

KUNST UND POPULARITÄT (Hubert Wißkirchen, BSW Berlin 1982)

Material einer Kurssequenz im Leistungskurs der Jahrgangsstufe 13

Ermittlung des Komplexitätsgrades (Begriffe: Redundanz, Information, Zeichen, Superzeichen, Repertoire, Code)

Materialien: Nr. 1 - 5; Musikbeispiele: Ph.Glass: [Etoile Polaire](#), U 2085 (1977);

Mustapha Tettey Addy: [OD-YAI](#), LLST 7250; Ornette Coleman: [Free Jazz](#), ATL 50240 (1961); Haydn: [Klav.son. Nr. 34 in e](#) (1778), 1. Satz; Beispiele der Schüler

Relativität des Komplexitätsgrades, Bedeutung der musikalischen Sozialisation und ästhetischer Normen, Rezeptionsproblematik, der historische Fall: Musik der Aufklärungszeit und der Klassik:

Ästhetik der Aufklärung

Dichotomie: Kunst - Volk (Synthese bei Mozart, "Klassik")

Materialien: Nr. 6 - "1=": Textaufschlüsselung nach wertenden Begriffen, Zuordnung der Positiv- und Negativbegriffe zu normativen Leitbegriffen: Natur, Vernunft (Zweckhaftigkeit), der (einfache) Mensch als Maß aller Dinge (vgl. den Satz des Philosophen Wolff, die Sterne seien dazu da, um dem Menschen des Nachts zu leuchten), Musik als Unterhaltung (Ohr, Gefühl, Herz, rührende Melodien mit einfacher Begleitung, ohne Schwierigkeit -"Annehmlichkeit" -, "Kunst" = "künstlich", unnatürlich, Adressat: der einfache Mann, das "Volk"

Musikbeispiel: J. W. Häßler: [Sonate facile](#) en Sol majeur (1780), 3. Satz:

hohe Redundanz hinsichtlich

mot.-them. Material: 2 Motive (oft wiederholt) + Füllmaterial ohne eigene Profilierung; nur geringfügige

Veränderung des Mat. ("Variation" einfachster Art, z.B. Akkordbrechung); meist diatonisch, gelegentlich weiche Durchgangschromatik;

harm. Struktur: enger Rahmen (Kadenz), Ausweichung nur in benachbarte Tonarten (Parallele), Verwendung einfacher Akkorde;

rhythm.-metrische Struktur: durchgehendes rhythmisches Muster, nirgends ist der gleichmäßige Puls gestört (Musik zum "Reinhängen"), allenfalls in T. 12 bei der rhythm. Dehnung des Motivs; durchgehende

Periodensymmetrie: 8taktige Periode mit symmetrischem US u. NS (2+2/2+2 = 4+4);

Satztechnik: einfache Melodie mit einf., durchsichtiger (oft nur 2st.) Begleitung;

Form: zahlreiche Wiederholungen im Mikro- u. Makrobereich, ABA, wobei B mit A sehr eng verwandt, stellenweise identisch ist;

Ausdrucksprofil: Nähe zur Affekteinheit, "galant", "leicht", positiver, optimistischer Affekt, Nuancierung lediglich durch Dynamik (etwas äußerlich aufgesetzt?);

"galanter Stil"

Ästhetik des Sturm und Drang

Materialien: Nr. 11 - 14; Musikbeispiel: Ph. E. Bach: [Fantasia II](#), C-Dur (1785);

Informationen zum gesellsch. u. kult. Hintergrund in: L.Balet/E.Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Lit. u. Musik im 18.Jh., Ffm 1973, Ulstein 2995

Textauswertung (Nr. 13) nach Oppositionsbegriffen:

Barock	- Sturm und Drang
höfisch, kirchlich	- bürgerlich, kleiner Kennerkreis, intim
offiziell (funktional)	- Einzelner vor sich (autonom)
streng geregelte Musiksprache	- ungebunden, Formexperimente
Ordnung, Zwang	- ohne Ordnung und formale Proportion
Fuge	- Freie Fantasie
in Affektenstilisiert	- Gefühlskult, persönliches Gefühl ohne Schranken, freie Heftigkeit
Affekteinheit	- viele, überraschend wechselnde Affekte
(Künstler als Handwerker)	- Geniekult, schwärmerisch, tranceartig
im Vordergrund das Formal-Technische	- im Vordergrund das Bedeutungshafte und Inhaltliche

Merkmale der Freien Fantasie (C. Ph. E. Bach: Fantasia II)

Stilmischung: toccatahafte (Läufe/Arpeggien - Akkorde) u. präludienhafte (vgl. das "Prestissimo")

Teile, empfindsamer Stil (3.Seite), galanter Stil (Mittelteil), rezitativisch; kaleidoskopartig gewürfelte

Form, starke, überraschend schnell wechselnde Gegensätze, plötzliche Brüche, extreme

Expressivität, dramatische, assoziativ gesteuerte "innere Handlung", extreme harmonische

Kühnheiten, Unterbrechen des Zeitkontinuums (Takt- u. Tempowechsel, Fermaten, teilw. ohne Takt)

Originalität als Wesensmerkmal der Kunst. Der vom galanten Stil geprägte Zeitgenosse konnte nicht mehr folgen (vgl. Nr. 12), da sein "Zeichenrepertoire" nur noch partiell mit dem Repertoire dieser revolutionären Musiksprache größere Schnittflächen aufwies (Innovationssprung). Zu dem hier geforderten (aktiven) empathischen Mitvollzug war er ebensowenig bereit wie zum cogitativen Hören komplizierter barocker Strukturen. Der heutige Unterhaltungsmusikhörer ist hier vorgeprägt. Generalisierung des Rezeptionsproblems bei Stilumschwüngen durch Lektüre von P. Gradenwitz: Drei Jahrtausende "Neuer Musik"(in seinem Buch: Wege zur Musik der Zeit, Wilhelmshaven 1974, tmw 29)

Klassik als Synthese (Aufhebung der Dichotomie:Aufklärung –Sturm und Drang

Materialien: Nr. 10 und Nr. 19

Dialektik von Tradition und Innovation

Der Künstler ist dem Publikum immer einen Schritt voraus)

Materialien: Nr. 15 - 18; Musikbeispiele: jeweils 1. Satz aus: Haydn: [e-Moll-Sonate](#) s.o.), Mozart:

[c-Moll-Sonate](#) K.V.457(1784), Beethoven: [c-Moll-Sonate](#) op.10/1 (1798), Beethoven: [d-Moll-Sonate](#) op. 13/2 (1802)

Die genannten Stücke haben das gleiche Themenmodell (Dualismus zwischen Dreiklangsfanfare und Sekundfall), zeigen aber, dem klassischen Kunstbegriff entsprechend, eine (innovative) Entwicklung: von der relativen Affekteinheit zu immer stärkeren Gegensätzen; vom relativ gleichmäßigen rhythmischen Pulsieren bis zur Auflösung eines kontinuierlichen Zeitverlaufs; von relativ einheitlichem thematischen Material zu immer stärkerer Profilierung von Themen und Motiven bzw. zu immer stärkerer Abwandlung von Motiven (bis zu ihrem ausdrucksmäßigen Gegenteil). Besonders ergiebig ist der Dittersdorf-Text (Nr. 15) im Verbund mit einem Vergleich der c-Moll-Sonate v. Mozart (s.o.) und dem 3. Satz des Konzerts f. Harfe u. Orch in A-Dur v. Dittersdorf.

Integrales Kunstwerk, Organismusdenken

Materialien: Nr. 19 - 21; Musikbeispiele wie oben;

gemeinsam sind allen Stücken die mot.-them. Arbeit u. der quasi-logische (Ausdrucks-)Verlauf als Garant der organischen Einheit.

Erneute Entfernung der "Kunst" vom "Volk"

Musikbeispiele: Hummel:"Gesellschaftsrondo" D-Dur, op.117 (1829), 2.Tei1; Beethoven: Streichquartett op.130, 1. Satz (1826);

Ein Hörvergleich ergibt folgendes (grobe) Ergebnis: Hummel: 80 % Mozart, 10 % Beethoven, 10 % Romantik, genau die richtige Erfolgsmischung,(vgl. Nr. 17); Beethoven: Abwendung vom Konversationston der Zeit, stärkere Ausprägung des Einzelnen, stärkere vertikale Dichte, keine Begleitstimmen, sondern Partner, "Gespräch"; es ist schwer, den vielen Ereignissen zu folgen.

Klausur vgl. Nr. 22/23 ([Beethoven op.133/1 - 45](#), Text von Gerber)

Ästhetische Dichotomie im 19. Jh.: Vermarktung von Musik

Kriterien für Kunst und Kitsch

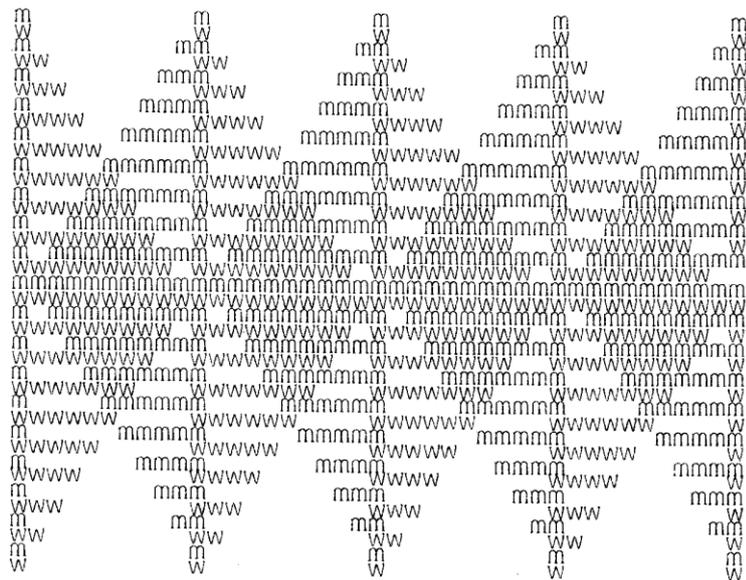
Materialien: Nr. 2 - 3 : Musikbeispiele: Beethoven: [Adagio cantabile](#) aus der c-Moll-Sonate (op. 13; "[Das Auge der Geliebten](#)" aus "Melodien aus Beethovens Sonaten und Sinfonien zu Liedern für eine Singstimme eingerichtet von Fr. Silcher" (um 18405 (Interpreten: H. Prey/L.Hokanson); J. Last: [Adagio](#) From the Sonata "Pathetique" Nr. 8, Classics Up To Date Vol. 2, Polydor 249 371; ebenso ergiebig (vgl. vor allem Nr. 24) ist der Vergleich von: Chopin: [Nocturne op. 32](#),Nr. 1 und: Brinley Richards: [Der Vöglein Abendlied](#) (in: Goebels: Sammelsurium, Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag);

Massenproduktion: Vergleich zweier Stücke von Thekla Badarczewska: [Gebet einer Jungfrau](#) (in: Sammelsurium, s.o.) und [Mazurka](#) (Salonalbum, Leipzig, Peters 9133)

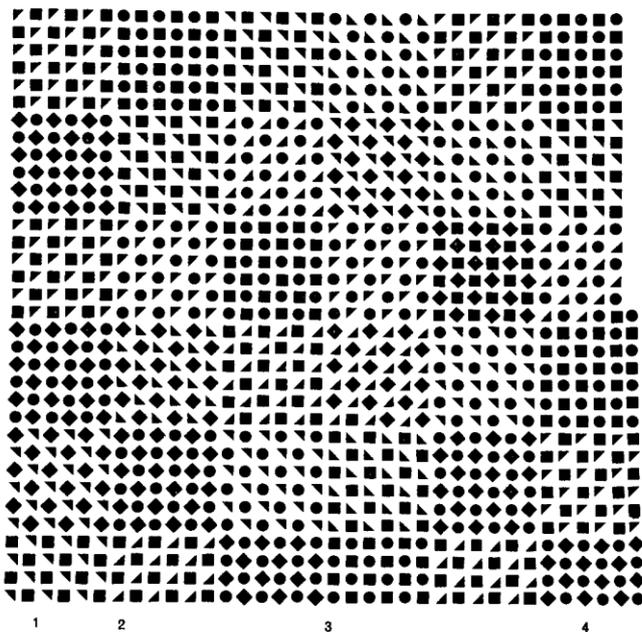
Kompositorische und interpretatorische Analyse von Kitsch:

Ladislav Kupkovic: [Souvenir](#), ARD 1 .9.1978, Gidon Kremer / Meisenberg), Bearbeitung für Viol.u.Orch. (1978) auf Platte Eurodisc 200 076 366

1



2



3

aus: TV Hören und Sehen 50/1979



aus: A.Moles, Kunst und Computer, Köln 1973, dumont

Der Redundanzbegriff

4

Auszüge aus: Fritz Winckel: Analyse musikalischer Strukturen (1964), abgedruckt in "Musikhören", hg. v. B. Donheide, Darmstadt 1975, S. 252 f.

"Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig - in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z.B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, umso geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert für den Perzipienten. Wird im Extremfall eine Note ununterbrochen stereotyp auf dem Klavier wiederholt, so ist die Redundanz Eins und der Informationswert Null geworden (Banalität). Der Fall des Automaten ist eingetreten. Andererseits ist eine permanente Folge von stets neuen Zeichen (Originalität) sinnlos (Informationswert Null), weil sie sich nicht einprägen, was bedeutet, daß die Funktion des Gedächtnisses als Speicher außer acht gelassen worden ist. Außerdem kann sich aus solcher Struktur keine Form bilden. Die Aufeinanderfolge von stets neuen Zwölftonreihen oder die Aufstellung einer unendlichen bzw. divergenten Reihe wäre in ihrer Irrelevanz nicht faßbar, wie dies auch für ungegliederte stochastische Reihen gilt. Die perzipierbare Länge einer Reihe hängt von dem Kurzzeit-Speichervermögen des Gedächtnisses ab. Die Praxis lehrt, daß man im Durchschnitt kaum mehr als sechs Ziffern in einer Folge spontan wiederholen kann (Telefonnummern). Wenn Ziffern dagegen je zweistellig rhythmisch gesprochen werden, so bedeutet der Rhythmus als eine Gliederung der Formbildung eine förderliche Redundanz. Daraus ergibt sich weiter, daß Lernprozesse ohne Redundanz mangels des Speichervermögens nicht möglich sind. Diese erst vermittelt Wahrnehmbarkeit.

Mit dem Redundanzbegriff wird die Formenlehre der Musik von einer neuen Seite her untersucht. Die überlieferten Formen der Musikgeschichte können als ein Auswahlprozeß aus vielen möglichen Formen mit einer optimalen Adaption an das menschliche Perzeptionsvermögen angesehen werden. Die Zahl von Wiederholungen und Teilwiederholungen von Motiven, Themen, Satzteilen, die Variation bis zu einer gewissen Grenze der Abwandlung, die Passacaglia, die Ausbildung der Ornamente als einer Umspielung der Motiv-Information und anderes mehr schaffen die Gleichgewichtigkeit zwischen Information und Redundanz und fördern den Lernprozeß.

Wir haben ein deutliches Gefühl dafür, bis zu welcher Höhe ein Musikwerk mit Redundanz angefüllt sein darf, d. h. wieviel Wiederholungen und Variationen möglich sind (z.B. nur dreimalige identische Wiederholung eines Motivs in der obligaten Stimme). Die Anreicherung des Informationsbetrages in der Entwicklung eines Satzes ohne Zuhilfenahme neuer Themen geschieht dann durch Auslassung, was in der Durchführung eines Satzes in sich redundant weiter verarbeitet wird.

Es gibt wohl kein schöneres Modell für optimale Perzeptionsmöglichkeit im Lichte der Informationstheorie als die Analyse von klassischen Musikwerken. Freilich ist die Berechnung der Anteile von Informationsbetrag und Redundanz nicht ganz einfach, da diese manchmal sehr eng miteinander verknüpft sind."

Musik der Götter - Musik der Menschen

5

Auszüge aus A. A.-Moles: Kunst und Computer, Köln 1973 (Dumont), S. 203 ff.

"Die Tonkunst, ob es sich um konkrete oder um klassische Musik handelt, beruht auf einer günstigen Dialektik zwischen Ordnung und Unordnung, und die wesentliche Aufgabe der musikalischen Komposition besteht darin, aus dem Klangchaos der Umwelt eine Struktur zu gewinnen, einen Ordnungsgrad zu realisieren. Nun existiert aber jede Struktur nur insoweit, als sie vom Hörer wahrgenommen wird. Das verweist uns auf die Bildungskategorien, nach denen sich Hörerklassen formen, auf die soziale Dimension von Musik. Wenn die abstrakte musikalische Synthese jedes Vorbild in den bestehenden Werken ablehnt, muß sie ihre eigenen Gesetze finden. Hier bieten sich dem Komponisten zwei extreme Positionen an.

Die erste besagt, dass seine Musik gemacht ist, um gehört zu werden. Er macht sie, um sie unter einer möglichst großen Zahl von Hörern zu verbreiten und unterwirft sie den universellen Gesetzen des musikalischen Wissens, Gesetzen, die es dieser großen Zahl von Hörern möglich machen sollen, in seiner Musik eine evidente Ordnung wiederzufinden, wahrzunehmen... Es ist das Problem der Musik der Menschen.

Im anderen Extrem kann sich die Musik als eine Musik der Götter darstellen: "Niemand trete hier ein, er sei denn Musiker!", das heißt, wenn er nicht sublim darin geübt ist, die subtilen Beziehungen zwischen den Elementen zu entwirren - und wir wissen, daß die Wahrnehmung des Ordnungsgrades extrem weit geht -, viel weiter, als die einfachen Linien der klassischen musikalischen Architektur uns hatten vermuten lassen ... Angesichts dieser Einstellung sind einzig die, die eine Eintrittskarte für die olympischen Gärten haben, der Musik des Komponisten würdig; wenn es solche Hörer nicht gibt, setzt er seine Hoffnung in den Gedanken, daß es sie einmal geben wird. Das ist offenbar die ganz fundamentale Rolle des Künstlers, die Rolle der

Innovations-Kreation mit dem Risiko des Irrtums oder, besser gesagt, des Nichtverstandenwerdens..."

Kunst und Popularität

6

Thomas Mann (Dr. Faustus): "Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die "ins Volk geht", die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ist ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen; nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und der Mord des Geistes."

7

A. Schönberg: "Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

8

Pausch (Vorwort zu seinen VI Missae, 1790): "Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschließende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht übereins. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."

9

Joh. Adolf Scheibe (1737): "dieser große Mann (J. S. Bach) würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte... Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche ... geführt; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

10

Leopold Mozart (an seinen Sohn W. A., 1780): "Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Mozart entgegnete: "Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht - „

Wandlung von der Darstellungs- zur Gefühlsästhetik

11

Carl Dahlhaus (Musikästhetik, Köln 1967, S. 35 f.)

"Der Gedanke, daß Töne "natürliche Zeichen" der Empfindung seien, eine Vorstellung, die seit Dubos die Musikästhetik beherrschte, vermittelte den Übergang vom Darstellungs- zum Ausdrucksprinzip. Die Nachahmungstheorie, die dem Komponisten die Rolle eines besonnenen Beobachters vorschrieb, wurde von Carl Philipp Emanuel Bach, Daniel Schubart, Herder und Heise als borniert und trivial verworfen. Der Komponist soll Leidenschaften nicht porträtieren, sondern - wie Schubart es in einer Sprache ausdrückt, die so drastisch ist wie das Gemeinte - "seine Ichheit in der Musik heraustreiben". Nur wir in sich selbst zurückgeht und aus dem eigenen Inneren schöpft, ist "original". Das Originalitätsprinzip fordert nicht bloße Neuheit, sondern auch und vor allem, daß ein Kunstwerk "wirklicher Ausguß des Herzens" sei. Das "Malen" von Affekten schlägt um in eine eruptive Kundgabe. "Daß der Mensch sich selbst in der Musik ausdrücken kann", war... das "Gründerleben" des musikalischen Sturm und Drang. Die "nachgeäffte Empfindsamkeit", um mit Schubart zu reden, wird zur realen. Die Ausdrucksästhetik ist - in noch höherem Maße als ihr Widerpart, der Formalismus - Maßverständnissen preisgegeben. Das Wort, daß Musik "Herzenserguß" sei

oder sein sollte, ist in Gefahr, zur Rechtfertigung und Ausrede eines enthusiastischen Dilettantismus zu werden, der sein kompositionstechnisches Ungenügen als Vorzug betrachtet, statt es als Mangel zu empfinden."

12

Joh. Friedr. Reichardt (1775, Schreiben über die berlinische Musik):

"welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz."

"Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

Die "Freie Fantasie"

13

Auszüge aus: Peter Schleuning: Die Fantasie II, Das Musikwerk, Köln 1971, S.7 f.:

"Das Emporwachsen der Freien Fantasie bezeichnet dabei das Überwechseln der maßgeblichen musikalischen Entwicklung um 1750 von der offiziellen höfischen und kirchlichen Sphäre mit streng geregelter und in den Affekten stilisierter Musiksprache zum ungebundenen, intimen bürgerlichen Musizieren entweder des Einzelnen "vor sich" oder im kleinen Kennerkreis, wo Formexperimente am Platz waren, bzw. im Liebhaberkreis, wo das persönliche Gefühl ohne Schranken sich in freier Heftigkeit äußern konnte, oder schließlich im bürgerlichen Konzert bzw. der städtischen Musikgesellschaft... Die Lösung aus den musikalischen Normen des höfischen Zeitalters und die Konzentrierung auf das persönliche Fühlen fand in der Freien Fantasie ihre ideale Verwirklichung. "Ordnung und Zwang" wurden nicht nur mit der Fuge abgestoßen, sondern auch durch den konsequenten Bruch mit dem für die vorangegangene Zeit normativen Durchhalten eines Affekttypus im Satz (Affekteinheit): das Prinzip der Freien Fantasie ist, wie Carl Philipp Emanuel Bach schon 1753 formuliert, "viele Affekte kurz hinter einander zu erregen und zu stillen" und "das hurtig Überraschende von einem Affekte zum anderen... auszuüben", wodurch "Ein Clavieriste ... alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern" "sich der Gemüther seiner Zuhörer... bemeistern könne. Die Freie Fantasie wird damit zur zentralen Gattung der deutschen musikalischen "Empfindsamkeit" (ca. 1750-80) und ist wiederum in ihrer traditionellen Spitzenstellung bestärkt. Die vielen Berichte aus jener Zeit über das genialische, tranceartige, "schwärmerische" Fantasieren am Idealinstrument der Empfindsamkeit, dem Clavichord, - viele Stunden lang, ohne Ordnung und formale Proportion - vor einem Kreis verzückter, von einer Empfindung in die andere geworfener und in Tränen zerfließender Freunde weisen die Freie Fantasie als musterhafte Erscheinung des zeitgenössischen Gefühls- und Geniekultes aus, wie er sich etwa zeitgleich in Klopstocks Oden mit freiem Versmaß und in der neuen Begeisterung für die geheimnisvollen Regellosigkeiten in Shakespeares Werken äußerte und in der Sturm und Drang-Bewegung gipfelte. Diese unerhörte Neuigkeit für ein Instrumentalstück verweist das Interesse am Kunstwerk in einer bestimmten Weise vom Formal-Technischen aufs Bedeutungshafte und Inhaltliche, wie es in der Literatur dieser Zeit kaum möglich und in der ästhetischen Diskussion noch nicht akzeptabel war. Um 1750 war an ein Verständnis für diese Neuerungen in der Fantasie außerhalb von Musikerkreisen nicht zu denken. Selbst Männer aus Carl Philipp Emanuel Bachs Bekannten- und Freundeskreis standen ihnen noch in den 60er und 70er Jahren ablehnend gegenüber - so Sulzer und Lessing - oder mißverstanden sie - so der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg;"

14

Wackenroder (in einem Brief vom 5.5.1792): ich

"Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß immer auf zweierlei Art Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung: in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschulfern der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel."

Affirmative und innovative Kommunikation

15

Dittersdorf über Mozart (1786, nach: Moser, Dokumente): (1786, nach: Moser, Dokumente)

"er ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

16

Amadeus Wendt (AmZ 1815) über Beethoven (aus: P. Schleuning, a.a.O.):

Wendt fühlt sich veranlaßt, Beethoven "großer Verwirrungen" zu bezichtigen, denn er habe die "Sünde gegen Form und Regel", die nur in der Gattung Fantasie verzeihlich sei, versucht "auf andere Tonstücke überzutragen, und so die musikalische Phantasie in dem Gebiete der Tonkunst herrschend zu machen... Viele Werke Beethovens, z.B. mehrere seiner Symphonien, Sonaten, können nur als musikalische Phantasien gefaßt und gewürdigt werden." Dabei streife er zuweilen an „Monotonie und Bizarrerie" und es "verliert sich... seine Originalität in Sonderbarkeit und Willkühr."

17

Wolfgang Sandner über Udo Jürgens (FAZ 14.3.1977):

"Udos Produkte sind... zum Verzehr bestimmt: Nicht die Musikanalyse, die Marktanalyse wird dieser Ware gerecht. Denn das wichtigste Kriterium, nach dem Udos Lieder konstruiert werden, entstammt der Werbepsychologie. MAYA (Most Advanced Yet Acceptable) wird die Schwelle genannt, die es genau zu beachten gilt. Die größte Kauflust, die höchste Popularität wird mit jenen Produkten erzielt, die genau zwischen dem Schein des Vertrauten und Neuheitswerten lavieren: Es muß so neuartig sein, daß es als etwas anderes erkannt wird und dennoch die Verbindung zu bisherigen Produkten zuläßt. Udo Jürgens und seine Werbeberater dosieren sorgfältig."

18

F. Busoni (1866 - 1924):

"Die Funktion des schaffenden Künstlers besteht darin, Gesetze zu machen, nicht darin, bestehende Gesetze zu befolgen. Wer sich mit dem Befolgen begnügt, ist kein Schöpfer mehr. Die schöpferische Kraft wird nur in ihrem Bruch mit der Tradition erkennbar. Aber das bewußte Umgehen der Regeln allein kann nicht den Anspruch stellen, Schöpfung zu sein und nach weniger den, ein Kunstwerk hervorzubringen."

Ästhetik der Klassik

19

Heinrich Wackenroder (1797):

"Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unnennbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hängen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind."

20

Beethoven im Gespräch mit L. Schlösser, 1823:

"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopf die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrundeliegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Guß vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines zu verwirren mit dem anderen. Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar; ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Wald, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

21

Goethe zu Eckermann, 20. 6. 1831:

"Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinn habe... Komposition -als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

KLAUSUR

LK Musik 13/II, 1. Klausur

8. 2. 1980

Aufgabenstellung:

Analysieren Sie den Anfang (T. 1 - 46) von Beethovens Großer Fuge [op. 133](#) und erklären bzw. bewerten Sie folgende zeitgenössische Äußerung über Beethovens Musik: (E. L. Gerber in einem Brief aus dem Jahre 1817, AfMw X, 236 f.)

"Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich läßt sich keine Musik ohne Phantasie denken; nur muß sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt sein. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, desto besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effektvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erholung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise spielen wir aber nichts als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouverturen sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Consorten, sind Phantasien."

1. Analysieren Sie Beethovens Stück hinsichtlich des strukturellen Zusammenhangs und des Ausdrucksprofils.
2. Prüfen Sie, inwieweit die Behauptungen Gerbers auf das vorliegende Stück zutreffen.
3. Bestimmen Sie die ästhetische Position Gerbers und geben Sie Erklärungen für seine ablehnende Haltung.

Hilfsmittel: Notentext, Bandaufzeichnung LaSalle-Quartett)

Arbeitszeit: 5 Stunden

Hinweis am Rande: Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) war Hoforganist in Leipzig wurde bekannt durch seine mehrbändigen Musiklexika (1791/92 und 1812-14) bekannt.

B E W E R T U N G B O G E N

1. strukturelle Zusammenhänge:

1-10 a:	Urthema, unisono, M o t t o Einzelton als Urzelle, aus ihr wachsen die Intervallkonstellation u.. d. Anfänge einer rhythmischen Konturierung
11-13 a1:	Thema im unisono, rhythmisierte Form (♩♩)
14-16 a1:	" " " " (Sequenz)
17-21	a2: Thema als fließende Melodie m. homoph.Begl. (♩♩)
21-25	a2/b: Th. m. kontrapunktierenden Stimmen (b) als Vorb. d. Fuge
26-30	a3: Th. einst., rhythm-mel. Form des Fugenthemas 1, (pp) Bindeglied zwischen Ouverture und Fuge
30ff.	simultane Doppelfuge: Th2 Kp1 Kp2 Th1 Th2 Th1 Kp1 Th1 Th2 Kp2 Th1 Kp1 Th2
	Th1 = a3 Th2 = b1 (Variante von b) Kp1 = a4 (Variante von a3) hSp2 = b2
F a z i t :	äußerste strukturelle Strenge, alle Details stehen im Zusammenhang mit Th1 und Th2

"Einheit im Verschiedenen" (innere Logik der Entwicklung)

Ausdrucksprofil:

Die Varianten des Themas werden ausdrucksmäßig sehr stark voneinander abgesetzt:

- a: starre, markante Setzung (f, ff, sf.)
- a1: scharfe, gehetzte rhythmische Konturen (f) a2: weiche melodisch-harmonische Form (p)
- a2/b: weich, mit fließenden Kontrapunkten (p)
- Fuge: aggressiv, äußerst markante, expressive Profilierung der beiden gegensätzlichen Themen

2. Behauptungen Gerbers:

- "keine Formen", „keine Schranken“: stimmt nicht, denn: strenge mot.-them. Arbeit, regelrechte Fugenform
- "je toller, desto besser! je wilder, je bizarrer...": richtig: vergl. schnell wechselnde Affekte, schnell wechselnde Gestalt des Themas (Varianten)
- "fremde Tonarten und Modulationen: teilw. richtig: labile Tonalität am Anfang (G - C - F - B), in der Fuge aber konventioneller Modulationsplan
- "unharmonische Ausweichungen", "ohrenzerreißende Dissonanzen": hier nicht in dem Maße wie in anderen Werken
- "chromatische Gänge": schon im Thema vorhanden
- "Phantasie": teilw. richtig: Fantasieelemente: viele Fermaten (Ouv.), die den kontinuierlichen Zeitfluß unterbrechen
 - Tempo- und Taktwechsel
 - häufiger Wechsel in Ausdruck, Dynamik u. struktureller Organisation
 - Stilvermischung (Elemente aus Sonate, Fuge, Fantasie) aber: streng durchgef. Fuge
 - I n t e g r a t i o n von Sonate, Fuge Fantasie, kein willkürliches Durcheinanderwürfeln

F a z i t Die Behauptungen Gerbers sind in ihrer sachlichen Substanz richtig (abgesehen von dem Vorwurf der Unordnung), werden aber vermengt mit Werturteilen, die aus subjektiven Bedingungen kommen

3. ästhetische Position:

Gerber ist Vertreter der Aufklärung, des galanten Stils:

"Geschmack", Vernunft", "zweckmäßig"

Für ihn ist Musik ein Mittel zur (nicht anstrengenden) Unterhaltung.

Bei Beethoven vermaßt er alle Merkmale des galanten Stils: einfache einprägsame Melodik("bizarr") mit einfacher durchgehender Begleitung

("obenaus und nirgendan"), gemäßigte, 'positive' Affekte("wild, toll") u.a.

Als Vertreter der älteren Generation und als Musikgelehrter hält er an der strengen Gattungsbindung fest und wehrt sich gegen den Mischstil und gegen die extreme Individualisierung der Musik bei Beeth.

Da sein Hören von der galanten Musik geprägt ist, ist er der Informationsdichte Beethovenscher Musik nicht gewachsen ("unaufhörliches Haschen", ohne Erholung"). Er vermißt häufige Wiederholungen, angenehme Füllsel u.a.)

DARSTELLUNG

Kitsch

24

Günter Kunert: Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979):

„Kitsch

Gleichwelcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zu allererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausprägt und damit als Echtheitssiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzwerg ist.

Die übertriebene "Schönheit" des Kitsches, seine suchterzeugende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, daß in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irrealer Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden

jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest des dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein bald falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein bei Aufnehmern, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sei vom Leid des Wissens, daß wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens."

25

A. B. Marx, 1855 (zit. n. B. Sponheuer, Zur Dichotomie..., AfMw 1980, S.1):

"Dies ist der Anblick, den im Großen und Ganzen die Gegenwart unserer Musik bietet: beispiellose Verbreitung - schrankenlose Mitbetheiligung im Volke - Rücktritt des Geistigen Charaktervollen und Wahren vor dem Sinnlichen Hohlen und Erheuchelten - Häufung materieller Mittel und aufopfernde Hingebung ans das Äusserliche und Eitle neben Unentschiedenheit und Feigheit für den wahrhaft idealen Fortschritt."

26

W.H.Riehl, 1849 (zit. n. Sponheuer a.a.O.)

"Wenn... Quartett und Symphonie ihre eigenen, einsamen Bahnen gegangen sind, so lag eine vollgültige ästhetische Berechtigung dazu vor, und was auf der einen Seite verloren ward, das wurde auf der andern reichlich wieder gewonnen. Ganz anders steht es dagegen mit jenen niedern Formen der Instrumentalmusik, wie sie meist nur den Dilettanten zugänglich sind... Wir kommen... hier auf dem Punkte an, wo die Kunst nicht mehr als volksbildend, sondern als das Volk entnervend und verdummend erscheint. Darum hat die Metternich'sche Politik recht gut gewußt, weshalb sie der frivol-sinnlichen Salonmusik... einen so begünstigten Zufluchtsort in Wien einräumte."

Mehr scheinen als sein

27

Chr. F. D. Schubert (1739-91, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. 1806):

(Das musikalisch Schöne ist nach Schubart) "Verfließung der Töne, leichtes gefälliges Portamento oder Hinschweben von einem Tone in den anderen; das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne...; die sanften Bebungen, das Hinatmen des Sängers, das liebliche Trillo, der schmelzende Vorschlag und endlich die schöne Stellung des Musikers und sein Herzausdruck im Angesicht machen zusammen den schönen musikalischen Vortrag aus."

28

Hermann Scherchen:

"Die Kitschgrenze beginnt, wo die bloßen Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen."

29

Carl Dahlhaus (1967, Über musikalischen Kitsch, in: Studien zur Trivialmusik im 19. Jh., Regensburg 1967):

"Durch Emphase wird das Einfache banal. Richard Hohenemser bestimmte das Triviale in der Musik als die Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen. Und nichts ist so selbstverständlich wie die Auflösung des Dominantseptakkords in der Tonika. Dennoch verleiht Tschaikowsky (in seinem Andante cantabile der 5. Sinf.) der Tonika, die jeder erwartet, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis. Das Schematische erscheint als mühsam Errungenes."

30

Carl Dahlhaus (1967, Trivialmusik und ästhetisches Urteil, a.a.D.):

"Musikalische Qualität ist analytisch als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum faßbar." ...
"Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemen Genuß nicht zu stören, darf sie aus den Grenzen des Gewohnten nicht herausfallen. Zugleich aber ist sie zur Auffälligkeit gezwungen, um sich abzuheben und im Gedächtnis zu haften. Ihr ästhetisches Ideal, wenn es gelingt, Verschlissenes reizvoll erscheinen zu lassen. Von kunstvoller Differenzierung unterscheidet sich die banale Akzentuierung, das Auftrumpfen mit Requisiten, durch ihren ornamentalen Charakter. Während sich Differenziertes eich ohne Zwang aus Einfachem entwickelt, ist der triviale Effekt, der Parvenu unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, daß er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen. Schema und Pointierung bleiben voneinander abhebbar und machen in ihrer widerspruchsvollen Verschränkung die Wirkung des Banalen aus."

31

Franzpeter Goebels (1963, Vorwort zu "Sammelsurium"):

... "mehr noch dürfte als Charakteristikum gelten das Mißverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialechtheit, die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: der Hang zum mehr scheinen als sein. Es ließen sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u.a.m. Schließlich ist es auffällig, daß Kitsch nicht "bei seinem Leisten" bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. "Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag", die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verlebendigt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der maeze zu bewirken"... (Die Wiedergabe...) "sieht sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das 'Werk hineinzulegen'. Die subjektive unmotivierte 'Nuance' (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen."

Anstrengung - Unterhaltung

32

Goethe über Mozarts Zauberflöte:

"Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen."

33

Eduard Hanslick (1854):

"Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren... Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen im klingenden Nichts." (S. 70 f.)

34

Joh. Friedr. Reichardt 01775, Schreiben über die berlinische Musik):

"welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz." .."Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

35

Peter Rummenheller (1980, "Unterhaltung" in der Musik. NZ 1/1980):

"Bachs 'Kunst der Fuge' und Mozarts sog. Haydn-Quartette... sind nicht einem Auftrag verpflichtet, noch auf Verständlichkeit oder Brauchbarkeit hin konzipiert. Beide machen vielmehr den Eindruck, sie gehorchten nur jenen Prinzipien, die der Komponist ihnen selbst gesetzt hat; Musik gleichsam 'an und für sich' ... Spekulation und Kombinatorik dieser Musik sind so weit getrieben, daß auch der letzte Anflug von Unterhaltungsmäßigem getilgt scheint... in der Tat erwiesen sich die in Kupfer gestochenen Noten - der Kunst der Fuge - als nahezu unverkäuflich und Bachs Sohn Philipp Emanuel bot später die Platten zum Metallwert an... Es scheint etwas in der bürgerlichen Produktionsweise beschlossen zu liegen, das bei Kunstwerken auf Geschlossenheit, Beziehung aller Details auf das Ganze und auf die integrierende Funktion des Ganzen als dem sinnverleihenden Überbegriff für alle Details abzielt. 'Werk' in diesem Sinne ist bürgerliche Leistung, weit vor einem 'bürgerlichen Zeitalter', sicher seit der Renaissance... Was vorher nur als Tendenz angelegt war, die Neigung zum integralen Kunstwerk: hier (im 19. Jh.) wird es manifest und steuert nun zunehmend auf eine Spaltung des Musiklebens zu. Seit Beethoven zeichnet es sich jetzt immer mehr ab, daß sich die Sphäre des 'Werks' isoliert: ernste Musik in diesem Sinne unterhält nicht mehr, im Gegenteil, sie fordert die Anstrengung des Mitvollzugs, sie setzt sogar gewisse Kenntnisse, über das Kenner- und Liebhaberniveau hinaus, voraus, kurz: Rezeption dieser Art nimmt die Charakteristik von Arbeit an. 'Arbeit' aber ist ein Begriff, dem das bürgerliche Zeitalter ein geradezu religiöses Ethos verlieh,... Der notwendig von ihr geforderte Gegenpol, die 'Freizeit', die 'Erholung'... Denkt man sich zu diesem Gegenpol, zu Freiheit und Erholung eine Musik aus, so müßte sie eben auch alle Charakteristika haben, die einen Gegenpol zu dieser 'Werk'-Musik bilden: sie dürfte keine Anstrengung, keine Voraussetzungen kennerischer Art machen, nicht integral sein, d.h. auf die Dialektik von Ganzem und Teil abzielen. Und genau diese Art von Musik wird nun die 'Unterhaltungsmusik' seit dem 19. Jahrhundert... 'Unterhaltungsmusik' nimmt nun den Charakter quasi industriell gefertigter Konsumartikel an (Trivialmusik,

Operette, Schlager), während sich die 'ernste Musik' (auch parodistisch 'Opus-Musik' genannt) in Höhen erhob, mit denen der Normalverbraucher nur Elitäres und Langeweile zu verbinden weiß..."

C. Ph. E. Bach: Fantasia II

Andantino.

J. Haydn: Sonate e-moll

Presto

W. A. Mozart: Sonate c-moll

Molto allegro.

L. v. Beethoven: Sonate c-moll

Allegro molto e con brio. (M.M. J.: 76.)

L. v. Beethoven: Sonate d-moll

Largo. Allegro. Adagio. Largo. Allegro.

Ph. E. Bach: Fantasia II, C-Dur (1785);

Andantino

a

Musical notation for section a, measures 1-2. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics: *f* in bass, *p* in treble.

b

Musical notation for section b, measures 3-4. Treble clef, common time. Dynamics: *p*. usw. (ohne Taktstriche)

c

Musical notation for section c, measures 5-6. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics: *mf* in treble, *p* in bass.

d

Musical notation for section d, measures 7-8. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics: *ff prestissimo*.

e

Musical notation for section e, measures 9-12. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics: *f*, *p*, *f*.

Allegretto

f

Musical notation for section f, measures 13-16. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *p*.

Andantino

g

Musical notation for section g, measures 17-18. Treble clef, common time. Bass clef, common time.

Beethoven: Streichquartett op.130, 1. Satz (1826)

XVII^E QUATUOR A CORDES

(GRANDE FUGUE)

1825

L. VAN BEETHOVEN op. 133

1770 - 1827

OUVERTURE
Allegro

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
VIOLONCELLO

10

Meno mosso e mod^{to} 20

Allegro 30 FUGUE

40

50

Beethoven: Adagio aus der c-Moll-Sonate op.13

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 13, Nr. 2 (pathetique), 2. Satz (1798)
Adagio cantabile.

The image displays a page of musical notation for the second movement of Beethoven's Sonata Op. 13, No. 2. The score is written for piano and is in C minor, 3/4 time. It is divided into two systems of staves. The first system covers measures 1 through 40, and the second system covers measures 43 through 69. The notation includes treble and bass clefs, various dynamics (pp, cresc., decresc.), and articulation marks. The piece is marked 'Adagio cantabile'.

Chopin: Nocturne op. 32, Nr. 1

Frédéric Chopin: Nocturne Nr. 9 op. 32, Nr.1

Op. 32, № 1.

9. *Andante sostenuto.* *p*

4 *f stretto*

7 *delicatissimo* *a tempo* *p* *poco riten.* *sempre legato*

10 *dolce*

14 *pp delicatiss.* *p*

17 *a tempo* *f stretto* *p* *poco riten.* *tranquillo*

21 *a tempo* *f stretto* *p* *poco riten.* *f*

25 *pp* *semp. legato*

29 *pp* *semp. legato*

32 *stretto*

36 *a tempo* *p* *poco riten.* *f*

39 *rit.* *a tempo* *dim.*

43

46

49 *pp* *semp.*

52 *legato* *cresc.*

56 *a tempo* *f stretto* *p* *poco riten.* *f*

60 *riten.* *pp*

63 *(a piacere)* *f* *p*

(63) *Adagio.* *f* *p*

Brinley Richards: Der Vöglein Abendlied

Der Vöglein Abendlied
Brinley Richards

Andantino
con espress.

5
rall.
a tempo

10
cresc.

15
dim.
f

19
dim.
pp
pp
f

23
pp
pp
cresc.
pp
rall.

26
Con moto
a tempo
f

30
rall.
a tempo
ff
dim.

36

38

40

42
tempo I
dim. rall.
a tempo

44
pp
pp
pp

48
pp
ritard.

52 a tempo
pp
pp
pp

56
crescendo.

59
dim.
rall.
a tempo con espress.

62
pp
pp

65

68
dim. e ritard
a tempo f
Fine

KUNST UND POPULARITÄT

Texte:	Themen , Methoden, Ergebnisse	Musikbeispiele
<p>"Der Redundanzbegriff" Op-Art-Beispiel von Sellung aus: A.Moles, Kunst & Computer, Köln 1973,dumont</p> <p>"Musik der Götter - Musik der Menschen"</p> <p>"Kunst und Popularität"</p> <p>i i i</p> <p>Reichardttext 1775 (vgl."Anstrengung - Unterhaltung)</p>	<p><u>Begriffe:</u> Redundanz, Information, Zeichen, Superzeichen, Repertoire,</p> <p>soziale Dimension der Musik Dichotomie: autonome Musik - Musik für den Hörer, Rezeptionsproblematik</p> <p><u>Ästhetik der Aufklärung</u> Dichotomie: Kunst - Volk (Synthese bei Mozart, "Klassik") Textaufschlüsselung nach wertenden Begriffen, Zuordnung der Positiv- und Negativbegriffe zu normativen Leitbegriffen: <u>Nat u r, V e r n u n f t</u> (Zweckheftigkeit), der (einfache)Mensch als Maß aller Dinge(vgl. den Satz des Philosophen Wolff, daß die Sterne dazu da sind, um dem Menschen nachts zu leuchten), <u>Musik als Unterhaltung</u> (Ohr, Gefühl, Herz, rührende Melodien, mit einfacher Begleitung, ohne Schwierigkeit -"Annehmlichkeit" - , "Kunst" = "künstlich", unnatürlich Adressat: der einfache Mann, das "<u>Volk</u>"</p> <p>hohe Redundanz hinsichtlich: mot.-them. Material: 2 Motive (oft wiederholt) + Füllmaterial ohne eigene Profilierung; nur geringfügige Veränderung des Materials ("Variation" einfachster Art, z. B. Akkordbrechung, meist diatonisch, gelegentlich weiche Durchgangschromatik; harmonische Struktur: enger Rahmen (Kadenz), Ausweichung nur in benachbarte Tonarten (Paralleltonart), Verwendung einfacher Akkorde; rhythmisch-metrische Struktur: durchgehendes rhythmisches Muster, nirgends ist der gleichmäßige Puls gestört (Musik zum "Reinhängen"), allenfalls in T.12 bei der rhythmischen Dehnung des Motivs; durchgehende Periodensymmetrie: 8taktige Periode mit symmetrischem VS u. NS (2+2/2+2 = 4 + 4) Satztechnik: einfache Melodie mit einfacher, durchsichtiger(offt nur 2st.) Begleitung Form: zahlreiche Wiederholungen im Mikro–u. Makrobereich, ABA, wobei B mit A sehr eng verwandt, stellenweise identisch ist Ausdrucksprofil: Nähe zur Affekteinheit, "galant", "leicht", positiver, optimistischer Affekt, Nuancierung lediglich durch Dynamik (etwas äußerlich aufgesetzt?) " galanter Stil "</p>	<p>Philip Glass, Etoile Polaire, Platte "North Star", V 2085 (1977); Mustapha Tettey Addy - master drummer from Ghana: 00 -YA!, LLST 7250; Ornette Coleman: Free Jazz, ATL 50240 (1961);</p> <p>Joh. Wilh. Häßler: Sonate facile en Sol majeur (1780) , 3.Satz</p>

<p>"Wandlung von der Darstellungs- zur Ausdrucksästhetik" "Die Freie Fantasie"</p> <p>Informationen zum gesellsch. u. kult. Hintergrund in L. Balet/E.Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Lit. u. Musik im 18. Jh., Ffm 1973 (Nachdruck), Ullstein 2995; Generalisierung des Rezeptionsproblems bei Stilumschwüngen durch Lektüre von P. Gradenwitz: Drei Jahrtausende "Neuer Musik" in: Wege der zur Musik der Zeit, Wilhelmshaven 1974, tmw29</p>	<p><u>Ästhetik des Sturms und Drangs</u></p> <p>Textauswertung nach Oppositionsbegriffen:</p> <p>Barock:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sturm und Drang - bürgerlich, kleiner Kennerkreis, intim - Einzelner vor sich (a u t o n o m) - ungebunden, Formexperimente - ohne Ordnung und formale Proportion <p>höfisch, kirchlich</p> <p>offiziell (f u n k t i o n a l)</p> <p>streng geregelte Musiksprache</p> <p>!Ordnung, Zwang</p> <p>F u g e</p> <p>in A f f e k t e n stilisiert</p> <ul style="list-style-type: none"> - G e f ü h l s kult, persönliches Gefühl ohne Schranken freie Heftigkeit - viele, überraschend wechselnde Affekte - G e n i e kult, schwärmerisch, tranceartig - im Vordergrund das Bedeutungshafte und Inhaltliche <p>Affekteinheit (Künstler als Handwerker) im Vordergrund das Formal-Technische</p> <p>Merkmale der Freien Fantasie:</p> <p>Stilmischung: Toccatohafte (Läufe/ Arpeggien - Akkorde) und präludienhafte (prestissimo) Teile, empfindsamer Stil (3.Seite), galanter Stil (Mittelteil), rezitativisch kaleidoskopartig gewürfelte Form, starke Gegensätze, die überraschend schnell wechseln, plötzliche Brüche, extreme Expressivität, dramatische, assoziativ gesteuerte "innere Handlung", extreme harmonische Kühnheiten, Unterbrechen des Zeitkontinuums (Takt- und Tempowechsel, Fermaten, teilweise ohne Takt notiert)</p> <p>Originalität als Wesensmerkmal der Kunst</p> <p>Der vom galanten Stil geprägte Zeitgenosse konnte nicht mehr folgen, da sein "Zeichenrepertoire" nur noch partiell mit dem Repertoire dieser revolutionären Musiksprache größere Schnittflächen aufwies (Innovationssprung)</p> <p>Dichotomie: Aufklärung - Sturm und Drang</p>	<p>C.Phil. E. Bach: Fantasia II, C-dur, 1785</p>
<p>"Affirmative und innovative Kommunikation"</p>	<p><u>Klassik als Synthese</u></p> <p>Dialektik von Tradition und Innovation</p> <p>Der Künstler ist dem Publikum immer einen Schritt voraus</p>	<p>Haydn: Sonate e-Moll (1778)</p> <p>Mozart: Sonate c-Moll K.V.457 (1784)</p> <p>Beethoven: Son.c-Moll op.10/1 (1798)</p> <p>Beethoven: Son. d-Moll</p>
<p>"Ästhetik der Klassik"</p>	<p>integrales Kunstwerk</p> <p>Organismusedenken</p> <p>Die genannten Stücke haben das gleiche Themenmodell (Dualismus zwischen Dreiklangsfanfare und Sekundfaill, zeigen aber, dem klassischen Kunstbegriff entsprechend, eine (i n n o v a t i v e) Entwicklung:</p> <p>von der relativen Affekteinheit zu immer stärkeren Gegensätzen, vom relativ gleichmäßigen rhythmischen Pulsieren bis zur Auflösung eines kontinuierlichen Zeitverlaufs,</p>	<p>Haydn: Sonate e-Moll (1778)</p> <p>Mozart: Sonate c-Moll K.V.457 (1784)</p> <p>Beethoven: Son.c-Moll op.10/1 (1798)</p> <p>Beethoven: Son. d-Moll</p>

Klausurthema	<p>von relativ einheitlichem thematischer: Material zu immer stärkerer Profilierung von Themen und Motiven bzw. immer stärkerer Abwandlung von Motiven (bis zu ihrem ausdrucksmäßigen Gegenteil)</p> <p>gemeinsam ist allen die mot.-them. Arbeit als Garant der organischen Eineit und der quasi-logische (Ausdrucks-)Verlauf</p> <p>Hummel: 80% Mozart, 10% Beethoven, 10% Romantik, genau die richtige Erfolgsmischung Beethoven: Abwendung vom Konversationston der Zeit, stärkere Ausprägung des Einzelnen, stärkere vertikale Dichte, keine Begleitstimmen, sondern Partner, "Gespräch", es ist schwer, den vielen Ereignissen zu folgen</p> <p>Bewertungsbogen</p>	<p>op.31/2 (1802)</p> <p>Hummel: "Gesellschaftsrondo" D-Dur, op.117 (1829), 2. Teil, im Vergleich mit Beethovens Streichquartett op.130,1.Satz</p> <p>Beethoven: Große Fuge op. 133 (1825), T. 1-45</p>
--------------	--	---

Ästhetische Dichotomie im 19. Jh.: Vermarktung von Kunst

<p>"Kitsch"</p> <p>"Das Auge der Geliebten Ach warum in dieser Ferne, süßes Herz, so weit von dir? Alle Sonnen, alle Sterne, öffnen ihre Augen mir, nur die reinsten, tiefsten Strahlen, nur das klarste, blauste Licht, drin sich Erd und Himmel malen, nur dein treues Auge nicht." (Wilhelm Waiblinger)</p> <p>"Mehr scheinen als sein" "Anstrengung - Unterhaltung"</p>	<p>Kriterien für Kunst und Kitsch</p> <p>Massenproduktion</p> <p>Kompositorische und interpretatorische Analyse von Kitsch</p>	<p>Beethoven: Adagio cantabile aus der Sonate c-moll op.13 "Das Auge der Geliebten" aus "Melodien aus Beethovens Sonaten und Sinfonien zu Liedern für eine Singstimme eingerichtet von Fr. Silcher (um 1840) (Interpreten: H.Prey/L.Hokanson) J. Last: Adagio From the Sonata "Pathetique" Nr. 8, Classics Up To Date Vol. 2, Polydor 249 371</p> <p>Chopin: Nocturne op.32,Nr.1 - Brinley Richards: Der Vöglein Abendlied (in: Goebels: Sammelsurium, Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofents Verlag Thekla Baderczewska: Gebet einer Jungfrau (ebda) und Mazurka (Salonalbum, Leipzig, Peters 9133)</p> <p>Ladislav Kupkovic: Souvenir (ARD 10.9.1978, Gidon Kremen / Meisenberg) Bearbeitung für Viol. u. Orch.(1978) auf Platte Eurodisc 200 076-366</p>
---	--	---