

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

52. Ausgabe Dezember 2011



Über die Begegnung von Mozart und Ramm – 2. Teil
(Elisabeth Baumer)

Erinnerung an Hugo Kauder



Editorial

Liebe Mitglieder!

Alles wird teurer, die Hunde, das Parken und die Mitgliedsbeiträge. Alles steigt, doch unser Rating fällt. Wir sollen von Triple A auf 440 herabgestuft werden, und der Staatsschuldenausschuss warnt: Verankern wir nicht sofort die Schuldenbremse in unseren Statuten, droht uns mehr als die Herabstufung auf 440. Dann spielen wir bald auf Ramschinstrumenten mit rostigen Klappen. Von Triple-A auf ZZ-minus.

Aber bremsen wir nicht genug? Ist nicht jeder von uns nach dem gewonnenen Probespiel auf die Bremse getreten? Ich zum Beispiel bremsen stets vor heiklen Stellen. Ich mache gerne außerplanmäßige Fermaten, bremsen wie ein Castor auf dem Weg zum Zwischenlager, schleife mich ein wie ein Zug nach dem Überfahren eines roten Signals. Bei heiklen Stellen reagiert meine ganz persönliche INDUSI. Ich schalte mich mitten im Solo ab. Nimmt sich der Feinstaub daran ein Beispiel? Bremsen er vor dem Eintritt in unsere Lungenbläschen? Das müsste man auch in den Statuten verankern. Das wäre ein Job für den Weltklimarat. Bei Stuttgart 21 wurden die Bremsen gelockert, doch bei Atzgersdorf 23 bleiben sie angezogen, so sehr, dass man von dem unterirdischen Bahnhofprojekt bisher noch gar nichts gehört hat.

Selbst wenn ihr ab sofort das „a“ dreimal angeht oder gar ein dreigestrichenes a““ herauspresst, rettet euch das nicht, sagen die Rating-Agenturen. Doch ich, Euer Präsident, sage Euch: Die Hebelwirkung der Klappenanlage und die Feuerkraft erhöhen! Mit Oboen-Salven die Märkte noch weiter verunsichern: Lieber ein ehrliches ZZ-minus als ein falsches Triple-A+. Zorro reitet wieder und er hat die Handy-Tarife im Visier. A1 wird billiger. Das ist die gute Nachricht.

Wie sagte schon Cato der Ältere, bevor er wehmütig zu seinem Doppelaulos griff: Im Übrigen bin ich der Meinung, dass die Nebenbahnen erhalten und ausgebaut werden müssen.

Josef Pepi Eurobond

Verkaufe

Wiener Oboe (Yamaha Modell 805)
Vollautomatik (Seriennr. 0010) mit
Orchestererfahrung!

Aufgerüstet mit „Rauch“-B-Becher und
B-Mechanik (h+cis¹=b)

1 neues Ersatzoberstück (von Yamaha), 1
Ledertasche (gebraucht, aber sehr guter
Zustand)

Verkaufspreis (all incl): 5500 €

Die Oboe ist frisch generalüberholt und
liegt zum Probieren in der Werkstatt von K.
Radovanovic

Ulrike Albeseder

Tel.: 0049-6353-932237

Email: ulrike.albeseder@gmail.com

Die Wiener Symphoniker bieten folgendes Instrument zum Verkauf an:

Wiener Englischhorn (Vollautomatik) der
Firma Christian Rauch (Seriennummer R1214)
samt vier S-Bögen.

Das Instrument wurde von Wolfgang Zimmerl
gespielt. Preis: 6500.- Euro

Kontakt: Mag. Igor Chomca

Lothringerstraße 20 Büro Konzerthaus

Tel. +043 1 58979/58

E-Mail: i.chomca@wienersymphoniker.at

Unsere Bankverbindung
Volksbank Baden

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

„Der Ram oboist ist ein recht braver lustiger ehrlicher Man“

Über die Begegnungen von Wolfgang Amadeus Mozart und Friedrich Ramm und die Entstehungsgeschichte der für den Oboisten komponierten Werke – 2. Teil

Von Elisabeth Baumer

DIE SINFONIA CONCERTANTE KV Anh. 9/297B

Im April 1778 komponierte Mozart in Paris die *symphonie concertante* für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester. Diese spezielle Kompositionsweise für die vier genannten konzertierenden Blasinstrumente entsprach ganz der Pariser Mode (vgl. beispielsweise die *symphonies concertantes* von Devienne). Das Werk im ursprünglichen Zustand gilt als verschollen. Drei der Solisten waren Mozarts gute Bekannte aus Mannheim, die Solobläser der Mannheimer Hofkapelle: der Flötist Wendling, der Oboist Ramm und der Fagottist Ritter. Der Hornist war Johann Wenzel Stich alias Giovanni Punto; er galt als der beste Hornist seiner Zeit. Wie aus Mozarts Briefen an seinen Vater hervorgeht, hatten unter anderem Wendling und auch Ramm den jungen Komponisten ursprünglich dazu bewogen, mit ihnen nach Paris zu reisen, um dort, nicht zuletzt dank der zahlreichen Kontakte der Mannheimer, zu reüssieren. Zur gemeinsam geplanten Fahrt kam es aber nicht, weil sich bei den Mozarts Zweifel in Bezug auf die Schicklichkeit einstellten: nachdem Mozart und seine Mutter die Bläser über einige Monate gut kennengelernt hatten, drückten sie schließlich in den Briefen an Leopold Mozart ihre moralischen Bedenken angesichts der Wendling- und Rammschen Lebensweise aus. In Mozarts Brief vom 4. Februar 1778 heißt es:

[...] *der wendling ist ein grund Ehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion, und so das ganze haus. Es ist ja genug gesagt daß seine tochter maitresse war. der Ramm ist ein brafer Mensch, aber ein libertin.* [...]

Allerdings spielte auch Mozarts Liebe zu Aloysia Weber eine Rolle. Die Sängerin hatte ihn dazu überredet, sie und ihren Vater in den für die Abreise nach Paris bestimmten Tagen auf eine „Vakanzreise“ zur Prinzessin von Weiburg nach Kirchheimbolanden zu begleiten.

In Paris wurde Mozart bald beauftragt, eine *symphonie concertante* für die von Legros geleiteten *Concerts spirituels* zu schreiben. Die *Concert spirituels* waren das wichtigste Konzertunternehmen in Paris. 1725 von Anne Danican Philidor gegründet, umfasste es Orchester und Chor. Die regelmäßige Konzertreihe fand im Schweizersaal der Tuileries statt. Ebenfalls von Legros beauftragt, machte sich Mozart an die Bearbeitung eines *Miserere* von Holzbauer, da dessen Chöre nicht dem Pariser Geschmack entsprachen. Darüber berichtet Mozart genau in seinem Brief vom 5. April 1778 an den Vater:

[...] *Weil nun sacrificium Deo spiritus eine aria andante für Raff, mit oboe und fagott Solo ist, so habe ich ein kleins Recitativ, quoniam si voluisset, auch mit concertirender oboe und fagott darzu gemacht.* [...]

Im selben Brief erwähnt Mozart zum ersten Mal sein Vorhaben, eine *symphonie concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott zu schreiben:

[...] *Nun werd ich eine sinfonie concertante machen, für flauto wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter Fagott.* [...]

Da es sich bei dem *Miserere* um denselben Auftraggeber wie für die *sinfonie concertante* handelte und beide Werke für eine Aufführung im Rahmen der *Concerts spirituels* gedacht waren, kann man annehmen, dass Mozart bei dieser Komposition ebenfalls an Ramm und Ritter gedacht hatte. Es entstanden aber immer mehr Schwierigkeiten, was die von Legros bestellten Kompositionsaufträge betraf. Verdeutlicht wird das in Mozarts Brief an seinen Vater vom 1. Mai 1778:

[...] *Nun aber mit der Sinfonie Concertante hat es wieder ein Hickl=hackl. da aber glaube ich ist wieder was anderes dazwischen. ich hab halt hier auch wieder meine feinde. wo habe ich sie aber nicht gehabt? – das*

ist aber ein gutes zeichen. ich habe die Sinfonie machen müssen, in gröster Eyl, habe mich sehr beflissen, und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darein verliebt. Le gros hat sie 4 tåg zum abschreiben. ich finde sie aber noch immer an nemmlichen Plaz liegen. Endlich den vorlezten tag finde ich sie nicht – suche aber recht unter den Musikalien – und finde sie versteckt. thue nichts dargleichen. frage den Le gros. apropós. haben sie die Sinf: Concertant schon zum schreiben geben? – nein – ich habs vergessen. weil ich ihm natürlicher weise nicht befehlen kan daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. gieng die 2 tåg wo sie hätte executirt werden sollen ins Concert. da kamm Ram und Punto im grösten feüer zu mir; und fragten mich, warum den meine Sinfoni Concert: nicht gemacht wird? – das weis ich nicht. das ist das erste was ich höre. ich weis von nichts. der Ram ist fuchswild worden, und hat in den Musique Zimmer französisch über den Le gros geschmäht, daß das von ihm nicht schön seye etce: was mich bey der gantzen sache am meisten verdriest, ist, daß der Le gros mir gar kein wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts darvon wissen dürfen – wenn er doch eine excuse gemacht tätte, daß ihm die zeit zu kurz wäre, oder dergleichen, aber gar nichts - [...]

Die Aufführung des Stücks wurde also vereitelt, und Mozart äußert im selben Brief den Verdacht, dass Cambini hinter der Intrige stecken könnte. Tatsächlich wurde am 12. und 19. April im Rahmen des *Concert spirituel* eine *symphonie concertante* des Turiner Komponisten für vier Bläser und Orchester von Wendling, Ramm, Stich und Ritter aufgeführt.

Im Brief vom 9. Juli berichtet Mozart an Leopold, wie er Legros gemieden hatte:

[...] aus verdruß weil er meine sinfonie concertante nicht aufgeführt hatte; [...]

Offensichtlich hatte Mozart einen Wettbewerb gegen Cambini verloren. Cambini hatte etliche *symphonies concertantes* komponiert, die regelmäßig in den *Concerts spirituels* aufgeführt wurden; er kannte demnach Legros sehr gut und konnte ihn daher in dieser Affäre beeinflussen. Im Brief vom 3. Oktober 1778 erfahren wir:

[...] - denn die 2 ouverturen und sinfonie Concertante hat mir der Le gros abkauft; [...]

Die Komposition wurde in der Familienkorrespondenz in insgesamt sieben Briefen behandelt, und eben diese

Briefe sind die einzigen Zeugnisse, welche die Existenz der *sinfonie concertante* dokumentieren. Weder ein Manuskript, noch abgeschriebenes Stimmenmaterial oder sonst irgendein Hinweis waren erhalten, aber auf Grund der Briefvorlage wurde das Werk 1862 als „verschollen“ in den Anhang des Köchelverzeichnisses aufgenommen. 1869 jedoch tauchte erstmals die Partiturabschrift einer *Sinfonia concertante* im Nachlass Otto Jahns auf, handschriftlich von einem professionellen Kopisten verfertigt, der für Jahn mehr als 100 Mozartpartituren sowie auch Werke anderer Komponisten abgeschrieben hatte. Diese Komposition ist eine *Sinfonia Concertante* für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester. Jahn gab bis zu seinem Tod nie öffentlich bekannt, von welcher Quelle er die Abschrift anfertigen ließ. Da Jahns Nachlass Mozart als Verfasser dieses Werks anführte, wurde es zum Synonym für die verschollene Pariser *sinfonie concertante*.

Gegen Ende der 1910er Jahre galt diese Komposition allgemein unter Musikwissenschaftlern und ausführenden Musikern als eine unerklärliche Variante der ursprünglichen Fassung, und zwar auf Basis eher persönlicher Meinungen als wissenschaftlicher Untersuchungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg erstarkten die kritischen Stimmen: Schließlich sprechen einige Indizien eindeutig gegen Mozarts Autorenschaft, z.B. beginnt die erste Soloexposition zweimal – eine Erscheinung ohne Präzedenzfall in Mozarts Schaffen und in Werken des klassischen Stils überhaupt. Befürworter und Gegner lieferten sich jahrzehntelang eine spannende Debatte. Gegen 1950 wurde allgemein die Autorenschaft Mozarts endgültig abgelehnt und 1980 die *Sinfonia Concertante* Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV3 297b/KV6 Anh. C 14.01 in die Neue Mozart-Ausgabe als Werk zweifelhafter Echtheit aufgenommen. Der Herausgeber des Werkes, Wolfgang Plath, fasst die Problematik der Quellenlage zusammen, wobei er großen Wert auf die Beurteilung Martin Staehelins legt, und drückt seine persönliche Meinung über die Unreife des Werkes aus („abgeschmackt ... unsinnig“). Laut Plath ist Mozarts Autorenschaft höchst unwahrscheinlich, die trotzdem erfolgte Aufnahme in die Neue Mozart-Ausgabe ist nur aus Mangel eines Beweises dieser negativen Einschätzung geschehen. Diese Bewertung war natürlich von entscheidender Bedeutung, da es sich bei der Neuen Mozart-Ausgabe schließlich um die größte Autorität aller Publikationen Mozartscher Werke seit der Alten Mozart-Ausgabe von Breitkopf & Härtel (1877) handelt. Doch dass ein Werk, dem mittlerweile mehrheitlich Mozarts Autorenschaft

abgesprochen worden war, dennoch eindeutige Mozart-sche Züge aufweist, beschäftigte weiterhin zahlreiche Musikwissenschaftler und Musiker.

Die amerikanischen Musikwissenschaftler Robert D. Levin und Daniel N. Leeson vertreten einen anderen Standpunkt und bereichern seit den 70er Jahren die Diskussion mit einer Serie interessanter Publikationen. Sie sind der Überzeugung, dass es sich bei den Solostimmen der Jahnabschrift um ein Arrangement der ursprünglichen Fassung handelt, die Orchesterstimmen seien hingegen später dazukomponiert worden. Plaths und Staehelins negative Einschätzung beruht unter anderem auf folgenden Gesichtspunkten:

- Alle drei Sätze stehen in der Haupttonart Es-dur. „Man kann, soviel ich sehe, in Mozarts echtem Gesamtwerk, bei gleicher Satzfolge, weder eine Symphonie noch ein Konzert noch eine Sonate finden, welche die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderte.“

- Die „etwas ‚billigen‘, ‚tusch‘-artigen Refrains“ im letzten Satz und „gewisse, eher ‚billige‘ Züge“.

- Das ungewöhnlich lange Oboensolo in der Durchführung des ersten Satzes (T. 280–297) auf Kosten der anderen drei Solisten.

- „Das gewichtigste Argument gegen Mozarts Autorschaft dürfte aber das sonderbare, häufige notengetreue Wiederholen von einzelnen längeren und kürzeren Phrasen und Melodiezügen sein; im Verlaufe des Stückes lässt sich dies in so dichter Folge beobachten, dass man sich unwillkürlich fragt, warum man das

bisher nicht gesehen hat.“

Diesen Argumenten kontern Levin und Leeson mit interessanten neuen Aspekten:

- Durch eine analytische Untersuchung der ersten Sätze aller 39 authentischen Mozart-Konzerte verweisen die Wissenschaftler auf deren sonderbares, einzigartiges Schema von Phrasenbildung, -dauer und -wiederholung. Erstaunlicherweise stimmen die Solopartien der umstrittenen *Sinfonia concertante* mit diesem nur bei Mozart vorkommenden Schema überein, die Orchesterstimmen jedoch nicht. Daraus leiten Levin und Leeson ihre Hypothese ab: möglicherweise sind die Solostimmen von Mozarts Originalwerk unabhängig von den Orchesterstimmen beschrieben worden; diese Abschrift der Solopartien hätte dann die Basis einer Rekonstruktion gebildet, in der die Solostimmen uminstrumentiert und umkomponiert worden wären, um das Werk den vermutlich begrenzten Fähigkeiten der vorgesehenen Instrumentalisten anzupassen. Die Orchesterbegleitung wurde neu dazukomponiert. Levin-Leeson sehen im Stil und in der Struktur der Orchesterbegleitung Anzeichen für eine spätere Entstehungszeit.

- Staehelins Argument derselben Tonart aller Sätze halten Levin-Leeson entgegen, dass, wenn man nicht nur drei – bzw. viersätzig – Werke Mozarts untersucht, sondern auch mehrsätzig – Kompositionen wie Serenaden oder Divertimenti einbezieht, sich sehr wohl eine große Anzahl Werke in einheitlicher Tonart finden lässt.



● ● ● Was gehört zum guten Ton?

MusikerInnen wissen es.
Instrumente sind bei der Zürich gut versichert. Unsere Lösungen passen sich flexibel Ihrem Bedarf an, beispielsweise mit kurzfristigen weltweiten Deckungen.
Für Mitglieder der Wiener Oboengesellschaft gibt es besonders attraktive Prämien.
Ich berate Sie gerne, auch in allen anderen Versicherungsfragen wie beispielsweise Lebensversicherungen oder Pensionsvorsorge! Kontaktieren Sie mich doch zur Vereinbarung eines Beratungsgesprächs:

I. Michael Antonoff
Direktor im Vertrieb
Lassallestraße 7, 1020 Wien
Telefon (0)1 217 20-1820, Fax (0)1 217 20-1828

Because change happens.™ **ZURICH**

www.zurich.at

Besonders auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass es sich bei diesen Stücken sehr oft um Kompositionen für Bläser handelt (z. B. die *Serenade* KV 375 für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte).

- Die nicht immer geglückte Balance zwischen den Solisten ist auf den Arrangeur der Originalstimmen zurückzuführen.

- Plaths oben angeführtem Argument der ungewöhnlich häufig auftretenden notengetreuen Wiederholungen stellen Levin-Leeson einen Vergleich mit der *Pariser Sinfonie* KV 297/300a, die knapp sechs Wochen nach der *sinfonie concertante* entstanden ist, entgegen. KV 297, deren Echtheit unbestritten ist, wurde für das gleiche Orchester und Publikum komponiert. Sie enthält fast dreimal soviel notengetreue Wiederholungen wie die *Sinfonia Concertante*. Mit dem häufigen Repeetieren des gleichen Materials greift Mozart absichtlich ein wesentliches Merkmal des Pariser Stils auf. Eine Untersuchung zahlreicher *symphonies concertantes* von französischen Komponisten beweist, dass solche Wiederholungen dem Pariser Geschmack entsprachen. Mozart habe deshalb die *Pariser* in einer für ihn sonst untypischen Manier komponiert, in der eindeutigen Absicht, dem Pariser Publikum zu gefallen. Dieses grundsätzliche Ansinnen verdeutlicht Mozarts Brief an seinen Vater vom 3. Juli 1778 eindringlich:

[...] und gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Passage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein grosses applaudißement – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an [...]

Robert Levin hat anhand dieser Thesen die *Sinfonia concertante* rekonstruiert und stützt sich auf Mozarts Schreibweise der Arie *Se il padre perdei* aus dem *Idomeneo* (für die gleiche Solistenbesetzung), des *Oboenquartetts* und der Konzerte aus der gleichen Zeit.

„POPOLI DI TESSAGLIA“ KV 316 (300b)

Mozart schrieb die 1778 in Paris begonnene und 1779 in München vollendete Opera scena *Popoli di Tessaglia – Io non chiedo* KV 316 für Sopran, konzertierende Oboe, konzertierendes Fagott und Orchester (zwei Hörner, Streicher und Basso continuo). Der Text stammt von Ranieri de'Calzabigi. Diese lose Opernszene hatte Mozart für die damals achtzehnjäh-

rige Aloysia Weber komponiert, die als Primadonna an die Münchner Hofoper engagiert worden war. Die wunderschönen Bläsersoli des Werkes waren wahrscheinlich dem Oboisten Ramm und dem Fagottisten Ritter zugeordnet. Das lässt sich zwar mangels eindeutiger Belege nicht mit Sicherheit beweisen, stellt aber die wahrscheinlichste Annahme dar, da Mozart die Fertigstellung des Werkes mit 8. Januar 1779 in München datiert hatte und Ramm zu dieser Zeit in der genannten Stadt als Solooboist tätig war. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, dass Mozart an Ludwig August Lebrun gedacht hatte, der während Mozarts Mannheimer Aufenthalt gemeinsam mit Ramm im Orchester des Kurfürsten gewirkt hatte und nach 1778 ebenfalls in München angestellt worden war. Da Lebrun, ein bekannterer Solist als Ramm, allerdings oft über lange Zeiträume gemeinsam mit seiner Frau, der Sängerin Francisca Danzi, auf Tournee war, scheint es schlüssig, dass Mozart die Oboenpartie Ramm zugeordnet hatte.

Das Manuskript von *Popoli di Tessaglia* ist verschollen, die Neue Mozart-Ausgabe beruht auf einer vom Autograf erstellten Kopie aus dem Besitz Otto Jahns. Das Fehlen jeglicher dynamischer Zeichen in den Stimmen der Solo-Oboe und des Solo-Fagotts entspricht ganz dem damals üblichen Gebrauch, den Vokal- sowie Instrumentalsolisten größtmögliche Gestaltungsfreiheit einzuräumen, bzw. vertrauten die Komponisten auf den guten Geschmack der Musiker und die übliche Kenntnis der Spielkonventionen.

Die Komposition besteht aus einem *Recitativo accompagnato Andantino sostenuto e languido* und einer *Aria Andantino sostenuto e cantabile – Allegro assai*. Das Rezitativ in c-moll ist reich an dynamischen Nuancen und ausdrucksvollen Chromatismen. Die zweiteilige C-dur-Arie beginnt *Andantino*, die Streicherstimmen sind mit *sotto voce*, Oboe und Fagott mit *dolce* bezeichnet. Verspielte Bläserfiguren steigern sich zunehmend zu wundervoll poetischer Virtuosität, die von der Singstimme nachgeahmt, ja übertrumpft wird: während der Tonumfang des Oboenparts das d³ nicht übersteigt (vgl. das zwei Jahre später komponierte Oboenquartett, in dem bis zum f³ zu spielen ist), erreicht die Singstimme im *Andantino* das e³. Im zweiten Teil wird die Bravourarie durch weitere Koloraturen und Trillerketten gesteigert und gipfelt schließlich in aufsteigenden Triolen, die bis zum g³ führen.

Mozart rühmt seine Komposition im Brief an Aloysia Weber (übrigens der einzig erhaltene an sie) als eine der schönsten Stücke, die er bis dahin komponiert habe. Im Faktum, dass Mozart diesen Brief auf italienisch

verfasst hat, sieht die Übersetzerin und Herausgeberin der bedeutendsten italienischen Ausgabe ausgewählter Mozart-Briefe, Elisa Ranucci, die von Mozart bewusste Stilisierung des „Noblen“ der italienischen Sprache [hier in der deutschen Übersetzung von Elisabeth Baumer]:

Paris, den 30 Juli 1778.

Werteste Freundin!

Ich bitte Sie, mir zu verzeihen, da ich dieses Mal fehle, die Variationen für die mir geschickte Aria zu senden – aber ich erachtete derart notwendig, so eh wie möglich den Brief Ihres Herrn Vater zu beantworten, sodass mir dann keine Zeit blieb, sie zu schreiben, und deshalb war es unmöglich, sie Ihnen zu schicken – aber Sie werden sie sicherlich mit dem nächsten Brief erhalten. Jetzt hoffe ich, dass sehr bald meine Sonaten gedruckt werden – und bei dieser Gelegenheit werden Sie auch den Popolo di Teßaglia, der schon fast fertig ist, erhalten – wenn Sie damit so zufrieden sein werden – wie ich es bin – werde ich mich glücklich nennen können; - währenddessen, bis ich die Genugtuung habe, von Ihnen selber von dem Eindruck zu erfahren, der diese Scena, auf die Sie sich verstehen, weil ich, da ich sie nur für Sie gemacht habe – also kein anderes Lob als Ihres wünsche; – währenddessen also kann ich nichts anderes sagen als Ihnen gestehen zu müssen, dass - unter meinen Kompositionen dieses Genre – diese Scena die beste ist, die ich je in meinem Leben gemacht habe – [...]

„SE IL PADRE PERDEI“ AUS DEM IDOMENEO KV 366

Für dieselben Holzbläser, die die Solopartien der *Sinfonia concertante* übernehmen hätten sollen, schrieb Mozart zwei Jahre später die Arie *Se il padre perdei* im *Idomeneo*. Der Großteil des Mannheimer Orchesters war durch den Tod des Kurfürsten und die dadurch erfolgte Auflösung des Mannheimer Hofes am 9. Oktober 1778 nach München übersiedelt. Vermutlich über die Vermittlung von Graf (oder Gräfin) Paumgarten erhielt Mozart vom bayrischen Kurfürsten Karl Theodor den Auftrag, für den Münchner Karneval 1781 die Oper *Idomeneo, Rè di Creta* zu schreiben. Im Oktober 1780 begann Mozart in Salzburg an der Oper zu arbeiten und reiste am 5. November 1780 mit Colloredos Erlaubnis nach München, um mit den Sängern, von denen er einige schon aus den Mannheimer Zeiten kannte, zu proben. Der damals vierundzwanzigjährige Komponist konnte schon auf eine Erfahrung von neun musiktheatralischen Werken

zurückblicken. Im *Idomeneo* gipfelt Mozarts bisherige Meisterschaft: Eine letzte Auseinandersetzung mit der Mannheimer Instrumentalmusik und die intensive Beschäftigung mit der Musik Johann Christian Bachs und Christoph Willibald Glucks sowie der *seria*-Kompositionsweise beeinflussen stark dieses Werk.

Idomeneo, Rè di Creta ossia Ilia e Idamante ist eine *opera seria* in 3 Akten. Das Libretto stammt von Giambattista Varesco (nach Antoine Danchets *Idomenée* mit Musik von Campra, Paris 1712). Die Uraufführung am Münchner Residenztheater am 29. Januar 1781, wahrscheinlich von Christian Cannabich dirigiert, war ein großer Erfolg. Die Sänger der Uraufführung waren: Idomeneo: Anton Raaf; Idamante: Vincenzo dal Prato; Ilia: Dorothea Wendling; Elettra: Elisabeth Wendling; Arbace: Domenico De Panzacchi.

Im Brief an seinen Vater vom 1. Dezember 1780 erfährt man einiges über die Probenarbeit und die Orchesterbesetzung:

Mon très chér Père! Die Probe ist ausserordentlich gut ausgefallen; - es waren in allem 6 violin, aber die gehörigen Bläßinstrumenten – von zuhörern wurde



CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE

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

niemand zugelassen, als die Schwester vom Seeau und der Junge Graf Sensheim. – heute acht Tage wollen wir eine zweyte machen. da werden wir zum Ersten Akt /: welcher unterdessen dopliert wird /: 12 Geiger haben, [...] – als ich nach der Probe mit Cannabich /: denn wir hatten noch vieles mit den Grafen zu sprechen /: zu ihm nach Hauß kamm, kamm mir schon Mad:me Cannabich entgegen, und umarmte mich voll vergnügen daß die Probe so gut ausgefallen. denn, Ram und Lang kammten wie Närrisch nach Hauß; [...] – Ramm sagte mir – denn, wenn sie diesen kennen, werden sie sagen, das ist ein wahrer teütscher; - der sagt ihnen so alles ins Gesicht, wie er sich es denkt; - das kann ich ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine Musique solche Impression gemacht hat – und ich versichere sie, daß ich wohl 50 mahl auf ihrem H: vatter gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muß, wenn er diese Oper hört. [...]

Die Arie der Ilia *Se il padre perdei* sieht folgende Besetzung vor: Flauto concertante (Johann Baptist Wendling), Oboe concertante (Friedrich Ramm), Fagotto concertante (Georg Wenzel Ritter), Corno concertante in Es (Johann Wenzel Stich) und Streicher (wobei interessanterweise in den Stimmen der ersten und zweiten Violinen sowie in der Bratschenstimme *con sordino mezza voce* vermerkt ist, in den Bassstimmen jedoch nur *mezza voce* verlangt wird).

Die Rolle der Ilia wurde von Dorothea Wendling, der Frau des Flötisten, übernommen. Die um 1736 in Stuttgart geborene Sopranistin war 1752 an den Mannheimer Hof aufgenommen worden und stieg in den 1760er Jahren zur gefeierten Sängerin auf. Wie sehr sie geschätzt wurde, schlug sich unter anderem auch in einer außergewöhnlich hohen Bezahlung nieder. Mozart hatte sie schon bei seinem Mannheimer Aufenthalt 1777/78 kennengelernt und für sie das Rezitativ und die Konzertarie *Basta, vincesti - Ah non lasciarmi*, no KV 486a/295a (er berichtet darüber im Brief vom 28. Februar 1778) komponiert. Zeitgenossen wie Heinse, Wieland oder Schubart zählten Dorothea Wendling zweifellos zu den besten Sängerinnen ihrer Zeit. Sie starb 1809/11 in München.

Wie zufrieden Dorothea Wendling mit dem Gesangspart der Ilia war, erfährt man aus Mozarts Brief vom 8. November 1780:

[...] Nun aber etwas gutes. Mad:me Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene *Arca=Contentissima* – Sie hat sie 3 mal nach einander hören wollen. [...]

Die sehr umfangreiche Korrespondenz zwischen Mozart und seinem Vater bedeutet auch für dieses Werk einen musikhistorischen Glücksfall – sie hinterlässt der Nachwelt eine detaillierte Schilderung über die Entstehung der Oper: die genaue Anpassung der Arien an die jeweiligen Sänger, Umarbeitungen, Probenarbeit, Schwierigkeiten mit dem Libretto etc.. Der Verfasser des Librettos war der in Salzburg wohnhafte Abbé Varesco; deshalb wandte sich Mozart mit seinen Bitten, das Libretto stellenweise zu ändern, brieflich an seinen Vater, damit jener die diesbezüglichen Anliegen dem Abbé mitteilen konnte. Im bereits zitierten Brief vom 8. November 1780 heißt es zur Arie *Se il padre perdei*:

[...] Ich habe nun eine Bitte an H: Abbate; - die Arie der Ilia im zweyten Akt und zweyten Scene möchte ich für das was ich sie Brauche ein wenig verändert haben – *se il Padre perdei in te lo ritrovo*; diese Strophe könnte nicht besser seyn – Nun aber kömmts was mir immer NB: in einer Arie, unatürlich schien – nemlich das *à parte* reden. im Dialogue sind diese Sächen ganz Natürlich – Man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite – aber in einer Arie – wo man die Wörter wiederholen muß – macht es üble Wirkung – und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Arie – der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charmant – eine ganz Natürlich fortfließende Arie – wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann, denn wir haben uns verabredet hier eine Arie *Andantino* mit 4 Concertirenden Blas=Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flaute, eine oboe, ein Horn, und ein Fagott. – und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme. [...]

DAS OBOENQUARTETT KV 370 (368d)

Das Manuskript aus dem Jahr 1781 liegt in der Bibliothèque Nationale de Paris, Sammlung Malherbe, Signatur Ms 230. Der Erstdruck erschien im Jahr 1800 bei J. André, Offenbach in Paris. Ein Exemplar der Erstausgabe findet man in der Bibliothek des Conservatorio Giuseppe Verdi Milano (B 4 h 58). Da die Datierung Januar 1781 und der Autorenvermerk am Autograf zwar nicht original sind, aber sowohl die Werküberschrift, die Instrumentenbezeichnungen wie auch die Notenschlüssel der ersten Seite von derselben fremden Handschrift stammen, muss die hier angegebene Entstehungszeit nicht angezweifelt werden (*Par Mr: Wolfgang Amadeo Mozart. / à Munic 1781*). Ob jedoch,

wie J. André in seinem handschriftlichen Mozart-Verzeichnis vermerkt hat, das Quartett wirklich genau zu dieser Zeit entstanden ist (zeitgleich zur Uraufführung des *Idomeneo*), lässt sich nicht eindeutig nachweisen, da Mozart bis zum 12. März 1781 in München blieb. Jedenfalls befanden sich Mozart und Ramm in diesem Zeitraum in engem Kontakt. Es sei noch an eine Eigentümlichkeit des Autografs verwiesen: Die Violoncellostimme ist mit der neutralen Bezeichnung *Basso* versehen. Anzumerken ist noch, dass es keinerlei brieflichen Hinweis Mozarts auf das Oboenquartett gibt.

Zwei neue kammermusikalische Gattungen für Blasinstrumente setzten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch: das Bläserquintett und das Quartett (bzw. auch Quintett) mit einem Blasinstrument. In den Breitkopf-Katalogen aus den Jahren 1782 bis 1784 wurde die modische Form des Bläserquintetts beworben, die sich im Laufe der Zeit zur Standardbesetzung für Bläserkammermusik entwickeln sollte. Mozart war sich dieser Entwicklung sicher bewusst, lehnte aber diese Art der Besetzung sowie auch ähnliche Formationen als Trio oder Quartett entschieden ab. Er war der Überzeugung, dass im Falle eines einzelnen Blasinstruments (anstatt des üblichen paarweisen Gebrauchs) die für ihn essentielle Homogenität des Klangkörpers nur durch die Begleitung eines Tasteninstrumentes oder durch Streicher gewährleistet werden konnte.

Das Quartett mit einem Blasinstrument hatte um die 1770er Jahre die Sonate mit Basso continuo schon fast vollständig verdrängt, und es entstand eine erstaunliche Anzahl von Werken in der neuen Besetzung.

In Mozarts überreichem kammermusikalischen Schaffen nimmt diese Gattung allerdings einen bescheidenen Rang ein, neben dem Oboenquartett hat er nur vier weitere Flötenquartette komponiert. Alle Quartette mit einem Blasinstrument sind gemeinsam in einem Band der Neuen Mozart-Ausgabe herausgegeben. Bei zumindest drei Flötenquartetten handelte es sich um Auftragswerke für den reichen holländischen Musikliebhaber De Jean - Arbeit, die Mozart nur ungern erledigte. Im Brief vom 14. Februar 1778 rechtfertigt er sich bei seinem Vater, warum er die Kompositionen noch nicht beendet hatte (der ursprüngliche Auftrag bestand aus drei Flötenkonzerten und vier Quartetten):

[...] daß ich es nicht hab fertig machen können, ist ganz natürlich. ich habe hier keine ruhige stund. ich kann nichts schreiben, als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. zu allen zeiten ist man auch

nicht aufgelegt zum arbeiten. hinschmierem könnte ich freylich den ganzen tag fort; aber so eine sacht kommt in die welt hinaus, und da will ich halt daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Namm drauf

Ein Klassiker
neu aufgelegt

*Die
Wiener
Oboe*

Spielt sich leicht
und klingt einmalig!

Wir bauen die Wiener Oboe
in der Tradition der Wiener
Zuleger-Oboe oder in
französischer Griffweise.

Sprechen Sie mit uns –
wir sagen Ihnen mehr dazu.




Holzblasinstrumente

**Guntram Wolf Holzblasinstrumente
GmbH & Co. KG**
Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach
Tel. 09261 506790 · Fax 52782
E-Mail: info@guntramwolf.de
www.guntramwolf.de

steht. dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stoff wenn ich immer für ein instrument /: das ich nicht leiden kan ./ schreiben soll. [...]

Bei KV 370 handelt es sich aber wohl kaum um ein lästiges Auftragswerk: im Gegensatz zu den Flötenkompositionen schrieb Mozart das Oboenquartett nicht für einen reichen Auftraggeber, sondern für seinen von ihm sehr geschätzten Freund (vgl. auch Klarinettenkompositionen für Anton Stadler, z. B. das Klarinettenquintett in A-dur KV 581). Roger Hellyer beschreibt die Komposition für Oboe folgendermaßen:

„In this work Mozart discovered the intimacy of chamber music: he avoided concertante tendencies by finding many subtle ways to integrate the voices, especially by dovetailing melody and countermelody. The second movement is an emotionally potent aria in D minor, remarkably a mere thirty-eight bars long. The finale Rondeau includes one extraordinary episode in which the oboist plays in 4/4 time while the strings, apparently unaware, continue with their 6/8 accompaniment. This section begins very threateningly in the minor mode, and the tension is relieved only as major key and compound rhythm return simultaneously, even in mid-phrase. The return of the rondo theme demonstrates Mozart's sheer delight in the high register of the oboe, which at such moments is quite as apparent as his well-known love for the lowest notes on the clarinet.“

In der Tat ist das auffallendste am Oboenquartett KV 370 (368d) sein außergewöhnlicher, spektakulärer Gebrauch des hohen Registers: nie zuvor und niemals danach schrieb Mozart noch einmal in dieser Art für Oboe. Die Anzahl der Oboisten, die imstande waren, dieses Werk aufzuführen, war sicherlich sehr beschränkt. Tatsächlich übersteigen die restlichen Mozartschen Werke für Oboe nie das dreigestrichene es. Wie man im Autograf sehr gut erkennen kann, hat Mozart im Mittelsatz *Adagio* nachträglich vier Takte eingefügt, um dem Oboisten Raum für eine Kadenz zu schaffen (gemeint sind die Takte 28 bis 31, Neue Mozart-Ausgabe). Diese Erweiterung wurde in den Erstdruck übernommen.

ZUSAMMENFASSUNG

Mozart und Ramm trafen einander erstmals 1777 in Mannheim. Für den Oboisten sollten im Laufe der folgenden Jahre die meisten der Mozartschen Werke für Oboe entstehen. Zuvor hatte Mozart bereits das Oboenkonzert KV 314 für den an der Salzburger Hofkapelle angestellten Oboisten Ferlendis komponiert.

Leider wissen wir nicht genau, was für ein Oboenmodell Ramm gespielt hat - wahrscheinlich ist jedoch, dass er ein zweiklappiges Instrument der berühmten Holzblasinstrumentenbauer Grenser oder Grundmann aus Dresden verwendet hat.

Die Qualität und Anzahl der Kompositionen für Ramm zeigen, wie sehr Mozart den Virtuosen schätzte. Die Werke repräsentieren die wichtigsten Genres des damaligen Stils:

- das Solokonzert in F-dur, welches aber ein Fragment geblieben ist,
- die *Sinfonia Concertante*, die entweder in einer anonymen Bearbeitung teilweise erhalten oder verschollen ist,
- der solistische Part in der Opernszene *Popoli di Tessaglia*,
- die obligate Stimme in der Arie *Se il padre perdei* aus dem *Idomeneo*,
- das Oboenquartett.

Bei all diesen Werken sind neben dem musikalischen Gehalt auch die entstehungsgeschichtlichen Aspekte höchst interessant: Mozart vermochte sich den spezifischen Forderungen von Auftraggebern und den Erwartungshaltungen des Publikums ebenso anzupassen (z. B. in der *Sinfonia Concertante*), wie er auch die besonderen Fähigkeiten seiner Interpreten herausstreichen konnte (*Popoli di Tessaglia* für Aloysia Weber, das Oboenquartett für Ramm).

Der Artikel ist hier ohne Fußnotenapparat, Literaturverzeichnis und Anhang abgedruckt. Mit Einverständnis der Autorin stellen wir die ungekürzte Fassung auf unserer Homepage (www.wiener-oboe.at) zur Verfügung.

Biographisches zur Autorin:

Elisabeth Baumer wurde in Klagenfurt geboren. Barockoboenstudium bei Paolo Grazzi an der Civica Scuola di Milano und am Conservatorio F. E. dall'Abaco in Verona, sowie bei Marie Wolf an der Konservatorium Wien Privatuniversität; Blockflötenstudium bei Rahel Stoellger an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Diplomabschlüsse mit Auszeichnung. Rege Konzerttätigkeit mit diversen Barockorchestern, wie z. B. Accademia Bizantina (Ottavio Dantone), Barokkanerne Oslo, La Risonanza (Fabio Bonizzoni) und L'Orfeo Barockorchester (Michi Gaigg). Permanente Mitwirkung bei der Gesamtaufführungsreihe aller Bachkantaten im Wiener Konzerthaus unter der Leitung von Luca Pianca. Künstlerische Leitung des Ensembles Affinità; Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten, u. a. im Rahmen von RUHR.2010. Um die 30 CD-Einspielungen, u. a. mit dem Concentus Musicus (Nikolaus Harnoncourt) und dem Orchestra Mozart (Claudio Abbado).

Einladungen als Dozentin z. B. bei der Austria Barock Akademie, der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz und dem Kärntner Landeskonservatorium.



VOTRUBA
MUSIK
www.votruba-musik.at



Verkauf, Reparatur, Erzeugung

1070 Wien, Lerchenfelder Gürtel 4
Tel: 01/5237473 Fax: -15
musikhausvotruba@aon.at
Mo - Fr 08.30 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 08.30 - 12.00 Uhr

Verkauf, Reparaturannahme

2700 Wr. Neustadt, Herzog-Leopold-Straße 28
Tel: 02622/22927 Fax: -15
votrubamusik.herz@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Notengeschäft

2700 Wr. Neustadt, Beethovengasse 1
Tel: 02622/20427
votrubamusik.noten@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente

Erinnerung an Hugo Kauder

Eine unserer Aufgaben sehen wir darin, an Musiker zu erinnern, die einst im Wiener Musikleben verankert waren, von den Nazis vertrieben wurden und nach dem Krieg weitgehend in Vergessenheit gerieten. In den USA ist die 2002 gegründete Hugo Kauder-Society (<http://www.hugokauder.org>) tätig und ist bestrebt, das Werk dieses Wiener Komponisten lebendig zu erhalten. Das umfangreiche Gesamtwerk Hugo Kauders (mehr als 300 Werke) umfasst u. a. ein Oboenkonzert, eine Oboensonate, ein Capriccio für Flöte und Oboe, ein Trio für Flöte, Oboe und Horn, ein Trio für Oboe, Viola und Klavier und eine Sonatine für Oboe und Horn. Hugo Kauder verdient schon deshalb unser spezielles Interesse, weil ihn Alexander Wunderer in seiner Musikgeschichte würdigt.

Hugo Kauder wurde am 9. Juni 1888 in Tobitschau (Mähren) geboren. Sein Vater Ignaz Kauder war Oberlehrer an der dortigen Elementarschule. Ein Lehrerkollege erteilte Hugo Violinunterricht – dies war seine einzige formale Musikausbildung. 1905 zog Kauder nach Wien, um ein Ingenieur-Studium zu beginnen, interessierte sich aber zunehmend für Musik und besuchte

mit seinem Studienkollegen Egon Lustgarten die kaiserliche Hofbibliothek, um Partituren zu studieren; sein Interesse galt mehreren Bänden der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, die vor allem Werke der flämischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts enthielten. Von 1911 bis 1917 spielte Kauder Geige im *Wiener Tonkünstler Orchester* (unter Dirigenten wie Ferdinand Loewe, Franz Schalk, Arthur Nikisch, und Richard Strauss). Dort entspann sich eine lebenslange Freundschaft mit dem holländischen Hornisten Willem Valkenier (1887-1986), der ihn zu seinen zahlreichen Horn-Kompositionen inspirierte. Von 1917 bis 1922 war Kauder Bratschist des Gottesmann-Quartetts.

1919 begegnete er dem Dichter und Philosophen Rudolf Pannwitz (1886-1969). Obwohl dieser kein Instrument beherrschte, schrieb er eine Reihe klassischer Gedichte, die eine zur damaligen Zeit unkonventionelle Idee zur Grundlage hatten: Demnach sollten Komponisten die in den Gedichten verborgenen musikalischen Texturen finden und zum Ausdruck bringen, statt eine eigenständige musikalische Gestaltung vorzunehmen. Kauder übernahm diesen Ansatz und über-



Komponistentreffen im August 1922 in Salzburg: Hugo Kauder ganz rechts; Egon Lustgarten (5.v.r.), Paul Hindemith (5.v.l.), Anton Webern (3.v.r.), Egon Wellesz (4.v.r.). Foto: Elysium Archives

Mit freundlicher Genehmigung der Hugo Kauder Society

trug ihn in den Bereich der Vokalmusik; er betrachtete Pannwitz sein restliches Leben lang als Mentor.

Im Jahr 1923 heiratete Kauder die Linguistin, Archäologin und Bibelwissenschaftlerin Helene Guttman (1898-1949), eine Cousine Egon Lustgartens.

Sein restliches Leben verbrachte Kauder in Wien und später in New York als freiberuflicher Komponist und Lehrer für Violine, Musiktheorie und Komposition. Mit dem Ziel, klassische Musik aufzuführen und seine eigene Musik zum Leben zu erwecken, leitete er einen aus Schülern und Freunden bestehenden Chor und ein Kammerensemble (darunter sein Sohn Otto).

Bekannte und geschätzte Musiker führten vor 1938 und teilweise auch nach 1945 in Wien Kauders Musik auf. Zu ihnen zählten Gottesmann, Sedlak-Winkler, Rosé, das Kolbe-Streichquartett, die Dirigenten Josef Mertin, Viktor Bermeiser, Siegmund Levarie, Karl Ristenpart und Alexander Zemlinsky, der Pianist Adolf Baller, der Hornist Ernst Paul und der Oboist Alexander Wunderer.

Nach einem Zwischenaufenthalt in Holland und England emigrierte Kauder 1940 in die USA. Dort traf er

wieder mit Valkenier zusammen, der inzwischen im *Boston Symphony Orchestra* spielte und ihm Aufführungsmöglichkeiten seiner Werke eröffnete. Für Valkenier und den Oboisten Louis Speyer komponierte Kauder etliche Kammermusikwerke.

Auch nach Kriegsende blieb Kauder (bis zu seinem Tod im Jahr 1972) in Amerika und kehrte nur zu kurzen Besuchen nach Wien zurück. Er unterrichtete an der privaten New Yorker Musikschule von Herman de Grab Musiktheorie und Komposition und leitete einen Chor von Studenten und Freunden. Die bekannte Pianistin Lillian Kallir zählte zu seinen Studentinnen. Kauder veröffentlichte auch zwei Theorie-Bücher (*Counterpoint, an Introduction to Polyphonic Composition; Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*) und schrieb zahlreiche Artikel für die *Musikblätter des Anbruch*.

Die *University of Chicago Library* verwahrt die *Hugo Kauder Papers 1927-1946* (records, holograph manuscript scores, reproduced manuscript scores, published scores), etliche seiner Werke sind bei *Subito Music Corporation*, Verona, New Jersey 07044 erschienen.

Oboe

Konzert

Hugo Kauder

Allegro molto moderato
(string orchestra or piano)

o
f
dolce
7
13
17
20

Hugo Kauder: Concerto for Oboe and Strings (Beginn der Oboenstimme)

Alexander Wunderer über Hugo Kauder:

Ein eigenartiges Talent war Hugo Kauder. Er schrieb viel schöne Kammermusik mit einem besonderen Stil, der sogar Schule machte und höchst originell war. Ich bin sonst nicht für die sogenannte „Originalität“, die, wenn sie gewollt ist, immer auf intellektuelle Abwege führt. Das Geschrei nach Originalität stammt aus der Wagnerzeit und war damals ein übles Schlagwort, das Vielen den Kopf verdarb. Mandarfnicht „originell“ sein wollen, sondern muss es unbewusst sein. [...] Kauder war ein abseitiger, ganz auf sein Inneres gestellter Mensch, der sich in seine Quarten und Quintenharmonien verbohrt und nicht nach rechts und links sah und der mir deshalb eine sympathische Erscheinung war. Die Konservativen sahen in ihm einen unangenehmen Neuerer, die Atonalen einen Querkopf, der sich nicht in ihre Theorie finden wollte. Indessen schrieb Kauder

in stiller Beschränktheit eines engen Kreises unbeirrt fort und bildete sich den Stil, der ihm angemessen war. Deshalb habe ich ihn sehr geschätzt, denn ein Mensch, der sich seine geistige Freiheit nicht durch „Richtungen“ stören lässt, ist immer schätzenswert.

(zitiert aus Alexander Wunderer, Persönliche Betrachtungen zur Musikgeschichte, Kapitel 7: Meine Zeitgenossen, S. 294f.)

Hugo Kauder auf youtube:

Das Jüdische Museum Wien veranstaltete am 18. November 2009 ein Konzert mit Werken Hugo Kauders. Ivan Danko, Oboist in der Stuttgarter Oper, spielte die Oboensonate, das Kauder-Trio. das Trio für Oboe, Viola und Klavier in d-moll, Robert Lakatos war mit der Kleinen Suite für Viola solo zu hören. Ausschnitte aus diesem Konzert sind auf youtube zu hören.

SONATINA 1936

H. Kauder

Oboe
Horn in F

Prelude
Un poco sostenuto

Fugue
Allegro (♩)

Hugo Kauder: Sonatina (1936) for Oboe & Horn

Beispiel für Kauders takstrichlose Notation, die er in etlichen Werken anwandte

Seine Kompositionen sind bei Subito Music Corporation, Verona, New Jersey 07044 erschienen

KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

RICHARD GALLER

Montag, 12. Dezember 2011, 18.30 Uhr

Universität für Musik
Anton-von-Webern-Platz 1
Hauptgebäude, Bauteil A
Joseph Haydn-Saal

MICHAEL WERBA

Montag, 12. Dezember 2011, 15 Uhr

Konservatorium Wien Privatuniversität
Anton-Dermota-Saal

THOMAS HÖNIGER

Donnerstag, 19. Jänner 2012, 15 Uhr

Konservatorium Wien Privatuniversität
Anton-Dermota-Saal

MARCELLO PADILLA

Montag, 23. Jänner 2012, 15 Uhr

Konservatorium Wien Privatuniversität
Anton-Dermota-Saal

HELMUT MEZERA

Dienstag, 24. Jänner 2012, 18 Uhr

Kammermusik und Klassenabend
Joseph Haydn-Konservatorium-Eisenstadt
Glorietteallee 2
Eisenstadt

Mittwoch, 25. Jänner 2012, 18.30 Uhr

J. S. Bach-Musikschule
Schaumburggasse 1
1040-Wien

MEISTERKURS

SERGIO AZZOLINI

Donnerstag, 15. Dezember 2011

Konservatorium Wien Privatuniversität
Konzertsaal Singerstraße

10-12 Uhr:

Meisterklasse Fagott

12-13 Uhr:

Meisterklasse Holzbläserkammermusik



danner.
MUSIKINSTRUMENTE
MEISTERWERKSTATT
www.danner.at
Harrachstraße 42 · A-4020 Linz
FON 0732-78 39 14 · FAX 77 38 92



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45
E-Mail: sommerbauer.guga@A1.net

Ausg'steckt ist vom
1. - 15. Jänner 2012
24. Februar - 11. März 2012

Die nächste Ausgabe des Journals der *Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe* erscheint im März 2012.

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

Redaktionsschluss: 20. Februar 2012

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



*Auch so kann eine Karriere als Oboistin beginnen ...
Ines Gallers erste Begegnung mit J. S. Bach*

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: +43/(0)664/215 35 44

E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

Instrumentenbeauftragter: Sebastian Frese

Tel.: +43/1/712 73 54

Handy: +43/(0)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.

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 14,- jährlich möglich; Mitglieder erhalten das Journal **GRATIS**.