

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

66. Ausgabe Juni 2015

50 JAHRE INSTITUT OBERSCHÜTZEN



mit Beiträgen von Univ. Prof. Klaus Aringer
und Univ. Prof. Herbert Weissberg

Neue Fagottistinnen bei den Symphonikern und in der Staatsoper

Prima la musica-Wettbewerb 2015

„Wettbewerbe sind was für Pferde...“ (Anselma Veit)

Bericht über die Generalversammlung 2015

Alfred Hertel und Ernst Krall zum 80. Geburtstag



Editorial

In dieser Ausgabe feiern wir *50 Jahre Expositur/Institut Oberschützen*: Da ich auch einen Teil meines Studiums in Oberschützen absolvierte, gratuliere ich als gleichfalls 50-Jähriger dem Institut herzlich. Diese im Burgenland gelegene „Zweigstelle“ der Universität Graz ist für die Wiener Oboe eigentlich ein Zentrum von großer Bedeutung, ist sie doch die einzige universitäre Lehranstalt außerhalb der Bundeshauptstadt, in der seit ihrem Bestehen Wiener Oboisten als Professoren wirkten und in ländlicher, für Schalmeyenklänge idealer Umgebung den Wiener Klangstil vermittelten. Wir haben deshalb diesem Jubiläum einen Heftschwerpunkt über die dort gepflegte Wiener Musiziertradition und die Geschichte der Oboen- und Fagottausbildung gewidmet. Wir danken dem Institutsleiter, Univ. Prof. Klaus Aringer und Univ. Prof. Herbert Weissberg sehr herzlich für die Bereitschaft, uns zwei Artikel zu diesen Themen zur Verfügung zu stellen bzw. die Genehmigung zum Nachdruck gegeben zu haben. Und wenn wir schon beim generellen Bedanken sind, so möchten wir Barbara Ritter einschließen, die derzeit die Oberschützener Oboenklasse leitet und uns die Anregung gab, das 50-Jahr-Jubiläum gebührend mitzufeiern.

Jubiläen anderer Art sind die 80. Geburtstage zweier verdienter Oboisten des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters: Alfred Hertel und Ernst Krall gilt es zu feiern. Und feiern können wir auch unseren begabten Oboen-Nachwuchs, der beim heurigen Prima la musica-Wettbewerb etliche Preise errungen hat. Wir möchten dabei nicht verschweigen, dass wir uns diesbezüglich auch ein wenig selbst feiern: haben wir doch durch unsere nun schon fast zwei Jahrzehnte währende Arbeit an der Bereitstellung eines nachwuchsrelevanten, den Musikschulen zur Verfügung gestellten Instrumentenparks erst die Basis für die daraus resultierenden regen Aktivitäten im Bereich des Oboenunterrichts geschaffen (siehe auch die Statistik über die Anzahl der Leihinstrumente auf Seite 16). Apropos Wettbewerbe: Anselma Veit geht der Frage nach, ob Wettbewerbe abseits von Pferderennen im Prater überhaupt einen Sinn haben, und kommt zu einem positiven Ergebnis.

Dass es sich bei den heurigen Preisträgern mit einer Ausnahme um Preisträgerinnen (fünf Studentinnen und einen Studenten) handelt, spiegelt die allgemeine Situation in der Ausbildung – nicht nur in den Oboenklassen – recht gut wider. Gerade eben haben zwei Fagottistinnen (die Französin Sophie Dartigalongue und die Japanerin Ryo Yoshimura) wichtige Stellen in der Staatsoper und bei den Wiener Symphonikern erspielt und damit erstmalig weibliche „Einbrüche“ in bislang ausschließliche Männerbastionen geschafft, was ja im Sinne angestrebter Gleichberechtigung der Geschlechter auch einen Grund zu feiern darstellt.

Für aufmerksame Leser mag es scheinen, als hätten wir inmitten der universalen Feier-, Jubiläen- und Feststimmung vergessen, dass Beethoven nach dem fünften Teil unserer Artikelserie immer noch vor der Uraufführung seiner *Neunten* steht. Haben wir aber nicht, vielmehr hat „unser“ musikwissenschaftlicher Beethoven-Experte Theodore Albrecht aus gesundheitlichen Gründen um Aufschub bis zum Herbst ersucht – wir werden die Schlussapothese mit Sicherheit in den beiden letzten Journalen dieses Jahres nachholen. In der Zwischenzeit wünschen wir ihm alles Gute für seine Gesundheit!

Pepi Bednarik

Unsere Bankverbindung
Volksbank Wiener Neudorf



A- 2351 Wiener Neudorf, Europaplatz 1
Tel.: 02236/62428-14

manfred.bednarik@baden.volksbank.at

Internet: www.vbwienbaden.at

IBAN: AT70 43000 5363 635 0000

BIC: VBWIATW1

Neue Solofagottistin in der Wiener Staatsoper

Sophie Dartigalongue wird im September 2015 als Nachfolgerin von Michael Werba, der die Stelle des dann pensionierten Reinhard Öhlberger übernimmt, Solofagottistin in der Wiener Staatsoper. Geboren im Jahr 1991, begann Sophie Dartigalongue ihre musikalische Ausbildung mit Gitarre und Klarinette. Sie kam 2003 zum Fagott und studierte im Conservatoire National Supérieur de Lyon in der Fagottklasse von C. Colombo und J. Pignoly. 2011 war sie in der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, wo sie Daniele Damiano als Dozent betreute. 2012 gewann sie die Solo-Kontrafagottstelle und wurde Mitglied der Berliner Philharmoniker. Während ihres Studiums nahm sie an vielen Wettbewerben teil und gewann mehr als ein Dutzend internationale Preise, darunter im September 2013 den 2. Preis beim ARD-Wettbewerb in München. 2015 erhielt sie den Beethoven-Ring in Bonn.

Als Solistin spielte sie mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Jolivet-Konzert), mit dem Münchner Kammerorchester (Vivaldi-Konzert), mit der Südwestdeutschen Philharmonie (Mozart-Konzert), dem Wiener Kammerorchester (Strauss Concertino) und dem SWR-Orchester Stuttgart (Hummel-Konzert).



Sie war Teilnehmerin bei mehreren Festspielen wie: Beethovenfest Bonn, Peking Bassoon Festival, International Double Reed Society Conferences, Luzern Festival, BBC Proms, La Côte Saint André Festival, Salzburg Festival...

Neue Fagottistin bei den Wiener Symphonikern

Ryo Yoshimura (geboren in der Region Hokkaido/Japan) ist ab Oktober als Nachfolgerin Peter Spitzls 2. Fagottistin bei den Wiener Symphonikern. Sie begann mit 12 Jahren Fagott zu spielen, machte 2011 den Bachelor-Abschluss bei Prof. Koji Okazaki an der Universität der Künste in Tokyo und war im Studienjahr 2013/14 ERASMUS-Studentin bei Prof. Eberhard Marschall an der Hochschule für Musik und Theater in München. Sie studierte Kontrafagott bei Ulrich Kircheis und machte im Juli 2014 den Diplomabschluss (Master Music Performance) bei Prof. Lyndon Watts an der Hochschule der Künste in Bern. Seit Oktober 2014 war sie Studentin im Master *Historische Ausführungspraxis* (Barockfagott) bei Lyndon Watts an der Hochschule für Musik und Theater in München, 2013-2015 Stipendiatin der Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker. Sie spielte als ständige Substitutin in der NDR Radiophilharmonie, im Tampere Philharmonic Orchestra (Finnland), im New Japan Philharmonic Orchestra und im Sapporo Symphony Orchestra.



Anmerkungen zur Geschichte der Oboe- und Fagottausbildung in Oberschützen anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Expositur und Institut Oberschützen der Kunstuniversität Graz 1965-2015“

Von Klaus Aringer

Die ersten Ideen zu einer Expositur der Grazer Akademie für Musik und darstellende Kunst im burgenländischen Oberschützen gehen auf die frühen 1960er Jahre zurück. Am 27. September 1963 regte Adolf Schäffer bei Akademiepräsident Erich Marckhl die Errichtung eines Seminars für musikalische Volksbildung an, 1964 wurden Pläne für ein Seminar für evangelische Kirchenmusik geschmiedet. Nach jahrelangen zähen Verhandlungen gelangten Schäffer und Marckhl am 9. November 1964 zum Ziel. Im Wiener Unterrichtsministerium wurde grünes Licht für die Gründung der Expositur gegeben, deren Aufbau in der ersten Jahreshälfte 1965 sich in Windeseile vollzog. Expositurleiter Adolf Schäffer und die Gründungslehrenden, zu den u.a. Harald Dreö, Heinz Irmner, Wolfgang Messer, Gerhard Schönfeldinger und Rudolf Tomschitz gehörten, trafen am 12. Februar zu einer ersten Versammlung zusammen, der in rascher Folge weitere Treffen folgten, die der organisatorischen und inhaltlichen Planung dienten. Am 7. Mai lud die Expositur Vertreter aus Politik, Schulen, Kirchen und Gesellschaft zu einer Informationsveranstaltung ein, bei der Präsident Marckhl die „Aufgaben der neuerrichteten Expositur Oberschützen“ der Öffentlichkeit erläuterte. Er umriss das Wesen der Musikakademien als Hochschulen und widmete der neuen Hochschulrichtung auf dem Lande programmatische Worte, die zu den Gründungsurkunden der Expositur zählen. Mitten in die Vorbereitungen zur Aufnahme des Studienbetriebs im Sommersemester 1965 machte die Expositur vom 27. bis 30. Mai 1965 durch das Bachfest weithin auf sich aufmerksam. 11 Konzerte, die unter der künstlerischen Leitung von Josef Mertin, Eduard Melkus, Vera Schwarz und Adolf Schäffer standen, lockten über 2000 Besucherinnen und Besucher in das Südburgenland. Die Expositur eröffnete am 1. September 1965 offiziell ihre Pforten, die Aufnahme des Studienbetriebs erfolgte am 1. Oktober. 2015 feiert das Institut mit einem Festakt und einer Langen Nacht der Klänge am 12. Juni sein fünfzigjähriges Bestehen. Auch wenn die Klarinette die Keimzelle der späteren

Holzbläserklassen in Oberschützen bildete, so kamen in den Jahren 1966 und 1967 bereits Lehrkräfte für Doppelrohrblattinstrumente hinzu. Zu den Gründungszielen der Expositur zählte nach einer Notiz Adolf Schäffers vom 30. November 1966 eine Holzbläserausbildung mit der „ausschließlichen Ausrichtung, den Wiener Bläserklang zu pflegen.“

Die Oboen-Professoren

Gottfried Boisits, ein Schüler Adolf Schäffers, übernahm mit dem Wintersemester 1967/68 einen Lehrauftrag für Blockflöte und Oboe. Boisits hatte vor seinem Studium an der Wiener Akademie für Musik (Klasse Hans Hadamowsky) ersten Oboenunterricht beim damaligen Solo-Oboisten der Wiener Volksoper Bernhard Klebel erhalten. Dieser war bereits 1966 zum jungen Oberschützer Dozententeam gestoßen, lehrte dort bis zu seiner Emeritierung 2004 und wirkte von 1991 bis 2004 als Vorstand des Instituts. Gottfried Boisits unterrichtete neben seiner Tätigkeit als 1. Oboist im Orchester der Wiener Staatsoper (seit 1970) bzw. der Wiener Philharmoniker (seit 1976) in Oberschützen bis zum Ende des Sommersemesters 1983.

Die Nachfolge als Lehrbeauftragter für Oboe und Bläserkammermusik trat im selben Jahr sein Orchesterkollege **Gerhard Turetschek** an. Dieser hatte nach seiner Zeit als Wiener Sängerknabe ebenfalls bei Hadamowsky studiert und gehörte seit 1963 dem Staatsopernorchester, ab 1967 als dessen 1. Oboist (seit 1970 auch bei den Wiener Philharmonikern) an. Bevor er nach Oberschützen kam, unterrichtete er 1982/83 am Wiener Konservatorium. Seine Stelle wurde zum 1. Dezember 1986 in eine o.Hochschulprofessur (später Universitätsprofessur) umgewandelt, die er bis zu seiner Emeritierung am 30. September 2011 innehatte.

Seit 1. Oktober 2011 ist **Barbara Ritter** Professorin für Oboe und Bläserkammermusik. Sie absolvierte ihre Ausbildung in Salzburg (Konzertfachstudium Blockflöte an der Universität Mozarteum) und an der Wiener Musikuniversität in der Oboenklasse der Pro-

fessoren Klaus Lienbacher und Manfred Kautzky. Nach Tätigkeiten im Wiener Kammerorchester, dem Orchester der Wiener Volksoper und den Wiener Symphonikern erhielt sie 1996 die Stelle einer Solooboistin im Tonkünstler-Orchester Niederösterreich. Vor ihrer Professur in Oberschützen war sie seit 2009 als Lehrbeauftragte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien tätig. Ebenso wie ihr Vorgänger Gerhard Turetschek bildet sie sowohl Studierende der Wiener Oboe wie auch solche mit französischer Oboe aus.

Die Fagott-Professoren

Robert Unger unterrichtete in Oberschützen seit 1. Oktober 1966 neben der Blockflöte auch das Instrument Fagott. Unger blieb dem Oberschützer Lehrkörper nach der Übernahme einer Professur in Graz (1973) noch bis zum Sommersemester 1978 erhalten. Die Fagottausbildung übernahm in seiner Nachfolge von 1980 bis 2010 **Kurt Pfleger**, der seinen ersten Unterricht auf diesem Instrument bei Robert Unger bekommen und dann an der Wiener Musikhochschule

bei Prof. Karl Öhlberger studiert hatte.

Mit dem Wintersemester 2010/11 wurde am Institut eine neue Universitätsprofessur für Fagott eingerichtet, auf die als erster Inhaber **David Seidel** berufen wurde. Seidel absolvierte sein Fagottstudium bei Prof. Richard Galler am Salzburger Mozarteum und wirkt nach Orchestertätigkeiten in Graz, Salzburg und Linz seit 1998 als 1. Fagottist (seit 2004 Solo-Fagottist) des ORF-Radio-Symphonieorchesters Wien. Vor seiner Tätigkeit in Oberschützen hatte er als internationaler Gastdozent bei Meisterkursen und im Studienjahr 2009/10 an der Konservatorium Wien Privatuniversität unterrichtet.

Literaturhinweis:

Klaus Aringer (Hrsg.), 50 Jahre Expositur und Institut Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Dokumente – Erinnerungen – Bilder, Oberschützen 2015. 256 S. mit 1 CD (ISBN 978-3-200-04093-9).

Zu beziehen über das Institut Oberschützen der Kunstuniversität Graz, Hauptplatz 8, 7432 Oberschützen, Tel. 0316-389-3120.



*Historisches Foto: Studenten in Oberschützen (Inskription 1983)
Gerda Just (+), Jörg Schneider, Nikolaus Reinbold, Helga Prechler,
Norbert Schermann, Johannes Kernmayer, Josef Bednarik*

Wiener Musiziertradition am Institut Oberschützen

Von Herbert Weissberg

In einem Gespräch im Jahre 2006 zwischen dem damaligen Rektor Georg Schulz und mir über den zukünftigen Weg des Instituts Oberschützen – ich war zu diesem Zeitpunkt Institutsvorstand – äußerte Schulz die Auffassung, Oberschützen könne ein Mittler zwischen dem Wiener und dem Grazer Musikleben sein. Viele der in Graz beheimateten Institute hatten schon in den Jahren zuvor immer mehr den Weg zur Internationalität eingeschlagen, mir hingegen schien es sinnvoll, dass die Wiener Musiziertradition, die von den Anfängen der Expositur an in Oberschützen gepflegt wurde, ihren Platz im Institut 12 des frühen 21. Jahrhunderts bewahren sollte. Geographisch liegt Oberschützen etwa in der Mitte zwischen Wien und Graz, ein wenig näher bei Graz. Die geographische Lage spiegelt diese musikalische Mittlerrolle wider. Viele der Lehrer¹ der ersten Jahre nach der Gründung der Expositur Oberschützen im Jahre 1965 hatten ihren Lebens- und Tätigkeitsmittelpunkt in Wien und trugen zusammen mit burgenländischen und steirischen Lehrern, die zum Teil auch an der damaligen Wiener Musikakademie studiert hatten, zum rasch wachsenden guten Ruf der Expositur bei. Ich erinnere mich an viele Gespräche, deren Zeuge ich als junger Flötist der Wiener Symphoniker in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren war, in denen „Oberschützen“ als Synonym für hochklassige Ausbildung stand. Viele der hier tätigen Lehrer waren in einer Tradition aufgewachsen, in der ein spezifischer Klang und eine gemeinsame Musiziertradition ein festes musikalisches Band knüpften. Ich bin sicher, dass nur wenigen klar war, worin dieses musikalische Band bestand und nehme mich dabei nicht aus. Langjähriges Musizieren in den Wiener Orchestern und den vielen Kammermusikensembles hatten eine stilistische Übereinstimmung geschaffen, die durch gemeinsames Phrasieren, gemeinsames rhythmisches Verständnis und gemeinsame Verantwortung für das Zusammenspiel ihren Ausdruck fand und zu einer

¹ Ich bitte um Verständnis, dass ich die Bezeichnungen „Lehrer, Musiker“ etc. im Sinne einer leichteren Lesbarkeit als Sammelbegriffe verwende. Selbstverständlich meine ich damit immer auch Lehrerinnen und Musikerinnen.

wienerischen Tradition wurde.²

Bevor ich weiter über „Wien, Wiener und wienerisch“ schreibe, sollten einige Punkte klargestellt sein: Die oben genannten Begriffe bezeichnen keinen Geburtsort und keine Sprach- oder Dialektzugehörigkeit, sondern beschreiben ein kulturelles Umfeld, das durch in einer gemeinsamen Tradition stehende Lehrer und durch gemeinsames Musizieren entstanden war, dessen Spezifika weitergegeben wurden und immer noch werden. Auch eine ähnliche Mentalität oder ein ähnlicher Sinn für Humor – beides ist nicht notwendigerweise an Wien gebunden – mögen mitgeholfen haben, Musik auf ähnliche Weise aufzufassen und zu interpretieren. In diesem Sinne stammen viele der besten „Wiener“ Musiker aus den Bundesländern und studierten an Wiener Hohen Schulen bei Lehrern, die ihrerseits hier ihre Lehrjahre verbracht und ihren musikalischen Lebensmittelpunkt gefunden hatten. (Einige gebürtige Wiener andererseits sind nie „Wiener“ Musiker geworden.) Wichtig ist mir auch die Klarstellung, dass der Begriff des „Wienerischen“ keinerlei Wertung beinhaltet, sondern einzig und allein Anlass sein soll, sich mit dem Beschreibbaren einer Tradition zu beschäftigen.

Ist die Wiener Musiziertradition also ein wissenschaftlich nachweisbares Faktum, oder vielleicht doch nur ein Mythos, den selbstverliebte Wiener Musiker in die Welt gesetzt haben? Gibt es Merkmale, die man dieser Tradition zuschreiben kann? Sind solche Merkmale belegbar, nachweisbar?

Zwei verschiedene Bereiche sind für die Entstehung dieser Musizierkultur wesentlich: zum einen der oft zitierte Wiener Klang, zum anderen die mit diesem Klang verbundene Musizierpraxis.

Der Wiener Klang ist intensiv erforscht worden und ein objektivierbares Faktum, dessen Details – auch in physikalischer Hinsicht – in den Forschungen des „Instituts für Wiener Klangstil“ an der Wiener Musikuniversität beschrieben werden. Er hängt auf Seite

² Eine Holzbläuserschule mit der „ausschließlichen Ausrichtung, den Wiener Bläserklang zu pflegen“, nennt bereits eine von Adolf Schäffer verfasste Beilage zur öffentlichen Lehrerversammlung am 30. November 1966; Kunstuniversität Graz, Archiv Institut Oberschützen, ohne Signatur (Mappe „Lehrpläne“).

der Streichinstrumente sehr mit einer Klangvorstellung zusammen, deren Ideal ein eher dunkel gefärbter, weich-satter Klang ist. Es würde hier zu weit führen, die technischen Voraussetzungen zur Erzeugung dieses spezifischen Klanges zu besprechen, aber natürlich setzt ein bestimmter Klang eine entsprechende Bogenführung voraus und natürlich wählt der erfahrene Musiker für sich ein Instrument, das diesem Klangideal soweit wie möglich nahekommmt. Auch das Vibrato hat seinen Anteil an diesem Klang: Wiener Streicher vibrieren etwas langsamer und weniger ausladend, wodurch sich die Mischfähigkeit des Tones (etwa im Orchester) erhöht. Primär ist aber der Bogenstrich für die Tonqualität verantwortlich. Ich kann eine eigene Erfahrung hinzufügen: Viele Dirigenten mit minimalem Wien-Bezug forderten zu meiner aktiven Zeit vor allem die hohen Streicher immer wieder zu intensivem Vibrato auf, Österreicher (und die Streicher unter den Dirigenten) bevorzugten und bevorzugen noch immer die Ausdrucksfindung mit dem Bogen.³

Während klangliche Spezifika bei Streichern also zum Großteil auf einer bestimmten Klangvorstellung beruhen, verwenden Wiener Bläser zumindest in einigen Instrumentengruppen traditionell „wienerische“ Instrumente.

Am wenigsten trifft diese Aussage auf die Flöten zu. Viele der hervorragenden österreichischen Flötisten haben einen Teil ihres Studiums in Nachbarländern absolviert oder bei Lehrern, die in einem dieser Länder ihre Ausbildung genossen haben. Hier ist also eine Globalisierung, auf die immer wieder zu verweisen sein wird, am weitesten fortgeschritten. Ich selbst darf mich zu den „unmodernen“ Flötisten zählen, die nur in Wien, in meinem Fall an der Wiener Musikakademie, studiert haben und deren Ideal ein runder, tragender Ton ist, der weniger mit Kraft als mit Konzentration auf die Atmung erzeugt wird. Die in Wien gespielten Flöten unterscheiden sich nur wenig von den in den anderen Musikzentren verwendeten. Instrumente mit rundem, eher breitem, obertonreichem Ton, deren Klang sich auch mit den anderen in Wien (und in den Wiener Orchestern) bevorzugten Holzblasinstrumenten gut mischt, mögen bei traditionsbewussteren Flötisten den Vorzug bekommen gegenüber Instrumenten, deren Klang heller, schlanker, solistischer ist und die den Vorteil haben, direkter in der Ansprache zu sein. Aber auch hier wird die Tonvorstellung den erwünschten Klang wesentlich beeinflussen. Die von mir in der letzten

3 Informationen mehrheitlich von Sylvia-Elisabeth Viertel, Professorin für Violine am Institut Oberschützen.

Dekade meiner Orchestertätigkeit gespielte Holzflöte eines deutschen Instrumentenbauers (Jochen Mehnert, Ottenbach 1993) kommt durch ihren tragenden und mischfähigen Ton diesem oben beschriebenen Ideal sehr entgegen. Aber nochmals: Die Globalisierung hat hier in den letzten Jahrzehnten vieles verändert.

Anders stellt sich die aktuelle Situation bei den Oboisten dar. Während weltweit die französische Oboe Verwendung findet – und diese weite Welt beginnt bei den Oboen schon in Salzburg und Graz – bevorzugen Oboisten, die in Wien oder in Oberschützen studiert haben, die traditionelle Wiener Oboe. Der Klang dieses Instruments ist modulierfähiger und in der hohen Lage obertonreicher als die eher nasal klingende französische Oboe. In der Regel phrasieren Wiener Oboisten deutlicher, sprechender und spielen Staccato-Noten kürzer. Die Vorteile der französischen Oboe kommen bei der nachklassischen Musik zum Tragen und liegen im Wesentlichen im grifftechnischen Bereich.⁴ Dennoch haben prominente Vertreter der französischen Schule, wie etwa der deutsche Oboist Lothar Koch mit seinem dunkel timbrierten Ton, auch die Entwicklung der Wiener Schule beeinflusst. Das Vibrato, vor einigen Dekaden unter Wiener Oboisten noch verpönt, ist nicht nur für französische Musik immer mehr in Verwendung gekommen. Die Globalisierung hat also auch auf einem der ursprünglichsten Gebiete der Wiener Tradition deutliche Spuren hinterlassen. Dementsprechend wird am Institut Oberschützen heute bevorzugt Wiener Oboe unterrichtet; aber auch Studierende, die den anderen, internationalen Weg gehen möchten, erhalten hier fachkundige Unterweisung.⁵

Bei den Klarinetten sind die Grenzen nicht so eng gezogen. Das in Österreich und Deutschland gebräuchliche – deutsche – Griffsystem wird auch in einigen osteuropäischen Ländern verwendet, das Boehm-System mehr oder weniger in der übrigen Musikwelt. Im Vergleich zur Boehm-Klarinette verlangt die deutsche Klarinette durch die Bauart des Mundstücks und durch stärkere Blätter mehr physischen Aufwand und produziert einen dunkleren, flexibleren, wenn auch weniger stabilen Ton als die Klarinette mit Boehm-System, deren Klang

4 Die Bemühungen Gerhard Turetscheks, des emeritierten Professors für Oboe am Institut Oberschützen, zusammen mit dem japanischen Yamaha-Konzern die Entwicklung einer Oboe voranzutreiben, die die klanglichen Vorteile der Wiener Oboe mit grifftechnischen Vereinfachungen verbinden sollte, scheiterten.

5 Informationen von Barbara Ritter, Professorin für Oboe am Institut Oberschützen.

im Allgemeinen als heller und markanter empfunden wird. Entsprechend der Verbreitung der deutschen Klarinette genießen österreichische Klarinettenisten auch in deutschen Orchestern wie zum Beispiel den Berliner Philharmonikern Ansehen. Gleichermäßen erfreulich wie bemerkenswert ist, dass ein Student des Instituts Oberschützen vor kurzem Probespiele beim Londoner Philharmonia Orchestra und beim BBC Philharmonic Orchestra Manchester gewann – in beiden Orchestern finden vorzugsweise Boehm-Klarinetten Verwendung. Globalisierung einmal in die andere Richtung.⁶

Keine prinzipiellen Unterschiede in der Bauweise der Instrumente gibt es bei den Fagotten. Fagottisten in aller Welt spielen Instrumente der gleichen Bauart und verwenden im Prinzip gleiche Rohre. Unterschiede im Klang entstehen also vor allem durch eine persönliche Klangvorstellung, das „wienerische“ Element aus einer durchsichtigen Artikulation und einer quasi leichten Phrasierung, in der die Noten nicht automatisch die notierte Länge erhalten und der Rhythmus nicht selbstverständlich mathematischen Werten entspricht. Das Vibrato wird bewusst zur musikalischen Charakterisierung eingesetzt.

Ich selbst erinnere mich aber an „strenggläubige“ Wiener Fagottisten aus den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts, für die Vibrato ganz allgemein nicht mit dem Wiener Stil kompatibel war.⁷

Das in Wien gespielte „Wiener Horn“ hingegen ist im Gegensatz dazu ein fester Bestandteil des Wiener Klangs. Es ist in F gestimmt und produziert (immer wieder zusammen mit der entsprechenden Klangvorstellung) durch eine engere Mensur einen obertonreicheren, glänzenderen Klang als das Doppelhorn, das die Obertonreihen zweier Hörner – eines in F, das andere in B – kombiniert. Die spezielle Konstruktion der Pumpenventile begünstigt das als Ideal gesehene ausdrucksvolle Legatospiel, der Anstoß der Töne geschieht weich. Das Treffen von Tönen in hohen Lagen ist am Wiener Horn schwieriger, die legendären „Kickser“ früherer Jahrzehnte gehören aber durch die hohe Qualität der Ausbildung immer weniger zum typischen Klangbild des Wiener Horns. Am Institut Oberschützen wird in diesem Sinne Wiener Horn

6 Informationen von Wolfgang Klinser, Professor für Klarinette am Institut Oberschützen.

7 Informationen von David Seidel, Professor für Fagott am Institut Oberschützen. Da er vor seiner Berufung als Fagottist in Hamburg wirkte, waren für ihn vor allem die rhythmischen und phrasierungsmäßigen Unterschiede auffallend.

unterrichtet, aber selbstverständlich auch das aus der nachklassischen bzw. nachromantischen Literatur nicht mehr wegzudenkende Doppelhorn.⁸

Bei den Trompeten ist weniger eine an Wien gebundene als eine literaturspezifische Wahl der Instrumente festzustellen. Instrumente mit Drehventilen deutscher Bauart werden vorzugsweise für klassische und romantische Literatur (bis Richard Strauss und Gustav Mahler) verwendet, Instrumente anderer Bauart im Allgemeinen für Musik des 20. Jahrhunderts. Die schon bei anderen Instrumenten beschriebene leichte Artikulation ist auch bei den Trompeten für den wienerischen Musizierstil bezeichnend.⁹

Die in Wien gespielten Posaunen und die verwendeten Mundstücke unterscheiden sich nicht von den in den übrigen Musikzentren gespielten Instrumenten. Die Artikulation bestimmt das Wienerische: Sie ist (wie auch bei allen anderen Blasinstrumenten) leichter und kürzer, der Ansatz des Tones direkter.¹⁰

Weniger als „wienerisch“ bekannt, aber nichtsdestoweniger mit dem typischen Klang eng verbunden, sind die Paukeninstrumente Wiener Bauart. Während in vielen Klangkörpern die Bespannung der Pauken mit Kunststoffellen üblich geworden ist, werden in den Orchestern mit klassischer Tradition dafür Naturfelle verwendet. In Wiener Orchestern sind dies vorzugsweise Ziegenfelle: Ihr Klang ist prägnanter als der Klang von Kunststoffellen. Selbstverständlich gelten gerade die in der Wiener Tradition üblichen minimalen rhythmischen Angleichungen und Abweichungen im Besonderen auch für die Pauken, die in den meisten Orchestern eine rhythmische und tempomäßige Führungsposition innehaben.¹¹

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die im Wiener Umfeld bevorzugten Instrumente gegenüber den in anderen Kulturkreisen gespielten Instrumenten einen wärmeren, modulierfähigeren, persönlicheren Klang entwickeln. Diesen klanglichen Vorteilen – zumindest im Wiener Umkreis werden sie als solche empfunden – stehen zumeist die Grifftechnik, die Intonation und die technische Sicherheit betreffende Nachteile gegenüber. Wiens Orchester und Kamme-

8 Informationen von Gergely Sugar, Professor für Horn am Institut Oberschützen.

9 Informationen von Hans-Peter Schuh, Professor für Trompete am Institut Oberschützen.

10 Informationen von Hans Ströcker, Professor für Posaune am Institut Oberschützen.

11 Informationen von Martin Kerschbaum, Professor für Schlaginstrumente am Institut Oberschützen.

rensembles haben aber bewiesen, dass Klangschönheit und Sicherheit weitestgehend vereinbar sind.

Ob die hier erwähnten klanglichen Merkmale einen direkten Einfluss auf die im Wiener Kreis praktizierte Musizierweise haben, ist zu bezweifeln. Die wienerische Musiziertradition ist meiner Meinung nach eher eine Folge der den Wienern zugeschriebenen, zur Leichtigkeit neigenden Mentalität. Sie ist im Wesentlichen mit Worten konkretisierbar – die meisten Oberschützer Kollegen, auch die aus anderen Kulturzentren stammenden, haben ihr ähnliche Merkmale zugeordnet –, sie aber wissenschaftlich exakt nachzuweisen, ist ungleich schwieriger.¹²

Merkmale von Wiener Musizierkultur finden sich im Wesentlichen in vier musikbezogenen Sektoren, nämlich: Phrasierung, Rhythmus, Artikulation und Intonation.

1. Phrasierung

Wiener Musikern wird nachgesagt, dass sie barocke, klassische oder romantische Musik freier musizieren als ihre Kollegen aus anderen Musikzentren. Voraus-

¹² An der Linzer Kepleruniversität wurde ein Computerprogramm entwickelt, das Interpretationen sichtbar machen kann. Auf der Horizontalachse eines Diagramms werden die gemessenen Werte für Tempo, auf der Vertikalachse die für Lautstärke eingetragen, die Interpretation erscheint in Form eines „Wurmes“ und kann mit der Interpretation desselben Werkes durch einen anderen Künstler verglichen werden. Diese Methode wurde bei Klaviermusik erfolgreich angewendet, bei Musik, die von mehreren Personen gleichzeitig ausgeführt wird, gibt es Probleme technischer Natur.

setzung für diese Phrasierungsart ist ein Denken in großen Einheiten, das Prinzip ein Geben und Nehmen innerhalb des metrischen Rahmens. Musikalisch führende Noten – sehr oft Vorhalte – werden länger als im Metrum vorgesehen gehalten, andere, wie zum Beispiel Durchgangsnoten, zusammengefasst und dadurch etwas rascher und beiläufiger gespielt. Die erste einer Reihe von gleich langen, gebundenen Noten wird meist etwas länger gehalten (wie schon von Leopold Mozart gefordert) und, wenn es der Charakter einer Stelle erfordert, als musikalische Rhythmisierung leicht akzentuiert, die jeweils nachfolgenden Noten werden etwas schneller gespielt. Nach durch Punkte oder Überbindungen verlängerten Noten wird quasi zu spät weitergespielt, die danach folgenden Noten zum musikalischen Schwerpunkt hin phrasiert. Wichtig bei all dem ist, dass die Summe der Temporückungen die Gesamtdauer einer Phrase nicht wesentlich verändert, also weder verlängert noch verkürzt.

Gut in dieses Bild einer großräumigen Phrasierung passt eine Erfahrung, die nicht nur der Orchestermusiker, sondern auch ein aufmerksamer Konzertbesucher machen kann: Viele österreichische oder dieser Musizierart nahestehende Dirigenten schlagen wenn möglich in größeren Einheiten und lassen auf diese Weise dem Musiker mehr Raum für eigenverantwortliches Musizieren. Prominente Beispiele dafür sind Herbert von Karajan oder Carlos Kleiber, ein Beispiel für kleinräumiges, auch Nuancen vorgebendes Dirigieren der in Frankreich geborene und in den USA ausgebildete amerikanische Dirigent Lorin Maazel oder der Italiener Riccardo Muti. Als langjähriger Hörer der philhar-

BLEIBEN SIE MIT UNS IM TAKT

Musikinstrumente sind wertvolle Objekte, welche oft einem hohen Risiko ausgesetzt sind. Ob zu Hause oder auf Tournee, wir schützen Ihre Instrumente.

Ihre Versicherungspartnerin:

Heissig Nicole

Telefon 01 21720 1660

Lassallestraße 7, 1020 Wien

nicole.heissig@at.zurich.com

zurich.at

**ZURICH VERSICHERUNG.
FÜR ALLE, DIE WIRKLICH LIEBEN.**


ZURICH®

monischen Neujahrskonzerte und Mitwirkender bei vielen symphonischen Osterkonzerten beobachte ich in der traditionellen Wiener Tanzmusik auch zunehmend einen Hang zu übermäßigen Rubati und wiederholten Ritardandi durch weltberühmte, aber nicht der wienerischen Tradition nahestehende Dirigenten. Heimische Dirigenten und solche, die ihr Studium oder zumindest einen Teil davon an der Wiener Musikakademie absolviert haben (zum Beispiel der aus Lettland stammende Mariss Jansons oder der gebürtige Inder Zubin Mehta), stehen der Wiener Tradition näher und vermeiden Übertreibungen.¹³ Diese Aussage gilt auch für Übertreibungen, was die Wahl der Tempi betrifft: In den Jahrzehnten meiner Tätigkeit als Musiker konnte ich eine internationale Tendenz zu immer schnelleren Tempi für schnelle Sätze oder Werke und zu breiteren Tempi für langsame Werke feststellen. Für alle diese Beobachtungen gibt es natürlich Gegenbeispiele, aber ein Trend in die skizzierte Richtung ist für mich eindeutig.

An dieser Stelle sei auch eine Spielweise erwähnt, die immer öfter von berühmten Orchestern und Kammermusikformationen aus allen Kulturkreisen – und leider auch von in Wien heimischen Musikern – zu hören ist, aber von in der Wiener Tradition verankerten Musikern abgelehnt wird: das Nachdrücken von gleich langen, meist gebundenen Noten speziell in langsamen Sätzen von klassischer oder romantischer Musik. Diese (wahrscheinlich aus bogentechnischen Gründen) eher von Streichern geübte Spielweise ist in den letzten Jahren international in Mode gekommen und stellt offenbar ein falsch verstandenes *Espressivo*-Spiel dar. Das schnelle *Crescendo* und *Decrescendo* auf jeder einzelnen Note verhindert das Spielen mit Richtung und somit die Entwicklung einer musikalischen Linie. Eine musikalische Linie ist aber die Grundlage für ausdrucksvolles Musizieren.

Ein interessantes Detail die Auswahl von Atemstellen betreffend sei auch noch vermerkt – mir ist sie speziell bei jüngeren Flötisten aufgefallen. Im Prinzip kann man Atemstellen nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten auswählen. Entweder man atmet an Stellen, die sich aus musikalischen Gründen anbieten, oder

13 In einem in der Tageszeitung „Die Presse“ vom 29. Dezember 2014 erschienenen Interview berichtet Zubin Mehta von einem Ausspruch des Konzertmeisters und Leiters der frühen Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker, Willi Boskovsky: „*Ich erinnere mich, wie er zum Orchester gesagt hat, man müsse diese himmlische Strauß-Musik nicht übertreiben, es soll alles logisch sein.*“

man wählt Atemstellen nach technischen Gründen aus. Die erste Version wird von „Wiener“ Musikern bevorzugt und kann unter Umständen den durch die Notation bestimmten zeitlichen Abstand zwischen zwei Phrasen vergrößern, die zweite Version nimmt mehr Rücksicht auf das *Metrum* und die notierten Noten- und Pausenwerte und setzt sich international immer mehr durch.

2. Rhythmus

Die „Wiener“ Eigenheiten auf dem Gebiet des Rhythmus betreffen vor allem Strukturen mit punktierten Noten, speziell bei klassischer und romantischer Musik. In punktierten Zweier-Gruppen wird die zweite, kurze Note in der Regel später als dem mathematisch genauen Wert entsprechend gespielt. Der musikalische Grund hierfür ist, dass punktierte Zweier-Gruppen nicht in der Abfolge lang – kurz gedacht werden wie die übliche Notation mit dem gemeinsamen Balken nahelegt, sondern in der musikalisch sinnvolleren Abfolge kurz – lang. Die kurze Note, auftaktig zur nachfolgenden langen Note hin phrasiert, rückt durch den musikalischen Zusammenhang näher an die lange, punktierte heran, ihr tatsächlicher Wert verkürzt sich minimal. Auch die lange – punktierte – Note erfährt insofern eine Änderung, als in der Regel der Punkt hinter der Note nicht ausgehalten wird, sondern zur Pause wird; die punktierte Note erhält dadurch einen leichteren Charakter. Auch Dreiergruppen, in denen die erste Note punktiert, die zweite gleichsam zu spät und die dritte wieder an ihrem richtigen Platz gespielt wird, unterliegen dieser „Regel“¹⁴ Alle diese Rhythmen sind nicht mathematisch genau beschreibbar, sie werden durch Grundtempo und Charakter eines Werkes mitbestimmt. Erfahrung, langes gemeinsames Musizieren und Aufeinander-Hören machen trotz dieser rhythmischen Unwägbarkeiten ein perfektes Zusammenspiel möglich. Rhythmisch genau umsetzbar jedoch ist eine sehr an Wien gebundene, aber auch hier nicht allgemein geübte Tradition: Speziell bei Schubert wird eine Punktierung – je nach der Bewegung der anderen Stimmen – immer wieder als Triole, eine doppelte Punktierung als Sextole auszuführen sein. Zwei Beispiele: In den *Minore*-Teilen des Zwischenspiels Nr. 2 aus *Rosamunde* sind die punktierten Achtelnoten plus nachfolgendem Sechzehntel der durchgehenden Triolen-Bewegung in den anderen Stimmen anzugleichen; im Schlusstakt der Variation Nr. 2 des Variationen-Sat- 14 Vergleiche den im letzten Satz von Beethovens 7. *Symphonie* vorherrschenden Rhythmus.

zes aus dem *Forellen-Quintett* ist im Klavier (meiner Meinung nach) die doppelte Punktierung zusammen mit der Violine als Sextole zu spielen.¹⁵

In diesem Zusammenhang ist auch die Begleitung des Wiener Walzers einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Ich setze als bekannt voraus, dass bei der Walzerbegleitung die Zwei, also der erste der Nachschläge, zu früh gespielt wird, die Drei aber weitestgehend wieder an ihrem metrisch richtigen Platz.¹⁶ Viele Musiker sind der Meinung, dass die vorgezogene Zwei mit den Tanzschritten des Walzers zu tun hat, bei denen der zweite Schritt tatsächlich eher zu früh gesetzt wird. Ich halte eine andere Erklärung für ebenso möglich: Die traditionelle Lehre besagt, dass der die Nachschläge spielende Geiger oder Bratscher den Bogen auf der Eins auf die Saite setzt und die Zwei mit Abstrich von der Saite weg spielt. Dieser spezielle Bewegungsablauf mag bei nicht streng geschulten Volksmusikern eine zu frühe Reaktion auf der Zwei bewirkt haben oder noch immer bewirken. (Bei mir, der ich in der Kindheit eine kurze Bekanntschaft mit der Geige machte, ruft diese aus der oben beschriebenen Bewegung heraus entstehende Ungenauigkeit großes Verständnis hervor.) Die zu früh gespielte Zwei wurde zur Tradition, die Drei, mit Aufstrich von oben auf die Saite gesetzt, erklingt wieder an der metrisch richtigen Stelle. Liegt hier vielleicht eine dieser von Mahler gegeißelten wienerischen Schlampereien vor, die zu Tradition wurden?

3. Artikulation

Die Überlieferungen, die die Artikulation betreffen, habe ich zum Teil schon in der Besprechung der Instrumente beschrieben. In der Wiener Musizierkultur heimische Musiker artikulieren also meist leichter und kürzer, Noten werden (zum Beispiel bei Mozart) oftmals nicht in der notierten Dauer ausgehalten – viele Kollegen aus Oberschützen haben diese Charakteristika als besonders „wienerisch“ eingestuft. Der

¹⁵ Ich erinnere mich an eine Diskussion während einer Probe der Wiener Symphoniker mit einem prominenten amerikanischen Dirigenten, der in den oben erwähnten Minore-Teilen auf der mathematisch genauen Ausführung der punktierten Noten bestanden hatte. Das Nebeneinander von Triolen und Sechzehntelnoten speziell innerhalb des Holzsatzes verlieh dem lebhaften, tänzerischen Charakter dieser Teile eine chaotische Note.

¹⁶ Die von vielen vertretene Ansicht, die Drei komme „irgendwann, irgendwie“ verspätet, halte ich für nicht richtig. Vor allem Theoretiker aber beschreiben die Abfolge der Nachschläge immer wieder auf diese Weise.

mit der Tradition verbundene und weitgehend auch in Oberschützen gelehrte Zungenstoß bewirkt (zusammen mit einer guten Atemtechnik) sowohl bei Holz- als auch bei Blechbläsern einen prägnanteren Beginn des Tones. In der hiesigen Musizierkultur unübliche Spielweisen seien ebenfalls erwähnt. Tatsächlich verpönt ist, die letzte einer Reihe von Staccato-Noten länger zu halten, wenn die darauf folgende lang ist. Gerade bei der Artikulation ist aber einmal mehr die Globalisierung anzusprechen. Speziell bei der Ausbildung der Flötisten – einige der besten haben zumindest einen Teil ihres Studiums im europäischen Ausland absolviert – hat eine (vorzugsweise in Frankreich gelehrte) hervorragende Atem- und Zungen-technik eine Erweiterung der technischen Möglichkeiten mit sich gebracht. Diese globale Ausbildung hat selbstverständlich große Vorteile – Probespiele und Professuren werden üblicherweise international ausgeschrieben, Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts schrieben und schreiben technisch überaus anspruchsvolle Werke –, hat aber andererseits viele Eigenheiten einer Wiener Tradition überlagert oder in Vergessenheit geraten lassen.

CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE

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

4. Intonation

Bei einigen Wiener Orchestern und Kammermusikensembles ist eine Intonationseigenheit zu beobachten: Große Terzen werden in klassischer und romantischer Musik enger, kleine Terzen daraus folgend weiter intoniert als der temperierten Stimmung entsprechend. Als Grund hierfür wird angegeben, dass der vierte Oberton, die große Terz, zum Grundton eben dieses enge Intervall aufweist. Diese Intonationsart geht naturgemäß von den die Obertonreihe verwendenden Blechbläsern aus, Streicher und Holzbläser schließen sich dieser allgemein als angenehm und weich empfundenen Intonationsweise an. Das seit Jahrhunderten tradierte Wissen um die Verschiedenheit etwa von dis und es, fis und ges oder cis und des etc. – dis ist tiefer als es, fis tiefer als ges, cis tiefer als des – spielt dieser Intonation in die Hände. Große Terzen werden also zum Beispiel bei choralartigen Stellen in Bruckner- oder Brahms-Symphonien bewusst eng intoniert. Dass der vom Begriff her missverständliche „Leitton“ – die zur Tonika „drängende“ und daher angeblich höher zu intonierende 7. Stufe – tatsächlich höher zu intonieren sei, ist aus dem Begriff heraus eine falsche Schlussfolgerung. Eine große Terz (in diesem Fall zur Dominante) ist im Wiener Verständnis auch als 7. Stufe einer Tonart eng zu intonieren. Bei der Begleitung von Klavierkonzerten wird aber selbstverständlich auch im Orchester die temperierte Stimmung verwendet.

In welcher Weise hat nun die Lehre am Institut Oberschützen Anteil an einer wienerischen Klang- und Musizierkultur? Ich habe schon erwähnt, dass etwa die Wiener Oboe als eines der prominentesten Beispiele einer Wiener Tradition meines Wissens in Hohen Schulen außerhalb von Wien nur in Oberschützen gelehrt wird; ähnlich verhält es sich mit dem Wiener Horn. Alle Instrumente, nicht nur die schon von ihrer Bauart her wienerischen, haben aber durch eine spezifische Klangvorstellung, die durch gemeinsames Musizieren jeglicher Art genährt wird, Anteil am Wiener Klang. Viele der in Oberschützen unterrichtenden Persönlichkeiten haben entweder in Wien studiert oder sind Mitglieder von Wiener Orchestern oder Ensembles und haben große Teile der „wienerischen“ Musizierweise – möglicherweise unbewusst wie die Generationen vor ihnen – verinnerlicht. Jene Lehrenden der Instrumentalfächer in Oberschützen, die an Hohen Schulen in anderen Musikzentren ausgebildet wurden, sind in der Folge durch Kontakte mit Wiener Musikern mit dem hier gepflegten Klang und der hier gepflegten Musi-

zierweise in Berührung gekommen. Sie alle übertragen durch Vorspielen im Unterricht und durch ihre künstlerische Gestaltung bei öffentlichen Auftritten einen Gutteil ihres Potenzials auf ihre Studierenden. Alle, die unterrichten, wissen, wie sehr die Spielweise eines Lehrers (bis hin zu den die Spielweise begleitenden Bewegungen) sich auf die Studierenden auswirkt. Diese Art der Weitergabe wird, neben der Lehre der technischen Voraussetzungen, den Fortbestand einer wienerischen Tradition zumindest zu einem Teil sichern.

Was ist, zusammen mit dem spezifischen Klang, von der tradierten wienerischen Musizierweise tatsächlich lehrbar? Ohne Frage werden rhythmische Eigenheiten wie zum Beispiel die Ausführung von punktierten Noten mit Richtung und Phrasierungsdetails wie länger gehaltene erste Noten einer Bindung oder die Gestaltung von Vorhalten von fast allen Professoren gelehrt, erschließen sich aber möglicherweise nur Studierenden, die mit entsprechender Musikalität begabt sind. Unarten wie das Nachdrücken von gebundenen Noten oder die Verlängerung einer letzten Staccato-Note vor einer länger ausgehaltenen sind ansprechbar und können ausgemerzt werden. Eine „wienerische“ Artikulation mit leichten, kürzeren Staccato-Noten und nicht immer mathematisch genau ausgehaltenen längeren Noten haben fast alle der in Oberschützen Lehrenden, mit denen ich gesprochen habe, als Inhalt ihrer Lehre erwähnt; die Wahl der Tempi oder von Atemstellen ist naturgemäß Teil der Ausbildung. Die oben besprochene Intonation der Terzen wird möglicherweise Teil der Orchestererfahrungen von Studierenden sein, sei es in Oberschützen, sei es bei Substitutentätigkeiten in Berufsorchestern, die diese Art der Intonation pflegen. In diesem Zusammenhang möchte ich auch quasi in eigener Sache das Ansetzen von Wiener Walzern als Encores der von mir geleiteten Konzerte verteidigen – ich weiß, dass ich damit nicht nur Zustimmung gefunden habe. Ich bin als ein mit der Wiener Tradition Verbundener nach wie vor der Meinung, dass in Universitäten unseres Kulturraumes eine so tief verwurzelte (und mit hoher Qualität in alle Welt hinausgetragene) Tradition wie die Wiener Tanzmusik gepflegt oder doch zumindest thematisiert werden sollte. Jeder Musiker, der in Wien oder Oberschützen ein Studium absolviert hat, sollte meiner Meinung nach mit der Wiener Tanzmusik auf möglichst hohem Niveau Bekanntschaft gemacht haben, jeder Streicher, jeder Hornist, jeder Schlagwerker sollte wissen, wie eine Walzerbegleitung zu spielen ist.

Ich habe die Globalisierung schon mehrmals ange-

sprochen. Sie hat im digitalen Zeitalter in fast allen Bereichen unseres Lebens tiefe Spuren hinterlassen und natürlich auch Eingang in die E-Musik gefunden. Wir können hervorragende Orchester aus aller Welt mit charismatischen Dirigenten oder Kammermusikensembles von Weltklasseniveau in unseren Konzertsälen live erleben, die den Begriff des „wienerischen Musizierens“ nur vom Hörensagen kennen und trotzdem ihr Publikum durch Brillanz, virtuoses Spiel, Präzision und persönliche Interpretationen zu begeistern vermögen. Hervorragend ausgebildete Musiker aus der ganzen Welt kommen zu den Probespielen der großen Wiener Orchester und erhalten immer wieder den Vorzug vor im Inland ausgebildeten, weil sie interessante Persönlichkeiten sind, ihre Instrumente makellos beherrschen und dem immer wichtiger werdenden

Anspruch auf höchste Perfektion und Brillanz besser genügen als ihre mit warmem Ton spielenden, musikalisch phrasierenden und artikulierenden, in gleicher Weise Interesse weckenden, aber nicht ganz so brillanten Konkurrenten. Die Wiener Orchester, und damit auch die Träger einer wienerischen Musizierweise, entwickeln sich auch durch die Wahl ihrer Dirigenten ohne Frage von der in den Dekaden vor der Jahrtausendwende geübten Wiener Musiziertradition weg. Diese Entwicklung zu bedauern wäre der falsche Ansatz und würde trotzdem eine Veränderung weder verzögern noch aufhalten. Entwicklung ist in der menschlichen Natur begründet und per se positiv, tatsächliche Fehlentwicklungen – und nicht nur Abweichungen von einer lieb gewordenen Tradition – wird, so glaube ich, die Geschichte korrigieren.

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Vorstands des Instituts 12 Oberschützen der Kunstuniversität Graz, Univ. Prof. Dr. phil. Klaus Aringer.

Erstveröffentlichung in: Klaus Aringer (Hrsg.), 50 Jahre Expositur und Institut Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Dokumente – Erinnerungen – Bilder, Oberschützen 2015, S. 161-172.

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



„Wettbewerbe sind was für Pferde...

Gedanken anlässlich des Prima la Musica-Wettbewerbs Von Anselma Veit

- *nicht für Künstler.*“ sagte Bela Bartok. Interessante Aussage für jemand, der einen beträchtlichen Teil seines musikalischen Schaffens der Pädagogik gewidmet hat.

Ich habe Wettbewerbe spielen als Aktivität von meinen Schülern gelernt. Da ich selbst nie bei einem einzigen mitgemacht habe, wäre mir das erst mal nicht eingefallen. Aber als lernwilliger Lehrer kommt man nicht aus.

Meiner Erfahrung nach sind Wettbewerbe vor allem eins: sinnvoll. Und zwar aus drei Gründen.

1.) Sie bereiten auf das wirkliche Leben vor. Das wirkliche Leben besteht aus Menschen wie Du und ich, die alle eine Meinung haben. Was ich absolut cool finde, ist für Dich vielleicht albern. Und was Dich vom Hocker reißt, kommt mir vielleicht fad vor. Eine Meinung zu haben scheint Teil der Anatomie des Menschen zu sein.

Schon kleine Kinder versuchen herauszufinden, was gefragt ist, und das machen sie dann. Sie wollen der Meinung der Eltern entsprechen, sie wollen, daß diese stolz auf sie sind. Bei den Lehrern geht's dann weiter. Wir versuchen zu ermitteln, was in deren Augen gut ist. Damit wir das dann abliefern und selbst als gut angesehen werden.

Unser Leben gleicht einem Detektivspiel, dessen Erfolg maßgeblich davon abhängt, wie gut wir ermitteln. Nicht wer der Mörder ist, sondern was ankommt. Das ist dann unser roter Faden, an dem wir uns orientieren. Oder manchmal auch nicht orientieren – je nach charakterlicher Neigung und Sachlage.

Die Besonderheit an musikalischen Wettbewerben ist nun, daß man hier von anderen Menschen beurteilt wird, wie jeden Donnerstag. Andere Menschen – andere Meinungen. Und das macht's tricky – und eben so, wie's im echten Leben zugeht. Was dem einen hinzu, ist dem anderen kunz (gemeint ist hier natürlich ein Niveau, wo alle ihre Stücke beherrschen und es nicht um Notenbuchstabieren geht).

Was lernen wir daraus? Eine gewisse stoische Ruhe schadet nicht, wenn man mit Meinungen anderer konfrontiert ist. Wo könnte man das besser trainieren als bei Wettbewerben und deren Ergebnissen? Und je

früher man das lernt, desto besser, oder?

2.) Man kann niemals verlieren. Es gibt immer einen Erfolg. Immer. Als ich weniger Jahre Fagott spielte, als man an einer Hand abzählen kann, fand ich mich in der Situation wieder, in einem kleinen Theater in Mitteldeutschland Ravels *Bolero* als Ballettmusik zu spielen.

Damals war die hohe Lage für mich unerforschtes Neuland. Ich habe sie so gemieden wie der Polarforscher den Nordwind. Auch die Situation, so ziemlich als einzige zu spielen, während alle anderen Kollegen unabhängt durch eigenes Musizieren mit verschränkten Armen meinem Spiel folgen, erwies sich als unverhofft unangenehm.

Am liebsten hätte ich gekniffen. Mich krank gemeldet. Aber kneifen ist feig. Feig wollte ich nicht sein. Ich versuchte also die Flucht nach vorn. Wenn ich realistischere nicht an mein Ideal von einem brillianten Auftritt herankommen konnte, dann wäre die andere Möglichkeit, das Ideal auf mein realistisches Niveau – äh – herunterzuschrauben.

Ich nahm mir vor: Wenn ich es schaffe, diese Vorstellung zu überstehen, ohne in Ohnmacht zu fallen, ohne vom Sessel zu kippen, ohne vom Schlag getroffen zu werden, dann hab ich schon echt was geleistet.

Und das hab ich dann auch tatsächlich geschafft. Ich hab mir gar nicht erst eingebildet, da sowas ähnliches wie Kunst abzuliefern. Bei einem Nervositätslevel im Ausmaß einer Sonneneruption wäre das absurd gewesen. Aber ich spielte mein Zeug runter, ohne dabei zu sterben, und das war mein Erfolg. Und ich hab nicht gekniffen!

Selbst wenn man nicht mal den Trostpreis ergattert, wenn einem die größte Peinlichkeit passiert, es gibt immer etwas, das man TROTZDEM geschafft hat. Man KANN gar nicht verlieren.

Im Endeffekt haben wir immer nur einen einzigen Gegner: unsere eigene Psyche.

3.) Wettbewerbe zeigen uns, daß uns das Tun happy macht. Und zwar auf lange Sicht. Das Lob der anderen ist super! Wir freuen uns, unser Ego ist gebauchpinselt. Wir haben's geschafft, wir sind der King! Bravo, wunderbar!

Aber dieser Kick hält erstaunlich kurz an. Ein Schub von außen, der einem sichtlich gut tut. Schulterklopfen, anerkennende Blicke. Wer strahlt nicht, wenn er Urkunden mit ganz kleinen Nummern bekommt, Hände schüttelt und als Held gefeiert wird?

Echte Freude, die bleibt, bringt aber das Tun an sich. Das Musizieren selbst. Die Musik zum Klingen zu bringen. Die Töne hervorzuzaubern – das ist das, was Erfüllung bringt. Das Tun – nicht das Meinungen bekommen.

Was happy macht, ist sich voll reinhängen, sich bei Schwierigkeiten überwinden, dranbleiben, sich selbst mal in den Ar... zu treten, wenn man grad faul ist. Seiner Leidenschaft nachgehen. Nicht nur wenn die Keksdose leer ist, sondern auch mal, wenn das Wetter eher nach Schwimmbad aussieht.

Der Wunsch, die Musik zum Klingen zu bringen und das dann auch echt zu tun. Ins Instrument reinblasen, die Finger über die Klappen huschen lassen, das Rohr zum Schwingen zu bringen, die unlebendigen Notenköpfe in lebendige Töne zu verwandeln.

Freude kommt durch das Tun selbst. Von innen. So schön Wettbewerbserfolge sind, sie helfen uns letztlich vor allem bei einem: herauszufinden, wer wir selbst sind, da drin.

Herzlichen Glückwunsch an alle Preisträger beim Bundeswettbewerb *Prima la Musica 2015* in Eisenstadt.

Mein besonderer Dank geht an Iris, die sich an mein Stück „Irisierend“ herangewagt hat. Dabei hat sie sich als wahres Multitaskingtalent erwiesen. Quinten und komische Griffe am Klavier spielen, Pedal treten, in die Oboe singen, mit Klappen klappern, schnalzen und schnipsen, laut aufstampfen, aufs Klavier klopfen, choreographiert rumlaufen – und Oboe spielen. Und das alles auswendig.

Herzlichen Glückwunsch auch an Peter Mayrhofer, der die jungen Künstler auf dieses erstaunliche Niveau gebracht hat. Ein wahrlich guter Rennpferde-Dompteur :-)

Anselma Veit ist studierte Violine, Fagott (beides im Konzertfach) und Klavier (Musiklehrer) an den Musik-Universitäten Salzburg, Wien und Paris, privat in New York sowie Jazz-Klavier und Komposition. Sie ist Fagottlehrerin an der Musikschule der Stadt Wien. 2009 gründete sie den auf Fagott-Literatur spezialisierten Verlag Anselma Music.

BUCHER

Anspitzhobel Fagott

Aussenhobel Oboe

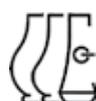
stressfree reedmaking
Neu: Automatik-Modul



- Ohne Ihr Zutun schabt das Automatik-Modul Ihr Rohr
- Automat stoppt nach Beendigung des Schabevorgangs
- Regelmässige koordinierte Bewegungen der Achse und des Schlittens ergeben höchste Genauigkeit und Feinheit der Schabung
- Alle Einstellmöglichkeiten des manuellen Betriebs stehen zur Verfügung



- Schabung in höchster Präzision
- kein Nachschaben von Hand
- Korrekturmöglichkeiten aller Bereiche der Schabung
- Schabedicke variierbar in Hundertstel Millimeter
- persönliche und Standardmatrizen
- einfacher Messerwechsel ohne Kalibrierung
- konstante Reproduzierbarkeit der gewünschten Schabung



Oboenzubehör Bucher GmbH

Markus Bucher

www.oboenrohr.ch
+ 41 (0)41 780 40 58
bucher@oboenrohr.ch
Bösch 41 CH-6331 Hünenberg

Prima la Musica-Bundeswettbewerb 2015

Der Bundeswettbewerb 2015 wurde am Samstag, dem 23. Mai im Kultur Kongress Zentrum Eisenstadt abgehalten. Wir stellen die Preisträgerinnen und Preisträgern im Bereich Oboe vor und gratulieren sehr herzlich!



Iris Enache

2. Preis in der Altersgruppe I



Kristina Laudon

2. Preis in der Altersgruppe I



Maryam Rahbari

3. Preis in der Altersgruppe I



Kerstin Steinbauer

1. Preis in der Altersgruppe II



Sebastian Breit

2. Preis in der Altersgruppe IV



Isabella Schwarz

3. Preis in der Altersgruppe IV

Der Instrumentenbestand der Oboengesellschaft

Unsere Gesellschaft verfügt derzeit über 52 Leihinstrumente und zwei Museumsstücke folgender Hersteller:

11 Oboen (Schülermodell)
10 Oboen
7 Oboen
7 Oboen
4 Oboen
4 Oboen
2 Oboen
1 Oboe
1 Oboe
1 Oboe
2 Oboen d'amore
2 Englischhörner
1 Oboe (Museumsstück)
1 Oboe (Museumsstück)

Fa. Rado
Fa. Rado
Fa. Yamaha
Fa. Zuleger
Fa. Rauch
Fa. Constantinides
Fa. Wolf
Fa. Rado - Yamaha
Fa. Yamaha - Rauch
Fa. Klose
Fa. Rado
Fa. Zuleger
Fa. Klose
Fa. Schück

Folgende Musikschulen haben Leihinstrumente in Verwendung:

Musikschule Staatz (3 Oboen)
Musikschule Tulln (2 Oboen)
Musikschule Poysdorf (2 Oboen)
Musikschule Mattersburg (2 Oboen)
Musikschule Horn (1 Oboe)
Musikschule Oberwart (1 Oboe)

Die Oboen d'amoren werden (wie die Englischhörner) für spezielle Anlässe angefordert und sind ständig „ambulant“ im Einsatz.

Bericht über die Generalversammlung am 26. April 2015

Da um 13:10 Uhr nicht die erforderliche Anzahl von Mitgliedern anwesend ist, wird der Beginn um 20 Minuten verschoben. Um 13:30 Uhr begrüßt der Obmann Josef BEDNARIK die anwesenden Mitglieder und stellt die Beschlussfähigkeit fest.

Darauf folgt der Bericht des Instrumentenbeauftragten Sebastian FRESE: Die Gesellschaft verfügt derzeit über 52 Leihinstrumente (siehe S. 16), die Nachfrage ist lebhaft, einige Personen stehen noch auf der Warteliste. Der Bau einer Oboe ist in Auftrag gegeben. Nach den Berichten des Kassiers Andreas PÖTTLER und der Rechnungsprüfer Karin DIRSCHMIED und Helmut MEZERA folgt der Antrag auf Entlastung des Vorstandes und wird einstimmig angenommen.

Peter MAYRHOFER berichtet über Erkenntnisse aus dem Jürg Schaefflein-Nachwuchswettbewerb vom November 2014. Nach Rücksprache mit den Lehrerinnen und Lehrern werden beim Wettbewerb 2016 einige Änderungen erfolgen: In der Altersgruppe 1 wird es erste, zweite und dritte Preise geben, doch statt der

Geldpreise kleine Geschenke und eine Urkunde für jede(n) Mitwirkende(n), je nach Leistung auch Sonderpreise und Auszeichnungen. Um die zeitliche Abfolge zu entspannen und ein ausreichendes Feedback zu ermöglichen, wird diese quantitativ umfangreiche Gruppe am Vormittag spielen, die restlichen Gruppen sind für Nachmittag vorgesehen.

Im Kapitel „Anträge“ wird auf Grund der gestiegenen Postgebühren über eine allfällige Erhöhung des Mitgliedbeitrags diskutiert und beschlossen, diesen jedenfalls im Jahr 2016 unverändert zu belassen. Sebastian Frese schlägt auf Grund einiger Anfragen vor, ein Video über Rohrbau zu initiieren und dies mit einem Porträt von Prof. Günther Lorenz zu verbinden. Eine diesbezügliche Kooperation mit den Wiener Philharmonikern wäre anzustreben. Schließlich wird Ernst Kobau auf Grund seiner 15-jährigen Gestaltung des Oboenjournal und seiner finanziellen Unterstützung der Oboengesellschaft die Ehrenmitgliedschaft verliehen.

VOTRUBA
MUSIK
www.votruba-musik.at



Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente

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

Prof. Alfred Hertel zum 80. Geburtstag

Eigentlich verkörperte er mit seiner französischen Oboe stets globale oboistische Normalität, aber da Wien bekanntlich anders ist, war er hier sozusagen zeitlebens ein Exot, jedenfalls aber unverwechselbares Original. Er habe zu Hause doch auch elektrischen Strom und keine Petroleumlampen als Beleuchtung, äußerte er einmal auf die Frage, warum er in Wien französische und nicht Wiener Oboe spiele. Das war pointiert formuliert, aber keineswegs böse gemeint, schließlich spielte Alfred Hertel ja alle blasbaren Einfach-, Doppel- und Plastikrohrinstrumente, die auch nur irgend eine oder auch gar keine Ähnlichkeit mit einer Oboe hatten, vom Aulos über den Dudelsack bis zum stillen und krummen Zink, und es geht die Sage, er hätte in der Toilettenanlage des Musikvereins sogar heimlich Serpente geblasen. Und im Vergleich zu diesen auratischen Instrumenten ist ja nun die Wiener Oboe geradezu eine Hightech-Neonröhre. Alfred Hertel schlicht als Oboisten zu bezeichnen, griffe daher entschieden zu kurz, er war beruflich und ist auch seitdem immer ein universaler Tonkünstler, zugleich neben Rudi Führer,

der personalisierten MGG-Edition, das zweite in Wien wandelnde Lexikon, der Musik-Brockhaus des Wiener Musiklebens der letzten acht Jahrzehnte inklusive eines synaptisch gespeicherten Programmzettellarchivs aller Auftritte in Konzertsälen, Kirchen, Stiften, Archiven, Weinkellern und Privathäusern, mit einem Supplementband aller in Wien sich jemals ereignet habenden Histörchen und Intrigen, und das will in der Tat etwas heißen. Die Zusammenführung dieser beiden Universal-Enzyklopädien zu einem bibliophilen Gesamtwerk würde den Neubau eines Tiefspeichers der Nationalbibliothek unter dem Volksgarten und Rathauspark erfordern, sollten nicht die gemeinsamen Instrumentensammlungen des Musikvereins und der Hofburg diesem Projekt zum Opfer fallen. Und immer noch erweitert sich das persönliche Hertel-Archiv, nicht der geringste Ruhegenuss tritt ein, und in diesem Sinne wünschen wir dem Jubilar weiterhin eine gut ausgeleuchtete Wohnung durch viele weitere erfüllte Jahre unermüdlichen Musizierens!

Ernst Kobau



Prof. Alfred Hertels Geburtstagsfeier mit seinen Schülern beim Guga

v.l.n.r.: B. Ziegler-Hanak, Susanne Rigl, Elise Willander-Ryba, Eva Mayer, Alfred Hertel, Andrea Krauk, Frau Hertel, Hanns Fischer, Helga Boresch-Schrödl, Anne Lofgren

KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

BARBARA RITTER

Mittwoch, 10. Juni 2015, 18 Uhr

Institut Oberschützen
Kammermusiksaal

PETER MAYRHOFER

Freitag, 12. Juni 2015, 18 Uhr

Musikschule Margareten
Bräuhausgasse 50, 1050 Wien

HELMUT MEZERA

Freitag, 19. Juni 2015, 18:30 Uhr

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

RICHARD GALLER

Freitag, 19. Juni 2015, 18:30 Uhr

Universität für Musik
Lothringer Straße 18 / Franz Liszt-Saal, 1030 Wien

PRISCA SCHLEMMER

Samstag, 20. Juni, 11 Uhr

Universität für Musik
Bauteil B/Neuer Konzertsaal,
Rennweg 8, 1030 Wien

KLAUS LIENBACHER

Samstag, 27. Juni 2015, 14:30 Uhr

Universität für Musik
Hauptgebäude, Bauteil C/Fanny Hensel-Saal
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

Ernst Krall zum 80. Geburtstag

Vom Starkstromtechniker bei Siemens, der in der Nachkriegszeit im Technikbereich des Theaters an der Wien arbeitete, dort während des Dienstes die Operaufführungen der Wiener Staatsoper hörte und zunehmend von der Musik fasziniert war, zum Studenten der Oboe bei Rudolf Spurny im Wiener Konservatorium, zum Absolventen des Realgymnasiums für Berufstätige am Wiener Henriettenplatz, zum Oboisten im St. Pöltner Stadttheater, schließlich zum Englischhornisten der Niederösterreichischen Tonkünstler (1963-1995) und danach zum Seniorstudenten der Geschichte und Kunstgeschichte: Ernst Krall (siehe das Foto auf S. 20) hatte eine abwechslungsreiche Biografie. Das „Tandem“ Alfred Hertel - Ernst Krall (ergänzt zuerst durch Alfred Dutka, danach durch Margit Quendler als seine Kollegen auf der 1. Oboe) sorgte über drei Jahrzehnte für musikalische Qualität und vor allem auch Kontinuität in der Oboengruppe der Tonkünstler.

Wir wünschen unserem Kollegen Ernst Krall noch viele Jahre erfüllter Lebenszeit in Gesundheit!



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

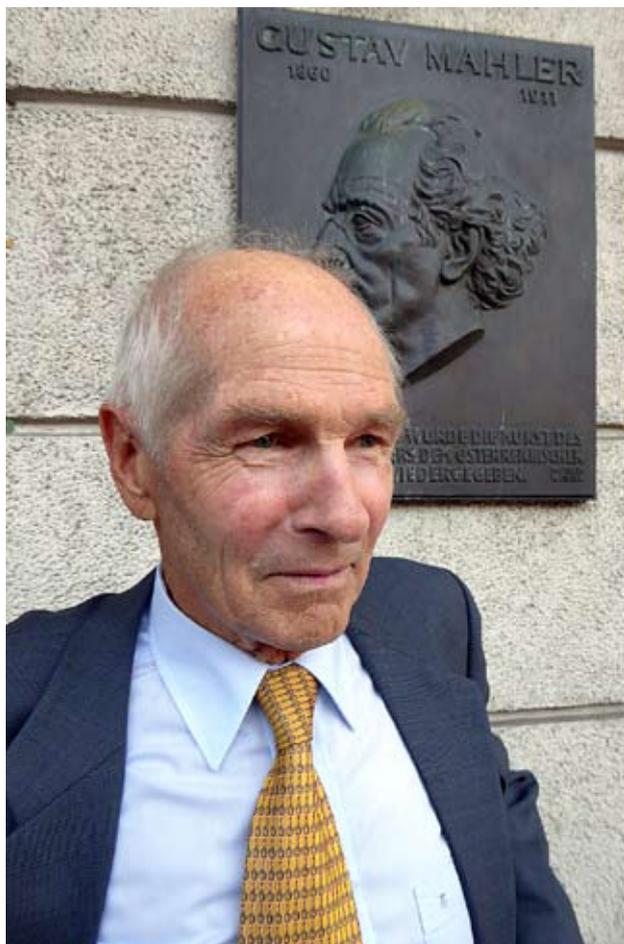
Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45
E-Mail: sommerbauer.guga@gmx.at

Ausg'steckt ist vom
12. - 28. Juni 2015
24. Juli - 9. August 2015
4. - 20. September 2015

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Oktober 2015.

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. September 2015



*Herzliche Glückwünsche zum 80er!
Ernst Krall im Juni 2015*

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

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

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik

A 1230 Wien, Lastenstraße 13
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.

The logo for 'danner' features the brand name in a large, lowercase, sans-serif font with a yellow dot on the 'e'. Below it, the words 'MUSIKINSTRUMENTE' and 'MEISTERWERKSTATT' are written in a smaller, uppercase, sans-serif font. To the right of the logo, the website address 'www.danner.at' is written vertically. At the bottom, the address 'Harrachstraße 42 · A-4020 Linz' and phone/fax numbers 'FON 0732-78 39 14 · FAX 77 38 92' are listed.