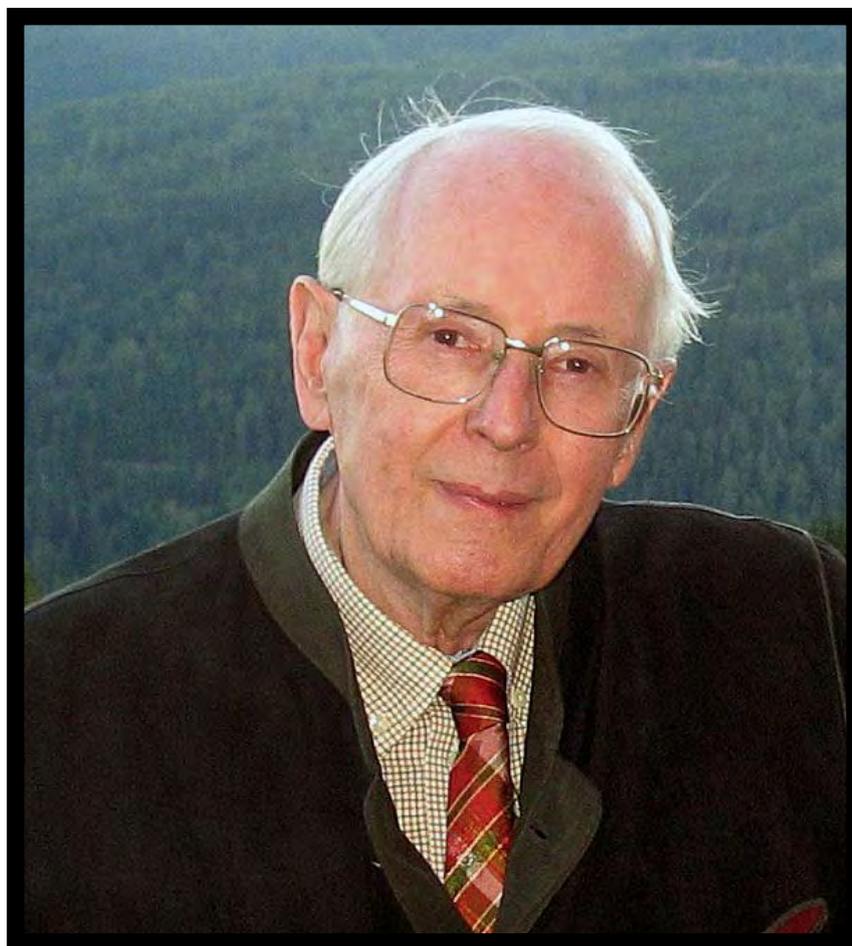


Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

73. Ausgabe März 2017



**Prof. Manfred Kautzky**  
**(1932-2017)**

In memoriam Prof. Manfred Kautzky  
ArundoMAX 2. Teil (Paul Kaiser)  
Die amerikanische Oboenschule (Abby Yeakle Held)  
Oboenschule von Andreas Mendel  
Oboen, Fagotte und Klarinetten vom Artenschutz betroffen  
Besetzung der Beethoven-Orchester 1813-14 2. Teil (Theodore Albrecht)



# Editorial

Liebe Mitglieder! Liebe Freunde!

Die Umbenennung des Liesinger Bahnhofsvorplatzes in „Platz der Helden der Wiener Oboe“ ist beschlossen, die Zustimmung der Bezirksbehörde nur noch eine Formsache. Im Zuge der Neugestaltung soll zwischen Gleis 1 und 2 ein Pendant zum Prinz Eugen-Denkmal errichtet werden:

*Präsident in Schaffneruniform treibt mit Wiener Oboe Zurna-spielende Türken scharenweise in die Abwärtsspirale.*

Das wird noch für heiße Debatten sorgen. Für heiße Debatten sorgt auch der drohende Bargeldmangel in den ehemaligen Erblanden. Werden in einer Gemeinde am letzten vorhandenen Bankomat monatlich weniger als 30.000 Behebungen vorgenommen, wird das Gerät entfernt und durch einen einarmigen Banditen ersetzt. Unser Vorschlag, die Errichtung einer Schabemaschine, wurde abgelehnt (rechnet sich erst ab einer bestimmten Anzahl ortsansässiger Oboisten.)

Mitglieder in den betroffenen Gemeinden möchten bitte den Mitgliedsbeitrag vor der Überweisung zuerst abheben, dann einzahlen, wieder abheben, wieder einzahlen, solange bis die erforderlichen 30.000 Behebungen erreicht sind. Nur mit solchen rigorosen Maßnahmen kann der drohende Kahlschlag bei den Geldautomaten verhindert werden. Abgesehen davon geht schon bald unser B a h n k o m a t in Vollbetrieb. Dabei handelt es sich um einen mit allen Bankdienstleistungen inkl. Kontoauszugsdrucker ausgestatteten Triebwagen.

Der B a h n k o m a t wird vor allem bei jenen Mitgliedern vorgefahren, die vom Geldautomatensterben direkt betroffen und deswegen mit ihren Beiträgen chronisch in Verzug sind. Keine Angst, liebe Freunde, wenn ihr es demnächst Pfeifen hört: Es ist nicht der Kochtopf, es ist das neue Service: Einzahlen auf Rädern!

Mit pfiffigen Grüßen

Euer

Josef „Pepi“ Bednarik

Präsident & Bahnkomat-Betriebs GesmbH  
Liesing-Waldmühle

## Einladung zur GENERALVERSAMMLUNG

Sonntag, 2. April 2017, 13:10 Uhr

Mnozil's Gastwirtschaft zum Kellergwölb  
1010 Wien, Seilerstätte 13

### Tagesordnung:

Beschlussfähigkeit  
Bericht des Obmannes  
Bericht des Kassiers  
Bericht des Rechnungsprüfers  
Entlastung des Kassiers  
Beschlussfassung über diverse Vorhaben  
Allfälliges

*Einige wichtige Auszüge aus den Statuten:*

§4: Anträge zur Generalversammlung sind mindestens fünf Tage vor der Generalversammlung beim Vorstand schriftlich einzureichen.

§6: Die Generalversammlung ist bei Anwesenheit der Hälfte aller stimmberechtigten Mitglieder beschlussfähig. Ist die Generalversammlung zur festgesetzten Stunde nicht beschlussfähig, so findet sie zwanzig Minuten später mit derselben Tagesordnung statt, die ohne Rücksicht auf die Anzahl der Erschienenen beschlussfähig ist. Stimmberechtigt sind alle ordentlichen (O) und ordentlich ermäßigten (Oe) Mitglieder, die im Jahre 2016 oder bereits 2017 ihren Mitgliedsbeitrag beglichen haben.

Liebe Freunde!

Es ist wieder an der Zeit, die **Mitgliedsbeiträge** zu begleichen!

**Studenten, Schüler Oe (ordentlich ermäßigt) 17,-**  
**Unterstützende Ao (ausserordentlich) 20,-**  
**Ordentliche O (ordentlich) 32,-**  
**Journal-Abonnement (ohne Mitgliedschaft) 14,-**

Wie immer gibt das Log-in auf unserer homepage Auskunft darüber, ob und wie sehr jemand mit seinen Beiträgen im Rückstand ist. Sollte diese Auskunft nicht ausreichend oder unbefriedigend sein, bitte sich vertrauensvoll an unseren Kassier [andreas@poettler.net](mailto:andreas@poettler.net) oder unseren Obmann zu wenden. Die Herren werden jede Anfrage rasch, unbürokratisch und mit der nötigen Diskretion behandeln.

Achtung! Neue Kontoverbindung bei der **Raika**

**IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165**

**BIC: RLNWATWWGTD**

# In memoriam Prof. Manfred Kautzky

*Unser Ehrenmitglied Prof. Manfred Kautzky ist am 3. Jänner verstorben. Fast ein Vierteljahrhundert (von 1972-1996) hat er als Lehrer an der Hochschule für Musik in Wien gewirkt und die Tradition der Wiener Oboe weitergeführt. Seine Schüler spielen in allen Wiener Orchestern. Wir haben in früheren Ausgaben des Oboen-journals seine Biographie und seine Erinnerungen bereits veröffentlicht und glauben im Sinne des Verstorbenen zu handeln, wenn wir an dieser Stelle einige schlichte Nachrufe bringen, die aus verschiedenen Perspektiven ein Bild des Lehrers und Menschen Manfred Kautzky zeichnen.*

*Robert Freund*

Wahrscheinlich bin ich Herrn Manfred Kautzky in den frühen Sechzigerjahren begegnet; richtig kennengelernt habe ich ihn 1968, als ich ins Wiener Bläserquintett eintrat. Da dort die Aufstellung der fünf Instrumentalisten so war, dass Horn neben Oboe saß, lernte ich ihn schnell gut kennen. Herr Kautzky, dann natürlich „der Manfred“, machte mich von Anfang an hilfsbereit und freundlich auf Stellen aufmerksam, die im Zusammenspiel heikel waren, heikel vor allem für einen Neueinsteiger in ein bestehendes Ensemble. Wie wir alle wissen, tut das nicht ein jeder. Manfred blies sich immer gewissenhaft ein, er strahlte vor und besonders während der Konzerte Ruhe aus. Schon vor Beginn meines ersten Konzertes mit dem Quintett (im Stift Geras) stärkte er mein Selbstvertrauen dadurch, dass er mir seine Anerkennung darüber ausdrückte, wie ich eine unangenehme Hornstelle übte – das entsprach offensichtlich seiner Vorstellung – ich hatte die betreffende (rasche) Stelle vier bis fünf Mal doppelt so langsam durchgespielt. Das waren damals schon fast Vorschusslorbeeren von seiten eines stadtbekanntem Musikers.

Diesem ersten Konzert mit dem WBQ in seiner neuen Besetzung folgten nicht nur viele Jahre der besten und einvernehmlichen Zusammenarbeit mit Manfred in Proben, Konzerten, Reisen und Studioaufnahmen, sondern auch eine lebenslange Freundschaft, die meinerseits von großer Hochachtung dem Künstler und dem Menschen Manfred gegenüber geprägt waren.

Über Probleme der musikalischen Ausführung, etwa Phrasierung, Tempo, Verzierungen und Einsätze waren wir zwar nicht immer einer Meinung, aber wir fanden kollegial immer zusammen. Beim Thema „Stimmung“ gab natürlich er den „Ton“ an.

Weit über die Musik (als hochgeschätzten Beruf) hinausgehend verband uns beide unser Gleichklang in der Weltanschauung, unsere Hochachtung vor unseren Hauptfachlehrern, vor allem aber unsere Sicht



*Manfred Kautzky (Zeichnung, unbekannter Autor)*

und Treue zur römisch-katholischen Religion und zur Kirche, zu der wir uns beide in vielen Gesprächen in Theorie und Praxis bekannten. 1970 wurde er Taufpate unserer Tochter Elisabeth. Viele Jahre hindurch verbrachten wir die Orchesterphasen des Österreichischen Bundesjugendorchesters zusammen, Manfred für das Holz, ich für das Blech. Auch dort war er – nicht nur den Schülern gegenüber – die Geduld in Person.

An welche schöne Oboen-Stelle, gespielt vom Manfred, von den vielen Hunderten, kann sich wohl ein

Hornist am besten erinnern? Es waren ihrer so viele! Darf ich pars pro toto eine davon herausnehmen und hervorheben: Manfred konnte das As-Dur-Andante inmitten der *Musik für eine Flötenuhr KV 608*, so ergreifend und berührend spielen, dass mir, daneben sitzend, angst und bange wurde. Als höchste aller Künste bezeichnete Manfred die „große“ *g-moll Symphonie* von Mozart. Auch das wirft ein Licht auf ihn. Lasst mich aus dem „Zivilleben“ noch erwähnen, das Manfred, Karl Dvorák und ich im Anschluss an eine Orientreise mit dem WBQ vier unvergessliche freie Tage zwischen Assuan, Hatshepsut-Tempel, den Pyramiden und dem Tal der Könige verbracht haben. Die Ehrfurcht vor dem tragischen Tod verbietet von selbst, hier Musikergeschichten mit Manfred niederzuschreiben. Darf ich daher ganz anders schließen: Nach Erhalt der traurigen Botschaft über ihren Taufpaten setzte sich unsere – an und für sich sehr nüchterne – Tochter Elisabeth in Nordfrankreich an ihren Schreibtisch, hielt mit der Arbeit inne, druckte sich ein Foto von Manfred aus, überlas seinen letzten Brief von Mitte Dezember (!) und zündete dazu zwei Kerzen an. Nach einigen Minuten des Schweigens verlöschten ohne jeglichen ersichtlichen Grund beide Kerzen.....  
Danke Manfred, dass Du gespielt hast, dass Du da warst, danke für Deine Freundschaft.

*Paul Kaiser*

Lieber Herr Professor, was ich noch loswerden wollte...

#### ***Geständnis Nummer eins:***

Vor gar nicht allzu langer Zeit erinnerten wir uns gemeinsam an jene nette Begebenheit, als ich noch Student bei Ihnen war: Wir hatten uns damals zufällig mitten im Wald in der Nähe von Bad Aussee getroffen und dann einen netten Nachmittag gemeinsam mit Ihrer lieben Frau verbracht. Es ist nun aber an der Zeit, Ihnen eine andere Perspektive auf die selbe Begebenheit zu gestehen: Was Sie nicht wussten (zumindest vermute ich das, weil Sie es ansonsten mit schärfsten Sanktionen geahndet hätten): Ich war damals leidenschaftlicher Raucher. Einer dieser Raucher, der sich unter normalen Umständen bestimmt eine ganze Packung Zigaretten mit auf eine Wanderung genommen hätte. Aus irgendwelchen Gründen hatte ich aber diesmal nur eine einzige Zigarette dabei. Mein Plan sah deshalb vor, mich auf halber Strecke mit besagtem Glimmstängel zu belohnen. Als ich das Ziel meiner Wanderung erreicht hatte, ließ ich mich gemütlich auf einer Parkbank nieder. In der

freudigen Erwartung eines Suchtrauchers auf seine Zigarette holte ich selbige aus der Tasche und hantierte gerade mit dem Feuerzeug, als ich hinter meinem Rücken eine mir wohlbekanntere Stimme vernahm: „Grüß dich Paul, das ist ja nett, dich hier zu treffen!“ – Sie erinnern sich? Genau an diesem Punkt begann die Sache für mich nun etwas schizophren zu werden. Verstehen Sie mich bitte nicht falsch – natürlich war es sehr nett, Sie hier zu treffen, doch zunächst sah ich nichts anderes als meine geliebte Zigarette, wie sie vor meinen Augen durch meinen eigenen Wanderschuh unwiederbringlich dem Erdboden gleichgemacht wurde. Dass gegen die Sucht kein Kraut gewachsen war, offenbarte sich dann den ganzen restlichen Nachmittag. Zugegeben, es war tatsächlich ein schöner Spaziergang. Ihre Frau erklärte mir mit Hingabe diverse Einzelheiten zu all den Pflanzen, die sich entlang des Naturlehrpfades, den wir gemeinsam bestritten, befanden. Ich interessierte mich besonders für die lateinischen Bezeichnungen – insbesondere dafür, ob in dem Namen des einen oder anderen Nachtschattengewächses eventuell der Gattungsbegriff „*nicotiana*“ versteckt war, was für mich ein untrügliches Zeichen der Rauchbarkeit desselben gewesen wäre, beziehungsweise von mir in dieser Situation als Aufforderung zum sofortigen Verzehr interpretiert worden wäre. So genau ich auch schaute, es blieb bei einem nikotinfreien Nachmittag, der mir aus mehrerlei Gründen für immer in Erinnerung bleiben wird.

#### ***Geständnis Nummer zwei:***

Nochmals einige Jahre früher, als ich gerade für das Studium in Ihrer Klasse nach Wien übersiedelte, haben Sie mir angeboten, mich finanziell zu unterstützen, weil Sie wussten, dass meine Eltern wenig Geld hatten. Ich war damals zu stolz, um dieses großzügige Angebot anzunehmen und wollte mich lieber auf eigene Faust durchschlagen. Aber alleine durch Ihr Angebot haben Sie mir mehr geholfen als Sie wussten, und tun es bis heute, denn Sie gaben mir als Studienanfänger in unsicheren Zeiten das Gefühl, dass Sie an mich glaubten. Und das war und ist mehr wert als alles Geld der Welt!

*Claudia Kefer-Gindlhuber*

Wenn ein lieber Mensch geht, bleiben Gedanken, lebt man in guter Erinnerung an ihn weiter, man kann alte Fotos ausgraben, man kann mit gleich betroffenen Freunden Gespräche führen...Meine Erinnerung an ihn ist UNTRENNBAR mit meinem Instrument verbunden, und dafür bin ich sehr dankbar.

*Gerlinde Sbardellati*

Prof. Kautzky hat uns als aktive Musiker und Pädagogen geprägt. Sein größtes Vermächtnis für mich ist die „Erkenntnis“, nicht über Dinge zu urteilen, die man selber noch nicht erfahren hat. Oft kam ich mit meinen Lehrern nicht ganz klar. Ich wollte nicht verstehen, dass man es ohnehin immer gut mit mir gemeint hat. In Laufe meiner Unterrichtszeit, die unmittelbar an mein Studium angeschlossen, fiel es mir sprichwörtlich „wie Schuppen von den Augen“, und ich konnten viele Entscheidungen meiner Lehrer plötzlich nachvollziehen. Prof. Kautzky hat die Weichen für meine Lehrstelle in Wiener Neustadt gelegt, dafür danke ich ihm sehr.

*Das einzig Wichtige im Leben sind die Spuren der Liebe, die wir hinterlassen, wenn wir gehen.* (Albert Schweizer)

*Ernst Kobau*

Alexander Öhlberger und ich waren die ersten Schüler Manfred Kautzkys, wir wurden von Hans Hadamowsky zu ihm gewechselt – dies war ein durchaus passiver Vorgang ohne Mitwirkungsrechte. Aus dem Abstand eines halben Jahrhunderts stellt sich mir die damalige Situation folgendermaßen dar: Hadamowsky, der quasi Brahms' Geist aus Franz Schmidts Händen empfangen hatte, war eine lebende Legende wie vor ihm schon Richard Baumgärtel und Alexander Wunderer. Hadamowsky war schon auf Grund seines umfassenden Wissens („der Doktor“) verehrungswürdig. Was ich damals jedoch noch nicht durchschaute, war seine der Wiener Oboe zugeschriebene Funktion als ideologisches Kampfinstrument deutscher Kultur gegen den zersetzenden, durch die französische Oboe verkörperten Einfluss moderner Zivilisation. Erst Jahrzehnte später ergaben meine Recherchen, dass Hadamowsky tatsächlich Mitglied des „Kampfbundes deutscher Kultur“ gewesen war. Wir lernten also eine merkwürdige Form von Doppelzunge bzw. -züngigkeit – offiziell die Bewahrung des Guten, Wahren und Schönen, subkutan jedoch Werte, die es eigentlich gar nicht mehr geben sollte. Aber so funktionierte damals vieles in der Musikakademie (*Dominus Vobiscum*). In der Musikpädagogik lernten wir, mit Zehnjährigen das Lied *Mir san ja die lustigen Hammerschmiedg'selln* einzustudieren, während draußen das Wiener Krawall der 68er-Generation toberlte. Hätte die Musikakademie Konsequenzen aus deren kulturpolitischen Forderungen gezogen, sie hätte sich augenblicklich auflösen müssen. Die Oboenklasse war und blieb eine Oboeninsel der Seligen, die ihre deutschen Meister ehrte,

denn nach Franz Schmidt gab es keine Musik mehr, sondern nur abscheulichen Lärm, der uns ein Buch mit sieben Siegeln war, aus dem die apokalyptischen Zwölftonreiter misstönten. Waren wir eigentlich jemals jung? Heute bezweifle ich es. Und dann kam Manfred Kautzky, immerhin ein Vierteljahrhundert jünger als Hadamowsky, wenn auch sein Schüler, aber eben mit der Gnade der späten Geburt. Aus meiner heutigen Sicht bestand sein größter Verdienst in der überaus behutsamen Entideologisierung des Themenkomplexes „Wiener Oboe - Wiener Klangstil“. War es nicht ausreichend, die Wiener Oboe als feines Instrument zu tradieren, das auf Grund seiner klanglichen Qualitäten erhaltenswert war? Die kulturkämpferisch-ideologischen Aspekte, welche das Verhältnis zur französischen Oboe so sehr belastet hatten, waren alsbald verschwunden, führten nur mehr in Hadamowskys Oboenschule in Form gelegentlicher polemischer Seitenhiebe ein Schattendasein. Mit Manfred Kautzky hielt also eine Art von längst fälliger Entkrampfung der Lehrinhalte Einzug, die uns zumindest aus selbstverschuldeter Isolation befreite. Hatte ich noch selbst erlebt, wie Hadamowsky einen bereits engagierten Philharmoniker in einer Unterrichtsstunde wie einen Lehrbuben herunterputzte, weil er seinen klanglichen Vorstellungen nicht entsprach, so lernte ich Kautzkys immer ruhige, ja gütige Art schätzen, mit der er alle seine Schüler behandelte. Ein positives Unterrichtsklima bildete die verlässliche Basis des nie angstgeprägten Studiums. Ja, auch Manfred Kautzky war konservativ, Berios *Sequenza* hätten wir bei ihm nie studieren können (sie war auch gerade erst komponiert worden), es existierten keine Multiphonics, ja nicht einmal Doppelzunge in einer ausschließlich technisch fundierten Form, und die Hindemith-Sonate bildete quasi den (gottlob nicht mehr ostmärkischen) Grenzpunkt des Repertoires; die Idee, das Rohrmachen vollständig auszulagern bzw. die von ihm vermittelten Inhalte augenblicklich als belanglos hinzustellen, als da Rohrmachgenie Lorenz die Bühne betrat, hatten allerdings zur Folge, dass ich niemals Rohrmachen lernte.

Preisen wir jedoch vor allem die Verdienste, die sich Manfred Kautzky um die Wiener Oboe erworben hat. Die von ihm eingeleitete Entideologisierung hat fruchtbare Folgen gezeitigt, denn in den zweieinhalb Jahrzehnten seines Wirkens hat das von uns so geschätzte Instrument auch zunehmend internationale Anerkennung erlangt. Wie in kommunizierenden Gefäßen hat sich zum Vorteil aller die gegenseitige Akzeptanz auf einem produktiven Mittelwert stabilisiert.

# arundoMAX

## Die Entstehungsgeschichte einer revolutionären Rohrbaumaschine Teil 2

Von Paul Kaiser

### Häufig gestellte Fragen zu Design und Technik

#### 1. Wie funktioniert das Aufrüsten?

Für den Umbau müssen keinerlei Änderungen am Bucher-Hobel vorgenommen werden, und auch das Gehäuse Ihres neuen arundoMAX (Abb. 1) muss nicht geöffnet werden.

Möglich wird dies durch eine Adapterplatte (1), die Sie am Bucher-Hobel statt des alten Gehäuses montieren. Diese Platte wird dann einfach auf den arundoMAX gesteckt und fixiert.

Die Kurbel wird durch ein Zahnriemenrad (2) ersetzt, und vor der Matrize wird ein Zahnrad für den Schwenkantrieb montiert (2). Das ist auch schon alles – das Aufrüsten von Kurbel zum arundoMAX gelingt während der Exposition des 1. Satzes im Mozart-Obenkoncert – versprochen!

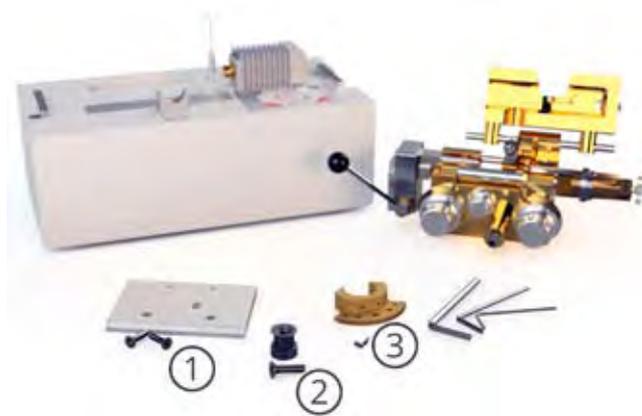


Abbildung 1: Schnittstellen

#### 2. Was ändert sich in der Bedienung?

Ihre gewohnten Handgriffe beim Einspannen des Rohres bleiben die gleichen und alle Einstellmöglichkeiten bleiben ebenfalls erhalten. Nach dem Einschalten kalibriert sich arundoMAX selbständig, indem die Matrizen-Achse einmal hin und her schwenkt. Dieser Vorgang muss nur mehr wiederholt werden, wenn Sie die Bahnbreite geändert haben, d. h. wenn Sie die Klammer links hinten am Hobel abmontiert oder gewendet haben.

Die Matrizen-Achse wird übrigens für ein einfacheres Einspannen des Rohres in der Startposition gehalten (das Rohr ist zu Ihnen geneigt). Die Halteposition kann aber mit sanftem Druck überwunden werden, wenn Sie z. B. lieber im Stehen arbeiten und das Rohr beim Einspannen genau von oben betrachten wollen. Um das Anfahren der Startposition kümmert sich arundoMAX ganz alleine.

#### 3. Werden die Rohre genau so fein geschabt wie mit der Handkurbel?

Ja – durch die elektronische Bahnkontrolle „EASE“ (Electronically Automated Surface Enhancement) sind die Ergebnisse sogar noch besser als mit der Handkurbel. EASE erhält Informationen von einem hochauflösenden Umdrehungssensor und sorgt dafür, dass die parallelen Hobelbahnen beim Hin- und Herbewegen jeweils exakt um eine halbe Spurbreite versetzt positioniert werden. Ein Abstandssensor registriert die Position des Hobelschlittens und dreht die Matrize genau dann weiter, wenn sich das Messer in der Luft befindet. Zusätzlich sorgt ein Dämpfungsmechanismus dafür, dass auch bei höheren Geschwindigkeiten keine durch Vibrationen bedingten Scharten am Bahnbeginn entstehen.

#### 4. Welche Funktionen bietet arundoMAX?

Über den berührungsempfindlichen Bildschirm können Sie zwischen drei verschiedenen Programmen wählen („Standard“, „Vorhobeln“ und „Fein“). Diese Programme unterscheiden sich voneinander in der Anzahl der Hobeldurchgänge, der Geschwindigkeit des Hobelschlittens und der Geschwindigkeit der Matrizenachse. Für jedes der drei Programme sind die optimalen Parameter bereits voreingestellt, können aber den eigenen Bedürfnissen angepasst werden (Abb. 2).

Vor allem bei gemeinschaftlicher Nutzung einer Hobelmaschine geht schnell die Übersicht über den Grad der Messer-Abnutzung verloren. Deshalb überwacht arundoMAX die Abnutzung und stellt sie grafisch am Display dar bzw. erinnert an das Erneuern des Messers. Der Wert, ab wann ein Messer als stumpf anzusehen

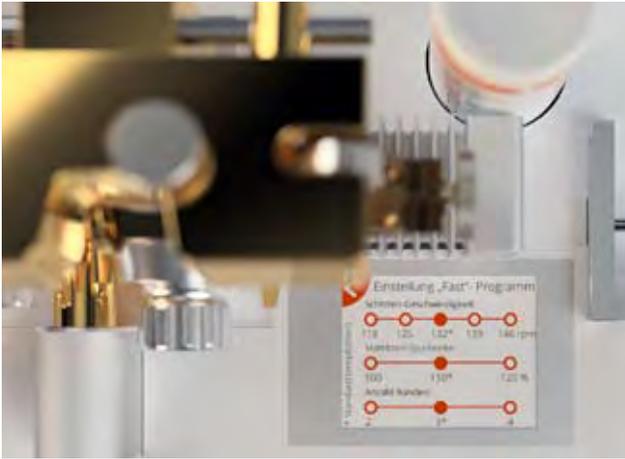


Abbildung 2: Bildschirm mit Einstellmöglichkeiten

ist, kann eingestellt werden. Darüber hinaus gibt eine Statistik-Seite Aufschluss über die insgesamt durchgeführten Hobeldurchgänge (diese Parameter können – vergleichbar mit dem Kilometerzähler beim KFZ – nicht gelöscht werden).

Die Luftfeuchtigkeit hat einen großen Einfluss auf die Eigenschaften der Rohrblätter. Dass diesem Zusammenhang meist nur geringe Beachtung geschenkt wird, hat nicht zuletzt auch mit der Tatsache zu tun, dass die meisten im Handel erhältlichen Hygrometer sehr ungenau sind. Abweichungen von über 10% rel. Luftfeuchte sind keine Seltenheit, wovon man sich ganz einfach überzeugen kann, wenn man die Werte unterschiedlicher im Fachhandel nebeneinander aufgestellter Hygrometer vergleicht. Wir haben uns daher entschlossen, im arundoMAX serienmäßig einen High-End-Hygrometer einzubauen. Der Wert wird immer während der Hobel-Pausen am Display angezeigt, wodurch man mit der Zeit ganz von selbst ein Gefühl für die Zusammenhänge bekommt (Abb. 3).



Abbildung 3: Bildschirm mit Hygrometer

## 5. Wie ist das mit der Druckluft?

Im Gegensatz zu anderen Aussenhobelmaschinen hat der Bucher-Hobel im Grunde eher ein Schabe-Messer als ein Hobelmesser. Das heißt, es gibt hier keinen Spandurchgang wie beim klassischen Hobel, durch den die anfallenden Hobelspäne abgeführt werden.

Bei weicherem bzw. feuchtem Holz, sowie beim Abtragen größerer Holzmassen in einem Durchgang kommt es hin und wieder vor, dass das Messer durch feststehende Hobelrückstände nicht mehr greift und über die Bahn hinweggleitet.

Damit sie sich während des automatischen Hobelvorganges um andere Dinge kümmern können und kein Auge auf den Hobel richten müssen, haben wir das Konzept des vollautomatischen Hobelns zu Ende gedacht und dem arundoMAX eine Reinigungsfunktion hinzugefügt (Abb. 4). Die elektronisch überwachte Druckluftreinigung richtet gezielte Druckluftstöße immer genau dann auf das Messer, wenn es sich in der Luft und vor der Druckluftdüse befindet. Je nach gewähltem Hobelprogramm ist die Reinigungsfunktion unterschiedlich stark. Sie kann auch ganz deaktiviert werden, allerdings stehen dann nicht alle Einstellungen zur Verfügung.



Abbildung 4 : Druckluftreinigung

## 6. Weshalb gibt es zwei Motoren?

Matrizenachse und Hobelschlitten verfügen jeweils über einen eigenen Direktantrieb in Form eines unverwundlichen Schrittmotors (Abb. 5). Die beiden Motoren (M1 und M2) werden über die Elektronik (Abb. 6) perfekt aufeinander abgestimmt, weshalb kein Übersetzungsgetriebe notwendig ist. Kein Getriebe bedeutet weniger Abnutzung, weniger Geräuschentwicklung und mehr Flexibilität bei der Programmauswahl.

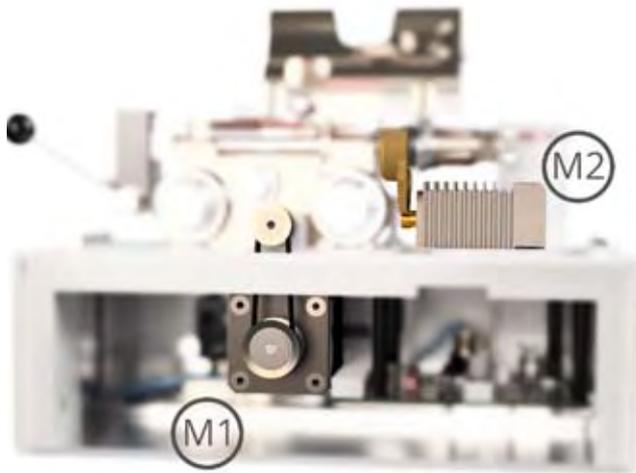


Abbildung 5: Zwei Direktantriebe



Abbildung 6: Steuerungselektronik

Das bahnbrechende Design des arundoMAX lässt die Arbeit an den Rohren in völlig neuem Licht erscheinen. Bei jedem Handgriff spüren Sie das durchdachte Konzept und die hochwertige Verarbeitung. Der nahezu geräuschlose Betrieb, der vollkommen spielfreie Matrizenantrieb durch einen gefedert gelagerten Motorblock (Abb. 5, M2) oder der praktische Transport-Deckel (Abb. 7) mit integriertem Stauraum für Werkzeug sind nur einige Beispiele dafür. Die Verwen-

dung feinsten Materialien runden dieses Bild ab: Der Lack des Gehäuses wird in vier Schichten aufgetragen und von Hand zu einem edlen Finish nachbearbeitet. Das Ergebnis ist eine fühlbar und sichtbar exklusive Oberfläche mit matt-samtiger Haptik, als perfekte Ergänzung zu den glasperlengestrahnten Aluminium-Bauteilen.

**Bestellmöglichkeit:** [www.arundomax.com/shop.php](http://www.arundomax.com/shop.php)



Abbildung 7: Transportbox

# Die amerikanische Oboenschule

Von Abby Yeakle Held

**M**anfred Kautzky wird in einem IDRS Doppelrohrblatt-Journal mit den Worten zitiert, „Wiener Oboisten sehen ihren Stil mehr in Übereinstimmungen mit dem amerikanischen als mit allen übrigen, vor allem, was die musikalischen und ausdrucksmäßigen Qualitäten beider Stilrichtungen betrifft.“<sup>1</sup>

Als amerikanische Oboistin möchte ich diese Aussage aus umgekehrter Richtung unterstützen. Ich lebe derzeit in Wien, um mein Dissertationsprojekt rund um das Thema *Wiener Oboe* fertigzustellen und habe das Glück, durch Gewährung eines Fulbright-Stipendiums im Studienjahr 2016/17 hier leben und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien studieren zu können. Univ.-Prof. Harald Hörth unterrichtet mich in Wiener Oboe und in der Wiener Interpretation des klassischen und romantischen Repertoires.

Im Verlauf meiner Studien in Wien bin ich permanent über die Ähnlichkeiten zwischen der Wiener und der amerikanischen Schule des Oboenspiels überrascht. Obwohl wir verschiedene Instrumente mit unterschiedlichen Rohren spielen und auch das Vibrato unterschiedlich einsetzen, haben wir in vielen Bereichen der Musikalität und Phrasierung gemeinsame Vorstellungen. Deshalb möchte ich mein Wissen über die amerikanische Schule des Oboenspiels darlegen, damit Sie Ihre eigenen Vergleiche ziehen können, und mit der Darstellung jenes gedanklichen Konzepts beginnen, das nicht Teil einer schriftlich fixierten oder institutionell verankerten Lehre ist. David Ledet beschreibt den Begriff „Schule“ folgendermaßen:

*„Schulen erkennt man im Bereich des instrumentalen Spiels daran, dass die gewöhnlich an einem bestimmten Ort oder zu einer bestimmten Zeit agierenden Musiker Ähnlichkeiten in der Tonqualität und im Spielstil aufweisen, die zu führenden Prinzipien und Methoden, welchen sie bewusst oder unbewusst folgen, in Beziehung gesetzt werden können.“<sup>2</sup>*

1 Noah Knepper, „Hans Hadamowsky and the ‘Oboeschule,‘“ *Double Reed* 6, (1978): 4.

2 David A. Ledet, *Oboe Reed Styles: Theory and Practice* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 167.



Die amerikanische Schule des Oboenspiels ist durch ihre Grundsätze der Phrasierung und den einheitlichen Rohrbaustil charakterisiert. Es dürfte wohl nicht überraschen, dass aus unserer Art des Rohrbaus unser charakteristischer Ton resultiert. Allerdings können diese spezifischen Eigenheiten nicht ohne Rekurs auf deren Ursprünge dargestellt werden. Deshalb möchte ich Ihnen zuerst Marcel Tabuteau, den Richard Baumgärtel des amerikanischen Oboenspiels vorstellen.

## Die Geschichte der amerikanischen Schule des Oboenspiels

Marcel Tabuteau ist weithin als Vater der amerikanischen Schule des Oboenspiels anerkannt. Die hauptsächlichen Gründe hierfür liegen in seinen Inno-

vationen im Rohrbau und in seinem Einfluss auf die Oboenpädagogik. Tabuteau schuf durch Veränderung seiner Oboenrohre das amerikanische Rohr mit langer Bahn und daraus resultierend einen neuen amerikanischen Klang. Ihm ist weiters eine spezielle Methode der Phrasierungslehre zuzuschreiben, die für den amerikanischen Spielstil charakteristisch ist. Es ist auch interessant zu erwähnen, dass er die Popularität der Lorée-Oboe,<sup>3</sup> die nach wie vor das am meisten gespielte und bevorzugte Instrument in den USA ist, beeinflusste. Er war gleichermaßen ein hervorragender Künstler und Pädagoge, anerkannt als bedeutendster Oboist seiner Zeit, mit edlem Ton und außerordentlicher Musikalität. Zahlreiche seiner Studenten erlangten solistische Positionen in den wichtigsten amerikanischen Orchestern und bewahrten sein Erbe. Praktisch jeder amerikanische Oboist kann seine musikalische „Abstammung“ auf Marcel Tabuteau zurückführen.

Tabuteau war Franzose, hatte am Pariser Conservatoire bei Georges Gillet studiert und verdankte ihm „alles, was er über Musik und die Oboe wusste“.<sup>4</sup> Maestro Damrosch hatte ihn 1905 in die USA geholt und zum New York Symphony Orchestra vermittelt. Es war die Zeit der Orchestergründungen in den USA, und viele deutsche und französische Musiker wurden durch Dirigenten in diese Orchester berufen.<sup>5</sup> Später spielte Tabuteau unter großen Dirigenten wie Toscanini und Mahler im Orchester der Metropolitan Opera. 1915 wechselte er ins Philadelphia Orchestra, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1954 verblieb. Während dieser Zeit lehrte er auch im renommierten Curtis Institute of Music.

## Das amerikanische Rohr mit langer Bahn

Wie schon erwähnt gilt Marcel Tabuteau als Erfinder des amerikanischen Oboenrohrs mit lang geschabter Bahn. Während seiner Tätigkeit im Philadelphia Orchester verlangte Maestro Leopold Stokowski von Tabuteau und den anderen Mitgliedern der Holzbläsergruppe, die Klangmischung untereinander zu verbessern und ihre dynamische und farbliche Bandbreite zu erhöhen. Damals spielte Tabuteau französische Rohre mit kurzer Bahn, welche die Teiltöne im hohen Klang-

spektrum betonten und einen hellen Klang erzeugten. Dies muss ihm unzureichend erschienen sein, als er mit seinen Rohren zu experimentieren begann. In der Hoffnung, die Klangverschmelzung mit den Instrumenten seiner Kollegen zu verbessern, verlängerte er die Bahn, was den Anteil der tieferen Obertöne am Gesamtklang verstärkte. „Das Resultat war ein bedeutender Wandel in der Tonqualität und die Schaffung eines ausgeprägten Rohrbaustils, der sich von anderen nationalen Stilen deutlich unterschied.“<sup>6</sup> Man kann sagen, dass das charakteristische amerikanische Rohr und der amerikanische Klang eine Einheit bilden.

Der amerikanische Klang kann als dunkel und samtig beschrieben werden. Als amerikanische Oboistin kann ich bezeugen, dass amerikanische Oboisten geradezu obsessiv nach einem dunklen Klang streben, den wir sowohl durch unser Konzept des Ansatzes wie auch durch unseren Rohrmachstil zu erreichen suchen. Amerikaner sind bemüht, das Rohr nur so wenig weit wie möglich in die Mundhöhle zu nehmen, also extrem an der Rohrspitze zu spielen. Der Ansatz wird als Rundung imaginiert, innerhalb deren die Lippen das Rohr von allen Seiten umfassen.

Dieser dunkle Klang wird ebenso durch die lange Bahn erreicht. Mehr Holz wegzuschaben bedeutet einen beträchtlichen Widerstand zu erzeugen, der die Schwingung und damit zugleich die höheren Teiltöne dämpft, während er die tieferen forciert. Der daraus resultierende, vergleichsweise größere Anteil letzterer wird als dünklerer und eher gedeckter Klang wahrgenommen. Amerikanische Oboisten werden oft von anderen Kollegen wegen des erheblichen Zeitaufwands für das Rohrmachen kritisiert. Heinz Holligers Ausspruch ist legendär und oft zitiert: „Während der letzten fünfzig Jahre haben sie nur Rohre gemacht.“<sup>7</sup> Um aber fair und gerecht zu bleiben: der amerikanische Rohrbaustil ist detaillierter als jeder andere. Die einzelnen Teile des Rohrs sind klarer definiert und sichtbar, und sie in eine gemeinsame Balance zu bringen, ist aufwändig. Der Nachteil ist jedoch, dass das Rohr gegenüber seinem Erzeuger weniger nachsichtig ist...

Auf den ersten Blick entfernt der amerikanische Schabestil fast doppelt so viel Holz wie beim Wiener Rohr üblich, und etwa dreimal so viel wie bei einem

3 Laila Storch, Marcel Tabuteau: How Do You Expect to Play the Oboe if You Can't Peel a Mushroom? (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008) liner notes.

4 Ibid., 7–8.

5 David McGill, Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression (Bloomington: Indiana University Press, 2007) 4–5

6 Amy Galbraith, The American School of Oboe Playing: Robert Bloom, John de Lancie, John Mack, and the Influence of Marcel Tabuteau (UMI Dissertation Publishing: 2011), 1.

7 Frederic Palmer, "A Conversation with Heinz Holliger," The Double Reed, No. 6, No. 1 (1983): 45.

europäischen Rohr mit kurzer Bahn. Da das Wegschaben von mehr Holz die Intonation tiefer macht, ist das amerikanische Rohr zwecks Kompensation dieser abgesenkten Intonation generell von schmalerer Form. Das Rohr schwingt frei und sollte dem Spieler so viel Arbeit wie möglich abnehmen. Die Geschmeidigkeit des amerikanischen Rohrs ist ein Vorteil, um verschiedene Klangfarben zu erkunden und zu schaffen. Zudem gestattet die lange Bahn größere dynamische Flexibilität, die natürlich der Phrasierung und Musikalität zugute kommt.<sup>8</sup> Das Resultat ist ein Rohr, das im Idealfall die Schwingungsfähigkeit des französischen mit der Stabilität des deutschen Rohrs verbindet.

Unser Einsatz des Vibratos steht zwar nicht mit dem Rohr in Zusammenhang, sollte aber als ein wesentlicher Faktor unserer Klangerzeugung Beachtung finden. Wie die meisten französischen Oboisten aus der Conservatoire-Schule setzen auch die amerikanischen das Vibrato als charakteristischen Bestandteil ihrer Klangvorstellung ein. Ihnen wird beigebracht, dass „*Vibrato als Teil der fundamentalen Tonqualität*“ erscheinen sollte.<sup>9</sup> Auf dieser klanglichen Basis sind wir fähig, das Vibrato als expressives Mittel für Farbe oder Klang zu forcieren, zu reduzieren oder auch ganz wegzulassen. Amerikanische Oboisten orientieren sich oft am natürlich klingenden Vibrato großer Sänger.

Was ich als erstes begriff, war der Umstand, dass ebenso viele Arten des Rohrmachens wie Rohrmacher existieren. Ich sehe dies positiv, weil wir alle verschiedene Anatomien, Ansatzarten und Bedürfnis nach Komfort haben. Daher haben keine der hier von mir gebotenen Illustrationen oder Maße absolute Geltung, sondern stellen vielmehr eher Durchschnittswerte oder Orientierungshilfen dar.

Beim Vorbereiten des Rohrs wird die Puppe auf dem Stift bis zu einer Gesamtlänge von 72 mm justiert. Das amerikanische Rohr wird mit mehr oder weniger deutlich zueinander verschobenen Blättern aufgebunden, um sicherzustellen, dass es entlang der gesamten Seitenlänge deckt. Da der Stift gewöhnlich 47 mm lang ist, wird man nicht über die 47 mm hinaus mit Garn umwickeln, da dies die Vibration des fertigen Rohres drosseln würde.

Das fertig geschabte amerikanische Rohr ist üblicherweise 69-70 mm lang, von der Basis des Stifts bis zur Rohrspitze gerechnet. Die Bahn beginnt etwa bei 50 mm, die Feinschabung (der „Mond“) bei ca. 66 mm. Beim Schaben meidet man die seitlichen Kanten bis zum hinteren Verlauf, manchmal auch im „Kern“. Die Seiten und

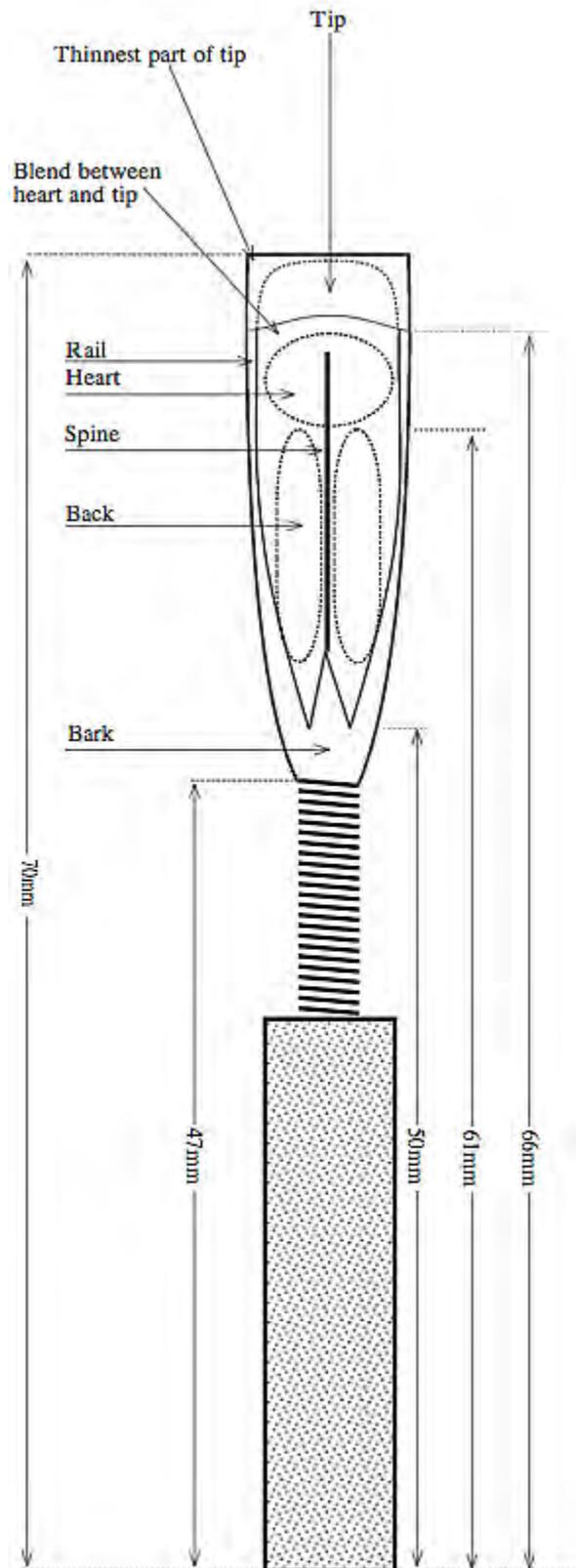


Diagramm mit Abmessungen von  
 Dr. Martin Schuring  
 Schuring, Martin. ASU Oboe Homepage.  
<http://www.public.asu.edu/~schuring/Oboe/diagram.html>

<sup>8</sup> Lana C. Neal, "The American School: Its History and Hallmarks," *The Double Reed* 22 (1999): 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 54.

der Bereich der Mittellinie gewährleisten die Struktur und Stabilität des Rohres. Die durchscheinenden Teile beginnen beim Schabeansatz (ca. bei 50 mm) und enden etwa bei 60 mm, am Beginn des Kerns. Das „Dach“ der Rohrmitte kann steiler oder flacher sein. Die Fotografie meines Rohrs (siehe unten) ist als Beispiel gedacht und hat ein bei weitem steileres „Dach“ als das abgebildete Diagramm von Dr. Schuring. Beide Versionen sind weder richtig noch falsch und können gut funktionieren, solange sie sich in Balance mit den übrigen Rohrteilen befinden.

Bezüglich des Gebrauchs einer Messuhr sind meiner Meinung nach nur einige wenige Abmessungen von Belang. Die Dicke des Kerns sollte gemessen werden, indem man die Nadel in der Mitte zwischen die Mittelachse und den rechten bzw. linken Rand positioniert. Sie sollte gleichmäßig sein und um die 40-45 mm betragen. Weniger als 40 mm Dicke hat zur Folge, dass das Rohr oft zu tief und kaum zu bändigen ist. Im Zentrum der Mittelachse sollte die Dicke ungefähr 50 mm betragen. Ist das Rohr dort dicker, kann es hart und schwer in der Ansprache werden, ist es dünner, verliert es seine Stabilität und die Intonation kann schwer zu kontrollieren sein.



3 Fotos meiner Rohre: Auflicht, Profil, Gegenlicht

## Der amerikanische Stil der Phrasierung

Einer der bemerkenswertesten pädagogischen Beiträge Marcel Tabuteaus zur amerikanischen Schule des Oboenspiels war zweifellos seine Methode, Phrasierung zu unterrichten. Sie besteht in der „*Gestaltung der Phrasierung, die die Glätte und Gleichmäßigkeit melodischer Linien betont.*“<sup>10</sup> Tabuteau lehrte Phrasierung, indem er ein Nummernsystem von 1-10 anwandte, um dynamische Abstufungen darzustellen. Dieses System hilft den Studenten, den Höhepunkt einer Phrase zu erkennen und zeigt den Weg, mittels des Luftstroms auf ihn zuzusteuern bzw. danach wieder zu entspannen. Es ist Ausdruck von Tabuteaus Ansicht, Musik sei immer in zielgerichteter linearer Bewegung zwischen Steigerung und Beruhigung.

Das Konzept dieses numerischen Systems beruht stark auf der Bedeutung des Luftstroms. Tabuteau unterwies seine Studenten, wie sie diesen gestalten und variieren könnten, um Flexion und Modellierung zu erreichen, ohne den Fluss der melodischen Linie zu unterbrechen.<sup>11</sup> Der methodische Zugang dieser Art des Unterrichts in Phrasierung besteht darin, dass der Lehrer den Studenten die Phrase zuerst nur auf dem Rohr, dann auf einem einzelnen Ton (Rohr in der Oboe), und erst danach mit den vorgeschriebenen Noten spielen lässt. Dadurch lenkt der Student seine Aufmerksamkeit zunächst nur auf den Luftstrom und wie er im Verlauf der Phrase zu modellieren ist, um erst danach die Fingerbewegung in diese Grundlage zu integrieren.

Heute lernen Studenten Tabuteaus System oft im Kontext mit den „40 Progressive Melodies“ von Barret, wo sie umfangreiches Lehrmaterial zur Phrasierung vorfinden. Wer Barret nicht kennt, sei auf die eigentümliche Präsenz der Basslinie hingewiesen. Sie dient dazu, dem Studenten den harmonischen Kontext der Melodie verständlich zu machen. Dies erleichtert dem Lehrer die Aufgabe, dem Studenten akkordfremde, für die Gestaltung der Phrasierung oft wichtige Töne (Durchgänge, Appoggiaturen, Vorhalte) in der Melodie zu erklären, weil sie das Gefühl für Spannung und Entspannung wecken und solcherart die Phrase mit Zieltönen versehen. Ich möchte betonen, dass dies weder den absolut richtigen oder falschen Weg darstellt, Tabuteaus numerisches System anzuwenden und die exakte Anzahl der Nummern weniger von Belang ist als die allgemeine methodische Basis.

10 Lana C. Neal, „The American School: Its History and Hallmarks,“ *The Double Reed* 22 (1999): 51.

11 *Ibid.*, 54.

Das Beispiel unten zeigt die Anwendung der Nummerierung auf Barrets Melodie Nr. 1.

Bei der Anwendung von Tabuteaus Nummerierungssystem können die Studenten lernen, ihre musikalischen Ideen zu organisieren, während ihnen die Architektur der gesamten Phrase präsent bleibt. Die Nummern repräsentieren die Form der musikalischen Linie und lenken die Aufmerksamkeit sowohl auf das Detail wie auf die Gesamtheit der Phrase. Z. B. zeigen die Nummern bei einer Phrase, die auf wiederholten Motiven aufbaut, die Gestalt des einzelnen Motivs, zugleich wird jeder Wiederholung vermutlich eine höhere Nummer zugewiesen als der vorhergehenden. Natürlich ist dies bloß eine Lernmethode, und schließlich wird die Phrasierung für die Musiker zur zweiten Natur werden, ohne dass sie an Nummern denken müssen. Diese Art der Phrasierung ist für den amerikanischen Spielstil fundamental, der „durch lange, zusammenhängende Linien mit nuanciertem Tonfall“

charakterisiert ist.<sup>12</sup> Der Luftstrom und die durch ihn erzeugte Linie sind dabei von größter Bedeutung.

Je mehr ich über die Wiener Schule des Oboenspiels in meinen Unterrichtsstunden bei Univ.-Prof. Hörth in Erfahrung brachte, umso mehr fand ich sie mit der amerikanischen Version vergleichbar. Hauptsächlich ging es auch hier im Unterricht um die Erreichung eines phrasierungsmäßigen Höhepunkts und die darauf folgende Entspannung. Wir arbeiteten auch an der Gestaltung langer Phrasen mit konstantem Luftstrom, um unbeabsichtigte Unterbrechungen der melodischen Linie zu vermeiden. Insgesamt gesehen ist unsere Anschauung bezüglich Phrasierung und Musikalität ganz ähnlich. Auch wenn wir sie manchmal auf unterschiedliche Art zu erreichen suchen, schätzen wir beide lange, elegante Phrasen mit klarer Zielrichtung. Wie nett, so unterschiedlich zu sein und doch so viel gemeinsam zu haben!

12 Amy Galbraith, *The American School of Oboe Playing: Robert Bloom, John de Lancie, John Mack, and the Influence of Marcel Tabuteau* (UMI Dissertation Publishing: 2011), 2.

Marcel Tabuteaus numerisches System, angewandt auf Apollon Marie-Rose Barrets Lehrwerk

# Oboenschule von Andreas Mendel

Für jeden Oboisten, egal ob Profi, Student oder Laienmusiker, stellt sich irgendwann unweigerlich die Frage „Wie/Was übe ich am besten“? Diese Frage ist, so einfach sie auch zu sein scheint, nur schwer zu beantworten, lernt doch jeder Mensch nach anderen Mustern und Prinzipien: was für den einen funktioniert, scheint noch lange nicht auf einen anderen Menschen übertragbar zu sein. Das bedeutet, dass jeder Mensch, die für sich geeignete Methodik (aus griechisch *methodikḗ (téchnē)* = Kunst des planmäßigen Vorgehens) und Didaktik (von altgriechisch *διδάσκειν didáskein*, lehren = „Kunst“ und die „Wissenschaft“ des Lehrens und Lernens) finden muss. Lernmethoden und Didaktik sollten auf den Erkenntnissen der Lernpsychologie bzw. der Pädagogischen Psychologie aufbauen, um möglichst erfolgreich zu sein.[1] Dies bedeutet, dass effektives Lernen eines längerfristigen systematischen Aufbaus bedarf. Hierzu müssen präzise Lernziele gesetzt und angestrebt sowie die Lernergebnisse durch korrespondierende Lernkontrollen überprüft werden.[2][3]

Allein diese kurze Einleitung beschreibt anschaulich die Komplexität des Lernens oder Übens im lernpsychologischen Sinn und behandelt dabei nur einen Bruchteil der Thematik.

In meinem Übungsheft „Technische Grundlagen der Oboe“ (kurz TGdO) habe ich versucht, mich mit den Inhalten des Übens im Bereich der Technik in Form von Tonleiterstudien auseinander zu setzen. Ziel ist der oben bereits erwähnte systematische Aufbau einer soliden Technik. Rückblickend auf mein eigenes Studium muss ich leider feststellen, dass mein persönliches Vorgehen beim Üben deutlich effektiver und zielführender hätte sein können. Drei zentrale Beweggründe haben mich letztendlich dazu veranlasst, das Übungsheft TGdO zu schreiben:

1. Wie kann ich mich persönlich als Orchestermusiker möglichst effektiv fit halten?
2. Was sollte ein Student innerhalb des Studiums in technischer Hinsicht mindestens alles können?
3. Wie kann ich mich als Laie technisch besser auf einzelne Stücke vorbereiten (z.B. indem ich mich intensiv mit einer bestimmten Tonart auseinandersetze)?

Natürlich kann man die Welt nicht neu erfinden, ganz im Gegenteil – viele in dem Übungsheft verwendete

Übungen gibt es schon seit hunderten von Jahren, doch habe ich versucht, dieses Heft so zu schreiben, dass es uns OboistInnen in der Sache dient. Das bedeutet im Detail:

1. Der Tonumfang ist genau auf die Oboe abgestimmt (meistens bis zum f<sup>4</sup> – wobei man einzelne Takte auch leicht ausklammern kann, wenn die Lage noch zu hoch ist)
2. Es gibt genügend Platz für private Einzeichnungen
3. Metronom-Angaben und Griffe sind nicht vorgegeben, sondern für jeden frei wählbar und zum Eintragen
4. Erklären von einigen Übe-Methoden, auch zum mentalen Üben und zum Üben ohne Instrument
5. Optisch ansprechendes und haltbares Heft (Fadenbindung)

Dies klingt recht simpel, doch ist in Zeiten wirtschaftlicher Zwänge, unter denen viele Verlage leiden, allein ein großzügiger Platz für private Eintragungen leider bei vielen Notenmaterialien heutzutage nicht mehr gegeben. Auch gibt es kaum ein Übungsheft (für Oboe), in dem alle Übungen in allen Tonarten ausnotiert sind; dies mag zwar nicht jeder für nötig erachten, doch Rückmeldungen verschiedener Hochschul-Professoren haben ergeben, dass es vielen Schülern und Studenten deutlich leichter fällt, eine Übung z. B. mit Quartintervallen in D-Dur zu üben, wenn diese als Notenbild vorliegt. Es genügt nicht, wie so oft vorgegeben, nur die jeweiligen Anfänge einer Übung zu drucken, um auf eine auswendig zu spielende Weiterführung der Übung zu verweisen. Diese verläuft sich nach kurzer Zeit wieder und der Fortschritt ist marginal. Inhaltlich gliedern sich die Tonleiterstudien (alle Dur-Tonarten) wie folgt:

1. Tonleiter, Grundschemata, Variationsmöglichkeiten, Quintumfang, Tonleiter mit Wechselnote
2. Terzen, repetiert, fließend, mit Wechselnote
3. Quartan, repetiert, fließend, mit Wechselnote
4. Staccato
5. Dreiklänge, Dreiklang – Variationen

Natürlich ließe sich der Umfang dieses Heftes (88 Seiten) noch problemlos erweitern, doch denke ich, dass man mit dieser Ansammlung von Übungen (6 Seiten je Tonart) eine wunderbare technische Grundlage hat, auf welcher man nach Belieben aufbauen kann. Auch ist die Anzahl von Übungen gut zu bewältigen,

soll dieses Heft ein „ständiger Begleiter“ für viele Jahre sein. Mittlerweile gibt es aufgrund der hohen Nachfrage bereits eine zweite Auflage des Heftes, welche bilingual (deutsch und englisch) angelegt ist.

Vorangestellt sind den Tonleiterstudien gezielte Übungen für Ansatz und Luftführung sowie eine Intonationsübung von Ralf-Jörn Köster und eine Klang- und Legato-Übung von Albrecht Mayer - welche man alle sicherlich problemlos auch auf der Wiener Oboe

spielen kann.

Ich möchte mich recht herzlich dafür bedanken, mein Heft vorstellen zu können und würde mich freuen, das eine oder andere Interesse geweckt zu haben.

Andreas Mendel

Jg. 1982, 1. Oboist im Brucknerorchester Linz

*weitere Informationen und Bestellmöglichkeit unter:*

*[www.andreamendel.de](http://www.andreamendel.de)*

#### *Nachtrag:*

Wie die hohe Nachfrage vermuten lässt, scheint sich das Übungsheft „Technische Grundlagen der Oboe“ seit seinem Erscheinen im November 2015 bereits jetzt schon zum absoluten Standard-Repertoire für Oboisten entwickelt zu haben. Im Januar 2017 ist die Moll-Edition der Technischen Grundlagen (also Moll-Tonleiterstudien) mit vielen weiterführenden Übungen zum Thema Staccato, Dreiklänge und Vibrato erschienen.

#### *Einzelnachweise:*

1. Hans Aebli: Grundlagen des Lehrens: eine Allgemeine Didaktik auf psychologischer Grundlage. Klett-Cotta, Stuttgart 1993/2003.
2. A. M. Strathmann, K. J. Klauer: Lernverlaufsdiagnostik: Ein Ansatz zur längerfristigen Lernfortschrittsmessung. In: Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie. 42 (2010), S. 111–122.
3. Siegbert A. Warwitz: Lernziele und Lernkontrollen in der Verkehrserziehung. In: Ders.: Verkehrserziehung vom Kinde aus. Wahrnehmen-Spielen-Denken-Handeln. 6. Auflage. Schneider-Verlag, Baltmannsweiler 2009, S. 23 und 26–28 f.



# Oboen, Klarinetten und Fagotte vom Artenschutz betroffen

*Wegen der Relevanz dieses Themas übernehmen wir hier mit freundlicher Genehmigung von Herrn Winfried Baumbach einen Artikel aus der Zeitschrift Oboe-Fagott (Magazin für Doppelrohrblattbläser) Nr. 125, 4/2016, S. 4 und 6*

Im Rahmen der im Oktober in Johannesburg stattgefundenen 17. Artenschutzkonferenz haben die Vertragsstaaten beschlossen, eine Vielzahl von Hölzern unter den umfassenden Schutz des Anhangs II des Washingtoner Artenschutz Abkommen (WA abgekürzt in Deutschland) CITES (die Abkürzung von „Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora“) zu stellen. Zurzeit unterliegen etwa 400 Holzarten dem Schutz des Washingtoner Artenschutzübereinkommens, darunter Grenadill, das bei Klarinetten, Oboen und einigen in Frankreich hergestellten Fagotten aufgrund seiner besonderen Eigenschaften unverzichtbar ist, s. dazu auch den nachstehenden Artikel: 'Grenadill – wichtigstes Holz beim Blasinstrumentenbau'.

Im Washingtoner Artenschutzübereinkommen (CITES) ist der grenzüberschreitende Transport von etwa 35.000 geschützten Tieren und Pflanzen geregelt sowie aus ihnen gewonnener Teile und Erzeugnisse. Unabhängig davon, ob dieser Transport zu kommerziellen oder zu rein privaten Zwecken erfolgt, dürfen geschützte Exemplare international nur dann gehandelt werden, wenn an den Ländergrenzen offizielle CITES-Genehmigungen vorgelegt werden, die eine naturverträgliche Nutzung bestätigen.

Auf Ministerebene einigte man sich sogar vor drei Jahren auf sehr konkrete Maßnahmen zur Verbesserung des Vollzugs der artenschutzrechtlichen Handelsvorschriften. CITES ist damit derzeit weltweit eines der wenigen internationalen Übereinkommen, das effektiv eingesetzt werden kann, um den Handel mit illegal eingeschlagenem Holz von nach dem Übereinkommen geschützten Arten international zu kontrollieren.

Nun schon bereits seit einigen Jahren wird weltweit ein besonderer Vollzugsschwerpunkt auf den internationalen Handel mit geschützten Holzarten gelegt. Die Einstufung ist als Reaktion auf jahrelangen Raubbau

und illegalen Handel zurückzuführen und wird in der Zukunft die Gewinnung und den Handel wertvoller Holzsorten auf legaler Ebene nachvollziehbar machen. Auch die Unternehmen der Musikinstrumentenbranche sind gehalten, ihren wichtigen Beitrag zum Artenschutz zu leisten und mitzuhelfen, dass die betroffenen Holzsorten auch in Zukunft Verwendung im Musikinstrumentenbau und -handel finden.

Der Beschluss, Anfang Oktober gefasst, muss bis zum 2. Januar 2017 von den Mitgliedsstaaten des Washingtoner Artenschutzabkommens in deren jeweiliges nationales Recht umgesetzt werden. Die Änderungen werden in der EU durch Aufnahme der neu geschützten Arten in den Anhang B der EG-Artenschutzverordnung VO (EG) 339/97 und Verkündung im EU-Amtsblatt unmittelbar wirksam, betreffen aber schon vorher den internationalen Handel. Die EU hat angekündigt, die Änderungen zeitnah bis Ende Januar, spätestens Anfang Februar 2017 umzusetzen.

Es kommen also zahlreiche Dokumentations- und Aufzeichnungspflichten auf Hersteller, Importeure und Händler zu mit hohem bürokratischem Aufwand und detaillierten Buchführungsnotwendigkeiten.

Für den reinen Besitz benötigen Musiker resp. Besitzer von Oboen und aus Grenadill gefertigten Fagotten keine Nachweisdokumente. Sie können aber für vor der Neuregelung gefertigte Instrumente eine Bestätigung über die legale Verwendung betroffener Hölzer vom Verkäufer verlangen.

Für Verkäufe innerhalb der EU ist ein Nachweisdokument zu empfehlen. Dies ist in aller Regel die Handelsrechnung oder eine Bestätigung, auf der der Verbrauch legaler CITES II Hölzer genannt wird. Sollten keine derartigen Nachweise vorliegen, kann der Zoll Produkte beschlagnahmen, wenn sie von privat zum Verkauf angeboten werden.

*Reisen innerhalb der EU:*

Bei Reisen innerhalb der EU sind keine Vorkehrungen zu treffen.

*Reisen in das Nicht-EU Ausland:*

Bei der Reise in ein Nicht-EU Land ist die Mitnahme von Musikinstrumenten, die betroffene Hölzer beinhalten, ohne Vorlage von Dokumenten gestattet, sofern das Gewicht der von CITES II betroffenen Hölzer in allen Musikinstrumenten zusammen weniger als 10 kg beträgt. Das Gewicht von Transportbehältnissen und Zubehör wird nicht mit eingerechnet.

Diese Regelung gilt nur für die persönliche Mitnahme aus nicht kommerziellen Gründen. Private Versendun-

gen erfordern beim Grenzübergang in ein Nicht-EU Land für den Fall eines Verkaufs eine Ausfuhr- bzw. Wiederausfuhrbescheinigung und für den Fall einer temporären Ausfuhr ein Zolldokument.

Wichtig ist ab Januar 2017, dass auf den Rechnungen beim Kauf/Verkauf innerhalb der EU die Nummer und das Ausstellungsdatum des CITES Exportdokumentes sowie der wissenschaftliche Artenname vermerkt ist und u. a. auch mit Blick auf die 10kg Regel, das jeweilige Gewicht der verbauten artengeschützten Materialien unabhängig vom Gesamtgewicht des Instrumentes. Diese Angaben dienen als Nachweis der rechtmäßigen Einfuhr, der lückenlos erbracht werden muss!

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](mailto:info@guntramwolf.de)

[www.guntramwolf.de](http://www.guntramwolf.de)



# **Zwei Kontrafagotte und mehr: Die Besetzung in Beethovens Orchestern für die Symphonien Nr. 7, 8, Wellingtons Sieg und Der glorreiche Augenblick (1813-1814) - Teil 2**

*Von Theodore Albrecht*

## **Mälzel und Beethoven als Unternehmer**

Als die Neuigkeiten über die beschämende Niederlage der Österreicher und Bayern in der Schlacht bei Hanau (30. Oktober) gegen die rückflutenden französischen Truppen am 8. November in Wien einlangten, müssen Beethoven und Mälzel die neu gegründete *Gesellschaft der Musikfreunde* bei der Organisation der bevorstehenden Aufführungen von Händels *Timotheus* genau beobachtet und sich entschlossen haben, sie sich – auch im Hinblick auf die zu erwartenden Einkünfte – zum Vorbild zu nehmen. Sie durchforsteten den Kalender, um zwei ähnlich günstig gelegene Tage zu finden und stießen glücklicherweise auf einen anderen nationalen Feiertag, das Fest der Unbefleckten Empfängnis am Mittwoch, 8. Dezember und den darauf folgenden Sonntag, 12. Dezember, beide Male mit Beginn um 12:30 Uhr.

Mälzel übernahm die Rolle des Konzertunternehmers. Als offizieller Hofmechanikus verfügte er über Beziehungen, die der selbständige Beethoven nicht besaß. Während Beethoven der Saal der Alten Universität für die früheren Konzerte im April und Mai verweigert worden war, reservierte ihn Mälzel für den 8. und 12. Dezember offenbar mühelos. Sicherlich benützte er seine Verbindungen und seinen Charme, um die Verwaltung des Kärntnertortheaters, des Burgtheaters und des Theaters an der Wien zu überreden, ihre Musiker für den noblen Zweck eines Benefizkonzerts für die in der Schlacht von Hanau verwundeten Soldaten zur Verfügung zu stellen. Es war vermutlich auch Mälzel, der Antonio Salieri, welcher ansonsten nur wenig Sympathie für Beethoven besaß, überredete, an diesen Festivitäten teilzunehmen. Die Schlacht von Hanau hatte zwar mit einer Niederlage geendet, aber durch die Verwendung von *Wellingtons Sieg* als zentralem Werk dieser Konzerte konnte Mälzel sie in eine freudige Zelebrierung eines Triumphes verwandeln.

## **Beethovens musikalische Vorbereitungen vor dem 8. Dezember**

Was Beethoven betrifft, so musste er sich musikalischen Angelegenheiten zuwenden, die aus aktuellen Termingründen möglicherweise erdrückend waren. Sollte er die Partitur von *Wellingtons Sieg* noch nicht fertig gestellt haben, so musste er dies nun so bald als möglich tun.

Inzwischen ging es um zusätzliche Orchesterstimmen für die *Symphonie Nr. 7*, die beim inoffiziellen Hofmusikopisten Wenzel Schlemmer bestellt werden mussten. Von der Leseprobe am 21. April hatte Beethoven je zwei Stimmen für die erste und zweite Violine, die Bratschen und Bässe (Violoncello und Kontrabass), zusätzlich einen vollständigen Stimmensatz für Bläser und Pauken. Die kopierten Streicherstimmen umfassten original ca. 101 Bögen (doppelseitig beschriebene Blätter) und die ergänzenden Bläserstimmen ca. 127½ Bögen, insgesamt also ca. 228½ Bögen. Schlemmer erhielt 12 Kreuzer pro Bogen, daher betrug die vermutlich von Erzherzog Rudolph im April 1813 bezahlte Rechnung für die *Symphonie Nr. 7* vermutlich ca. 46 fl.

Als die Größe und Zusammensetzung des für die Konzerte am 8. und 12. Dezember projektierten Orchesters Gestalt annahm, benötigte Beethoven für die *Symphonie Nr. 7* als Ergänzung für die schon im April verfügbaren noch zusätzliche Stimmen. Nun dürfte er ein weiteres Set von Bläserstimmen sowie je 7 Stimmen für die ersten und zweiten Violinen, 5 für die Bratschen und 8 für die kombinierten Bässe bestellt haben, insgesamt 470½ Bögen zu je 12 Kreuzer, was eine Rechnungssumme von ca. 94 fl. ergab, die vermutlich Erzherzog Rudolph beglich.

Als *Wellingtons Sieg* beendet war, musste dieses Werk ebenfalls kopiert werden. Angesichts der antiphonalen Großen Trommeln und Ratschen, die Kanonen und Musketenfeuer darstellen sollten, der Trompetensignale und Militärkapellen und der in verschie-

denen Stimmungen notierten Trompeten muss sich die Kopier- und Lektorierarbeit sehr schwierig gestalten haben, und Beethoven dürfte einige Kopien für die Artillerie selbst angefertigt haben, wie er es schon mehr als ein Jahrzehnt zuvor für die selten eingesetzten Posaunen in *Christus am Ölberge* getan hatte. Beethovens (vermutlich ebenfalls von Schlemmer, Rampl und anderen kopierte) Orchesterstimmen haben sich nicht erhalten, aber sie dürften etwa den halben Umfang der *Symphonie Nr. 7* gehabt haben. Wenn daher die im April und November 1813 kopierten Stimmen für die *Symphonie Nr. 7* insgesamt ca. 700 Bögen umfassten, so werden die Stimmen für *Wellingtons Sieg* insgesamt ca. 350 Bögen erfordert und Beethoven (bzw. vermutlich Erzherzog Rudolph) ca. 70 fl. gekostet haben. Die Bilanz für Beethoven stellt sich so dar, dass er ca. 470 Bögen der *Symphonie Nr. 7* und ca. 350 Bögen von *Wellingtons Sieg* innerhalb weniger Wochen im November und Anfang Dezember 1813 Korrekturlesen musste.

Der Universitätsaal misst ungefähr 22x13m, das Orchester dürfte vermutlich mit den hinteren Reihen an der kürzeren östlichen Wand positioniert worden sein, wie es auf Balthasar Wigands berühmter Dar-

stellung der Aufführung von Haydns *Die Schöpfung* am 27. März 1808 zu sehen ist. Das Orchester von über hundert Mitwirkenden dürfte mindestens ein Drittel des verfügbaren Raums, wenn nicht mehr, eingenommen haben.

Beethoven hielt für das Konzert vermutlich zwei Proben im Saal, eine möglicherweise am Morgen des 5. Dezember (Sonntag) oder noch wahrscheinlicher um 12:30 Uhr, die andere vermutlich am Morgen des 7. Dezember (Dienstag). Beide Proben dürften inklusive einer Pause mindestens drei, möglicherweise vier Stunden gedauert haben. Einige Jahre später schrieb er, als er eine ähnlich schwierige Uraufführung der *Symphonie Nr. 9* vorbereitete: „*Eine Probe für Korrekturen, eine Probe für Ausdruck*“, und so dürfte es auch 1813 gewesen sein. In puncto adäquater Probenzeit hatte Beethoven eine angemessene Zielsetzung: Die *Symphonie Nr. 7* dauert etwa 40 Minuten, *Wellingtons Sieg* nur 16, zusammen ergibt das Musik für eine Stunde. Glücklicherweise hatte der Komponist bereits einen Kader von ca. dreißig Musikern (acht Holzbläser, sieben Blechbläser bzw. Pauken und sechzehn Streicher), die die *Symphonie Nr. 7* bereits im April gespielt hatten und sie daher halbwegs kann-

# VOTRUBA

## MUSIK

[www.votruba-musik.at](http://www.votruba-musik.at)



Wiener Tradition  
mit Fortschritt

**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  
 vtrubamusik.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  
 vtrubamusik.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

ten, sodass der größere Teil der Proben im Dezember notfalls für die Klärung der logistischen Probleme in *Wellingtons Sieg* aufgewendet werden konnte. Die beiden Märsche für Mälzels mechanische Trompeter von Dussek und Pleyel, die nun eher vom vollen Orchester als von Mälzel am Klavier begleitet wurden, beanspruchten vermutlich nochmals 10 Minuten der Aufführungsdauer und verlangten einen Durchlauf pro Stück in jeder der beiden Proben.

Einige bemerkenswerte Anekdoten ranken sich um die Proben und die Aufführung, die meisten von ihnen schildern Beethovens Exzentritäten als Dirigent. Beethoven selbst erzählte Johann Wenzel Tomaschek (1774-1850) in gehobener Stimmung einen der Jacob Meyerbeer (1791-1864) betreffenden Zwischenfälle während der Proben für das erste Konzert am 8. Dezember:

*Ich lernte ihn [Meyerbeer] bei der Aufführung meiner Schlacht kennen, bei welcher Gelegenheit mehre von den hiesigen Componisten ein Instrument übernahmen. Jenem jungen Manne war die große Trommel zu Teil geworden. Ha! Ha! Ha! Ich war gar nicht mit ihm zufrieden; er schlug sie nicht recht, und kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Ha! Ha! Ha! Das mochte ihn ärgern. Es ist nichts mit ihm; er hat keinen Mut, zur rechten Zeit darein zu schlagen.*

Der Umfang an Publicity für das unverblümt als Sensation bezeichnete Konzert muss ausreichend gewesen sein, um die Aufmerksamkeit der Vorstadttheater zu erregen, die immer auf der Suche nach satirfähigen pompösen Anlässen waren. Am 8. Dezember kündigte das Theater in der Josefstadt für den nächsten Abend (9. Dezember) die Premiere von *Das Viktoria-Schiessen* an. „Viktoria-Schießen“ bezeichnete die herkömmliche Praxis, bei einer Siegesfeier Kanonen- und Artilleriefire abzuschießen. Mit diesem Titel suggerierte die Ankündigung dieser von einem unbekanntem Autor verfassten Komödie jedoch alle möglichen Wortspiele mit Vittoria in Spanien und verulkte zugleich jene Musiker, die bei der Aufführung Ratschen und Große Trommel spielten. Einige Gründe veranlassten das Theater jedoch, am 9. und 10. Dezember auf das im Repertoire befindliche Stück *Die Kosaken in Leipzig* zurückzukommen. Schließlich sollte *Das Viktoria-Schießen* seine Premiere am 14. Dezember haben und am nächsten Abend wiederholt werden, danach kehrte das Theater wieder zu *Die*

*Kosaken in Leipzig* zurück, ehe es am 22. Dezember wegen Weihnachten die Pforten schloss.

## **Die Kriegs-Benefizkonzerte am 8. und 12. Dezember 1813**

Allen Berichten zufolge waren die Konzerte am 8. und 12. Dezember durchschlagende Erfolge und brachten nach Abzug der benötigten Kosten dem „Hohen Kriegs-Präsidiu“ einen Nettogewinn von 4006 fl. W.W. zur Verteilung an die vorgesehenen Nutznießer.

In seinen Lebenserinnerungen beschrieb Louis Spohr, damals Konzertmeister im Theater an der Wien, das für diese Konzerte engagierte Orchester generell:

*Alles, was geigen, blasen und singen konnte, wurde zur Mitwirkung eingeladen, und es fehlte von den bedeutenden Künstlern Wiens auch nicht einer. Ich und mein Orchester hatten uns natürlich auch angeschlossen.*

Am 20. Dezember 1813 berichtete die Wiener Zeitung, die beide Konzerte seien aufgeführt worden

*von mehr als 100 Virtuosen von erstem Range, wobei der k.k. Hofkapellmeister Salieri es nicht unter seiner Würde fand, den Takt der Trommeln und Kanonaden zu geben, ein Ludwig Spohr und Mayseder ... zweite und dritte Stellen nehmen, ein Hummel die große Trommel schlug, ein Siboni, ein Giuliani und andere berühmte Namen an untergeordneten Stellen standen.*

Franz Glöggl, der Beethoven um 11:30 Uhr (eine Stunde vor Konzertbeginn) in einer Kutsche abholte, notierte: „Salieri und Joseph Weigl dirigirten bei der Schlacht auf der Gallerien rechts und links.“

Innerhalb einiger Tage nach dem Konzert am 12. Dezember schrieb Beethoven einen langen Dankesbrief an die Musiker, die beide Konzerte gespielt hatten, und erwähnte, dass „in kurzem eine Anzeige aller bei dieser Gelegenheit mitwirkenden Personen, und ihrer dabei übernommenen Partien in Druck erscheinen wird.“ Sein für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung vorgesehener Brief wurde dort niemals veröffentlicht, aber am 20. Dezember brachte die Zeitung die Namen von mehr als zwei Dutzend Musikern als Teil ihres Berichts über die beiden Konzerte:

An der Spitze der ersten Violinen stand der ... Rasumowskische Kammer-Virtuos, Hr. Schuppanzigh, der durch seinen feurigen ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich gleichsam fortriß. Unter den übrigen mitwirkenden Künstlern [waren] die Herren Bellonci, Gebrüder von Blumenthal, Bogner, Breymann, Dragonetti, Dreßler, Fridlovsky [Friedlowsky], Gebauer, Gering [Gehring], Gottlieb, Hänsel, Hauschka, Hummel, Gebrüder Kail [Khayll], Kraft Vater und Sohn, Lieber [Sieber], Linke, Mayseder, Mayerbär [Meyerbeer], Moscheles, Pechatschek, Pixis, Romberg, Salieri, Schlesinger, Siboni, Sina, Louis Spohr, Weiß und andere vollkommene Künstler.

Die beeindruckende Liste wurde gelegentlich wegen großer Namen wie Dragonetti und Kraft, Meyerbeer und Moscheles zitiert, die meisten übrigen Musiker blieben jedoch unidentifiziert.

### Beethovens eigene Benefizkonzerte am 2. Jänner und 27. Februar 1814

Beethovens Reputation in der Wiener Gesellschaft erhöhte sich durch die Konzerte vom 8. und 12. Dezember nochmals deutlich, und nun besaß er jene Druckmittel, die ihm im Frühjahr 1813 noch gefehlt hatten, um eine Reservierung des Großen Redoutensaals für eigene Benefizkonzerte an zwei Sonntagen (2. Jänner und 27. Februar 1814) beantragen zu können und sie auch garantiert zu bekommen. Er muss beide Programme gleichzeitig angekündigt

und dabei den Geschmack und die Neugierde des Publikums einkalkuliert haben. Viele Konzerte boten zu dieser Zeit eine Mischung aus Instrumental- und Vokalmusik, auch Mälzels Kriegs-Benefizkonzert hatte seinen eigenen mechanischen Trompeter quasi als Substituten eines Sängers präsentiert. Beethovens Konzerte sollten exklusiv seinen eigenen Werken gewidmet sein. Bei beiden behielt er die *Symphonie Nr. 7* bei, deren zweiter Satz immer wiederholt werden musste, und natürlich als Hauptattraktion *Wellingtons Sieg*.

Am 2. Jänner komplettierte Beethoven das Programm zusätzlich mit vokalen und Choral-Ausschnitten aus *Die Ruinen von Athen*, eine Komposition für Pest aus dem Sommer 1811, die bislang aber in Wien noch nicht erklingen war. Am 27. Februar brachte er statt dessen sein Jahrzehnte altes, aber ebenfalls hier noch unaufgeführtes Gesangstrio *Tremate, empi, tremate* und fügte vor allem die *Symphonie Nr. 8* hinzu, auf deren erste Aufführung das Publikum wohl besonders gespannt war.

### 2. Jänner 1814

Für das Konzert am 2. Jänner konnte Beethoven auf die jüngst erworbene Vertrautheit der meisten Musiker mit der *Symphonie Nr. 7* und *Wellingtons Sieg* bauen und hielt vermutlich nur eine Probe am Samstag, dem 1. Jänner ab. Die insgesamt ca. 17 Minuten dauernden Ausschnitte aus *Die Ruinen von Athen* dürften etwa eine Stunde Probenzeit in Anspruch genommen haben. Sie bestanden aus:

## 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.**



Nr. 6, Marsch mit Chor (*Schmückt die Altäre!*), wobei die Marschmelodie mit einer praktisch ostinaten, zuerst in den Hörnern erklingenden Begleitfigur leise vor dem ebenfalls piano einsetzenden Chor zu hören ist. Im Zuge eines langen Crescendos im Verlauf des Marsches behält das Orchester, oft nur durch die Bläser vertreten, das melodische Material im Sinne einer Begleitung bei, während der Chor quasi responsorial zwischen Männer- und Frauenstimmen verteilt immer wiederholte, akzentuierte Noten singt. Am Ende der Steigerung spielt das gesamte Orchester ohne Chor als zündenden Effekt den Marsch im vollen fortissimo. Es folgt ein Rezitativ (*Mit reger Freude*) für Bass-Solo als Überleitung zum folgenden Abschnitt

Nr. 7, der mit einem zarten gemischten Chor beginnt (*Wir tragen empfängliche Herzen im Busen*), gefolgt von einer Bassarie (*Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren*), deren hauptsächliche Begleitung aus einer erstaunlichen Studie über enge Harmonieführung besteht, geschrieben für Hornquartett (zwei Hörner in F, zwei in C) und zwei Fagotte, um die Illusion eines Hornsextetts zu erzeugen! Am Ende der Arie, die einen Oberpriester schildert, der dem Genius die fromme Bitte des Volks übermittelt, zwischen den beiden Altären noch einen dritten zu errichten, *der Sein Bildnis trägt* (der Bassist steigt zum tiefen C hinab), bricht das Orchester beim plötzlichen Erscheinen eines Porträts des Kaisers Franz in ein fortissimo aus, während der Bass singt: *Er ist's!* und mit Händel'schen Melismen fortsetzt: *Wir sind erhört!* (der Chor wiederholt diese Rufe).

Der Basssolist war Carl Friedrich Weinmüller, ein führender Sänger im Kärntnertheater (er sollte in der bevorstehenden Revision des *Fidelio* den Rocco singen), das die Arie begleitende Hornquartett bestand vermutlich aus den Musikern des Theaters (Camillo Bellonci, Johann Kowalowsky, Friedrich Hradetzky und Friedrich Starke). Auch der hier eingesetzte Chor dürfte von dort rekrutiert worden und vermutlich unter der Leitung von Michael Umlauf – dem jüngsten Mitglied des Dirigier-Personals – gestanden sein. Er bestand aus 26 Männern, 13 Frauen und 12 Knaben (siehe die Personalliste in Anhang B). In den originalen Bühnenanweisungen für *Die Ruinen von Athen* gemäß der Pester Aufführung von 1812 beginnt der Chor Nr. 6 zart hinter der Bühne beim Beginn des Marsches, kommt im Verlauf des Crescendo nach vorne und ist beim fortissimo vollzählig vorhanden. Beethoven mag einen ähnlich dramatischen Auftritt auf die Bühne aus

den benachbarten Räumen des Großen Redoutensaals vorgesehen haben, wie er es am Schluss des Konzerts bei *Wellingtons Sieg* praktizierte.

Der Große Redoutensaal misst etwa 36 x 13m, hat also etwa dieselbe Breite wie der Saal bzw. die Aula der Universität, ist aber um die Hälfte länger. Anton Schindler war bei der Aufführung anwesend und erweist sich als glaubwürdiger Zeuge:

*Erst in diesem Raume bot sich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Sinfonie in Ausführung zu bringen. Aus langen Corridoren und entgegengesetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegen einander anrücken lassen, wodurch die erforderliche Täuschung in ergreifender Weise bewerkstelligt wurde.*

Wie immer bei solchen Unternehmungen dürfte es naturgemäß von Konzert zu Konzert einige Änderungen beim Orchesterpersonal gegeben haben. Die meisten Musiker, die ihre Dienste für die beiden Kriegs-Benefizkonzerte gratis geleistet hatten, werden auch bereit gewesen sein, an der dritten Aufführung, diesmal im Rahmen von Beethovens Benefizkonzert, teilzunehmen, solange sie mit nicht allzu viel Probenzeit zu rechnen hatten. Andere wiederum nahmen vermutlich an, ihre Verpflichtungen hätten am 12. Dezember geendet, und sie können dafür vernünftigerweise nicht gescholten werden. Ein solcher „Aussteiger“ war Antonio Salieri, der im Dezember die Kanonade geleitet hatte und für die Konzerte am 2. Jänner und 27. Februar durch Johann Nepumuk Hummel ersetzt werden musste.

Bezüglich der Aufführung vom 2. Jänner mag Schindlers Aussage, „erst in diesem Raume [Großer Redoutensaal] bot sich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Sinfonie in Ausführung zu bringen“, einen Hinweis bedeuten, dass Beethoven in den antiphonalen Militärkapellen, die *Rule Britannia* und *Malborough* spielten, nun Kontrafagotte zur Verstärkung der Basslinie des zweiten Fagotts in der unteren Oktave aufgeboten hatte. Wenn diese Kapellen in den Fluren beiderseits der Bühne aufgestellt waren, um das Anrücken der Armeen aus der Entfernung zu simulieren, war das Klangvolumen des zweiten Fagotts allein für die geeignete Balance des Ensembles und die Hervorhebung der Basslinie für die Zuhörer im Saal unzureichend. Beethovens spätere Anweisungen in der gedruckten Partitur spiegeln seine Erfahrung bei der Realisierung des Werks; daher bat er vermutlich

die Kontrabassisten des Burgtheaters, Ignaz Raab und Anton Pollak, beim Einleitungsmarsch Kontrafagott zu blasen, während sie danach bei der *Schlacht* und der *Siegessymphonie* Kontrabass spielten. Das dürfte mühelos auszuhandeln gewesen sein. Der Kontrabassist Anton Grams vereinbarte für das Konzert am 27. Februar (und wahrscheinlich auch für jenes am 2. Jänner) die Fuhrkosten für den Transport der jeweiligen Kontrabässe vom Kärntnertheater, dem Theater an der Wien und aus dem Burgtheater in den Redoutensaal. Daher dürfte es keine Probleme bereitet haben, für Raab und Pollak zusätzlich die beiden Kontrafagotte aus den beiden Hoftheatern in den Karren zu verladen.

## 27. Februar 1814

Zum Glück ist Beethovens Akademie vom 27. Februar 1814 relativ gut dokumentiert. Erstens haben wir seinen weiter oben bereits zitierten Eintrag im Tagebuch, er habe insgesamt „18 erste Violinen, 18 zweite Violinen, 14 Violas, 12 Violoncellos, 7 Kontrabässe und 2 Kontrafagotte“.

Zweitens existiert eine vom Kontraktor Anton Brunner aufgezeichnete Liste von 61 bezahlten Berufsmusikern, die die Namen von 7 ersten, 6 zweiten Geigern, 6 Bratschisten, 5 Violoncellisten, 7 Kontrabassisten und 2 Kontrafagottisten detailliert anführt, zusätzlich zu einer beinahe gleich großen Anzahl von Holzbläsern und Schlagzeugern. In vielen Fällen dupliziert Brunners Personalliste die zwei Monate zuvor in der *Wiener Zeitung* abgedruckte selektive Liste prominenter Mitwirkender und verifiziert sie damit zugleich. Brunners Liste lässt erkennen, dass alle aufgelisteten Musiker jeweils zumindest 3 fl. für Aufführung am Sonntag und 2 fl. für die Probe am Samstag erhielten. Zusätzlich bekamen zehn Musiker 2 fl. extra für den Besuch einer Probe am Freitag, dem 25. Februar. Darüber hinaus erhielt Brunner eine Bezahlung für seine Tätigkeit als Kontaktor in der Höhe von 10 fl. (seine musikalische Mitwirkung war gratis), die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann bekam einen Kostenersatz von 10 fl. für die Kutschenfahrten an beiden Tagen, und Anton Grams 1 fl. für die Bezahlung des Kontrabasstransport. Brunners Gesamtrechnung (sie wurde vom Konzertmeister Ignaz Schuppanzigh, der gratis spielte, bezeugt), belief sich auf 321 fl und wurde vermutlich von Beethoven prompt bezahlt.

Das dritte Dokument ist Schlemmers vom 28. Februar (dem Tag nach dem Konzert) datierte Kopierechnung. Wie schon anderwärts beschrieben, geben die Anzahl

der Stimmen ausreichend Hinweise sowohl auf die Gruppengröße der Streicher als auch auf eine durchgehend doppelt besetzte Bläsergruppe (2 erste, 2 zweite Flöten usw.) für die *Symphonie Nr. 8*.

Zu diesem Zeitpunkt waren seit Beethovens Konzert am 2. Jänner bereits fast zwei Monate verstrichen, deshalb plante er zwei Proben, eine am Freitag, dem 25. Februar, die andere am Samstag, dem 26. Februar. Beide begannen vermutlich ca. um 9 oder 10 Uhr und dauerten drei oder vier Stunden. Wieder war – mit wenigen Wechseln – das Orchesterpersonal mit jenem der drei früheren Konzerte identisch, was bedeutet, dass bei jeder Probe die *Symphonie Nr. 7* nur einer Auffrischung bedurfte und *Wellingtons Sieg* einen Durchlauf, wahrscheinlich mit der Wiederholung einiger kniffliger logistischer Probleme und der Darstellung des Musketen- und Kanonenfeuers. Das

**STEPHAN BÖSKEN**  
Meisterwerkstatt  
für  
Holzbläser  
WIEN

REPARATUR - VERKAUF - ZUBEHÖR  
OBOE - FAGOTT

Goldeggasse 20/11  
1040 Wien  
Österreich

tel. 0664/3642325  
www.boesken.biz  
info@boesken.biz

Trio *Tremate, empi, tremate* (für die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann, den Tenor Giuseppe Siboni und den Bass Carl Friedrich Weinmüller) hat eine Aufführungsdauer von ca. 9 Minuten und dürfte zweimal am Samstag geprobt worden sein. Der Schwerpunkt konnte daher bei beiden Proben auf die *Symphonie Nr. 8* gelegt werden, für die Beethoven die meisten Musiker aus seinem engsten Kreis von ca. 30 erfahrenen Orchestermusikern zur Verfügung hatte, die sie, wenn auch aus wachsender zeitlicher Distanz, von der Leseprobe vom 21. April 1813 her in Erinnerung hatten.

In ihrem Bericht über das gut besuchte Konzert am 27. Februar erwähnt die *Allgemeine musikalische Zeitung* dessen einhelligen Erfolg, gibt jedoch der Meinung Ausdruck, die *Symphonie Nr. 8* habe keine Furore gemacht, weil sie im selben Programm wie die populäre *Symphonie Nr. 7* gespielt wurde und der Vergleich ihr nur schaden könne. Sobald die *Symphonie* allein in einem Programm stünde, so meinte der Autor, würden ihre Schönheiten bald erkannt werden. Bei *Wellingtons Sieg* musste die erste Hälfte (die *Schlacht*) wiederholt werden, und die Aufführung ließ nichts zu wünschen übrig. Anton Schindler, der anwesend war, kommentierte:

*Die Jubel-Ausbrüche während der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, in welch' letzterer alle Theile in Folge wiederholter Aufführungen schon präzise in einander griffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte.*

## Das Projekt der *Fidelio*-Revision

Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Kärntnertortheater auf Grund der Kooperation bei Beethovens Benefizkonzert am 2. Jänner 1814 dem Komponisten bezüglich einer Wiederaufnahme des *Fidelio* entgegenkam. Wenn Michael Umlauf die Arbeit mit Beethoven schätzte, wird er dies mit Unterstützung des hauseigenen Konzertmeisters Anton Wranitzky wohl angeregt haben. Die Horngruppe dürfte hoch erfreut gewesen sein. In der Version von 1805 hatte Beethoven die Arie *Komm' Hoffnung* für die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann geschrieben, begleitet wurde sie vom hohen Hornisten Benedict Fuchs, dem tiefen Hornisten Franz Eisen, weiters von Michael Herbst, dem Spezialisten für die Mittellage, und dem Fagottisten Valentin Czejka, um die Illusion eines Hornquartetts zu erzeugen. Am 2. Jänner hatten

die Horn- und Fagottgruppe des Kärntnertortheaters die für tiefere Stimmen gesetzte Begleitung der Weinmüller-Arie in *Die Ruinen von Athen* gespielt. Nun konnte Beethoven *Komm' Hoffnung* so überarbeiten, dass die Höhenlage ihrer angestammten Tessitura entsprach. Zusätzlich schrieb er im zentralen Allegro-Abschnitt der neuen *Fidelio*-Ouvertüre ein Solo für den tiefen Hornisten Friedrich Hradetzky. Er sollte auch eine neue Coda für Florestans beklommene, reflexive und zuletzt visionäre Kerkerszene und Arie (*Gott, welch' Dunkel hier!*) komponieren, die den strahlenden Ton des Oboisten Joseph Czerwenka herausstellte und ihm die Möglichkeit eröffnete, das hohe F seines Instruments als Glanzpunkt zu präsentieren. Die Liste des Chorpersonals im Kärntnertortheater ist im Anhang B ersichtlich, jene des Orchesterpersonals in Anhang C.

Beethoven hatte mit Georg Friedrich Treitschke, dem Dramaturgen und Regisseur des Kärntnertortheaters, an der Revision des Librettos gearbeitet und schrieb vermutlich um den 1. März 1814 an ihn mit absichtlich zynischem Kommentar: „*Die verfluchte Akademie, wozu ich zwar zum Teil durch meine schlechten [finanziellen] Umstände gezwungen ward, sie zu geben, hat mich in Rücksicht der Oper zurück gesetzt.*“ Und so sollte es bis zur Premiere der bearbeiteten Oper (am 23. Mai) und darüber hinaus bleiben.

*Fidelio* wurde im Mai und während des restlichen Jahres insgesamt 22 Mal im Kärntnertortheater an folgenden Tagen aufgeführt: 23. und 26. Mai; 2., 4., 7. und 21. Juni; July 18., 22. und 27. Juli; 24. August; 4., 16., 20. und 26. September; 4., 9., 18. und 28. Oktober; 3., 22. und 27. November; 27. December.

## Die Zusammensetzung des Orchesters Dezember 1813 – Februar 1814

Anerkannte Autoritäten, beginnend mit Schindler, haben uns berichtet, dass für diese Anlässe das Orchester durch Dilettanten zur dreifachen der normalen Größe erweitert worden sei. Die beiden oben erwähnten, maßgeblichen Personallisten gestatten uns zum ersten Mal, für die überwiegende Mehrzahl dieser Orchestermusiker Zahlen, Identitäten, Instrumente und Orte ihrer Anstellung festzustellen.

Wenngleich diese Listen generell nur die Familiennamen der Teilnehmer aufgelistet haben, ermöglichen es uns weit über Wiener Bibliotheken und Archive verstreute Dokumente, für die meisten Musiker auch die Vornamen und biographische

Skizzen festzuhalten. Begreiflicherweise enthalten diese Quellen mitunter wüst widersprüchliche Informationen, aber die im Anhang A aufscheinenden grundlegenden biographischen Details repräsentieren einen kompletteren Bericht-Status, als wir ihn in der Vergangenheit je hatten.

Im Bewusstsein dieser Tatsache gehen wir an die Untersuchung der Liste, wobei wir nur einige jener Musiker anführen, die für Beethoven die größte persönliche und professionelle Wichtigkeit besaßen. Da es sich um eine „Mischung“ handelt, bedeutet die Ordnung der Namen – vor allem bei den Streichern – keinerlei hierarchische Gliederung.

**Konzertmeister** war Ignaz Schuppanzigh, den Beethoven seit seiner frühesten Zeit in Wien kannte. Schuppanzigh leitete ein Quartett, das in den 1790er-Jahren im Palais des Fürsten Lichnowsky spielte, danach trat er gelegentlich im Quartett des Fürsten Lobkowitz und seit 1808 in jenem von Graf Rasumovsky auf. Er war weiters Leiter der jeweils ab Mai stattfindenden Morgenkonzerte im Augarten. Beethoven komponierte seine Streichquartette für Schuppanzigh und seine Kollegen, bevorzugte ihn als seinen Konzertmeister, auch wenn sich mitunter andere Geiger angeboten hätten, wie es vermutlich am 22. Dezember 1808 der Fall war, als Schuppanzigh Franz Clement als Konzertmeister bei Beethovens Benefizkonzert im Theater an der Wien verdrängte. Nun war er also wieder Konzertmeister, aber diesmal – so deutete die *Wiener Zeitung* an – nahmen alle seine potentiellen Rivalen im Interesse der guten Sache untergeordnete Plätze ein. Seltsamerweise gibt es keine Anzeichen, dass Anton Wranitzky, Kontraktor der Leseprobe vom 21. April 1813, an den Konzerten vom Dezember 1813 bis Dezember 1814 teilnahm.

Unter den **1. Violinen** war Louis Spohr, Konzertmeister des Theaters an der Wien (Franz Clement war zu dieser Zeit in Prag) und Martin Schlesinger, Graf Erdöds Musikdirektor, zu seiner Zeit wohlbekannt, aber heutzutage oft verwechselt (wenn überhaupt wahrgenommen) mit den Berliner oder Pariser Verlegern gleichen Namens.

Weiter unten auf der Liste Anton Schreiber, hier als Violinist angeführt; er spielte gelegentlich als Angestellter beim Fürsten Lobkowitz dieses Instrument, seine bemerkenswerteste Aktivität war jedoch jene als Bratschist in Schuppanzighs Streichquartett, als es zum ersten Mal Beethovens *Quartette op. 18*

und *op. 59* aufführte. Schließlich dürften Schreiber und Schuppanzigh die beiden einzigen Musiker gewesen sein, die in den Uraufführungen aller neun Beethoven-Symphonien mitwirkten!

Etwas weiter unten finden wir Ludwig Sina, der im Streichquartett des Grafen Rasumovsky als zweiter Geiger beschäftigt war und daher die Uraufführungen von Beethovens *Streichquartetten op. 74* und *op. 95* spielte.

Da Schuppanzigh Konzertmeister war, könnte sein früherer Schüler Joseph Mayseder, der nun im Kärntnertheater angestellt und auf bestem Weg war, einer der attraktivsten und modischsten Violinlehrer Wiens zu werden, Stimmführer der **2. Violinen** gewesen sein.

Beethoven hatte von 1795 bis 1801 mit den Hoftheater-Orchestern gearbeitet, mit dem Orchester des Theaters an der Wien von 1802 bis etwa 1808. Die Liste der übrigen Geiger enthält daher einige zusätzliche Musiker, die bei der Uraufführung seiner frühen Werke gespielt hatten: Anton Jekel, Anton Breymann, Johann Ziegelhauser, Peter Fuchs (unter anderen Musikern der Hoftheater), sowie Karl Merk, Erasmus Kessler, Franz Prügel und die jüngeren Brüder Blumenthal aus dem Theater an der Wien. Hier, wie auch andernorts, hatte Beethoven zumindest eine flüchtige Bekanntschaft mit den meisten Mitgliedern dieses zusammengestellten Orchesters.

Bei der **Viola** sehen wir Joseph von Blumenthal, zu dieser Zeit Stimmführer im Theater an der Wien, aber auch Franz Weiss, der in Graf Rasumovskys Streichquartett spielte. Wir wissen nicht, welcher von den beiden bei diesen Konzerten als Stimmführer tätig war. Unter den restlichen Musikern hatten Mathias Altmütter, Johann Parton, Philipp Wschiansky und Wenzel Ruschitzka bei früheren Uraufführungen von Beethoven-Werken mitgewirkt.

Beim **Violoncello** eröffnen sich einige teilweise interessante Assoziationen. Anton und Nikolaus Kraft hatten beim Fürsten Esterházy und später beim Fürsten Lobkowitz gespielt. Anton war europaweit als einer der führenden Cellisten bekannt, und Beethoven hatte 1804 für ihn den schwierigen Cellopart des *Tripelkonzerts* geschrieben. Beide Krafts hatten auch in Beethovens Konzert am 22. Dezember 1808 mitgewirkt, und sicherlich ihnen zu Ehren hatte der Dichter Christoph Kuffner auf Drängen Beethovens

die Schlusszeilen der *Chorfantasie* mit dem Wortspiel *Wenn sich Lieb' und Kraft (und Kraft und Kra-a-a-ft) vermählen, / Lohnt dem Menschen Göttergunst* versehen. Die jüngere Generation ist durch Joseph Linke, Cellist beim Grafen Rasumovsky und durch Franz Xaver Gebauer, Kapellmeister in der Augustinerkirche, vertreten – letzterer sollte 1819 die erste Serie der *Concerts spirituels* ins Leben rufen. Ebenso war der in Wien ansässige Gitarrenvirtuose Mauro Giuliani präsent, Lehrer eines bei wohlhabenden Schülern sehr populären Instruments. Beethoven hatte sehr wenige „Du-Freunde“ in Wien, aber einer von ihnen war Vincenz Hauschka, der ein guter Amateurcellist war.

Auch beim **Kontrabass** finden sich unerwartete Reichtümer. Dragonettis Name wird in diesem Zusammenhang oft erwähnt, aber er war bloß ein willkommener Gast auf Durchreise. Stimmführer dürfte Anton Grams gewesen sein, der diese Funktion 1787 bei der Prager Premiere von Mozarts *Don Giovanni* innegehabt hatte. Als er 1802 ins Theater an der Wien kam, sah sich Beethoven in der Lage, schwierige und exponierte Kontrabasspassagen für die *Fidelio*-Aufführung 1805 und 1808 in der *Symphonie Nr. 5* zu schreiben, und nun war dies in der Reprise des ersten Satzes der *Symphonie Nr. 8* der Fall, wo Celli und Bässe das Hauptthema spielen und das *fortissimo* des übrigen Orchesters übertönen müssen. Als Grams ein Jahr vor der Uraufführung der *Symphonie Nr. 9* starb, empfand Beethoven diesen Verlust schmerzlich, aber Joseph Melzer war fähig, die Aufführung durch die Leitung der Rezitative im Finale zu retten. Was die Konzerte von 1813-1814 betrifft, so hatten jedoch nahezu alle anderen Kontrabassisten schon mit Beethoven irgendwann einmal in früherer Zeit gearbeitet und kannten seine Vorlieben. Zusätzlich dürften Raab und Polack, die im Eröffnungsmarsch von *Wellingtons Sieg* Kontrafagott spielten, die Kontrabassgruppe beim restlichen Programm verstärkt haben, wodurch sich deren Größe auf neun Musiker erhöhte.

Die **Bläsergruppen** repräsentieren eine zwischenmenschliche Goldmine, wie sie zwei Jahrzehnte zuvor nicht vorstellbar schien. Bei der **Flöte** spielte Anton Dreyssig, der bereits nahe an seinem Karriereende stand. In Schikaneders altem Theater auf der Wieden war er jener Flötist gewesen, für den Mozart in der *Zauberflöte* schrieb. Im Theater an der Wien hatte Beethoven für ihn wiederholt Soli vorgelesen: in der *Eroica*, in der *Leonore-Ouvertüre Nr.3*,

in der *Pastorale* sowie in der Flötenvariation der Choralfantasie. Ebenfalls zur Flötengruppe zählte Aloys Khayll, der jüngste der drei Khayll-Brüder. Als er 1808 kurze Zeit mit Dreyssig im Theater an der Wien spielte, schrieb Beethoven für ihn die Piccolostimmen in der *Symphonie Nr. 5* und in der *Pastorale*. Nachdem er ins Burgtheater gewechselt war, wo er den Rest seiner Laufbahn verblieb, dürfte Beethoven die Flöten- und Piccolostimmen in *Egmont* für ihn komponiert haben. Er muss vor allem in schnellen Skalenläufen aufwärts und in Arpeggien brilliert haben, denn Beethoven schrieb für ihn solche Passagen in *Wellingtons Sieg*, im überarbeiteten *Fidelio* und in *Der glorreiche Augenblick*, sowie später noch in der *Symphonie Nr. 9*. Weiters war Ludwig Gehring in der Flötengruppe, der 1800 bei der Uraufführung von Beethovens *Symphonie Nr. 1* und 1801 bei *Die Geschöpfe des Prometheus* zweite Flöte geblasen hatte. In soziologischer Terminologie war Gehring der erste Protestant, der nach dem 1781 erlassenen Toleranzpatent Josephs II. regulär in den Hoftheaterorchestern angestellt war. Dies dürfte Beethoven, der die Prinzipien der Aufklärung schon während seine Bonner Jugendzeit kennengelernt hatte, gefallen haben.

Bei der **Oboe** wirkte Franz Stadler, für den Beethoven die schwermütige Kadenz im ersten Satz der *Symphonie Nr. 5* und den Vogelruf der Oboe in der *Pastorale* geschrieben hatte. Er und sein gut angepasster Zweiter, Stephan Fichtner, dürften die „Hühnergegacker“-Variation für zwei Oboen in der *Chorfantasie* gespielt haben. Ebenfalls in der Oboengruppe war Joseph Czerwenka. Als er 1810 im Burgtheater engagiert war, komponierte Beethoven für ihn die 60taktige Fantasie im Lied *Freudvoll und leidvoll* im Zwischenakt III von *Egmont*. Im Frühjahr 1814 sollte Beethoven für den nunmehr ins Kärntnertheater gewechselten Czerwenka das extensive obligate Oboensolo in der revidierten Version von Florestans Kerkerarie *Und spür ich nicht* mit dem schnellen Aufgang zum hohen F schreiben. Als Czerwenka in Pension ging, schrieb Beethoven für Joseph Khayll in der *Symphonie Nr. 9*.

Die prägende Gestalt bei den **Klarinetten** war Joseph Friedlowsky, der 1802 aus Prag ans Theater an der Wien kam. Beethoven schrieb für ihn wiederholt Solopassagen: im zweiten und vierten Satz der *Symphonie Nr. 4*, weiters den Vogelruf der Klarinette in der *Pastorale* und die Triovariation in der *Chor-*

*fantasie* (gemeinsam mit dem zweiten Klarinettenisten Christoph Rüttinger und dem Fagottisten Valentin Czejka). In der hier besonders relevanten *Symphonie Nr. 8* komponierte er eine sehr exponierte und knifflige Passage für Friedlowsky, die im Trio des *Tempo di Menuetto* bis zum hohen G hinaufspringt. Und ein Dutzend Jahre danach sollte Franz Schubert für ihn einen bewegenden Part in seinem Lied *Der Hirt auf dem Felsen* schreiben.

Bei den **Fagotten** war der mit Beethoven am meisten verbundene Musiker Valentin Czejka, für den der Komponist exponierte Stellen in der *Symphonie Nr. 4* und im Violinkonzert sowie im Ensemble *Komm' Hoffnung* in der *Fidelio*-Version von 1805 komponiert hatte. Franz Romberg (der jüngere Bruder des Cellisten Bernhard und Cousin des Geigers Andreas) war 1810 nach Wien gekommen und arbeitete für die Fürsten Kinsky und Lobkowitz, ehe er ins Kärntnertortheater als Solospieler wechselte. Vermutlich war er der Fagottist, für den Beethoven die Fagottstimme in der Begleitung zu *Komm' Hoffnung* für die *Fidelio*-Aufführungen ab dem 23. Mai 1814 umschrieb. Obwohl Romberg unzweifelhaft ein guter Künstler war, suggeriert das Fingerspitzengefühl beim Überblick zweier Jahrzehnte, dass er niemals ganz in Wiens Orchesterlandschaft heimisch wurde.

Nun können wir zu jenen beiden Kontrafagotten zurückkehren, auf die Beethoven so stolz war und die im Titel dieses Beitrags eine so wesentliche Rolle einnehmen. Eine Überprüfung jener Werke, die bei diesen Konzerten und auch jenen im November-Dezember 1814 aufgeführt wurden, zeigt, dass bei keinem in der Partitur ein Kontrafagott aufscheint (und schon gar nicht zwei!). Im Lichte der oben geführten Erörterung scheint die Lösung ziemlich einfach zu sein, wenn man erkennt, dass sowohl im Marsch, der Pizarros Auftritt im *Fidelio* begleitet, wie auch im türkischen Marsch der *Symphonie Nr. 9* die Basslinien oktavierend für Kontrafagott gesetzt sind. Daher verwendete Beethoven seine Kontrafagottisten Raab und Pollak als Verstärker der Bässe in den beiden „Lontano“-Militärkapellen in *Wellingtons Sieg*. Er hätte aber nicht zwei Kontrafagottisten nur für diese beiden Märsche allein bezahlt. Zum Glück spielten die meisten Kontrafagottisten in dieser Zeit auch Kontrabass als zusätzliches Instrument, und tatsächlich waren Raab und Pollak auch gute Kontrabassisten im Burgtheater. Anton Grams fand sich – wie andernorts auf der Gagenliste für den 27. Februar 1814 vermerkt – auf

der Lohnliste für die Bereitstellung des Transports der sieben Kontrabässe (und war es vermutlich auch bei den früheren drei Benefizkonzerten), er musste also einfach zwei weitere Kontrabässe für Raab und Pollak aufgeladen haben, damit sie die *Schlacht* und die *Siegessymphonie*-Abschnitte in *Wellingtons Sieg* wie auch die Parts in der *Symphonie Nr. 7* und nun in der *Symphonie Nr. 8* spielen konnten!

In den vorangegangenen Generationen stammten die meisten **Blechbläser** aus Wien oder aus Niederösterreich. Dies begann sich ca. 1800 bei den **Hörnern** im Kärntnertortheater zu ändern. Der Böhme Friedrich Hradetzky, Spezialist für die tiefe Lage, war als junger Mann nach Wien gekommen, heiratete und erhielt 1796 eine Stelle im Kärntnertortheater. Im Frühjahr 1808 dürfte er der erste Hornist nach dem ebenfalls aus Böhmen stammenden Punto gewesen sein, der Beethovens *Hornsonate op. 17*, von Carl Czerny am Klavier begleitet, öffentlich aufführte. In der *Symphonie Nr. 7* schrieb Beethoven die „brummende“ Hornstelle im Trio des Scherzos für Hradetzky, in der neuen Ouvertüre für *Fidelio* (Frühjahr 1814) ein Hornsolo, das den blühenden Charakter des Beginns der Hornsonate beschwor. Und fast ein Jahrzehnt später sollte Beethoven das lange Zeit so genannte „Vierte Horn-Solo“ im dritten Satz der *Symphonie Nr. 9* für Hradetzky schreiben.

Der italienische Hornist Camillo Bellonci kam 1808 nach Wien, arbeitete zeitweilig für den Fürsten Lichnowsky und wurde dann ca. 1811 Solohornist im Kärntnertortheater, wo er bis zum Sommer 1823 blieb, um dann auf Nimmerwiedersehen zu einer Tournee nach Paris und Italien aufzubrechen. Der Protestant Friedrich Starke kam als Militärkapellmeister nach Wien. Er wurde Berichten zufolge ein Freund Beethovens, ging 1812 ins Kärntnertortheater und blieb dort bis zu seiner Entlassung im Jahr 1822, wenige Wochen vor seinem Zehnjahresjubiläum, sodass die neue italienische Direktion ihm keine auf diesen zehn Jahren Berechnungsgrundlage basierende Pension zahlen musste. Möglicherweise unterwies er Beethoven während der Napoleonischen Kriege in der Kunst, für Militärmusik zu schreiben, inklusive von *Wellingtons Sieg* und dem 1816 komponierten bahnbrechenden *Marsch WoO 24*.

Der Name von Benedict Fuchs, dem hohen Hornisten des Theaters an der Wien, für den Beethoven in den *Symphonien 3* und *4* und in der *Fidelio*-Version von 1805 Stellen vorgesehen hatte, ist bemerkenswerterweise auf keiner der Listen verzeichnet,

aber die hohen Hornstellen in den Ecksätzen der *Symphonie Nr. 7* wurden ziemlich sicher für ihn geschrieben, und so müssen wir hypothetisch seine Anwesenheit bei diesen Konzerten annehmen.

Die Gruppe der **Trompeten** bestand aus je zwei Musikern aus dem Burgtheater, dem Kärntnertortheater und dem Theater an der Wien. Beethoven war selten imstande, melodios für Trompete zu schreiben, aber er komponierte exponierte Fanfaren und Rufe in der ersten Version von *Fidelio* (Theater an der Wien, 1805), in *Egmont* (Burgtheater, 1810) und im revidierten *Fidelio* (Kärntnertortheater, 1814).

Der **Paukist** bei diesem Konzert war Ignaz Manker – seine berufliche Beziehung zu Beethoven muss tatsächlich sehr eng gewesen sein. Manker war der Sohn des Hofpaukers Franz Manker, bei dem er auch das Instrument erlernte. Er war aber auch ein fähiger Violoncellist, speziell im Bereich der Kammermusik, und hatte bei Anton Kraft studiert. 1796 hatte Haydn den Paukenpart in der *Missa in tempore belli* (in der sogenannten *Paukenmesse*) für den jungen Manker komponiert, der Ende 1802 oder Anfang 1803 Paukist im Theater an der Wien wurde. Er war in dieser Funktion, als Beethoven für ihn die exponierten „Herzschläge“ in der Orchestereinleitung von *Christus am Ölberge*, den Dialog zwischen Klavier und Pauke in der Coda des 1. Satzes des *Klavierkonzerts Nr. 3*, die exponierten Tritonus-Intervalle am Beginn der Kerkerszene in *Fidelio*, die Stellen in der *Symphonie Nr. 5*, den Beginn des *Violinkonzerts* und vor allem das Duo zwischen Klavier und Pauke in der Kadenz des ersten Satzes von dessen Klavierversion schrieb. In der *Chorfantasie* ließ Beethoven zunächst die linke Hand des Klavierparts beim Einsatz der Solistinnen im Bewusstsein verdoppeln, eine solche Feinheit keinem anderen Paukisten anvertrauen zu können. Er strich dieses Detail in der an Breitkopf & Härtel gesendeten Version für die Publikation auf europäischem Boden, vergaß jedoch, sie auch aus den an Clementi in London geschickten Stimmen zu tilgen. Etwa ein Jahr später sollte Beethoven das finale Klavier-Pauken-Duo mit Manker in der Coda des Finales des *Klavierkonzerts Nr. 5* schreiben. Bei den hier abgehandelten Konzerten von 1813-1814 hatte er jedoch zwei neue Anforderungen für Manker: die im Sextintervall gestimmten Pauken im Scherzo der *Symphonie Nr. 7* und die oft exponierten Fs in Oktave im Finale der *Symphonie Nr. 8*.

Als Manker 1817 starb, spielte Anton Hudler aus dem Kärntnertortheater die Tritonus-Stelle in *Fidelio*

(vom Mai 1814); kurz nach Mankers Tod dürfte er die Oktaven in der *Symphonie Nr. 8* gespielt und damit Beethoven den Weg frei gemacht haben, für ihn die Oktaven-Fs in der *Symphonie Nr. 9* zu schreiben.

Beim **Schlagzeug** war Joseph Rabe Paukist in Schikaneders Theater auf der Wieden und im Theater an der Wien gewesen. 1791 hatte Mozart für ihn die gedämpfte Paukenstelle in der Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte* geschrieben. Rabe kam aus Oberleitensdorf (Böhmen), aus dem auch der Flötist Anton Dreysig stammte. Rabe wurde Personalmanager in Schikaneders Theater, und als dieser Bereich seiner Arbeit immer mehr an Bedeutung gewann, übertrug er Ende 1802 oder Anfang 1803 seine Verpflichtungen als Paukist an Ignaz Manker, fuhr aber fort, bei Bedarf aushilfsweise Schlagzeug zu spielen. Anton Brunner, der bei Beethovens Konzert vom 27. Februar 1814 als Kontraktor wirkte, war zwischen 1795/96 und 1806/07 Paukist im Kärntnertortheater, übernahm aber vermutlich ebenfalls die Rolle als Personalmanager und beschränkte sich danach größtenteils auf aushilfsweises Schlagzeugspielen.

Schließlich hatte in der aus dem Kärntnertortheater stammenden Gruppe der **Posaunen** Leopold Seegner 1808 die Uraufführungen von Beethovens *Symphonie Nr. 5* und *6* gespielt und sollte dies 1824 auch bei den Uraufführungen der *Symphonie Nr. 9* und den Ausschnitten aus der *Missa solemnis* tun.

\*\*\*\*

Wir kennen also von den etwa 113 Mitwirkenden des für diese vier Benefizkonzerte zusammengestellten Orchesters die Namen von etwa 98 Musikern. Die einzigen Namen, die wir nicht mit hinlänglicher Sicherheit kennen, betreffen zehn Geiger und fünf Bratschisten, und gerade sie dürften mit ziemlicher Sicherheit aus der Reihe professioneller Musiker aus dem Theater an der Wien, dem Kärntnertortheater oder dem Burgtheater stammen. Mit Ausnahme des mit Beethoven befreundeten Cellisten Vincenz Hauschka und einigen wenigen anderen kann keiner der Mitwirkenden begründeterweise als Dilettant bezeichnet werden, wie es in der Vergangenheit geschehen ist. Der Bericht der *Wiener Zeitung* vom 20. Dezember 1813, das Orchester habe aus „mehr als 100 Virtuosen von erstem Range“ bestanden, war in dieser Hinsicht absolut genau.

Sicherlich hat das Personal zwischen dem ersten Konzert am 8. Dezember 1813 und dem vierten am

27. Februar 1814 leicht gewechselt. Salieri, der wenig Sympathie für Beethoven hatte, legte die Leitung der militärischen Fernmusik zurück, der durchreisende Kontrabassist Dragonetti dürfte Wien bereits wieder verlassen haben etc. Aber insgesamt blieb dieses ursprünglich für ein offizielles patriotisches Benefizkonzert zusammengestellte Orchester die etwa zwölf Wochen hindurch vermutlich ein einigermaßen konsistentes Ensemble.

### **Kollidierende Konzerte beim Fest der Verkündigung, 25. März 1814**

Wie das Fest von Mariä Empfängnis am 8. Dezember war auch das Fest der Verkündigung am 25. März, an dem die Theater für Opern- oder Schauspielvorstellungen geschlossen waren, ein bevorzugter Tag für die Veranstaltung eines Benefizkonzerts. Am Freitag, dem 25. März 1814 gab es gleich zwei nur wenige hundert Meter voneinander entfernte Abendkonzerte mit Musik Beethovens.

Ein von der Gemeinde Wieden gesponsertes Benefizkonzert zu Gunsten von Familienmitgliedern des Deutschmeister-Regiments, seiner Reserve und regionalen Bataillone von Wieden und anderer Vorstädte fand im Theater an der Wien statt und brachte ein typisches Potpourri musikalischer und deklamatorischer Stücke, aber der Reporter der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* berichtete ausschließlich über die ersteren. In der ersten Hälfte erklangen Beethovens Ouvertüre zu *Coriolan*, Joseph Weigls *Der österreichische Grenadier*, gesungen vom Bass Anton Forti; *Adagio und Variationen für Horn*, eine Komposition des ersten Geigers im Theater an der Wien, Joseph von Blumenthal, die vom „Solo“-Hornisten Michael Herbst gespielt wurde, und J. A. P. Schulzs großer Chor *Vor dir, o Ewiger*, begleitet von Trompeten, Posaunen und Pauken. Der zweite Teil begann mit einer „neuen“ *Symphonie in Es-Dur*, komponiert von Louis Spohr, dem Konzertmeister des Theaters, es folgten ein *Adagio* und *Rondo* aus einem Flötenkonzert von Krommer, gespielt von Aloys Khayll, dem Solisten des Burgtheaters, ein Vokalduett *Vederlo sol bravo* aus Päers Oper *Griselda*, schließlich als Finale ein patriotischer antiphonischer Chor mit Orchester –

*Der Vorsicht Gunst beschütze, beglücktes Oestreich* [sic], *dich*, komponiert und geleitet von Antonio Salieri –, der wiederholt werden musste. Dieser Konzertabend dürfte den Großteil des Theaterorchesters beschäftigt haben.

Vermutlich viel früher geplant und angekündigt war jedoch ein traditionelles Benefizkonzert für den Theater-Armenfond im Kärntnertortheater. Das Programm beinhaltete die von Beethoven selbst dirigierte *Egmont-Ouvertüre* und *Wellingtons Sieg*. Der Rest des Programms ist uns nicht überliefert, dürfte aber aus *einem* Werk bestanden haben: aus Beethovens *Symphonie Nr. 7*, die bei jedem der vier Aufführungen vor *Wellingtons Sieg* gespielt wurde, vielleicht aber auch aus kürzeren, von verschiedenen Künstlern des Kärntnertor- und Burgtheaters gespielten Stücken. Jedenfalls dürfte Michael Umlauf im hauptsächlich zeremoniellen Beisein Beethovens dirigiert haben.

Und dies war die erste Gelegenheit, wo eine Aufführung von *Wellingtons Sieg* auf eine musikalische oder politische Konkurrenz traf. Verantwortlich für die Arrangements war vermutlich Graf Palffy, Direktor des Theaters an der Wien. Durch die Konzertplanung für diesen Termin entzog er Beethoven die Verwendung des hauseigenen Orchesters und damit viele von deren Mitgliedern, für die Beethoven spezielle Passagen komponiert hatte. Die neue Spohr-Symphonie gewährleistete, dass weder der Komponist noch das Orchester aus der Reihe und quasi über das Glacis tanzen würden, um mit Beethoven zu musizieren. Spohrs Flötenkonzert beschäftigte den Solisten Aloys Khayll in einem Ausmaß, dass er für Beethoven nicht Piccolo spielen konnte. Zudem dürfte Salieri nach seiner negativen Reaktion auf Beethovens glanzvolle Akademie am 22. Dezember 1808 über ein mit ihm rivalisierendes Konzert erfreut gewesen sein. Dennoch wurde das Konzert des Theater-Armenfonds vermutlich von hauseigenen Kräften des Kärntnertor- und Burgtheaters aufgeführt, und das Orchester umfasste mit Sicherheit über siebzig Mitglieder – dies genügte, um die erwünschte Sensation in *Wellingtons Sieg* zu garantieren.

*Fortsetzung folgt in der Juni-Ausgabe*

# Spenderliste 2016

Auch letztes Jahr haben wieder etliche Spender wohlthuenden Einfluss auf die Gestaltung unseres Vereins-Budgets genommen und damit ihre Verbundenheit mit unserer Arbeit zum Ausdruck gebracht. Wir möchten in Form der Veröffentlichung der Spenderliste jedem Einzelnen / jeder Einzelnen für seine / ihre Unterstützung herzlich danken und um weitere wohlwollende Zuwendung ersuchen. Die Namen besonders großzügiger Spender (Beträge ab 50 €) sind fett gedruckt.

Univ. Prof. Theodore	Albrecht	Prof. Wolfgang	Kühn
Dr. Carol	Albrecht	Marthe	Lindenthal
Mag. Martin	Bramböck	Claire	Liu Mayumi
Sebastian	Breit	Andreas	Mendel
Robert	Brunnlechner	Mag. Florian	Mühlberger
Dr. Charlotte	Brusatti	Dr. Georg	Norén
Mag. Robert	Corazza	<b>Mag. Andreas</b>	<b>Pöttler</b>
Ing. Peter	Decristoforo	Angelika	Riedl
Eduard	Eichwalder	Gerlinde	Sbardellati
Günter	Federsel	Georg	Schück
<b>Max</b>	<b>Feyertag</b>	Mag. Sieglinde	Schuster-Lurger
Wolfgang	Fischer	DI. Fritz	Schüller
Andrea	Gruber	<b>Heribert</b>	<b>Stark-Ziegler</b>
<b>DI. Klaus</b>	<b>Hackl</b>	Univ. Prof. Adolf	Traar
Marcela	Hejtman	Gerda	Unger-Öhlberger
Univ. Prof. Harald	Hörth	Mag. Jörg	Wachsenegger
Adolf	Hörtnagl	Mag. Karin	Walcher
<b>Dr. Marina</b>	<b>Ittner</b>	<b>Mag. Bernarda</b>	<b>Zemljic-Bobro</b>
Mag. Anna	Jankowsky	Hans Hermann	Ziel
Mag. Judith	Kammerzelt	Erich	Zöchmann
<b>Angela</b>	<b>Kirchner</b>	Richard	Zottl

„Wir unterstützen mit Leidenschaft“

**Ihre Berater der Raiffeisen Regionalbank Mödling**



**Meine Bank in Perchtoldsdorf**

# KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

**MICHAEL WERBA**

*Konzertabend Fagott*

*Mittwoch, 5. April 2017, 18:30 Uhr*

MUK Privatuniversität der Stadt Wien

Johannesgasse 4a, 1010 Wien

**MARCELO PADILLA**

*Konzertnachmittag Fagott*

*Mittwoch, 3. Mai 2017, 15 Uhr*

MUK Privatuniversität der Stadt Wien

Johannesgasse 4a, 1010 Wien

**THOMAS HÖNIGER**

*Konzertnachmittag Oboe*

*Montag, 15. Mai 2017, 15 Uhr*

MUK Privatuniversität der Stadt Wien

Johannesgasse 4a, 1010 Wien

**GERLINDE SBARDELLATI**

**CHRISTINA GAUGL-HÖLLWERTH**

*Vortragsabend Oboe - Fagott*

*Montag, 29. Mai 2017 18:30 Uhr*

J. M. Hauer-Musikschule Wiener Neustadt

Prof. Fritz Heindl-Konzertsaal

Herzog Leopoldstr. 21, 2700 Wr. Neustadt

## Rohrbaumaschinen Ausstellung Willy Wettstein

*Freitag 12. Mai 2017, 14 bis 19 Uhr*

*Samstag 13. Mai. 2017, 10 bis 15 Uhr*

Meisterwerkstatt für Holzbläser

Goldeggasse 20/11

1040 Wien

Herr Wettstein stellt seine Maschinen und deren Handhabung vor.

**CHRISTIAN RAUCH**  
WERKSTÄTTE FÜR  
HOLZBLASINSTRUMENTE



Innsbruck, Hallerstraße 19

0512 269343

rauch@woodwind.at

www.woodwind.at

www.oboe.cc



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*

*3. - 19. März 2017*

*21. April - 7. Mai 2017*

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Juni 2017.

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. Mai 2017**

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



*Prof. Manfred Kautzky bei der Überreichung der  
Ehrenmitgliedschaft unserer Gesellschaft  
(November 2002)*

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

**Impressum:**

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

A 1230 Wien, Lastenstraße 13  
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 name 'danner' in a large, lowercase, sans-serif font with a yellow dot on the 'n'. 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.