

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 02 | August 2011 | € 4,90



AKUSTIK VON KONZERTSÄLEN

Was macht einen guten Konzertsaal aus?

DER KOMPONIST G. MAHLER

Werkeinführungen, Buchvorstellungen

Aufnahme der Kindertotenlieder



„Tradition ist nicht das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme.“

Thomas Morus



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



Gustav Mahler (1860 - 1911)

Es ist wieder soweit, heute können wir die zweite Ausgabe unserer Musikzeitschrift *Contrapunkt* vorlegen. Durch die Resonanz auf die erste Ausgabe haben wir uns bemüht Einiges zu verbessern und zu verändern. Wir hoffen damit unserem selbstgesteckten Ziel wieder ein wenig näher gekommen zu sein. Vieles geht leider nicht von heute auf morgen, aber wir versuchen durch kontinuierliche Weiterentwicklung dorthin zu gelangen.

Thematisch hat dieses Heft zwei Schwerpunkte: Zum einen werden wir uns mit Gustav Mahler beschäftigen, dessen Tod sich 2011 zum hundertsten Mal jährt. Werkbesprechungen sowie Buchvorstellungen sollen mit dem Oeuvre des Komponisten bekannt machen und als Anreiz dienen, diese Musik näher kennen zu lernen. Auf Vollständigkeit soll hier gar kein Anspruch erhoben werden, ist der Rahmen in einer solchen Zeitschrift doch viel zu klein, um dem Werk und Leben eines Komponisten vollends gerecht zu werden.

Zum anderen befassen wir uns mit der Akustik von Konzertsälen, ein Thema, welches in der Öffentlichkeit immer wieder für einigen Wirbel sorgt. Von möglichen Beurteilungskriterien für die Akustik von Konzertsälen über die geschichtliche Entwicklung derselben bis hin zu Lösungsansätzen für die Problematik moderner Säle werden einige interessante Aspekte vorgestellt.

Darüber hinaus gibt es noch einen Vergleich zwischen der abendländischen und orientalischen Musiktradition und eine Streitschrift zur Lage der Kirchenmusik in Deutschland. Diese berührt einige heiß diskutierte Punkte in der Kirchenmusik und wurde vom Autor so verfasst, dass sie als Ausgangspunkt einer Diskussion in dieser Zeitschrift dienen könnte.

Wir freuen uns, Ihnen in dieser Ausgabe wieder eine Künstlerin vorstellen zu dürfen: Bernadett Fodor, eine junge Mezzosopranistin, hat zwei der Kindertotenlieder von Gustav Mahler eingesungen. Die Lieder können Sie auf unserer Webseite anhören.

Inhaltlich sind wir damit schon wesentlich breiter aufgestellt als in der letzten Ausgabe. Dies verdanken wir vor allem unseren zahlreichen Autoren, die unentgeltlich arbeiten und so dieses Projekt ermöglichen. Wir hoffen weiterhin auf zahlreiche aktive Mithelfer, um unser Projekt erfolgreich weiterführen zu können.

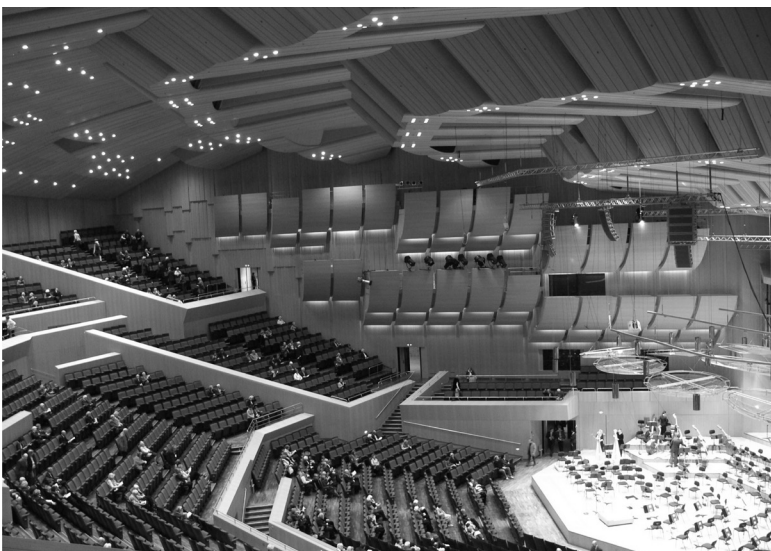
Die Redaktion wünscht Ihnen im Namen aller Mitarbeiter eine unterhaltsame Lektüre,

Alexander Fischerauer und Martin Holzmann



Artikel zum Werk Gustav Mahlers — ab S. 20

Konzertsäle – Akus- tik und historische Aufführungspraxis — S. 8



Architektur für die Musik? — S. 11

Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Konzertsäle – Akustik und historische Aufführungspraxis <i>von Winfried Lachenmayr</i>
Seite 11	Architektur für die Musik? <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 16	Tradition – Versuch einer Begriffserklärung <i>von Martin Holzmann</i>
Seite 17	Kirchenmusik in Gegenwart und Zukunft – eine Streitschrift <i>von Matthias Flierl</i>
Seite 20	Das chinesische Lied und sein Einfluss auf Gustav Mahlers „Abschied“ <i>von Jakob Schäfer</i>
Seite 24	Die Kindertotenlieder von Gustav Mahler – eine Werkeinführung <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 25	Künstler – Bernadett Fodor mit Mahler: <i>Kindertotenlieder</i>
Seite 26	Gottes ist der Orient – Einführung in das orientalische Musiksystem <i>von Ramy Abdin</i>
Seite 30 - 31	Buchvorstellungen Alma Mahler – Mein Leben <i>von Lena Fischerauer</i> Gustav Mahler Interpretationen seiner Werke <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 32	Musikrätsel
Seite 33	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 34	Impressum
Seite 35	Vorschau, Bildnachweis

Konzertsäle – Akustik und historische Aufführungspraxis

von Winfried Lachenmayr

Einleitung: Überblick zur historischen Entwicklung

Öffentliche Konzertsäle, wie wir sie heute kennen, sind eine relativ junge Erscheinung. Im Gegensatz zu Opernhäusern, die es recht verbreitet seit über 350 Jahren gibt – als erstes öffentliches Haus wird das Teatro San Cassiano in Venedig 1637 genannt – wurden eigene Konzertsäle als Spielstätten für Musik erst ab dem 18. Jahrhundert gebaut.

Zu den ersten bekannten Sälen gehören beispielsweise Hanover Square Rooms in London (1774), wo einige der Londoner Haydn-Symphonien uraufgeführt wurden, sowie in Deutschland das alte Gewandhaus in Leipzig (1781). Der bekannte Musikvereinssaal in Wien wurde erst im Jahre 1870 eröffnet. Diese Verspätung hängt auch mit den musikgeschichtlichen Entwicklungen zur Zeit der Wiener Klassik zusammen: Instrumentalmusik emanzipiert sich gewissermaßen von Oper und geistlicher Musik, Symphonie und Solisten-Konzert gehören bald zu wichtigen, eigenständigen Gattungen.

Neben kleinen Hauskonzerten und Konzerten an Fürstenhäusern gab es im Bereich des öffentlichen Konzertlebens z.B. Abonnementreihen (etwa die Subskriptionskonzerte bei Mozart), die in kleineren Sälen oder wechselnden Räumlichkeiten stattfanden – dem was gerade zur Verfügung stand. Nach heutigen Maßstäben wurden die Aufführungsorte wild gewechselt: So wurde Beethovens Neunte Symphonie im Kärntnertortheater in Wien uraufgeführt (Nachhallzeit voll besetzt ca. 1,1 Sekunden¹), zwei Wochen später im Redoutensaal gespielt (großer Saal, Nachhallzeit voll besetzt 2,3 Sekunden²). Die Besetzungen von Orchester und Chor wurden (oft vom Komponisten selbst) recht pragmatisch zum einen den Gegebenheiten im Aufführungsraum, zum anderen den finanziellen Möglichkeiten angepasst – wenn möglich aber unter Beibehaltung des beabsichtigten Effekts: Raum groß – Orchester größer, Raum klein/Budget klein – Orchester kleiner.

Im Vergleich zu heute war die Orchesterbesetzung wesentlich kompakter: Für die Vor-Aufführung Beethovens dritter Symphonie im Palais Lobkowitz am 23.1.1805 waren 10-12 Violinen vorhanden – ein für damalige Zeiten gehobener Durchschnitt-, (1, S.122) bei einem typischen Symphonie-

¹ Weinzierl, Stefan: "Beethovens Konzerträume", 2002, Verlag Boichinsky, S. 157
² ebenda, S. 128

Palais Lobkowitz (voll besetzt 1,6 s, (1, S.173)) war eine private Vorführung, öffentlich uraufgeführt wurde die 3. Symphonie dann im Theater an der Wien (Opernhaus, voll besetzt 0,9 s, (1, S.150)). Die Komponisten waren sich



Die Berliner Philharmonie

der akustischen Gegebenheiten durchaus bewusst und um eine dem Werk dienende Aufführung bemüht. In einem Brief an einen Auftraggeber schreibt Beethoven: "*wie stark ist ihr Orchester? Wie viel violinen etc etc mit einer oder zwei Harmonien? ist der Saal groß, klangreich?*"³. Joseph Haydn, der während der Hälfte seiner Schaffenszeit fest an einem Fürstenhof mit vorhandenem Saal angestellt war, und ebenso andere Hofkomponisten schrieben ihre Werke oft zur Aufführung in einem immer gleichen Saal/Theater mit relativ konstanter Orchestergroße. Es ist anzunehmen, dass diese örtlichen Gegebenheiten direkten Einfluss auf die Komposition hatten.

Mit wachsender Publikumszahl wurden die Konzertsäle im 20. Jahrhundert immer größer, auch die Ansprüche der Architektur veränderten sich. Es sind jedoch grundlegende Eigenschaften zu beachten.

Allgemeine Grundlagen

Um die Akustik eines Raumes zu beschreiben gibt es einige Parameter: Um auszudrücken wie hallig, also wie lange der Nachhall in einem Raum ist, wird die *Nachhallzeit* bestimmt. Sie gibt an, wie lange es dauert, bis Schall (ein Ton, Geräusch etc.) unhörbar wird, genauer: auf ein tausendstel des Maximalwerts abfällt⁴. Werte variieren hier von 1 Sekunde (kleines Opernhaus) über 1,8 - 2,2 Sekunden (durch-

³ ebenda, S. 29

⁴ Fasold, W. / Veres, E.: "Schallschutz und Raumakustik in der Praxis", S. 136, 2. Auflage 2003, Verlag Huss-Medien

schnittliche Werte für heutige Konzertsäle) bis zu mehreren Sekunden in Kirchen mit glatten Stein-Oberflächen. Die Nachhallzeit hängt ab vom Volumen und den vorhandenen Oberflächen des Raumes.

Es gibt *tiefe* Töne und *hohe* Töne, diese entsprechen einer *langen* Schallwelle bzw. einer *kurzen* Schallwelle (man denke an große Orgelpfeifen vs. kurze Piccolo-Flöte). Wie jedes Geräusch besteht auch der Nachhall aus einem Gemisch von tiefen und hohen Tönen, dessen Zusammensetzung, also welche Töne wie lange zu hören sind, die Klangfarbe des Nachhalls bestimmt. Grundsätzlich gilt: Je nach Oberfläche wird Schall aufgenommen (absorbiert) und/oder zurückgeworfen (reflektiert). So absorbiert Stoff vor allem hohe Frequenzen (z.B. Vorhänge oder Samt-Verkleidungen im Opernhaus, Polsterstühle, Publikum(!)), die Luftteilchen werden sozusagen in ihrer Bewegung gehindert und abgebremst. Eine Holzoberfläche dagegen reflektiert hohe Frequenzen, kann aber im tieffrequenten Bereich u.U. mitschwingen und damit absorbieren; Stein ist massiv und nimmt kaum etwas auf, reflektiert aber stark.

Neben dem Material sind auch Struktur und Geometrie wichtig: Eine glatte Wand wirft ähnlich einem Spiegel den Schall zurück, es kommt zu gerichteten Reflektionen. Kleine Verkleidungen, Säulen, Ornamentierungen o.ä. streuen den eintreffenden Schall, verteilen ihn in mehrere Richtungen. Besonders verhalten sich gekrümmte Flächen wie Kuppeln oder gebogene Bühnenrückwände: Abhängig von der Krümmung, dem Radius des (Halb-)Kreises, kommt es zur Bildung von Brennpunkten - wie bei einer Lupe -, an denen besonders viel konzentriert ist. Dies kann zu spannenden/problematischen Fokussierungseffekten führen.

Der **Lautstärkeindruck** in einem Raum hängt vor allem von dessen Größe (Volumen) und der vorhandenen Ober-

flächen ab. Im großen Raum wird die von einem Instrument abgestrahlte Leistung auf eine große Fläche verteilt. Umgekehrt ausgedrückt: Pro Zuschauer gibt es weniger Leistung als im kleinen Raum. Man denke an eine Sängerin in der Oper gegenüber der Sängerin in einem kleinen Unterrichtsraum. Je weiter der Zuschauer noch dazu von den Sängern entfernt ist (Parkett vs. Galerie), desto leiser wird es tendenziell erscheinen, der Schalldruck nimmt mit der Entfernung ab.

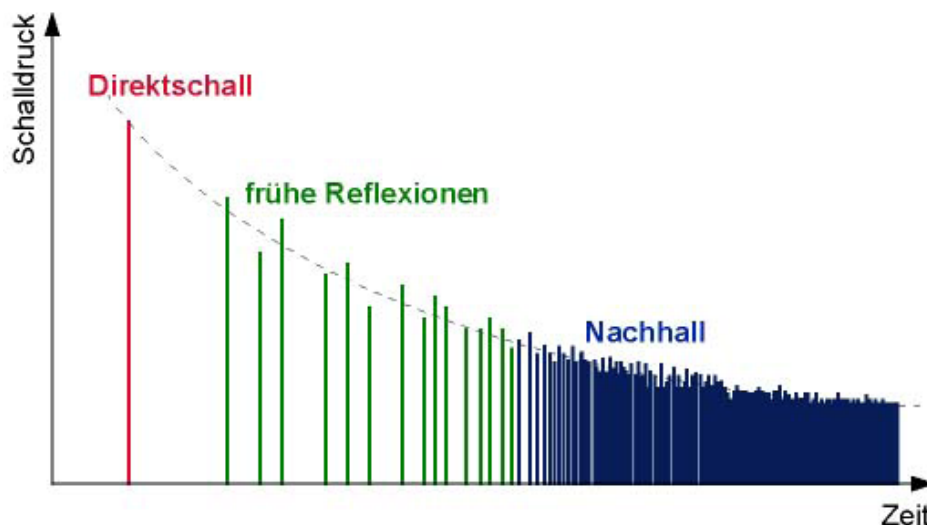
Das, was letztendlich die Ohren des Zuhörers erreicht, besteht dann aus einem Gemisch von vielen Einzelinformationen:

- 1., dem *Direktschall*, der auf kürzestem Weg vom Instrument zum Zuhörer kommt.
- 2., den Reflexionen/Rückwürfen gleich danach, die über die Wand, Decke etc. kommen und
- 3., sämtlichen weiteren Reflexionen, die den Nachhall bilden bzw. hörbar abklingen. Punkt 2. und 3. bilden den *Diffus-schall*.

Ein Dirigent und noch mehr ein Orchestermusiker bekommt demnach immer eine andere Klangmischung als ein Zuhörer. Neben diesen grundsätzlichen Eigenschaften gibt es weitere Eigenschaften und Messwerte, um genauere Gegebenheiten ("Wie räumlich klingt etwas?", "Versteht man die Sprache?"), zeitliches und räumliches Verhalten des Schalls oder die wahrgenommene Lautstärke zu beschreiben. Oft geht es hier bereits um Messwerte, die eigentlich subjektive Faktoren besser vergleichbar machen sollen.

Raumformen

Zur Architektur im Konzertsaalbau: Bis ca. 1950 gibt es – auch aus bautechnischen Gründen – viele rechteckige Konzerträume, auch "Schuhschachtel" genannt: In einem



Schalldruckverlauf im akustisch reflektierenden Raum

Drittel des Quaders ist die Bühne untergebracht, im Rest das Publikum. Bühne oder Publikum sind oft gegeneinander erhöht, es gibt vielleicht Ränge an den Seitenwänden. Das Publikum blickt meist auf die kurze Seite des Saales mit der Bühne ("alte" Spezialfälle wie Altes Gewandhaus ausgenommen).

1963 wurde mit der Berliner Philharmonie ein besonderes Konzept gefunden, in der die Sitzplätze die Bühne umgeben. Man nennt diese Hallen Weinberg- oder Arena-Hallen, da seitlich und oft sogar hinter dem Orchester Publikumsplätze mit Blick auf den Dirigenten sind.

Daneben gibt es noch viele Mischformen sowie trapez- und fächerförmige Hallen, "Amphitheater" und dergleichen, die oftmals aus architektonischen Überlegungen entstehen.

Vor- und Nachteile: Es gibt prinzipiell keine grundsätzlichen Vor- und Nachteile der verschiedenen Konzepte und Ausführungen, jedoch ergeben sich *je nach Verwendungszweck* bessere und weniger gute Lösungen. Diese Punkte sind diskutierbar und auch unter ästhetischen/musikalischen Gesichtspunkten zu bewerten. Einige Effekte sind jedoch neutral zu beobachten:

Lautstärkeindruck: Es ergeben sich unterschiedliche Empfindungen der Dynamik zwischen einem Kammermusiksaal und einem großen Konzertsaal. Ein original besetztes Mozart-Orchester kann in einem heutigen, großen Konzertsaal zu leise klingen, ein großes Bruckner-Orchester kann in einem kleineren Saal zu laut werden.

Klangausbreitung: Gerichtete Schallquellen wie beispielsweise Solisten (vor allem Stimme, Violine, Flügel mit Deckel) werden in Rechteckräumen in der Regel prinzipbedingt einfacher funktionieren, weil in der Hauptausbreitungsrichtung auch der Großteil des Publikums sitzt.

Ein in einer Arena-Halle an der Bühnenkante stehender Sänger wird vom Publikum hinter dem Orchester wahrscheinlich schlechter wahrgenommen, da dieser ja mit dem Rücken zum dortigen Zuhörer singt.

Visueller Eindruck: Nicht zu unterschätzen ist schließlich noch der visuelle Eindruck, der sich stärker auf das Klangempfinden auswirkt, als man vermuten würde. Dies ist noch nicht eingehend erforscht, hängt jedoch mit dem Zusammenwirken und der Zusammenarbeit unserer Sinne zusammen. Behandelt werden diese Fragen in der sog. *Psychoakustik*, also der Lehre der menschlichen Empfindung von Schall.

Bewertung

Abgesehen von baulichen Fehlern wie Echos, Brennpunktbildung, Problemen mit Außengeräusch o.ä., gibt es grundsätzlich keine guten und schlechten Säle, sondern den passenden/unpassenden Saal für ein Werk oder die passende/

unpassende Besetzung. Dies wird häufig vernachlässigt oder kann aus anderen Gründen nicht eingehalten werden. Beim Bau/Planungsvorgang jedenfalls sollte der spätere Verwendungszweck und die voraussichtliche Bespielung/Programmorientierung möglichst detailliert mitgeplant und danach der Saal gestaltet werden.

Oft zu beobachten ist, dass kammermusikalische Besetzungen, also z.B. Klavier/Gesang in einen großen Saal "gestellt" werden, meist natürlich auch aus finanziellen Gründen. Dadurch ergibt sich nicht nur eine mangelnde Schallpegelverteilung für den Großteil der Zuschauer, aber auch insgesamt ein neues Klangkonzept, weil die sog. Kammermusik "aus der Kammer herausgenommen" wird und in einen Saal übertragen wird.

Dies hat seine Vor- und Nachteile: Es kann durchaus eine neue, reizvolle Hörerfahrung sein, auf der anderen Seite hat ein Gesangsabend in der Philharmonie wohl wenig mit den Schubertiaden im kleinen, geselligen Kreis zu tun. Damals wird vermutlich viel mehr Intimität, Gefühl und Witz bei geringerer Perfektion zu finden gewesen sein. Wesentlich in Bezug auf die musikalische Wirksamkeit ist jedoch auch hier wieder die Dynamik, wobei gerade an die historische Aufführungspraxis ein kleiner Wink zu geben wäre:

Wie erwähnt waren die Orchester gerade zur Zeit von Mozart und Haydn eher klein, drei bis vier 1. Violinen-Pulte waren wohl Durchschnitt. Solch ein Kammerorchester in einem großen Saal spielen zu lassen, ist doppelt widersprüchlich: Zum einen wird vieles auf größere Distanz zu leise und damit schlicht nicht hörbar. Zum anderen verliert man den Lautstärkeindruck bzw. die vorgeschriebene Dynamik: Wechsel von piano zu fortissimo wären heftige, emotionale Geschehnisse in einem kleinen Raum; in einem zu großen Saal dagegen gleicht sich alles aus zu einem mezzopiano bis mezzoforte.

Fazit

Jeder Konzertbesuch kann sich mit der Zeit den Platz im Konzertsaal aussuchen, der ihm am meisten zusagt. Die einen mögen vielleicht - geprägt durch den transparenten Klang ihrer Stereoanlage - einen Platz im Parkett, nahe am Geschehen, mit größerer Dynamik, und eindrucksvollem Sound. Andere haben lieber etwas Distanz und mehr Gesamtklang, wiederum andere wollen vielleicht den Dirigenten sehen und so auf visueller Ebene intensiver am Konzertgeschehen teilhaben. Schwieriger ist es für den Musiker und insbesondere den Dirigenten, der sein Spiel den jeweiligen akustischen Umständen anpassen muss, um für den Zuhörer das Beste herauszuholen.

Literaturhinweise:

1. Weinzierl, Stefan: "Beethovens Konzerträume", 2002, Verlag Bochinsky
2. Fasold, W. / Veres, E.: "Schallschutz und Raumakustik in der Praxis", S. 136, 2. Auflage 203, Verlag Huss-Medien

Architektur für die Musik?

von Jürg Jecklin

Alte und neue Konzertsäle

Das Konzert-Musikleben findet heute entweder in den berühmten historischen Konzertsälen oder in architektonisch attraktiven, neuen Kulturzentren statt; in Wien zum Beispiel in dem berühmten alten Saal des Vereins der Musikfreunde und in München in der modernen Philharmonie am Gasteig.

Bei den alten Konzertsälen wird der Originalzustand, und damit auch die Original-Raumakustik sorgfältig erhalten. Die neuen Kulturzentren werden als kommunale Prestigebauten primär nach visuellen, „fotografierbaren“ Gesichtspunkten konzipiert. Unorthodoxe Raumformen und Proportionen sind die Regel, zum Beispiel bei der neuen Elbphilharmonie in Hamburg. Die Realisierung einer optimalen Konzertsaal-Akustik steht bei diesen Bauten nicht im Zentrum der Planung. Natürlich kümmert man sich bei den neuen Konzertsälen auch um die Raumakustik. Akustiker als Berater der Architekten sind immer mit im Spiel. Sie können aber nur korrigierend und schlimmstes verhütend,

nicht aber gestaltend tätig werden. Die raumakustischen Eigenheiten eines visuell originellen Saales sind deshalb oft unbefriedigend. Die Stunde der akustischen Wahrheit schlägt dann nach der Inbetriebnahme. Typisches Beispiel ist die Philharmonie am Gasteig in München, über deren Akustik Dirigenten folgendes sagen:

„für welche Sitzreihe spielen wir heute?“ (Celibidache), „forget it“ (Bernstein), „nur eine Totaloperation kann den Gasteig (akustisch) retten“ (Thielemann).

Die 1962 erbaute Philharmonic Hall in New York wurde sogar abgerissen und in den siebziger Jahren durch einen anderen Bau, die Avery Fisher Hall ersetzt. In der Philharmonic Hall gab es angeblich nur einen einzigen Publikumsplatz mit einigermaßen guter Hörsamkeit.

Die legendären alten Konzertsäle

Die Raumakustik der alten Konzertsäle wird durchwegs positiv beurteilt. Es handelt sich fast ausnahmslos um Rechteckräume in barocker oder klassizistischer



Der *goldene Saal* im Musikverein Wien - einer der legendärsten alten Konzertsäle

Bauart mit 8000 bis 15000 m³ Inhalt. Der Parkettbereich ist schallabsorbierend (Publikum). Die Wände sind komplex gegliedert, einerseits großförmig (Säulen, geschweifte Balkonkante), andererseits mit kleingliedrig gekrümmten Flächen (Ornamente, Putten, Komponistenbüsten), Unregelmäßigkeiten in der Größenordnung von Zentimetern (Stuckaturen) und schließlich noch einer feinen Strukturierung (Verputz). Die großen Wandflächen und die Decke haben eine einheitliche, geringe Schallabsorption. Dank dieser Oberflächenbeschaffenheit der Wände wird der Schall im ganzen Musik-Frequenzbereich sehr gleichmäßig ver-

teilt, und es ergibt sich automatisch im ganzen Raum ein gleich bleibender Direktschall- und Diffusschall-Eindruck. Allfällig vorhandene, die regelmäßige Schallverteilung störenden Seitenbalkone sind schmal und wirken sich nicht wesentlich auf die Diffusität der Schallverteilung aus.

Typische Beispiele sind der Saal des Vereins der Musikfreunde in Wien (gebaut 1872) und das Concertgebouw in Amsterdam (1872).

Bemerkenswert ist, dass diese zwei Säle, aber auch alle anderen aus der Zeit vor dem Jahre 1900 ohne die Mitwirkung von Akustikern gebaut worden sind.

Eine erstaunliche Tatsache, die sich aber erklären lässt, wenn man den Zusammenhang der Entwicklungen von Architektur und abendländischer Musik betrachtet.

Musik für die Architektur

Für die Philosophen des Mittelalters waren die Musik und auch die gotischen Kirchen Ausdruck einer kosmischen Ordnung die sich in ganzzahligen, pythagoreischen Zahlenverhältnisse darstellen lässt. Unser Tonsystem beruht auf derartigen Zahlenverhältnissen. Das gleiche gilt auch für die Proportionen der mittelalterlichen Kirchen. Für die Philosophen war die Architektur der Spiegel einer immerwährenden Harmonie. Die Musik galt als dessen Echo. Die damaligen romanischen und gotischen Kirchen waren groß und hallig. Es gab den akustisch dazu passenden gregorianischen Gesang. Später komponierten Gabrieli, Leonin und Perotin Musik für die Aufführung in diesen Kirchen.

Mit der Reformation änderte sich die Kirchenakustik. Im Zentrum stand nicht mehr eine musikalische „Beeindruckung“, sondern das Wort, die Predigt. Für die Wortverständlichkeit waren die langen Nachhallzeiten der großen Kirchen nachteilig. Deshalb veränderte man die Hörsituation mit zusätzlichen Seitenbalkonen, Teppichen und schallabsorbierenden Draperien. Die damals in dieser Weise akustisch korrigierte Thomaskirche in Leipzig zum Beispiel hatte zu Bachs Zeiten vollbesetzt eine Nachhallzeit von weniger als 1,6 Sekunden, sie war akustisch also „trockener“ als ein heutiger Konzertsaal. Bach komponierte

die Johannes- und die Matthäus-Passion sowie die H-Moll Messe für diese neue Kirchenakustik, die die Strukturen der Musik deutlich erkennbar machte. Auch schnelle Tempi und Harmoniewechsel waren nun möglich.

Akustisch ist die Thomaskirche später wieder in den Originalzustand versetzt worden. Sie ist wieder so hallig wie vor der Reformation. Damit kommen heute eher der sakrale Charakter und nicht mehr die musikalischen Strukturen dieser Werke zur Geltung.

Im Gegensatz zu den alten Kirchen hatten die Aufführungsräume für Konzertmusik immer eine wesentlich kürzere Nachhallzeit. Der Einfluss der

Akustik dieser Räume auf die Kompositionen wird deutlich, wenn man die frühen mit den Londoner Symphonien von Joseph Haydn vergleicht: Die für die Aufführung im relativ kleinen Konzertsaal des Esterhazy-Schlusses oder des Haydn-Saals in Eisenstadt komponierten frühen Sinfonien unterscheiden sich grundlegend von den für die Aufführung im viel größeren Saal des Kings's Theatre in London geschriebenen Londoner Symphonien Nr.102-104.

Höhle und Zelt: Musik- und Sprechakustik

Bereits Leonardo da Vinci (1452-1519) hatte die Anforderungen, die die Musik an die Akustik stellt, deutlich gesehen. Er machte zwei grundlegend unterschiedliche Raum-Vorschläge. Für die Sprache entwarf er ein völlig offenes „loco dove sie predica“ mit einem stark höhengestaffelten, kreisförmig angeordneten Publikum und einem auf einer Säule stehenden Sprecher, und für Musik ein „teatro per uldire messa“ mit einem zentralen Podium und drei angegliederten Zuhörer-Bereichen.

Der Akustiker Hope Bagenal (1888-1979) schließlich, betrachtete die angewandte Akustik nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst. Er unterschied zwischen der für das Sprechtheater optimalen Open Air oder Zelt-Akustik der Nomaden und der „Höhlen-Akustik“ der Musik-Räume.

Und Wallace Clement Sabine (1868-1919), der Begründer der wissenschaftlichen Raumakustik, verfasste neben seinen wissenschaftlichen Abhandlungen auch eine Schrift mit dem Titel „Melodie und der Ursprung der musikalischen Tonskala“. Darin machte er sich unter anderem Gedanken über die Wechselwirkung von Aufführungsraum und musikalischer Komposition. Er stellte fest, dass während langer Zeit der Einfluss der Aufführungsräume auf die Komponisten und Interpreten bestimmend für den Charakter der Musik und der Interpretation war. Seiner Meinung nach hing sogar nahezu alles von der Art der Musik-Aufführungsräume (groß oder klein, überdacht oder frei, hallig oder trocken) und deren Ausgestaltung ab. Der Raum bestimmte, ob die jeweilige Musik eher melodisch, harmonisch, oder rhythmisch geprägt sein musste.

Seine Theorie: Immer war zuerst ein Raum da, in dem dann die entsprechende Musik entstand.

Die großen Konzertsäle

Ein wichtiger Faktor für die Weiterentwicklung der Musik im 19. Jahrhundert war die zunehmende Grösse der Konzertsäle:

Die vor dem Jahre 1850 gebauten waren nach heutigen Begriffen klein. Das berühmte (nicht mehr existierende) alte Gewandhaus in Leipzig zum Beispiel fasste nur 400 Konzertbesucher, die in Längsrichtung des Saales auf Bänken saßen. Dieser Saal soll ideal gewesen sein für die Aufführung der Werke der Klassik. Auch Mendelssohn komponierte für diesen Saal. Erst in der zweiten Hälfte des vorletzten Jahrhunderts baute man Säle, die heute als normal-groß gelten. Zum Beispiel den Saal des Vereins der Musikfreunde in Wien mit 15'000 m³ Inhalt und rund 1600 Zuhörer-Plätzen, sowie den größten der alten Säle, den des Concertgebouw in Amsterdam mit 18'700 m³ Inhalt und rund 2200 Zuhörern. Auch die Orchester wurden größer und anders besetzt und die Bauart vieler Musikinstrumente wurde geändert mit dem Ziel eines größeren Klangvolumens.

Baustil und Raumakustik

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestimmte der jeweilige Baustil die Bauart und damit auch die Raumakustik der Säle. Gebaut wurden fast ausschließlich Rechtecksäle, heute Schuhschachtelsäle genannt, mit massiven Außenmauern und Innenwänden aus auf Strohmatten aufgebrachtem Gips. Die Raumakustik ergab sich dabei quasi von selbst aus dem Baustil. Und sie wurde, so wie sie war, akzeptiert.

Die Situation änderte sich grundlegend mit dem Aufkommen neuer Bautechniken (Eisenkonstruktionen, Beton, Glas) und der Begründung der wissenschaftlichen statistischen Raumakustik durch W.C. Sabine im Jahre 1900. Als erster konzipierte Sabine im Jahre 1902 einen akustisch berechneten Saal, die Boston Symphony Hall. Dieser Saal mit seiner heute noch legendären Akustik entsprach in seinem Aufbau (und damit auch den akustischen Eigenheiten) aber immer noch den alten europäischen Konzertsälen. Eigentlich wurden nur die Strohmatten als Träger für die Gipswände durch gelochte Stahlblechplatten ersetzt.

Generell war aber die Epoche einer völlig problemlosen Konzertsaalakustik mit dem Aufkommen der wissenschaftlichen Raumakustik und den neuen bautechnischen Möglichkeiten beendet. Man baute zwar weiter konventionelle Säle, bis die Architekten mit der Idee des visuellen Konzertsaals (Hans Scharoun mit der Philharmonie in Berlin, 1956-1963) eine neue Ära des Konzertsaal-Baues starteten. Scharoun wollte das ganze Publikum möglichst nahe zum Orchester bringen. Jeder Konzertbesucher sollte visuell verfolgen können, was auf dem Podium geschah. Er erreichte dies, indem er das Publikum um das Podium herum platzierte. Die hinter dem Orchester platzierten Zuhörer

saßen zwar direkt hinter den Pauken, dem Schlagzeug und den Blechbläsern. Aber sie konnten Karajan von vorn sehen. Deshalb nannte man den Saal nach der Eröffnung „Zirkus Karajani“.

Visuell geplante Konzertsäle haben immer eine „zufällige“ Raumakustik. Sie dann richtig hinzubekommen ist Aufgabe eines beigezogenen Akustikers, der entsprechende Korrekturmaßnahmen vorschlagen muss. Dabei stößt er immer dann an Grenzen, wenn es sich nicht um einfache, sinnvoll proportionierte Rechteckräume handelt. Deutlich von der Rechteckform abweichende Raumformen sind mit konventionellen Mitteln akustisch aber nur begrenzt in den Griff zu bekommen. Reflektierende Betonwände und große Glasflächen zum Beispiel lassen sich nicht einfach durch an anderen Wandflächen aufgebrachtes schallabsorbierendes Material kompensieren. Dazu kommt, dass die visuellen Vorstellungen der Architekten einem Akustiker oft keinen Spielraum für wirksame Korrekturmaßnahmen lassen. Noch schwieriger für den Akustiker wird es, wenn mit konventionellen Mitteln eine variable Akustik für Mehrzweckräume realisiert werden soll. Eine ausschließlich bauakustisch realisierte, veränderbare Akustik (Vorhänge, drehbare Wandelemente, angekoppelte Resonanzräume, etc.) ist teuer, nie voll kalkulierbar und führt in der Regel nicht zum gewünschten Ziel.

Mehrzweckhallen haben immer etwas mit dem berühmten Swiss Army Knife gemein: Man kann im Prinzip alles damit machen, aber leider nichts richtig!

Der elektroakustische Konzertsaal

Es ist heute möglich, mit Hilfe der Elektroakustik jegliche Art von Raumakustik zu realisieren. Dazu müssen nur an den Raumbegrenzungsflächen eine große Anzahl (mehrere hundert) von individuell angesteuerten Lautsprechern installiert werden. Diffuse Schallfelder und diskrete Reflexionen lassen sich dann elektroakustisch fast beliebig gestalten, simulieren und für jeden Anwendungszweck optimieren, wobei dies softwaremäßig geschehen kann. Bei einem elektroakustischen Konzertsaal müssen Architekten keine Rücksicht auf die akustischen Auswirkungen ihrer visuellen Gestaltung nehmen. Einzige Bedingung: Die Raumbegrenzungsflächen müssen akustisch möglichst schallabsorbierend sein. Als Technik für diese Raumsimulationen eignet sich die vom Fraunhofer Institut für digitale Medientechnik in Ilmenau entwickelte aufwändige Wellenfeld-Synthese (IOSONO-System). Eine entsprechende Open Air Anlage ist bei der Seebühne der Festspiele in Bregenz zu sehen (und zu hören).

Einfacher und unaufwändiger ist das im Rahmen der Studienrichtung Tonmeister an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien entwickelte RACS (Room Ambiance Creating System). Mit einer Anzahl von gegen die Decke strahlenden Lautsprechern wird der ganze Raum homogen so ausgeschallt, dass die Herkunftsrichtung der

Schallsignale nicht geortet werden kann. Auch entsprechende Open Air Beschallungen sind möglich.

RACS wurde bis jetzt nur mit fliegenden Installationen für einzelne Events eingesetzt. Dies aber immer mit großem Erfolg und bei zunehmend wichtigeren Anlässen:

- Open Air Orchesterkonzert im Giardino del Suono im Bergell im Jahre 2005.
- Open Air Orchesterkonzert in Mogno im Maggiatal (2007, Publikum 2500 Leute).
- Konzerte des Festivals „Snow and Symphony“ in den Speisesälen der Fünfsterthotels und in Turn-/Mehrzweckhallen im Engadin (seit 2004 und weiterhin).
- Eröffnung der Wiener Festwochen mit den Wiener Symphonikern auf dem Rathausplatz in Wien im Jahre 2008 (Publikum 70.000 Leute)

Die abendländische Musik ist eine ausgesprochene Raummusik. Die Musikinstrumente sind so gebaut, dass sie nur mit einem akustischen Raumbeitrag richtig klingen. Das gleiche gilt auch für Ensembles und Orchester. Bei den Musikinstrumenten und den Konzertprogrammen dominiert die Musik des 19. Jahrhunderts. Es würde niemandem einfallen, zum Beispiel ein neues, modernes Design für die Streichinstrumente vorzuschlagen oder einen visuellen Konzertflügel zu bauen. Wieso gilt das nicht auch für das „Gehäuse für die Musik“, den Konzertsaal?

Konkret: Wenn die Architekten dem Beispiel von Sabine folgen und weiterhin Rechtecksäle bauen würden, gäbe es wesentlich weniger Probleme mit der Konzertsaal-Akustik.

Schlussbemerkungen

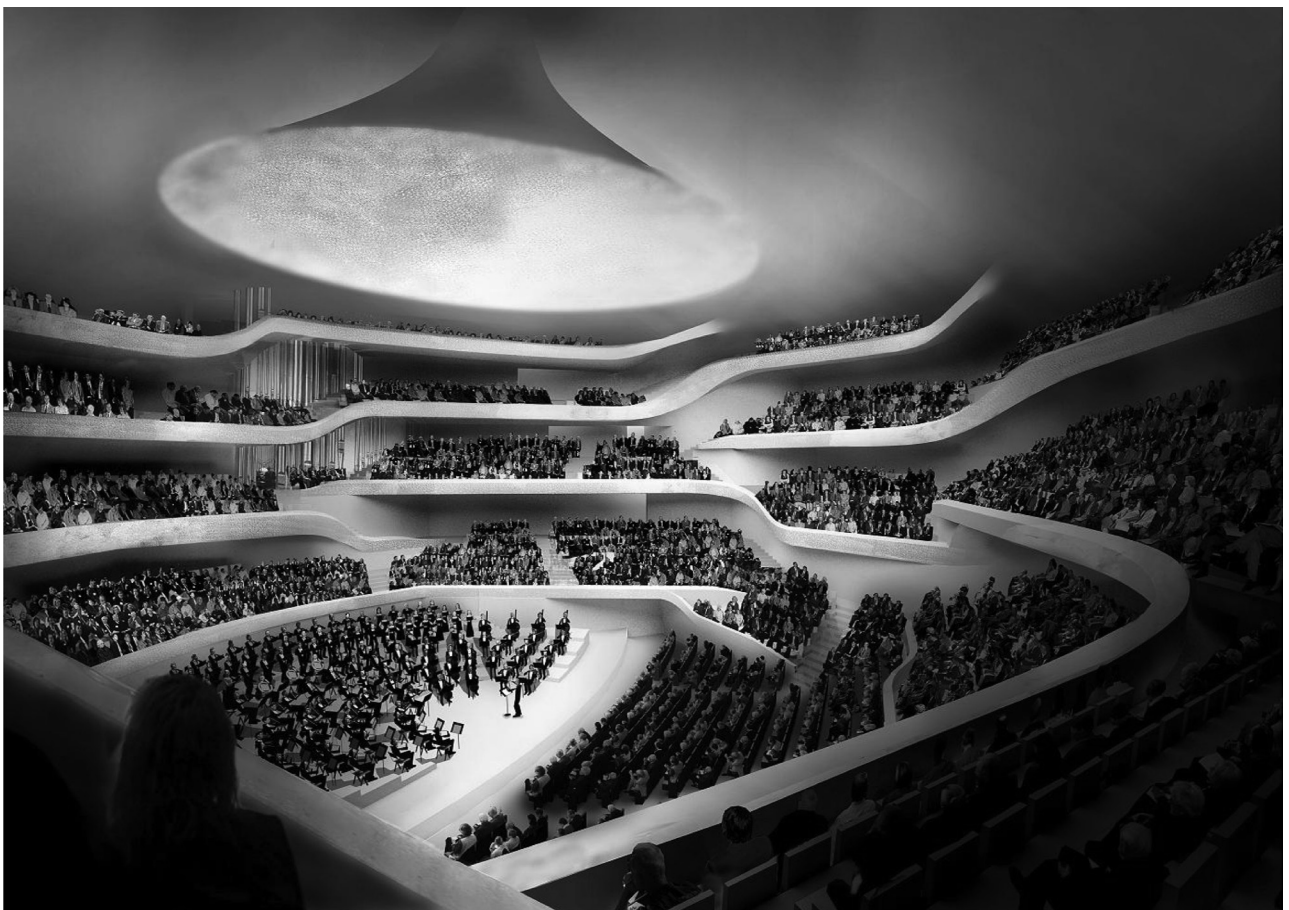


Die Boston Symphony Hall



Der Gasteig in München (oben)

Modell der Elbphilharmonie in Hamburg (unten)



Tradition – Versuch einer Begriffserklärung

von Martin Holzmann

Der momentane Stellenwert der Tradition ist nicht allzu hoch zu veranschlagen. Allem was das Etikett *traditionell* trägt, haftet ein Beigeschmack von Rückständigkeit an. Wenn jemand heute auf *traditionelle Weise* ein Bild malt, gerät er leicht in den Verdacht, dass ihm einfach nichts Besseres eingefallen ist.

Allerdings weiß niemand so genau, was unter *Tradition* zu verstehen ist, eine exakte Definition gelingt nur schwer, es ist mehr ein Gefühl, welchem man sich hilfsweise annähern muss. Gustav Mahler, manchmal wird dieses Zitat auch Thomas Morus zugeschrieben, sah in der Tradition die Bewahrung des Feuers und eben nicht die Anbetung der Asche. Tradition sah er als etwas Lebendiges, Brennendes. Ursprünglich hat das lateinische *traditio* viele Bedeutungen, unter anderem Übergabe, Überlieferung und Lehre. Die Tradition hat eine Brückenfunktion, sie übergibt, überliefert und lehrt uns Vergangenes. Jedoch erschöpft sich dies nicht darin; eine Brücke hat ja stets einen Anfang, der in der Vergangenheit begründet ist und ein Ende, das in die Zukunft führt.

Die Tradition bildet gleichsam die konkrete Verbindung zwischen gestern und morgen im Heute. Sie lässt uns verstehen, warum die Dinge so sind, wie sie sind, obwohl sie nicht mehr in unserer eigenen Erinnerung vorhanden sind. Dort wo Traditionen nicht mehr verstanden werden, dort ist die Verbindung ins Gestern abgerissen, die Brücke eingestürzt.

Der Dirigent Kent Nagano formuliert es folgendermaßen:

„Die Erinnerung reicht nur dreißig, vierzig Jahre zurück, Tradition dagegen ist mehr. Es ist eine Art zu fühlen. Wer weiß, woher seine Identität kommt, findet seinen Weg.“

Jemand der Tradition wertschätzt, weiß also woher er kommt und wohin er geht, er kennt die Klammer die beides zusammenhält. Das Wissen um Traditionen ist daher eminent wichtig für unser Verständnis. Diese bedeutet nicht notwendigerweise jede Tradition unreflektiert zu übernehmen. Im Gegenteil,

intensives Hinterfragen führt zu noch tiefer gehendem Verständnis. Die Auseinandersetzung mit der Tradition mündet dann bestenfalls in einer Annahme derselben und nicht nur in einer bloßen Übernahme. Allerdings handelt es sich hierbei immer um einen Prozess, dessen ersten Schritt die Tradition selbst tut, beziehungsweise schon getan hat. Sie ist bereits da und lädt zur gegenseitigen Auseinandersetzung ein.

Diese Chance gilt es zu nutzen, Traditionen spielen von jeher eine große Rolle zur Bildung von Identität, sei es in Gesellschaft, Kirche, Musik, Kunst oder anderswo. Diese Chance auszulassen würde bedeuten das Feuer ausgehen zu lassen. Vielleicht ist in einigen Bereichen das Feuer auch schon erloschen oder muss erst von einer dichten Ascheschicht befreit und wieder angefacht werden. Die Tradition ist wichtig, um die eigene Identität zu finden und zu bewahren. Dort wo Tradition gelebt wird, wird dies auch spürbar.



Kirchenmusik in Gegenwart und Zukunft – eine Streitschrift

von Matthias Flierl

Wenn man als Kirchenmusiker im Ausland unterwegs ist und sich mit den Kollegen dort unterhält, wird einem nicht selten vorgehalten: der Zustand der Kirchenmusik in Deutschland sei beneidenswert gut.

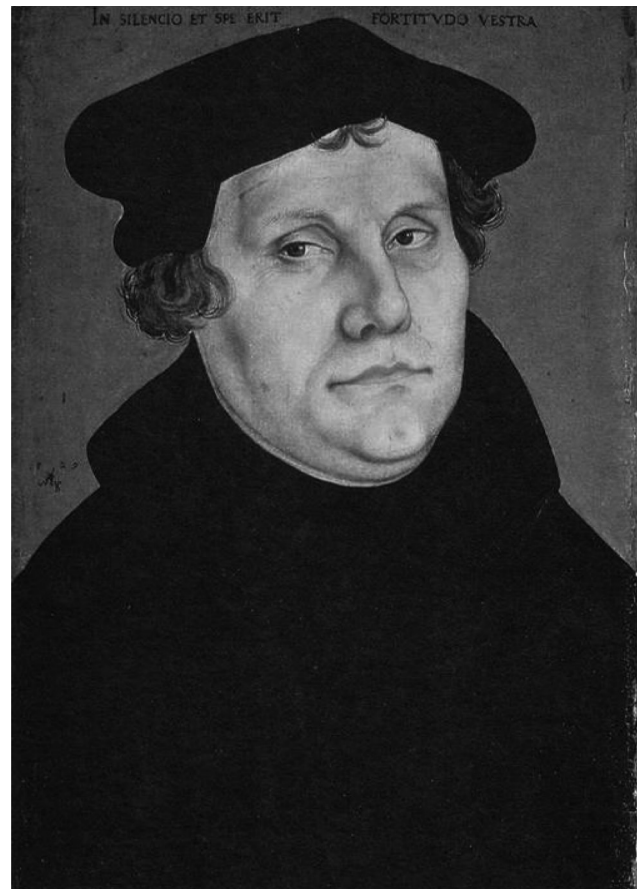
Die Kirche leiste sich eine große Anzahl hauptamtlicher musikalischer Mitarbeiter, es gäbe genug Geld für große Aufführungen, überall gäbe es gute Laienchöre und für Orgelneubauten oder Renovierungen fehle es nie an Geld. Die typische Reaktion ist meist ein überraschtes und ablehnendes Kopfschütteln – sind doch so viele Kirchenmusiker in Deutschland unzufrieden mit der Gesamtsituation.

Dabei haben unsere Kollegen z.B. aus Frankreich, Spanien und Italien ja auf den ersten Blick durchaus Recht, wenn sie unser System loben. In Frankreich leistet sich die Kirche nur in seltenen Fällen hauptamtliche Musiker. Die Orgel wird meist von einem „Titulaire“ und seinen Assistenten gespielt (alle eher symbolisch bezahlt), und auf dem Land gibt es in vielen Gemeinden niemanden, der die Orgel bedienen könnte, geschweige denn einen der ihn dafür bezahlt. Kirchenchöre sind durchaus nicht überall zu finden. In Spanien sind die meisten Organisten verzweifelt darüber, wie die Kirche mit dem historischen Erbe wertvoller Orgeln umgeht. Und wer ist noch nicht fassungslos vor dem Bildschirm gesessen, wenn bei einer Live-Übertragung aus dem Vatikan die Musik vom Band kommt oder der Organist auf priesterlichen Wink sein Orgelpräliminarium mitten im Stück abbrechen muss, oder es sogar ganz an Musik fehlt?

Ja, wir *könnten* sehr zufrieden sein mit unseren kirchenmusikalischen Verhältnissen in Deutschland – wenn wir nicht genau wüssten, dass eine radikale Veränderung nicht nur wahrscheinlich ist, sondern schon längst eingesetzt hat. Eine kurze Rückschau:

Die Tradition reicht lange und weit zurück. Wie überall wurde im Mittelalter der Gregorianische Choral gepflegt, nach und nach entwickelte sich die Mehrstimmigkeit. Eine ganz neue Traditionslinie begann mit der Reformation; das Volk wurde musikalisch miteinbezogen, Luther förderte den Gemeindegesang durch Choräle. Daneben entwickelte sich eine immer reichere Ausdrucksform vom einfachen Choral bis zur Motette und Kantate und schließlich dem großen Oratorium eines Bach oder Händel. Seit der Zeit z.B. Mendelssohns lag die Ausübung der Kirchenmusik auf dem Land und in Kleinstädten hauptsächlich in der Hand von

Lehrern, die in ihrem Studium verpflichtend das Orgelspiel und Chorleiten lernen mussten. In großen Städten waren die Musikdirektoren auch für die Kirchenmusikpflege zuständig, wie z.B. eben Mendelssohn in Berlin.



Der Reformator Martin Luther räumte der Musik einen besonderen Platz im Gottesdienst ein

Nach der Katastrophe des zweiten Weltkrieges schuf man ganz neue Strukturen: Deutschland wurde flächendeckend mit hauptamtlichen Stellen, den B- und den A- Stellen besetzt. Größere Kirchen erhielten somit fast alle hauptamtliche Musiker, und die kleineren Kirchen im Umland wurden von dort aus mitversorgt. Ein Kirchenmusiker in einer Kleinstadt ist beispielsweise nicht nur für die Musik an seiner Kirche verpflichtet, sondern als „Dekanatskantor“ auch der Betreuer seiner nebenamtlichen Kollegen auf den Dörfern rundherum. Er erteilt Orgelunterricht, kümmert sich um die Instrumente und berät in musikalischen Fragen.

Dass man bei der Schaffung dieser historisch einmaligen Verhältnisse etwas über das Ziel hinausgeschossen war und sich finanzielle Verpflichtungen auferlegt hat, die nach dem Ende des großen Aufschwungs nicht mehr zu tragen sind, ist schon lange klar – und so streicht denn auch die Kirche Stellen, wo sie nur kann.

Schmerzlicherweise setzen manche Landeskirchen geradezu zuerst bei der Musik den Rotstift an.

Oft geschieht dies auf eine sehr merkwürdige Weise: Eine 100% B-Stelle beispielsweise wird nicht komplett gestrichen, sondern auf 50% gekürzt, dabei aber nicht ganz so klar formuliert, was nun eigentlich an Arbeit wegfallen soll – und der Stelleninhaber ist gegenüber der Gemeinde in Erklärungsnot, da er ja nach wie vor da ist, aber dies und jenes nun nicht mehr machen kann.

Im nebenamtlichen Bereich gibt es große Nachwuchssorgen. Zu wenige Jugendliche lernen Orgel spielen, und wenn sie es gelernt haben, verlassen sie meist den Heimatort wegen Studium etc. Auf die Dauer scheint in den meisten Gegenden die Sicherheit, in jedem Gottesdienst Musik zu haben, nicht mehr selbstverständlich oder ist schon nicht mehr da.

Die Frage, die sich uns stellt, ist die: Wollen wir uns unsere Kirchenmusik-Kultur in Deutschland erhalten? Und was ist sie uns wert? Und warum brauchen wir Kirchenmusik, wenn wir sie denn überhaupt brauchen?

Bei diesen Fragen gehen die Meinungen weit auseinander. Tief scheinen oft die Gräben zwischen den Anhängern der *konservativen* Kirchenmusik und den Pop-Musikern, zwischen Geistlichen und Musikern, zwischen Alten und Jungen... Wenn wir uns diesen Fragen stellen wollen, ist es nötig zu formulieren, was einem wichtig ist – und so fange ich an. Bewusst subjektiv, aus meiner Sicht.

Einige Gedanken

1. Der Einsatz von Musikkonserven in Kirchen sollte tabu sein. Ob die Berieselung für Touristen durch salbungsvolle „Ave-Maria“-Klänge aus Lautsprechern in Wallfahrtskirchen, Vivaldikonzerte vom Band auf Hochzeiten oder das Abspielen von Chorälen per Knopfdruck zur Gemeindebegleitung – es ist eine Beleidigung für jeden Musiker, entwertet live gespielte Musik und ist peinlich für die Kirche, die ihre Besucher damit der gleichen Berieselung wie im Friseurladen aussetzt.

2. Elektronische Instrumente sind kein Ersatz für richtige Instrumente. Ausgenommen sind hier natürlich Instrumente aus dem Pop-Bereich, die von sich aus elektronisch sind. Aber da wo man elektronische Ersatzmittel hernimmt, um eine Orgel oder ein Klavier zu ersetzen, macht man Musikgenuss geradezu unmöglich. Beerdigungen sind immer traurige Anlässe, aber wenn dann dabei noch Choräle von einem klapprigen Keyboard mit „Orgel-Sound“ aus begleitet werden, kann die Musik wohl kaum Trost bieten. Auch

die hochmodernen, Ton für Ton gesampelten Pfeifenorgel-Kopien sind kein Ersatz einer Orgel. Sie sind ein fader Abgeschmack einer wirklichen greifbaren Klangerzeugung und in etwa so lebendig wie ein Roboter, der einen Dackel darstellen soll. Und der kann den Dackel auch nicht ersetzen.

3. Musik in Kirchen geschieht zur Ehre Gottes – „Soli deo gloria“ schrieb Bach unter seine Werke. Für ihn bedeutete das höchsten Anspruch. Von manch anderen wird dies aber heute anderes ausgelegt. „Der liebe Gott hört zu, und für ihn ist es egal ob ich meine Gitarre stimme oder nicht“ ist ein Satz, der so wörtlich öfters ausgesprochen wird und das durchaus nicht als Witz. Es steht mir nicht zu, zu beurteilen ob Gott sich an ungestimmten mit maximal drei verschiedenen Akkorden bespielten Gitarren stört. Aber sitzen im Gottesdienst nicht immer noch Menschen mit dabei, die es sich auch anhören müssen? Hören wir noch einmal auf Bach: Zur Ehre Gottes **und** zur „Recreation des Gemütes“ sei die Musik da. Wo sich ein Gemüt erholen soll, muss die Gitarre gestimmt sein, da gibt es nichts zu diskutieren.

Unbedingt sollen auch Laien im Gottesdienst spielen, und je mehr Leute in der Kirche musikalisch aktiv sind, desto besser. Das erreicht dann natürlich nicht immer Profi-Niveau. Aber es sollte eben mit ganzem Herzen und Einsatz musiziert werden. Die *technischen* Fähigkeiten sind da nicht alleine entscheidend. Ein ganz einfacher, aber mit Hingabe gespielter Choral kann sehr schön sein – oder eben auch ein leichtes, mit gestimmter Gitarre gespieltes Stück...

4. Der Gottesdienst ist das Kerngeschäft der Kirche. Das wird sowohl von Pfarrern als auch Musikern oft vergessen. Manche Organisten erzählen mit Begeisterung von ihren Konzertreisen, spricht man sie jedoch auf Gottesdienste an, folgt ein ärgerliches Achselzucken. Meistens bekommt man von den Pastoren die Lieder viel zu spät, hat viel zu viele Dienste in kurzer Zeit vorzubereiten und ist auch nicht gut bezahlt. Da staut sich schnell Frust an. Die Folge ist manchmal die Einstellung „Ach, das üb ich nicht, es ist doch nur für den Gottesdienst, da hört eh keiner hin.“ Das wiederum ist fatal. Denn wer Sonntag für Sonntag irgendwas blattspielend vor sich hinklimpert, dem hört wohl auch mit Recht niemand zu. Wie soll man motiviert sein, ein Konzert eines Organisten zu besuchen, den man Sonntagmorgen betont gelangweilt seinen Dienst im Gottesdienst absitzen hört? „Die Leute merken den Unterschied eh nicht“ ist oft nur eine Ausrede. Andererseits müssen natürlich die Bedingungen so sein, dass man sich vernünftig vorbereiten kann. Wenn man alles immer vom Blatt spielen muss, kann man nur mehr oder weniger gut pfuschen.

5. Ein Kirchenmusiker ist keine „eierlegende Wollmilchsau“. Die Dienstaufträge mancher Stellen setzen aber genau das voraus. Man soll gleichzeitig Orgel spielen,

Chor dirigieren, Posaunenchor leiten, sich um Blockflöten kümmern, Kinder und Seniorengruppen betreuen, Spenden anwerben und Fördervereine leiten, Verwaltungstätigkeiten übernehmen, Bands leiten... Zum Vergleich: Ein Gesangstudent legt sich im Lauf des Studiums auf ein Stimmfach fest. Von ihm wird also erwartet, eine bestimmte Anzahl von Rollen singen zu können.

Der Kirchenmusiker aber soll auf der Orgel alle Stile von den Anfängen bis zur Gegenwart beherrschen, als Dirigent vor Chor und Orchester bestehen, sich professionell mit Stimmbildung auskennen und auch auf Cembalo und möglichst noch anderen Instrumenten zu Hause sein. Dazu kommen dann noch die ganzen anderen, eher organisatorischen Tätigkeiten. Wie soll das funktionieren? Ist es ein Wunder, dass man keine Zeit zu Üben hat, dass viele Orchesterprojekte chaotisch verlaufen? Wenn man bei dem Modell des „Allroundmusikers“ bleiben will, müssen die Stellenpläne trotzdem realistisch berechnet sein. Und ein derartiges Maß an Verwaltungsarbeit (oft mehr als die Hälfte der Arbeitszeit) ist eigentlich nicht zumutbar.

6. Kirchenmusik ist – auch – Seelsorge. Bei allem Anspruch, den man an die Qualität der Musik stellen darf, muss uns immer klar sein, dass wir mit unseren Tönen die Menschen erreichen müssen. Das bedeutet nicht, nur möglichst simple Musik zu machen, und schon gar nicht, stimmungsvolles Hintergrund- Gesäusel für diffuse religiöse Ergriffenheit zu produzieren. Und es heißt auch nicht, *immer* nur „sanft“ und „tröstend“ daherzukommen. Es bedeutet lediglich, dass unsere Töne nicht das Ergebnis virtuoser Tastenbedienung alleine bleiben sollen, sondern zu den Zuhörern sprechen müssen. Es gibt Komponisten, die an sich den Anspruch angelegt haben, mit ihren Werken Dinge über Gott auszusagen. Olivier Messiaen zum Beispiel. Seine Musik ist nun wirklich komplex, aber man muss sie nicht erst bis ins Detail verstehen, um zu merken, dass da einer „spricht“, und zwar nicht über irgend welchen subjektiven Gefühlskitsch, sondern über religiöse Fragen. Man muss sich nicht immer fragen: „Was wollen die Leute hören? Was kommt gut an?“ Wenn Musik ernsthaft und mit voller Begeisterung gespielt wird, springt der Funke über, ob die Musik kompliziert ist oder nicht. Die komplizierteste und die einfachste Musik, gut gespielt, kann den Menschen, die sie hören, helfen.

7. Musik in der Kirche ist keine Musik des Alltags. Viele Kirchenleute sind der Ansicht, Menschen in die Kirche locken zu können, indem man alles Sakrale und Feierliche aus dem Gotteshaus verbannt und sie sozusagen den Alltagsumständen gleichmacht. Die Predigt wird mit Jugend-Slang- Wörtern voll gepackt, Liturgie beseitigt und alles immer möglichst „locker“. Kommen dadurch die Teenager? Im Gegenteil. Gerade die, die mit Kirche nichts zu tun haben, finden das peinlich. Sie erwarten, dass da irgendwas anders sein müsste als überall auf der Straße.

Es soll hier nichts gegen Bands gesagt werden. Musik von E-Bass, Schlagzeug usw. kann auch in der Kirche wunderbar wirken – sofern sie sich ihrer dortigen Funktion anpasst. Wenn man aber vor einem Rokoko-Altar im kurzen Rock lasziv ins Mikro schluchzt, ist die Situation skurril. Wenn es dann im Text „Oh, I love you“ heißt, ist es umso merkwürdiger, wenn der Adressat Jesus heißt. Man „modernisiert“ auch kein altes Lied, indem man auf 1 und 3 mitklatscht, alle Achtel swingend spielt und große Intervalle durch Pop-Glissandi ausfüllt. Die Musik von Bands in Kirchen hat noch eine Entwicklung vor sich, in der sie zu einer eigenen Kunstform wird – nicht ein „braverer“ und weniger cooler Abklatsch der Musik, die dafür gemacht ist, Fußballstadien zum Kochen zu bringen, und auch nicht eine bloße Übersetzung von „Baby, I love you“ in „Jesus, oh, here’s my heart“...

Natürlich fühlen sich Jugendliche von der Sprache des 17. Jahrhunderts nicht sofort angesprochen. Deswegen brauchen wir auch dringend zusätzlich neue (gut gemachte!) Lieder. Aber die alten Lieder von Paul Gerhardt etc. müssen weiter gepflegt werden. Die Bibel wird ja auch nicht einfach durch ein zeitgenössisches Buch restlos ersetzt.

8. Die Entwicklung der Musik ist nicht zu Ende

Wir dürfen uns aber nicht damit zufriedengeben, bis in alle Ewigkeit ausschließlich Schütz, Mozart und Brahms aufzuführen. Seit langer Zeit glauben einige Kirchenmusiker, das Wesentliche sei geschrieben, man müsse nun nichts weiter mehr tun als immer wieder die alten Meister aufzuführen. Zwar werden Unmengen an Noten aus allen Epochen neu herausgegeben, für die sogenannte liturgische Praxis steht eine unüberschaubare Zahl leicht spielbarer Literatur für jedermann zur Verfügung. Das ist sehr gut so, und es ist toll, dass wir heute regelmäßig Musik aus allen Epochen hören können. Aber die Kirchenmusik darf nicht zum Abstellgleis werden, auf dem nur noch Altes bewahrt wird und neues ohne den Anspruch auf Weiterentwicklung geschaffen wird. Das, was man „moderne Kirchenmusik“ nennen will, soll nicht dem hinterherhinken, was sonst so geschrieben wird. Man kann eine Mozart-Messe nicht durch ein in 5 Minuten hingeschriebenes Sacro-Pop-Lied ersetzen. Komponisten, schreibt wieder für die Orgel! Und für Chor etc. Wir brauchen Euch.

9. Kirchenmusik ist Kunst. Kunst braucht Zeit, und Kunst kostet Geld. Das ist so. Vielleicht ist es auch das, was man „Luxus“ nennt, mehrere tausend Euro für die Aufführung des Weihnachtsoratoriums auszugeben, aber wie gut angelegt ist dieses Geld! Das Weihnachtsoratorium von Bach mit wachen Sinnen zu erleben, kann ein Erlebnis werden, dass einen vollkommen verwandelt. Eine kleine Ahnung der Ewigkeit und des vollkommenen Friedens – nein, wir können darauf nicht verzichten. Kämpfen wir darum, dass diese Musik niemals verstummt.

Das chinesische Lied und sein Einfluss auf Gustav Mahlers „Abschied“

von Jakob Schäfer

Wort und Ton im letzten Satz vom Lied von der Erde

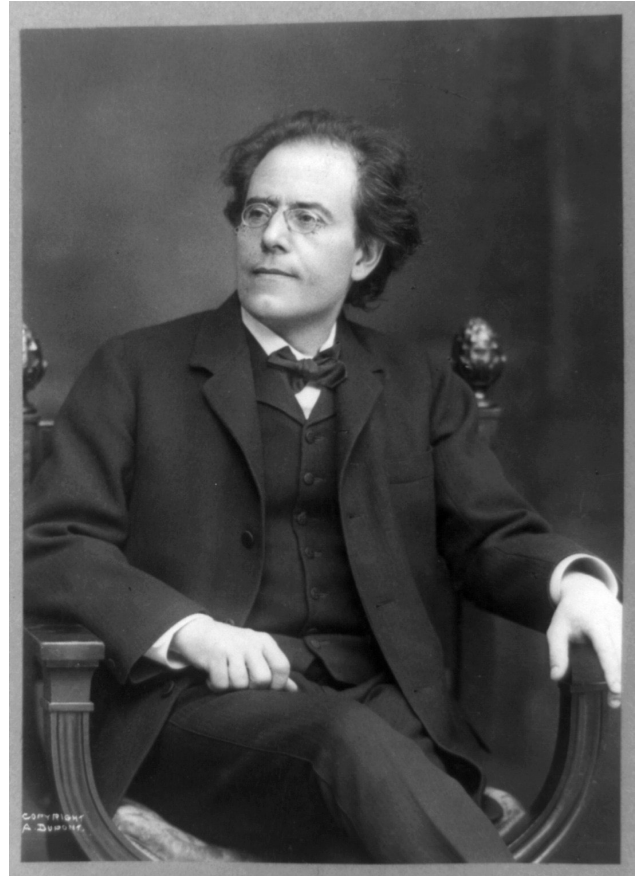
Worin findet der Komponist Inspiration? Was beschäftigt ihn, was prägt ihn? Was ist bedeutungsvoll für ihn, so dass es sich in seinem Opus niederschlägt?

Für Mahlers *Lied von der Erde* sind dies wohl vorrangig zwei Dinge gewesen:

Zum ersten eine persönliche Lebenskrise, in der er sich befand, als er das Werk schrieb. Zu seinen körperlichen Leiden, wie die diagnostizierte Herzkrankheit, die ihn in seiner Aktivität stark einschränkte und ihm die Endlichkeit seines Lebens noch eindringlicher als bis dahin vor Augen führen sollte (die Uraufführung dieses Werkes erlebte er selbst nicht mehr), kamen das Ende seiner Anstellung an der Wiener Hofoper aufgrund einer antisemitischen Kampagne, sowie der Tod seiner älteren Tochter Maria im Juli 1907 hinzu. Das Leben selbst und sein ihm eingegebener Sinn, sowie der Abschied von selbigem wurden zum präsenten Thema der Musik seines Spätwerks. Selbst vor dem Titel „Sinfonie“ für sein nächstes Werk hatte er Furcht, da dies seine Neunte gewesen wäre; geht man von dem Werk Beethovens aus: seine Letzte.

Diese Ängste und Sorgen mögen ihn nun zu den Texten geführt haben, die dem *Lied von der Erde* zugrunde liegen, welches der zweite Gesichtspunkt unserer Betrachtung sein soll. Die enorme Ausdruckskraft und gleichzeitig fast bestürzende Schlichtheit der chinesischen Dichtkunst mögen es gewesen sein, die ihn veranlassten, diesen sinfonischen Liederzyklus zu schreiben. Sicherlich war auch der der chinesischen Philosophie eingegebene Gedanke eines ewigen Lebenszyklus für ihn durchaus trostspendend und faszinierend. In den Texten fand er gleichermaßen ein Rohmaterial, ein lyrisches Faktum, dem es möglich war, durch Musik eine noch höhere Ebene und Bedeutung hinzuzufügen.

Chinesische Lyrik zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, dass sie wie eine lose Aneinanderreihung von Lauten oder Wörtern erscheint, die – im Vergleich zu den abendländischen Sprachen – ohne Grammatik zusammengefügt zu sein scheinen, da es an Deklination oder Konjugation zumeist fehlt. Hierdurch entsteht eine enorme Bildhaftigkeit, aber auch die Komplexität des Verständnisses und der Interpretation. Zudem gibt es keine



Gustav Mahler im Jahr 1909

Zeitwörter; die beschriebenen Gegenstände oder Personen können jetzt existieren oder sich in der Vergangenheit oder Zukunft befinden. Ferner fehlen häufig die Flexionen und Personalendungen der Wörter, was zur Folge hat, dass sich Ereignisse manchmal nicht einer Person oder einem Gegenstand zuordnen lassen und somit die (eigentlich nicht existierende) Handlung frei interpretierbar bleibt. Das Chinesische deutet Wort für Wort (oder besser: jedes semantische Zeichen) aus und auch deswegen entstehen für jeden Leser aufgrund der verschiedenen Lesarten der Syntax immer wieder neue Sinnzusammenhänge. So kann es schließlich sein, dass ein jedes chinesisches Gedicht in einer Vielzahl von Übersetzungen vorliegen kann, von denen keine besonders falsch oder besonders richtig sein muss, sondern die einfach frei, je nach Inspiration, Verständnis und Auffassung des Nach- oder Neudichters,

aus den Vokabeln ein komplettes sprachliches Bild formen können.

Und ebenso erging es auch den Gedichten, die Mahlers Zyklus für Alt (oder Bariton), Tenor und großes Sinfonieorchester zugrunde liegen. Sie entstammen den Federn vier verschiedener Dichter der Tang-Dynastie (618-907): Die Nummern 1, 3, 4 & 5 sind vom Hofdichter Li-Tai-Po (701-762), das zweite Lied von Tschang-Tsi (ca.765 - ca.830), die beiden Gedichte, die dem sechsten Satz zugrunde liegen stammen von Mong-Kao-Yen (auch: Meng Haoran oder Meng Hao-jan; 691-740) und dem Dichter, Maler und Komponisten Wang-Wei (699-761). Diese beiden Texte wurden ihrerseits von Marquis D'Hervey Saint Denys ins Französische übertragen, bevor Hans Bethge sie ins Deutsche übertrug. Nicht zuletzt wurden (gerade im sechsten Satz) auch noch von Mahler selbst Veränderungen am Text vorgenommen. Die Texte hatten also von ihrer Ursprungsgestalt eine lange Reise, bevor sie in Mahlers Musik zum Erklingen gebracht werden sollten.

Zur Musik

Musikalisch ist der Satz von einem kühlen, manchmal kargen und fast durchweg klagend-resignativen Tonfall geprägt. Wesentliche thematische Elemente sind die meist pentatonisch-freien Linien in der Solo-Oboe oder im Englischhorn und in der Solo-Flöte, sowie die dazu kontrastierenden, oft chromatisch fallenden Sekundmotive in den Klarinetten und Blechbläsern, vorzugsweise den Hörnern, sowie der unerbittlich starr wirkende C-Orgelpunkt

der Bässe und Harfen. (Notenbeispiel 1 und 2)

Auffällig, aber für den einzigartigen Klangeindruck darum so bedeutsam, ist die etwas ausgefallene Besetzung, die Mahler verwendet, wie beispielsweise das totenglockenartigen Tam-Tam (von Mahler selbst ab T. 303 im Particell als „Grabgeläut“ bezeichnet), meist in Verbindung mit der Großen Trommel oder den tiefen Bläsern, sowie im krassen Gegensatz dazu die liebliche Mandoline, die zwei Harfen und die Celesta, die am Ende die Musik zu einer friedvollen Entrückung gelangen lassen. Ob Mahler selbst chinesische oder überhaupt fernöstliche Musik jemals selbst gehört hat, kann man nicht mit Bestimmtheit sagen; eine tatsächliche Verwendung fernöstlicher Instrumente liegt jedenfalls nicht vor, aber es wird behauptet, dass Mahler klanglich beispielsweise von den Chinoiserien aus der Oper *Madame Butterfly* von Giacomo Puccini inspiriert wurde. Allerdings gibt es beispielsweise auch schon in den *Kindertotenliedern*, die wesentlich früher entstanden sind, pentatonische und heterophone Elemente. (Notenbeispiel 3)

Eben jene Heterophonie (das nur beinahe gleichzeitige, aber eben doch variierte oder versetzte Erklingen von Instrumentenstimmen und Singstimme, welche auch mancherorts zu Oktav- oder Quintparallelen führen können) ist von besonderer Feinheit, da sie meist wie zufällig und *improvisando* klingt, ganz besonders hier in den freien Rezitativpassagen (Notenbeispiel 4).

Damit einhergehend ist der Satz im Ganzen von sehr minimalistischen Bewegungen gekennzeichnet. Ein Klang

1. Oboe

1. Harfe

2. Harfe

Violoncell

Kontrabaß

Schwer

f

p

pizz.

p

*) p

Notensbeispiel 1: T. 1 – 6

1. Kl. (B)

C.-Fag.

1.3. Hr. (F)

2.4. Hr. (F)

f

p

pp

Vast

Notensbeispiel 2: T. 10 – 12

Ges.

VI. I

In die - sem Wet - ter, in die - sem Saus, in die - sem Braus, sie

Notenbeispiel 3: Kindertotenlieder, V: In diesem Wetter, in diesem Braus, T. 100–106

1. Fl.

Alt-St.

Vle.

bir - ge. In al - le Tä - ler steigt der A - bend nie - der mit sei - nen Schat - ten,

die voll Küh - lung sind.

Notenbeispiel 4: T. 21 – 26

oder ein Tonartenwechsel betont hier und dort ein Wort, als wäre es ein Symbol, ein Rätsel, ein ganzer Kosmos, sich entfaltend und aussprechend in nur einem Klang. Ein Quartenpendel entsteht aus dem sanftem Schwingen der Luft, des „feinen Windes Weh'n“, und bewegt sich gleichzeitig in der einen Stimme stärker, der anderen schwächer, wie die Äste einer der „dunklen Fichten“, die sich dadurch tatsächlich vor dem geistigen Auge des Zuhörers oder dem Betrachter der Partitur sanft zu wiegen scheint (Notenbeispiel 5 und 6 siehe nächste Seite).

In vielem bleibt die Musik so vage und doch bildhaft zugleich. Die großflächige, oft frei schwebende Harmonik lässt sich mit der aufgelösten Syntax der chinesischen Gedichte vergleichen; seine tonalen und melodiösen Progressionen lassen Parallelen zu der Idee, die der chinesischen Philosophie und Dichtkunst – die Grenzen sind hier manchmal kaum klar zu ziehen – innewohnt, zu, nämlich dem Qi, dem nie aufhörenden Energiefluss, dem nicht sicht- oder fassbaren Etwas, das doch alles zusammen hält und belebt. Die minimalistischen Strukturen entsprechen den kargen Bildern chinesischer Malerei und schlichten Worten der Gedichte; in ihnen scheint die

Zeit und alles Dasein vor dem Betrachter ins Unendliche ausgebreitet zu sein.

Und eben all diese – für uns oder zumindest das damalige Publikum vielleicht „fremdartigen“ – Gedanken und Elemente schafft Mahler voller Inspiration in seine Musik aufzunehmen und, durch den Filter seiner Selbstreflexion und natürlich ästhetisch gefärbt von seiner mitteleuropäischen, abendländisch-spätromantischen Prägung, in diesem einzigartigen Werk zu einem großen, harmonisierenden Ganzen zu vereinen.

Literaturangabe:

1. Sebastian Sprenger: Artikel „Winkelschiefe Satzkunst“ – Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers. Enthalten in: ZGMTH, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/485.aspx> (*)
2. Artikel „Der Abschied“. Enthalten in: http://www.mahlerarchives.net/DLvDE/Der_Abschied.htm
3. Artikel „Das Lied von der Erde“. Enthalten in: „http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde“
4. Artikel „Gustav Mahler“. Enthalten in: http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler
5. Eva Schestag (Hrsg.): *Das alte China – Die Anfänge der*

chinesischen Literatur und Philosophie. Frankfurt/ Main: S.
Fischer Verlag GmbH, 2009, S. 69 ff.
6. Noten aus der Universal Edition, Band IX.

1.2. Fl. *pp* *zu 2* *Poco accel.*

1. Ob. *ff espress.* *sf* *ff*

1. Kl. (B) *p* *sf espress.*

2.3. Kl. (B) *p*

2.4. Hr. (F) *zu 2*

1. Harfe *pp*

2. Harfe *p*

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Alt-St. *(pp)* Ich

43 *a tempo*

1. Fl. *p*

1. Ob. *p*

Engl. Hr.

1. Kl. *p*

in F

2.3. Kl. *pp*

K. Fag.

2.4. Hr. *zu 2*

in F

1. Harfe *pp*

2. Harfe *p*

Alt-St. *a tempo*

spü - re ei - nes fei - nen Win-des Weh'n hinter den

Die Kindertotenlieder von Gustav Mahler – eine Werkeinführung

von Alexander Fischerauer

Geschichtliches

Die fünf Kindertotenlieder nach Gedichten von Friedrich Rückert entstanden über einen verhältnismäßig langen Zeitraum: 1901 komponierte Mahler die ersten Lieder (Nr. 1, 3 und 4); 1904 die letzten (Nr. 2 und 5). Sie gehören bereits zur späten Auseinandersetzung Mahlers mit dieser Gattung (es folgte nur mehr das Lied von der Erde).

Vierorts wurden biographische Einflüsse auf die Komposition vermutet, z.B. die Verarbeitung des Todes seines 25 Jahre zuvor verstorbenen Bruders Ernst.¹ Diese These erscheint allerdings etwas gekünstelt, ist die Todesthematik doch als ein wesentliches Element seines gesamten Werkes zu erkennen.

Seiner Frau Alma waren diese düsteren Gedichte unheimlich: „Ich kann es wohl begreifen, dass man so furchtbare Texte komponiert, wenn man Kinder verloren hat. Schließlich hat auch Friedrich Rückert diese erschütternden Verse nicht phantasiert, sondern nach dem grausamen Verlust seines Lebens niedergeschrieben. Ich kann es aber nicht verstehen, dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat. Ich habe damals sofort gesagt: Um Gottes willen, Du malst den Teufel an die Wand!“²

Mahler ließ sich jedoch von der Komposition nicht abbringen. Die Uraufführung am 29.1.1905 in Wien wurde ein großer Erfolg beim Publikum und der Kritik. Wenig später musste er tatsächlich den Tod seiner Tochter Maria erleben. Nach 1907, deren Todesjahr, wollte er die Lieder nicht mehr selbst aufführen; zu sehr hatte ihn dieser Verlust mitgenommen. Nur noch einmal sollte er sie 1910 in New York dirigieren.³ Heute gehören die Lieder zum Standardrepertoire der Sänger und nehmen einen wichtigen Platz in der Gattung des Orchesterliedes ein.

Die Gedichtvorlage

F. Rückert verarbeitete in seinen Kindertotenliedern traumatische Erlebnisse: Zwei seiner sechs Kinder starben an Scharlach. In der Zeit nach diesem Unglück schrieb er über 500 Gedichte, die den Kindesverlust behandeln. Für eine Publikation waren diese nicht gedacht, erst nach seinem Tod wurden die Gedichte gesammelt von seinem Sohn herausgegeben. Mahlers Begegnung mit diesem Werk war wohl sehr ergreifender Natur, wie seine Frau

Alma berichtet: „Gustav Mahler wurde davon so ergriffen, dass er sie 1901 wie im Traume sang.“⁴ Somit nahm sich Mahler einige dieser Gedichte zur Vertonung vor. Aus technischen und musikalischen Gründen änderte er die Textvorlage geringfügig ab. Die Änderungen beschränken sich auf Wortumstellungen sowie die Hinzufügung von Wiederholungen.

Stilistisches

Durch eine äußerst feinfühlige Instrumentation, Harmonisation sowie Melodik schafft Mahler in seinen Kindertotenliedern ein differenziertes Klangbild, das die düstere, schaurige Grundstimmung der Lieder greifbar macht. Trotz großer Orchesterbesetzung wird ein schlicht gehaltener, kammermusikalischer Ton angeschlagen (besonders in den Liedern 1 - 4).

Schon das erste Lied eröffnet den Zyklus mit einem einfachen zweistimmigen Kontrapunkt. Neben der Sparsamkeit im Instrumentieren zeichnen sich die Lieder durch eine klar strukturierte Harmonik aus, die in eher mäßigen Tempi wechselt. In der harmonischen Ausarbeitung hielt sich Mahler also ebenfalls zurück. Diese harmonische Einheitlichkeit und Schlichtheit ist untypisch für den Komponisten, der gewagte und harte Klangwechsel z.B. in den Symphonien häufig praktiziert.

In der Melodik werden einzelne Motive besonders deutlich herausgearbeitet. Viele Momente wirken symbolisch und ziehen sich als wiedererkennbare Figuren durch den Zyklus. Ein wichtiges Symbol ist z.B. das des Lichts. Das Glockenspiel im ersten Lied könnte durchaus als musikalisches Pendant aufgefasst werden.

Hellere Farben werden in diesem Werk stark ausgespart, um die düstere Stimmung nicht aufzubrechen. Der helle Klang des Glockenspiels erzielt eine ganz besondere Wirkung, so dass sich eine Assoziation mit dem Wort „Licht“ des Gedichttextes geradezu aufdrängt. Dieses Beispiel ist nur eines von zahlreichen Ausdrucksmomenten in den Liedern. So kommt z.B. noch ein Tam-Tam und eine Celesta zum Einsatz.

Ein wesentlicher Aspekt zur Stilistik in diesem Werk ist der sparsame aber gezielte Einsatz von Klangveränderungen sowie Effekten, vor allem orchesterlicher oder harmonischer Natur. Mahler erreicht also durch eine Reduktion der Mittel einen starken Ausdrucksgehalt.

¹ Frei zitiert nach Revers, Korte *Gustav Mahler Interpretationen seiner Werke Band 1*, Köthen 2011, S.467 ff.; sowie Reclams Musikführer *Gustav Mahler*, S. 231 f.

² Alma Mahler, *Mein Leben*, Frankfurt 1960, S. 89

³ Frei zitiert nach Revers, Korte *Gustav Mahler Interpretationen seiner Werke Band 1*, Köthen 2011, S.470 f.

⁴

Alma Mahler, *Mein Leben*, Frankfurt 1960, S. 45

Künstler

In jeder Ausgabe der Zeitschrift erhalten ein oder auch mehrere Künstler die Möglichkeit sich dem Leserpublikum vorzustellen. Es wird eine Aufnahme extra für jede einzelne Ausgabe produziert. Zusätzlich können sich die Künstler mit einem Lebenslauf oder in einem Gespräch vorstellen.

Für diese Ausgabe wurden zwei der Kindertotenlieder von Gustav Mahler aufgenommen. Eine Werkeinführung finden Sie eine Seite zuvor.

Aufnahme für die Ausgabe 08/2011

Gustav Mahler, aus den *Kindertotenliedern*:

Nr. 1: Nun will die Sonn´ so hell aufgeh´n

Nr. 4: Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen

Interpreten: Bernadett Fodor (Gesang)

Agnes Triebnig-Csakany (Klavier)

Aufnahme: Alexander Fischerauer

Viel Vergnügen beim Hören! Die Aufnahme finden Sie auf unserer Webseite www.contrapunkt-online.net. Dort können Sie auch auf ein Archiv sämtlicher Aufnahmen sowie Ausgaben der Zeitschrift zugreifen. Wir würden uns über Ihren Besuch dort freuen.

Audio-Produktion vom 1.7.2011 in Wien

Bernadett Fodor

Die junge ungarische Mezzosopranistin schloss diesen Sommer ihr Gesangsstudium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien ab. Ihre dortige Hauptfachlehrerin war *Prof. Gabriele Lechner*, bei der sie 2008 zusätzlich einen Meisterkurs im Rahmen der Internationalen Sommerakademie auf Schloss Reichenau besuchte. Weitere Anregungen erhielt sie u.a. in Meisterkursen bei *Kammersängerin Sylvia Sass* und *Thierry Pillon* (2007 in Pezenas, Frankreich) und *Dame Gwyneth Jones* (2010 in Bayreuth). Erste Bühnenerfahrungen sammelte sie als Judith (*Herzog Blaubarts Burg*) in Wien, als Madame Flora (The Medium) in Wien, als Suzuki (*Madame Butterfly*) mit dem Symphony Orchestra of India in Mumbai, als Mutter in *Hänsel und Gretel* am Schönbrunner Schlosstheater, als Schwertleite (*Die Walküre*) in der Oper Frankfurt unter der Leitung von Sebastian Weigle. Sie wird als Erda (*Das Rheingold*) in der Staatsoper Budapest und als Roßweisse (*Die Walküre*) 2012 in Frankfurt debütieren.

Homepage: www.bernadettfodor.com



„Gottes ist der Orient!“ – Einführung in das orientalische Musiksystem

von Ramy Abdin

„Gottes ist der Okzident! Nord- und südliches Gelände,
Ruht im Frieden seiner Hände.“

Johann Wolfgang von Goethe, aus dem *westöstlichen Divan*.

Geschichtliches

Bereits seit Anbeginn der Geschichtsschreibung ist der Nahe Osten ein Ort, an dem sich wichtige historische Begebenheiten zugetragen haben. Ob Gesellschaft, Kultur oder Politik, in fast allen Bereichen herrschte in der Tat schon immer ein großes Interesse, vor allem wenn wir uns mit dem Glauben an Gott auseinandersetzen. Alle drei Weltreligionen, Judentum, Christentum und Islam, sind in dieser Region entstanden. Die Religionen sind also ein Teil unserer Tradition, welche das Zusammenleben der europäischen Völker geprägt hat.

Obwohl die Kreuzzüge eines der bekanntesten Kapitel unserer Geschichte sind, sorgten sie sicherlich nicht für die optimalen Umstände eines interkulturellen Austauschs zwischen Orient und Okzident. Vielmehr kann man den Kontakt zwischen dem Abbasiden Kalifat und dem deutsch-römischen Reich als eine der ersten diplomatischen und friedlichen Korrespondenzen betrachten. Als Symbol von Hochachtung und Toleranz schenkte der abbasidische Kalif Harun ar-Rashid dem Karolinger Karl dem Großen einen indischen Elefanten, der im Jahre 802 n. Chr. zum Hauptsitz Karls nach Aachen gebracht wurde.

Zu erwähnen ist auch das harmonische Zusammenleben von Juden, Christen und Muslimen in *Al-Andalus*, welche die Wissenschaft und Kultur gemeinsam zum florieren brachten. Ebenfalls wurde das Gedankengut der griechischen Philosophen von den Arabern aufgenommen und weiter entwickelt. Islamische Denker wie Alkindus und Avenassar galten somit als Vorläufer für große abendländische Persönlichkeiten wie zum Beispiel Immanuel Kant oder René Decarde.

Folglich bildete sich ein Fundament für das Zeitalter der Aufklärung und Reformation im Abendland. Einer Revolution des Wissens und der Technologie stand also nichts mehr im Wege. Selbstverständlich sah man die Sarazenen oder die Osmanen als große Bedrohungen für Europa an. Manche gingen sogar soweit, vom Untergang des Christentums zu sprechen. Dennoch herrschte eine gewisse Faszination für den so verhassten Feind. Das Exotische scheint den

Menschen doch auf irgendeine Art und Weise anzuziehen. So entstanden Mystifizierungen und sogar Legenden, die uns den Orient romantisch erscheinen lassen. Inspiriert von dem Werk *Tausendundeine Nacht* träumte man von Weihrauch, Rosenwasser, Harems und Flaschengeistern. Diese äußeren Einflüsse wirkten sich vor allem auf die europäische Kunst und Kultur aus. Als herausragendes Beispiel gilt das literarische Werk *Nathan der Weise*. Darin formte Lessing den bekannten Sultan Saladin, einer der Hauptprotagonisten, zu einer dramatischen Figur. Generell sah man Saladin nicht nur als den Eroberer Jerusalems, sondern auch als jemanden der Milde und Gnade gegenüber den Unterlegenen walten ließ. Dies verschaffte ihm eine hohe Reputation in Europa.

Auch der wichtigste Vertreter der deutschen Literatur Johann Wolfgang von Goethe war vom Nahen Osten angetan. Dies drückte er insbesondere in den Werken *westöstlicher Divan* und *Mahomets Gesang* aus. Er setzte sich auch mit dem Islam und somit mit dem Koran auseinander. Doch um dies näher zu erläutern bedarf es mindestens eines eigenen Artikels.



Titelblatt des Erstdruckes des Westöstlichen Divans

Auch in der Musik ließ man sich vom Bann des Orients verzaubern, was sich zum Beispiel in Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* deutlich zeigt. Wohl eines

der bekanntesten Werke Mozarts und der gesamten der klassischen Musik mit dem Titel *Rondo alla Turca* basiert ebenfalls auf Inspiration und Faszination für den nahen Osten. Komponisten wie Claude Debussy oder Franz Liszt verwendeten sogar orientalische Elemente in ihren Werken. Tonleitern wie das Zigeuner Dur oder Moll waren charakteristisch für Liszts Kompositionen. Die ungarische Volksmusik hat durchaus viele Gemeinsamkeiten mit der türkischen und arabischen.

Nicht zu vergessen ist die Flamenkomusik und speziell der spanische Komponist Isaac Albéniz. Dieser war ein andalusischer Komponist und Klaviervirtuose, der in seiner Musik folkloristische und spanisch-andalusische Elemente miteinander verband. Die spanische Rhythmik, welche der orientalischen stark ähnelt, verarbeitete er musterhaft. Obwohl viele europäische Musiker ihre Begeisterung für den Orient durch die Musik ausdrückten, blieb man, wie auch Albéniz, bei den Strukturen der abendländischen Musiklehre.

Orientalische Musik

Wie die abendländische Musik hat auch die morgenländische ihren Ursprung. Es ist dokumentiert, dass im antiken Mesopotamien die Musik sehr wohl als Kunstform praktiziert wurde. Die alten Völker des nahen Ostens waren zum Beispiel Assyrier, Babylonier, Perser und Araber, welche sogar in Korrespondenz mit den Ägyptern standen. Obwohl so hohe Gegensätze zwischen diesen Kulturen herrschten, war die Musik dennoch ein Teil dieser Völker. Wichtig für diese Kunstform ist besonders die Zeit des Islams, weil die Araber über viele Jahrhunderte den nahen Osten beherrschten. Hauptsächlich nahm man persisches Gedankengut, welches durch das Schrifttum vor Vergessenheit bewahrt wurde, in die arabische Kultur auf. Dies wirkte sich wesentlich auf die Kunst und natürlich auf die Musik aus.

In der vor- und frühislamischen Zeit wurde lediglich nur eine Musikform, nämlich der Qiyangesang, ausgeübt. Der Qiyān war der Sänger eines arabischen Volksliedes, das die verschiedensten Themen beinhaltete. Dieses Genre entwickelte sich aus der nomadischen Stammesdichtung. Es war also stets üblich ein Gedicht mit Musikbegleitung vorzutragen.

Bedeutend ist auch die andalusische Musik, die bis heute Einfluss auf die spanische hat. Die Unterhaltung stand hierbei aber nicht immer im Vordergrund. Im alten Arabien wurde sie auch für die Heilung von Geisteskranken und zur Linderung von Fieber und Schmerzen verwendet. Diese medizinischen Praktiken wurden später von den Osmanen übernommen.

Die ursprüngliche Musik der Araber ist monophon. Es wird nur eine Melodie vorgegeben, die sich in verschiedenen Variationen wiederholt. Die Musiker verarbeiten, verfeinern und erfinden sie sozusagen neu. Hierbei ist zu erwähnen,

dass im Gegensatz zur abendländischen Musik sehr viel Wert auf Improvisation gelegt wird. Die Länge eines Musikstücks ist somit nicht vorgegeben. Durch das Variieren und Wiederholen der Melodie kann bei den Zuhörern plötzlich bestimmte Emotionen hervorgerufen werden, was zu regelrecht schlagartigen Gefühlsausbrüchen führen kann. Diese Empfindung bezeichnet man als „Tarab“.

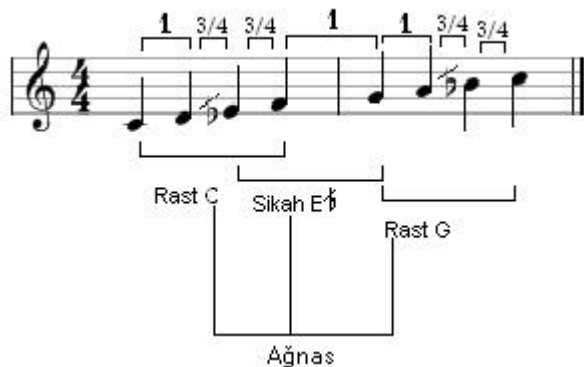
Der arabische Schriftsteller Ahmed Faris Al-Shidyāq beschrieb in seinen Reisen durch Europa die Unterschiede zwischen westlicher und orientalischer Musik. In seinen Aufzeichnungen schilderte er, dass das europäische Publikum anders auf Musik reagiere, als das arabische. Eine weitere Form des Tarab ist der sogenannte Trancezustand der sufistischen Musik. Die Sufimusik wird meist von islamischen Mystikern praktiziert. Diese und der daraus resultierende Zustand, sollen die Verbundenheit zu Gott fördern. Solch eine meditative Empfindung wird in der sufistischen Lehre auch als „Dhikr“, was soviel heißt wie Gedenken (an Gott), bezeichnet. Das Ausschlaggebende der orientalischen Musik sind jedoch nicht ihre Typen und Formen, sondern das Tonsystem, an dem man sich orientiert. Man spricht hier von dem sogenannten Maqam. Auf ihm beruht die gesamte morgenländische Musiktheorie.

Der Maqam – Einblick in die morgenländische Musiklehre

Der Maqam ist ein Modus, der aus einer heptatonischen Tonleiter besteht. Diese setzt sich aus zwei Tongruppen zusammen, die man als „ğins“ bezeichnet. Ağnās (Plural von ğins) bestehen aus einem Paar von drei bis fünf Tönen, also Tri-, Tetra- oder Pentachorden.

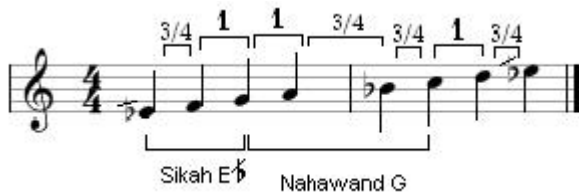
In der orientalischen Musiklehre unterscheidet man zwischen Unterğins und Oberğins, die den gesamten Maqam umfassen. Der Oberğins stellt die Verbindung zu einem anderen Maqam her. Insbesondere ist er für die Modulation wichtig. Des weiteren besteht die arabische Musik nicht nur aus Ganz- und Halbtönen, sondern auch aus Vierteltönen, welche ein großes Charakteristikum für die orientalische Musik sind. Vierteltöne werden in der europäischen Notation mit einem durchgestrichenen b gekennzeichnet. Viele Maqamat können daher nicht auf allen westlichen Instrumente gespielt werden, weil diese, im Gegensatz zu den orientalischen, gleichmäßig chromatisch gestimmt sind. Es gibt hunderte von Maqamat, welche in sogenannte „Familien“ eingeteilt sind. Hier folgen ein paar Beispiele (sh. nächste Seite)

Maqam „Rast“ auf Tonika C



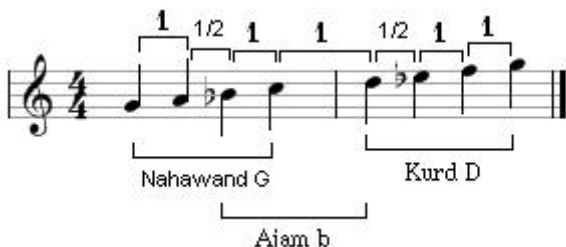
Anhand der Grafik kann man den Tetrachord Rast (Unterğins) und den Trichord Sikah (Oberğins) erkennen. Die erste Note des oberen ğins ist die Dominante. In diesem Fall Eb. Hier ist offensichtlich, dass zwischen dem Maqam Rast und dem Maqam Sikah eine Verbindung besteht. Der Modus Rast enthält den Trichord des Sikah Maqams, welcher mit E(b) beginnt. Durch diesen kann man in den Maqam Sikah modulieren.

Maqam „Sikah“ auf Tonika G



Bei dem Maqam Sikah angelangt kann man selbstverständlich wieder nach Rast C zurückkehren, oder durch den oberen Tetrachord, zum Maqam Nahawand mit Tonika G modulieren bzw. zum Maqam Farahfaza, welcher zu der Familie der Nahawand Maqamat gehört.

Maqam „Farahfaza“ auf Tonika G



Eine Melodie kann man also stetig weiterentwickeln und neue Tonebenen entdecken. Die musikalische und vor allem melodische Entfaltung hat daher scheinbar keine Grenzen.

Das arabische Tonsystem wurde u.a. auch in die türkische und aserbaidchanische Kunstmusik übernommen. Man spricht daher auch von Makamlar oder Muğam.

Instrumente

Al Oud ist ein arabisches Saiteninstrument und ein ferner Vorfahre der Gitarre. Die Saitenzahl und deren Stimmungen variieren von Land zu Land. Der Ursprung dieses Instruments liegt vermutlich im alten Persien. Später gelangte es dann in die arabische Welt. Die Oud spielt immer eine wichtige Rolle in einem arabischen Musikensemble und gilt als das bedeutendste Instrument der arabischen Musik. (Bilder siehe folgende Seite)

Die Rababa ist ebenfalls ein Saiteninstrument, das mit einem Bogen gespielt wird. Sie ist ebenfalls ein fester Bestandteil des orientalischen Ensembles (Bild sh. folgende Seite).

Weitere Instrumente sind noch der Kanoun, der Santur, der Imzad der Chitarrone und natürlich perkussive Instrumente wie der Rizq oder die Daf.

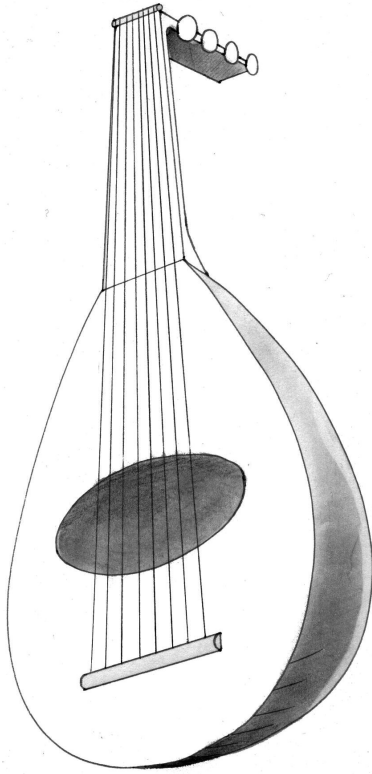
Orientalische Musik heute

In der modernen orientalischen Musik ist der europäische Einfluss deutlich erkennbar. Man übernahm großteils die westliche Harmonik in die arabische Musik und schuf damit neue Wege für diese Kunst. Revolutionär waren auf jeden Fall aserbaidchanische Komponisten wie Qarayev oder Amirov, die westliche Elemente mit orientalischen Rhythmen und Melodien hervorragend kombinierten. Die aserbaidchanische klassische Musik wurde insbesondere von russischen Einflüssen geprägt. Dadurch entstand eine Vorliebe zu europäischer Orchestermusik, welche man mit heimischen und orientalischen Klängen ausschmückte.

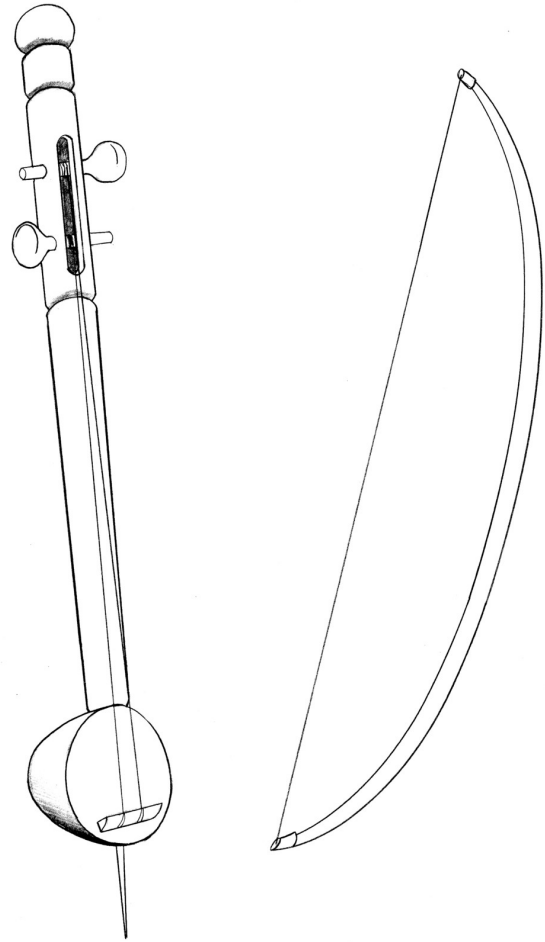
Ein weiterer moderner Vertreter ist der syrische Pianist und Komponist Malek Jandali. Die älteste Notation der Welt aus der antiken Stadt Ugarit in Syrien wurde von ihm in westlicher Notation arrangiert. Er genießt einen hohen internationalen Bekanntheitsgrad und gilt als einer der größten arabischen Musiker unserer Zeit.

Immer wieder finden arabische Klänge und Modi auch in der Jazz- und Fusionmusik ihre Verwendung. Dies lässt sich auf den maßgeblichen Improvisationsfreiraum zurückführen, wie er auch in der arabischen Musik vorhanden ist. Die Kunst ist also ständig im Wandel. In der Musik finden wir immer wieder Einflüsse und Elemente aus fremden Kulturen, die uns stets überraschen und verzücken. Dies ist sicherlich als positive Entwicklung zu betrachten. Denn obwohl es soviel verschiedene ästhetische Vorstellungen gibt, ist diese Kunstform für jeden Menschen nachvollziehbar. Musik gehört somit nicht nur den östlichen oder westlichen Kulturen. Musik ist international und ein Teil der menschlichen Natur. Sie gehört den Menschen.

Bedeutende arabische Musikinstrumente *Zeichnungen von Eimen Abdin*



Die Oud



Die Rababa

Buchvorstellungen:

Mein Leben – Alma Mahler-Werfel

von Lena Fischerauer

In ihrer Autobiographie *Mein Leben* verschafft Alma Mahler-Werfel, Ehefrau des Komponisten Gustav Mahlers, des Architekten Walter Gropius und des Schriftstellers Franz Werfel, sowie Geliebte vieler anderer berühmter Männer, wie z.B. des Malers Oskar Kokoschka, einen Überblick über die Gesellschaft der Kunstschaftenden im 19. und 20. Jahrhundert. Die hübsche, gebildete und musikalische Frau bewegte sich als Tochter des Malers Emil Jakob Schindler und Stieftochter des Malers Carl Moll von Kindheit an in



Alma Mahler-Werfel (1899)

Künstlerkreisen und pflegte bis an ihr Lebensende Kontakte mit vielen wichtigen Männern der damaligen Kunstszene.

In ihrer Autobiographie kann der Leser schnell das Gefühl bekommen nicht über den vollen Umfang der Tatsachen informiert zu werden. Das mag wohl zum einen daran liegen, dass sie sich in einem von ihr selbst gewählten Licht erscheinen lässt, zum anderen an der Überarbeitung der 1958 erschienenen englischsprachigen Erstfassung *And the bridge is love*. Nachdem die Reaktion auf diese Fassung eher negativ ausfiel wurde die deutschsprachige Ausgabe *Mein Leben* mit Hilfe von Willy Haas stark überarbeitet. Vor allem intime Details und rassenpolitische Äußerungen wurden gestrichen. Trotzdem reagierte auch der Großteil der deutschen Leser nicht positiv. Alma Mahler-Werfel präsentiert sich mit Stolz als personifizierte Inspiration vieler großer Männer und übt sich dabei nicht in Bescheidenheit. Sie berichtet ohne Hemmungen von ihren Liebesbeziehungen und spricht ihr Urteil bezüglich einiger Künstler offen aus. Dem Leser werden spannende Einblicke in den Gesellschaftskreis, in dem sie sich bewegte und in die Vorkommnisse dieser Zeit gegeben, doch könnte ihre Skrupellosigkeit und Taktlosigkeit Anstoß erregen.

Alma Mahler-Werfel vermittelt dem Leser in ihrer Autobiographie also ohne Zweifel ein sehr interessantes aber auch sehr subjektives Bild der Vorkommnisse ihrer Zeit. Dem Leser sei die Lektüre dieses Buches wärmstens empfohlen, er sollte sich aber um eine kritische Haltung bemühen.

Gustav Mahler – Interpretationen seiner Werke

von Alexander Fischerauer

Pünktlich zum Mahler-Jahr 2011 erschienen vor wenigen Monaten diese Interpretationen in zwei Bänden. Im Vergleich mit der herkömmlichen Mahler-Literatur lässt sich eine besondere Stellung dieses Werkes gleich zu Beginn ausmachen: Sämtliche Werke Mahlers, angefangen von den unvollendeten Jugendwerken bis hin zur fragmentarischen *Zehnten Symphonie*, werden von verschiedenen Autoren besprochen.

Für jeden einzelnen Beitrag wurde der benötigte Raum geschaffen, weswegen beide Bände zusammen beinahe 1000 Seiten fassen. Die Länge spricht für die Ausführlichkeit und die angestrebte Vollständigkeit der Werkbesprechungen.

Die Gliederung erfolgt chronologisch. Jedem Kapitel werden Informationen zur Entstehungszeit, der Besetzung, den Autographen, den Druckausgaben etc. tabellarisch vorweg gestellt. Inhaltlich weichen die Gliederungen autorenbedingt leicht voneinander ab. Zumeist wird ein Kapitel mit einer Erläuterung der Entstehungsgeschichte eines Werkes eingeführt, bevor die analytische Betrachtung folgt.

Zu den Analysen

Eine Analyse sollte dem Leser einen tieferen Einblick in ein Werk verschaffen. In den Mahler-Interpretationen werden neben dem Versuch, dies mit Genüge zu leisten, oftmals bereits früher versuchte analytische Herangehensweisen und Methoden anderer Musikwissenschaftler und Theoretiker vorgestellt, die mitunter ganz gegensätzlich ausfallen können. Mit detaillierten Quellenangaben wird der Leser auf die entsprechende Fachliteratur hingewiesen. Eine Beurteilung angeführter Kriterien wird zu großen Teilen dem Leser überlassen; eine ungewöhnliche, aber sehr positiv zu bewertende Vorgehensweise.

Der Hauptschwerpunkt der einzelnen Kapitel liegt aber auf den Werkanalysen, die anschaulich und mit großer Genauigkeit, mit akribischer Aufzählung von Taktzahlen und grafischen Ausschnitten aus dem entsprechenden Notentext in die einzelnen Werke einführen. Die detaillierte Beschreibung von musikalischen Bewegungen (z.B. Fortschreitungen in der Melodik, motivische Zusammenhänge, rhythmische Strukturen etc.) wirkt als solche durchgehend überzeugend.

Lediglich bei fachübergreifenden Termini (z.B. auf dem Gebiet der Philosophie) erscheinen manche Begriffe nicht klar genug abgegrenzt. Darunter fallen gerade solche,

die früher bereits einen sehr unterschiedlichen Gebrauch fanden, beispielsweise der Begriff der *Metaphysik*. Eine Rechtfertigung der Verbindung solcher Begriffe mit musikalisch-formalen Aspekten erfolgt oft nicht, vielmehr werden die Begriffe verwendet, als sei ihre Bedeutung a priori ersichtlich. Gerade bei einer Häufung solcher Begriffe in kurzen Abständen kann nicht nur der musikwissenschaftlich Bewanderte verwirrt werden.

Dies ist aber ein allgemeines Phänomen, das oft auftritt, wenn Ausflüge in andere Gebiete der Geisteswissenschaften vorgenommen werden. Dem Leser sei nicht nur für dieses Werk ein kritischer Blick angeraten, um Richtigkeit und Deutlichkeit in der Verwendung der Begriffe beurteilen zu können.

Da bei den hier vorgelegten Analysen ein hohes Maß an fachlicher Kompetenz sowie Genauigkeit an den Tag gelegt wird, kann sie für Mahler-Interessierte sowie für eigene Arbeiten zu Gustav Mahlers Werken eine fundierte Grundlage bilden. Für das schnelle Informieren, sozusagen als kurze Einführung, ist das Buch nicht konzipiert, da die Autoren Ausführlichkeit und dafür eine viel höhere Informationstiefe als in vielen anderen Werken der Mahler-Literatur anstrebten. Mit diesen Attributen kann das Werk einen besonderen Platz in der Mahler-Literatur behaupten.

Informationen zum Buch

Titel: Gustav Mahler Interpretationen seiner Werke

Herausgeber: Peter Revers und Oliver Korte

Erschienen im Laaber-Verlag im Jahr 2011

ISBN: 978-3-89007-045-2

Preis: 178 € (Quelle: Laaber-Verlag)

Musikrätsel



Waagrecht

- 1 Figur aus Tristan und Isolde
- 6 Blechblasinstrument
- 8 Beethoven: 3. Symphonie
- 11 Engl.: an
- 12 deutscher Komponist (gest.)
- 14 Ziffer
- 16 Engl.: Seite (örtlich)
- 18 Vorname Humperdincks
- 21 Automarke: Opel ...
- 22 Abschiedsgruß

Senkrecht

- 1 Komponist der Wiener Klassik
- 2 berühmter Musikkritiker (gest.)
- 3 Abk.: Englisch-Horn
- 4 Walküre: "Sehnender Liebe höchste ..."
- 5 pers. Fürwort
- 7 jetzt
- 9 Violinist und Komponist (gest.): Fritz ...
- 10 Hänsel und Gretel: ...oper
- 11 Abk.: Oberste Heeresleitung
- 13 Hauseingang
- 15 Tonsilbe
- 17 Abk.: Im Bau
- 19 Tonname
- 20 Ableben

Auflösung des Rätsels aus der Ausgabe 05/2011

1. Welcher Religion gehörte der Dirigent Hermann Levi an, der die Uraufführung des Parsifal von R. Wagner leitete?

Er war Jude. Nachdem in Bayreuth zur Probenzeit gegen ihn aufgrund seiner Religionszugehörigkeit intrigiert wurde, reiste er unverzüglich ab. Richard Wagner konnte ihn mit einem versöhnlichem, aber leidenschaftlichen Brief zur Rückkehr bewegen.

2. Welcher Komponist gilt als der produktivste der Barockzeit?

Georg Philipp Telemann schrieb weit über 1000 Werke. Die

Komponisten des Barock waren allesamt sehr produktiv, da sie regelmäßige Auftragswerke zu komponieren hatten.

3. Aus welcher Oper entstammt der Text „O wär'ich schon mit dir vereint“

Beethovens *Fidelio*, 1. Akt, 2. Szene

Das Preisrätsel kann erst dann sinnvoll erfolgen, sobald sich eine feste Leserschaft von mindestens 100 Personen eingerichtet hat. Solange wird dieser Teil ausgesetzt.



Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden. Ohne die zahlreichen Mithelfer ist solch ein Projekt nicht zu verwirklichen. Um die Zeitschrift weiterhin herausgeben und vor allem drucken zu können sind wir zum einen auf eine breitere Leserschaft als auch auf weitere Mithelfer angewiesen.

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.

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 sowie der Zeichnung des Titelblattes

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Jürg Jecklin, Winfried Lachenmayr, Lena Fischerauer, Martin Holzmann, Jakob Schäfer, Ramy Abdin, Alexander Fischerauer,

Audioproduktion

Alexander Fischerauer

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:

Stimmungen von Werkmeister bis Wohltemperiert

Aufnahmen von barocker Cembalomusik in den verschiedenen Stimmungen

Überblick über verschiedene Harmonielehren vom 18. Jh. bis heute

uvm.



Bildnachweis

Die Gültigkeit aller Angaben bezieht sich auf das Datum 8.8.2011

Es wurden ausschließlich gemeinfreie Bilder verwendet.

S. 1 (Titelblatt): Zeichnung Marie-Christin Noller

S. 2: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Hans_Holbein_d._J._065.jpg&filetimestamp=20050519164510

S. 5: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gustav_Mahler_Emil_Orlik_1902.jpg&filetimestamp=20100318121157

S. 8: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:RSB_Philharmonie.jpg&filetimestamp=20070615132611

S. 11: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Musikverein_Wien1.JPG&filetimestamp=20080110184506

S. 15: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gasteig_Philharmonie.jpg&filetimestamp=20080218110501

S. 16: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:PontedeiSalti.jpg&filetimestamp=20071108144935>

S. 17: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Martin_Luther_by_Lucas_Cranach_der_%C3%84ltere.jpeg&filetimestamp=20101130024201

S. 20: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gustav_Mahler_1909.jpg&filetimestamp=20070815040054

S. 26: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Goethe_1819_West-%C3%B6stlicher_Divan.jpg&filetimestamp=20080819161219

S. 29: Zeichnungen von Eimen Abdin

S. 30: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Alma_Mahler_1899.jpg&filetimestamp=20110628193758

S. 35: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Clavecin_flamand.png&filetimestamp=20050908091156

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

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

www.doblinger-musikverlag.at