

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 03 | November 2011 | € 4,90



HISTORISCHE STIMMUNGEN

Von Mitteltönig bis Wohltemperiert

FRANZ SCHUBERT

Werkeinführung, Einspielung mit der Pianistin
Svetlana Andreeva



„Wer die Musik liebt, kann nie ganz unglücklich werden.“

Franz Schubert



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

Für diese Ausgabe unserer Zeitschrift konnten einige besondere Projekte verwirklicht werden: Um in den Themenschwerpunkt „Historische Stimmungen“ einzuführen, wurden nicht nur Artikel veröffentlicht. Eine Cembalo-Aufnahme mit Constantin Stimmer am Salzburger Mozarteum macht die verschiedenen Stimmungen auch hörbar. Über das Ergebnis dieser äußerst produktiven Zusammenarbeit freuen wir uns sehr.

Des Weiteren ist es uns eine große Ehre, einen Beitrag von Prof. Schnoor von der Musikhochschule Lübeck veröffentlichen zu dürfen. In einem Essay führt dieser in die Problematik der wohltemperierten Stimmung ein.

Viele Artikel zu einem breiter gefassten Themenspektrum wurden verfasst. Je ein Artikel über Ferruccio Busoni wie über Alexander Skrjabin zeigen künstlerische und ästhetische Tendenzen um die Jahrhundertwende auf. Ein weiterer Artikel über die historische Entwicklung der Harmonielehre soll den Leser in diese Thematik einführen.

Außerdem können wir in dieser Ausgabe eine besondere Künstlerin vorstellen: Die Pianistin Svetlana Andreeva interpretiert Musik von Franz Schubert und Alexander Skrjabin. Für die Aufnahme ist sie eigens aus Russland angereist. Daher freuen wir uns besonders über die Zusammenarbeit mit dieser Künstlerin.

Die aktive Mitarbeit vieler Interessenten ermöglicht es der Zeitschrift langsam den Kinderschuhen zu entwachsen. An dieser Stelle sei dem Musikhaus Doblinger in Wien ein besonderer Dank ausgesprochen, dessen tatkräftige Unterstützung ein Hauptgrund für die zügige Weiterentwicklung der Zeitschrift ist.

Die Leserzahlen der Online-Ausgabe der Zeitschrift ist sehr erfreulich. Da die Zeitschrift allerdings derzeit im Internet kostenlos zu lesen ist, wird sie weniger abonniert, als es unseren Erwartungen entsprechen würde. Die Erfahrung hat gezeigt, dass vielen Lesern die Möglichkeit des Erwerbs einer gedruckten Ausgabe gar nicht bewusst ist. Um das Projekt weiter vergrößern und fortführen zu können, sind wir auf die Unterstützung einer großen Leserschaft angewiesen. Über neue Vereinsmitglieder und Abonnenten würden wir uns also sehr freuen.

In diesem Sinne wünschen wir Ihnen viel Vergnügen beim Lesen,

Die Redaktion
Alexander Fischerauer
Martin Holzmann



Die Pianistin Svetlana Andreeva

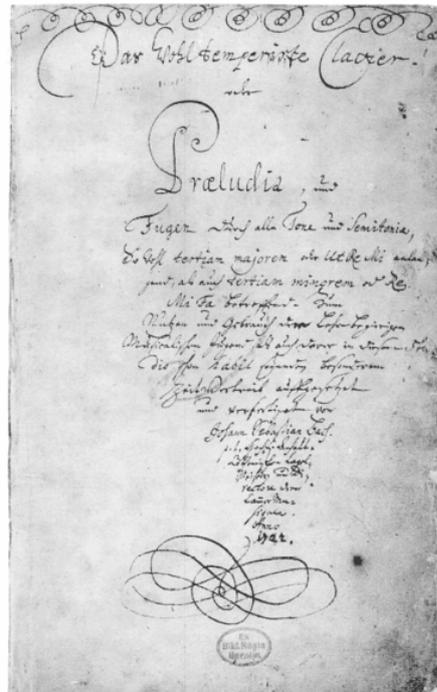


Historische Stimmungen

—
S. 8

„Wohltemperirt“

—
S. 13



Harmonielehren – ein historischer Überblick

—
S. 22



Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Historische Stimmungen <i>von Constantin Stimmer</i>
Seite 13	„Wohltemperirt“ <i>Essay von Prof. Hans-Jürgen Schnoor</i>
Seite 15	Das absolute Gehör <i>von Agnieszka Białek</i>
Seite 17	Werkeinführung: Schubert c-moll Sonate D. 958 <i>von Daniela Fietzek</i>
Seite 19	Künstlerin: Svetlana Andreeva mit Musik von Franz Schubert und Alexander Skrjabin
Seite 20	Harmonielehren – ein historischer Überblick <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 24	Ferruccio Busoni – Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst <i>von Mathias Schmidhammer</i>
Seite 26	Alexander Skrjabin und seine mystische Farbenkunst <i>von Tong Zhang</i>
Seite 29-30	Kommentare zur Kirchenmusik
Seite 31	Buchvorstellung Reinhard Amon – Lexikon der musikalischen Form <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 32	Musikrätsel, Anmerkungen
Seite 33	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 34	Impressum
Seite 35	Vorschau, Bildnachweis

Historische Stimmungen

von Constantin F. Stimmer

Historische Aufführungspraxis – von einigen belächelt, von vielen missverstanden und gar verkannt, ist es für eine Gruppe interessierter, belesener Musiker und ihr Publikum eine spannende Möglichkeit nicht nur den Klang bzw. das Wesen einer Epoche zu erforschen und somit zu erleben. Es ist darüber hinaus auch ein großes Feld für Innovationen. Gefühlvoll differenzierte Nuancen, *affektgeladenes* Spiel, das besondere Erleben von Ästhetik und Klangvorstellung einer vergangenen Epoche stehen genauso im Mittelpunkt wie das ausgiebige Lernen aus historischen Texten.

Wie hat man damals gedacht? Wo verstecken sich noch mehr Gründe um *Alte Musik* zu genießen? Worin liegt das Geheimnis? Wie mag es damals gewesen sein?

Dies sind alles Fragen, die denjenigen beschäftigen sollten, der sich mit jener Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts intensiver auseinandersetzen möchte. Auf gar keinen Fall aber ist historische Aufführungspraxis eine eingestaubte Wissenschaft, die sich nur mit musealen Instrumenten und korrektem Spiel nach Quellen befasst. Die Wiedergabe *Alter Musik* kommt erst dann dem Werk entgegen, „wenn sich Wissen und Verantwortungsbewusstsein mit tiefstem musikalischen Empfinden vereinen“.¹

Um also der Musik und ihrer Intensität, aber auch ihren intellektuellen Ebenen, besonderen Strukturen oder Ideen auf den Grund zu gehen, ist die Wahl des Instruments und der Stimmung ein wichtiger, meiner Meinung nach unablässiger Bestandteil der Entwicklung eines historischen Werkes. In vielen Fällen hat die Temperierung eines Instruments, speziell eines Tasteninstrumentes, in den Kompositionsprozess hinein gewirkt und ist somit stark mit ihr verbunden. Im folgenden Artikel möchte ich deshalb sowohl von im Projekt verwendeten Instrumenten als auch von den dafür gewählten Temperierungen und den eingespielten Werken sprechen.

Sämtliche Stücke wurden im Mozarteum Salzburg, Abteilung für Alte Musik, auf zwei zur Verfügung gestellten Instrumenten eingespielt. Die Tonaufnahmen machten die beiden Tonmeister-Studenten (Wien) Sebastian Vötterl und Alexander Fischerauer. Eingespielt wurden sie von Constantin Stimmer.

Projekt Nummer 1

Das Instrument

Meine erste Arbeit befasst sich mit dem frühen Barock (Anfang des 17. Jahrhunderts), genauer gesagt mit der Musik für Tasteninstrumente aus zwei herausragenden Perioden dieser Entwicklung, der englischen *Virginalmusik* des späten 16. Jahrhunderts, hier vertreten durch den Komponisten John Munday, und der Musik des niederländischen Meisters Jan Pieterszoon Sweelinck.

Um dem Klang dieser Zeit gerecht zu werden, habe ich ein Cembalo nach italienischem Vorbild gewählt. Die Bauweise ist sehr zart, der Korpus klein und kompakt. Es hat eine für italienische Instrumente typische Disposition von zwei recht charaktervollen, kräftig klingenden, aber im Timbre unter-



Das italienische Instrument

¹ Nikolaus Harnoncourt, Musik als Klangrede, 6. Auflage 2010, S. 16, Absatz 1

schiedlichen 8'-Registern. Das Instrument ist doppelchörig (zwei Saiten pro Ton). Der recht kleine Tastaturumfang von 4 1/2 Oktaven ist ebenfalls stiltypisch. Besonderheit ist die *Kurze Oktav* im Bass. Dabei sind die tiefsten Tasten E, Fis und Gis auf die häufiger verwendeten Basstöne C, D und E umgestimmt. Die Klangcharakteristik dieses Instruments, bedingt durch eine *knackige* Bekielung², aber direktes und sensibles *Toucher*, könnte man so beschreiben: silberner, manchmal nasaler Diskant, kräftige, gut artikulierbare Mitten und kerniger, schlanker, zugleich präsender Bass. Die Stimmtonhöhe liegt bei 415 Hz (a').

Die Stimmung

Aus dem zeitlichen Kontext heraus habe ich mich nun für eine mitteltönige Temperierung entschieden. Eine solche war von Beginn des 16. bis weit in das 17. Jahrhundert hinein bei Orgel- und Cembalo-Typen gebräuchlich. Auch bekannt unter dem Namen *Praetorianische* Temperatur versteht man primär eine Temperatur mit reinen, großen Terzen. Alle resultierenden Quinten sind verkleinert (sind somit nicht rein). Besonderheit der Mitteltönigkeit ist, dass unbrauchbare Intervalle entstehen.

Als Wolfsquinte bezeichnet, ist gis-es (eigentlich eine Sext!) vollkommen unbrauchbar. Auch das Spielen in Tonarten mit mehr als zwei Vorzeichen wird somit problematisch.³ Hervorzuheben sind nun aber die so entstehenden, unglaublich charakterstarken, nie identischen Halbtöne. Es wechseln sich zu weite mit zu engen Halbtönen ab. Der so entstehende Unterschied in den Färbungen der Intervalle bestimmt zu einem großen Teil die Lebendigkeit und die Spannung eines gespielten Stückes mit.

Die Stücke

Noch ein paar Worte zu den von mir auf diesem italienischen Instrument (Erbauer ist Reinhard von Nagel aus Paris) gespielten Werken:

Toccata 5 toni ist von Jan Pieterszoon Sweelinck. In C (Modus) stehend, repräsentiert diese kleine, sensible, aber trotzdem frische Toccata die kompositorische Größe ihres Schöpfers. Hier sind akkordische Passagen und beinahe ly-



J.P. Sweelinck

² Art und Beschaffenheit des Plektrums (Kiel), welches die Saite reißt: sehr häufig wird Leder oder Plastik benutzt. Im 17. und 18. Jahrhundert waren Rabenfedern gebräuchlich.

³ Prinzipiell sind Enharmonische Umdeutungen nicht möglich. Praktisch gab es aber Lösungen: geteilte Obertasten (Subsemitonien), z.B. ein zweigeteilte Taste für die Töne fis und ges.

rische Momente kombiniert mit polyphonem Imitationssatz (ganz im Sinne der franko-flämischen Vokalpolyphonie), virtuos inszeniert durch Läufe jeglichen Gestus und jeglicher Gestalt.

J.P. Sweelinck, 1562 in Deventer geboren und 1621 in Amsterdam gestorben, fand sich in eine lange Reihe von niederländischen Meistern, Komponisten und Virtuosen ein. Sein umfangreiches Werk für Tasteninstrumente (speziell die Orgel) umfasst Toccaten, Fantasien, Lied- und Tanzvariationen (darunter auch das damals überall bekannte, viel zitierte und beinahe vom Bekanntheitsgrad schlagerliedhafte *Flow my tears* von John Dowland) und Psalm-/Choralvariationen. Die letzteren Werke sind von großer Bedeutung für spätere Entwicklungen jener zentralen, geistlichen Gattung von Orgelmusik (Buxtehude, Bach etc.).

J.P. Sweelinck wird auch häufig als *deutscher Organistenschmied* bezeichnet. Viele Musiker/Organisten kamen zu ihm, um sein virtuoseres Spiel zu hören oder bei ihm Schüler/Student zu sein. Zu seinen berühmtesten Schülern zählen z.B. Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius.

Fantasia - Faire Wether von John Munday ist ein lebhaftes, abwechslungsreiches Stück mit nahezu programmatischem⁴ Inhalt. Entnommen aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* steht diese Fantasia in diesem Projekt beispielhaft für die englische Virginalistenkunst. Über den Komponisten John Munday (1550/54-1630) ist wenig bekannt zumal er auch im Schatten der großen Zeitgenossen wie Dowland, Byrd, Bull oder Gibbons steht. Sein Werk umfasst hauptsächlich Vokalmusik. Im *Fitzwilliam Virginal Book* ist er mit wenigen Stücken vertreten.

Das Stück selbst zeichnet sich durch die mit Überschriften gekennzeichneten Abschnitte aus. „*Faire Wether, Lightning, Thunder, Calme Wether, A cleare Day*“ erzählen den Verlauf eines Unwetters, welches musikalisch, rhythmisch, aber auch affektiv bzw. rhetorisch den Weg in die Komposition gefunden hat.

Die Stimmung und das Stück

J.P. Sweelinck: *Toccata 5 toni*

Viele Passagen und Läufe habe ich mit historischen Fingersätzen/Applikaturen gespielt. Solche sind durch die Sweelinck-Schule überliefert, können aber auch bei Traktaten anderer Meister wie Orlando Gibbons (Virginalistenkunst) gefunden und hier klug eingesetzt werden.

Überschlag-Fingersätze wie 4-3-4-3-4 (r.H) oder 2-1-2-1-2 (l.H.) sind nur Beispiele dafür. Reichhaltiges und gezieltes Ausartikulieren lässt Interessantes hervortreten und fördert die Lebendigkeit des Spiels.

Eine Vielschichtigkeit im Material und in den Ideen zeigt

⁴ Nicht zu verwechseln mit der *Programm* (Mitte 19 Jhd.). Ein Komponieren nach einem Programm war zu Munday's Zeit nicht existent. Ein Vergleich mit etwas *Programmatischem* kann sich lediglich auf einen kompositorischen Hintergedanken beziehen, aber niemals auf die entgeltliche Komposition.

sich im Wechsel von Imitationen, exponierten Läufen und akkordisch-dreistimmigen bis vierstimmigen Passagen. Hier kommt nun die mitteltönige Temperatur zum Tragen. Das A-Dur und E-Dur (fast plötzlich eintretende Zäsurbildungen der Strukturen, Grundmodus ist Ionisch⁵) strahlen durch Reinheit der Terzen und der damit verbundenen Schärfe heraus.

Zwischen linker und rechter Hand alternierende, rhythmische Figuren prägen das Satzbild. Läufe gewinnen an Leuchtkraft durch die Unterschiedlichkeit der Intervallverhältnisse. Diese Toccata ist sicherlich auch auf einer mitteltönigen Orgel mit charaktervollen Prinzipal-Registern erklingen. So könnte man die schneidende Reinheit der mitteltönigen Terz-Intervalle sicherlich noch intensiver auskosten, da die Orgel ja ein tonstarres⁶ Instrument ist.

John Munday: *Fantasia*

Hier lebt das Unwetter in vielen Schichten. Artikulation ist hier das Differenzieren der Kontraste. Munday macht es dem Cembalisten durchaus leichter, in dem jeder Abschnitt eine Überschrift besitzt, welche Gestus und Gestalt der Passage vorweg nimmt. Blitze (*Lightning*) komponiert er mit schroffen Stimmeneinsätzen, raschen Läufen in kleinen Notenwerten.

Unterschiedliche Diminutionen und Strukturen bilden die Phasen des Unwetters beinahe graphisch ab. Entspannung nach Donner oder Blitz manifestiert sich in gedehnten Notenwerten, polyphonen (aber akkordisch gedachten) Abschnitten.



Das Mietke Cembalo (Nachbau)

⁵ Die Dur/Moll-Tonalität existiert noch nicht im späten 16. Jhd. In fast allen Fällen wird noch in den "Kirchentönen" (also den Kirchenmodi wie z.B. Dorisch oder Lydisch) gedacht/komponiert. Verschmelzungen von verschiedenen Modi waren keine Seltenheit. Die angeführte Fantasia steht im Grunde im dorischen Modus.

⁶ Jeder Ton klingt prinzipiell nur so lange wie man die entsprechende Taste gedrückt hält.

Das offensichtliche Spiel mit Dissonanzen kann nun mit der mitteltönigen Temperatur noch anschaulicher und hörbarer gemacht werden. Querstände von c und cis oder Tritoni sind keine Seltenheit und mit Sicherheit gewollt. Leittonähnliche Auflösungen haben mehr Intensität durch unterschiedliche Halbtöne; die Harmonik wird plastisch.

Auch in diesem Stück sind historische Fingersätze maßgeblich für eine transparente Artikulation. Sie machen das innewohnende Spektrum an Rhythmik, Struktur und Farbe zu einem Erlebnis für Spieler und Hörer.

Eine differenzierte Agogik spielt ebenfalls eine große Rolle bei der Gestaltung von Phrasen oder Passagen. Wechsel von Tempi und Metren trennen hilfreich die Entwicklungsschritte des Gewitters von John Munday.

Projekt Nummer 2 Das Instrument

Das Instrument für die zweite Aufnahme ist norddeutschen Typus. Die historischen Vorbilder sind Cembali aus der Werkstatt Michael Mietkes, Anfang des 18. Jahrhunderts. Das Instrument ist vollkommen mit Messing besaitet, verfügt über eine 8'-4'-8'-Registerdisposition, verteilt auf zwei Manuale. Das bedeutet, dass das untere Manual (Tastatur) über zwei Register und das obere über ein Register verfügt. Bei Bedarf lassen sich beide Manuale zusammenkoppeln, was mehr Lautstärke und kräftigeren Ton bringt. Ein Lautenzug ist ebenfalls eingebaut.

Erst kürzlich fertiggestellt von Christoph Kern (Stauffen im Breisgau) hat die optische Ästhetik des Instruments ein Äquivalent im besonderen Klang. Charakteristika deutscher Cembali der oben genannten Periode, besonders der von Mietke, verbinden den straffen, sonoren Klang italienischer Instrumente mit dem zarten, sanglichen Timbre französischer *Clavecins*.

Interessantes Merkmal des benutzten Instruments ist eine Transponiervorrichtung. Dabei kann man die gesamte Tastatur (ausgehend von einer mittigen Position = 415Hz) um einen Halbton nach unten (nach links) oder einen Halbton nach oben (nach rechts) verschieben. Das ermöglicht das Spielen in den Stimmtönen 395 Hz (a¹) (*französischer Thon* – 18. Jahrhundert), den 415 Hz (a¹) (am gebräuchlichsten für barocke Aufführungen) und den 440 Hz eines modernen Kammertons.⁷

Ich habe mich hier für die gängigere Variante mit 415 Hz (a¹) entschieden.

Noch eine kurze Klangbeschreibung des von mir benutzten Instruments: glockenähnliche, obertonreiche und geräuscharme Höhenlagen. Sie sind zart, liebevoll und vermögen ganz vortrefflich zu singen. Die Mitten dringen hervor, sind aber nicht penetrant, haben eher schlanken Körper und kernigen Anriss. Die Bässe sind differenziert, zum Teil subtil und zugleich saftig, zum Teil aber auch kräftig-bauchig.

⁷ Kammertöne mit 440 Hz oder höher (475Hz!!) sind aber bereits in der Renaissance und später gebräuchlich.

Die Stimmung

Aufgrund des hier eingespielten Repertoires habe ich mich für eine der Werkmeister-Temperaturen entschieden.

Andreas Werkmeister (1645-1706) war Organist und Theoretiker. Er entwickelte eine Reihe von wohltemperierten Stimmungen, wobei die sogenannte Werkmeister-III-Temperierung (etwa von 1691) die gebräuchlichste ist. Hierbei werden die Quinten c-g, g-d, d-a und h-fis verkleinert (also enger gestimmt). Die Quinten a-e und e-h sind rein.

Das dadurch erzielte Ergebnis lässt ein angenehmes Spielen in mehr Tonarten zu als etwa in einer mitteltönigen Temperatur, wobei aber jede Tonart nun wiederum eine ganz eigene Charakteristik und Farbe besitzt.⁸

Das Stück

Buxtehude, *Suite in g-moll*, BuxWV 243

Wieder einige Sätze zu Komponist und Werk, welches ich auf diesem interessanten Instrument eingespielt habe.

Dietrich Buxtehude (1637-1707) ist der Komponist der auszugswise in Tonaufnahme vorliegenden *Suite in g-moll*, BuxWV 241.

Buxtehude selbst ist als einer der großen Orgelmeister der Norddeutschen Schule bekannt (wenn nicht als der größte). Wie zuvor Sweelinck war auch D. Buxtehude Anlaufstelle

für viele Organisten und Komponisten seiner Zeit. Johann Sebastian Bach machte sich sogar zu Fuß auf den Weg nach Lübeck, um den dort als Organist tätigen Dietrich Buxtehude zu treffen, zu hören und von ihm zu lernen.

D. Buxtehudes Stil, besonders der seiner Orgelwerke, beeinflusste sicherlich viele Zeitgenossen. Dieser Stil zeichnet sich durch große innere Rhetorik, Energie, Spontaneität und Prägnanz aus, die meiner Meinung nach einzigartig ist. Herausragende Werke wie der Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostris* oder die Virtuosen Orgelpräludien und Toccaten sind als besonders wichtige Werke zu nennen.

In den Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue vereint diese bezaubernde Suite Stilmerkmale verschiedener nationaler Stile: italienische Sprunghaftigkeit, französische Eleganz und norddeutsche Polyphonie. Die Komposition besticht durch (nach Buxtehude-Manier) Klarheit im Material. Rhythmische Motive sind konsequent geführt. Unterschiedlich komponierte Taktschwerpunkte, Verdichtungen im Satz, improvisatorisch-frische Gesten machen die Suite zu einem kleinen Spektakel an Raffinesse und rhetorischer Farbigkeit.

Die Stimmung und das Stück

Da sich u.a. auch Andreas Werkmeister unter Dietrich Bux-

tehudes Freunden befand, gab es sicherlich einen Austausch von Erfahrungen und Wissen. Allein dadurch ergibt sich (nach meiner Einschätzung) bereits eine Legitimierung der Wahl dieser Stimmung für das verwendete Cembalo. Was aber nicht außer Acht gelassen werden darf, ist, dass Buxtehude sicherlich die mitteltönige Stimmung im Ohr und sogar unter den Fingern hatte.

Viele Orgeln des berühmten Orgelbauers Arp Schnitger (1684-1719), wie sie z.B. in St. Ludgeri (Norden) steht, welche prädestiniert für die Musik der Norddeutschen Schule sind, sind mitteltönig temperiert. Das wiederum unterstreicht die Extravaganz des Buxtehude'schen Satzes durch die Schärfe der Intervalle.

Eine weichere Werkmeister-Stimmung hat aber in dem die Suite betreffenden Fall keine negativen Auswirkungen auf die Buxtehude'sche Musik, sondern verleiht dem Werk eine wärmere Charakteristik. Zu einem persönlichen Vergleich habe ich die Allemande aus dieser Suite jeweils auf dem mitteltönigen Italiener und dem werkmeister'schen Mietke eingespielt. Der Vergleich soll zeigen, wie reizvoll sich die unterschiedlichen Temperierungen auf ein und dasselbe Stück auswirken. Beide Temperaturen beleuchten verschiedene Momente im Stück durch ihre differenzierte Klangästhetik.

Wie wurde musiziert? (Allemande)

Zum Teil habe ich Modifizierungen von historischen Fingersätzen verwendet. Manche Passagen verlangen jedoch eine etwas freizügigere Fingersatzbehandlung. Das *Fingerpedal*⁹ zur Erzeugung von mehr Klang ist hier erwünscht, da das Cembalo verklingt; ein Ineinander-Klingen mehrerer (sogar dissonanter) Töne reichert das Spektrum an und fördert die Deutlichkeit eines zu erzielenden Affekts. *Inegales*¹⁰ Spiel, also leichte Triolisierung des Rhythmus, geben der Allemande stellenweise einen interessanten Fluss und Fähigkeit zum An- und Abschwellen.

ter) Töne reichert das Spektrum an und fördert die Deutlichkeit eines zu erzielenden Affekts. *Inegales*¹⁰ Spiel, also leichte Triolisierung des Rhythmus, geben der Allemande stellenweise einen interessanten Fluss und Fähigkeit zum An- und Abschwellen.

Zusammenfassung

Bei den obigen Ausführungen habe ich mich auf zwei der vielen, verschiedenen Stimmungen beschränkt – Mitteltönig (1/4 Komma) und Werkmeister-III –, da nur die beiden in das Aufnahme-Projekt integriert wurden. Es existiert natürlich noch eine viel größere und umfangreichere Vielfalt an Möglichkeiten ein Tasteninstrument zu temperieren/zu stimmen (es seien Systeme von Valotti, Kirnberger, die im Mittelalter gebräuchliche pythagoräische Stimmung, gleichstufige/gleichschwebende Temperierungen oder Modifizierungen, von Young genannt).

⁸ Zu der Tonart der Suite - „g-moll“ - äußert sich Mattheson (1713) so: „...ist fast der allerschöneste Tohn...eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet...“ (Johann Mattheson: Das Neu-eröffnete Orchester, S.237)

⁹ Fingerpedal: Durch länger ausgehaltene Töne oder Intervalle entsteht der Eindruck eines Haltepedals. Es kommt zur Resonanz.

¹⁰ Inégale (frz.): ungleich, ungerade (musikal.)

Doch eine präzise Analyse oder Erklärung derer sind auf Grund ihres umfassenden Materials rahmensprengend für einen Artikel. Viel näher an der Praxis scheint mir die Auseinandersetzung mit historischer Stimmung in Kombination mit Werken aus der entsprechenden Zeit.

Temperierung und Stimmsysteme hängen eng zusammen mit kompositorischen, stiltypischen Entwicklungen der Musik und natürlich auch mit der Musizierpraxis. Jede Stimmung findet sich in eine komplexe Klangästhetik ein, die unlöslich mit ihrer Epoche und ihrer Zeit verbunden ist. Affekt, musikalische Rhetorik und menschliches Gehörverständnis sind nur einige Aspekte unter vielen, die man anführen kann und welche Hand in Hand mit einer lebendigen Musizierpraxis einhergehen.

Quellenanhang

Musikalien/Notentext

- Jan Pieterszoon Sweelinck – sämtliche Werke für Tasteninstrumente (Harald Vogel, Dieter Dirksen), Band 1 Toccaten, Breitkopf&Härtel
- The Fitzwilliam Virginal Book (edited by J.A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire), Dover Publications, Volume One
- Dietrich Buxtehude – sämtliche Suiten und Variationen (Hrsg. Klaus Beckmann), Breitkopf&Härtel 1980

Internet

http://www.groenewald-berlin.de/text/text_T016.html

http://www.lehrklaenge.de/HTML/werckmeister_-_stimmung.html

<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Buxtehude-Dietrich.htm>

<http://books.google.de/books?id=cgDJaeFFUPoC&pg=PA496#v=onepage&q&f=false>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/765635/John-Mundy>

<http://www.christoph-kern.de/index.php?seite=2.0>

<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/moll.html#g moll>

http://imslp.org/wiki/Das_neu-er%C3%B6ffnete_Orchestre_%28Mattheson,_Johann%29

<http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v12/no1/dodds.html#ch2>

Bücher/Sekundärliteratur

- Nikolaus Harnoncourt - Musik als Klangrede (Wege zu einem neuen Musikverständnis), 6. Auflage 2010, Bärenreiter
- Concerto (Magazin für Alte Musik), Ausgabe Oktober/November 2010 (Artikel „Historische Stimmungen“ von Raphael Zauels)
- Concerto (Magazin für Alte Musik), Ausgabe Februar/März 2011 (Artikel „Historische Stimmungen“ von Raphael Zauels, Teil II)
- Jan Pieterszoon Sweelinck - sämtliche Werke für Tasteninstrumente (Harald Vogel-Dieter Dirksen), Band 1 Toccaten, Breitkopf&Härtel

Erfahrungen (Unterricht und Konzerte) durch Studium der Fächer *Cembalo*, *Historische Aufführungspraxis*, *Cembalobau und -pflege* und *Generalbassspiel* im Rahmen der Lehrveranstaltungen des Mozarteum Salzburg und als Cembalist/Continuoist/Organist bei Konzerten und Festivals in Salzburg und Umgebung.

„Wohltemperirt“

Essay von Prof. Hans-Jürgen Schnoor

Vor fünfzig Jahren etwa, es war in einem Sommer mit viel Regen, wurde ich vor die Aufgabe gestellt, ein Cembalo zu stimmen: ich habe versucht, das mit meiner Vorstellung von Halbtonabständen zu lösen. Das Ergebnis war verstörend. Irgendjemand meinte, mit Quinten ginge das besser, also versuchte ich es mit Quinten. Das Ergebnis war eine ungleichmäßige Temperatur, die zu nichts zu gebrauchen war als zu einem dadurch in Gang gesetzten schmerzlichen Lernprozeß.

Dieser Prozeß dauert an. Etlliche Menschen vom Fach haben mir ihre Meinung gesagt und Temperaturen nicht nur empfohlen, sondern sogar verlangt; etliche unter ihnen vertraten eine durch nichts zu erschütternde Auffassung zu den von ihnen verfochtenen Lösungen; wieder andere erfanden neue Temperaturen, die angeblich die einzig wahren für bestimmte Musik seien usw. usw.

Wie nähern wir uns diesem heiklen Kapitel der musikalischen Praxis ohne elektronische Meßgeräte, mathematische Tabellen, Zahlenkolonnen etc. und ohne in Dogmatik zu verfallen?

Wir verfügen in der tonalen Musik in der Regel über eine zwölfstufige Skala, die unter anderem von zwölf aufeinanderfolgenden Quinten gebildet werden kann.

Der Ausgangspunkt: eine Reihe von 12 natürlichen (reinen) Quinten kommt nach dem Durchlaufen des zwölfstufigen Kreises nicht bei ihrem Ausgangspunkt an. Die Differenz muß ausgeglichen werden. Das nennt man eine *Temperatur*.

Temperiert werden muß also immer, und wir können feststellen, daß zu allen uns bekannten Zeiten seit der Erfindung mehrstimmiger Musik das Problem Akkord-Linie die entscheidende Herausforderung gewesen ist, oder genauer: das Problem *Instrument mit nicht veränderbarer Temperatur – Stimme oder Instrument mit variabler Intonation*.

Weiter können wir feststellen, daß jede Stimme und jedes sogenannte Melodieinstrument, ja sogar jedes Tasteninstrument mit dynamischer Flexibilität aus Ausdrucksgründen Intervalle unterschiedlich intoniert. Grundlage dafür ist eine nicht greifbare und beschreibbare *musikalische Empfindung*, was immer man auch unter diesem Passus verstehen mag – aber es gibt sie und sie ist gegen Argumente immun wie jedes Gefühl. Das unseren Vorfahren abzusprechen, ist Verachtung des Humanum.

Viele Temperaturen hatten aus diesen Gründen und aus Gründen der musikalischen Sprache, die im harmonischen Bereich bis zu Bach immer komplexer wurde, nur eine begrenzte Gültigkeit und zu allen Zeiten gab es Verbesserungsvorschläge (ich erinnere an Schlick) und Musik, die neue Instrumente benötigte (Cembalo cromatico), damit die Vorstellungen der Komponisten umgesetzt werden konnten und umgekehrt.

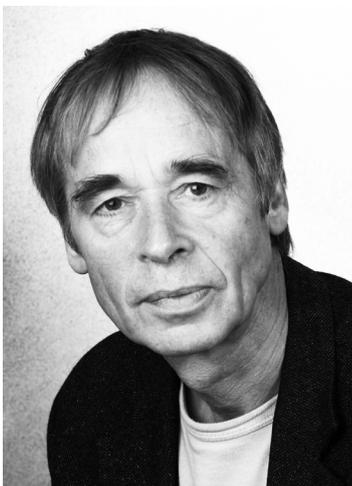
Die vielen einzelnen Probleme der individuellen Tonhöhenempfindung im Akkordzusammenhang und in der Melodie lasse ich beiseite wie auch die individuellen Probleme von Saiteninstrumenten (Material, Spannung, Steifigkeit, Mensur etc.), behaupte auch nicht, daß sie zu vernachlässigen seien, aber wir sollten uns auf das eigentliche Problem konzentrieren: Wohltemperirt.

Dieses Wort taucht bei Bach als Titel auf: Das *Wohltemperirte Clavier*, eine Sammlung von 24 Praeludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten. Bis heute noch verstehen die meisten Musiker unter *Wohltemperirt* eine *gleichschwebende Temperatur*. Es gibt keine gleichschwebende Temperatur. Schwebungen zwischen Intervallen sind immer Frequenzunterschiede und es gibt bei einer Temperatur nicht zwei gleiche Frequenzen. Gleichmäßige Temperaturen sind also immer relativ gleichmäßig, relativ zu ihrem Ausgangspunkt.

Die Beziehungen der Töne zueinander haben als feste Größe nur den Rahmen, der durch die Oktav gebildet wird, die

wir im Verhältnis 1:2 hören wollen (die Untersuchung der Gründe dafür würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen). Die variablen Größen (Schwebungen) werden größer bei steigender Frequenz: je weiter wir in den Diskant kommen, desto störender werden verkleinerte oder vergrößerte Intervalle, die im Baß noch brauchbar klingen.

Bach selbst soll zu dem Temperaturproblem geäußert haben, alle Terzen sollten etwas scharf gemacht werden. Welche Terzen

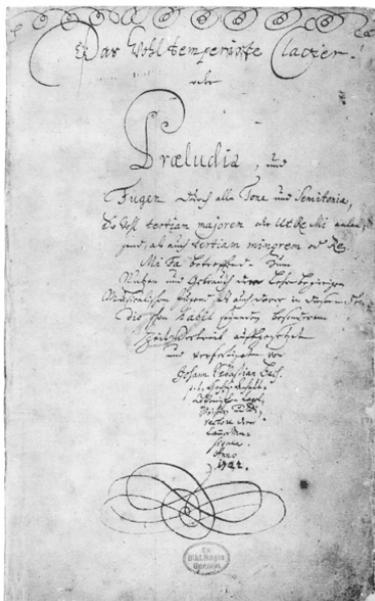


Der Autor

Hans-Jürgen Schnoor ist Kirchenmusikdirektor an der Vicelinkirche Neumünster. Als Professor für Cembalo leitet er das *Ensemble Alte Musik* in den Bachelor- und Master-Studiengängen an der Musikhochschule Lübeck. Er konzertiert als Cembalist, Organist und Pianist (Hammerclavier) in Europa und Übersee solistisch, als Kammermusikpartner und Liedbegleiter sowie als Dirigent mit einem Repertoire von Monteverdi bis Schönberg.

wie scharf? Alle gleich? Individuell verschieden? Wie ist er vorgegangen?

Die *Verzierungen* auf dem Titelblatt des *Wohltemperirten Claviers* haben schon länger Verdacht erregt: es scheint eine Systematik dahinter zu stecken, und der Tonbuchstabe C unter einem der Kringel gab schon länger Anlaß, hinter diesen Zeichen eine Anweisung für eine Temperatur zu vermuten. Wir bestaunen heute, welche Unmengen Papier

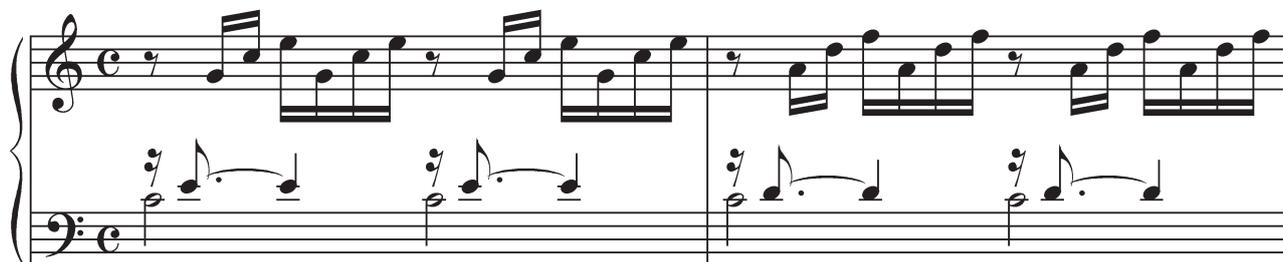


schon beschrieben worden sind, um die eine oder andere Deutung zu beweisen oder zu widerlegen.

Wenn es auch in der aktuellen Diskussion nicht mehr um das *Ist das eine Temperatur?* sondern um das *Wie lese ich diese Temperatur?* geht, scheint ein entscheidender Ausgangspunkt hartnäckig nicht vorzukommen: Die Musik in *Das Wohltemperirte Clavier*.

Praeludium C-Dur

Die erste Terz ist e', die zweite e'', dazwischen g' und c''. Probieren wir doch einmal! Die nächsten Töne: d' und a', dann f'', alles Töne, die über die ersten 4 Quinten (die durch e' und e'' ohnehin schon festliegen) im Zirkel nach rechts (zur Dominantseite) bereits umschrieben sind, erweitert um die erste Quinte zur Subdominante.



Bach WTK I, Praeludium C-Dur Takt 1-2

Lesen wir das Praeludium bis zum Ende durch, erschließen sich uns die wesentlichen Terzen der C-Dur-Skala, von denen wir die enharmonisch lesbaren Terzen ableiten können/müssen. Wir erkennen: Grundlage des Systems ist C, nicht a. Die Temperatur nimmt ihren Ausgangspunkt von c', der Mitte des Systems, und erschließt sämtliche Töne der

12-stufigen Skala.

Die **Fuge** zeigt mit ihren thematischen Einsätzen die wesentlichen 7 Ausgangstöne in diesem System, die diatonische Leiter – alle anderen Ausgangstöne sind abgeleitet: Cis ist hochalteriertes C, und es spielt keine Rolle, ob die Stücke in Frühfassung aus C gingen. Moll ist dissonantes Dur, instabil und auflösungsbedürftig. *Quaerendo invenietis* – suchet, so werdet ihr finden, schreibt der alte Bach im *Musicalischen Opfer* Friedrich dem Großen ins Stammbuch.

Noch einmal zurück: Die Wahl der Tonarten im Fortschreiten des *Wohltemperirten Claviers* zeigt einen Weg (den jeder nachvollziehen kann), der zur Verschärfung in Richtung Obermediante führt, als der Tonart, die am weitesten im C-Kontext von der Basis entfernt ist, E-Dur.

Diesen Weg beschreitet selbst Beethoven noch in der Sonate op.53. Er ging allerdings von Kirnbergers 3. Temperatur aus (reines C-Dur, pythagoreisches E-Dur); und umgekehrt beschreitet er diesen Weg in der Sonate op.109, wo die Untermediante C-Dur die größte Kraftentfaltung (*ff*) verlangt – er scheint die Musik aus Bachs *Wohltemperirtem Clavier* gelernt zu haben.

Zurück zu unserem Ausgangspunkt, etwas verschärft formuliert: Nicht Zahlen, Tabellen, ominöse Cent-Werte oder -Berechnungen (bis ins viertausendste Glied) erhellen eine Temperatur, sondern die Kenntnis der Musik – in diesem Falle des *Wohltemperirten Claviers* – der diese Temperatur dienen soll. Wir gewinnen aus direkter Praxis eine Vorstellung davon, wie Bach mit Hilfe einiger Kringel sein Denken für diejenigen systematisiert hat, die nicht in der Lage sind, dieses System („alle Terzen etwas scharf“) aus der Musik zu verstehen.

Wohl-temperirt heißt *brauchbar-temperirt* für die jeweilige Aufgabe. Und wir lernen (schmerzlich?), daß unsere elektronischen Methoden das eigentliche Problem ins Innere der Maschine verlegen, im Rechner verstecken, und daß sie

ungeeignet sind, den Verstand und das Ohr zu ersetzen, daß unsere gelehrten Diskussionen die Rechnung ohne den Wirt machen.

Das hat doch etwas ungemein Tröstliches: das eigene Ohr, das eigene Verständnis, das eigene Gefühl für Musik entscheiden in letzter Instanz.

Das absolute Gehör

von Agnieszka Białek

Für die Mehrheit ist es ein unerklärliches und unfassbares Phänomen, einem *sechsten Sinn* ähnlich; für Wenige ist es ein untrennbares Element ihres Lebens, ein Teil des Selbst – was aber nicht bedeutet, dass für sie das absolute Gehör weniger rätselhaft ist.

Egal ob Menschen absolut oder relativ hören, stellen sie sich oft die gleichen Fragen: Warum können einige jeden einzelnen Ton sofort benennen, während andere unbedingt einen Bezugspunkt brauchen? Wie funktioniert es? Kann man es lernen?

Das absolute Gehör ist ohne Zweifel jedem Musiker vertraut. Um dieses Phänomen jedoch noch besser zu verstehen, stellen wir uns folgende Situation vor: Wir fragen jemanden im Supermarkt nach der Farbe einer Paprika. Er sagt uns, dass er die Farbe zwar erkennen und von anderen Farben unterscheiden, sie jedoch nicht benennen könne. „Dann schauen Sie mal, das ist eine grüne Paprika“, sagen wir, eine andere Paprika in der Hand. Der Mann ist jetzt sicher: „Also dann muss die Paprika, nach deren Farbe Sie gefragt haben, gelb sein“. Verwunderlich?

Ähnlich seltsam scheint das relative Gehör vielen Absoluthörern. Warum ist dieser Art *Farbenblindheit* paradoxerweise eine Norm, wenn es ums Hören und nicht ums Sehen geht (schätzungsweise hört nur einer unter zehntausend Menschen absolut)?¹ Vielleicht ist gerade das absolute Hören normal und natürlich, wie das Farbensehen und -erkennen, jedoch verliert die Mehrheit der Menschen im Laufe des Lebens diese Fähigkeit.

Zusammenhang der Sprache mit dem absoluten Gehör

Forscher von der University of Wisconsin haben ein Experiment mit acht Monate alten Säuglingen und Erwachsenen mit und ohne musikalischer Schulung durchgeführt und sind zu klaren Ergebnissen gekommen: In einem Test mit Tonfolgen haben sich Babys sehr viel stärker auf Hinweise des absoluten Gehörs verlassen.² Das legt den Gedanken nahe, dass relatives Hören im Säuglingsalter universell ist. Was ist also der Grund dafür, dass das nicht ein ganzes Leben lang gleich bleibt?

Ein absolut hörender Musiker, der eine Melodie zuerst in Des-Dur, dann in D-Dur hört, kann erkennen, dass die Melodie einfach transponiert wurde. Beide Melodien würde

er jedoch unterschiedlich wahrnehmen und beschreiben. Jede Tonart hat ihren eigenen Charakter, *fühlt* sich anders an. Könnte ein Kleinkind nur absolut hören, würde es schwerlich erlernen können, dass in verschiedenen Tonarten gesungene Melodien oder in unterschiedlichen Grundfrequenzen gesprochene Worte gleich sind. Wie könnten sich die Menschen dann verständigen?

Die Sprache also und deren Entwicklung in den vergangenen Jahrtausenden ist höchstwahrscheinlich dafür zuständig, dass Menschen nach der Geburt das absolute Gehör allmählich verlieren.

Nur die Tonsprachen, bei denen mit einer Änderung der Tonhöhe oder des Tonverlaufs in einer Silbe in der Regel auch eine Änderung der Bedeutung des entsprechenden Wortes bzw. Morphems³ einhergeht, hemmen das absolute Gehör nicht, im Gegenteil – manchmal tragen sie sogar zu seiner Verstärkung bei. Menschen, die tonale Sprachen wie Mandarin oder Vietnamesisch sprechen, hören häufiger absolut.

Einer Studie von Diana Deutsch nach, hören annähernd 60% der chinesischen und nur 14% der amerikanischen Studenten absolut, deren musikalische Bildung vor ihrem 5. Lebensjahr begann, sowie 42% der chinesischen und keiner der amerikanischen Muttersprachler, die nach dem 8. Lebensjahr mit einer musikalischen Ausbildung angefangen haben.⁴

Aufgrund dessen vermutet die erwähnte Forscherin, dass unter geeigneten Voraussetzungen Kleinkinder das absolute Gehör als ein Merkmal ihrer Sprache erwerben und auf die Musik übertragen könnten. Falls ihre Muttersprache jedoch nicht tonal ist, können sie das absolute Hören nur während einer musikalischen Ausbildung erwerben, was einem Lernprozess einer zweiten Sprache ähnelt, es ist also komplizierter.

Im Zusammenhang mit dem Themenkomplex *Sprache und Musik* sollte unbedingt ein Buch von dem britischen Archäologen Steven Mithen erwähnt werden – *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*⁵. Der Autor vertritt die Meinung, dass Musik und Sprache einen gemeinsamen Ursprung haben.

Diese Idee ist aber nicht ganz neu: Schon im 18. Jahrhundert behauptete Jean-Jacques Rousseau, dass es in der Urgesellschaft keine Trennung von Sprache und Gesang

¹ O. Sachs, *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 146

² J. R. Saffran, G. J. Griepentrog, 2001, *Absolute pitch in infant auditory learning: Evidence for developmental reorganization*, in: *Developmental Psychology* 37 (1), SS. 74-85

³ Kleinste bedeutungstragende Einheit im Sprachsystem

⁴ D. Deutsch, T. Henthorn, M. Dolson, 2004, *Absolute pitch, speech and tone language: Some experiments and a proposed framework*, in: *Music Perception* 21, SS. 339-356

⁵ London 2005, Weidenfeld & Nicolson

gab. Überbleibsel von gesungenen oder psalmodierten Protosprachen sind noch gegenwärtig zu beobachten – in vielen Religionen und bardischen Traditionen.

Potentielle Absolut Hörer

Laut zahlreichen Studien verfügen vor allem Musiker über das absolute Gehör, wobei viele von ihnen schon in früher Kindheit musikalisch gefördert wurden. Je früher die musikalische Schulung begann, desto größer ist die Chance auf Erwerb dieser Fähigkeit. Eine Garantie gibt es jedoch nicht. Dazu kommt, dass es vor dem 8. Lebensjahr eine kritische Phase für die Entwicklung des absoluten Gehörs gibt.⁶ Ab dieser Zeit haben Kinder erheblich größere Schwierigkeiten, eine Fremdsprache akzentfrei sprechen zu lernen. Es wurde beobachtet, dass das absolute Gehör in manchen Familien gehäuft auftritt. Leider konnte nicht nachgewiesen werden, ob dafür Gene oder ein anregendes musikalisches Umfeld verantwortlich sind.

Ein weiteres auffälliges Phänomen soll an dieser Stelle erwähnt werden, nämlich ein Zusammenhang des absoluten Gehörs mit Blindheit. Rund 50% blind geborener oder im Säuglingsalter erblindeter Kinder hören absolut. Interessanterweise haben Forschungen von Neurologen, die Gehirne von Menschen mit und ohne absolutem Gehör verglichen, gezeigt, dass die für Absolut Hörer charakteristischen Asymmetrien bei blinden Versuchspersonen nicht vorkommen. Es geht hier um gewisse Differenzen zwischen den Volumina der Strukturen, die bei der Wahrnehmung von Sprache und Musik eine wichtige Rolle spielen (des rechten und linken Planum temporale).⁷

Absolutes Hören: Erlernbar, veränderbar?

Da das absolute Gehör in vielerlei Hinsicht von Vorteil ist, wurden Experimente durchgeführt, um zu erfahren, ob es erlernbar ist. Bei Kleinkindern konnte man auffallende Fortschritte feststellen, gleichzeitig erwies sich eine ähnliche Arbeit mit Jugendlichen als fast völlig fruchtlos. Die Tatsache, dass das Erlernen eines absoluten Gehörs für einen Erwachsenen nahezu unmöglich ist, bekümmert nicht nur relativ Hörende. Für Menschen, die ihr absolutes Gehör aufgrund einer Gehirnschädigung verlieren, ist dieser Verlust bestimmt noch schmerzlicher.

Das Hören kann sich außerdem mit der Zeit ändern. Ältere Menschen, die immer noch absolut hören, können sich teilweise auf ihr Gehör nicht mehr verlassen, weil es z.B. einen Ganzton nach oben gerutscht ist. Es wurde beobachtet, dass ältere Klavierstimmer dazu neigen, die letzten Oktaven etwas zu hoch und die letzten drei oder vier Töne viel

zu hoch zu stimmen (sogar einen Halbton).⁸ Zumeist bleibt das absolute Gehör aber stabil. Durchschnittlich erkennt ein Absolut Hörer mehr als siebenzig Töne im mittleren Hörbereich, darunter auch kleinere Änderungen der Tonhöhen wie Drittel- und Vierteltöne.

Einer Anekdote nach soll der siebenjährige Mozart bemerkt haben, dass die Geigenstimmung seines Freundes Schachtner einen Viertelton tiefer war als die seiner eigenen Violine, obwohl er diese nicht dabei hatte.

Die andere Seite der Medaille

Das absolute Hören ist nicht nur vorteilhaft. Da manchmal mehr Aufmerksamkeit auf die Reinheit einzelner Töne gerichtet wird, kann man von der Musik als Ganzes abgelenkt werden. Während des Spiels auf einem verstimmt Instrument oder des Hörens von Musik in alter Stimmung können Absolut Hörer aus dem Konzept gebracht werden.

Es kann vorkommen, dass sich ein Absolut Hörer bei erklingenden Intervallen so sehr auf die Einzelercheinung der gehörten Töne konzentriert, dass er nicht mehr das von ihnen gebildete Intervall hört. Oder Harmonien verlieren an Bedeutung und werden sozusagen transparent.

Diese Aspekte des absoluten Gehörs unterscheiden sich jedoch bei verschiedenen Personen. Man sollte also nicht vergessen, dass Musiker mit absolutem Gehör das Hören von Intonation, Akkorden, Funktionen und Intervallen ebenso erlernen müssen, wie solche mit relativem Gehör.

Generell hilft das absolute Gehör seinen Besitzern, trotz dieser kleinen Komplikationen, in vielerlei Hinsicht – nicht nur Musiker machen es sich zunutze. Ein finnischer Entomologe zum Beispiel kann zahlreiche Kerbtiere voneinander unterscheiden, indem er die von fliegenden Insekten erzeugten Tonhöhen erkennt. Diese Tonhöhen haben mit Frequenzen der Flügelschläge zu tun und geben klare Auskunft über die Gattung.

Zusammenfassend soll festgehalten werden, dass Menschen aufgrund der zivilisatorischen und kulturellen Entwicklung die Gabe der Natur – das absolute Gehör – verloren haben. Es ist aber unwichtig, ob man absolut hört oder nicht – von Bedeutung ist, ob man von seinen Fähigkeiten guten Gebrauch machen kann. So ist ein gut trainiertes relatives Gehör viel nützlicher, als ein untrainiertes absolutes.

6 D. Deutsch, T. Henthorn, E. Marvin, H. Shuai Xu, 2006, *Absolute pitch among American and Chinese conservatory students: Prevalence differences and evidence for a speech-related critical period*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 19 (2), SS. 719-722

7 O. Sachs, op. cit., SS. 148-149

8 Ibid., SS.145-146

Werkeinführung: Franz Schubert Sonate in c-moll D 958

von Daniela Fietzek

Der am 31. Januar 1797 in Wien geborene österreichische Komponist ist bei vielen wegen seiner Liederzyklen *Die schöne Müllerin* oder *Winterreise* bekannt, doch repräsentieren diese Zyklen nur einen Bruchteil seines gesamten Instrumental- und Vokalwerkes.

Schubert begann schon in frühen Jahren zu komponieren. So entstand 1810 sein erstes Klavierwerk: die Fantasie in G-Dur zu vier Händen. Kurz darauf folgten ein Streichquartett, viele Lieder und weitere Fantasien. Seine Kompositionen wurden aber von den Verlegern nicht gedruckt, er hatte keine Lehrstelle und somit kein sicheres Einkommen. Dennoch wurde die Zeit zwischen 1815-18 zu seiner produktivsten Schaffensphase. In dieser Periode entstanden unter anderem viele seiner Klaviersonaten und die Sinfonie Nr. 6 in C-Dur.

Die folgenden Jahre zeigen einen quantitativen Rückgang in seinem Schaffen, sein Stil entwickelt sich aber weiter. So schrieb er verschiedene Bühnenerwerke, darunter die Oper *Alfonso und Estrella* im Jahre 1821 oder nahm im Jahre 1828 Unterricht in Kontrapunkt bei Simon Sechter. Erst am 26.3.1828 fand das erste öffentliche Konzert mit Werken von Schubert statt. So trat er in den letzten Monaten seines Lebens endlich als Instrumentalkomponist an die Öffentlichkeit.

Es scheint, als hätte er in seinem Todesjahr alle Energie zusammengefasst, um noch möglichst viele Werke zu komponieren, darunter den Sonatenzyklus mit den Sonaten c-moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960, von denen die letzte zu seinen bekanntesten Werken zählt. In seinen späten Sonaten ist ein Hauch von Trauer und Schmerz spürbar, der möglicherweise durch eine Todesahnung erzeugt wurde. Nachdem Beethoven die klassische Sonate außerordentlich prägte, schaffte es Schubert trotz dieser epigonalen Vorlage, sich in seinen Werken stilistisch von Beethoven abzugrenzen und in seinem eigenen, unverkennbaren Stil zu komponieren. Trotzdem sind auch in seinen letzten Sonaten viele Parallelen zu Beethovens Werk erkennbar. Es ist möglich, dass sich Schubert besonders nach dem Tod Beethovens am 26. März 1827 als Fortführer der klassischen Sonate verstand und deswegen oft musikalische Parallelen zu Beethovens Werk zu erkennen sind, auf die in diesem Artikel jedoch nicht genauer eingegangen wird, da ein Vergleich mit Werken Beethovens notwendig wäre.



Franz Schubert (1797-1828)

Die ersten beiden Takte des **ersten Satzes (Allegro)** der c-moll Sonate beginnen mit einem rhythmisch sehr prägnanten Motiv. Im *forte* gespielt, zeichnet es sich durch einen sehr aufgewühlten Charakter aus, was durch die Doppelpunktierung des ersten Taktes verstärkt wird. Der Hörer kann die Dramatik der Sonate sofort spüren.

Im weiteren Verlauf zeigen sich jedoch bald Unterschiede zur Beethovenschen Stilistik. Das Hauptthema kehrt sehr schnell wieder, allerdings figurativ und melodisch stark verändert. Ein Wechsel nach As-Dur verändert das Geschehen, es folgt eine Überleitung, die sehr weich auf B-Dur, der Dominante des 2. Themas, endet.

Das 2. Thema, beginnend im Takt 39 und in Es-Dur stehend, zeichnet sich durch einen liedhaften Charakter aus,



Die ersten Takte der c-moll Sonate D. 985

mit einer Wiederholung in Moll, die ihr Ende in einer langen Kadenz findet und zur Durchführung überleitet, die in Takt 99 beginnt. Diese ist gekennzeichnet durch Sechzehntelbewegungen sowohl in der linken als auch rechten Hand, die bis zur Reprise anhalten.

Schubert greift dabei immer wieder chromatische Figuren auf, die teils lieblich, jedoch auch bedrohlich auf den Zuhörer wirken können. Die Coda nimmt den Hauptgedanken der Durchführung wieder auf und führt den ersten Satz zu Ende.

Walter Riezler bezeichnet die Melodie des **zweiten Satzes** als eine „Melodie mit rein klassischer Prägung“¹. Die im Adagio stehende erweiterte Liedform zeigt in chromatischen Modulationen und vielen Halbtonrückungen eine Abwendung vom typisch klassischen Verlauf der harmonischen Struktur innerhalb eines Satzes.

Durchbrochen von kurzen Glücksmomenten, wirkt der Satz durch plötzliche und starke Dynamikänderungen teils bedrückend, aber auch bedrohlich, was durch die Sechzehntel-Triolen der linken Hand noch verstärkt wird. Die Spannung wird im zweiten B-Teil durch die Oktavierung der Sechzehntelbewegung gesteigert und findet ihren Abschluss in einem fast schon erlösenden Pianissimo, welches das Thema des Anfangs aufgreift. Schubert verzögert den Schluss zweimalig, bevor er den Satz beschließt.

Das **Menuetto, Allegro** ist der kürzeste Satz der Sonate und steht in der Grundtonart der Sonate, c-moll. Im ersten Teil, dem Menuett, überrascht Schubert durch eine ausgefallene Formgestaltung mit schnellen und unerwarteten Dynamikwechseln. Das Trio, in As-Dur stehend, hat durch eine stärkere Rhythmisierung einen ausgeprägteren tänzerischen Charakter und steht somit im Gegensatz zum ersten Teil.

Der **vierte** und letzte **Satz** der Sonate ist im Allegro, 6/8 Takt geschrieben. Das erste, auftaktige Thema in der Haupttonart c-moll wirkt sehr aufgeregt. Bald wechselt es aber nach C-Dur. Diese plötzlichen Dur/Moll Wechsel kommen bei Schubert oft vor und sind ein typisches Stilmerk-

mal. Schubert leitet das zweite Thema mit einer sehr unerwarteten Rückung von c auf des ein, welches dann in cis-moll im Takt 113 erscheint. Derartige Modulationen sind eine typische Kompositionstechnik für die romantische Harmonik und besonders für Schubert. Eine aufsteigende Linie des Begleitmotivs leitet langsam in eine Ruhephase des Themas über, die in Es-Dur erscheint.

Nun folgt die formal recht frei gestaltete Durchführung, die in H-Dur mit einem neuen Thema ansetzt und schon den Schlussgedanken andeutet. Die Reprise greift wichtige formale Elemente nochmals auf, beispielsweise bleibt die Rückung nach Des-Dur wie zu Beginn gleich.

Das Oktavenmotiv wird in der Coda beibehalten, das 1. Thema erscheint wieder in seiner ganzen Gestalt und bringt den Satz sehr rasch zu Ende. Das im *pianissimo* auslaufende Motiv wird durch einen Ganzschluss nach c-moll beendet.

Formal weist die behandelte Sonate in c-moll deutliche Züge der klassischen Sonate auf. Eine eigene harmonische Tonsprache und die dadurch geprägte musikalische Form grenzen diese Sonate zur Klassik ab und machen sie zu einem unverwechselbaren Werk der Klavierliteratur.

Quellenangabe

- Riezler, Walter: Schuberts Instrumentalmusik, Atlantis Musikbücherei Zürich, 1967
- Dürr, Walter/ Feil, Arnold: Franz Schubert Musikführer, Reclam Leipzig, 2002
- Franz Schubert, Klaviersonaten, Universal Edition, hrsg. von Erwin Ratz
- Godel, Arthur: Schuberts letzte drei Klaviersonaten, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1985

¹ Riezler Walter: Schuberts Instrumentalmusik, S.142

Künstler

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

mit einem Lebenslauf oder in einem Gespräch vorstellen. Für diese Ausgabe wurde Schuberts Klaviersonate in c-moll aufgenommen. Eine Werkeinführung finden Sie eine Seite zuvor.

Aufnahme für die Ausgabe 11/2011

Franz Schubert: Klaviersonate c-moll D 958
Alexander Skrjabin: 9. Klaviersonate op. 68
Interpretin: Svetlana Andreeva

Audio-Produktion vom 21. - 22.11.2011 in Wien

Aufnahme: Alexander Fischerauer, Sebastian Vötterl

Svetlana Andreeva

Die russische Pianistin Svetlana Andreeva wurde am 16.12.1988 in Dzhankoi (Ukraine) geboren.

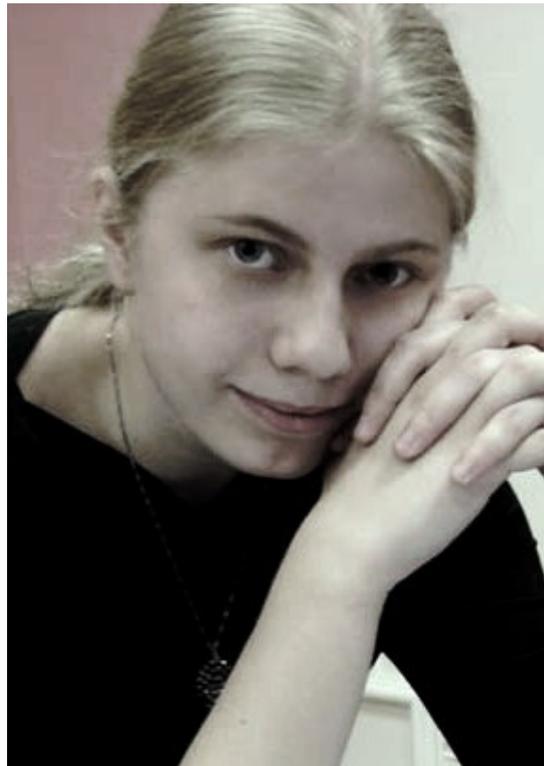
Von 1998 bis 2000 besuchte sie die heimische Musikschule, dann wechselte sie an das *Rostov Musical College*. Im Jahr 2000 begann sie ihr Studium am *Lyceum of the Rostov Rachmaninov Conservatory* bei Anna Zhirikova und Prof. Sergey Osipenko. Von 2004 bis 2007 studierte sie an der *Central Music School of the Moscow Tchaikovsky Conservatory* bei Andrei Limaev. Seit 2007 studiert sie am *Moscow State Conservatory* Klavier bei Prof. Natalia Troull und Komposition bei Prof. Leonid Bobylev.

Beim *Internationalen Rosario Marciano Klavierwettbewerb 2011* in Wien wurde Svetlana Andreeva mit dem ersten Preis und dem Schubert-Preis ausgezeichnet. 2006 nahm sie am internationalem Klavierwettbewerb *Premi Principat d'Andorra* teil. 2000 war sie Preisträgerin des internationalen Klavierwettbewerbs junger Pianisten *Chopin dla najmłodszych* in Antonin (Polen). Sie konzertiert in Russland und anderen Ländern.

Auch als Komponistin ist Svetlana Andreeva erfolgreich. Sie ist mehrfache Preisträgerin nationaler und internationaler Kompositionswettbewerbe in Russland (2001, 2004, 2009).

Anmerkung der Redaktion

Für die vorliegende Audioproduktion ist die Künstlerin eigens von Russland nach Wien gereist. Daher freut es uns besonders, Ihnen diese außergewöhnliche Künstlerin vorstellen zu können. Für ihr großes Engagement möchten wir ihr herzlichst danken. Es ist uns eine große Ehre, mit so engagierten Künstlern zusammen zu arbeiten.



Harmonielehre – ein historischer Überblick

von Alexander Fischerauer

Wer einen Musikalienhandel oder eine Bibliothek aufsucht, um sich ein Harmonielehrebuch zu kaufen oder zu entleihen, sieht sich oft vor die Qual der Wahl gestellt: Eine breit gefächerte Auswahl an Literatur erschwert es dem Musikbessenen, ein für ihn passendes Werk zu finden.

Im Folgenden soll der historische Entwicklungsgang der Harmonielehre aufgezeigt werden. Der historische Hintergrund soll dabei besondere Erwähnung finden. Es wurde versucht ein Gleichgewicht zwischen alter und neuer, umfangreicher wie kürzerer Literatur herzustellen. Leider konnten dabei viele Werke aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden.

Der Leser möge also entschuldigen, wenn ein ihm bekanntes Werk in dieser Darstellung nicht aufgeführt wird. Auch der Einfluss wichtiger musiktheoretischer Denker kann nur angedeutet werden.

18. Jahrhundert

In der Barockzeit begann sich das Denken zur Dur/Moll-Tonalität zu bewegen und damit die in der Renaissance-Zeit vorherrschenden Modi langsam abzulösen.

Ausdruck dieser neuen Tonempfindung war das Generalbasssystem, das zwar die Begriffe Dur/Moll noch nicht einführte und etablierte, aber doch als ein Schritt in diese Richtung anzusehen ist.

Erst in dieser Zeit wurde damit begonnen, musikalische Themenkomplexe, insbesondere die Kompositionslehre, in theoretischen Büchern festzuhalten. Die Autoren waren vorwiegend selbst Komponisten, die diese Lehren wiederum für andere Komponisten oder besonders Musikinteressierte als Anleitung verfassten.

In diesen äußerst umfangreichen Werken (teilweise bis zu 1000 Seiten) werden nicht nur Grundlagen der musikalischen Komposition (v.a. Generalbasslehre), sondern auch philosophisch-ästhetische Gedanken zur Musik im Allgemeinen besprochen.

Eines der bedeutendsten Beispiele dafür ist das 1728 erschienene Werk *Der Generalbass in der Komposition* von **Johann David Heinichen**. Von einer Harmonielehre im heutigen Sinn ist hier überhaupt nicht zu sprechen. Die Kompositionslehre umfasst neben der Intervall- und Akkordlehre viel Anderes zum kompositionstechnischen Handwerk. Harmonielehre und Satzlehre werden gar nicht getrennt gedacht, sondern stehen in unmittelbarem Zusammenhang.

Das Generalbasssystem bildet mit seinem Prinzip der Fortschreitung des Basses die Grundlage des harmonischen Denkens späterer Epochen. Die Art dieser frühen theoretischen Werke sollte in allen genannten formalen Aspekten ein Vorbild für die Musiktheoretiker bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts sein.



J.P. Rameau

Ein wichtiger Theoretiker des Barock war **Jean-Phillipe Rameau**. Mit seinem Werk *Traité de l'harmonie* (1726) schuf er die Grundlage der modernen Musiktheorie. Die Begriffe

Dominante und Subdominante gehen auf ihn zurück, wenn sie bei ihm auch eine etwas andere Bedeutung als heute haben.

Ein sehr bedeutendes Werk, das musikwissenschaftliche Diskussionen bis heute nährt, ist die 1739 erschienene Abhandlung *Der vollkommene Kapellmeister* von **Johann Mattheson**. Dieses ebenfalls äußerst umfangreiche Werk



Johann Mattheson

bespricht allgemeine Grundlagen (auch philosophische) der Musik überhaupt, bis hin zur Melodiebildung, unter der auch die Harmonie enthalten ist.

Alle Denker dieser Zeit verstehen die Musik als organisches Zusammenwirken verschiedener Elemente, die nicht einzeln, ohne Bezug auf andere gedacht werden können. Eine separate Harmonielehre, auch nur als Teil eines musiktheoretischen Buches gab es nicht. Es sollte festgehalten werden, dass die erwähnten Autoren heute eigentlich nur als Theoretiker, nicht als Komponisten bekannt sind. Gründe dafür sollen später aufgezeigt werden.

19. Jahrhundert

Einen wichtigen Beitrag im frühen 19. Jahrhundert liefert **Gottfried Weber** mit seinem *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst*. Diese Schrift beinhaltet den Ursprung der Stufentheorie, d.h. römische Ziffern für Stufen der Tonleiter. Weber beeinflusste die Theoretiker dieses Jahrhunderts stark.

Eine der bedeutendsten musiktheoretischen Schriften ist *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* von **Simon Sechter**. Der berühmte Lehrer von Anton Bruckner und Franz Schubert (in dessen letztem Lebensjahr, 1828) gilt als einer der größten Kontrapunkt-Lehrer im 19. Jahrhundert.



Simon Sechter

Mit diesem Werk, das heute wenig bekannt ist, wird ein Meilenstein in der Geschichte der musikalischen Lehrbücher gesetzt. Eine äußerst gründliche, klar gegliederte Behandlung verschiedenster Aspekte der Harmonie- und Melodiebildung kann auch heute noch eine sichere Basis ausbilden. Sechter legt großen Wert auf die Untersuchung der

Bassfortschreitungen (Harmoniefortschreitungen) und stellt das Thema Harmonik damit wiederum in einen lebendigen Zusammenhang mit den anderen kompositorischen Mitteln. Dadurch bekommt dieses Werk eine besondere Praxisnähe (v.a. für Komponisten). Von Sechter ist bekannt, dass er in seinem Leben über 5000 Fugen komponierte, nach Möglichkeit jeden Tag eine. Dieser praktisch orientierte Charakterzug belebt sein theoretisches Werk ungemein.

Sechter bezieht auch klare Positionen zur Harmonik seiner Zeit, der Romantik. Die Fähigkeit, Stufenbezüge trotz Chromatisierungen in allen Stimmen erkennen und auch herstellen zu können war ein wichtiger Grundsatz seiner Lehre, die z.B. den jungen Anton Bruckner beeinflusste. Die Anwendung dieses Systems auf die Harmonik der Spätromantik ergibt eine Sicht tonaler Vielschichtigkeit bei gleichzeitiger Festigkeit.

Ein erstaunliches Merkmal des 19. Jahrhunderts (und in einem weiteren Sinne auch schon der vorherigen Jahrhunderte) ist, dass die heute berühmten Komponisten selbst keine theoretischen Abhandlung über die Kompositions- oder Musiklehre schrieben. Als Erklärung könnte angeführt werden, dass die Kunst dieser Komponisten mit so hohen und ehrgeizigen Zielen verbunden war, dass sie es als unwürdig empfanden, über die trockene *Technik* zu reden und zu schreiben.

Auch die Entwicklung von sehr starkem Personalstil in dieser Zeit verhinderte vielleicht eine Festlegung von Anweisungen und Regeln für die Kunst ganz im Sinne der Aufklärung. Das Komponieren war für viele Komponisten dieser Zeit etwas Unantastbares, Heiliges. Die Geheimnisse der musikalischen Kunst konnte man mit einer rein technischen Betrachtung nicht ergründen.

20. Jahrhundert

Um die Jahrhundertwende erschienen zwei Werke, die die Musiktheorie bis heute stark beeinflussen. Beide sollen im Folgenden vorgestellt werden.

Hugo Riemann: Große Kompositionslehre (1902)

Diese Lehre ist, ganz im Sinne der alten Tradition, ein sehr umfangreiches Werk. Es werden grundlegende Kenntnisse zum tonalen Skalensystem, zur Harmonie (Akkorde), zum Tonsystem (Stufentheorie), zur Kadenz und zur Modulation vermittelt. In der *angewandten Harmonie* wird eine Umsetzung der erworbenen Kenntnisse angestrebt (z.B. Begleitfiguren, Durchdringung von Melodie und Begleitung, schließlich einfache Kompositionen wie Chorsätze).

Mit seinen theoretischen Schriften festigte und erweiterte Riemann die musiktheoretischen Entwicklungen der letzten Jahrhunderte. Die Funktions- und Stufentheorie in ihren heutigen wesentlichen Formen gehen auf ihn zurück.

Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition (1903)

Noch stärker als bei Riemann wird in diesem Werk der Charakter einer Kompositionslehre betont. Harmonielehre, Melodiebildung, Anwendung von Satztechnik auf Formen werden direkt nebeneinander abgefasst. Im ersten Teil des Buches werden die Grundelemente der Harmonielehre erläutert: Tonalität als Grundgesetz aller musikalischen Gestaltung, sowie eine Einführung in die Funktionstheorie. Insgesamt liegt der Schwerpunkt des Buches aber auf der Melodie- und Satzbildung.

Harmonielehre ist zwar ein notwendiges, aber eingeschobenes, kombiniertes Element. Marx betont im Anhang explizit die Verbindung der Harmonie mit Melodie: „Schon die Auflösung der Akkorde berührt das melodische Gebiet“.¹ Die beiden großen Kompositionslehren betrachten die Harmonielehre, wie in den vorherigen Jahrhunderten üblich, als untrennbar geknüpft an Melodie und Satztechnik, also in einem praktischen Zusammenhang.

Zur gleichen Zeit fand aber bereits eine Wende statt: Eine immer stärker werdende Spezifizierung und Vereinzelung der musikalischen Grundelemente machte es möglich, dass nun reine Harmonielehren veröffentlicht wurden. Dies war eine folgenschwere Entwicklung, die die Verhältnisse grundlegend änderte. Schon Riemann veröffentlichte beispielsweise ein *Handbuch der Harmonielehre*.

Eine sehr bekannte Harmonielehre dieser Zeit ist die von **Arnold Schönberg** (1911). Ein erster Unterschied zum 19.

Jahrhundert fällt sogleich ins Auge: Es ist ein Komponist, der diese Lehre schreibt. Schönberg will sich in diesem Werk besonders von Riemann abgrenzen, der seiner Meinung nach der Musik zu enge Regeln vorschreibt. Er sieht sich selbst als „Suchender“ und nicht als „Wissender“ (wie Riemann demnach von sich behauptet).

Die Entwicklungen in der Kunst und in seiner eigenen Musik sind auch in dieser theoretischen Abhandlung spürbar. Mit einer Harmonielehre müssten sich die Komponisten hauptsächlich aus dem Grund beschäftigen, weil die atonale Musik sich als Grundlage für die Komposition noch nicht vollends durchgesetzt hat. Ebenso, wie er alle musikgeschichtlichen Entwicklungen als Versuche ohne Notwendigkeit betrachtet, sieht er auch sein eigenes System. Ein überraschend undogmatischer Zug dieses Komponisten zeigt sich.

Die Zerrissenheit des Autors, der zwischen Aufklärung und Moderne schwankt, durchzieht das Buch an vielen Stellen. Ob ihm eine erfolgreiche, effektive Abgrenzung von Riemann wirklich gelingt, sei dahingestellt.

Das Buch hat einen völlig anderen Aufbau, als die Kompo-
1 A.B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, S. 571, Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1903

sitionslehren. Harmonie wird hauptsächlich als einzelnes, abgetrenntes musikalisches Gebiet bearbeitet (Dreiklänge, Akkorde und Akkordfolgen), wobei die praktische Umsetzung fehlt. Die für die früheren Komponisten und Theoretiker untrennbare Einheit der Harmonie mit Melodie und Tonsatz wird in dieser Harmonielehre nicht angestrebt: Die Phänomene der Harmonielehre mit ihren Akkordfortschreitungen werden behandelt. Zusätzlich werden ausführlich Gedanken z.B. zu bisherigen musiktheoretischen Auffassungen oder zu Fragen und Problemen der Musik und Kunst überhaupt geäußert.

Um dieses interessante Werk zu bewältigen, benötigt man allerdings viel Zeit und Beharrlichkeit, weshalb es nicht für jeden Leser geeignet erscheint. Durch das Herausheben der Harmonielehre aus dem kompositorischen Zusammenhang² wird neben der Vereinzelung auch eine Vereinfachung für spätere Zeiten vorbereitet (nur vorbereitet, nicht ausgeführt), sodass Harmonielehre in Zukunft einer breiteren Zielgruppe zugänglich gemacht werden kann.

Die Harmonielehren im 20. Jahrhundert wurden nach Schönberg tendenziell immer zugänglicher, kürzer und allgemeiner gestaltet, bis sogar Handbücher entstanden.

Sie wurde als eigenständige musiktheoretische Disziplin in den Schulunterricht sowie die Universitätsbildung aufgenommen. Eine immer größer werdende Nachfrage an Harmonielehren für den Unterrichtsgebrauch entwickelte sich. Die angedeutete Vereinfachung barg natürlich von Anfang an die Gefahr der Oberflächlichkeit in sich.

So gibt es heute oft eine Diskrepanz zwischen dem Erfolg und der inhaltlichen Qualität einer Veröffentlichung. Einige wenige Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollen noch besprochen werden.

Die wohl im Moment bekannteste Harmonielehre stammt von **Diether de la Motte**, erschienen im Jahr 1976. Als dünnes Buch in einem sehr kleinen Format sticht es im Bibliotheksregal ins Auge und scheint damit die erste Aussage über Inhalt und Konzept zu geben.

Das Buch ist eigentlich keine Harmonielehre, sondern eine Zusammenstellung von Notenbeispielen der musikalischen Epochen von der Renaissance bis zum frühen 20. Jahrhundert mit mehr oder weniger ausführlichen Erläuterungen. Ein starkes Ungleichgewicht der Inhalte zeigt sich bereits im formalen Aufbau: Die älteren Epochen, über die es zu de la Mottes Zeit bereits sehr viel Literatur gab, fallen entsprechend lang aus.

Der Zeitraum von 1700-1750 wird in 100 Seiten behandelt, die Klassik und Frühromantik (Haydn, Mozart, Beethoven

² Dieser wird zwar oft erwähnt und sogar betont, ist aber als solcher nicht im Buch enthalten. Das Kapitel über die Choralharmonisation kann auch nicht als echter Praxisbezug bewertet werden, wenn man den Charakter dieser Lehre mit den früheren Kompositionslehren vergleicht.

und Schubert) werden in knapp 40 Seiten abgetan, während Franz Liszt und Richard Wagner nur mehr je 8-15 Seiten erhalten.

Die Inhalte erscheinen in ihrer Zusammenstellung oft chaotisch, der Sprachstil ist schwerfällig. Begriffe aus der Musiktheorie und Musikgeschichte werden selten gründlich erläutert.

Zitate und Hinweise auf Sekundärliteratur gibt es im ganzen Buch kein einziges Mal. So ist es auch möglich, dass Begriffe eine neue und teilweise völlig falsche Bedeutung erhalten (z.B. *unendliche Melodie*³). Schwerwiegende inhaltliche Fehler häufen sich, je mehr der Autor sich der Romantik nähert (Zu beachten ist, dass es zur romantischen Harmonik damals wie heute wenig aufschlussreiche Literatur gab).

Die Abschnitte über Schumann, Wagner und Liszt fallen dabei besonders stark auf. De la Motte spricht in seinen Beschreibungen eigentlich das genaue Gegenteil von Simon Sechters Sichtweise der romantischen Harmonik aus. Er widerlegt und widerspricht sich oft selbst, was mit den chaotisch angeordneten Inhalten wirkungsvoll korrespondiert. Ein Beispiel: Anhand einer Stelle aus *Tristan und Isolde* wird Wagners Musik der Begriff atonikal (der häufig als gleichbedeutend mit atonal verstanden wird) beigelegt. Gleichzeitig wird aber eine genaue funktionale Analyse derselben Stelle gegeben. Ein Paradoxon: Es kann ohne Tonika auch keine Dominante oder andere Funktionen geben.

Das Nicht-Erreichen oder trugschlüssige Umgehen der Tonika, wie es z.B. schon in Beethovens *Fidelio* oft vorkommt, ist keinesfalls mit einem Aufheben derselben gleichzusetzen!

Gerade diese Harmonielehre hat das musikalische Denken einer ganzen Generation in Schulen und Musikuniversitäten beeinflusst. Viele der falschen oder zumindest äußerst fragwürdigen Postulate wurden und werden noch heute ohne kritisches Hinterfragen übernommen. Im Vergleich mit früheren und späteren Harmonielehren stellt dieses Buch nicht nur einen Höhepunkt an Oberflächlichkeit dar, sondern beinhaltet zusätzlich grundlegende und schwerwiegende Fehler.

Dass eine moderne, praxisnahe und für Musiker geeignete Harmonielehre möglich ist, zeigt **Claus Ganter** in seinem dreibändigen Werk *Harmonielehre – ein Irrtum?*

Der Titel wird vom Autor so gerechtfertigt: „Mit dem Titel (...) soll nicht die Lehre als solche, sondern ihre praktische Anwendung in Frage gestellt werden. (...) Mit dieser Literaturbeispielsammlung wird allein der Versuch unternommen, Falsches richtigzustellen, Satzregeln auf ihre Herkunft und ihren praktischen Wert zu untersuchen, und sowohl dem Lehrenden als auch dem Lernenden ein umfangreiches Material für den Unterricht und das Studium zur Verfügung zu stellen.“⁴

³ D. de la Motte, *Harmonielehre*, S. 212, dtv/Bärenreiter, 1976. Für die richtige Bedeutung des Begriffs siehe Richard Wagners Schrift *Zukunftsmusik*
⁴ C. Ganter, *Harmonielehre – ein Irrtum?*, S. VI, Hega Verlag, Basel, 1983

Der erste Band führt in die Grundlagen der Harmonielehre ein: Diatonik-Chromatik, Tonsysteme der Dur/Moll-Tonalität, Intervalle, Notenwerte, Akkorde. Jedes Kapitel wird neben ausführlichen Erläuterungen durch Zitate wichtiger Persönlichkeiten ergänzt. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis weist auf Sekundärliteratur hin.

Bemerkenswert ist die Gründlichkeit, mit der nach den Grundlagen der Musik geforscht wird. So wird z.B. die pythagoreische Schule zitiert und erläutert. Mit Band zwei und drei der Harmonielehre werden in einer ordentlich gegliederten Form die verschiedensten harmonischen Vorkommnisse der Epochen eingeführt und **immer** durch Literaturbeispiele ergänzt.

Für den Autor ist der Praxisbezug der Lehre eines der größten Anliegen, der ihm auch gelingt. Insgesamt werden die Inhalte verständlich und praxisnah vermittelt. Es werden eben keine Beispiele für theoretisch abstrakte Regeln erfunden, wie es z.B. bei Schönberg der Fall ist.

Das 1967 erschienene *Handbuch der funktionellen Harmonielehre* von **Hermann Grabner** ist zwar inhaltlich klar gegliedert, enthält aber wenige Literaturbeispiele, stattdessen viele erfundene Konstruktionsmodelle. Der Stoff wird für den Leser so nur mühsam zugänglich.

Die Abtrennung der Harmonielehre aus dem gesamtcomposerischen Kontext birgt die Gefahr einer trockenen Angelegenheit. Daher gilt sie, ähnlich wie die Gehörbildung, vielen Schülern und Studenten als eine Belastung, die man nach bestandener Prüfung mit Erleichterung hinter sich lässt. Dieser Zustand ist ein trauriges Faktum.

Stattdessen sollte Leidenschaft und Interesse für diese Disziplinen geweckt werden, indem sie nie auf abstrakte Übungen und Prüfungsmodi reduziert werden, sondern möglichst nur im musikalischen Zusammenhang gelehrt werden. So könnte die Harmonielehre zu einem besseren Verständnis musikalischer Vorgänge beitragen und als gestalterisches Element bei der musikalischen Interpretation eingesetzt werden.

Ferruccio Busoni – Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst

Versuch einer Charakterisierung des Komponisten Ferruccio Busoni anhand einiger Passagen aus seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*

von Mathias Johannes Schmidhammer

Der Reformator ist [...] undiplomatisch, und es ist ganz folgerichtig, daß seine Änderungen erst dann Gültigkeit erlangen, wenn die Zeit den eigenmächtig vollführten Sprung wieder auf ihre feine unmerkliche Weise eingeholt hat. Doch gibt es Fälle, wo der Reformator mit der Zeit gleichen Schritt ging, indessen die übrigen zurückbleiben. [...] Ich glaube, daß die Dur- und Moll-Tonart und ihr Transpositionsverhältnis, daß das ‚Zwölftaltonsystem‘ einen solchen Fall von Zurückgebliebenheit darstellen.¹

Diese Aussage stammt aus dem 1906 veröffentlichten Werk *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* des italienischen Komponisten, Pianisten und Musiktheoretikers Ferruccio Busoni (1866-1924). Das Werk wurde in einer Zeit veröffentlicht, in der mehrere Komponisten sich entschieden, die Dur-Moll-Tonalität hinter sich zu lassen: 1907 schrieb Alexander Skrjabin seine 5. Klaviersonate, die trotz der angegebenen Tonart Fis-Dur heute als Beginn seiner *atonalen Periode* gilt, 1909 veröffentlichte Arnold Schönberg seine *3 kleinen Klavierstücke* op.11, die ersten Werke, die (ursprünglich abwertend) als *atonal* bezeichnet wurden. Busoni jedoch ist in dieser Aussage noch radikaler: Er erklärt nicht nur die Dur-Moll-Tonalität, sondern auch die Einteilung der Oktave in zwölf Halbtöne für nicht mehr zeitgemäß.

Der *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, den Busoni als „Ergebnis langer und langsam gereifter Überzeugungen“² bezeichnet, ist kein systematisch geordnetes Werk sondern vielmehr eine lose Aneinanderreihung von Gedanken über Musik und Ästhetik. Trotzdem sind die Gedanken leicht nachvollziehbar, und auch ihre Abfolge erscheint beim Lesen durchaus sinnvoll.

Immer wieder treten die Begriffe der *ewigen Harmonie* und *reine Musik* auf. Darunter versteht Busoni eine Musik, die nicht von einer Harmonielehre, oder von strengen Formen,

¹ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*; Wiesbaden: Im Insel Verlag 1954; S. 38.

² Ebd. S. 9

ja nicht einmal von den begrenzten Möglichkeiten der Instrumente bestimmt ist. Das Erreichen derselben stellt für Busoni das höchste, jedoch kaum zu erreichende Ideal dar. Seines Erachtens sind Bach und Beethoven dieser Musik am nächsten gekommen, jedoch beide vor allem dann, wo sie „glaubten, die symmetrischen Verhältnisse außer Acht lassen zu dürfen und selbst unbewußt frei aufzuatmen schienen.“³ Beethoven gelang dies seiner Meinung nach am besten in den Einleitungen zu Sonatensätzen, Bach in seinen Präludien und Fantasien.



Ferruccio Busoni
(1866-1924)

Der Begriff *ewige Harmonie* taucht auch an jener Stelle auf, wo sich Busoni zur Dur-Moll-Tonalität bzw. zum zwölftönigen Tonsystem äußert. Dieses sei „ein [sic!] ingeniöser⁴ Behelf, etwas von jener ewigen Harmonie festzuhalten; eine kümmerliche Taschenausgabe jenes enzyklopädischen Werkes; künstliches Licht anstatt Sonne.“⁵ Die Harmonielehre empfindet er als „gewaltsam beschränktes System“, die die gesamte Musik auf zwei Tonfolgen reduziert: Dur und Moll.

Doch sogar Dur und Moll empfindet er als „doppeldeutiges Ganzes“, da der Übergang zwischen den beiden Tongeschlechtern unmerklich und mühelos möglich sei.

Somit seien Dur und Moll „eine einzige Tonart. Aber sie ist sehr dürrtiger Art.“⁶ Busoni schlägt einige Möglichkeiten für neue Skalen vor,⁷ und gibt an, dass er 113 verschiedene Möglichkeiten von Skalen innerhalb der Oktave C-C gefunden habe, die man außerdem noch transponieren und miteinander mischen könne.

Die Idee, ganz auf Skalen zu verzichten, und die Töne nur aufeinander zu beziehen, taucht nicht einmal in Ansätzen auf. Stattdessen schreibt Busoni, dass der nächste Schritt (nach dem Ausreizen der Möglichkeiten der 113 möglichen Skalen) in Richtung der *ewigen Harmonie* das Aufgeben des *Zwölftaltonsystems* und die Einführung einer Drit-

³ Ebd. S. 14

⁴ Ital. „ingenuo“: kindlich, naiv

⁵ Ebd.; S. 35.

⁶ Ebd. S. 37

⁷ z.B.: *c des es fes g a h c* oder *c des es fis gis a b c*

teltonskala sei. Diese würde jedoch auf der Ganztonskala basieren und jene Intervalle, die in dieser nicht vorhanden sind, von vornherein ausschließen (wie etwa die kleine Terz und die reine Quint). Um diese Intervalle beizubehalten müsse man also dieser in Dritteltöne unterteilten Ganztonskala eine zweite, um einen Halbton transponierte, hinzufügen. Somit entstehe ein Sechsteltonsystem, dessen Einführung nur noch eine Frage der Zeit sei. Da dieses System auf dem Großteil der gebräuchlichen Instrumente nicht umsetzbar ist, spricht Busoni davon, dass auch elektronische Geräte, welche genau die gewünschte Frequenz erzeugen können, Eingang in die Musik finden würden.

Interessanterweise hat Busoni selbst in seinen Werken weder elektronische Mittel noch Mikrointervalle verwendet, im Gegenteil: Ein Großteil seines Œuvres besteht aus

Werken für Klavier bzw. für Besetzungen mit Klavier, worauf Sechsteltöne nicht möglich wären. Da sich Busoni im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* auch nie zu sich selbst als Komponist äußert, ist es auf den ersten Blick schwer, Parallelen zwischen Busonis Ästhetik und seinen Werken zu finden.

Eine plausible Lösung dieses Widerspruchs ist jene, dass Busoni sich als Anfang einer neuen Tradition sah, nicht als deren Vollender. Er schreibt etwa über Wagner, dass seine Art zu komponieren (Musikdrama, Leitmotiv etc.) nicht weiter steigerungsfähig sei. „Vorerst, weil er sie zu höchsten Vollendung, zu einer Abrundung brachte; sodann, weil die selbstgestellte Aufgabe derart war, daß sie von einem Menschen allein bewältigt werden konnte.“⁸ Offenbar wollte er selbst kein solcher Komponist sein, sondern sich Aufgaben stellen, die erst von zukünftigen Generationen bewältigt werden würden. Außerdem findet sich in seinen Werken ein sehr starker Hang zur Chromatik, der in seinem Fall quasi als „Vorbereitung“ auf die verfeinerte Chromatik des Sechsteltonsystems gedeutet werden kann. (s. Nb. 2)

Seine Geringschätzung der Harmonielehre zeigt sich in seinen Werken darin, dass sie zum Großteil polyphon veranlagt sind, und sich die Harmonien hauptsächlich aus dem Zusammenklang der einzelnen Stimmen ergeben. Da Akkorde nur selten kadenzial verbunden werden, treten ihre

Einzelnote bzw. deren melodische Funktion stärker hervor (s. Notenbeispiel 1). Allerdings muss an dieser Stelle auch angemerkt werden, dass in dieser Kompositionsweise auch eine der Schwächen Busonis liegt: Die Stimmen sind nicht immer optimal ausgearbeitet, in Notenbeispiel 3 etwa wirkt eine Gegenstimme wie eine gewöhnliche Begleitung, ja bei-

Notenbeispiel 1: Indianisches Tagebuch BV 267; Nr. 2, T. 35-36
Mollakkorde, die chromatisch verschoben werden, wodurch ihre Einzelnote hervortreten

Notenbeispiel 3: Indianisches Tagebuch BV 267; Nr. 1, T. 53-56

nahe wie ein Alberti-Bass, hat als solcher jedoch nicht genügend harmonische Stützfunktion. Außerdem ist der Komponist in seinem Stil nicht immer konsequent: Trotz seiner Ablehnung der Dur-Moll-Tonalität kann er sich nie ganz von dieser lösen. Neben visionären Passagen tauchen immer wieder solche auf, bei denen Busoni gewissermaßen vor den eigenen Visionen zu erschrecken scheint und sich in vertraute Klänge rettet.

Alles in Allem ist Busoni eine interessante, jedoch schwer einzuordnende Figur. Seine Musik steht an der Schwelle zwischen Romantik und Moderne, und versprüht trotz kleinerer Schwächen den Reiz des Fremdartigen. Seine Visionen, die er im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* darlegte, haben sich nur zum Teil bewahrheitet. Elektronische Elemente haben zwar Einzug in die Musik gefunden, aber nicht primär um genau die gewünschten Tonhöhen, sondern um zusätzliche Klangfarben zu erzeugen. Mikrointervalle sind in der Musik bis heute nur Ausnahmereisnerungen. Somit ist das Werk vor allem ein interessantes Zeugnis einer Zeit, in der es sowohl in der Welt, als auch in der Musik zu Umbrüchen kam. Auch wenn Busoni nicht immer die richtigen Schlüsse zog, und einige seiner Ansichten diskutabel sind, zeigt der *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* wie stark Anfang des 20. Jahrhunderts das Bedürfnis nach Neuerungen in der Musik war. Neuerungen, von denen die revolutionärsten und einflussreichsten jedoch von anderen Komponisten gebracht wurden.

⁸ Ebd.; S. 15f.

Alexander Skrjabin und seine mystische Farbenkunst

von Tong Zhang

Als Sergei Rachmaninoff die ersten Töne des Prometheus hörte, sagte er zu Skrjabin: „Ich bin verwirrt: Ich bin mir bewusst, dass dies etwas ganz Bemerkenswertes ist, aber ich kann nicht erklären, warum.“ Skrjabin antwortete: „Es ist alles in der Harmonie“.



Im Jahr 1910/1911 schrieb der russische Komponist Alexander Skrjabin (1871-1915) seine symphonische Dichtung *Prométhée* für Chor, Orchester und Farbklavier, die aber aufgrund der damaligen technischen Beschränkungen nicht aufgeführt werden konnte. Bei der Uraufführung 1915 in New York wurde ein für die zwei sogenannten *Luce-Stimmen* der Komposition

hergestelltes stummes *clavier à lumière* verwendet.

Im *Prométhée* kombiniert Skrjabin die Farben mit unterschiedlichen Ton-Zentren (hier wird nicht von einer Tonart gesprochen, da es in diesem Werk keine bestimmte Tonart gibt). Skrjabin hat damals nicht an *tonale* Musik gedacht, sondern eine reine synästhetische Musik geschaffen und verwendet.

Diese Zuordnung geht ursprünglich auf die Zeit von Aristoteles um 350 v.Chr. zurück. Aristoteles stellte die Behauptung auf, dass die Harmonie der Farben der Harmonie der Klänge ähnelt. Damit wurde die Voraussetzung für einen späteren Vergleich von spezifischem Licht und Tonfrequenzen geschaffen. In der europäischen Wissenschaft wurde dies später umgesetzt.

Ungefähr zur selben Zeit wie Aristoteles erfand Archytas von Tarentus (ca. 428 bis 350 v.Chr.) die Basis für die von Skrjabin später verwendete Skala. Die Erfindung wurde als eine Kombination der beiden wichtigsten Skalen gesehen: die diatonische (Ganzton oder Vollton-Skala) und die enharmonische (Viertel-Ton-Skala).

Um 1492 wurde die griechische Farben-Musik von Franchino Gaffurio in Europa mit der folgenden Zuordnung wieder eingeführt: kristallene Farbe für dorisch, orange für phrygisch, rot für lydisch und eine undefinierte Mischfarbe für mixolydisch. Diese Einteilung ist zugegebenermaßen etwas vage.

1704 wurde in einer Abhandlung von Sir Isaac Newton zum ersten Mal ein Zusammenhang zwischen den Farben eines Spektrums und den Noten einer Tonleiter hergestellt. In gewissem Sinne war dies ein Rückgriff auf Aristoteles Theorien zu den Ähnlichkeiten von Licht und Ton, wobei Newtons Ideen aber wesentlich aufwändiger und mathematischer angelegt waren.

Einige Musiktheoretiker glauben, dass Skrjabins Farb-Ton Zuordnung von Aristoteles und Newton ausgeht. Wenn diese Annahme stimmt, geht Skrjabin von Newtons mathematischer Basis aus und orientiert seine Farb-Ton Zuordnung am Quintenzirkel, ebenfalls ähnlich wie Newton.

Interessant ist, dass Newton nach der Herausgabe seiner Farb-Ton Zuordnung seine eigene Theorie ablehnte. Die Idee der Farb-Ton-Skala wurde also von Newton beeinflusst, die im *Prométhée* verwendete Skala stammt jedoch von Skrjabin selbst.

Die Angaben, welche Note welcher Farbe entspricht, stammen von Skrjabins engem Vertrauten und späteren ersten Biographen Leonid Sabaneev. Dieser überliefert uns folgende Farb-Ton Zuordnungen, bei der jedem Ton eine bestimmte Farbe zugeordnet wird. Diese Angabe wurde im Jahr 1911 publiziert.¹

Farbzuordnung nach Leonid Sabaneev:

C	rot
Des	violett (lila)
D	gelb
Es	stahlartig mit Metallglanz (bleiern)
E	blau-weißlich (mondfarben)
F	grün
Fis	blau-grell (reines, helles Blau)
G	orange-rosa
As	purpur-violett (lila)
A	grün
B	wie Es
H	ähnlich dem E

Was war die Idee hinter der Farb-Ton Zuordnung im *Prométhée*? In der Partitur verwendet Skrjabin eine parallel geführte zweigeteilte Lichtstimme. Die obere Stimme verdeutlicht den Grundton des Klangzentrums der jeweils sechstönigen Quartenakkorde, während der Ablauf der unteren in etwa der Form der ganzen Symphonie entspricht.

¹ <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Musicologica%206/musicol6-9.pdf>

Von Takt 1 bis Takt 86 bewegt sich die Musik um einen zentralen Ton, das Fis, welchem nach der Farb-Ton Zuordnung von Sabaneev die Farbe *knalliges Blau* entspricht. Dazu muss angemerkt werden, dass die Farbe hier auch zum Mythos der Musik passt. Prometheus ist noch nicht gekommen, und der Himmel bleibt noch blau.

Von Takt 86 bis Takt 304 wird die Musik immer spannungsvoller. Der Zentral-Ton wechselt nach As, dann nach C; die farblichen Entsprechungen sind purpurviolett und rot. Nachdem Prometheus angekommen ist und die Farbe des Himmels ins Rot übergegangen ist, erreicht die Musik einen eindeutigen Höhepunkt. Von Takt 305 bis zum Ende geht die Farbe wieder zurück ins Blau, der Himmel wird wieder ruhig wie zu Beginn.

Die Hauptteile des Werks laufen ungefähr parallel in drei Phasen in einer ABA-Form ab, farblich entspricht diesen Vorgängen die Farbentwicklung Blau-Rotgelb-Blau. Die untere Lichtstimme ist vermutlich auch Träger eines noch nicht entschlüsselten esoterischen Programmes, das auf dem Symbolwert von Farben basiert.

Diese Angaben wurden Ende der 70er Jahre nach genauer Untersuchung des Autographs von dem Musikwissenschaftler Joseph Lederer bestätigt. In seiner Studie über *Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjamins op. 60* schreibt er:

Das Werk zog als eine neue Art von Tonkunst viele Diskussionen und Kontroversen nach sich. Es wurde zu einem Symbol für synästhetische Musik.

„Die Richtigkeit (der Farb-Ton Zuordnungen), die bislang lediglich aufgrund der engen persönlichen Beziehungen Sabaneevs zu Skrjabin angenommen werden

konnte, läßt sich nunmehr hier erstmals auch durch autographes Quellenmaterial bestätigen und mit einigen Anmerkungen bzw. geringfügigen Korrekturen versehen.

Es handelt sich dabei um den, von der Pariser Nationalbibliothek im Jahre 1978 erworbenen, aus dem Nachlaß Sabaneevs stammenden Erstdruck der Partitur des *Prométhée*, der eigenhändige Eintragungen Skrjamins zu Farb-Ton Zuordnungen enthält und ohne Zweifel Sabaneev als Quelle für seine Mitteilung gedient hat.

Nach genauer Untersuchung der ersten 130 Takte der Partitur kann zu diesem ‚Autograph‘ festgestellt werden, daß Skrjabin in geradezu minutiöser Form fast bei jedem Tonwechsel der beiden Lichtstimmen die entsprechende Farbe bzw. Farbmischung hinzuschreibt und mit Bemerkungen aus seiner subjektiven, solipsistischen Empfindungswelt (wie z. B. *Sturz in die Finsternis, dunkler Blitz, furchtbar* etc.) versieht.“

Nach Überlieferung des englischen Psychologen Charles Samuel Myers, der anlässlich eines Besuchs Skrjamins in England im Jahre 1914 diesen auf sein Farbenhören hin untersuchte, sagte der Komponist, ein Ton hätte für ihn „an und für sich keine Farbe, er hätte die Farbe seiner Tonart.“² Eigentlich wird eine genaue Farb-Ton Zuordnung bei Skrjabin in der Praxis nie verwendet.

In der Partitur des *Prométhée* ist zu sehen, dass Skrjabin Kommentare über die Korrespondenz zwischen Licht, Farben und Tönen nicht nur im Quintenzirkel, sondern auch in der Partitur (in Form von kurzen mystisch wirkenden Beschreibungen) skizziert. Auf diese Art äußern sich Skrjamins synästhetische Ideen dreifach: musikalisch, visuell und in Form von Text.

Aleksandr Mozer, einer der engsten Freunde Skrjamins, baute eine Orgel mit einer Zwölffarben-Lampe für den *Prométhée*, die heute im Skrjabin State Museum in Moskau zu sehen ist. Die Mozer-Tastatur verband das Licht, die künstlerische Beleuchtung und Skrjamins Mystik.

Skrjabin wird heute jedoch nicht nur wegen seiner harmonischen Vorstöße in Richtung der Atonalität als Wegbereiter für die Zwölftontechnik angesehen, sondern gilt auch wegen seiner Idee einer Verschmelzung verschiedener Künste und Sinneswahrnehmungen als musikalischer Vorseher und Vorreiter. Skrjabin begann im Alter von knapp 20 Jahren an seinem christlichen Glauben zu zweifeln, und befasste sich seither immer eingehender mit theosophisch-mystischer Philosophie.

Für die Uraufführung 1915 entwickelte Skrjabin persönlich ein Farb-Instrument. Mit dieser Farborgel wurden die *Luce-Stimmen* auf eine große Leinwand projeziert. Der Tag der Uraufführung war zufällig Skrjamins Todestag, der 14. April 1915.

Das Werk zog als eine neue Art von Tonkunst viele Diskussionen und Kontroversen nach sich. Es wurde zu einem Symbol für synästhetische Musik. Durch seine *Luce-Stimmen* wurde die Verbindung von Ton- und Bildtechnik stark beeinflusst. Viele Komponisten zu und nach seiner Zeit orientierten sich an Skrjabin, z.B. Rimsky Korsakov, Wassily Kandinsky, Olivier Messiaen.

Die Bedeutung und Anordnung der Farben wurde auch von vielen Theoretikern lange diskutiert. Es gibt seit den 60er Jahren eine Forschungseinrichtung in Zürich für synästhetisches Hören. Dabei werden unter anderem folgende Fragen erörtert: Wie definiert man einen Synästhetiker, wie kann man jemanden auf Synästhesie testen? Alle diese Fragen haben eine Verbindung zu Skrjamins Synästhesie.

Im Jahr 1917 wurde das Werk erstmals im Theater Bolshoi in Moskau aufgeführt. Sabaneev spielte die *Luce-Stimmen* auf einer nachgebauten Farb-Orgel. Aufgrund technischer

2 Myers Ch. Two cases of Synaesthesia. – The British Journal of Psychology, v. VII, pr.1, 1914, p.112-117.

Mängel erfüllte die Aufführung nicht die Erwartungen des Publikums. Von den Zuschauern wurde die Darbietung mehrheitlich als willkürliches Spektakel empfunden, da ein Zusammenhang zwischen Tonarten und Farben sich den meisten nicht erschloss.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlauben die technischen Möglichkeiten eine Umsetzung, die den Vorstellungen Skrjabins nahe kommen könnte.

Da der Komponist seine Lichtstimme allerdings nicht in schriftlichen Farbanweisungen, sondern in Noten verfasst hat, besteht weiterhin bei jeder der sehr seltenen und enorm aufwändigen Aufführungen eine besondere Herausforderung darin, die persönliche Farbwahl Skrjabins möglichst genau umzusetzen.

Quellenangabe:

- Leonid Sabanejew: *Skrjabin*, Moskau, 1916 (2nd ed., 1923)
- Jörg Jewanski: *Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik* in: Jörg Jewanski & Natalie Sidler (Hrsg.): *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik* (S.131-209), Bern (u.a.), Lang, 2006
- E.E. Garcia: *Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius. Psychoanalytic Review*, 91: 423–42, 2004

Internetquellen:

- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Scriabin_keyboard.svg
- <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Scriabin-Circle.svg>
- http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/5/55/IMS-LP05221-Scriabin_A._Le_poeme_du_feu__Prometheus__Op._60__orchestra_music_score_.pdf (Partitur des Prometheus)
- <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Musicologica%206/musicol6-9.pdf>

Kommentare zur Kirchenmusik

Der in der letzten Ausgabe (Ausgabe Nr. 02, August 2011) erschienene Artikel *Kirchenmusik in Gegenwart und Zukunft – eine Streitschrift*, verfasst von Matthias Flierl ist auf große Resonanz gestoßen.

Wir freuen uns im Folgenden einige Kommentare zu veröffentlichten und möchten unsere Leser für die kommenden Ausgaben zu weiteren Kommentaren ermutigen.

Kommentar von Agnieszka Białek

In seinem Artikel stellt Matthias Flierl heraus, dass Musik in der Kirche keine Musik des Alltags sein sollte. Das sehe ich genauso. In meiner ersten Zeit in Wien besuchte ich einmal die Abendmesse in einer polnischen Kirche im 3. Bezirk.

In musikalischer Hinsicht war dieser Besuch eine Katastrophe: Ein paar Studentinnen sangen ein-, höchstens zweistimmig mit Gitarrenbegleitung. Alle Lieder klangen wie die schlechtesten Pop-Songs: zwei oder drei sich ständig wiederholende Töne, Pop-Glissandi bei größeren Intervallen und Klatschen. Außerdem ermutigten sie andere Leute immer wieder zum Mitsingen und mitklatschen – vorwiegend erfolglos.

In der Abendmesse die Woche darauf wurde der Alleluja-Vers mit einer bekannten Melodie aus dem Film *Shrek* versehen. Das soll junge Leute anlocken? Ich bin nie wieder hingegangen. Zum Glück gibt es in Wien aber auch noch Kirchen, die man immer gern besucht – nicht zuletzt wegen der guten Musik.

Kommentar von Thomas Cornelius

Kirchenmusik in Gegenwart und Zukunft – eine Streitschrift – unter diesem Titel formulierte Matthias Flierl ausführlich, subjektiv und objektiv zugleich, seine Gedanken zur kirchenmusikalischen Situation in Deutschland. Eine Streitschrift kann man diesen Artikel und das gesamte damit verbundene Thema jedoch nicht nennen, denn es handelt sich hauptsächlich nicht um streitbare Punkte, sondern um sachliche Fakten und ernste Tatsachen aus dem alltäglichen Geschäft.

Im Großen und Ganzen betrachtet erhalten Flierls Gedankengänge meine vollste Zustimmung und Anerkennung,

auch wenn einiges bewusst emotional geführt ist. Deshalb möchte ich nun nicht auf jeden seiner detailliert angeführten Punkte eingehen, sondern nur einige ergänzende Anmerkungen formulieren und wesentliche Kernpunkte verstärkt herausstellen.

Zum Gedanken bezüglich der elektronischen Ersatzinstrumente möchte ich Folgendes ergänzen: Als Organist darf ich eigentlich kein gutes Wort über Instrumente, die eine Pfeifenorgel ersetzen sollen und deren Notwendigkeit streitbar machen, verlieren, doch muss man anerkennen, dass digitale Orgeln und auch Klaviere in den letzten Jahren erstaunliche Fortschritte gemacht haben.

So ist dort durch neue Sampling-Methoden und verbesserte Klaviaturen (Druckpunkt-Simulationen), und eben dem allgemeinen technischen Fortschritt – den übrigens Beethoven schon verehrte – Anerkennendes geleistet worden.

Es gibt Organisten, die solche digitalen Orgeln sogar einer echten Pfeifenorgel vorziehen. Zu diesen zähle ich mich nicht und wohl auch nicht die werten Kollegen im deutschen Orgelgebiet.

Als Interimsorgel kann so ein digitales Instrument durchaus seine Dienste leisten. Allerdings ist mir die Gefahr, die Flierl erkennt und nennt, schon bewusst. Der Laie wird sich fragen, warum man 500.000 € für eine neue Orgel ausgeben soll, wenn man für 50.000 € auch eine große digitale Orgel erwerben kann. Dem könnte man neben einer eingehenden Demonstration vielleicht mit folgendem Vergleich, ohne viel erklären zu müssen, gedanklich auf die Sprünge helfen. Niemand möchte Rennfahrer oder Piloten im Simulator sehen, sondern möchte diese in voller Arbeitskluft im Auto oder Flugzeug erleben.

Das generelle Problem der Orgel und damit verbunden auch der Kirchenmusik ist der gesellschaftliche Stellenwert und deren Akzeptanz, woran wir Organisten mitunter nicht unschuldig sind.

Das Kerngeschäft, wie Flierl es nennt, ist der Gottesdienst, das ist vollkommen richtig. Dort zeigen wir unsere Visitenkarte, dort machen wir Werbung für Konzerte und (kirchenmusikalische) Musik im Allgemeinen. Man müsse sich nicht immer fragen: „Was wollen die Leute hören? Was kommt gut an?“, denkt Flierl vollkommen zu Recht. Wenn die Musik, das Orgelspiel durch Geist und Herz des Organisten bereichert ist, kann man Menschen erreichen und bewegen. Und das sogar mit den ungewöhnlichsten musikalischen Mitteln und Musikstilen, die vielleicht jemand im Vorwege abgelehnt hätte, weil er aus Unwissenheit der Meinung war, das wäre nicht angemessen.

Die Unwissenheit und Unkenntnis um das facettenreiche Schaffen des Kirchenmusikers sind sein größtes Problem. Nahezu an allen Ecken und Enden muss man für seinen Lebensraum und die Berechtigung der Musik kämpfen und für Verständnis, nicht nur in der Gesellschaft, sondern selbst innerhalb der Kirche werben. So erlebte ich einmal, dass ein angehender Pastor während seiner Vikariats-Zeit mich ernsthaft und interessiert fragte, ob man Kirchenmusik denn studieren könne.

Die Probleme und Kuriositäten sind zahlreich und vor allem so strukturell, dass sie sich nicht von heute auf morgen beheben lassen. Man muss sogar fragen, ob sie generell lösbar sind. Es ist gut, dass darüber gesprochen und geschrieben wird, denn bereits die Situation im Studium wirft für angehende Kirchenmusiker grundlegende Fragen auf.

Kommentar von Alexander Fischerauer

Im 8. Punkt seines Artikels startet Matthias Flierl einen Aufruf an die Komponisten, wieder Musik für die Orgel oder für Chor zu schreiben. Meiner Meinung nach wird hier eine Problematik angesprochen, die eine genauere Darstellung verdient.

An der *Anzahl* neuerer Kompositionen für Orgel/Chor scheitert die Verbindung von Kirche, Komponisten und Gläubigen nicht. Im Gegenteil: Eine unüberschaubare Flut von Kompositionen neuer Musik hat auch sakralen Charakter. Die Ursachen für das Ignorieren dieser Kunstproduktionen von Seiten der Kirche und des Volkes sind andere. Eine Vielzahl von Faktoren erschweren der *Neuen Musik* den Weg in die Kirchen, von denen einige wichtige hier genannt werden sollen.

Die musikalisch-technischen Anforderungen zeitgenössischer Musik, vor allem in Hinsicht auf die Chormusik sind

ein schwer zu bewältigender äußerer Umstand. Frei- oder atonale Musikstücke stellen selbst professionelle Sänger vor erhebliche Herausforderungen. Dies kommt daher, dass ein fehlendes Tonzentrum die Bezüge zwischen Tonverläufen willkürlich erscheinen lässt. Als Folge muss jede Intervall-Fortschreitung einzeln trainiert und auswendig gelernt werden. Komplizierte rhythmische Strukturen erschweren den Lernprozess oft zusätzlich. Laienchöre können solche Kompositionen selbst mit gutem Willen unmöglich einstudieren.

Eine Überhöhung dieses Problems findet dann statt, wenn Komponisten aus Unwissenheit technisch unspielbare oder unsingbare Passagen vorschreiben. Dies ist ein nicht selten zu beobachtendes Phänomen, von dem viele Interpreten zeitgenössischer Musik ein Lied singen können (insbesondere Sänger).

Sakrale Musik muss Menschen ansprechen können, da sie andernfalls, wie es im Moment geschieht, vom Großteil der Bevölkerung abgelehnt wird. Diese Tendenz ist in unserer Zeit so stark, dass die *Neue Musik* überhaupt (im Gegensatz zur modernen bildenden Kunst oder Malerei) vielen gänzlich unbekannt ist.

Das bedeutet aber auf keinen Fall, dass ein Komponist sich in Konventionen erschöpfen muss. Er sollte seine Musik eines Ausdruckes befähigen, der von den Hörern angenommen und in irgendeiner Weise auch verstanden werden kann. Musik in der Kirche darf nicht Selbstzweck sein, in welchem der Komponist seine Freiheit und Novität erst zu rechtfertigen versucht.

Wenn dies doch geschieht, ist die Folge der Zustand, der im Moment überall spürbar ist: Kirche als auch Gläubige wenden sich von dieser Art von Kunst ab und denjenigen Künsten verschiedener Epochen zu, deren Schaffende etwas Anderes als den reinen Selbstzweck des Künstlers auszusprechen wussten: „Soli Dei Gloria!“ (Allein zur Ehre Gottes!)

Reinhard Amon: *Lexikon der musikalischen Form*

Buchvorstellung von Alexander Fischerauer

Das umfangreiche Nachschlagewerk zur musikalischen Form ist nach dem *Lexikon der Harmonielehre* bereits das zweite lexikalische Werk R. Amons, das sich mit einem musiktheoretischen Themenkomplex auseinandersetzt.

Auf den Unterschied zu traditionellen Formenlehren wird bereits im Vorwort explizit hingewiesen. Stattdessen wurde eine umfangreiche Darstellung „der Möglichkeiten aus der Summe innerer Formungskräfte“¹ angestrebt.

Das Buch ist in zwei große Teile untergliedert. Der erste Teil umfasst die lexikale Auflistung und Erläuterung verschiedenster Formbegriffe, der zweite Teil beschreibt allgemeine Grundsätze formaler Gestaltungsprinzipien.

Der Text: Neben einer Erklärung des jeweiligen Formbegriffs, die je nach Wichtigkeit in der Länge variiert, werden häufig zusätzliche Informationen zu historischen Entwicklungen oder Veränderungen gegeben. Wichtige Komponisten oder Musiktheoretiker werden erwähnt oder zitiert. Dabei wird nur selten auf ein Literaturbeispiel aus der Musik verzichtet, an dem die Erläuterung nachvollzogen werden kann.

Die Notenbeispiele: Mit einer großen Anzahl an Notenbeispielen werden die Formtypen beispielhaft vorgestellt. Darüber hinaus werden bei wichtigen Formbegriffen oft auch mehrere Beispiele verschiedener Komponisten verwendet, sodass ein Vergleich möglich ist (siehe z.B. die Artikel über die Barform, Liedform, Fantasia). Durch farbige Markierungen sowie Buchstabenchiffren wird die Anschaulichkeit der Notenbeispiele ergänzt.

Die Grafiken: Neben den Notenbeispielen werden häufig auch Grafiken eingesetzt, die den Formbau eines Musikstückes auf einen Blick überschaubar machen. Für diese Darstellung hat der Autor spezielle Chiffren entwickelt, die mit einer Kombination aus Taktsymbolen (Kästchen), Farben und den bereits erwähnten Buchstabenchiffren für Formteile den Text und die Notenbeispiele abrundend ergänzen. So können selbst komplexere Formzusammensetzungen mit wenig Anstrengung eingesehen werden.

In der Anschaulichkeit übertrifft dieses Buch vergleichbare Werke mit lexikalischem Charakter. Dasselbe gilt auch für die inhaltliche Qualität. Je nach Bedeutung des Formbegriffs wird die Länge der einzelnen Artikel treffend angepasst. Sehr ausführliche und besonders zu erwähnende Kapitel sind z.B. diejenigen über die Liedform, Sonatensatzform oder die Fuge. Oft werden die Erwartungen an

eine lexikalische Informationstiefe übertroffen. Dabei werden die Inhalte anschaulich und leicht verständlich vermittelt, sodass auch ein ungeübter Leser einen leichten Zugang zur jeweiligen Thematik finden kann.

Das angewendete Zeichen- und Seitenformat sowie die Anbringung von Zitaten und Literaturhinweisen in einer eigenen Textspalte am Rand jeder Seite runden die inhaltliche wie grafische Gestaltung ab.

Eine deutliche inhaltliche Bestimmung und Abgrenzung der Formbegriffe wird beispielhaft eingehalten. Bei Begriffen, die die Ästhetik betreffen, sind allerdings Unsicherheiten erkennbar: Der Einfluss der aufklärerischen Philosophen wird zwar erwähnt, doch zitiert werden lediglich nur Musikwissenschaftler (z.B. Eduard Hanslick). Ausdrücke, deren Bedeutung vage ist, können hier zu Missverständnissen führen.

Im zweiten allgemeinen Teil des Buches werden Formen und Formungsprinzipien besprochen. Neben speziell für die Musik wichtigen Prinzipien wird auch auf Formen aus anderen Kunstrichtungen sowie aus den Naturwissenschaften verwiesen. Dieser Teil bietet eine informative Ergänzung zum lexikalischen Teil. Themen, die einer besonderen Erwähnung bedürfen, bekommen hier einen Raum. Beispielsweise bespricht ein größeres Kapitel die Formgebung des 20. Jahrhunderts. Der zweite Teil des Werkes zeigt neue inhaltliche Facetten auf und liefert wichtiges Hintergrundwissen.

Durch den anschaulichen Charakter des Buches wird es einer breiten Interessengruppe möglich gemacht, Zugang zur Thematik der musikalischen Form zu finden. Von der Verwendung im Schulunterricht über den Gebrauch vom Hobbymusiker bis hin zum Nachschlagewerk für eine Bachelorarbeit kann es eine Grundlage bilden. Wegen seiner inhaltlich wie formalen Qualitäten ist das Lexikon der musikalischen Form ein empfehlenswertes Buch für jeden Musikinteressierten.

Informationen zum Buch

Titel: **Lexikon der musikalischen Form**

Erschienen am: 18.07.2011

Autor: Reinhard Amon in Zusammenarbeit mit Gerold Gruber

Verlag: Doblinger/Metzler

ISBN: 3-476-02407-5

ISBN: 978-3-476-02407-7

Preis: EUR 49,95

¹ Lexikon der musikalischen Form, Amon, S. 8

Musikrätsel

1		2	3				4	5		6	7
		8					9		10		
11				12	13	14		15			
		16						17			18
19	20										
22					23						
				24						25	
26	27		28							29	30
31			32					33	34		
	35								36		

Waagerecht:

- 1 berühmter deutscher Sänger
- 6 franz. Du
- 8 Abk. Namibia
- 9 „... oder nichts!“ (Sprichwort)
- 11 zu guter Letzt
- 15 elektrisch geladenes Teilchen
- 16 Hauptschlagader
- 17 Abk. Technische Fakultät
- 19 Lichtabstrahlender Himmelskörper
- 21 mittelalterlicher Held
- 22 Sprengstoff
- 23 Abk. Kilometer
- 24 Weissager, Visionär
- 26 Länderkennzeichen der Niederlande
- 28 Schwung, Antrieb
- 29 kurz: in dem
- 31 dort
- 32 Kurzform für Daniela
- 33 Intervall
- 35 ugs. Mücken
- 36 Nutztier der Lappen

Senkrecht:

- 1 Begriff aus der Musiktheorie
- 2 Tempobezeichnung i.d. Musik
- 3 Empfangsraum, Gesellschaftsraum
- 4 Tonsilbe
- 5 ugs. Frau mit ausschweifendem Liebesleben
- 6 engl. Zehn
- 7 Abk. United States
- 10 zur Wohnung umfunktionierter
Lager- oder Industrieraum
- 12 Nordeuropäer
- 13 Abk. Computertomographie
- 14 Einklang, Eintracht
- 18 Papagaienart
- 20 engl. Eingeschaltet
- 23 geflochtener oder gebundener Kopfschmuck
- 24 Vorhaben
- 25 Kurzform für Christine
- 27 konjugierte Form von lesen
- 28 Abk. European Dental Association
- 30 engl. Männer
- 34 engl. Oder

Anmerkungen

Für den Artikel „*Wohltemperirt*“ in dieser Ausgabe wurde die Orthographie sowie die Rechtschreibung auf ausdrücklichen Wunsch des Autors in der hier abgedruckten Form belassen.

In der letzten Ausgabe Nr. 2, August 2011 sind der Redaktion im Artikel *Konzertsäle – Akustik und historische Auführungspraxis* von Winfried Lachenmayr zwei Fehler unterlaufen:

1. Auf Seite 8 zu Beginn zweiten Spalte fehlen Satzteile.

Der richtige Wortlaut heißt:

„Das Konzert im Palais Lobkowitz (voll besetzt 1,6 s) war eine private Vorführung, öffentlich uraufgeführt wurde die 3. Symphonie dann im Theater an der Wien (Opernhaus, voll besetzt 0,9 s. Die Komponisten waren sich der akustischen Gegebenheiten(...).“

2. Seite 9 in der zweiten Spalte heißt der richtige Wortlaut: Der 2. und 3. Punkt bilden zusammen den Diffusschall.

Die Redaktion entschuldigt sich für diese Fehler.

Contra.punkt

Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden. 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.

Gedruckte Ausgaben

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

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

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

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

Bestellung eines Abonnements

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

Contrapunkt e.V.
z.H.. Alexander Fischerauer
Alois-Harlander-Str. 7A
84034 Landshut

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

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende
16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement
(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

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

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben). Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.
VR-Bank Landshut
Kontonr.: 143 7887
BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

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

Redaktion

Alexander Fischerauer
 Martin Holzmann

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Daniela Fietzek, Agnieszka Białek, Constantin Stimmer,
 Prof. Hans-Jürgen Schnoor, Mathias Schmidhammer,
 Alexander Fischerauer, Tong Zhang, Thomas Cornelius

Audioproduktion

Alexander Fischerauer, Sebastian Vötterl

Druck

Musikhaus Doblinger, 1100 Wien

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

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

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

 Vor- und Zuname

 Adresse (Straße, Hausnummer)

 PLZ

 Stadt

 Telefon

 E-Mail (optional)

 Kontoverbindung:

 Kontoinhaber

 Kreditinstitut

 Kontonummer

 BLZ

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

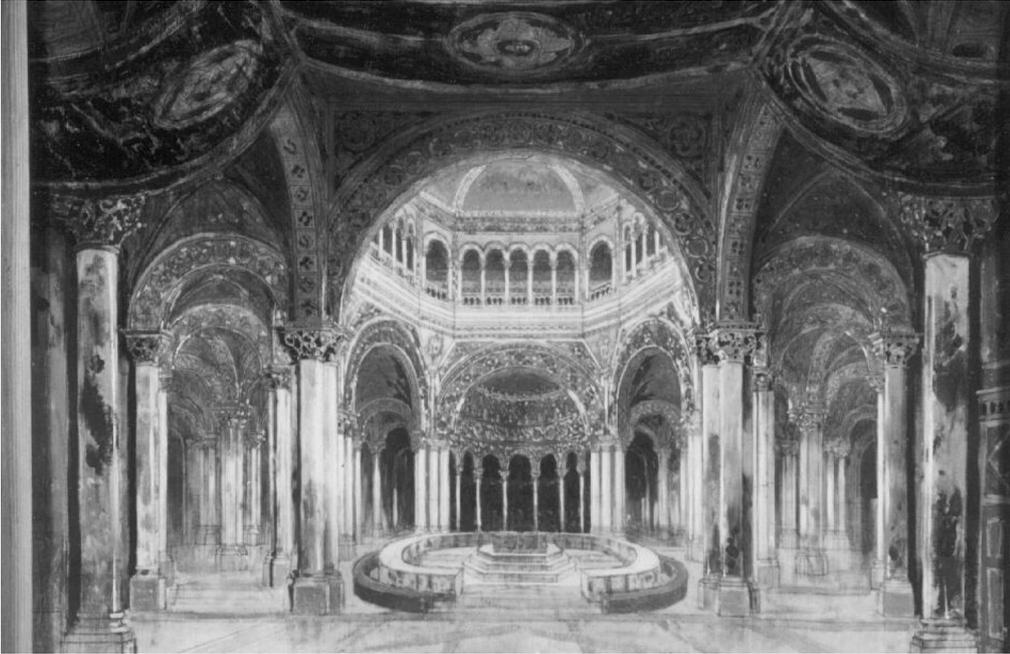
 Ort, Datum

 Unterschrift

In der nächsten Ausgabe: Musik und Religion

Artikel über W.A. Mozart, Anton Bruckner, Richard Wagners *Parsifal*

Künstlergespräch mit der Sängerin Magdalena Anna Hoffmann
Audio-Produktion mit Ausschnitten aus *Parsifal*



Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 10.11.2011
Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet.

S. 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Franz_Schubert_by_Wilhelm_August_Rieder.jpeg&filetimestamp=20060520144205

S. 2: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg&filetimestamp=20111007100253

S. 8: Privat

S. 9: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Sweelink_Kupferstich.JPG&filetimestamp=20100609125513

S. 10: Privat

S. 13: Privat

S. 14: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:WK_title.png&filetimestamp=20050628131247

S. 15: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Ferruccio_Busoni_01.jpg&filetimestamp=20071109120013

S. 19: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:FSchubert.JPG&filetimestamp=20100609165050>

S. 21: privat

S. 22, 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Johann_Mattheson.jpg&filetimestamp=20050819111313

S. 22, 2: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Jprameau.jpg&filetimestamp=20110213061935>

S. 23: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Sechter.jpg&filetimestamp=20070614095436>

S. 26: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Scriabin.gif&filetimestamp=20050913223408>

S. 35: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paul_von_Joukowsky_-_B%C3%BChnenbild_Parsifal_-_Gralstem-pel.jpg&filetimestamp=20101207083528

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

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

www.doblinger-musikverlag.at