

Klausur zum Kurs ZA 2012

Thema: Vergleich zweier Stücke für den Salon:

- Carl Gänschals (1847-1906): Schwalbengröße op. 45
- Fr. Chopin: Nocturne op. 55.1

Aufgaben:

1. Analysiere die beiden Musikausschnitte (Gänschals T. 1–32, Chopin T. 1-48) hinsichtlich des melodischen Aufbaus, der Begleitung, der Harmonik (global!) und des Ausdrucks.
2. Prüfe, inwieweit die aus dem Unterricht bekannten Aussagen der folgenden Texte sich an den beiden Ausschnitten belegen lassen:

Günter Kunert (Verspätete Monologe, FAZ 28. 12. 1979):

"Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zu allererst als die Abwesenheit von Widerspruch... 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 von gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist."

Carl Dahlhaus: (Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 25f.)

"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 ist erreicht, wenn es gelingt, Verschlissenes reizvoll erscheinen zu lassen."

Arbeitsmaterial:

Notentexte,

Tonaufnahmen, mp3: [Gänschals](#)

Zeit: 3 Stunden

Schwalbengrüsse.

Salonstück.

Carl Ganschals, Op. 45.

Andantino.

PIANO.

Musical score for Schwalbengrüsse, measures 1-10. The score is in 3/4 time, F major, and consists of two staves (treble and bass clef). Measure 1 starts with a piano (p) dynamic. Measure 4 has a crescendo (cresc.) marking. Measure 7 has a diminuendo (dimin.) marking. Measure 10 has a forte (f) marking. The piece features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Musical score for Schwalbengrüsse, measures 11-30. This section continues the piece from the previous page. It includes measures 11, 14, 18, 22, 26, and 30. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). The notation shows various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

À Mademoiselle J. W. STIRLING.

Nocturne.

F. CHOPIN. Op. 55, N^o 1.

Andante.

15.

Musical score for Nocturne, measures 15-27. The score is in 3/4 time, F major, and consists of two staves. Measure 15 starts with a piano (p) dynamic. Measure 16 has a tempo marking of 'a tempo'. Measure 22 has a 'riten.' (ritardando) marking. Measure 27 has a forte (f) marking. The piece features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Musical score for Nocturne, measures 31-45. This section continues the piece from the previous page. It includes measures 31, 36, 41, and 45. Dynamics include piano (p) and forte (f). The notation shows various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Differenzierungsgrad:

*Gänschals:***A (T. 1-8)**

stereotype 8-Takte-Periode mit 4-taktigen Halbsätzen (VS-NS) und 2-taktigen Phrasen

Die einzige Verlebendigung/Intensivierung besteht darin, dass Motiv a aus der Anfangsfigur a/b im Nachsatz abgespalten wird

platter, unspezifischer Ausdruck (Dur)

simple Alltags-Kadenz im A-Teil: T D D T / T Sp TD T

Die formelhaft- gleichmäßige Begleitfigur (gebrochener Dreiklang); Begleitung und Melodie stehen beziehungslos nebeneinander.

B (9-24)

Der B-Teil hat mit dem A-Teil nichts zu tun. Die Formbildung beruht auf additiver Reihung ohne innere Logik.

Der motivische Ablauf ist ähnlich gleichförmig wie im A-Teil.

Die harmonische Struktur – nun in der Dominant-Tonart B-Dur - bleibt simpel, nur gegen Schluss wird sie etwas differenzierter.

Die Begleitfloskel (Basston mit nachschlagenden Akkorden) wird stereotyp beibehalten und hat auch hier keinen inneren Bezug zur Melodie.

Der Ausdruck ist unspezifisch.

*Chopin:***A (T. 1-8)**

vergleichbar, aber: nicht stereotyp:

trotz der äußerlich fast noch höheren Redundanz - die Anfangsfigur in T. 1-2 (a/b) wird dreimal auf der gleichen Tonstufe wiederholt, die 1. Periode als ganze wird wörtlich wiederholt - ist die Musik charakteristischer. Sie hat in der 1. Phrase schon einen Gegensatz (ruhige Viertel vs. Circulus-Figur mit punktierten Achteln).

Das Moll, die fallenden Phrasen und der fallende Gesamtduktus der Periode verleihen ihr einen unverwechselbar individuellen, resignativen Ausdruck. Das punktierte Motiv widerstrebt, dreimal (allerdings vergeblich) insistierend, dem fallenden Duktus durch sein umkreisendes Festschreiben des Tones c[♯]. Die Wiederholung der ganzen Periode (A') ist in diesem Kontext nicht eine äußerliche hörerfreundliche Geste, sondern ‚inhaltlich‘ motiviert als eine Verstärkung des insistierenden Moments der 1. Periode. Die hohe Redundanz dieses Anfangs dient also dem intendierten Ausdruck.

Kreisend – aber sehr charakteristisch gestaltet - ist auch die Harmonik. Gleich mit dem zweiten Akkord wechselt sie in die parallele Durtonart, wird aber sofort wieder zurückgeholt. Bei der 3. Wiederholung leistet die Melodie beim weiteren Abstieg zunächst harten Widerstand in dem Triller (T. 6). Der Neapolitaner (Ges[♯]) – ein harmonisches Indiz für Resignation - kündigt aber schon den unaufhaltsamen Weg nach unten zum Grundton an.

Auch Chopin benutzt eine formelhaft-gleichmäßige Begleitfigur, die aber durch das Staccato und die räumliche Trennung von Basston und nachschlagendem Akkord eine charakteristische Note bekommt und mit der Melodie motivisch verzahnt ist: Die bestimmenden Motive der Melodie (blau, rot) treten in der Begleitung in augmentierter Form auf.

**A' (9-16)**

Das Ganze beginnt von vorn, der A-Teil (T. 1-8) wird – leicht variiert - wiederholt, der Triller wird jetzt (T. 14) durch ein gegenläufiges (steigendes) Ornament ergänzt.

B (16-24)

Der B-Teil steht in engem inneren Zusammenhang mit den vorhergehenden Teilen.

Der leise Einspruch des Ornaments (T. 14) wird nach außen getragen (T. 17).

Es beginnt ein intensives Ankämpfen gegen die Depression: Das Motiv ist aufwärts gerichtet und wird aufwärts sequenziert. An die Stelle der Stagnation (Wiederholung) tritt also – getragen von der crescendoierenden Dynamik und der starken Modulation - dynamische Bewegung. Sie kulminiert in dem strahlenden



A (T. 25-32)

Die Wiederholung des A-Teils weist nicht die kleinste Variante auf.

Das Ganze suggeriert eine irreale Harmonie ohne Antinomie.

Die „übertriebene Schönheit“ ist suchtverursachend, weil der einheitliche Musikstrom aufgrund fehlender Störfaktoren die Aufmerksamkeitsschwelle sinken lässt und zum passiven, sentimentalen Konsum, zum bequemen Genuss verführt.

Das Stück hat einen geringen „Differenzierungsgrad“ und lässt jede „Originalität“ vermissen. Die Grenzen des Gewohnten werden nirgends überschritten:

Das musikalische Material ist einfallslos und trivial:
 Oktavüberschläge, Seitenschlagfigur,
 Tonleiterausschnitte, Akkordbrechungen, einfache Diatonik, die lediglich mit ‚bedeutsam sein sollender‘ Durchgangschromatik angereichert wird (Adorno: Zwang zur Auffälligkeit),
 floskelhafte Begleitfiguren: Klangteppich aus gebrochenen Akkorden in gleichförmiger Achtelbewegung, nachschlagende Akkorde (Gitarrebass)

Es fehlt dem Stück vor allem völlig der Beziehungsreichtum.

Die Teile sind sich im Prinzip alle ähnlich. Dennoch stehen sie – fast wie selbständige Stücke - beziehungslos nebeneinander. Spätestens, wenn nach dem B-Teil der unveränderte A-Teil platt wiederkehrt, fällt das auf.

Das Stück ist reine Trivialmusik auf dem Niveau des „Gebets einer Jungfrau“

e“, das zunächst als Durchbruch nach C-Dur gehört wird, sich dann aber als Dominante entpuppt, deren Auflösung ins f-Moll den Beginn des resignativen Rückfalls einleitet. Teil B ist also kein neuer Teil, sondern eine konsequente Weiterführung der in A und A‘ angebahnten Konstellation. Das sieht man auch an der unveränderten Gesamtphysiognomie.

A“ (T. 25-32)

Das Kreisen beginnt – wieder mit leichten Varianten - von vorn (T. 25). Die Gegenkräfte sind virulent in der Triolenumspielung (T. 27-28) und dem forte (T. 29-32).

B (T. 33-40)

A““ (T. 41-489)

Die ornamentalen Elemente werden weiter ausgedehnt.

Das Stück zeigt ein spannungsvolles, konsequentes Entfalten einer am Anfang exponierten Grundkonstellation.

Die Analyse hat gezeigt, dass Chopins Stück alle in den Texten genannten Qualitätskriterien erfüllt.