

FACHBERATERINNEN und FACHBERATER



Regierungspräsidium Stuttgart
Schule und Bildung - Allgemein bildende Gymnasien

Unterrichtsmaterialien zum Schwerpunktthema

Béla Bartók:

ein Komponist zwischen Tradition und Innovation

am Beispiel des Werkes

„Konzert für Orchester“ Sz. 116

**Andrea Amann
Sabine Fischer-Hennen
Matthias Guthier
Wieland Kleinbub
Frank Kleinheins
Brigitte Schwarz
Johannes Stephan
Grit Steiner
Christoph Wagner**

Inhalt

| | |
|---|------------|
| I. Dokumentations-Film zu: Béla Bartók, Konzert für Orchester | 3 |
| I. Dokumentations-Film zu Béla Bartók, Konzert ... (mit Lösungshinweisen)..... | 6 |
| II. Hörquiz zum musikalischen Umfeld des Konzerts für Orchester | 9 |
| III. Gliederung und Thementafeln..... | 12 |
| 1. Satz - Introduzione..... | 12 |
| 2. Satz - Giuoco (Presentando Le) Delle Coppie | 14 |
| 3. Satz - Elegia | 18 |
| 4. Satz - Intermezzo interrotto | 21 |
| 5. Satz - Finale..... | 24 |
| Arbeitsblätter zu den Thementafeln | 28 |
| IV. Mögliche Arbeitsfelder zu: Béla Bartók, Konzert für Orchester | 43 |
| 1. Satz („Introduzione“): Die Sonatensatzform und ihre Abwandlung | 46 |
| 1. Satz („Introduzione“): Die Sonatensatzform ... (mit Lösungshinweisen) | 49 |
| 2. Satz („Giuoco delle coppie“): Zwischen Tradition und Innovation: Bartóks Personalstil | 71 |
| 2. Satz („Giuoco delle coppie“): Zwischen Tradition ... (mit Lösungshinweisen)..... | 81 |
| 3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klagelied als Mittelachse..... | 91 |
| 1. + 2. Doppelstunde..... | 91 |
| 3. Doppelstunde | 95 |
| 4. Doppelstunde | 97 |
| 5. Doppelstunde | 98 |
| 3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klagelied ... (mit Lösungshinweisen) | 103 |
| 4. Satz („Intermezzo interrotto“): Ein „unterbrochenes Zwischenspiel“ | 107 |
| 4. Satz („Intermezzo interrotto“): Ein „unterbrochenes... (mit Lösungshinweisen)114 | 114 |
| 5. Satz („Finale“): Das Finale – Satztechniken im Stil Bartóks | 123 |
| I. Kreative Impulse | 123 |
| II. Hören und Analysieren | 126 |
| Anhang: <i>Bartók Light</i> - Materialien zum Musizieren | 132 |

I. Dokumentations-Film zu: Béla Bartók, Konzert für Orchester

Eine Dokumentation mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez (aufgenommen am 1. 5. 2003 im Hieronymus-Kloster, Lissabon); EuroArts Music International: Discovering masterpieces of classical music, 2007.

Aufgabe: Füllen Sie die Lücken parallel zur Betrachtung der Dokumentationsendung aus.

Kapitel 2

Gegen Ende seines Lebens schrieb Bartók sein „Konzert für Orchester“, eines der _____ Werke des 20. Jahrhunderts.

Der große Musiker Pierre Boulez spricht in Zusammenhang mit dem Werk von einer „doppelten _____“ Bartóks als Komponist: seine Liebe zur Folklore und das Komponieren in der „_____ Tradition“ (Beethoven, Strauss) – er pendelte zwischen beiden Traditionen. Diese zwei Ebenen kompositorischer Arbeit ziehen sich durch sein ganzes Leben.

Béla Bartók wurde am _____ im Süden Ungarns geboren; nach einem Musikstudium in _____ wurde er zu einem führenden Musiker der Avantgarde Ungarns. Er erforschte die _____ Musik seines Landes, die er als vollgültige Kunstform ansah. Ende der 1930er Jahre musste Bartók diese Arbeit aufgeben: der Nationalsozialismus erreichte Ungarn.

Im Oktober _____ emigrierte Bartók in die USA; es war für ihn eine schwierige Zeit: er gab Klavierabende, komponierte aber keine neuen Werke – bis der Dirigent Serge _____ 1943 den Kompositionsauftrag für das „Konzert für Orchester“ erteilte, das am 1.12.1944 in _____ uraufgeführt wurde.

Kapitel 3

1. Satz

Der erste Satz beginnt mit einer ernsten langsamen Einleitung, allmählich entwickelt sich ein _____ Thema in e-Moll, erst in der Flöte, später in den _____ ; im 3. Satz wird dieses Thema eine zentrale Rolle spielen. Bartók hält sich im gesamten Satz streng an die klassische _____ .

Der Titel des Musikstückes rührt laut Bartók von der Tendenz, jedes Instrument _____ bzw. solistisch einzusetzen. Die Durchführung des ersten Satzes endet mit einer kurzen Posaunenphrase.

Mit dem zweiten Thema gibt es eine Tempoänderung („tranquillo“); die Melodie der Oboe besteht zunächst aus nur _____ Tönen; sie wird dann variiert und weiterentwickelt.

Das Posaunenmotiv bildet nach der Durchführung beider Themen die Grundlage eines Blechbläser-_____ .

In der Reprise erklingen die Themen in _____ Reihenfolge.

Bartók kam als Flüchtling nach Amerika, wie viele Tausende andere auch. Yehudi Menuhin sagte über Bartóks Leben im Exil, dass er am meisten die Natur in der Stadt _____ vermisst habe.

Kapitel 4

2. Satz

Bartók wollte die schönsten _____ Volkslieder sammeln und zu Kunstliedern machen, indem er eine Klavierbegleitung hinzufügte. Zusammen mit dem Musikethnologen und Komponisten Zoltán _____ untersuchte er ab 1905 systematisch die ungarische Folklore – ihm schwebte ein neuer _____ vor: er wollte aus traditionellem Material etwas Neues erschaffen.

Laut Bartóks eigener Aussage ist sein Vorgehen im zweiten Satz „wenig traditionell“. Der Titel des Satzes lautet „Giuoco delle coppie“ oder „_____“, weil nacheinander Paare von Holzblasinstrumenten solistisch hervortreten: die _____ beginnen in parallelen Sexten. Die rhythmischen Akzente stammen aus alten ungarischen Tanzweisen.

Laut Pierre Boulez hat sich Bartók sehr viel Zeit genommen, um die Volkslieder zu transkribieren – er hat sehr präzise gearbeitet.

Die Beschäftigung mit der _____ war für Bartók wichtig, um sich vom dur-moll-tonalen System zu befreien. Die bedeutendsten Melodien stehen in alten _____.

Im Mittelteil des zweiten Satzes erscheint ein _____ in den Blechblasinstrumenten (Trompeten, Posaunen und Tuba) – der folkloristische Teil wird dadurch unterbrochen.

Kapitel 5

3. Satz

Der Satz heißt „_____“ – er ist die Mitte des ganzen Werkes und wird eingerahmt von zwei _____ Sätzen und zwei schnellen Ecksätzen: die Sätze könnte man folgendermaßen benennen: A – B – C – B – A. Diese „Großform“ findet sich auch als „Kleinform“ im 3. Satz wieder.

Zwei Motive aus der langsamen Einleitung des ersten Satzes verwendet Bartók: die Bassfigur und das _____.

Das Konzert für Orchester wird überschattet vom Zweiten Weltkrieg: Bartók spricht von der „Strenge des ersten Satzes“ und vom „_____ des dritten“. Er nimmt hier Bezug zum Naziregime, das auch ihn ins Exil getrieben hat. Neben der Bestürzung über das Kriegsgeschehen in Europa hatte Bartók gesundheitliche Probleme: Fieber, Gelenk- und Nervenschmerzen quälten ihn seit seiner Ankunft in Amerika. Die Ärzte haben ihm bis zuletzt verschwiegen, dass er an _____ leidet.

Bartók war krank und in Amerika nicht anerkannt; seine Musik wurde kaum gespielt. Ende des Jahres _____ schreibt Bartók seinem Sohn, dass seine Karriere als Komponist wohl beendet sei und keine Werke von ihm gespielt werden – weder alte noch neue.

Der Kompositionsauftrag von Koussevitzky wurde dann ein riesen Erfolg, zuerst in Boston, dann auch in _____. Dies war Bartóks erster Erfolg in Amerika – leider ist er bald darauf gestorben.

Kapitel 6

4. Satz

Der Satz beginnt mit einer _____, die an rumänische Folklore erinnert. Die Melodie besteht größtenteils aus nur drei Tönen – erst die letzten beiden Töne etablieren die Tonart _____. Eine neue Melodie in Viola und Violinen sorgt für einen Stimmungswechsel – man kann diese Serenade als Bartóks _____ nach seiner Heimat interpretieren.

Im Mittelteil erscheint eine „billig klingende“ _____, die entweder ein Zitat aus _____ „Lustige Witwe“ oder ein Motiv aus Schostakowitschs „_____ Symphonie“ darstellt. Diese Melodie zerstört den „idyllischen Heimatgedanken“ der vorherigen Serenade – sie wirkt fast wie ein garstiger Witz.

Boulez stellt sich die Frage, worüber sich Bartók mit dieser Polka-Melodie lächerlich machen wollte – im Kontrast mit der anschließenden Seradenmelodie wird der Effekt noch deutlicher.

Der vierte Satz gilt als der _____, denn hier erzählt Bartók am meisten aus seinem Leben. Er schreibt im Programmtext zwar nur über die _____ des Satzes – viele andere Gedanken hat er wohl aber dem Pianisten György Sándor mitgeteilt, der sein 3. Klavierkonzert uraufgeführt hat.

Kapitel 7

5. Satz

Das Finale beginnt mit einer schneidenden _____, die übrigens auch Teil der Titelmusik zur hier vorliegenden DVD-Serie („Discovering masterpieces of classical music“) ist. Die Streicher spielen durchlaufende _____ – wie ein Perpetuum mobile.

Laut Boulez hat sich Bartók im Finale von der _____ des amerikanischen Orchesters beeinflussen lassen; europäische Orchester haben diese Virtuosität nicht. Es gibt ein Zusammentreffen von amerikanischer Virtuosität und _____ musikalischen Ideen.

Der erste Teil des letzten Satzes mündet in ein _____-Fugato, entnommen aus dem anfänglichen Fanfarenthema. In den Trompeten kündigt sich anschließend ein neues _____ Thema an – kurz darauf dient es als Material für eine Streicher-_____.

Nach einer Reprise des tänzerischen ersten Teils erscheint das pentatonische Thema der Trompeten und Streicher nochmals als strahlende Apotheose in den Blechbläsern. Ein solch triumphales Finale hatte Bartók noch nie vorher geschrieben.

Im Programmtext der Uraufführung schreibt Bartók: „Vom _____ zweiten Satz abgesehen, beschreibt die Stimmung des Werks einen allmählichen Übergang von der Strenge des ersten Satzes und dem düsteren Todesgesang des dritten zur _____ des letzten.“

I. Dokumentations-Film zu Béla Bartók, Konzert für Orchester (1943) (mit Lösungshinweisen)

Eine Dokumentation mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez (aufgenommen am 1. 5. 2003 im Hieronymus-Kloster, Lissabon); EuroArts Music International: Discovering masterpieces of classical music, 2007.

Aufgabe: Füllen Sie die Lücken parallel zur Betrachtung der Dokumentationsendung aus.

Kapitel 2

Gegen Ende seines Lebens schrieb Bartók sein „Konzert für Orchester“, eines der **meistgespielten** Werke des 20. Jahrhunderts.

Der große Musiker Pierre Boulez spricht in Zusammenhang mit dem Werk von einer „doppelten **Aktivität**“ Bartóks als Komponist: seine Liebe zur Folklore und das Komponieren in der „**Wiener** Tradition“ (Beethoven, Strauss) – er pendelte zwischen beiden Traditionen. Diese zwei Ebenen kompositorischer Arbeit ziehen sich durch sein ganzes Leben.

Béla Bartók wurde am **25.3.1881** im Süden Ungarns geboren; nach einem Musikstudium in **Budapest** wurde er zu einem führenden Musiker der Avantgarde Ungarns. Er erforschte die **bäuerliche** Musik seines Landes, die er als vollgültige Kunstform ansah. Ende der 1930er Jahre musste Bartók diese Arbeit aufgeben: der Nationalsozialismus erreichte Ungarn.

Im Oktober **1940** emigrierte Bartók in die USA; es war für ihn eine schwierige Zeit: er gab Klavierabende, komponierte aber keine neuen Werke – bis der Dirigent Serge **Koussevitzky** 1943 den Kompositionsauftrag für das „Konzert für Orchester“ erteilte, das am 1.12.1944 in **Boston** uraufgeführt wurde.

Kapitel 3

1. Satz

Der erste Satz beginnt mit einer ernsten langsamen Einleitung, allmählich entwickelt sich ein **tonales** Thema in e-Moll, erst in der Flöte, später in den **Trompeten**; im 3. Satz wird dieses Thema eine zentrale Rolle spielen. Bartók hält sich im gesamten Satz streng an die klassische **Sonatenhauptsatzform**.

Der Titel des Musikstückes rührt laut Bartók von der Tendenz, jedes Instrument **konzertant** bzw. solistisch einzusetzen. Die Durchführung des ersten Satzes endet mit einer kurzen Posaunenphrase.

Mit dem zweiten Thema gibt es eine Tempoänderung („tranquillo“); die Melodie der Oboe besteht zunächst aus nur **zwei** Tönen; sie wird dann variiert und weiterentwickelt.

Das Posaunenmotiv bildet nach der Durchführung beider Themen die Grundlage eines Blechbläser-**Fugatos**.

In der Reprise erklingen die Themen in **umgekehrter** Reihenfolge.

Bartók kam als Flüchtling nach Amerika, wie viele Tausende andere auch. Yehudi Menuhin sagte über Bartóks Leben im Exil, dass er am meisten die Natur in der Stadt **New York** vermisst habe.

Kapitel 4

2. Satz

Bartók wollte die schönsten **ungarischen** Volkslieder sammeln und zu Kunstliedern machen, indem er eine Klavierbegleitung hinzufügte. Zusammen mit dem Musikethnologen und Komponisten Zoltán **Kodály** untersuchte er ab 1905 systematisch die ungarische Folklore – ihm schwebte ein neuer **Nationalstil** vor: er wollte aus traditionellem Material etwas Neues erschaffen.

Laut Bartóks eigener Aussage ist sein Vorgehen im zweiten Satz „wenig traditionell“. Der Titel des Satzes lautet „Giuoco delle coppie“ oder „**Paarspiel**“, weil nacheinander Paare von Holzblasinstrumenten solistisch hervortreten: die **Fagotte** beginnen in parallelen Sexten. Die rhythmischen Akzente stammen aus alten ungarischen Tanzweisen.

Laut Pierre Boulez hat sich Bartók sehr viel Zeit genommen, um die Volkslieder zu transkribieren – er hat sehr präzise gearbeitet.

Die Beschäftigung mit der **Bauernmusik** war für Bartók wichtig, um sich vom dur-moll-tonalen System zu befreien. Die bedeutendsten Melodien stehen in alten **Kirchentonarten**.

Im Mittelteil des zweiten Satzes erscheint ein **Choral** in den Blechblasinstrumenten (Trompeten, Posaunen und Tuba) – der folkloristische Teil wird dadurch unterbrochen.

Kapitel 5

3. Satz

Der Satz heißt „**Elegie**“ – er ist die Mitte des ganzen Werkes und wird eingerahmt von zwei **scherzhaften** Sätzen und zwei schnellen Ecksätzen: die Sätze könnte man folgendermaßen benennen: A – B – C – B – A. Diese „Großform“ findet sich auch als „Kleinform“ im 3. Satz wieder.

Zwei Motive aus der langsamen Einleitung des ersten Satzes verwendet Bartók: die Bassfigur und das **Trompetenthema**.

Das Konzert für Orchester wird überschattet vom Zweiten Weltkrieg: Bartók spricht von der „Strenge des ersten Satzes“ und vom „**Todesgesang** des dritten“. Er nimmt hier Bezug zum Naziregime, das auch ihn ins Exil getrieben hat. Neben der Bestürzung über das Kriegsgeschehen in Europa hatte Bartók gesundheitliche Probleme: Fieber, Gelenk- und Nervenschmerzen quälten ihn seit seiner Ankunft in Amerika. Die Ärzte haben ihm bis zuletzt verschwiegen, dass er an **Leukämie** leidet.

Bartók war krank und in Amerika nicht anerkannt; seine Musik wurde kaum gespielt. Ende des Jahres **1942** schreibt Bartók seinem Sohn, dass seine Karriere als Komponist wohl beendet sei und keine Werke von ihm gespielt werden – weder alte noch neue.

Der Kompositionsauftrag von Koussevitzky wurde dann ein riesen Erfolg, zuerst in Boston, dann auch in **New York**. Dies war Bartóks erster Erfolg in Amerika – leider ist er bald darauf gestorben.

Kapitel 6

4. Satz

Der Satz beginnt mit einer **Oboenmelodie**, die an rumänische Folklore erinnert. Die Melodie besteht größtenteils aus nur drei Tönen – erst die letzten beiden Töne etablieren die Tonart **H-Dur**. Eine neue Melodie in Viola und Violinen sorgt für einen Stimmungswechsel – man kann diese Serenade als Bartóks **Sehnsucht** nach seiner Heimat interpretieren.

Im Mittelteil erscheint eine „billig klingende“ **Polka**, die entweder ein Zitat aus **Lehárs** „Lustige Witwe“ oder ein Motiv aus Schostakowitschs „**Lenigrader** Symphonie“ darstellt. Diese Melodie zerstört den „idyllischen Heimatgedanken“ der vorherigen Serenade – sie wirkt fast wie ein garstiger Witz.

Boulez stellt sich die Frage, worüber sich Bartók mit dieser Polka-Melodie lächerlich machen wollte – im Kontrast mit der anschließenden Serenadenmelodie wird der Effekt noch deutlicher.

Der vierte Satz gilt als der **programmatischste**, denn hier erzählt Bartók am meisten aus seinem Leben. Er schreibt im Programmtext zwar nur über die **Kreisform** des Satzes – viele andere Gedanken hat er wohl aber dem Pianisten György Sándor mitgeteilt, der sein 3. Klavierkonzert uraufgeführt hat.

Kapitel 7

5. Satz

Das Finale beginnt mit einer schneidenden **Hornfanfare**, die übrigens auch Teil der Titelmusik zur hier vorliegenden DVD-Serie („Discovering masterpieces of classical music“) ist. Die Streicher spielen durchlaufende **Sechzehntelketten** – wie ein Perpetuum mobile.

Laut Boulez hat sich Bartók im Finale von der **Virtuosität** des amerikanischen Orchesters beeinflussen lassen; europäische Orchester haben diese Virtuosität nicht. Es gibt ein Zusammentreffen von amerikanischer Virtuosität und **ungarischen** musikalischen Ideen.

Der erste Teil des letzten Satzes mündet in ein **Holzbläser**-Fugato, entnommen aus dem anfänglichen Fanfarenthema. In den Trompeten kündigt sich anschließend ein neues **pentatonisches** Thema an – kurz darauf dient es als Material für eine Streicher-**Fuge**.

Nach einer Reprise des tänzerischen ersten Teils erscheint das pentatonische Thema der Trompeten und Streicher nochmals als strahlende Apotheose in den Blechbläsern. Ein solch triumphales Finale hatte Bartók noch nie vorher geschrieben.

Im Programmtext der Uraufführung schreibt Bartók: „Vom **spaßhaften** zweiten Satz abgesehen, beschreibt die Stimmung des Werks einen allmählichen Übergang von der Strenge des ersten Satzes und dem düsteren Todesgesang des dritten zur **Lebensbejahung** des letzten.“

II. Hörquiz zum musikalischen Umfeld des Konzerts für Orchester

| | | | |
|-------------|-------------------------|---|-------------|
| 1. Beispiel | Schostakowitsch: | <i>6. Symphonie in B-Dur</i> 1. Satz: Largo | 0:00 - 0:40 |
| 2. Beispiel | Schönberg: | <i>Ein Überlebender aus Warschau</i> (Anfang bis Einsatz der Sprechstimme) | 0:00 - 0:40 |
| 3. Beispiel | Debussy: | <i>La Mer</i> , 1. Satz | 0:00 - 1:10 |
| 4. Beispiel | Strawinsky: | <i>Petruschka</i> , Walzer v. Ballerina/Mohr | 0:00 - 1:00 |
| 5. Beispiel | Ravel: | <i>Konzert für Klavier und Orchester G-Dur</i> 3. Satz, Presto | 0:00 - 1:05 |

Die Beispiele sind so ausgewählt, dass sie jeweils eine Anmutung an die Sätze 1 bis 5 des *Konzerts für Orchester* von Béla Bartók zulassen.

Anregungen für die Arbeit im Unterricht:

- Vorgabe von fünf Komponistennamen → korrekte Zuordnung finden lassen
- wie im fachpraktischen Abitur zwei vorgegebene Aspekte beschreiben lassen
- bei jedem Beispiel den / die charakteristischen Parameter beschreiben lassen
- Entstehungszeiten der Werke in eine zeitliche Reihenfolge bringen
- u. v. m.

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

Beschreiben Sie die **charakteristischen Merkmale** des jeweils gehörten Musikausschnitts möglichst genau. Achtung - die Ausschnitte sind nicht länger als eine Minute!

| HB | Musikalische Beschreibung | Das war's! |
|----|---------------------------|------------|
| 1 | | |
| 2 | | |
| 3 | | |
| 4 | | |
| 5 | | |

Beschreiben Sie die **charakteristischen Merkmale** des jeweils gehörten Musikausschnitts möglichst genau. Achtung - die Ausschnitte sind nicht länger als eine Minute!

| HB | Musikalische Beschreibung | Das war's! |
|----|---------------------------|---|
| 1 | | <p>D. Schostakowitsch <i>6. Symphonie in B-Dur</i> 1. Satz: Largo. komponiert: 1939</p> |
| 2 | | <p>Arnold Schönberg <i>Ein Überlebender aus Warschau (Anfang)</i> komponiert: 1947</p> |
| 3 | | <p>Claude Debussy <i>La Mer</i> 1. Satz: De l'aube à midi sur la mer. Très lent. komponiert: 1905</p> |
| 4 | | <p>Igor Strawinsky <i>Petruschka</i> Walzer: Die Ballerina und der Mohr. komponiert: 1911</p> |
| 5 | | <p>Maurice Ravel <i>Konzert für Klavier und Orchester G-Dur</i> 3. Satz, Presto. komponiert: 1929/31</p> |

III. Gliederung und Thementafeln

Vorbemerkung

Alle Angaben zur Form und den Themen beziehen sich auf die Analyse von Hildegard Finger, „Béla Bartók: Konzert für Orchester“ aus: Werkanalyse in Beispielen, Hrsg. Siegmund Helms und Helmuth Hopf oder aus der Analyse von David Cooper „Bartok: Concerto for Orchestra“, Cambridge University Press 1996. Im Anhang sind für die ersten beiden Sätze der Formaufbau arbeitsblattfähig aufbereitet und für alle Sätze sind die Thementafeln mit größeren Abständen und gegebenenfalls mit Umstellungen ebenfalls für den Gebrauch als Arbeitsblatt angehängt.

1. Satz - Introduzione Andante non troppo - Allegro vivace

Die Gliederung der langsamen Einteilung in drei Teile und die Benennung der Themenzugehörigkeit der Abschnitte der Reprise werden von Cooper übernommen. Cooper gliedert die Exposition in zwei Teile. Der zweiten Teil beginnt bei ihm in T. 149, gleichfalls wie bei Finger beginnt das zweite Thema in T. 149 (mit Auftakt). Die unten stehende Einteilung folgt Finger.

Cooper erkennt ein „Keimmotiv“ (Germinal motif) für das gesamte Konzert. Finger nennt es im ersten Satz „Kopfmotiv“ verfolgt aber es nicht in den anderen Sätzen. In der Thementafel wird das „Keimmotiv“ dennoch abgebildet.

Anmerkung: Druckfehler im Nachdruck bei Finger: Der dritte Durchführungsteil beginnt fälschlicherweise T. 319. Richtig ist T. 313.

Form - Sonatenform

Tabellarischer Überblick über die Form des 1. Satzes

Langsame Einleitung T. 1 - 75

| | |
|--------|------------|
| Teil 1 | T. 1 - 34 |
| Teil 2 | T. 35 - 50 |
| Teil 3 | T. 51 - 75 |

Exposition T. 76 - 230

| | |
|---------------|----------------|
| 1. Thema | T. 76 - 154 |
| Zwischenthema | T. 134 |
| 2. Thema | T. 154,2 - 230 |

Durchführung T. 231 - 396

| | |
|--------|--------------|
| Teil 1 | T. 231 - 271 |
| Teil 2 | T. 272 - 312 |
| Teil 3 | T. 313 - 396 |

Reprise T. 396 - 521

| | |
|---------------|--------------|
| 2. Thema | T. 396 - 487 |
| 1. Thema | T. 488 - 521 |
| Zwischenthema | T. 514 |

Thementafel 1. Satz

Langsame Einleitung, Andante non troppo

Keimmotiv (Cooper => Kopfmotiv von Thema 1)



Motiv 1, T. 1 - 6

Vc/Cb Andante non troppo



Motiv 2, T. 6 - 10

VI 1



Motiv 3, T. 11

Fl 1,2



Motiv 4 (Cooper: „Ungarn-Melodik“), T. 30 - 34

Fl 1



Motiv 5, T. 51 und 52 (Cooper: „the verbunkos-style melody“)

VI 1



Allegro vivace

Thema 1, T. 76 - 81

VI 1 Allegro vivace



Zwischenthema, T. 134 -141

Trb 1



Thema 2, T. 154,2 - 159,1

Ob 1 T. 155



2. Satz - *Giucoco (Presentando Le) Delle Coppie* Allegro scherzando

Finger und Cooper gliedern den zweiten Satz identisch, jedoch verwendet Cooper praktische Indizes und gibt auch genaue Taktanzahlen an. Der Formaufbau folgt daher Cooper.

Form - A B A

Tabellarischer Überblick über die Form des 2. Satzes

| Teil/Takt | Index | Paarbildung(en) |
|--------------|--|-----------------|
| A | | |
| Introduction | Kleine Trommel | T. 1 - 8 |
| A | Fagotti | T. 8 - 24 |
| B | Oboen | T. 25 - 44 |
| C | Klarinetten | T. 45 - 59 |
| D | Flöten | T. 60 - 86 |
| E | Trompeten | T. 87 - 122 |
| B | | |
| Trio | | T. 123 - 164 |
| A' | | |
| A' | Fagotti | T. 165 - 180 |
| B' | Oboen und Klarinetten | T. 181 - 197 |
| C' | Klarinetten und Flöten | T. 198 - 211 |
| D' | Flöten und Oboen | T. 212 - 227 |
| E' | Trompeten | T. 228 - 252 |
| Coda | Kleine Trommel, Holzbläser, Hörner, Trompeten | T. 252 - 263 |

Thementafel 2. Satz

Introduction T. 1 - 8

Allegro scherzando

Side Drum

mf *dim.*

A T. 9 ff.

Fagott 1

Fagott 2

p *p*

B T. 25 ff.

Oboe 1

Oboe 2

p *p* *f* *f*

C T. 45 ff.

Klarinette 1 (in C)

Klarinette 2 (in C)

p *p* *mf* *mf*

D T. 60 ff.

T. 60

Flöte 1

Flöte 2

mf *mf* *mf* *mf*

T. 70

E T. 90 ff.

con sord

Trompete 1 in C

Trompete 2 in C

mf *mf* *p* *p*

Trio Choral, T. 123 - 146

Tr. 1 in C



A' T. 165 ff. (m. A.)



Fagott 1

Fagott 2

Fagott 3

p

p

p staccato

B' T. 181 ff. (m. A.)



Oboe 1

Oboe 2

Klarinette 1
(in C) 1

Klarinette 2
(in C) 2

p

p

f

f

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

C' T. 198 ff.

Musical score for measures 198-201, featuring Flöte 1, Flöte 2, Klarinette 1 (in C), and Klarinette 2 (in C). The music is in 2/4 time and includes dynamics *p* and *mf*, with triplet and quintuplet markings.

D' T. 212 ff. (vgl. D, T. 70)

Musical score for measures 212-215, featuring Flöte 1, Flöte 2, Oboe 1, and Klarinette 1 (in C). The music is in 2/4 time and includes dynamics *mf*, *f*, and *p*, with triplet markings and a trill in the Oboe part.

E' T. 228 ff.

Musical score for measures 228-231, featuring Trompete 1 in C, Trompete 2 in C, and Violinen (div. in 3). The music is in 2/4 time and includes dynamics *mf*, *p*, and *pp*. The strings play *arco, con sord. punta d'arco*.

3. Satz - Elegia
Andante non troppo

Finger erstellt für den dritten Satz keine detaillierte formale Gliederung, deshalb orientiert sich die Thementafel an Cooper.

Form - Reihungsform (Cooper) oder ABA-Form (Finger)

Tabellarischer Überblick über die Form des 3. Satzes

| <u>Gliederung nach Cooper</u> | <u>nach Finger</u> |
|-------------------------------|--------------------|
| Nachmusik 1 T. 1 - 21 | Rahmenteil A |
| Überleitung 1 T. 22 - 33 | |
| Reihenglied 1 T. 34 - 44 | |
| Überleitung 2 T. 45 - 61 | |
| Reihenglied 2 T. 62 - 85 | Teil B |
| Reihenglied 3 T. 86 - 100 | |
| Nachmusik 2 T. 101 - 111 | Rahmenteil A' |
| Coda T. 112 - 128 | |

Thementafel 3. Satz

Nachtmusik 1

Motiv 1 aus dem 1. Satz, T. 1 - 6

Vc/Cb

p

Motiv 1 aus dem 3. Satz, T. 1 - 4

Cb

p

Motiv 2, T. 7 - 9 (=> T. 5 Vc, T. 6 Va)

vi 2

pp

Motiv 3, T. 10

Fl 1

p

„Arab-Melodie“ (Cooper), T. 10 - 18

Ob 1

p

Piccolo-Variante der „Arab-Melodie“, T. 14 - 18

Picc

p

Überleitung 1

Variation von Motiv 3, T. 22 - 26

Fl 1

pp

Variation der Arab-Melodie, T. 29 - 33

Picc

p

Reihenglied 1 : Wiederaufnahme der „Ungarn-Melodie“ (Cooper) aus dem 1. Satz (Motiv 4) und seine Elemente:

Melodik in Oktavparallelen, T. 34 - 38

VI 1/2

fallende Tonleitern, mit Sekundanstieg von Takt zu Takt, Viertelakzente auf Schlag 3 und 4
T. 34 - 35 (auch: Oboen, Violen und Violoncelli)

Fl à 3

T. 34 - 35, lombardischer Rhythmus (Cooper: „verbunkos-style“)

Tr 1

Reihenglied 2

T. 62 - 72 „Klagegesang“

Va

Reihenglied 3

Wiederaufnahme der „verbunkos-style melody“ („Verbunkos-Thema“)

1. Satz T. 51 - 52

3. Satz, T. 86 - 87

VI 1

VI 2

Kontrapunkt-Melodie, (auch: Fagotti, Violen und Violoncelli), T. 86 - 88

Cl 1 - 3, transp. nach C

4. Satz - Intermezzo interrotto **Allegretto**

Finger gliedert den vierten Satz detaillierter als Cooper, daher orientieren sich die ausgewählten Themen an Finger, wenngleich der Begriff „Variationsreihe“ fraglich ist (und auch von Cooper nicht verwendet wird).

Form - Variationsreihe

Tabellarischer Überblick über die Form des 4. Satzes (nach Finger)

| ab Takt | Thema/Variation | Formteil | (Formteil bei Cooper) |
|---------|-----------------|--------------|-----------------------|
| 1 | „Motto“ | A | (A) |
| 4 | a | | |
| 12 | a ₁ | | |
| 20 | a ₂ | | |
| 32 | a ₃ | | |
| 42 | b | B | (B) |
| 50 | b ₁ | | |
| 61 | a ₄ | A | (A') |
| 75 | c | Interruption | (Interruption) |
| 95 | c ₁ | | |
| 107 | c ₂ | | |
| 119 | b ₂ | B | (B') |
| 127 | a ₅ | A | (A'') |

Thementafel 4. Satz

Motto“, T. 1 - 3



Thema a, T. 4 (Finger: „Slowakisches Thema“, „Volksmusik des Dorfes“, „Bauernmusik“)



Thema b, T. 42 (Finger: „Volkstümliche Kunstmusik“, „Volksmusik der Stadt“)



Thema c, T. 76 (Zitat aus Schostakowitschs 7. Symphonie, „Leningrad“)



Variationen des Themas **a**

Thema **a**, T. 4

Ob 1
p

Var. **a**¹, T. 12 ff.

Cl 1 (in C)
Fl 1
Fg 1
p

Var. **a**², T. 20 ff.

Fl 1
Cl 1 (in C)
Hn 1 (in C)
Harfe
p

Var. **a**³, T. 32 ff.

Fl 1
Ob 1
p

Var. **a**⁴, T. 61 ff.

Fl 1
Cl 1 (in C)
Fl 1
Ob 1
p

Var. **a**⁵, T. 127 ff.

Fl 1
Cl 1 (in C)
Ob 1
Fl 1
C. A. (in C)
p
pp
pp
quasi Cadenza

5. Satz - Finale

Pesante - Presto

Finger und Cooper wählen für die Sonatenform gleiche Zäsuren. Cooper differenziert die Formabschnitte feiner und verwendet „griffige“ Themenbezeichnungen. Die Terminologie wird hier mit unten stehenden Ausnahmen von Cooper übernommen. Die Analysen von Finger und Cooper sind jedoch zueinander kompatibel.

Da in der 2. Themengruppe ein weiterer, neuer Hornruf existiert, werden zur Unterscheidung die Begriffe „Hornruf 1“ und „Hornruf 2“ eingeführt. Auch zwei verwandte „Marunțel-Themen“ werden mit den Indizes „1“ und „2“ versehen.

Form - Sonatenform

Tabellarischer Überblick über die Form des 5. Satzes (nach Cooper)

| | | | | |
|--------------|--------------|--------------------|-----------------------------|--------------------|
| T. 1 - 49 | Exposition | 1. Themengruppe, | Teil 1 | Hornruf 1 und Horă |
| T. 50 - 95 | | | Teil 2 | |
| T. 96 - 18 | | | Teil 3 | |
| T. 119 - 147 | | | Teil 4 | |
| T. 148 - 187 | | | Überleitung - Hornruf-Thema | |
| T. 188 - 255 | | 2. Themengruppe | | |
| T. 256 - 316 | Durchführung | | Teil 1 | |
| T. 317 - 383 | | | Teil 2 | |
| T. 384 - 417 | Reprise | 1. Themengruppe | Teil 1 | |
| T. 418 - 448 | | | Teil 2 | |
| T. 449 - 481 | | Überleitung | | |
| T. 482 - 555 | | Hornruf 1 | | |
| T. 556 - 625 | | 2. (Themen-)Gruppe | | |

Thementafel 5. Satz

1. Themengruppe

Hornruf 1, T. 1 - 4

Hn 1 - 4

ff

Variante T. 161

p. espr.

„Horă“-Thema (oder: Perpetuum mobile [1] - Thema) T. 8 ff.

VI 1

Presto

pp

Variante T. 52 ff.

mf

Variante T. 96 ff.

mf

„Marunțel“-Thema 1, T. 74 - 76

VI 2

ff

(Vorform d. „Marunțel“-Th) Variante T. 44^{vi1}

f

„Marunțel“-Thema 2, T. 418 ff.

VI 2

ff

2. Themengruppe

„dudelsackartiges“ Thema, T. 188 - 191

Ob 1 + 2
p

Cl 1 (in C)
p

Fg 1 - 3
p

daraus hervorgehend: „Perpetuum mobile 2 - Thema“, T. 196 - 199 (oder „Horă“-Thema 2“)

VI 1
mf

Hornruf 2, T. 201 - 211

Tr 2 (in C)
f

„neues (Schluss-) Thema“, T. 573 (oder Hornruf 3)

VI 1.2
f

Arbeitsblätter zu den Thementafeln

AB - Thementafel 1. Satz

Langsame Einleitung, *Andante non troppo*

Keimmotiv (Cooper => Kopfmotiv von Thema 1)



Motiv 1, T. 1 - 6

Vc/Cb *Andante non troppo*



p

Motiv 2, T. 6 - 10

VI 1



pp

Motiv 3, T. 11

Fl 1,2



6

Motiv 4 (Cooper: „Ungarn-Melodik“), T. 30 - 34

Fl 1



6

Grafischer Überblick über die Form des 1. Satzes

| | | | | | | | | | |
|---------------------|------------|------------|-------------------|----------------|--------------|--------------|--------------|--------------|-------------------|
| T. 1 - 34 | T. 35 - 50 | T. 51 - 75 | T. 76 - 154 | T. 154,2 - 230 | T. 231 - 271 | T. 272 - 312 | T. 313 - 396 | T. 396 - 487 | T. 488 - 521 |
| langsame Einleitung | | | 1. Thema u. Zw.Th | 2. Thema | | | | 2. Thema | 1. Thema u. Zw.Th |
| | | | Exposition | | | Durchführung | | | Reprise |

Motiv 5, T. 51 und 52 (Cooper: „the verbunkos-style melody“)

VI 1
VI 2

Allegro vivace

Thema 1, T. 76 - 81

VI 1 Allegro vivace

Zwischenthema, T. 134 -141

Trb 1

Thema 2, T. 154,2 - 159,1

Ob 1 T. 155
p dolce

AB - Die Form des 2. Satzes

| Takt | Teil | | | |
|--------------|-------|--|--|--|
| T. 1 - 8 | Intr. | | | |
| T. 8 - 24 | A | | | |
| T. 25 - 44 | B | | | |
| T. 45 - 59 | C | | | |
| T. 60 - 86 | D | | | |
| T. 87 - 122 | E | | | |
| T. 123 - 164 | Trio | | | |
| T. 165 - 180 | A' | | | |
| T. 181 - 197 | B' | | | |
| T. 198 - 211 | C' | | | |
| T. 212 - 227 | D' | | | |
| T. 228 - 252 | E' | | | |
| T. 252 - 263 | Coda | | | |

AB - Thementafel 2. Satz

Introduction T. 1 - 8

Allegro scherzando

Side Drum

mf *dim.*

A T. 9 ff.

Fagott 1

Fagott 2

p *p*

B T. 25 ff.

Oboe 1

Oboe 2

p *f* *p* *f*

C T. 45 ff.

Klarinette 1
(in C)

Klarinette 2
(in C)

p *mf* *p* *mf*

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

D T. 60 ff.

T. 60

Flöte 1

Flöte 2

mf

mf

T. 70

mf

mf

E T. 90 ff.

con sord

Trompete 1 in C

Trompete 2 in C

mf

p

p

Trio Choral, T. 123 - 146

Tr. 1 in C

A' T. 165 ff. (m. A.)

Fagott 1

Fagott 2

Fagott 3

p

p

staccato

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

B' T. 181 ff. (m. A.)

Musical score for Oboe 1, Oboe 2, Klarinette 1 (in C) 1, and Klarinette 2 (in C) 2, measures 181-184. The score is in 2/4 time. Oboe 1 and 2 play a melodic line starting with a half rest, followed by eighth notes, and then a triplet of eighth notes. Dynamics range from *p* to *f*. Klarinetten 1 and 2 play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with Klarinette 1 having a triplet of eighth notes in measure 183.

C' T. 198 ff.

Musical score for Flöte 1, Flöte 2, Klarinette 1 (in C), and Klarinette 2 (in C), measures 198-201. The score is in 2/4 time. Flöte 1 and 2 play a melodic line with triplets and quintuplets. Dynamics range from *p* to *mf*. Klarinetten 1 and 2 play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with Klarinette 1 having a triplet of eighth notes in measure 199.

D' T. 212 ff. (vgl. D, T. 70)

Musical score for Flöte 1, Flöte 2, Oboe 1, and Klarinette 1 (in C), measures 212-215. The score is in 2/4 time. Flöte 1 and 2 play a melodic line with triplets. Dynamics range from *mf* to *f*. Oboe 1 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 214. Klarinette 1 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 214.

AB - Thementafel 3. Satz

Nachtmusik 1

Motiv 1 aus dem 1. Satz, T. 1 - 6

Vc/Cb

p

Motiv 1 aus dem 3. Satz, T. 1 - 4

Cb

p

Motiv 2, T. 7 - 9 (=> T. 5 Vc, T. 6 Va)

VI 2

pp

Motiv 3, T. 10

Fl 1

pp

11

Überleitung 1

Variation von Motiv 3, T. 22 - 26

Fl 1

pp

„Arab-Melodie“ (Cooper), T. 10 - 18

Picc



Piccolo-Variante der „Arab-Melodie“, T. 14 - 18

Picc



Variation der Arab-Melodie, T. 29 - 33

Picc



Reihenglied 1 : „Ungarn-Melodie“ (Cooper) aus dem 1. Satz (Motiv 4) und seine Elemente:

Melodik in Oktavparallelen, T. 34 - 38

VI 1/2



fallende Tonleitern, mit Sekundanstieg von Takt zu Takt, Viertelakzente auf Schlag 3 und 4
T. 34 - 35 (auch: Oboen, Violen und Violoncelli)

Fl à 3



T. 34 - 35, lombardischer Rhythmus (Cooper: „verbunkos-style“)

Tr 1



Reihenglied 2

T. 62 - 72 „Klagegesang“

Va

f molto espr. legato

Reihenglied 3

Wiederaufnahme der „verbunkos-style melody“ („Verbunkos-Thema“)

1. Satz T. 51 - 52

3. Satz, T. 86 - 87

VI 1
VI 2

Kontrapunkt-Melodie, (auch: Fagotti, Violen und Violoncelli), T. 86 - 88

Cl 1 - 3, transp. nach C

f

AB - Thementafel 4. Satz

„Motto“, T. 1 - 3



Thema **a**, T. 4 (Finger: „Slowakisches Thema“, „Volksmusik des Dorfes“, „Bauernmusik“)



Thema **b**, T. 42 (Finger: „Volkstümliche Kunstmusik“, „Volksmusik der Stadt“)



Thema **c**, T. 76 (Zitat aus Schostakowitschs 7. Symphonie, „Leningrad“)



AB Thementafel 4. Satz - Variationen des Themas a

Thema a, T. 4

Ob 1
p

The musical score for Thema a, T. 4, is written for Oboe 1 (Ob 1). It consists of a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano). The melody is characterized by a series of eighth-note patterns with various accidentals, including sharps and naturals, and is often grouped with slurs.

Var. a¹, T. 12 ff.

Cl 1 (in C)
Fg 1
p

The musical score for Variation a¹, T. 12 ff., is written for Clarinet 1 (Cl 1) in C and Flute 1 (Fg 1). It consists of two staves, both with treble clefs and a 2/4 time signature. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Clarinet part features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties, while the Flute part provides a more rhythmic accompaniment with similar eighth-note patterns.

Var. a², T. 20 ff.

Fl 1
Harfe
Cl 1 (in C)
Hn 1 (in C)
p

The musical score for Variation a², T. 20 ff., is written for Flute 1 (Fl 1), Harp (Harfe), Clarinet 1 (Cl 1) in C, and Horn 1 (Hn 1) in C. It consists of four staves, all with treble clefs and a 2/4 time signature. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Flute part has a melodic line with slurs, the Harp provides a rhythmic accompaniment, and the Clarinet and Horn parts have more rhythmic, eighth-note patterns.

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

Var. a³, T. 32 ff.

Var. a⁴, T. 61 ff.

Var. a⁵, T. 127 ff.

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

„Horă“-Thema (oder: Perpetuum mobile [1] - Thema) T. 8 ff.

VI 1 **Presto**



Variante T. 52 ff.

Vc



Variante T. 96 ff.

Fl 1



„dudelsackartiges“ Thema, T. 188 - 191

Ob 1 + 2
Cl 1 (in C)
Fg 1 - 3



„Perpetuum mobile 2 - Thema“, T. 196 - 199 (oder „Horă“-Thema 2“)

VI 1



(Vorform d. „Marunțel“-Th) Variante T. 44

VI 1



f

Musical notation for VI 1, Variant T. 44. The score is in 2/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. It consists of three measures of music on a single staff.

„Marunțel“-Thema 1, T. 74 - 76

VI 2



ff

Musical notation for VI 2, Thema 1, T. 74-76. The score is in 2/4 time and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. It consists of three measures of music on a single staff.

„Marunțel“-Thema 2, T. 418 ff.

VI 2



ff

Musical notation for VI 2, Thema 2, T. 418 ff. The score is in 2/4 time and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. It consists of two staves of music, each with six measures.

IV. Mögliche Arbeitsfelder zu: Béla Bartók, *Konzert für Orchester*

Anmerkung:

Die folgenden sechs Arbeitsfelder verstehen sich als Anregungen und Hilfestellungen für die Konzipierung von Unterrichtsstunden zum neuen Schwerpunktthema Musik „Béla Bartók: *Konzert für Orchester* - Ein Komponist zwischen Tradition und Innovation“ (ab Abitur 2016). Sie erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die Reihenfolge ihrer Anordnung wurde willkürlich vorgenommen. Die zum Teil in runden Klammern angefügten Beispiele können durch andere Ideen ersetzt oder auch ergänzt werden. In den eckigen Klammern werden mögliche Bezüge zu Werken anderer Komponisten hergestellt.

Bei der Konzipierung der Einzelstunden werden die im gymnasialen Bildungsplan Baden-Württemberg genannten Kompetenzen für das vierstündige Fach Musik in der Kursstufe vorausgesetzt. Sie sollen mit den folgenden Inhalten entsprechend vernetzt werden.

ARBEITSFELD 1: **Musikhistorische und biographische Aspekte**

- Biographische Stationen und Stilphasen Béla Bartóks
- Musikalische Vorbilder und Einflüsse (Beispiele: Richard Strauss; Zweite Wiener Schule um Arnold Schönberg)
- Die Entstehungsgeschichte des Konzerts und dessen Einordnung in Béla Bartóks kompositorisches Schaffen und Lebenssituation
- Béla Bartóks Personalstil [auch im Kontrast zum Personalstil anderer zeitgenössischer Komponisten]

ARBEITSFELD 2: **Gattungsbegriff „Konzert“** **Gesamtanlage und Satztitlel** **Formaspekte der Einzelsätze**

- Die Gattung „Konzert“ und das konzertierende Prinzip; solistische und gruppenweise Behandlung von Instrumenten
- Das *Konzert für Orchester* und seine architektonische Gesamtanlage
- Programmatische Aspekte der Einzelsätze
- formaler Aufbau der Einzelsätze (Beispiele: Sonatensatz, Scherzo, dreiteilige Liedform)
- Abweichungen vom klassischen Sonatensatz bzw. vom Scherzo [auch im Vergleich zu Orchesterkonzerten oder Sinfonien anderer Komponisten]
- formbildende Funktion von Instrumentation, Tempo und Taktartwechseln

ARBEITSFELD 3: Singen und instrumentales Musizieren

- Musizieren zentraler Melodien und Rhythmen auf (Orff-)Instrumenten oder als Bodypercussion
- Singen von Melodieausschnitten auf Vokalise; Textieren eines Melodieausschnitts
- Singen von einfachen Chorsätzen Béla Bartóks im Klassenchor

ARBEITSFELD 4: Hören, Verbalisieren, Analysieren

- Verbalisieren von Höreindrücken zu den Sätzen in Bezug auf bestimmte musikalische Parameter, Äußerungen zum Ausdrucksgehalt
- Analyse
 - des thematischen Materials und dessen Verarbeitungstechniken im Satzverlauf
 - des volksmusikalischen Gehalts bestimmter Motive
 - verwendeter Tonskalen (Beispiele: Kirchentonarten, Pentatonik, Bluesanleihen) und Akkorde (Beispiele: Dur-/Mollakkorde, Intervallschichtungen, Bitonalität, Zwölftönigkeit)
 - satzprägender Intervalle (Beispiel: reine Quart als häufig wiederkehrendes Intervall)
 - satztechnischer Aspekte der Homophonie und Polyphonie (Beispiele: Choral 2. Satz, unisono-Melodie 3. Satz; Fuge 1. + 5. Satz)
 - der motivisch-thematischen Bezüge zwischen den fünf Sätzen (zyklischer Gedanke, motivische Verwandtschaften)

ARBEITSFELD 5: Transfer auf andere Kompositionen

- Herstellung struktureller Bezüge des Konzerts zu verwandten Kompositionen Bartóks (Beispiele: „Herzog Blaubarts Burg“, einzelne Stücke aus dem „Mikrokosmos“)
- Verwendung von Zitaten (Beispiele 4. Satz: D. Schostakowitschs 7. Sinfonie, Franz Léhars „Da geh ich zu Maxim“ aus der Operette „Die lustige Witwe“)

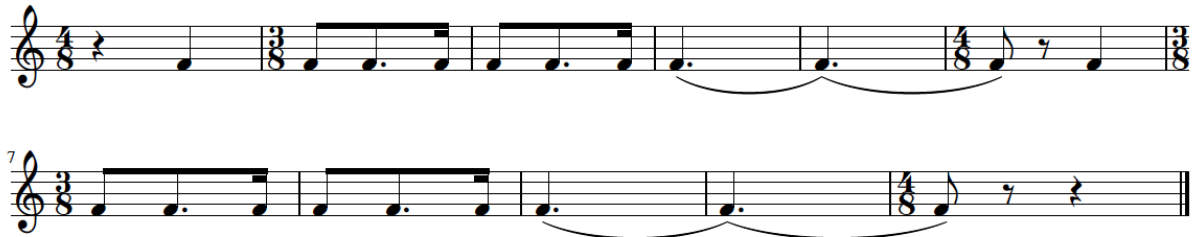
**ARBEITSFELD 6: **Übertragung in andere Ausdrucksbereiche,
fächerübergreifender Ansatz****

- Herstellung struktureller Bezüge des Konzerts zu zeitgenössischen Werken der Bildenden Kunst
- Malen zu einem Hörausschnitt und Erläuterung des Produkts in Bezug auf die Musik
- Besprechung von CD-/DVD-Einspielungen und choreographischer Umsetzungen
- Erfinden choreographischer Bausteine zu bestimmten Satzabschnitten (Beispiele: Standbilder, bewegte Bilder, Schrittfolgen)
- Schreiben einer Filmszene oder eines fiktiven Tagebucheintrags Béla Bartóks zu einem Hörausschnitt

I.b Gruppenarbeit zu den Themen (EXPOSITION)

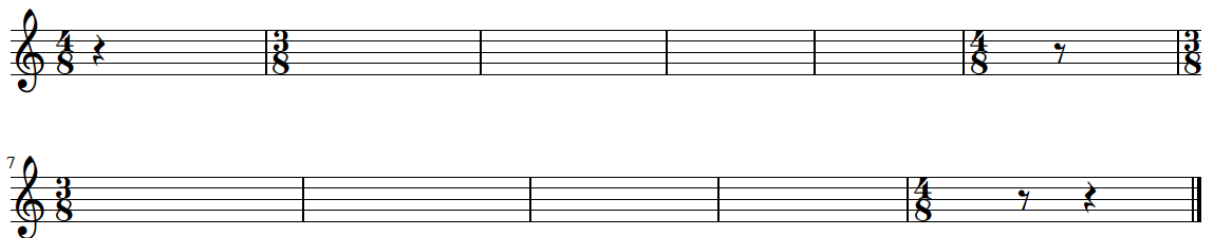
Gruppe 2: Nebenthema

Gegeben ist folgender Rhythmus:

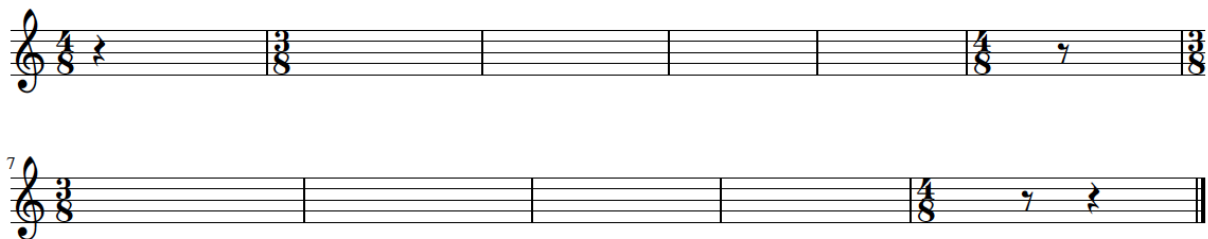


a) Komponieren Sie über diesen Rhythmus ein musikalisches Thema, das lediglich aus **zwei verschiedenen Tönen** besteht.

Konzept:



Reinschrift:



b) Üben Sie das Thema auf einem Instrument ein und stellen Sie es anschließend dem Kurs vor. Erläutern Sie hierbei auch Ihr Kompositionsprinzip.

c) Beschreiben Sie das Nebenthema von Bartók (S. 9, T. 154 - 175) und vergleichen Sie es mit Ihrer Komposition.

I.c Gruppenarbeit zu den Themen (EXPOSITION)

Gruppe 3: Zwischenthema

a) Komponieren Sie eine **8-taktige Melodie** im **3/8-Takt**, die aus **11 Tönen** besteht und nur folgende Intervalle haben darf: **kleine / große Sekunden** und **reine Quarten**.

Konzept:



Reinschrift:



b) Üben Sie das Thema auf einem Instrument ein und stellen Sie es anschließend in der Gruppe vor.

c) Beschreiben Sie das Zwischenthema von Bartók (S. 8, T. 134 - 144) und vergleichen Sie es mit Ihrer Komposition.

1. Satz („Introduzione“): Die Sonatensatzform und ihre Abwandlung (mit Lösungshinweisen)

I.a Gruppenarbeit zu den Themen (EXPOSITION)

Gruppe 1: Hauptthema

Gegeben ist folgender Rhythmus:



a) Komponieren Sie über diesen Rhythmus ein musikalisches Thema, das nur aus (kleinen / großen) **Sekunden** und (verminderten / reinen / übermäßigen) **Quarten** besteht.

Konzept:



Reinschrift:



b) Üben Sie das Thema auf einem Instrument ein und stellen Sie es anschließend dem Kurs vor. Erläutern Sie hierbei auch Ihr Kompositionsprinzip.

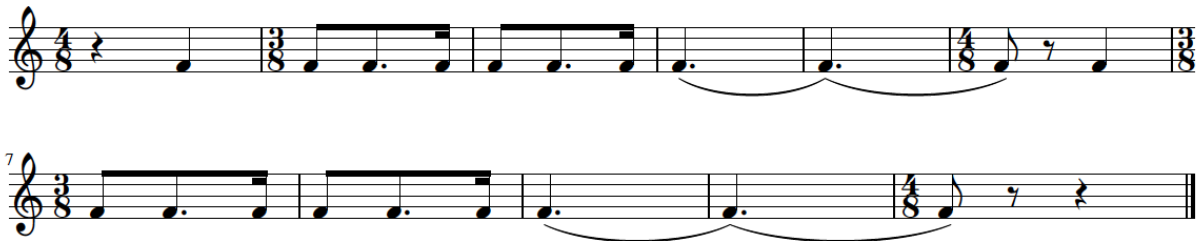
c) Beschreiben Sie den Anfang des Hauptthemas von Bartók (S. 5, T. 76 - 81) und vergleichen Sie ihn mit Ihrer Komposition.

Das Thema liegt in den beiden Violinen; f-Moll-Tetrachord aufwärts + Tritonus „h“; zwei aufsteigende Quartan (c-f / es-as) im markanten auftaktigen punktierten Rhythmus; 3-Takt-Gruppe (große Aufwärtsbewegung, Ambitus: kl. Dezime f'-as'') zielt auf den letzten Takt hin (Frage); als Antwort erscheint das gleiche 3-taktige rhythmische Modell als große Abwärtsbewegung (Ambitus: verm. Oktave b''-h'.)

I.b Gruppenarbeit zu den Themen (EXPOSITION)

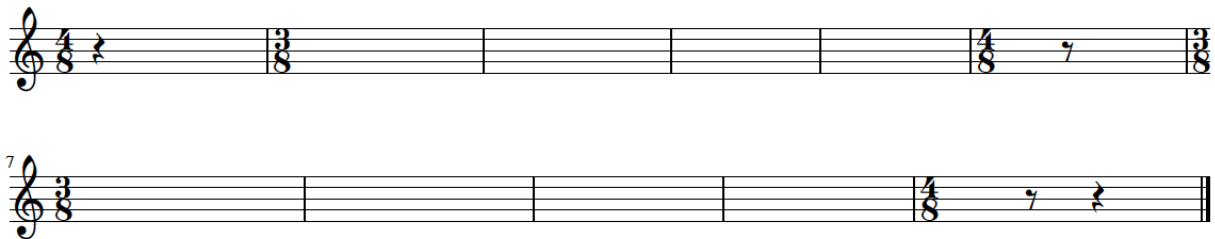
Gruppe 2: Nebenthema

Gegeben ist folgender Rhythmus:

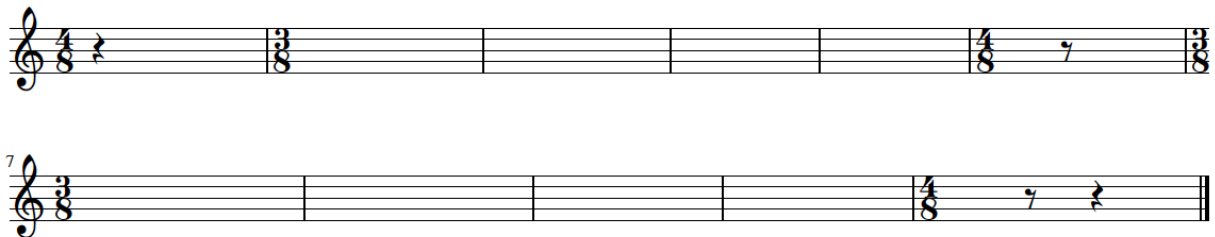


a) Komponieren Sie über diesen Rhythmus ein musikalisches Thema, das lediglich aus **zwei verschiedenen Tönen** besteht.

Konzept:



Reinschrift:



b) Üben Sie das Thema auf einem Instrument ein und stellen Sie es anschließend dem Kurs vor. Erläutern Sie hierbei auch Ihr Kompositionsprinzip.

c) Beschreiben Sie das Nebenthema von Bartók (S. 9, T. 154 - 175) und vergleichen Sie es mit Ihrer Komposition.

Thema liegt in Ob. I; Charakterwechsel durch: piano, dolce, tranquillo; bis T. 164 nur gr. Sekunden und nur zwei Töne: e'' und fis''; T. 160 - 164 = Krebs von T. 154 - 160; ab T. 164: Erweiterung der Intervallik auf kl. Sekunde, ab T. 169 auf r. Quarte, ab T. 172 auf (verm. und kl.) Terzen

I.c Gruppenarbeit zu den Themen (EXPOSITION)

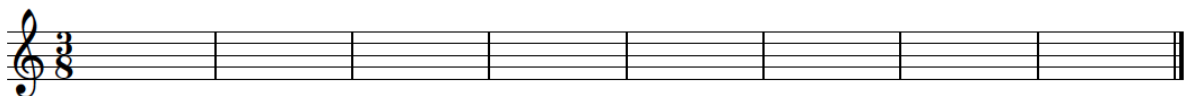
Gruppe 3: Zwischenthema

a) Komponieren Sie eine **8-taktige Melodie** im **3/8-Takt**, die aus **11 Tönen** besteht und nur folgende Intervalle haben darf: **kleine / große Sekunden** und **reine Quarten**.

Konzept:



Reinschrift:



b) Üben Sie das Thema auf einem Instrument ein und stellen Sie es anschließend in der Gruppe vor.

c) Beschreiben Sie das Zwischenthema von Bartók (S. 8, T. 134 - 144) und vergleichen Sie es mit Ihrer Komposition.

Thema liegt in der 1. Posaune; es besteht aus elf Tönen, d. h. aus zehn Intervallen, davon sechs reine Quarten, drei große und eine kleine Sekunde → reine Quarte ist dominierendes Intervall; Wirkung: majestätisch, aufwärtsstrebend, kraftvoll

II. Wichtige Fachbegriffe zur motivisch-thematischen Arbeit (DURCHFÜHRUNG)

1)

Anhand der Verarbeitung des Hauptthemas (S. 5, T. 76ff.) aus dem Orchesterkonzert lernen wir wichtige Fachbegriffe zur motivisch-thematischen Arbeit kennen bzw. wiederholen diese.

Suchen Sie von T. 231 - 271 (S. 12 - 15) für jeden Fachbegriff ein Beispiel im Notentext; erklären Sie den Begriff in wenigen Sätzen!

a) **Abspaltung**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

b) **Imitation**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

c) **Wiederholung**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

d) **Sequenz**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

e) **Engführung**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

f) **Kanon**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

g) **durchbrochener Satz/Stil**

Notenbeispiel/Taktangabe: _____

Erklärung:

2)

Die Durchführung ist der Ort, an dem (u.a.) die in der Exposition vorgestellten Themen aufgegriffen werden und die motivisch-thematische Verarbeitung stattfindet.

Im dritten und letzten Teil der Durchführung (T. 313 - 396) greift Bartók auf musikgeschichtlich alte „Verarbeitungsmöglichkeiten“ zurück. Erkennen und benennen Sie diese (teilweise mit Hilfe des oben erstellten Glossars).

a) Von T. 316 - 341 wird das „Zwischenthema“ verarbeitet. Markieren Sie jedes Erscheinen des Themas im Notentext – welche Kompositionstechnik ist hier angewendet worden? Erklären Sie diese kurz!

b) Von T. 342 - 362 erscheint das „Zwischenthema“ erneut, jedoch auf andere Art und Weise. Wo und wie wird es hier verarbeitet?

c) Von T. 363 - 374 wird das „Zwischenthema“ wieder auf andere Art und Weise verarbeitet. Wie?

d) Wie viele unterschiedliche Töne kommen von T. 377 - 385 vor (alle Stimmen betrachten)? Vergleichen Sie den hier erarbeiteten Tonvorrat mit dem des „Zwischenthemas“: inwieweit unterscheidet bzw. überschneidet er sich? Welche „Verarbeitungsform“ liegt hier vor?

II. Wichtige Fachbegriffe zur motivisch-thematischen Arbeit (DURCHFÜHRUNG) (Lösungshinweise)

1)

Anhand der Verarbeitung des Hauptthemas (S. 5, T. 76ff.) aus dem Orchesterkonzert lernen wir wichtige Fachbegriffe zur motivisch-thematischen Arbeit kennen bzw. wiederholen diese.

Suchen Sie von T. 231 - 271 (S. 12 - 15) für jeden Fachbegriff ein Beispiel im Notentext; erklären Sie den Begriff in wenigen Sätzen!

a) Abspaltung

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 243

Erklärung:

Der Themenkopf (vgl. T. 76, Vl. I) erscheint losgelöst vom restl. Thema; mit diesem Motiv wird selbstständig weiter gearbeitet. (Vgl. auch „Sequenz“).

b) Imitation

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 248 - 254

Erklärung:

Ein musikalischer Gedanke wird wörtlich, d.h. auf gleicher Tonhöhe, von einer anderen Stimme wiederholt; hier imitiert das Vcl. die Vl. II.

c) Wiederholung

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 233 - 234

Erklärung:

Der sequenzierte Themenkopf (d-e-f-g-gis) wird in der Va. zwei mal hintereinander wörtlich gespielt; er wird „wiederholt“; der gesamte Abschnitt T. 233 - 236 beinhaltet in allen Holzbläsern und Streichern diese Tonfolge, dabei wird diese teilweise auch oktaviert (Oktavierung im Oktavabstand). Eine Wiederholung erfolgt in der gleichen Stimme, eine Imitation in zwei verschiedenen.

d) Sequenz

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 244 - 247

Erklärung:

Der Themenkopf erscheint diesen Takten jeweils eine gr. Sekunde höher mit gleicher Intervallfolge (gr. 2, kl. 2, gr. 2, kl. 2); diese Folge von gleichartigen Abschnitten heißt „Sequenz“.

e) Engführung

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 242 - 246

Erklärung:

Erfolgt eine Beantwortung (Imitation oder Sequenz) bevor die zuvor führende Stimme den musikalischen Gedanken voll ausgespielt hat, spricht man von „Engführung“; hier: die tiefen Streicher imitieren die hohen Streicher, versetzt um den Abstand einer Achtelnote.

f) Kanon

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 248 - 254

Erklärung:

Wenn eine Stimme (hier: Vcl.) eine andere (hier: Vl. II) streng (wörtlich) imitiert, spricht man von „Kanon“.

g) durchbrochener Satz/Stil

Notenbeispiel/Taktangabe: T. 231 - 233

Erklärung:

Die ersten drei Takte des Themas erscheinen nicht in der gleichen Stimme (vgl. T. 76 - 78: Vl. I); sie werden auf mehrere Stimmen (hier: zwei) aufgeteilt: Themenkopf in Vl. I, Fortführung in den Trp.; durch die Darstellung einer Melodielinie in mehreren Instrumenten(gruppen) wird der musikalische Satz zwar von der Klangfarbe her „durchbrochen“, bleibt aber als Ganzes erhalten (hier jedoch Abspaltung der ersten drei Takte).

2)

Die Durchführung ist der Ort, an dem (u.a.) die in der Exposition vorgestellten Themen aufgegriffen werden und die motivisch-thematische Verarbeitung stattfindet.

Im dritten und letzten Teil der Durchführung (T. 313 - 396) greift Bartók auf musikgeschichtlich alte „Verarbeitungsmöglichkeiten“ zurück. Erkennen und benennen Sie diese (teilweise mit Hilfe des oben erstellten Glossars).

a) Von T. 316 - 341 wird das „Zwischenthema“ verarbeitet. Markieren Sie jedes Erscheinen des Themas im Notentext – welche Kompositionstechnik ist hier angewendet worden? Erklären Sie diese kurz!

T. 316, Pos. II; T. 322, Pos. I; T. 328, Trp. II; T. 334, Trp. I

Der Beginn des Zwischenthemas beginnt abwechselnd mit den Tönen „f“ und „b“ (Quart- bzw. Quintabstand); hier liegt eine vierstimmige Fugenexposition vor.

b) Von T. 342 - 362 erscheint das „Zwischenthema“ erneut, jedoch auf andere Art und Weise. Wo und wie wird es hier verarbeitet?

T. 342, Hörner; T. 348, Trp. II; T. 353, Pos. II

Das Zwischenthema erscheint in realer Umkehrung, d.h. die Intervallik der Melodie wurde beibehalten, aber die Bewegungsrichtung wurde umgedreht; die Beantwortung erfolgt jeweils (der Fuge entsprechend) im Quintabstand.

c) Von T. 363 - 374 wird das „Zwischenthema“ wieder auf andere Art und Weise verarbeitet. Wie?

Sechsstimmige Engführungskette im Eintaktabstand in den Blechbläsern, beginnend in Trp. III, über Trp. II, Trp. I, Pos. I und II bis zur Pos. III.

d) Wie viele unterschiedliche Töne kommen von T. 377 - 385 vor (alle Stimmen betrachten)? Vergleichen Sie den hier erarbeiteten Tonvorrat mit dem des „Zwischenthemas“: inwieweit unterscheidet bzw. überschneidet er sich? Welche „Verarbeitungsform“ liegt hier vor?

Es kommen „nur“ vier verschiedene Töne im gesamten Abschnitt vor: der Quartakkord b - es - as - des;

Das Zwischenthema besteht dagegen aus sechs verschiedenen Tönen: cis - dis - e - fis - gis - h; transponiert man das Zwischenthema um eine kl. 3 (bzw. ü. 2) abwärts, ergeben sich folgende Töne: b - c̣ - des - es - f̣ - as; die Quartakkorde scheinen ein „Extrakt“ des Zwischenthemas zu sein, dem die beiden unterstrichenen Töne „c“ und „f“ fehlen.

Bsp. 1) J. Haydn, Sinfonie Nr. 104 („London“), D-Dur Hob I:104

Joseph Haydn
(1732 - 1809)

Adagio
a₂

Flauti
Oboi
Clarinetti in [A La
Fagotti
Corni in [D Re
Trombe in [D Re
Fimpani in [D A Re La

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

5

5

The image displays a page of a musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 104. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (Fg.), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). The bottom system includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), Timpani (Timp.), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Adagio' and the key signature is D major. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The page number '5' is visible at the top right of the first system and at the bottom right of the second system.

4

Fl. a.2
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vi. I
Vi. II
Via.
Vlc. e Cb.

85

Detailed description: This block contains the musical score for measures 4 through 85. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). Below these are staves for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), Violoncello and Double Bass (Vlc. e Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fl. a.2
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vi. I
Vi. II
Via.
Vlc. e Cb.

405

Detailed description: This block contains the musical score for measures 85 through 405. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). Below these are staves for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), Violoncello and Double Bass (Vlc. e Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3

Ob.
Fg.
Vi. I
Vi. II
Via.
Vlc. e Cb.

Allegro
1.
Allegro
p
pp
pp
pp
pp
pp

25

Detailed description: This block contains the musical score for measures 3 through 25. It features staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score is marked 'Allegro' and includes dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'ppp'. It also features first endings (1.) and various musical notations.

Fl. a.2
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vi. I
Vi. II
Via.
Vlc. e Cb.

A a.2
f
pp
pp
pp
pp
pp

305

Detailed description: This block contains the musical score for measures 25 through 305. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). Below these are staves for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), Violoncello and Double Bass (Vlc. e Cb.). The score includes dynamic markings such as 'f', 'pp', and 'ppp', and features a section marked 'A a.2'.

Bsp. 2) L. v. Beethoven, Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21

IV.

Adagio (♩ = 63)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in C
2 Fagotti
2 Corni in C
2 Trombe in C
Timpani in C/G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabasso

Allegro molto e vivace (♩ = 88)

Fl. Ob. Fg. Cor. (C) Vl. Via. Vc. e B.

Bsp. 3) P. Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6 („Pathétique“), h-Moll op.74

Adagio (♩ = 54)

1. Flöten
2. Flöten
3. (Kl. Fl.)
Oboen 1.2
1. in A Klarinetten
2. in A
Fagotte 1.2
1.2. in F Hörner
3.4. in F
Trompeten 1.2 in B
Alt, Tenor Posaunen
Baß
Baßtuba
Pauken in A, E, Es

Adagio (♩ = 54)

Violine 1
Violine 2
Viola (divisi)
Violoncell
Kontrabaß (divisi)

Adagio (♩ = 54)

Detailed description: This image shows two systems of a musical score for Béla Bartók's Concerto for Orchestra. The first system includes woodwinds and strings. The woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba) are mostly silent, with a solo part for the first Bassoon. The strings (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a melodic line. The second system continues the string parts, with the Viola and Double Bass playing a more active role. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The key signature is one sharp (F#).

Ob. 1.2
1. in A
Klar.
2. in A
Fag. 1
Hrn. 1.2. in F

Vla. div.
Kb. div.

ritenuto

ritenuto

ritenuto

Detailed description: This block contains the musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Oboe 1 and 2, Clarinet in A, Bassoon 1, and Horns 1 and 2 in F. The string section includes Violins (divided) and Cellos (divided). The score is marked 'ritenuto' and features various dynamics such as *pp*, *mf*, and *p*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

1.
Fl.
2.
1. in A
Klar.
2. in A

Vla. div.
Vc. div.

Allegro non troppo (♩ = 116)

Allegro non troppo (♩ = 116)

Allegro non troppo (♩ = 116)

Detailed description: This block contains the musical score for flutes and strings. The flute section includes Flute 1 and Flute 2. The string section includes Violins (divided) and Cellos (divided). The score is marked 'Allegro non troppo' with a tempo of 116 beats per minute. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

1. Fl.
2. Fl.
1. in A Klar.
2. in A Klar.
1. Fag.
2. Fag.
Vla. div.
Vc. div.
Kb. div.

This system of the score includes parts for two flutes, two clarinets in A, two bassoons, and the divided sections of violas, violas, and cellos. The woodwinds have melodic lines with dynamic markings such as *p* and *pp*. The strings play a rhythmic accompaniment.

Klar. 1 in A
Viol. 1
Vla. div.
Vc. div.
Kb. div.

1. Hälfte

A

A

A

This system continues the woodwind and string parts. It includes the first clarinet in A, the first violin, and the divided sections of violas, violas, and cellos. The first violin part is marked with *pp* and includes the instruction "1. Hälfte". Dynamic markings *pp* and *A* are used throughout the system.

III. Eine Hinführung zum Hauptteil... (LANGSAME EINLEITUNG) (Lösungshinweise)

Bauelemente des ersten Satzes sind die reine Quarte, der Tritonus, große und kleine Sekunde. (...) So kann die langsame Einleitung im engeren Sinne als ‚Introduzione‘ in das Material verstanden werden oder auch als Material-Exposition.“ (Finger, S. 280²)

a) Belegen Sie die Behauptung von Hildegard Finger, dass die langsame Einleitung quasi als ein „Material-Pool“ für den anschließenden Teil zu sehen ist. Beweisen Sie die These in jedem der drei Formteile der Einleitung (Takt 1ff., Takt 35ff. und Takt 51ff.) mit konkreten Notenbeispielen.

Erwartet werden hier u.a. Verweise auf die (pentatonische) Quartenstruktur der Bassstimme und die tremolierenden hohen Streicher in Sekundgegenbewegungen zu Beginn (inkl. zweimaliges Aufgreifen dieses Duktus‘ mit tonalen Erweiterungen); Quartan und Sekunden in Achtelbewegungen bleiben im zweiten Teil der „Motor“ in den Streichern, darüber ertönt (ab T. 39) ein „Quasithema“ (periodische 8-taktige Anlage, durch „Ruhetöne“ nach den beiden Halbsätzen jedoch „verlängert“), hauptsächlich aus kleinen Sekunden gebaut; Etablierung des „Tritonus“ im dritten Teil der Einleitung (ab T. 58), der – durch Addition immer weiterer Instrumente, Beschleunigung des Tempos ab T. 63 und dynamische Steigerung bis zum ff – immer größere Bedeutung erhält („Tritonus“ soll dann das bestimmende Intervall des Kopfes vom Hauptthema werden).

b) Das Phänomen „langsame Einleitung“ vor Bartók – Gemeinsamkeiten und Unterschiede:

- 1) J. Haydn, Sinfonie Nr. 104 („London“), D-Dur Hob I:104, I. Adagio – Allegro
- 2) L. v. Beethoven, Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21, IV. Adagio – Allegro molto e vivace
- 3) P. Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6 („Pathétique“), h-Moll op.74, I. Adagio – Allegro non troppo

Wie gestalten die Komponisten in den angegebenen Werken die langsame Einleitung bzgl. des verwendeten Materials? In welchem „verwandtschaftlichen Kontext“ steht die Einleitung zum darauffolgenden Beginn des schnellen Teils?

Haydn eröffnet die Sinfonie mit einer wuchtigen **Signal-Fanfare** im **Unisono-Fortissimo**. Durch die Beschränkung auf Quinte und Quarte bleibt dabei die **Tonalität (Dur oder Moll) zunächst offen**. Der charakteristische (doppel-) **punktierte Rhythmus** setzt sich auch in der anschließenden, viertaktigen Piano-Passage für Streicher und Fagott in d-Moll fort, wobei der Bass jeweils taktweise zuerst den Rhythmus als Sekunde aufwärts fortsetzt, beantwortet von einer seufzerartigen Sekunde abwärts der 1. Violine. In einer Variante in F-Dur folgt die Wiederholung (T. 7 - 8), die schließlich zum dritten, verkürzten Auftritt nach d-Moll zurückführt (T. 14ff.). Die Einleitung **endet „offen“ auf der Dominante A-Dur**. → keine „verwandtschaftlichen“ Bezüge zwischen Einleitung und Hauptthema.

Beethoven: Ungewöhnlicherweise gänzlich **ohne Begleitung** anderer Instrumente tasten sich hier die **Violinen** gemächlich eine **Tonleiter hinauf**, bis nach kurzem Halt (Fermate) das Orchester mit dem Hauptthema losstürmt (Allegro molto e vivace). Das **thematische Material** wird zumeist vom musikalischen Motiv der **aufsteigenden Tonleitern dominiert**, welche in ihrer schnellen, spielerischen Art einen Tribut an den etablierten Charakter Haydn'scher Sinfoniefinalsätze zollen. → „Erarbeitung“ des Themenkopfes in „mühsamer“ Kleinschrittigkeit (erst 3-, dann 4-, 5-, 6-, 7-tönige Tonleiterauschnitte, jeweils auftaktig rhythmisiert). Deutlich motivischer Bezug.

Tschaikowskys „Pathétique“ beginnt mit einer **düsteren** Adagio-Einleitung (T. 1 - 18). Zum Einstieg **exponiert** das **Solo-Fagott** in einer tieferen Lage ein **Motiv des späteren Hauptthemas** des Sonaten-Allegros. Die geteilten **Kontrabässe** spielen begleitend **Orgelpunkte**. → „Spiel“ mit dem Themenkopf in der Einleitung, zunächst in e-Moll, dann Modulation nach h-Moll; viele chromatische Linien in der Begleitung unterstreichen den schmerzhaften Duktus der Sinfonie

² Finger, Hildegard: Béla Bartók: *Konzert für Orchester*, in: *Werkanalyse in Beispielen*, hrsg. von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Regensburg 1986, S. 277-296.

c) Inwiefern ist Bartók – bezogen auf seine Gestaltung der langsamen Einleitung – Traditionalist und inwiefern setzt er neue Akzente?

Bartók schreibt in westeuropäischer Sinfonietradition eine langsame Einleitung (er orientiert sich hier an der sog. „Wiener Tradition“, v.a. an Beethoven und Strauss³); inhaltlich orientiert er sich in einigen Parametern ebenso an der Tradition, z.B. klare formale Gliederung, Vorstellung des „späteren Materials“ (vgl. Tschaikowsky oder auch Beethoven), allmähliche melodische Hinführung zum Hauptthema (vgl. Beethoven), „offener Beginn“ (Haydn), aber auch „charakterliche Hinführung“ (Tschaikowsky).

Neue Akzente setzt er v.a. hinsichtlich der (Nicht-)Behandlung von tonartlichen Zusammenhängen (u.a. keine Dominant-Tonika-Spannung) – dies gilt v.a. auch im eigentlichen Sonatensatz, dem Allegro vivace.

³ Vgl. hierzu Äußerung von Pierre Boulez in: *Discovering Masterpieces, Béla Bartók, Concerto for Orchestra* (1943), Documentary & Performance, Euroarts (DVD).

IV. Alles noch mal von Anfang? (REPRISE) (Lösungshinweise)

1) Ab T. 396 (S. 20) beginnt die Reprise, d.h. die Wiederaufnahme der Themen. Suchen Sie die in der Exposition vorgestellten drei Themen (Hauptthema, ab T. 76; Zwischenthema, ab T. 134; Nebenthema, ab T. 154). Was fällt Ihnen hierbei auf?

*T. 396: Nebenthema; T. 488: Hauptthema; T. 514 Zwischenthema.
Die Abfolge der Themen entspricht nicht der Abfolge in der Exposition.*

2) Hildegard Finger schreibt zu diesem Formabschnitt: „Reprise bedeutet weniger ‚Wiederaufnahme‘ als Hinzunahme in diesem Zusammenhang: (1) Im Gegensatz zur Exposition wächst das zweite Thema (Nebenthema) aus der Zweitönigkeit in die Zwölftönigkeit. (2) Auch das erste Thema (Hauptthema) changiert noch die Gestalt: es tritt mit Dur-Tetrachord auf.“ (Finger, S. 282⁵)

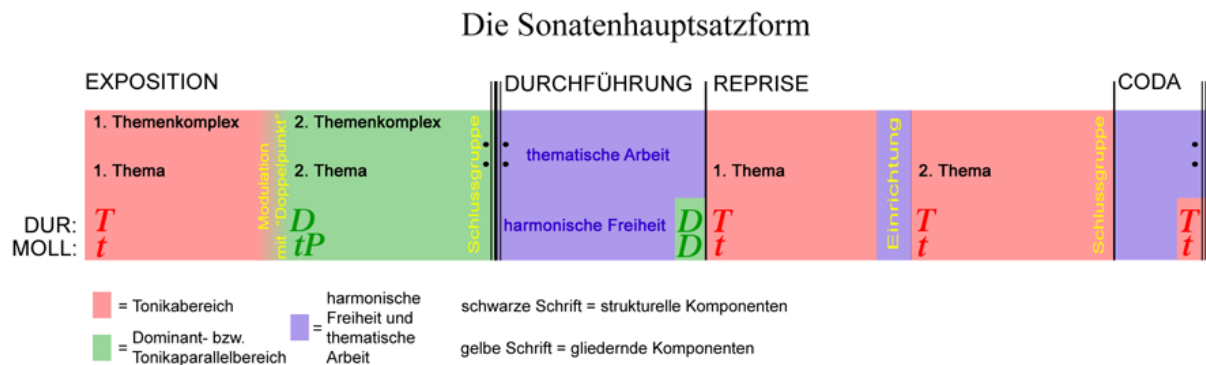
Vollziehen Sie die beiden Behauptungen Fingers am Notentext nach – gerne auch in arbeitsteiliger Gruppenarbeit.

(1) Der Kopf des zweiten Themas erscheint zunächst (T. 401) wortgetreu in der 1. Klarinette, wird aber um einen Ton (a'' in T. 404) erweitert; so kommen im weiteren Verlauf immer mehr Töne hinzu: ais'' in T. 410; ab T. 413 wird der markante punktierte Rhythmus nur noch fürs erste Erscheinen beibehalten, danach fällt dieser weg, der Tonraum hingegen wird auf die Zwölftönigkeit erweitert (bis T. 425); anschl. wechseln sich versch. Holzbläser ab (T. 424 – Fl. / Ob.; T. 440 – Ob.; T. 451 – Klar.), jeweils das Prinzip der Tonraumerweiterung verfolgend.

(2) Das erste Thema erscheint in T. 488 erstmals vollständig (ab T. 476 wurde mit dem Themenkopf und dem – wieder auf zwei Töne reduzierten – Nebenthema übergeleitet, inkl. Tempo- und Dynamiksteigerung), hier jedoch mit einem (F-)Dur-Tetrachord beginnend: f-g-a-b (in Exposition: f-g-as-b).

⁵ Finger, Hildegard: Béla Bartók: *Konzert für Orchester*, in: *Werkanalyse in Beispielen*, hrsg. von Siegmund Helms und Helmuth Hopf, Regensburg 1986, S. 277-296.

V. Zur Form des Satzes – zwischen Tradition und Innovation (SONATENFORM)



(aus: http://www.lehrklaenge.de/HTML/die_sonatenhauptsatzform.html, Stand: 7.4.2015)

1) Das „klassische“ Schema der Sonatenhauptsatzform ergibt eine Dreiteiligkeit (EXPOSITION – DURCHFÜHRUNG – REPRISE), die bis zu einer Fünfteiligkeit (LANGSAME EINLEITUNG vor der Exposition und / oder CODA im Anschluss an die Reprise) erweitert werden kann.

Ordnen Sie die vier Teile, die Bartók in seinem Orchesterkonzert vorsieht, mit Hilfe der Partitur zu. Benennen Sie die Abschnitte mit Taktangaben.

LANGSAME EINLEITUNG : _____

EXPOSITION : _____

Hauptthema : _____

Zwischenthema : _____

Nebenthema : _____

DURCHFÜHRUNG : _____

REPRISE : _____

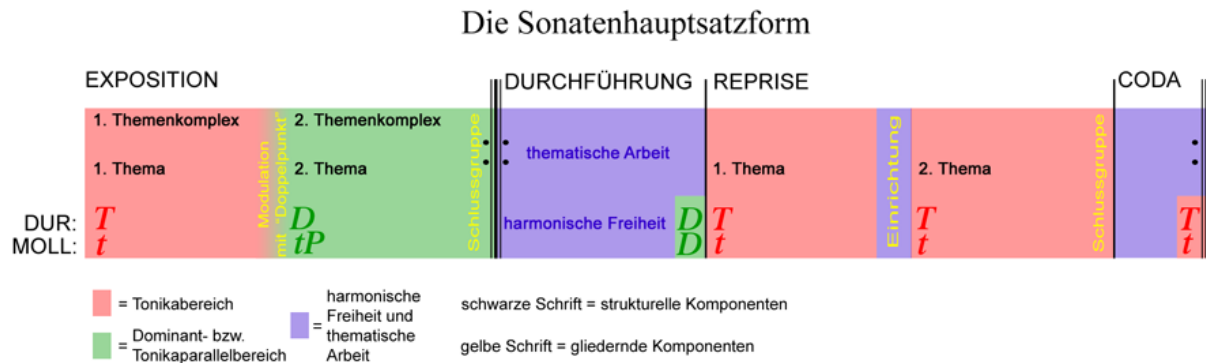
Nebenthema : _____

Hauptthema : _____

Zwischenthema : _____

b) Wandeln Sie das Modell der Sonatenhauptsatzform (s.o.) so ab, dass es das Orchesterkonzert von Bartók widerspiegelt.

V. Zur Form des Satzes – zwischen Tradition und Innovation (SONATENFORM) (Lösungshinweise)



(aus: http://www.lehrklaenge.de/HTML/die_sonatenhauptsatzform.html, Stand: 7.4.2015)

1) Das „klassische“ Schema der Sonatenhauptsatzform ergibt eine Dreiteiligkeit (EXPOSITION – DURCHFÜHRUNG – REPRISE), die bis zu einer Fünfteiligkeit (LANGSAME EINLEITUNG vor der Exposition und / oder CODA im Anschluss an die Reprise) erweitert werden kann.

Ordnen Sie die vier Teile, die Bartók in seinem Orchesterkonzert vorsieht, mit Hilfe der Partitur zu. Benennen Sie die Abschnitte mit Taktangaben.

| | | |
|---------------------|---|--------------|
| LANGSAME EINLEITUNG | : | T. 1 - 75 |
| EXPOSITION | : | T. 76 - 230 |
| Hauptthema | : | T. 76 |
| Zwischenthema | : | T. 134 |
| Nebenthema | : | T. 154 |
| DURCHFÜHRUNG | : | T. 231 - 396 |
| REPRISE | : | T. 396 - 521 |
| Nebenthema | : | T. 396 |
| Hauptthema | : | T. 488 |
| Zwischenthema | : | T. 514 |

b) Wandeln Sie das Modell der Sonatenhauptsatzform (s. o.) so ab, dass es das Orchesterkonzert von Bartók widerspiegelt.

Erwartet wird eine kritische Auseinandersetzung mit dem Modell; folgende Abwandlungen sollen erkannt werden: keine Relevanz von funktional-harmonischen Zusammenhängen; keine Gliederung der Abschnitte mittels Wiederholungen; Reprise nicht als bloße Wiederholung im veränderten tonalen Raum, sondern als Ort der Weiterentwicklung der Themen.

Folgende Dinge sind bei Bartók erkennbar und beibehalten: Idee der drei Hauptabschnitte (Vorstellung der Themen, Verarbeitung der Themen, Wiederaufnahme der Themen); klare Gliederungen und Abgrenzungen der einzelnen Abschnitte ergeben sich u.a. auch aufgrund der Tempoänderungen:

Exposition: schnell (T. 76 - 148) – langsam (T. 155 - 230);

Durchführung: schnell (T. 231 - 271) – langsam (T. 272 - 312) – schnell (T. 313 - 396);

Reprise: langsam (T. 396 - 487) – schnell (T. 488 - 521).

2. Satz („Giuoco delle coppie“): Zwischen Tradition und Innovation: Bartóks Personalstil

(Spiel der Paare/ Vorführung der Paare)

Aufgabe 1: Einstieg zu den Takten 1 - 8 (Introduktion)

- 1.1 Klatschen Sie zunächst die einzelnen Rhythmuskarten in beliebiger Reihenfolge (siehe Rhythmuskarten)
- 1.2 Ordnen und klatschen Sie anschließend die Rhythmuskarten nach folgendem Reihenfolgeprinzip (und vergleichen Sie Ihre Ergebnisse untereinander):
 - a) zunehmend verdichtend / beschleunigend
 - b) zunehmend auflösend / verlangsamend
 - c) zuerst verdichtend, dann auflösend
- 1.3 **HB 1:** Hören Sie die Einleitung des 2. Satzes in der Originalfassung (**ohne Partitur**) und benennen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Ihrer Fassung (HB 1)

| Gemeinsamkeiten | Unterschiede |
|-----------------|--------------|
| | |

- 1.4 Ordnen Sie die Karten nach der Originalfassung (eventuell mithilfe der Partitur) und klatschen Sie die Originalfassung
- 1.5 Artikulieren Sie die Wirkung dieser Einleitung des 2. Satzes

Lösungsreihenfolge:

Die Wirkung der Einleitung:

1.6 **Ergänzungsaufgabe:**

- a) Erarbeiten Sie diesen Trommelrhythmus als eine Bodypercussionsübung mit folgender Notenwertverteilung:

Viertel = stampfen mit dem Fuß;

Achtel = patschen auf die Schenkel;

Sechzehntel = klatschen

- b) Erfinden Sie einen eigenen Rhythmus als Bodypercussionsvorlage



Aufgabe 2: Höraufgabe zu den Takten 8 - 24; 1. Instrumentenpaar (Fagott).

HB 2: Hören Sie zunächst diesen Ausschnitt einmal an (ohne Partitur).

- 2.1 Bewegen Sie sich zum erklingenden Musikausschnitt individuell im Raum (alternativ auch stehend am Platz möglich). Achten Sie dabei primär auf die Melodie der beiden Fagotte und nehmen Sie den musikalischen Charakter in Ihre Bewegungsformen auf.
- 2.2 Beschreiben Sie die wesentlichen Kennzeichen dieser Melodie und ihre Gesamtwirkung.

Die Kennzeichen und Wirkung: des ersten Instrumentenpaares:

- 2.3 Verfolgen Sie in einem weiteren Hördurchgang bewusst die Orchesterbegleitung und nehmen Sie anschließend bei weiteren Hör- und Bewegungsdurchgängen die Rhythmik in Ihre eigene Schrittfolge auf.
- 2.4 Benennen Sie mithilfe der ersten Partiturseite die wesentlichen Merkmale der Orchesterbegleitung und ihre Wirkung in Bezug auf die Melodie.

Die wesentlichen Merkmale der Orchesterbegleitung und ihre Wirkung sind:

- 2.5 **Ergänzungsaufgabe:** Erfinden Sie als Partnerübung synchron geführte oder gegensätzliche angelegte Spiegelbildbewegungen zum erklingenden Hörausschnitt.

Aufgabe 3: Höraufgabe (ohne Partitur) zu den Takten 25 - 44; 2. Instrumentenpaar

3.1 HB 3: Um welches Instrumentenpaar handelt es sich und in welchem Intervallabstand wird gespielt?

3.2. Benennen Sie die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum vorangehenden Instrumentenpaar (HB 1; Fagotte)

Verifizieren Sie die Antworten mithilfe der 2. Partiturseite und untersuchen Sie das thematische Material auf den verwendeten Tonvorrat.

| Instrumentenpaar | Intervallabstand |
|-------------------------|-------------------------|
| Gemeinsamkeiten | Unterschiede |
| | |

Aufgabe 4: Höraufgabe zu den Takten 45 - 122

HB 4: Zwei unkommentierte Hördurchgänge (ohne Partitur)

4.1. Bestimmen Sie die einzelnen Instrumentenpaare mit ihrem jeweiligen Intervallabstand und ordnen Sie jedem Abschnitt ein charakteristisches Adjektiv zu.

| Instrument | Intervall | Adjektiv |
|----------------|-----------|----------|
| Kleine Trommel | | |
| Fagotte | Sexte | |
| Oboen | Terz | |
| | | |
| | | |
| | | |

4.2. **Ergänzungsaufgabe:** Untersuchen Sie mithilfe der Partitur die einzelne Paarmelodik und die jeweilige Orchesterbegleitung auf kompositorische Merkmale unter besonderer Berücksichtigung von Melodik, Rhythmik und Satztechnik und setzen Sie Ihre Ergebnisse in Bezug zum Titel des zweiten Satzes GIUOCO DELLE COPPIE und zum Titel des Gesamtwerkes CONCERTO FOR ORCHESTRA

Aufgabe 5 : Höraufgabe zu den Takten 123 - 164;

HB 5: Bei diesem Abschnitt handelt es sich um die Mitte des 2. Satzes.

5.1. Hören Sie diesen Ausschnitt einmal an (**ohne Partitur**). Wie entfaltet sich die Wirkung dieses Teils im Kontext zum vorangegangenen Teil?

Benennen Sie dazu die zentralen musikalischen Eigenschaften unter besonderer Berücksichtigung von Instrumentation, Melodik, Dynamik und Harmonik

| | |
|------------------------|--|
| Instrumentation | |
| Melodik | |
| Harmonik | |
| Dynamik | |
| Gesamtwirkung: | |

- 5.2. Bestimmen Sie **mithilfe der Partitur** jeweils die Liegeakkorde in den angegebenen Takten und binden Sie die Ergebnisse in einen allgemeinen harmonischen Kontext ein.

| | | | | | | | |
|------------------------------|-----|---------|-----|-----|-----|-----|-----|
| Takt | 126 | 132-134 | 138 | 141 | 142 | 144 | 156 |
| Harm | | | | | | | |
| Harmonischer Kontext: | | | | | | | |

Aufgabe 6: Vertiefende Ergänzungsaufgaben

6.1. Analyseaufgabe zu den Takten 165 ff. Teil A´ (Gruppenarbeit empfohlen)

Vergleichen Sie mithilfe der Partitur die einzelnen Abschnitte jeweils mit dem entsprechenden Abschnitt aus dem Anfangsteil und beschreiben Sie die Veränderungen der jeweils wesentlichen musikalischen Parameter (Instrumentation, Melodik, Rhythmik, Dynamik, Satztechnik)

Diskutieren Sie anhand Ihrer Ergebnisse, inwiefern es sich um eine Repriseform handelt.

| Abschnitt | Veränderung |
|--|--------------------|
| Abschnitt A´ T. 165 - 180 mit Abschnitt A T. 8 - 24 | |
| Abschnitt B´ T. 181 - 197 mit Abschnitt B T. 25 - 44 | |
| Abschnitt C´ T. 198 - 211 mit Abschnitt C T. 45 - 59 | |
| Abschnitt D´ T. 212 - 227 mit Abschnitt D T. 60 - 86 | |
| Abschnitt E´ T. 228 - 252 mit Abschnitt E T. 87 - 122 | |
| Coda T. 252 - 263 mit Introduktion T. 1 - 8 | |

- 6.2. Der Titel des 2. Satz hat zwei deutsche Übersetzungen (Spiel der Paare/ Vorführung der Paare). Vergleichen Sie beide Übersetzungen in Bezug auf Ihre gemachten Erkenntnisse mit dem 2. Satz. Welche Übersetzung passt Ihrer Meinung nach besser?

6.3 Kompositionsaufgabe zum 2. Satz

Komponieren Sie eine einfache tonale 4-taktige Melodie in zwei Phrasen und musizieren Sie diese als Duo in verschiedenen Intervallabständen.



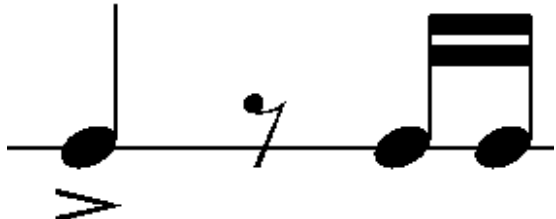





Wie verändert sich dabei der Charakter?

Ergänzen Sie die Melodie mit einem Rhythmus, der diese verstärkt oder zu dieser konträr angelegt ist.

Welche Veränderungen sind dabei erfahrbar?



Rhythmuskarten

| | |
|--|---|
| <p>1</p>  | <p>2</p>  |
| <p>3</p>  | <p>4</p>  |
| <p>5</p>  | <p>6</p>  |
| <p>7</p>  | <p>8</p>  |

2. Satz („Giuoco delle coppie“): Zwischen Tradition und Innovation: Bartóks Personalstil (mit Lösungshinweisen)

Vorbemerkung:

Es ist sinnvoll, diesen 2. Satz vorher **nicht** behandelt zu haben, da die Aufgabenvorschläge als **Einstiegsmöglichkeit** in diesen 2. Satz gedacht und konzipiert wurden.

Die Aufgaben können dabei sowohl in Einzelarbeit als auch in (Klein-) Gruppenarbeit gelöst werden.

Die Ergänzungsaufgaben sind in der Regel als Anregung für eine konkrete (analytische) Vertiefung gedacht und können auch zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen werden.

Benötigt werden die Musik des ganzen 2. Satzes für die Hörbeispiele und die Partitur für die Analyseaufgaben.

Aufgabe 1: Einstieg zu den Takten 1 - 8 (Introduktion)

- 1.1. Klatschen Sie zunächst die einzelnen Rhythmuskarten in beliebiger Reihenfolge (siehe Rhythmuskarten)
- 1.2. Ordnen und klatschen Sie anschließend die Rhythmuskarten nach folgendem Reihenfolgeprinzip (und vergleichen Sie Ihre Ergebnisse untereinander):
 - d) zunehmend verdichtend / beschleunigend
 - e) zunehmend auflösend / verlangsamend
 - f) zuerst verdichtend, dann auflösend
- 1.3. **HB 1:** Hören Sie die Einleitung des 2. Satzes in der Originalfassung (**ohne Partitur**) und benennen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Ihrer Fassung (HB 1)

| Gemeinsamkeiten | Unterschiede |
|-----------------|--------------|
| | |

- 1.4. Ordnen Sie die Karten nach der Originalfassung (**eventuell mithilfe der Partitur**) und klatschen Sie die Originalfassung
- 1.5. Artikulieren Sie die Wirkung dieser Einleitung des 2. Satzes

Lösung Kartenreihenfolge: 3,1,4,6,7,2,8,5

Die Wirkung der Einleitung:

Lösungsvorschlag:

marschartig, militärisch, auftaktig, akzentuiert, synkopiert, impliziert eine metrische Verschiebung, ungewöhnliche Einleitung für einen 2. Satz eines Konzerts

1.6. **Ergänzungsaufgabe:**

- a) Erarbeiten Sie diesen Trommelrhythmus als eine Bodypercussionsübung mit folgender Notenwertverteilung:

Viertel = stampfen mit dem Fuß;

Achtel = patschen auf die Schenkel;

Sechzehntel = klatschen

- b) Erfinden Sie einen eigenen Rhythmus als Bodypercussionsvorlage



Aufgabe 2: Höraufgabe zu den Takten 8 - 24; 1. Instrumentenpaar (Fagott).

HB 2: Hören Sie zunächst diesen Ausschnitt einmal an (ohne Partitur).

- 2.1. Bewegen Sie sich zum erklingenden Musikausschnitt individuell im Raum (alternativ auch stehend am Platz möglich). Achten Sie dabei primär auf die Melodie der beiden Fagotte und nehmen Sie den musikalischen Charakter in Ihre Bewegungsformen auf.

- 2.2. Beschreiben Sie die wesentlichen Kennzeichen dieser Melodie und ihre Gesamtwirkung.

Die Kennzeichen und Wirkung: des ersten Instrumentenpaares:

Lösungsvorschlag:

Melodie mit Auftakt in parallel geführten Sexten und in Phrasen unterteilt, modal klingendes Tonmaterial, Motiv- und Tonwiederholungen, Sequenzen, teilweise akzentuierter und synkopierter Rhythmus, schließt sich in der Wirkung der marschartigen Introduction an

- 2.3. Verfolgen Sie in einem weiteren Hördurchgang bewusst die Orchesterbegleitung und nehmen Sie anschließend bei weiteren Hör- und Bewegungsdurchgängen die Rhythmik in Ihre eigene Schrittfolge auf.

- 2.4. Benennen Sie mithilfe der ersten Partiturseite die wesentlichen Merkmale der Orchesterbegleitung und ihre Wirkung in Bezug auf die Melodie.

Die wesentlichen Merkmale der Orchesterbegleitung und ihre Wirkung sind:

Lösungsvorschlag:

reduzierte homophone Streicherbegleitung im Pizzicato, überwiegend rhythmisch und synkopiert angelegt; Wechselwirkung zwischen pulsgebender Unterstützung und rhythmischem Gegensatz

- 2.5. **Ergänzungsaufgabe:** Erfinden Sie als Partnerübung synchron geführte oder gegensätzliche angelegte Spiegelbildbewegungen zum erklingenden Hörausschnitt.

Aufgabe 3: Höraufgabe (ohne Partitur) zu Takt 25 - 44; 2. Instrumentenpaar

3.1. **HB 3:** Um welches Instrumentenpaar handelt es sich und in welchem Intervallabstand wird gespielt?

3.2. Benennen Sie die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum vorangehenden Instrumentenpaar (HB 1; Fagotte)

Verifizieren Sie die Antworten **mithilfe der 2. Partiturseite** und untersuchen Sie das thematische Material auf den verwendeten Tonvorrat.

| Instrumentenpaar | Intervallabstand |
|---|--|
| <i>Lösung: Oboen</i> | <i>Lösung: Terzabstand</i> |
| Gemeinsamkeiten | Unterschiede |
| <p><i>Lösungsvorschlag:</i></p> <p><i>Motivwiederholungen und Phrasengliederung in der Melodie,</i></p> <p><i>modales Tonmaterial mit jeweils kleinem und großen Intervallabstand desselben Intervalls;</i></p> <p><i>gleiche Instrumentation in den Orchesterbegleitstimmen.</i></p> | <p><i>Lösungsvorschlag:</i></p> <p><i>Oboen als Instrumentenpaar im Terzabstand;</i></p> <p><i>Orchesterbegleitung rhythmisch eigenständig, differenzierter und verdichtet;</i></p> <p><i>Glissando, Pizzicato und Arco wechseln sich ab; Paarführung auch in der Begleitung;</i></p> <p><i>am Ende Hervorbringung eines ausgeprägten eigenständigen melodischen Motivs in den Begleitstimmen.</i></p> |

Aufgabe 4: Höraufgabe zu den Takten 45 - 122

HB 4: Zwei unkommentierte Hördurchgänge (ohne Partitur)

- 4.1. Bestimmen Sie die einzelnen Instrumentenpaare mit ihrem jeweiligen Intervallabstand und ordnen Sie jedem Abschnitt ein charakteristisches Adjektiv zu.

Lösung: (Adjektive sind fakultativ zu verstehen und können mithilfe eines Adjektivzirkels erweitert werden)

| Instrument | Intervall | Adjektiv |
|-----------------------|------------------|---|
| <i>Kleine Trommel</i> | | <i>militärisch, bestimmt</i> |
| <i>Fagotte</i> | <i>Sexte</i> | <i>fröhlich, marschmäßig, humorvoll</i> |
| <i>Oboen</i> | <i>Terz</i> | <i>tänzerisch</i> |
| <i>Klarinetten</i> | <i>Septime</i> | <i>schelmisch, scherzhaft</i> |
| <i>Flöten</i> | <i>Quinte</i> | <i>tänzerisch, schwärmerisch, sorglos</i> |
| <i>Trompeten</i> | <i>Sekunde</i> | <i>gemein, bedrohlich, fies</i> |

- 4.2. **Ergänzungsaufgabe:** Untersuchen Sie mithilfe der Partitur die einzelne Paarmelodik und die jeweilige Orchesterbegleitung auf kompositorische Merkmale unter besonderer Berücksichtigung von Melodik, Rhythmik und Satztechnik und setzen Sie Ihre Ergebnisse in Bezug zum Titel des zweiten Satzes GIUOCO DELLE COPPIE und zum Titel des Gesamtwerkes CONCERTO FOR ORCHESTRA

Aufgabe 5 : Höraufgabe zu den Takten 123 - 164;

HB 5: Bei diesem Abschnitt handelt es sich um die Mitte des 2. Satzes.

5.1. Hören Sie diesen Ausschnitt einmal an (**ohne Partitur**). Wie entfaltet sich die Wirkung dieses Teils im Kontext zum vorangegangenen Teil?

Benennen Sie dazu die zentralen musikalischen Eigenschaften unter besonderer Berücksichtigung von Instrumentation, Melodik, Dynamik und Harmonik

| | |
|--|---|
| Instrumentation | <i>Lösungsvorschlag: ausschließlich Blechblasinstrumente und kleine Trommel</i> |
| Melodik | <i>choralartig, überwiegend Sekundschrift-Melodik mit langen und ruhigen Notenwerten als Phrasenabschluss</i> |
| Harmonik | <i>überwiegend tonal (Dur/Moll-Dreiklänge) im Wechselspiel von Konsonanz (Dreiklänge) und Dissonanz (Septakkorde/ Quartvorhalt)</i> |
| Dynamik | <i>kaum dynamische Entwicklung hörbar (mf und p)</i> |
| Gesamtwirkung: <i>Lösungsvorschlag: völliger Gegensatz zum vorausgegangenen Teil, choralartiges Trio als Ruhepunkt</i> | |

- 5.2. Bestimmen Sie **mithilfe der Partitur** jeweils die Liegeakkorde in den angegebenen Takten und binden Sie die Ergebnisse in einen allgemeinen harmonischen Kontext ein.

| | | | | | | | |
|---|--------------|--|---------------------------------|-----------------|---------------------------------|----------------|--------------|
| <i>Lösung:</i> | | | | | | | |
| Takt | 126 | 132 - 134 | 138 | 141 | 142 | 144 | 156 |
| Harm | <i>H-Dur</i> | <i>gis-Moll mit Quartvorhalt und Terzauflösung</i> | <i>A-Dur mit großer Septime</i> | <i>cis-Moll</i> | <i>E-Dur mit großer Septime</i> | <i>Fis-Dur</i> | <i>B-Dur</i> |
| Harmonischer Kontext: | | | | | | | |
| <i>Lösungsvorschlag:</i> | | | | | | | |
| <i>Wechselspiel von Konsonanz (Dur-Molldreiklänge) und Dissonanz (Septakkorde und Quartvorhalt)</i> | | | | | | | |

Aufgabe 6: Vertiefende Ergänzungsaufgaben

6.1. Analyseaufgabe zu den Takten 165 ff. Teil A´ (Gruppenarbeit empfohlen)

Vergleichen Sie mithilfe der Partitur die einzelnen Abschnitte jeweils mit dem entsprechenden Abschnitt aus dem Anfangsteil und beschreiben Sie die Veränderungen der jeweils wesentlichen musikalischen Parameter (Instrumentation, Melodik, Rhythmik, Dynamik, Satztechnik).

Diskutieren Sie anhand Ihrer Ergebnisse, inwiefern es sich um eine Reprisesform handelt.

| <i>Lösungsvorschlag: siehe dazu Analyse Finger/ Cooper</i> | |
|--|--------------------|
| Abschnitt | Veränderung |
| Abschnitt A´ T. 165 - 180 mit Abschnitt A T. 8 - 24 | |
| Abschnitt B´ T. 181 - 197 mit Abschnitt B T. 25 - 44 | |
| Abschnitt C´ T. 198 - 211 mit Abschnitt C T. 45 - 59 | |
| Abschnitt D´ T. 212 - 227 mit Abschnitt D T. 60 - 86 | |
| Abschnitt E´ T. 228 - 252 mit Abschnitt E T. 87 - 122 | |
| Coda T. 252 - 263 mit Introduktion T. 1 - 8 | |

- 6.2. Der Titel des 2. Satz hat zwei deutsche Übersetzungen (Spiel der Paare/ Vorführung der Paare). Vergleichen Sie beide Übersetzungen in Bezug auf Ihre gemachten Erkenntnisse mit dem 2. Satz. Welche Übersetzung passt Ihrer Meinung nach besser?

6.3 Kompositionsaufgabe zum 2. Satz

Komponieren Sie eine einfache tonale 4-taktige Melodie in zwei Phrasen und musizieren Sie diese als Duo in verschiedenen Intervallabständen.

Wie verändert sich dabei der Charakter?

Ergänzen Sie die Melodie mit einem Rhythmus, der diese verstärkt oder zu dieser konträr angelegt ist.

Welche Veränderungen sind dabei erfahrbar?



Zusammenfassung der Kompositionsprinzipien im Blick auf Bartóks Personalstil im 2. Satz

- 1.) Reihung von Formteilen: Die Vorstellung der einzelnen Instrumentenpaare reihen sich im Prinzip nahtlos aneinander. Dabei wird jedem Instrumentenpaar ein spezielles Intervall als konstruktives Mittel zugeordnet, deren Anordnungen auf dem Prinzip der Komplementärintervalle aufgebaut sind (Fagotte = Sexte und Oboen = Terz; Klarinetten = Septime und Trompeten = Sekunde; Ausnahme Flöten = Quinte) und jedem Instrumentenpaar bei ähnlicher Melodiestructur einen anderen Charakter zuweist.
- 2.) Die Parallelführung des jeweiligen Instrumentenpaares besitzt häufig in sich einen modalen Tonvorrat (Moll-, Durtonleiter, Kirchenmodi), der durch Ganztonleitern oder Chromatik seine Ergänzung erfährt:

Molltonleiter: Takt 76 Flöten

Durtonleiter: Takt 81 Flöten

Phrygisch: z.B. Takt 95 Trompeten

Ganztonleiter: z.B. Takt 55 Violine 1

Chromatik: z.B. Takt 104 Trompeten

Im Zusammenklang mit den Begleitstimmen entstehen dabei (harmonisch meist behutsame) Dissonanzen oder teilweise tonal empfundene Zentren.
- 3.) Dreiklangsformationen in Grundstellung erzeugen zudem Klangmixturen, die durch Glissando-Effekte der Harfen verstärkt bzw. verschleiert werden (z. B. Takt 241 ff.) und sich klanglich zu eine Art Cluster entwickeln (siehe dritter Teil des Satzes).
- 4.) Durch eine sukzessive Steigerung des Instrumentariums in den Begleitstimmen (Aufspaltung innerhalb der Streichergruppe und die Erweiterung des Instrumentariums, Koppelungen und Dämpfereffekte) erreicht Bartók vor allem im dritten Teil des Satzes eine klangliche Dichte und Farbe, die über das traditionelle Konzertieren hinausgehen und sinfonische Züge aufweisen.
- 5.) Ausdifferenzierte rhythmische Strukturen, die schon in der Einleitung der Kleinen Trommel zu Satzbeginn angelegt sind, durchziehen mithilfe von Abspaltungen, Erweiterungen, Akzentuierungen, Synkopierungen und Verdichtungen den ganzen 2. Satz und finden sich auch im Choral durch die Wiederaufnahme der kleinen Trommel andeutungsweise wieder.
- 6.) Der Paarführungsgedanke findet sich auch in der angelegten Satzstruktur wieder. Imitatorische Strukturen, Wiederholungen, Sequenzen, Abspaltungen und Umkehrungen durchziehen den ganzen Satz und finden ihr Gegenstück im Trio (Choral).

3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klagelied als Mittelachse

1. + 2. Doppelstunde

➤ **Höraufgabe:**

Sie hören den Beginn dreier Elegien verschiedener Komponisten* und den Beginn des 3. Satzes („Elegia“) aus Béla Bartóks „Konzert für Orchester“. Notieren Sie beim Anhören **zentrale musikalische Merkmale**. Berücksichtigen Sie dabei die Parameter **Tempo, Tongeschlecht, Dynamik, Instrumentation, Melodiegestaltung** und leiten Sie daraus die jeweilige **Gesamtstimmung** ab.

| | ELEGIE 1 | ELEGIE 2 | ELEGIE 3 | „ELEGIA“ Bartók (T. 1 - 44) |
|---|----------|----------|----------|--------------------------------|
| ZENTRALE MERKMALE (s. Parameter !) | | | | |
| GESAMTSTIMMUNG | | | | |

*Folgende Musikbeispiele sind für die Höraufgabe geeignet:

Gabriel Fauré: Elegie für Violoncello und Klavier op. 24 (auch möglich in der Orchesterfassung) / Claude Debussy: *Élégie* d-Moll (für Klavier solo) / Erik Satie: *Élégie*. Aus: *Trois Melodies de 1886* / Hanns Eisler: *A Hollywood Elegy* oder *To Those Who Come After: Three Elegies* / Leonard Bernstein: *Elegy for Mippy II* (für Posaune solo) / Ludwig van Beethoven: *Elegie auf den Tod eines Pudels*. Aus: *Ernte Gesänge* WoO 110 / Edvard Grieg: *Elegie* Op.38 Nr. 6 (für Klavier solo) / Sergej Rachmaninow: *Elegie* Es-Moll Op. 3 Nr. 1 (für Klavier solo) / Jules Massenet: *Elegie* (für Gesang, Violoncello und Klavier).

- Formulieren Sie mit Hilfe Ihrer gewonnenen Erkenntnisse eine Definition der musikalischen Gattung „Elegie“ :

BEGRIFFSDEFINITION „ELEGIE“:

HAUSAUFGABE:

Ergänzen Sie Ihre obige Definition durch Informationen, die Sie im Internet oder in musikalischen Nachschlagewerken über die Elegie nachlesen.

➤ **Höraufgabe:**

Hören Sie den Anfang der Elegie aus Béla Bartóks „Konzert für Orchester“ (= T. 1 - 9: Einleitung / T. 10 - 21: Beginn Elegie). Notieren Sie, welchem Instrument bzw. welchen Instrumenten die Melodie und die Begleitung zufallen und wie diese jeweils musikalisch gestaltet sind. Beschreiben Sie auch die Instrumentation und zentrale musikalische Merkmale der Einleitung T. 1 - 9.

Zentrale musikalische Merkmale der Einleitung & Instrumentation (T. 1 - 9):

Zentrale musikalische Merkmale von Melodie und Begleitung & Instrumentation (T. 10 - 21):

Melodie:

Begleitung:

- Vergleichen Sie die Einleitung mit der **Prolog-Melodie von Bartóks einaktiger Oper „Herzog Blaubarts Burg“** (T. 1 - 17). Stellen Sie die Gemeinsamkeiten heraus. Markieren und kommentieren Sie direkt im Notentext.

Andante ♩ = 92

Meno mosso ♩ = 72

Vla. *pp misterioso*

Vc. *pp misterioso*

Kb. *pp misterioso*

- Studieren Sie gemeinsam den abgebildeten **Musiziersatz** ein, in dem das langsame Einleitungsmotiv und der Beginn der Elegie dargestellt sind (s. Arbeitsmaterial: „Bartók Light“, 3. Satz, T. 1 - 19). Bestimmen Sie einen Dirigenten, der das 3/4 - Metrum schlägt und die Einsätze gibt.

Hinweis: Benutzen Sie zu den Einleitungstakten 1 - 9 möglichst ausschließlich Streichinstrumente und ein Xylophon anstelle der Pauken (= obere Zeile). Die Oboenmelodie ab T. 10 kann mit beliebigen Melodieinstrumenten gespielt werden, die arpeggierte Begleitfigur beispielsweise mit Glockenspielen und einem Klavier. Die Akkordtöne der Arpeggien können reduziert werden.

Besprechen Sie nach dem Musizieren die Wirkung dieser ersten Takte des „Konzerts für Orchester“ und gleichen Sie sie mit Ihren Höreindrücken zur Elegie vom Anfang der Stunde ab.

- Hören Sie nun die Takte 22 - 33 und analysieren Sie deren musikalische Merkmale.

Zentrale musikalische Merkmale T. 22 - 33:

HAUSAUFGABE:

Die Elegie versteht sich gemäß ihrer Definition als „Klagelied ohne Worte“. Entwerfen Sie mit Hilfe von Schlüsselwörtern einen Text auf die sich in T. 34 bis T. 44 anschließende Melodie der Violinen I + II und notieren Sie ihn darunter (s. Arbeitsmaterial).



3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klagelied als Mittelachse

3. Doppelstunde

- Tragen Sie sich Ihre Texte der Hausaufgabe gegenseitig vor. Singen Sie verschiedene Versionen gemeinsam auf die Klagemelodie der Violinen (T. 34 - 44). Entscheiden Sie sich schließlich für die beste Version.
- Wiederholen Sie den Instrumentalteil der letzten Stunde mit Ihrem Dirigenten. Fügen Sie den neuen Gesangsteil nahtlos an.
- **Partner- oder Einzelarbeit:** Analysieren Sie nun die zweite Hälfte des A-Teils entlang der Partitur (T. 34 - 61). Tauschen Sie sich im Plenum darüber aus.

Zentrale musikalische Merkmale T. 34 - 61:

- Lesen Sie den **Text zum Entstehungshintergrund** von Béla Bartóks „Konzert für Orchester“ (s. Arbeitsmaterial). Belegen Sie entlang des Textes die These, warum das „Konzert für Orchester“ und ganz speziell dessen 3. Satz als eine **persönliche Klage Bartóks als Mensch und Komponist** interpretiert werden kann.
- Hören Sie sich den B - Teil des 3. Satzes (T. 62 - 100) unter Berücksichtigung der beschriebenen Situation Bartóks an. Tragen Sie **mündlich** die musikalischen Mittel zusammen, die in diesem Abschnitt die persönliche Klage Bartóks ausdrücken könnten. Vergleichen Sie Ihre Hörergebnisse auch mit dem vorangegangenen A-Teil.

- **Gruppenarbeit:** Hören Sie den B - Teil ein weiteres Mal. Notieren Sie dabei einzeln Stichworte zu einem **fiktiven Tagebucheintrag Bartóks**, in dem er seine persönliche Klage über seine Lebenssituation zum Ausdruck bringt. Sammeln sie anschließend Ihre Ideen in der Gruppe und formulieren Sie einen zusammenhängenden Text in Ich-Form aus Bartóks Sicht. **Hinweis:** Eine Gruppengröße von 4 Personen ist empfehlenswert.

Alternativaufgabe: Entwerfen Sie in der Gruppe wechselnde Standbilder (oder bewegte Bilder) zur Musik des B - Teils im Sinne einer Choreographie. Das „Konzert für Orchester“ wurde schon früh als Ballett choreographiert ! Präsentieren Sie Ihre Ergebnisse im Plenum.

HAUSAUFGABE:

Analysieren Sie den B - Teil schriftlich. Vergleichen Sie seine Wirkung mit dem des A - Teils.

Zentrale musikalische Merkmale T. 62 - 100:

Vergleich zur Wirkung des A - Teils:



Bartók und seine Frau

3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klage lied als Mittelachse

4. Doppelstunde

- Besprechen Sie im Plenum Ihre Hausaufgabe von letzter Stunde (→ Analyse B-Teil / Vergleich mit A-Teil).
- Studieren Sie nun eine **Performance** ein, indem Sie den Instrumentalteil, die textierte Klage melodie und den Tagebuchtext / die Bewegungsfolge der vorangegangenen Stunden hintereinander schalten. Teilen Sie sich dazu in drei Gruppen ein, welche jeweils einen anderen Teil übernehmen. Wiederholen Sie am Ende den Instrumentalteil in Anlehnung an die verkürzte Wiederkehr des A - Teils (= A´ / ab T. 101).
Hinweis: Spielen Sie zum Tagebuchtext bzw. zur Bewegungsfolge die Originalmusik des B - Teils von der CD ab. Bei einer größeren Gruppe können zwei Performances aufgeführt werden.

Schematischer Ablauf der Performance (→ in Anlehnung an die ABA´ - Form):
Instrumentalteil Gruppe 1 + Klage lied Gruppe 2 (= A - Teil) – Tagebucheintrag bzw. Bewegungsfolge Gruppe 3 (= B - Teil) – Instrumentalteil Gruppe 1 (= A´ - Teil)

Führen Sie Ihre Performance im Plenum auf und reflektieren Sie diese im Anschluss.

- Hören Sie abschließend den A´ - Teil ab T. 101 ohne die Partitur. Vergleichen Sie die einleitenden Takte mit denen des Satzbeginns, an den Sie sich zurückerinnern. Achten Sie ferner darauf, wie der Satz endet (T. 112 bis Schluss). Ergänzen Sie Ihre Hörerergebnisse durch den Blick in die Partitur.

Einleitende Takte des A´ - Teils im Vergleich zum Satzbeginn:

Musikalische Gestaltung der letzten Takte (→ T. 112 bis Schluss):

3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klage lied als Mittelachse

5. Doppelstunde

Die Elegie in Béla Bartóks „Konzert für Orchester“ wird in der Musikwissenschaft auch programmatisch gedeutet, nämlich als **Mittelachse** und damit Schlüsselstelle eines Werkes, das im Kopfsatz **ernst** beginnt, im Mittelsatz mit einer **Klage** innehält und im Finalsatz **lebensbejahend** endet. Beim letzten Satz existieren sogar Deutungen bis hin zur „Verbrüderung der Völker“ (vgl. Kroo, G.: *Bartok-Handbuch*, 1974) und der Befreiung des ungarischen Volkes (vgl. Fricsay, F.: *Über Mozart und Bartók*, 1962). Die Choralhaftigkeit des 2. Satzes und die Liedhaftigkeit des 4. Satzes führen dabei zum Klage lied des 3. Satzes hin und wieder weg von ihm. Folgendes Schaubild ergibt sich daraus:

| | | | | | |
|--|---|---|--|--|---------------------------|
| Satzbezeichnung | 1. Satz: Introduzione (Einführung) | 2. Satz: Giucoco delle coppie (=Spiel in Paaren) | 3. Satz: Elegia (=Klage lied) | 4. Satz: Intermezzo Interrotto (=unterbro- chenes Zwischenspiel) | 5. Satz: Finale |
| Program- matische Deutung | ERNST → KLAGE → LEBENSBEJAHUNG/ BEFREIUNG VON LAST | | | | |
| Satzcharakter | | | | | |

➤ **Höraufgabe:**

Hören Sie nun **Ausschnitte aus den fünf Sätzen** unter Berücksichtigung dieser programmatischen Deutung. Notieren Sie beim Hören passende Adjektive zur Beschreibung der einzelnen Satzcharaktere. Werten Sie diese anschließend im Plenum aus und diskutieren Sie, inwiefern die programmatische Deutung des Werkes Sinn macht.

➤ **Transferaufgabe:**

Betrachten Sie die Partiturausschnitte aus Béla Bartóks einaktiger „**Oper Herzog Blaubarts Burg**“ (Vorletzte Tür: „**Der Tränensee**“) und dem Klavierstück „**Klänge der Nacht**“ aus dem Klavierzyklus „**Im Freien**“. Vergleichen Sie das Notenbild mit dem der Elegie aus Bartóks „Konzert für Orchester“ und folgern Sie daraus die Kompositionsmittel zur Darstellung einer Klage im Stile Bartóks.

Musizeraufgabe zum Beginn der „Elegia“: Arbeitsschritte

AUFGABE:

1. Studieren Sie gemeinsam den abgebildeten **Musiziersatz** ein, in dem das langsame Einleitungsmotiv und der Beginn der Elegie in vereinfachter Form dargestellt sind (s. „Bartók Light“, 3. Satz, T. 1 - 19). Bestimmen Sie einen Dirigenten, der das 3/4-Metrum schlägt und die Einsätze gibt.

Hinweis: Benutzen Sie zu den Einleitungstakten 1 - 9 möglichst ausschließlich Streichinstrumente und ein Xylophon anstelle der Pauken (= obere Zeile). Die Oboenmelodie ab T. 10 kann mit beliebigen Melodieinstrumenten gespielt werden, die arpeggierte Begleitfigur beispielsweise mit Glockenspielen und einem Klavier. Die Akkordtöne der Arpeggien können auch reduziert werden.

2. Besprechen Sie nach dem Musizieren die Wirkung dieser ersten Takte des „Konzerts für Orchester“ und gleichen Sie sie mit Ihren Höreindrücken zur Elegie vom Anfang der Stunde ab.

10 Auch freie Arpeggien möglich.

HINWEIS: Für die anschließende Performance im Plenum gilt folgender Ablauf (→ in Anlehnung an die ABA'-Form):

Instrumentalteil Gruppe 1 + Klage lied Gruppe 2 (= A - Teil) –

Tagebucheintrag bzw. Bewegungsfolge Gruppe 3 (= B - Teil) –

Instrumentalteil Gruppe 1 (= A' - Teil)

Musizieraufgabe zur Klagemelodie T. 34 - 44: Arbeitsschritte

AUFGABE:

1. Die Elegie versteht sich gemäß ihrer Definition zusammengefasst als „Klagelied ohne Worte“. Studieren Sie mit Hilfe eines Instruments (→ Klavier, Glockenspiel) die unten angegebene Klagemelodie der Violinen I + II (vgl. T. 34 - 44) auf einer beliebigen Textsilbe ein.
2. Entwerfen Sie einen Text auf diese Klagemelodie und notieren Sie ihn darunter. Folgende Schlüsselwörter können dazu hilfreich sein:

**Klage – Traurigkeit – Last – Nachtgesang – Dunkelheit –
Einsamkeit – Geheimnis – Verlassensein – Leiden – Zweifel –
Mutlosigkeit – Traum und Wirklichkeit – Schwebезustand –
Magie – Tränen – Schwere – Melancholie – Verzweiflung**

Klagemelodie (Violine I + II, T. 34 - 44):

The musical score for the 'Klagemelodie' is presented in four staves. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff changes to 3/4 time and a key signature of one flat (Bb). The third staff returns to 4/4 time and the original key signature. The fourth staff concludes the melody with a final cadence.

3. Singen Sie Ihre textierte Melodie im Hinblick auf die anschließende Präsentation im Plenum.

HINWEIS: Für die anschließende Performance im Plenum gilt folgender Ablauf (→ in Anlehnung an die ABA'-Form):

- Instrumentalteil Gruppe 1 + Klagelied Gruppe 2 (= A - Teil) –
- Tagebucheintrag bzw. Bewegungsfolge Gruppe 3 (= B - Teil) –
- Instrumentalteil Gruppe 1 (= A' - Teil)

Kreativaufgabe zum Mittelteil (T. 62 - 100): Arbeitsschritte

AUFGABE:

1. Lesen Sie den Infotext zum Entstehungshintergrund von Béla Bartóks „Konzert für Orchester“. Klären Sie in Ihrer Gruppe, warum das „Konzert für Orchester“ und ganz speziell dessen 3. Satz als eine **persönliche Klage Bartóks als Mensch und Komponist** interpretiert werden kann.

2a. Hören Sie den B - Teil des 3. Satzes (T. 62 - 100). Notieren Sie währenddessen einzelne Stichworte oder Sätze zu einem **fiktiven Tagebucheintrag Bartóks**, in dem er in Ich-Form seine persönliche Klage über seine Lebenssituation zum Ausdruck bringt. Orientieren Sie sich dabei an den Informationen im Text, diese können emotional ausgeschmückt werden. Sammeln Sie anschließend Ihre Ideen und formulieren Sie gemeinsam einen zusammenhängenden Text aus Bartóks Sicht.

2b. **Alternativaufgabe:** Entwerfen Sie in der Gruppe wechselnde Standbilder (oder bewegte Bilder) zur Musik des B - Teils im Sinne einer Choreographie. Bartóks „Konzert für Orchester“ wurde wie einige seiner Werke schon früh auch als Ballett choreographiert!

3. Üben Sie das Rezitieren Ihres fertigen Textes mit verteilten Rollen oder Ihre Bewegungsfolge zur Musik für die anschließende Präsentation im Plenum.



Sergej Kussewitzky im Jahre 1943

HINWEIS: Für die anschließende Performance im Plenum gilt folgender Ablauf (→ in Anlehnung an die ABA´ - Form):

Instrumentalteil Gruppe 1 + Klage lied Gruppe 2 (= A - Teil) –

Tagebucheintrag bzw. Bewegungsfolge Gruppe 3 (= B - Teil) –

Instrumentalteil Gruppe 1 (= A´ - Teil)

Infotext: Zur Entstehung von Béla Bartóks „Konzert für Orchester“

- Zu Anfang seiner Exiljahre in den USA (ab ca. 1940) fasst Bartók den Entschluss, nie mehr ein Werk zu schreiben. Er beklagt die Ablehnung und Verurteilung seiner Werke durch die namhaften Orchester. Ein verbitterte Haltung resultiert daraus, er wendet sich ausschließlich wissenschaftlichen und pianistischen Tätigkeiten zu.
- Von 1942 an zeugen Bartóks Briefe vom raschen Verfall seiner ohnehin schwächlichen Gesundheit. Ihn plagten Fieberschübe und chronische Erschöpfung. Durch die Unfähigkeit bzw. Lustlosigkeit zum Komponieren und Unterrichten kommen wirtschaftliche Sorgen hinzu.
- Es folgen viele Krankenhausaufenthalte, wobei die Ärzte ratlos scheinen und widersprüchliche Diagnosen stellen. Bartók macht sich über die Ratlosigkeit der Ärzte mit spöttischen Bemerkungen lustig.
- Die Ärzte klären Bartók schließlich nicht darüber auf, dass er an einer Art von Leukämie ohne Aussicht auf Heilung erkrankt ist. Bartók selbst verfällt in einen depressiven Zustand, unterstützende Gesten seiner Freunde lehnt er ab.
- Die Hilfe der *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) und die Unterstützung von Ernő Balogh, einem ehemaligen Schüler Bartóks, ermöglichen die Begleichung sämtlicher Arzt- und Behandlungskosten und mehrere Sanatoriumsaufenthalte.
- Zwei ungarische Musiker, der Dirigent Fritz Reiner und der Geiger Joseph Szigeti, versuchen, Bartók aus seiner Kompositionskrise zu befreien. Sie sprechen den berühmten Dirigenten Sergej Kussewitzky darauf an, Bartók einen Kompositionsauftrag aus der von ihm eingerichteten Kussewitzky - Stiftung zu erteilen. Kussewitzky folgt diesem Rat und besucht im Mai 1943 Bartók im Krankenhaus.
- Anfang Juli bis Ende September 1943 verbringt Bartók gemeinsam mit seiner Frau seine erste Kur im Höhenluftkurort Saranac Lake im nördlichen Teil des Staates New York. Zunächst noch ans Bett gefesselt, beginnt er ab Mitte August mit der Komposition des „Konzerts für Orchester“. Er arbeitet wie besessen daran und stellt das Werk bereits am 8. Oktober 1943 fertig. Den größten Teil des Manuskripts schickt Bartók noch aus der Kur an den New Yorker Verlag.
- Am 1. Dezember 1944 wird das „Konzert für Orchester“ von den Bostoner Synchronisten unter der Leitung von Sergej Kussewitzky uraufgeführt. Bartók und seine Frau sind selbst zugegen, obwohl die Ärzte ihm nur ungern die Reise nach Boston gestatten. Das Publikum reagiert mit großer Begeisterung; es folgen weitere Aufführungen in Boston und anschließend in New York, durch die das Werk rasch bekannt wird. Die Wiederentdeckung Bartóks beginnt, es folgen diverse Kompositionsaufträge. Diesen kann er nur ansatzweise Folge leisten, denn bereits ein knappes Jahr später am 26. 9. 1945 verstirbt der Komponist.

3. Satz („Elegia“): Die Elegie – ein Klage lied als Mittelachse (mit Lösungshinweisen)

Lösungshinweise zur Begriffsdefinition: Die Definition sollte folgende Merkmale der Elegie enthalten: Tongeschlecht: in der Regel Moll / Tempo: langsam oder mäßig / Dynamik: p bis mf, mit crescendi und decrescendi (häufiges An- und Abschwollen) / Melodiegestaltung: meist lyrische, sangliche Melodik mit klagendem Charakter; Stufenmelodik, oft auch mit Halbtönen versetzt, Wellenbewegungen, Liegetöne, legato-Bögen, häufig triolische Begleitfiguren / Instrumentation (gängige Besetzungen): Klavier solo, Cello und Klavier, auch Gesang und Klavier → kammermusikalische Besetzungen. Gesamtstimmung: wehklagend, traurig, melancholisch, bedrückt, geheimnisvoll, mystisch, schwebend. [Weiterführend kann besprochen werden, dass die Elegie in der Romantik ihren Höhepunkt erreicht, dort häufig rein instrumental auftritt und vor allem bei französischen Komponisten besonders beliebt ist. Sie zählt zu den Charakterstücken ohne Titel, ist quasi ein (Klage-) Lied ohne Worte. In der Hausaufgabe kann ergänzt werden, dass die musikalische Elegie in der Klassik durch die deutsche Dichtung beeinflusst wird und dadurch ein verstärktes Interesse an ihr einsetzt. Ihr Aufbau kann eine dreiteilige Liedform sein, es gibt aber auch freiere Reihungsformen.]

Lösungshinweise zur Einleitung T. 1 - 9: Instrumentation: Cb, Vc, Vla, VI II, Harfe I, Pauken (tremolo ab T. 4, 3. Zählzeit), ohne VI I, keine Holz- und Blechbläser ; zentrale Merkmale: Cb: absteigendes Quartmotiv fis – cis, dis - Ais (vgl. 1. Satz), Pauken: gegenläufiges Quintmotiv Fis – cis aufwärts / T. 5 ff. Vc + Vla + VI II: aufsteigende Quarten, polyphone Satztechnik (Einsätze im eintaktigen Abstand), Melodie im legato erst auf-, dann absteigend, Viertelrhythmik mit längeren übergebundenen Notenwerten am Phrasenende, vereinzelt Synkopen. Dynamik: pp.

Lösungshinweise zu T. 10 - 21: Instrumentation Melodie: Oboe I, Piccoloflöte (ab T. 14 ff.) / Instrumentation Begleitung: Alle Streicher, Harfe I, Cl I, Fl I, Pauken (durchgängiges tremolo auf c); zentrale Merkmale Melodie: Oboenmelodie zunächst mit Tonrepetition auf h'', ab T. 12 ff. legato-Melodie in pendelnden Halb- und Ganztönen, z.T. auch mit verminderter Terz b'' - gis'' (Cooper: „Arab-Melodie“), Halbe und Viertel; Piccoloflöte spielt ausschließlich Tonrepetition auf h'', z.T. auch als Achtel; zentrale Merkmale Begleitung: Harfe I, Cl I + Fl I mit versetzter Undezimole (gleiches schwirrendes Motiv in unterschiedlichen Oktavlagen !)

auf Zählzeit 1 + 3 oder Zählzeit 1 + 2, auf- und absteigend von c(´´) bis h(´´) in kleinen Sekunden, kleinen Terzen und einer übermäßigen Sekunde as(´´) – h(´´). Harfe: Töne als Viertel - Akkord zusammengefasst auf Zählzeit 3. Streicher: übergebundener Liegeakkord in c-Moll, ab T. 14 als tremolo.

Lösungshinweise zur Prolog-Melodie von „Herzog Blaubarts Burg“ (T. 1 - 17): 3/4 - Takt, andante, ausschließlich (tiefe) Streicher, absteigendes Quartmotiv fis – cis, punktierte Halbe, legato Bögen, Überbindungen, pp, „misterioso“.

Lösungshinweise zu T. 22 - 33: T. 22 Flöte I: augmentierte Variation des Undezimolen-Motivs aus T. 10 ff., auf-, ab-, aufsteigend; imitatorische Einsatzfolge von Cl I - III, Fl II + III im Abstand einer Viertel, später imitieren Violinen I + II (jeweils div., T. 26 ff.); übergebundene Liegetöne in Horn I, Vla (div.) und Vc (div.); T. 29 Piccoloflöte: rhythmisch belebtere Variation der „Arab-Melodie“ der Oboe (s. o.) mit Punktierungen und Sprüngen.

Lösungshinweise zur Hausaufgabe (→ Ende der 2. Doppelstunde): Es sollen unterschiedliche Lösungen vorgestellt werden. Dabei können entweder einige der genannten Substantive beliebig aneinander gereiht oder auch andere Wortarten oder (Halb-) Sätze verwendet werden. Auf eine stimmige Textverteilung sollte geachtet werden.

Lösungshinweise zu T. 34 - 61: dominierender f-Klagegesang in VI I + II und Klarinetten I – III in Oktavparallelen, vier Sechzehntel und übergebundene punktierte Halbe (s. „Ungarn-Melodie“ Cooper Satz 1), Taktwechsel in T. 37 (4/4 → 3/4); in den Begleitinstrumenten: versetzte absteigende Tonleiterbewegungen in Septolen auf Zählzeit 2, markante Akkorde auf Zählzeit 3 und 4, kurze solistische Einwürfe der Trompete in Sekunden und im lombardischen Rhythmus (T. 34, Zählzeit 3 ff.). T. 45 ff.: melodische und rhythmische Variation des Klagegesangs in VI I + II, dazu neue absteigende unisono-Gegenstimme in Achteln in BCl + Vc, im folgenden auch in imitatorischer Abfolge. Ab T. 52: übergebundene Liegeakkorde der Streicher (als tremolo), Hörner, Fagotte; Ob I + II, Cl I + II, Vc (div.) ab T. 54: neues Sechzehntel-Pendel-motiv in Halbtönen und in Oktavparallelen, Tam-Tam tritt hinzu (T. 55). Piccoloflöte T. 57 ff. in Anlehnung an T. 29 ff..

Lösungshinweise zu Bartóks persönlicher Klage: Bartóks Klage als Mensch: wirtschaftliche Sorgen durch Beschäftigungslosigkeit, rapide Verschlechterung seines Gesundheitszustands / Depression, Gefühl des Fremdseins in den USA als Exilant, Hadern mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen schlimmen Folgen. Bartóks Klage als Komponist: Kompositionsboykott und -blockade, Gefühl der Kreativlosigkeit und Leere.

Lösungshinweise zur Hausaufgabe (→ Ende der 3. Doppelstunde, T. 62 - 100): Die Klage ist hier eine Variation des vorangegangenen Klagegesangs in der Viola (div., T. 62 - 72), dieses Mal in regelmäßigen Achteln und einem Liegeton am Phrasenende (Taktabschnitte: 3 + 2 + 2 + 4). Kombiniert wird diese Klage mit dem schwirrenden Sechzehntel-Pendelmotiv in den Harfen I + II und Violinen I + II. Die (Klage-) Mittel werden durch die Wiederholung des variierten Klagegesangs in den Holzbläsern ab T. 73 in Oktavparallelen und durch dominante forte-Begleitakkorde in den anderen Instrumenten (inklusive Pauken !) intensiviert. Nach einer kurzen Reduzierung von Instrumentation und Dynamik in T. 84 als Erinnerung an T. 22 ff. verdichtet sich der Satz sofort wieder über den Klagegesang in T. 86 bis zu einem Tutti-Höhepunkt im *ff(f)* in T. 93 (gehaltenes *dis / es* in VI I + II und Tp I + II mit nachschlagendem *a*-moll-Akkord). Im Vergleich zum A-Teil steigert sich die Klage. Binnen weniger Takte wird dann zur düsteren Stimmung des A'-Teils übergeleitet, der bereits in T. 99 durch das Undezimolenmotiv in Cl I und Fl I seine dunklen Schatten voraus wirft.

Lösungshinweise zu T. 101 bis Schluss: T. 101 - 105 in Anlehnung an T. 1 - 9, dieses Mal nur in Cb, Vc, Vla und Pauke (Viertelschlag); unisono und homophone Satztechnik. Ausschließlich fallendes Quartmotiv, insgesamt drei fallende Quarten in Folge mit abschließendem Tritonusprung *H - f* aufwärts. Ab T. 106 ff.: Wiederaufnahme der Klagemelodie der Piccoloflöte und des wellenförmigen Begleitmotivs (Fl I + II, Cl I - III) in Sextolen, Dezimolen, Duodezimolen. Streicher, Hörner, Oboen spielen Liegetöne. Ab T. 112 bis Schluss: Satz wird ausgedünnt, viele Instrumente schweigen. Erneut absteigende Quartmelodie in VI I, durch tonale Begleitakkorde in Cl I + II, Ob I + II, choralhafte Wirkung (*fis - E - D - Fis*). Satz klingt im *pp* mit der vom Horn begleiteten Klagemelodie der Piccoloflöte und einem letzten leisen Paukenschlag aus.

Lösungshinweise zu den Satzcharakteren: Unterschiedliche Antworten / Adjektive sind möglich. Die Ausschnitte sollten so gewählt sein, dass die programmatische Deutung nachvollziehbar wird.

Lösungshinweise zur Transferaufgabe: In seiner Oper „**Herzogs Blaubarts Burg**“ nimmt Bartók bei der vorletzten Tür, dem sog. „**Tränensee**“, eine ganz ähnliche Orchestrierung vor, noch hinzu kommt die Celesta, weg fällt die Piccoloflöte. Auch hier wird von ihm ein langsames Tempo gewählt (adagio), das sich noch stärker reduziert (tranquillo). Die Klagemelodie der Judith (3 vor Ziffer 93) besteht aus fallenden Quartanen. Im Ziffer 93 spielen die VI I, Vc, und Cb eine einstimmige Klagemelodie, stufenweise absteigend und mit Wiederholungen gespickt. Wellenförmige Begleitfiguren in den Fl, Cl, Harfe 2 und Celesta als Nonolen sind ebenso vorzufinden in Kombination mit ständigen crescendi und decrescendi. Die Harfe spielt glissandi, außerdem gibt es Liegeakkorde, ebenso an- und abschwellend. Takt- und Tempiwechsel kommen ebenfalls vor.

Auch in Bartóks Klavierstück „**Klänge der Nacht**“ aus dem **Klavierzyklus „Im Freien**“ ergibt sich ein ganz ähnliches Notenbild: Vorgeschieden ist ein langsames Tempo (lento) im 3/2-Takt. Die mittlere Stimme spielt eine Klagemelodie in akzentuierten Halben, die aus Sekundfortschreitungen und verminderten Terzen besteht. Der Tonvorrat ist sehr begrenzt (g – fis – as – a); die Töne werden ständig in der selben Lage wiederholt, sodass eine monotone Stimmung entsteht. Fließende Vierundsechzigstel-Figuren in der linken Hand, die in dissonante Akkorde münden, und Sextolen und Dezimolen in der Oberstimme sorgen für eine schwebende Gesamtwirkung. Auch der lombardische Rhythmus taucht dort auf, ebenso die sich reibende kleine Sekund d – es, im staccato gespielt. Ständige Taktwechsel, auch hin zu einem 5/4-Takt, verschleiern zusätzlich die 1 im Takt.

4. Satz („Intermezzo interrotto“): Ein „unterbrochenes Zwischenspiel“

➤ **Höraufgabe:**

Sie hören drei Ausschnitte aus dem 4. Satz aus Béla Bartóks *Konzert für Orchester*. Notieren Sie während des Hörens zu jedem Hörausschnitt je eine Farbe, ein Substantiv, ein Adjektiv und ein Verb, welche(s) Sie mit der erklingenden Musik assoziieren. Jeder Hörausschnitt erklingt mit kurzen Pausen drei Mal hintereinander.

| | Hörausschnitt 1 Melodie a (T. 4 - 12 od. 4 - 20) | Hörausschnitt 2 Melodie b (T. 42 - 50 od. 42 - 58) | Hörausschnitt 3 Melodie c (T. 75 - 84) |
|-------------------|--|--|--|
| Farbe | | | |
| Substantiv | | | |
| Adjektiv | | | |
| Verb | | | |

Beispiel-Wortfeld „Adjektive“:

tänzerisch – traurig – verspielt – feierlich – ernst – drängend – pathetisch – sehnsüchtig – kraftvoll – schwerfällig – dramatisch – leidenschaftlich – ruhelos – freudig – zart – beschwingt – lyrisch – flehend – anmutig – schmachtend – düster – humorvoll – träumerisch – ruhig – nüchtern – fremdartig

- Bilden Sie aus den assoziierten Begriffen zu jedem der drei Hörausschnitte einen Satz und rezitieren Sie ihn im Anschluss zur Musik.
- Gruppenarbeit: Bilden Sie Gruppen zu 4 - 6 Schülerinnen und Schülern und formen Sie zu jedem Hörausschnitt ein passendes Standbild. Die Standbilder werden im Anschluss zur Musik im Plenum präsentiert.

Die **1. Melodie (Thema a, T. 4 - 12)** wurde von slowakischer oder rumänischer Volksmusik inspiriert. Bartók bezeichnete Melodien dieser Art auch als „**Volksmusik des Dorfes**“ bzw. „**Bauernmusik**“.



- Musizieren Sie Thema a.
- Untersuchen Sie das Thema auf seine musikalischen Merkmale hin und tragen Sie Ihre Ergebnisse in die Analysetabelle ein. Arbeiten Sie zusätzlich mit der Partitur (Harmonik/Satztechnik/Klangfarbe unter Berücksichtigung der Begleitstimmen).
- Setzen Sie Ihre Ergebnisse in Bezug zu den von Ihnen beim ersten Hören wahrgenommenen Assoziationen.

| | |
|--------------------------|--|
| Melodik | |
| Metrik/ Rhythmik | |
| Dynamik | |
| Instrumentation | |
| Harmonik | |
| Satztechnik | |
| Klangfarbe | |
| Ausdruck, Wirkung | |

- Musizieren Sie im Klassenverband Bartóks „Heuertelied aus Hiadel“ (aus: Vier slowakische Volkslieder für gemischten Chor). Arbeiten Sie musikalische Gemeinsamkeiten mit dem 1. Thema des 4. Satzes heraus.
- Alternatives Transferbeispiel: „Pentatonische Melodie“ (aus: Mikrokosmos; vgl. Musiziermaterial)

Béla Bartók äußerte sich 1931 zu charakteristischen Merkmalen von Volksmusik: **„Die Volksmelodie ist wie ein Lebewesen: sie verändert sich von Minute zu Minute, von Augenblick zu Augenblick.“** (Bartók, 1931; aus: Bartók Weg und Werk. Schriften und Briefe. Szabolcsi, 1957, S.172)

„Je primitiver eine Melodie, um so eigenartiger kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein.“ (Bartók, 1931/Szabolcsi, 1957, S.160)

- Hören Sie die verschiedenen Varianten des Themas a (vgl. Thementafel a1 - a5) an. Untersuchen Sie anschließend in Gruppen unter Zuhilfenahme der Partitur je eine Variante des Themas a. Halten Sie Ihre Ergebnisse auf Folie fest und stellen Sie sie anschließend im Plenum vor.

Beispiel: Gruppe 1 - Thema a1 (T. 12 ff.)

The image shows a musical score for Group 1 - Thema a1 (T. 12 ff.). It consists of two staves. The top staff is for Clarinet 1 (Cl 1) in C major, and the bottom staff is for Flute 1 (Fl 1). The music is in 3/8 time and starts with a dynamic marking of *p* (piano). The melody is characterized by its irregular, folk-like structure, with various rhythmic patterns and intervals. The score includes various time signatures such as 3/8, 2/4, and 3/8, and features a variety of note values and rests.

| | |
|--------------------------|--|
| Melodik | |
| Metrik/Rhythmik | |
| Dynamik | |
| Instrumentation | |
| Harmonik | |
| Satztechnik | |
| Klangfarbe | |
| Ausdruck, Wirkung | |

Mit der **2. Melodie (Thema b, T. 42 ff.)** idealisiert der fern der Heimat lebende und unter Heimweh leidende Bartók eine zur damaligen Zeit sehr bekannte und populäre Operettenmelodie (Arie „*Schön, wunderschön bist du, Ungarland*“) von Zsigmond Vincze (aus seiner Märchen-Operette „*A hamburgi menyasszony*“) aus dem Jahr 1926. Bartók bezeichnet Melodien dieser Art auch als „**volkstümliche Kunstmusik**“ bzw. „**Volksmusik der Stadt**“ (Bartók, 1931/ Szabolcsi 1957, S. 156).



- Hören Sie Thema b an. Analysieren Sie das Thema unter Zuhilfenahme der Partitur und tragen Sie Ihre Ergebnisse in die Tabelle ein.

| | |
|------------------------|--|
| Tempo | |
| Melodik | |
| Metrik/Rhythmik | |
| Dynamik | |
| Harmonik | |
| Instrumentation | |
| Satztechnik | |
| Klangfarbe | |
| Ausdruck | |

- Arbeiten Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bartóks musikalischer Umsetzung der „Volksmusik des Dorfes“ bzw. der „Volksmusik der Stadt“ heraus.
- Vergleichen Sie die Takte 50-62.1 bzw. die Takte 119-127 mit den Takten 42-50. Wie manifestiert Bartók in diesen Takten sein Kompositionsprinzip „**Nie zweimal dasselbe**“?

Die **3. Melodie (Thema c, T. 77 ff.)** parodiert sowohl das Marschthema aus Schostakowitschs 7. Symphonie („Leningrader Symphonie“) als auch die Arie „Da geh´ ich zu Maxim“ aus Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“, die zu Adolf Hitlers Lieblingswerken zählte.



Dem Pianisten György Sándor verriet Bartók:

„Der Komponist bekennt seine Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen: derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.“⁷

2) Dorati wiederum erklärt, dass Bartók ihm gegenüber zugegeben habe, dass *„er eine Melodie aus Schostakowitschs 7.Symphonie karikierte, ..., die sich in Amerika dann großer Beliebtheit erfreute, und in seiner Sicht, mehr als sie verdiente. „Daher machte ich meinem Ärger Luft, sagte er.“*

(Diese Deutung ist allerdings eher unwahrscheinlich, da Bartóks Gönner Koussewitzky Schostakowitschs 7. Symphonie außerordentlich schätzte und eine derartige Äußerung Bartóks ein Affront gegen Koussewitzky gewesen wäre.)⁸

3) Wollte Bartók nur eine ungeliebte Musikart (abgegriffener, trivialer Gassenhauer „Nun geh ich zu Maxim“) persiflieren? Laut Jozsef Ujfalussy führte Bartók die Operette *Die Lustige Witwe* schon in einem Brief aus seinen Jugendjahren empört als Beispiel für den seichten, entwurzelten Publikumsgeschmack an.⁹

4) Oder wollte Bartók sein kritisch-distanziertes Vaterlandsverhältnis die offizielle politische Ausrichtung Ungarns betreffend aufzeigen (Danilo singt am Ende „... dann kann ich leicht vergessen, das teure Vaterland“)?

Bartók schreibt in einem Brief an Joseph Reményi vom 27. 6. 1942:

„Mein lieber Freund! Der schicksalhafte Kampf, den die Demokratien gegen die Diktatoren führen, wird das Schicksal der Welt und damit des ungarischen Volkes auf Generationen hinaus entscheiden. Die ungarische Regierung hat an der Seite der Achse den Demokratien den Krieg erklärt, aber wir wissen und Präsident Roosevelt selbst hat es in seiner Kriegserklärung betont, dass das Herz und die Interessen des Landes auf unserer Seite sind. Leider versuchen unsere zahlreichen Feinde den Glauben zu erwecken, dass Ungarn- als einzige Ausnahme unter den vielen unterjochten Völkern- sich aus freien Stücken und aus Überzeugung dem Nazilager angeschlossen hat. In dieser Lage sind wir, Vertreter der ungarischen Kultur, die in Amerika leben und so unsere Meinung frei äußern können, verpflichtet, die traditionelle Zurückhaltung, die wir der Politik gegenüber üben, aufzugeben. Es ist unsere Überzeugung, dass wir jetzt vor aller Welt erklären müssen, dass die Millionen von Ungarn, deren Geist wir vertreten, auf der Seite jener stehen, die für eine freie, anständige, und demokratische Welt kämpfen und dass sie auf der Seite der übrigen Unterdrückten am Kampf teilnehmen werden, sooft sich ihnen eine Möglichkeit dazu bietet.“¹⁰

⁷ Kroo, György. Bartók Handbuch. UE Wien, 1974. S.221

⁸ Cooper, David. Bartók: Concerto for Orchestra. Cambridge University Press, 1996. S.54

⁹ Ujfalussy, Jozsef. Béla Bartók. Corvina Verlag, 1973. S.378

¹⁰ Demeny, Janos (Hrsg.). Béla Bartók Briefe Band II. Corvina Verlag, 1973. S.173-174

4. Satz („Intermezzo interrotto“): Ein „unterbrochenes Zwischenspiel“ (mit Lösungshinweisen)

➤ **Höraufgabe:**

Sie hören drei Ausschnitte aus dem 4.Satz aus Béla Bartóks *Konzert für Orchester*. Notieren Sie während des Hörens zu jedem Hörausschnitt je eine Farbe, ein Substantiv, ein Adjektiv und ein Verb, welche(s) Sie mit der erklingenden Musik assoziieren. Jeder Hörausschnitt erklingt mit kurzen Pausen drei Mal hintereinander.

| | Hörausschnitt 1 Melodie a (T. 4 - 12 od. 4 - 20) | Hörausschnitt 2 Melodie b (T. 42 - 50 od. 42 - 58) | Hörausschnitt 3 Melodie c (T. 75 - 84) |
|-------------------|--|--|--|
| Farbe | | | |
| Substantiv | | | |
| Adjektiv | | | |
| Verb | | | |

Hinweise für KollegInnen:

- 1) Für die Anbindung und Auswertung der Assoziationen im Rahmen der sich anschließenden Analyse der verschiedenen Themen ist es von Vorteil, die Assoziationen auf verschieden farbige Karten schreiben und von den SuS nach einer kurzen Blitzlicht-Runde an der Tafel oder an einer Stellwand aufhängen zu lassen, damit die unterschiedlichen Höreindrücke präsent bleiben und in der Erarbeitungsphase auf sie zurückgegriffen werden kann.
- 2) Als Hilfe und binnendifferenzierende Maßnahme können den SuS Wortfelder zur Verfügung gestellt werden, welche sie zur Begriffsfindung heranziehen können. Beispiel Wortfeld „Adjektive“:

tänzerisch – traurig – verspielt – feierlich – ernst – drängend – pathetisch – sehnsüchtig – kraftvoll – schwerfällig – dramatisch – leidenschaftlich – ruhelos – freudig – zart – beschwingt – lyrisch – flehend – anmutig – schmachtend – düster – humorvoll – träumerisch – ruhig – nüchtern – fremd

- Bilden Sie aus den assoziierten Begriffen zu jedem der drei Hörausschnitte einen Satz und rezitieren Sie ihn im Anschluss zur Musik.
- Gruppenarbeit: Bilden Sie Gruppen zu 4 - 6 Schülerinnen und Schülern und formen Sie zu jedem Hörausschnitt ein passendes Standbild. Die Standbilder werden im Anschluss zur Musik im Plenum präsentiert.

Hinweise für KollegInnen:

1) Sowohl das kreative Schreiben als auch das Bauen eines Standbilds kann auch arbeitsteilig geschehen, d.h. die Schülerinnen und Schüler schreiben einen Satz zu einem Hörausschnitt ihrer Wahl, die drei Standbilder werden auf verschiedene Gruppen verteilt.

2) Zum Standbild-Verfahren: es bietet sich an, die jede Gruppe zwei SuS bestimmen zu lassen, die die anderen SuS der Gruppe „modellieren“, als ob diese Drahtpuppen wären. Die Modellierten dürfen sich nicht eigeninitiativ bewegen! Es wird nicht gesprochen! Im Rahmen der Präsentation der Standbilder ist es sinnvoll, den anderen SuS einen Beobachtungsauftrag hinsichtlich der Umsetzung der Musik im Standbild zu erteilen. Die Standbilder können fotografiert werden.

Die **1. Melodie (Thema a, T. 4-12)** wurde von slowakischer oder rumänischer Volksmusik inspiriert. Bartók bezeichnete Melodien dieser Art auch als „**Volksmusik des Dorfes**“ bzw. „**Bauernmusik**“.



- Musizieren Sie Thema a.
- Untersuchen Sie das Thema auf seine musikalischen Merkmale hin und tragen Sie Ihre Ergebnisse in die Analysetabelle ein. Arbeiten Sie zusätzlich mit der Partitur (Harmonik/Satztechnik/Klangfarbe unter Berücksichtigung der Begleitstimmen).
- Setzen Sie Ihre Ergebnisse in Bezug zu den von Ihnen beim ersten Hören wahrgenommenen Assoziationen.

| | |
|--------------------------|--|
| Melodik | 5-tönige Melodie mit geringem Ambitus (reine Oktave), Umkreisen des Tritonus als zentrales Intervall |
| Metrik/ Rhythmik | Ausschließlich Achtel- und Viertelbewegung, Bau der Melodie gleicht einer Volksliedstrophe mit vier Zeilen, deren drei erste isometrisch (mit immanentem Taktwechsel) und isorhythmisch sind (jeweils 8 Silben), letzte Zeile enthält im Mitteltakt eine metrische und rhythmische Abweichung, dadurch 10-silbig; metrische Instabilität |
| Dynamik | durchgehendes Piano, zurückhaltender, zurückgenommener Klang |
| Instrumentation | Oboe I als Trägerin der Melodie, Streicher begleiten |
| Harmonik | Wechsel zwischen Fis-Septakkord und e-Moll/E-Dur, T. 11/12 schließlich Kadenz nach H-Dur (E-Fis7-H) |
| Satztechnik | Dominieren der Melodiestimme (Oboe I) über dem eher flächigen Begleitsatz der Streicher (Liegeton in VI.1, einzelne Harmonietöne in Va./Vc., einzig in der 2.VI. entsteht eine sparsame melodische Bewegung) |
| Klangfarbe | Heller, nasal, schlanker Klang der Oboe I hebt sich deutlich über dem dunkleren, flächigeren Streicherklang ab |
| Ausdruck, Wirkung | Schlicht, tänzerisch, verspielt, zurückgenommen, fremdartig |

- Musizieren Sie im Klassenverband Bartóks „Heuertelied aus Hiadel“ (aus: Vier slowakische Volkslieder für gemischten Chor). Arbeiten Sie musikalische Gemeinsamkeiten mit dem 1.Thema des 4.Satzes heraus. z.B. Verlust der metrischen Stabilität durch Takt-/Betonungswechsel, Tritonus als zentrales Intervall der Überleitungstakte 9/10 im Klavier, leise Grunddynamik, v.a. im 1.Teil führende Oberstimme
- Alternatives Transferbeispiel: „Pentatonische Melodie“ (aus: Mikrokosmos; vgl. Musiziermaterial)

Béla Bartók äußerte sich 1931 zu charakteristischen Merkmalen von Volksmusik: **„Die Volksmelodie ist wie ein Lebewesen: sie verändert sich von Minute zu Minute, von Augenblick zu Augenblick.“** (Bartók, 1931; aus: Bartók Weg und Werk. Schriften und Briefe. Szabolcsi, 1957, S.172)

„Je primitiver eine Melodie, um so eigenartiger kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein.“ (Bartók,1931/Szabolcsi, 1957, S. 160)

- Hören Sie die verschiedenen Varianten des Themas a (vgl. Thementafel a1-a5) an. Untersuchen Sie anschließend in Gruppen unter Zuhilfenahme der Partitur je eine Variante des Themas a. Halten Sie Ihre Ergebnisse auf Folie fest und stellen Sie sie anschließend im Plenum vor.

Beispiel: Gruppe 1- Thema a1 (T. 12ff.)

| | |
|--------------------------|--|
| Melodik | Lösungshinweise vgl. Analyse H. Finger S.293/294 |
| Metrik/Rhythmik | |
| Dynamik | |
| Instrumentation | |
| Harmonik | |
| Satztechnik | |
| Klangfarbe | |
| Ausdruck, Wirkung | |

Mit der **2. Melodie (Thema b, T. 42 ff.)** idealisiert der fern der Heimat lebende und unter Heimweh leidende Bartók eine zur damaligen Zeit sehr bekannte und populäre Operettenmelodie (Arie „Schön, wunderschön bist du, Ungarland“) von Zsigmond Vincze (aus seiner Märchen-Operette „A hamburgi menyasszony“) aus dem Jahr 1926. Bartók bezeichnet Melodien dieser Art auch als „**volkstümliche Kunstmusik**“ bzw. „**Volksmusik der Stadt**“ (Bartók, 1931/ Szabolcsi 1957, S. 156).



- Hören Sie Thema b an. Analysieren Sie das Thema unter Zuhilfenahme der Partitur und tragen Sie Ihre Ergebnisse in die Tabelle ein.

| | |
|------------------------|---|
| Tempo | Calmo (ruhig) |
| Melodik | Gesangliche, ausladende Melodie (Kantilene), größerer Tonvorrat als Melodie a (11 Töne), größerer Ambitus (übermäßige None) |
| Metrik/Rhythmik | Metrische Instabilität durch permanente Taktwechsel, ähnlich vierzeilig angelegt wie Bauernmelodie, unregelmäßige Phrasen (9+ 8+11+8 Silben) |
| Dynamik | Forte, das Aufsteigen der Kantilene zum melodischen Höhepunkt im Nachsatz wird durch ein Aufblühen der Dynamik unterstützt (Crescendo T. 47/48.1), anschließend mit fallender Melodik Rückführung zur Grundlautstärke |
| Harmonik | Farbigere, ungewöhnlichere, instabilere Harmonik (Fortschreiten durch einen Teil des Quintenzirkels: G7-c-F-B mit großer Septime-Es+ enharmonisch verwechselt-As mit großer Septime) |
| Instrumentation | Melodie liegt in Bratschen, die durch Akkorde der Harfen begleitet werden (Grundtöne durch Pauken unterstützt) |
| Satztechnik | Thema der Bratschen über homophonem Harfensatz |
| Klangfarbe | Fülliger, warmer, satter Gesamtklang |
| Ausdruck | Schmächtend, leidenschaftlich, sehnsuchtsvoll, emotional |

- Arbeiten Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bartóks musikalischer Umsetzung der „Volksmusik des Dorfes“ bzw. der „Volksmusik der Stadt“ heraus. (Vergleich bereits in Tabelle eingearbeitet)
- Vergleichen Sie die Takte 50 - 62.1 bzw. die Takte 119 - 127 mit den Takten 42 - 50. Wie manifestiert Bartók in diesen Takten sein Kompositionsprinzip „**Nie zweimal dasselbe**“? (50-62.1 z.B. Melodie nun in 1.Violinen, Einklangskanonstimme im Englisch Horn, krebsläufige Motive in Violen, polyphoner Satz, Harmoniefolge in den Akkorden der Harfen (nun in den Basstönen durch Celli und Kontrabässe verstärkt) bleibt gleich; 119-127 z.B. Melodie nun in 1.Violinen, Bratschen, piano, con sordino, nun ohne Crescendo auf den melodischen Höhepunkt, Wechsel der Klangfarbe (gedeckter, zurückgenommener Klang), homophoner Streichersatz, Harmoniefolge in den Akkorden der Harfen bleibt wiederum erhalten)

Die **3. Melodie (Thema c, T. 77 ff.)** parodiert sowohl das Marschthema aus Schostakowitschs 7. Symphonie („Leningrader Symphonie“) als auch die Arie „Da geh´ ich zu Maxim“ aus Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“, die zu Adolf Hitlers Lieblingswerken zählte.



- Beschreiben Sie , wie Bartók das Marschthema und seine Begleitung im Verlauf des Abschnitts C (T. 75 - 119) variiert. Welche Wirkung erzielt er damit? (Lösungshinweise siehe Analyse H. Finger, S. 294/295)
- Das Thema wird immer wieder durch „Störaktionen“ der Bläser abrupt unterbrochen. Beschreiben Sie Wirkung und musikalische Faktur dieser Einwürfe. Gehen Sie besonders auf Motivik, Instrumentation, Satztechnik und Harmonik (Übergänge) der Abschnitte ein. (Lösungshinweise siehe Analyse H. Finger S. 294/295)
- Die „Unterbrechung“ des Satzes durch das Marschthema und seine musikalische Verunglimpfung durch Bartók haben zu vielen Deutungen geführt:

1) Wollte Bartók seine Übereinstimmung in der Haltung mit Schostakowitsch zum Ausdruck bringen?

Schostakowitsch schreibt in seinen Memoiren:

„Meine Siebte, die Leningrader Symphonie, schrieb ich rasch. Ich musste sie einfach schreiben. Ringsum war Krieg. Ich war mitten unter dem Volk, ich wollte das Bild unseres kämpfenden Landes in Musik festhalten. Schon in den ersten Kriegstagen setzte ich mich hin und fing an zu arbeiten. Ich schrieb über meine Zeitgenossen, die Kraft und Leben einsetzten für den Sieg über den Feind. ... Mit den Gedanken an die Siebte beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. Das Thema „Invasion“ hat nichts zu tun mit dem Angriff der Faschisten. Ich dachte an ganz andere Feinde der Menschheit, während ich dieses Thema komponierte. Natürlich ist mir Faschismus verhasst. Aber nicht nur der deutsche, sondern jeder Faschismus. Man betrachtet die Vorkriegszeit heute gern als Idylle. Alles war schön und gut, bis Hitler kam. Hitler war ein Verbrecher, nicht zu bezweifeln. Aber auch Stalin war ein Verbrecher. Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich traure um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten“.¹¹

¹¹ Wolkow, Solomon. Die Memoiren des Dimitri Schostakowitsch. Econ Ullstein List Verlag, 2000. S. 246

Dem Pianisten György Sándor verriet Bartók:

„Der Komponist bekennt seine Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen: derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.“¹²

2) Dorati wiederum erklärt, dass Bartók ihm gegenüber zugegeben habe, dass *„er eine Melodie aus Schostakowitschs 7.Symphonie karikierte, ..., die sich in Amerika dann großer Beliebtheit erfreute, und in seiner Sicht, mehr als sie verdiente. „Daher machte ich meinem Ärger Luft, sagte er.“*

(Diese Deutung ist allerdings eher unwahrscheinlich, da Bartóks Gönner Koussewitzky Schostakowitschs 7. Symphonie außerordentlich schätzte und eine derartige Äußerung Bartóks ein Affront gegen Koussewitzky gewesen wäre.)¹³

3) Wollte Bartók nur eine ungeliebte Musikart (abgegriffener, trivialer Gassenhauer „Nun geh ich zu Maxim“) persiflieren? Laut Jozsef Ujfalussy führte Bartók die Operette *Die Lustige Witwe* schon in einem Brief aus seinen Jugendjahren empört als Beispiel für den seichten, entwurzelten Publikumsgeschmack an.¹⁴

4) Oder wollte Bartók sein kritisch-distanziertes Vaterlandsverhältnis die offizielle politische Ausrichtung Ungarns betreffend aufzeigen (Danilo singt am Ende „... dann kann ich leicht vergessen, das teure Vaterland“)?

Bartók schreibt in einem Brief an Joseph Reményi vom 27. 6. 1942:

„Mein lieber Freund! Der schicksalhafte Kampf, den die Demokratien gegen die Diktatoren führen, wird das Schicksal der Welt und damit des ungarischen Volkes auf Generationen hinaus entscheiden. Die ungarische Regierung hat an der Seite der Achse den Demokratien den Krieg erklärt, aber wir wissen und Präsident Roosevelt selbst hat es in seiner Kriegserklärung betont, dass das Herz und die Interessen des Landes auf unserer Seite sind. Leider versuchen unsere zahlreichen Feinde den Glauben zu erwecken, dass Ungarn- als einzige Ausnahme unter den vielen unterjochten Völkern- sich aus freien Stücken und aus Überzeugung dem Nazilager angeschlossen hat. In dieser Lage sind wir, Vertreter der ungarischen Kultur, die in Amerika leben und so unsere Meinung frei äußern können, verpflichtet, die traditionelle Zurückhaltung, die wir der Politik gegenüber üben, aufzugeben. Es ist unsere Überzeugung, dass wir jetzt vor aller Welt erklären müssen, dass die Millionen von Ungarn, deren Geist wir vertreten, auf der Seite jener stehen, die für eine freie, anständige, und demokratische Welt kämpfen und dass sie auf der Seite der übrigen Unterdrückten am Kampf teilnehmen werden, sooft sich ihnen eine Möglichkeit dazu bietet.“¹⁵

¹² Kroo, György. Bartók Handbuch. UE Wien, 1974. S. 221

¹³ Cooper, David. Bartók: Concerto for Orchestra. Cambridge University Press, 1996. S. 54

¹⁴ Ujfalussy, Jozsef. Béla Bartók. Corvina Verlag, 1973. S.378

¹⁵ Demeny, Janos (Hrsg.). Béla Bartók Briefe Band II. Corvina Verlag, 1973. S. 173 - 174

Unterrichtsmaterialien zu: Béla Bartók - *Konzert für Orchester*

Vordergrund, „routiniert und für Publikum arrangiert wirkend, bildet sie einen unhörbar plastischen Kontrast zu Melodie a, der immer ein quasi improvisando anhaftet“¹⁶, invariable Harmonik, wird von Bartók nach dem Einbruch der Polka-Episode wieder aufgenommen-verhaltener im Klang, aber wie die bäuerliche Melodie unbeschadet in ihrer Substanz (vgl. auch Ausführungen H. Finger und Texte zu Melodie c)

- Bartók hat den Satz mit „Intermezzo interrotto“ (= „unterbrochenes Zwischenspiel“) überschrieben.

Nehmen Sie zur Bedeutung des Titels Stellung. Berücksichtigen Sie dabei auch die Stellung des 4. Satzes innerhalb des „Konzerts für Orchester“.

(Stellung des 4. Satzes im Konzert - vgl. auch Bartóks Erklärung zum Konzert für Orchester¹⁷: „Die allgemeine Stimmung des Werkes stellt – außer dem scherzhaften 2.Satz- einen allmählichen Übergang von der Strenge des 1.Satzes über das traurige Totenlied des 3.Satzes hin zum lebensbejahenden letzten Satz dar.“)

¹⁶ Finger, H. (S. 294)

¹⁷ In: Cooper, David. Bartók Concerto for Orchestra, Cambridge University Press, 1996, S.85

5. Satz („Finale“): Das Finale – Satztechniken im Stil Bartóks

I. Kreative Impulse

Vorgaben: Kein(e) vorheriges/n Hören oder Partiturkenntnisse,
Aufgaben zur Bearbeitung in Partnerarbeit

1. **Ergänzen Sie** das viertaktige Thema mit folgendem Tonmaterial (Tetrachord 1 für Takt 1, Tetrachord 2 für Takt 2).

Verwenden Sie jeden Ton einmal (oktavieren erlaubt), notieren Sie zunächst in Achtelnoten.



2. **Rhythmisieren Sie** nun die von Ihnen erfundenen Pattern (Punkt 1) in Sechzehnteln bis Vierteln; verwenden Sie keine Pausen.

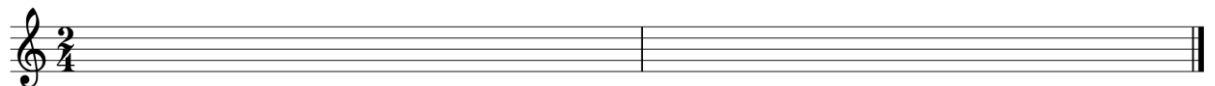


3. **Üben Sie** den kompletten Viertakter und seine im Folgenden zu erarbeitenden Varianten auf einem Instrument, bis Sie diese flüssig spielen können.

4. **Notieren und spielen Sie** dessen **Augmentation**



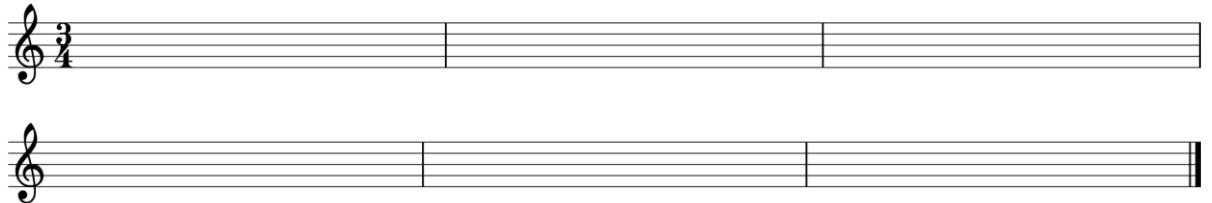
5. ... und seine **Diminution**.



6. **Notieren und üben Sie die Umkehrung** des in Punkt 2 erarbeiteten Themas



7. **Rhythmisieren Sie die Umkehrung** des Themas (Punkt 5) im $\frac{3}{4}$ -Takt.



8. **Transponieren Sie** das ursprüngliche Thema (2)

- a. eine Quarte höher

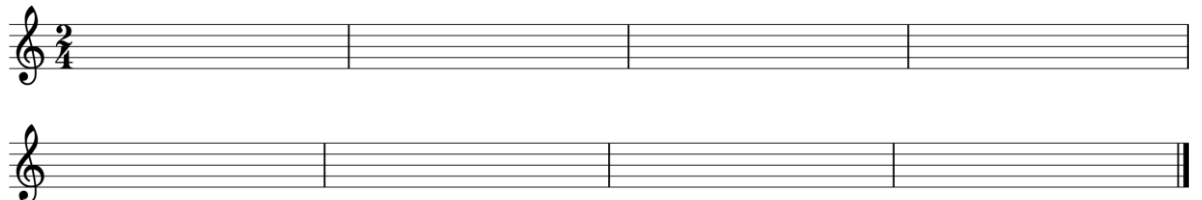


- b. eine Quinte tiefer



und **spielen Sie** diese Varianten.

9. **Spalten Sie** von (2), (4a+b) und (5) jeweils einen Themenkopf (bis 3 Töne) ab. Verlängern Sie den Notenwert des letzten Tons so, dass 4 x 2 volle 2/4-Takte entstehen.



10. **Schreiben Sie** in die leere Partitur auf der nächsten Seite einen Kanon à 3 Stimmen (Einsätze im Taktabstand) mit den Themen aus (2) oder (4a + b), (5) oder (8). Die Verteilung auf die verschiedenen Stimmen (Stimme 1 - 6 Seite 3) steht Ihnen frei. Füllen Sie die anderen Stimmen mit Material aus (9) oder mit Pausen; die Systeme für Stimme 7 - 8 werden später noch benötigt. Es soll ein kleiner achttaktiger Satz entstehen.

Béla Bartók (1881-1945) – Konzert für Orchester - 5. Satz Finale
Satztechnik im Stil Bartóks

Stimme 1

Stimme 2

Stimme 3

Stimme 4

Stimme 5

Stimme 6

Stimme 7

Stimme 8

II. Hören und Analysieren

Hörbeispiel T. 148 - 255 [Überleitung Exposition – II. Thema] ohne Noten (2x)

11. **Äußern Sie sich** mit Hilfe des AB über Ausdruck / Wirkung und formale Gliederung

| | |
|---|---|
| Höraspekt | Ihre Notizen beim Hören. Halten Sie Ihre Eindrücke vorwiegend mit Worten der Alltagssprache fest. |
| Ausdruck/Wirkung | |
| Formale Gliederung | |
| Welche deutlichen Abschnitte hören Sie (verbalisieren oder graphisch notieren erlaubt)? | |

Hörbeispiel T. 148 - 255 mit Noten (2x)

12. Achten Sie im Folgenden auf analytische Details (und beziehen Sie Ihre bisherigen Musiziererfahrungen in Ihre Beschäftigung mit dem Werk ein.

| | |
|--------------------------------------|--|
| Hören unter wechselnden Blickwinkeln | Halten Sie Merkmale fest, die Ihrer Auffassung nach die Musik charakterisieren. Benutzen Sie nach Möglichkeit auch Fachbegriffe. |
| Tempo | |
| Dynamik | |
| Rhythmische Struktur | |
| Klangfarbe | |
| Satzstruktur | |

13. **Analysieren** Sie die Takte 196 - 201 hinsichtlich ihres musikalischen Materials und der Satzstruktur. Halten Sie Ihre Erkenntnisse schriftlich, in ausformulierten Sätzen, fest.

14. **Entwickeln Sie ein einfaches „Perpetuum mobile“** in acht Sechzehnteln, bestehend aus zwei der vier Tetrachorde aus (1) über die Dauer von zwei Takten. Ergänzen Sie damit Stimme 7 Ihrer Spielpartitur (vier Wiederholungen) im Stil Bartóks bzw. in Anlehnung an den eben analysierten Ausschnitt aus dem Finale.



Schichten Sie Akkorde:

Vervollständigen Sie abschließend Ihre Partitur (Stimme 8 im Bassschlüssel) durch 4-stimmige Akkordschichtungen im Quart- / Quint- oder Oktavabstand mit folgendem Rhythmus:

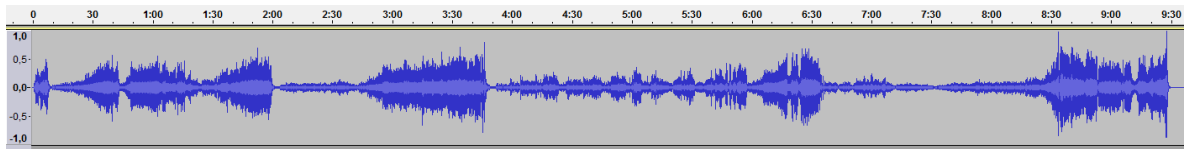


- 14a. **Erstellen Sie eine farbige graphische Partitur** der Takte 148 - 255 und diskutieren Sie die Aspekte *Konstruktion* und *Schichtung*.

15. **Hören und analysieren** mit Audacity.

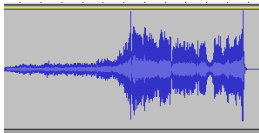
Hören Sie zum Abschluss das Finale vollständig an.

a) Tragen Sie während des Hörens in die Graphik alle Aspekte ein, die Ihnen spontan „in die Ohren“ kommen. (Vergrößerte Graphik AB nächste Seite)

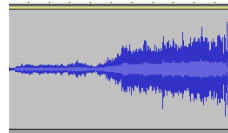


b) Hörpuzzle: Ordnen Sie folgende Lautstärkediagramme in der richtigen Reihenfolge.

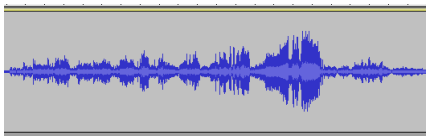
1



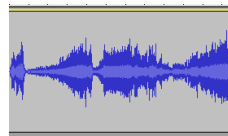
2



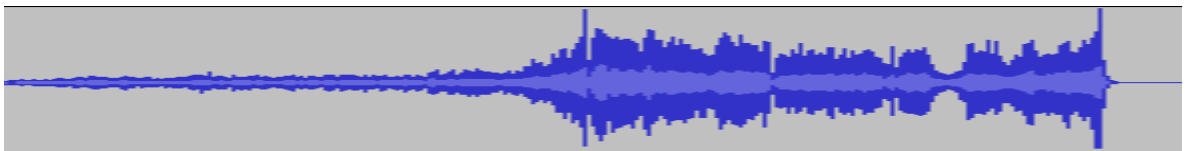
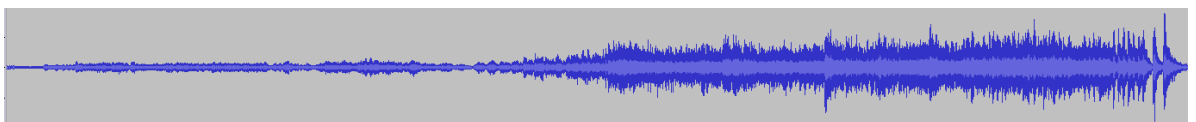
3



4

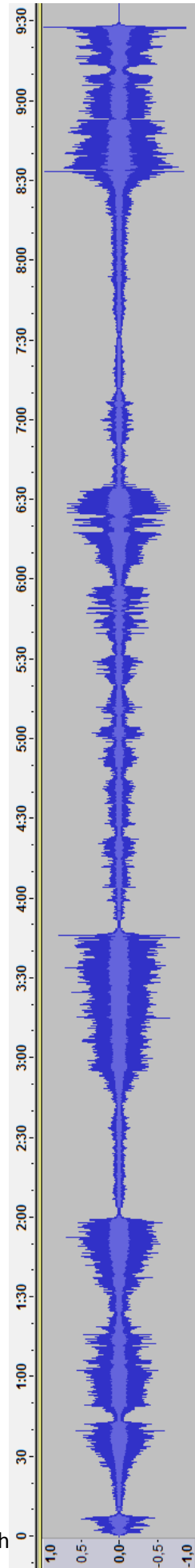


c) Sie sehen im Folgenden drei verschiedene Ausschnitte eines Lautstärkediagramms. Einer davon ist der von Ihnen bearbeitete Abschnitt T. 148 - 255. Begründen Sie anhand der grafischen Entsprechungen des Abschnitts.



d) Erörtern Sie anhand der Graphik die These, dass das Crescendo ein wesentliches konstruktives Element des Finalsatzes ist.

Béla Bartók (1881-1945) – Konzert für Orchester - 5. Satz Finale
Lautstärke-Diagramm



Hinweise für Lehrer:

Lösungen zu:

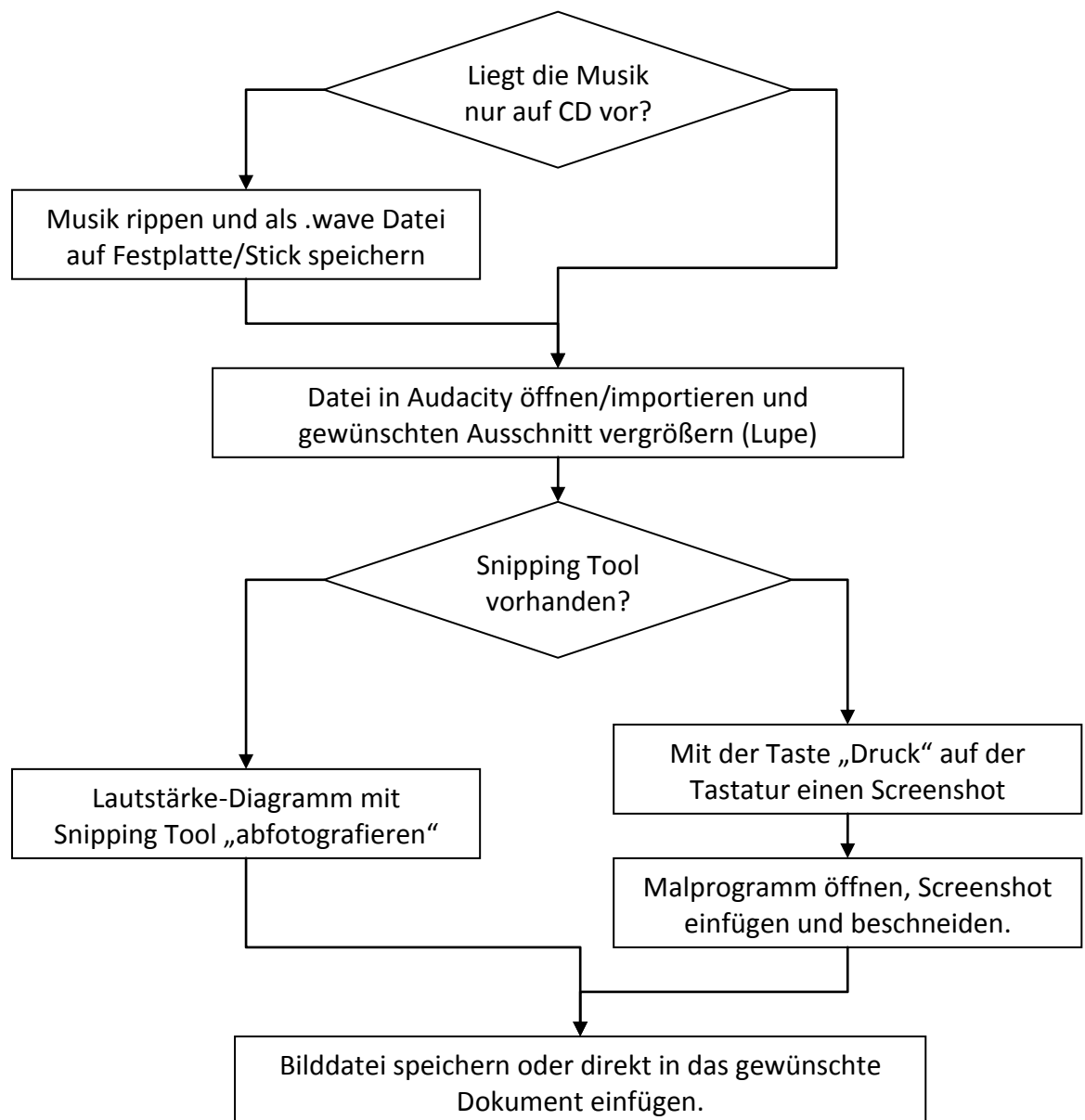
15.b): 4 - 2 - 3 - 1

15.c): Nr. 1

Visualisierung von Lautstärke-Diagrammen

Benötigte Programme:

- Eventuell Ripp-Programm
- Audacity
- Snipping Tool oder Malprogramm



Audacity

ist ein leistungsstarkes, kostenfreies Tool (OpenSource), das u.a. zur Visualisierung von Lautstärke-Diagrammen genutzt werden kann.

Computermagazin c't:

Quelle: www.heise.de/download/audacity

Editor zum Aufnehmen, Abspielen und Bearbeiten von Audiodateien; unterstützt diverse offenen Audio-Formate sowie MP3, wenn die entsprechende Bibliothek nachinstalliert wird; zur Bearbeitung stehen mehrere Spuren sowie Schnitt-Werkzeuge zur Verfügung. Equalizer bearbeiten den Frequenzgang, der Kompressor hebt die Lautstärke leiserer Elemente an. Mit Filter poliert man analoge Aufnahmen auf und per Pitch-Funktion lassen sich Tonhöhe und Tempo verändern. Praktisch ist der Envelope-Editor, mit dem sich die Lautstärke einzelner Passagen mittels einer Amplitudenhüllkurve verändern lässt. Weitere Funktionen: Zeitsteuerung für Aufnahmen und eine „Reparieren“-Funktion, die Knackser aus zuvor markierten Bereichen automatisch entfernt.

Audacity ist für Windows, Apple und Linux verfügbar. Für Windows gibt es auch eine portable Version, die nicht auf einem Rechner (z.B. in der Schule) installiert werden muss sondern vom USB-Stick läuft.

Download

<http://www.heise.de/download/audacity.html>

<http://www.heise.de/download/audacity-portable.html>

Ripp-Programm

Audacity kann Titel von einer Musik-CD leider nicht direkt öffnen. Die Dateien müssen erst z.B. in das verlustfreie Dateiformat .wave auf dem Rechner gespeichert werden (große Dateien!). Dazu gibt es verschiedene Tools, z.B.

Windows: CDex (werbefinanziert)

<http://www.heise.de/download/cdex.html>

Apple: Max (Open Source)

<http://www.heise.de/download/max.html>

Linux: jripper (Open Source)

<http://www.heise.de/download/jripper-1131894.html>

Bildausschnitt

Viele Betriebssysteme bringen ein Snipping Tool bereits mit (Windows ab 7.0). Damit lässt sich sehr einfach der Bildschirm oder ein Teilbereich davon als Bilddatei speichern.

Ein gesamter Screenshot wird auch durch das Betätigen der Taste „Druck“ in die Zwischenablage kopiert. Ein einfaches Einfügen und Bearbeiten dieses Bildes kann mit einem **beliebigen Malprogramm** des verwendeten Betriebssystems erfolgen (z.B. Windows: Paint). Ein kostenfreies Tool für alle Betriebssysteme wäre z.B.

Gimp

<http://www.heise.de/download/gimp.html>

<http://www.heise.de/download/gimp-portable.html><http://www.heise.de/download/gimp-benutzerhandbuch.html>

Hinweise zu „Bartók Light“

- Die Melodiestimme kann auf verschiedene SchülerInnen verteilt werden.
- Die Klavierstimme fungiert als Direktions-Stimme. Sie kann in der rechten Hand auch nur die Melodie-Stimme spielen und diese stützen.
- Ad libitum-Stellen sind frei komponiert, können aber auch weggelassen werden.
- Dort vereinfachen, wo es zu schwierig ist. Manche Stellen kann man auch vereinfachen, in dem man nur Gerüst-Töne spielt z.B. 5. Satz „Perpetuum Mobile“
- Schwierige Stellen können auch geklatscht werden. Oder man erfindet Texte und spricht diese an der entsprechenden Stelle.
- Dort wo es zu hoch oder zu tief ist entsprechend oktavierend.
- Eigene Tempi suchen. Nicht zu schnell spielen.
- Dissonanzen überzeugt und kräftig spielen.
- Etwas Übung brauchen die Stücke schon...
- SchülerInnen können auch dirigieren, z.B. die Taktwechsel einiger Themen.
- Die Stücke können als kleine Bartók-Miniaturen auch als Ganzes an einem Bartók-Abend aufgeführt werden.
- Transponierende Stimmen lassen sich über *.mus bzw. *.xml-Dateien herstellen (Finale, Sibelius etc.)

Viel Freude beim Musizieren!!

38 *accel.*

38

38

38

44

44

44

44

55 *attaca, energisch*

55

55

55

66

66

66

66

76 *kurz und entschlossen*

76

76

76

Bartók Light, 2.Satz

Arr.: Wieland Kleinbub

Measures 1-12 of the score. The music is in 2/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece starts with a series of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Measures 13-19. The melody continues with eighth-note patterns. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the end of measure 19.

Measures 20-24. The melody becomes more active with sixteenth-note runs. The accompaniment continues with eighth-note patterns. A repeat sign is present at the end of measure 24.

Measures 25-32. This section features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets in the right hand. The accompaniment is more active, with sixteenth-note runs. A fermata is placed over the final note of measure 32.

Measures 33-39. The melody continues with sixteenth-note patterns. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in measure 39.

39

Musical score for measures 39-49. The system consists of three staves: Treble, Piano, and Bass. Measure 39 is marked with a circled '39'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a key signature of one sharp (F#).

50

Musical score for measures 50-62. The system consists of three staves: Treble, Piano, and Bass. Measure 50 is marked with a circled '50'. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures. The key signature remains one sharp (F#).

63

Musical score for measures 63-76. The system consists of three staves: Treble, Piano, and Bass. Measure 63 is marked with a circled '63'. The music features a mix of rhythmic patterns and sustained chords. The key signature remains one sharp (F#).

77

Musical score for measures 77-86. The system consists of three staves: Treble, Piano, and Bass. Measure 77 is marked with a circled '77'. The music features a prominent sixteenth-note pattern in the Treble staff and sustained chords in the Piano and Bass staves. The key signature remains one sharp (F#).

41

Begleitung ad libitum

46

ff

52

p Begleitung ad libitum

60

68

tr

Bartók Light, 4.Satz

Arr.: Wieland Kleinbub

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff, with various chords and intervals.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff, featuring various chords and intervals.

The third system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff, featuring various chords and intervals.

The fourth system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff, featuring various chords and intervals.

The fifth system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff, featuring various chords and intervals. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Statt der ganzen Triole kann auch nur der 1.Ton der Triole gespielt werden.

30

35

40

45

Bartók Light, 5.Satz

Arr.: Wieland Kleinbub

The first system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a melodic line in the right hand, followed by a repeat sign and a fermata over the final note. The bass line provides a rhythmic accompaniment of chords.

The second system starts at measure 8. It features a melodic line in the right hand and a bass line of chords. A text annotation reads: "Bei der Sechzehntel-Figur können auch nur die ersten 5 Noten gespielt werden." (At the sixteenth-note figure, only the first 5 notes can be played). The system ends with a fermata.

The third system starts at measure 12. It continues with the melodic line in the right hand and the chordal accompaniment in the bass. The system concludes with a fermata.

The fourth system starts at measure 16. The melodic line in the right hand becomes more complex with sixteenth-note patterns. The bass line continues with chords. The system ends with a fermata.

The fifth system starts at measure 21. It features a melodic line in the right hand and a bass line of chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The system ends with a fermata. A text annotation at the end of the system reads: "beim zweiten Mal Fermate, dann: ⊕" (at the second time Fermata, then: ⊕).

28 ♩ Langsamer

28 *ff* ♩ 3 Durchgänge: Beim 2.Mal Impro über Bass mit des-es-ges-as-b-(ces)

38

38

38

45 *accel.*

45

45

58

58

58

Béla Bartók

Wieland Kleinbub

Musical score for the first system, measures 1-6. It consists of three staves: a treble staff with a whole rest, a vocal staff with a melodic line, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

7
Bar-tók — der macht sein eig-nes Ding, liebt sein Land Un-garn, — spürst du in je-dem Takt. —

7
Musical score for the third system, measures 7-14. It consists of three staves. The vocal staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

15
1. Früh zeigt sich, dass Bar-tók schon — si-cher nach-spielt je-den Ton. —
2. For-schen sei-ne Lei-den-schaft, — sam-melt Lie-der mas-sen-haft. —
3. Quar-ten, Quin-ten, Pen-ta-to-nik, ab und zu gibt es Har-mo-nik.

15
Musical score for the fifth system, measures 15-18. It consists of three staves. The vocal staff has a melodic line with changing time signatures. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

19
Ab-so-lut ist sein Ge-hör. Bé-la ist kein A-ma-teur.
Reist des-halb durchs Hei-mat-land, Bau-ern sin-gen aus dem Stand.
Rhyth-mus heißt das Zau-ber-wort, Takt-we-chsel in ei-nem fort.

19
Musical score for the seventh system, measures 19-22. It consists of three staves. The vocal staff has a melodic line with a common time signature. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

©Wieland Kleinbub

23

Gibt als Pi - a nist Kon - zer - te, Franz den Liszt er sehr ver - ehr - te.
 Ih - re Lie - der schreibt er nie - der, spie - geln sich in Wer - ken wi - der,
 Vor den Na - zis er dann floh, — ein Al - le - gro bar - ba - ro, —

27

Er wie die - ser Un - gar ist, vir - tu - os als Pi - a - nist.
 die er schreibt und weil er will, dass sie ei - gen sind, auch schrill.
 nach New - York, der gro - ßen Stadt, wo er we - nig Freun - de hat.

Texterklärungen:

...der macht sein eignes Ding: Auf einer Reise nach Paris lernte Bartok die Musik von Franz Liszt und Richard Strauss kennen. Aber auch die impressionistische Musik Debussys beeinflusste Bartoks Werke, zudem experimentierte er auch mit Zwölftonmusik. Als Pianist spielte er sehr gerne Stücke von Johannes Brahms. Besonders aber spiegelt sich die ungarische und rumänische Volksmusik in seinen Werken wider. Aus all diesen Einflüssen entwickelte Bartok einen ganz eigenen Kompositionsstil. 1931 schrieb er über seine Musik: „Meine eigentliche Idee ist die Verbrüderung der Völker. Dieser Idee versuche ich in meiner Musik zu dienen“

...Ungarn spürst du in jedem Takt: Bartok wuchs in einem kleinen ungarischen Dorf auf. Fast 30 Jahre lehrte er als Klavierprofessor an der Musikhochschule in Budapest, der ungarischen Hauptstadt. Ungarn gehörte damals zum Kaiserreich der Habsburger, so wehrte sich Bartok gegen die damalige Mode, in Ungarn deutsch zu sprechen. Später als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, musste er aufgrund seiner liberalen Ansichten Ungarn verlassen und wanderte in die USA aus. Dort in New York fühlte er sich nicht besonders wohl, ihm fehlte seine Heimat Ungarn.

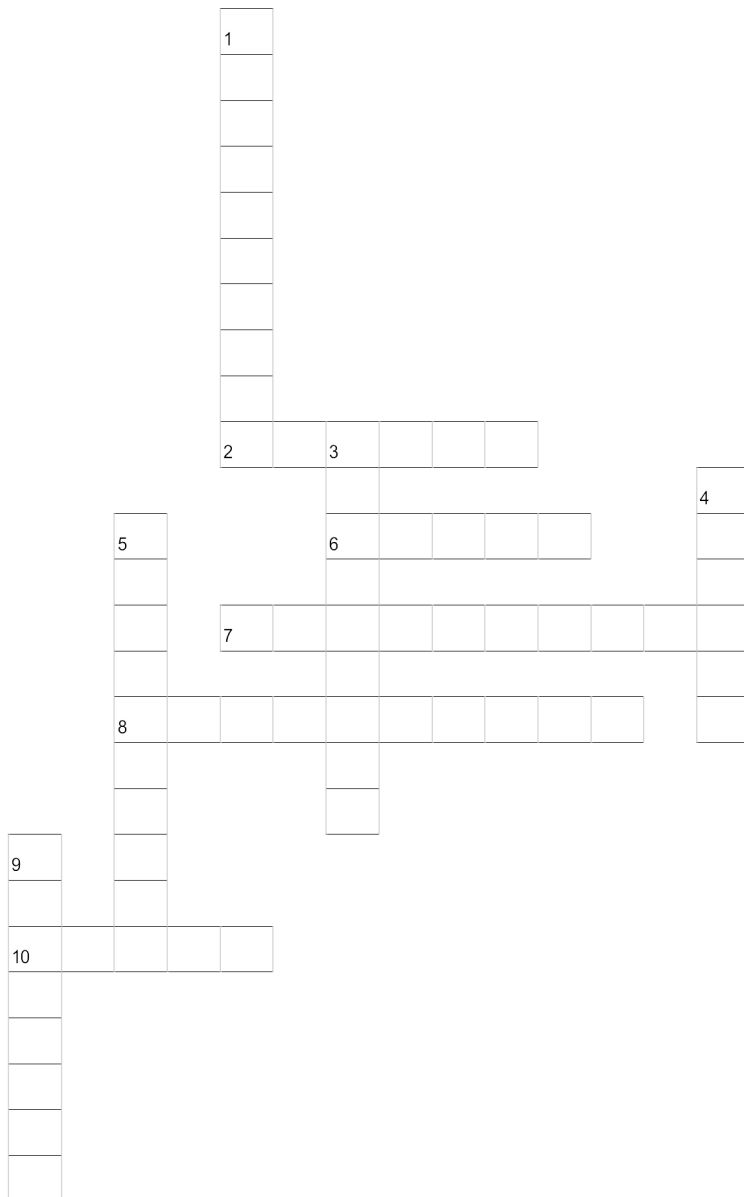
...früh zeigt sich, dass Bartok schon: Nach dem frühen Tod des Vaters wuchs er bei seiner Mutter, einer ausgebildeten Lehrerin, und deren Schwester auf. Bevor er sprechen konnte soll er „tiefenst und aufmerksam“, so die Mutter, ihr Klavierspiel auf einer Trommel begleitet haben. Als Zehnjähriger verfasste er einen Klavierzyklus über den „Lauf der Donau“ und schon als 18-Jähriger wurde er aufgrund seines hervorragenden Klavierspiels in die Budapester Musikakademie aufgenommen. Bartok war später weniger als Komponist, sondern mehr als ausgezeichnete Pianist bekannt.

...Forschen seine Leidenschaft: Bartok zog mit seinem Freund Zoltan Kodaly von Dorf zu Dorf. Dort ließen sie sich von den Bauern, Mägden und Ziegenhirten Volkslieder vorsingen, die sie mit einem Phonographen aufnahmen und in Notenschrift festhielten. Noch heute existieren von diesen Aufnahmen über 4500 Wachszyylinder. Bartok und Kodaly trugen wesentlich dazu bei, dass die Tradition der ursprünglichen ungarische Volksmusik sich bis heute bewahrt hat.

...Allegro barbaro: So heißt ein Klavierstück von Bela Bartok, in der das Klavier mit seinen harten Schlägen fast wie Schlagzeug spielt. Zudem ist dieses Stück eine Anspielung auf seine Kritiker, die ihn einen Barbaren nannten. Bartok war alles andere als das, er war ein kluger, fleißiger Mensch, der sich im Alltag eher scheu zeigte und wenig redete. Trotzdem kann seine Musik ungeheuer explosiv sein. Das zeigt sich besonders an lauten Stellen und auch dann, wenn er scharf klingende Dissonanzen verwendet.

...New York, der großen Stadt: Nach seiner Emigration 1940 in die USA hatte Bartok Geldsorgen und gesundheitliche Probleme. Mühsam kamen er und seine Frau mit Klavierstunden über die Runden. Als Bartok 1943 im Krankenhaus lag, besuchte ihn der Dirigent des Bostoner Orchesters und überreichte ihm einen Scheck von 1000 Dollar mit dem Auftrag, ein Orchesterwerk zu schreiben. Bartok faste kurzzeitig wieder Lebensmut und komponierte das „Konzert für Orchester“, eines seiner letzten Werke. 1945 starb Bartok in New York an Blutkrebs.

Bartok-Rätsel



Waagrecht:

2. Mit ihm wanderte Bartok über die Dörfer und sammelte Volkslieder
6. Eigenschaft Bartoks
7. Aufnahmegerät mit einem Trichter
8. Seine Klavierstücke sind sehr rhythmisch, man spielt sie fast wie auf einem...
10. Schon mit 10 Jahren vertonte er einen Fluss

Senkrecht:

1. Diese Musik hatte einen besonders großen Einfluss auf seine Werke
3. Wenn ein Intervall oder ein Akkord scharf klingt
4. War wie Bartok Pianist. Seine Musik mochte er besonders
5. Außer gesundheitlichen Problemen hatte Bartok in den USA auch...
9. Dort lehrte Bartok über dreißig Jahre als Klavierprofessor

Waagrecht:

2. KODALY 6. SCHEU 7. PHONOGRAPH 8. SCHLAGZEUG 10. DONAU

Senkrecht:

1. VOLKSMUSIK 3. DISSONANZ 4. BRAHMS 5. GELDSORGEN 9. BUDAPEST

Ausgefüllte Kopie für das Lehrerblatt:

