

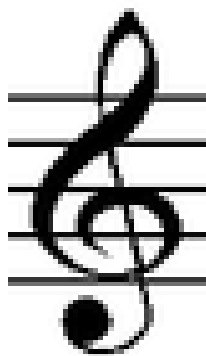


**Baden-Württemberg**

REGIERUNGSPRÄSIDIUM KARLSRUHE

ABTEILUNG 7 - SCHULE UND BILDUNG - MUSIKREFERAT

# **Aufgabentypen in der Abiturprüfung M u s i k**



**Handreichung für Lehrer/innen  
im Kernfach Musik**

**Stand: 01. November 2010**

# Aufgabentypen in der Abiturprüfung Fach Musik

## Inhalt

<b>I.</b>	<b>Vorbemerkungen</b>	S. 3
<b>II.</b>	<b>Ausgewählte Aufgaben</b> mit Lösungshinweisen und Punkteverteilung	
	Aufgabe I	Winterreise, Lied „Frühlingstraum“ „Das verlassene Mägdlein“ (Liedvergleich Schubert - SaltaCello). S. 5
	Aufgabe II	Winterreise, Lied „Letzte Hoffnung“ Schubert Autumn Leaves“, Joseph Kosma, Höranalyse auf der Basis eines Leadsheets S. 9
	Aufgabe III	Debussy „Voiles“, Entwurf einer Instrumentierung, Beschreibung eines musikalischen Verlaufs S. 12
	Aufgabe IV	Winterreise, Lied „Mut!“, Schubert – Zender eine komponierte Interpretation. S. 17
<b>III.</b>	<b>Allgemeine Prinzipien der neuartigen Aufgabentypen</b>	S. 21
<b>IV.</b>	<b>Leitgedanken für Abiturprüfungen im Fach Musik</b>	S. 22
	<b>Anhang:</b>	S. 24
	Beispielaufgaben zum früheren Schwerpunktthemenbereich „Verlorene Liebe und Einsamkeit“	

## I. Vorbemerkungen

Der Bildungsplan 2004 für die Kursstufe und die Bildungsstandards im Fach Musik sind Ausdruck einer neueren Lernkultur. Damit vollzieht sich in der Schulpädagogik ein Paradigmenwechsel von der reinen Wissensvermittlung zur Kompetenzvermittlung. Diese Entwicklung trifft sich im Fach Musik mit dem in der musikpädagogischen Forschung immer wieder geforderten ganzheitlichen, also auch emotionalen und handlungsorientierten Umgang mit Musik.

„Musik spricht den Menschen ganzheitlich an. Daraus ergibt sich ein besonderer Bildungsauftrag des Fachs Musik und das Ziel, vier musikalische Grundqualifikationen zu vermitteln:

1. die Fertigkeit, im Rahmen der eigenen Möglichkeiten musikalische Gestaltungen auch selbst vorzunehmen,
2. die Anwendung eines in der Schule erworbenen Grundwissens über Musik, ihre Formen, Gattungen und Stilepochen,
3. die Fähigkeit, Musikstücke bzw. musikalische Verläufe mit geschultem Gehörsinn und differenzierter Wahrnehmung aufzunehmen und daran emotional und rational teilzuhaben,
4. die Verknüpfung des Musikerlebens mit anderen Disziplinen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens.

Aus den Leitgedanken des Bildungsplans Musik 2004 :

*„Der unersetzbare Beitrag des Faches Musik zur Bildung besteht darin, den Schülerinnen und Schülern sowohl kreative Gestaltungsmöglichkeiten, emotionales Erleben und künstlerische Erfahrungen mit Musik zu ermöglichen als auch Musik-Verstehen und rationale Argumentation zu vermitteln....*

*Hieraus ergeben sich für den Musikunterricht im allgemein bildenden Gymnasium verschiedene Umgangsweisen mit Musik, die sich in drei Kompetenzbereichen spiegeln:*

### Kompetenzbereich 1: MUSIK GESTALTEN

*Grundlegende musikalische Erfahrungen werden vor allem über das Musizieren und das musikalische Gestalten gemacht. Deshalb muss der Musikunterricht, wo immer es durchführbar ist, Musiziererfahrungen ermöglichen.*

### Kompetenzbereich 2: MUSIK HÖREN UND VERSTEHEN

*Jeder musikalischen Erfahrung liegt das bewusste Wahrnehmen und verstehende Hören von Musik zugrunde. Die Schülerinnen und Schüler erhalten anhand herausragender musikalischer Werke Einblicke in die wichtigsten Stilmerkmale sowohl*

*historisch bedeutsamer Epochen und Gattungen der europäischen Musikgeschichte als auch wichtiger musikalischer Erscheinungsformen des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei wird die Fähigkeit des hörenden Erfassens und Beschreibens von musikalischen Werken (auch ohne Notentext) weiter gefördert und gefestigt.*

### Kompetenzbereich 3: MUSIK REFLEKTIEREN

*Schülerinnen und Schüler reflektieren die Bedeutung von Musik für ihr eigenes Leben wie auch für unsere Kultur und für andere Kulturen; sie entwickeln Verständnis für Musik in verschiedenen historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten.*

Die drei Kompetenzbereiche durchdringen und ergänzen sich gegenseitig. Sie sind im Unterricht grundsätzlich aufeinander zu beziehen und miteinander zu vernetzen. Bei der Verknüpfung dieser drei Kompetenzbereiche sollen auch neue, interessante und existenziell berührende Themenfelder entwickelt werden.“

Aus diesen Vorgaben resultierten für die Abiturprüfung im Fach Musik Änderungen im Hinblick auf die Themenfelder und die Aufgabentypen:

1. Als Inhalte von Abituraufgaben können auch „existenzielle“ Themen berücksichtigt werden, die auf Lebenserfahrungen und allgemeine Fragen der humanen Existenz bezogen sind (vgl. Anlage: Beispielaufgaben zum früheren Schwerpunktfeld: *Verlorene Liebe und Einsamkeit musikalisch gestaltet in der „Winterreise“ op. 89 von Franz Schubert sowie in neueren Liedern und Songs*). Außerdem können im Sinne von „Transferaufgabenstellungen“ Musikstücke mit und ohne Notentext zur analytischen Betrachtung herangezogen werden.
2. Der handelnde, d.h. sowohl musizierpraktische als auch produktiv gestalterische Umgang mit Musik bedingt für die Evaluation im Rahmen einer Abiturprüfung auch die Einführung kreativer und produktionsorientierter Aufgabentypen (vgl. Handreichungen zur Fachpraktischen Abiturprüfung - Stand 8. Mai 2006 / Teilaufgabe f : Vertonung eines Vierzeilers).
3. Schließlich führt die im Bildungsplan geforderte Schulung eines differenzierten Gehörsinns und das bewusste Hören ohne Notentext zu differenzierten Höraufgaben (vgl. Handreichungen zur Fachpraktischen Abiturprüfung Teilaufgabe e: Werkhören )

Dabei sollen die positiven Errungenschaften der bisherigen Abiturpraxis nicht preisgegeben werden. Weiterhin wichtig bleibt die Orientierung am konventionellen Begriffssystem, d.h. die analytische Arbeit mit konventionellen musikimmanenten Instrumentarien und die Behandlung eines Kanons an Epochen, Gattungen, Formen, und Komponistenpersönlichkeiten (vgl. Bildungsplan 2004, abschließende Hinweise).

Die vorliegende Handreichung zeigt weitere **Aufgabentypen** auf, die der oben dargestellten Gesamtheit der Unterrichtsarbeit auf der Kursstufe Rechnung tragen, d.h. die bisherigen Aufgabenstellungen ergänzen, erweitern und abrunden.

Traditionelle Aufgabentypen bleiben daneben bestehen.

**III. Ausgewählte Aufgaben der Jahrgänge**  
mit Lösungshinweisen und Punkteverteilung

**Aufgabe I :**                    **Winterreise, „Lied Frühlingstraum“**  
                                      **„Das verlassene Mägdlein“**  
                                      **Liedvergleich Schubert- SaltaCello).**

**Notenbeispiel:**            **Franz Schubert, Winterreise**  
**Klangbeispiele:**        **Franz Schubert, Frühlingstraum (Nr. 11 aus „Winterreise“)**  
                                      **und Ensemble „SaltaCello“, Das verlassene Mägdlein**  
                                      **(Musik: Peter Schindler, Text: Eduard Mörike)**

Das Vorwort darf nicht zugänglich sein.

Die Klangbeispiele werden entsprechend den Angaben auf dem Deckblatt vorgespielt.

Aufgaben:

1. a) Fassen Sie den Inhalt der einzelnen Strophen des Gedichtes „Frühlingstraum“ von Wilhelm Müller (siehe Blatt 2) zusammen.  
  
    b) Stellen Sie inhaltliche Bezüge des Gedichtes „Das verlassene Mägdlein“ von Eduard Mörike (siehe Blatt 2) zum „Frühlingstraum“ von W. Müller her.
2. Klangbeispiel: „Das verlassene Mägdlein“ in der Version des Ensembles „SaltaCello“. Beschreiben Sie, wie in dieser Vertonung aus dem Jahr 2004 die einzelnen Strophen des Mörike-Gedichts im Arrangement und in der Singstimme musikalisch umgesetzt werden.
3. a) Beschreiben Sie die Vertonung der Textstrophen 1 und 2 (Takt 1 – 26) des Liedes „Frühlingstraum“ von F. Schubert. Gehen Sie dabei besonders auf die Darstellung der beiden Inhaltsebenen Traum und Wirklichkeit ein.  
  
    b) Geben Sie einen Überblick über die weitere musikalische Gestaltung des Schubert-Liedes (Strophe 3 bis 6, Takt 27 bis Ende des Liedes).
4. Skizzieren Sie aus Ihrer Sicht wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Liedern.

Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 1a: 06 Punkte  
Aufgabe 1b: 04 Punkte  
Aufgabe 2 : 18 Punkte  
Aufgabe 3a: 16 Punkte  
Aufgabe 3b: 10 Punkte  
Aufgabe 4 : 06 Punkte

---

maximal : 60 Punkte

Wilhelm Müller:

### **Frühlingstraum**

1 Ich träumte von bunten Blumen,  
2 So wie sie wohl blühen im Mai;  
3 Ich träumte von grünen Wiesen,  
4 Von lustigem Vogelgeschrei.

5 Und als die Hähne krächten,  
6 Da ward mein Auge wach;  
7 Da war es kalt und finster,  
8 Es schrien die Raben vom Dach.

9 Doch an den Fensterscheiben,  
10 Wer malte die Blätter da?  
11 Ihr lacht wohl über den Träumer,  
12 Der Blumen im Winter sah?

13 Ich träumte von Lieb um Liebe,  
14 Von einer schönen Maid,  
15 Von Herzen und von Küssen,  
16 Von Wonne und Seligkeit.

17 Und als die Hähne krächten,  
18 Da ward mein Herze wach;  
19 Nun sitz' ich hier alleine  
20 Und denke dem Traume nach.

21 Die Augen schließ ich wieder,  
22 Noch schlägt das Herz so warm.  
23 Wann grünt ihr Blätter am Fenster?  
24 Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

Eduard Mörike:

### **Das verlassene Mägdlein**

1 Früh, wann die Hähne krähn,  
2 Eh die Sternlein schwinden,  
3 Muss ich am Herde stehn,  
4 Muss Feuer zünden.

5 Schön ist der Flammen Schein,  
6 Es springen die Funken;  
7 Ich schaue so darein,  
8 In Leid versunken.

9 Plötzlich, da kommt es mir,  
10 Treulooser Knabe,  
11 Dass ich die Nacht von dir  
12 Geträumet habe.

13 Träne auf Träne dann  
14 Stürzet hernieder;  
15 So kommt der Tag heran –  
16 O ging er wieder!

## Lösungshinweise zu Aufgabe 1

Anmerkungen in eckigen Klammern präzisieren oder vertiefen den Sachverhalt, werden aber als Lösung nicht erwartet.

### Zu Aufgabe 1a:

Strophe 1: Das Lyrische Ich schildert einen Traum von beglückender Naturerfahrung im Frühling.

Strophe 2: Der morgendliche Schrei der Hähne ruft den Träumer in die kalte und düstere Realität zurück.

Strophe 3: Die Eisblumen am Fenster scheinen den Träumer zu verhöhnen.

[Die folgenden 3 Strophen übertragen die Naturwahrnehmung der ersten 3 Strophen auf die Situation und das Gefühlsleben des Lyrischen Ich.]

Strophe 4: Der Traumbericht wird erweitert um die Liebeswonnen und die Seligkeit mit der Liebsten.

Strophe 5: Das Erwachen aus diesem Traum lässt das Lyrische Ich seine Einsamkeit empfinden.

Strophe 6: Einziger Ausweg aus dieser Situation scheint für den Moment das Schließen der Augen zu sein, um den Traum als Vision in die Zukunft zu retten.

### Zu Aufgabe 1b:

Wie bei Wilhelm Müller werden auch im Text von Mörike die Inhaltsebenen Traum und Wirklichkeit thematisiert. Mörikes Gedicht erzählt zu Beginn vom tristen und harten Alltag, der leidvoll empfundenen Wirklichkeit des Lyrischen Ich. Hier bringt die dritte Strophe die Erinnerung an den Traum der vergangenen Nacht vom „treulosen Knaben“. In der vierten Strophe findet sich das Lyrische Ich zurückgeworfen in die Realität, die nach der plötzlichen Traumerinnerung umso unbarmherziger erscheint.

### Zu Aufgabe 2:

Folgende Gestaltungsmerkmale können u.a. angeführt werden:

1. und 2. Strophe in gleicher Vertonung:

- Singstimme: tiefe bis mittlere Lage, syllabische Textvertonung, einzige Textwiederholung: „schön ist der Flammenschein, ... die Funken“ - Versunkensein in die Betrachtung des Feuers
- Begleitung: unruhig treibendes Schlagzeug, synkopiertes rhythmisches Bassostinato [Riff] auf Orgelpunkt
- Monotonie des Alltags, [Sopran-] Saxophon, Gitarre, Piano
- rasches Tempo

3. Strophe:

- harmonische Rückung - plötzliche Erinnerung an den Traum, Aufschrecken
- mehrmalige Wiederholungen (3. und 4. Vers): „Dass ich die Nacht (von dir) geträumet habe“ in völlig konträrer Vertonung (Kontrast Realität – Traum):
- insgesamt leiser, langsamer,
- Singstimme: höhere Lage, melismatische Textvertonung bei „geträumet“,
- in großen Intervallen [Sext- und Oktavsprünge] sich aufschwingende Melodik der Singstimme,
- Besetzung: Schlagzeug und Gitarre verstummen,
- zu Bass und Klavier tritt ein Violoncello mit einer kantablen Melodie als Duettpartner der Singstimme - verinnerlicht, sanft, verträumt,
- häufige Textwiederholungen führen zu einer Intensivierung des Ausdrucks.

4. Strophe: Rückkehr zum musikalischen Gestus der 1. und 2. Strophe.

### **Zu Aufgabe 3a:**

Folgende Gestaltungsmerkmale können u.a. angeführt werden:

Strophe 1: Glücklicher Traum – Naturstimmung im Mai

- Tempo: „etwas bewegt“, schwingender, tänzerischer 6/8-Takt – pastoraler Charakter, Idylle,
- Punktierter Rhythmen, Triller, Vorschläge - ausgelassene Fröhlichkeit, übermütig hüpfend, „lustiges Vogelgeschrei“,
- kurze Melismen – jubilierend,
- Sextsprünge der Melodie nach oben – exaltierte Freude,
- Dur, einfache Kadenzharmonik, Dreiklangsmelodik,
- Akkordbrechungen in der Klavierbegleitung, durchgängig leise,
- schlichter, fast volksliedhafter Duktus.

Strophe 2 ab T. 15 ff.: Bittere Realität – kalte, finstere Winterwelt

- plötzlich schnelleres Tempo, abrupter Wechsel des Tongeschlechts, Modulationsgang durch verschiedene Molltonarten – Stimmungsumschwung ins Bedrohliche,
- deklamatorischer Gesangsstil mit Tonwiederholungen und spannungsgeladenen kleinen Sekunden [z.B. als Wechselnoten T. 15 und T. 19] – schmerzlicher Ausdruck,
- Dissonanzen, z.B. wirkt der kleine Sekundschritt der Singstimme in T. 21 als exponierte Dissonanz zum Dominantseptakkord - Akkord im Klavier – Textstelle: „ .. schrien die Raben ..“
- Oktavtremolo als Orgelpunkt im Klavierbass ab Takt 22, weitere harmonische Spannungen – Intensivierung der düsteren, feindlichen Atmosphäre,
- schnell wechselnde dynamische Kontraste auf engstem Raum.

### **Zu Aufgabe 3b:**

Strophe 3: Neue musikalische Gestaltung in den Takten 27 bis 43:

- langsamer 2/4-Takt,
- neue Motive im Klavier,
- zunächst einfache Dur-Melodik der Singstimme,
- ab Takt 37 Eintrübung nach Moll,
- am Ende leere Oktaven im Klavier,

Strophen 4 bis 6:

- Ein Überleitungstakt (gebrochener Dreiklang) führt hin zu einem viertaktigen Zwischenspiel (identisch mit dem Vorspiel des Liedes).
- Die Strophen 4 bis 6 entsprechen in ihrer musikalischen Gestaltung den Strophen 1 bis 3, allerdings mit variiertem Schluss: Die leeren Oktaven am Ende des Liedes münden jetzt in einen arpeggierten Moll-Akkord.

### **Zu Aufgabe 4:**

Es wird erwartet, dass die Schülerinnen und Schüler begründete und nachvollziehbare Aussagen treffen.

[Bewusst offen gehaltener Lösungshinweis, der die Skizzierung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten nicht festlegt und damit unterschiedliche Interpretationsansätze der Schüler/innen zulässt, wenn die Darstellung klar und zielgerichtet geordnet sowie argumentativ schlüssig verfasst ist. Der Aufgabentyp (reine Höranalyse) erfordert Kompetenzen aus den Bereichen 2 „Musik hören und verstehen“ und 3 „Musik reflektieren“. ]



## Aufgabe II

### Winterreise, Lied „Letzte Hoffnung“, Schubert Autumn Leaves“, Joseph Kosma, Höranalyse auf der Basis eines Leadsheets

**Notenbeispiel:** Franz Schubert, Winterreise

**Klangbeispiele:** Franz Schubert, Letzte Hoffnung (Nr. 16 aus „Winterreise“) und Joseph Kosma, Autumn Leaves (in einer Aufnahme mit Lou Rawls)

Das Vorwort darf nicht zugänglich sein.

Die Klangbeispiele werden entsprechend den Angaben auf dem Deckblatt vorgespielt.

#### Aufgaben:

1. Stellen Sie dar, zu welchen Gedanken und Gefühlen das jeweilige Lyrische Ich in den beiden Texten „Letzte Hoffnung“ und „Autumn Leaves“ (siehe Blatt 3) durch den Anblick des Herbstlaubs angeregt wird.
2. Beschreiben Sie die Melodie von „Autumn Leaves“, wie sie im Leadsheet (siehe Blatt 4) vorliegt, nach motivischen und formalen Kriterien.
3. Klangbeispiel: „Autumn Leaves“ in einer Aufnahme mit Lou Rawls
  - a) Beschreiben Sie den formalen Ablauf dieses Arrangements von „Autumn Leaves“ und skizzieren Sie die Funktion von Sänger und Instrumenten in den einzelnen Abschnitten.
  - b) Nennen Sie jazz-typische Merkmale der vorliegenden Aufnahme und beziehen Sie in Ihre Ausführungen auch das Leadsheet (siehe Blatt 4) mit ein.
  - c) Äußern und begründen Sie Ihre Meinung zu diesem Arrangement von „Autumn Leaves“. Berücksichtigen Sie dabei den Stimmungsgehalt des Textes.
4. Wilhelm Müllers Gedicht „Letzte Hoffnung“ (siehe Blatt 3) besteht aus drei gleich gebauten Strophen.  
Zeigen Sie, wie Franz Schubert in seiner Komposition das Gedicht neu gliedert.
5.
  - a) Nennen Sie charakteristische Merkmale des Klaviervorspiels im Lied „Letzte Hoffnung“ und interpretieren Sie seinen Ausdrucksgehalt.
  - b) Erläutern Sie an drei unterschiedlichen Stellen des Liedes „Letzte Hoffnung“, auf welche Weise Schubert den Text musikalisch ausdeutet.

#### Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 1 : 06 Punkte  
Aufgabe 2 : 06 Punkte  
Aufgabe 3a : 10 Punkte  
Aufgabe 3b : 06 Punkte  
Aufgabe 3c : 06 Punkte  
Aufgabe 4 : 06 Punkte  
Aufgabe 5a : 10 Punkte  
Aufgabe 5b : 10 Punkte

---

gesamt : 60 Punkte

## Lösungshinweise

### Zu Aufgabe 1:

„Letzte Hoffnung“:

- Die Herbststimmung macht das Lyrische Ich nachdenklich (Strophe 1).
- Das Lyrische Ich konzentriert sich auf ein einzelnes Blatt, welches seine Hoffnung trägt (Strophe 2).
- Das Lyrische Ich verknüpft das eigene Schicksal mit dem Fallen des Blattes (Strophe 3).

„Autumn Leaves“:

- Die fallenden Blätter lassen das Lyrische Ich melancholisch an das verlorene Glück des vergangenen Sommers denken.
- Den Verlust der Liebe verbindet das Lyrische Ich mit der Vorstellung von Einsamkeit und bevorstehender winterlicher Kälte.

### Zu Aufgabe 2:

- Teil A (T.1 bis 16): Dreitöniger stufenweiser, auftaktiger, Anstieg mit anschließendem Quartsprung, Haltenote mit Überbindung zur ersten Zählzeit des nächsten Taktes; dreimalig fallende Sequenzierung dieses auftaktigen Grundmotivs; ab T.9 mit Auftakt Wiederholung der Takte 1 bis 8 und Wendung zum Grundton in T.15 [Diese Gliederung der Takte 1 bis 16 kann auch als Vorder- und Nachsatz bezeichnet werden].
- Teil B (T.17 bis 32): Das auftaktige Motiv erscheint viermal in variiertem Form mit aufsteigender Bewegungsrichtung und erreicht in T. 22 den diastematischen Höhepunkt.  
Ab Takt 25 mit Auftakt Rückentwicklung bis zum Grundton, [Chromatik bei „But I miss you ...“]. Gegen Ende der Melodie zunehmende rhythmische Beruhigung. [Angaben zur Harmonik werden nicht erwartet, können aber ggf. in die Bewertung mit einbezogen werden.]

### Zu Aufgabe 3a):

- Intro : Big Band (Blechbläser, Saxophone, Rhythmusgruppe),
- Teil A : Gesang (Melodie), Rhythmusgruppe,
- Teil B : Gesang (Melodie), Rhythmusgruppe, Bläuersatz (zunächst „call and response“ - Prinzip, später Background-Funktion),
- Zwischenspiel: wie Intro,
- Teil A : Gesang (Melodie improvisatorisch variiert), Gitarre (Soloimprovisation in Form eines Dialogs mit der Singstimme), Rhythmusgruppe, Bläser (Einwürfe, „Fills“),
- Teil B : Gesang (Melodie improvisatorisch variiert), Rhythmusgruppe, Bläuersatz (zunächst „call and response“ - Prinzip, später Background-Funktion),  
Schluss: Singstimme (improvisatorisch), Rhythmusgruppe, Bläusereinwürfe;  
Ausblenden [Fade Out]

### **Zu Aufgabe 3b):**

- Swing-Charakter (ternärer Rhythmus),
- traditionelle Big-Band-Besetzung,
- typisches Big-Band-Arrangement: Aufteilung in alternierend eingesetzte Big-Band-Sections, „Call and response“-Prinzip,
- Instrumentalimprovisationen (Gitarre),
- freier improvisatorischer Umgang mit der vorgegebenen Melodie im Gesangspart,
- Jazz-Harmonik (z.B. Septakkorde und Alterationen).

### **Zu Aufgabe 3c):**

Es wird erwartet, dass die Schülerinnen und Schüler sowohl den Stimmungsgehalt des Textes als auch den Ausdrucksgehalt der Musik in diesem Arrangement reflektieren und ihre Meinung dazu nachvollziehbar begründen.

### **Zu Aufgabe 4:**

- Relativ enger Zusammenschluss der ersten und zweiten Gedichtstrophe zu einer Einheit (Klaviersatz als verbindendes Element),
- Zusammenfassung der Zeilen 1-3 der dritten Strophe zu einer weiteren musikalischen Einheit,
- breites Auskomponieren der letzten Gedichtzeile (Textwiederholungen).

In Schuberts Komposition nimmt die 3. Strophe denselben Raum ein wie die Strophen 1 und 2.

### **Zu Aufgabe 5a):**

- Melodische Merkmale: Scheinbar willkürlich im Tonraum verteilte Reihung von (überwiegend) kleinen Terzen und Sekunden; gebrochene Staccato-Akkorde, die fallend einen großen Tonraum durchmessen.
- Rhythmische / metrische Merkmale: durchlaufende Achtelkette [auf rechte und linke Hand verteilter komplementärer Achtel-Rhythmus]; verschleierte Metrik durch Akzentverschiebungen, akzentuierte Auftakt-Achtel.
- Harmonische Merkmale: Fehlende Tonika; unklar erscheinende harmonische Verhältnisse; verminderte Septakkorde, teils gebrochen, teils akkordisch gesetzt.
- Interpretation: Die allgemeine Instabilität, die im Vorspiel zum Ausdruck kommt, kann den Übergangscharakter der herbstlichen Jahreszeit und das Fallen der Blätter symbolisieren; es ist auch möglich, die Zerrissenheit der Musik auf die Situation des Wanderers in der „Winterreise“ zu beziehen.

### **Zu Aufgabe 5b):**

Neben den auffälligen bzw. zentralen Ausdeutungen des Blätterfallens und des Weinens sind viele weitere Erläuterungen möglich.

### **Aufgabe III**

### **Debussy „Voiles“, Entwurf einer Instrumentierung, Beschreibung eines musikalischen Verlaufs**

**Notenbeispiele:** Claude Debussy, Préludes Band I, „Voiles“  
Robert Schumann, „Von fremden Ländern und Menschen“  
(siehe Blatt 3)

**Klangbeispiele:** 4 Claude Debussy, Préludes Band I, „Voiles“  
5 Robert Schumann, „Von fremden Ländern und Menschen“  
6 Claude Debussy, Préludes Band I, „Voiles“, Takte 1 bis 22

Die Klangbeispiele befinden sich auf der mitgelieferten CD.  
Eventuelle Vorworte in den Notenbeispielen dürfen nicht zugänglich sein.

Aufgaben:

1. Erfassen Sie die wesentlichen Inhalte der Texte 1 und 2 (siehe Blatt 2) und bringen Sie deren Aussagen in einen Zusammenhang.
2. a) Untersuchen Sie die beiden Klavierstücke „Voiles“ und „Von fremden Ländern und Menschen“ (siehe Blatt 3) hinsichtlich der Parameter Rhythmik, Melodik, Harmonik / Zusammenklänge und Satztechnik. Stellen Sie Ihre Ergebnisse in tabellarischer Form gegenüber.  
b) Nehmen Sie eine Auswertung der Gegenüberstellung beider Klavierstücke vor. Beziehen Sie dabei Ihre Ergebnisse auf die Aussagen der Texte (siehe Blatt 2).
3. Konzipieren Sie in verbaler Form eine Instrumentierung der Takte 1 bis 22 (1. Zählzeit) des Klavierstücks „Voiles“, die der Entstehungszeit und dem Charakter des Stückes entspricht.

Gehen Sie dabei folgendermaßen vor:

- Wählen Sie sechs unterschiedliche Instrumente, welche auch mehrfach besetzt sein können.
- Benennen Sie die entsprechenden Stimmen beziehungsweise musikalischen Abschnitte des Originals fachsprachlich korrekt und ordnen Sie ihnen jeweils Instrumente zu.
- Begründen Sie Ihre gestalterischen Entscheidungen.

Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 1 : 12 Punkte  
Aufgabe 2a: 24 Punkte  
Aufgabe 2b: 8 Punkte  
Aufgabe 3 : 16 Punkte

---

maximal : 60 Punkte

### **Text 1**

„Das impressionistische Auge ist ... das Auge, das die kompliziertesten Verbindungen von Nuancen und Farbtönen erfasst und wiedergegeben hat ... Die Impressionisten gaben die drei großen Illusionen auf, nach denen sich die akademischen Maler richteten - Linie, Perspektive und Atelierbeleuchtung. Wo der eine nur die Konturen der Objekte sieht, sieht der andere die wirklich lebendigen Linien, die sich nicht aus geometrischen Formen, sondern aus tausend unregelmäßigen Strichen zusammensetzen, die aus der Entfernung zum Leben erweckt werden. Wo der eine die Dinge auf Grund seiner theoretischen Komposition perspektivisch in regelmäßig gestaffelten Ebenen sieht, sieht der andere, wie die Perspektive aus tausend hingetupften Nuancen und Pinselstrichen und durch den sich wandelnden Zustand der Atmosphäre geboren wird.“

Jules Laforgue (1860 - 1887), französischer Lyriker

### **Text 2**

„Es gibt keine Theorie. Man braucht nur zu hören. Vergnügen ist das einzige Gesetz.“  
„Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben – ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz – die die Musik so leicht lernten wie das Atmen. Ihr Konservatorium\* ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen.“

Claude Debussy (1862 - 1918)

\* Konservatorium = musikalische Ausbildungsstätte

## Lösungshinweise zu Aufgabe III

*Anmerkungen in eckigen Klammern präzisieren oder vertiefen einen Sachverhalt, werden aber als Lösung nicht erwartet.*

### **Zu Aufgabe 1:**

Es wird eine zusammenhängende schriftliche Darstellung der Inhalte beider Texte erwartet. In der Synthese sollten gemeinsame Merkmale für die Malerei und die Musik des Impressionismus erfasst werden.

Inhaltliche Schwerpunkte können dabei sein:

In Bezug auf Text 1:

- Unterscheidung zwischen akademischer und impressionistischer Maltechnik: Kontur der Objekte, theoretisch komponierte Perspektive und Atelierbeleuchtung sind für impressionistische Maler ohne Bedeutung.
- Wichtig wird statt dessen der Eindruck von „wirklich lebendigen Linien“, die sich aus „tausend unregelmäßigen Strichen zusammensetzen, die aus der Entfernung zum Leben erweckt werden.“
- Nuancenreiche Farbtöne in tausend hingetupften Pinselstrichen geben den „Zustand der sich wandelnden Atmosphäre“ wieder.

In Bezug auf Text 2:

- Theoretische Grundlagen und Gesetze sah Debussy als nicht relevant an.
- Ausgehend vom Hörerlebnis ist das Vergnügen, also auch der klangsinnliche Eindruck und die Empfindung, der Maßstab für das Komponieren.
- Wichtiger als jede akademische Musikausbildung ist für Debussy ein natürliches, intuitives Musikempfinden.

In der Synthese:

Ebenso wie die impressionistischen Maler fordert der Musiker Debussy eine Befreiung von althergebrachten Dogmen und Traditionen. Durch die Befreiung von der Kompositionstheorie ergeben sich für den impressionistischen Komponisten neue und wesentlich vielschichtigere Möglichkeiten der Gestaltung, so wie dies auch im Zitat von J. Laforgue für die Malerei beschrieben wurde. Sowohl in der Malerei als auch in der Musik erfolgt eine stärkere Orientierung am lebendigen Sinneseindruck.

**Zu Aufgabe 2a:**

Folgende Gestaltungsmerkmale können u. a. aufgeführt werden:

„Voiles“	„Von fremden Ländern und Menschen“
<p><i>Rhythmik</i>  differenzierte, sich verändernde, häufig neue rhythmische Gestalten (Ganze bis Vierundsechzigstel, Synkopen, Triolen, Arpeggien, Glissandi)  metrische Verschleierung durch Weglassen der ersten Zählzeit, Beginn auf unbetonter Zählzeit und Überbindungen</p>	<p><i>Rhythmik</i>  einfache, regelmäßige Rhythmik  gleichbleibende rhythmische Formeln  klar erkennbare Metrik</p>
<p><i>Melodik</i>  asymmetrische Melodiebildung, keine Periodik  kurze melodische Gesten, variativ gereiht  individuell an der Motivik orientierte, sehr ausdifferenzierte Artikulations-, Tempo- und Dynamikbezeichnungen  Hauptmotiv (T. 1 u. 2; fallende Linie, Oktavsprung) in variiertes Wiederholung, dann weitere Motivik  leittonlose Skalen wie z.B. Ganztonleiter (T. 1 - 41, T. 48 - 64) und Pentatonik (T. 42 - 47) als Ausgangsmaterial für die Melodiebildung</p>	<p><i>Melodik</i>  symmetrische Melodiebildung, Periodik (überwiegend zwei- und viertaktige Phrasen)  Hauptmotiv (T. 1 u. 2; Sextsprung, fallende Linie) in variiertes Wiederholung  Dur-Moll-tonale Melodiebildung</p>
<p><i>Harmonik, Zusammenklänge</i>  schwebende Tonalität, ohne klaren Grundtonbezug;  keine traditionelle Dissonanzbehandlung;  Akkorde ohne Funktionsverwandtschaft, nur als Farbwerte  Zusammenklänge auf der Basis von Ganztonleiter und Pentatonik  Orgelpunkt als Basiston</p>	<p><i>Harmonik</i>  Dur-Moll-Tonalität, einfache formbildende Kadenz- / Funktionsharmonik mit strenger Stimmführung</p>
<p><i>Satztechnik</i>  Klaviersatz teilweise vollgriffig, orchestrale „Farbigkeit“  Dreischichtigkeit  Orgelpunkt, auch rhythmisiert; darüber häufig ostinate Figuren</p>	<p><i>Satztechnik</i>  transparenter Klaviersatz  „Dreischichtigkeit“:  - Melodie  - triolische Begleitung in der Mittelstimme  - profilierte Bass-Stimme in Achteln bzw. Vierteln</p>

**Zu Aufgabe 2b:**

Das Klavierstück „Von fremden Ländern und Menschen“ steht insbesondere mit seiner klar strukturierten Periodik und seiner funktionsharmonisch erklärbaren Dur-Moll-Tonalität in der kompositorischen Tradition des 19. Jahrhunderts.

Debussys Klavierstück setzt sich in nahezu allen untersuchten Parametern deutlich von dieser Tradition ab. Entsprechend der Äußerungen in den Texten führt statt dessen die Orientierung am lebendigen, subjektiven Sinneseindruck zu einer differenzierten, sehr individuellen musikalischen Gestaltung.

### Zu Aufgabe 3:

Bei der verbalen Konzeption einer Instrumentierung sollen die Schülerinnen und Schüler die Stimmen bzw. musikalischen Abschnitte des Stücks fachsprachlich korrekt beschreiben und mit Instrumenten verbinden, die dem Charakter des Stücks entsprechen.

Diese Entscheidungen sollen die Schülerinnen und Schüler mit ihrer eigenen Klangvorstellung schlüssig begründen.

Ein weitergehendes Bewertungskriterium kann der Grad der Differenzierung der Instrumentierung sein.

Bewertungskriterien für die Noten „gut“ und „ausreichend“:

**Die schriftliche Leistung soll mit mindestens der Note „gut“ (11 Notenpunkte) bewertet werden,**

- wenn stiltypische und werkspezifische Merkmale schlüssig dargestellt bzw. gestalterisch angewendet werden,
- wenn kunst- und musikbezogene Texte in ihrer Aussage richtig erfasst, schlüssig interpretiert und auf musikalische Stilkriterien bezogen werden,
- wenn die wesentlichen musikalischen Mittel genannt und erläutert werden,
- wenn die Darstellung klar und zielgerichtet geordnet sowie argumentativ schlüssig verfasst ist.

**Die schriftliche Leistung soll mit der Note „ausreichend“ (5 Notenpunkte) bewertet werden,**

- wenn stiltypische und werkspezifische Merkmale in Grundzügen erkannt bzw. gestalterisch angewendet werden,
- wenn kunst- und musikbezogene Texte in ihrer Aussage ansatzweise erfasst, interpretiert und auf musikalische Stilkriterien bezogen werden,
- wenn die musikalischen Mittel ansatzweise genannt werden,
- wenn die Darstellung verständlich ausgeführt und erkennbar geordnet ist.



## Aufgabe IV:

### Winterreise, Lied „Mut!“, Schubert – Zender

**Notenbeispiel:** Franz Schubert, Mut! (Nr. 22 aus: „Winterreise“)  
**Klangbeispiele:** 3 Franz Schubert, Mut! (Nr. 22 aus: „Winterreise“)  
4 Hans Zender, Mut! (Nr. 22 aus: „Schuberts Winterreise – Eine komponierte Interpretation“)

Die Klangbeispiele befinden sich auf der mitgelieferten CD.  
Eventuelle Vorworte in den Notenbeispielen dürfen nicht zugänglich sein.

Aufgaben:

1. Skizzieren Sie den Inhalt des Gedichtes „Mut!“ von Wilhelm Müller (siehe Blatt 2).
2. a) Stellen Sie anhand der Takte 5 bis 11 dar, wie Schubert in seinem Lied „Mut!“ die Aussage der Verszeilen 1 und 2 musikalisch umsetzt.  
Berücksichtigen Sie hierbei insbesondere Melodik, Rhythmik, Harmonik und Periodenbildung.  
b) Erläutern Sie den musikalischen Zusammenhang zwischen dem Vorspiel und den Takten 5 bis 18.  
c) Untersuchen Sie in den Takten 19\* bis 46\* das Verhältnis der Musik zum Text.
3. Der Komponist Hans Zender bearbeitete 1993 die „Winterreise“ unter dem Titel „Schuberts Winterreise – Eine komponierte Interpretation“ für Tenor und kleines Orchester. Erläutern Sie, wie Zender Schuberts Lied „Mut!“ interpretiert.  
Berücksichtigen Sie dabei vor allem die motivische Struktur, die Textbehandlung und die Instrumentation.
4. Vergleichen Sie das Original von Franz Schubert und die Bearbeitung von Hans Zender hinsichtlich ihrer möglichen Wirkung auf den Hörer.

***\*Nachträgliche Anmerkung:***

***Die Taktangaben beziehen sich auf Notenausgaben, bei denen die ersten beiden Strophen nicht fortlaufend notiert, sondern durch Wiederholungszeichen verbunden sind.***

Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 1: 5 Punkte  
Aufgabe 2a: 12 Punkte  
Aufgabe 2b: 6 Punkte  
Aufgabe 2c: 14 Punkte  
Aufgabe 3: 15 Punkte  
Aufgabe 4: 8 Punkte

---

maximal: 60 Punkte

## **Wilhelm Müller**

### **Mut!**

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,  
Schüttl ich ihn herunter.  
Wenn mein Herz im Busen spricht,  
Sing ich hell und munter.  
Höre nicht, was es mir sagt,  
Habe keine Ohren.  
Fühle nicht, was es mir klagt,  
Klagen ist für Toren,  
Lustig in die Welt hinein,  
Gegen Wind und Wetter!  
Will kein Gott auf Erden sein,  
Sind wir selber Götter!

## Lösungshinweise zu Aufgabe IV

*Anmerkungen in eckigen Klammern präzisieren oder vertiefen einen Sachverhalt, werden aber als Lösung nicht erwartet.*

*Die Taktangaben beziehen sich auf Notenausgaben, bei denen die ersten beiden Strophen nicht fortlaufend notiert, sondern durch Wiederholungszeichen verbunden sind.*

### **Zu Aufgabe 1:**

Zwei jeweils zusammenhängende Verszeilen beschreiben verschiedene Wahrnehmungen und das hierauf bezogene Verhalten. Das lyrische Ich setzt seinen äußeren und inneren Empfindungen [die seine innere Zerrissenheit widerspiegeln] jeweils eine rationale und trotzig wirkende Lösungsstrategie entgegen. Durch Rückbesinnung auf eigene Kräfte spricht sich das lyrische Ich Mut zu in einer als negativ empfundenen Welt und ringt sich damit zu einer positiven Gestimmtheit durch.

### **Zu Aufgabe 2a:**

Es können u.a. folgende Aspekte genannt werden:

- Auf- und absteigender Melodieverlauf in der Singstimme und Imitation im Klavier als Darstellung des Schneetreibens in den Takten 5 und 6,
  - die absteigende Linie, die Achtelpunktierung, die Sechzehntelbewegung und die melodisch erweiterte Imitation im Klavier verdeutlichen das Herunterschütteln des Schnees,
  - Hervorhebung des Wortes „Schnee“ durch melodischen Höhepunkt und Überbindung,
  - vollgriffige Akkorde, rhythmisch profiliert, unterstreichen die entschlossene Haltung,
  - der Wechsel von Moll nach Dur [und die Befestigung der Dominanttonart durch die Doppeldominante] bekräftigt die trotzig Haltung des lyrischen Ich,
  - die unsymmetrische Periodenbildung 3 + 2 + 2 deutet auf die innere Zerrissenheit hin.
- Die musikalisch gegensätzliche Gestaltung der Takte 5 – 7 und 8 – 9 entspricht der im Text angelegten Gegenüberstellung.

### **Zu Aufgabe 2b:**

Die ersten beiden Takte des Vorspiels nehmen das Anfangsmotiv der Singstimme vorweg und steigern es durch Unisono-Führung und Aufwärts-Sequenzierung in seiner Wirkung. Die Takte 3 und 4 verweisen auf die Zwischenspiel-Takte 10/11 und 17/18. Durch ihren kadenzierenden Verlauf und die beiden Viertelschläge wird eine deutliche Schlusswirkung erzielt.

### **Zu Aufgabe 2c:**

Schuberts Musik verstärkt zunächst deutlich die positive Gestimmtheit des lyrischen Ich durch den Tonartwechsel nach Dur (ab T. 19), ein fanfarenartiges Motiv, z.B. bei „Lustig in die Welt hinein“, und einen vermehrt akkordischen Satz.

Der Text der dritten Strophe wird wiederholt, die positive Stimmung erfährt jedoch bereits in T. 32 durch den Wechsel nach Moll („Welt“) eine Eintrübung.

Die hohe Lage und die Vollgriffigkeit des Klaviersatzes in den Takten 31 – 36, das viermalige Auftreten des fanfarenähnlichen Motivs sowie der melodische Höhepunkt bei „selber“ (T. 39) könnten einerseits als Mittel der Steigerung gesehen, andererseits als ein „Pfeifen im Walde“ zum Zweck, sich selbst Mut zuzusprechen, gedeutet werden. Das Nachspiel in Moll entspricht dem Vorspiel und kehrt damit zur verzweifelten Entschlossenheit des Anfangs zurück.

### **Zu Aufgabe 3:**

Zender greift Schuberts Motive auf, steigert allerdings noch deren Wirkung.

Das motivische Material des Originals wird häufig wiederholt, abrupt unterbrochen, klanglich immer wieder neu gefärbt und auch harmonisch unvermittelt versetzt. Dabei wird der Textzusammenhang gestört, die Gesangsphrasen erscheinen als Versatzstücke, die teilweise mitten im Vers, gar im Wort enden und erneut ansetzen.

Durch Wahl und Einsatz der Instrumente erreicht Zender unerwartete Klangergebnisse. Akkordeon, Gitarre, Kastagnetten und Tamburin verleihen der Komposition eine folkloristische Facette. Streicherglissandi werden tonmalerisch eingesetzt, die Windmaschine bildet den Wind realistisch ab. Die Klangfarben wechseln häufig und abrupt. Insgesamt wird hier die innere Zerrissenheit des lyrischen Ich in extremer Weise deutlich.

#### **Zu Aufgabe 4:**

Schubert gelingt mit sparsamen musikalischen Mitteln eine subtile Textausdeutung; er spricht damit einen intimen Hörerkreis an. Die innere Verfassung des lyrischen Ich wirkt durch die formale und motivische Geschlossenheit der Musik weniger zerrissen. Zenders Musik wirkt durch ihre kontrastreiche und ungewöhnliche Instrumentierung plakativ und kann damit eine breitere Hörschicht ansprechen. Durch die collagenartige Struktur und die klangliche Realisierung entsteht aber auch eine groteske Komik, die den „Mut“ des lyrischen Ich als Illusion entlarvt.

[Hinweis: Dieser Aufgabentyp verlangt insbesondere Kompetenzen aus dem Bereich 3 „Musik reflektieren“. Er erfordert von den Schüler/innen eine ästhetische Einschätzung und Wirkungsbeschreibung, die sich an unterschiedlichen Hörertypen orientiert und damit musiksoziologische bzw. musikpsychologische Kenntnisse impliziert.]

Bewertungskriterien für die Noten „gut“ und „ausreichend“:

**Die schriftliche Leistung soll mit mindestens der Note „gut“ (11 Notenpunkte) bewertet werden,**

- wenn die Zusammenhänge von Musik und Text plausibel dargestellt werden,
- wenn die wesentlichen musikalischen Mittel genannt und erläutert werden,
- wenn die Bewertung einzelner Ergebnisse überzeugend ausgeführt ist,
- wenn die Darstellung klar und zielgerichtet geordnet sowie argumentativ schlüssig verfasst ist.

**Die schriftliche Leistung soll mit der Note „ausreichend“ (5 Notenpunkte) bewertet werden,**

- wenn die Zusammenhänge von Musik und Text in Grundzügen erkannt werden,
- wenn die musikalischen Mittel ansatzweise genannt und erläutert werden,
- wenn die Bewertung einzelner Ergebnisse in Ansätzen sichtbar wird,
- wenn die Darstellung verständlich ausgeführt und erkennbar geordnet ist.

### III. Allgemeine Prinzipien der neuartigen Aufgabentypen

Die beigefügten Aufgaben I-IV berücksichtigen sowohl traditionell gewohnte, konventionelle Aufgabenstellungen als auch die neueren Aufgabentypen.

**Aufgabe I :** Winterreise, „Lied Frühlingstraum“  
„Das verlassene Mägdlein“  
Liedvergleich Schubert- SaltaCello).

[Teilaufgabe 4: Bewusst offen gehaltener Lösungshinweis, der die Skizzierung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten nicht festlegt und damit unterschiedliche Interpretationsansätze der Schüler/innen zulässt, wenn die Darstellung klar und zielgerichtet geordnet sowie argumentativ schlüssig verfasst ist.

Der Aufgabentyp (reine Höranalyse) erfordert Kompetenzen aus den Bereichen 2 „Musik hören und verstehen“ und 3 „Musik reflektieren“.

**Aufgabe II** Winterreise, Lied „Letzte Hoffnung“ Schubert  
Autumn Leaves“, Joseph Kosma,  
Höranalyse auf der Basis eines Leadsheets

**Aufgabe III:** Debussy „Voiles“, Entwurf einer Instrumentierung,  
Beschreibung eines musikalischen Verlaufs

Der Entwurf einer stiltypischen Instrumentierung erfordert von den Schüler/innen Kompetenzen im Bereich der inneren Ton bzw. Klangvorstellung, der Instrumenten - kunde bzw. des Orchesterklangs, stilkundliche bzw. epochenspezifische Kenntnisse,

**Aufgabe IV** Winterreise, Lied „Mut!“, Schubert – Zender  
eine komponierte Interpretation

Teilaufgabe 4: Dieser Aufgabentyp verlangt insbesondere Kompetenzen aus dem Bereich 3 „Musik reflektieren“. Er erfordert von den Schüler/innen eine ästhetische Einschätzung und Wirkungsbeschreibung, die sich an unterschiedlichen Hörertypen orientiert und damit musiksoziologische bzw. musikpsychologische Kenntnisse impliziert.

## IV. Leitgedanken für Abiturprüfungen im Fach Musik

In der schriftlichen Abiturprüfung haben Transferaufgaben ein größeres Gewicht erhalten. Dazu können zentral Hörbeispiele zur Verfügung gestellt werden. Insgesamt werden Kompetenzen erwartet in den Bereichen Reorganisation, (Re)Produktion und Transfer. **Entsprechend müssen die Schüler Kompetenzen erwerben in den Bereichen Hören, Verstehen und Reflektieren von Musik. Der Umgang mit Liedern der Romantik und Moderne sowie mit Liedern und Songs der Populärmusik des 20. Jahrhunderts wird allgemein vorausgesetzt.**

Die Wahl alternativer, d.h. offenerer und existenziell berührender Themenfelder sowie offenerer Lernformen und Leistungskulturen führen zu offeneren Fragestellungen und Aufgabentypen als den traditionell gewohnten. Für deren Beurteilung liegen allgemeine Kriterien zu Grunde, die den Schülerinnen und Schülern bekannt sein müssen und mit denen sie im Unterricht arbeiten.

In diesem Zusammenhang können neben musikanalytischen Fragestellungen auch kulturhistorische, musikästhetische, hörpsychologische und musiksoziologische Aspekte mehr Bedeutung erlangen.

Die Schwerpunktfelder **können** auch das im Bildungsplan für die Kursstufe **verankerte** Themengebiet Jazz und Populärmusik **berücksichtigen**.

Da die Benutzung eines Instruments bei der Bearbeitung von Kompositionsaufgaben im Rahmen einer Abiturprüfung nicht denkbar ist, werden sich solche Aufgabenstellungen immer in einem sehr engen Rahmen und auf vergleichsweise einfachem künstlerischen Niveau bewegen müssen. Es handelt sich dabei bewusst um einen sehr kleinen Schritt vom rein Handwerklichen auf das künstlerische Gestalten hin. Dabei belegen die Schülerinnen und Schüler eine gewisse verinnerlichte Tonvorstellung, die sie handwerklich in eine musikalische Gestaltung umsetzen.

Die Arbeitsprozesse sollten ebenso wie die Produkte selbst kritisch reflektiert werden können, d.h. Entscheidungen des Produktionsprozesses müssen begründet werden können, für die Gestaltung muss eine schlüssige Interpretation gegeben werden können.

### Zusammenfassung

Neben den traditionellen Aufgaben können folgende Aufgabentypen Gegenstand der schriftlichen Abiturprüfung sein:

1. Reine Höranalyse ohne Notentext unter einer bestimmten Aufgabenstellung.  
Möglich sind auch Höraufgaben auf der Basis von Transkription und Leadsheet **(vgl. Aufgabe: Autumn Leaves)**.
2. Verbale Konzeption einer längeren, auch größer besetzten musikalischen Gestaltung, etwa der Entwurf der Gesamtgestaltung eines dreistrophigen Klavierliedes **oder z.B. Entwurf einer Instrumentierung (vgl. Aufgabe III zu Debussy „Voiles“)**.

3. Erläuterung bzw. Interpretation musikwissenschaftlicher Texte mit Blick auf ein zu bearbeitendes Musikstück.

Diese **Aufgabentypen 1.,2. und 3.** können in der **schriftlichen** Abiturprüfung gestellt werden.

4. Einfache Kompositionsaufgabe von geringem Umfang, etwa eine einstimmige melodische Gestaltung mit Bezug auf einen zu Grunde liegenden Text (vgl. Beispielaufgabe 1, Nr. 4).

Der Aufgabentyp **4** kann ausschließlich in der **fachpraktischen Abiturprüfung** gestellt werden.

**Traditionelle Aufgabenstellungen** bleiben sowohl innerhalb der Aufgaben zu alternativen Schwerpunktfeldern als auch als eigenständige Gesamtaufgabe weiterhin Teil des schriftlichen Musikabiturs.

Es wird in der Prüfung weiterhin die Möglichkeit gegeben, aus zwei Aufgabenstellungen zu zwei verschiedenen Schwerpunktfeldern eine Aufgabe zur Bearbeitung auszuwählen.

## Anhang:

### Drei **Beispielaufgaben** zum früheren Schwerpunktthemenbereich „**Verlorene Liebe und Einsamkeit**“ mit Lösungshinweisen und Punkteverteilung

- Beispielaufgabe** 1: Leiermann – Eleanor Rigby – Heinetext-Vertonung S. 25
- Beispielaufgabe** 2: Winterreise – Wilhelm Müller: Der ewige Jude – S. 31  
Parakomposition
- Beispielaufgabe** 3: Die Krähe – Friedhelm Döhl – H. Grönemeyer: S. 35  
Flugzeuge im Bauch



## Beispielaufgaben zum Schwerpunktfeld Musik

### „Verlorene Liebe und Einsamkeit“

musikalisch gestaltet in der „Winterreise“ op. 89 von Franz Schubert sowie in neueren Liedern und Songs

### Beispielaufgabe 1

#### Noten- und Klangbeispiele:

- Franz Schubert: „Der Leiermann“ (Nr. 24 aus dem Zyklus „Die Winterreise“)
- Beatles: „Eleanor Rigby“

#### Texte:

- Wilhelm Müller: „Der Leiermann“
- J. Lennon/P. McCartney: „Eleanor Rigby“
- Deutsche Übertragung von „Eleanor Rigby“
- Heinrich Heine: „Wo?“

#### Aufgaben:

1. Wie äußert sich in den beiden Texten die Einsamkeit der Personen im räumlichen und situativen Kontext?
2. Inwieweit stützt die von Schubert und den Beatles gewählte musikalische Großform die inhaltliche Aussage der Texte?
3. Beschreiben und interpretieren Sie die musikalischen Mittel Melodiebildung, Tonalität, Harmonik, Klavierbegleitung (sowie Arrangement und Aufnahmetechnik bei „Eleanor Rigby“), die im Lied und im Song eingesetzt werden. Wo sehen Sie Gemeinsamkeiten?
- 4 a) *Erfinden Sie zur ersten Strophe des vorliegenden Gedichts „Wo“ von Heinrich Heine eine passende tonale Melodie.<sup>1</sup>*
  - b) Erläutern und begründen Sie, wie der weitere Verlauf musikalisch gestaltet werden kann. Ihr Gestaltungsvorschlag kann sich beziehen auf Aspekte der Form, der Melodik oder der Begleitung.

#### Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 1	09 Punkte
Aufgabe 2	12 Punkte
Aufgabe 3	24 Punkte
Aufgabe 4a	10 Punkte
Aufgabe 4b	05 Punkte

---

maximal 60 Punkte

<sup>1</sup> *Wichtiger Hinweis: Der Typ der Teilaufgabe 4a) kann künftig nur in der **fachpraktischen** Prüfung gestellt werden.*

## **Der Leiermann**

Drüben hinterm Dorfe  
Steht ein Leiermann,  
Und mit starren Fingern  
Dreht er, was er kann.

Barfuß auf dem Eise  
Wankt er hin und her;  
Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,  
Keiner sieht ihn an;  
Und die Hunde knurren  
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen  
Alles, wie es will,  
Dreht, und seine Leier  
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,  
Soll ich mit dir gehn?  
Willst zu meinen Liedern  
Deine Leier dreh'n?

W. Müller

## **Wo?**

Wo wird einst des Wandermüden  
Letzte Ruhestätte sein?  
Unter Palmen in dem Süden?  
Unter Linden an dem Rhein?

Werd ich wo in einer Wüste  
Eingeschart von fremder Hand?  
Oder ruh ich an der Küste  
Eines Meeres in dem Sand?

Immerhin! Mich wird umgeben  
Gotteshimmel, dort wie hier,  
Und als Totenlampen schweben  
Nachts die Sterne über mir.

H. Heine

## **Eleanor Rigby**

Ah. Look at all the lonely people.  
Ah. Look at all the lonely people.  
Eleanor Rigby picks up the rice in the church where a wedding has been.  
Lives in a dream.  
Waits at the window, wearing the face that she keeps in a jar by the door.  
Who is it for?  
All the lonely people, where do they all come from?  
All the lonely people, where do they all belong?

Father McKenzie, writing the words of a sermon that no one will hear,  
no one comes near.  
Look at him working, darning his socks in the night when there's nobody there.  
What does he care?  
All the lonely people, where do they all belong?

Ah. Look at all the lonely people.  
Ah. Look at all the lonely people.  
Eleanor Rigby died in the church and was buried along with her name.  
Nobody came.  
Father McKenzie wiping the dirt from his hand as he walks from the grave.  
No one was saved.  
All the lonely people, where do they all come from?  
(Ah. Look at all the lonely people.)  
All the lonely people, where do they all belong?  
(Ah. Look at all the lonely people.)

J. Lennon / P. Mc Cartney

## **Eleanor Rigby ( deutsche Übertragung)**

Ach. Seht nur die einsamen Menschen.  
Ach. Seht nur die einsamen Menschen.  
Eleanor Rigby sammelt den Reis in der Kirche,  
wo's Hochzeit gegeben.  
Verträumt ihr Leben.  
Wartet am Fenster, trägt das Gesicht,  
das sie sonst in den Krug vor dem Tor legt.  
Wem sie's wohl vorlegt?  
Die vielen einsamen Menschen. Wo kommen die bloß her?  
Die vielen einsamen Menschen. Mag die keiner mehr?

Pfarrer McKenzie schreibt eine Predigt.  
Die hört ja doch keiner mehr.  
Keiner kommt her.  
Doch er hat Arbeit, flickt seine Socken bei Nacht,  
wenn es ruhig ist im Haus.  
Was macht's ihm schon aus?  
Die vielen einsamen Menschen. Wo kommen die bloß her?  
Die vielen einsamen Menschen. Mag die keiner mehr?  
Eleanor Rigby  
starb in der Kirche und wurde zugleich mit ihrem Namen begraben.  
Und keiner kam.  
Pfarrer McKenzie wischt von den Händen die Erde,  
wenn er vom Grabe sich trollt.  
`ne Seele retten gewollt.  
Die vielen einsamen Menschen. Wo kommen die bloß her?  
Die vielen einsamen Menschen. Mag die keiner mehr?

Anlage: Notentext (Leiermann)

Einstellung des Notenbeispiels aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich

Anlage: Notentext (Eleanor Rigby)

Einstellung des Notenbeispiels aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich

## Lösungshinweise zu **Beispielaufgabe 1**

Anmerkungen in eckigen Klammern präzisieren oder vertiefen einen Sachverhalt, werden aber als Lösung nicht erwartet.

### Zu Aufgabe 1

„Der Leiermann“: „Drüben hinterm Dorfe“ signalisiert Entfernung und Distanz. Der einsame, von Resignation gekennzeichnete Wanderer beobachtet den Leiermann, dem niemand zuhört und den keiner beachtet. Eis und Kälte sind Symbole für die Erstarrung der Gefühle. Offen bleibt die Frage, ob am Schluss die Einsamkeit überwunden wird.

„Eleanor Rigby“: Die Begriffe Kirche und Hochzeit stehen eigentlich für engste zwischenmenschliche Beziehungen, sind aber hier Ort und Situation für größte Isolation. Die im Refrain gestellte Frage, woher all die einsamen Leute kommen, wird in den Strophen am Beispiel der Eleanor Rigby und des Pfarrers McKenzie beantwortet, die nebeneinander her leben. Jeder zieht sich in sich selbst zurück und gibt nichts von sich preis. Jeder versteckt sich hinter seiner Rolle und zeigt anstelle des wahren Gesichts eine Maske. „No one was saved“ bedeutet absolutes Scheitern.

### Zu Aufgabe 2

„Der Leiermann“: Auf zwei gleiche Strophen (je 22 Takte) folgt eine kurze dritte Strophe von nur 9 Takten, die durch neue Rhythmik und Melodiebildung geprägt ist. Strophe 1 und 2 beschreiben die Situation und Stimmung aus Sicht des Wanderers. Die kurze dritte Strophe ist eine wörtliche, direkte Anrede mit dem Versuch einer persönlichen Zuwendung. Klavier-Vor-, Zwischen- und Nachspiel verkörpern den Leiermann.

„Eleanor Rigby“: Musikalische Großform: viertaktige Einleitung (A), 1. Strophe (B), Refrain (C), 2. Strophe (B), Refrain (C), viertaktige Einleitung (A), 3. Strophe (B); der letzte Refrain wird mit der viertaktigen Einleitung verbunden.

Die viertaktige Einleitung und der Refrain stellen allgemein die Frage nach der Herkunft all der einsamen Leute (refrainartiger „Kommentar“ der Gruppe). In den Strophen erscheinen konkrete Personen in alltäglichen Situationen (Erzählung der „Handlung“ durch den Solisten).

### Zu Aufgabe 3

„Der Leiermann“: Die Singstimme deklamiert in überwiegend starrem Achtelrhythmus formelhafte zweitaktige Phrasen. Kernintervalle sind Quarte und Quinte. Die dritte Strophe steigert sich nach rezitativischem Beginn expressiv und endet in hoher Lage. Grundlage im harmonisch-tonalen Bereich ist der das ganze Lied durchziehende Bordun, der den Klang einer Drehleier imitiert.

Alternierend mit den Phrasen der Singstimme erklingen im Klavier in sich kreisende Melodiefloskeln, die „rhythmisch erlahmen“ (A. Feil). Wie im Text Wanderer und Leiermann, stehen sich in der Vertonung Klavier- und Singstimme isoliert gegenüber. All diese sparsam eingesetzten Mittel erwecken den Eindruck der Monotonie und Trostlosigkeit.

„Eleanor Rigby“: Die Melodie der Strophen bewegt sich überwiegend stufenförmig, in relativ geringem Ambitus mit fallender Gestik. Die viertaktige Einleitung und der Refrain erscheinen exponiert durch die hohe Lage. Der Refrain greift mit Oktave und Dezime ausdrucksstark nach oben aus. Alle Teile beginnen volltaktig und werden in off-beat-Phrasierung fortgeführt. Als motivische Keimzelle können die Phrasenenden mit dem fallenden e-Moll-Dreiklang bezeichnet werden. Es herrscht harmonische Eintönigkeit (C-Dur und e-Moll-Dreiklänge), [teilweise durch die dorische Sexte (cis) aufgebrochen]. Der Refrain nach der dritten Strophe ist mit der viertaktigen Einleitung kontrapunktisch gekoppelt.

Das Arrangement verwendet anstelle der üblichen E-Gitarren und des Schlagzeugs lediglich ein Streichquartett, das durch Viertelakzente und Achtelfiguren den Beat herstellt. Gruppen- und Sologesang sind auf Refrain und Strophen verteilt. Der kühl-objektiven Singweise entspricht in der Aufnahmetechnik eine trockene Akustik.

Aus den genannten Stilmitteln ergibt sich ein resignativer Grundzug. Gemeinsamkeiten beider Lieder sind Schlichtheit und Sparsamkeit der verwendeten Mittel (Harmonik, Begleittechnik, formelhafte Melodik).

#### **Zu Aufgabe 4a/b**

Erwartet werden eine sinnvolle Rhythmisierung und eine zum Charakter des Textes passende Melodiebildung. Das Gedicht legt nahe, die zweite Strophe ähnlich oder gleich wie die erste zu vertonen, dagegen aber in der dritten Strophe eine andere Gestaltungsform zu wählen.

## Beispielaufgabe 2 zum Schwerpunktfeld Musik

### „Verlorene Liebe und Einsamkeit“

musikalisch gestaltet in der „Winterreise“ op. 89 von Franz Schubert sowie in neueren Liedern und Songs

#### 1. Zur Biographie:

Erläutern Sie, ausgehend von dem Zitat, die persönliche Situation Schuberts zur Entstehungszeit der *Winterreise*.

„Er (Schubert) war lange krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift; für ihn war Winter eingetreten.“

(Aus den Erinnerungen von Schuberts Dichterfreund J. Mayrhofer)

#### 2. Zum Text:

Wählen Sie zwei Lieder der Winterreise, die inhaltlich zu Wilhelm Müllers Gedicht „*Der ewige Jude*“ passen und begründen Sie Ihre Auswahl durch Erläuterung der Textbezüge.

Wilhelm Müller, *Der ewige Jude* (Auszüge)

I. Ich wandre sonder Rast und Ruh,  
Mein Weg führt keinem Ziele zu;  
Fremd bin ich in jedwedem Land.  
Und überall doch wohlbekannt.  
(...)

IV. Kein Mensch sich je zu mir gesellt,  
Es lacht kein Blick mir in der Welt:  
Kein Vogel singt auf meinem Pfad.  
Ob meinem Haupte rauscht kein Blatt.

V. So zieh ich Tag und Nacht einher,  
Das Herz so voll, die Welt so leer:  
Ich habe alles schon gesehn,  
Und darf doch nicht zur Ruhe gehen.

(es folgen 6 weitere Strophen)

#### 3. Analyse und Interpretation eines Schubertliedes:

- a) Analysieren Sie eines der beiden in Aufgabe 2 gewählten Schubertlieder insbesondere nach folgenden Aspekten:  
Form, rhythmische und melodische Hauptideen, harmonische Besonderheiten.
- b) Zeigen Sie den Textbezug der besprochenen musikalischen Gestaltungsmittel auf.

#### 4. Vertonung des Müller-Gedichtes „Der ewige Jude“:<sup>1</sup>

a) Vertonen Sie die erste Strophe des Gedichtes „Der ewige Jude“ in Anlehnung an eines (oder beide) der Schubert-Lieder, deren Texte Sie in Aufgabe zwei erörterten.

Beachten Sie dabei folgende Richtlinien:

- Die einstimmige Melodie soll tonal gehalten sein.
- Der Gesangsstil soll in Bezug auf Tonumfang und Rhythmik einfach sein.
- Wählen Sie wenige wesentliche Motive aus dem oder den beiden Schubert-Liedern.
- Verändern Sie diese Motive passend zum neuen Text.

b) Begründen Sie jeweils Ihre Entscheidungen.

Bewertungsschlüssel:

Aufgabe 01:	08 Punkte
Aufgabe 02:	06 Punkte
Aufgabe 3a:	18 Punkte
Aufgabe 3b:	08 Punkte
Aufgabe 4a:	12 Punkte
Aufgabe 4b:	08 Punkte

---

maximal: 60 Punkte

<sup>1</sup> Wichtiger Hinweis: Der Typ der Teilaufgabe 4) kann künftig nur in der **fachpraktischen** Prüfung gestellt werden.



## Lösungshinweise zu **Beispielaufgabe 2**

### zu Aufgabe 1 :

F. Schubert schrieb die „Winterreise“ im vorletzten Jahr seines Lebens (1827). Zum Zeitpunkt der Entstehung der Lieder befand sich Schubert in sehr depressiver Stimmung. Sein angegriffener Seelenzustand spiegelt sich deutlich in der „Winterreise“ wider. Maßgeblich verantwortlich für Schuberts Lebenskrise war das Zusammenwirken mehrerer Faktoren:

- existentielle Sorgen, Geldnot,
- angegriffener Gesundheitszustand,
- Fehlschlagen mancher Hoffnungen, so z. B. die Ablehnung von Schuberts angebotenen Kompositionen durch den Leipziger Verleger Probst; Schuberts erfolglose Bewerbung um die Stelle eines Vizekapellmeisters in der Hofkapelle Kaiser Franz I., welche an Josef Weigl vergeben wurde,
- persönliche Enttäuschungen,
- selbst enge Freunde verstanden seine Werke nicht mehr, bezeichneten sie als „bizarr“,
- Krankheit und Tod seines Vorbildes Beethoven.

### zu Aufgabe 2 :

Das Gedicht „*Der ewige Jude*“ thematisiert die Ruhe- und Rastlosigkeit, die auch den Winterreisenden umtreibt und ihn jede menschliche Nähe und Geborgenheit fliehen lässt. Diese Wanderschaft ist in beiden Fällen als ziellose Flucht charakterisiert, die aus gesellschaftlichem Ausschluss, Einsamkeit bzw. Fremdsein resultiert. Von daher lassen sich Bezüge zum Text des Eingangsliedes „Gute Nacht“, aber auch zu den Texten etwa der Lieder „*Erstarrung*“, „*Einsamkeit*“, „*Die Krähe*“ oder „*Der Leiermann*“ entfalten.

### zu Aufgabe 3 :

In dieser Aufgabe soll der Schüler nachweisen, dass er in der Lage ist, eine eigenständige Analyse und Interpretation eines Liedes durchzuführen, die in dem einleitenden Formüberblick das Lied strukturiert und damit ein taktweises Nacherzählen des Notentextes unnötig macht. Die Hauptideen der Schubertlieder, etwa charakteristische rhythmische Modelle und der Kern der melodischen Substanz, finden sich oftmals im Klaviervorspiel angelegt, dem dann besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Im zweiten Aufgabenteil soll der Schüler schlüssige Ansätze für eine Verbindung von analytischen Ergebnissen und Textbezügen entwickeln.

### zu Aufgabe 4 :

Bei der vorliegenden Aufgabe geht es um die bearbeitende Anpassung schubertscher Motive an einen neuen Text. Damit werden folgende Fertigkeiten überprüft:

- die metrisch-rhythmisch angemessene Vertonung des Textes (Taktart, Betonungen, Dehnungen, Auftakt )
- die Beachtung tonaler Melodieführung
- das zielsichere Erfassen geeigneter schubertscher Motive
- die Plausibilität der Veränderungen

Der im zweiten Aufgabenteil geforderte Text soll dem Schüler über die Schubertinterpretation in Aufgabe 2 hinaus die Gelegenheit geben, auf einem einfachen Niveau selbständig ästhetische Sinnbezüge zu entwickeln. Diese können sich etwa auf den Einsatz rhythmischer (Dehnungen, Pausen..) oder melodischer Besonderheiten (Richtung des Melodieverlaufs, Motivwiederholungen, kreisende Melodik, Einsatz auffälliger Sprünge, Position des Höhepunktes usw.) beziehen.

Die vorliegende Vertonung verbindet den Beginn der Gesangslinien der Rahmenlieder „*Gute Nacht*“ und „*Der Leiermann*“. Aus letzterem wurde die einförmige Achtelrhythmik, das ziellose Kreisen um wenige Melodietöne und das mechanische Wiederholen kurzer Melodiefloskeln übernommen. Der melodische Verlauf orientiert sich zunächst an der absteigenden Geste von „*Gute Nacht*“, ebnet den großen Umfang dieser Geste jedoch im Sinne der in Vers 2 angesprochenen Ziellosigkeit zur Wiederholung in der gleichen Oktavlage ein. Durch Streichen des Durchgangstones zwischen Terz und Grundton verliert die Melodie im zweiten Teil die klagende Weiche des Beginns und hebt das zentrale Stichwort der Fremdheit durch die staksigen Sprünge hervor, die den Gesang im „*Leiermann*“ bestimmen.

Lösungsvorschlag : (Notenbeispiel einfügen)!

### Beispielaufgabe 3 zum neuen Schwerpunktfeld Musik

#### „Verlorene Liebe und Einsamkeit“

musikalisch gestaltet in der „Winterreise“ op. 89 von Franz Schubert sowie in neueren Liedern und Songs

#### 1. Analyse und Interpretation des Schubert-Liedes „Die Krähe“

1. a) Geben Sie die im Gedicht geschilderte Situation des Winterreisenden wieder.
1. b) Analysieren Sie das Schubert-Lied „Die Krähe“ nach folgenden Gesichtspunkten:  
Form, rhythmische und melodische Hauptideen und harmonische Besonderheiten  
Interpretieren Sie die gefundenen musikalischen Gestaltungsmittel im Hinblick auf ihren Textbezug.

#### 2. Erläutern und interpretieren Sie das entsprechende „Bruchstück 4“ von Friedhelm Döhl unter Beachtung der folgenden Fragen:

Auf welche Momente des Schubert-Liedes greift Döhl zurück?

Wie verändert er sie?

Welche Grundidee nehmen Sie in Döhls kompositorischem Schubertkommentar wahr?

[Hinweis: Einstellung des Notenbeispiels aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich.]

#### 3. Herbert Grönemeyer: Flugzeuge im Bauch ( Anlage: kompletter Text des Songs, kein Notentext, Hörbeispiel: T. 1 – 20) – Vergleich der Singstimme mit Schuberts „Die Krähe“

3. a) Fassen Sie den Textinhalt von Herbert Grönemeyers Song „Flugzeuge im Bauch“ zusammen und setzen Sie ihn in Beziehung zum Inhalt der „Winterreise“.
3. b) Höraufgabe ohne Notentext: Beschreiben Sie die wahrgenommene musikalische Struktur der Singstimme und den individuellen Gesangsstil Herbert Grönemeyers. Inwiefern korrespondiert die Musik und ihre vokale Interpretation mit dem Textinhalt und der dort beschriebenen Gefühlshaltung?
3. c) Hörbeispiel mit Notentext „Die Krähe“ aus der *Winterreise* von Franz Schubert:  
Untersuchen Sie die Singstimmen in Schuberts „Die Krähe“. Welche Parallelen zu den in Aufgabe 3 b) gefundenen Merkmalen lassen sich beobachten? Wie können diese Merkmale im Kontext dieses Liedes interpretiert werden?

#### **Bewertungsschlüssel:**

Aufgabe 1a:	06 Punkte
Aufgabe 1b:	18 Punkte
Aufgabe 2 :	16 Punkte
Aufgabe 3a:	06 Punkte
Aufgabe 3b:	06 Punkte
Aufgabe 3c:	08 Punkte

---

maximal: 60 Punkte

Anlage:

**Flugzeuge im Bauch** (Text und Musik: Herbert Grönemeyer)  
Eingespielt auf der CD: Herbert Grönemeyer, 4630 Bochum  
(DC-Nr. 08243 499502 2 1)

Du hast 'n Schatten im Blick, dein Lachen ist gemalt, deine Gedanken sind nicht mehr bei mir,  
streichelst mich mechanisch, völlig steril, eiskalte Hand, mir graut vor dir.  
Fühl mich leer und verbraucht, hab' Flugzeuge in meinem Bauch, kann nichts mehr essen,  
kann dich nicht vergessen, aber auch das gelingt mir noch.

Gib mir mein Herz zurück, du brauchst meine Liebe nicht. Gib mir mein Herz zurück, bevor es  
auseinander bricht. Je eher du gehst, umso leichter wird's für mich.

Ich brauch' niemand, der mich quält, niemand, der mich zerdrückt, niemand, der mich benutzt,  
wann er will, niemand, der mit mir redet nur aus Pflichtgefühl, der nur seine Eitelkeit an mir  
stillt. Niemand, der nie da ist, wenn man ihn am nötigsten hat, wenn man nach Luft schnappt,  
auf dem Trockenen schwimmt. Lass mich los, lass mich in Ruhe, damit das ein Ende nimmt.

Gib mir mein Herz zurück, ...



## Lösungshinweise zu **Beispielaufgabe 3**

### Zu Aufgabe 1 a :

Der Stadt und Menschen fliehende Winterwanderer erlebt eine Krähe, die offenbar seit längerem, er glaubt, seit seinem „Auszug“ aus der Stadt, über seinem Haupt kreist, in seiner Einsamkeit als Reisebegleiter. Wie die beiden rhetorischen Fragen des Wanderers in der zweiten Strophe zeigen, fungiert die Krähe als Todessymbol. Nur, dass der lebensmüde Wanderer den Todesvogel nicht als Bedrohung, sondern im Gegenteil als Anzeichen auf Erfüllung seiner Todessehnsucht wahrnimmt. In bitterer Ironie schließt daher Strophe drei mit dem ungeduldig vorgetragenen Wunsch, die Krähe möge dem Liebesenttäuschten „Treue bis zum Grabe“ erweisen.

### zu Aufgabe 1 b :

Schubert vertont dieses Müller-Gedicht in c-moll im 2/4-Takt, dies zyklustypisch als musikalischer Hinweis auf die Situation des Wanderers in wüster Winterszeit. Das viertaktige Vorspiel stellt in für die Winterreise typischer Weise das motivische Material vor: eine von c<sup>4</sup> auf c<sup>3</sup> um eine Oktav fallende und gelegentlich schwankende Diskantmelodie in Achteln, begleitet von Sechzehntel-Triolen in eingestrichener Lage, vorzutragen piano und etwas langsam.

Die Singstimme übernimmt die eingeführte Melodie in der eingestrichenen Lage. Im Klavierpart findet ein Stimmtausch statt, der erst im Nachspiel wieder zurückgenommen wird, so dass Singstimme und Klaviermelodie unisono unter den Triolen erklingen. Dieses fragile zweistimmige Klangbild lässt sich als Tongestaltung von Krähe und Wanderer hören.

Die drei Textstrophen sind als variiertes Strophenlied vertont, wobei Schubert die letzten beiden Verse der dritten Strophe um der Dramatik willen wiederholt. Hinsichtlich der Stimmführung und der Harmonik lässt sich auch von einer A B A'-Form des Liedes sprechen. Strophe eins wiederholt zunächst das Vorspiel mit den bereits genannten Veränderungen (T.6), die zweite Wiederholung der Diskantmelodie wendet sich am Ende in die Molltonika-Parallele Es-Dur (T.10-13).

Das c-moll der ersten Strophen wird kontrastiert durch das Es-Dur bzw. F-Dur der zweiten Strophe. Die Fragen an die Krähe bleiben Rhetorik des einsamen Herzens und unbeantwortet. Der Tongeschlechtwechsel verrät schon hier, dass der geäußerte Todeswunsch unerfüllt bleiben wird.

Die Wanderermelodie im Klavier tritt nun auf der Stelle, nur in Sekundschritten pendelt sie am Platze: der Wanderer hält inne, um die Krähe anzusprechen. Die Führung der Singstimme löst sich hier von der Melodie des Klavierparts, quasi recitativo werden die beiden Fragen, jeweils aufwärts geführt endend, deklamiert (T.16-19 und 20-23), dabei vorwiegend melodisches Material der ursprünglichen Diskantmelodie nutzend (c<sup>4</sup>-h<sup>4</sup>-b<sup>4</sup>). Die Sekundführung der Stimmen und die durch verminderte, vor allem aber übermäßige Dreiklänge farbigere und gespanntere Dur-Harmonik verleihen der Szene etwas Unwirkliches. Gleichzeitig scheint ein Zittern, die Ängstlichkeit des Fragenden, und die gesamte Szene wie in ein fahlgelbes Licht getaucht.

Strophe drei wiederholt die vier Takte vom Beginn der ersten Strophe. In der zweiten Strophenhälfte folgt dann der Ausbruch der „Treue bis zum Grabe“-Forderung. Vom c<sup>4</sup> der Krähenanrede (Tonrepetition) schwingt sich die Singstimme zum Spitzenton g<sup>4</sup>, dem mit einer Halben am längsten gehaltenen Ton des Liedes auf, „Grab“ vertonend.

Auch der instrumentale Tonraum weitet sich: die Triolen steigen bis in die dreigestrichene Oktave, während die linke Hand jetzt in den Bassschlüssel wechselt und die Melodie zugunsten akkordisch pochender Achtel aufgibt. Crescendo bis zum Forte und ein verminderter Sforzato-Akkord in T.33 (C als Dominante zu f-moll) erhöhen die Dramatik.

Bei der Wiederholung des Ausrufes sinkt die Musik in tieferen Tonraum ab, im Nachspiel durchmisst die linke Hand die große Oktave. Die Oberstimme repetiert fünf Mal den Grundton c'. Die Hoffnung auf einen nahenden Tod muss der Winterreisende begraben.

### **Zu Aufgabe 2:**

Aus dem etwas langsamen und sehr leise gehaltenen Lied Schuberts wird bei Döhl ein sehr schnelles (presto agitato) und aggressiv lautes Klavierstück. Döhl steigert den bei Schubert angelegten stetigen Abstieg der 4-taktigen Melodie, indem er sie zu einem über vier Oktaven absteigenden Band verlängert, während die bei Schubert zum Schluss in die große Oktave absinkende Begleitbewegung unverändert in ihrer anfänglichen Lage bleibt.

Bei jeder Wiederholung werden aus der 16-tönigen Melodie drei Töne entfernt. Damit wird die Melodie schließlich zu einer phrygischen Leiter mit erhöhter siebter Stufe eingeebnet. Der rasende Abstieg reißt wie abgeschnitten auf der erniedrigten zweiten Stufe ab. Döhl hebt die Geste des Absinkens oder des Hinabgezogenwerdens durch Vergrößerung als thematisch zentral hervor. Was bei Schubert noch lyrische Züge hat, gerät hier in einen motorischen Strudel, in dem jegliche subjektive Äußerung untergeht. Das grausame Getriebe kann nur durch einen willkürlichen Eingriff von außen gestoppt werden.

### **Zu Aufgabe 3 a:**

Anders als in der Winterreise, in der die unerfüllte Liebesehnsucht zur Selbstaufgabe und Todesehnsucht wird, ist es im Text Herbert Grönemeyers die enttäuschte Liebe, die das lyrische Ich in eine persönliche Krise stürzt. Dieser Aspekt der existenziellen Verunsicherung, in der einem gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen wird, ist wie in der Winterreise auch in diesem Text Grönemeyers zu finden, hier führt diese Situation allerdings zu einem beginnenden Selbstfindungsprozess. Die Strophen beschreiben die Gefühlskälte, die Falschheit und den Egoismus des einst geliebten Menschen. In der Bitte des Refrains „gib mir mein Herz zurück“ kommt der Wunsch zum Ausdruck, das Liebespfand, ja den vertrauensvoll offengelegten und hingegebenen Teil seiner selbst zurück zu bekommen, um so wieder ganz zu sich selbst zu kommen, zu gesunden und frei zu kommen.

### **Zu Aufgabe 3 b :**

Nur über den Höreindruck zu erschließen: Die ersten 8 gesungenen Takte (bis „mir graut vor dir“) können als Sprechgesang bezeichnet werden. Die Singstimme wechselt häufig zwischen festgelegter Melodik und einer in der Tonhöhe unbestimmten Sprachmelodie. Dabei geht die Stimme gelegentlich fast in Schreien über. Die Sprachmelodie steigt dann abrupt an und es wird schnell artikuliert (kurze Notenwerte). Die Phrasen wirken dann eruptiv herausgeschleudert, während andere Phrasen eine abwärts gerichtete Bewegungsrichtung aufweisen und so resignativ und enttäuscht wirken. Die teilweise sehr kurzen Phrasen reißen immer wieder ab, es entstehen einzelne Satzketten, als ob Gedankensplitter im Moment assoziativ gefunden und spontan geäußert werden. Dieser stockende Melodierhythmus kann auch als Ausdruck dieser quälenden und schmerzenden Situation der tiefen Enttäuschung gewertet werden.

Insgesamt handelt es sich um einen deklamatorischen, also am gesprochenen Wort orientierten Gesangsstil. Dieser kann als typisches Merkmal von Rockmusik angesehen werden und ist bei Herbert Grönemeyer häufig stilbildend zugespitzt. Auch die rocktypische eng gepresste Stimmgebung korrespondiert hier in besonderer Weise mit der Gefühlshaltung des Textes.

### **Zu Aufgabe 3 c):**

Die Gesangslinie des Liedes „*Die Krähe*“ weist deutlich voneinander verschiedene Teile auf: Die monotone, nur aus Achteln bestehende Rhythmik sowie die einfache abwärts gerichtete Melodik des Beginns führen uns den finster grübelnden Wanderer vor Augen, dessen Gedanken immer um dasselbe kreisen (T. 6-13). Der Moment, in dem er sich an die Krähe wendet und sie direkt anspricht, bringt eine deutliche Belebung der Rhythmik und die Melodie bricht aus ihrer starren Periodik aus (T. 16-23); Hier entspricht der Melodierhythmus weitgehend dem Sprechrhythmus, und auch die Tonhöhenlinie zeichnet die Sprachmelodie nach. In kurzen, durch Pausen unterbrochenen Phrasen, werden die einzelnen Satzteile deutlich voneinander abgehoben. Die Schubertsche Melodik zeigt an dieser Stelle, ähnlich der Melodik in Grönemeyers „*Flugzeuge im Bauch*“, einen deklamatorischen Duktus, der wörtliche Rede suggeriert.

Danach fällt die Singstimme in die resignative Stimmung des Beginns zurück. Dessen Melodik wird zunächst wieder aufgenommen, dann aber zu einem Höhepunkt geführt, der das Wort „Grabe“ exponiert.



## Allgemeine Prinzipien der neuartigen Aufgabentypen mit methodischen Hinweisen für die Vorbereitung im Unterricht

### Beispielaufgabe 1 („Leiermann“ und „Eleanor Rigby“)

**Teilaufgabe 1:** Hier geht es um die Analyse von Liedtexten, wie sie schon bisher im schriftlichen Abitur üblich war, zum Beispiel bei Schostakowitsch, *14. Sinfonie*, oder Bach, *Jesu meine Freude*.

**Teilaufgabe 2:** Auch die Bestimmung der Großform von Liedern war schon bisher ein Aufgabentyp, ebenso die Untersuchung der Beziehungen zwischen Form und Textinhalt, zum Beispiel bei Schumann, *Dichterliebe*.

**Teilaufgabe 3** verlangt die Beschreibung und Interpretation musikalischer Mittel nicht nur bei einem Kunstlied, sondern nun auch bei einem Popsong, wobei Parameter wie *Sound*, *Arrangement* und *Aufnahmetechnik* hinzu kommen können.

**Aufgabe 4: Dieser neue Aufgabentyp, dessen Teil a) künftig ausschließlich in der fachpraktischen Prüfung gestellt werden kann**, setzt, ähnlich wie Aufgabe 4a/b der Musteraufgabe 2 drei Kompetenzen voraus:

1. die Fähigkeit der inneren Tonvorstellung
2. die Beherrschung von kreativen Arbeitstechniken
3. die Formulierung einer rational begründeten Eigeninterpretation

**Aufgabe 4a:** Die Schüler sollen hier eine zu einem Text passende tonale Melodie erfinden und stellen dabei ebenso wie in der Aufgabe 4b ihre Kompetenz unter Beweis, die Gestaltungsprinzipien der Textvertonung praktisch anwenden zu können. Der Ausbildung der oben erwähnten ersten Kompetenz einer inneren Tonvorstellung widmen sich auch die Gehörbildungsaufgaben des fachpraktischen Bereichs. Der Grad der Ausbildung der inneren Tonvorstellung kann mit dieser Aufgabe aber nur bedingt und indirekt abgelesen werden und bleibt daher für die Evaluation im Hintergrund.

Die stilistische Festlegung, hier der Bereich der klassischen Tonalität, stellt die Basis für die anzuwendenden Mittel dar (ebenso denkbar wäre etwa eine Ausarbeitung auf der Basis der Zwölftontechnik, vgl. **Kompetenzbereich 1: Musik gestalten**).

Folgende Arbeitstechniken könnten (unter anderen) im Unterricht geübt werden:

1. Rhythmisches Sprechen des Textes führt zur provisorischen Fixierung von Notenwerten.
2. Auf der Basis dieser Notenwerte wird ein passender Takt gefunden.
3. Die Notenwerte werden genauer festgelegt.
4. Aus dem Sprechen des rhythmisierten Textes heraus werden Bewegungsrichtungen sowie Schritte und Sprünge der Melodie erfunden.
5. Ähnlichkeit, Gleichheit und Gegensätzlichkeit der einzelnen Phrasen werden abgewogen.
6. Phrasen-Anfänge und -Enden, im Zusammenhang mit Halb- und Ganzschlüssen, werden bewusst gesetzt.
7. Eine Endrevison glättet (oder eben nicht) das Ganze.

**Aufgabe 4b:** Hier sollen lediglich Ideen zur Gestaltung der folgenden Strophen formuliert werden. Die Form betreffend wäre ein Beispiel der Zusammenschluss oder das Auseinanderziehen von Strophen, auch Wiederholung von Elementen. Bei der Melodiebildung wären Wechsel von Richtungen, Änderung von Schlusswendungen oder Wechsel des Tongeschlechts denkbar. Die Begleitung könnte zwischen ruhig und lebhaft, sparsam und opulent wechseln.

Diese Merkmale sollten nach allgemeinen ästhetische Gestaltungsprinzipien wie Wiederholung, Entwicklung/Veränderung oder Kontrast entsprechend dem eigenen Textverständnis angeordnet werden.

Die Schülerinnen und Schüler beweisen hier mit elementarsten Mitteln ihre kreative Gestaltungskraft und reflektieren diese (vgl. *Kompetenzbereich 1*).

## **Beispielaufgabe 2 (W. Müller: „Der ewige Jude“ – Winterreise – Umkomposition)**

**Teilaufgaben 1-3:** Konventionelle Aufgabenstellungen (vgl. *Beispielaufgabe 1*)

**Teilaufgabe 4:** Auch dieser Aufgabentyp, der künftig ausschließlich in der fachpraktischen Prüfung gestellt werden kann, setzt, ähnlich wie Aufgabe 4a der Musteraufgabe 1, die drei oben dargestellten Kompetenzen voraus.

**Teilaufgabe 4a:** Die kreativen Arbeitstechniken entsprechen einerseits den Anforderungen in *Teilaufgabe 4a* der *Beispielaufgabe 1* (anwenden der Prinzipien der Textvertonung, hier auf tonaler, metrisch gebundener Basis). Andererseits unterscheidet sich der vorliegende Aufgabentyp von der Musteraufgabe 1 insofern, als geeignete Motive aus den gewählten Schubertliedern ausgewählt, neu zusammengestellt und auf den neuen Text hin verändert werden müssen. Diesen Prozess der Auswahl, Reorganisation und Veränderung vorhandenen Materials könnte man als Umkomposition (Parakomposition) bezeichnen.

Kriterien der Ausarbeitung und deren Bewertung können sein:

- korrekte rhythmische Umsetzung des Textes
- Abstimmung von Metrik und Textrhythmik
- Evt. musikalische Markierung der syntaktischen Einheiten
- damit verbunden geeignete Veränderungen der gewählten Schubertmotive

Mittel der Umgestaltung können rhythmische Veränderungen, Diminution, Augmentation, bis hin zur Änderung der Taktart sein. Im Bereich der Melodieführung sind Sequenzierungen, Veränderungen der Intervallik (Stauchung/Spreizung von Intervallen) u.ä. denkbar. Besondere Aufmerksamkeit verlangt die Verwendung des Grundtones (Phrasen-Beginn? -Ende?). Vgl. *Kompetenzbereich 1: Musik gestalten*

Natürlich machen erst Abweichungen von schematischen Vertonungen ein ästhetisch interessantes Produkt aus. Daher kann als weiteres Bewertungskriterium die Originalität einfließen. Dieses Kriterium wird zusätzlich durch die verlangte 3. Kompetenz abgesichert:

**Teilaufgabe 4b:** Die Formulierung einer rational begründeten Eigeninterpretation als dritte Kompetenz hat eine doppelte Funktion: Einerseits soll sie die Schüler vor einer ausschließlichen Bewertung des Produkts schützen. Das Komponieren ohne Instrument ist eine große Herausforderung für die Schülerinnen und Schüler, denen in dieser weiteren Teilaufgabe dann die Gelegenheit gegeben wird, ihre Überlegungen darzulegen und ihre Entscheidungen beim Entstehungsprozess zu begründen. Andererseits deckt sich diese Aufgabe mit den Zielen der traditionellen Interpretationsaufgaben, nämlich der Überprüfung einer musikästhetischen Argumentationsfähigkeit und damit mit einer grundlegenden Form des musikalischen Verstehens. Das Neue ist hier die Wendung dieser Arbeitsformen weg von fremden Bezugspunkten auf eigene Entwürfe hin (vgl. Kompetenzbereiche 2 und 3: Musikhören und Gehörbildung : musikästhetische und psychologische Betrachtungen).

### **Beispielaufgabe 3 („Die Krähe“ – F. Döhl – Grönemeyer)**

Teilaufgabe 1: Konventionelle Aufgabenstellung (vgl. Beispielaufgabe 1)

Aufgabe 2: Analyse und Interpretation der Döhlschen Schubert-De-Collagen.

Der Aufgabentyp ist durchaus konventionell. Neu ist lediglich der Transfer von erarbeitetem Wissen und Methodenkompetenz auf eine außerhalb des Themenschwerpunkts liegende Gattung, hier Klaviermusik des 20. Jahrhunderts.

Die den Döhlschen Bruchstücken zugrunde liegende Kompositions-idee kann als eine Form der musikalischen Nachkomposition Schubertscher Motive angesprochen werden. Döhl selbst beschreibt sein Verfahren in Anlehnung an Techniken aus der Malerei als De-Collage. Damit hängt diese Aufgabe, also die Auseinandersetzung mit dem Klavierstück von Döhl, auch mit der Gestaltungsaufgabe, Nr. 4 der Muster-aufgabe 2, zusammen. Was Döhl hier als textlose Klavierminiatur ausgestaltet, soll dort natürlich in einem angemessen reduzierten Rahmen in Form der Kombination eines thematisch verwandten Textes mit Motiven Schuberts geschehen. Für den Unterricht ist daher die Auseinandersetzung mit den Döhlschen Fragmenten als Hinführung oder Vertiefung der Eigengestaltung zu empfehlen.

**Teilaufgabe 3a:** Konventionelle Textaufgabe: Transfer der Thematik der *Winterreise* auf den Song eines aktuellen Rockmusikers.

**Teilaufgabe 3b:** Das Neue an dieser Teilaufgabe ist die reine Höranalyse ohne den entsprechenden Notentext. Gerade für Musik aus dem Bereich Rock/Pop scheint dies die angemessene, weil ursprünglich intendierte Rezeptionsform zu sein. Auch deshalb müssen die Schülerinnen und Schüler befähigt werden unter vorher festgelegten Kriterien, Musik differenziert wahrzunehmen und diese Wahrnehmungen ebenso differenziert und strukturiert zu verbalisieren.

Im Unterricht oder auch im Rahmen schriftlicher Abituraufgaben kann dies zur Konkretisierung der Wahrnehmung längerer musikalischer Abläufe auch mit Hilfe von vorstrukturierten Formschemata mit Zeitangaben oder bei textgebundener Musik durch das Hören entlang einer Textleiste erfolgen. In diese Hörprotokolle werden dann jeweils die Höreindrücke, evt. nach zu erfassenden Parametern unterteilt, eingetragen.

Teilaufgabe 3c: Konventionelle Transferaufgabe: Rückbezug der am Grönemeyer-Song erkannten Merkmale auf die Schubertkomposition.