

GK 13/1 Musik**2. Klausur****17. 12. 1987****Thema:** Vergleich zweier Stücke für den Salon:

- Carl Gänschals (1847-1906): Schwalbengröße op. 45

- Fr. Chopin: Nocturne op. 32 Nr. 1 (1837) - *Das Stück ist aus dem Unterricht bekannt.***Aufgaben:**

1. Analysiere den Anfang der beiden Stücke (jeweils T. 1 - 8) hinsichtlich des melodischen Aufbaus, der Begleitung, der Harmonik (global!) und des Ausdrucks.
2. Prüfe, inwieweit die folgenden Aussagen 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."

3. Erhärtet und ergänze die bisherigen Ergebnisse durch den Vergleich der großformalen Anlage der beiden Stücke.

Arbeitsmaterial:

Notentexte,

Bandaufnahmen (Wißkirchen): [Gänschals](#), [Chopin](#)**Zeit:** 3. - 6. Stunde

Schwalbengrüsse.

Salonstück.

Carl Günschals, Op. 45.

Andantino.

PIANO.

Musical score for the first system (measures 1-10). The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Measure numbers 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective lines.

Musical score for the second system (measures 11-63). The score continues from the first system. It includes various dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'dimin.', 'f', 'più mosso', 'a tempo', and 'brillante'. Measure numbers 33, 36, 39, 43, 47, 51, 54, 57, 60, and 63 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a 'ritard.' (ritardando) marking.

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

Op. 32, № 1.

9. *Andante sostenuto.*
p
 9.

4.
f stretto

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

10.
dolce

14.
mp delicatiss.
p

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

21.

25.

29.
mp
semp. legato

32.
stretto

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

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

43.

46.

49.
pp
semp.

52. *legato*
cresc.
 52.

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

60. *riten.*
pp
 60.

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

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

Differenzierungsgrad:

<p><i>Gänschals:</i> stereotype 2+2 Takte-Phrasen stereotype 8-Takte-Perioden additive Reihung der Abschnitte: A B A C (~ A), D C A gleichförmige motivischer Ablauf simple Harmonien</p> <p>Das ist eine „irreale Harmonie“ ohne „Antinomie“ im Sinne Kunerts. Der ‚Widerspruch‘ im D-Teil –T. 41ff. - (Moll, più mosso, f) wirkt äußerlich aufgesetzt. Ebenso die Verlegenheitslösung am Schluß: die zwei Schlußakkorde – mit der Bedeutsamkeit suggerierenden s-T-Wendung - wirken wie ein angeklebtes Versatzstück. Sie haben keinen inneren oder strukturellen Zusammenhang mit dem Kontext. ‚suchtverursachend‘: gleichförmige Begleitformen (Besslers „Motivstrom“, Adornos „Musikstrom“, s. u.)</p>	<p><i>Chopin:</i> Die erste Periode ist in sich sehr differenziert: Sie besteht aus einer einfachen Melodie und einer klangteppichartigen Begleitung (fast wie bei Gänschals), aber in T. 3 beginnt schon eine variative Veränderung und Intensivierung der Melodie. Der NS (T. 4ff.) bricht dann aber aus der schaukelnden Harmonie aus. Melodie und Begleitung werden zu einer expressiven Geste, die in T. 6 (fast katastrophisch) in sich zusammenbricht. T. 7 versucht darauf vorsichtig den anfänglichen Harmoniegestus wieder aufzugreifen. Diese erste 8taktige Periode ist also in sich sehr zwiespältig und lebendig.</p> <p>Das ist Harmonie als Ausbalancierung von Gegensätzen im Sinne Kunerts. Wie sehr auf der strukturellen Ebene die Gegensätze zur Einheit vermittelt werden zeigt die unten stehende Folie mit den im Unterricht erarbeiteten Ergebnissen.</p>
---	---

Originalität

<p>einfallloses motivisches Material: Oktavüberschläge, Seitenschlagfigur, Tonleiterausschnitte, Akkordbrechung einfache Diatonik mit ‚bedeutsam sein sollender‘ Durchgangschromatik floskelhafte Begleitfiguren: Klangteppich aus gebrochenen Akkorden in gleichförmiger Achtelbewegung, nachschlagende Akkorde wie bei der Walzerbegleitung</p>	
---	--

Beziehungsreichtum

<p>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.</p>	
---	--

Form

<p>Das Gesagte gilt auch für die gesamte Form.</p>	<p>Die im Thema angelegte Antinomie bestimmt bei Chopin das ganze Stück. Die Überleitung (T. 8ff.) z. B. reflektiert das motivische Material des Themas. So geht es auch weiter. Am Schluß (T. 63 ff.) steht die totale Katastrophe, die den „schönen“ Anfangsgedanken geradezu ‚zerschlägt‘. Strukturell geschieht das natürlich logischerweise wieder unter Benutzung dieses Anfangsmaterials. Was in der Katastrophe bleibt, ist die Erinnerung an den harmonischen Anfang und die Sehnsucht nach dessen „Schönheit.“ Aber: sie existiert nur als Utopie. Sie ist zu schön, um wahr zu sein</p>
--	--

Hintergrundinformationen aus dem Unterricht:

Heinrich Bessler:

Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer ... schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das ... Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns ... beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind... Der Hörer faßt das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit Gretchen am Spinnrad das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird.. Es handelt sich um einen neuen >Einheitsablauf< ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton >abgestimmt< sind ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen >Stimmung< werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt... ... die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviermäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des >Motivstroms<.

Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Verlag Philipp Reclam jun., S. 150ff.

Theodor W. Adorno:

Unter den Funktionen der konsumierten Musik, welche immer noch das Gedächtnis an eine Sprache der Unmittelbarkeit mit sich führt, ist vielleicht die wichtigste die, daß sie das Leiden unter den universalen Vermittlungen beschwichtigt, als lebte man trotz allem noch von Angesicht zu Angesicht. Was die sogenannte Gemeinschaftsmusik programmäßig und absichtsvoll betreibt, vollbringt die verantwortungslos und unbewußt wahrgenommene nur desto gründlicher. Bündig ist das dort zu belegen, wo die Reflexion auf die Funktion von Musik thematisch, wo diese zu einem eingepflanzten Medium wird, beim Film. In dessen dramaturgischer Disposition ist es eine alltägliche Erwägung, welche Parteien, Bilder, Dialoge durch Musik, wie der Jargon lautet, anzuwärmen seien. Darum wohl überhaupt bemüht der Film einen Musikstrom, der gar nicht aufmerksam apperzipiert, sondern nur von der Triebökonomie der Zuschauer verarbeitet werden soll.

Nicht nur jedoch wird angewärmt, sondern auch angefärbt. Auch die Einführung des Farbfilms muß einem kollektiven Bedürfnis entsprochen haben, um den monochromen in so weitem Maß zu verdrängen, der ihm fraglos in vielem überlegen war.

Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt am Main 1968, S. 56f.

Weitergehende Reflexion im Unterricht vor dem Hintergrund folgender Texte

Bronislaw v. Pozniak:

"Vor mehreren Jahren fiel mir ein Gedicht in englischer Sprache in die Hände, das den Titel »H-dur-Nocturne von Chopin« trug. Der Inhalt erzählte von einer Prinzessin, die einen unebenbürtigen Ritter liebt, der sie entführt. Sie werden verfolgt, der Ritter wird gefangengenommen und enthauptet. - Ich finde diese Deutung sehr romantisch und - sehr treffend. Die schauerlich klingende Koda mit den dumpfen Schlägen wirkt nach dieser Deutung außerordentlich impressionistisch."

Aus: Br. v. Pozniak: Chopin, Halle 1949, S. 118.

Heinrich Bessler:

"Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achtaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das den Sonatensatz beherrschende Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form, und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.

Diese Kraft des Empfangenden, die musikalisch nachweisbar ist, besteht auch anderwärts und gibt der Epoche einen aktiven Grundzug. Man hat im 19. Jahrhundert als Vermächtnis der Klassik vor allem den Persönlichkeitsbegriff herausgestellt, wobei der Blick auf den schöpferischen Künstler und Denker gerichtet ist. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß jenes Schaffen aktiv-eigenständige Hörer und Leser voraussetzt...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind. Es gibt erstaunlich früh Äußerungen, mit denen die Aktivität des Hörens überhaupt bekämpft und das Gegenteil zum Ideal erhoben wird: eine völlige passive Hinnahme des Gehörten ...

Wackenroder schrieb am 5. Mai 1792 in einem Brief: *»Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre. sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung. in der völligen Hingebung der Seele in diesen forttreibenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlüpfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält ... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar 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 entfährt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten aber Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre. Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen,«*

Der Hörer faßt das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird. Es handelt sich um einen neuen »Einheitsablauf« ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton »abgestimmt« sind ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen »Stimmung« werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt... Bei Schubert auf gewisse Weise und Werkschichten beschränkt, steht dieses Hören im Widerspruch zur Synthesis, die nach wie vor den Formaufbau zusammenschließt. Aber die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviernmäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des »Motivstroms«.

Aus: H. Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 150ff.

Wilhelm 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 tief sinnige 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 Leben verkörpert sind."

Aus: W. H. Wackenroder: Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Weimar 1918, S. 185.

Während Epos und Drama Geschehnisse und Handlungen darstellen, hinter denen die Person des Dichters im allgemeinen zurücktritt, versteht sich Lyrik als subjektive Kundgabe, als intime Selbstaussprache des lyrischen Ich. Die drei Gattungen sind aber nicht streng getrennt. Im Epos oder Drama können durchaus lyrische Passagen auftreten. Genauso ist es in der Musik. Innerhalb der dramatisch verstandenen Sinfonie oder Sonate gibt es lyrische Teile, meist in Form langsamer Sätze. Umgekehrt kann ein lyrisches, stimmungshafte romantisches Klavierstück dramatische Elemente enthalten. Insofern ist der grundsätzlich zutreffende Text von Bessler (S. 134) zu sehr in eine Richtung zugespitzt, vor allem hinsichtlich der Aussagen zum passiven Hören der Romantik. Er legt den zitierten Wackenroder-Text zu vordergründig aus. Wackenroder meint mit "passivem Aufnehmen" gerade nicht das bewußtlos inaktive Sich-Versenken, das bezeugen vor allem Wendungen wie "aufmerksamste Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung" und "Anstrengung". Das Passive steht bei ihm im Gegensatz zum (schlechteren) assoziativen Hören, bei dem der Zuhörer die Musik als Auslöser für eigene zwar aktive, aber von der Musik letztlich wegführende Gedankenproduktionen benutzt. Passiv heißt also bei Wackenroder soviel wie: durch nichts abgelenkt, ganz auf die Musik konzentriert. Diese Deutung wird auch erhärtet durch den anderen Text von Wackenroder (S. 134). Romantik kultiviert das Lyrisch-Stimmungsmäßige in der Musik. Nicht umsonst sind das Lied und die instrumentalen Miniaturstücke spezifisch romantische Formen. Die Romantik wendet sich ab von den rational-vernünftigen und zweckbestimmten Kräften des 'Tages' und kultiviert die 'nächtigen', irrational-dunklen Seiten der Fantasie und des Traumes (Nocturne = 'Nachtstück'). Das darf man aber nicht mit kitschiger Gefühlsduselei verwechseln. Die Beschäftigung mit Innenwelten und utopischen Visionen bedeutet zwar eine Abwendung von der realen Welt im vordergründig verstandenen Sinne, nicht aber von der menschlichen Realität im vollen Sinne des Wortes, zu der gerade auch diese Tiefendimension gehört. Realitätsblind sind die Romantiker in der Regel nicht, sie reagieren vielmehr sehr sensibel auf ihre reale Umwelt, die von Industrialisierung, Verstädterung, Bevölkerungsexplosion, zunehmender sozialer Verelendung der neu entstehenden Arbeiterschicht u. ä. geprägt ist. Sie wissen um den utopischen Charakter ihrer mit romantischer Sehnsucht beschworenen Visionen. Niemals suggerieren sie deren platte Realität, wie das in Kitschproduktionen geschieht. Nicht umsonst weisen viele romantische Stücke innere Brechungen auf, haben manchmal sogar fragmentarischen Charakter. Chopins Nocturne ist ein Paradebeispiel dafür. Die selig in sich schwingende Geste des Anfangs, die sich nicht entwickelt, sondern variiert wiederholt wird, zerbricht, wird wieder gesucht und gefunden, um dann endgültig verloren zu gehen. Gerade der grausam-düstere Schluß hebt das idyllisch-harmonische Bild des Anfangs eindringlich ins Licht, verklärt es in der Erinnerung, macht es zum Idealbild. Das Stück enthält also durchaus prozeßhafte Elemente, stellt, wenn auch auf andere Weise als der Sonatensatz, einen gedanklich komplexen Zusammenhang dar, ist keine bloß zuständliche Stimmungsmalerei. Ein anderes Mißverständnis solcher Musik zeigt die von Pozniak (S. 136) mitgeteilte assoziative Deutung. Sie verfehlt die eigentliche Aussage der Musik, weil sie sich gar nicht auf die intime Gedankenwelt der Chopinschen Komposition einläßt, sondern ihr vordergründige, an Kitschliteratur geschulte Vorstellungen aufdrückt, die nur lose an der äußeren Gestik des Stückes sich festmachen.