

2. Teil „klassisch“ ☐

insgesamt Versuch einer Synthese ☐

zwar originale Volksmelodie ☐

und eher additives Prinzip, ☐

aber insgesamt Übergewicht des Westlichen ☐

vermittelnde, dem Akademismus näherstehende Position ☐

4. Bewertung: „Palette, Meißel“: westliche Technik ☐

„hübsche Melodien“: westliche Versatzstücke ☐

keine „lebendigen Gedanken“: Ästhetizismus ☐

„Schachtel Konfekt“: esoterisch-kulinarische Unterhaltung ☐

„Lügner, Heuchler“: realitätsfernes Spiel ☐

kein „fruchtbares Gespräch“: keine Beziehung zum Volk ☐

überzogene Vorwürfe (vgl. Volksliedzeit u. a.) ☐

Mussorgskys Standpunkt rigoros national ☐

5. Darstellung: ☐