

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

28. Ausgabe Dezember 2005



Die Sieger des Wunderer-Wettbewerbs 2005

Der Fagottist als Sänger: Interview mit Werner Krenn

Die „kriegerische Oboe“ und ihre Geschichte



Editorial

Pepi Bednarik

Unsere Bankverbindung
Vereinigte Volksbanken
Baden-Mödling-Liesing
Knt. Nr. 536 36 35 0000
BLZ: 42750



A- 2340 Mödling, Freiheitsplatz 5-6
Tel.: 02236/47131 (Fax 4713150)
e-mail: vb-moedling@baden.volksbank.at
IBAN: AT6442750 5363635 0000
BIC: VBOEATWWBAD

Wunderer-Wettbewerb: Die Preisträger



*Die Sieger des Alexander Wunderer-Wettbewerbs 2005:
Wolfgang Plank, Helene Kenyeri (links), Ulrike Albetseder*

Der Fagottist als Sänger

Ein Gespräch mit Werner Krenn

In der vorigen Ausgabe brachten wir eine Laudatio auf Werner Krenn, der sich nun vom RSO verabschiedet hat. Wir wollen es nicht dabei bewenden lassen, denn seine ungewöhnliche Karriere hatte Erfahrungen und Einsichten zur Folge, die „normale“ Fagottisten in der Regel nicht machen (können). Wir baten daher Werner Krenn zu einem Interview und fragten ihn zunächst nach seinen musikalischen „Wurzeln“.



Am 21.9.43 wurde ich zuhause in Wien-Hietzing um 8 Uhr früh geboren. Der Vater war in der Textilbranche als reisender Vertreter beschäftigt, spielte aber selbst Gitarre, die Mutter war Hausfrau, und mit den drei Schwestern haben wir schon in frühester Kindheit das ganze Volksliedrepertoire zusammen gesungen. Später nutzte ich die erstbeste Gelegenheit zur „Flucht“ und trat mit 8 Jahren extern, mit 10 Jahren als Internatszögling dem Reisechor (eigentlich dem „Track“-Chor) der Wiener Sängerknaben bei. Ich habe mich dann sehr rasch zum Alt-Solisten entwickelt, Turetschek war zur selben Zeit Sopran-Solist.

Wie kamst Du zum Fagott?

Die Hofmusikkapelle wurde immer schon von den Philharmonikern und den Sängerknaben betreut, und da hatte ich auch den ersten Kontakt mit Prof. Öhlberger. Es war üblich, dass die Sängerknaben angehalten wurden, ein Instrument zu erlernen, während der Sängerknabenzeit spielte ich sowieso Klavier und Violine. Und für mich wurde „der“ Fagott vorgesehen, das hat sich so ergeben. Vielleicht hat eine Rolle gespielt, dass ein Fagott bei den Sängerknaben bereits vorhanden war. So wurde ich mit 14 im Jahre 1957 Schüler des legendären Öhlberger.

Wie war sein Unterricht?

Öhlberger war ein sehr dominanter Lehrer, eine große Persönlichkeit, hat gerne bei den Übungen mitgesungen, war sehr ehrlich, was seinen weniger talentierten Schülern oft nicht gut getan hat. Sein Staberl hat immer den Rhythmus geklopft und eigentlich hat er das Vibrato verboten, auch bei der Doppelzunge meinte er: „willst Du Doppelzunge lernen, musst Du Dich selber drum kümmern.“ Meine Art der Tongebung, die ich aus dem Singen übertragen hatte, wurde von ihm aber akzeptiert. Bei den Ausländern wurde eine andere Spielweise durchaus toleriert. Es kamen ja auch viele Fagottisten aus anderen Ländern, die nicht bei ihm begonnen hatten und nur mit einer anderen Spielweise damit rechnen konnten, daheim eine Stelle zu bekommen.

Es gab ja auch damals keine wirkliche Atemscheule. Heute ist das anders. Wenn Du ein Solo spielst, und bereits müde und nervös bist, wird die Kontrolle der

Atmung immer wichtiger. Man muss in Zeiten, wo man nicht unter Stress steht, experimentieren. So wie in der 9. Schostakowitsch: bevor ich das zum ersten mal gespielt habe, hörte ich die Aufnahmen von Galler und Popov an, und es ist übrigens mein Lieblingssolo geworden, man kann dabei so frei gestalten, und seine ganze Lebenserfahrung mit einbringen, zumindest sehe ich das so. Dieses lange Solo kann man nur mit einer ruhigen Atmung bewältigen. Der Zuhörer muß weinen, nicht Du selbst.

Die Konzentration war auch eines der wichtigen Themen bei Öhlberger. Es war wichtig für ihn, wie der Ausspruch belegt: „Wenn er [der Krenn] anfängt zu spielen, passiert etwas mit ihm, etwas, und er ist ein ganz Anderer“. Was er meinte, ist, dass du volle Konzentration auf das, was du auf dem Instrument gerade machst, legst und dadurch auf eine andere Bewusstseinssebene kommst. Ein Bündeln der geistigen Kräfte. Mit 14 war mir das ja nicht bewusst, ich habe das instinktiv gemacht. Das Üben ist wichtig, um dann vieles konkreter und bewusster werden zu lassen. Beim Auftritt muss man aber loslassen können, um dem zu vertrauen, was man sich erarbeitet hat. Irgendwann braucht man dann nicht mehr überlegen, denn mit dem wachsenden Selbstvertrauen kommt dann hoffentlich alles automatisch. Es gibt keinen anderen Weg über eine so lange Strecke.

Ich habe die ersten drei Jahre während des Musik-

studiums im Augarten-Palais weitergewohnt, und mich auch mit meiner Stimme beschäftigt, aber ohne wirkliche Ausbildung, ohne wirklich bewusste Stimmtechnik. Das habe ich auch erst viel später gelernt.

Mit 17 sang ich den Evangelisten in der Bachgemeinde und mit 19 nahm ich die „Schöne Müllerin“ für das deutsche Fernsehen auf. Ich nahm an zwei Gesangswettbewerben teil. Der zweite, den der „Express“ mit der Deutschen Grammophon veranstaltet hat, war im Juni 1966, das ORF-Orchester unter Argeo Quadri spielte bei der Schlussrunde, und ich bekam den 3. Preis, den mir Fritz Wunderlich, der danach im September tödlich verunglückte, noch persönlich überreicht hat. Als daraufhin Karajan einen Tenor gesucht hat, nahm er den kleinen Krenn. Ich hatte überhaupt keine Erfahrung, nur die Sängerknabenzeit und was ich halt selbst gemacht habe. Aber schon vor dem zweiten Gesangswettbewerb habe ich bei den Wiener Symphonikern gekündigt und Turkovic ist mir in der Position des Solofagottisten nachgefolgt.

Wie war die berufliche Laufbahn?

1961-1963 Niederösterreichische Tonkünstler, 1963-1966 Solofagottist bei den Symphonikern, von 1966-1982 Tenorsolist, von 1982-2005 Solofagottist beim RSO, und jetzt singe ich wieder!

Ich hatte eigentlich keinen Stimmbruch und habe

Zürich macht's sicher wieder gut.

**Ihre Instrumentenversicherung jetzt von der Zürich*),
umfassend, weltweit.**

Mitglieder der Wiener Oboengesellschaft erhalten weiterhin besondere Konditionen bei den Prämiensätzen:

Europa 1% Weltweit 2,25%.

Mit der Europa-Deckung ist auch eine kurzfristige Weltdeckung möglich.

Nähere Auskünfte dazu und in allen weiteren Versicherungsfragen, insbesondere zu fondsgebundenen Lebensversicherungen oder zur Pensionsvorsorge gibt Ihnen gerne Ihr Berater:

I. Michael Antonoff

Direktor im Vertrieb

Lassallestraße 7, 1020 Wien

Telefon (01) 217 20 1820, Fax (01) 217 20 1828

) Zürich Kosmos und Winterthur sind jetzt Zürich*




ZÜRICH

noch als Student die Altsoli in den Messen der Hofmusikkapelle gesungen. Die Stimme glitt langsam hinunter in die Tenorlage. Julius Peter von der Wiener Bachgemeinde war der Erste, der mich als Evangelist für die Matthäuspassion engagiert hat.

Unter welchen Dirigenten hast Du in der Hofmusikkapelle und später dann gesungen?

Unter Moralt und Krips, später unter Solti, Ansermet, Kubelik, Heger, Karajan, Böhm, Dohnany, Hager, Jochum, Kertesz, Sawallisch, Giulini und Harnoncourt sind die Dirigenten, bei denen ich hauptsächlich sang. Ich habe mit so gut wie allen damaligen Größen des Musiklebens zu tun gehabt. Entscheidend war für mich natürlich der Kontakt zu Karajan.

Stichwort: Wiener Oboe

Früher war es für mich eher ein Problem des Klanges, der Integration mit den andern Bläsern. Das kann ich heute nicht mehr finden. Es ist zu einer Harmonisierung gekommen, der Ton fügt sich heute harmonischer in das Klangbett der Holzbläser ein.

Stichwort: Probespiel

Ich habe durch mein Studium die handwerklichen Voraussetzungen für das Spielen im Orchester mitbekommen, obwohl ich nur einen Teil der Fagott-Literatur kennen gelernt habe; aber das hat als technisches Rüstzeug sicherlich für das Orchester ausgereicht. Ich meine hier hauptsächlich die Etüden, die ich durch mein relativ kurzes Fagottstudium nie kennen lernte. Aber im Orchester sind andere Qualitäten gefragt. Es hat ja immer schon Leute gegeben, die phantastische Probespieler waren, aber im Orchester nicht entsprochen haben.

Was ist im Orchester also wichtig?

Die Intonation, der Rhythmus, dass man piano spielen kann, eine Pianokultur hat, sich flexibel einordnen kann, beide Ohren, alle Sinne auf den Moment des Musizierens richtet, um quasi das ganze Orchester aufnehmen zu können, die Disziplin durch den ganzen Dienst durchzuziehen. Nicht nur beim Konzert, sondern von der ersten Probe an. Irgendwann empfindet man das nicht mehr als Disziplin (oder Schwerarbeit), sondern als selbstverständlich.

Auch wird viel zu oft dauernd laut gespielt, undifferenziert, im Grunde viel zu wenig „p“ und „pp“. Es ist eine Frage der Selbstdisziplin, eine Sache der Bequemlichkeit – sich immer wieder zurücknehmen – (ich spreche jetzt nicht vom Solo) man muss noch mehr Bereitschaft haben, immer wieder auf das „p“ und „pp“ zurück zu kommen, immer wieder seine Sinne schärfen. Das „Spannendste“ im Orchester war das manchmal immer wieder von Dirigenten verlangte „pp“. Das weckt Dich richtig auf, die Ohren wachsen und man merkt, wie ein plötzliches Staunen durch das Orchester geht. Und man hat das Gefühl, dass wirklich ALLE zuhören.

Als Sänger habe ich immer wieder bemerkt, wie Karajan mit dem „p“- und „pp“-Spiel am Meisten gepunktet hat. Sein Musizierstil war richtig geprägt davon. Bei ihm konnte man als Solist noch wirklich „p“ spielen oder singen. Bei einem wirklichen „pp“ wirkt ja ein darauf folgendes „ff“ noch mal so stark.

Hat dir das Kompositionsstudium nicht dabei geholfen?

Das muss ja nicht unbedingt sein, wenn man bereit ist, die vielfältigen Mosaiksteinchen im Orchester selber in sich zusammen zu setzen, immer wach zu sein, was die anderen im Augenblick gerade machen.

Stichwort: Vibrato?

Wenn man die alten Aufnahmen der Wiener Orchester hört, merkt man, dass sich sehr viel verändert hat. Früher merkte man in meiner Studienzeit in Wien, dass das Vibrato absolut unerwünscht war. Durch den Einfluss der ausländischen Orchester und Dirigenten,



André Constantinides

*Meisterwerkstatt für
Holzblasinstrumente*

Trautbach 5
A-3491 Elsarn
Tel/Fax: (+43)02735 79440
Mobil: (+43)0664 9202850
holzblasinstrumente@utanet.at

sowie der vielen Informationsmöglichkeiten ist es auch hier zu einer Veränderung gekommen, man ist quasi liberaler geworden. Ich komme noch aus der Zeit, wo eine etwas starre Tongebung vorgeherrscht hat, aber nachdem ich vom Singen gekommen bin, habe ich diese Tonführung einfach im Orchester auf das Fagott übertragen – was aber durchaus zu positiven Reaktionen geführt hat.

Früher gab es auch für jedes Instrument an der Akademie nur eine Professur, heute ist durch die Erweiterung der Klassen und auch mehr internationale Studenten eine großzügigere Handhabung der Musizierpraxis eingetreten.

Stichwort Nachwuchs: Es gibt ja jetzt mehr Ausbildungsklassen und Studenten, aber trotzdem ist es schwer die Stellen zu besetzen ...

Früher wurde schon in der Familie musiziert und gesungen, wo gibt es das heute noch? Wir sind jede Woche einmal in den Wienerwald gegangen und haben dabei gesungen. Der Fernseher ist als Ablenkung da, der Computer, die Eltern haben wenig Zeit, singen nicht mehr und können es daher nicht mehr weitergeben. Vielleicht wird gerade noch zu Weihnachten gesungen. „Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmer mehr“. Auch bei den Sängerknaben, früher sind da achtzig Buben zum Vorsingen gekommen, da hat man dann die besten fünf genommen, heute kommen sieben oder acht, und die muss man dann ausbilden, und daher hat man schon eine Vor-Volksschule gegründet, um die Buben und bereits Mädchen besser vorbereiten zu können. Die Familienplanung nimmt nicht mehr Rücksicht auf die zeitaufwändige Tätigkeit und auch der Geburtenrückgang ist ein Problem.

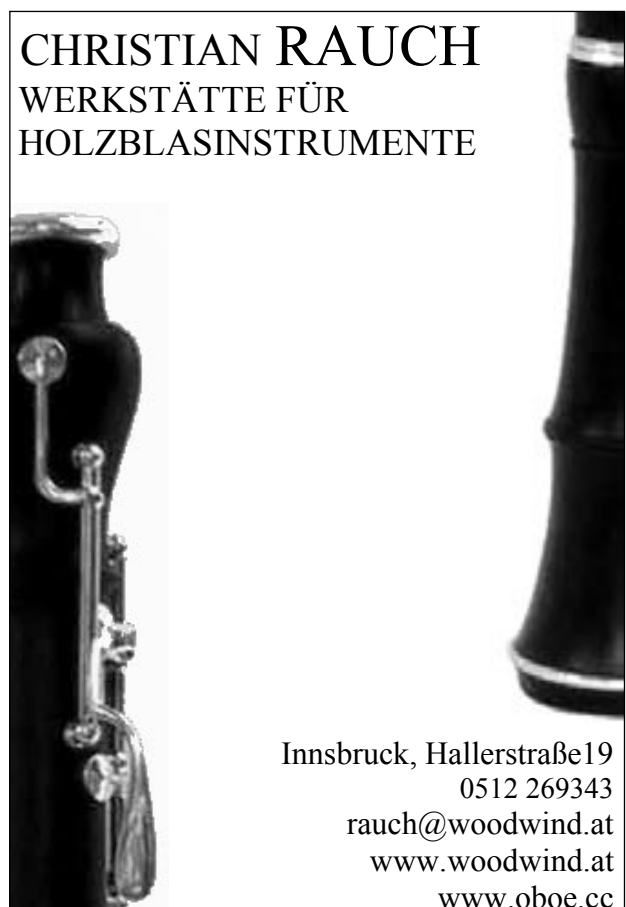
Ich bin in meiner Studienzeit fast jeden Abend in die Oper gegangen und habe mich neben den Harfenisten Jelinek gesetzt. Er hat dann später schon immer den zweiten Sessel bereitgestellt, und so konnte ich die Spielweise der Philharmoniker sehr gut kennen lernen. Wie z.B. die letzten Streicherpulte alle mit der gleichen Intensität und Begeisterung wie das erste Pult spielen. Es ist ein Unterschied, ob Du am 6. Pult spielst, damit Du nicht auffällst, oder aber so, dass man sich trotzdem gerade noch in der Gruppe integriert. Später habe ich als Substitut neben meinem Lehrer Öhlberger das legendäre Mozart-Ensemble kennen gelernt, (Kunz, Dermota, Wächter, Berry, Seefried, Ludwig, Schwarzkopf) und auch Karajan, Böhm und Krips.

Du hast aber auch Schlagwerk und Komposition studiert. Warum eigentlich ?

Ich dachte, es wäre wichtig, mehr zu wissen und die Musik von verschiedenen Ebenen kennen zu lernen. Schlagzeug studierte ich bei Gärtner und Komposition bei Otto Siegl. Um für meinen Lebensunterhalt selbst zu sorgen, war ich gezwungen, sehr früh jede Gelegenheit wahrzunehmen, Geld zu verdienen. Ich habe am Fagott nach drei Jahren bereits im Kurorchester Bad Gastein (1960) gespielt und 1961 begann ich bereits bei den NÖ Tonkünstlern. Ab diesem Zeitpunkt habe ich schön langsam angefangen, meine Karriere als Sänger aufzubauen und vorzubereiten. 1963 nahm ich die Gelegenheit wahr, zu den Symphonikern zu wechseln, wo ich bis 1966 geblieben bin.

Rohre: Hast Du selbst welche gemacht?

Ja, natürlich. Alles gelernt vom Anfang an! Ungefähr im 2. Jahrgang hat man das bei Öhlberger gelernt. Er hat für seine Studenten anfänglich die Rohre gemacht und Tag und Nacht gearbeitet. Er ist oft nach der



CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE

Innsbruck, Hallerstraße 19
0512 269343
rauch@woodwind.at
www.woodwind.at
www.oboe.cc

Oper beim Rohremachen gegessen. Man konnte ihn um eins in der Früh anrufen, da saß er noch immer bei der Korrespondenz mit seinen ausländischen Fagottkollegen.

Das Problem Rohr zieht sich wie ein roter Faden durchs Berufsleben. Es wäre sicher ein anderes Musizieren möglich, wenn nicht diese ständige Sorge um das Rohrproblem da wäre. Sorge, ob man ein Rohr hat, mit dem man seine musikalischen Vorstellungen verwirklichen kann. Früher war es auch kaum möglich, Rohre zu kaufen. Später, in meinem 2. Fagottleben, habe ich dann zwar wieder Rohre gemacht, aber die letzten 15 Jahre wieder welche gekauft. Mir fiel nur auf, dass das Holz anscheinend immer weicher wird. Das muss wohl an den Umwelteinflüssen liegen, oder es steht kein ausreichend gereiftes Holz mehr zur Verfügung.

Heuschnupfen, Allergien und Asthma waren der Grund, dass Du mit dem Singen aufgehört hast?

Heute gibt es bereits gute Medikamente, die die Situation in der Heuschnupfenzeit wesentlich verbessern. Nach meiner Pensionierung in RSO möchte ich mich nunmehr wieder verstärkt dem Singen widmen!

Öhlberger hat damals (1982) seinen Ohren nicht getraut, als ich ihn angerufen gebeten habe, vorspielen zu dürfen, da in drei Monaten ein Probespiel im Rundfunk stattfände. Ich wollte seine Meinung dazu einholen, da ich ja seit 16 Jahren keinen einzigen Ton am Fagott gespielt hatte. Nach dem darauf folgenden intensiven Unterricht sagte er bereits nach dem ersten Monat: „Herr Krenn (wir waren niemals per Du), Sie sind jetzt technisch gleich gut wie damals, aber tonlich ist es noch nicht so weit. Für die tonliche Qualität braucht’s noch Zeit.“

Fürs Probespiel hat es aber dann gereicht?

Ja, aber natürlich habe ich mich auch außerhalb des Orchesterbetriebes dann viel mit dem Fagott beschäftigt. (Kammermusik, „Kontrapunkte“, Ensemble „die reihe“, auch als Substitut bei den Symphonikern).

Wie würdest Du die Unterschiede zwischen den zwei Berufen charakterisieren?

Singen ist ein einsamer Job, jeder ist Solist, immer allein, man muss auf seine Stimme aufpassen, die Angst ist groß, dass bei Verkühlung etwas hängen bleibt! Das Musizieren in einer Gemeinschaft wie

in einem Orchester ist schon lebendiger. Es ist ein aufregendes Erlebnis, weil man nicht immer im Mittelpunkt steht, man kann das Geschehen besser beobachten und auch das Gemeinschaftserlebnis ist etwas Süchtig Machendes. Man kann dort sitzen und auch entspannen.

Gibt es noch Wünsche in musikalischer Hinsicht?

Ich würde mir noch gern einige schöne spannende musikalische Abenteuer wünschen!



danner.
MUSIKINSTRUMENTE
MEISTERWERKSTATT

Harrachstraße 42, A-4020 Linz
FON: 0732 / 78 39 14 FAX: 77 38 92
www.danner.at



Kammermusikabend anno 1960: die Fagottisten Werner Krenn (4. von links) und Milan Turkovic (3. von rechts), die Oboisten Hanns Quendler (3. von links) und Alfred Dutka (4. von rechts), ganz links Günther Högner (Horn)



Achim Reichmann

Mareike Bruns
Meisterin für
Holzblasinstrumentenbau

Generalüberholungen • Reparaturen • Umbauten • Restaurierungen



**Ein gutes Instrument
braucht eine bessere Pflege!**

Mollardgasse 85a/ Stiege 3 • A-1060 Wien
Tel.: +43/(0)1/595 42 47-32 • Fax: DW-34 • Mobil: 0664/511 72 62 • E-mail: m.bruns@aon.at

Die „kriegerische“ Oboe und ihre Geschichte

Von Peter Mayrhofer

Anlass zu diesem Artikel war ein Seminar der Musikschulen Wien. Für dieses Projekt war es mir gelungen, Herrn Peter Kovar als Dozenten zu gewinnen. Es stellte sich heraus, dass das Wissen der Schüler über ihr Instrument, woher es kommt, wo seine Wurzeln sind, sehr gering ist – aber woher sollten sie es denn auch wissen? Haben wir es in unserer Ausbildung ausreichend gelehrt bekommen? Eine Frage, die jeder für sich entscheiden soll.

Auf alle Fälle sehe ich es als meine Aufgabe, auch diese Sparte zu unterrichten. Der Artikel versteht sich nicht als musikwissenschaftliche Arbeit, sondern als leichtverständliche, meinen Schülern gewidmete Geschichte.

Wenn im Instrumentarium der AM I und AM II stets zwei Oboen vorgeschrieben sind, mag dies vorerst verblüffen. Denn die Oboe, ein Holzblasinstrument mit doppeltem Rohrblatt und enger, leicht konischer Bohrung, gibt sich kaum martialisch, schon gar nicht kriegerisch.

Richard Strauss beschreibt sie in seiner Instrumentationslehre als „ein melodisches Instrument, sie hat einen ländlichen Charakter, voll Zärtlichkeit, fast möchte ich sagen: voll Schüchternheit“. Ja er rät von der Verwendung in Märschen gar ab: „Denn das frischeste, schönste, edelste Marschthema verliert Adel, Frische und Schönheit, wenn es die Oboen hören lassen.“

Bei einem eingehenden Studium der Partituren wird dieser Einwand bald verstummen. Dörfeld hat sich bei der Instrumentation der Märsche als wahrer Meister erwiesen und der Oboe nur jene Tonfolge vorgeschrieben, die dem Charakter des Instrumentes angepasst ist, also z.B. Durchgangsnoten, kurze ein- und zweistimmige Phrasen im piano, Melodieverstärkungen usw. Schließlich gibt der Klang der Oboen den Märschen jene Farbe, die den besonderen Reiz dieses Oeuvres bestimmt. Leider gehen spätere Bearbeiter von dieser Übung ab, sodass ein „Leierkasteneffekt“ entsteht.

Die bei Beginn des Militärmusikwesens verwendete Schalmei war schon „kriegerisch“, denn sie klang

starr, plärrend, schrill und scharf und konnte so leicht Furcht einjagen, zumal sie beim Blasen wie eine Trompete hochgehalten wurde.

Nach jüngster Forschung gab es schon in der jüngeren Steinzeit, dem Neolithikum, Pfeifen mit doppeltem Rohrblatt. Dieses Instrument trat in dieser ältesten Zeit paarig auf (zwei getrennte, aber gleichzeitig geblasene, im spitzen Winkel auseinander gehaltene Halme mit Grifflöchern).

In Ägypten war die linke der beiden Pfeifen etwas länger und diente häufig, wie die Funde mit verklebten Grifflöchern zeigen, zur Begleitung durch einen einzigen, unverändert lange ausgehaltenen Ton, dem Bordun, wie wir es heute noch beim Dudelsack finden.

Als *Aulos* und *Tibia* wurde dieses Instrument das Hauptblasinstrument der griechischen bzw. römischen Antike. Vorher findet es sich so ziemlich in allen orientalischen Kulturkreisen. In Griechenland mit vorerst nur drei bis vier Grifflöchern versehen, wurden die Pfeifen in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor der Zeitrechnung so vervollkommen, dass sie jede Tonfolge hergab. Es gab davon mehrere Arten, die jedoch mit unseren heutigen Tonleitern nicht zu identifizieren sind. Die damit verbundene Vermehrung der Grifflöcher erforderte schon eine höhere Spieltechnik.

Der *Aulos*, unser Oboen-Vorgänger, gehörte ursprünglich nicht in den Bereich der griechischen „Musenkunst“, denn diese wurde durch das gesungene Wort bestimmt. Nur das griechische Saiteninstrument, die Kithara, war jenes, das sich dem Worte fügte, da der Musiker beim Spiel mitsingen konnte.

Der Platz des *Aulos* war daher „unter den Zechern und nicht am Altar Gottes“. Er sei „unedel und eines Freien nicht würdig“ – „er verstopfe den Mund und nehme das Wort weg“.

Musiktheoretisch lag nun hier die Geburtsstunde der wortfreien Instrumentalmusik, zu deren Verwirklichung der abendländisch-christliche Kulturkreis schließlich berufen war, wenn auch zu Beginn die christliche Musik und die des frühen Mittelalters noch fest an das Wort gebunden ist.

Andererseits glaubte man, das Instrument auf das schon im 12. bis 7. Jahrhunderts vor der Zeitrechnung erwähnte indische *Otu* zurückführen zu können, und noch heute blasen die Araber auf dem *Zamr*, einem gewiss uralten primitiven Schalmei-Instrument mit doppeltem Rohrblatt. Nach den Musikforschern ist die alte zentralasiatische *Zurna* (der auch der *Zamr* zuzuzählen ist) das Mutterinstrument der Oboe.

Zu Beginn des 8. Jahrhunderts gelangte der Nachfahre des griechischen *Aulos* bzw. der römischen *Tibia* mit den Arabern, nach anderen Quellen um das Jahr 1200 durch die Kreuzfahrer nach Europa, wo es unter dem Namen „wälsches Rohr“ bekannt wurde. Um die Jahrtausendwende ist eine Schalmei durch bildliche Darstellung auf einer vorderasiatischen Vase belegt. Die ersten abendländischen Miniaturen waren um die Wende des 13. Jahrhunderts nachweisbar.

Zu Beginn des gleichen Zeitraumes tritt das Instrument auch in der Literatur in Erscheinung, erfuhr seine Umwandlung in die „Schalmey“ (vom französischen „chalumeau“) und wuchs zu einer ganzen Instrumentengruppe heran.

Mit der Entwicklung der Musikinstrumente zu vollem Klang und größerem Umfang entsteht aus der mittelalterlichen *Schalmey* die Familie der *Bomharte* (*Pommer*, aus dem franz. *Bombarde* – Donnerbüchse),

die um 1600 in sieben Stimmungen (vom Diskant bis zum Bass) hergestellt wurde, wobei die *Schalmey* mit dem *Diskantpommer* ident war.

Der Name *Bomharte* für die geschlossene Schalmeiengruppe (außer der Diskantschalmey) ist romanischen Ursprungs und hat in Spanien bereits Ende des 14. Jahrhunderts existiert. In Deutschland trifft man im 16. Jahrhundert auf die Bezeichnung *Pommerb*, *Bomharde* oder *Bombarde* – nicht zu verwechseln mit dem im 19. Jahrhundert entstandenen Bombardon, einer Kontrabass-Tuba.

In der gleichen Zeit begegnen uns diese Instrumente häufig genug auch in den Heerhaufen des Fußvolks und der Reiterei, so etwa in den von Hans Burgmair (1473-1531), dem berühmten Maler und Formschneider aus Augsburg, stammenden Holzschnitten, die den Triumphzug Maximilians I. darstellt.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts setzte jedoch ein Niedergang der Holzblasinstrumente ein. Sie verblassten vor dem strahlenden Glanz der Violinen, dem Lieblingsinstrument des Barock.

Die Wiedergeburt kam aus Frankreich, wo die Tradition ungebrochen schien. Adel und Volk tanzten nach den Klängen der *Musette*, einer Art Dudelsack – wieder einem Doppelrohrblattinstrument.

Um 1654 taten sich die aus zwei berühmten



Musica Schalmeien, puzanen und Krummhörner. Darstellung aus dem Triumphzuge Kaiser Maximilians I. Anfang des 16. Jahrh.

Dulzannen und Schalmeien gut
Krummhörner auch zu gütten müet
Gejumbt und zu Himben Reguliret

Hob' ich damit auch vil heffiret
Die kaiserliche Majestät
Die selben wir angeden hat
Herrschel der Puzanner.

französischen Musikerfamilien stammenden Instrumentalisten Jean Hotteterre und Michael Philidor zusammen und bauten die erste Oboe (von franz. *Hautbois* – *Hohesholz*). Das neue Instrument zeigte gegenüber seinen Vorgängern eine größere Flexibilität in der Dynamik und eine Überlegenheit in den höheren Lagen.

1657 war die Oboe in Jean-Baptiste Lully's (1632-1687) Ballett „L'amour malade“ im Orchester zu hören, der französische Komponist Robert Cambert (1628-1677) verwendete sie in seiner Oper „Pomona“ erstmals im Opernorchester.

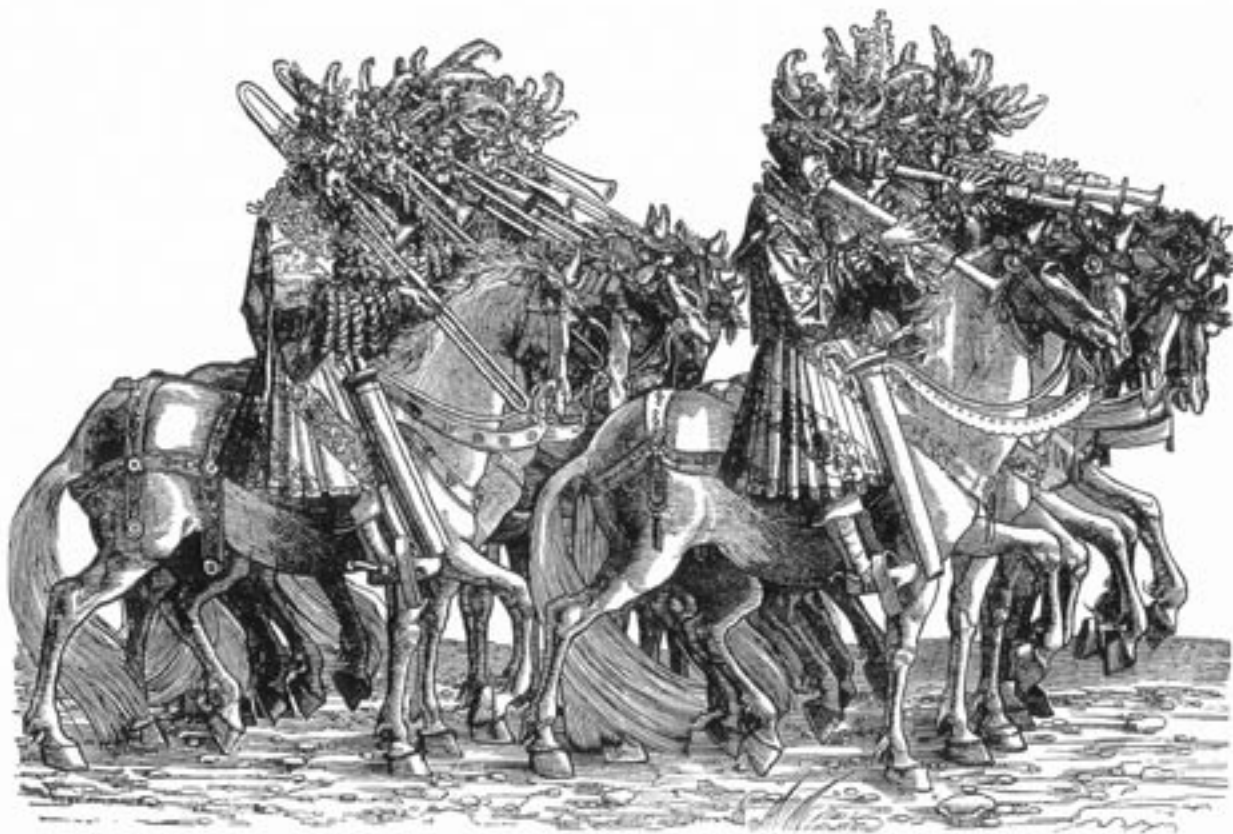
1678 gab es Oboen bereits in der englischen Militärmusik. Damit begann das Zeitalter der modernen Holzblasinstrumente. Wie die Violinen konnte ihr Klang alle Gemütsstimmungen wiedergeben, sie hatte das Volumen, das von der Kraft der Trompete bis zur Intimität der Blockflöte reichte.

Die *Schalmei* blieb nun der Volksmusik vorbehalten, bei den Hirtenstämmen im vorderen Orient wird sie heute noch gespielt. Bis Ende des 17. Jahrhunderts

wird sie übrigens neben den Trompeten auch als Instrument der Dragoner erwähnt.

In der Folge wetteiferten die Instrumentenmacher fast aller europäischen Staaten mit den Franzosen um den Ruhm einer höheren Kultivierung der Oboe. Es entwickelten sich durch verschieden Bohrungen, Änderungen der Anzahl und Lage der Klappen, der Breite des Doppelrohrblattes und des Materials selbst mehrere Systeme, deren Unterschied sehr wohl erkenn- und hörbar ist bzw. sein soll!

Die Ära der Militärmusik begann Mitte des 17. Jahrhunderts mit einem Trüpplein von drei bis vier Schalmeienbläsern. Später wurden sie die „Hoboisten“ und seither gehört die Oboe zum festen Inventar einer Militärmusikkapelle, auch wenn sie bei der Marschmusik selbst kaum geblasen wird. Umso mehr freuen wir uns, wenn es einem Komponisten gelingt, die Oboenstimmen so zu schreiben, dass der edle Klang eines der ältesten Holzblasinstrumente nicht verloren geht, wie es Anton Dörfeld seinerzeit so trefflich gelungen ist.



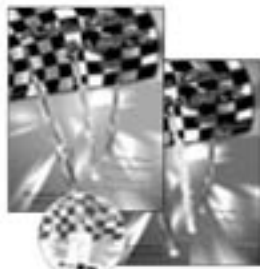
Zwei Reihen Burgundische Pfeifer zu Pferde; in erster Reihe fünf Schalmeier, in zweiter fünf Posausenbläser.

Auf die Plätze, Fagott, los!

BARBARA LOEWE (HRSG.)

Das Projekt ist aus dem Didaktikunterricht für Fagott an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien entstanden. Erstmals konnten viele, vor allem junge, Komponisten gewonnen werden, speziell für Anfänger und leicht fortgeschrittene Fagottschüler zu schreiben.

Die Stücke können teilweise schon ab der ersten Unterrichtsstunde mit dem Fagott oder nur mit dem Mundstück gespielt werden und sollen Schüler wie Lehrer ermuntern, selbst kreativ zu werden und sich kompositorisch und improvisatorisch zu betätigen.

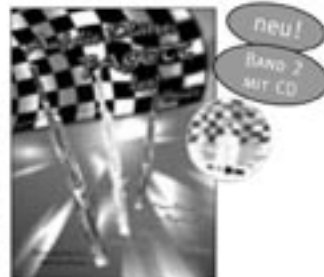


SET: HEFT 1 UND 2
INKL. CD € 29,90

 Neue Musik bei Doblinger

www.doblinger-musikverlag.at shop@doblinger.at

Inhalt Bd. 2:
Concertino Piccolissimo (Christof Dienz)
Im Anfang war der Rhythmus... (Oskar Aichinger)
Zwei Stücke für Fagott und Klavier (Oguz Usman)
Burleske für Fagott und Klavier (Lukas Haselböck)
Das Schallstück (Tamara Friebe)
Schallstück für zwei Spieler (Tamara Friebe)
Indianertanz 1 für 4 Fagotte (Christoph Cech)



05 510 (INKL. CD) € 19,50
CD SEPARAT ERHÄLTICH FÜR € 5,90
(ENTHÄLT DIE STÜCKE VON Bd. 1+2)



JOHANN VOTRUBA Meisterwerkstätten für Holz- und Blechblasinstrumente

1070 Wien

Lerchenfelder Gürtel 4
Tel. +43 / 1 / 523 74 73

2700 Wiener Neustadt

Herzog Leopold-Straße 28
Tel. +43 / 02622 / 229 27

Beethovengasse 1

Tel. +43 / 026 22 / 229 27 13
Homepage: www.votruba-musik.at
E-Mail: musikhausvotruba@aon.at

Guntram Wolf



Wiener Oboen
für Profis,
Laien
und Kinder

D-96317 Kronach
Im Ziegelwinkel 13

Tel: 0049/9261 / 4207 (Fax: 527 82)

E-Mail: info@guntramwolf.de

Homepage: www.guntramwolf.de

KONZERTE UND KLASSENABENDE

Einladung
zum
Faschingkonzert
der
Oboenklasse
Peter
Mayrhofer
am
03. Februar 2006
um
18:00 Uhr
MS 5
Bräuhausgasse 50
A – 1050 Wien



HELMUT MEZERA

Dienstag, 20. Dezember 2005, 18 Uhr
Haydn-Konservatorium Eisenstadt
Konzertsaal

BLÄSER-KAMMERMUSIKABEND

GOTTFRIED J. POKORNY

Dienstag, 13. Dezember 2005, 18 Uhr
Universität für Musik, Fanny Mendelssohn-Saal
Anton Webern-Platz 1

RICHARD GALLER

Donnerstag, 12. Jänner 2006, 18.30 Uhr
Universität für Musik, Fanny Mendelssohn-Saal
Anton Webern-Platz 1



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 869 27 92

Ausgesteckt ist vom
19. Jänner - 3. Februar 2006



Atelier
Mag. Peter LEUTHNER
Klarinettenblätter

Rohrholz
für Oboe und Fagott

4., Preßgasse 22/1
Tel. u. Fax: +43 /1 /587 35 47
e-mail: office@plclass.com
Homepage: www.plclass.com

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2006.

Wir bitten wieder um zahlreiche Mitarbeit in Form von Artikeln, Infos, Annoncen, Berichten, Mitteilungen, Konzertterminen usw., zu richten an unseren Obmann Josef Bednarik.

Redaktionsschluss: 25. Februar 2006

**Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt**



Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 12,- jährlich möglich; Mitglieder erhalten das Journal **GRATIS**.

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik
A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Tel/Fax: +43/1/869 55 44
Handy: 0699/ 14 14 55 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

Instrumentenbeauftragter: Sebastian Frese
Tel.: +43/1/71 27 354 oder +43/1/650/ 712 73 54
E-Mail: s.frese@gmx.at

Internethomepage: <http://www.wieneroboe.at>

Layout: Ernst Kobau (E-Mail: kobau@aon.at)
Digital-Druck: FBDS Copy Center 1230 Wien

Grundlegende Richtung:

Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.

Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.