

## ZUM METHODISCHEN UMGANG MIT MUSIK

### I

#### **Die Beschäftigung mit Musik als eine persönliche Auseinandersetzung**

Wer eine Musik aufmerksam hört und das Hören vielleicht durch die Betrachtung der Noten, durch das Sehen, durch das Spielen und Komponieren unterstützt, der bringt die Musik, mit der er sich beschäftigt, in gewisser Weise selbst immer wieder neu hervor, als eine eigene Leistung. In manchem wird sie sich vielleicht von der Beschäftigung anderer Hörer, Spieler, Untersucher, Betrachter unterscheiden. Beim Hören und Spielen entsteht in einem persönlichen Prozess ein eigenes Werk – aus den eigenen Gewohnheiten der Auseinandersetzung, aus den eigenen mitgebrachten Interessen, aus den eigenen unverwechselbaren Anknüpfungen, Erinnerungen und Üblichkeiten, aus dem eigenen Denken und Fühlen.

Im Sinne der Doppelbedeutung des altgriechischen Begriffs „ergon“ (als „Werk“ und als „Schaffensprozess“) handelt es sich bei einer Musik, welche der Hörer für sich entdeckt und nach und nach erobert, sowohl um ein „Werk“, also um ein Produkt oder Resultat, als auch um den Prozess oder Vollzug, der zu ihm führt. So kann man sagen: Wer sich als Hörer, Spieler, Tänzer, Untersuchender oder Deutender mit Musik auseinandersetzt, der schafft sich ein Musikwerk, indem er den Prozess der Musik (nach)-vollzieht und für sich hervorbringt, als ein Stück eigener Lebensgestaltung.

Eine Musik kann freilich nicht in dem „festen“ Sinne ein Werk werden (oder genannt werden) wie ein Haus, ein Schuh, ein Roman, ein Möbelstück. Solche Werke sind, soweit das überhaupt gesagt werden kann: fertige Werke. Sie sind eindeutig beschreibbar, benutzbar, nur in Grenzen veränderlich oder deutbar.

Für Musik trifft das weniger zu. Weder der Notentext noch eine Aufführung können als das fertige Werk bezeichnet werden. Eher kann man sagen, sie haben „das Zeug dazu“, als Werk angesehen und bestimmt zu werden: bei jeder Aufführung, bei jedem Hören, bei jeder neuen Druckausgabe. Die Philosophen nennen diesen offenen Werkzustand einer Musik seine „Intentionalität“, die vom Komponisten gestiftete Möglichkeitsfülle, beim Gebrauch immer wieder ein (neues) Werk für sich selbst zu werden. Angebote, eine Musik als ein Werk herzustellen und zu gebrauchen, sind das Hören, das Spielen, die Bewegung.

Es gibt verschiedene Wege, Methoden und Zugriffe, mit denen man eine Musik als das „eigene Werk“ für sich – und für andere als Angebot – errichten kann. Diese Zugriffe stützen

sich und regen sich gegenseitig an; sie bereichern sich. Die Wege, Methoden und Zugriffe kann muss der Hörer nicht neu erfinden. Die meisten Anregungen für seine Werk-Arbeit kann er in der Musik selbst entdecken. Sie stehen ihm aus seiner früheren Beschäftigung mit Musik zur Verfügung.

Um den Vorgang in eine kurze Formel zu bringen: Das „eigene Musikwerk“ entsteht aus der Auseinandersetzung zwischen dem, was der Hörer oder Spieler alles schon mitbringt – Wissen, Können, Interessen, Vorstellungen, genaues Hingucken und Hinhören... – und aus dem, was die Musik diesem Vorwissen anbietet. Dabei stellt die Musik das mitgebrachte Vorverstehen ebenso auf die Probe, wie umgekehrt das individuelle Vorverstehen die Musik kritisch beäugt. Man kann sagen, dass die Bereitschaft zur kritischen Befragung und Überprüfung des immer schon Mitgebrachten und auch der Verstehensangebote von dritter Seite (z.B. von der Musikwissenschaft) eine Voraussetzung dafür sind, eine Musik als eigenes Werk zuhören und zu verstehen.

Die methodischen Zugänge zu einem Musikwerk können sich entweder (mehr) auf den Umgang mit dem musikalischen Material beziehen und auf eine Untersuchung und Beschäftigung mit dem Material, also mit den Motiven, Figuren, Rhythmen, musikalischen Zitate, der Gestaltbildung.

Die Wege und Zugänge sollten auch im Bereich der Empfindungen, der Stimmung, des Ausdrucks, der Bedeutung, des Erlebnisses aufgesucht, beschrieben und dargestellt werden. Die Wege und Zugänge sollten die Materialebene und die Ausdrucks- und Bedeutungsebene miteinander in Verbindung bringen und sie in eine gegenseitige Beziehung stellen. Folgende Zugänge seien empfohlen:

- 1) Mit der Vorstellung der „**Architektur**“ lässt sich eine Musik als „Gebäude“ betrachten, bestehend aus mehreren Räumen, Nebenräumen, Gängen, Aufgängen, Sälen, Kammern ... Herauszufinden ist, woraus ihre Architektur besteht, wie sie gebaut ist, wie ihre Teile zusammenhängen und aufeinander Bezug nehmen.
- 2) Mit der Vorstellung einer „**Handlungs-Dramaturgie**“ (Drama heißt übrigens nichts anderes als Handlung) kann man eine Musik als Folge von Szenen, als dramaturgischen Zusammenhang, als Beziehung oder als Kontrast zwischen Szenen betrachten und deuten, jedoch nicht programmatisch-inhaltlich, sondern musikalisch.
- 3) Man kann in Musik historische und musiktheoretische **Muster** und **Modelle** entdecken und versuchen, ihre Herkunft und vor allem die Art ihrer Verwendung im

speziellen Fall zu erkunden. Das gilt z.B. für Tanzmodelle (Sarabande, Siciliano, Furiant...), für Liedmodelle und Satztypen (Periode, zwei- oder dreiteilige Formen ...), für Ouvertürenmuster, polyphone und homophone Modelle usw.

Wichtig ist stets die Antwort auf die Frage, auf welche Weise, in welcher Absicht und in welcher Bedeutung die Komponisten solche Rückgriffe auf verfügbare Muster und Modelle vornehmen.

- 4) Man kann den „**Schlüssel**“ suchen, der das Ganze einer Musik und ihren Zusammenhang aufschließen kann: etwa ein bestimmtes Motiv, dessen Veränderungen das Material für ein ganzes Stück bilden, z. B. das „Geigenmäßige“ in Alban Bergs Violinkonzert, und auch im symbolischen Sinne der Geige als Tanzinstrument im Totentanz.
- 5) Man kann nach der Frage suchen, auf welche das Musikstück eine Antwort gibt, z.B. die Frage nach dem Woher und Warum des Spielcharakters des musikalischen Materials in Papagenos Auftrittlied, mit dem er als ein „Spielertyp“ charakterisiert wird.
- 6) Man kann nach dem einer Musik zugrunde liegenden „Einfachen“ suchen, z. B. einem einfachen Material (z. B. in B. Bartok, „Intermezzo Interrotto“) oder nach einem elementaren Prozess (z. B. das Prinzip von „Öffnen und Schließen“, das Prinzip des Störens, des Veränderns, des Kontrastes.<sup>1</sup>
- 7) Man kann zu entdecken versuchen, wofür eine Musik ein (historisches oder gesellschaftliches) Dokument oder ein Symbol ist.
- 8) Eine Musik kann als ein Spiegel für das Denken, Fühlen, Erleben des Hörers genutzt werden, als ein Gesprächspartner.

## II

### **Architektur und Dramaturgie als Vorstellungen, um eine Musik zu verstehen**

Man kann Musik als ein Gebäude betrachten oder als eine Parklandschaft. Beides sind mehr oder weniger statische Gebilde. In ihnen kann man – mit den Ohren, mit den Augen, mit dem Körper – herumlaufen, dies und das bewundern, verschiedene Wege durchschreiten, den Bauplan zu entdecken versuchen, nach ihrer Grundidee suchen, ihre Teile in Beziehung zueinander setzen.

---

<sup>1</sup> siehe hierzu: Rebekka Hüttmann, Wege der Vermittlung von Musik, Augsburg 2011

Man kann aber auch Musik als eine fortlaufende und sich entwickelnde Handlung verstehen, als eine Folge von Szenen, die miteinander verbunden sind, die auseinander hervorgehen und kreuz und quer Bezug aufeinander nehmen.

Manche Musik eignet sich besser, sie als etwas **Statisches** zu betrachten, andere als etwas **Dynamisches**. An vielen Musikstücken lassen sich beide Maßstäbe und Vorstellungen anlegen. Dann ist es sinnvoll, beide Vorstellungen in einer Mischung benutzen.

Für die Erprobung solcher Vorstellungen eignen sich besonders Overtüren. Hören Sie mit dieser Absicht etwa die Overtüre zur „Fledermaus“ von Johann Strauss, jene zu „Die Hochzeit des Figaro“ von Wolfgang Amadeus Mozart, die Overtüre zu Carl Marias „Der Freischütz“ oder Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“.

In der „Doppelvorstellung“ von Architektur und Dramaturgie kann etwa die Overtüre zu einer der Bachschen Orchestersuiten betrachtet werden: Als statisches Kunstwerk ist sie als ein dreiteiliges Bauwerk anzusehen, mit einem Haupthaus in der Mitte und je einem Seitenflügel links und rechts. Die drei Teile sind in sich selbst und untereinander beziehungsweise reich in Teile gegliedert und mit architektonischem Schmuck verziert. Der dritte Teil (der rechte Seitenflügel) nimmt die Anlage des ersten (ungefähr) wieder auf; nicht immer zur Gänze, aber doch in seiner Machart, in seinem Ausdruck und in seiner Haltung.

Der mittlere Teil der Bachschen Overtüren zu den Orchestersuiten bietet jeweils eine Fuge an. Auch er ist reich gegliedert – im Vertikalen wie im Horizontalen – in eine („laufende“) Folge von Fugenteilen und Zwischenspielen. In manchen Fällen wird diese Gliederung zusätzlich durch einen Wechsel von Tutti- und Soloteilen hervorgehoben. Tritt man an dieses Gebäude näher heran, dann zeigt sich, dass innerhalb der Abschnitte und der einzelnen Stimmen wechselseitige Beziehungen, Bewegungen, Korrespondenzen wie ein lebendiges Spiel ablaufen.

Das Beispiel zeigt, dass es, um die Anlage oder den Aufbau einer Musik zu beschreiben und zu verstehen, nützlich ist, sich in die Tätigkeit eines **Architekten** oder eines **Regisseurs** zu versetzen: Ein **Architekt** entwirft den Plan für ein Gebäude (Schloß, Wohn- oder Geschäftshaus, Schule, Kirche, Park, Stadt) und sorgt für seine oder ihre Errichtung. Ein **Regisseur** hingegen entwirft das dramaturgische Konzept für die Aufführung eines Schauspiels oder einer Oper (Musical, Film) und sorgt für seine Verwirklichung.

Beide versuchen, in ihren Entwürfen und Konzepten die Bedeutung, die Absicht, die außermusikalische, also kulturelle oder gesellschaftliche Funktion, die Wirkung, die technischen Bedingungen und die Grundlagen ihres Werkes so mit einander zu verbinden,

dass ihr Vorhaben verständlich und erfolgreich wird. Es soll, wie jede Kunst, Vergnügen bereiten, Nachdenklichkeit und Interesse hervorrufen, zur Auseinandersetzung herausfordern...

Der **Architekt** konstruiert die Bestandteile des Gebäudes aus Material und Materialbehandlung, setzt sie zueinander in Beziehung und stellt sie als ein Ganzes hin. Der **Dramaturg** hingegen plant und realisiert eine Handlung (eine Geschichte, ein Ereignis) auf Wirkung, Spannung, Zusammenhang und Verständlichkeit hin.

Für das Hören und die Deutung von Musik kommt es darauf an, das zu bestimmen, was sich in den Einzelheiten und Besonderheiten ereignet, was in ihnen wirkt und Bedeutung hat. Deshalb ist es sinnvoll, die Fachbegriffe der Musikwissenschaft nur als grobes Verständigungsmittel zu benutzen. Um „Sinfonie“ als ein musikalisches Prinzip und als eine individuelle Fülle von Erscheinungen und Ereignissen kennen zu lernen, ist es wichtiger, selbst eine Sprache und eine Begrifflichkeit zu finden und zu benutzen, die die Individualität der Musik und die jeweils subjektive Verstehensbeziehung verdeutlicht.

Die im folgenden zusammengetragenen Aspekte architektonischer und dramaturgischer Prinzipien benutzen Bilder und Begriffe aus verschiedenen Bereichen. Sie können dazu anregen, noch mehr und noch andere zu finden, um musikalischen Erscheinungen und Prozesse zu klären und zu erleben.

### **Methodische Überlegungen zum Beispiel zur Anlage einer Sinfonie als Architektur**

#### **Man kann eine Sinfonie befragen**

- nach ihrer Material-Zusammensetzung, nach Materialveränderungen (Tönen, Motiven, Klängen;
- nach Hinführungen, Vorbereitungen, Einleitungen zu ‚etwas‘ – etwa zum Anfang, zu einer neuen Gestalt, zu einer neuen Szene, zu einem neuen Spiel mit dem alten Material, mit einem neuen (Klang)-Raum, zu einer neuen Beleuchtung oder Landschaft, die durch Instrumentierung hergestellt werden ...
- nach vorläufigen oder endgültigen Schlüssen, Abschlüssen, Beendigungen, Abriegelungen, Verfestigungen, nach Abriss oder Ausklingen, nach Verstummen oder Verschwinden ...
- nach Brücken, Verbindungsstücken, Überleitungen, Umleitungen, Überleitungsbögen Abbrüchen ...
- nach Szenen, (Stand)-Bildern, Liedern, Stillstand...

- nach Wegen, Prozessen, Wanderungen ...

### **Methodische Überlegungen zum dramaturgischen Ablauf, zum Prozess einer Musik**

#### **Man kann fragen**

- nach dem Ablauf eines Spiels mit musikalischen Figuren,
- danach, wie aus Motiven und Motivspiel Gestalten, Stimmungen, Charaktere entstehen, aufgebaut und aufgelöst werden,
- nach dem Weg, den eine Einleitung, eine Brücke, eine Überleitung nehmen; nach dem Bremsvorgängen einer Schlussbildung;
- danach, woraus eine Szene zusammengesetzt wird (vertikal und horizontal), welche einzelnen Schritte aufeinander folgen, ob und wie sie sich steigert, wie sie abgebaut wird, eskaliert ...
- nach der Entstehung und Zusammensetzung von (mehr oder weniger stehenden) Bildern;
- nach der Abfolge verschiedener Gestalten – geschlossener, offener, abbrechender, mehr stehender oder wandernder ...

### **Allgemeine Handlungsmerkmale und elementare Prinzipien musikalischer Architektur und Dramaturgie sind:**

- Wiederholung,
- Entsprechung – Ähnlichkeit,
- Korrespondenz (Verhältnis von Aktion und Reaktion, Frage und Antwort, These und Ergänzung ...),
- Kontrast,
- Wege, Entwicklungen, Wanderungen:
  - ins Offene, Unbestimmte, Unendliche,
  - als Rückweg, Heimweg,
  - auf ein Ende hin,
  - in eine Auflösung,
  - zu einer Steigerung
- als stehende Ereignisse, als Aufhebung von verstreicher Zeit,
- als Beschleunigung, als zunehmende Geschwindigkeit,
- als Verdichtung – Ausdünnung.

### **Musikalische Szenen als Gerüst und inhaltliche Folge der Musik**

Eine Musik kann man sich als eine Folge und als einen Zusammenhang von Szenen (im Doppelsinn von Bühne und Handlung) vorstellen oder szenisch darstellen. Beim Hören, beim Musizieren und bei einer Untersuchung kann man danach fragen,

- wie die Szenen aufgebaut sind,
- wer in ihnen handelt, allein, mit anderen,
- woraus sie bestehen,
- **wohin** oder worauf sie zielen,
- welchen Zusammenhang sie bilden,
- welche Wirkung sie entfalten.

Zu den besonders wichtigen Methoden der Beschäftigung mit Musik gehören die kognitiven und emotionalen Beschreibungen, die Gespräche; ferner Versuche, Texte zur (über die) Musik zu entwerfen, Musik mit Bildern und Vorstellungen von Farben, Bewegungen zu deuten.

Methodische Möglichkeiten, sich eine Musik zu erobern, werden im Beispielband am vierten Satz, „Intermezzo Interrotto“ aus dem „Concerto for Orchestra“ von Bela Bartok (1943/44) erörtert.

### **METHODISCHE MÖGLICHKEITEN, SICH EINE MUSIK ZU EROBERN erörtert am vierten Satz, „Intermezzo Interrotto“ aus dem „Concerto for Orchestra“ von Bela Bartok (1943/44)**

#### **I: Allgemeine Aspekte der Beschäftigung mit dem Stück**

- 1) Man kann sich das „Intermezzo Interrotto“ als Architektur oder als Dramaturgie vorstellen, als ein Gebäude oder als einen szenischen Ablauf (siehe das Kapitel über methodische Möglichkeiten, Musik zu verstehen: Architektur und Dramaturgie als Vorstellungen des Verstehens).
- 2) Man kann in dem Stück musiktheoretische und historische Muster und Modelle entdecken. Man kann versuchen, ihre Herkunft und die Art, wie Bartok sie verwendet, zu erkunden:

*Teil A: Bauernmusik, Spiel mit Figuren,*

*Teil B: Walzer,*

*Teil C: Marsch, Schlager*

**MELODIEN ! SKIZZE !**

- 3) Man kann den „Schlüssel“ suchen, der den ganzen Satz und ihren Zusammenhang zu erklären vermag

*Das Motto am Anfang,*

*das Prinzip der Unterbrechung,*

*die Überleitungen,*

*die Bedeutung der drei verschiedenen Musikstile und Bauweisen.*

- 4) Man der Frage nachgehen, auf welche Bartoks Musik eine Antwort gibt:

*Die Reaktion Bartoks auf den Faschismus, die niedergehende Kultur in Europa, die Misshandlung des Vaterlandes ?*

## **II - Methodische Möglichkeiten der Beschäftigung mit Bartoks Musik:**

- 1) Sing- oder Spielübung zur Unterscheidung von Halbton und Ganzton (vergleiche das Kapitel „Melodie“); hierfür als Anfangsbeispiel

- 2) das Motto des Satzes (singen, lesen, spielen)

- 3) Spiele mit dem Motto, Umstellungen, Rhythmisierungen, Versetzungen ... nach Anregungen aus dem ersten Teil des „Intermezzo Inzerrotto“

- 4) der Aufbau des Satzes:

Einleitung (Motto) – Musik 1 – Musik 2 (Walzer) – Musik 1 – Musik 3 (Marsch) – Musik 2 – Musik 1



Bartoks Musikanschauung, „Bauernmusik“ vom Balkan als Bartoks Beitrag und Ansatz zur Neuen Musik (neben Schönberg, Strawinsky, Hindemith)

Bartok benutzte als Grundlage für sein Komponieren den Charakter, die Formen, die Harmonik, die Tonleitern (Skalen) von Bauernliedern, die er in langen Jahren mit Zoltan Kodaly sammelte und aufschrieb (aufnahm) Seine Klavierschule „Mikromosmos“ (6 Bände) und die 44 Geigenduos enthalten Beispiele solcher Lieder und zeigen Möglichkeiten, wie sich aus ihnen kleine Stücke komponieren lassen.

In seinem Vortrag „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ erläutert er drei Möglichkeiten, diese Musik zur Grundlage des Komponierens zu benutzen: 1) Man kann sie mit Begleitungen versehen; 2) Man verwendet keine echten Bauernmusik-Melodien, sondern imitiert ihren Stil und Charakter; 3) Man benutzt ihre Sprachweise, ihre Atmosphäre, ihren Ausdruck für eigene, „absolute“ Kompositionen. Man erkennt die „Bauernmusik“ an unüblichen Tonleitern (übermäßigen Tonschritten, Halbtonschritten an ungewöhnlichen Stellen), wechselndem Takt, überraschenden Betonungen.

Von der dritten Möglichkeit machte Bartok in seinen Kompositionen reichen Gebrauch: in den Streichquartetten, in den Konzerten, im Divertimento für Streichorchester und vielen anderen Werken - so auch im Concerto for Orchestra von 1943, aus dem der hier behandelte Satz „Intermezzo Interrotto“ stammt. Das deutlichste Beispiel für die Verwendung der Ausdrucksweise und Struktur von Bauernmusik findet sich in der ersten Melodie, die - nach mehreren Unterbrechungen (interrotto) - immer wiederkehrt und auch den resigniert-verklingende Schluss bildet.

(Der Aufsatz von B. Bartok findet sich in: Bela Bartok, Leben und Werk, hg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1952)

### **I - Ein erster, einfacherer methodischer Weg für die Beschäftigung mit dem Stück:**

An dem Satz „Intermezzo Interrotto“ (unterbrochenes Zwischenspiel) aus Bela Bartoks „Concerto for Orchestra“ (1944) können Sie erproben, wie man sich methodisch ein Musikstück erobert.

Die Eroberung kann mit zwei Schritten (oder mit einem von ihnen) beginnen:

a) mit der Wahrnehmung der Wirkung, mit Überlegungen zum Eindruck, mit der Anknüpfung an der individuellen Musikerfahrung;

b) mit der Wahrnehmung dessen, was zu hören ist: Instrumente, Musikarten, was nacheinander passiert“, mit dem Erkennen von melodischen Gestalten, Begleitungen, Veränderungen...

Es ist anzuraten, alles, was zu entdecken ist, in eine Skizze einzutragen (auf einer „Zeitleiste“) und sie zunehmend zu vervollständigen. Man kann entweder eine Skizze der Wirkungen, der Eindrücke, der Stimmungen anlegen, oder eine Skizze mit den musikalischen „Vorkommnissen“. Man kann auch gleich beide Zugänge berücksichtigen und sie einander zuordnen.

a) Wirkungen: leiser, weicher Anfang - kräftige Antwort von Bläsern - aufgeregtes Durcheinander - fröhlicher Schluss

b) musikalische Mittel und Ereignisse:

tiefe Streicher, ausgehaltene Töne - pp - anschwellend

Trompeten, scharfe Rhythmen polyphones Spielen Läufe, sehr hoch, forte - das ganze Orchester

4 abgesetzte Zeilen - kanonartig - schnell - eine langsame Hymne - Pausen zwischen den Zeilen

Das Hören und Vervollständigen der Erinnerungs- und Verlaufs-Skizze kann unterstützt werden durch Fragen, etwa:

- Wie beginnt das Stück, wie endet es? - Wie und auf welche Weise ist es in Teile gegliedert?

- Wie lassen sich die Arten von Musik (die Szenen, die Ereignisse) beschreiben? Wie werden Teile mit einander verbunden oder voneinander getrennt? Gibt es Anklänge an (mir) Bekanntes?

c)

Wer anfängt, sich mit den „Intermezzo Interrotto“ zu beschäftigen, wird hören, dass in dem Stück mehrere verschiedene Musikarten vorkommen, aufeinander folgen, wieder aufgenommen werden und miteinander irgendwie verbunden sind. Diese Einsicht bietet eine

erstes Ablaufs-Gerüst an:

Schritt 1)

Musik 1 - Musik 2 - Musik 1 - Musik 3 - Musik 2 - Musik 1

Schritt 2)

Die Unterschiede lassen sich durch allgemeine Adjektive oder durch musikalische Charakterisierungen genauer erfassen: zum Beispiel:

Musik 1: lustig, heiter, volkstümlicher Tanz;

Musik 2: schwingend - Walzer, operettenhaft;

Musik 3: stampfend, grob, hässlich - Marsch

Im folgenden bezeichne ich die drei Musikarten als: T (Tanz), W (Walzer), M (Marsch)

Schritt 3)

Bei mehrfachem Hören lässt sich feststellen, dass die drei Musikarten zum Teil in mehrere Teile gegliedert sind, freilich ein wenig verändert:

Musik 1: 4 Strophen; Musik 2: 2 Str.; Musik 1 Str. (verkürzt); Musik 3 in 2 Str.; Musik 2, 1 Str.; Musik 1 Str.; Musik 1, 1 Str. + Kadenz als Ausklang

Schritt 4) Beim weiterem Hören lassen sich auch einige Instrumente den Musikarten zuordnen und lässt sich auch die Lautstärkenregie herausfinden. Schwieriger ist es, die Verbindungsstücke und Überleitungen zu beschreiben. So entsteht in mehreren Schritten allmählich ein charakteristisches Bild des Satzes, das auch schon eine Erklärung für seine Überschrift erlaubt. Offen bleibt die Frage, was in diesem Satz „unterbrochen“ wird, mit welchen Mitteln und in welcher Absicht Bartok dies tut.

### **Ein zweiter, genauerer Weg für eine intensivere Beschäftigung mit Bartoks Musik in sieben Schritten:**

- 1) Sing- oder Spielübungen zur Unterscheidung von Halbton und Ganzton
- 2) das Motto als Tonvorrat der ersten Melodie (auch der beiden anderen Melodien?)
- 3) Spiele mit dem Motto bzw. der ersten Musik
- 4) Bartoks erste Melodie hören, lesen, beschreiben, spielen(?),
- 5) zweites Hören: Wie benutzt Bartok die erste Melodie; was macht er mit ihr?
- 6) der Aufbau des ganzen Satzes:
- 7) Charakterisierung der drei Musikarten:

**A)** volkstümlicher Tanz(„Bauernmusik“): Figurenspiel,  
Rhythmus, wenig Material, viel  
Wiederholungen, Wechsel der Artikulation  
lustig, spielerisch, tänzerisch, keck, zierlich,  
4 Strophen zu 6 Zeilen), Wechsel der Instrumente

**B)** Operetten Musik, Walzer, lange Zeilen, geschmeidig, gefühlvoll,  
freier Rhythmus (freies Metrum), 2 korrespondierende Zeilenpaare, im Verhältnis von  
Öffnen und Schließen stehend

**C)** Marschmusik, deftiges Operettenlied: Sequenzkette aus vier Kettengliedern, trivial, grob,  
direkt auf den Schluss zielend, zum „Mitsingen“ („Grölen“) geeignet  
absteigend zum Grundton



Bartoks Musikanschauung, „Bauernmusik“ vom Balkan als Bartoks Beitrag und  
Ansatz zur Neuen Musik (neben Schönberg, Strawinsky, Hindemith)

Bartok benutzte als Grundlage für sein Komponieren den Charakter, die Formen, die  
Harmonik, die Tonleitern (Skalen) von Bauernliedern, die er in langen Jahren mit Zoltan  
Kodaly sammelte und aufschrieb (aufnahm) Seine Klavierschule „Mikromosmos“ (6 Bände)  
und die 44 Geigenduos enthalten Beispiele solcher Lieder und zeigen Möglichkeiten, wie  
sich aus ihnen kleine Stücke komponieren lassen.

In seinem Vortrag „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ erläutert er drei  
Möglichkeiten, diese Musik zur Grundlage des Komponierens zu benutzen: 1) Man kann sie  
mit Begleitungen versehen; 2) Man verwendet keine echten Bauernmusik-Melodien, sondern  
imitiert ihren Stil und Charakter; 3) Man benutzt ihre Sprachweise, ihre Atmosphäre, ihren  
Ausdruck für eigene, „absolute“ Kompositionen. Man erkennt die „Bauernmusik“ an  
unüblichen Tonleitern (übermäßigen Tonschritten, Halbtonschritten an ungewöhnlichen  
Stellen), wechselndem Takt, überraschenden Betonungen.

Von der dritten Möglichkeit machte Bartok in seinen Kompositionen reichen Gebrauch: in den  
Streichquartetten, in den Konzerten, im Divertimento für Streichorchester und vielen anderen  
Werken - so auch im Concerto for Orchestra von 1943, aus dem der hier behandelte Satz  
„Intermezzo Interrotto“ stammt. Das deutlichste Beispiel für die Verwendung der  
Ausdrucksweise und Struktur von Bauernmusik findet sich in der ersten Melodie, die - nach

mehreren Unterbrechungen (interrotto) - immer wiederkehrt und auch den resigniert-verklingende Schluss bildet.

(Der Aufsatz von B. Bartok findet sich in: Bela Bartok, Leben und Werk, hg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1952)



I

Handwritten musical notation for section I, consisting of two staves with treble clefs. The notation includes various notes, accidentals (sharps and naturals), and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

II

Handwritten musical notation for section II, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation includes various notes, accidentals, and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for section II, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation includes various notes, accidentals, and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for section III, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation includes various notes, accidentals, and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for section III, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation includes various notes, accidentals, and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for section III, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation includes various notes, accidentals, and slurs. The first staff contains a melodic line with several slurs, and the second staff contains a more rhythmic accompaniment.

*Molto*