BÉLA BARTÒKS "MIKROKOSMOS"

DIPLOMARBEIT
IM RAHMEN DES
DIPLOMSTUDIENGANGS MUSIKERZIEHUNG
DES FB 8 MUSIKERZIEHUNG UND MUSIKWISSENSCHAFT
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERLIN

VORGELEGT VON
NATSUMI FOLJANTY
AUS BERLIN

GUTACHTER: 1. HERR PROF. DR. CADENBACH
2. HERR PROF. DR. BUDDE

I N H A L T

1. EINBLICK IN BARTÒKS KULTURELLES UMFELD.....2

2. DER "GRUNDLEHRGANG " DES MIKROKOSMOS IM ÜBERBLICK.....4

3. DER INNERE AUFBAU DER ERSTEN ZWEI HEFTE ; EINZELANALYSEN.....8

4. DIE EINBEZIEHUNG DES MIKROKOSMOS IN DEN KLAVIERUNTERRICHT.....42

5. LITERATURLISTE.....44

6. ERKLÄRUNG.....45

1. EINBLICK IN BARTÓKS KULTURELLES UMFELD

Um Béla Bartòks Werk zu verstehen, ist es sinnvoll, die geschichtlichen Hintergründe seines Landes kurz zu beleuchten. Denn ähnlich wie beispielsweise bei Zoltàn Kodàly liegt sowohl ein wichtiger Teil der Triebfeder, als auch des eigentlichen Gehalts seiner Kompositionen in der Erforschung, Wiederbelebung und Weiterentwicklung der ungarischen (bäuerlichen) Musiksprache.
Bartòk, der am 25. März 1881 in Preßburg als Sohn des Direktors der dortigen Landwirtschaftsschule geboren wurde, wächst auf in einer Zeit, in der Ungarn nach jahrhundertelanger Besetzung, erst durch die Türken, dann durch die Habsburger, zum ersten Mal die Möglichkeit hat, sich wieder auf die eigene Kultur zu besinnen. Nachdem nämlich Österreich durch den verlorenen Krieg gegen Preußen geschwächt ist, gibt es dem ungarischen Wunsch nach einer souveränen Regierung nach, in der Hoffnung, einen
erneuten Bürgerkrieg zu verhindern (es gab bereits 1848/49 einen Aufstand). Es kam zu der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie. Die Folge war einerseits ein rasches industrielles und wirtschaftliches Wachstum in den Städten, insbesondere in Budapest, einhergehend mit einer immer größeren Verarmung der ländlichen Gebiete. Diese blieben zum Teil durch fehlende Infrastruktur völlig unberührt von den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in den Städten, so daß dort uralte Bräuche und die damit verbundene Musikkultur erhalten blieben.
Ende des 19. Jahrhunderts existierten durch diese Entwicklung drei völlig voneinander unabhängige Musikkulturen:

- Die bäuerliche Musik.
  Sie enthält zum Teil asiatische Elemente und geht auf die Zeit der Völkerwanderung
  zurück.
- Die volkstümliche Kunstmusik.
  In der städtischen Musikkultur (mit Ausnahme Budapests, welches sich an den europäischen, und insbesondere an den deutschen Großstädten orientierte) wurde seit dem 19. Jahrhundert zunehmend ein Stil populär, der von der Zigeunermusik Ungarns geprägt ist, und der seit dem 18. Jahrhundert im In- und Ausland als volkstümlich und typisch ungarisch gilt (bei uns bekannt durch z.B. Brahms "Ungarische Tänze", Liszts "Ungarische Rhapsodie" etc.). Er repräsentierte als nationale Überlieferung auch das im Entstehen begriffene Nationalbewußtsein der Ungarn.
- Die deutsche Kunstmusik.
  Budapest entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer europäischen Großstadt. Durch die alten, noch existierenden habsburgischen Strukturen lebten viele Nicht-Ungarn in Budapest, die zum großen Teil das Bürgertum repräsentierten. Dieses orientierte sich an

Wien und den deutschen Großstädten und stand der ungarischen Kultur fremd gegenüber.

Für Bartòk, der ausschließlich in Städten der Provinz aufgewachsen ist, stellte die volkstümliche Kunstmusik eine erste musikalische Muttersprache dar. Indem sie in seinem Frühwerk eine Rolle spielte, bekannte er sich bereits zum Ungartum.
Seine Ausbildung orientierte sich an europäischen Maßstäben und zunächst vor allem an der deutschen Romantik.
1906 kam er mit der alten bäuerlichen Kultur in Berührung, die ihn durch die völlige Unberührtheit von der Außenwelt den eigentlichen kulturellen und musikalischen Ursprung Ungarns entdecken ließ. Da das Ungarn jener Zeit zu 45% aus ethnischen Minderheiten bestand, entdeckte er auch bald, daß sich in den ländlichen Gegenden eine ungeheure kulturelle Vielfalt erhalten hat.
Bartòk, der zu diesem Zeitpunkt (1906) bereits als Komponist, Pianist und Klavierpädagoge tätig war, begann nun mit einer umfangreichen Forschungstätigkeit, zunächst in Ungarn, später aber auch in den Nachbarländern (bis Nordafrika), die bis in den Kern sein kompositorisches Schaffen beeinflußte, denn er entwickelte aus der "Bauernmusik"(wie er sie selber nannte) eine eigenständige Musiksprache, deren Eigenheiten mit der alten europäischen Musikkultur (Kontrapunkt), sowie mit der europäischen Moderne eine Synthese einzugehen scheinen.
Bartòks Mikrokosmos könnte man insofern auch verstehen als ein komponiertes Nachvollziehen der Entwicklung der abendländischen Musik von der Gregorianik bis in das 20. Jahrhundert.

2. DER "GRUNDLEHRGANG " DES MIKROKOSMOS IM ÜBERBLICK

Der Mikrokosmos, der zwischen 1926 bzw. 1932 und 1939 entstanden und in sechs Bänden erschienen ist, stellt ein komplexes Werk dar, das nicht eigentlich als "Klavierschule" bezeichnet werden kann, obwohl es durch die progressive Anordnung der Stücke durchaus als solche konzipiert und anwendbar ist. Es erinnert seinem äußeren als auch seinem inneren Entstehungsanlaß nach vielmehr ein bißchen an Schumanns "Album für die Jugend".
Auch wenn ein Vergleich zwischen Bartòks "Mikrokosmos" und Schumanns "Album für die Jugend" nicht Gegenstand meiner Untersuchung sein soll, möchte ich hier ein paar auffällige Parallelen festhalten:
- Bei beiden Werken gab der eigene Nachwuchs den äußeren Entstehungsanlaß.
- Sowohl Bartòk als auch Schumann erkannten vor ihrem sogenannten Spätwerk das "Streben nach Einfachheit" als ihr künstlerisches Ziel. Sie nahmen den pädagogischen Anlaß, Stücke für Anfänger zu schreiben, dankbar auf, da sie diese Aufgabe zu größtmöglicher Sparsamkeit der Mittel und Klarheit in der Satztechnik herausforderte.
- Bei beiden leiteten diese pädagogischen Werke, die den Komponisten selbst die Möglichkeit gaben, sich Klarheit über die Anwendung ihrer Satztechnik zu verschaffen, den Spätstil ein.
Bartòk selbst bezeichnet im Vorwort zu den Heften I - IV den Mikrokosmos als "Sammlung von Klavierstücken, die dem Anfänger... die Möglichkeit bieten, alle Probleme, denen der zukünftige Pianist zu Beginn begegnet, kennenzulernen." Das "Fehlen jeder technischen oder theoretischen Erklärung", auf das Bartòk im Vorwort hinweist, sowie eine unglaubliche Vielfalt der Gattungen, Satztechniken, pianistischen Problemstellungen, klanglichen Phänomenen, Formtypen und sogar in der Besetzung (Bearbeitungen für zwei Klaviere, sowie für Stimme und Klavier) unterscheiden den Mikrokosmos von einer Klavierschule im herkömmlichen Sinn.

Auch der Titel "Mikrokosmos" weist darauf hin, daß Bartòk darin ein komplexes, in sich geschlossenes Werk sah. Er drückt zum einen den Bezug zu einer Geisteshaltung, die der idealistischen Naturphilosophie Rudolf Hermann Lotzes (der ein gleichnamiges Werk geschrieben hat) verwandt ist, aus. Zum anderen sagt er etwas aus über die Intention, die Bartòk mit diesem Werk verband, denn Bartòk pflegte auch Bachs "Wohltemperiertes Klavier" als einen Mikrokosmos zu bezeichnen.
Der Zweck des "Wohltemperierten Klaviers" war ja nicht allein der der pianistischen Schulung, sondern hatte auch Modellcharakter in satztechnischer Hinsicht, wobei die Funktionen "Instrumentalist" und "Komponist" zu Bachs Zeiten ohnehin noch nicht getrennt waren. Zu Bartòks Zeiten dagegen wuchs die Kluft zwischen diesen beiden Musikertypen zunehmend, was mit zu Bartòks

Wunsch beigetragen haben könnte, eine "Klavierübung im umfassenden Sinn" zu schreiben.

Da also die pianistischen Fertigkeiten hier Hand in Hand mit dem musikalischen Verstehen entwickelt werden sollen, beginnt der Mikrokosmos mit dem musikalischen Grundelement, das jedem bereits als Kind durch das Singen vertraut ist, der Melodie.
Vergleicht man diese Melodien mit den zum Teil authentischen Volksliedmelodien aus "Die erste Zeit am Klavier", wird klar, daß sie dem Duktus des ungarischen Volksliedes verwandt sind.
Um den Möglichkeiten des Anfängers gerecht zu werden, werden sie zunächst auf den Fünftonraum beschränkt. Das Element der Melodik wird im ersten Teil des Heftes, zunächst durch wechselnde Positionen der Finalis innerhalb des Fünftonraums, später auch durch wechselnde Tonräume auf ihre Eigenschaften hin ausgeleuchtet.
Diesen ersten Stücken des Heftes wird, um die Überschaubarkeit des Tonmaterials zu gewährleisten, jeweils eine Tonraumskizze vorangestellt. Im weiteren Verlauf des Mikrokosmos ist das nur noch der Fall, wenn eine Besonderheit, z.B. ein neuer Modus oder zwei verschiedene Modi, die gleichzeitig angewendet werden, eingeführt wird.
Der zunächst sehr einfache rhythmische Verlauf der Melodien wird bald um alle Möglichkeiten in Bezug auf Viertel-Noten (Achtel-Noten kommen im ersten Heft nicht vor; alle Stücke bleiben in einem singbaren Tempo) erweitert.
Innerhalb dieses ersten Abschnitts werden bereits erste Möglichkeiten von Zusammenklängen und Polyphonie durch die Stücke in Parallel- und Gegenbewegung, sowie durch Abwechseln der Hände, gezeigt.
Die melodischen Phrasen werden von Beginn an durch Legato-Bögen zu Sinnabschnitten gekennzeichnet und sind für den Charakter der Melodie entscheidend, was zeigt, daß Bartòk der Agogik von Anfang an eine wichtige Bedeutung beimißt. Sie ist auch eine wichtige Vorraussetzung für die zweistimmige Polyphonie, die im zweiten Teil des Heftes behandelt wird.
Der Aufbau des zweiten Teils des Heftes orientiert sich hinsichtlich der Dissonanzbehandlung und Struktur vom klar nachvollziehbaren linearen Kontrapunkt zum sehr persönlich geprägten polyphonen Stil. Wie auch die pianistischen Schwierigkeiten zunächst begrenzt und dann allmählich gesteigert werden, ist im folgenden Teil ausführlich beschrieben.
Viele Stücke im polyphonen Teil des Heftes, insbesondere die letzten, spielen regelrecht mit klanglichen Reibungen, Dissonanzen, und geben dabei ein Tempo vor, das zum Hinein- und Zuhören zwingt.
Überhaupt ist auffällig, daß Bartòks Klaviersatz von Anfang an zu einer sehr präzisen, gut ausgehörten Ausführung zwingt, da die Struktur der Stücke sonst unverständlich bleibt.
Ein polyphoner Stil, in dem beide Hände mit unterschiedlichem Tonmaterial arbeiten, wird hier bereits vorbereitet.

Im zweiten Heft wird das Element Melodie der Begleitung gegenüber gestellt. Obwohl es sich teilweise um sehr einfache Begleittypen (z.B. Akkordbrechungen) handelt, gibt das zuvor behandelte und angestrebte polyphone Denken und Hören die Anregung, Begleitung hier nicht nur als stereotypes Bewegungsmuster aufzufassen, sondern sie als eine eigenständige Struktur, die zum Teil motivische Züge hat und sogar in eine melodische Linie übergehen kann, anzusehen.
Auch das Zusammenspiel an zwei Klavieren, das hier einen wichtigen Raum einnimmt, spielt mit dem Verhältnis Melodie - Begleitung.
Daneben wird auf Stücke mit polyphoner Struktur keineswegs verzichtet; im Gegenteil wird das mehrstimmige polyphone Hören und Spielen im zweiten Heft systematisch vorbereitet: Zum einen durch das Übergeben der Melodie von einer Hand in die andere, zum anderen durch den gegen Ende des Heftes eingeführten liegenden OrgelpunkDie Tendenz, mit polymodalen Strukturen zu arbeiten, die sich in manchen Stücken zu chromatischer Vollständigkeit verknüpfen, wird in diesem Heft verstärkt (z.B. "Dur und Moll"). Parallel dazu wird auch die Chromatik eingeführt.
Im zweiten Heft finden sich einige Anregungen zum selbständigen, kreativen Umgang mit dem Notenmaterial des Mikrokosmos, die sich auf Bartòks Äußerung im Vorwort beziehen. Darin heißt es: "Der Herausgeber empfiehlt, die leichteren Übungen und Stücke in andere Tonarten zu transponieren und sogar die Übertragung von gewissen Stücken aus den ersten drei Heften zu versuchen. Es kann sich dabei aber nur um "strenge" Übertragungen mit Oktavverdopplungen nach Art des Cembalos handeln. Einige Stücke (Nr. 45, 51, 56 usw.) können auf zwei Klavieren gespielt werden.... Bisweilen können andere Lösungen versucht werden. So könnte die Begleitung von Nr. 69 folgendermaßen vereinfacht werden:....Es gibt in dieser Art zahlreiche weitere Möglichkeiten für eine phantasievolle, persönliche Arbeitsweise.
Bartòk zeigt durch die Bearbeitungen für zwei Klaviere oder auch durch die Lieder mit Klavierbegleitung selbst Wege zu einer "phantasievollen, persönlichen Arbeitsweise" auf, was im dritten Heft noch weitergeführt wird.

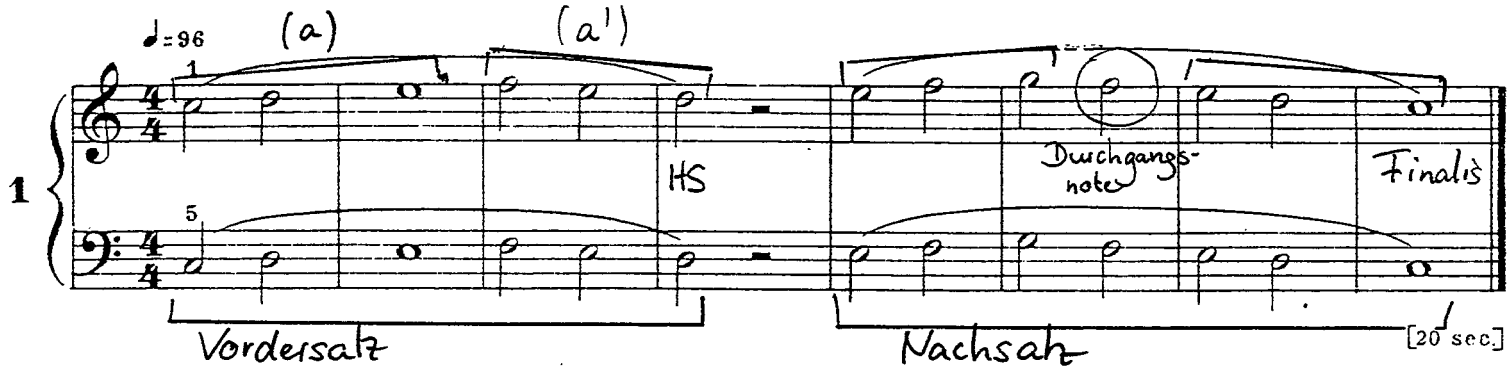
Der Schwerpunkt des dritten Heftes liegt auf akkordischen Zusammenklängen, die sowohl in Begleitfunktion, als auch als motivisches Element ("Terzen", "Doppelgriffe und Dreiergriffe", Scherzo" etc.) und sogar in ihrer gebrochenen Gestalt ("Hommage à Bach", "Gebrochenen Akkorde" etc.) Anwendung finden.
Die im zweiten Heft angelegten Strukturen und Ausdrucksweisen werden von Bartòk im dritten Heft weiter ausgeführt, wobei die drei- und vierstimmige Polyphonie, die zum Teil gleichzeitige Gegenüberstellung verschiedener Tonräume und vor allem die Chromatik die Grundpfeiler bilden.
In spieltechnischer Hinsicht findet eine Erweiterung des Tonraums durch Spreizung statt, d.h. der bisherige Tonumfang in einer Lage wird durch das Greifen weiter auseinanderliegender Töne, zum Teil auch durch das

Zusammenziehen der Hand um darauffolgend weiter entfernt liegende Töne zu erreichen, flexibler.
Der eigentliche Daumenuntersatz wird im Mikrokosmos erst im vierten Heft eingeführt.
Das vierte Heft unterscheidet sich insofern von den ersten drei Heften, die im Vorwort ja als "Grundlehrgang" bezeichnet werden, als in ihm jegliche Beschränkung des Tonmaterials aus Gründen der Rücksicht auf pianistische Fertigkeiten wegfallen.
Einige Stücke arbeiten mit zu der damaligen Zeit neuen Techniken der Klangbildung, wie etwa das Stück "Obertöne".
Die Zuordnung unterschiedlichen Tonmaterials auf beide Hände, welches sich oftmals komplementär zueinander verhält, führt in manchen Stücken zur freien Verfügung jeden Tons innerhalb der chromatischen Skala.
Daraus wird deutlich, daß der Keim zu Bartòks Tonsprache in den Grundzügen bereits in den ersten drei Heften des Mikrokosmos angelegt ist.

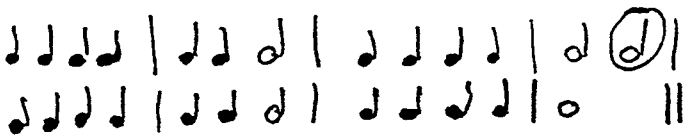
3. DER INNERE AUFBAU DER ERSTEN ZWEI HEFTE; EINZELANALYSEN

Um zu verdeutlichen, wie Bartòk das Grundmaterial Melodik in immer neue Zusammenhänge stellt, die nach und nach miteinander verbunden werden, und wie auf diese Weise eine immer dichtere, komplexere Struktur entsteht, möchte ich im folgenden Teil der Arbeit die ersten beiden Bände des Mikrokosmos genauer untersuchen. Diese eignen sich besser als die folgenden Bände zu einer Analyse, in der vor allem der Aufbau und die Entwicklung komplexer Strukturen untersucht werden sollen, da auf der einen Seite die Stücke noch überschaubarer, und auf der anderen Seite Entwicklung und Fortschritt von Stück zu Stück klar erkennbar sind. In den folgenden Bänden wird der Umgang mit dem Material dagegen freier, was sich z.B. auch an der deutlich erhöhten Anzahl der Charakterstücke bemerkbar macht, wodurch mir eine Analyse, die sich auf die progressive Anordnung der Stücke bezieht, nicht sinnvoll erscheint.

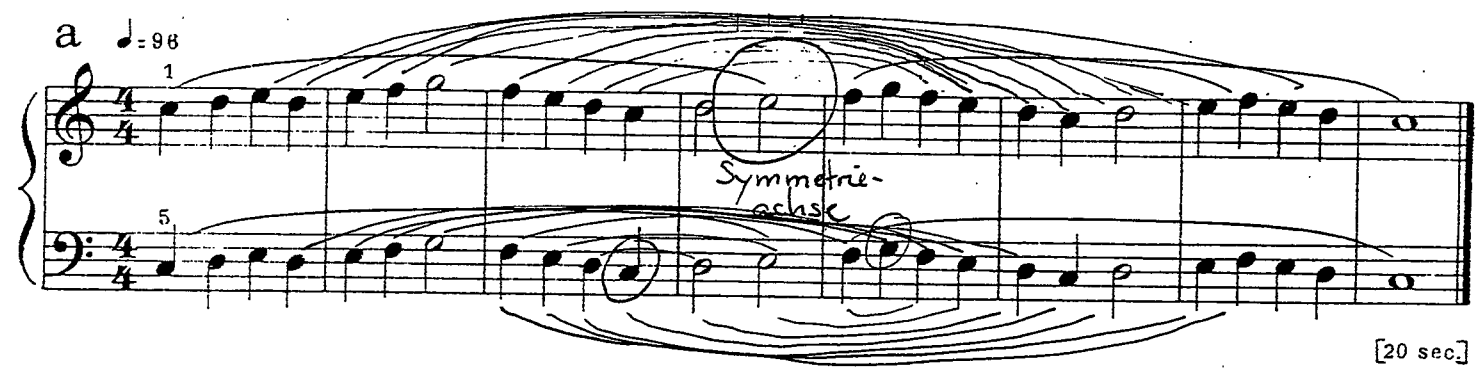
Das erste Heft beginnt mit " Sechs Stücken all' Unisono" im Fünftonraum und behandelt zunächst ausschließlich das Phänomen Melodik.Schon hier lohnt sich eine genauere Analyse, da Bartòk mit einfachsten Mitteln in musikalische Gesetzmäßigkeiten und Satztechniken, die im ganzen folgenden Werk Anwendung finden, einführt.
Das erste Stück arbeitet mit ganz einfachen Notenwerten (𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩). Die Melodie verläuft stufenweise, wobei die Richtung in jeder Phrase nur einmal geändert wird. Die acht Takte bilden einen Satz; der Vordersatz besteht aus einer steigenden Linie zur Terz (a) und der Umkehrung dieser Linie, so einer von der 4.Stufe zur 2. fallenden (a'). Den Höhepunkt bildet also der Anfang des zweiten Trichordes F, das sich zum D, welches im Sinne eines Halbschlusses benutzt wird, senkt. Das erste Trichord des Nachsatzes beginnt eine Stufe höher, auf E, und führt geradewegs zum Hochton G, womit der Quintraum erschlossen ist. Auch der Nachsatz besteht aus zwei Trichorden, die verbunden werden durch die Durchgangsnote F, so daß das zweite Trichord von der 3.Stufe E zur Finalis C führt.

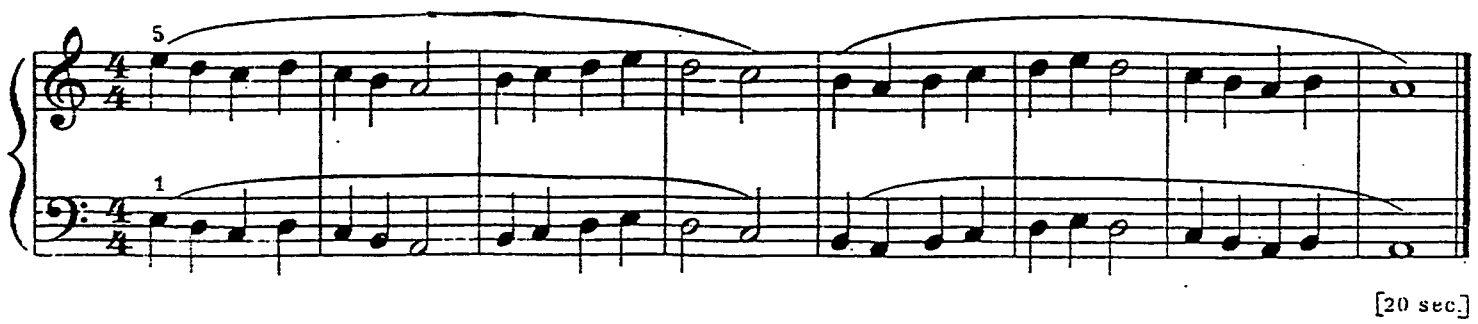


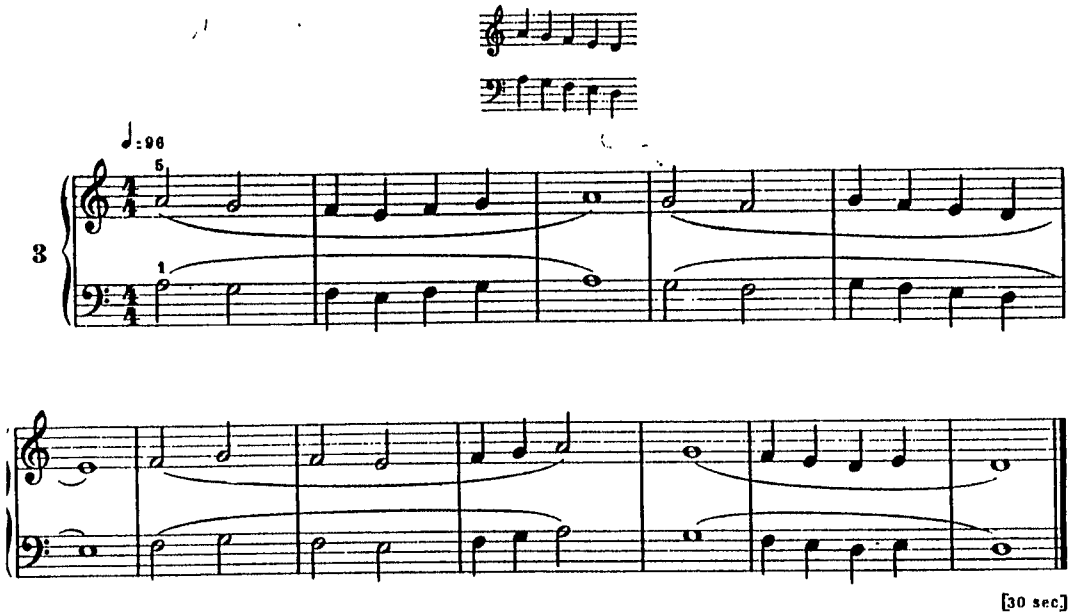
Das zweite Stück führt in symmetriebildende Satztechniken ein.
In spieltechnischer Hinsicht werden die Schwierigkeiten lediglich durch die hinzukommenden Viertelnoten, sowie durch mehrere Richtungsänderungen im Tonhöhenverlauf gesteigert.
Das Stück besteht aus zwei Phrasen, deren rhythmische Strukturen, abgesehen vom Schlußton der ersten Phrase, identisch sind:

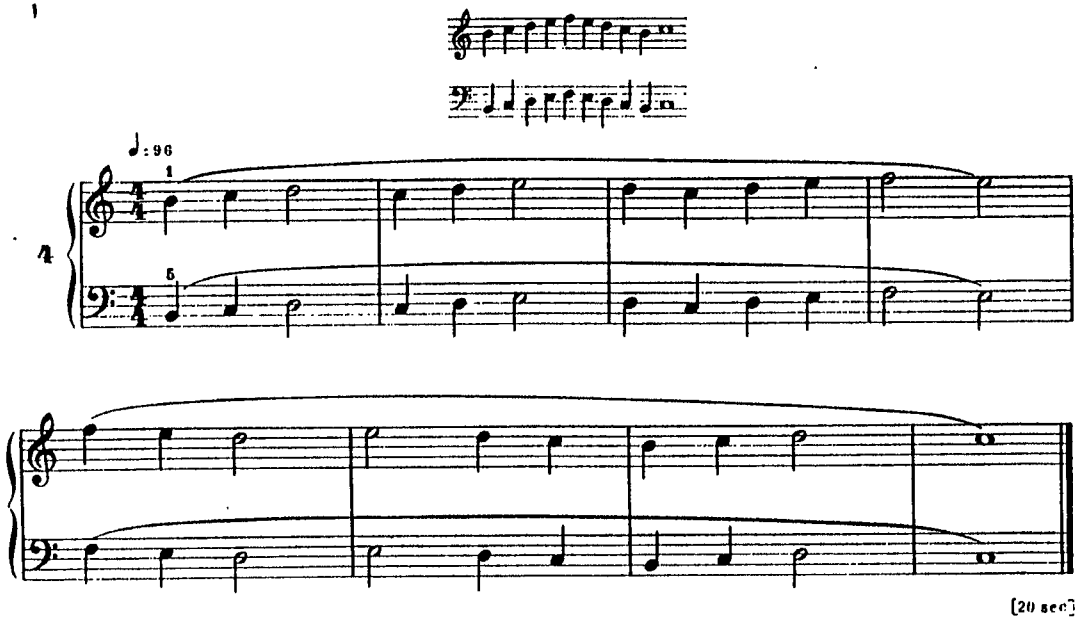


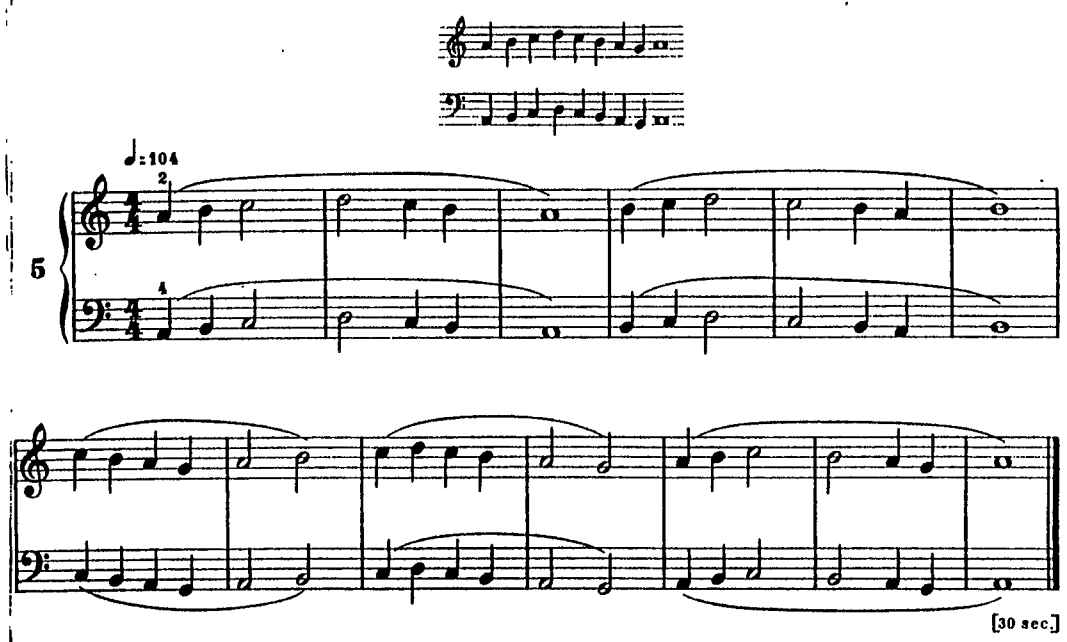
Genau dieser Ton bildet aber in Bezug auf denTonhöhenverlauf die Symmetrieachse. Mit anderen Worten, die zweite Phrase wird aus dem Tonhöhenverlauf des Krebs der Umkehrung gebildet. Auch der Tiefpunkt C der ersten Phrase, sowie analog dazu der Hochton G der zweiten Phrase bilden eigene Spiegelachsen (Krebse), die aber nicht diese formbildende Kraft haben, obwohl sie mit beitragen zu der symmetrisch komplexen Struktur des Ganzen.
Wenn man noch 2b hinzuzieht, vervollständigt sich dieses Bild noch, da dieses Stück die wörtliche Umkehrung von 2a darstellt, nur auf ein anderes (äolisches) Pentachord bezogen. Jeweils die letzten drei Töne bilden eine Ausnahme, da sie zur Finalis zurückführen.

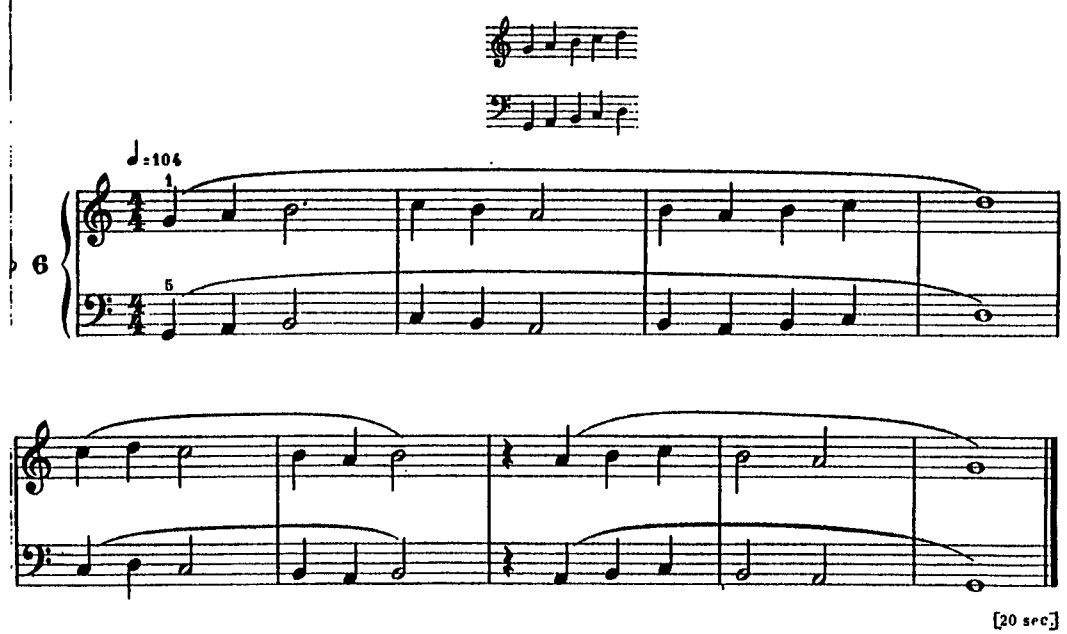





♩:96
3
[30 sec]


♩:96
4
[20 sec]


♩:104
5
[30 sec]


♩:104
6
[20 sec]

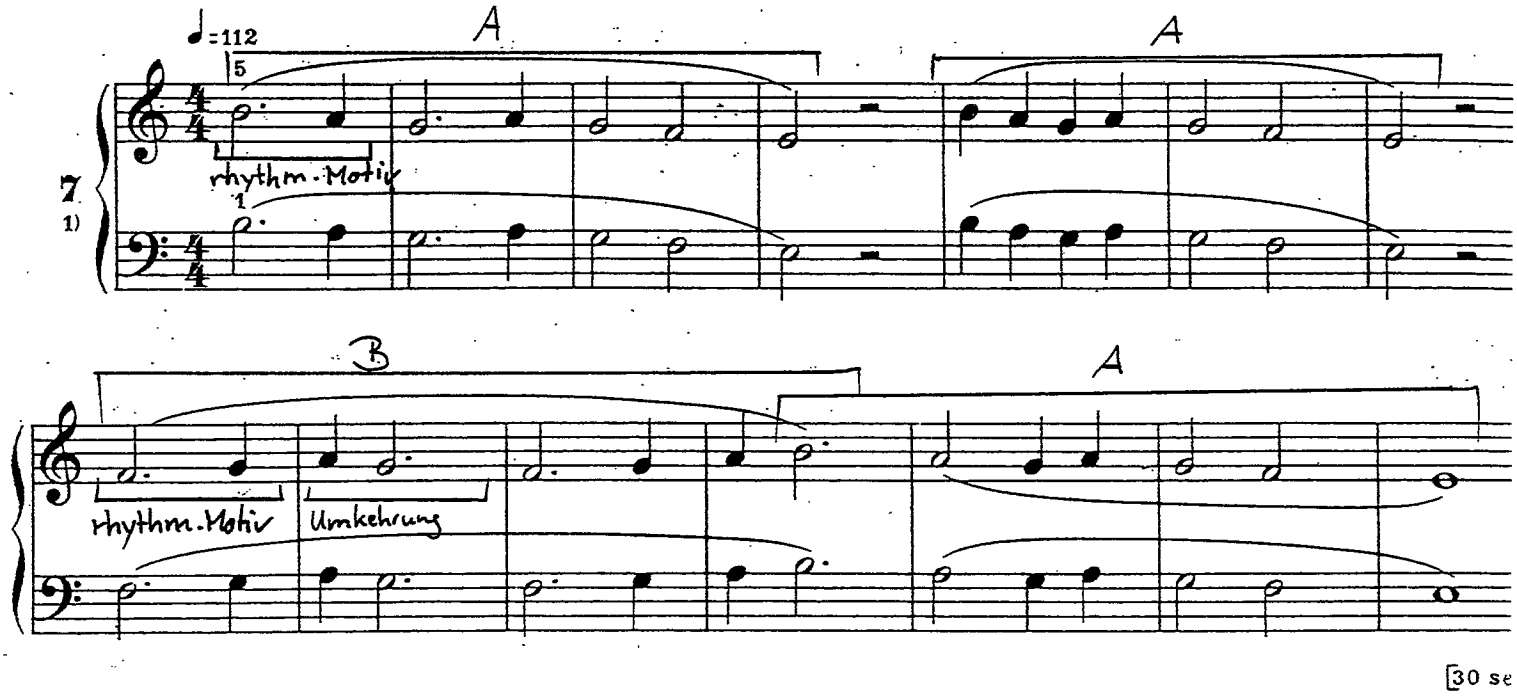
Die folgenden Stücke von Sechs Melodien all'Unisono arbeiten im Prinzip mit dem bisher vorgestellten Material, wobei jedes Stück seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und Besonderheiten aufweist.
So behandelt die Nr. 3, deren Tonmaterial aus den ersten fünf Tönen der D-Moll-Skala besteht, das Grundtongefühl, indem sich jeder der vier Bogen auf eine andere Finalis bezieht. Das Stück beginnt, genau wie 2b auf der 5.Stufe der äolischen Skala.
Nr.4 arbeitet mit einem neuen Tonraum: Die fünf Töne, aus denen das Tonmaterial besteht, haben die Besonderheit, daß das Rahmenintervall H-F einen Tritonus bildet, in diesem Fünftonraum also zwei Halbtonschritte enthalten sind, welche zunächst an den lokrischen Modus denken lassen. Der tiefste Ton (H) hat nicht die Kraft eines Grundtons, sondern wirkt als Leitton zur Finalis (C). Vielmehr wurde das Tetrachord dieser Melodie um ihren Leitton erweitert. Dieses Stück[1)] wird von einem sehr markanten Rhythmus geprägt (♩ ♩ 𝅗𝅥). Im zweiten Takt des Nachsatzes wird dieser umgekehrt (𝅗𝅥 ♩ ♩), wodurch der Melodiefluß gestaut wird, was der Spieler durch Tongebung auszugleichen hat.
Das folgende Stück (Nr.5) benutzt diese rhythmische Figur mit ihrer Umkehrung motivisch: ♩ ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅝 . Ähnlich wie Nr.3 ist es vierteilig (A, A', B, A ': Wahrscheinlich ist diese Form der Barform entlehnt, die seit dem Mittelalter in der europäischen Volksmusik häufig auftritt). Als formbildend erweisen sich hier Rhythmus (der oben angeführte Rhythmus bezieht sich nur auf die A-Teile), die Länge der Phrasen (die Phrasen der A-Teile umfassen je drei Takte, die des B-Teils zwei Mal zwei) und das Tongeschlecht (die A-Teile sind äolisch, der B-Teil ionisch.[1]).
Nr. 6 ist rein jonisch und fängt mit einer viertaktigen Phrase an, die halbschlüssig endet. Entgegen des nun erwarteten viertaktigen Abgesangs teilt sich die Atwort in eine zweitaktige, die rhythmische Gestalt des Anfangs der ersten imitierende Phrase und eine dreitaktige Phrase, die den eigentlichen Abgesang darstellt. Ihr Ausdruck wird verstärkt durch die Viertelpause an ihrem Anfang, die als Zeichen hier zum ersten Mal Anwendung findet.

Die Stücke Nr.7-9 haben die Funktion, je einen neuen Begriff einzuführen, worauf schon ihre Überschriften hindeuten: "Noten mit Punkt", "Tonwiederholung" und "Synkopierung (Anbindung)". Die Tonwiederholung stellt für die Melodiebildung selbst einen neuen Aspekt dar. Punktierte Noten und Synkopen erweitern die Melodik durch markante Rhythmen, die speziell im vorbarocken Kontrapunkt eine wichtige Rolle spielen. Obwohl es in Nr. 7 vordergründig darum geht, einen neuen Terminus einzuführen, wird gleichzeitig die phrygische Skala mit dem charakteristischen Halbtonschritt zwischen der I.

---

[1] Es erscheint mir angebracht, im Folgenden statt "Dur" und "Moll" die Bezeichnungen "äolisch " und "jonisch" zu verwenden (es sei denn, Bartòk selbst bezieht sich ausdrücklich auf das Dur-Moll-System), weil sie gleichberechtigt zu den anderen Modi angewendet werden.

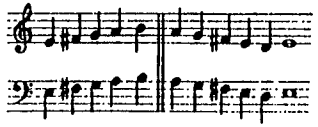
und der II. Stufe hier zum ersten Mal benutzt. Das Stück besteht formal wieder aus der A A B A -(oder Bar-) Form wobei sich A durch den Tonhöhenverlauf definiert. Metrisch wird die Phrase variiert. Das zweite Mal erscheint sie wie im Zeitraffer, indem die ersten beiden Takte auf einen verkürzt werden. Dadurch entsteht eine formale Einteilung von 4, 3, 4, 3, Takten. Bei der dreitaktigen Reprise erscheint die ursprüngliche Phrase im Verhältnis zum zweiten Mal wieder um drei Viertel verlängert, da der Schlußton vom B-Teil gleichzeitig den Anfang von A bildet. Durch die so stattfindende metrische Verschiebung ist A in der Reprise seiner ursprünglichen Gestalt sehr entfremdet. B stellt im Verhältnis zu A ein Gegengewicht dar. Zum ersten Mal strebt die Linie hier aufwärts und zwar in einem ungewöhnlichen Rhythmus: Er wird gebildet aus dem anfänglichen Rhythmus (♩. ♩) und im folgenden Takt zu einem lombardischen umgekehrt (♩ ♩.), was noch einmal wiederholt wird, so daß das natürliche Verhältnis von schweren und leichten Zeiten im 4/4 takt ins Wanken gerät.
Den formalen 4:3 - Verhältnissen entspricht die Anordnung des Tonmaterials in Trichorden und Tetrachorden. Auch diese gerät in dem Moment ins Wanken, in dem der lombardische Rhythmus auftaucht.

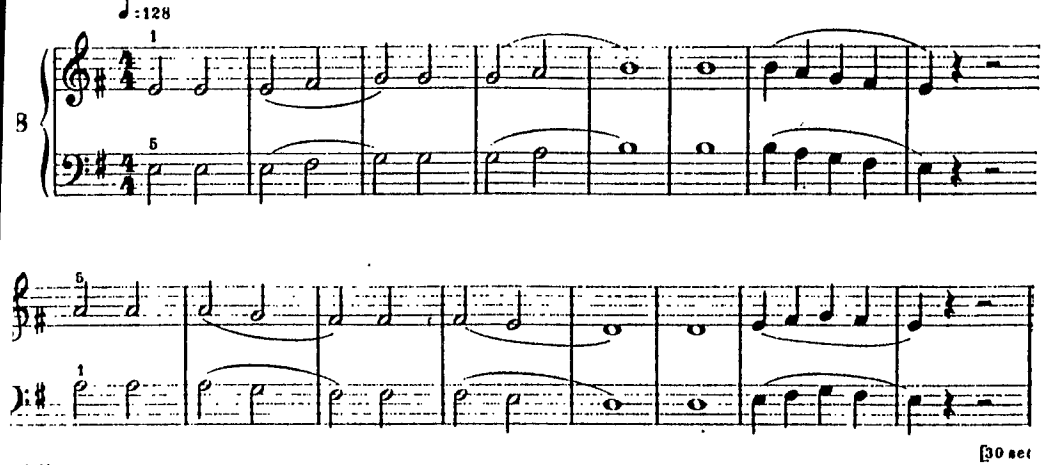


Das folgende Stück, das zum ersten Mal mit Tonwiederholungen arbeitet, beginnt auf dem selben Ton, auf dem das vorhergehende endet: Auf E. Dadurch, daß das F erhöht wird, ist die Tonart aber eine völlig andere: Äolisch auf E. Durch die Verschiebung des Pentachords abwärts um einen Ganzton entsteht kurzfristig der Eindruck von D-Dur, der aber letztenendes nicht bestätigt wird, da sich die letzte Phrase wieder zum E hinwendet

Repetition

Répétition Tonwiederholung



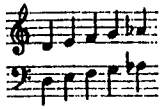


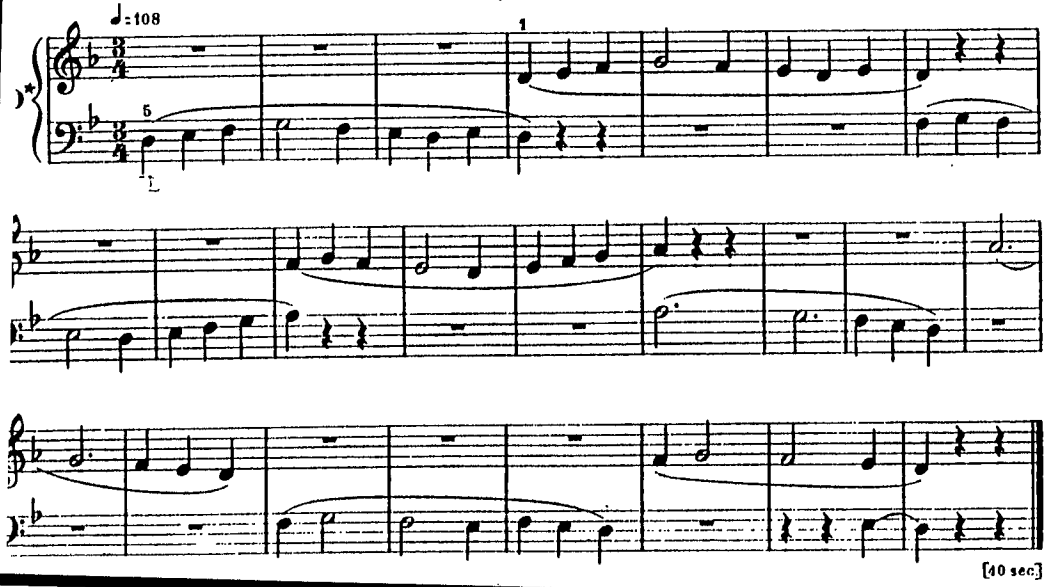
cf. № 28

H. 1519

With Alternate Hands

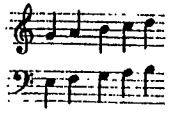
Mains alternées Mit wechselnden Händen

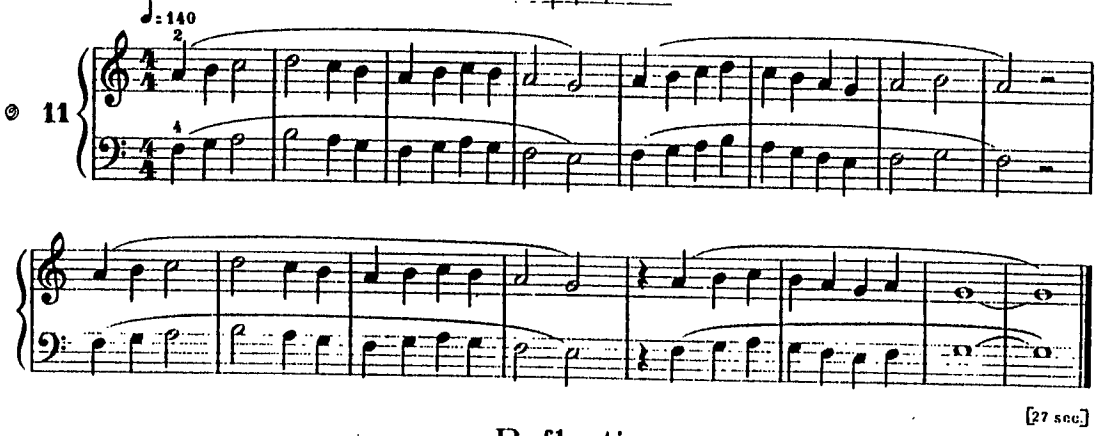




Parallel Motion

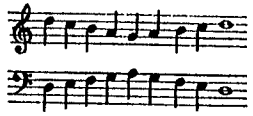
Mouvement parallèle Parallelbewegung

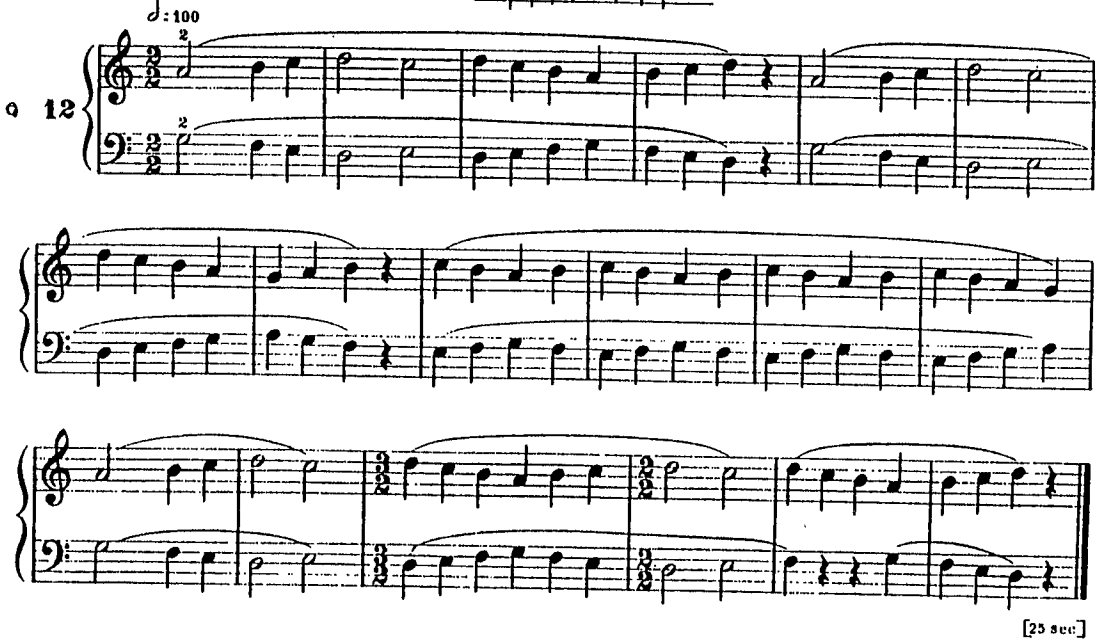




Reflection

Mouvements contraires Spiegelung



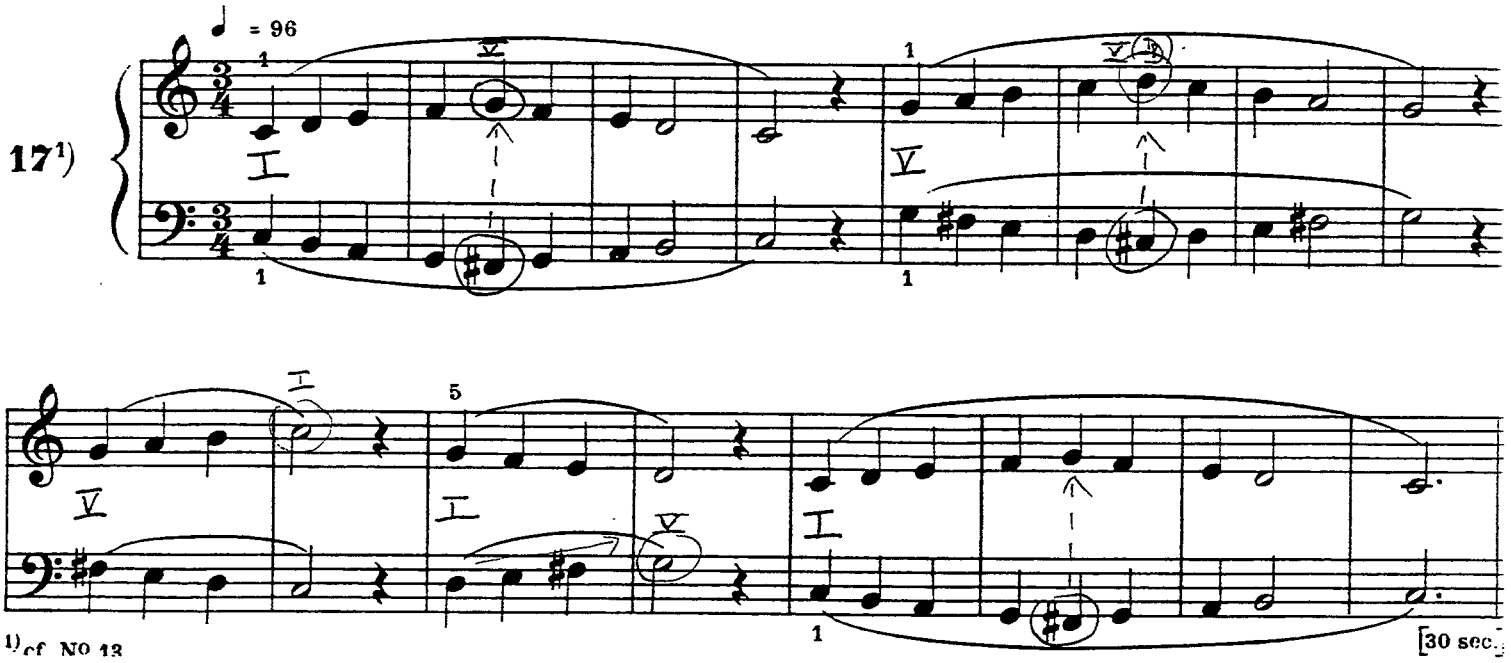


H. 15190

Bemerkenswert an den Stücken Nr.7-9 ist, wie hier das viel später eingeführte polyphone Spiel vorbereitet wird. Um in der Zweistimmigkeit die einzelnen Stimmen heraushören zu können, ist es absolut notwendig, sie gut zu kennen. Dazu geben Nr.7 und 9 Gelegenheit, da sie wörtlich an späterer Stelle (Nr.27 und 28) polyphon verarbeitet erscheinen.

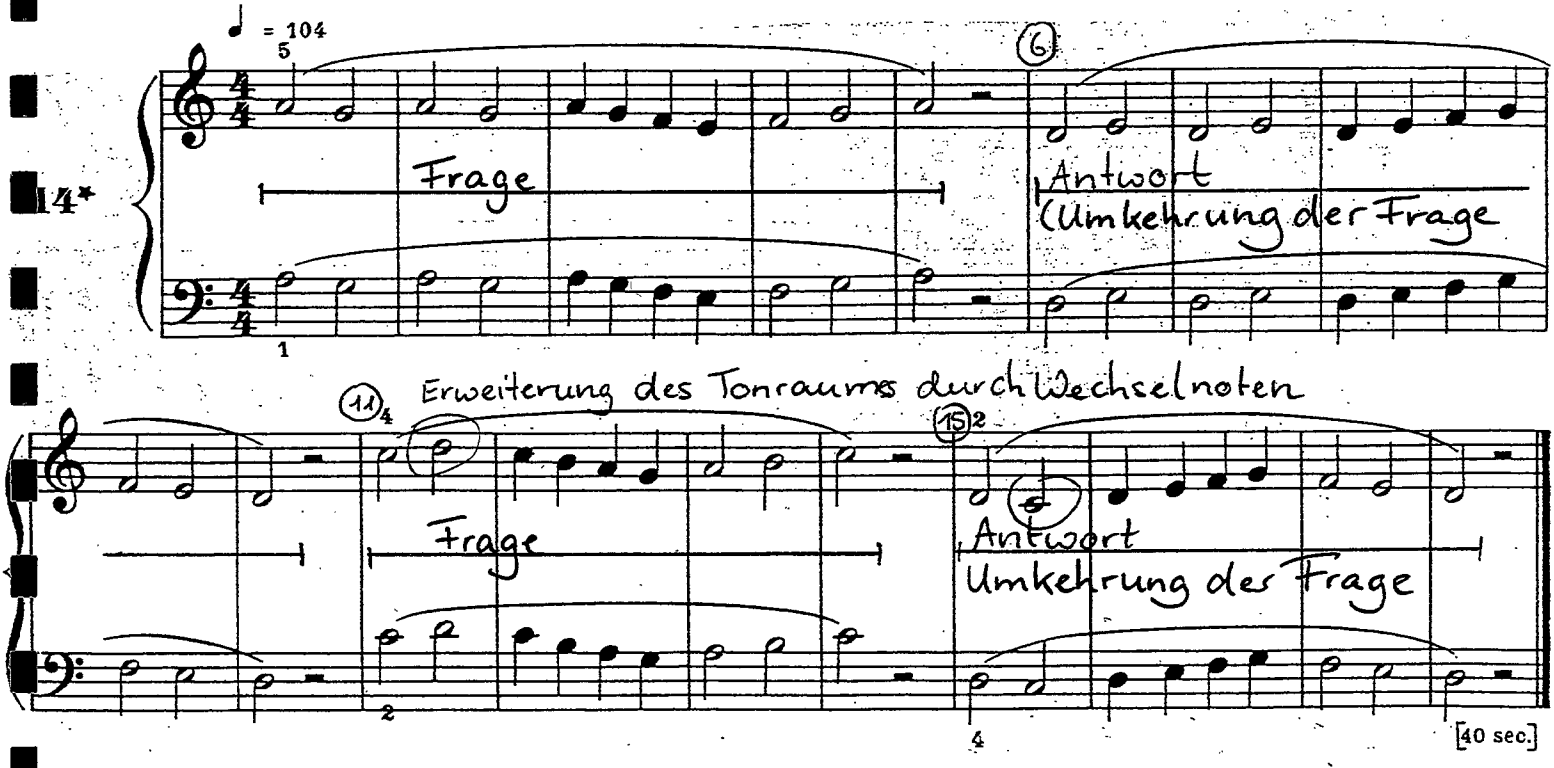
Bisher wurden die beiden Hände wie e i n Melodieinstrument behandelt. Die nun folgenden Stücke zeigen Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit und der Harmonisierung auf, welche natürlich noch sehr von den Möglichkeiten eines Anfängers ausgehen und sich deshalb an dem orientieren, was motorisch am leichtesten realisierbar ist.
Die einfachste Form der Imitation ist die, die nachahmende Stimme direkt auf die führende folgen zu lassen. Das geschieht in Nr.10. Die linke Hand beginnt mit einer Phrase, die sich bis zur Quart aufschwingt, und die auf der ersten Zählzeit des vierten Taktes endet. An der Stelle setzt die rechte Hand mit derselben Phrase ein. An ihrem Ende, also auf der Eins des siebten Taktes setzt wieder die linke Hand mit einer zweiten Phrase ein, welche auf dem Hochton, der verminderten Quint (!) endet usw.. Das Tonmaterial ist an diesem Stück das eigentlich Ungewöhnliche. Das Pentachord, das Bartòk hier verwendet, hat D als Grundton, allerdings mit einer tiefalterierten Quint. Der Tonumfang (Tritonus) würde auf die lokrische Skala hinweisen, der Halbtonschritt zwischen E und F dagegen auf die äolische.Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine typische volkstümliche Einfärbung. Der tänzerische 3/4 Takt, der hier zum ersten Mal Anwendung findet, läßt den Tritonus weniger als dissonant, dafür als markanten Höhepunkt erscheinen.
Eine einfache Form der Harmonisierung ist das Unterterzen. Für den Anfänger, der von den ersten Stücken in diesem Heft einige gespielt hat, ist diese Setzweise problemlos, da es von den taktilen Anforderungen her mit dem Unisono-Spiel identisch ist. Das Stück Nr.11, das periodisch gebaut ist, wendet diese Technik an. Betrachtet man nur die Oberstimme, steht das Stück in ionisch G. Da das Tonmaterial der linken Hand aber dem Phrygischen entnommen ist, entsteht trotz der Parallelbewegung eine Polyphonie zweier Modi, gut wahrnehmbar durch den Deziemenabstand, die sich erst am Ende im G löst, welches sich nun doch als der gemeinsame Grundton herausstellt.
Eine ähnlich einfache, leicht realisierbare Art der Zweistimmigkeit wird in Stück Nr.12 vorgestellt: Die Gegenbewegung. Was in Nr.2 als Gegensatz aufeinanderfolgte (2b), und was ich dort "Umkehrung" genannt habe, wird hier gleichzeitig angewendet. Alle konsonanten und dissonanten Zusammenklänge rechtfertigen sich aus der Stimm- und Fingerführung. Diese Art von Zusammenspiel mit beiden Händen ist für Anfänger im allgemeinen viel leichter, als die parallele Stimmführung, da hier die gleichnamigen Finger zusammen bewegt werden. In diesem Stück geht die Gegenbewegung so weit, daß selbst die Halbtonschritte an gleicher Stelle liegen, so daß die Überschrift "Spiegelung" im wahrsten Sinne des Wortes gerechtfertigt wird.

Ich sehe in diesen beiden Bewegungsarten (Parallel- und Gegenbewegung) eine Art Keimzelle für die folgende Mehrstimmigkeit, da selbst relativ kompliziert erscheinende Stücke, mit Hilfe dieser Bewegungsmuster entschlüsselt, wesentlich einfacher werden.
Die Stücke Nr.13-17 haben ein neues kompositorisches Prinzip, das auch eine neue manuelle Schwierigkeit darstellt, zum Gegenstand: Das Verhältnis unterschiedlicher Tonräume zueinander. Das erste Stück dieser Gruppe, Nr.13, führt beide Hände wieder unisono. Die beiden Tonräume, mit denen Bartòk hier arbeitet, stehen im Quintverhältnis zueinander. Das viertaktige Thema wird wörtlich auf der V. Stufe wiederholt. Dem folgt ein aus zwei zweitaktigen Phrasen bestehender B-Teil. Die erste der beiden Phrasen beginnt auf der V. Stufe und führt aufwärts in die I.Stufe. Die zweite Phrase, die metrisch genauso gebaut ist wie die erste, beginnt wieder auf der V. Stufe. Ihr Tonhöhenmaterial bildet die Umkehrung zur ersten Phrase. Das heißt, das erste Tetrachord, das zur I. Stufe führt, arbeitet mit dem Tonmaterial des zweiten Pentachords, während das zweite Tetrachord aus dem Tonmaterial des ersten Pentachords besteht. Wieder bereitet Bartòk hier methodisch ein späteres Stück vor, in welchem er die gleiche Melodie verwendet, wobei die linke Hand in Gegenbewegung geführt wird. Anders als bei Nr.12 liegen hier die Halbtonschritte an verschiedener Stelle, zumal die linke Hand ein ganz anderes Tonmaterial verwendet, als die rechte. Und zwar benutzt die linke Hand den Leitton zur V.Stufe (Fis), der gleichzeitig mit der Quint der rechten Hand (G) erklingt. In der zweiten Phrase benutzt sie außerdem den Leitton zur Quint des Pentachords der V. Stufe, also quasi den Leitton zur Doppeldominante, der wieder mit der Quint des Melodiepentachords zusammen erklingt. Damit sind klare Bezüge zur Funktionsharmonik hergestellt.



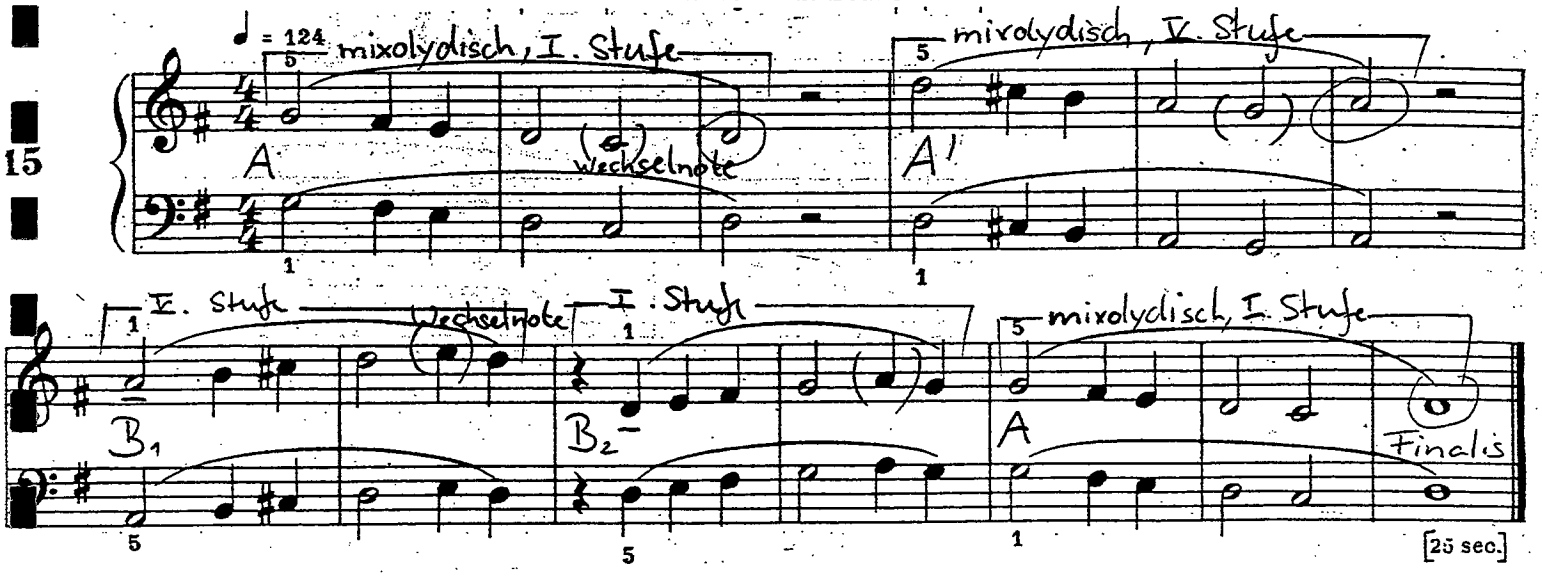
[1]) cf. No 13

Da ich Nr.13 und Nr.17 in der Analyse nicht trennen wollte, mußte ich im Text vorgreifen, möchte aber die dazwischenliegenden Stücke nicht auslassen.
Die Nr.14 charakterisiert das Verhältnis der unterschiedlichen Tonräume im Titel zueinander:"Frage und Antwort". Wenn man davon ausgehen darf, daß die Volksliedbegleitung im 2.Band, Nr.65, den authentischen Text wiedergibt, handelt es sich bei diesem Lied tatsächlich um einen Dialog. Nicht zuletzt wird dem Anfänger dadurch der Sinn dieser Tonraumverschiebung auf sehr natürliche Weise nahegebracht. Auch die eher abstrakte Technik der Umkehrung findet hier in einem völlig selbstverständlichen Tonfall Anwendung: Die "Antwort"(T.6) ist die wörtlich Umkehrung der "Frage". Die abermalige "Frage"(T.11) wird durch die Wechselnote Dum einen Ton zum Fünftonraum erweitert, wogegen die ursprünglich fünftaktige Phrase um einen Takt verkürzt wird. Wieder wird die "Antwort"(T.15) aus der wörtlichen Umkehrung zur "Frage" gebildet.



Beim nächsten Stück, "Dorfgesang", wird nicht nur die Lage verändert, sondern das mixolydische Pentachord wird transponiert. Bartòk verwendet hier wieder eine Barform: Die Melodik der A-Teile ist durch eine Wechselnote zum Grundton D in Form der nicht erhöhten mixolydischen VII. Stufe erweitert, die der B-Teile bildet die Umkehrung zum Tonhöhenverlauf von A. Dadurch erscheinen die Hochtöne der beiden Pentachorde im B-Teil. Die Form entsteht aus dem Verhältnis der Tonräume zueinander:

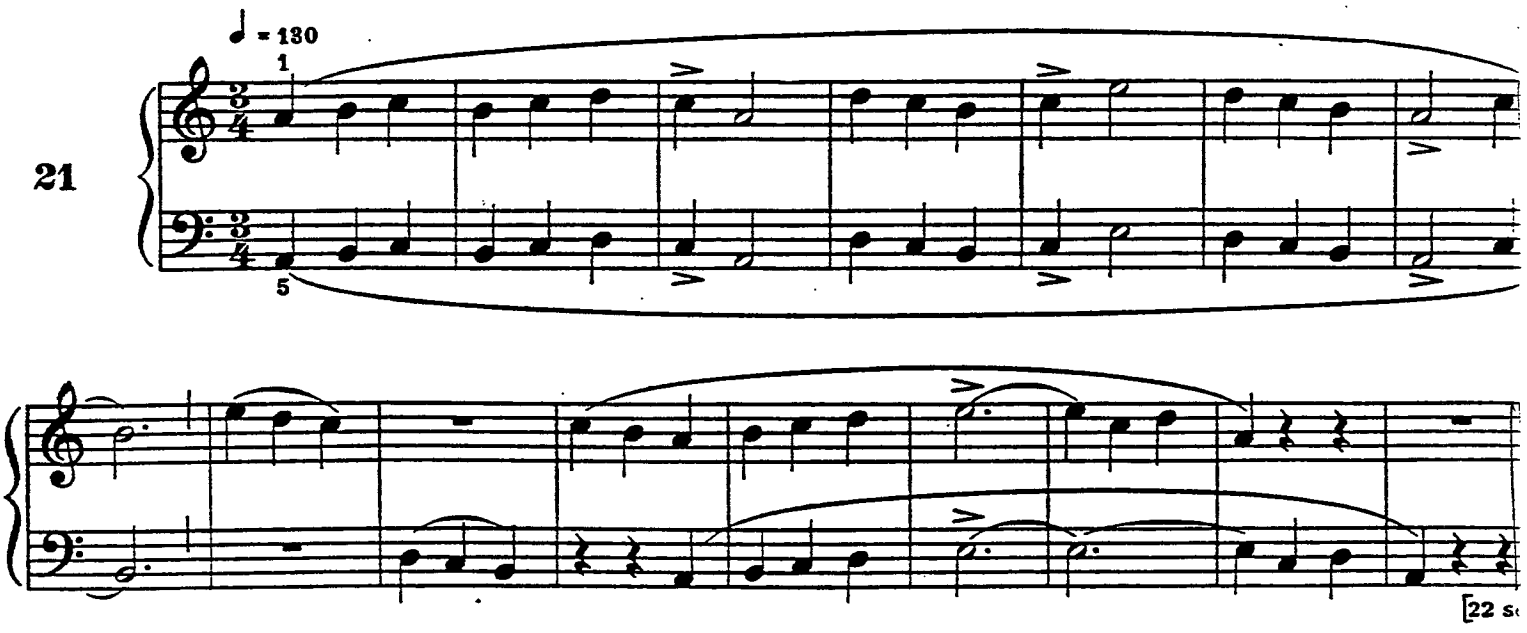
A - 3 Takte - I. Stufe
A - 3 Takte - V. Stufe wörtliche Transposition, Umkehrung des Tonhöhenverlaufs;
B - 2 Takte - V. Stufe Die Wechselnote zum Grundton D ist der Hochton des Stückes.
B - 2 Takte - I. Stufe
A - 3 Takte - I. Stufe



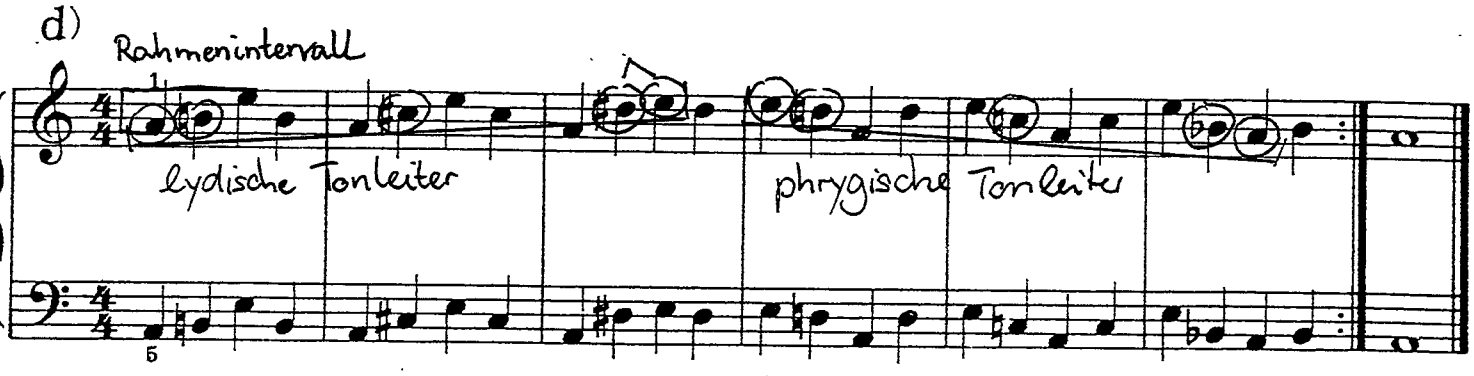
Wie im ersten Abschnitt auch folgen je ein Stück, das die parallele Stimmführung inTerzen, bzw. im Mittelteil in Sexten behandelt, und ein Stück, das (im Zusammenhang mit Nr.13 schon beschrieben) durch Gegenbewegung zweistimmig ist, wobei jeweils die Lage des Pentachords gewechselt wird.

Ab Nr.18 scheint alles auf einmal wieder ganz von vorne zu beginnen: Unisono in einem Fünftonraum. Das Neue hier ist die Einbeziehung größerer Intervalle. Die "Vier Melodien all'Unisono" (Nr.18-21) verlaufen nicht mehr, wie bisher, stufenweise, sondern führen eine Quart abwärts (Nr.18) oder die Terz bekommt motivischen Charakter (Nr.19). Nr. 20 scheint in den ersten sechs Takten durch die Auslassung der Terz pentatonisch zu sein; erst im siebten Takt erscheint die Terz. Darauf folgt eine ganztaktige Generalpause. Weiter geht es dann mit allen Tönen des ionischen Pentachords.
Erst die Letzte der "Vier Melodien all'Unisono" wagt sich wieder in eine latente Zweistimmigkeit und auch in ein neues, rhythmusbildendes Gebiet: Akzente. Im dritten Takt erscheint dieses Zeichen erstmals auf der ersten Zählzeit. Das Stück steht zwar im 3/4 Takt, so daß die Eins sowieso betont ist, jedoch folgt ihr eine halbe Note, die durch ihre Dauer ein noch größeres Gewicht hat. Durch den Akzent werden die beiden Notenwerte wieder in ein Gleichgewicht gebracht. Charakteristisch ist, daß dem Akzent immer ein Terzsprung folgt, so als würde

die folgende Note von dem Akzent abgestoßen werden. Der zweite Teil ist latent zweistimmig gesetzt. Die Melodie setzt nur zögernd, zunächst nur in der rechten Hand ein, bricht nach einem Takt wieder ab, wird aber von der linken Hand weitergeführt, die auch wieder nach einem Takt abbricht, um von der Rechten übernommen zu werden. Erst auf der dritten Zählzeit des dritten Taktes (im zweiten Abschnitt) kommt die Melodie in einen kurzen Fluß. Sie bleibt auf dem Hochton E mit Akzent stehen. Die rechte Hand verharrt dort einen Takt und eine Zählzeit lang. Es folgt die charakteristische Terz mit einem kurzen Abgesang. Bis zu seinem Ende verharrt die linke Hand auf dem E (zwei Takte und eine Zählzeit) um der Rechten dann mit dem gleichen Abgesang zu folgen. Durch dieses Abwechselnd und Nacheinander nimmt man die Melodie des zweiten Teils fast wie eine Zweistimmigkeit innerhalb derselben Melodie auf.



Den "Vier Melodien all'Unisono" gehen zum ersten Mal Übungen voraus (s. Anhang, 1a.- f) . Bartòk schreibt im Vorwort zu den Übungen im Anhang: "Wir empfehlen, die Übungen durchzuarbeiten, bevor (und zwar einige Zeit und nicht unmittelbar bevor) mit den Stücken begonnen wird."
Die Übungen, die sich auf diese vier Melodien beziehen, sollen den Schüler mit den verschiedenen Intervallen bekannt und vertraut machen.Die ersten drei Übungen beschäftigen sich mit der Quint (in 1 b auch mit der verminderten) und den bei gleicher Bewegungsart entstehenden dissonanten und konsonanten Zusammenklängen.
1 d-f bilden eine zweite Gruppe. Bei jeder der drei Übungen lassen sich zwei Abschnitte erkennen: Im ersten Abschnitt ist der variable Ton der lydischen Tonleiter entnommen. Die erhöhte Quart fungiert als Leitton zur Quint. Der zweite Abschnitt arbeitet mit einer Art Umkehrung des Tonmaterials des ersten Abschnitts, was ich anhand der Übung 1 d (die beiden anderen Übungen folgen dem gleichen Prinzip) erläutern möchte:



Das Rahmenintervall, bestehend aus dem Grundton und der Quinte, wird durchgehend beibehalten. Es wird in den ersten drei Takten ausgefüllt durch die Töne der lydischen Tonleiter, die sich ausgehend vom Grundton A zur Repercussa E bewegen, so daß dabei eine bestimmte Intervallfolge im Verhältnis zum Grundton entsteht: Große Sekunde, große Terz, übermäßige Quarte. Diese Intervalle werden im zweiten Abschnitt, vom Quintton ausgehend abwärts geführt, so daß eine starke Abwärtstendenz entsteht, mit umgekehrtem Leitton zum Grundton. Das hierdurch neu entstandene Tonmaterial besteht aus Tönen der phrygischen Tonleiter. Da die einzigen gemeinsamen Töne der lydischen und der phrygischen Skala der Grundton und die Quinte sind, wird im Verlauf der Übung das gesamte chromatischeTonmaterial angewandt. [2)]
Im Grunde genommen gibt Bartòk anhand einer so einfachen Übung Einblick in ein Prinzip, aus dem er in vielen seiner Werke das Tonmaterial ableitet, was bis zur Bildung von total chromatischen Skalen führt.

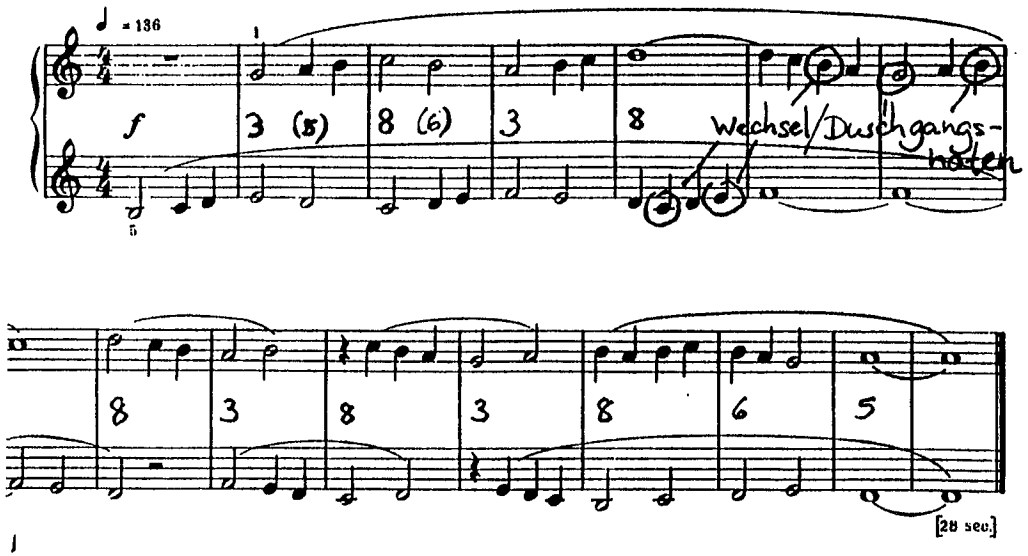
An dieser Stelle, nach Nr.21, sehe ich einen deutlichen Einschnitt: Bisher wurden elementare melodische und metrische Strukturen, Formen und Bewegungen eingeführt. Dieses elementare Material wird im zweiten Teil des ersten Bandes kontrapunktisch verarbeitet. Die Kontrapuktik, die Bartòk hier anwendet, knüpft an die Dissonanzbehandlung der Renaissance an und wird allmählich erweitert, wie noch zu zeigen sein wird.
Da der Schritt von der Stimmführung in Parallel- oder Gegenbewegung zum polyphonen Spiel in spieltechnischer Hinsicht ein ziemlich großer ist, ist hier vor allem auch interessant, wie Bartòk diesen Schritt methodisch vorbereitet.
Die vorbereitenden Übungen (2a und b) dürften für den Schüler eine große Hilfe darstellen, da sie ihn auf eine Eselsbrücke aufmerksam machen: Auch wenn die Notenwerte in beiden Händen unterschiedlich sind, lassen sich die Stimmen durch Parallel- und Gegenbewegung aufeinander beziehen.

---

2) vgl. Ilkka Oramo: Modale Symmetrie bei Bartòk, in "Die Musikforschung", 33. Jahrgang1980, Bärenreiter-Verlag

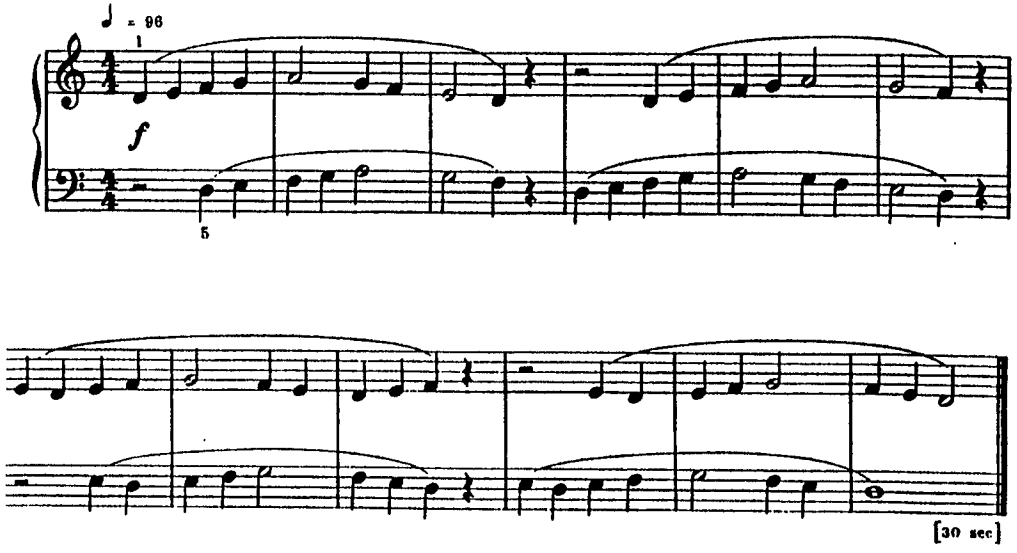
Imitation and Counterpoint

mitation et contrepoint Nachahmung und Kontrapunkt

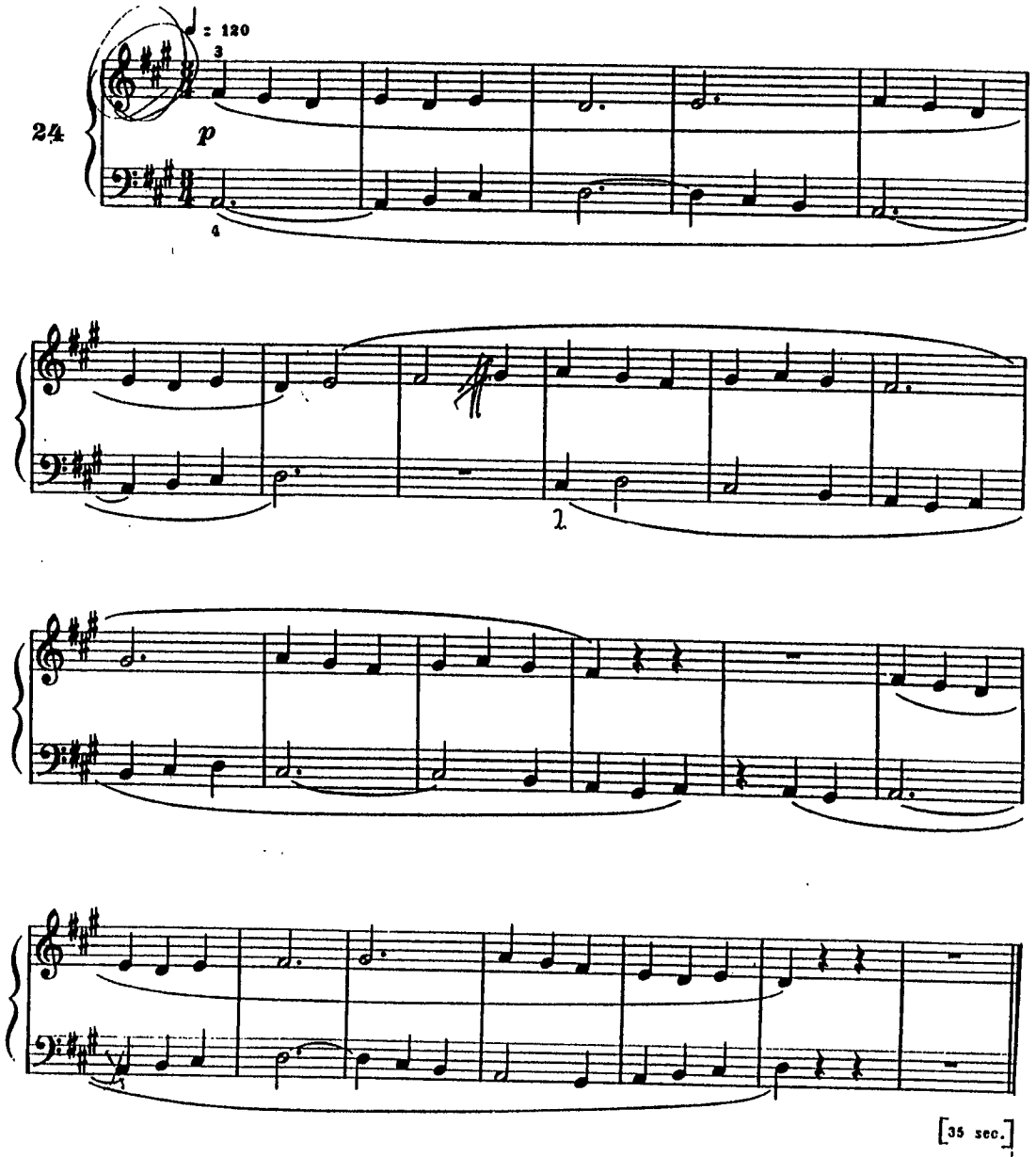


Imitation and Inversion

Imitation et inversion Nachahmung und Umkehrung



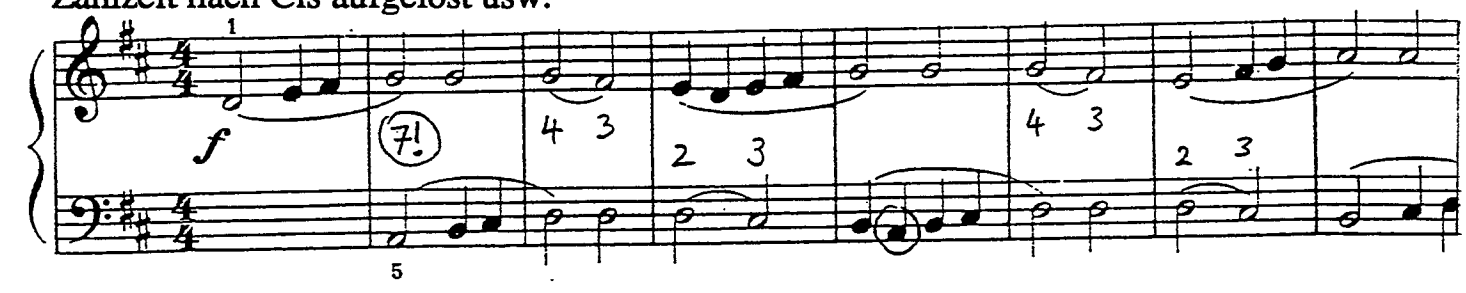
Pastorale

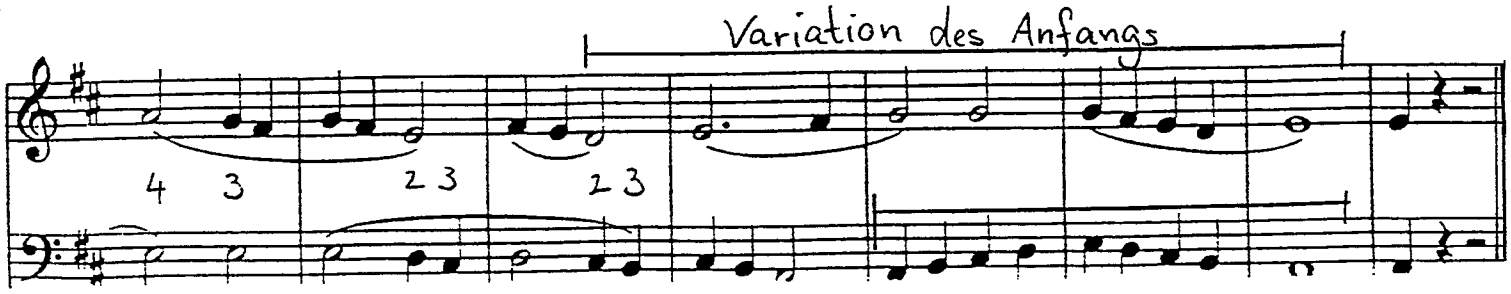


Die Stücke Nr.22 und 23, die sich "Nachahmung und Kontrapunkt" bzw. "Nachahmung und Umkehrung" nennen,verzichten wieder auf größere Intervalle; die Melodien verlaufen ausschließlich in Sekundschritten.
Die polyphone Stimmführung wird in Nr.22 vor allem dadurch erleichtert, daß sich die melodischen Richtungsänderungen in beiden Händen gleichzeitig ereignen, so daß sich bis auf eine kleine Ausnahme beide Hände immer in Gegenbewegung zueinander verhalten.
Auch die rhythmische Bewegung (in der einen Hand eine halbe Note, während die andere Viertelnoten zu spielen hat), wurde in den Übungen vorbereitet.
Das Tonmaterial ist in beiden Händen unterschiedlich: Während der Tonraum der linken Hand aus den Tönen H-F besteht, verwendet die rechte Hand die ersten fünf Töne der ionischen Skala. Die linke Hand beginnt auf ihrem tiefsten Ton H und bewegt sich innerhalb des ersten Taktes auf ihren vorläufigen Hochton E auf der Eins des zweiten Taktes zu. Hier setzt die rechte Hand mit ihrem tiefsten Ton G ein und imitiert die Linke, so daß sie auf der Eins des folgenden Taktes das C erreicht hat, während sich die linke Hand in halben Noten zum C hinabgesenkt hat. Von hier aus wird die Bewegung der ersten beiden Takte wiederholt, so daß auf der Eins des vierten Taktes F und A zusammentreffen. Es treffen also immer der Hochton der einen mit dem Tiefton der anderen Hand zusammen, womit sich auf den schweren Zeiten ein Wechsel zwischen eng und weit ergibt und wobei an der engen Stelle das Intervall einer Terz entsteht und an der weiten das der Oktave. Eine Ausnahme bildet der Mittelteil, in dem die linke Hand zum Stillstand kommt und die Rechte ihre Melodie frei fortspinnt. Der Schluß knüpft an die Prinzipien des Anfangs an, mit dem einzigen Unterschied, daß das Thema in seiner Umkehrung erscheint. Die Zusammenklänge innerhalb des ersten, imitatorischen Teils und seiner Umkehrung (Takt 9) sind streng konsonant, sogar auf den unbetonten Taktteilen. In Takt 5 erscheint auf der zweiten Zählzeit das erste dissonante Intervall als Wechselnote. Dadurch, daß im ab Takt 5 beginnenden Mittelteil immer ein Ton in einer Stimme orgelpunktartig gehalten wird, während die andere Stimme ihre Melodie fortsetzt, entstehen unvermeidlich dissonante Durchgangs- und Wechselnoten, was auch im strengen Kontrapunkt nicht ungewöhnlich gewesen wäre.
Das nächste Stück trägt den Titel "Nachahmung und Umkehrung". Der Begriff "Umkehrung" wird hier in einem anderen Sinne gebraucht, als ich ihn bisher gebraucht habe. Er bezieht sich hier darauf, daß die Funktion der Hände sich "umkehrt", also vertauscht wird. Das Thema, das skalenförmig bis zur Quint aufsteigt, welche eine halbe Note lang gehalten wird, wird von der dritten Zählzeit an imitiert, "nachgeahmt". Dieses kehrt skalenförmig zum Grundton

zurück, wobei die Abwärtsbewegung beim Ton vor dem Grundton abermals durch eine halbe Note angehalten wird. An dieser Stelle bricht die Nachahmung ab, indem sie dem Rhythmus der führenden Hand nachgibt und mit ihr endet. Durch die skalenförmige Bewegung und dem Einsatz im Terzabstand laufen beide Hände parallel in Terzen oder Sexten, wobei sich die Intervalle bei der "Umkehrung" komplementär verhalten. Im zweiten Teil ändert sich die Melodik, indem ihr Tonumfang kleiner wird, die Bewegungsrichtung dafür aber häufiger geändert wird, so daß auch das Zusammenspiel der beiden Hände und ihrer Intervalle flexibler wird. Das ändert aber nichts daran, daß die Intervalle bei der "Umkehrung" in ihrer komplementären Gestalt erscheinen.
Im folgenden Stück greift Bartòk auf eine alte überlieferte Gattung zurück: Die Pastorale. Ihre Charakteristika, speziell die Terzräume, beschränken das Tonmaterial. Das bewirkt aber, daß die technischen Schwierigkeiten für den Anfänger überschaubar bleiben. Der Gestus der Melodie ist sehr frei; die Begrenzung ist ja durch den Raum gegeben.
Dem Stück sind drei Kreuze vorgeschrieben, die sich auf den Grundton D beziehen (lydisch). Die wechselnden Terzräume der Melodik bilden die Formteile. Danach lassen sich drei Abschnitte erkennen: Der erste, der mit den Tönen des unteren Trichord spielt (es kommen nur Töne vor, die auch auf D-Dur beziehbar sind) , der zweite, dessen Tonmaterial das des oberen Trichords ist (wie Fis-moll) und der dritte Abschnitt, der wie in einer Synthese beide Tonräume miteinander vereint. Jedes der Formteile ist sechs Takte und ein Viertel lang, denen jeweils zwei Überleitungstakte folgen, so daß die Proportion die merkwürdigen Pausen am Schluß rechtfertigt.
Die Zusammenklänge der Melodie mit dem skalenförmig auf- und abschwingenden Baß sind im Prinzip konsonant; Dissonanzen auf betonten Taktteilen werden sofort aufgelöst, solche auf unbetonten Taktteilen resultieren aus Durchgangs- oder Wechselnoten.
Die Überschrift, die Nr. 25 führt, ist identisch mit der von Nr.23: "Nachahmung und Umkehrung". Im Gegensatz zur Nr.23 wird hier die führende Stimme hier vollständig imitiert. Es handelt sich im Grunde um einen strengen Kanon. Die Ausnahme bilden die Umkehrungen, also die Tatsache, daß die imitierende Stimme sich plötzlich in die führende verwandelt. Den Wendepunkt markiert jeweils die führende Stimme mit dem zuletzt erklungenenTon im Sforzato. Die Nachahmung, die wie ein Hintereinanderherrennen wirkt (Bartòks Tempovorstellung ist relativ schnell: ♩ =150) und das Vertauschen der Hände nach einer markierten Note, welche wie ein Signal wirkt, geben dem Stück einen sehr verspielten Charakter.

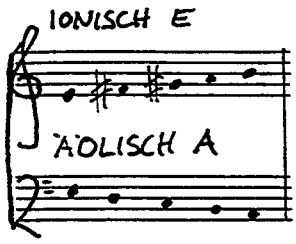
Der Tonsatz unterscheidet sich hier nicht wesentlich von dem des gleichbetitelten Stücks. Der wesentliche Unterschied für den Schüler dürfte hier das hohe Tempo sein, welches kein Nachdenken mehr zuläßt, so daß die Bewegungsabläufe automatisiert sein sollten.
Wie auch im ersten Teil des Heftes bildet auch hier die Tonwiederholung die erste Erweiterung in der stufenweise verlaufenden Melodik.
In Nr.26 entstehen durch die Gleichzeitigkeit von Tonwiederholung und stufenweise verlaufender Melodik verschiedene Intervalle auf einen Ton bezogen, so daß es fast so scheint, als wolle Bartòk in diesem (wie auch im folgenden) Stück den Schüler systematisch in die Dissonanzbehandlung des Kontrapunkts einführen.
Abgesehen von den letzten vier Takten ist das Stück formal ein "Kanon in der Unterquarte"(wie sich auch später ein Stück nennt), d.h. die linke Hand imitiert die rechte Hand, die auf D beginnt auf dem unterhalb liegenden Quintton A und setzt im zweiten Takt ein. Auf der ersten Zählzeit des zweiten Taktes hat die rechte Hand bereits das G erreicht, so daß der Einsatz der linken Hand gleich dissonant ist (was für den strengen Kontrapunkt allerdings ungewöhnlich wäre).
Da der Einsatz der linken Hand auf der V.Stufe, sowie der zeitliche Abstand beider Stimmen zueinander feststehende Größen sind, ist es die obere Stimme, die als Dissonanz behandelt wird. Die untere Stimme führt schrittweise zum D (zweiter/dritter Takt), während das G repetiert wird, so daß auf der Eins des dritten Taktes eine Quarte erklingt. Das G der rechten Hand löst sich auf der dritten Zählzeit in das Fis auf, während die linke Hand D wiederholt. Auf der ersten Zählzeit des vierten Taktes wiederholt die linke noch einmal D während die rechte auf E neu ansetzt. Die so entstandene Sekunde wird auf der dritten Zählzeit nach Cis aufgelöst usw.





Die Melodie von Nr.27 ist vom ersten Teil des Heftes her schon bekannt; nur erklingt sie hier mit einer kontrapunktierenden zweiten Stimme zusammen. Diese zweite Stimme verläuft zunächst ruhig, in ganzen Noten, wodurch das Verhältnis Synkope - betonte Taktzeit immer gewahrt bleibt und der Schüler nicht, wie in Nr.9, mit dem Fuß aufstampfen muß, um das metrische Gleichgewicht herzustellen.
Typisch bei der Dissonanzbildung durch Synkopen ist, daß auf der schweren Taktzeit die liegenbleibende Stimme durch die kontinuierlich fortschreitende zur Dissonanz wird und der eindringenden Stimme weichen muß.
Die ungewöhnliche Skalenbildung resultiert auch hier aus der Umkehrung der Ganz-und Halbtonschritte in Bezug auf C. Das verdeutlicht die Übung 3 im Anhang sehr bildhaft, die sich mit demselben Tonmaterial und seinem asymmetrischen Fingersatz beschäftigt.
Das folgende Stück, "Kanon in der Oktave" verarbeitet die Melodie von "Noten mit Punkt"(Nr.7) zu einem Kanon. Die Anforderungen, die hier an den Spieler gestellt werden, sind durch die unterschiedlichen Notenwerte erheblich höher, als bisher in den kontrapunktisch gesetzten Stücken. Es kann hier nur von Vorteil sein, wenn der Schüler die Melodie schon gut, vielleicht sogar auswendig kennt.
Wieder findet eine Erweiterung durch die Technik der Umkehrung statt ("Nachahmung in Spiegelform"). Die Folge der Halb- und Ganztonschritte wird wörtlich umgekehrt ("gespiegelt"), so daß die linke Hand mit anderem Tonmaterial umgeht, als die Rechte. Deren Pentachord steht in E ionisch. Die Töne der Umkehrung benutzen das Tonmaterial von A äolisch.

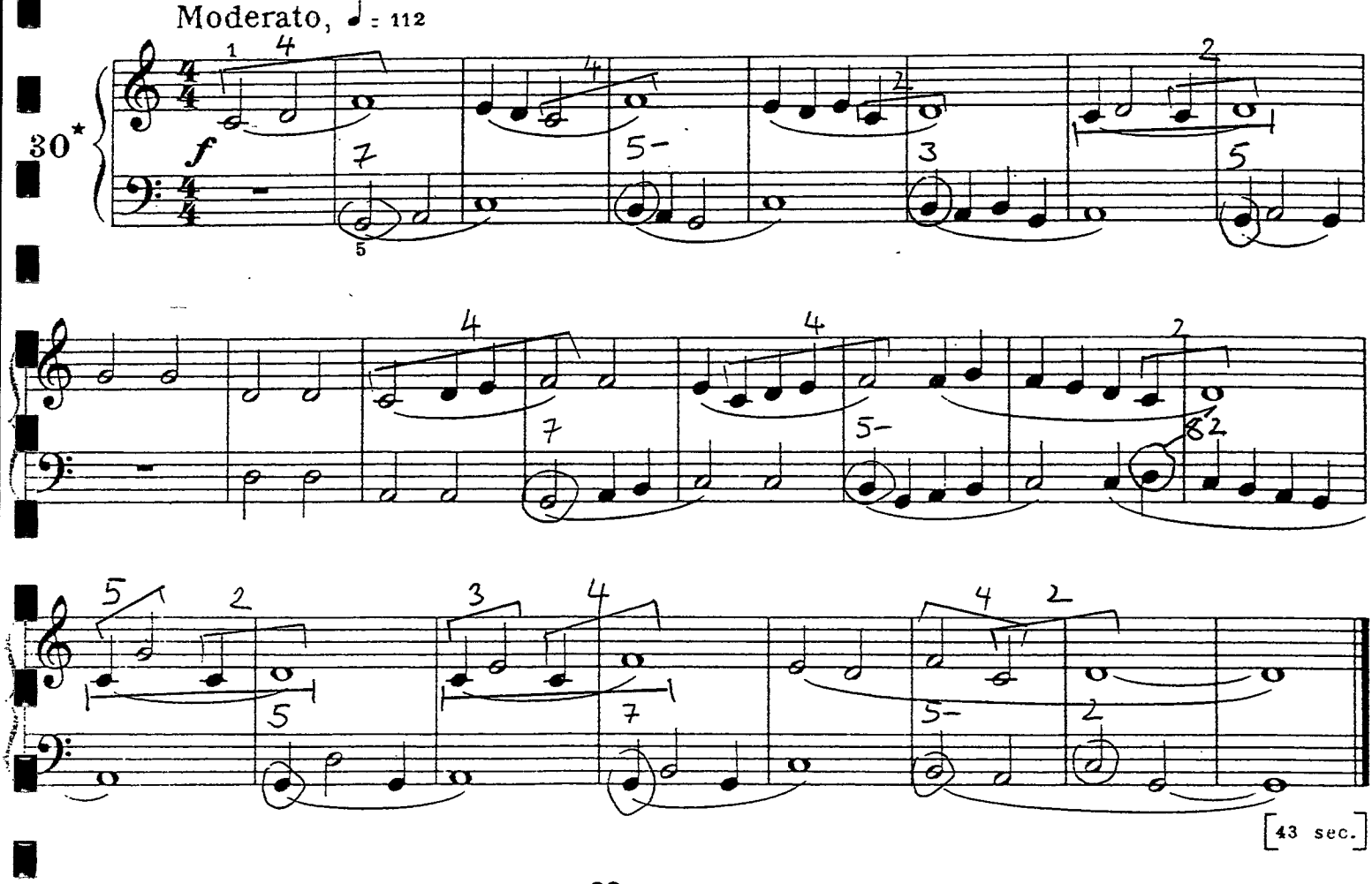
Skizze

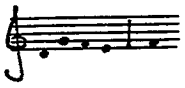


(Dieses Tonmaterial ist im Anhang als Skala in Form einer Übung abgebildet)

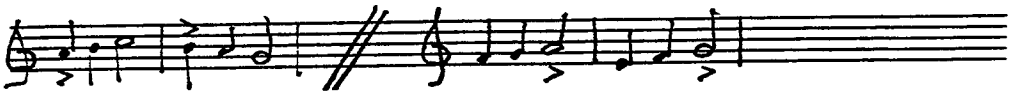
Die Zusammenklänge, die dabei entstehen, wirken fremdartig, selbst wenn, wie es in Nr.29 der Fall ist, die Dissonanzbehandlung weitgehend den kontrapunktischen Gesetzmäßigkeiten folgt.
Diese Gesetzmäßigkeiten weitet Bartòk aber zunehmend aus, wobei die entstehenden Dissonanzen motivisch oder melodisch begründet sind.
In Nr.30,"Kanon in der Unterquarte", ist gleich der erste Zusammenklang dissonant. Dieser Zusammenklang G-F wiederholt sich mit dem zwei Takte

später folgenden H-F insgesamt drei Mal: Dem melodischen Intervall der Quarte kommt zusammen mit dem der Sekunde hier eine besondere Bedeutung zu, indem eines dieser beiden "Zielintervalle" auf der Eins jedes zweiten Taktes vom Grundton aus erreicht werden. Auf dieser Zählzeit setzt jeweils die imitierende linke Hand auf der V.Stufe unterhalb der führenden Stimme ein.
So ist es vorprogrammiert, daß es immer dann zu dissonanten Zusammenklängen (kleine Septime, Tritonus) kommt, wenn die Quarte F das Zielintervall der rechten Hand ist. Man kann also sagen, daß diese Dissonanzen motivisch bedingt sind.Es ist darüber hinaus das erste Mal im polyphonen Teil des Heftes, daß größere Intervalle miteinbezogen werden. Ihre Charakteristika werden in diesem Stück intensiv ausgeleuchtet. So stellen die zweiten vier Takte, deren zweimal ganztaktig und einmal synkopisch ausgehaltenes Zielintervall die Sekunde vom Grundton aus ist, einen Gegensatz zu den ersten vier Takten dar, deren Quarte einen viel signalhafteren Charakter hat. An den Zielintervallen lassen sich auch die verschiedenen Formteile erkennen (s.Abb.). Die synkopierte Sekunde im B-Teil (T.7) wird am Ende des zweiten Teils wieder aufgenommen und weitergeführt, allerdings, indem als Steigerung die Quinte und die Terz hier ihre Charakteristik zeigen.

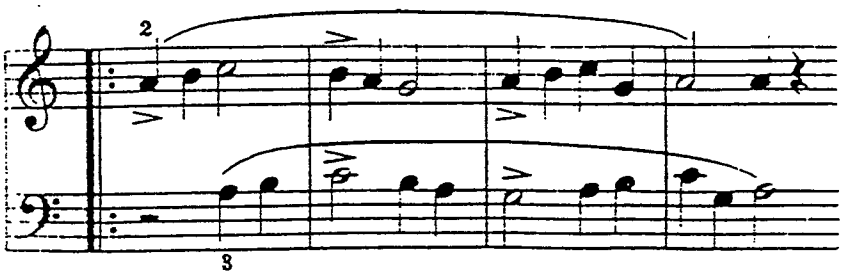


Dieses Stück ist das erste, das durch eine Vortragsbezeichnung (Moderato) charakterisiert wird, was Bartòk im Folgenden stets beibehält.
Der "Tanz im Kanon" verwendet fast alle der bisher eingeführten Elemente und Schwierigkeiten. Dieser strenge Kanon bekommt seinen tänzerischen Charakter vor allem durch die markanten Akzente und das Tempo (Allegro), welches zusammen schon ziemlich hohe Anforderungen an die Geschicklichkeit und die Unabhängigkei der Hände des Spielers stellen.
Für das zentrale Motiv ist der Quartsprung charakteristisch: . Es beschließt jeweils den ersten Abschnitt der beiden Formteile. Der zweite Abschnitt im ersten Teil beginnt, indem er dieses Motiv rückwärts, als Krebs verwendet:  . Im zweiten Abschnitt des zweiten Teils erscheint es sogar in der Umkehrung: ; aber auch ist nur eine Variation desselben.

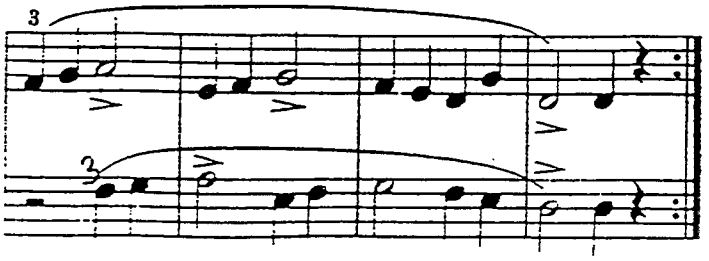
Im zweiten Teil wird die Lage verändert, was innerhalb des polyphonen Teils des Heftes die erste Tonraumerweiterung ist. In ihm spielt neben dem Quartmotiv der Tonumfang der Terz auch eine besondere Rolle:



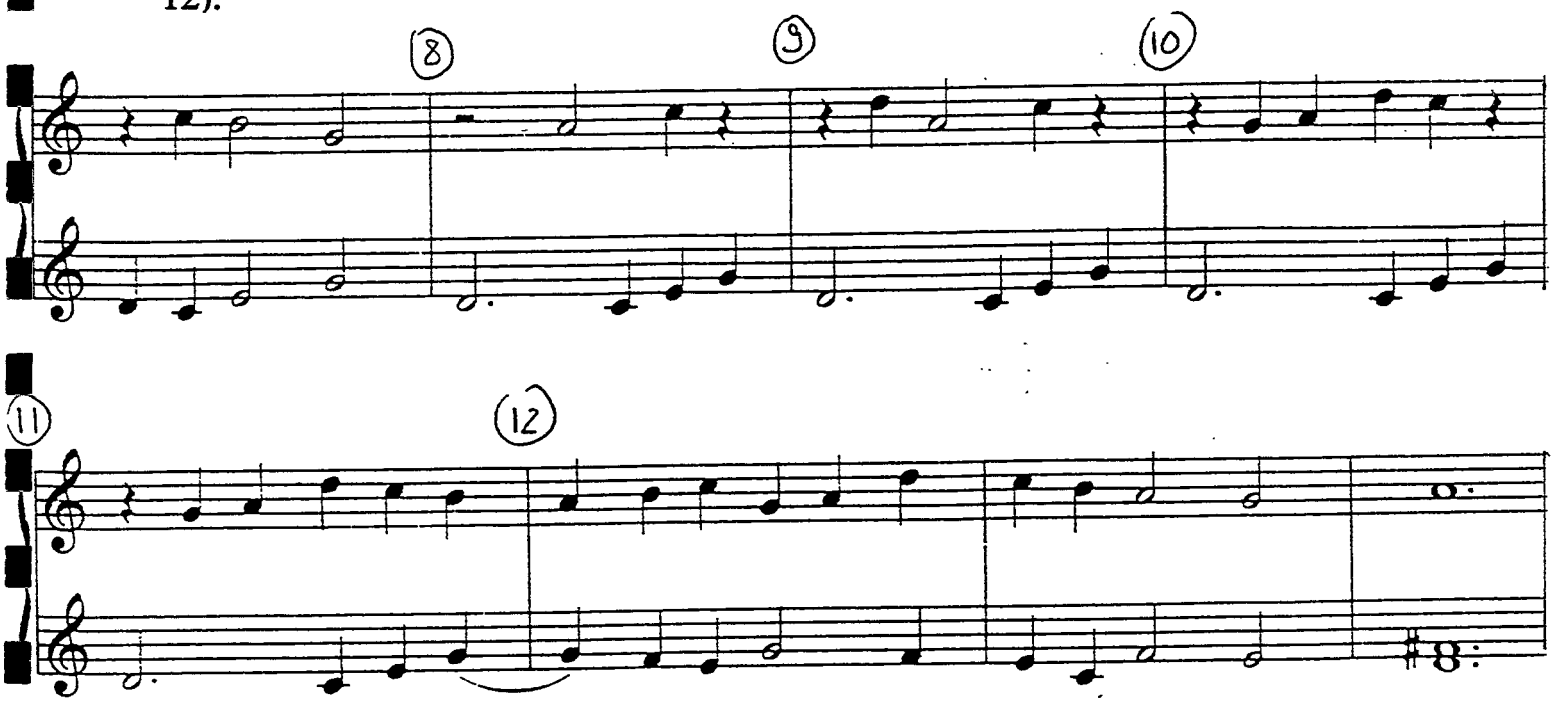
Auffallend sind die akzentuierten Töne. Im Gegensatz zum ersten Teil, in dem nur D mit Akzent erklingt, markieren die akzentuierten Töne hier einen eigenen Tonhöhenverlauf. Im ersten Abschnitt erklingen sie sogar in scharfen Dissonanzen, da die rechte und die linke Hand nicht den gleichen Ton im Tonhöhenverlauf markieren, sondern die Akzente an gleiche Stelle gesetzt sind. Zudem verdichtet sich der Tonsatz durch den geringeren Abstand der Hände zueinander (𝅗𝅥).



Die fallende Linie der akzentuierten Töne,sowie das Betonen gleicher Töne im letzten Abschnitt weisen auf eine Beruhigung hin:



Die letzten fünf Stücke des ersten Heftes entfernen sich von den strengen Formen, die Bartòk zuvor angewendet hat. Bartòk bleibt zwar im kontrapunktischen Duktus, erweitert ihn aber durch Wechselnoten, die Nota Cambiata und Bimodalität. Auch die Modi dorisch und phrygisch kommen mit ihrem gesamten Tonmaterial zur Anwendung. Man könnte sagen, daß Bartòk nun die satztechnischen und spieltechnischen Möglichkeiten, in die der Schüler bisher eingeführt wurde, frei anwendet und zu Vortragsstücken verarbeitet.
Gleich im ersten dieser Stücke,"Dorische Tonart"(Nr.32), spielt Bartòk förmlich mit dissonanten Klängen, die erzeugt werden durch Wechselnoten, z.T. mit großen Intervallen und vor allem durch erweiterte Formen der Nota Cambiata. Eine solche Figur entwickelt sich in diesem Stück wie improvisatorisch (T.8-12):

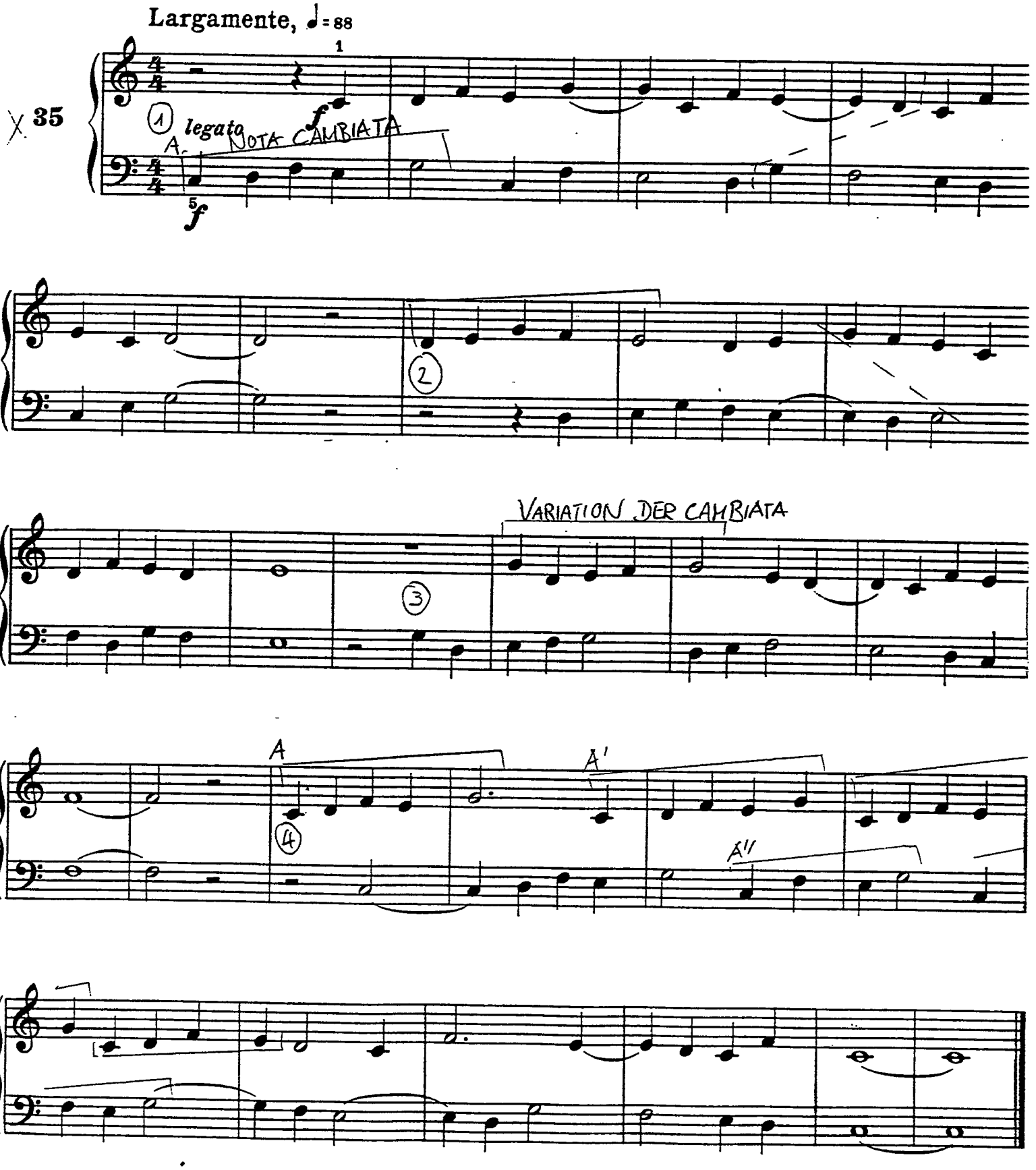


[52 sec.]

Einen ähnlich verspielten Charakter, aber in Bezug auf Wechselnoten, hat die Nr.34,"Phrygische Tonart". Hier wird der Charakter der Wechselnoten sämtlicher Intervalle ausgelotet. Die beiden Stimmen reiben sich häufig bei diesen synkopisch angelegten Wechselnoten dissonant.
Die einzelnen Formteile heben sich durch dynamische Vortragsbezeichnungen voneinander ab: Einleitung-piano, zwei fünftaktige melodische Phrasen-mezzoforte, Verdichtung-crescendo, Reprise-forte, Coda-diminuendo.
Diesen Umgang mit der Dynamik bereitet Bartòk im "Langsamen Tanz"(Nr.33) vor. Hier markieren die dynamischen Abstufungen regelrecht plastisch die einzelnen Formteile:

Chorale

Choral Choral



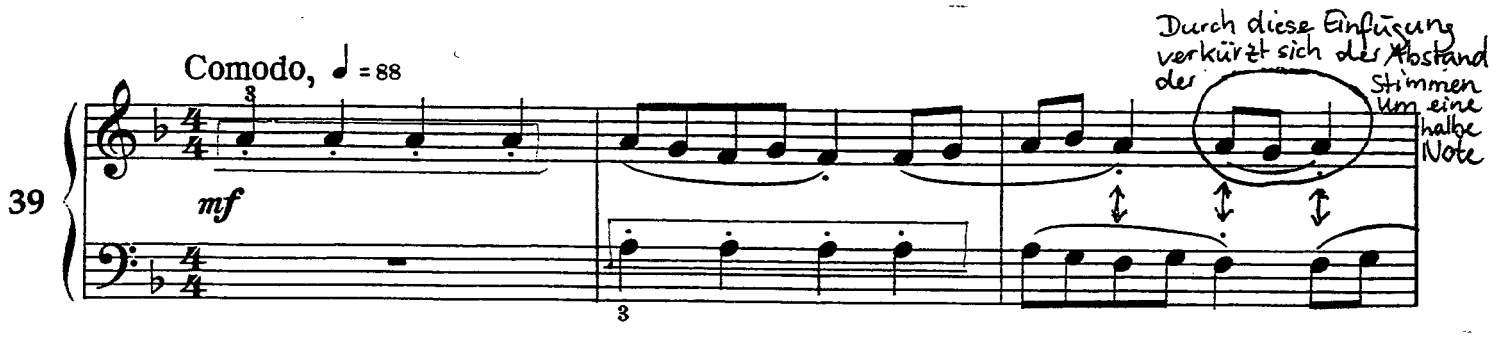
[1 min. 13 sec.]

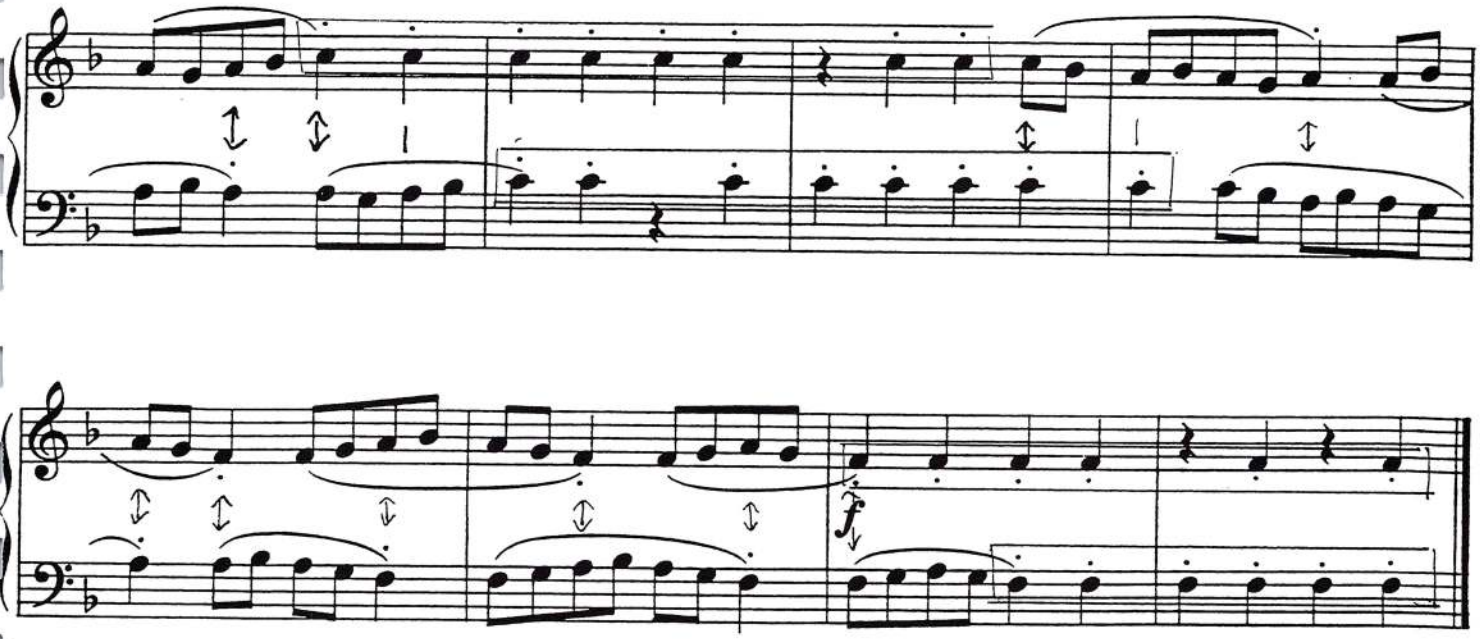
Thema	4 Takte	-	mf	(vier Motive: A,B,C,A)
Zwischenspiel	2 Takte	-	f	
Thema	2 Takte	-	p	(A,B)
Zwischenspiel	4 Takte	-	mf	
Thema	2 Takte	-	p	(A,B') +1

Diesem "Langsamen Tanz" verleiht die Anwendung zweier Modi, beide bezogen auf den Grundton G, eine ganz eigenartige Farbe. Die rechte Hand verwendet den unteren Fünftonraum der ionischen Skala, die linke Hand den der lydischen Skala über G, so daß C und Cis sich wie im Querstand gegenüberstehen. Die so entstehenden Intervalle klingen fremd, sie werden fast als dissonant empfunden, obwohl sie außer in den Zwischenspielen, wo sich durch Synkopierung Dissonanzen bilden, vollkommen konsonant sind.
Der "Choral" zeigt noch einmal auf, wie sehr der polyphone Satz bei Bartòk vom Gesang inspiriert ist, wie überhaupt die melodische Vorstellung (s. "Dorfgesang", Nr.14 u.a.). Der "Choral fordert vor allem auch die Vorstellungskraft des Schülers in einem extrem hohen Maß heraus. Der feierliche Duktus, das langsame, getragene Tempo und nicht zuletzt die eigenwillige Melodieführung verlangen ein sehr cantables Legatospiel, was zusammen erst das Erfassen seiner Stimmung ermöglicht. Denn um diese scheint es vorrangig zu gehen. Die Melodik ist verschleiert und schwebend, da sie im Fünftonraum verharrt.
Die äußere Form ist, wie beim Choral des ausgehenden Mittelalters, vierzeilig. Die Fermaten sind hier auskomponiert. Die vorherrschende Figur ist die Nota Cambiata, welche wie in einer Meditation immer wiederkehrt und variiert wird. Diese Figur, die in ihrer Funktion sowieso schon ein Mittel der Erweiterung dissonanter Zusammenklänge war, verschlingt sich in Bartòks "Choral" so ineinander, daß die entstehenden Zusammenklänge gar nicht mehr als konsonant oder dissonant wahrgenommen und unterschieden werden. Das ineinander Verwobene der Stimmen führt zu einem kontemplativen, meditativen Charakter und weckt Assoziationen an Zwiegesänge aus dem Kloster.

Während sich der erste Band ausschließlich mit Melodik an sich und in der Polyphonie beschäftigt, kommt im zweiten Band ein neuer Aspekt hinzu: Die Begleitung. Und zwar in einem sehr umfassenden Sinn. Abgesehen von Dreiklangsbrechungen und Ostinati meint Begleitung hier auch Liedbegleitung, Zusammenspiel an zwei Klavieren und Liegetöne.
Die ersten drei Stücke des zweiten Bandes knüpfen direkt an den ersten Band an, arbeiten also mit Mitteln, die dem Schüler bereits bekannt sind. Allerdings werden in diesen drei Stücken einige neue Begriffe, Zeichen und Techniken eingeführt, die die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erheblich erweitern.
So nennt Bartòk das erste Stück, Nr 37, zwar in altbekannter Manier "In lydischer Tonart" und bleibt auch dem polyphonen Stil treu, verwendet aber zum ersten Mal Achtel-Noten. Auch Tenuto-Striche, wie im Mittelteil, sind

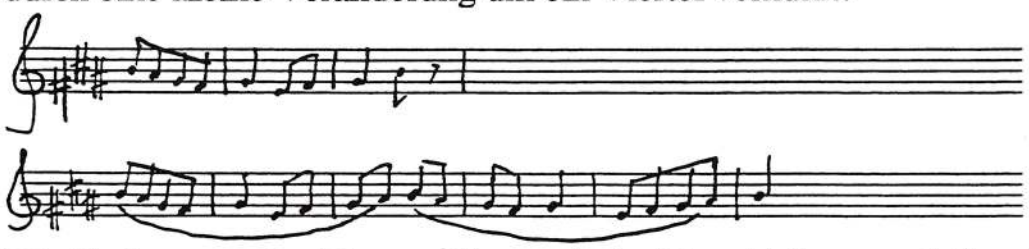
etwas Neues, und verlangen dem Spieler in Verbindung mit den Synkopen der jeweils anderen Hand eine neue, nämlich eine rhythmische Unabhängigkeit der Hände voneinander, ab.
In dem folgenden, nur achttaktigen Stück ist es das Staccato-Spiel, das als neues Element eingeführt wird. Dieses, wie auch das nächste Stück, Nr.39, sind "Staccato und Legato" überschrieben.
Bei diesem wechseln sich Staccato und Legato ab; beide Hände bewegen sich synchron, in Parallel-und Gegenbewegung. Nur sind die Bewegungen hier keine regelmäßigen. Es geht in diesem Stück primär um die harmonisierende Technik des Unterterzens. Indem die Unterstimme auf den Hauptzeiten immer die Terz, bzw. die Sext zur Oberstimme bildet, erhält sie eine harmonisierende Funktion und das besonders, da dieses Stück in D-Dur steht und der Leitton Cis einbezogen wird.
Da die Übungen im Anhang meines Erachtens auf die methodischen Schritte, die Bartòk vorgeschwebt haben mögen, hinweisen, ist es sehr interessant, diese mit den ihnen zugeordneten Stücken zu vergleichen. Dabei kann man feststellen, daß die Übung, die diesem Stück zugeordnet ist, sehr deutlich die klanglichen Einfärbungen von Dur und Moll verwendet. Auch hier sind Parallel-und Gegenbewegung und sogar die Anordnung der Intervalle unregelmäßig. Nur die Anschlagsarten sind synchron, so daß die Übung größere technische Anforderungen an den Schüler stellt, als das Stück selbst.
Im Gegensatz dazu sind die Anschlagsarten in dem gleichüberschriebenen nächsten Stück, das formal ein Kanon ist, oft konträr. Das repetieren eines Tones im Staccato ist hier ein Motiv, welches das Stück mit A einleitet, dann im Mittelteil auf C und abschließend auf Fwiederkehrt, die Formteile markierend und den Akkord von F-Dur bildend. Wenn die linke Hand mit dem Staccato-Motiv in Takt 2 einsetzt, hat die Rechte dieses Motiv bereits verlassen und führt ihre Stimme im Legato in Achtelnoten weiter. Die Phrasen sind im Folgenden oft unterschiedlich lang, so daß immer eine Phrase endet (Staccato), während die andere beginnt oder noch geführt wird (Legato). Dieses Stück fordert ein hohes Maß an Unabhängigkeit der Hände voneinander.





[30 sec.]

Nach diesen drei Stücken ändert sich die Satztechnik abrupt. Das im volkstümlichen Stil geschriebene Stück "Yugoslawisch" unterteilt Melodie (rechte Hand) und Begleitung (linke Hand). Die Begleitung besteht aus Viertelnoten, die im Wechsel den Grundton (E) mit dem Quintton (=Repercussa (H)) erklingen läßt. Sie ist somit auf ihre einfachsten Prinzipien reduziert. Die Töne der Begleitung entsprechen zunächst dem Rahmenintervall der Melodie. Im Mittelteil verändert sich der Tonraum. Die Repercussa H wird zum zentralen Ton, der umspielt wird. Man empfindet den Tonraum als quasi dominantisch. Durch die Verschiebung des Tonraumes im Mitteleil um eine Terz nach oben offenbart sich nun auch die eigentliche Tonart, mixolydisch, da der nicht erhöhte siebte Ton der Skala, welcher charakteristisch für diese Tonart ist, hier erklingt.
In der Reprise wird der Vordersatz des anfänglichen Themas aufgegriffen und durch eine kleine Veränderung um ein Viertel verkürzt:

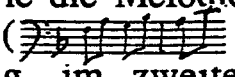


Die Verkürzung der Phrase, die metrische Verschiebung und die sich zum Forte steigernde Dynamik vermitteln den Eindruck einer Beschleunigung, oder Überdrehung. Das Stück hat, trotz der sehr einfachen Mittel (auch in spieltechnischer Hinsicht ist es einfacher, als manches Stück aus dem ersten Heft), die Bartòk hier anwendet, eine große Wirkung.

Auch in den folgenden Stücken werden die Funktionen von Melodie und Begleitung strikt getrennt. In beiden Stücken besteht die Begleitung im Prinzip aus Akkordbrechungen, ist aber in ihren Bewegungen viel flexiebler als "Yugoslawisch", was die Schwierigkeiten für den Spieler sprunghaft erhöht.
In "Melodie und Begleitung"(Nr.41) werden zwei Akkorde in drei verschiedenen Bewegungsarten gebrochen. Am Schluß des Stückes kommen sogar Variationen und Kombinationen dieser Bewegungsarten dazu. Die spieltechnischen Schwierigkeiten werden dadurch etwas eingedämmt, daß beide Hände ihren Fünftonraum nicht verlassen[3])und das Tempo ein sehr gemütliches ist.
In satztechnischer Hinsicht ist hier vor allem die entstehende Harmonik interessant. Das Tonmaterial ist dem Lydischen entnommen. Die beiden Dreiklänge, mit denen Bartòk hier arbeitet, bestehen aus den Tönen G, H, D und G, A Cis. Mit konventionellen Hörgewohnheiten werden sie als G-Dur und A-Dur mit Orgelpunkt auf G wahrgenommen. In jedem Fall ist ein Spannungsverhältnis analog dem der Tonika-Dominante wahrnehmbar. Durch die harmonische Anwendung der lydischen Tonleiter, deren charakteristisches Intervall der Tritonus ist, wird der "dominante" Dreiklang tatsächlich als dissonant empfunden.
Dabei zeichnet die Begleitung nur nach, was die Melodie eigentlich vorgibt: Da in ihr der Terzsprung motivisch enthalten ist, vollzieht sie bereits die harmonischen Spannungen nach.
Sogar die motivische Entwicklung wird von der Begleitung mitvollzogen. Sieht man die drei Takte nach dem eintaktigen Vorlauf der Begleitung als Thema an, so wiederholt es sich es ab Takt 5 , aber , indem die motivischen Terzschritte in ihrer Umkehrung erscheinen. Zwei Achtel vor Takt 5 beginnt auch die Begleitung, ihre Bewegungsrichtung umzukehren (b). Die folgenden melodischen Phrasen wirken wie motivische Abspaltungen des Themas (Takt 8 und 9) erinnern schließlich nur noch daran, bis sie ganz versiegen. Auch die Begleitung dazu fließt nicht mehr durchgängig wie vorher, sondern wird regelmäßig durch eine Achtel-Pause unterbrochen, die nun das G des "dominanten" Dreiklangs ersetzt.
Während sich also hier Melodie und Begleitung sehr stark aufeinander beziehen und aufeinander zu reagieren scheinen, hat die Melodie im folgenden Beispiel ("Begleitung mit gebrochenen Dreiklängen") einen festgelegten Charakter; sie wird von der linken Hand wörtlich wiederholt. Lediglich die Umgebung, also die Begleitung, verändert sich und verleiht dem Ganzen eine andere Farbe.
Daß die Begleitung hier die Funktion hat, die Melodie zu "färben" und eine Art Hintergrund oder Umgebung für die Melodie zu sein, wird durch das geforderte piano, im Gegensatz zu der im mezzoforte klingenden Melodie, deutlich.
Die Melodie wirkt volkstümlich durch ihre Pentatonik, mit der der Schüler hier zum ersten Mal konfrontiert wird (vgl. dazu auch Übung Nr. 8 im Anhang).

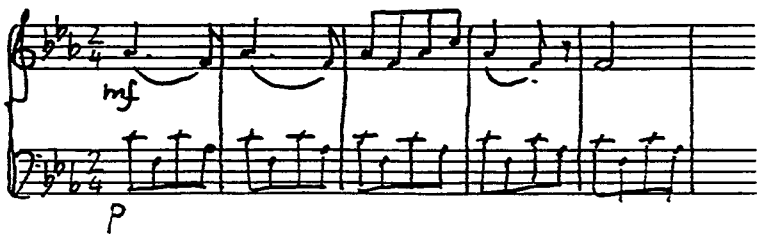
---

3) Bartòk hat dem Stück wieder eine Tonraumskizze vorangestellt, aus der hervorgeht, wie sich das Tonmaterial zusammensetzt

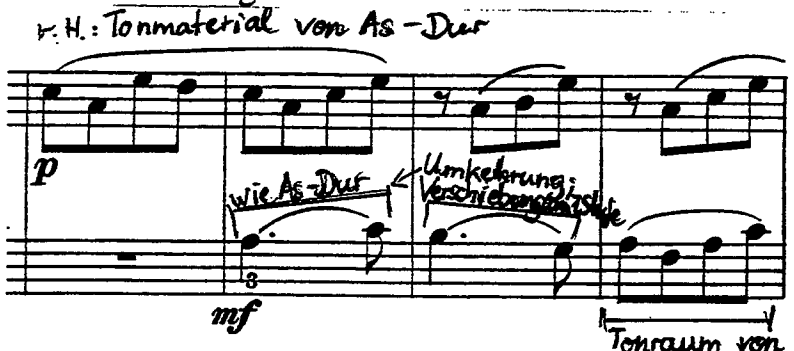
Neue Möglichkeiten, das Verhältnis von Melodie und Begleitung zu erforschen, ohne dabei den Schüler zu überfordern, bietet das Zusammenspiel an zwei Klavieren.
"Ungarisch"(Nr.43) eignet sich durch seinen volkstümlichen Duktus und seine relativ geringen technischen Anforderungen (die Melodie, die dem ersten Klavier zugeordnet ist, ist unisono gesetzt, ebenso die Begleitung (zweites Klavier) im ersten Teil), den Schüler mit dem Zusammenspiel an zwei Klavieren vertraut zu machen.
Interessant ist, daß Bartòk die gleiche Melodie transponiert und noch einmal mit einer Begleitung für einen Spieler versehen hat. Diese Begleitung setzt sich aus denselben Elementen zusammen, wie die Melodie: In Sekundschritten sich bewegende, nachschlagende Terzen () und verhält sich anfangs überwiegend in Parallelbewegung, im zweiten Teil überwiegend in Gegenbewegung zu ihr.
Die Bearbeitung wirkt, als wolle sie Anregung sein und geben, selbst kreativ in das Notenmaterial einzugreifen. Beide Versionen lehnen sich, im Gegensatz zum vorangegangenen Begleittypus, an die polyphone Satztechnik an.

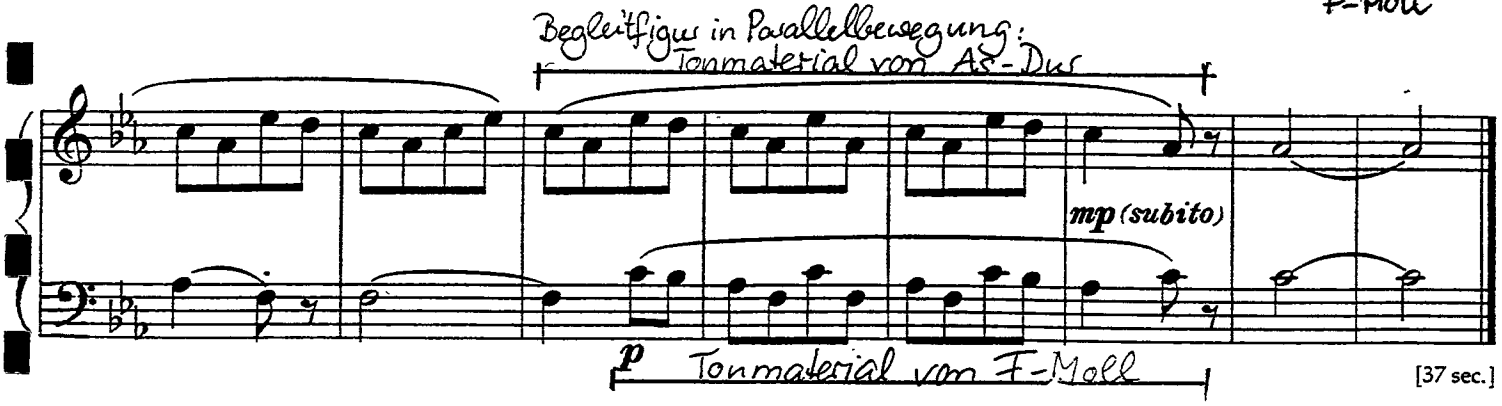
Es folgt gleich noch ein Stück für zwei Klaviere. Die Überschrift "Gegenbewegung" bezieht sich lediglich auf das erste Klavier, wozu Bartòk anmerkt:"Kann auch ohne das zweite Klavier gespielt werden". Das Besondere an der hier angewandten Gegenbewegung ist, daß in beiden Händen innerhalb eines Taktes die gleichen Töne vorkommen, und zwar solche, die zusammen angeschlagen einen Akkord bilden würden.
Trotzdem kann man hier nicht von Akkordbrechungen sprechen, sondern empfindet ihren Tonhöhenverlauf als melodische Substanz.

Als Beispiel dafür, wie Bartòk im Folgenden zunehmend mit Tonräumen arbeitet, die , indem sie sich verschieben, auch harmonische Funktionen haben und die verschiedenen Formteile kennzeichnen, kann schon das folgende Stück "Meditation" angesehen werden.
Sowohl Melodie, als auch Begleitung werden zunächst aus den Tönen des F-Moll-Dreiklangs gebildet. Während die linke Hand im piano und in gleichförmiger Achtelbewegung verläuft, beginnt die rechte Hand gleichzeitig im Mezzoforte. Zwar besteht auch die Melodie ausschließlich aus Tönen des F-Moll-Dreiklangs, erhält aber das für ihre Funktion notwendige Profil durch die markante rhythmische Struktur:



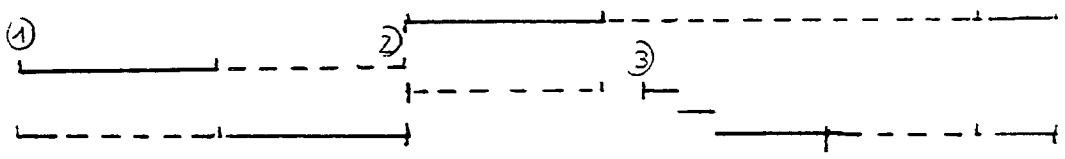
Das Gleiche wiederholt sich in den nächsten fünf Takten mit vertauschten Rollen der Hände. Nach diesen zehn Takten ändert sich der Tonraum, während die rhythmische Struktur vollständig beibehalten wird. Dabei sind die Anfangstöne mit denen von Takt 1 identisch, wobei, da die Hände abwechselnd ihre Funktionen vertauschen, die rechte Hand wieder die Melodie spielt. Allerdings stellt sich das C der linken Hand als die Terz des neuen Dreiklangs und das As der rechten Hand als der Grundton heraus, so daß der hier verwandte Dreiklang dem Gegenklang von F-Moll entspricht. Nach abermals fünf Takten findet eine Art Synthese statt: Die rechte Hand beginnt diesmal alleine im piano mit der Begleitung, den Tonraum beibehaltend, wobei die Figur flexiebler gestaltet ist, als es bisher der Fall war. Die die Melodie führende linke Hand beginnt wie vorher die rechte mit As-C, verändert sie aber so, daß sie sich nach zwei Takten wieder im Tonraum von F-Moll bewegt:





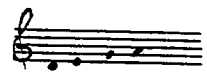
[37 sec.]

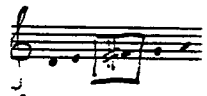
Es entsteht somit eine Überlappung des Materials: Beide Hände bewegen sich in zwei unterschiedlichen Tonräumen (s.o.). Die beiden Schlußtöne As und C gehören den beiden Tonräumen an, so daß die Frage nach dem Grundton ungeklärt bleibt.
Durch diese Art der Gegenüberstellung von Tonräumen erwirkt Bartòk eine Aufteilung in drei Abschnitte:

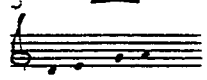


Der Schüler lernt in pianistischer Hinsicht hier vor allem, flexibel in der Stimmführung zu sein und sich schnell umzustellen.
In Nr.46, "Zunehmen und verringern", erweitert Bartòk seine Mittel, indem er Dynamik als ein Parameter vorstellt, das genauso, wie auch die Dichte der Töne, die Länge derTondauern oder die Tonhöhe im Tonraum steigernd oder diminuierend wirkt, und das besonders, wenn, wie hier, alle Parameter den gleichen Inhalt haben.

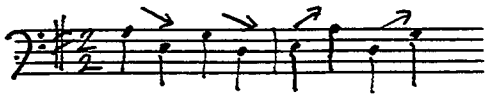
Auf das folgende Stück, "Jahrmarkt", möchte ich näher eingehen. Beide Hände bewegen sich hier zwar ohne Lagenwechsel im Fünftonraum, dennoch stellt das Stück, sowohl in spieltechnischer, als auch in kompositorischer Hinsicht auch für fortgeschrittenere Spieler eine große Herausforderung dar.
Es lassen sich drei Formteile erkennen, die sich durch eigene Charakteristika voneinander unterscheiden:

Takte 1 -14 = A => Pentatonik ; Ostinato und Melodie 

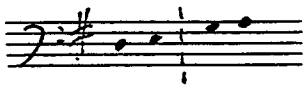
T. 14-23 = B => Diatonik (das bisher ausgesparte Fis als Zentralton) 

T. 23-34 = A' => Pentatonik ; Kanon mit metrischer Verschiebung 

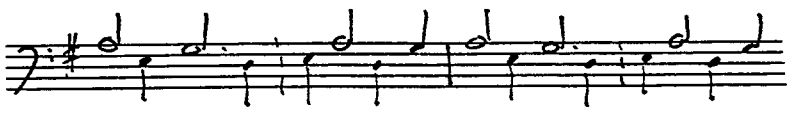
Das Stück wird mit dem Ostinato, das den ganzen ersten Formteil dominiert, eingeleitet. Dieses zweitaktige Ostinato besteht im ersten Takt aus zwei aufeinanderfolgenden fallenden Quarten, die auch insgesamt in ihrer Tonhöhe fallen, und im zweiten Takt aus zwei aufeinanderfolgenden steigenden Quarten, die auch insgesamt wieder fallen:



Dadurch, daß das in der Mitte liegende Fis ausgespart wird, empfindet man den Tonraum wie in zwei Hälften aufgeteilt:



Setzt man vorraus, daß Bartòk diese Wirkung beabsichtigte, könnte man in der Struktur des Ostinatos eine latente Zweistimmigkeit, sowie einen sehr interessanten percussiven Effekt erkennen (zumal das Tempo ♩ =132 melodische Wahrnehmungen kaum noch zuläßt):

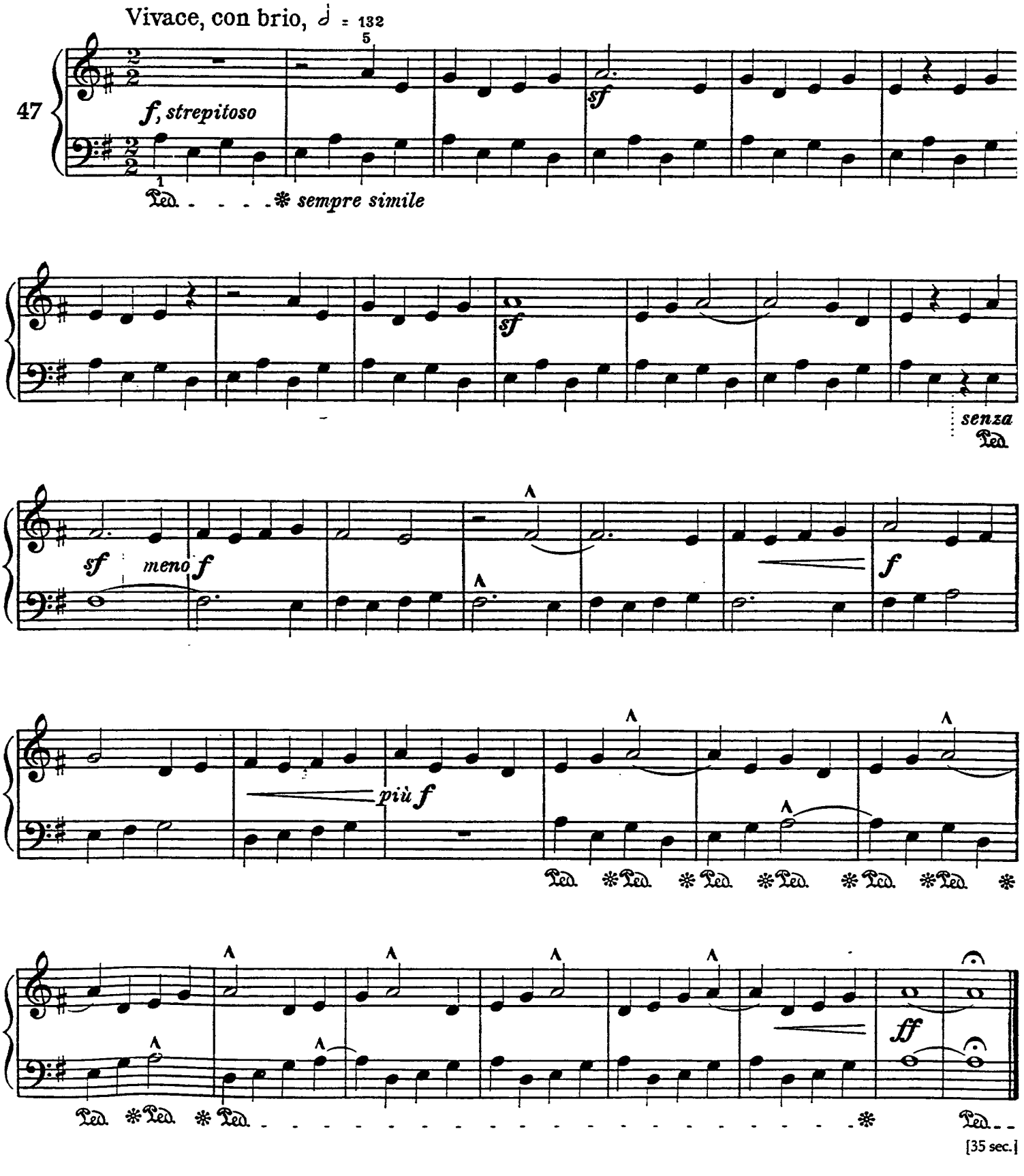


County Fair

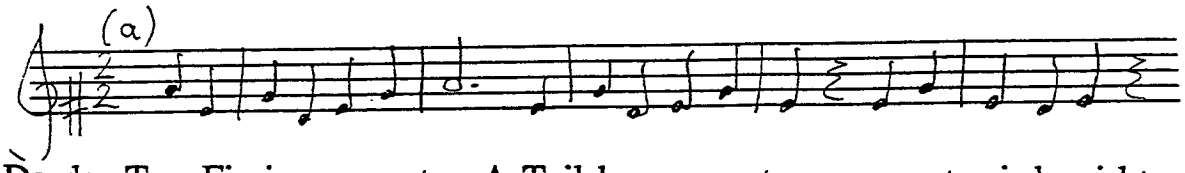
Kermesse

Jahrmarkt

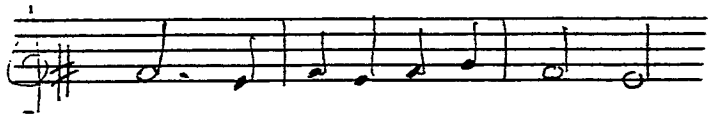
Nagyvásár



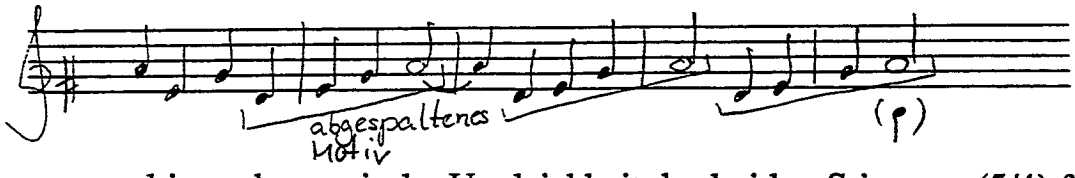
Auch in der Melodie der rechten Hand, aus der in A' das Thema des Kanons besteht, ist der Quartsprung das zentrale Motiv. Zwei aufeinanderfolgende fallende Quarten und eine steigende Terz, die die Funktion hat, zum Anfangston zurückzuführen, bilden eine Art Thema, das im Folgenden Variationen und Abspaltungen erfährt:



Da der Ton Fis im gesamten A-Teil konsequent ausgespart wird, wirkt sein Erklingen auf der ersten Zählzeit in Takt 14 in beiden Händen (sf) wie die Eröffnung eines neuen Tonraumes, obwohl dieser sich in Wirklichkeit verringert. Das Thema des B-Teils, das kanonisch imitiert wird, besteht nur aus Fis und den beiden unmittelbaren Nachbartönen:

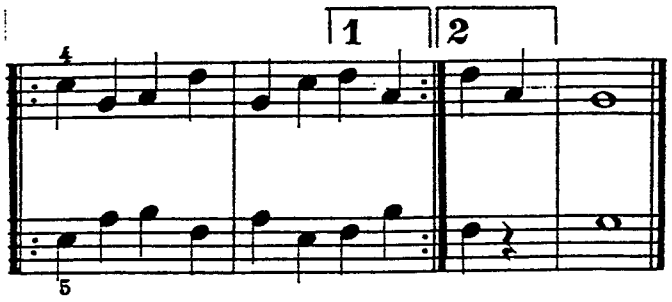


Auch das "meno forte", im Gegensatz zum "forte" im A-Teil, und das "senza pedale" illustrieren die Zurücknahme.
Die Zurückeroberung des alten Tonraums, einhergehend mit einem crescendo zum forte ist bereits die Sequenz, die zum ersten Thema (a), das nun als Kanon erscheint, überleitet (A'). Das Merkwürdige hier ist nur, daß dieses Thema, nachdem es sich zweimal wiederholt hat, auf die in ihm enthaltene aufsteigende Skala reduziert wird, wobei der Hochton A in der rechten Hand auf eine Halbe Note und in der linken Hand auf eine Viertel Note verküzt wird:



Die daraus resultierende metrische Ungleichheit der beiden Stimmen (5/4) führt dazu, daß die linke Hand die rechte nach vier Takten eingeholt hat und sich mit ihr im Unisono vereint.
Wie schon erwähnt, setzt Bartòk in diesem Stück das Pedal als Klangfarbe ein (es wird im Mikrokosmos überhaupt zum ersten Mal eingesetzt).
Im A-Teil soll es ganztaktig getreten werden, so daß das gesamte in ihm verwandte Tonmaterial in einem Pedal klingt, was der Forderung "streptiso"(lärmend, geräuschvoll) sicher entspricht.
Durch das "senza pedale" im B-Teil wird so ein großer Effekt erzielt.
Der letzte Formteil A' verlangt ein relativ differenziertes, halbtaktiges Pedal.
Bartòk bezieht zwar den Pedalgebrauch in den vorbereitenden Übungen 11 a und b mit ein, beschränkt sich dort aber auf eine allererste Einführung, die mit dem Klangfarbenpedal des "Jahrmarkt" nichts gemein hat.

Eine weitere Übung im Anhang, die sicher sehr hilfreich ist und aufzeigt, wie Bartòk sich die Bewältigung dieser relativ großen manuellen Schwierigkeiten vorgestellt hat, ist der zweite Teil der Übung Nr.10.



Es ist hier nicht mehr möglich, Bewegungsabläufe in Parallel- und Gegenbewegung einzuteilen. Statt dessen zeigt Bartòk eine andere Möglichkeit der motorischen Orientierung auf: Teilt man das Tonmaterial in obere und untere Hälfte auf, werden die beiden Hälften von den Fingern 1/2 und 4/5 gespielt. Nun kommen in der hier vorgestellten Bewegung immer ungleiche Finger zusammen:

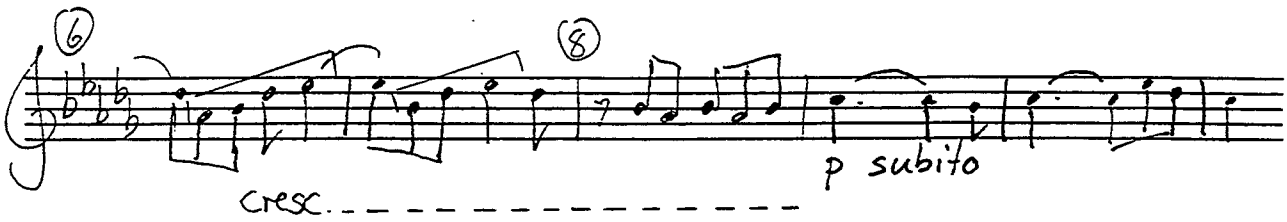
Rechte Hand: 4 1 2 5 1 4 5 2 1
Linke Hand : 5 2 1 4 2 5 4(1) 3

Hat man für diese Art der Synchronität ein Gefühl entwickelt, ist "Jahrmarkt" mit Hilfe solcher Bewegungsmuster auch für nicht so geübte Schüler spielbar.

Mit der Nr.49 folgt wieder ein instruktives Stück, welches durch "Crescendo-Diminuendo" die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitert. Ähnlich wie bei "Zunehmen-verringern" geht auch hier die dynamische Steigerung einher mit einer Aufwärtsbewegung innerhalb des Tonraums, sowie mit einer Verdichtung der Klänge. Analog dazu fällt mit dem Diminuendo die Linie; man könnte diese Gegebenheit als ein natürliches musikalisches Verhalten ansehen, welches hier nur in überspitzter Form dargestellt wird.

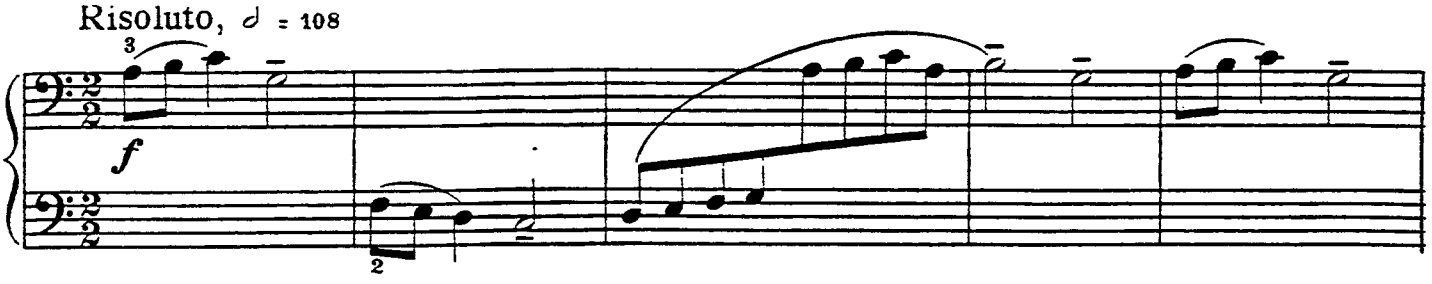
Das Crescendo wird in dem Charakterstück "Wellen" (Nr.51) als effektvolles Mittel eingesetzt. Es geht hier nicht, wie vorher, einher mit einer Steigerung der anderen Parameter, sondern im Gegenteil, setzt ein an einer Stelle, an der der Melodiefluß fast stagniert: In den ersten acht Takten imitiert die linke Hand eine Quinte tiefer beginnend im Abstand von drei Achteln die rechte, wobei beide Hände nur auf schwarzen Tasten spielen (Pentatonik). An der Stelle, an der das Crescendo einsetzt (Takt 6), hat sich bereits ein Motiv vom Thema abgespalten: Anfang:

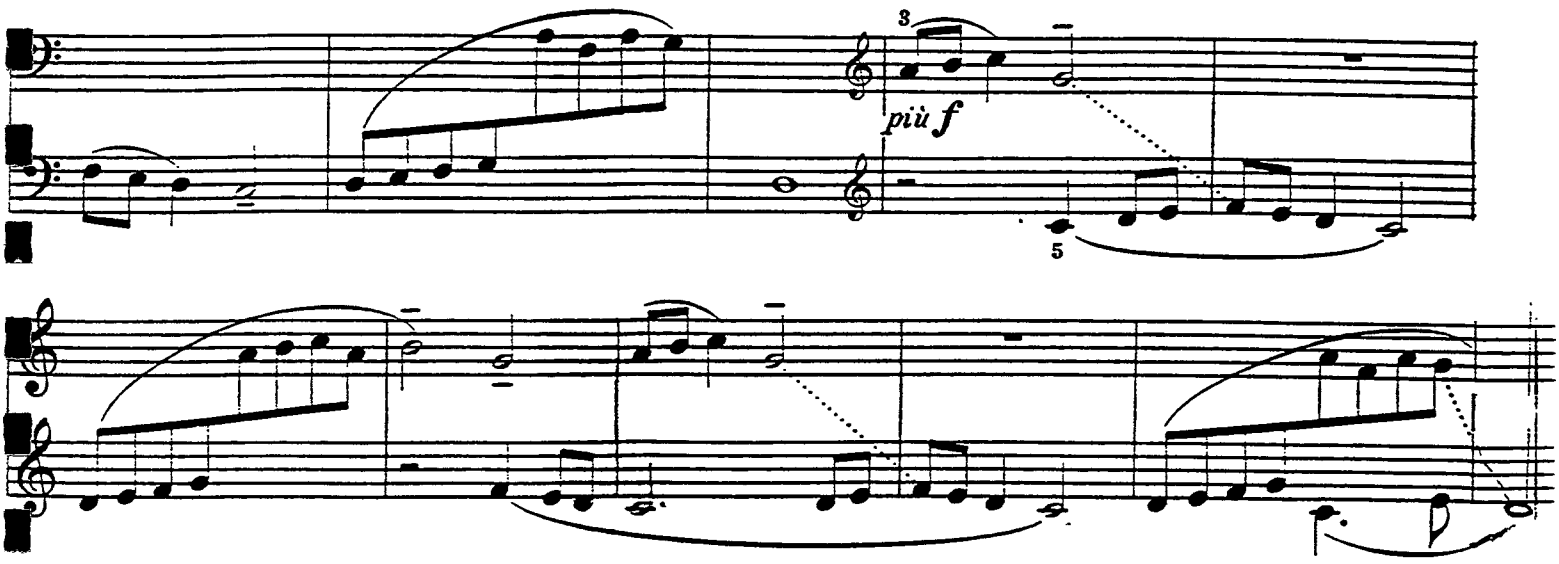
Takt 6:



In Takt 8 besteht die Melodie nur noch aus einem Hin- und Hertreten zwischen B und As (in der linken Hand As und Ges).
Die Auflösung dieser Stagnation, der eigentliche Zielton, erfüllt aber den angestrebten dynamischen Höhepunkt nicht, sondern knickt ab ins "subito piano". Allerdings erklingt dafür eine neue Farbe:Die bisher ausgesparten Töne C (Rechts) und F (Links). Bartòk arbeitet alsomit ganz ähnlichen Mitteln wie im "Jahrmarkt", was auch im weiteren Verlauf des Stückes beibehalten wird.

Im nun folgenden Stück (Nr.52) ändert sich das Notenbild völlig: Nach den vorangegangenen, schon ziemlich komplex erscheinenden Stücken erscheint die Nr.52 wieder unverhältnismäßig simpel. Der Grund hierfür liegt darin, daß in der methodischen Konzeption des Mikrokosmos hier offenbar wieder ein Abschnitt vorgenommen wird. Dieses Phänomen, daß Bartòk nach einem abgeschlossenen Abschnitt wieder mit möglichst einfachen Mitteln beginnt, taucht in den ersten beiden Heften immer dann auf, wenn neue klavier- und satztechnische Probleme eingeführt werden sollen.
Von den nun folgenden Stücken, bei denen der instruktive Charakter überwiegt, ist das erste eine Melodie, die auf beide Hände verteilt gespielt wird, wodurch der Schüler, wie aus der Überschrift ("Einstimmigkeit mit Handwechsel") schon hervorgeht, das unhörbare Ineinandergreifen und Ablösen der Hände lernen soll. Diese Technik wird in dem nächsten, mit dem folkloristischen Titel"Siebenbürgisch" überschriebenen Stück in einen viel komplexeren Zusammenhang gestellt.
Die ersten acht Takte, quasi Thema, dem drei Variationen folgen, sind einstimmig, die Melodie geht von einer Hand in die andere über. Danach allerdings setzt eine zweite Stimme ein, die wie improvisierend Motive der ursprünglichen Melodie aufgreift und verändert. Betrachtet man die folgenden acht Takte, ist die ursprüngliche Melodie fast unverändert. Das ungewöhnliche an der zweiten Stimme ist, daß sie keine eindeutige identität hat. Sie scheint mit einem eigenen Motiv einzusetzen, übernimmt dann aber die ursprüngliche Melodie:



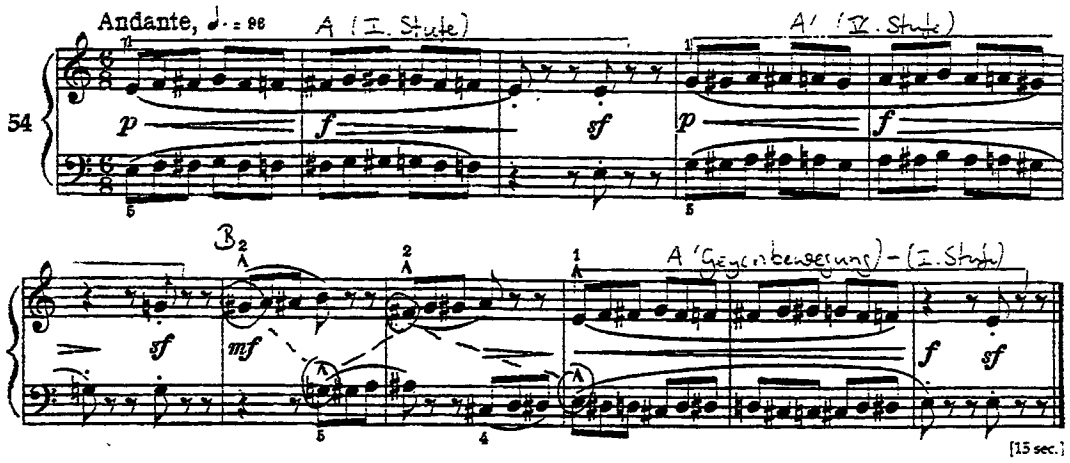


Ähnliches wiederholt sich und jedesman geht die scheinbare Zweistimmigkeit über in eine "Einstimmigkeit mit Handwechsel".

Ein Gebiet, das in Bartòks Werk und auch im weiteren Verlauf des Mikrokosmos eine wichtige Rolle spielt, wird kurz in dem nächsten, etwas etüdenhaft wirkenden Stück eingeführt: Die Chromatik.
Auch in rhythmischer Hinsicht wird das Tonmaterial erweitert: Um Triolen. Diese werden im Anhang in der Übung 12, die sich eigentlich auf das Stück "Chromatik" bezieht zum ersten Mal angewandt, so daß das Stück "Triolen in lydischer Tonart" (das nächstfolgende) gleich mit vorbereitet wird. So wie es in dem für zwei Klaviere gesetzten Stück auch vorkommt, wird hier vor allem der Übergang von Achtelnoten in Achteltriolen und umgekehrt geübt, wobei die Ausführung im ersten Teil der Übung bei der rechten und im zweiten Teil bei der linken Hand liegt. Die jeweils andere Hand setzt im Staccato den Viertel-Puls dagegen.
Das Stück "Triolen in lydischer Tonart" (Nr.55) verwendet genau diese schon vorbereiteten Bewegungsmuster, aufgeteilt auf zwei Klaviere. Der einzige technische Unterschied besteht darin, daß der Viertel-Puls hier in Quinten erklingt (was in einer weiteren Übung auch im Anhang vorbereitet wird).
Durch die Einbeziehung von zwei Klavieren ist es auf relativ unkomplizierte Weise möglich, Achteltriolen und Achtelnoten sogar gleichzeitig erklingen zu lassen.

Es kommt noch ein satz- bzw. klaviertechnisches Gebiet hinzu, welches, indem ein Ton orgelpunktartig gehalten wird, die Unabhängigkeit der Finger trainiert. Dies ist vor allem in Bezug auf mehrstimmiges polyphones Spiel eine unablässige Vorraussetzung.

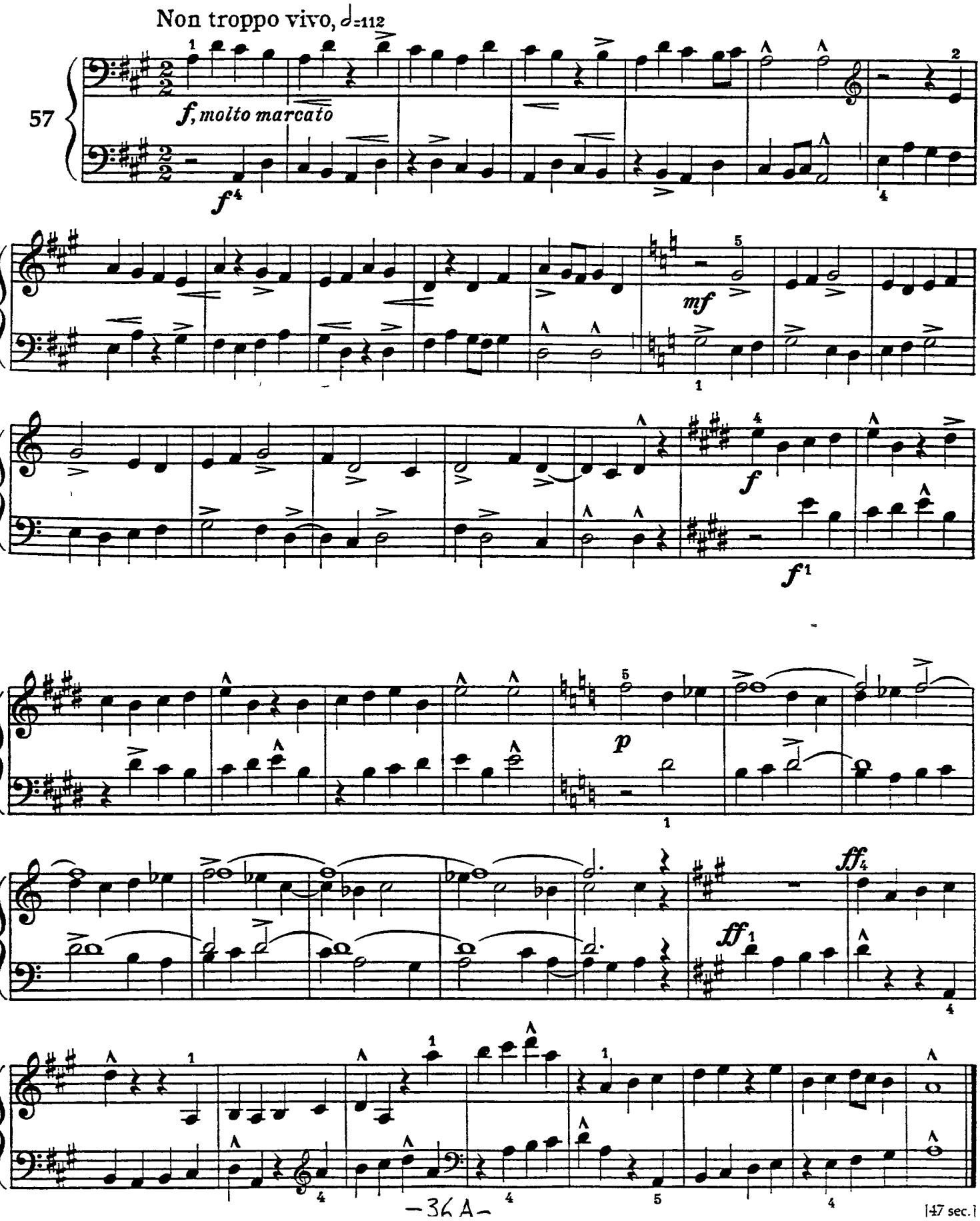
Die Fingerübung im Anhang (Übung Nr.14) ist sicherlich eine wichtige Hilfe, um das Stück "Melodie in Deziemen" (Nr.56) , sowie auch die später in diesem Heft folgenden Stücke "Akzente"(Nr.57), "Kanon mit gehaltenen Noten"(Nr.60) und "Linie gegen Punkt"(Nr.64 a und b) zu realisieren.
Auffällig ist, daß die in spieltechnischer Hinsicht erweiternden Stücke, "Einstimmigkeit mit Handwechsel", "Chromatik" und "Melodie in Deziemen" in ihrer kompositorischen Anlage sehr übersichtlich sind und in ihrer Art an die Stücke im ersten Heft erinnern.
So arbeitet Bartòk z.B. in dem Stück "Chromatik" mit durch satztechnische Charakteristika voneinander abgesetzten Teilen. Der erste Teil (A) beginnt auf der I. Stufe E und endet auch mit Nachdruck (sf) auf ihr. Beide Hände werden unisono geführt. Es folgt die Wiederholung der ersten drei Takte auf der chromatisch (!) V. Stufe G (A'). Ein nur zweitaktiger B-Teil führt, indem die Hände abwechselnd auf der jeweils nächst tieferen Stufe einen chromatischen Ausschnitt spielen, zur I. Stufe E zurück. Es folgt eine Art Reprise, in der sich beide Hände jedoch in entgegengesetzter Richtung bewegen.



Nach dieser Gruppe erweiternder Stücke kommt es zu einer Art Rückorientierung auf kontrapunktische Strukturen.
Das auf "Melodie in Deziemen" folgende Stück "Akzente" ist als Kanon mit unterschiedlichen Abständen, sowohl inBezug auf den zeitlichen Unterschied, als auch in Bezug auf den räumlichen Unterschied, gearbeitet, wobei die Akzente eine motivische Funktion haben.
Auffällig sind hier vor allem auch die wechselnden Vorzeichen. Diese markieren zusammen mit den dynamischen Abstufungen und zwei markierten halben Noten auf der Finalis am Ende jedes Abschnitts jeweils den Wechsel zwischen den Hauptteilen (A) und den Zwischenspielen (B).
Das Ineinandergreifen der Tonräume- und arten, Themen, Dynamik und Form möchte ich anhand einer tabellarischen Darstellung skizzieren:

Akzente

Hangsúlyok

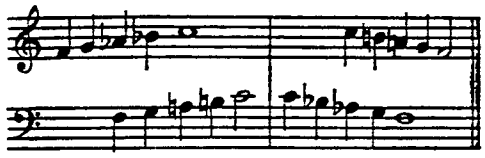


[47 sec.]

formale Zugehörigkeit	Tonart	zeitlicher Abstand der Stimmen	dynamische Abstufung	Anfänge
A (6 Takte)	ionisch A	1/2	f, molto marcato	
A (6 T.)	lydisch D	3/4	"	
B (8 T.)	dorisch D	1/2	mf	
A (6 T.)	ionisch E	1/2	f	
B (8 T.)	r.H.dorisch C l.H.dorisch A	1/2	p	
A (6 T.)	ionisch A	2/2	ff	
Coda (4 T.)	ionisch A			

Das nächstfolgende Stück, das die auf folkloristische Eigenarten hinweisende Überschrift "Im Orient" trägt, behält den zweistimmig-imitatorischen Stil bei. Die "orientalische" Eigenart, die Bartòk hier als Charakteristikum verwendet, besteht in der übermäßigen Sekunde, die tatsächlich einen sehr fremdartigen Eindruck hinterläßt.

Der Begriff der Polyphonie wird von Bartòk im folgenden Stück, Nr.59, durch die gleichzeitige Anwendung unterschiedlicher Pentachorde in den beiden Händen noch erweitert. Bartòk überschreibt das Stück mit "Dur und Moll" und fügt ihm sogar wieder eine Tonraumskizze bei:



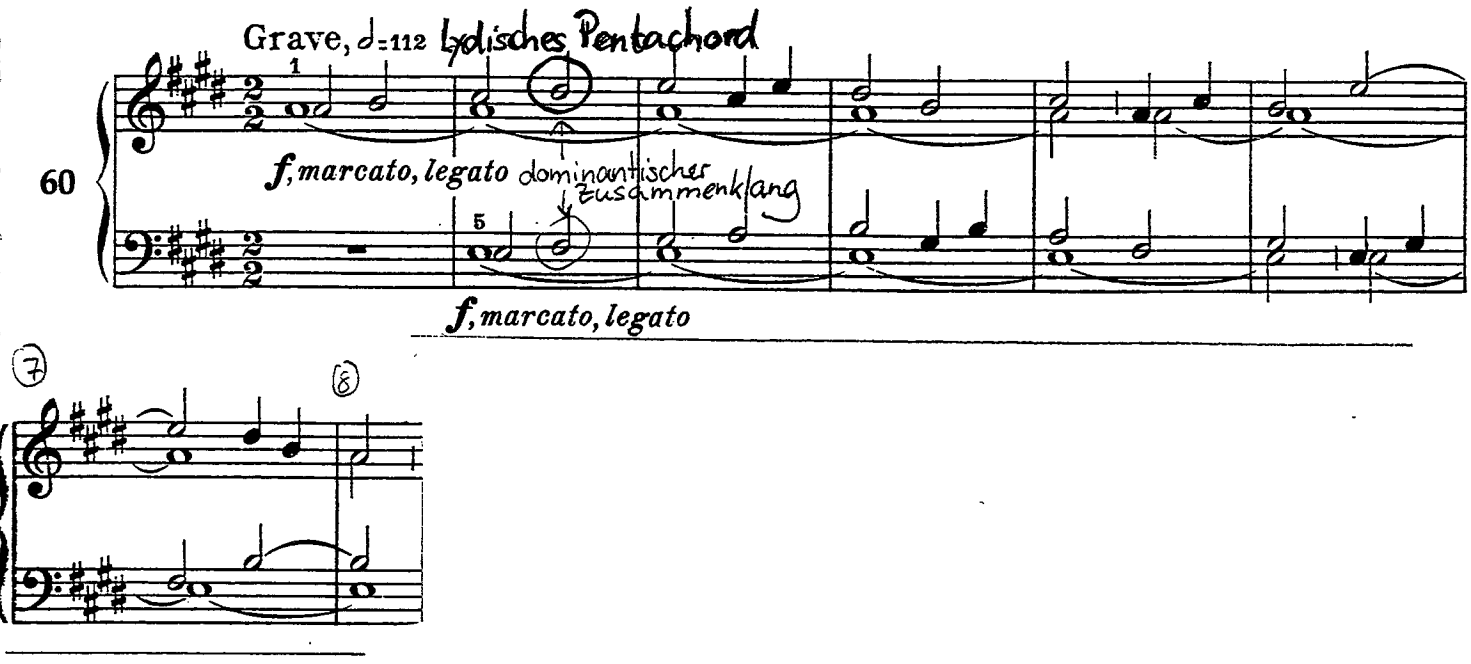
Beim Betrachten dieser Skizze fällt allerdings auf, daß das abgebildete Tonmaterial nicht viel mit der Überschrift "Dur un Moll" zu tun hat. Es scheint zunächst naheliegend, F als Grundton vorauszusetzen. So gesehen wäre das eine Pentachord in Moll und das andere lydisch. Eine typische Eigenschaft der lydischen Skala ist, daß sie durch die erhöhte Quarte leittönig zum Quintton strebt und so in ihrer tonalen identität unentschieden ist.[4] Da das C in Takt 6 und am Ende des Stückes Zielton beider Stimmen ist, und es in dieser Funktion alleine erklingt, scheint dieser Ton als Grundton gemeint zu sein. Das "Dur" würde sich demnach auf das obere Pentachord der Skala beziehen; As und B des Moll Pentachords sind auch in C-Moll leitereigen.
In jedem Fall spielt Bartòk hier mit tonalen Bezügen und Deutungsmöglichkeiten.

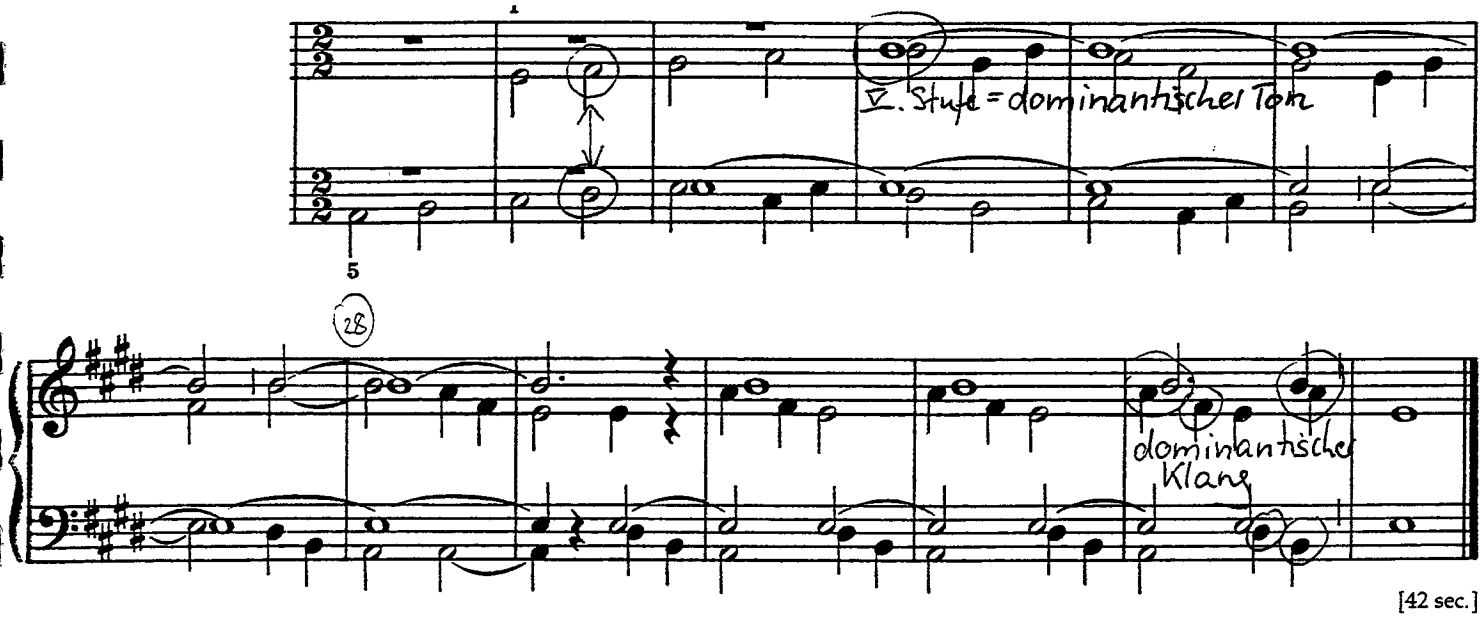
---

[4] vgl. dazu auch "In lydischer Tonart"

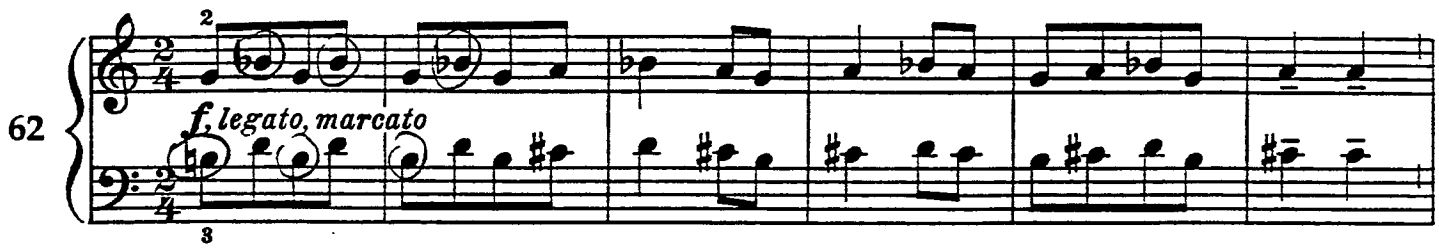
Auch an den oben genannten Stellen, an denen C alleine erklingt, erinnern die in das C führenden Leittöne der Baßlinie entfernt an funktionsharmonische Zusammenhänge, und wirken in diesem Stück, das ansonsten eher mit Klängen zu experimentieren scheint, fremd.
Experimentell wirkt hier z.B. die Tatsache, daß B und H als konsonanter Zusammenklang behandelt werden. In dem geforderten langsamen Tempo scheint es aber möglich, dieseKlänge expressiv auszukosten. Dazu fordert Bartòk eine sehr differenzierte Agogikim Text, die, entsprechend ausgeführt, zusammen mit dem in beiden Händen differierenden Tonmaterial, eine sehr große Plastizität hervorrufen kann.

Die nun folgenden Stücke, die das zweite Heft beschließen, verknüpfen oftmals unterschiedliche Techniken, die bereits behandelt wurden, miteinander.
Darüber gibt z.B. in Nr.60 schon die Überschrift Aufschluß: "Kanon mit gehaltenen Noten". Bartòk arbeitet auch hier wieder mit zwei unterschiedlichen Pentachorden: Einem ionischen, dem ein lydisches, durch den Leitton zur Quint dominantisch wirkendes gegenübergestellt wird:

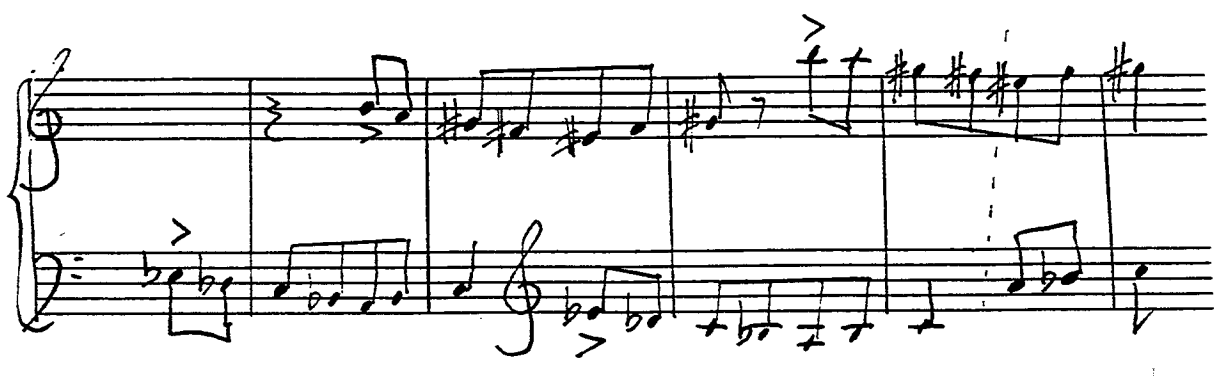




Auch das Prinzip des Harmonisierens durch Parallelbewegung in Terzen, bzw. in Sexten ist aus dem ersten Heft schon bekannt. Dadurch, das die linke Hand die volkstümlich und tänzerisch klingende Melodie in dem Stück "Kleine Sexten in Parallelbewegung" tatsächlich konsequent in kleinen Sexten begleitet, ergibt es sich, daß mitunter der gleiche Ton mit unterschiedlichem Vorzeichen in den beiden Stimmen erklingt.



In dem schnellen Tempo ("Vivace, ma non troppo, risoluto, ♩ =126) nimmt der Hörer die unterschiedlich alterierten Töne nur noch als Dissonanzen wahr.
Auch in pianistischer Hinsicht ist das hohe Tempo eine Herausforderung: Die abgespaltenen Motive im fugatoartigen Mittelteil, die schnell aufeinanderfolgend in verschiedenen Lagen wiederholt werden, machen das unvorbereitete Springen von einer Lage in die andere notwendig.

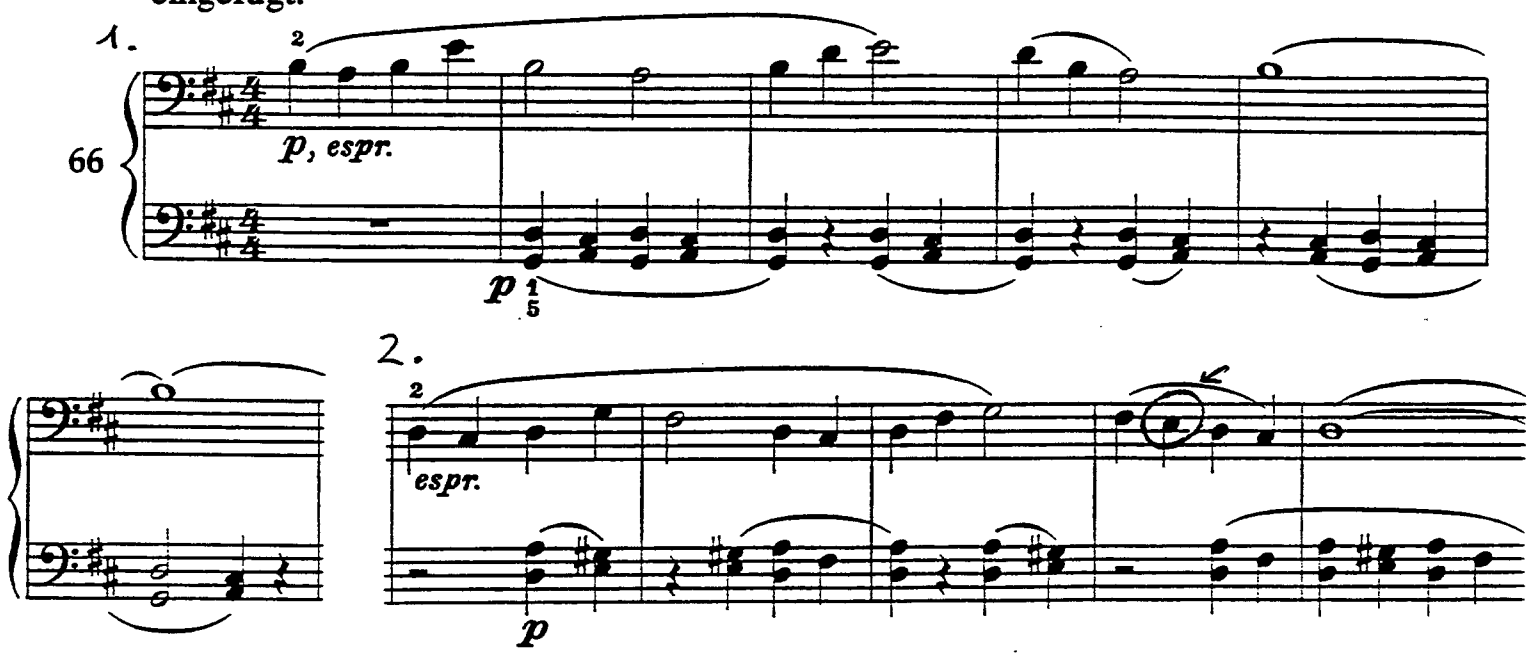


Intervalle spielen auch in dem Stück mit der illustrativen Überschrift "Summen und Surren" eine Rolle. Das "Summen und Surren" kommt hier zustande durch die nicht abbrechenden Sekundzusammenklänge. Besonders das Intervall der kleinen Sekunde Fis-G, das die ganzen ersten fünf Takte bestreitet, hinterläßt einen flirrenden Eindruck. Obwohl ab Takt 6 eine Tonraumerweiterung einsetzt, verhalten sich beide Stimmen, wie durch einen Magneten angezogen und abgestoßen, in Sekunden zueinander.

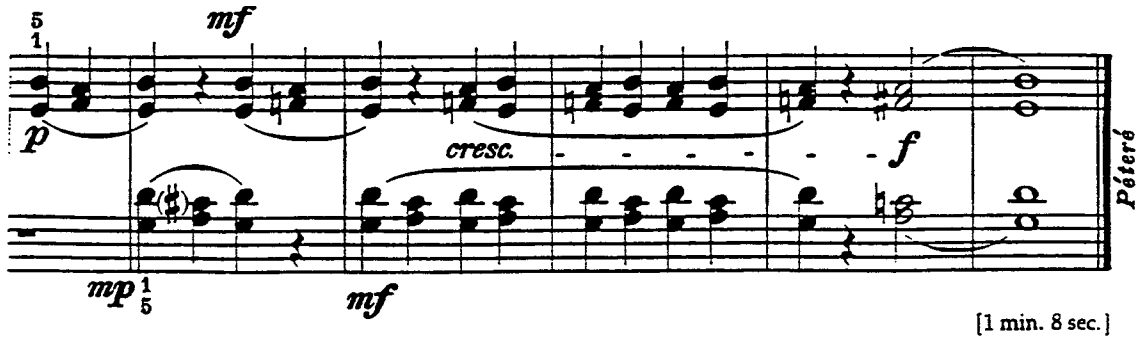
In einem anderen Sinn um Intervalle geht es auch in "Linie gegen Punkt"(Nr.64 a und b).
Nr. 64 a für sich genommen ist dem Stück "Kanon mit gehaltenen Noten" sehr verwandt. Die Töne E und D werden mit den Daumen der beiden Hände orgelpunktartig durch das ganze Stück hindurch gehalten. Die beweglichen Stimmen beziehen sich frei imitatorisch aufeinander, den jeweiligen äolischen Quintraum ausschöpfend.
Was in der Bearbeitung, Nr.64 b geschieht, ist das Zusammenschrumpfen des Tonraums auf den kleinstmöglichen Maßstab: Auf die Chromatik. Das gesamte Stück "Linie gegen Punkt" wird auf diesen Maßstab übertragen, indem jeder lineare Schritt nur noch als kleine Sekunde möglich ist.
Das Heranführen an dieses eigentlich sehr abstrakte Gebiet erfolgt hier durch ein rein motorisches Schema: Dadurch, das die Fingersätze die gleichen bleiben, behält der Schüler eine wichtige Orientierungsmöglichkeit, die sonst, besonders im Auswendigspiel, verloren gehen könnte, so daß er sich ausschließlich auf die veränderten Dimensionen und Klangfarben konzentrieren kann.

Die beiden letzten Stücke im Heft, von denen das erste ein Lied mit Begleitung ist, bereiten mit der neuen Akkordproblematik schon auf das dritte Heft vor.
Das akkordische Spiel wird mit dem Rahmenintervall des Fünftonraums, der Quinte die als Akkord auch schon im Stück "Triolen in lydischer Tonart" verwendet wurde, eingeführt.
Das sofortige, unreflektierte Greifen der Quinte, wird im Anhang durch eine entsprechende Übung vorbereitet, so daß die spieltechnische Seite völlig unkompliziert sein dürfte.
Intersessant und faszinierend ist hier, wie vielseitig der Mikrokosmos angelegt ist, und wie Bartòk selbst sich seine Anwendungsmöglichkeiten vorstellte.
Zu diesem Lied, das aus dem ersten Heft bereits bekannt ist, schreibt Bartòk im Vorwort:" Vier andere Stücke (Nr. 65, 74, 95, 127) sind für Gesang mit Klavierbegleitung geschrieben, weil man den Instrumentalunterricht Hand in Hand mit geeigneten vokalen Übungen entwickeln sollte. Auf diese Weise wird die Ausführung der Stücke für Gesang und Klavier keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Diese Übungen (der Schüler singt und begleitet sich selbst auf dem Klavier) sind sehr nützlich, um sich an das Lesen von drei Systemen an Stelle von zweien zu gewöhnen."

Auch im folgenden Stück, "Geteilte Melodie", ist das Intervall der Quinte die Stütze der Begleit-Figur. Indem es sich mit der Terz abwechselt, ist das Binden verhältnismäßig einfach (im Gegensatz z.B. zu Terzbindungen), was insofern wichtig ist, als der geforderte Legato-Klang, sowie das Zurücktreten der Begleitung hinter die Melodie an sich schon eine hohe technische Anforderung darstellen. Die Wechselbewegung der Begleitung ist aus der Melodie abgeleitet. Die Melodie, die sechs Takte lang von der rechten Hand geführt wird und dann an die Linke, die die Melodie fast wörtlich eine Quinte unterhalb der rechten Hand wiederholt, abgegeben wird, ist zunächst rein pentatonisch. Im zweiten Teil des Stückes wiederholt sich der melodische Ablauf mit kleinen Variationen. Vor allem wird die in der Pentatonik fehlende Terz als Durchgangsnote eingefügt:



Die Begleitung hat die Funktion, die Melodie, so wie es im Zusammenhang mit anderen Stücken im zweiten Heft schon beschrieben wurde, durch die unterschiedlichen entstehenden tonalen Zusammenhänge einzufärben und zu variieren. Im Epilog des Stückes, die Melodie ist schon verklungen, verselbständigt sich die Begleitung und, indem sich jede Hand auf ihre zuerst verwandten Akkorde zurückbesinnt (links lydisch G, rechts äolisch E), färbt sie sich noch hier durch Veränderung der Vorzeichen ein:



[1 min. 8 sec.]

4. DIE EINBEZIEHUNG DES MIKROKOSMOS IN DEN KLAVIERUNTERRICHT

Aus der vorangegangenen Analyse, die die innere Entwicklung, sowohl in pianistischer, als auch in satztechnischer Hinsicht, von ganz einfachen bis hin zu relativ komplexen Vortragsstücken innerhalb der ersten beiden Hefte aufzeigt, soll deutlich werden, daß dieses Werk in seinem methodischen Aufbau so konsequent konzipiert ist, daß es mir als durchaus möglich erscheint, den Mikrokosmos als "Klavierschule" im Unterricht einzusetzen.
Der Mikrokosmos ist als direkte Reaktion auf die um die Jahrhundertwende noch weitverbreitete Auffassung zu verstehen, nur technische Perfektion führe zu der Fähigkeit zu musizieren, was u.a. zu stupiden technischen Übungen und zu schlechten Nachahmungen klassischer und romantischer Formgattungen führte.
Indem Bartòk den Schüler systematisch mit den Elementen der Musik vertraut macht und diese in einem zeitgemäßen, individuellen Sinn gebraucht, was er gleichzeitig mit seiner Fähigkeit verbindet, pianistisch zu denken, d.h. sich den technischen Problemstellungen voll bewußt zu sein und sie in die Konzeption der Stücke mit einzubeziehen, schafft er eine Synthese aus pädagogischer Zweckmäßigkeit und künstlerischer Struktur.
In seinem Werk bezieht sich Bartòk stark auf die ländliche Volksmusik in Ungarn. Besonders die ersten Stücke sind in einem Tonfall geschrieben, die dieser Musik sehr verwandt ist, so daß ich annehme, daß Kinder, welche mit dieser Volksmusik vertraut sind, sofort einen Zugang zu den Melodien im Mikrokosmos haben. Für Kinder, denen dieser Bezug fehlt, haben diese Melodien oft etwas fremdartiges, was sich besonders bei kleinen Kindern negativ auf ihre Motivation, mit diesen Stücken umzugehen, auswirken kann.
Aus diesem, sowie auch aus dem Grund, daß der Mikrokosmos in hohem Maß das Nachvollziehen der satztechnischen Strukturen fordert, glaube ich, daß das Werk für den Klavierunterricht sehr kleiner Kinder zwar weniger geeignet ist, dafür aber um so mehr für den Unterricht älterer Kinder oder Jugendlicher.
Fungiert der Mikrokosmos als "Klavierschule" im Anfangsunterricht, sollte man, denke ich, der Konzeption des Heftes weitgehend folgen, da die einzelnen Schritte sehr stark aufeinander aufbauen.
Es bietet sich aber auch ohne weiteres an, einzelne Stücke zu den verschiedenen Problemstellungen, z.B. Polyphonie, Differenzierung von Melodie und Begleitung, Akkorde usw., für fortgeschrittenere Schüler herauszugreifen, wobei in diesem Fall der spieltechnische Aspekt im Vordergrund stünde.
Folgt man dagegen dem Leitfaden des Mikrokosmos, vollzieht man gleichzeitig die Entwicklung von den einfachsten Ausdrucksmöglichkeiten der Musik bis hin zu schwer durchschaubaren, zum Teil mit polymodalen Strukturen arbeitenden Stücken (mit anderen Worten bis hin zu Bartòks persönlicher Ausdrucksweise) mit und lernt dabei das Ausdruckspotential der einzelnen Kompositionstechniken sehr gut kennen.

Was im Vorwort wie ein harmloser Satz erscheint, schein mir doch eine ganz zentrale Bedeutung zu haben:" Diese drei Hefte unterscheiden sich von der klassischen Methode durch den Verzicht auf jede technische oder theoretische Erklärung. Jeder Lehrer weiß, was zu diesem Thema zu sagen ist, und kann die ersten Anweisungen selbst geben, ohne sich auf ein Buch oder eine Methode beziehen zu müssen." Tatsächlich ist es mein Eindruck, daß der Mikrokosmos dem Lehrenden eine gründlichere Auseinandersetzung abverlangt, als es andere Klavierschulen tun. Um dieses Werk sinnvoll im Unterricht zu gebrauchen, ist es wahrscheinlich unverzichtbar, Bartòks Intentionen, welche sich oft erst im Gesamtzusammenhang klar herausbilden, zu erkennen. Dieser Aspekt stellt zusammen mit den vielfältigen Anregungen, das Notenmaterial nach den eigenen Bedürfnissen zu transkribieren, vor allem auch für den Lehrenden eine Herausforderung dar.

5. LITERATURLISTE

Csobàdi, Peter: Béla Bartòk und das Ungarn seiner Zeit. In: Béla Bartòk.Musik der Zeit. Bonn 1982

Engelmann, Hans Ulrich: Béla Bartòks Mikrokosmos. Würzburg 1953

Hundt, Theodor : Bartòks Satztechnik in den Klavierwerken. Regensburg 1971

Kolneder, Walter : Béla Bartòk. In: Stilportäts der Neuen Musik. Berlin 1961

Lesznai, Lajos: Béla Bartòk. Sein Leben - seine Werke. Leipzig 1961

Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartòk Lexikon

Medek, Tilo: Bartòks Mikrokosmos, eine uneingestandene Kompositionslehre. In: Béla Bartòk. Musik der Zeit. Bonn 1982

Moreux, Serge: Béla Bartòk. Leben, Werk, Stil. Zürich 1950

Oramo, Ilkka: Modale Symmstrie bei Bartòk. Helsinki. In: Die Musikforschung, 1980

Szabolcsi, Bence: Béla Bartòk. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Kassel/München 1972

Uhde, Jürgen: Béla Bartòk. Berlin 1959

ders. : Béla Bartòks Mikrokosmos - Spielanweisungen und Erläuterungen. (Mit einem Nachtrag des Autors "Zur Neubewertung von Béla Bartòks Mikrokosmos"). Regensburg 1988

6. ERKLÄRUNG

Ich versichere, daß ich die Diplomarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel und Quellen benutzt habe.