

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 08 | April 2013 | € 4,90



RUSSLAND

Macht versus Kultur

Zwischen Romantik und Moderne – Glasunow

DER KOMPONIST IAN WILSON

Das Streichquartett *in fretta, in vento*

Mucha Quartett – Interview und Einspielung



Alexander Sergejewitsch Puschkin (1799-1837)

*Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя -
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...*

*Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.*

*Ein einsamer Sämann der Freiheit, so ging ich früh, noch vor Aufgang
des Morgensterns hinaus; mit reiner, unschuldiger Hand warf ich
den Leben weckenden Samen in die versklavten Furchen – doch
verschwendete ich nur meine Zeit, meine gutgemeinten Gedanken
und Mühen...*

*Weidet nur weiter, ihr friedlichen Völker! Euch wird der Ruf der Ehre
nicht wecken. Wozu den Herden die Gaben der Freiheit? Sie sind da, um
geschlachtet oder geschoren zu werden. Ihr Erbteil ist von Geschlecht
zu Geschlecht das Joch mit den Schellen und die Peitsche.*



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

Die in der letzten Ausgabe behandelte russische Musikkultur war eine sehr fruchtbare Thematik, so dass diese in diesem Heft eine Fortführung nahelegte. Der Beitrag *Macht versus Kultur* des Dirigenten und Komponisten Sergey Neller verdeutlicht die aktuelle Problematik der Kultur im heutigen Russland.

Ein weiterer, bereits angekündigter Artikel erläutert Aspekte des Epochenübergangs zwischen Romantik und Moderne, besonders im Hinblick auf den Komponisten Alexander K. Glasunow.

Contrapunkt hat einen neuen Partner: Die Mahler Philharmoniker, ein neu gegründeter Wiener Verein widmet sich der Aufführungspraxis der Spätromantik, besonders dem Komponisten Gustav Mahler. Neben einem Artikel führt auch ein Radiobeitrag von Ludwig Klossek in die theoretischen und praktischen Hintergründe des Vereins ein.

Zum ersten mal wird in Contrapunkt ein zeitgenössischer Komponist vorgestellt: Ian Wilson und sein Streichquartett *in fretta, in vento* ist das Thema des von Constantin Stimmers verfassten Artikels. Wilsons Weg in der zeitgenössischen Musik verdient eine besondere Würdigung, da sich seine Musik von vielen gängigen Mustern, aber auch Vorurteilen abhebt. Die Besonderheiten seines Schaffens werden beispielhaft an diesem Quartett erläutert. Informationen aus erster Hand wurden verwendet, da der Autor im Rahmen einer Analysearbeit ein Interview mit dem Komponisten arrangieren konnte.

Um die Musik aber auch hörbar erfahren zu können, wurde eine Aufnahme des Quartettes produziert. Das **Mucha-Quartett** spielte dieses Stück mit großem Engagement ein, neben Werken von Dmitri Schostakowitsch und Maurice Ravel. In einem Interview sprechen die Musiker über ihr Repertoire, Eigenheiten verschiedener europäischer Musiktraditionen und ihre Zusammenarbeit als Quartett.

Psychologische Aspekte zum Phänomen Streichquartett stellt Elena Dinkevych vor, die neben einer Analyse veröffentlichter Studien zu diesem Thema auch einige interessante Ratschläge für Quartettmusiker anbietet.

Aufgrund einiger organisatorischer Probleme hat sich die Herausgabe dieser Ausgabe verzögert. Insgesamt wird das Erscheinungsdatum ab der nächsten Ausgabe um 1 Monat nach hinten verschoben. Somit fallen die Vorbereitungszeiten für die Zeitschrift nun fast immer in die Semesterferien der studentischen Autoren; eine freiere Arbeitseinteilung ist die Folge. Die nächste Ausgabe erscheint im Juni 2013.

Viel Spaß beim Lesen dieser bunt gemischten Ausgabe wünscht Ihnen im Namen der Redaktion
Alexander Fischerauer



Das Mucha-Quartett spielte das Streichquartett *in fretta, in vento* von Ian Wilson



Mucha Quartett

—

Ian Wilson
in fretta, in vento

—

ab S. 8

Der Pianist und Komponist
Adolph von Henselt

—

S. 20



Musik in den Medien:
Hermann Scherchen und
Herbert von Karajan

—

S. 26



Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Das Mucha Quartett – Interview und Audio-Produktion
Seite 11	Ian Wilsons Streichquartett <i>in fretta, in vento</i> <i>von Constantin Stimmer</i>
Seite 14	Einer für Vier und Vier für Einen – Gruppendynamik und Erfolg von Streichquartetten <i>von Elena Dinkevych</i>
Seite 16	Zwischen Romantik und Moderne – Der Komponist A. Glasunow <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 20	Der Pianist und Komponist Adolph von Henselt <i>von Daniela Fietzek</i>
Seite 22	Russland – Macht versus Kultur <i>von Sergey Neller, übersetzt von Ekaterina Sell</i>
Seite 24	Die Mahler Philharmoniker <i>von Ludwig Klossek</i>
Seite 26	Musik in den Medien: Hermann Scherchen u. Herbert von Karajan <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 28	Musikrätsel
Seite 29	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 30	Impressum
Seite 31	Vorschau, Bildnachweis

Das Mucha Quartett – Interview

mit Alexander Fischerauer

Das Mucha Quartett spielte für Contrapunkt Ian Wilsons Streichquartett *in fretta, in vento*. Im Interview sprachen sie mit Alexander Fischerauer über ihre Projekte, ihr Repertoire sowie ihre Zusammenarbeit als Quartett.

Wie lange spielen Sie schon als Quartett zusammen?

J. Tomka: Das Quartett wurde im Jahr 2003 am Konservatorium Bratislava gegründet. Von Anfang an dabei waren der Cellist Pavol und ich selbst. In der jetzigen Besetzung spielen wir seit 2009.

Was sind ihre derzeitigen Projekte?

Gerade konzentrieren wir uns auf unser Studium und auch Solo Konzerte, die sehr wichtig für ein hohes spielerisches Niveau des Quartetts sind. Wir sind für einen internationalen Wettbewerb für Streichquartett in Kanada angemeldet. Wenn die Vorauswahl erfolgreich ist, nehmen wir dort im August 2013 teil. Außerdem haben wir viele Konzerte in der Slowakei, unserem Heimatland. Wir planen auch einige Konzerte in Deutschland. Für die nächste Saison

2013/2014 bereiten wir uns für ein Konzert beim Bratislava Musik Festival und ein Rezital im Wiener Musikverein vor.

Haben Sie ein präferiertes Repertoire?

A. Matis: Wir spielen das für Streichquartett charakteristische Repertoire, von der Wiener Klassik bis zur Moderne. Wir interessieren uns im Bereich der zeitgenössischen Musik besonders für slowakische Komponisten, weil diese in Europa nur wenig bekannt sind. Das Publikum in der Slowakei kennt moderne Musik noch weniger als z.B. in Österreich. Daher ist es uns ein besonderes Anliegen, diese bekannter zu machen.

P. Mucha: Es gibt in der Slowakei zeitgenössische Konzerte, in denen der Großteil des Publikums aus den Komponisten selbst besteht.

J. Tomka: In neuer Musik ist vieles nicht selbstverständlich wahrnehmbar; es ist nicht so transparent wie Haydn oder Mozart. Für eine DVD-Aufnahme spielten wir Haydn, Ravel und Schostakowitsch. Mit Haydn waren definitiv die größten Schwierigkeiten verbunden, eben wegen der Transparenz.



Mucha Quartett

1. Violine
Juraj Tomka

2. Violine
Andrej Matis

Viola
Veronika Prokešová

Violoncello
Pavol Mucha



A. Matis: Konkret besteht unser derzeitiges Repertoire vor allem aus Stücken von Haydn, Schubert, Beethoven, Dvorak und Schostakowitsch.

Das Streichquartett in fretta in vento war Ihr erstes Stück des zeitgenössischen Komponisten Ian Wilson. Wie stehen Sie nach der Aufnahme zu dieser Musik?

J. Tomka: Sie gefällt uns sehr gut. Nachdem wir das Stück für die Produktion mit Contrapunkt sehr gut einstudiert haben, möchten wir es jetzt auch gerne in unser Konzertprogramm aufnehmen.

Eine große Herausforderung bei dieser Musik ist es für mich, über der enormen melodischen Ausdruckskraft nicht die rhythmische Genauigkeit aus den Augen zu verlieren.

V. Prokešová: Falls Wilson noch weitere neue Quartette komponiert, sind wir auf jeden Fall interessiert daran, diese zu spielen.

Gibt es einen favorisierten Komponisten in Ihrem Programm?

V. Prokešová: Wenn wir einen Lieblingskomponisten bestimmen würden, wäre es wahrscheinlich Schostakowitsch. Seine Musik steht uns sehr nahe. Wir lernen sehr viel von seiner Musik...

A. Matis: In Bratislava gibt es eine ausgeprägte Kultur für die Interpretation russischer Musik. Gerade bezüglich Schostakowitsch erhielten wir dort sehr vielseitige Anregungen. In Wien hingegen lernen wir sehr viel über die klassische und romantische Musik, z.B. Franz Schubert.

Es gibt hier viele erfahrene Professoren, und wir haben die Gelegenheit mit ihnen zu studieren. Vor Wien spielten wir Haydn ein bisschen wie Dvorak. Das hat sich danach drastisch geändert...

Wie arbeiten Sie zusammen? Wie werden Meinungsverschiedenheiten geregelt?

J. Tomka: Kammer-Musik ist für mich ein demokratisches System. Wir versuchen Lösungen zu finden, mit denen alle einverstanden sind. Manchmal ist es nicht einfach aus vier verschiedenen Meinungen eine Lösung zu finden und zum Punkt zu kommen.

Wir probieren alles aus und einigen uns am Ende auf etwas. Jeder von uns sagt, was ihm wichtig ist. Als Leiter versuche ich einen Entscheidungsprozess zu motivieren und herbeizuführen.

A. Matis: Man muss im Quartett einen Ausgleich zwischen Demokratie und einer schnellen, effektiven Probentechnik herstellen.

Sind die Entscheidungen dann endgültig?

Ganz und gar nicht. Manchmal ändern wir nach Konzerten noch einmal unsere Meinung und modifizieren dann unsere Interpretation. Wenn wir proben, versuchen wir z.B. drei Versionen und entscheiden uns dann für die beste.

V. Prokešová: Man lernt auch an jedem Stück dazu. Z.B. spielen wir ein Mozart Quartett seit Jahren, und in jedem Konzert gestalten wir noch etwas anders. Es ist jetzt immer noch nicht die beste Version. Man wächst an einem Stück...

Gibt es auch Aktivitäten außerhalb des Quartetts?

J. Tomka: Da wir teilweise in Wien, teilweise in Bratislava studieren, bleibt nicht viel Zeit für andere Aktivitäten. Wir arbeiten viel zusammen, ab und zu unternehmen wir aber auch etwas.

V. Prokešová: Ich finde, das Wichtigste in einem Streichquartett ist das gute Verhältnis untereinander. Meine Kollegen sind für mich gleichzeitig auch sehr gute Freunde.

Sie sind die einzige Frau in der Gruppe...

Ich habe mich hier von Anfang an sehr wohl gefühlt. Es macht einen großen Unterschied aus, wenn schon eine Frau dabei ist.

P. Mucha: Wir haben seit dem Beginn immer mit einer Frau im Quartett gespielt und das hat sehr gut funktioniert. Eine kurze Zeit waren wir nur Männer; das hat allerdings gar nicht gut geklappt... (lacht)

Mucha Quartett

Das Mucha Quartett ist ein junges Ensemble repräsentiert von Juraj Tomka, Andrej Matis, Veronika Prokešová und Pavol Mucha. Es wurde im Jahr 2003 am Konservatorium in Bratislava gegründet. Der erste Lehrer des Quartetts war Mag. art. Stanislav Mucha, der Vater des ersten Geigers und Cellisten des Moyzes Quartetts. Das Moyzes Quartett benutzte den Namen Mucha Quartett in seinen Studienjahren. Die Mitglieder des heutigen Mucha Quartetts studieren Kammermusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien in der Klasse von Prof. Johannes Meissl und an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Bratislava in der Klasse von Prof. Ján Slávik, ArtD.

Im November 2010 gewannen sie beim Internationalen Bohuslav Martinů Wettbewerb in Prag den 2. Preis. Im Februar 2012 nahmen sie am prestigevollen Internationalen Joseph Haydn Kammermusik Wettbewerb in Wien teil. Dieser ebnete ihnen den Weg zu berühmten Persönlichkeiten der Kammermusik. Im Sommer 2012 waren sie Teilnehmer der Internationalen Sommerakademie in Reichenau an der Rax unter der Leitung von Professoren: Johannes Meissl (Artis-Quartett Wien), Hatto Beyerle (Alban Berg Quartett), Miguel

da Silva (Ysaÿe Quartet), Evgenia Epshtein (Aviv Quartet), Petr Prause (Talich Quartet), Josef Klusoň (Pražák Quartet). Außerdem arbeiteten sie im Rahmen des Meisterkurses in Schwarzenberg (Voralberg) mit Günter Pichler (Alban Berg Quartett). Sie erwarben am GIANNI BERGAMO CLASSIC MUSIC AWARD 2012 in Lugano den 3. Preis. Im Januar 2013 nahmen sie am Meisterkurs mit Are Sandbakken (Oslo String Quartet) teil.

Sie spielten bei verschiedenen Musik Festspielen und kulturellen Veranstaltungen in der Slowakei und im Ausland – z.B. Bei den Kammermusiktagen zu Ehren J. N. Hummels, Sonntagsmatineen in der Galerie der Stadt Bratislava – im Mirbach Palais, beim Nitra Musik Herbst, Albrechtina – (*Unbekannte Musik*, einem Kammerzyklus der Slowakischen Philharmonie, beim offiziellen Besuch der englischen Königin Elisabeth II. in der Slowakei (2008). Im November 2011 präsentierten sie sich in der Luxemburger Philharmonie. Das Mucha Quartett spielt eine wichtige Rolle in mehreren künstlerischen Projekten der Akademie in Bratislava und gehört zu den jüngeren erfolgsversprechenden Ensembles in der Slowakei.

Audio Produktion

Für Contrapunkt wurde folgendes Programm eingespielt

Mucha Quartett

Ian Wilson, Streichquartett Nr. 6 in fretta, in vento

Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 3, 3. Satz

Ravel Streichquartett, 2. Satz

Aufnahme vom 25.3.13 in Wien, Produktion: Alexander Fischerauer
Unter www.contrapunkt-online.net kann die Aufnahme angehört oder heruntergeladen werden.

Viel Spaß beim Hören wünscht die Redaktion

Ian Wilsons Streichquartett

in fretta, in vento

„The music suggested to me that something like this should happen.“

Von Constantin Friedrich Stimmer

Auf meine Frage, ob es erlaubt sei, in der zeitgenössischen Musik Wiederholungen, Rhythmus, gar Melodien zu schreiben, zitierte Ian Wilson den Heiligen Paulus mit den Worten: „Everything is possible but not everything is advisable!“¹

Genau dieser Satz, aber auch die folgenden des Interviews, das ich im September 2012 mit dem irischen Komponisten im Rahmen einer Analysearbeit führte, brachten mich zum Staunen. Ähnlich verhielt es sich auch mit seinem Streichquartett *in fretta, in vento* aus dem Jahre 2001. Wiederholungen, Repetitionen, Melodien, all das fand ich in diesem Streichquartett, ganz zu Schweigen von anderen kompositorischen Sehenswürdigkeiten.

Das Streichquartett als Gattung, als Königsdisziplin im kompositorischen Schaffen, machte einen langen, intensiven und ertragreichen Weg der Entwicklung durch. Die eleganten und formschönen Quartette Josef Haydns, die ungemein komplexen und visionären Beethovenschen Quartette der späten Phase, beispielsweise Op. 133, die große Fuge Op. 135, Ravels F-Dur Quartett als Verschränkung von klarer Struktur und extravaganter Harmonik eines zu Ende gehenden Impressionismus, das berühmte *Helikopter-Streichquartett* Stockhausens aus den 90ern, Nonos *fragmente – Stille, An Diotima* von 1979 – all diese Streichquartette und deren hier nicht genannten, aber gleichsam bedeutenden Schwesterwerke haben eines gemeinsam: Sie überwandten Grenzen, blickten in die Zukunft, markierten Wendungen in der Tonkunst und waren Experimentierfeld für Innovationen.

Eben genau an dieser Gattung scheiden sich die Geister. Hier tritt die pure Essenz des musikalischen Denkens, des Fühlens und des kompositorisch-handwerklichen Könnens eines Komponisten hervor. Hier kulminiert es und legt sich schutzlos dem Hörer zu Füßen.

Ian Wilson, 1964 in Belfast, Nordirland, geboren, kann auf eine vielschichtige und umfangreiche Karriere als Komponist zurückblicken. Arbeiten mit Choreographen und Jazzmusikern, renommierte Kompositionspreise und zahlreiche Aufführungen in aller Welt zeichnen ihn aus.

Sein Oeuvre umfasst ca. 130 Werke mit Besetzungen von Kammermusik über Orchester, Opern und Solowerke. Be-

sonders hingewiesen sei dabei auf die bereits 13 Streichquartette, dessen sechstes, *in fretta, in vento*, Zentrum meiner Analysearbeit war und das ich im Folgenden vorstellen möchte.

Zuvor jedoch noch eine Anmerkung zum Problem der Form in der zeitgenössischen Musik/Neuen Musik. Die „klassisch-tradierte Gattungsidentität“² des Streichquartetts löst sich im 20. Jahrhundert auf. Unterschiedlichste Auffassungen und Konzeptionen von Form, d.h. Zeitorganisation, stehen einander gegenüber. Als extreme Gegenpositionen kann man z.B. Morton Feldman und John Cage sehen. Feldmans Überdimensionierung des Zeitbegriffs im zweiten Streichquartett wird in der Aufführungsdauer von ca. 6 Stunden deutlich.

Dem gegenüber stehen John Cages freie Handhabungen von Form, gänzlich ohne Gesetzmäßigkeiten, quasi per Zufall (Aleatorik). Dieser Kontrast – und er ist nur einer von vielen Beispielen des vergangenen Jahrhunderts – repräsentiert den akuten Stilpluralismus, welcher auch viele unterschiedliche Diskurse zum Thema „Form“ angeregt hat und den Musikwissenschaftlern große Schwierigkeiten bereitet, eine generalisierte Gattungsgeschichte zu schreiben. Ian Wilson konzipierte sein sechstes Streichquartett einzügig.

Er begründet die Wahl dieser verhältnismäßig einfachen Form mit seinem Bestreben, die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht durch Brüche, welche zwischen mehreren Sätzen entstehen (können), zu verlieren. Es ist meines Erachtens ein äußerst interessanter und bemerkenswerter Ansatz den Hörer als Referenzorgan in den Schaffensprozess eines Stückes einzubinden, ja sogar über so wichtige musikalische Parameter wie Form, also auch Dauer, mitentscheiden zu lassen.

Eine solche Haltung ist in der eingeschworenen „Szene“ der „Neuen Musik“ selten anzutreffen. Das Werk, genauer gesagt das Werkkonzept steht im Vordergrund. Darauf folgt die Notentextanordnung; Individualität der Notationsform und deren Komplexität.

Im Endeffekt muss die Musik gar nicht erklingen, sondern auf dem Papier überzeugen. Andererseits sollte man einer solch negativen und zynischen Aussage die Kritik entgegenhalten, dass in der „Neuen Musik“ auch eine Chance

¹„Alles ist möglich, aber nicht alles ist angebracht!“

² Brügge, Joachim: Am Ende des Jahrhunderts: Tendenzen der Entwicklung seit 1975, S.488

zu ergreifen ist.

Farben, Ausreizung von Spieltechniken, erweiterte Tonsysteme, generalisierend gesprochen – neue Ausdrucksmöglichkeiten stehen für die Lebendigkeit der Sprache Musik, losgelöst von der puren Verschriftlichung.

Wenn Theodor Adorno, eine zentrale Figur der „Neuen Musik“-Bewegung und Philosoph des 20. Jahrhunderts, von dem „Versuch“ der ‚neuen‘ Musik spricht, „die Ohren (...) zu öffnen, die anthropologische Schallmauer zu durchstoßen“³ und Nikolaus Harnoncourt, Ikone und Mitbegründer der historischen Aufführungspraxis Alter Musik, anführt wie Mozart „ein Höchstmaß an Wirkung zu erzielen“ suchte und das Publikum damals und durch die Jahrhunderte stets „durch Neues, nie Gehörtes überrascht“⁴ werden wollte, dann schließt sich der Kreis und Alt und Neu scheinen darin vereint: Musik ist fürs Ohr!

Doch zurück zum Objekt der Betrachtung: Die Einsätzigkeit Wilsons Streichquartetts bildet einen Gegenpol zur klaren inneren Abschnittsbildung, die größtenteils durch die Generalpausenzäsur in der Mitte des Werks zustande kommt, gefolgt von einer reprisenhaften „Wiederholung“ der ersten Takte.

Das Streichquartett schließt – und das ist das Bemerkenswerte und zugleich Besondere – mit einem Zitat des Bachchorals „O Traurigkeit, O Herzeleid“, zart und im Pianissimo, klanglich geformt vom Con Sordino der weit entfernt wirkenden Streicher. Ian Wilson kommentierte dieses musikalische Zitat: „the music (...) suggested to me that something like this should happen.“⁵

Genau diese Aussage, die Thematik des „purpose“ einer künstlerischen Entscheidung, bringt mich zu einem weiteren Aspekt des Streichquartetts, welcher angesprochen werden sollte: der Aspekt der Inspiration.

Wie in vielen zeitgenössischen Kompositionen, gleichsam wie im Denken der entsprechenden Komponisten – zu

nennen sind wiederum Stockhausen, aber auch Boulez oder Nono, als Vertreter des Serialismus – spielte die totale Durchplanung und Durchorganisation des Materials, der Strukturen, der einzelnen Parameter von Musik eine zentrale, zum Teil bedeutendere Rolle als Inspiration, Spontaneität und Gefühl. Nichts darf dem Chaos überlassen werden und alles ist zu kontrollieren.

Wilson beschreibt hingegen *in fretta, in vento* als ein sehr intuitives Werk, das sich aus einer Anfangsidee organisch entwickelte. Inspiriert wurde das Werk vom 11. September 2001, dem Tag des Terroranschlags auf das World Trade Center in New York.

Das Stück soll laut Wilson ein Denkmal für die Opfer des Anschlags sein. Es berührte ihn und führte schlussendlich auch – hier schließt sich der Kreis – zum Choralzitat. Das Zitat ist daher vielmehr als Verneigung vor dem tiefen, theologischen Sinn Bachs Musik und nicht als plakative „Effekthascherei“ zu sehen. Genau diese sensible, andächtige Haltung mit emotional starken Höhen und Tiefen, wohnt Wilsons Werk inne. Dies bedeutet meiner Meinung nach aber keinesfalls, dass die Musik religiös ist. Vielmehr geht es um Sinn, „purpose“ (nach Wilson) und Ehrerbietung. Möglicherweise ist es ja genau diese Ehrerbietung, die sich in Klarheit der Struktur aber auch in Ökonomie der musikalischen Mittel Wilsons Streichquartetts niederlässt. Ein Vergleich mit einem außerkonfessionellen, musikalischen „Gebet“ wäre gangbar.

Um das Werk mit der „eigenen“ Musik zu schließen, fügt Wilson in die Schlusstakte kurze Einschübe aus vorangegangenen Passagen ein und durchbricht damit die Choraltextur.

Trailingtechnik

Machauts Talea und Color, Schönbergs und die Zwölftontechnik, Messiaens Modi – alles durchwegs schlüssige, individuelle Mittel der musikalischen Texturbildung, per-

fektioniert und Personalstil markierend. Die Vergangenheit verbindet sie miteinander, was sie zu einem musikhistoriographischen Artefakt macht.

Um so erstaunlicher ist es, wenn zeitgenössische Komponisten in ihrem Personalstil noch „neue“ Kompositionstechniken zu entwickeln vermögen, wodurch sie sich von anderen Komponisten abheben können. Ian Wilsons „trailing technique“⁶

stellt solch einen Fall dar. Er benutze diese selbst entwickelte Technik bereits bei diversen anderen Werken, etwa

T. 49

The image shows a musical score for a string quartet at measure 49. It features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The Violine I staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. Arrows point from these notes to corresponding notes in the other staves, illustrating the 'trailing technique' where a melodic line from one instrument continues in another.

Die „Trailingtechnik“

³ Adorno, Theodor: Musik und neue Musik, 1978

⁴ Harnoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede, 2010

⁵ „die Musik deutete darauf hin, dass so etwas passieren sollte.“

⁶ to trail (engl.)= verfolgen, nachlaufen

in einem Klavierkonzert und einem Violinkonzert. An dieser Stelle möchte ich den Komponisten diese Technik selbst definieren lassen:

„(...) three voices use my trailing technique (...) which prolongs the harmonies in the melodic line through suspension of certain notes in other voices. This technique allows me to build a complete texture from just one melodic line.“⁷

Mit anderen Worten: Die Töne einer Melodie, beispielsweise der ersten Violine, werden nach einer bestimmten Reihenfolge von den übrigen Instrumenten aufgegriffen und ausgehalten. Die Länge des Aushaltens ergibt sich aus der Menge der Instrumente und den Abständen zwischen den auszuhaltenden Tönen in Notenwerten.

Mit dieser Kompositionstechnik schafft Wilson in seinem Streichquartett eine Kontinuität und einen inneren Zusammenhalt der Elemente, was sicherlich auch einen hohen Anteil des zuvor genannten „Organischen“ ausmacht.

Was wäre ein Streichquartett ohne Dialog?

Im Rahmen eingehender Analysen der Harmonik, welche interessanterweise im Kern „traditioneller“ ist als sie erscheint⁸, der Rhythmik, die sich durch Schwerpunktverschiebungen, Augmentationen, Diminutionen und Inversionen manifestiert, und der Melodik, wick das Goethezitat nie aus dem Hinterstübchen.

Besonders dann nicht, als es um die stimmlichen Beziehungen innerhalb des Werks ging. In einem Brief von Goethe an Zelter im Jahre 1829 heißt es: „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“. Dieses Zitat unterstreicht die Dialogfähigkeit eines Streichquartetts elegant und prägnant.

Wilson möchte generell die „four voices equally important“ behandeln. Was kann das heißen? In erster Linie steht das für eine Verdichtung des Satzes, vertikal wie horizontal. Des Weiteren steht das für Zusammenhänge genauso wie für Kontraste.

Das funktioniert jedoch nur, wenn die jeweiligen Passagen das auch kommunizieren. Und das tun sie deutlich. Wilsons Formprinzipien forcieren eine mannigfaltige Kommunikation; Abschnitte kollidieren, Melodien werden zu Kommentatoren, Strukturen tauschen sich über rhythmische Positionen aus. Dynamik hingegen ist der kontrollierende Mediator der Konversationen zwischen den Instrumenten.

Was macht nun Wilsons *in fretta, in vento* so besonders? Vielleicht sind es die optimistischen Ansichten des Komponisten bezüglich Entwicklung zeitgenössischer Musik und der Musik im Allgemeinen. In meinem Interview fragte ich

⁷ „Drei Stimmen verwenden meine Trailingtechnik, die die Harmonien der melodischen Linie durch Aushalten bestimmter Töne in anderen Stimmen ausdehnte. Diese (Kompositions-)Technik erlaubt es mir aus nur einer melodischen Linie ein ganze Struktur/Textur zu kreieren.“

⁸ Eine latente Harmonik entsteht vor allem durch Schichtung von Ganzton – und chromatischen Skalen. „That is more about harmony“ fügte Wilson dazu an.

ihn, ob Traditionsbewusstsein in seinem Schreiben existiere. Es sei unmöglich Musik zu schreiben ohne Bewusstsein für Tradition, man könne sie nur ignorieren, wenn man sie auch kenne, gab er zu Antwort.

Diskurse über zeitgenössische Musik behandeln häufig das Problem des Fortschritts, also wie die Zukunft der Musik aussehen kann. Für Wilson hat „progress“ keine Bedeutung. Jeder Weg Musik zu schaffen ist legitim, sei es mit Hilfe von Elektronik oder Tonalität. Um was geht es dann? Es geht um die Hörer, die „listeners“, mit denen Wilson kommunizieren möchte.

Hörer haben verschiedene musikalische Gewohnheiten, bringen unterschiedliche Voraussetzungen mit sich, auch die sogenannten „preconceptions“. Mit diesen muss ein Komponist als Wegbereiter für Musik zum Hörer umgehen. Und genau darin liegt meines Erachtens die Ambition.

In fretta, in vento bereitet Freude beim Hören und beim Lesen. Gemessen an der Produktivität Wilsons im Bereich des Streichquartetts ist beachtenswert wie stark jedes seiner Quartette Kontinuität besitzt. Moderne Spieltechniken und Notationen hin oder her. Musik ist Sprache und Sprache wäre nicht denkbar, wenn ihr nicht das Ziel zu Eigen wäre, verstanden zu werden.

Literaturhinweise

Adorno, Theodor W.: Musik und neue Musik. In: Th. W. Adorno.: *Musikalische Schriften* I-III, hrsg. von Rolf Tiedemann [u.a], Frankfurt 1978, S. 476-492

Brügge, Joachim: Am Ende des Jahrhunderts: Tendenzen der Entwicklung seit 1975, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,2, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2003, S.488

Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede*, Kassel 2010, S.264-268

Alle Zitate des Komponisten Ian Wilson entstammen einem von mir persönlich geführten Interview über „*In fretta, in vento*“ vom 17. September 2012.

Um einen direkten Zugang zu Wilsons Musik zu ermöglichen, wurde für diese Ausgabe das Quartett *in fretta, in vento* produziert und auf der Webseite von Contrapunkt zum Download bereit gestellt. Das **Mucha Quartett** spielte dieses Stück mit großem Engagement ein, neben Stücken von Ravel und Schostakowitsch (siehe S. 10) Viel Vergnügen beim Hören wünscht die Redaktion!

Einer für Vier und Vier für Einen

Gruppendynamik und Erfolg von Streichquartetten

Von Elena Dinkevych

Worin unterscheiden sich erfolgreiche von weniger erfolgreichen Streichquartetten? Ist es die Virtuosität der ersten Geige, die Magie des Stückes, die gute Atmosphäre im Ensemble oder nur purer Zufall?

Psychologisch gesehen ist ein Streichquartett in erster Linie eine Gruppe, die intensiv zusammenarbeitet. Eine Gruppe besteht aus zwei oder mehr Personen, die miteinander interagieren und insofern aufeinander angewiesen sind, als ihre Bedürfnisse und Ziele eine gegenseitige Beeinflussung bewirken. Streichquartette sind eine einzigartige Form einer Arbeitsgruppe.

Sie unterscheiden sich in mindestens zweierlei Hinsicht von anderen Gruppen: Sie sind selbstverwaltet in dem Sinne, dass sie sich selbst organisieren müssen und ihre Arbeit ist extrem intensiv, weil sie sind künstlerisch tätig sind, unmittelbar miteinander interagieren und jeweils in besonders hohem Maße voneinander abhängig sind.

Nach Smith und Berg (1987)¹ müssen Gruppen mit mancherlei gegebenen und unlösbaren Paradoxa umgehen, die sie akzeptieren, konfrontieren und managen müssen. Ein Paradoxon wurde in diesem Zusammenhang als eine widersprüchliche, auf sich selbst bezogene Aussage definiert, die einen Teufelskreis verursacht.

Da nach Smith und Berg Paradoxa in allen Gruppen gegeben sind, ist es unmöglich diese Widersprüche aufzulösen, da dieser Versuch zu einem endlosen, logischen Konflikt und zum Stillstand der Gruppe führen würde. Daher müssen Gruppen offen und in der Lage sein, Gegenargumente der Gruppenmitglieder zuzulassen und zu akzeptieren. Das Paradoxon soll deshalb verstanden, akzeptiert und angenommen werden. So viel zur zugrunde liegenden Theorie!

Britische Psychologen, die sich mit Musikern beschäftigten, führten zum Zusammenhang zwischen dem Erfolg von Streichquartetten und ihrer internen Gruppendynamik eine groß angelegte Studie durch. Zu diesem Zweck untersuchten sie in zahlreichen Interviews 20 professionelle Streichquartette in Großbritannien.

Diese Streichquartette wurden in den 80er Jahren erstmalig befragt. In einer Folgeuntersuchung zehn Jahre später wurde recherchiert, ob die Streichquartette noch existierten und wie erfolgreich sie inzwischen waren. Zum damaligen Zeitpunkt waren das so gut wie alle professionellen Streich-

quartette Englands und Schottlands. Viele der Musiker haben die London's Royal Academy of Music abgeschlossen. Zum Zwecke der Untersuchung wurden die Streichquartette in erfolgreiche und weniger erfolgreiche eingeteilt. Diese Einteilung erfolgte auf der Basis der Gage pro Konzert, der Anzahl der herausgebrachten Alben, sowie der Nennungen in den Medien und der Konzerte. Die Forscher der britischen Studie haben anhand ihrer Interview-Studien mit den Musikern drei wesentliche Paradoxa herausgearbeitet:

The Leader versus Democracy Paradox

In Streichquartetten hat meistens die erste Geige die Führung. Die meisten Musiker berichten allerdings, dem Quartett beigetreten zu sein, um (z.B. im Gegensatz zum Spielen im Orchester) mitbestimmen zu können, wie sie spielen. Theoretisch kann jeder Musiker zu einem Viertel im musikalischen und wirtschaftlichen Bereich mitbestimmen.

Die Musiker teilen schließlich auch zu gleichen Teilen die Einnahmen von Konzerten etc. Allerdings ist der erste Geiger bei musikalischen, repräsentativen, wie auch bei administrativen Aufgaben die Ansprechperson.

In erfolgreichen Quartetten erkennen die Musiker, dass sie eine Führungsperson benötigen und dass diese Rolle die erste Geige übernimmt. Sie gibt zwar den Ton an, beansprucht allerdings nicht die alleinige Entscheidungsmacht in allen Bereichen, sondern initiiert demokratische Abstimmungen. Weniger erfolgreiche Quartette haben entweder mit einer führungsunwilligen und/oder wenig inspirierenden ersten Geige zu kämpfen oder einem sturen Einzelkämpfer, der demokratisches Miteinander vorgaukelt, um spätestens im Konzert seinen Willen durchzusetzen.

The Paradox of the Second Fiddle

Die zweiten Geigen haben einen einzigartigen Rollenkonflikt: Einerseits müssen sie vollendete musikalische Fähigkeiten haben, andererseits kommt ihr Talent selten zum Tragen, da sie eine eher unterstützende Funktion haben. Daher bekommen diese Musiker wenig Aufmerksamkeit und Wertschätzung vom Publikum, obwohl sie natürlich eine wichtige Funktion im Streichquartett haben.

Die meisten Quartettmusiker erkennen die Schwierigkeiten der Position der zweiten Geige an. In erfolgreichen Streichquartetten wird die Rolle der ersten Geige eher mit einer entsprechenden Persönlichkeit als mit besseren Fähigkeiten begründet. Das heißt, dass die zweiten Geigen nicht schlechter spielen als die ersten, sondern z.B. lediglich ex-

¹ Murningham, J. Keith & Conlon, Donald E. (1991). „The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British Quartets“. *Administrative Science Quarterly*, 36, 165-186.

trovertierter sind. Die zweiten Geigen werden darüber hinaus von ihren Kollegen wertgeschätzt und unterstützt.

In weniger erfolgreichen Quartetten zeigten sich die ersten Geigen dagegen weniger verständnis- und respektvoll gegenüber ihren direkten Kollegen.

Obwohl die zweiten Geigen in erfolgreichen Quartetten eher ihre Rolle akzeptierten, unterschieden sie sich nicht von ihren weniger erfolgreichen Kollegen im Wunsch die erste Geige spielen zu wollen.

The Conflict Paradox: Confrontation versus Compromise

Konflikte sind in Gruppen unvermeidbar. Die Interpretation eines musikalischen Werkes lässt viel Raum für Diskussionen und Meinungsverschiedenheiten. Einerseits stören Konflikte, die auch verletzen können und daher eine Lösung benötigen, andererseits können sie durchaus förderlich sein, indem sie einen Wandel herbeiführen, eine andere Sichtweise eröffnen, die Kreativität fördern. Konfliktvermeidung kann daher zu unerwünschten Nebeneffekten führen wie etwa Frustration. Kompromisse können aber auch zur allgemeinen Unzufriedenheit durch eine Einigung führen, die keinem gefällt.

Erfolgreiche Quartette wandten unbewusst wirksame Strategien bei der Konfliktbewältigung an. Oft ließen sie die Konflikte erst einmal unbearbeitet und ermöglichten damit allen Beteiligten eine Auszeit. Bei kleineren und unwichtigen Konflikten verschwinden manche Probleme dann einfach, weil auch das Interesse verloren geht, die Themen wieder aufzurollen. Nur wichtige Belange kommen dann doch wieder hervor.

Erfolgreiche Quartette gingen nicht offen Kompromisse ein, vermieden aber kontinuierliche Streitereien. Sie einigten sich z.B. im ersten Konzert ein Werk so zu spielen, wie die eine Partei es wollte und im anderen Konzert anders. Meist kam es aber gar nicht zur Umsetzung dieser Abmachung, denn im Zuge der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Sichtweisen übernahmen die Musiker Anteile beider und kombinierten diese. Außerdem hatte oft die erste Geige eine vermittelnde und konfliktlösende Rolle, was im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Paradoxon „Leader versus Democracy“ steht.

Des Weiteren wandten erfolgreiche Quartette folgende Strategien an: Die Musiker gaben nicht nach, wenn ihnen ein Anliegen besonders wichtig war. Insgesamt spielten die Musiker in Proben wesentlich mehr, als sie diskutierten und erachteten dies als sinnvoll. Außerdem hatten sie implizite Regeln, was gesagt werden durfte und was nicht. Sie waren sich darin einig, dass Konflikte produktiv sind und schließlich auch, dass sie alle ein gemeinsames übergeordnetes Ziel verfolgten.

Die Konfliktlösungsstrategien weniger erfolgreicher Streichquartette waren hingegen viel ineffektiver: Viele vermieden einfach jegliche Art von Konflikten. Sie duldeten die Auseinandersetzung und zeigten sie im unpassendsten Moment:

im Konzert. Sie diskutierten in den Proben viel mehr und gingen oft sog. „faule“ Kompromisse ein, bei denen sich die Parteien auf den kleinsten gemeinsamen Nenner einigten, jedoch im Grunde keine einen Vorteil erhielt. Daher tauchten ungelöste Konfliktthemen immer wieder auf, auch wenn diese angeblich geklärt worden waren.

Neben diesen Paradoxa stellt sich auch die Frage was in einem Streichquartett für mehr Frieden sorgt und zu konstruktiver musikalischer Arbeit beiträgt: Gegensätze ziehen sich an oder Gleich und Gleich gesellt sich gern?

Während sich erfolgreiche und weniger erfolgreiche Streichquartette nicht in ihrer Vorliebe für bestimmte Komponisten unterschieden, waren doch Unterschiede hinsichtlich ihrer musikalischen Ausrichtung und ihrer Beziehung zueinander erkennbar. Erfolgreichere Quartette berichteten einstimmig von ihrem Enthusiasmus und Leidenschaft für ihr Repertoire. Sie schätzten ihre Quartettkollegen als sehr ähnlich in wesentlichen Punkten ein und sagten oft, dass sie vordergründig zusammenkämen, um wundervolle Musik zu spielen und dass alles andere zweitrangig sei. Meistens waren die Musiker auch untereinander befreundet. Ihr Fokus war primär auf sie als Gruppe gerichtet; sie waren in erster Linie Publikum füreinander. Ähnlichkeit der Musiker hinsichtlich Alter scheint sich dabei insgesamt positiv auf Erfolg und Stabilität auszuwirken.

Die Musiker weniger erfolgreicher Streichquartette sahen einander, ihren Stil und die Musik, die sie spielten, negativer. Sie schätzten Ähnlichkeit als weniger förderlich ein. Sie richteten sich auch eher danach, was ihr Publikum hören wollte und wie es reagierte. Die Musiker berichteten auch wesentlich öfter über wenig Inspiration.

Do's und Dont's für Quartettmusiker

Aus den Ergebnissen können folglich einige Ratschläge für eine erfolgreiche und zufriedenstellende Ensemblesätigkeit abgeleitet werden:

- *Auf Basis von Sympathie und bestenfalls Freundschaft zusammenarbeiten*
- *Bei Unterschiedlichkeit Gemeinsamkeiten finden oder stiften*
- *Beiträge eines jeden Ensemblemitglieds zum Gelingen eines Werkes wertschätzen und Respekt zollen*
- *Ein gemeinsames und verbindendes Ziel vor Augen haben*
- *In den Proben weniger diskutieren, stattdessen mehr spielen*
- *Konflikte nicht vermeiden und mit nach Hause nehmen*
- *Keine „faulen“ Kompromisse eingehen*
- *Die Führungsrolle der ersten Geige überlassen, aber auch demokratisch abstimmen bei Uneinigkeit*
- *Wichtige Themen ansprechen*
- *Auf Kosten der Qualität in den Konzerten nicht den eigenen Kopf durchsetzen*
- *Publikum füreinander sein*

Zwischen Romantik und Moderne

Der Komponist A. K. Glasunow

von Alexander Fischerauer

Der Zeitgeist des vorigen Jahrhunderts brachte es mit sich, dass man an den Komponisten vergangener Epochen vor allem diejenigen Werkeigenschaften auszeichnete, die sich vom Zeitstil abhoben, Altes überwandten und den leeren Platz mit Innovationen erfüllten. Das entspricht den Beurteilungskriterien, die man an die Musik der eigenen Zeit anlegte:

Diese bestanden eben hauptsächlich aus dem *Anspruch auf Neues*, wobei dieser immer stärker, natürlich unter starker Gegenwehr und Kämpfen zwischen verschiedenen Parteien zum wichtigsten Dogma der *neuen* Tonkunst erhoben wurde, wobei sämtliche anderen Aspekte bald aus der öffentlichen ästhetischen Diskussion verschwanden, ja dass sogar die Diskussion um eine im ursprünglichen Sinne verstandene Ästhetik unmöglich gemacht wurde.¹

Dass dieses Kriterium aber bei weitem nicht ausreicht, um *alte* Musik in ihrem Zeitzusammenhang zu verstehen, erörtert z.B. Nikolaus Harnoncourt mit vielen (echt) ästhetischen Überlegungen zu Interpretationsfragen in *Musik als Klangrede*. Aber selbst aus oberflächlicher Kenntnis von Komponistenbiographien wird der Sachverhalt verständlich.

So bestritten die meisten Komponisten der Romantik die Zeit des Heransreifens mit Anleihen ihrer Vorgänger und fanden erst spät zum Individualstil. Richard Wagners frühe Opern lohnen einen Hörvergleich mit Webers, Rossinis und Meyerbeers Werken, wobei besonders der Einfluss Webers markant ist. Seine bedeutende Umformung der Oper zum Musiktheater gründete er wiederum nicht auf neuen, aus sich selbst gewonnen Erkenntnissen, sondern auf seinem intensiven Studium der griechischen Theaterkultur.

Diese *alten* ästhetischen Kriterien und Formvorstellungen v.a. zur dramatischen Kunst, die über jede Traditionslinie der damals vorherrschenden Opernmusik hinausragten, verband Wagner mit der Tonsprache seiner Zeit, und gewann damit, laut eigener Aussage, aus der Kombination von verschiedensten alten Elementen etwas Neues.

¹ Die gedankliche Rechtfertigung einer solchen Kunstauffassung könnte mit Recht als *idealistisch* bezeichnet werden, da diese weder kritisch noch dialektisch behandelt, sondern als nicht diskutierbares Erfordernis einer Zeit aufgestellt wird und damit aus dem reinen Gedanken ohne Begründung: eben idealistisch. Die Bezeichnung dieses Kunstverständnisses als *Neue Musik/Zeitgenössische Musik* muss zurückgewiesen werden, denn die idealistische Einstellung hat lediglich zu einer Dogmatik geführt, die diese kunstästhetischen Überzeugungen seit mindestens 60 Jahren nahezu unverändert transportiert, somit also alles andere als *neu* sind. Vielmehr erscheint mir die Beschreibung dieser Zeit als *Kunstepoche des Idealismus* oder *idealistisches Kunst-Zeitalter* viel passender.

Der Streit zwischen den Wagnerianern und Brahmsanhängern offenbart auch eine paradox erscheinende Facette: Brahms selbst wurde als Bewahrer klassischer Traditionen verehrt, wobei die Würdigung vor allem seiner formalen Fortschrittlichkeit erst durch Arnold Schönberg erfolgte.

Wagner wiederum fühlte sich als direkter Nachfolger Beethovens und verhielt sich diesem seinem Vorbild gegenüber zeit seines Lebens als glühender Verehrer.

Dass also die traditionelle Aufnahme von alten, aber *be-währten* Elementen in den Personalstil für die Komponisten der Romantik ganz natürlich war, zeigt das obige Beispiel Wagners und Brahms, deren Kunst ihre Zeitgenossen sogar in zwei erbitterte kämpfende Lager spaltete. Heute kann man in diesem Punkt eine sie verbindende Gemeinsamkeit erkennen.

Der Ringkampf zwischen dem Verbinden alter und neuer Elemente ging zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seine härteste Runde: Das Auftreten verschiedenster neuer Stile hatte seine Ursache nicht zuletzt auch in der fortschreitenden Ablehnung bis hin zur Verachtung jeglichen alten Gedankengutes, in vielen Bereichen der Künste und Geisteswissenschaften.

Was jedoch die erste Jahrhunderthälfte im Gegensatz zur zweiten auszeichnet, ist die extrem ausgeprägte kämpferische Haltung, mit denen verschiedene Parteien um die Gültigkeit ihrer künstlerischen Anschauungen kämpften.

Diese Auseinandersetzungen waren zudem oft eng mit gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen verknüpft. In Deutschland wurde dieser Kampf mindestens nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und dem Tod Richard Strauss 1949 entschieden, wobei die absolute Herrschaft der freitonalen/atonalen Musik sich alleine auf das Siegerpodest erhob und bis heute diesen Ehrenplatz behauptet. Anders sah und sieht es in Russland aus, wo die kulturgeschichtliche Entwicklung einen ganz anderen Umgang mit den neuen künstlerischen Möglichkeiten erforderte.

Der Komponist Alexander K. Glasunow, ein bekennender Vertreter einer traditionsverbundenen Musikauffassung, erlebte die ganze Problematik der neuen Musikentwicklung. Das Studium seines Wirkens gibt Aufschluss über die Zeitkonflikte und bietet die Möglichkeit, einen differenzierten ästhetischen Standpunkt kennenzulernen.

Alexander K. Glasunow – Zwischen den Fronten

Die angesprochene kulturgeschichtliche Entwicklung in Russland basierte auf der von den russischen Komponisten selbstbewussten Initiierung einer eigenständigen, nationalen Musikkultur. Glasunow hatte daran einen wichtigen Anteil: Der bedeutende russische Musikverleger Belaieff ließ sich besonders durch die Werke des jungen Komponisten begeistern und förderte seine Bekanntheit. Im jungen Erwachsenenalter hatte er bereits internationale Bekanntheit erworben, Kontakte zur St. Petersburger Komponistenszene geknüpft (besonders zu Rimskij-Korsakow, mit dem er zeitlebens befreundet war) und eine erfolgreiche Laufbahn als Komponist vorbereitet. Er besaß ein nahezu unglaubliches musikalisches Gedächtnis und eine lebhaftere Vorstellungskraft.

Seine Fähigkeiten trainierte er sehr zielstrebig, bis er in der Kompositionstechnik schon früh echte Meisterschaft erlangte. Diese wird ihm von seinen späteren Schülern nicht nur ausnahmslos zugestanden, sondern sogar bewundert (z.B. Schostakowitsch, Strawinkij, Prokofjew). Seine Spezialgebiete waren die Instrumentenkunde, Instrumentation, und vor allem der Kontrapunkt: Eine reich entwickelte Satztechnik galt ihm als wichtigstes Grundelement einer Komposition. Laut den Überlieferungen Schostakowitschs konnte er durch die eigenen Begabungen auf diesem Gebiet den Studenten tiefe Einsichten in die Werke vergangener Epochen vermitteln (bis hin zur Renaissance, für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich). Aber auch die aktuelle Musik musste in allen Anforderungen genügend sein.



Ein äußerst hoher Qualitätsanspruch an alle kompositorischen Werke bestimmte sein ganzes musikalisches Denken. Sein Urteil über Musikwerke und Komponisten war immer von vielen Faktoren abhängig und beinhaltete eine „große gedankliche Arbeit“, die diesem Urteil vorausgegangen war.

Als sich bahnbrechende musikalische Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa durchsetzten, teilten sich die Meinungen der Komponisten über die neuen Auffassungen. Solch rasende und vor allem grundlegende Veränderungen zu Beginn einer neuen Kulturepoche hatte es im Bereich der Musik in dieser Form und mit diesen Auswirkungen noch nie gegeben.

Bereits die Musik von Richard Strauss und Gustav Mahler riss Grenzen ein, vor allem aus russischer Sicht. Denn viele Komponisten kannten die Begründer der russischen Musik, das *mächtige Häuflein*, noch persönlich, so auch Glasunow. Sollte man die europäischen Strömungen mit einbeziehen oder unabhängig am eigenen Nationalstil weiterarbeiten?

Glasunows Entscheidung in dieser Frage fiel eindeutig aus: Er positionierte sich natürlich für die Art Musik, die er von Kindheit an erlernt und an sich selbst bis zur Professionalität ausgebildet hatte. Besonders seine hohen kompositionstechnischen Erwartungen begründeten seine skeptische Haltung besonders gegen die neuere europäische Musik. Aber er lehnte sie nicht etwa ab; Im Gegenteil gab er jedem Werk eine Chance, selbst wenn sein Urteil hinterher vernichtend ausfallen sollte.



Sicherlich keine Antipoden – Alexander K. Glasunow und Richard Strauss

Die *Elektra* von Richard Strauss schockierte ihn besonders, er assoziierte ihre Klänge mit einem „Geflügelhof“³. Später jedoch sollte er sich mit der Musik dieses Komponisten versöhnen. Ähnliche „Lernprozesse“ durchlebte er mit der Musik mancher seiner Schüler, die jeweils andere, fortschrittliche Wege einschlugen.

Alle diese Strömungen (von Strauss, Mahler bis hin zu Schostakowitsch, Katchaturjan, Prokofjew) waren jedoch tonal. Die atonikale oder freitonale Musik, die von der zweiten Wiener Schule vertreten wurde, lehnte er mit der größten Entschiedenheit ab, bezeichnete diese als kakophonistische Musik.



Seine Arbeit als Komponist war gekennzeichnet durch seine enorme praktische Ausrichtung: Neben seinen Kompositionen, betätigte er sich als international anerkannter Dirigent. Er wurde sowohl beim Publikum wie auch bei den Orchestermusikern für seine Interpretationen alter und neuerer Musik geschätzt.

Die Beziehung zwischen dem Komponisten, dem Publikum und den ausführenden Musikern entsprach ganz dem Künstlerbild der vorhergehenden Epochen (nicht nur der Romantik): **Das Auftreten des Komponisten in der Öffentlichkeit als praktizierender Musiker.**

Die atonale Musik leitete eine Epoche ein, in der diese Verhältnisse bewusst gestört wurden, vor allem jenes des Komponisten zum Publikum. Glasunow, der in einer für die russische Kunst-Musik blühenden Epoche aufgewachsen

war, konnte und wollte seine öffentliche Stellung als Komponist nicht modifizieren.

Sein Vorbild in diesem Punkt beeinflusste seine Schüler enorm: Bei allen modernistischen Ansätzen und Experimenten der russischen Musik in der ersten Jahrhunderthälfte distanzieren sich deren Komponisten niemals endgültig vom Publikum.

Im Gegenteil: In der Zeit der schlimmsten Unterdrückung, dem Stalinismus, bildete die russische Musik sogar einen Gegenpol, der den Menschen ein Ventil verschaffte: In der Musik Schostakowitschs war das ausgesprochen, was man mit Worten nicht aussprechen durfte. Neben Hoffnungslosigkeit, Wut, Bestürzung war es vor allem die Trauer, denn diese wurde als gefährliche Kritik am Regime ausgelegt.

Viele Komponisten fühlten die gesellschaftliche Verantwortung. Manche waren über die Schwierigkeiten und Missstände so verzweifelt, dass sie auswanderten, andere wie Schostakowitsch wagten die lebensbedrohliche Gratwanderung zwischen geheuchelter Regime-Treue und mehr oder weniger versteckter Kritik, wiederum andere stellten sich tatsächlich in den Dienst des Systems.

Glasunow selbst zeigte seine Auffassung gesellschaftlicher Verantwortlichkeit nicht nur in seinem Wirken als Musiker und Komponist sondern auch besonders in seiner Stellung als Universitätsprofessor und Direktor.

Sein unermüdlicher Einsatz für die Studenten, sein gezieltes, offenes Vorgehen sogar gegen die politischen Ämter waren jedem, der am Petersburger Konservatorium studierte bekannt. Der einseitige Schrei nach dem *Neuen* im Bereich der Kunst blieb für ihn fremd, da er mit ihr ganz unterschiedliche und vielseitige Ideale verband. Er setzte sich für die von ihm vertretene Stilistik ein, doch akzeptierte er die Entscheidungen seiner Schüler neue Wege zu gehen, erkannte diese teilweise sogar als zeitgemäß an, wie im Falle Schostakowitschs.

Die folgenden Aussprüche zweier ganz unterschiedlicher Männer, sind eine Verdeutlichung der Glasunowschen Kunstauffassung.

³ Alexander Glasunow, D. Gojowy, 1986, München, List-Verlag, S. 108

„Könnte dem Publikum die selbsteigene Einsicht hierin verliehen werden; so würde es nicht mehr die ihm zu seiner Bildung kärglich zugemessene Zeit vergeuden an den Produktionen gewöhnlicher Köpfe, also an den zahllosen Stümpereien in Poesie und Philosophie, wie sie jeder Tag ausbrütet; es würde nicht mehr im kindischen Wahn, daß Bücher gleich Eiern frisch genossen werden müssen, stets nach dem Neuesten greifen; sondern würde sich an die Leistungen der wenigen Auserlesenen und Berufenen aller Zeiten und Völker halten, würde suchen sie kennen und verstehen zu lernen, und könnte so allmählig zu echter Bildung gelangen. Dann würden auch bald jene Tausende unberufener Produktionen ausbleiben, die wie Unkraut dem guten Weizen das Aufkommen erschweren.“

Arthur Schopenhauer

Welt als Wille und Vorstellung Band 2, S.189 - 190,
Suhrkamp 1986, Frankfurt am Main-

„Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre; ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der Bessern und Weisen jeden Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.“

Ludwig van Beethoven

Brief an seinen Leipziger Verleger, Dezember 1809

Der Pianist und Komponist Adolph von Henselt

von Daniela Fietzek

Klaviervirtuose, Komponist und Musikpädagoge, so die Beschreibung im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zu seinen Lebzeiten wurde er von Kritikern im gleichen Atemzug mit Liszt und Chopin genannt, ja er galt sogar als „deutscher Chopin“. Robert Schumann bezeichnete ihn in seinem Tagebuch 1836 als „Gott am Clavier“. Er pflegte gute Freundschaften mit Liszt, Robert und Clara Schumann und war schon als junger Musiker sehr erfolgreich. Doch wie kann es sein, dass Henselt nur noch Wenigen bekannt ist und seine Kompositionen gar nicht oder kaum gespielt werden? Eine kurze Darstellung seines Lebens soll den fast Vergessenen vorstellen.

Der Pianist

Am 09.05.1814 in Schwabach (südlich von Nürnberg) geboren lernte er zunächst Geige, später dann Klavier bei Emanuel Lasser in München. Josepha von Flad nahm sich Anfang 1827 Adolph Henselts an und gab ihm von nun an Klavierunterricht. Es dauerte nicht lange, bis er sein erstes öffentliches Konzert im Odeon in München gab. 1831 erhielt er ein Stipendium für das Klavierstudium bei J.N. Hummel in Weimar. Dort lernte er auch Clara Wieck kennen. Nach einem öffentlichen Konzert in Weimar 1832 reiste er im Winter dieses Jahres entschlossen zum Klavierstudium nach Wien ab. Sehr ehrgeizig betrieb der junge Henselt aufwändige Dehnübungen und erreichte damit eine außergewöhnliche Spannweite seiner Hände. Er übte monatelang täglich 8-10 Stunden und perfektionierte so seine Klaviertechnik. Kurze Zeit später begann er ein zweijähriges Kompositionsstudium bei Simon Sechter (dieser war unter anderem auch Kompositionslehrer von Franz Schubert). In den Jahren 1836-1838 trat er eine Konzertreise in Deutschland an.

Viele Kritiker lobten ihn als den größten Pianisten seiner Zeit und zählten ihn neben Liszt und Thalberg zu den drei großen Pianisten der Romantik. Am 24.1.1838 gab Henselt ein Konzert in Warschau, kurze Zeit später kam er in St. Petersburg an.

Bis zu diesem Zeitpunkt erarbeitete er sich also den erfolgreichen Beginn einer Pianistenkarriere. Doch bereits 1838, nur zwei Jahre nach seinem großen Durchbruch, beendete er seine Virtuosenlaufbahn.

Es stellt sich die Frage, wieso ein damals so gefragter Pianist seine Konzerttätigkeit abbrach. Nach seinem Klavierstudium in Wien rieten ihm Ärzte eine Erholungspause ein-



Adolf Henselt (1814-1889)

zulegen, Henselt aber trat seine anstrengende, jedoch sehr erfolgreiche Konzertreise durch Deutschland an. Schon damals war er bekannt dafür, ein eher unausgeglichener Mensch zu sein, leicht reizbar und erregbar. Dies verstärkte sich im Laufe seiner Konzertreise immer mehr. Folgen dieser Charaktereigenschaften äußerten sich darin, dass er mit seinem Spiel nie zufrieden und mit sich sehr streng war. Henselt, so Robert Schumann, bezeichnete sich selbst als „elendsten Spieler“ und er sagte über sich selbst:

„Ich habe immer schlecht gespielt, und die Kritik ist immer über mich hergefallen. Einmal habe ich wirklich gut gespielt, doch dann hat man mich noch mehr ausgeschimpft.“

Julius Kapp berichtet, dass „er [Henselt] beim Öffentlich-Spielen ungemein nervös und schon Tage zuvor krank vor Aufregung“ war. Weiter schreibt er: „...am Abend selbst, konnte er kaum die weißen von den schwarzen Tasten unterscheiden.“² In einem Brief 1838 schreibt Felix Men-

¹ Natalia Keil-Zenzerova, *Adolph von Henselt, Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland* in: Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 249, Frankfurt am Main 2007, S. 109
² Keil-Zanzerova, a.a.O., S. 6.

delssohn-Bartholdy an seine Schwester: „Henselts Spiel hat mir ganz eminent gefallen, aber ich bezweifle, dass er ordentlich weiter kommt; das ganze Wesen ist zu kleinlich und ängstlich dazu.“ Seine Konzerttätigkeit ganz aufzugeben, war Henselt doch unmöglich. So spielte er in Hauskonzerten, trat weiterhin in Salons und vielen Lehranstalten auf. Doch auch im kleinen Kreis hatte er Schwierigkeiten, seine Aufregung zu überwinden. „Nach Berichten von Zeitgenossen hat ihn jedes fremde Gesicht gestört.“³

Der Pädagoge

Henselt ließ sich in Russland nieder und widmete sich ganz der Klavierpädagogik. 1838 gab er Klavierunterricht in der Lehranstalt für Recht in St. Petersburg. Er orientierte sich dort hauptsächlich an älterer Musik. Seine Privatschüler, die eine spätere Konzerttätigkeit anstrebten, unterrichtete er in einem vielseitigeren Programm. So erlernten seine Schüler unter anderem Werke Beethovens, Mendelssohn-Bartholdys, Etüden von Franz Liszt und auch russische Volkslieder.

Berichten von Henselts Schülern und Schülerinnen ist zu entnehmen, dass ihm der künstlerische Vortrag im Unterricht sehr wichtig war. So spielte er seinen Schülern die zu lernenden Stücke selbst vor. Außerdem legte er besonderen Wert darauf, systematische Übungen auf der stummen Klaviatur zu spielen, ganz im Gegensatz zu seinem Freund Robert Schumann, der der Meinung war, dass man „von einem Stummen nicht sprechen lernen kann!“⁴ Später vernachlässigte er die Benutzung der stummen Klaviatur in seiner weiteren pädagogischen Tätigkeit.

Besonders wichtig war ihm auch das Spiel zu 4 Händen, so fertigte er später Bearbeitungen für zwei Klaviere der Etüden Cramers und anderer Werke und Komponisten an. Nach seinem letzten öffentlichen Konzert 1854 wurden in einer Rezension auch seine pädagogischen Verdienste als Musiker geehrt.

Er übte in St. Petersburg großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Musikpädagogik in Russland aus. Im Laufe der Jahre unterrichtete er an verschiedenen Instituten (unter anderem am Prinzessin Therese von Oldenburg-Institut und am Smolnyj-Institut) und veröffentlichte verschiedene klavierpädagogische Schriften.

Henselt war es sehr wichtig, die Musikausbildung zu stärken, er forderte die intensive Ausbildung im Chor- und Sologesang als Vorstufe des Erlernens eines eigenen Instruments. Außerdem veröffentlichte er viele pädagogische Lehrbücher, unter anderem 1881 „Die hohe Schule des Klavierspiels“, erschienen bei Schlesinger, Berlin. 1887 wurde Henselt Professor für Klavier am Konservatorium in St. Petersburg.

Henselts Freundschaften mit Liszt und Robert und Clara Schumann

Liszt besuchte St. Petersburg im Jahre 1842, wo er Henselt traf. Es entwickelte sich eine enge Freundschaft zwischen den beiden Musikern: Sie widmeten sich gegenseitig Werke (so ist beispielsweise Liszts *Großes Konzertsolo* Henselt gewidmet) und führten diese in Konzerten auf. Es ist auch bekannt, dass Liszt kein Konzert Henselts verpassen wollte und sein Spiel sehr schätzte.

Außerdem teilten sie eine gemeinsame Vorliebe für Weber. In einem Beitrag, der in der Zeitschrift *Bajan* veröffentlicht wurde, wird berichtet, dass Liszt Henselt dazu überredet haben soll, seine Konzerttätigkeit nicht zu beenden.

Henselt lernte Clara Schumann (damals noch Wieck) schon im Oktober 1836 kennen und auch Robert Schumann erwähnte Henselt Ende dieses Jahres in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* und bezeichnete ihn als „gewaltigen Klavierheros“.

Auch in den Folgejahren schrieb Robert Schumann in der *NZfM* viele Artikel über Henselt und lobte ihn in den höchsten Tönen. 1844 spielten Clara Schumann und Adolf Henselt das *Andante und Variationen* für 2 Klaviere von Robert Schumann. Clara Schumann nahm einige Kompositionen Henselts in ihr Konzertprogramm auf.

Henselt als Komponist

Das wohl bekannteste Werk Henselts ist das Klavierkonzert in f-moll op.16. Das schon 1839 begonnene Werk vollendete er schließlich 1845, nachdem er bei Robert Schumann Rat bezüglich der Orchestrierung gesucht hatte. Laut Schumann fiel ihm das Orchestrieren nicht so leicht.

Das Konzert wurde 1845 in Leipzig mit Clara Schumann uraufgeführt, hatte jedoch anfänglich keinen Erfolg. Auch heute gilt es als sehr schwieriges Werk, wird selten aufgeführt und ist nur Wenigen bekannt. Henselts frühe Werke, wie beispielsweise die *Etüden op. 2* oder *Poème d'amour op.3* waren sehr erfolgreich und verbreiteten sich schnell. Seine frühen Werke zeugen von innovativem Charakter. Ein großer Teil seiner Kompositionen sind Klavierwerke, er schrieb jedoch auch viele Bearbeitungen fremder Werke und Übungsliteratur, die er unter anderem auch für seine pädagogischen Tätigkeiten gebrauchte.

Trotz der geringen Bekanntheit Henselts in unserer Zeit gibt es einige Musikwissenschaftler, die sich mit seinem Leben und Werk auseinandersetzen. Als ein Beispiel sei die Internationale-Adolph-Henselt Gesellschaft in Schwabach, seinem Geburtsort, genannt. Dort wurde auch die Musikschule nach ihm benannt, sowie ein Denkmal Henselts errichtet. Immer häufiger finden seine Werke Eingang in die Konzertprogramme.

³ Keil-Zenzerova, a.a.O., S.63.

⁴ Keil-Zenzerova, a.a.O., S. 109

Russland – Macht vs Kultur

von Sergey Neller, übersetzt von Ekaterina Sell

Moskau, der 9. Februar 2013 – Die Gründungstagung des sogenannten „Elterlich Allrussischen Widerstandes“ mit dem engagierten Kreml-Propagandisten Sergej Kurginjan.

Der offizielle Anlass der Versammlung ist die Korrektur des Schulprogramms im Fach Literatur, in dem keine modernen russischen Schriftsteller enthalten sein dürfen wie z.B. Ludmilla Ulizkaja und Viktor Pelewin. Kurginjan tritt jähzornig auf, aufbrausend erklärt er dem versammelten Publikum, dass es in Russland auf gar keinen Fall eine zweite Perestroika¹ geben dürfe.

Mit Flüchen beschimpft er ehemalige sowjetische Dissidenten (Systemkritiker), Vertreter der heutigen und vergangenen Intelligenz und Kultur, die am Untergang der Sowjetunion indirekt beteiligt waren. Aber jetzt, angesichts der politischen Ideale der „weißbändrigen Opposition“², würden diese angeblich Russland umstürzen und vernichten wollen.

„Derjenige, der unser Kulturmodell nicht annimmt, muss unser Land von seiner Anwesenheit befreien!“ – ruft Kurginjan von der Bühne.

Einigermaßen gebildete Menschen können bei einer derartigen Versammlung nicht umhin, an den altbekannten Kampf mit *Andersdenkenden* in der Sowjetunion erinnert zu werden. Wenn ein Schriftsteller oder ein anderer Vertreter der Kultur sich der wirkenden Macht nicht anschließt, oder sogar ihre Missgestalt im eigenen Werk zeigt, heißt es, er sei ein Feind des Volkes.

Man muss besonders beachten, dass diese Leute nicht als Feinde der Macht sondern als Feinde des Volkes dargestellt werden. Diesen stalinistischen Ausdruck „Feind des Volkes“ kannte das Russland nach der Perestroika nicht mehr, er ist wieder „auferstanden“ in der Epoche Vladimir Putins. Realistisch gesehen kann man zwischen dem gegenwärtigen Russland und der ehemaligen Sowjetunion nicht wenige Gemeinsamkeiten finden:

Stalins Hymne, die roten Sterne auf den Türmen des Kreml, der im Mausoleum auf dem roten Platz aufgebaarte *Führer des Weltproletariats* Lenin, harte Zensur in der SMI³, der Hass auf den Westen und auf die Bürgerrechtler, die Staatspropaganda...

¹ Anm. d. Red.: Die Perestroika war eine Politik der Modernisierung und Umstrukturierung der Sowjetunion ab 1986, forciert vom späteren Friedensnobelpreisträger M. Gorbatschow

² Anm. d. Red.: Die Vertreter der Opposition tragen weiße Bänder und werden daher so genannt (белоленточная оппозиция)

³ Anm. d. Red.: Bezeichnung für die Massenmedien (Zeitungen, Flugblätter, Rundfunk, Digitale Medien etc.)

Es muss angemerkt werden, dass eine der vorrangigen Bestrebungen der Putin-Politik die bewusst herbeigeführte Verdummung des eigenen Volkes ist. Es herrscht ein völlig offensichtlicher, unverhüllter Krieg mit der Bildung: Staatsbudgets für Bildungsziele werden gekürzt, Universitäten werden geschlossen und das Fernsehen hat sich schon längst zu einer reinen Unterhaltungskultur herabgewürdigt. Die Ursache zu solch einer Politik ist mehr als offensichtlich: Es ist um Vieles leichter ein *höriges* als ein *gebildetes* Volk zu regieren.

Gebildete Menschen mögen diese Macht nicht und werden sie niemals lieben. Laut soziologischen Befragungen besitzen Menschen, die an Protestkundgebungen teilnehmen, sogenannte „Weißbändrige“ (Oppositionelle), in überwältigender Mehrheit einen hohen Bildungsgrad. Unter diesen Menschen trifft man nicht wenige Vertreter der Kultur und der Kunst an.

Erinnern Sie sich an den berühmten Prozess gegen die Band *Pussy riot*. Warum wurden die jungen Frauen (übrigens Studentinnen) zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt? Haben sie jemanden beraubt oder umgebracht? Schlimmer: In ihrem traurigen, berühmten Lied, gesungen in der Moskauer Erlöserkathedrale, hatten sie die Muttergottes gebeten, Putin fortzujagen.

Sie wurden verhaftet, im Gerichtssaal von einer Wachmannschaft mit Hunden eskortiert, unter Schlafentzug gestellt, bedroht und es wurde versucht, sie zu einem Vertrag mit der Ermittlungsbehörde zu zwingen...

Wie erklärt man die krampfhaftige Verabschiedung der Gesetze in den letzten Monaten, wenn nicht durch den bereits erwähnten Kampf gegen die *Andersdenkenden*? Darunter fallen der Schutz vor schädlichen Information für Kinder, das Verbot der Aufklärung über Homosexualität bei Minderjährigen, oder die strafrechtliche Verfolgung von Verleumdung. Jedes unerwünschte Kunstwerk kann man nun nach Belieben unter eines dieser neuen Gesetzen einordnen und seinen Schöpfer ins Gefängnis stecken.

Außerdem sind die Formulierungen der Gesetze sehr breit gefasst und erlauben es, das Gesetz so zu interpretieren wie es die „Rechtssprechung“ gerade benötigt. Im Zusammenhang mit den Gesetzen möchte ich noch hinzufügen, dass das Parlament in Russland schon längst nicht mehr existiert – stattdessen waltet dort ein Menschenschlag, der für jedes Gesetz positiv abstimmt, welches der Kreml vorlegt.

Demnächst wird auch das Gesetz über die Beleidigung der Gefühle von Gläubigen verabschiedet, das den Sicherheitsbehörden noch mehr Freiheiten verschaffen wird.

Ich habe immer versucht zu verstehen, warum einige Per-

sönlichkeiten der Kunst, die in Russland und weltweit angesehen sind, das Geschäft mit der Macht eingehen, von ihr Almosen annehmen, offen Meinungen kundgeben, die allgemeinen menschlichen Werten widersprechen und sich mit Diktatoren zusammenschließen? Das ist doch nicht nur ein Geschäft mit der Macht, sondern in erster Linie ein Geschäft mit dem eigenen Gewissen.

Ist es nicht möglich, dass das künstlerische Schaffen ihr moralisches Gefühl stärkt? Wäre es denkbar, dass sich Valery Gergiev oder Juri Baschmet Unterdrückungsmaßnahmen der Regierung entziehen könnten, wenn sie Putin in seiner Wahlkampagne nicht unterstützt hätten?

Es ist unmöglich, dies zu glauben. Sie sind sonst nur durch ihre weltweite Anerkennung geschützt. Russland ist kein Nordkorea (noch nicht), in Russland wird man für die erklärte Ablehnung der Macht nicht erschossen.

Als wichtiges Beispiel im Leben dient für mich die Biographie des Cellisten Mstislav Rostropovich, der in den 70er Jahren den in der Sowjetunion derzeit in Ungnade gefallenen Schriftsteller Alexander Solschenizin dadurch unterstützte, dass er ihm in seinem Sommerhaus Zuflucht gewährte.

Rostropovich hat diese Tat seine Karriere im eigenen Land gekostet: Er bekam keine Säle mehr für seine Konzerte, seine Schriften wurden nicht mehr herausgegeben und verkauft – im Endeffekt wurde er einfach aus der UDSSR hinausgejagt. Aber heute sind die Zeiten anders: Gergiev und Baschmet würde heute so etwas nicht widerfahren, das ist offensichtlich.

Ich hege die tiefe Überzeugung: Wer die Macht der Verbrecher unterstützt (und dabei begreift man erst, dass nicht nur die Politiker, sondern diese Macht selbst verbrecherisch ist), muss etwas sehr Wichtiges in sich selbst vernichten, ein lebenswichtiges Organ, das für die Moral verantwortlich ist. Zugleich ist es auch klar, dass man die Kunstwerke nie mit moralischen Kriterien messen kann.

Ich stelle mir oft die Frage, ob z.B. Beethoven oder Wagner tief moralische Menschen waren? Und Tschaikowskij oder Brahms? Mussorgskij? Das ist ein sehr schwieriges Thema. Man muss im Leben ein Mensch sein und Meisterwerke schaffen können, auch ohne von diesen Meistern ein sittliches oder moralisches Beispiel anzunehmen.

Bei Fjodor Michailowitsch Dostojewskij findet sich diese bemerkenswerte Zeile: „Gebt uns etwas zu essen und verklavt uns.“ Bedauerlicherweise verweist diese Zeile sehr treffend auf die russische Mentalität.

Im Laufe der Jahrhunderte kann man dies nachvollziehen und die derzeitige Spirale in der russischen Geschichte – der Putinismus – bestätigt nun einmal mehr diese traurige Wahrheit. Regisseure, Künstler, Schauspieler, die ihre Ziele verfolgen, sei es die Instandsetzung des Theaters, das Geld für die neue Inszenierung, oder die Möglichkeit, eine Prämie zu bekommen, sind bereit, die Macht zu umschlin-

gen, sie zu küssen und ein Loblied auf sie anzustimmen. Den Umgang mit solchen Menschen halte ich nicht für erstrebenswert, trotzdem bewundere ich ihr Talent und das, was sie künstlerisch schaffen.

Die russische Gesellschaft ist momentan in sich gespalten. Der Kreml versucht alles Erdenkliche, um sie noch mehr zu spalten, indem man entsprechende aussagekräftige Informationen verbreitet: „Ihr unterstützt *Pussy Riot*? Das heißt, ihr seid die Feinde der russischen orthodoxen Kirche!

Ihr seid für das Recht der Amerikaner, russische Kinder adoptieren zu dürfen? Das heißt, dass ihr Russland hasst, ihr seid keine Patrioten!“

Leider ist diese Spaltung auch in die kulturelle Elite vorgegrungen, was zu Konflikten zwischen den Vertretern der Kunst führt. Es kommt vor, dass die Künstler sich weigern auf den Jubiläen ihrer Kollegen aufzutreten, oder dass Leute bereit sind Verträge aus moralisch-politischen Erwägungen zu zerreißen.



Fjodor M. Dostojewski

Die Verdunkelungstaktik (Obskurantismus) wird in den Rang der Staatspolitik erhoben und die Sitzung „Elterlich allrussischer Widerstand“ am 9. Februar 2013 mit Sergey Kurginjan an der Spitze ist die beste Bestätigung dafür.

Es bleibt nur zu ergänzen, dass am Ende der Sitzung, unerwartet für alle, der Präsident Putin selbst erschien. Somit gab er zu verstehen, dass er diese Strategie und den Zerfall der Kultur auch weiterhin unterstützen wird, da dies der beste Nährboden für die Erhaltung seiner Macht ist.

Die Mahler Philharmoniker

Von Ludwig Klossek

Mit dem Beginn dieses Jahres wurde die Musikwelt Wiens um einen neuen Verein bereichert: die Mahler Philharmoniker, welche sich der Musik und Aufführungspraxis des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts widmen und im Zentrum dieser Ästhetik das Wirken des Komponisten Gustav Mahler (1860-1911) sehen. Ziel des Vereines ist es, gleichgesinnte Musiker zu finden und in Wien zu vereinen, und mit ihnen die Musiksprache dieser Zeit in der ganzen Welt zu verbreiten.

Im Gegensatz zu anderen Musikepochen (Barock, Wiener Klassik) wurde der Aufführungspraxis der „goldenen Zeit der Musikinterpretation“ bis heute vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Thérèse Mahler, Mezzosopranistin und Jonathan Floril, Pianist, beide international erfolgreiche Musiker und nun Gründungsmitglieder der Mahler Philharmoniker, sehen zwei Hauptursachen für diese Entwicklung: die Flucht der großen musikalischen Geister dieser Zeit vor den Weltkriegen ins Ausland einerseits, und die bewusste Distanzierung zu einem leidenschaftlichen, romantischen Interpretationsstil nach dem zweiten Weltkrieg andererseits.

Mit dem Verein erfüllen sich Thérèse Mahler und Jonathan Floril einen Traum, der Anfang 2012 entstand, nachdem sie sich in Wien niedergelassen hatten. Die Geschichte der Stadt, besonders im Hinblick auf die Komponisten und Musiker, welche hier vor dem zweiten Weltkrieg tätig waren, inspirierte sie zu diesem ehrgeizigen Projekt.

Ein weiteres Vorbild für den Verein stellt das *Curtis Institute of Music* in Philadelphia dar. Es wurde 1924 gegründet, von Leopold Stokowski und dem Pianisten Josef Hofmann, von welchem unter anderem auch Marc Silverman unterrichtet wurde, ein späterer Lehrer von Jonathan Floril. Viele der Persönlichkeiten, die seither dort studiert oder unterrichtet haben stehen bei den Mahler Philharmonikern auf der Liste der wichtigsten Musiker dieser „Goldenen Ära“, wie z.B. Leonard Bernstein, Fritz Reiner, Leopold Auer, Eugene Istomin, Shura Cherkassky, Rudolf Serkin und Arthur Schnabel.

Abteilungen des Vereines

In der Galerie Mahler, situiert in der Nähe des neuen Wiener Hauptbahnhofes, wo Bilder des Schweizer Künstlers Philippe Mahler ausgestellt sind, finden regelmäßig Proben und andere Treffen statt. Jonathan Floril und Thérèse Mahler organisieren von hier aus den Verein.

Junge Musiker wie der spanische Geiger Jesús Reina, die norwegische Geigerin Anna Margarethe Nilsen (ehem. Schüler von Pinchas Zukerman und Yehudi Menuhin) und die spanische Cellistin Georgina Sánchez-Torres, welche für die Mahler Philharmoniker nach Wien gezogen sind, geben dem Verein ein junges, internationales Gesicht. Gemeinsam mit T. Mahler und J. Floril und anderen bilden sie als *Mahler Solisten* die wichtigste Abteilung und das Rückgrat des Vereines.

Die *Mahler Virtuosen* sind 35 Orchestermusiker, welche das dirigentenlose Kammerorchester des Vereines ausmachen. Zu ihnen gehören auch Ensembles wie das *Gustav Mahler Quartett*, welches diesen Juni in der Carnegie Hall debütiert und das *Mahler Bläserquintett*, welches im Frühling 2014 ebenfalls in der Carnegie Hall spielen wird. Das eigentliche Debut-Konzert der Mahler Philharmoniker allerdings findet am 28. April 2013 im Wiener Konzerthaus statt (Programm siehe unten). Neben den *Mahler Virtuosen* und den *Mahler Solisten* wird hier auch der *Mahler Kammerchor* zu hören sein. Dieser Chor besteht im Unterschied zu den meisten anderen Chören der heutigen Zeit ausschließlich aus ausgebildeten Stimmen, wie ein Opernchor.



Die Mahler Solisten



Außerdem werden jedes Jahr die Mahler Festspiele (Mahler Chamber Festival) in Wien abgehalten, sowie das Salzburg Voice Festival im Salzburger Schloss Leopoldskron. Die Mahler Festspiele, dieses Jahr Anfang August, werden eingeleitet von der Mahler Sommerakademie für junge talentierte Musiker. Die Solisten der Mahler Philharmoniker werden dort Meisterkurse und Seminare über die Aufführungspraxis der Zeit Gustav Mahlers abhalten.

Das vereinseigene Label *Mphil Records* wird in den nächsten Jahren Alben mit den einzelnen Solisten produzieren und sich auch den Liederzyklen und kammermusikalischen Werken Gustav Mahlers sowie Werken von Komponisten, die in Wien gewirkt haben widmen.

Die Mahler Philharmoniker verstehen sich als Verein ohne Gewinnzweck. Einnahmen aus Konzerten oder CD-Verkäufen fließen direkt in weitere Projekte, sowie als Gagen bzw. Tantiemen an die beteiligten Künstler.

Dabei sollen vorwiegend in Österreich lebende und wirkende Musiker gefördert werden, da für eine aktive Mitgliedschaft z.B. das regelmäßige Erscheinen zu Proben und auch zu anderen weiterbildenden Veranstaltungen obligatorisch ist. Solche Veranstaltungen gehören neben der Verbreitung von Aufnahmen und der gezielten Internetpräsenz des Vereines zu den „ideellen Mitteln“ zur Erreichung des Vereinsziels.

Radiobeitrag

Im Rahmen meines Tonmeisterstudiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien habe ich in den Lehrveranstaltungen „Radioproduktion“ und „Moderation“ bei Johann Groiss (Ö1) einen zehnmütigen Radiobeitrag über die Mahler Philharmoniker erarbeitet, welcher im Januar 2013 auf Ö1 Campus ausgestrahlt wurde und nun hier bei Contrapunkt online verfügbar ist. Es sind Ausschnitte aus

dem Eröffnungskonzert der Mahler Philharmoniker im Dezember letzten Jahres darin zu hören, Interviews liefern einen tieferen Einblick in die Entstehung der Idee für die Gründung des Vereins.

Wer sich von dem jungen Verein angesprochen fühlt und gerne selbst einbringen würde oder die Projekte der Mahler Philharmoniker finanziell unterstützen möchte, kann sich an Thérèse Mahler unter tmahler@mahlerphilharmoniker.at wenden. Für weitere Informationen gibt es

die offizielle Website www.mahlerphilharmoniker.at Für die Besichtigung der Galerie Mahler ist eine vorherige Ankündigung unter vienna@galeriemahler.at erwünscht.

Debut-Konzert Mahler Philharmoniker Wiener Konzerthaus (Berio-Saal) 28. April, 2013 um 19h30

PROGRAMM:

Johannes BRAHMS

Rhapsodie Op. 53

für eine Altstimme, Chor und Orchester

Richard WAGNER

Siegfried-Idyll

Ludwig van BEETHOVEN

Tripelkonzert in C-Dur Op. 56

Gustav MAHLER

Adagietto (aus der 5. Symphonie)

Von der Schönheit (aus Das Lied von der Erde)

Kindertotenlieder

INTERPRETEN:

Thérèse Mahler, Mezzosopran

MAHLER KLAVIERTRIO:

Jonathan Floril, Klavier

Jesús Reina, Geige

Georgina Sánchez-Torres, Cello

MAHLER VIRTUOSEN

MAHLER KAMMERCHOR

Karten an der Konzerthauskassa zu den geregelten Öffnungszeiten sowie 45 Minuten vor Veranstaltungsbeginn 50% Ermäßigung für Jugendliche bis 26 Jahre und Mitglieder des Vereins

Musik in den Medien: Hermann Scherchen und Herbert von Karajan

Von Jürg Jecklin

Mit der Entwicklung der Elektroakustik in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts hat sich die Situation für die Aufführung von Musik grundlegend geändert. Neben dem Besuch von zeit- und ortsgebundenen Konzerten kann heute jedermann Musikaufnahmen konsumieren wann und wo er will. Musik ist zu einem uneingeschränkt verfügbaren Konsumprodukt geworden.

Heute spielt das mediale und das Tonträger-Musikleben eine grössere Rolle als der konventionelle Konzertbetrieb. Viele Musikfreunde haben ja nie die Möglichkeit, Konzerte mit den grossen Orchestern, Dirigenten und Solisten zu besuchen. Sie kennen die Berliner oder Wiener Philharmoniker nur von Rundfunk- und Fernsehübertragungen und von Aufnahmen.

Nun müsste man eigentlich annehmen, dass sich diese Situation auf die Aufführungspraxis und die Interpretation von aufgenommener Musik ausgewirkt hat. Tatsächlich gab es bereits in der Anfangszeit der Elektroakustik Bestrebungen, die neuen technischen Möglichkeiten medienspezifisch zu nutzen.

Der erste Musiker, der die Möglichkeiten der Elektroakustik für das Musikleben erkannte, war der Dirigent Leopold Stokowski (1882 – 1977). Er machte bereits im Jahre 1931 mit dem Philadelphia Symphony Orchestra in Zusammenarbeit mit den Bell Laboratories erste experimentelle Stereoaufnahmen der *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgskij, die er (auf der Basis der Instrumentierung von Ravel) im Hinblick auf eine möglichst intensive Lautsprecherwiedergabe bearbeitete.

Weiter konzipierte er Jahre 1941 den Sound Track für den Disney-Musikfilm *Fantasia* mit einem voll bildbezogenen 6-Kanal-Ton. Und Anfang der Sechzigerjahre entwickelte er mit der DECCA die von Konzertsaalvorstellungen losgelöste Phase/4-Aufnahmetechnik, die er mit einer spektakulären Aufnahme der Scheherazade von Rimskij-Korsakow der Öffentlichkeit vorstellte.

Stokowski blieb nicht allein. Anfang der Sechzigerjahre realisierte der Produzent John Culshaw für die DECCA eine *elektroakustische Inszenierung* von Wagners Ring mit George Solti und den Wiener Philharmonikern. Diese von den Vorstellungen der üblichen Opernhaus-Inszenierungen losgelöste, eigenständige Aufnahme-Inszenierung ist heu-

te legendär. Übrigens: Culshaw beschrieb sein Konzept in seinem Buch *Resounding the Ring*.

Ein weiteres Beispiel: Der Pianist Glenn Gould zog sich im Alter von 32 Jahren ganz aus dem Konzertleben zurück und machte nur noch Aufnahmen. Er hatte den ganzen Konzertbetrieb satt und interessierte sich nur noch für das, was er von seinem Spiel in seinem eigenen Studio via Lautsprecher hörbar machen konnte.



Der Dirigent Leopold Stokowski setzte sich als einer der ersten für die Möglichkeiten der Elektroakustik in der Musikszene ein

Am konsequentesten ging aber der Dirigent Hermann Scherchen (1891 -1966) vor. Er sah die Zukunft der abendländischen Musik nicht mehr im Konzert, sondern ausschliesslich in den Medien. Scherchen glaubte, dass das Ende der abendländischen Musik bevorstehe und man

deshalb die musikalischen Traditionen mit einer möglichst vollkommenen Aufnahmetechnik konservieren müsse.

In den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts baute er in dem kleinen Tessiner Dorf Gravesano einen von der UNESCO finanzierten Aufnahmestudio-Komplex mit mehreren akustisch unterschiedlichen Aufnahmeräumen. Die Studios waren mit allen damaligen Möglichkeiten der elektronischen Klanggestaltung ausgerüstet.

Sein Ziel: Die Aufnahme und Wiedergabe von Musik sollte in der Hand und in der Verantwortung eines gestaltenden *Interpreten-Tonmeisters* liegen, wobei der elektronischen Klanggestaltung ein zentraler Stellenwert zukommen sollte.

Scherchen ging dabei folgendermassen vor: Der erste Schritt war eine „raumlose“ Aufnahme. Das war konträr zur Ästhetik der damaligen LP und der heutigen CD-Produktionen, die in Konzertsälen gemacht werden. Das akustisch total nackte und trockene Klangergebnis wurde dann in einem zweiten Schritt elektronisch gestaltet, und zwar mit partiturbezogener Gewichtung der einzelnen Stimmen, durch Klangveränderungen und durch Hinzufügung von künstlich erzeugtem Nachhall.



Hermann Scherchen sah die Zukunft der klassischen Musik ausschließlich in den Medien, im Glauben, dass das Ende der abendländischen Musik bevorstehe

Scherchen wollte dem *Interpreten-Tonmeister* ein Instrumentarium zur Verfügung stellen, mit dem er für jedes Stück die historisch, ästhetisch und musikalisch angemessene *Klanggestalt* realisieren konnte. Und zwar ohne jeden Konzertsaal-Bezug.

Scherchens Ideen und Vorstellungen, sowie die daraus resultierenden Aufnahmen wurden aber weder von den Musikern und der Musikindustrie, noch von den Musikkonsumenten akzeptiert. Tatsächlich war das Ergebnis seiner Experimente auch nicht sehr überzeugend. Seine Intentionen waren richtig, er hatte aber damals noch nicht die technischen Möglichkeiten, die heute dank der digitalen Audiotechnik zur Verfügung stehen.

Das Experiment wurde nach seinem Tod im Jahre 1966 nicht weiter geführt. Und die Musiker und die Konsumenten erwarteten von den Musikaufnahmen weiterhin eine möglichst optimale Vermittlung von Konzertsaal-Illusionen.

Und die bekamen sie vor allem vom Medienstar Herbert von Karajan, der seit den Sechzigerjahren bis zu seinem Tod im Jahr 1989 rund 700 Werke von 130 Komponisten für die LP und dann für die CD einspielte. Weltweit wurden rund 300 Millionen Tonträger mit seinen Aufnahmen verkauft.

Bei seinen Aufnahmen blieb Karajan ebenso konventionell wie bei seinen Konzertprogrammen. Üblicherweise probte Karajan mit den Berliner Philharmonikern ein Programm für Konzertaufführungen. Die Aufnahmen der gleichen Werke wurden dann nach den Konzerten im gleichen Saal gemacht. Logischerweise konnten diese Aufnahmen nur eine Konzertsaal-Illusion vermitteln.

Karajan benutzte die Elektroakustik primär als Vehikel zur grösseren Verbreitung seiner Interpretation. Und vielleicht auch als Beitrag zu seiner angestrebten Unsterblichkeit als Interpret.

Zur Schaffung eines mediengerechten Musiklebens hat Karajan eigentlich nichts beigetragen. Im Gegenteil, dank seiner Berühmtheit zementierte er die Situation, und daran hat sich bis heute nichts geändert.

Musikaufnahmen duplizieren weiterhin Konzerte und die technischen Möglichkeiten der digitalen Audiotechnik werden weiterhin nicht primär künstlerisch, sondern nur zur Erhöhung der Perfektion des Endprodukts eingesetzt.

Musikrätsel

1		2	3	4		5	6	7	8
	■	9		■	10				
11		■		12			■		
	■	13		■	14		15		
16		■		17	18	■		19	
	■			20			21	■	
		22		■		23			
24	25		■			■	■		
26			27	■		28	29	30	
31									

Waagrecht

- 1 Borodin: ... Tänze
- 9 Abschiedsgruß
- 10 ... Rosen
- 11 Ital.: er
- 12 Europäerin
- 13 Gefrorenes
- 14 Marter
- 16 Deutsch-Österreichischer Fluss
- 17 Abk.: Samstag (engl.)
- 19 Umgs: nein
- 20 Zuflucht
- 22 Abk.: Umgang
- 23 Raffinierter Plan
- 24 Frauenname (urspr. chinesisch)
- 26 Durch Zufall bestimmen
- 28 Edelstein
- 31 Gegenspieler im Drama

Senkrecht

- 1 Ballet von I. Strawinskij
- 2 nicht berufsmäßig ausgeübte Kunst
- 3 Abk.: oder
- 4 Prophezeiung, Orakelspruch
- 5 Dreiteiliges Gemälde
- 6 Gebiet
- 7 Lat.: und
- 8 Rostra (lat.)
- 15 Präposition
- 18 Spielkarte
- 21 Artikel im Italienischen
- 25 Geladenes Teilchen
- 27 Lat.: diese
- 29 Irrationale Zahl
- 30 Ton

Auflösung des Rätsels Ausgabe 7

H	E	C	K	E	L	P	H	O	N
O	■	E	L	■	A	■	A	R	■
L	A	M	E	N	T	O	S	■	F
L	■	B	E	N	E	■	L	U	I
A	D	A	■	P	I	N	I	E	N
E	■	L	A	■	N	■	N	■	A
N	I	O	B	E	■	I	G	E	L
D	L	■	O	R	A	K	E	L	■
E	I	N	R	A	D	■	R	S	O
R	A	E	T	S	E	L	■	A	N



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

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Daniela Fietzek, Constantin Stimmer, Elena Dinkevych,
Jürg Jecklin, Alexander Fischerauer, Sergey Neller

Druck

Musikhaus Doblinger, 1010 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

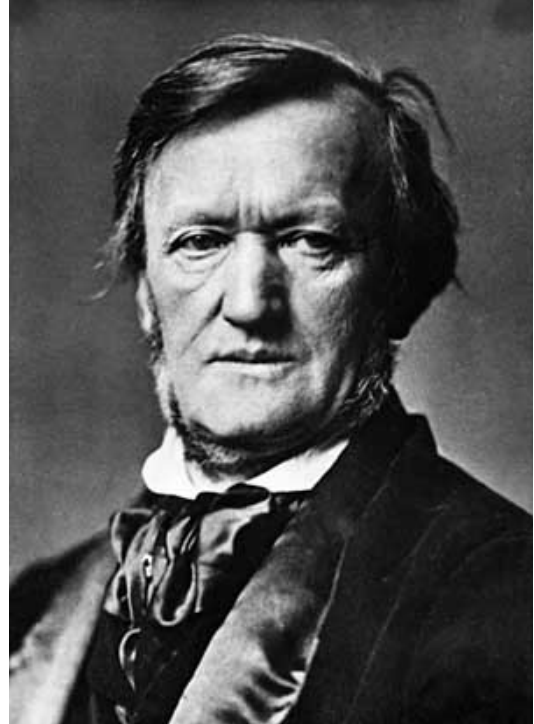
Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

Ort, Datum

Unterschrift

In der nächsten Ausgabe:

Artikel zu Carl Maria von Weber und Richard Wagner



Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 30.03.2012
Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder und Grafiken verwendet.

- S. 1: http://www.google.de/imgres?q=konservatorium+st.+petersburg&um=1&hl=de&sa=N&biw=1600&bih=711&tbn=isch&tbnid=7OaDalm6OqUNkM:&imgrefurl=http://de.wikipedia.org/wiki/Sankt_Petersburger_Konservatorium&docid=rxgqcbypQmdyM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Stpeteconservatory.jpg/250px-Stpeteconservatory.jpg&w=250&h=187&ei=9clhUagDho04iNeA4AM&zoom=1&iact=hc&vpx=193&vpy=211&dur=196&hovh=137&hovw=184&tx=59&ty=55&page=1&tbnh=137&tbnw=184&start=0&ndsp=39&ved=1t:429,r:1,s:0,i:88
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dostoevskij_1863.jpg
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glazunov1.jpg>
 S. 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Pushkin_Alexander_by_Sokolov_P_.jpg?uselang=ru
 S. 5, 8, 9: Mit freundlicher Genehmigung des Mucha Quartetts
 S. 13: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Portrait_of_the_Composer_Alexander_Glazunov.jpg?uselang=ru
 S. 17: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glazunov1.jpg>
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Strauss_um_1900.jpg
 S. 20: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Adolph_Henselt_-_Komponist_und_Pianist.jpg&filetimestamp=20080225191302
 S. 23: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dostoevskij_1863.jpg
 S. 24-25: Mit freundlicher Genehmigung von Thérèse Mahler
 S. 26: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leopold_Stokowski_LOC_26447u.jpg
 S. 27: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SCHERCHEN.jpg>
 S.31: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Carl_Maria_von_Weber.jpg?uselang=ru
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/RichardWagner.jpg>

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

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

www.doblinger-musikverlag.at