



**ILLUSTRIERENDE PRÜFUNGS-AUFGABEN
FÜR DIE SCHRIFTLICHE ABITURPRÜFUNG**

Teil 2: Erläuterungen und Lösungsvorschläge

Die Illustrierenden Prüfungsaufgaben (Teil 1: Beispielaufgaben, Teil 2: Erläuterungen und Lösungsvorschläge) dienen der einmaligen exemplarischen Veranschaulichung von Struktur, Anspruch und Niveau der Abiturprüfung auf erhöhtem Anforderungsniveau im neunjährigen Gymnasium in Bayern.

Musik

Erhöhtes Anforderungsniveau

Erläuterungen und Lösungsvorschläge

Erläuterungen zur Korrektur

Die vorgelegten Lösungsvorschläge lassen den sachlichen Gehalt und Art und Niveau der Beantwortung erkennen, ohne den Anspruch zu erheben, die einzig mögliche Lösung zu sein. Daher können auch unterrichtliche Schwerpunktsetzungen bei der Bewertung berücksichtigt werden.

Neben den inhaltlichen Aspekten (z. B. fachspezifisches Wissen/Fachsprache, angemessene Begrifflichkeiten, Methodenkompetenz) sind die Argumentation und die Qualität der sprachlichen Darstellung der Aufgabe angemessen zu beachten.

Folgende Kriterien definieren die inhaltliche, argumentative und sprachliche Qualität der Antwort der Prüflinge und müssen bei der Bewertung Berücksichtigung finden:

- präzise Themaerschließung;
- sinnvoller Aufbau und schlüssige Argumentation;
- angemessener Grad der Reflexion;
- angemessene Fachterminologie;
- sprachliche Gewandtheit und Korrektheit;
- ggf. angemessene Berücksichtigung und Einbezug des beigefügten Notentextes.

Die angegebenen Bewertungseinheiten für die Aufgaben sind verbindlich.

Die vom Prüfling insgesamt erreichten Bewertungseinheiten werden gemäß folgender Tabelle in Notenpunkte umgesetzt:

Intervall	Anzahl der mindestens zu erreichenden Bewertungseinheiten	Notenpunkte	Notenstufe
15 %	60-57	15	+1
	56-54	14	1
	53-51	13	1-
15 %	55-48	12	+2
	47-45	11	2
	44-42	10	2-
15 %	41-39	9	+3
	38-36	8	3
	35-33	7	3-
15 %	32-30	6	+4
	29-27	5	4
	26-24	4	4-
20 %	23-20	3	+5
	19-16	2	5
	15-12	1	5-
20 %	11-0	0	6

Erläuterungen zu den Aufgaben

Im Gegensatz zur regulären schriftlichen Abiturprüfung ab dem Jahr 2026 weisen die illustrierenden Prüfungsaufgaben zwei Unterschiede auf:

- Die angegebenen Hörzeiten sind untereinander nicht auf die Aufgaben I, II und III abgestimmt. Da ein paralleles Arbeiten an drei Aufgaben nicht gegeben ist, entfällt die Herausgabe einer tabellarischen zeitlichen Übersicht zum Abspielen des jeweiligen Hörbeispiels.
- Aus urheberrechtlichen Gründen sind keine Hörbeispiele veröffentlicht. Stattdessen sind mögliche Aufnahmen genannt, die als Tondokument herangezogen werden können (siehe S. 18 dieses Dokuments). Die angegebenen Track-Nummern bzw. Zeiten beziehen sich grundsätzlich auf die dort genannten Aufnahmen.
Hörbeispiele, die für eine adäquate Lösung der Aufgabe unabdingbar sind (Aufgabe III, Nr. 4), sind veröffentlicht und auf der entsprechenden subsite der Homepage des ISB abrufbar.
- Das reguläre schriftliche Abitur setzt sich aus fünf Bestandteilen zusammen:
 - Aufgabengeheft mit drei Aufgaben (I, II und III); der Prüfling wählt selbst eine der drei Aufgaben aus
 - Hinweise zur Korrektur und Bewertung (Lösungsvorschläge)
 - Notenbeispiele zu den Aufgaben
 - tabellarische zeitliche Übersicht der Hörbeispiele
 - Hörbeispiele (als Download)

Aufgabe I

Nr.		BE
1.1	<p>Formulierung der Kernaussage des Zitats, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kompositionen der prima pratica: Fokus auf der Musik, nicht auf dem zugrundeliegenden Text • Kompositionen der seconda pratica: Fokus auf dem Text, Musik mit unterstützender Funktion <p>Kompositionsformen der Vokalmusik vor 1600, z. B.: Kunstvolle Vokalpolyphonie:</p> <ul style="list-style-type: none"> • mehrstimmiger Vokalsatz • komplexer, polyphoner Satz • ausgewogenes Klangbild • abschnittsweise Vertonung des Textes • [Verwendung von soggetti] 	4
1.2	<p>Unterstützung von Textverständlichkeit und Textausdeutung durch z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • generalbassbegleiteten Sologesang (über weite Strecken frei, rezitativisch) [Monodie] • häufiges Rezitieren auf einem oder wenigen Tönen (folglich Vorrang der Sprache vor der Melodik) • Abbildung von Grundaffekten: <ul style="list-style-type: none"> - Freude (T 161 bis 196: Dur-Charakter, rasches Tempo, Punktierungen im Ritornell) - Trauer (T 197 ff.: zunächst g-Moll, zweima Tritonus in der Gesangsstimme, frei einsetzende Dissonanz im Bass bei „oimè“ in T 200/201) • Orientierung von Sprachmelodik und Rhythmik am seelischen Zustand der Sprechenden („forse“ T 204 ff., „con tal furor“ T 223 mA f., „io pur“ T 228) • Abbildung einzelner Wörter (z. B. T 181 bis 185: „stelle“, „tardi“, „presti“, [„giri“]) • Nachzeichnung des Sprachgestus durch Melodik und Rhythmik, z. B. <ul style="list-style-type: none"> - Hervorhebung wichtiger Worte („te“ T 190) - Notation von Pausen in Anlehnung an natürliche Pausen beim Rezitieren („oimè“/ „ohimè“ T 198/200 f., „Ma che odo“ T 219 f.) • Umsetzung des Textgehalts auf harmonischer Ebene: <ul style="list-style-type: none"> - starker Stimmungswechsel zwischen „io pur“ und „ma qual“, verdeutlicht durch ungewöhnliche Wendung von c-Moll nach E-Dur (Mediantik, T 228 f.) - Wehmut in Euridices Klage: durch ungewöhnliche Wendung g-Moll, c-Moll, E-Dur, d-Moll, c-Moll, D-Dur, g-Moll wird F-Dur erreicht (T 235 ff.) 	9
1.3	<p>Epochentypische Merkmale, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Monodie • Generalbass als grundsätzliches Fundament • eigenständige, obligate Instrumentalstimmen (hier: Violinen T 161 ff.) • Ritornellform (T 161, 173 und 185) • Abbildung sowohl eines Gesamtaffekts als auch einzelner Worte durch Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren, z. B. saltus duriusculus T 220, T 230, T 248 	3

Beschreibung der Gestaltung des Vorspiels, z. B.:

	T 1-8	T 9 mA-16
Form	achttaktige Periode aus Vorder-(ab) und Nachsatz (a'b')	achttaktige Periode aus Vorder-(cdc'd') und Nachsatz (Abspaltung/Weiterführung)
Motivik	<ul style="list-style-type: none"> • a (T 1): Tutti-Schlag, dann absteigende Dreiklangsmelodik in Achtelnoten • b (T 2-4): abwärts gerichtete Tonleitermelodik, Abspaltung und dreimalige Wiederholung der letzten drei Töne 	<ul style="list-style-type: none"> • c (T 8/9, Zz1): auftaktiges, gegen Ende chromatisch aufsteigendes Skalenmotiv in Achtelnoten • d (T 9/10, Zz1): auftaktiges, in Seufzern aufwärts führendes Motiv in Achtelnoten • e (T 14): auftaktiges Halbton-Pendelmotiv
Artikulation	T 1/5 Staccatissimo und Legato im Wechsel (z. B. T 1/5, 2/6)	T 8/10 Staccatissimo, ansonsten überwiegend Zweierbindungen
Dynamik	T 1/5 Forte, T 2-4, 6-8 Zz1 jeweils im Piano	T 8/10 Forte, ansonsten jeweils Piano

Umsetzung klassischer Ideale, z. B.:

- geradzahlige Abschnitte (Ausgewogenheit), die aus gegensätzlichen, kurzen Einheiten/Motiven zusammengesetzt sind (Kontrastbildung)
- Wiederholung von Motiven innerhalb der Abschnitte (Ausgewogenheit)
- regelmäßige Abwechslung zwischen f und p (Ausgewogenheit durch Kontrastbildung)
- häufig stark kontrastierende Artikulation innerhalb der Motive/Phrasen (z.B. Motiv c)

Nachweis des motivischen Materials der Takte 1-16 im ganzen Rezitativ, z. B.:

- T 19 bis 23: Motiv a und b in Originalgestalt, danach veränderte Weiterführung: Wiederholung Motiv b in Violine 1 und Oboe 1
- T 24 bis 28: Motiv b zunächst in Violine 1 und Oboe 1 (c-Moll), dann im Tutti (forte), Weiterführung durch zweimalige Verwendung von variiertem Motiv e (Violinen in Sechzehntelnoten)
- T 30 bis 34: variiertes Motiv e zweimal auf verschiedenen Tonstufen (Tutti, Streicher in Sechzehntelnoten), gefolgt von variiertem Motiv d in Violine 1 (zweimal)
- T 36 bis 40: zweimaliges Motiv b in Fagott 1 bzw. Oboe 1 und Violine 1, jeweils beantwortet durch Motiv b in Violine 1 und Flöte, in T 37 in Umkehrung
- T 43 bis 45: Motiv d in Violine 1 (zweimal)

Bestimmung der Akkorde:

Takt	1	16	19	22	24	29
Zz	1	1	1	1	3	3
	B-Dur	F-Dur	B-Dur	verminderter Septakkord auf h (verkürzter Septnonenakkord auf g als Zwischendominante)	c-Moll	Es-Dur Septakkord (Terz im Bass, Quintsextakkord)

Takt	32	38	41	45	46	47
Zz	1	3	3	3	3	3
	As-Dur	f-Moll	verminderter Septakkord auf h (verkürzter Septnonenakkord auf g als Zwischendominante)	c-Moll	verminderter Septakkord auf fis (verkürzter Septnonenakkord auf d als Zwischendominante)	g (als Schluss-ton)

Zusammenhang des harmonischen Verlaufs mit seelischem Zustand Orfeos, z. B.:

- erster Einsatz des Orfeo in harmonisch gefestigter Dominanttonart
- Verdunkelung der Stimmung und Abhandenkommen des seelischen Gleichgewichts durch schrittweise Modulation von der Tonika B-Dur über spannungsgeladene Zwischendominanten nach As-Dur (Doppelsubdominante), dort Verharren für neun Takte
- Rückführung über f-Moll nach c-Moll, weiterhin düstere Atmosphäre, Abkadenzierung nach g (anstatt Rückkehr in die Tonika)

Beschreibung der musikalischen Gestaltung des Schlussteils unter Berücksichtigung von Besetzung und Spannungsverlauf, z. B.:

„Yes that's right...“	Spannung aufbauendes Ostinato aus Liegeton im Bass und Pauke in unregelmäßig pulsierenden Schlägen (+ Horn und Harfe) im Pianissimo, darüber Countertenor mit kurzen Phrasen
„turning back“	langsamer Spannungszuwachs: Rückung des Basstons um einen Ganzton nach oben, Belebung der Klangfläche durch Hinzutreten weiterer Instrumente, Tonwiederholungen in der Gesangsstimme
„vibrating“	beginnender Abstieg der Basslinie in Halbtonschritten, Hinzutreten von Haltetönen in hoher Lage (Piccoloflöte, Glockenspiel, Klavier, Flageolet der Solovioline), teilweise unisono mit Singstimme, (Crescendo der hohen Streicher)
„Let's angle the light“	weitere Rückung um einen Halbton abwärts, tonal ungebundene, aggressive Einwüfe im Forte von Flöten und Klavier, Puls des Ostinato nun regelmäßiger und beschleunigt, Hinzutreten weiterer Instrumente (beginnende klangliche Verdichtung)
„loss“	Verschmelzen der Gesangsstimme mit dem Glockenspiel

„Steady“

mystisch wirkende, bewegte Klangfläche im Pianissimo, darüber expressive, klagende Figuren der Solovioline, Entladung der lange angestauten Spannung: Dominanz der „Bassgruppe“ mit donnerndem Schlagwerk durch starkes Crescendo am Ende, abruptes Ende mit solistischem, kurzen Ton der Solovioline in extremer Lage

3.2 Ideen für ein Aufführungskonzept, z. B.:

5

Grundsätzlich richtet sich die Bewertung nach der inhaltlichen Schlüssigkeit und Originalität, der Qualität der sprachlichen Darstellung und der im Unterricht behandelten Inhalte. Aufgrund des hier vorliegenden Charakters einer illustrierenden Prüfungsaufgabe wird eine Reihe möglicher Lösungsansätze gegeben (siehe „Erläuterungen zur Korrektur, S. 2).

- Beginn in Dunkelheit, sparsame Beleuchtung der Protagonisten
- allmähliche Aufhellung des Bühnenlichts parallel zu dem vermehrten Hinzutreten heller, flirrender Klänge (Glockenspiel, hohe Streicher), plötzlich völlige Verdunklung (Blackout) nach letztem Ton der Violine
- Schrittempo Orpheus‘ zunächst langsam, mit gesteigerter Entschlossenheit rascher
- Verkörperung der Eurydike nicht nur durch Solovioline, sondern auch durch Tänzer/in (aufführungspraktischer Grund)
- Darstellung des Ausgeliefertseins und der „Sprachlosigkeit“ Eurydikes durch entsprechende Requisiten/Kostümierung/Choreographie
- nach plötzlicher Verdunklung: verschwundene Eurydike, Zurückbleiben des einsamen Orpheus
- Anwachsen/Näherkommen einer bedrohlichen Kulisse im Hintergrund auf Leinwand (dunkler und dichter Wald, Felswand, Feuer, Atompilz, ...)

4.1 Textzusammenfassung und jeweiliges Selbstverständnis des Sängers, z. B.:

6

Der Sänger sieht sich als Liedermacher in der Tradition des Orpheus und vergleicht sich mit seinem „Vorbild“.

Er attestiert sich – im Gegensatz zum Bild des perfekten Orpheus – künstlerisches Mittelmaß.

Trotzdem ist der Liedermacher zufrieden, da er durch sein Singen offenbar trotzdem Herzen zu öffnen vermag, was ihm auch privates Glück beschert.

Unterschied zu MONTEVERDIS Orfeo:

Der Orfeo MONTEVERDIS ist sich seines Könnens und der übernatürlichen Kraft seiner Musik bewusst, preist diese lautstark und setzt sie absichtsvoll ein, um seine Ziele zu erreichen.

Unterschied zu AUCOINS Orpheus:

AUCOINS Orpheus stellt seinen musikalischen Erfolg über moralisches Empfinden, Empathie und privates Glück.

4.2 Arrangement der Takte 1 bis 10 für vierstimmigen gemischten Chor, z. B.:

8

siehe nächste Seite

Der notierte Chorsatz stellt eine Möglichkeit dar, die genannten Takte der gesungenen Melodie einschließlich des zweitaktigen Vorspiels umzusetzen. Dabei sind die ersten beiden Takte dem Gitarren-Picking nachempfunden. Andere gleichwertige Lösungen sind bei entsprechender Schlüssigkeit und korrekter Umsetzung der Melodie/Akkorde denkbar (siehe „Erläuterungen zur Korrektur“, S. 2).

S
 Du du 1. Ich woll-te wie Or-pheus sin-gen, dem es_einst ge
 A
 Du du du du
 T
 Du du du du du
 B
 Dum du dum du dum dum dum

6
 lang, du du du
 Fel-sen_selbst zum Wei-nen zu brin-gen durch sei-nen Ge-sang.
 du du du
 dum du dum dum dum dum dum

Aufgabe II

Nr.		BE
1.1	<p>Beschreibung des Themas im Bass, z. B.: Beginn mit Viertelpause, anschließend Viertelnote f, Anstieg in Achtelnoten zum Ton b in T 2 (Zz 1), nach Achtelpause zwei Achtelnoten abwärts, anschließend Quartsprung aufwärts zum d¹ (Viertelnote; hierdurch Synkope); Abwärtslinie aus Viertel- und Achtelnoten mit Schwerpunkt auf T 3 (Zz 1) und Auflösung des Tons b zum tonartfremden h; zwei Achtelnoten abwärts mit anschließendem Quartsprung zum c¹.</p> <p>Textverteilung und Umgang mit der Textvorlage, z. B.: Wichtige Wörter „<u>Gesetz</u>“ sowie „<u>sterben</u>“ jeweils auf betonter Zz 1 oder Zz 3, zusätzliche Hervorhebung durch Tondauer und Tonhöhe, ansonsten dem Sprachduktus angepasste, syllabische Textvertonung</p>	6
1.2	<p>Gestaltung der verschiedenen Durchführungen bezüglich des Fugenthemas, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • erste vollständige Durchführung in F-Dur, Einsatztöne regulär auf Grundton und Quinte (B-T-A-S) • zweite Durchführung erneut in F-Dur (Takte 11 ff.), Einsatztöne regulär; jedoch unvollständig, da fehlender Alt-Einsatz (T-B-S) • dritte Durchführung in B-Dur (Takte 20 mA ff.) in abgewandelter Form und nur mit zwei Themeneinsätzen (T-A), Alteinsatz auf der Terz d statt auf der Dominante • vierte Durchführung in F-Dur (Takte 26 ff.) mit Themeneinsatz im Alt; parallele Führung des Tenors (bis T 31, Zz 1+), zweiter Einsatz im Sopran (ebenfalls auf dem Grundton), Beginn jeweils mit einer Achtelnote <p>Steigerung am Schluss durch z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Textwiederholungen innerhalb der Stimmen • Verdichtung des Satzes (ab T 28 Zz 3+ f. Sechzehntelfiguren im Bass, Alt und Tenor, ab T 31 Zz 3 Verzicht auf Pausen) • Parallelführung von Sopran und Alt sowie Tenor und Bass (ab T 31 Zz 3, in Sexten und Terzen), dadurch nahezu homophoner Satz • Aufhellung des Klangs durch tonartfremdes Ende in (Ober-)Mediante A-Dur 	8
2.1	<p>Musikalisch-rhetorische Figuren zur Hervorhebung der Textaussage, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • T 7: Interrogatio (Frage): „Redest Du <u>nicht mit mir</u>“, aufsteigende Melodielinie (in Sekunden) • T 8/9: Saltus duriusculus (allzu harter Sprung): „zu kreuzigen“, „und Macht“, zur Betonung der Todesstrafe (auch T 3: „das Richthaus“) • T 9/10: Exclamatio (Ausruf: (Moll-)Sexte nach oben): „<u>loszugeben</u>“, zur Betonung des Freilassens sowie der Fragestellung • T 12: Katabasis (absteigende Linie): „von oben herab“, zur Verdeutlichung des Machtverhältnisses Himmel-Erde 	6

2.2 Fehlende Akkorde bzw. Generalbassbezeichnung, z. B.:

9

6 4# 5# 5# 6 6# 5# 8 5# 7 5# 6 6# 5# #

Alternative Lösungsvorschläge im Sinne der Stimmführung der T 15 und 16 sind bei entsprechender Korrektheit möglich (siehe „Erläuterungen zur Korrektur“, S. 2).

3.1 Einordnung des Oratoriums in eine musikalische Epoche, z. B.:

3

Romantik bzw. spätes 19. Jahrhundert/Beginn 20. Jahrhundert

Begründung:

- sehr große Orchesterbesetzung (v. a. großer Bläserapparat, Harfe, Orgel)
- große (extreme) dynamische Bandbreite
- hohe Anforderungen an Instrumentalisten und Solosänger (großer Ambitus, teilweise hohes Tempo in den Instrumenten)
- [komplexe Harmonik]

3.2 Kompositionstechniken und -prinzipien der Renaissance und der Barockzeit, z. B.:

5

- Imitation (bzw. Fugato) sowohl im Kyrie des Semi-Coro als auch im Coro (verschiedene Texte):
 - Einsätze auf b und es (Dominante und Tonika), Beginn jeweils im Tenor, dann Alt, Sopran, Bass,
 - Einsatz beim Kyrie taktweise, beim Coro im zweitaktigen Abstand, hier in den Folgetakten weitere Einsätze auf as und f (Ziffer 31), später wieder b und es (rhythmisch leicht verändert),
 - am Schluss erneut Kyrie des Semi-Coro (fast wörtliche Wiederholung, bis auf Augmentation des Schlusses, zusätzlich verstärkt durch Coro; Schluss zudem homophon [Kadenzharmonik])
- Semi-Coro a cappella: Erinnerung/Reminiszenz an Vokalpolyphonie der Renaissance-Messen; beim Coro Streichinstrumente colla parte
- Doppelchörigkeit
- Orgelpunkt am Schluss des Coro im Bass sowie im Vc 2 (auf der Dominante B)

4.1 Musikalische Charakterisierung der Figur des Jean-Charles:

5

Jean-Charles ist ein zupackender, starker und leidenschaftlicher Kämpfer für die Lebenden. Dies wird deutlich durch z. B.:

- Instrumentation: Schlagwerk, Blechblasinstrumente
- Melodiegestaltung: oft große Intervallsprünge, großer Ambitus, melorhythmische Deklamation
- Artikulation: staccato
- Dynamik: stark wechselnd, extreme Unterschiede auf engem Raum

4.2 Hohe Anforderungen an die Ausführenden, z. B.:

5

- Melodik: tonal nicht gebunden (z. B. Jean-Charles), extreme Intervallsprünge
- Dynamik: schnelle Dynamikwechsel in Chor (vor Ziffer 13) und Orchester (z. B. T 5 nach Ziffer 12, ein Takt vor und nach Ziffer 13), auch extrem (z. B. T 6 ff. nach Ziffer 13 Orchester, Ziffer 15 Chor)
- Differenzierter Chor- und Orchestersatz
 - großes Schlagwerk und breitgefächerte Bläserbesetzung
 - vielfach unterteilter Chor
 - Herausforderung für den Dirigenten (Koordination, komplexes Partiturbild)
- Ambitus: großer Ambitus in den Chorstimmen, z. B. Tenor 1 (vor Ziffer 14)
- Singtechnik: Glissandi (z. B. Tenor vor Ziffer 13 oder T vor Ziffer 14)
- Rhythmik: komplexe Rhythmik im Orchester (Schlagwerk zur Begleitung Jean-Charles) in Verbindung mit Taktwechseln

5.1 Vergleich der beiden Fugen hinsichtlich geeigneter Kriterien, z. B.:

8

	BACH	HENZE
Hintergrund	geistliches Werk (Passionsgeschehen), für die Ausführung am Karfreitag	weltliches Werk, von tatsächlichem Ereignis inspiriert
Epoche	Barockzeit: Gottesfürchtigkeit der Menschen, große Bedeutung geistlicher Musik	Moderne (1968): aufgeklärte Menschheit, kritisches Hinterfragen der Religion
Textgrundlage	„Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben“ (Bibeltext): Juden fordern Jesu Tod	„Wir haben kein Gesetz, und wir sterben“ (weltlicher Text): Personen auf Floß, den eigenen Tod erwartend
Umsetzung des Texts	an den Sprachduktus angelehnt, wichtige Wörter jeweils auf Taktschwerpunkte	an den Sprachduktus angelehnt, Beginn mit Achtel- statt Viertelnote, wichtige Wörter jeweils auf Taktschwerpunkt
Gestaltung des Themenkopfs	langsam aufsteigend, syllabisch, hauptsächlich Sekunden, Quartsprung bei „sterben“, ab hier melismatisch und deutlich größere Intervalle	aufsteigend, aber in größeren Intervallen, „sterben“ zunächst syllabisch, im weiteren Verlauf melismatisch
Form/ Struktur	vierstimmige Fuge mit mehreren Durchführungen, Instrumente colla parte	14-stimmige komplexe Fuge mit nur einer Durchführung, Verschleierung durch Instrumentalbegleitung, Imitation des Themeneinsatzes der jeweiligen Oberstimme durch die Unterstimmen der Stimmgruppe
Tonalität	F-Dur	nicht erkennbar, atonal
Taktart	4/4	3/4

Überlegungen zur Wahl der Gattung Fuge zur Vertonung des Textes, z. B.:

BACH: Fuge als strenge Kompositionsform mit Gesetzmäßigkeiten zur Ausdeutung der Textgrundlage, auch zeitliche Konvention und generelle Funktion des Turba-Chores

HENZE: Wahl der Gattung Fuge als Hommage an den Gattungsbegriff Oratorium bzw. Bezugnehmend auf BACH (abgewandelter Text); dann allerdings Auflösung und Dekonstruktion der Fugenregeln, zur Sicht- und Hörbarmachung der thematisierten Gesetzlosigkeit („Wir haben kein Gesetz“) und der damit verbundenen Konsequenzen.

5.2 Diskussion gattungstypischer Konventionen des Oratoriums, z. B.:

5

Pro:

- Charon als Erzähler (= Evangelist)
- Chöre der Sterbenden und Lebenden (= Turba-Chöre)
- Protagonist im Vordergrund: Jean Charles (Solist) als Kämpfer für die Menschen auf dem Floß, Kämpfer gegen den Tod

Kontra:

- halb-szenische Darstellung
- kein/e geistliche/r Handlung/Text

Erweiterung des Gattungsbegriffs über die Epochen hinweg, Bezeichnung daher nachvollziehbar.

Die Bewertung orientiert sich an der Schlüssigkeit der Argumentation sowie an der Qualität der sprachlichen Darstellung (siehe „Erläuterungen zur Korrektur“, S. 2).

60

Aufgabe III

Nr.		BE												
1.1	<p>Beschreibung der Gesamtanlage des Stückes, z. B.:</p> <p>klare Gliederung, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • nach einleitender, über zwei Oktaven fallender Geste mit Dreiklangsbrechungen in Achtelnoten (T 1 f.) Entwicklung einer Einzellinie aus Sechzehntelfiguren von T 3 bis 133 • Akkorde mit längeren Notenwerten ab T 134, anschließende Hinführung zur Tonika über Kadenzwendung • Entwicklung sämtlicher melodischen Wendungen auf Basis der Motive des Beginns • Eindruck innerer Belebtheit, wechselnder Dichte und melodischer Überlagerungen <p>Erzeugung des Eindrucks von Mehrstimmigkeit, durch z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • weiträumig konzipierte orgelpunktartige Stimmen (z. B. Ton e¹ als Fundament der ersten 30 Takte, Ton gis ab T 43 ff.) • Zusammenfügen bestimmter Töne zu melodischen Linien über das Gehör; dadurch Eindruck der Zweistimmigkeit (z. B. T 94 Zz 2 bis T 97 Zz 1: jeweils erste von vier Sechzehntelnoten • Liegestimme/-ton und darüber bzw. darunter liegender Seitenbewegung (T 13 ff.) • Akkordbrechungen (z. B. T 29 und 30, jeweils Zz 2 und 3, T 99 bis 102 Zz 1) <p>Die Nennung weiterer Aspekte ist bei entsprechender Argumentation und Schlüssigkeit denkbar (siehe „Erläuterungen zur Korrektur“, S. 2).</p>	6												
1.2	<p>Vergleich von Original und Bearbeitung, z. B.:</p> <p>Umfangreiche Veränderung des Originals in der Kantate:</p> <table border="1" data-bbox="225 1167 1425 1951"> <thead> <tr> <th></th> <th>Original</th> <th>Kantate</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Besetzung/ Funktion der Instrumente</td> <td>Solovioline/ Solo mit Klangeindruck der Mehrstimmigkeit</td> <td>Teil einer geistlichen Kantate mit Chor, Orchester und Solisten; barockes Orchester mit GB, kleiner Streichersatz, zwei Oboen, Pauken, drei Trompeten und Solopart in Orgel (urspr. Teil der B. c.-Gruppe)/ Streicher- und Bläserersatz als harmonisch-rhythmische Stütze des Solisten (Orgel); konzertierendes Prinzip selten erkennbar (z. B. T 14 bis 16)</td> </tr> <tr> <td>Zweck</td> <td>konzertante Aufführung [zu BACHS Zeit in Köthen]; evtl. für befreundeten Geigenvirtuosen, um Können zu zeigen; oder als Teil der Instrumental- ausbildung; oder als kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung „Sonate für unbegleitete Geige“</td> <td>Teil der Verkündigung im Gottesdienst</td> </tr> <tr> <td>Tonart</td> <td>E-Dur (schnelle Saitenwechsel mit leerer E-Saite)</td> <td>D-Dur (festlich-strahlende Tonart); [Notwendigkeit, da Naturtrompeten auf D gestimmt]</td> </tr> </tbody> </table> <p>Die Nennung weiterer Parameter ist bei entsprechender Argumentation und Schlüssigkeit denkbar.</p>		Original	Kantate	Besetzung/ Funktion der Instrumente	Solovioline/ Solo mit Klangeindruck der Mehrstimmigkeit	Teil einer geistlichen Kantate mit Chor, Orchester und Solisten; barockes Orchester mit GB, kleiner Streichersatz, zwei Oboen, Pauken, drei Trompeten und Solopart in Orgel (urspr. Teil der B. c.-Gruppe)/ Streicher- und Bläserersatz als harmonisch-rhythmische Stütze des Solisten (Orgel); konzertierendes Prinzip selten erkennbar (z. B. T 14 bis 16)	Zweck	konzertante Aufführung [zu BACHS Zeit in Köthen]; evtl. für befreundeten Geigenvirtuosen, um Können zu zeigen; oder als Teil der Instrumental- ausbildung; oder als kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung „Sonate für unbegleitete Geige“	Teil der Verkündigung im Gottesdienst	Tonart	E-Dur (schnelle Saitenwechsel mit leerer E-Saite)	D-Dur (festlich-strahlende Tonart); [Notwendigkeit, da Naturtrompeten auf D gestimmt]	7
	Original	Kantate												
Besetzung/ Funktion der Instrumente	Solovioline/ Solo mit Klangeindruck der Mehrstimmigkeit	Teil einer geistlichen Kantate mit Chor, Orchester und Solisten; barockes Orchester mit GB, kleiner Streichersatz, zwei Oboen, Pauken, drei Trompeten und Solopart in Orgel (urspr. Teil der B. c.-Gruppe)/ Streicher- und Bläserersatz als harmonisch-rhythmische Stütze des Solisten (Orgel); konzertierendes Prinzip selten erkennbar (z. B. T 14 bis 16)												
Zweck	konzertante Aufführung [zu BACHS Zeit in Köthen]; evtl. für befreundeten Geigenvirtuosen, um Können zu zeigen; oder als Teil der Instrumental- ausbildung; oder als kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung „Sonate für unbegleitete Geige“	Teil der Verkündigung im Gottesdienst												
Tonart	E-Dur (schnelle Saitenwechsel mit leerer E-Saite)	D-Dur (festlich-strahlende Tonart); [Notwendigkeit, da Naturtrompeten auf D gestimmt]												

2	<p>Neuerungen in RACHMANINOWS Transkription und mögliche Beweggründe für den Rückgriff, z. B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • pianistische Effekte: Übereinandergreifen der Hände, Wechsel der Sechzehntelbewegung von einer Hand zur anderen, Ausnutzung des größeren Klangraumes des Klaviers • hinzukomponierte Stimmen (überwiegend abgeleitet aus motivischem Material der ersten Takte), dadurch im barocken Sinne bisweilen tatsächlich polyphone Anlage • Verwendung häufig parallel verschobener Akkordfolgen • durch Technik des Klavieres [Repetitionsmechanik] ebenso schnelles und beeindruckendes Spiel möglich • Differenzierte Angaben zu Artikulation und Dynamik <p>Übertragung und Erweiterung der Anforderungen an Solisten (Violine-Klavier); einerseits Begeisterung für BACH'sche Vorlage, andererseits Versuch, spieltechnisch-virtuose Möglichkeiten des Klavieres aufzuzeigen.</p>	6
3.1	<p>Beschreibung des Werkausschnitts und Umgang mit der Vorlage, z. B.:</p> <p>Das Material des Präludiums wird zunächst vollständig verwendet, löst sich aber innerhalb eines längeren Prozesses, in dessen Verlauf die Fragmente des Originals bis zur Unkenntlichkeit über- und nebeneinander montiert und klanglich zersetzt werden, nach und nach auf:</p> <ul style="list-style-type: none"> • zu Beginn Zitat des Originals mit hinzugefügter Begleitstimme in Violinen; Becken als besondere Klangfarbe • Melodie abwechselnd in Klarinetten, E-Piano und Violinen • beginnende Loslösung von klaren metrischen und rhythmischen Strukturen • Aufgreifen einzelner Motive in ständig wechselnden Instrumenten, Tonlagen und Klangfarben • Übernahme des motivischen Materials in Holzbläsern (kurzatmig, Staccato) mit Glissando-Begleitung der Streicher 	6
3.2	<p>Historische Einordnung und Begründung, z. B.:</p> <p>Musik des 20. Jahrhunderts:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ausweitung der klassischen Orchesterbesetzung durch elektronische Instrumente (E-Piano, E-Gitarre, E-Orgel) und (Sopran-)Saxophon • Erzeugung zusätzlicher, neuartiger Klänge bzw. Geräusche (z. B. zerbrechende Flasche am Beginn) • besondere Spieltechniken wie Glissando • komplexe rhythmische Überlagerungen • insgesamt Loslösung von herkömmlichen Formen und standardisierten Mustern • Fragmentierung der Vorlage und collagenartige Weiterverarbeitung einzelner Bestandteile 	5
4	<p>Verarbeitung des Präludiums, z. B.:</p> <p>Erstellung der Sounddatei fast ausschließlich über die Technik des Samplings, also die digitale Weiterverarbeitung eines oder mehrerer aus der Originaldatei ausgeschnittenen Abschnitte</p> <ul style="list-style-type: none"> • originaler Beginn, ab T 9 Zz 1 durch Scratch unterbrochen (A), an Intro erinnernd • Wechsel in 4/4-Takt 	8

- Einsetzen des klanglichen Fundaments, bestehend aus der auftaktig angelegten Verarbeitung von T 1 bis T 2 Zz 2 als Loop (B1) und hinzugefügter Basslinie (C1)
- Synthesizer-Sound (D) als Schlagzeugersatz zur Ergänzung des Fundaments
- Hinzutreten eines weiteren Loops (E), bestehend aus der Verarbeitung von T 3
- (F) Augmentation der ersten eineinhalb Takte (auftaktig)
- digital erzeugter Streichersatz (G) mit Synthesizer-Fundament (C2), an Charakter einer Bridge erinnernd
- (B2) Sequenzierung des Kopfmotivs [Turnaround I-VI-II-V folgend]
- Wiederaufgreifen der Originaldatei ab T 130 bis Schluss (H), an Outro erinnernd

5 Vergleich der beiden Bearbeitungen „Baroque Variations“ und „Bach goes wild“ hinsichtlich ihrer schöpferisch-kreativen Eigenleistung, z. B.: 8

- „Baroque Variations“ (Lukas Foss, UA 1967):
hohe schöpferisch-kreative Eigenleistung
 - Vorlage als Ausgangspunkt für Aneignung, Weiterführung und Veränderung des musikalischen Materials
 - Ergebnis neuartig in Bezug auf die Verwendung der Instrumente, zusätzliche Sounds und die Loslösung von bekannten Formen
 - zunächst dezente Reibung des Originals mit der Klangsprache der Musik des 20. Jahrhunderts, zu Beginn nur vereinzelte rhythmische Störungen zum Original und besondere Klangeffekte in den Perkussionsinstrumenten
 - anschließende Überführung und Zersetzung des barocken Tonmaterials in die Klangsprache der Musik des 20. Jahrhunderts
- „Bach goes wild“:
Kreativität v. a. im Umgang mit den technischen Möglichkeiten der App bzw. der Musiksoftware und dem Wechsel des Genres erkennbar
 - kaum Weiterentwicklung der Vorlage
 - Verarbeitung des motivischen Materials in bereits bekannter Manier [für Barockzeit typische motivisch-thematische Verarbeitung in Form von z. B. Abspaltung, Sequenzierung, Augmentation]
 - Vorgabe der zur Verfügung stehenden Sounds durch App bzw. Musiksoftware
 - verwendete Begleitung (Synthesizerklänge, Basslinie etc.) in Anlehnung an gängige Muster aus dem Bereich der Populärmusik

6 Zwei Konzepte unterschiedlicher musikalischer Strömungen des 20. Jahrhunderts, z. B.: 8

Grundsätzlich richtet sich die Bewertung nach der inhaltlichen Schlüssigkeit und Originalität, der Qualität der sprachlichen Darstellung und der im Unterricht behandelten Inhalte. In Form der vorliegenden illustrierenden Prüfungsaufgabe wird hier eine Reihe möglicher Lösungsansätze gegeben.

Impressionismus (ca. 1890-1920):

Das impressionistische Klangbild verfolgt das Ziel, dem Zuhörer Stimmung und Atmosphäre eines Augenblickes zu vermitteln. Dabei geht es ausschließlich um subjektive Eindrücke. Durch die Ausbildung und Weiterverarbeitung der Klangbilder entsteht ein verschwommenes Gesamtbild, in dem kaum feste Formen auszumachen sind.

Die stilistischen Merkmale des musikalischen Impressionismus erzeugen einen schwebenden Klangcharakter, der mit der Wirkung impressionistischer Gemälde verglichen werden kann. Hervorgerufen wird diese Wirkung beispielsweise durch ostinate Wendungen, deren Längen nicht zwingend mit der Taktlänge übereinstimmen; durch Synkopen, die die Verschleierung der Taktsschwerpunkte verstärken; durch die Verwendung von Tonmaterial, das der Pentatonik oder einer Ganztonleiter entnommen ist; durch die Verwendung von Quart- und Quintklängen, die Beimischung von Sekundreibungen oder parallele Akkord-Rückungen.

Minimal Music (ca. 1960):

Ausgehend von der intensiven Beschäftigung mit Strukturen außereuropäischer (z. B. indischer, afrikanischer) Musik, entstand Minimal Music in enger Verbindung mit Bildender Kunst (Minimal Art) zu Beginn der 1960er Jahre in den USA. Bei Minimal Music steht die Vereinfachung von Struktur und Form im Vordergrund. Sie ist eine spezielle Art meditativer Musik, die in besonderem Maße gerade den Aspekt im Vordergrund sieht, nicht autonomer Kunstgenuss zu sein, sondern selbst zum Träger der Energie zu werden, die zur Versenkung und Kontemplation verhilft. Hierzu werden einige wenige Motive (= patterns) ständig wiederholt und dabei leicht variiert. Durch Betonungsveränderungen oder Phasenverschiebungen können – entsprechend der unterschiedlichen Lenkung des aufmerksamen Zuhörers – Melodielinien oder Rhythmen entstehen, die so nicht notiert sind („resulting/inherent patterns“).

7

Grundsätzlich richtet sich die Bewertung nach der inhaltlichen Schlüssigkeit und Originalität, der Qualität der sprachlichen Darstellung und der im Unterricht behandelten Inhalte. Im Format der vorliegenden illustrierenden Prüfungsaufgabe werden hier zwei mögliche Lösungsansätze gegeben (siehe „Erläuterungen zur Korrektur“, S. 2).

6

Entwicklung einer Choreografie – skizzenhafte Beschreibung; z. B.:

Erläuterung der Intention:

Szenisches Aufgreifen der „Mehrstimmigkeit in der Einzellinie“, z. B.:

- Beschränkung auf nur einen Tänzer/eine Tänzerin
- parallele, gegengleiche und gegensätzliche Bewegungen der Arme oder Beine
- Nutzung des Effekts eines Stroboskops zur Imitation einer langsamen Bewegung innerhalb eines sehr schnellen Bewegungsablaufs
- Arbeit mit Schwarzlicht, dunkler Kleidung und Leuchtstäben/Knicklichtern
- Einsatz von Spiegeln

Verarbeitung von J. S. Bachs Präludium, z. B.:

Musikalischer Gestaltungsversuch:

(in Anlehnung an STEVE REICHS „Piano Phase“):

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right-hand part (treble clef) consists of a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. This pattern is repeated (x4-8), followed by a repeat sign and another (x4-8) repetition, and finally a double bar line with a repeat sign. The dynamic marking is *mf*. The left-hand part (bass clef) is mostly silent, with a *fade in* marking. It then plays the same rhythmic pattern as the right hand, starting with a *mf* dynamic and an *accel. very slightly* marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. Additional markings include *hold tempo 1* above the right-hand part and *(x36-72)* above the final measure.

Erläuterung der Intention:

Auswahl eines Taktes mit zirkulierendem Charakter aus BACHS Werk (hier T 33), um daraus mittels Techniken der Minimal Music ein Klangkontinuum entstehen zu lassen, durch

- Beschränkung auf ein Pattern, das in beiden Stimmen permanent wiederholt wird
- Arbeit mit „Phasing-Technik“ in Stimme 2
- Daraus resultierende graduelle Veränderung und Entstehung neuer, nicht explizit notierter Zusammenklänge

Aufnahmen, die den illustrierenden Prüfungsaufgaben zugrunde liegen

Aufgabe I

- Monteverdi, Claudio: „Qual honor di te“ und „O dolcissima lumi“ in *L'Orfeo SV 318*, La Capella, Reial de Catalunya, Le Concert des Nations, Jordi Savall, 2015.
CD 2 Track 11
CD 2 Track 12 bis 2:15
2x { 2:35 Minuten
2:15 Minuten
- Haydn, Joseph: „Perduto un'altra volta“ in *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, Cecilia Bartoli, Uwe Heilmann, Ildebrando D'Arcangelo, The Academy of Ancient Music Orchestra and Chorus, Christopher Hogwood, 1997.
CD 2, Track 20
2x 2:29 Minuten
- Aucoin, Matthew: „The Orphic Moment“ in *Orphic Moments*, Boston Modern Orchestra Project, American Modern Opera Company, Matthew Aucoin, 2021.
Track 5 ab 12:31 bis Ende
2x 3:47 Minuten
- Mey, Reinhard: „Ich wollte wie Orpheus singen“ in *Ich wollte wie Orpheus singen*, 1968.
Track 1
1x 2:22 Minuten

Aufgabe II

- Bach, Johann Sebastian: *Johannespassion BWV 245*, Chor des Bayerischen Rundfunks, Concerto Köln, Peter Dijkstra, 2016.
CD 2 Track 18
CD 2 Track 19
2x/2x 1:07 Minute
2x 1:21 Minute
- Elgar, Edward: *The Dream of Gerontius op. 38*, RIAS Kammerchor, Staatsoperchor Berlin, Konzert- und Jugendchor der Staatsoper Unter den Linden, Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim, 2016.
CD 1 Track 3 (A)
CD 1 Track 6 bis 4:30 (B)
2x 2:21 Minuten
2x 4:30 Minuten
- Henze, Hans Werner: *Das Floß der Medusa, Oratorium für Sopran, Bariton, Sprechstimme, gemischten Chor (dazu neun Knaben, S/A) und Orchester*, Edda Moser, Dietrich Fischer-Dieskau, Charles Regnier, NDR-Chor und NDR-Sinfonieorchester, Hans Werner Henze, 1996.
Track 15 ab 2:32 bis 4:00
Track 16 bis 0:38
3x 1:28 Minuten
3x 0:38 Sekunden

Aufgabe III

- Bach, Johann Sebastian: *Hilary Hahn plays Bach*, Hilary Hahn, 1997.
Track 1 komplett
Track 1 bis 0:41
2x 3:30 Minuten
1x 0:41 Sekunden
- Bach, Johann Sebastian: „Sinfonia“ in: *Wir danken Dir, Gott, wir danken Dir, BWV 29*, Holland Boys' Choir, Netherlands Bach Collegium, Ruth Holton u. a., Pieter Jan Leusnik, 2014.
Track 7 bis 1:15
2x 1:15 Minute
- Rachmaninow, Sergei Wassiljewitsch: *Destination Rachmaninov – Departure, Klavierkonzerte Nr. 2 & 4*, Daniil Trifonov, Philadelphia Orchestra, Yannick Nezet-Seguin, 2018.
Track 4 bis 1:20
2x 1:20 Minute
- Foss, Lukas: „Baroque Variations“ on a Bach Prelude („Phorion“) in: *John Cage Concerto for prepared Piano & Orchestra, Lukas Foss Baroque Variations*, Buffalo Philharmonic Orchestra, Lukas Foss, Nonesuch Records, Warner Music Japan 2013.
Track 4 ab 13:51 bis 19:11
2x 5:20 Minuten
- *Bach goes wild*, Eigenproduktion ISB, München 2023.
3x 1:45 Minuten