

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 05 | Mai 2012 | € 4,90



WOLFGANG A. MOZART

Die Lieder; die Kirchenmusik

Die Hochzeit des Figaro – Gesellschaftskritik?

KÜNSTLER

Der Pianist Vakhtang Jordania im Gespräch



„...Doch gebe ich die Hoffnung nicht auf, zum Faust eine passende Musik kommen zu sehen.“

„Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen...“

Johann Wolfgang von Goethe, im Gespräch mit seinem Freund Eckermann Februar 1829



Einmal groß
rauskommen.

Wir helfen Ihnen
beim Verwirklichen
Ihrer Träume und
Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

**VR-Bank
Landshut eG**

Volksbank Raiffeisenbank
– die Bank in Ihrer Nähe



Vorwort

Geehrte Leser!

Contrapunkt besteht nun schon seit über einem Jahr. Zahlreiche Entwicklungen liegen bereits hinter uns, viele weitere haben wir schon ins Auge gefasst. An dieser Stelle soll den Lesern ein herzlicher Dank ausgesprochen werden. Zahlreiche Anregungen und Vorschläge auch von Seiten des Leserpublikums haben Weichen für Contrapunkt gestellt. Ein überregionaler Bekanntheitsgrad in Österreich wie in Deutschland ist gegeben: Oft genug haben wir das überrascht, aber mit großer Freude wahrgenommen.

Wie geht es weiter? Der Weg, der in diesem Jahr der Entwicklung eingeschlagen wurde, wird konsequent weitergeführt werden. Anregungen für die Zukunft sind z.B. mehr Artikel zu aktuellen Themen zu veröffentlichen (schon für die nächste Ausgabe), oder eine neue, verbesserte grafische Gestaltung. Aufnahmen mit verschiedenen Künstlern sind schon geplant, in Zukunft werden auch Kammermusikbesetzungen vorgestellt werden.

In dieser Ausgabe erwartet Sie zunächst ein Künstlergespräch mit dem Pianisten Vakhtang Jordania. Für Contrapunkt hat er unter anderem Beethovens Klaviersonate op. 111 eingespielt. Im Gespräch spricht er auch über seine Ansätze, dieses Werk zu interpretieren. Wir freuen uns sehr über die Zusammenarbeit mit diesem Pianisten, der sich als äußerst vielseitiger Musiker präsentiert.

Die thematischen Artikeln kreisen um bestimmte Werke Mozarts. Das Liedschaffen des Komponisten wird genauer unter die Lupe genommen. Ein weiterer Beitrag behandelt die Orgelmusik des Komponisten und versucht zu ergünden, warum es von Mozart kaum Musik für die Orgel gibt. Außerdem wird das Werk *Le nozze di Figaro* vorgestellt: Neben einer ausführlichen Behandlung der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte werden Denkansätze vorgestellt, die Mozarts Rolle als gesellschaftskritischem Komponisten und die damit verbundenen Auswirkungen auf sein Leben behandeln.

Eine neue Sparte wurde eingeführt: Jürg Jecklin wird ab sofort in jeder Ausgabe einen Artikel zu aktuellen Problemen oder Anlässen veröffentlichen. Dieses mal berichtet er über den Bild und Ton bei Fernsehübertragungen von klassischer Musik.

Wir wünschen viel Vergnügen beim Lesen der Artikel und dem Anhören der Audio-Produktion!

Die Redaktion

Alexander Fischerauer, Martin Holzmann



W.A. Mozart (1756 – 1791)

**Künstler: Vakhtang
Jordania**

—

S. 8



Le nozze di Figaro

—

S. 12

**Jürg Jecklin:
Konzertübertragungen im
Fernsehen**

—

S. 22



Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Künstlergespräch mit Vakhtang Jordania <i>mit Musik von Ludwig van Beethoven und Franz Liszt</i>
Seite 11	Mozart und die Orgel <i>von Matthias Flierl</i>
Seite 12	Mozartlieder <i>von Virgil Mischok</i>
Seite 15	Le nozze di Figaro – Die Gesellschaftskritik in Mozarts Werk <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite	
Seite 20	Buchvorstellungen
	Barry Green, W. Timothy Gallwey – Inner Game Musik <i>von Agnieszka Bialek</i>
	Wolfgang Hildesheimer – Mozart <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 22	Konzertübertragungen im Fernsehen: Bild mit Begleitton? <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 24	Musikrätsel
Seite 25	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 26	Impressum
Seite 27	Vorschau, Bildnachweis

Künstlergespräch mit dem Pianisten Vakhtang Jordania

Für Contrapunkt spielte Vakhtang Jordania Musik von L.v. Beethoven und J. Brahms ein. Mit Alexander Fischerauer sprach er über Klavierwettbewerbe, seinen künstlerischen Werdegang und die Musik Ludwig van Beethovens.

Sehr geehrter Herr Jordania, Sie studieren zur Zeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Trotz des Studentenstatus planen Sie bereits genau Ihre Laufbahn als Pianist. Wie gehen Sie dabei vor?

Es gibt leider nur eine Möglichkeit, als Pianist erfolgreich zu werden: Man muss einen oder mehrere international bekannte Klavier-Wettbewerbe gewinnen.

Ich habe mir vorgenommen, bis 2015 Wettbewerbe zu spielen. Die nächsten Wettbewerbe, an denen ich teilnehme, sind eben solche mit großer Resonanz.

An welchen Wettbewerben haben Sie bis jetzt schon teilgenommen?

In Georgien habe ich 2007 und 2009 bei internationalen Wettbewerben Preise gewonnen (1. und 3.). Letzten Sommer wurde ich in Wien beim Bösendorfer Wettbewerb mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Die eigene pianistische Entwicklung würde wohl besser ohne die zeitliche Belastung durch die Wettbewerbe vorwärts gehen?

Ein Nachteil an den Wettbewerben ist, dass man immer wieder das gleiche Programm spielt. Man findet kaum Zeit, sein Repertoire zu vergrößern. Genau das wird aber von den Agenten sehr stark gefordert.

Außerdem ist es oft so, dass die Wettbewerbe in der Beurteilung der Teilnehmer nicht objektiv vorgehen. Leider passiert das häufig; Aber es ist trotzdem die einzige Chance, erfolgreich zu werden...

Wie genau beeinflussen die Wettbewerbe die Laufbahn junger Künstler?

Bei berühmten Wettbewerben wie z.B. dem Geza Anda-Wettbewerb in Zürich sind dort immer Agenten, die die Pianisten direkt ansprechen.

Zum anderen wird der Gewinner des Wettbewerbs automatisch weiterbetreut. Man bekommt einen eigenen Agenten



und die Garantie, für drei Jahre Konzerte mit guten Orchestern und Dirigenten zu spielen. Das ist natürlich ein sehr guter Start in die Karriere.

Wie sind Sie eigentlich zur Musik gekommen?

Nach dem Bericht meiner Eltern, konnte ich bereits mit 6 Monaten Walzer von Johann Strauss mitsingen, und wie man sagt, gar nicht so schlecht! Als ich 6 Jahre alt war, bekam ich ein Pianino geschenkt. Ich kann mich erinnern, dass ich von da an immer einen starken Bezug zum Klavier hatte, ich wollte immer bei diesem Instrument sein. Ich habe dann eigentlich erst relativ spät angefangen: Den ersten richtigen Unterricht habe ich erst mit 8 Jahren bekommen. Das ist eigentlich schon zu spät nach heutigen Maßstäben...

Gab es eine Entscheidung für Ihre Laufbahn als Pianist?

Nun ja, ich war einfach immer bei diesem Instrument, ich bin mit der Musik aufgewachsen. Es gab für mich keinen anderen Weg.

Und ich denke, das war die absolut richtige Entscheidung! Musiker sind eigentlich sehr reiche Menschen. Dass wir mit dieser Art von Musik verbunden sind, ist ein Geschenk!

Jetzt studieren Sie bereits ein Jahr bei Prof. Maisenberg. Warum kamen sie gerade zu diesem berühmten Klavierprofessor?

Er ist für mich nicht nur einer der größten Musiker und ein wunderbarer Lehrer, sondern auch ein großer Mensch, von dem man immer wieder etwas Neues lernen kann. Vom Professor hängt so viel ab.

Deshalb bin ich sehr glücklich, den richtigen für mich gefunden zu haben. Er arbeitet mit allen Studenten sehr individuell und unterstützt eigene Ideen.

Als georgischer Pianist haben Sie sicher auch eine Beziehung zu sowjetischer Musik, z.B. der von Schostakowitsch?

In Georgien denkt man sehr positiv über die Musik von Schostakowitsch. Schostakowitsch hat ganz sicher einen erheblichen Einfluss auf alle sowjetischen Komponisten gehabt und ohne ihn kann man von sowjetischer Musik gar nicht sprechen. Die zweite Klaviersonate z.B. habe ich selbst gespielt.

Ich habe aber das Gefühl, dass russische Musik in Westeuropa leider nicht so beliebt ist.

Wenn ich hier z.B. Rachmaninov spiele, fühle ich manchmal eine gewisse Reserviertheit beim Publikum.

Wie würden Sie den Unterschied zwischen den frühen und den späten Klaviersonaten von Beethoven beschreiben?

Natürlich gibt es einen großen Unterschied. Ich würde nicht betonen, dass er sich entwickelt, sondern vor allem verändert hat. Am Anfang war er natürlich noch stark beeinflusst von Mozart und Haydn. Später findet er dann zu seinem eigenen Stil.

Für Contrapunkt haben Sie unter anderem die letzte Klaviersonate von Ludwig van Beethoven gespielt, op. 111 in c-moll. Was ist Ihnen bei diesem Stück für die Interpretation wichtig?

Vor kurzem habe ich einen Anstoß bekommen: Ich habe Beethovens Wohnhaus in Heiligenstadt besucht und war sehr schockiert über seine Lebenssituation;

Vor allem darüber, dass er in solch ärmlichen Verhältnissen leben musste. Nach diesem Eindruck habe ich meine Interpretation etwas geändert. Vielleicht spiele ich die Sonate nun etwas dramatischer...

Beide Sätze der Sonate sind schon in der Grundstimmung sehr dramatisch. Es gibt sehr viel *vokal* gedachte Stellen. Mit diesem Stück ist er schon in eine Art romantische Periode gegangen.

Trotzdem gibt es auch die klassische Schule. Es ist also eine Mischung von klassischen und romantischen Ideen.

Das ist sehr schwer: Man darf nicht zu streng klassisch und nicht zu romantisch spielen. Aber bei Beethoven versuche ich vor allem zu singen, diese Musik hat viel von Gesang.

Gerade diese Sonate hat besondere interpretatorische und technische Schwierigkeiten...

Die Sonate ist wirklich die schwierigste: Der Charakter ist wirklich schwer zu treffen. Pianistisch ist sie sehr unbequem. Er konnte schon nichts mehr hören und hat alles auswendig komponiert. Deshalb ist sie klanglich und pianistisch so anspruchsvoll... Das erste Thema der Arietta ist besonders schwer.

Das würde man auf den ersten Blick gar nicht vermuten, dass gerade dieses Thema das schwierigste ist?

Es muss *molto semplice* gespielt werden, und nicht *Adagio molto*! Dazwischen gibt es einen sehr großen Unterschied. Im Faksimile kann man nachlesen, dass Beethoven tatsächlich ein Komma geschrieben hat zwischen *Adagio* und *molto semplice e cantabile*. Und eben dieses *molto semplice* ist im Ausdruck sehr schwer zu treffen.

Und die weiteren Teile der Arietta?

Die Musik bleibt immer gesanglich, vokal. Der punktierte Rhythmus in der sechsten Variation ist ein großer Ausbruch, sehr dramatisch, sehr energiegeladen...

Für mich z.B. ist es eine große Welle eines Ozeans, solche Assoziationen können sich einem dabei aufdrängen.

Ihr Interesse an der Musik beschränkt sich nicht nur auf die Klavier-Literatur?

Mich stört an vielen studierenden Pianisten, dass sie sehr auf ihr Instrument fixiert sind. Natürlich ist das Klavier ein sehr reiches Instrument. Ich denke, dass man aber auch andere Bereiche kennen muss, z.B. die Oper.

Ich persönlich interessiere mich auch sehr für die Kammermusik, in letzter Zeit vor allem die Vokalbegleitung. 15 Lieder von Hugo Wolf habe ich zusammen mit einem Sänger einstudiert und bin begeistert von dieser Musik.

Dass wir solche Musik genießen können, macht uns zu sehr glücklichen Menschen. Viele andere Menschen haben das nicht. Deshalb mag ich die Frage nicht: Was machen Sie nach dem Konzert, um sich zu erholen?

Ich frage mich: Wie soll man sich erholen können von Musik? Mit der Musik ermüde ich und mit der Musik erhole ich mich. Das ist ein ewiger Kreislauf.

Der Künstler

Vakhtang Jordania wurde 1986 in Tbilissi/Georgien geboren. Er entstammt einer musikalischen Familie. Sein Patenonkel ist der international bekannte, leider sehr früh verstorbene Dirigent gleichen Namens. Vakhtang begann mit 5 Jahren das Klavierspielen. Bereits im Alter von 8 Jahren gab er sein erstes öffentliches Konzert mit Orchester in Tbilissi. Von 1993 bis 2004 besuchte er das georgische Musikgymnasium Z. Paliaschwili. Schon in diesen Jahren nahm er an verschiedenen Klavier-Wettbewerben teil und gewann 1996 den 1. Preis in Monte Carlo, 1997 den 2. Preis beim Marco Polo Wettbewerb in Griechenland und im Jahre 2000 den 2. Preis beim internationalen V. Krainev Klavierwettbewerb in Kharkov/Ukraine. Ab 2005 studierte er in Tbilissi am staatlichen Konservatorium bei Professor T. Amirejibi und schloß sein Studium als Bachelor im Fach Klavier ab. 2007 gewann er beim nationalen georgischen IV. Wettbewerb für Musikinterpreten den 1. Preis und 2009 den 3. Preis beim internationalen Klavierwettbewerb in Tbilissi. Im Wintersemester 2011 begann er sein Magisterstudium an der Musikuniversität Wien in der Solistenklasse bei Professor Oleg Maisenberg. Im November 2011 gewann er den 1. Preis beim Bösendorfer Wettbewerb in Wien.



Audio-Produktion

Folgende Werke hat Vakhtang Jordania für Contrapunkt eingespielt.

Johannes Brahms
Phantasien op. 116

Nr. 1 Capriccio
Nr. 2 Intermezzo
Nr. 5 Intermezzo
Nr. 6 Intermezzo
Nr. 7 Capriccio

Ludwig van Beethoven
Sonate Nr. 32 in c-moll, op 111

1. Satz: *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*
2. Satz: *Adagio, molto semplice e cantabile*

Informationen zur Aufnahme:
Produktionen vom ... (Brahms) und vom 30.4.12 (Beethoven) in Wien, Tonmeisterinstitut

Aufnahme: Sebastian Vötterl, Alexander Fischerauer

Die Aufnahmen können wie immer auf der Webseite der Zeitschrift angehört oder heruntergeladen werden

Viel Vergnügen beim Hören!

Die Redaktion bedankt sich herzlich beim Künstler für die Zusammenarbeit mit Contrapunkt und wünscht für die weitere künstlerische Laufbahn alles Gute.

Mozart und die Orgel

von Matthias Flierl

Eine Beschreibung der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart für Orgel ergäbe einen sehr kurzen Artikel – der große Komponist, der in der Kürze seines Lebens in nahezu allen zu seiner Zeit üblichen Gattungen und Formen komponierte, hat keine Originalkomposition für Orgel hinterlassen. Wir wollen also lieber der Frage nach dieser von allen Organisten als schmerzlich empfundenen Lücke nachgehen.

Die große Zeit der Orgel war zu Mozarts Geburt schon vorbei. Von den frühbarocken Anfängen an war das Kircheninstrument das „Instrument aller Instrumente“ (Michael Praetorius) gewesen, Kernstück des Orchesters und im Zentrum des Schaffens barocker Komponisten.

Doch schon zu Lebzeiten J. S. Bachs, der die Orgelkunst auf eine vorher wie nachher nicht erreichte Höhe führte, begann der Verfall des Ansehens dieses Instrumentes, wie auch der Fähigkeiten der Organisten. C. P. E. Bach äußerte gegenüber Charles Burney, er „wisse nichts mehr mit dem Pedal zu machen“.

Das gewandelte Klangideal im Orchester und der beginnende Siegeszug des Klaviers machen es begreiflich, dass für ein Instrument, dessen Prinzip die Terrassendynamik ist, weniger Interesse da war.

Außerdem hatte sich zu Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jh. der Schwerpunkt der Musikausübung endgültig von der geistlichen auf die weltliche Seite verschoben. Hatten Bach und Händel noch mit ihrem Orgelspiel von sich reden gemacht, so begannen Mozart und Beethoven ihre Laufbahnen als Klaviervirtuosen.

Mozart kam jedoch sehr wohl mit Orgeln in Berührung. In jungen Jahren war er Salzburger Hoforganist, was ihn jedoch nicht zur Komposition von Orgelwerken angeregt hat. Abgesehen von Improvisationen für den liturgischen Gebrauch spielte er in diesem Zusammenhang Kammermusik. Daraus entstanden die Kirchensonaten mit konzertanten Orgelparts.

Auf seinen Reisen trat er immer wieder auch als Organist auf, so z.B. auf seiner ersten Italienreise in Verona. Auch hier ausschließlich improvisierend. Seine Achtung vor der Orgel im Allgemeinen war immerhin so groß, dass er sie in einem Brief an seinen Vater die „Königin aller Instrumente“ nannte.

Dass Mozart dennoch keine Solo-Orgelwerke schrieb, liegt also wahrscheinlich nicht in einem Desinteresse oder einer Abneigung begründet, sondern hat praktische Hintergründe. Im liturgischen Rahmen der katholischen Messe kam

der Orgel keine große Rolle zu, die Komposition von z.B. großen Präludien war also nicht nötig. Das Orgelkonzert als öffentliche Veranstaltung in Kirchen gab es nicht, in Konzertsälen waren noch gar keine Orgeln vorhanden. Seine Improvisations-Auftritte auf Reisen waren also eher Ausnahmen in der Konzertkultur seiner Zeit.

Warum also Orgelmusik schreiben – Mozart konnte es sich nicht leisten, Werke für die Schublade zu schreiben, fast alle seiner Werke gehen auf einen konkreten Auftrag oder Anlass zurück.

Für die Organisten bleibt diese Lücke bedauerlich, zumal die Zeitzeugenberichte über seine Orgelimprovisationen enthusiastisch sind.

Zum Glück gibt es doch die Möglichkeit, quasi auf Umwegen, Mozart in Orgelkonzerten zu spielen. Berühmt ist seine Fantasie in f-moll KV 608, die für eine Orgelwalze in einer Uhr, also ein mechanisches Instrument, geschrieben ist.

Trotz des eher komischen Instruments und dem Umstand, dass er das Werk aus einer Auftragsnot heraus schrieb, gehört es zu seinen Meisterwerken. Es lässt sich zu vier und auch zu zwei Händen auch auf der *richtigen* Orgel spielen.

Im Zusammenhang mit seinen Bach-Studien entstanden eine Reihe von kleinen Stücken (KV 404f), die wohl genauso gut für Orgel als auch für das Klavier gedacht sein können.

Der Herausgeber Johannes Pröger stellt in seiner zweibändigen Ausgabe *Mozart auf der Orgel* (Merseburger, Berlin 1959) auch Versuche vor, z.B. die d-moll-Fantasie KV 397 auf die Orgel zu transkribieren oder die Kirchensonate C-Dur KV 336 (original für zwei Violinen, Orgel und Bassinstrument) für Orgel solo einzurichten.

Gängige Praxis ist bei vielen Organisten auch das Spielen von langsamen Sätzen aus Sonaten, wobei das aber gerade von Klavierliebhabern kritisch beurteilt wird – der Orgel fehlt dann doch die dynamische Differenzierfähigkeit, die der am Klavier geschulte Hörer erwartet.

So bleibt es zu bedauern, dass die Kunst Mozarts, Orgel zu spielen, sich nicht in Noten konserviert hat. Der Kirchenmusik aber hat er mit seinen Messen und besonders seinem Requiem ein unvergängliches Erbe hinterlassen.

Mozartlieder

Von Virgil Mischok

Die aktive künstlerische Arbeit mit der Gattung der klavierbegleiteten Sololieder hält so manche Herausforderung bereit.

Im Gegensatz zur Instrumentalmusik, wo durch Besetzung und Durchführbarkeit dem „gängigen Repertoire“ immer wieder Grenzen gesetzt sind, ist im Klavierlied prinzipiell erst einmal alles möglich.

Durch die Unmengen an überliefertem Repertoire und der unkomplizierten Besetzung steht der Interpret bei der Auswahl von Klavierliedern vor wichtigen Entscheidungsfragen. So gilt es zum Beispiel es bei der Kombination verschiedener Stücke, eventuell auch verschiedener Komponisten immer auch die vertonten Texte zu beachten.

Oft werden Liedprogramme nicht nur nach musikalischen Gesichtspunkten zusammengestellt, sondern komplett einem Dichter (Goethe, Heine, Eichendorff) oder einer Thematik (Liebe, Tod, Einsamkeit) gewidmet. Die romantischen Komponisten stellen hierfür genug Auswahl zur Verfügung.

Den Liedern von Wolfgang Amadeus Mozart hingegen wird schon im Gesangsunterricht eher wenig Achtung entgegengebracht. So müssen sie hier oft als Lückenfüller dienen und werden allzu häufig als „einfache Musik“ oder „einfach zu singen“ eingeschätzt.

Wie auch immer man die musikalische Qualität der Lieder bewerten möchte, aus einem Grund ist die Vernachlässigung schon rein rechnerisch nachvollziehbar:

Im Gegensatz zu den rund 600 Schubert-Liedern sind von Mozart, je nach Zählweise, nur ca. 30 Lieder überliefert.

Alleine anhand dieser Mengenverhältnisse ist schon deutlich spürbar, dass die Gattung des Klavierliedes zu Mozarts Lebzeiten noch sehr in den Kinderschuhen steckte.

Der Blick über den Tellerrand hinaus verrät jedoch, dass das *Mozart-Lied* nicht unbedingt nur in der Gattung des reinen klavierbegleiteten Liedes zu finden ist.

Studiert man die Nummernfolge verschiedener Mozart Opern, stößt man nicht selten auf die Bezeichnung „Canzonetta“.

Und so weisen zum Beispiel Cherubinos Lied „Non so piú...“ oder das bezirzende „Deh, vieni alla finestra“ in dem Don Giovanni ein einziges Mal „bei der Arbeit“ zu erleben ist, deutlich einen liedhaften Charakter auf.

Die Einordnung der Lieder in Mozarts Werk kann verschieden diskutiert werden. Sind die Klavierlieder von Wolfgang Amadeus Mozart bedeutende Kompositionen eines nicht in Frage stehenden Genies?

Oder sind sie, wie die Anzahl mutmaßen lässt, Randprodukte seines Schaffens, die im Vergleich zu anderen Werken und Gattungen weniger bedeutungsvoll erscheinen?

Ein Argument, welches die zweite Frage bejaht, ist die zeitliche Einordnung der Lieder in den Rest des Gesamtwerkes. Mozart schrieb das erste (überlieferte) Lied 1768 im zarten Alter von 12 Jahren.

Die weiteren Kompositionen entstanden dann sporadisch im Abstand von zwei bis fünf Jahren.

Eine Dichte, die gemessen am Restwerk tatsächlich fast schon zu vernachlässigen ist.

Durch die Briefe von Mozarts Schwester ist überliefert, dass die meisten Lieder wohl als Gelegenheitskompositionen zu bezeichnen sind. Einige Stücke verraten schon im Titel einen konkreten Anlass (zum Beispiel „Des kleinen Friedrichs Geburtstag“) und stehen so im klaren Kontrast zum Gros der Auftragskompositionen aus Mozarts Feder.

Es stechen die Jahre 1785 und 1787 heraus, in denen sechs bzw. zehn Stücke entstehen.

Unter ihnen finden wir auch die bekanntesten Kompositionen Mozarts in dieser Gattung.

Ins Jahr 1785 fallen zum Beispiel „Der Zauberer“ (KV 472, Text: Christian Felix Weiße (1726-1804)) und „Das Veilchen“ (KV 467, Text: Johann Wolfgang von Goethe).

Im Jahr 1787 entstanden unter anderem „Die Verschweigung“ (KV 518, Text: Christian Felix Weiße), „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ (KV 520, Text: Gabriele von Baumberg (1766-1839)), „Abendempfindung an Laura“ (KV 523, Textdichter unbekannt) oder „An Chloe“ (KV 524 Text: Johann Georg Jacobi (1740-1814)).

Ebenfalls auffallend ist die Herkunft der Texte, die von Mozart vertont wurden. Das Veilchen, vielleicht das bekannteste Mozartlied, bleibt die einzige Liedkomposition in der ein wirklich prominenter Dichter vertont wurde.

Dass Mozart darüber hinaus vor allem eher unbedeutende Dichter und literarisch nicht wirklich hochwertige Texte vertont hat, deutet darauf hin, dass er seinen Liedern keine besonders große Bedeutung zumaß. Man denke nur an die Sorgfalt, die Robert Schumann für die Auswahl der Texte aufwandte, die er vertonte.

Zu nennen ist aber auf jeden Fall noch Christian Felix Weiße. Zum einen, da er als Schriftsteller, vor allem im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur durchaus eine gewisse Be-

kanntheit besitzt, zum anderen da Mozart keinen anderen Dichter so oft vertont hat.

Mehrere Kompositionen nach dem selben Dichter entstanden lediglich noch im Falle von drei Liedern nach Johann Timotheus Hermes (1738-1821).

Aber wie sind denn nun klavierbegleitete Sololieder von Wolfgang Amadeus Mozart heute einzuschätzen?

Wie so oft scheiden sich die Geister und die Meinungen reichen von strikter Ablehnung bis hin zur Einstufung der Lieder als Vorstufe zum romantischen Kunstlied.

Das kann man sich auch leicht lebhaft vor Augen führen. Und man muss nicht lange suchen, um die Stellen zu finden, in denen sich der große Komponist offenbart, der sich so oft in das innere Ohr eingebrannt hat.

Zum Selbstversuch sei *Der Zauberer* empfohlen. Jeder der das Lied jemals gehört hat, wird sich vielleicht nicht unbedingt an den Text, möglicherweise auch nicht an die Melodie der Strophe erinnern. Was jedoch immer Präsent bleibt, ist der Lauf am Ende des Nachspieles im Klavier.

Und so gelingt es Mozart immer wieder, ein besonderes „i-



Das Klaviernachspiel von *Der Zauberer* (KV 472)

Allein die zeitliche Spanne des Liedschaffens Mozarts lassen pauschale Bewertungen jedoch völlig unangebracht erscheinen. Dies macht es notwendig, die Lieder einzeln zu betrachten.

Die Vorstellung, „Das Lied der Trennung“ (KV 519) in voller Länge zu hören, gehört aufgrund der beachtlichen Anzahl von 15 Strophen nicht unbedingt zum Idealfall eines Konzerterlebnisses und seien sie noch so differenziert interpretiert. Dieses ist nicht das einzige Lied, in dem Mozart einen Text mit solch hoher Anzahl von Strophen wählt. Geringfügig differenziert werden in solchen Fällen wenn überhaupt nur einzelne, zum Beispiel die letzte Strophe. Dies trägt nicht dazu bei, die betreffenden Stücke musikalisch besonders interessant wirken zu lassen.

Darüber hinaus schöpft Mozart in seinen letzten Lebensjahren in seinen Liedern nicht das kompositorische Potential aus, das ihm im Vergleich mit anderen Werken, zur Verfügung steht.

Wer in den drei Zeilen der „Sehnsucht nach dem Frühling“ (1791, KV 596) eine Miniatur des restlichen Mozartschen Schaffens sucht, wird wohl oder übel enttäuscht werden. Man denke auch hier im Hinblick auf vokale Werke an die oben erwähnten Da Ponte Opern, in denen Mozart den Witz und die Dramatik legt, die eben erst später im Kunstlied ausgelebt wurden.

Doch muss bei aller Kritik festgestellt werden: Es sind und bleiben Kompositionen aus der Feder eines Genies.

Tüpfelchen“ auf seine Kompositionen zu setzen, um ihnen doch seine ganz persönliche Note zu verleihen. Wie im Falle des *Zauberer*-Nachspieles gelingt es Mozart, übrigens in jeder Schaffens-Phase seines Lebens, seine Hörer immer wieder zu überraschen.

Das besprochene Nachspiel gibt ja dem Klavier eine Bedeutung, die in der Zeit noch überhaupt nicht üblich war und uns auch heute beim Hören überrascht.

Der gleiche Effekt, den Hörer zu überraschen in dem der Komponist schon vorwegnimmt, was eigentlich noch nicht zeitgemäß ist, gelingt Mozart unzählige Male in seinen harmonischen Verläufen. Wie weiter unten am Beispiel beschrieben, könnte man immer wieder einzelne Zeilen oder Takte aus Mozartliedern herausstellen, die unbekannter Weise gewiss später eingeordnet würden.

Einen wichtigen Aspekt stellt auch die Tatsache dar, dass Mozart durchaus nicht nur Strophenlieder komponierte. „Das Veilchen“, wie schon angesprochen ein durchaus herausragendes Lied, fällt neben dem prominenten Dichter auch durch seine Kompositionstechnik auf.

Es handelt sich hier um ein durchkomponiertes Lied, das in der Musik deutlichen Bezug auf den Text nimmt. Eindeutig wird das Klavier für einen kurzen Moment vom Begleitinstrument zum nachmalenden, ausschmückenden Faktor, wenn von der jungen Schäferin und ihrem Gesang die Rede ist und das Klavier dieses Bild in einem viertaktigen Zwischenspiel unterstreicht, ausmalt und ergänzt.

Zweifelsohne wird in diesem Stück der Text nicht nur bei-

läufig vertont, sondern durch Rücksichtnahme, Ausdeutung und Interpretation bereichert und in einer Weise veredelt, der wir regelmäßig erst ein halbes Jahrhundert später bei den Komponisten der Romantik begegnen werden.

In die gleiche Kategorie fällt eine Stelle, die ganz deutlich ins Auge und Ohr springt.

Wenn Mozart in der 18. Strophe von „Das Lied der Trennung“ (KV 519) in der letzten Zeile von der Tonika über den Tonikagegenklang als Sextakkord zur Subdominante mit zusätzlicher Sexte wandert und von dort aus zum Dominantseptakkord zurückkehrt, lässt sich die Assoziation mit Schuberts „Ständchen“ aus dem Schwanengesang nur sehr schwer beiseite schieben. Die rhythmische Ähnlichkeit in der Begleitfigur tut ihr Übriges, um diesen Eindruck zu erhärten.

So findet man auch hier eine Idee, die Jahrzehnte später ganz konkret wieder aufgenommen wurde.

Ebenso herausragend ist das bereits erwähnte Lied „Abendempfindung an Laura“.

Auf der einen Seite aufgrund seiner außergewöhnlich melancholischen Grundstimmung, die sich doch spürbar von dem Gros der restlichen Lieder absetzt.

Auf der anderen Seite finden wir hier harmonische Finessen, anhand derer sich wiederum einmal mehr das Genie hinter der Komposition offenbart.

Wer weiter oben auf der Suche nach den „Mozartminiatur-

ren“ enttäuscht wurde, hat hier Gelegenheit noch einmal auf seine Kosten zu kommen.

Wer würde in den Takten 62-64 wo es heißt „schenk auch du ein Tränchen mir“ beim ersten Hören oder Spielen einen Mozart hinter dem harmonischen Verlauf vermuten?

Insgesamt bleibt als Eindruck bestehen, dass die 30 überlieferten Lieder von Wolfgang Amadeus Mozart sicherlich nicht zu den Werken gehören, die dem Komponisten selbst besonders wichtig waren. Auch aus diesem Grund finden sich innerhalb der Lieder durchaus einige Stücke, die nicht unbedingt eine Bereicherung für einen Liederabend darstellen. Jedoch finden wir viele der Charakteristika des romantischen Kunstliedes schon auf einige Mozartlieder verteilt. Ein sich emanzipierendes Klavier wie im Nachspiel des „Zauberers“ oder die Textausdeutung im „Veilchen“ wurden als Beispiele genannt.

Und so bleibt ganz klar festzuhalten, dass man auch auf einige Lieder stößt, deren Wert auch im Vergleich zum Kunstlied-Repertoires späterer Komponisten unermesslich ist.

Dies entsteht gerade durch den Vorgriff auf eine Ästhetik im Lied, die in dieser Form erst mit Schubert endgültig auf den Weg gebracht wurde.

The image shows a musical score for the song "Abendempfindung an Laura" (KV 523), starting at measure 62. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "Schenk' auch Du ein Trän - chen mir und pflü - cke mir ein Veil - chen auf mein Grab; Und mit dei - - nem see - - - len vol - - - len Bli - cke". The piano accompaniment features a characteristic rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Abendempfindung an Laura (KV 523), Takt 62 ff.

Le Nozze di Figaro – Die Gesellschaftskritik in Mozarts Werk

Von Alexander Fischerauer

Die große Beliebtheit, mit der die da Ponte Opern *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Don Giovanni* heute vom Publikum aufgenommen werden, ist sicherlich ein Grund dafür, dass diese Werke auf den Repertoirelisten von Opernhäusern auf der ganzen Welt weit oben stehen.

Gerade diese für die Musikwelt selbstverständliche Popularität erschwert es zu begreifen, warum diesen Werken zu Mozarts Lebzeiten in Wien kein besonderer Erfolg beschieden war.

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des *Figaro* können Hinweise auf die Umstände, denen dieses Werk ausgesetzt war, geben. Durchaus scheint die politisch-ironisierende Stimmung jener Opern, die sich am deutlichsten im *Figaro* manifestiert, ein gewisses Erkalten beim Publikum in Wien ausgelöst zu haben.

Inwieweit dies wirklich zutrefte und somit auch ein Grund für das zu Mozarts Lebzeiten ins Nichts verschwindende Interesse des Wiener Publikums an Mozarts Musik sein könnte, soll aus einer Zusammenstellung und Erläuterung von Zeitzeugnissen geschehen. Da es aus der relevanten Zeit 1785/86 allerdings so gut wie keine erhaltenen Briefe Mozarts gibt, ist man auf Äußerungen seiner Zeitgenossen angewiesen, die jedoch vorsichtig bewertet werden müssen.

Die Stoffvorlage zur Hochzeit des Figaro: Beaumarchais *Le folle Journée*

Die Geschichte um die Entstehung des ursprünglichen Stoffes muss unbedingt berücksichtigt werden, um Mozarts und da Pontes Probleme mit dem Stoff in Wien nachvollziehen zu können.

Der französische Dichter Beaumarchais hatte mit seinem *Le folle journée ou le mariage de Figaro*, sozusagen eine unabhängige Fortsetzung seines Werkes *Der Barbier von Sevilla*, in Paris die gegensätzlichsten Reaktionen ausgelöst. Zahlreiche Intrigen sollten die Aufführung des Stückes verhindern, während auf der anderen Seite das Volk ein Interesse an diesem Werk nahm, das alle damaligen Maßstäbe sprengte. Der Dichter selbst hatte mit solchen Auswirkungen nicht gerechnet, schließlich handelte es sich bei diesen Werken lediglich um Komödien. Er selbst berichtet über die Umstände:



Der französische Dichter Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) erregte mit seinem Werk *Le folle Journée ou Le mariage de Figaro* großes Aufsehen in Paris.

„Beim *Barbier von Sevilla* hatte ich das Staatsgefüge nur erschüttert. Mit meinem neuen Werk, das noch unerschämter und noch aufsässiger war, brachte ich den Staat offenbar völlig zum Einsturz. Wenn man dieses Stück erlaubte, so war nichts mehr heilig. Man missbrauchte die Autorität durch die hinterhältigsten Berichte; man intrigierte bei einflussreichen Instanzen; man rief gottesfürchtige Damen auf den Plan; man schuf mir Feinde auf den Betschemeln der Kapellen, und ich wehrte mich gegen die gemeine Intrige, je nach den Menschen und dem Ort, durch meine außerordentliche Geduld, meinen unerschütterlichen Respekt, meinen beharrlichen Gehorsam und durch gute Gründe, wenn man sie anhören wollte.“

Dieser Kampf hat vier Jahre gedauert. Wenn man die fünf Jahre hinzurechnet, die das Stück im Schreibtisch lag, was bleibt dann von den aktuellen Anspielungen, die man unbedingt in dem Werk erkennen will? Ach, als ich das Stück verfasste, hatte das, was heute blüht, noch nicht einmal zu keimen begonnen; es war eine andere Welt. (...)

Woher kommt also dieses durchdringende Zetergeschrei? Es erklärt sich daher, dass der Autor nicht nur einen einzigen lasterhaften Charakter, wie etwa den Spieler, den Ehrgeizling, den Geizhals oder den Heuchler darstellte, was ihm nur eine bestimmte Gruppe von Feinden verschafft hätte.

Statt dessen hat er eine mit leichter Hand entworfene Komposition dazu benutzt oder vielmehr seinen Plan so eingerichtet, dass die Kritik an einer Reihe von Missbräuchen einfließen konnte, von der die Gesellschaft bedrängt wird. (...)

In dem Werk, das ich verteidige, werden nicht die Stände, sondern der Missbrauch eines jeden Standes angegriffen: Allein diejenigen, die sich eines solchen Missbrauchs schuldig gemacht haben, können das Stück schlecht finden; dadurch erklärt sich also ihre Empörung. Aber wie!

Sind die Missbräuche so unantastbar geworden, dass man gegen keinen vorgehen kann, ohne zwanzig ihrer Verteidiger zu finden? (...)¹

Die Bemühungen Ludwigs XVI., die Aufführung mit allen Mitteln zu verhindern, geschah wohl aus Angst vor der zusätzlichen Verbreitung revolutionärer Stimmung, die laut Beaumarchais ja bereits in vollem Maße „blühte“.

Eine Augenzeugin berichtet von der Reaktion des des Königs in einer internen Vorlesung:

„Ludwig der XVI. Begleitete die Vorlesung mit lobenden und tadelnden Bemerkungen. Immer häufiger wurden aber seine unwilligen Äußerungen: „Das geht zu weit! Das ist unanständig!“ Etc. Und als es endlich zu dem Monolog im fünften Akt kam, sprang er von seinem Sessel auf mit dem Ausruf: „Das ist abscheulich! Das wird niemals gespielt werden! Die Aufführung des Stückes wäre eine gefährliche Inkonsequenz wenn man nicht zuvor die Bastille niederreißen wollte.“²

Dass die Bastille bald darauf tatsächlich gestürmt werden sollte, ahnte natürlich noch niemand; daher wirkt die Äußerung des Königs in diesem Fall ahnungsvoll und paradox zugleich.

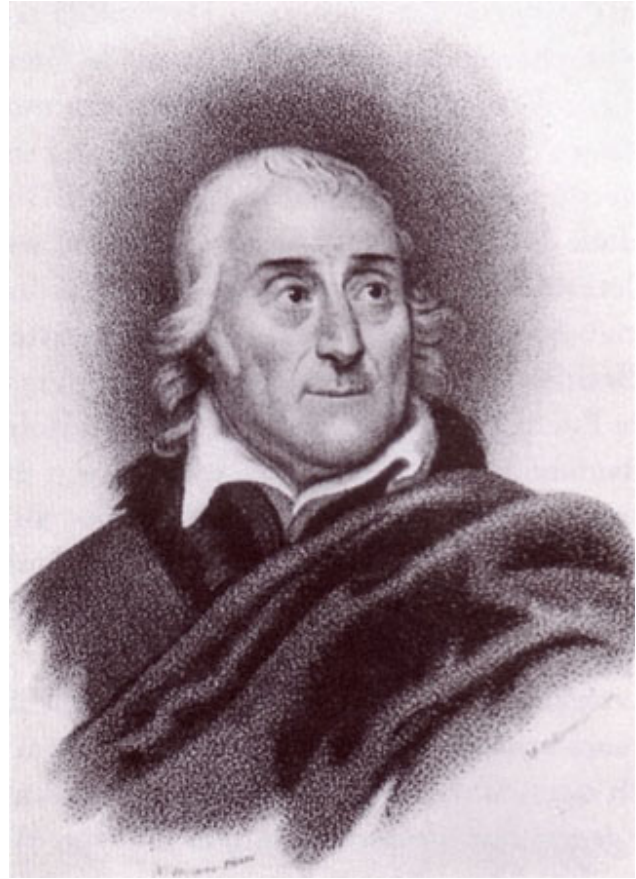
Der erwähnte Monolog des Figaro im fünften Akt verurteilt in aller Schärfe bestimmte gesellschaftliche Missstände. Diese „unanständigen“ Äußerungen trieben den König zu der oben zitierten Reaktion.

Die Uraufführung, die dann mit Hilfe adeliger Gönner doch noch durchgesetzt werden konnte, stieß auf eine überwältigende Anteilnahme beim Volk:

„Nach dem Scheitern einer Privataufführung im Hause des

¹ Die Hochzeit des Figaro, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1982, S. 227 ff.

² Ebd. S. 211



Lorenzo da Ponte (1749-1838)

Grafen d'Artois, die der König am 13. Juni 1783 überraschend verbot, wurde *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit* am 27. April 1784 in der Comédie Française aufgeführt.

Die Kassen waren den ganzen Tag umlagert, es gab Tumulte und Ausschreitungen, und das Gedränge nahm sehr rasch Ausmaße an, die über den bloßen Theateranlass hinaus aufrührerischen Charakter annahmen.

Der Erfolg war außerordentlich: Von den adligen und großbürgerlichen Kennern, von den Verfechtern einer Reform an Haupt und Gliedern als Signal einer neuen Epoche umjubelt, wurde das Stück achtundsechzigmal in Folge gespielt. Da sich eine unmittelbare Gefährdung der öffentlichen Ordnung nicht einstellte, gab auch der Hof seine Zurückhaltung auf: Um den dort nach wie vor geschätzten Autor mit der kränkenden Behandlung zu versöhnen, traten der König und die Königin selbst in einer Aufführung des Stückes am Hof von Versailles auf.³

In Wien – Schwierigkeiten um das Libretto

Während man also aus den vorhergegangenen Quellen deutlich die vorrevolutionäre Bewegungen in Frankreich spüren kann, die Angst vor Veränderung auf der einen, die stürmische Bewegung des Volkes auf der anderen Seite, sah in Wien alles ganz anders aus.

Über die Brisanz des Stückes und den Ereignissen in

³ Ebd. S. 222

Frankreich wusste man bestens Bescheid. Die geplante Aufführung 1785 durch E. Schikaneders Schauspieltruppe im Kärntnertheater wurde von Joseph II. prompt verboten, der Druck des Werkes in deutscher Übersetzung aber seltsamerweise erlaubt.

Mozart besaß eines dieser Exemplare, es wurde in seinem Nachlass gefunden. Da Ponte und Mozart mussten den problematischen Text für die Oper nicht nur, wie gewohnt, zum Libretto umgestalten, sondern die Geschichte insgesamt massiv entschärfen.

Da es leider gar keine Zeugnisse aus Mozarts Hand über die Zusammenarbeit mit da Ponte, seinem bedeutendstem Librettisten gibt, ist man auf da Pontes Memoiren angewiesen. Diese weisen an vielen Stellen einen selbstgefälligen Charakter auf und erwecken den Eindruck, die Wahrheit zu Gunsten des eigenen Nachruhms gehörig zu strapazieren. Aber im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte des Figaro wirkt sein Bericht durchaus glaubwürdig und aufschlussreich, weshalb er hier in seiner vollen Länge wiedergegeben wird.

Aus Lorenzo da Pontes Memoiren: Die Entstehung des Librettos und der Oper, erste Erfolge

„Schon nach kurzer Zeit baten mich verschiedene Komponisten um Libretti. Es gab aber damals nur zwei in Wien, die Beachtung verdienten:

Martini, der Lieblings-Komponist des Kaisers, und Wolfgang Mozart, den ich damals in dem Hause des Barons von Wetzlar kennenlernte.

Der Baron war ein großer Verehrer und Freund dieses Tonsetzers. Obwohl Mozart das höchste Talent und eine vielleicht größere Begabung als irgendein anderer Komponist der Vergangenheit oder Gegenwart besaß, so war es ihm infolge der Intrigen seiner Gegner doch nicht gelungen, sein göttliches Genie in Wien zur Geltung zu bringen.

Er blieb im Dunkeln gleich einem kostbaren Edelstein, der seinen Glanz im Schoß der Erde verbirgt. Ich kann mich nie ohne einen gewissen Stolz daran erinnern, dass Europa und die ganze Welt größtenteils meiner Ausdauer und unerschütterlichen Beharrlichkeit die wundervollen, erlesenen Opern dieses genialen Komponisten zu verdanken.

Die Ungerechtigkeit, der Neid der Zeitungsschreiber und der Mozart-Biographen verhinderten jedoch, dass dieser Ruhm einem Italiener zugestanden wurde. Aber ganz Wien, alle diejenigen, die Mozart und mich in Österreich, Böhmen und Sachsen kennengelernt haben, seine ganze Familie und vor allem der Baron von Wetzlar, unter dessen Dach sich der erste Funke dieser edlen Flamme entzündete, müssen zugeben, dass alles, was ich hier gesagt habe, die reine Wahrheit ist.

Nachdem also der „Burbero di boun core“ einen so guten Erfolg gehabt hatte, ging ich zu Mozart und erzählte ihm alles, was ich mit Casti, Rosenberg und dem Kaiser erlebt hatte. Ich fragte ihn dann, ob er Lust habe, ein Textbuch

von mir zu komponieren.

„Ich würde es mit großem Vergnügen tun“, sagte er, „aber ich bin überzeugt, dass ich die Erlaubnis dazu nicht erhalten werde.“

„Dafür zu sorgen, soll meine Sache sein“, erwiderte ich.

Ich begann nun, nach Stoffen für zwei Opern zu suchen, die für zwei sehr begabte, aber gänzlich verschiedene Komponisten geeignet waren. (...)

Was Mozart anbelangt, so war mir klar, dass sein unermessliches Genie einen vielseitigen, erhabenen Stoff brauchte. Als ich mich eines Tages mit ihm darüber unterhielt, fragte er mich, ob ich nicht vielleicht ohne zu große Mühe die Komödie „Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais zu einem Opernlibretto umarbeiten könne.

Dieser Vorschlag gefiel mir sehr, und ich versprach ihm, dies zu tun. Es war dabei aber eine große Schwierigkeit zu überwinden. Wenige Tage zuvor hatte nämlich der Kaiser der Gesellschaft des deutschen Theaters die Aufführung dieser Komödie untersagt, weil sie nach seiner Meinung nicht ganz anständig war.

Wie konnte ich ihm nun gerade diese Komödie vorschlagen? Der Baron von Wetzlar bot mir ein sehr ansehnliches Honorar für das Textbuch. Er wollte die Oper in London oder in Frankreich aufführen lassen, wenn es in Wien nicht gestattet werden sollte.

Ich nahm aber sein Anerbieten nicht an, sondern schlug vor, Text und Musik sollten in aller Stille geschrieben und dann bei einer günstigen Gelegenheit den Direktoren oder dem Kaiser selbst angeboten werden.

Ich hatte den Mut, die Bearbeitung des Textes selbst zu übernehmen. Martini wurde als einziger in das Geheimnis eingeweiht und war so großzügig, aus Freundschaft für Mozart seine Zustimmung zu geben, dass ich das Textbuch für ihn erst nach der Vollendung der „Figaro“-Bearbeitung schreiben sollte.

Ich begann also mit der Ausarbeitung. Wir arbeiteten Hand in Hand. Sobald ich eine Szene fertig hatte, setzte Mozart sie in Musik, und in sechs Wochen war alles fertig.

Mozart hatte diesmal Glück. Das Theater hatte Mangel an neuen Opern. Ich benutzte die Gelegenheit und bot, ohne mit irgend jemand darüber zu sprechen, den „Figaro“ dem Kaiser persönlich an.

„Wie“, sagte er, „Sie wissen doch, dass Mozart zwar ganz ausgezeichnet in der Instrumentalmusik ist, aber bis jetzt nur eine Oper geschrieben hat, die dazu noch keinen besonderen Wert hat.“

„Ich selbst“, erwiderte ich ehrerbietig, „hätte ohne die gnädige Huld Eurer Kaiserlichen Majestät auch nur eine Oper in Wien geschrieben.“

„Das ist wahr, aber diese „Hochzeit des Figaro“ habe ich schon der Gesellschaft des deutschen Theaters verboten.“

„Ich weiß es, aber da ich eine Oper (dramma per musica) und nicht eine Komödie geschrieben habe, musste ich mehrere Szenen ganz weglassen und viele andere stark kürzen. Ich habe dabei alles weggelassen, was gegen den



Mozart 1783, drei Jahre vor der
Komposition des Figaro

Anstand und die Sitte verstößt und ungehörig sein könnte in einem Theater, in dem die höchste Majestät selbst anwesend ist. Was aber die Musik betrifft, so halte ich sie, soweit ich dies beurteilen kann, für ganz außerordentlich schön.“ „Gut, wenn sich die Sache so verhält, verlasse ich mich hinsichtlich der Musik auf Ihren guten Geschmack und hinsichtlich des Textes auf Ihre Klugheit und Geschicklichkeit. Lassen Sie sogleich die Partitur dem Kopisten übergeben.“ (...) Mozarts Oper wurde (...) gegeben, und trotz allen „Wir werden ja sehen“ und „Wir werden ja hören“ der anderen Komponisten und ihrer Anhänger, trotz Graf Rosenberg, Casti und tausend Teufeln gefiel sie allgemein und wurde vom Kaiser und von allen wirklichen Kennern für ein außergewöhnlich schönes, ja göttliches Meisterwerk gehalten. (...)“⁴

Dieser Bericht enthält viele interessante Hinweise und Andeutungen. Inwiefern Mozart auf die Textgestalt des Librettos Einfluss genommen hat, ist schwer zu sagen. Da er aber scheinbar selbst den Text vorgeschlagen hat, scheint es sehr wahrscheinlich, dass er auch an der Dramaturgie des Librettos mitgearbeitet hat. Die Kürzungen und Entschärfungen scheint da Ponte zwar selbständig vorgenommen zu haben, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Mozart Anteil an dieser Arbeit nahm. Wenn das zutreffen würde, müsste man annehmen, dass Mozart sich über die Wirkung

und Problematik des Textes als „dramma per musica“ konkrete Gedanken gemacht habe. Gerade diese Eigenschaft wurde und wird ihm aber häufig abgesprochen.

Aufführungen und Reaktion des Wiener Publikums

Die Intrigen, die da Ponte erwähnt, sind mangels Quellenmaterial nicht genau zu erklären. Dass Mozart hier aber tatkräftig entgegengewirkt wurde, geht auch aus einem Brief des Vaters an seine Tochter vom 28. April 1786 hervor:

„Heute den 28ten gehet deines Bruders Opera, Le nozze die Figaro, das erste mal in Scena. Es wird viel seyn, wenn er reußiert, denn ich weis, daß er erstaunlich starke Cabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhang wird wieder Himmel und Erden in Bewegung zu bringen sich alle Mühe geben. H: und M:dme Duschek sagten mir es schon, daß dein Bruder eben deswegen so sehr viele Cabalen gegen sich habe, weil er wegen seinem besonderen Talent und Geschicklichkeit in so grossem Ansehen stehe.“⁵

Das Werk wurde dennoch ein Erfolg. Wie groß der Erfolg war, oder ob es überhaupt ein Erfolg war, darüber sind sich die verschiedenen Mozart-Biographen erstaunlich uneinig. Nimmt die Berichte über die Aufführungen aus der Zeit sowie die Äußerungen der Biographen zusammen, scheint es wahrscheinlich, dass das Werk zwar einen Erfolg feierte, allerdings einen der nur temporärer Natur war und deswegen eigentlich nicht zu erwähnen ist.

Mozarts Oper war nur eine unter vielen anderen, er nur ein Komponist unter vielen anderen, die mit ihren Opern ebenso viel Erfolg hatten. Mit dem Erfolg des Originals von Beaumarchais in Paris war die „Hochzeit“ keineswegs zu vergleichen.

Nachdem die Oper einige Male wiederholt worden war, drängte eine neue Oper den „Figaro“ von der Bühne. „Una cosa rara“ von Ciccio Solers zog die Aufmerksamkeit des Publikums von Mozarts Werk komplett ab.

Hier wird nun der wunde Punkt berührt, der bereits in der Einleitung angedeutet wurde: Warum war Mozarts Werk für die Zeitgenossen lediglich ein Werk unter vielen anderen. Warum zog das Wiener Publikum andere, unbedeutendere Komponisten, vor allem gegen Mozarts Lebensende hin, vor?

Der gesellschaftskritische Mozart?

Wolfgang Hildesheimer deutet als Mozart-Biograph die ersten Aufführungen anders als die meisten seiner Kollegen. Er sieht in der Publikumsreaktion auf den Figaro den Anfang einer langsamen, aber stetigen Entwicklung, nämlich die Abwendung des Publikums von Mozart als Komponist und Interpret.

Dies führte so weit, dass Mozart in den letzten Jahren Verlegenheitsaufträge annehmen musste, die aus unserer

⁴ Ebd. S. 255 ff.

⁵ Ebd. S. 240



Das Plakat zur Uraufführung

Sicht unter seiner Würde standen, z.B. das Werk für eine mechanische Orgel in einer Spieluhr.

Seine Haltung gegenüber dem Publikum scheint ihn denn auch viel Anerkennung gekostet zu haben. Zum Vergleich: Salieri hatte im Gegensatz zu Mozart eine Anstellung am königlichen Hof, verdiente ungefähr sechsmal so viel im Jahr wie Mozart, war als Komponist und als Pädagoge in sehr hohem Ansehen, während Mozart weder als Komponist noch als Interpret anerkannt wurde.

Wohl gemerkt allerdings nur in Wien. Denn vor allem in Prag und auch in anderen europäischen Städten wurde seine Musik hoch gefeiert.

Es stellt sich insgesamt die Frage, wie sehr sich Mozart seiner Rolle als gesellschaftskritischer Komponist bewusst war. Denn der Figaro ist nicht die einzige Oper, in der die Macht des Adels in Frage gestellt wird.

Die Rollen Leporello in Don Giovanni, Despina in *Così fan tutte* sind zwar milderer Ausdruck dieser Kritik, aber trotz aller Komik deutlich in der Ausführung zu erkennen.

Die vorrevolutionäre Stimmung dieser Zeit scheint Mozart nicht in dem Maße berührt zu haben, dass er über diese bewusst reflektiert hätte.

Denn aus seinen Briefen kann man keine einzigen auch nur entfernt revolutionären Gedanken entnehmen. Erklärungsversuche: Mozart scheint jede Art von abstrakter Reflexion fremd gewesen zu sein.

Sein Lebensstil wie auch sein Künstlertum war ganz unmittelbarer Natur. Leopold Mozart, der Vater, forderte von seinem Sohn einen „vernunftgeleiteten“ Lebensstil. Ohne diese Erwartung jemals erfüllen zu können, gibt sich Mozart in vielen Briefen sichtlich große Mühe, dem Vater sein Wunschbild zu bestätigen. Dieser Eindruck entsteht v.a. Im Vergleich mit anderen Briefen, die nicht an den Vater gerichtet sind.

Wenn man Mozart in seiner gedanklichen Reflexion so einschätzt, folgt für den Figaro: Man kann wohl annehmen, dass Mozart wusste, dass der Stoff bei Teilen des Publikums unangenehme Reaktionen auslösen würde.

Trotzdem hat er von einer aufkeimenden Revolution gar nichts gehnt oder gewusst, hat auch wahrscheinlich gar nicht die Möglichkeit in Betracht gezogen selbst etwas an der gesellschaftlichen Situation ändern zu können. Zu den politischen Ereignissen im Jahr 1789 hat er keinen einzigen brieflichen Kommentar gegeben. Wahrscheinlich wollte er sich schon zur Zeit des Figaro (1786) nicht mehr ausschließlich nach dem Geschmack und den Wünschen des Publikums richten, eine Tendenz, die in den darauf folgenden Jahren noch mehr zunahm. Diese Einstellung Mozarts ist enorm wichtig, sie

ist für das Verständnis seiner Künstlerpersönlichkeit notwendig.

Der Publikumsliebhaber war er um 1786 schon lange nicht mehr. Der Mythos vom Wunderkind hat sich in der Realität sehr früh verflüchtigt. Sein Leben als Komponist war immer ein Kampf und auch von vielen Erfolglosigkeit geprägt (z.B. seine Konzertreise nach Frankreich).

Die Werke aus den letzten Jahren Mozarts sind also anders einzuschätzen, er konnte sich als Künstler immer freier, losgelöster von äußeren Umständen fühlen, womit aber (und nicht nur in seinem Fall) eine Abwendung der Gönner und des Publikums die Folge waren.

Die Auswirkungen einer solchen Lebensweise waren für seine Zeit einzigartig und in gewissem Sinne kann man Mozart in dieser Hinsicht als einen der ersten freien Komponisten betrachten.

Zurück zum Figaro: In dem Moment, in dem Mozart sich ans Vertonen des Werkes machte, vertiefte er sich so sehr in den Stoff, dass er in seiner unvergleichlichen Art musikalische Ironie, Komik, Galanterie und eben alles, was das Stück anbot und erforderte, über das Libretto ausschüttete. Ihm war es möglich, die Personen durch die Musik sehr vielseitig und farbig zu charakterisieren, viel mehr, als das Libretto allein es vermuten lassen würde und außerdem viel mehr, als das Publikum es überhaupt forderte oder gewöhnt war.

Für uns, die wir die Möglichkeit haben, die Werke vieler Epochen zu vergleichen, scheint es, dass das Werk seinen Platz als eine der beliebtesten und bekanntesten Opern zu Recht behauptet.

Denn seine Musik schuf Mozart schon damals nicht für eine Modeströmung, seine Musik ist original und originell zugleich und begeistert heute daher noch immer viele Menschen.

Buchvorstellungen

Barry Green, W. Timothy Gallwey: *Inner Game Musik. Der Mozart in uns*

von Agnieszka Bialek

Jeder Mensch hat die natürliche Fähigkeit zu lernen - durch Beobachten, Nachahmen sowie Ausprobieren, spielerisch und kreativ. Im Laufe der Zeit lernt man jedoch, was falsch und richtig ist, bewertet immer öfter statt wahrzunehmen, wird kritischer, auch sich selbst gegenüber.

W. Timothy Gallwey, Begründer des Lern- und Coaching-Ansatzes *Inner Game*, hat jede Tätigkeit mit einem Spiel verglichen und festgestellt, dass für Erfolg nicht nur wichtig ist, was und wie man es tut, sondern auch was und wie man dabei denkt. Gleichzeitig mit dem *äußeren* Spiel (Tun) spielt man also bei jeder Tätigkeit ein zweites, *inneres* Spiel im Kopf.

Durch verschiedene Störungen (sowohl äußere wie z.B. zitternde Hände, als auch mentale wie Lampenfieber, Ängste, etc.) werden jedoch die Leistungen eines Menschen verringert. Durch Fokussierung auf drei Grundfähigkeiten - Aufmerksamkeit, Wille und Vertrauen - sowie Anwendung verschiedener Techniken kann man diese Hindernisse beseitigen und damit erfolgreicher werden - z. B. schneller lernen, effektiver üben, freier, ausdrucksvoller musizieren und dabei mehr Spaß haben. Allen, die das erreichen wollen, nennt der Autor Wolfgang Amadeus Mozart als Vorbild. Der Komponist beschreibt in manchen seiner Briefe, dass für ihn das Komponieren ein natürlicher, müheloser Vorgang ist, eben ein Spiel. Eigene Musik hörte er sofort innerlich, ungeordnet, spontan und sogar mehrere musikalische Ideen zur gleichen Zeit.

Die Gallweys-Methode wurde auf den Bereich der Musik von Barry Green, einem Konzertmusiker und Musikprofessor, übertragen (anfänglich wurde *Inner Game* nur von Sportlern verwendet). Nach jahrelangem Experimentieren

ist es ihm gelungen, Übungen und Hinweise für Musiker und Musikliebhaber zu erfinden, welche auf Prinzipien von *Inner Game* basieren. In seinem Buch hat er die Methode ausführlich beschrieben und untermauert sie mit Erklärungen und Beispielen aus eigener musikalischer Praxis, sowie aus dem Leben berühmter Musiker. Durch zahlreiche Übungen in jedem Kapitel kann das theoretische Wissen sofort ausprobiert werden, zum Beispiel während des Übens oder Musikhörens. Das Buch ist ein praktischer Wegweiser sowohl für Profi-Musiker als auch für Musikliebhaber. Es enthält hilfreiche Tipps für Lehrende und Studierende, für Eltern musizierender Kinder, für Zuhörer, für Solisten sowie Ensemble- und Orchestermusiker, für alle, die komponieren oder improvisieren. Durch ein klares, übersichtliches Layout und die bildhafte Sprache des Autors ist das Buch sehr angenehm zu lesen. Und das Wichtigste: bei der großen Menge von Übungen und Tipps kann jeder etwas Hilfreiches für sich finden.

Informationen zum Buch

Titel: Inner Game Musik: Der Mozart in uns
 Verlag: Alles im Fluss; Auflage 2.(23. Mai 2012)
 ISBN-10: 3980916731
 ISBN-13: 978-3980916738
 Preis: Ca. 18 € (Quelle Amazon.de)

Mozart-Biographie

Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*

von Alexander Fischerauer

Wolfgang Hildesheimer geht in seiner Mozart-Biographie einen unkonventionellen Weg, vergleicht man seine Methode mit denen vieler anderer Mozart-Biographien. Er vermittelt neben der schrittweisen biographischen Annäherung an Mozart auch viele methodische Aspekte zum biographischen Arbeiten überhaupt sowie zur Quellenbewertung. Solch eine gründlich durchdachte Methodik taucht bei den Mozart-Biographen in dieser Form hier zum ersten Mal auf. Freilich ist damit die für viele Leser wohl unerfreuliche Erkenntnis verbunden, wie wenig man über Mozart als Mensch eigentlich wissen kann und auf welcher spekulativen Weise wir uns seine Person lediglich vorstellen können.

Behandlung der Quellen

Die existierenden Primärquellen sind fast ausschließlich Briefe Mozarts an seinen Vater, seine Frau Constanze, Freunde, Wegbegleiter etc., übrigens eine wahre Unmenge von Quellen-Material. Hildesheimer zeigt an vielen Beispielen, wie schwer die Briefe zu interpretieren sind und wie schwer sie Rückschlüsse auf Mozarts Person zulassen: Denn Mozart war gewissermaßen ein Meister brieflicher Verstellungskunst; Er ließ den Empfänger nur das wissen, was er hören sollte oder wollte.

In einem Mozart-Artikel in der *Musikfreunde* (Ausgabe Mai/Juni 2012, S. 44) schreibt Rüdiger Görner: „Zu entscheiden, was bei ihm Maske war, was Gesicht, sei den in seinem Fall – mit Ausnahme von Alfred Einstein, Wolfgang Hildesheimer und Georg Knepler – völlig überforderten Biographen überlassen.“

Neben den Briefen zählen als weitere wichtige Quellen die überlieferten Gespräche und Schriften Constanzes, die aber fast ausschließlich nach Mozarts Tod entstanden, manche erst nach 30 Jahren. Auch hier mahnt Hildesheimer zur Zurückhaltung, denn die Legenden und Mythenbildung, verbunden mit dem Streben der Mozart-Zeitgenossen nach etwas Nachruhm spielt eine große Rolle.

Beispielsweise gab es einige verschiedene Zeitgenossen, von denen ein jeder derjenige gewesen sein will, der Mozart am Sterbebett die letzte Ehre erwies.

Durch diese Vorgehensweise hinsichtlich der Quellenbeurteilung räumt Hildesheimer mit Vorurteilen und Spekulationen auf, die Mozart umranken, vor allem mit denjenigen, die um seinen Tod kursieren.

Biographische Methode

Sehr oft weist Hildesheimer auf grundsätzliche Probleme von Biographien hin, beispielhaft erläutert an verschiedensten Mozart-Biographen. Der Gefahr der Helden-Stilisierung, die bei anderen Biographen (v.a. des 19. Jahrhunderts) ein Unterschlagen der für ihr Mozart-Ideal ungünstig erscheinenden Fakten zur Folge hatte, sucht er auszuweichen. Denn ein solches Künstlergenie, wie es die Welt kaum je gesehen hat, muss für viele Biographen im Leben ebenso glänzend und vorbildhaft dastehen wie in der Kunst. Krampfhaft wurde versucht, der Leserschaft den Künstler als Vorbild, vor allem auch hinsichtlich der Tugenden, zu zeichnen, so dass er nahezu als Heiliger erscheinen musste.

Die von Hildesheimer angewandte Methode ist mit viel Lob zu versehen, denn es zeigt sich, dass er diese praktisch auch wirklich umsetzt. Manchmal allerdings widersteht auch er den Gefahren nicht, die er ja selbst analysiert und genannt hat. Subjektive Bewertungen einzelner Briefe, seine Randbemerkungen zu Wagners *Oper und Drama* sowie zur Person Beethovens zeigen Schwächen (übrigens sind dies die einzigen beiden anderen Komponisten außer Mozart, die im Buch einen bedeutenderen Platz einnehmen). Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, dass hier der Zeitgeist seinen Anteil geleistet hat.

Diese kleinen diskutablen Ausweichungen sind aber durchaus zu vernachlässigen, gemessen an der Informationstiefe des Buches. Insgesamt ist dieses Werk jedem Mozart-Interessierten zu empfehlen, da wohl in kaum einer anderen Mozart-Biographie ein solch vielseitiger Blickwinkel auf das Leben und das Werk des Komponisten ermöglicht wird.

Informationen zum Buch

Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*

Suhrkamp Verlag; Auflage 4 (2. November 1993)

ISBN-10: 3518221361

ISBN-13: 978-3518221365

Preis: 10€ (TB) -18,80€ (gebunden) (Quelle Amazon.de)

Konzertübertragungen im Fernsehen: Bild mit Begleitton?

Von Jürg Jecklin



Dass bei Fernsehproduktionen dem Ton nicht der gleiche Stellenwert zugebilligt wird wie dem Bild, ist ein offenes Geheimnis. Zumindest im deutschsprachigen Europa. Das kann jedermann jederzeit überprüfen, wenn er den Fernseher einschaltet und sich durch die jeweils laufenden Programme durchzappt. In der Regel ist mit dem Bild alles ok, mit dem Ton aber oft nicht.

Es ist offensichtlich, dass beim Fernsehen die Bildregie bestimmend ist, und der Ton sich unterzuordnen hat. Das gilt für die Tatort-Serie, für andere Eigenproduktionen, leider aber auch für die TV-Übertragungen von Opern- und Konzertaufführungen.

Viele Musikfreunde werden nun sagen, dass Musik nicht zwingend im Fernsehen übertragen werden muss. Es gibt ja den Rundfunk, bei dem die Tonleute kompromisslos und optimal arbeiten können.

Dass Musik auch ohne zugehörige Bilder vermittelt werden kann, zeigt die Entwicklung der Audiotechnik. Alle Musik-Tonträger, die Edisonwalze von 1872, die Schellackplatte, die LP und schließlich die CD waren und sind alles bildlose Audiomedien.

Die Intensität der Wiedergabe einer Musikaufnahme lässt sich aber deutlich steigern, wenn nicht nur der Ton, sondern zusätzlich auch visuelle Informationen übermittelt werden. Ein Dirigent wird ja bekanntlich nicht nur auf Grund seiner musikalischen Interpretationen zum Star, sondern auch wegen seiner Körpersprache und seinem charismatischen Auftreten vor dem Konzertpublikum.

Aber auch Solisten und Orchestermusiker liefern musik-

bezogene visuelle Informationen. Man sieht zum Beispiel, dass ein Holzbläser sein Solo spielt und konzentriert sich dann als Konzertbesucher akustisch darauf. Eine musikalische Steigerung, bei der das ganze Orchester beteiligt ist, wird nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar und damit intensiver.

Für einen Konzertbesucher ergänzen sich immer auditiv und visuell wahrgenommene Informationen. Das akustische Geschehen ist für ihn immer als Ganzes hörbar, visuell nimmt er aber nur einen kleinen Ausschnitt wahr und zwar einen individuellen, immer mehr oder weniger bewusst gewählten Ausschnitt.

Zum Beispiel den Dirigenten, die Solisten, den Pauker oder vielleicht auch mal eine attraktive zweite Geigerin am letzten Pult. Bei der Fernsehübertragung eines Konzertes ist das anders. Eine Freiheit des Hinsehens gibt es nicht. Der Fernsehkonsument sieht nur das, was die Bildregie ihm zeigen will.

Und das deckt sich oft nicht einmal mit dem was man hört, denn die Bildregie arbeitet nicht immer ausschließlich musik- und tonbezogen. Bildregisseure legen ihre Konzepte zwar anhand der Partitur fest, sie denken und arbeiten aber trotzdem bildbezogen.

Das kann problematisch werden, denn beim Bild sind Großaufnahmen eines Ausschnitts, zum Beispiel der Kopf des Basstuba Spielers, ohne weiteres möglich, eine zugehörige klangliche Großaufnahme der Basstuba ist musikalisch aber nicht vertretbar.

Die Tonregie denkt und arbeitet musikalisch und kann die Tonmischung aus musikalischen Gründen oft nicht dem Bild anpassen. In der Praxis läuft es deshalb darauf hinaus, dass der Bildregisseur sein Konzept durchzieht, und der Tonmeister mit einer bestenfalls leicht bildbezogenen Tonmischung eine normale Musikaufnahme macht, die dann neben dem Bild herläuft.

Salzburger Festspiele 2011

Die Folge ist dann das, was ich am Beispiel der Übertragung eines Konzertes der Salzburger Festspiele von 2011 illustrieren möchte. Das Werk: Die Alpensinfonie von Richard Strauss. Es spielten die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Christian Thielemann.

Der Ton war so, wie es bei Rundfunk-Konzertübertragungen üblich ist. Musikbezogen, wenn auch für meinen Geschmack zu wenig spektakulär für dieses Werk.

Und was machte die Bildregie?

Eine Totale des Orchesters während dem Vorspann mit Schwenk aufs Publikum, der Auftritt mit anschließender Großaufnahme des Dirigenten auf dem Podest mit dem ersten Einsatz für das Orchester und den ersten Takten des Werkes. Dagegen ist nichts zu sagen.

Dann, im weiteren Verlauf des Konzertes, immer wieder Bildausschnitte mit den ersten Pulten der Streicher und den Holz- und Blechbläsergruppen. Alles mehr oder weniger zur Musik passend, nicht zwingend notwendig, zumindest aber nicht störend.

Dazwischen aber immer wieder den Zwang, sich genau das anzusehen, was die Bildregie zeigen wollte. Zum Beispiel die Hände der Harfenistin in Großaufnahme, obwohl die Harfen nur entfernt und im Orchestersound eingebettet zu hören waren und auch musikalisch nicht den Stellenwert des Großbildes hatten.

Oder die Großaufnahmen des Basstubaspielers, das riesige Mundstück auf die Lippen gepresst, mit aufgeblasenen Backen und dickem Hals. Kein erfreulicher Anblick. Klanglich blieb das Instrument aber voll im Orchestersound eingebettet.

Ähnliche Bildgestaltungen und Bild-Ton-Kombinationen konnte man auch bei den Pauken und den Holzbläsern

feststellen: Immer wieder musikalisch nicht zwingende visuelle Hinweise ohne entsprechend hörbare akustische Deutlichkeiten. Also primär störend.

Und dann die Windmaschine während des Gewitters. Sie war groß und lange im Bild, natürlich mit dem bedienenden Musiker, dem man die Anstrengung beim Kurbeln deutlich ansah. Von den erzeugten Windgeräuschen hörte man aber praktisch nichts. Also ein reiner Bildgag.

Was hat nun hier die Fernsehreportage des Konzerts im Vergleich mit einer bildlosen Rundfunkübertragung Zusätzliches gebracht? Ab und zu konnte man den Dirigenten Christian Thielemann sehen.

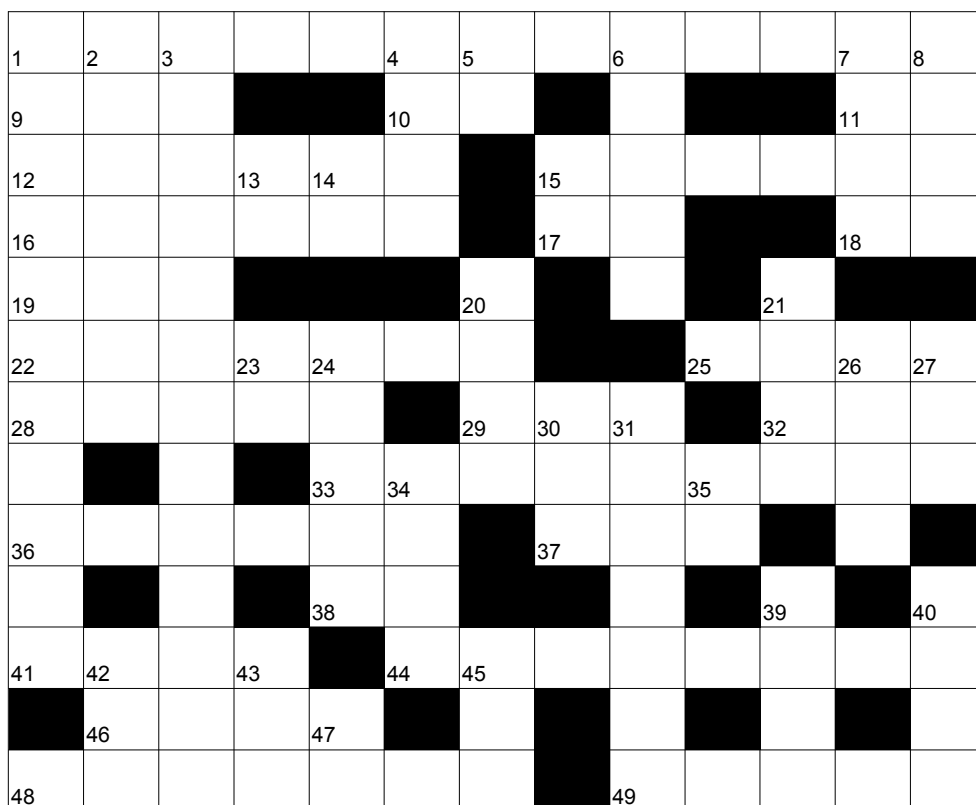
Und sonst? Manierismen der Bildregie, die vom musikalischen Geschehen ablenkten, Lächerliches (Basstuba und Windmaschine in Großaufnahme) und nur selten musikrelevante visuelle Informationen.

In Bayreuth war es die erklärte Absicht Wagners, nicht nur einzelne Musiker, sondern das ganze Orchester und sogar den Dirigenten durch Versenken im mystischen Abgrund unsichtbar zu machen. Leider macht die heute übliche Bildregie bei den Fernsehübertragungen von Konzerten genau das Gegenteil.



Das Festspielhaus in Salzburg

Musikrätsel



waagrecht:

1. von C. Debussy häufig verwendete Skala
9. lat. ich
10. KFZ für Rosenheim
11. ugs. für nein
12. Salz der Salpetersäure
15. musikalische Form
16. Übungsstück
17. Abk. Aluminium
18. Außerirdischer, bekannt aus dem Kino
19. kurz für heran
22. sofortiges Anschließen des nächsten Musikstückes oder Satzes
25. engl. ruhig
28. König der Tiere
29. Hilfesignal
32. Personalpronomen
33. Stilrichtung der brasilianischen Musik
36. Erdregion
37. Sprengstoff
38. franz. dich, dir
41. Gewürz
44. zeitliche Struktur der Töne
46. Bestandteil der Küchenausstattung
48. Vorrichtung zum Senden und Empfangen elektromagnetischer Wellen
49. ital. Los/Schicksal

senkrecht:

1. bezifferte Basslinie
2. bewegt
3. Bleibe im Notfall
4. Plätze
5. engl. nein
6. Figur aus Don Carlos
7. Vogelart
8. Material zum Decken von Hausdächern
13. Solmisationssilbe
14. ... libitum
15. Abk. für einen Wochentag
20. 0,5 l Bier
21. spanischer Tanz, ... doble
23. Abk. Abwasser
24. bekannte Computermesse
26. Direktübertragung
27. lat. meine
30. Himmelsrichtung
31. Teil der Messe
34. dt. zeitg. Komponist *1956, Pierre ...
35. Abk. Neues Testament
39. Liebesgott
40. Bewohner Estlands
42. einer der größten Stromanbieter
43. Fabelwesen
45. ugs. Wie bitte?
47. nomen nescio

Contra.punkt

Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden, ohne die dieses Projekt nicht denkbar wäre.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Webseite etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Gedruckte Ausgaben

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in *gedruckter* Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet.

Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitgliederversammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen.

Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Webseite bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.

Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Webseite www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V.

z.H.. Alexander Fischerauer

Alois-Harlander-Str. 7A

84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende

16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement

(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Webseite oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Webseite einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben).

Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.

VR-Bank Landshut

Kontonr.: 143 7887

BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein
Contrapunkt e.V.
 Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut
 E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer
 Martin Holzmann

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Virgil Mischok, Matthias Flierl, Alexander Fischerauer, Jürg
 Jecklin, Agnieszka Bialek

Audioproduktion

Alexander Fischerauer, Sebastian Vötterl

Druck

Musikhaus Doblinger, 1100 Wien

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift Contrapunkt. Dieses beinhaltet vier gedruckte Ausgaben pro Jahr. Das Abonnement kann unter Einhaltung einer einmonatigen Frist gekündigt werden. Andernfalls wird es nach einem Jahr automatisch verlängert. Ihre Daten werden vereinsintern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgliedschaft beantragen und akzeptiere darüber hinaus die Bestimmungen der Vereinssatzung: ja / nein

 Vor- und Zuname

 Adresse (Straße, Hausnummer)

 PLZ

 Stadt

 Telefon

 E-Mail (optional)

Kontoverbindung:

 Kontoinhaber

 Kreditinstitut

 Kontonummer

 BLZ

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

 Ort, Datum

 Unterschrift

In der nächsten Ausgabe: Politik und Musik

Richard Strauss im dritten Reich

Schostakowitsch

Musikleben im Iran

uvm.



Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 31.05.2011

Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet.

S. 1: http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/musikabteilung/bilder/Mozart_Le-nozze-di-figaro_1785-86.jpg

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Mozart_drawing_Doris_Stock_1789.jpg&filetimestamp=20060328172632

S. 2: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Johann_Wolfgang_Goethe_1811.jpg&filetimestamp=20041202005036

S. 5: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Wolfgang-amadeus-mozart_1.jpg&filetimestamp=20110809173805

S. 7, 19: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Title_page_Nozze_di_Figaro.jpg&filetimestamp=20051016134058

S. 15: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Beaumarchais.jpg&filetimestamp=20041201085447>

S. 16: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Lorenzo_da_Ponte.jpg&filetimestamp=20080417133724

S. 18: <http://mozartschildren.files.wordpress.com/2010/06/mozart-painted-by-lange-in-1783.jpg%3Fw%3D460%26h%3D591>

S. 23: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Salzburg_Festspielhauskomplex_vom_M%C3%B6nchsberg.jpg&filetimestamp=20090613170806; Urheber: Andreas Praefcke: Salzburg, Festspielhauskomplex vom Mönchsberg aus gesehen, vorne das Große Festspielhaus |Source=own photograph |Date=May 2009 |Author=Photo: Andreas Praefcke |Permission=Own work, attribution required (Multi-license with GFDL)

S. 27: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Dmitri1.jpg&filetimestamp=20100926184721>

Die Bilder von Vakhtang Jordania wurden vom Fotografen Michael Kaufmann erstellt.

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0

www.doblinger-musikverlag.at