WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

89. Ausgabe März 2021

Wiener Klang – still?

Erfolge bei *Prima la musica 2021*
Fagottbögen von Sylwester Janiak
Buch über Gottfried v. Freiberg von Robert Freund
Der sanfte Schwindel mit dem „Horn in...“ (Robert Freund)
Interview mit Wolfgang Kühn über Karl Öhlberger
In memoriam Rudolf Frodl und Erich Pawlik

Editorial

Immer noch ist es still in den Konzert- und Opernhäusern, auch wenn die Orchester unverdrossen in leeren Sälen, diesem treffenden Sinnbild von Antikörpern, vor sich hinspielen. Die Wiener Symphoniker sind dies ja aus ihrer Bregenzer Tätigkeit gewöhnt, wo sie seit 15 Jahren 28mal pro Saison im leeren Festspielhaus sitzen und als Fernübertragungsorchester das Seebühnenspektakel begleiten; dass die Bregenzer Festspiele jemals die Funktion einer Einübung in Katastrophen erfüllen würden, war indes nicht absehbar. Aktuell zeigt sich (Salzburg natürlich ausgenommen) die Schwerfälligkeit des Klassik-Marketings. Würde man einen vom Hochstrahlbrunnen gespeisten Bach durch den Großen Konzerthaussaal leiten, ihn „Saalbach" nennen und den Zutritt zum Saal mittels Gondeln managen – die Symphoniker könnten seit Monaten vor vollem Haus spielen.

Prima la musica hat jedenfalls vorgezeigt, wie man auch unter widrigen Rahmenbedingungen einen Wettbewerb vor voller Jury abhalten kann, was uns hoffnungsvoll stimmt, unseren verschobenen Karl Mayrhofer-Nachwuchswettbewerb doch in absehbarer Zeit nachholen zu können. Mit Freude können wir konstatieren, dass etliche junge Oboisten und Oboistinnen, die schon an einem oder mehreren unserer Wettbewerbe teilgenommen hatten, bei den *Prima la musica*-Landeswettbewerben in Wien und Niederösterreich große Erfolge feiern konnten. Und dass sich auch im coronabedingten Stillstand oboistisch Einiges tut, zeigen die Neuengagements im Staatsopernorchester, die Vergabe einer philarmonischen Akademiestelle und einer Lehrstelle im Musikschulbereich – wir gratulieren unseren jungen Kolleginnen und Kollegen herzlich!

Ein Schwerpunkt unserer Ausgabe ist diesmal das Wiener Horn, sozusagen die Wiener Oboe im Blechbläserbereich, wir loten quasi das Spannungsfeld zwischen Wiener Klangstil und Klangstill aus. Robert Freund, einstiger Solohornist der Wiener Symphoniker, hat ein Buch über seinen legendären Lehrer Gottfried von Freiberg geschrieben, das zu Überlegungen zum Thema „Wiener Klangstilwandel" Anlass gibt. Als wichtige Ergänzung bietet er einen Überblick über die Geschichte des Hornbaus, die auch eine des Rohrbaus ist – waren es doch quasi Zusatzrohre in Form von Aufsatzbögen, die einen grundlegenden Wandel von Spieltechnik und damit Klangästhetik einleiteten. Das Subthema des Journals – legendäre Pädagogen des Wiener Klangstils – ist weiters durch Karl Öhlberger vertreten, über den Wolfgang Kühn, der eben seinen 80. Geburtstag beging, vieles zu erzählen weiß. Wir berichten weiters über neue Entwicklungen im Bereich der fagottischen S-Bögen, die in produktiver österreichisch-polnischer Kooperation vorangetrieben werden und ins S-Budget eingeplant werden sollten.

Womit wir bei den Hoffnungsstrahlen für unser Vereinsbudget angelangt sind. Wir appellieren an Sie, verehrte Vereinsmitglieder und Journalabonnenten, den beiliegenden Erlagschein zweckentsprechend zur Einzahlung des Mitgliedsbeitrags für 2021 zu verwenden bzw. einen Blick auf die letzte Journalseite zu werfen, wo Ihr „Zahlstatus" vermerkt ist. Unvermerkt würden nämlich einige bisher relativ treue Einzahler in den roten Ampelstatus wechseln, der einen dreijährigen Zahlungsrückstand signalisiert. Im Gegensatz zur Corona-Ampel hätte dies in unserem konsequenteren System nämlich zur Folge, dass der Mitgliederstatus erlischt, was vor allem im Hinblick auf die weitere oboistische Nachwuchsförderung weder Sie noch wir wollen. Unser Ziel ist es nämlich, durch weitere Ankäufe von Wiener Oboen eine produktive Durchseuchung des Wiener Umfelds mit handwerklich erstklassigen Wiener Klangstilprodukten zu erwirken. Zwar liegt es uns fern, eine Herdenimmunität gegen französische Instrumente aufzubauen, aber wir wollen weder von unserer regionalspezifischen Obsession lassen noch uns auf unseren Erfolgen ausruhen. Eine echte Wiener Oboe geht nicht unter – helfen Sie mit!

Ernst Kobau

„Wir unterstützen mit Leidenschaft"
Ihre Berater der Raiffeisen Regionalbank Mödling
Meine Bank in Perchtoldsdorf

Übergangslösung im Staatsopernorchester

Noch keine endgültige Entscheidung ist bezüglich der Nachfolge von Martin Gabriel, der am Ende dieser Saison in Pension geht, gefallen. Die Probespieljury vergab interimistisch zwei halbe Stellen für 1. Oboe an Paul Blüml, den derzeitigen Akademisten der Wiener Philharmoniker, und an Sebastian Skocic. Zu einem späteren Zeitpunkt wird erneut ein Probespiel stattfinden.

Katharina Kratochwil wird Akademistin der Wiener Philharmoniker

Katharina Kratochwil wird im September 2021 die bisher von Paul Blüml besetzte, auf zwei Jahre befristete Akademiestelle bei den Wiener Philharmonikern antreten.

Sie wurde 1998 in Tulln geboren und erhielt ihren ersten Oboenunterricht mit sieben Jahren an der dortigen Musikschule bei Eva Griebl-Stich. Seit 2013 studiert sie an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien bei Thomas Höniger.

Sie gewann mehrere Erste Preise bei dem Wettbewerb *Prima la Musica* sowie beim Nachwuchswettbewerb für Wiener Oboe und konnte bereits professionelle Erfahrungen als Substitutin im Wiener Johann Strauss Orchester, im ORF Radio-Symphonieorchester Wien, bei den Wiener Symphonikern und beim Bühnenorchester der Wiener Staatsoper sammeln. Außerdem besuchte sie zahlreiche Masterclasses, u. a. bei Mathilde Lebert und Ivan Podyomov und studierte im Rahmen der Angelika Prokopp Sommerakademie auch bei allen Oboisten der Wiener Philharmoniker.

Seit Herbst 2020 unterrichtet sie auch an der Musikschule Traismauer.

Katharina Hörmann übernimmt neue Musikschul-Lehrstelle für Wiener Oboe

Seit dem Schuljahr 2020/21 ist Katharina Hörmann mit dem Aufbau einer Oboenklasse an der Musikschule Bisamberg/ Leobendorf/Enzersfeld beschäftigt.

Sie erhielt im Alter von acht Jahren ihren ersten Oboenunterricht. Seit 2010 studierte sie an der Universität für Musik bei Univ. Prof. Harald Hörth und Univ. Prof. Klaus Lienbacher. Katharina Hörmann ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe (Landes- und Bundeswettbewerbe *Prima la musica*, *Hans Hadamowsky-, Eli Freud-* und *Anton Tyroler-Wettbewerb* der Wiener Oboengesellschaft, *Musica Juventutis*) und gewann *den Casinos Austria Rising Star Award*. Als Orchestermusikerin wirkte sie u.a. im Orchester der Wiener Staatsoper, im Barockensemble der Wiener Symphoniker, im Bühnenorchester der Salzburger Festspiele, in der Hofmusikkapelle und im Consortium Musicum. Als Solistin trat sie u.a. im Wiener Konzerthaus sowie im ORF Fernsehen und Radio auf.

Foto: Nancy Horowitz

Prima la musica 2021 – Wien und Niederösterreich

„Against All Odds“ – es ist vollbracht!!!!!! Der Landes-Wettbewerb 2021 konnte in diesen schwierigen Zeiten stattfinden. Wien und Niederösterreich hatten zwei völlig andere Planungen für den Wettbewerb (außer in den plus-Gruppen) und beide konnten ihren Wettbewerb – mit unglaublichen Sicherheitsmaßnahmen und einem unglaublich technischen Aufwand – umsetzen.
Gratulation an beide Veranstalter!
Aber jetzt zu den tollen und hervorragenden Leistungen der jungen Oboisten und Oboistinnen. Es ist eine wahre Freude, die Entwicklung von Euch allen zu verfolgen. Die großen Erfolge in der letzten Zeit – Besetzung von Orchesterstellen und Unterrichtsstellen – zeigen, dass wir alle auf einem sehr guten Weg sind und die Gründung der *Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe* (1. Generalversammlung am 8. April 1999) eine wahrlich gute und wichtige Entscheidung war.
Wir gratulieren allen Teilnehmern*innen auf das Herzlichste!!!

Peter Mayrhofer

Gold - mit ausgezeichnetem Erfolg teilgenommen:

Valentin Koblitz, AG IIIplus Landessieger (Lehrer: Univ. Prof. Harald Hörth, Musikuni Wien)

Lucia Wuinovic, AG IIIplus Landessieger (Lehrer: MMag. Heike Sauer-Chalier, Univ. Prof Harald Hörth / MS Wiener Neudorf / Musikuni Wien)

Kerstin Steinbauer, AG IVplus Landessieger (Lehrer: Prof. Thomas Höniger, Musik-Privatuni der Stadt Wien)

Anna-Sophie Kolbeck, AG IVplus Landessieger (Lehrerin: Anze Koren / MS-Verband Paudorf-Gedersdorf)

Tobias Gasché, AG IIIplus (Lehrer: Mag. Prisca Schlemmer, MS Döbling)

Silber - mit sehr gutem Erfog teilgenommen:

Iris Enache, AG IVplus (Lehrer: Univ.-Prof. Harald Hörth, Peter Mayrhofer (Musikuni Wien / MS Hernals)

1. Preis mit Berechtigung zur Teilnahme am Bundeswettbewerb:

Luisa Deitemyer, AG II (Lehrer: Peter Mayrhofer, MS Margareten)

1. Preis mit Auszeichnung:

Philipp Altmann, AG B (Lehrerin: MMag. Heike Sauer-Chalier, MS Wiener Neudorf)

Adele Bayer, AG B (Lehrer: Silvio Trachsel, Anton Stadler Musikschule)

Sonja Kammlander, AG B (Lehrer: Silvio Trachsel, Anton Stadler Musikschule)

Carolina Strasser, AG B (Lehrer: Silvio Trachsel, Anton Stadler Musikschule)

Leonie Tretzmüller, AG B (Lehrer: Silvio Trachsel, Anton Stadler Musikschule)

Carolin Winkler, AG B (Lehrerin: Tanja Beranek, BA, MS-Verband Staatz und Umgebung)

1. Preis

Tristan Gritsch, AG B (Lehrerin: Mag. Prisca Schlemmer, MS Döbling)

Laura Knöfler, AG III (Lehrerin: Mag. Prisca Schlemmer, MS Döbling)

Isabel Drahosch, AG IV (Lehrer: Peter Mayrhofer, MS Alsergrund)

Sebastian Ganja, AG I (Lehrerin: Mag. Manuela Steindl, BA, MS Sieghartskirchen)

Andrea Strauch, Oboe AG II (Lehrerin: Tanja Beranek, BA, MS-Verband Staatz und Umgebung)

2. Preis:

Rosina Plank, AG II (Lehrerin: Mag. Prisca Schlemmer, MS Döbling)

Laura Eigner, AG II (Lehrerin: Mag.art. Andrea Straßberger, W.A. Mozart MS Horn)

Ein neues Produkt mit Potential: Die S-Bögen von Sylwester Janiak

Eigentlich wollte Andor Csonka, seit 1993 Fagottist im Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, nur Rohre bestellen und telefonierte diesbezüglich mit Herrn Sylwester Janiak in Polen. Mit den Rohren wurde auch ein S-Bogen geliefert. Zum Probieren, wie es hieß, mit der Bitte um Beurteilung. Das war 2014. Das Feedback war überaus positiv und seit 2015 ist Andor Csonka weltweiter Vertreter für Janiak S-Bögen. Im Interview, welches ich Ende Jänner mit ihm führte, berichtet er wie es zu dieser österreichisch-polnischen Zusammenarbeit kam.

Sylwester Janiak

Wie war dein Eindruck, als du erstmals einen Janiak-Bogen in einem Kammermusikkonzert spieltest?

Deutlich wahrnehmbar waren für mich die leichte Ansprache und die ausgeglichene Intonation. Auch der Anblas-Widerstand war sehr angenehm. Aufmerksam wurde ich, als Zuhörende mich auf den größeren Klang mit mehr Obertönen und die auffallend bessere Tragfähigkeit hinwiesen. Diese Eigenschaften haben sich mir als Spieler selbst nicht sofort erschlossen und ich wurde richtig neugierig. „Da ist etwas Besonderes mit diesem Bogen“, dachte ich mir und probierte quasi „hinterm Vorhang“ zehn S-Bögen unterschiedlicher Hersteller gemeinsam mit einem Kollegen aus. Der Janiak-Bogen ist dabei hervorgestochen und ich habe Sylwester Janiak meine positiven Erfahrungen mitgeteilt. So wurde ich zu seinem Vertriebspartner und bin seit 2015 für Marketing und Verkauf zuständig. Ein neuer Bereich als Unternehmer eröffnete sich mir und ich begann mit der Bewerbung eines (damals noch) „No-Name-Produktes“.

Wie kam es zu der Entwicklung eines neuen S-Bogens?

Sylwester Janiak ist selbst Fagottist und machte seinen Abschluss an der Hochschule für Musik in Würzburg bei Prof. Albrecht Holder. Er spielte zunächst im Orchester der Oper Breslau und wechselte danach zum Symphonie-Orchester Zamosc, wo er nach wie vor engagiert ist. Darüber hinaus ist er leidenschaftlicher Handwerker mit hoher Affinität zu verschiedensten Materialien. Als Student jobbte er z.B. in einem Industriebetrieb für Kunststoffherstellung. Sein besonderes Interesse gilt jedoch der Verarbeitung von Holz und Metall. Stand zuerst der Rohrbau im Vordergrund, entwickelte sich die Neugierde und Experimentierfreudigkeit bald hin zum S-Bogen-Bau. Herrn Janiak zeichnen Begeisterung fürs Tüfteln, Offenheit und Suche nach Neuem aus. Er hat seine Werkstatt in Polen. Jeder Bogen ist handgefertigt, teilweise ist sogar das Werkzeug zur Herstellung der S-Bögen von ihm selbst gebaut.

Was zeichnet die Janiak-Bögen aus?

Es ist die Summe der Eigenschaften, die den Bogen so besonders machen.

- relativ wenig Anblas-Widerstand
- Klang leicht formbar und gut zu modulieren
- stabile Intonation
- gute, sichere Höhe
- extrem ausgeglichen im Register
- im gesamten Register obertonreich, voluminös und brillant

Wer waren deine ersten KundInnen?

Vor allem Freunde und Bekannte in Wien, Unterrichtende und Freischaffende. Schließlich kamen engagierte OrchestermusikerInnen und UniversitätsprofessorInnen hinzu, wie z.B. Richard Galler, der zu meinen ersten Kunden zählte.

Wo und von wem werden Janiak-Bögen heute schon überall gespielt?

Der Bekanntheitsgrad der Janiak-Bögen wächst kontinuierlich. Zunächst fast ausschließlich nur in Polen, werden Janiak-Bögen heutzutage in Österreich, Deutschland, Ungarn, Spanien, Frankreich, Finnland, Italien, England, Luxemburg und Japan gespielt. Der Kundenkreis umfasst AmateurInnen, StudentInnen, PädagogInnen, ProfessorInnen bis hin zu international bekannten SolistInnen.

Neben einer stetigen Produktoptimierung steht für Euch auch die individuelle Kundenbetreuung im Zentrum.

Ja, ich pflege einen regen persönlichen Austausch mit dem Hersteller und wir arbeiten kontinuierlich, aufgrund der konstruktiven Rückmeldungen der Kunden, an einer steten Qualitätssteigerung und Optimierung der Bögen. Die Herstellung der S-Bögen ist ein offener und lebendiger Prozess. Für den japanischen Markt z.B. wurde auf Wunsch die Biegung adaptiert. Aktuell gibt es zwei Modelle: Der Prototyp wurde zum Standardmodell, welches sich durch besondere Leichtigkeit im Spiel und hohe Flexibilität auszeichnet. Dem Wunsch nach höherem Anblaswiderstand folgend, entsprachen wir mit der Entwicklung des Modells „W“. Auf diesem wurde zuletzt das Probespiel für Solo-Fagott im Orchester der Wiener Staatsoper/Wiener Philharmoniker gewonnen. Neben dem ständigen Kontakt zu Sylwester Janiak spielt die persönliche Kundenbetreuung eine wesentliche Rolle. Individuelle Faktoren wie Instrument, Rohr, Ansatz und persönliches Klangempfinden werden bei Bedarf in der Beratung besonders berücksichtigt, um den passenden Bogen zu finden.

Hast du oder hattest du nicht auch Vertriebspartner im Ausland?

In den Anfangsjahren wurden die Bögen neben Japan auch in England, Ungarn und etwas später auch in Deutschland angeboten. Damals wollte ich die Vermarktung auf eine breitere Basis stellen, allerdings war der Zeitpunkt dafür vielleicht etwas früh – es wurden nur wenige S-Bögen verkauft. Als die Nachfrage in Österreich stärker wuchs, ließ ich mir die nicht verkauften Bögen (aufgrund der limitierten Stückzahl) zurückschicken, um den heimischen Markt besser bedienen zu können. Mittlerweile ist das Kaufinteresse sowohl im Inland als auch im Ausland erfreulich groß.

Andor Csonka

Gibt es für die Zukunft weitere Pläne?

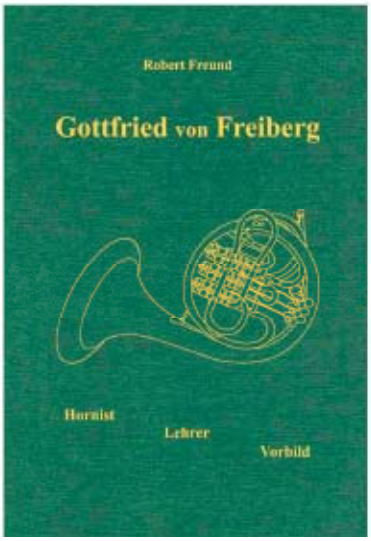
Ja, ein drittes Modell ist in Planung. Sollte es unseren Erwartungen entsprechen, wird es das derzeitige Angebot ergänzen.

Herzlichen Dank für das Gespräch!

Das Interview mit Andor Csonka führte Frau Dr. Antonia Teibler

Facts:
2 Modelle (Standard und W) Neusilber (versilbert oder vergoldet) Länge 0, 1 und 2, auf Bestellung 00 Produziert wird in limitierter Stückzahl. Alle Bögen sind in Handarbeit gefertigt. Die Preise liegen aktuell bei € 698,00 - € 786,00.

Mehr Information unter: www.janiak-bogen.at



Endlich erschienen:

Robert Freund

Gottfried von Freiberg

Hornist - Lehrer - Vorbild

Erstdruck Dezember 2020.

Freiberg (1908-62), einer der großen Hornisten Österreichs, wird hier erstmals in einer umfassenden Biographie dargestellt. Schon mit 20 **Erster Hornist des Staatsopernorchesters und der Wiener Philharmoniker**. Der langjährigen Tradition seiner Hornvorgänger (Lewy, Schantl, Stiegler) folgend, wurde er in seiner Ära zum Bewahrer des **Wiener F-Horns** und der **Wiener Musiziertradition**. Als aktives Vorbild prägte er eine ganze Generation von Hornisten. Dieses Buch eines ausübenden Musikers basiert auf langen Nachforschungen und persönlichen Erinnerungen und möchte einen Beitrag zum Fortbestand der Wiener Horntradition leisten.

Aus dem Inhalt:

Freibergs Leben und Wirken.
Freiberg als Lehrer und als Mensch.
Freiberg in der allseits gefährlichen NS-Zeit – und danach.
Karrierehöhepunkte: Uraufführung des 2. Hornkonzertes von R. Strauss – neueste Erkenntnisse, Orchestervorstand der Wiener Philharmoniker 1946 – und überraschender Rücktritt.
Früher Tod im Alter von 54 Jahren.
Freiberg in **Zeitzeugnissen** von philharmonischen Orchesterkollegen, Freunden und Schülern.
Konkretes aus dem Unterrichtsschatz – österreichische Musiziertradition.
Freibergs Kompositionen und Arrangements (z.B.: Trauermusik/Adagio 7. Bruckner).
Professor an der Wiener Musikakademie – seine Schüler von 1932 bis 1962 – und: was aus ihnen geworden ist.

Der Autor:

Robert Freund, Jahrgang 1932 und Freiberg-Schüler, war Solohornist der Wiener Symphoniker, Kammermusiker, unterrichtete Horn an der Musikhochschule Graz und am Konservatorium Wien und verfasste eine Hornschule.

Herausgegeben im Eigenverlag bei BuchDrucker.at, Wien.
Erhältlich beim Autor: Robert Freund, Neuwaldegger Straße 11, 1170 Wien <robert.freund@gmx.at> und im Buchhandel unter ISBN 978-3-200-07279-4.

Preis pro Buch (inkl. 20% MwSt.) bei **Abholung: 21 €,**
Preis bei Versand innerhalb von **Österreich** inkl. Porto u. Verpackung: **23,70 €**
Preis **europaweit** 21 € + 5,60 € = **26,60 €**. Preis **weltweit** 21 € + variables Porto (auf Anfrage).

Lehrerlegenden I: Gottfried v. Freiberg

Zum Buch von Robert Freund Von Ernst Kobau

Seit es die Tonträgerindustrie gibt, widerlegt die Nachwelt Schiller und flicht den (musikalischen) Mimen durchaus Kränze. Zwar verblassen auch sie relativ schnell, und manchmal wurden dem einstigen Publikum der längst Verblichenen (oder auch ihnen selbst) Lorbären aufgebunden, aber die als LP, Kassette oder CD ohnehin versteinerte Kunst bleibt zumindest unerodiert eine Zeitlang erhalten. Dass die Mimen ihre Kunst vor allem auch bedeutenden Pädagogen verdanken, verschweigen sie jedoch mitunter gerne, um ihren Status als Originalgenies nicht zu relativieren. Den legendären Lehrern werden daher auch heute nur selten Kränze geflochten, und wenn, dann nur in mündlicher Überlieferung, die oft in bloße Anekdoten verflacht. **Robert Freund** (*1932), selbst legendärer Solohornist der Wiener Symphoniker und Professor für Horn an der Musikakademie Graz, hat nun seinem Lehrer Gottfried v. Freiberg (1908-1962), bei dem er seit 1955/56 studierte, ein Buch gewidmet, in dem er diese reduzierte Form des Erinnerns einerseits in Form von Zeitzeugnissen, Nachrufen und Erinnerungen kompiliert und andererseits dessen Leben, seine Tätigkeit als Musiker und Pädagoge und sein Nachwirken als Vorbild beschreibt. „Hornist – Lehrer – Vorbild“ lautet der Untertitel. Freiberg gehörte jener Pädagogengeneration an, die im Holzbläserbereich legendäre Persönlichkeiten wie Hans Hadamowsky, Karl Öhlberger und Leopold Wlach umfasste. Sie alle unterrichteten zwar ein spezielles Instrument, aber darüber hinaus und im Grunde jenes Fach, das später erst unter dem Generaltitel „Wiener Bläserstil“ bzw. – erweitert auf die Streicher – „Wiener Klangstil“ kodifiziert wurde. Sie waren insofern Generalisten, als für sie das jeweilige Instrument vor allem Medium innerhalb eines viel weiter reichenden Musikverständnisses war, das Theorie und Praxis als Einheit sah und seine Ethik aus der Weitergabe bestimmter Klang- und Musiziertraditionen bezog. Im Falle des Horns und der Oboe war damit die Bewahrung eines Instrumentariums verbunden, das Wien je nach Perspektive zu einem Ort musikalischer Kompetenz in Sachen „Klassik“ oder zu einem archaischen Relikt in einer rasant sich wandelnden Musikszene machte. Beide Aspekte spielen in Robert Freunds Buch eine Rolle. Es ist ein Buch der Erinnerung, welches zugleich verdeutlicht, dass eine Gestalt wie Freiberg heute nicht mehr möglich wäre, so wie etwa ein Furtwängler einen historischen, unter heutigen Bedingungen nicht mehr vorstellbaren Dirigententypus verkörpert. Wenn Freund in einer Passage des Buches die Ansicht vertritt, wesentliche von Freiberg vermittelte Unterrichtsinhalte seien heute in der orchestralen Spielpraxis nicht mehr existent, „diese traditionelle Phrasierungskunst scheint heute weitgehend erloschen“, schwingt viel Melancholie mit und wirft damit zugleich die Frage nach der realen Weiterexistenz des „Wiener Klangstils“ auf – siehe das folgende Interview. Doch der Tenor des Buches ist Dankbarkeit und Hochachtung vor den Leistungen eines Mannes, dessen Lebensweg kein leichter war – zählte er in der NS-Zeit als ausgewiesener „Mischling 2. Grades“ doch zu jenen neun Philharmonikern, die nur gnadenhalber und wegen ihrer künstlerischen Unverzichtbarkeit im Orchesterverband weiter geduldet wurden. Ein Nachlassen des künstlerischen Niveaus etwa aus gesundheitlichen Gründen hätte die sofortige Entlassung zur Folge gehabt, dementsprechend groß muß der auf Freiberg lastende Druck gewesen sein. Als er nach Kriegsende als im Sinne der Entnazifizierung „Unbelasteter“ in die Funktion des Orchestervorstands gewählt wurde, scheiterte er nach einem Jahr an unüberbrückbaren Differenzen innerhalb des Komitees und an der intern extrem angespannten Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit; dass – wenn auch von Freiberg selbst empfohlen – ein später rechtmäßig verurteilter Schwindler und später ein extremer, in die Ermordung Dollfuß' involvierter Nazi seine Nachfolge als Orchestervorstand antraten, spricht – wie bereits Clemens Hellsberg in *Demokratie der Könige* vermerkte – nicht gerade für die kulturpolitische Sensibilität der exquisiten Künstlergemeinschaft. Freund hat das von Freiberg verfasste Memorandum, in dem er seinen Rücktritt begründet, abgedruckt, insofern dokumentiert dieser Abschnitt auch eine bewegte Zeit der Orchestergeschichte der Wiener Philharmoniker. Berührend ist jenes Kapitel, in dem Freibergs Engagement für seine Schüler und seine Unterrichtspraxis behandelt wird. Demnach verstand er Pädagogik auch als Lebenshilfe und beschränkte sich nicht auf den Hornunterricht. Seine Schüler hatten in ihm einen aufmerksamen und einfühlsamen Begleiter, der ihnen stets zur Seite stand und dem sie in persönlich schwierigen Situationen voll vertrauen konnten. Insofern

war er zugleich Lehrer und Vorbild mit hohem beruflichen und künstlerischen Ethos. Die Intensität dieser Betreuung, verbunden mit den vielfältigen Aufgaben im Orchester, in der Kammermusik und bei Soloauftritten, überlastete ihn auf Dauer, führte zu schweren gesundheitlichen Beeinträchtigungen und schließlich zu seinem frühen Tod noch während der berufsaktiven Zeit. Die Lektüre seiner Biografie vermittelt den Eindruck, hier habe sich einer ohne jede Schonung gleichsam selbst verbrannt, der Enthusiasmus für sein Wirken dieses selbst unzeitig früh beendet.

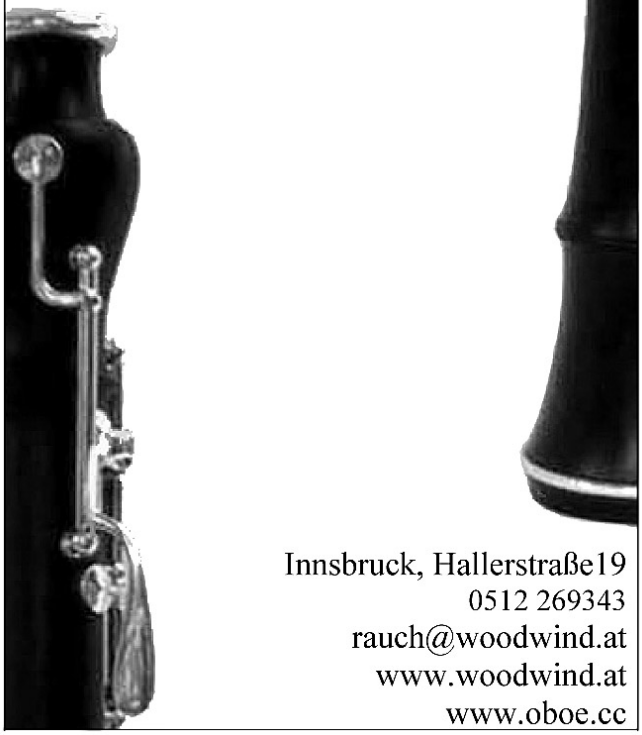
Für die Nachgeborenen, denen Freiberg vielleicht noch dem Namen nach ein Begriff ist, mag seine Biografie, wie sie Freund – samt ausführlicher Verzeichnisse seiner Schüler, seiner Noten, Kompositionen und Aufnahmen – bietet, interessante historische Aspekte beinhalten, der zentrale und auch für heute Studierende unmittelbar relevante Teil des Buchs ist jedoch das mit Notenbeispielen illustrierte, authentisch vermittelte Kapitel „Konkretes aus dem Schatz des Unterrichtes bei Freiberg“. Wir finden hier manches, was später durch Harnoncourt zum allgemeinen Wissensbestand werden sollte: Glockenton, Inégalité bei Notenketten, die Behandlung von Auftakten, kurzen Noten und – besonders wichtig für die Tonbildung – Bindungen sowie die absoluten „No-Gos“: Nachschieben und Abzwicken der Töne: „*Bei Zuwiderhandeln war dann im Wiederholungsfalle eventuell Feuer am Dach von Seiten des Professors* […] *Da konnte Freiberg richtig böse werden*.“ Auch die grundlegende Bedeutung und Wichtigkeit des täglichen Töneaushaltens kommt zur Sprache, einer gerne und allzu oft vernachlässigten Disziplin mit unmittelbarer Auswirkung auf die Qualität von Tonbildung und dynamischer Bandbreite. Allein dieser Abschnitt des Buches rechtfertigt die Lektüre und sei allen Studierenden der Bläserklassen (nicht nur den Hornisten) empfohlen.

Robert Freund hat, wie er selbst betont, kein nach den „Regeln der Kunst“ wissenschaftliches, soziologisches oder musikhistorisches Werk verfasst. Dies hätte das Gedenken an einen bedeutenden Musiker und Pädagogen erst recht wieder in Bereiche abstrakter Distanz entrückt. „*Möge meine Mühe nicht nur den Menschen und Musiker Freiberg herausstellen, sondern auch einen kleinen Lichtstrahl auf das werfen, was in der Mitte des 20. Jahrhunderts noch als Wert, als Tradition, Ehrlichkeit und Musikalität gegolten hat. Und genau dafür stand unser berühmter Lehrer, Prof. Gottfried von Freiberg.*“

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
9. - 25. April 2021
22. Mai - 6. Juni 2021

CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE



Innsbruck, Hallerstraße19
0512 269343
rauch@woodwind.at
www.woodwind.at
www.oboe.cc

Der sanfte Schwindel mit dem „Horn in ....“

Von Natur- und sonstigen Hörnern – Ein Beitrag zum Wiener Klangstil

von Robert Freund

Einleitung von Ernst Kobau

„Der gerühmte Wiener Klangstil / Gleicht dem Phönix aus Arabien, / Jeder weiss davon zu schwatzen; / Doch wo er ist? Das weiss man nicht*“, singt Don Alfonso in Cosi fan tutte – oder haben wir das falsch im Gedächtnis? Jeder weiß jedenfalls, dass die Wiener Oboe und das Wiener Horn wesentliche Ingredienzien dieses arabischen Phönix sind, und wie uns Robert Freunds Buch lehrt, gab es durchaus legendäre Pädagogen, die nicht darüber schwatzten, sondern auch etwas zu sagen hatten. Dass der Klang wesentlich mit dem verwendeten Instrumentarium zu tun hat, ist bekannt, und häufig zitiert ist auch Nikolaus Harnoncourts Diktum, instrumentenbautechnische Fortschritte zwecks leichterer Spielbarkeit seien oft mit einem Rückschritt im klanglichen Bereich erkauft. Etwas plakativ formuliert könnte man daher behaupten, die Besonderheit des ominösen „Wiener Klangstils“ resultiere aus einer bestimmten, über Generationen tradierten Spielweise und der Bereitschaft, nicht jede instrumentenbauliche Innovation unbesehen zu übernehmen. Für die Freiberg-Generation standen jedenfalls Artikulation, Phrasierung und dynamische Schattierungen im Dienst der Bewahrung einer bestimmten Stil- und Klangtradition, wobei erhöhte spieltechnische Risken bewusst weiterhin in Kauf genommen wurden. Wer dies als „Anbetung der Asche“ kritisiert, hat den Begriff der „Tradition“ jedenfalls nicht verstanden, denn auch der „Wiener Klangstil“ ist keinesfalls gegen den grundlegenden Wandel der Anforderungen abgeschottet, wie er etwa durch die Perfektionsansprüche der Tonträgerproduktion erzwungen wurde, und die marktorientierte Rationalisierung des Musikbetriebs unterbindet in Form der Vereinheitlichung des Instrumentariums auch klangliche Realisierungen, die Komponisten des 19. Jahrhunderts noch vorgeschwebt haben mögen. Insofern ist der „Wiener Klangstil“ zwangsläufig das Ergebnis eines Kompromisses, der aber den Anspruch erhebt, die aus den Quellen objektiv erschließbaren Prämissen (Ja, die gibt es! möchte man traditionsfernen „Originalgenie-Interpreten“ zurufen) sorgsamer zu realisieren, als es der international gängige Klang-Mainstream vermag. Am Beispiel der Entwicklung des Horns vom Natur- zum Ventilhorn in seinen verschiedenen Ausprägungen ist der instrumentenbedingte Wandel des ursprünglich weit differenzierteren Klangbildes zu seiner weitgehenden Vereinheitlichung eindrucksvoll nachzuzeichnen. Während wir unter dem Begriff „Originalklangbewegung“ zumeist Beschäftigung mit Musik bis zum 18. Jahrhundert assoziieren, ist an einem klanglich scheinbar unproblematischen Beispiel – dem einleitenden Hornquartett zum zweiten Akt von Verdis* Don Carlos *(fünfaktige französische Fassung) – demonstrierbar, wie sehr die Bemühung um einen einigermaßen authentischen „Originalklang“ auch in der Musik des 19. Jahrhunderts angebracht wäre, aber unter den gegenwärtigen Bedingungen kaum mehr einlösbar ist. In exemplarischer Weise sind auch hier klangliche Imagination, aufführungspraktische Realitäten und historische Situation des Instrumentenbaus miteinander verwoben und erfordern Kenntnis dieser Parameter, um die Distanz zu den Möglichkeiten heutiger Realisierung in den Blick zu bekommen. Der uns heute angebotene orchestrale „Verdi-Klang“ dürfte mit den ursprünglichen Intentionen des Komponisten, die er aber, wie seine unzähligen missvergnügten Briefe beweisen, auch zu Lebzeiten kaum durchsetzen konnte, nicht mehr viel zu tun haben. Gewandelt hat sich demnach vor allem die Art und Weise der Annäherung. Am Beispiel des Horns bietet Robert Freund im Folgenden einen kurz gefassten Führer durch die historischen Klang-, Instrumenten- und Notationspraktiken, der die Grundlage zum Verständnis der Problematik des* Don Carlos-*Hornquartetts bildet. Als vorweggenommenes Resümee könnte man vielleicht formulieren: Wäre die spät erarbeitete „Wiener Fassung“ des* Don Carlos *hier tatsächlich zur Aufführung gekommen, hätte sich Verdi wahrscheinlich am Klang der Wiener Hörner erfreut, auch wenn sie alle in F gestimmt waren…*

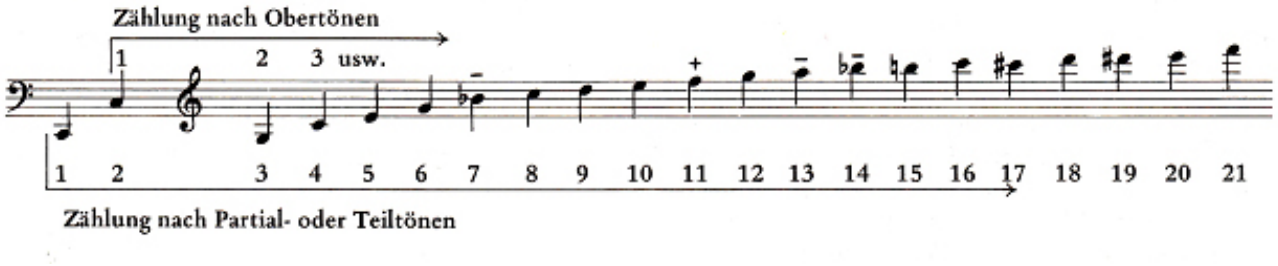
A – HORNKLANG

Die Komponisten der Klassik, so bin ich felsenfest überzeugt, hatten den sehr großen klanglichen Unterschied zwischen einem hohen und einem tiefen Horn sehr gut im Ohr. (Wir längst nicht mehr). Wenn ein 5 m langes Horn ein g1 erzeugt, klingt das ganz anders als wenn derselbe Ton auf einem 2,8 m kurzen Horn geblasen wird. Das hohe = das kürzere Horn piepst, blinzelt, leuchtet kurz auf, schneidet, zwitschert. Das tiefe Horn kann brüllen, lärmen, schreien, geht lauter, kracht, kann grob sein. Das alles kann das kürzere Horn nicht.
Je nach musikalischem Einsatz haben die Komponisten an einer bestimmten Stelle der Musik das Leichte, Luftige, Liebliche oder aber das kraftvoll Schmetternde hervorheben wollen. Schmetternde Es-Hörner - das sind Hörner, die in Es gebaut und daher 4,5 m lang sind - können ganz schön laut und ordinär fetzen, dass einem die Ohren weh tun; daher konnten sie auch Jagd- oder Signalinstrument sein. Das kann ein G-Horn = ein in G gebautes Horn bei weitem nicht! Bitte das immer im Geiste mitzunehmen!!

Kaum ein Musiker besitzt heute ein Es-Horn, also wird es auch nicht so verwendet, wie die Komponisten es vorgeschrieben haben. Damit die Stelle seit dem Verschwinden der Naturhörner überhaupt gespielt werden kann, dreht der Hornist den Spieß um und bläst „in Es“. Aber das auf einem F-Horn oder gar auf einem B-Horn, also auf einem schon viel harmloser, dünner klingendem Horninstrument. Der Hornist spielt (= transponiert) auf seinem F-Horn einen Ganzton tiefer und schwindelt uns dadurch vor, auf einem Es-Horn zu spielen. Das tut er aber nicht, er spielt auf seinem F-Horn und transponiert nach Es hinunter. Ein tieferes Naturhorn hatte hingegen einen anderen Klang, eine andere Hornfarbe. Der Hornist spielt auf dem F-Horn zwar die richtigen Töne, seit der Erfindung der Ventile und ihrer Umsetzung in die Praxis (etwa 1850) leider aber zu 80 % nicht auf dem Instrument, welches der Komponist innerlich gehört, dieser Musikstelle zugedacht und in die Partitur/Orchesterstimme eingefügt hatte.

B – VOM NATURHORN ZUM VENTILHORN

Jede Obertonreihe (nur diese Töne sind auf Naturhörnern möglich) bietet folgende Töne in aufsteigender Reihe: Grundton, Oktav, Quint, Quart, gr. Terz, kl. Terz, noch kleinere Terz, große Secund, kleinere Secund und dann immer kleiner werdende Intervalle, ab dem 16. Teilton, dem „hohen“ c, nur mehr unbrauchbare Intervalle.
Die Obertonreihe jedes Naturhornes, egal in welcher Stimmung, wird so notiert:



Die Obertonreihe klingt dann immer je nach Angabe des Grundtones: die eines F-Hornes z.B. (mit 3,78 m) beginnt dementsprechend eine Quart tiefer mit Kontra F. (Analog in allen gängigen Grundtönen/Tonarten).
F-Horn also klingt: Kontra-F-F-c-f-a-c1-es1-f1-g1-a1-b1/h1-c²-d²-es²-e²-f² (16. Partialton, unser „hohes“ c).

1) Naturhorn (Einstückhorn)

Auf Hörnern hat man immer an die 16 bis 17 Töne spielen können, aber immer nur auf jeweils einem Grundton, der von der Länge des Instrumentes bestimmt wurde. Daher gab es etwa neun Ganzhörner in verschiedenen Höhen. Dass man die doch reichlich ungelenken Signalhörner von Militär und Jagd mit ihren wenigen brauchbaren Naturtönen (lediglich etwa die zehn besten Töne waren brauchbar und einsetzbar!) langsam ins Orchester hinein nahm, spielte sich etwa im beginnenden 17. Jahrhundert in Frankreich ab. Es muss nicht bei Lully gewesen sein, sondern wahrscheinlich schon früher. Dass längere Röhren (später: gewundene Hörner) tiefere und kürzere Hörner höhere Obertonreihen abgaben, wenn man hineinblies, war jedem klar. Instrumentenbautechnische Innovationen führten zum

2) Naturhorn mit Aufsatzbögen

Man baute einen unveränderlichen Grund-Corpus eines Hornes und steckte auf diesen am anderen Ende, beim Mundstück, Bögen in verschiedenen Längen auf. Dadurch konnten plötzlich auf demselben NATURHORN durch Bogenwechsel alle gängigen und gewünschten Stimmungen/Tonarten erreicht werden.

3) Ventilhorn

1813, 1817 und in Wien 1843 werden die Ventile erfunden. Von einem Tag auf den anderen wird es durch diese Erfindung überflüssig, mehrere verschieden gestimmte Hörner oder auch mehrere unterschiedlich gestimmte Bögen zum Aufsetzen zu besitzen. Durch Betätigung der Ventile konnte man das Horn beliebig verlängern und wieder verkürzen, also chromatisch jeden Ton spielen. Man entschloss sich allenthalben, diese Zusatzlängen nur in das Naturhorn mit Aufsatzbogen in F, also in ein mittel-tiefes/mittel-hohes Horn einzubauen. Diese Entwicklung vollzog sich etwa zwischen 1820 und 1880. Sie stieß nicht nur aus Gründen des dürftigeren Klanges der neuen Hörner auf Widerstand, sondern sie bescherte den Hornisten zwangsläufig eine neue Anforderung - ab sofort mussten sie transponieren. Davon gleich unter C 2).

C) NOTATION

1) C-Dur-Notation

Unabhängig davon, welche Tonart der Komponisten vorsah: Alle Hörner wurden immer in C-Dur notiert, egal, ob es sich um ein Einstückhorn oder ein moderneres mit Aufsatzbogen handelte, weil es ja auch egal war, in welcher Höhe der Hornist einen Dreiklang produzierte. Ob er den notierten Dreiklang c-e-g auf einem D-Horn, auf einem Es- oder auf einem G-Horn (= auf einem D-Bogen, Es- oder G-Bogen) blies, brauchte ihn nicht zu kümmern. Hauptsache, die Töne passten zum Umfeld. Der Komponist schrieb für den Hornisten nicht in Dur oder Moll, sondern er bat sie quasi: Hier bei diesem Viertel spielen Sie ihren 4. Oberton. Die Hornisten brauchten eigentlich gar nicht Noten lesen zu können, sie brauchten ursprünglich nur den Hinweis zu Beginn, auf welchem Instrument sie den wievielten Ton der Obertonreihe zu blasen hätten.

2) Transponieren

Zur Erinnerung: Alle Stimmen der gesamten Klassik und auch schon der Romantik (Schubert, Schumann, Berlioz etc.) waren in C notiert. Daran wurde auch nach Entwicklung der Ventilhörner nicht gerüttelt – hätte auch gar nichts genützt! Jahrzehntelang, fast bis ins 20. Jahrhundert, gab es Rivalitäten resp. Animositäten zwischen den älteren Stopfhornspielern und Ventilhornspielern.

Jetzt kommt die wesentliche Frage, in der auch der Beginn des klanglichen Schwindels steckt: Was sollten nun die Hornisten tun, die jetzt plötzlich das chromatische F-Horn in Händen hielten? Die Stimmen einer IX. Beethoven (d-moll), die Rheinische von Schumann (Es-Dur), die Brahmssymphonien, sie alle waren in C notiert… Es blieb den Hornisten gar nichts anderes übrig, als sie zu transponieren, also die Noten, die sie in der Beethoven-Stimme lasen, z.B.: c^2-d^2-e^2-f^2-g^2-g^2-g^2 (die ja auf dem F-Horn, also eine Quint tiefer, f1-g1-a1-b1-c2-c2-c2 geklungen hätten) in einer Symphonie in D nach a-h-cis^2-d^2-e^2-e^2-e^2 zu tranponieren, sodass die Töne eine Quint tiefer, weil F-Horn, endlich richtig in D-Dur herauskamen = d1-e1-fis1-g1-a1-a1-a1. Erst jetzt waren die damaligen Kollegen richtig in der IX. angelangt!

Noch ein Beispiel: Schumanns *Es-Dur-Symphonie*: Der Hornist liest (egal, in welcher Oktave): c-d-e-f-g, transponiert im Geiste und greift mit den Fingern eine Sekund tiefer: b-c-d-es-f, was dann auf seinem F-Horn endlich in das gewünschte Es-Dur klingend hinführt: es-f-g-as-b.

Deshalb müssen die Hornisten und die Trompeter bis heute transponieren. Die Erfinder der Ventile, die Herren Blühmel und Stölzel haben uns das etwa 1815 eingebrockt. Wie einfach könnten wir heute noch auf den Naturhörnern blasen! (Concentus). Aber die hatten/haben andere Schwächen... nein, nein, es ist schon recht so. Alle Hornisten haben gelernt zu transponieren. Eigentlich sollten es alle Musiker ein bisschen beherrschen.

Eine Frage bleibt nämlich bestehen: Was lese ich als Musiker/Instrumentalist leichter: notiert in C um einen halben Ton nach unten transponiert, also gedacht und gegriffen H-Dur, ODER: gleich notiert in H-Dur, mit 5# plus Versetzungszeichen?? Also wenn du mich fragst: Lieber die C-Dur-Stimme nach „HORN IN E“, also einen halben Ton nach unten transponieren als in H-Dur lesen (wenn wir H-Dur lesen/spielen, ist es ja klingend E-Dur!!!).

D) HYBRIDKLANG

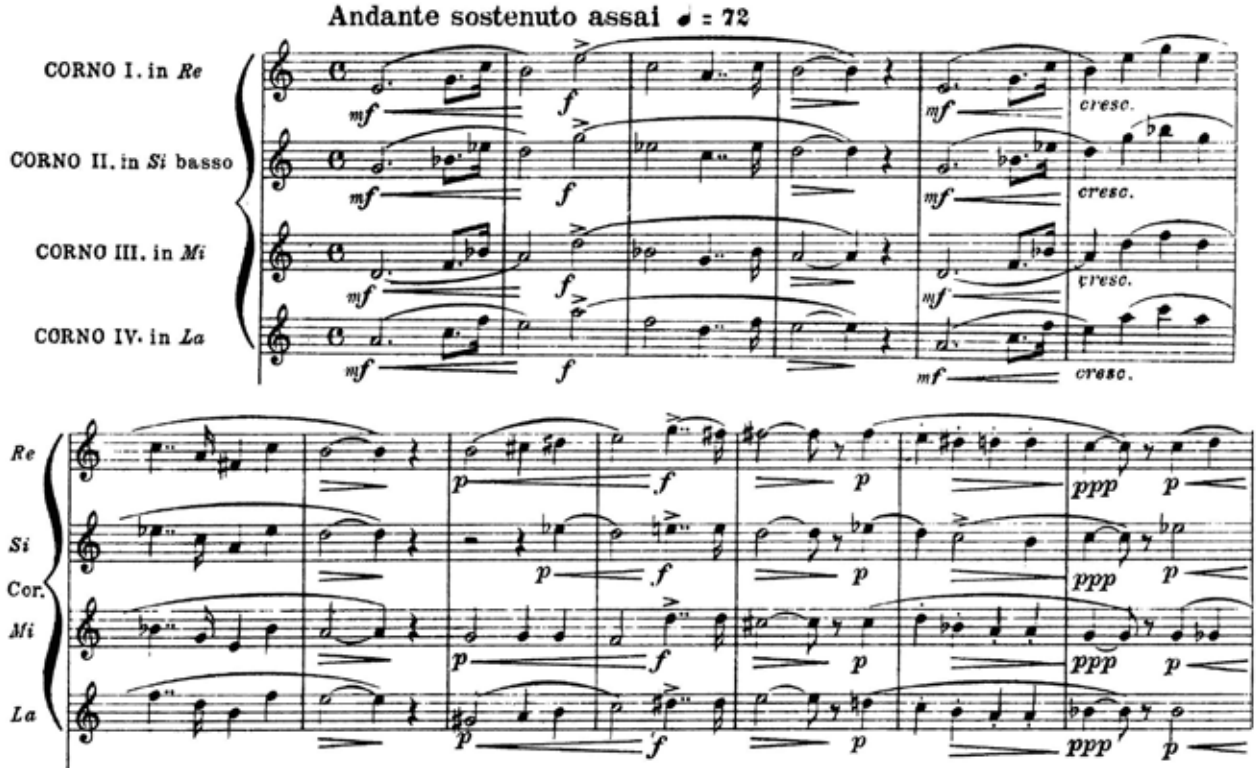
Seit der Erfindung des Ventils wird der Zuhörer – wie aus Obigem schon hervorgeht – am laufenden Band klanglich betrogen. Hatten die Komponisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch die klanglichen Unterschiede zwischen den (grosso modo) ganz tiefen und ganz hohen Hörnern vordergründig im Ohr und schrieben sie dementsprechend bedarfsweise in die Partitur/in die Stimmen, so kümmerten sich die Hornisten je länger desto weniger darum. Übrigens auch die Instrumentenmacher nicht. Denn die Euphorie war groß: Endlich genügt es, ein chromatisches F-Horn zu bauen, das vom tiefsten U bis zum höchsten I jeden Ton spielen konnte – wozu brauchen wir da noch größere und kleinere Hörner! So die Erzeuger, so die Hornisten. Ich wiederhole: Ab dann alles am F-Horn.

Zwei Negativ-Beispiele:

1. Brahms, 4. Satz Beginn – überwältigendes, deutliches, atemberaubendes, durchdringendes Hornsolo am (ursprünglich 6 m langen) C-Horn gedacht und gewünscht vom versierten Naturhornspieler Brahms!!! Was tun die Hornisten? Sie transponieren die Stelle, weil es ja keine C-Hörner mehr gibt und spielen sie auf dem F-Horn (wenn nicht gar auf dem hohen B-Horn) und bieten somit dem Zuhörer dieses das Alphorn nachahmende Solo klanglich statt gewaltig und umwerfend meist lieblich säuselnd an. Klanglicher Schwindel!

Moldau große Jagdszene: In C = müsste auf C-Hörnern, leicht grob geblasen, zumindest schaurig und schmetternd klingen – heraus kommt auf den transponiernden F-Hörnern eine Jagd, die so dünn klingt, dass sie von Dirigenten auch schon mit acht Hörnern verlangt wurde. Auch wenn wir uns zu viert noch so hineinlegten, um auch auf unseren F-Hörnern eine g'scheite Jagd im ff hinzulegen – es kam zu wenig heraus. Dort hätte es eindeutig der krachenden C-Hörner bedurft! Viele weitere Beispiele wären möglich, hier soll zum Abschluss ein besonders instruktives Beispiel den irreversiblen Wandel des Klangbildes auf Grund eines modifizierten Instrumentariums dokumentieren:

E) DAS HORNQUARTETT IN VERDIS *DON CARLOS*



Die bei oberflächlicher Betrachtung verwirrend scheinende, unkonventionelle Forderung Verdis, vier unterschiedlich gestimmte Hörner im selben Quartett spielen zu lassen, hätte auch beim vorhergehenden Gedanken „Schwindel am Zuhörer" gut Platz gehabt. Er schrieb diese Musik zu einer Zeit, da man auf jeden Fall noch den klanglichen Unterschied zwischen den Hörnern kannte, ihn heraushörte und auch verlangte – auch wenn es allenthalben längst Ventilhörner gab. Diese mussten übrigens nicht immer in F sein. Es gibt heute noch für gewisse Zwecke gebaute Es-Hörner mit Ventilen.

Für mich ist völlig klar: Verdi hätte, wenn ihm der spezifische Klang egal gewesen wäre, das ganze Quartett für F-Hörner schreiben und alle Hornisten hätten das spielen können. Nur wenige Zuhörer hätten gehört, wie vergleichsweise armselig das geklungen hätte. Nein: Verdi tat das nicht. Er verlangte ein übergroßes, in der Tiefe einen erstklassigen Bass ergebendes Horn in A = ein A-Horn (bitte hier wiederum nicht verwechseln: nicht ein Horn, bei dem man die Stimme nach A transponieren muss, sondern ein in tief A gebautes Horn!!), dem 3. Horn schrieb er ein E-Horn vor, also das kürzeste, kleinste, hellste Horn im Satz, dem 2. Hornisten ein Horn in H – wieder ein tiefes, fülliges Horn –, dem 1. Horn gab er ein D-Horn in die Hand – eigentlich also auch ein tiefes Horn, mit weichem, vollem Klang. Mit drei ausgesprochen tief-gebauten Instrumenten und dem einen E-Horn muss das Quartett zur Verdizeit total anders geklungen haben. Auch hier wird uns in der Praxis der Originalklang weiter vorenthalten! (Welches Opernhaus hat schon ein tiefes A-Horn zur Verfügung?) Ein krasses, erfundenes Beispiel zum besseren Verständnis: Jedes Alphorntrio oder Alphornquartett lässt sich bequem in D, in Es, in F und in der Alphorn-Originaltonart, nämlich in Ges-Dur, auf F-Hörnern blasen = nachahmen. Aber auch die besten Hornisten können es nicht als Alphornquartett „verkaufen". So ähnlich sehe ich das beim *Don Carlos*-Quartett.

Hier ließe sich gut einfügen, dass die Erfindung der Ventile weder bei allen Musikern, noch bei allen Komponisten auf Zustimmung oder gar auf Begeisterung gestoßen ist. Die Hornisten beherrschten ihr Metier – das Spielen auf dem Stopf-Horn, dem Horn mit auswechselbaren Bögen. Warum sollten sie sich plötzlich antun, in fortgeschrittenem Dienstalter auf Ventilhorn umzusteigen und das mühsame Transponieren zu erlernen!? Die Komponisten wiederum wollten auf den alten Klang der Naturhörner nicht verzichten, und so schrieb Wagner in seinem Holländer das erste Hörnerpaar für Ventil-, das zweite (= 3. + 4. Horn) für Naturhörner.

Peter Damm (1969-2002 Hornist in der Staatskapelle Dresden und Professor an der dortigen Musikhochschule) schreibt mir dazu: „*Ventilhörner waren sicher im Gebrauch, aber noch nicht so raffiniert wie heute.*

*Von Dresden ist mir bekannt, daß die Kollegen noch bis fast Ende des 19. Jahrhunderts Instrumente mit ausbaubaren Maschinen und austauschbaren Stimmungen spielten. Noch 1880 schrieb Oskar Franz in seiner Hornschule, daß „*das Horn verschiedene Stimmbögen oder Stimmzüge hat, deren Benützung sich nach der Tonart des betreffenden Musikstückes richtet*". Franz ist auch der Meinung, daß „*manche Stelle auf den vorgeschriebenen Stimmbögen schöner klingt*". Sie benutzten noch lange in entsprechenden Werken die Handhorntechnik.*

Wieder zu Don Carlos*: Es ist m. E. nicht auszuschließen, daß Verdi in dieser dunklen, klösterlichen Chorszene einen geheimnisvollen schauerlichen Klang anstrebte, der durch die Mixtur von offenen und abgedeckten Tönen erreicht werden sollte. Unsere Urvorgänger waren dank ihrer Technik durchaus dazu in der Lage*."

Roland Horvath (Hornist i.R. der Wiener Philharmoniker) stimmt dieser Meinung absolut zu: „*Wenn das Hornensemble bei Verdi mehrstimmig wird, erweisen sich die Transpositionen als Segen – er hätte ja bei der Umarbeitung (1884 Wien) die Stimmen anders schreiben können, tat es aber nicht*."

Ähnlich äußert sich **Hans Pizka** (1967-2007 Solohornist des Bayerischen Staatsorchesters München): „*Für D-Horn, E-Horn und B-basso gab es jeweils gute Bögen, für A-basso mußte ein passender Halbton-Adapter (Zwischenstecker) vor dem großen B-basso-Bogen eingesteckt werden. Bei den Quartettstellen kann durch gewisse Obertonüberschneidungen vieles kaschiert werden*."

Aus all dem Aufwand ist erkennbar, was man damals alles auf sich genommen hat, um doch beim gewünschten Originalklang zu bleiben. Schmerzlicherweise nicht so in Wien. Hans Pizka hebt zwar noch hervor, dass man in Wien „wenigstens" auf F-Hörnern blies und nicht auf Doppelhörnern, aber Michael Söllner, Kremsegg, beweist eindeutig, dass in Wien ab 1860 auf Ventilhörnern gespielt wurde. Aus der Klang-Praxis des Freiberg'schen Hornquintetts, einer Praxis, die bis heute so eingehalten wird, wissen wir, dass Freiberg als Bass für das Ensemble immer ein Basshorn in F – mit anderer Mensur und von einem Posaunisten am Posaunenmundstück geblasen – verlangt und verwendet hat. So auch Verdi – siehe oben.

Noch ein Wort zum weltweit mit 99,9 % gespielten Doppelhorn, einer hoch entwickelten Kombination der Vorteile eines F- und eines B-Hornes, Kombination, die freilich nicht ohne die dazugehörigen klanglichen Einbußen auskommt. „*S'kommt alls auf die G'wohnheit nur an!*" (Nestroy).

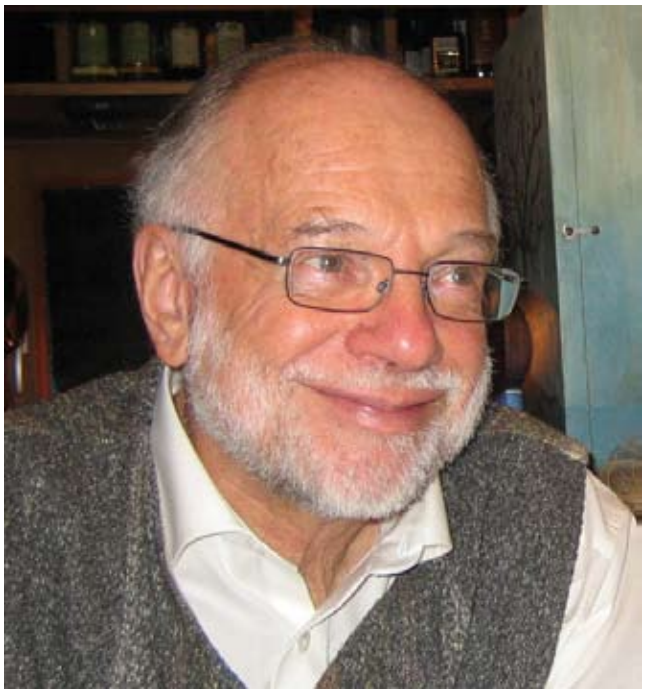
Bei gelernten Doppelhornspielern ist es dem Zuhörer so gut wie unmöglich, klanglich festzustellen, auf welcher „Seite" des Doppelhornes der Hornist eine Stelle spielt, auf der F-Hornseite oder auf der B-Hornseite. Was daher kommt, dass der Spieler ja ein kombinierendes Instrument benützt: Der Luftstrom/die Klangerzeugung geht über etwa 1/3 der Gesamtlänge in beiden Fällen - F- oder B-Horn - durch einen gemeinsamen Kanal. Schon deshalb klingt das Doppelhorn auf beiden Seiten zu ähnlich, um diesen Unterschied feststellen zu können, abgesehen vom Ehrgeiz des Spielers, den Zuhörer einen eventuellen hauchdünnen Unterschied auf keinen Fall merken zu lassen. Die F-Hornseite des Doppelhornes ist nämlich vom Material, von der Mensur und der Wandstärke her bestenfalls ein verlängertes B-Horn, aber kein reines F-Horn, geschweige denn ein Wiener F-Horn.

Originalklang erweist sich also oft als „Lebenseinstellung". Den Klang lässt man sich auch etwas kosten. Das in ganz Österreich bekannte, jedoch hauptsächlich in Wien verwendete alte System der F-Hörner legt nicht nur den ausübenden Orchestermusikern eine keineswegs leichte Bürde auf, sondern bringt auch die an unseren Musikschulen lehrenden Hornprofessoren unter Zugzwang: Nur an etwa vier Lehrstätten in Österreich wird Wiener F-Horn beruflich unterrichtet. Weltweit! So sind die Sorgen um den Nachwuchs ständig präsent. Das dürfte wohl bei der Wiener Oboe nicht viel anders sein?! Und doch steht zu hoffen, dass die vier Wiener Orchester (Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Volksoper Wien, Tonkünstlerorchester Niederösterreich) beim Wiener F-Horn bleiben – es ist mittlerweile weltbekannt und unerreicht im Klang. Alexander Wunderer schrieb in seinem Buch „Grundlagen der Instrumentenkunde" (gemeinsam mit Stefan Meyer, S. 140, UE 1950): „*Allerdings klingt das ventillose Horn schöner und voller als unser Maschinhorn, man hat es aber wegen der geringen Anzahl der möglichen Töne doch zugunsten des chromatischen Waldhornes aufgegeben*". Man könnte diesen Satz modifizieren: „Allerdings klingt das Wiener F-Horn schöner und voller als das Doppelhorn, und man sollte es daher nicht zugunsten leichterer Spielbarkeit aufgeben." Bezüglich des obigen *Don Carlos*- Beispiels könnte also ein gebürtiger Wiener freudig darauf hinweisen, dass man in Wien durch die Verwendung von „altmodischen" Wiener F-Hörnern dem angestrebten Originalklang der Komponisten – in unserem Falle: Verdis – weltweit wahrscheinlich am nächsten kommt.

Lehrerlegenden II: Karl Öhlberger

Gespräch mit Wolfgang Kühn zu seinem 80. Geburtstag

Im Februar 2021 feierte Prof. Wolfgang Kühn seinen 80. Geburtstag. Jeder, der ihn kennt, weiß seine ruhige, reflektierte Art zu schätzen, mit der er stets sowohl seine eigene Position im Musikleben Wiens wie auch dieses generell betrachtet hat. Seine Laufbahn war, verglichen mit jener von prominenten Bläsersolisten, unspektakulär und ist auf wenige Eckdaten reduzierbar: Beginn des Fagottstudiums bei seinem Vater in der Musikschule Dornbirn, 1959 Übersiedlung nach Wien und Eintritt in die Fagottklasse Karl Öhlberger, 1963 Engagement im Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester (ein Jahr als 2., dann als 1. Fagottist), 1968 Diplomprüfung mit Auszeichnung, 1971 Wechsel zu den Wiener Symphonikern (zuerst dritte erste Stelle, später 2.), 2001 Pensionierung; Gründer der Wiener Kammermusiker, Mitglied des Johann Strauss-Orchesters, der Bach-Gemeinde, gelegentliche Tätigkeit in verschiedenen Ensembles (u.a. reihe, Kontrapunkte). Seine eigene Person in den Mittelpunkt zu stellen, liegt Wolfgang Kühn fern, vielmehr verkörpert er den Typus des gut ausgebildeten Ensemblemusikers, der seine Liebe zur Musik und zum Klang des Kollektivs „Orchester" lebenslang bewahrt hat. Es ist dieser heute still wirkende, weil sach- und nicht personbezogene Enthusiasmus, der im Gespräch mit ihm berührt und ihn zugleich im Zeitalter der Selbstvermarktung und eines immer noch gesteigerten Originalitätszwangs als gleichermaßen liebenswerten wie im Verschwinden begriffenen Musikertyp erscheinen lässt. Was für Robert Freund Gottfried v. Freiberg, war für Wolfgang Kühn Karl Öhlberger: musikalisches Leitbild. So passt die Art dieses „Interviews der anderen Art" zum Themenschwerpunkt dieses Journals, die Rolle prägender und legendär gebliebener Pädagogen im Licht der Erinnerungen ihrer Schüler in den Mittelpunkt zu stellen – wobei es dabei weniger um deren Persönlichkeit als um ihr pädagogisches Ethos geht, ihre Tätigkeit als Vermittlung und Weitergabe einer Wiener Tradition zu verstehen, die damals noch nicht den Namen „Wiener Klangstil" führte, ihn aber verkörperte. Und ebenso, wie der Begriff „Sonatensatz" erst theoretisch kodifiziert wurde, als eigentlich keine Sonaten mehr geschrieben wurden, gleicht die Bestandsaufnahme des „Wiener Klangstils" – zumindest nach Meinung



der nun alt gewordenen Musiker, die seine praxisbezogene Vermittlung noch als fast dogmatische musikalische Maxime erfuhren – dem berühmten Hegelschen Flug der Eule der Minerva, der erst in einbrechender Dämmerung beginnt. So bewegt sich auch das folgende Gespräch zwischen Dankbarkeit für die Gnade, das Leben in einem erfüllenden Beruf verbracht zu haben, und leiser Melancholie über die Unwiederbringlichkeit einer Zeit, die noch nicht von gnadenlosem Leistungsdruck geprägt war.

Du bist nun zwanzig Jahre in Pension – hat sich in dieser Zeit Dein Blick auf die Orchestermusik und ihre Praxis in Vergleich zu Deiner aktiven Zeit verändert?

Ich bin jetzt in der Rolle des „Genießenden", dem es um tiefe emotionale Erlebnisse geht. Dabei sind es nicht die perfekten Darbietungen, die mich zutiefst bewegen: Wenn dahinter kein Feuer zu verspüren ist, gehe ich enttäuscht aus einem Konzert. Als aktiver Musiker ist man doch sehr stark mit der unmittelbaren Kontrolle des Musizierens und den vielen Unwägbarkeiten der aktuellen Situation beschäftigt, was nicht heißt, dass es nicht auch da Sternstunden gab, wo ich

danach beglückt und wie auf Wolken schwebend nach Hause ging. Oder wenn ich an die Magie bestimmter Stellen denke, bei denen mir auch nach wiederholtem Spielen fast die Tränen kamen und ich vergeblich zu verstehen versuchte, wie der Komponist es schaffte, z.B. durch die Instrumentierung eine derart starke emotionale Wirkung zu erzielen.

Kannst Du Dich an früh erlebte „magische Stellen" erinnern, die Dich besonders beeindruckt haben?

Vielleicht an keine bestimmten Stellen, aber an den Orchesterklang an sich. Als Schüler musste ich einmal einen Brief aus dem Dornbirner Rathaus in den Saal bringen, wo das Vorarlberger Rundfunkorchester gerade probte und wartete auf der Hinterbühne auf eine Unterbrechung der Probe. Dabei vernahm ich den Klang des Orchesters als „magisches Phänomen", das mich ganz stark erfasste. Als einzelne Stelle habe ich aus der Schulzeit den Schluss der *Carmen* mit dem letzten verzweifelten Aufschrei Don Josés in solcher magischer Erinnerung, und dabei vor allem das Tremolo der Streicher als extrem gesteigerter emotionaler Ausdruck.

Wollte Dein Vater, als er Dich in „sein" Instrument einschulte, sozusagen eine Kühnsche Musikerdynastie gründen?

Überhaupt nicht, im Gegenteil: Zwar wollte er dass ich ein Instrument erlerne, war aber strikt dagegen, dass ich den Musikerberuf ergreifen wollte, denn er empfand ihn aus eigener Erfahrung als nicht existenzsichernd, und ich war durch die sehr bescheidenen Verhältnisse, in denen ich aufgewachsen war, nicht gerade motiviert, meinem Vater beruflich zu folgen, auch wenn ich bei ihm mit dem Fagottstudium begonnen hatte und 1959 bei der Matura immerhin schon so weit war, den dritten Satz des *Mozart-Konzerts* spielen zu können. Im selben Jahr wurde das Vorarlberger Orchester, in dem mein Vater engagiert war, aufgelöst, wobei den Musikern Alternativstellen in den damals bestehenden beiden Wiener Rundfunkorchestern angeboten wurden. Deshalb sind wir ja auch nach Wien übersiedelt, denn mein Vater wollte zurück ins Wiener Musikleben. Ich habe mit dem Chemiestudium begonnen, aber dann machte sich – rückblickend – der Umstand bemerkbar, dass wir uns ja eigentlich ohnehin in einer Art von „Musikerclan" befanden. Hans Hadamowsky hatte ja die Schwester meines Vaters geheiratet, später wurde Josef Koblinger, Oboist bei den Symphonikern, mein Onkel, und einer meiner Neffen wurde Geiger bei den Philharmonikern. Hadamowskys Tochter, meine Cousine Hedi, die Gesang und Harfe studierte, nahm mich zum „Schnuppern" einige Male in die Akademie mit, ich hatte auch als Gasthörer einige Stunden bei Karl Öhlberger, der ja ein Studienkollege meines Vaters war.

Die amikale Atmosphäre, die dort herrschte, und die Begeisterung für die Musik gefielen mir derart, dass ich das Chemiestudium schon nach einem Semester beendete und Student der Fagottklasse wurde. Öhlberger war zuerst gar nicht sehr angetan von meinem Vorhaben, er meinte, ich sei mit 19 Jahren schon zu alt für ein aussichtsreiches Studium. Die Lehrer dosierten damals die Anzahl ihrer Studenten sehr genau nach Maßgabe der erwartbaren freien Stellen, sie waren nicht „nur" Instrumentallehrer, sondern fühlten soziale Verantwortung und wollten keine beschäftigungslosen Musiker heranbilden. Da er und mein Vater gemeinsam beim gleichen Lehrer (Karl Strobl) studiert hatten, nahm er mich schließlich auf und auch mein Vater gab seine negative Haltung auf und unterstützte mich in der Folge.

Womit wir beim Generalthema „Karl Öhlberger" angelangt sind. Welche Erinnerungen hast Du an seinen Unterricht?

Was mir am meisten in Erinnerung geblieben ist und wofür ich ihm letztlich sehr dankbar bin, war seine strikte Trennung von technischer Basis und künstlerischem Spiel. Zuerst war ich fast enttäuscht, dass ich angehalten wurde, nach strengen technischen Vorgaben zu spielen, denn ich war mit künstlerischen Ambitionen in die Klasse gekommen. Im Mittelpunkt der ersten Studienphase stand aber ausschließlich die Erlernung des „Handwerks", das noch nicht durch Versuche „individueller künstlerischer Gestaltung" relativiert werden durfte. Wobei zum technischen Rüstzeug sehr wohl auch Elemente des heute als „Wiener Klangstils" bezeichneten Repertoires zählten. Also z.B. das absolute Verbot des „Nachschiebens" eines Tones oder die betonte Verlängerung der jeweils ersten Achtel oder Sechzehntel in Vierer-Notenketten unabhängig von der Zählzeit im Takt, wie das auch Robert Freund in seinem Buch über Freiberg ausdrücklich schildert. Also sozusagen ein künstlerisches Gestaltungsmittel in Form etüdenhaft reduzierter Form. Einmal kam der Rundfunk und nahm für eine Schulfunksendung „*Wie werde ich Fagottist*" eine Unterrichtsstunde auf, in der musste ich den Unterschied zwischen „glattem"

Karl Öhlberger (Mitte) mit Erich Kühn (rechts) und Wolfgang Kühn
Foto von einem Vortragsabend am 29. 11. 1967

Abspielen der Notenketten und der von Öhlberger verlangten Spielweise demonstrieren. Ich empfand das anfangs in dieser dogmatischen Art als extrem unmusikalisch. Aber Öhlbergers oberstes Prinzip war: Erst wenn diese Grundelemente technisch wirklich beherrscht wurden, konnte ein Übergang zu künstlerisch gestaltetem Spiel stattfinden. Ich sehe hier einen wesentlichen Unterschied zu heutigen Unterrichtsmethoden, die beide Bereich sozusagen synchron erarbeiten.

Karl Öhlberger war eine Autorität. War er auch autoritär im Sinne alternativloser Unterrichtsmethodik, die individuelle Bedürfnisse und Problemlagen einzelner Studenten nicht berücksichtigte? Ich denke an berühmte Klavierpädagogen, deren Maxime lautete, es gäbe keine allgemeingültig verbindliche Methodik, sie müsse sich an den unterschiedlichen physischen und psychischen Voraussetzungen der einzelnen Schüler orientieren.

Am Anfang des Studiums war er sicher autoritär im Sinne von eisern konsequent. Ich habe das bezüglich der Orientierung im Studium im Grunde als sehr positiv erlebt, hatte aber sehr wohl Krisen und psychische Blockaden und war mir mitunter nicht sicher, ob ich den Anforderungen auf Dauer gewachsen sein würde. So geschah es z.B., dass ich bei zu Hause gut geübten Etüden in der Stunde „ausgestiegen" bin und mich Öhlberger mit der Bemerkung entließ, ich solle sie erst einmal ordentlich üben. Er war einerseits psychologisch zu wenig versiert, um einem über solche Probleme hinwegzuhelfen, andererseits belasteten ihn die verschiedenartig auftretenden Schwierigkeiten seiner Schüler – er könne mitunter nächtelang kaum schlafen, weil er über Lösungen grüble, erfuhren wir. Gerettet haben mich die zahlreichen, vor allem durch Werner Krenn vermittelten Nebengeschäfte, in denen ich Routine und gewissermaßen Selbstvertrauen sammeln konnte. „*Der Wolfgang ist ein Student im alten Stil*", sagte Öhlberger zu meinem Vater und meinte damit wohl, dass ich zu „autoritätshörig" war.

Ich muss aber unbedingt vom Symphonikerprobespiel 1961 erzählen: Werner Krenn war der Star der Klasse Öhlberger, und es war klar, dass er die Stelle bekommen würde. Öhlberger verfügte aber, dass seine gesamte Klasse zu diesem Probespiel antrat – ich war gerade im zweiten Jahrgang –, weil er es unpassend fand, dass nur einer hinging, der dann auch die Stelle erhielt. Und die Symphoniker-Jury lobte dann das hohe Niveau dieses Probespiels: Alle Kandidaten hätten ausgezeichnet gespielt, es hätte keine musikalischen Unterschiede! gegeben. Was als Zeugnis dienen möge, welch ein hervorragender Lehrer Öhlberger im Sinne der Vermittlung des „Wiener Klang - und Musizierstils" eben war.

Aus heutiger Perspektive waren vermutlich alle diese legendären Lehrerpersönlichkeiten auch „Lehrer im alten Stil" (no na!) mit enormem Wissen über die Musik seit der Wiener Klassik und untrüglichem Stilgefühl, aber nur begrenzt kompetent bezüglich psychologischer Hilfestellungen und wichtiger physiologischer Nebenaspekte. War z.B. richtige Atmung ein Thema?

Eigentlich nur über den Begriff „Stütze": „*Stützen Sie mehr*", verlangte er zwar, aber was genau das bedeutete, war physiologisch nicht definiert. Richtige

Phrasierung war ihm das wichtigste, Atemschulung war damals aber noch kein Thema. Lehrgänge wie „Atem-, Stimm- und Bewegungserziehung“ gab es erst viel später. Auf die korrekte Körperhaltung hat er aber sehr geachtet, und seine Maxime war, man solle spielen, wie ein Sänger singt.

Hat Öhlberger Doppelzunge unterrichtet?

Bei mir nicht, denn ich hatte eine schnelle einfache Zunge und war daher auf sie nicht angewiesen. Damals war man auch der Ansicht, Fagott sei ein technisch vergleichsweise einfaches Instrument und in der Virtuosität z.B. nicht mit einer Flöte oder Klarinette vergleichbar. Diese Meinung könnte heute niemand mehr vertreten.

Wie war das mit dem Vibrato beim Fagott?

Wir mussten absolut vibratofrei spielen – auch das war eine Besonderheit des „Wiener Klangstils“. Ich wurde beim Probespiel für die Stelle meines Vaters im ORF-Symphonieorchester, das ja viel zeitgenössische Musik spielte, mit der Begründung abgelehnt, ich spielte ohne Vibrato. Nur bei Stellen wie z.B. im *Sacre du printemps*, im *Feuervogel* oder im *Bolero* hat Öhlberger Vibrato verlangt, aber gelehrt hat er es nicht wirklich. Milan Turkovic war einer der wenigen, die an das Studium bei Öhlberger Auslandsstudien anschloss, wo er u.a. das professionelle Vibrato-Spiel erlernte und nach anfänglich überschießendem Einsatz später stilgerecht musikalisch einsetzte.

Wie ich aus der Erinnerung an den Unterricht bei Hadamowsky bestätigen kann, wurden wesentliche Parameter des „Wiener Klangstils“ also fächerübergreifend identisch unterrichtet. Es gab ein einheitliches „Stilbewusstsein“…

… mit Mozart als Fundament. Was die Professoren damals unterrichteten, war eigentlich „Mozart-Stil“, wie er seit 150 Jahren weitergegeben worden war – wobei ich mir nicht sicher bin, ob es in dieser Zeitspanne nicht auch Brüche oder Missverständnisse gegeben hat. Dementsprechend war das *Mozart-Konzert* eigentlich der Gipfel der Ausbildung, zu ihm wurde man erst zugelassen, wenn man tatsächlich alle erforderlichen Grundlagen intus hatte. Das ist auch der Grund, weshalb unsere Generation so empfindlich auf das Ignorieren oder die prinzipielle Unkenntnis der spezifischen Stilcharakteristika reagiert. Nichts schmerzt mehr als eine Interpretation, die eigene „Originalität“ in den Mittelpunkt stellt und dabei auf Unkenntnis wesentlicher Grundlagen, z.B. des richtigen Phrasierens, basiert. Das musste ich neulich bei einer Staatsopern-Übertragung des *Figaro* sowohl hinsichtlich des Dirigats wie auch der meisten Sänger wieder fast wehmütig konstatieren.

Nun kommt die Schilderung der wesentlichen Elemente des „Wiener Klangstils“ über die Betonung einiger weniger Elemente (Glockenton, Auftakte, Inégalité bei Notenketten, Bindungen) nicht hinaus. Ist das wirklich ausreichend, um einen Klangstil als Wiener bzw. österreichisches Alleinstellungsmerkmal zu behaupten?

Ich glaube, das Wesentlichste war die Vorbildwirkung der Lehrer und natürlich das Erlebnis des homogenen Gesamtklangs der Wiener Orchester, resultierend auch durch die hervorragende Akustik der beiden Konzertsäle. Dazu kamen bekanntlich die instrumentalen Besonderheiten wie die Wiener Oboe – damals hat man sofort erkannt, ob es sich um eine Wiener oder Französische Oboe handelte. Beim Horn war es schon schwieriger, da muss man vor allem heute schon relativ geschult sein, um den Unterschied zwischen Wiener Horn und Doppelhorn zu erkennen. Das war damals noch leichter, weil vor allem die Hörner ausländischer Orchester mitunter einen sehr dünnen, vibratoreichen Ton hatten.

War die Weitergabe eines spezifischen Klangstils nicht auch durch die relativ enge Regionalisierung des Lehr- und Musikbetriebs erleichtert?

Ja, die Musiker kamen mit wenigen Ausnahmen noch vorwiegend aus dem regionalen Umfeld und hatten sozusagen gewisse Spielweisen von vornherein „im Blut“. Junge Kollegen müssen sich heute ja vergegenwärtigen, dass es in den 50er- oder 60er-Jahren kaum Möglichkeiten für Auslandssemester, nur wenige internationale Wettbewerbe usw. gab. Entsprechend geringer war natürlich auch die Konkurrenz.

Bewerbungen für Probespiele in Wien lauteten einst: „Habe an der Musikakademie bei Prof. X studiert“ – Punkt. Mit einem solchen Curriculum vitae hätte man heute ja keine Chance, auch nur zum Probespiel eingeladen zu werden…

…bei meinem Probespiel für die Tonkünstlerstelle 1963 spielten 10 oder 12 Kandidaten, als meine Stelle bei den Symphonikern vor meiner Pensionierung bereits international ausgeschrieben wurde, gab es 95 Anmeldungen. Als mein Kollege Wolfgang Kuttner in Pension ging, waren es schon 170 Anmeldungen, 60 KandidatInnen wurden ausgewählt,von denen 30 ein Vorprobespiel absolvieren mussten. So war es notwendig, das Probespiel auf zwei Tage auszudehnen. Es sind unglaublich veränderte Dimensionen im Vergleich zu den früheren Bedingungen.

Umgekehrt bedeutet diese Internationalisierung der Ausbildung natürlich auch eine enorme Erweiterung in Bezug auf Herangehensweisen, technische Standards, begleitende Kurse usw., der sich Lehrer aktuell nicht verschließen können.

Dazu kommt, dass man heute ja nur Zugang zu Instrumentalklassen an der Musikuni hat, wenn man über umfangreiche Vorkenntnisse verfügt. Richard Galler kann seine Schüler unter den besten Kandidatinnen wählen, was natürlich einen ganz anderen Unterrichtsstandard miteinschließt. Anfänger lernen an Musikschulen, machen Vorbereitungskurse u.s.w., während in der Karl Öhlberger-Zeit zum Teil wirklich Anfänger in den Bläserklassen der Musikakademie waren.

Umgekehrt: Erschwert die Internationalisierung im Ausbildungsbereich nicht die Weitergabe eines regionalen Stils beträchtlich? Viele Studenten oder auch fertige Absolventen machen hier ein Auslandssemster und kommen mit gänzlich anderen, einem „Wiener Klangstil" wenig kompatiblen Spielweisen, die sie ja nicht deshalb aufgeben, weil sie in Wien Zusatzqualifikationen erwerben wollen. Die Lehrer wiederum sind mit Stilkonglomeraten konfrontiert, die ihrerseits auf die regionale Situation zurückwirken. Pepi Bednarik hat in einem Journal-Beitrag beklagt, dass in Wien das Wissen, wie man Walzer spielt, zunehmend verlorengeht…

Da ist sicher Wahres dran, dennoch empfinde ich auch jetzt noch eine hörbare Weitergabe unserer Spieltradition, im Fall des Fagotts von Karl Öhlberger über Milan Turkovic bis Richard Galler. Und die arrivierten „Auslandssemestrigen" wollen einerseits unsere Musiziertradition kennenlernen, heben andererseits auch das Niveau der gesamten Klasse, denn mit ihnen muss man ja mithalten können. Außerdem muss ich doch sagen, dass der Fagottklang sich deutlich verändert hat. Wir spielten noch auf viel schwereren Rohren, die fast einen runden Durchmesser hatten. Öhlberger hat uns die Rohre immer wieder „aufgedrückt". Sie waren tonlich sehr tragend, aber anstrengend zu spielen, ein Mozart- oder Weber-Konzert damit durchzustehen, war schon eine Herausforderung. Heute haben die Rohre einen ovaleren Durchmesser und sind dadurch

viel ansatzfreundlicher, brauchen viel weniger Kraft in den Lippen, damit können Solisten an einem Abend zwei bis drei Konzerte spielen. Der Klang ist aber natürlich auch entsprechend „flacher".

Die Palette der technischen Anforderungen hat sich generell durch die Globalisierung ganz wesentlich erweitert. Das betrifft natürlich alle Instrumentalfächer. Der Professionalisierungsgrad hat sich unglaublich erhöht. Mit dem technischen Können, über das ich bei meinem erfolgreichen Probespiel anno 1975 verfügte, wäre ich jedenfalls heute chancenlos ...

… ich weiß gar nicht, ob ich in die Klasse Richard Galler aufgenommen worden wäre… Man muss aber auch sagen, dass sich die instrumentenbautechnischen Rahmenbedingungen verändert und perfektioniert haben: die Bauweise der S-Bögen, die digitalisierte Rohrbautechnik. Das wirkt sich auch aufs vermittelte Repertoire aus: Wenn ich heute in Klassenabende gehe, höre ich zeitgenössische Werke, die damals noch nicht komponiert waren und die nur durch diese technische Perfektionierung spielbar sind – die gehen in der Höhe bis zum g2… wir kannten die Griffe nur bis zum e2. Der Beginn des *Sacre* war einst das Nonplusultra virtuoser Solostellen – heute spielt das jeder etwas fortgeschrittene Student…

Für Hadamowsky endete die Musik bei Brahms und Richard Strauss. Nach einer Lulu-*Probe kam er völlig zerstört in die Klasse und wusch sich mit einem Bach-Choral die Ohren sauber. Die Professoren übten teilweise passive Resistenz gegen Cerhas* Praktikum für Neue Musik *und schickten manchmal keine Studenten hin – ich erinnere mich an eine Unterrichtseinheit mit Schönbergs* Kammersymphonie*, die ohne 1. Horn stattfand – nicht wegen akuter Erkrankung des Studenten, sondern weil der Besetzungsbogen unausgefüllt geblieben war. War der Bläserunterricht Deiner Beobachtung nach generell konservativ nach beiden Richtungen, zeitgenössische Musik ebenso spärlich vertreten wie vorklassische, also ausschließlich orientiert am gängigen Konzert- und Opernrepertoire?*

Ja, die modernsten Stücke, die ich studierte, waren eine *Tansman-Sonatine* und ein Stück von Albert Reiter, beide Stücke habe ich mit Helmut Deutsch im Rundfunk aufgonommen. Deren Tonsprache war allerdings nicht sehr modern. Wir Studenten haben uns z.B. nicht getraut, zum Münchener Wettbewerb zu fahren, weil wir im zeitgenössischen Repertoire viel zu wenig beschlagen waren. Im Lauf des Berufslebens habe ich dann nach beiden Seiten aufgeholt: Was die Alte Musik betrifft, habe ich z.B. auch bei der *Musica antiqua* gespielt und bei der *Bach-Gemeinde*, also ein breiteres Repertoire kennengelernt als die Konzentration auf den „Wiener Klangstil" würde vermuten lassen. Auch in Richtung zeitgenössische Musik habe ich durch Mitwirkung in der *reihe* oder den *Kontrapunkten* viel gelernt. Natürlich wurden auch im Tonkünstlerorchester und bei den Symphonikern zeitgenössische Werke gespielt bzw. auch uraufgeführt. Meine besondere Liebe gehörte aber der Kammermusik. Während meiner Tonkünstlerzeit gründete ich das *Tonkünstler-Bläserquintett*, bei den Symphonikern lag mir die Kombination mit Streichern am Herzen, da gründete ich die *Wiener Kammermusiker*.

Schließen wir den Kreis: Wie war für Dich der Übergang aus dem aktiven Berufsleben in die Pension? Und würdest Du im zweiten Leben nochmals diese Laufbahn einschlagen wollen?

Das Mitspielen im großen Klangkollektiv des Orchesters war für mich nicht nur ein musikalisches, sondern immer auch ein beglückendes Gemeinschaftserlebnis. Das geht einem naturgemäß in der Pension ab. Aber ich habe versucht, sozusagen einen fließenden Übergang zu schaffen, indem ich weiter viel geübt, noch einige Zeit in der *Marchfeld-Philharmonie* und ähnlichen Klangkörpern gespielt habe. Und zur „zweiten Chance": Ich würde sicher von vornherein wollen, mich nicht anfänglich wehren, habe aber gewisse Zweifel, ob ich die manuelle Geschicklichkeit der meisten heutigen Studenten in einer unverhofft auftretenden zweiten Jugend unter den Voraussetzungen der ersten bieten könnte…

Das Gespräch führte Ernst Kobau

In memoriam Prof. Rudolf Frodl (1925-2021)

Am 14. Jänner 2021 verstarb der Fagottist Prof. Rudolf Frodl im 96. Lebensjahr. Er war emeritierter ordentlicher Hochschulprofessor und ehemaliges Mitglied des Grazer Philharmonischen Orchesters. Man kannte und schätzte ihn als herausragenden Musiker und leidenschaftlichen Lehrer. Trotz der schweren Folgen seiner Kriegsverletzung, bewahrte er stets einen ungebrochenen Lebenswillen mit Temperament und Humor. Wir würdigen sein bewegtes Leben und musikalisches Wirken mit folgender Kurzbiographie.

Rudolf Frodl wurde als viertes Kind des Gutsverwalterehepaares Alois und Maria Frodl, am 26. März 1925 in Graz geboren. In zweiter Ehe war er mit der Cellistin und Musiklehrerin Anneliese Stekl verheiratet und war Vater von drei Kindern, Renate, Maria und Bernhard.

Nachdem er die Pflichtschule in Leibnitz besucht hatte, machte er seine Ausbildung am Francisco Josephinum in Wieselburg mit abschließender Matura 1943. Im Sommer desselben Jahres wurde er als Gebirgsjäger zur Ableistung des Kriegsdienstes in die Deutsche Wehrmacht eingezogen. Kurz vor Kriegsende, im Februar 1945 erlitt er eine Granatsplitterverletzung, die eine Querschnittslähmung mit 70%iger Erwerbsunfähigkeit zur Folge hatte. Sein Berufsplan, ein Weiterstudium an der Hochschule für Bodenkultur, wurde dadurch zunichte gemacht.

Durch die ererbte musikalische Begabung und gründliche Ausbildung während der Schulzeit, reifte sein Entschluss Berufsmusiker zu werden. 1948 begann er die Ausbildung am Klagenfurter Konservatorium und setzte diese 1950 an der Wiener Musikakademie fort. Neben sämtlichen Theoriefächern belegte er die Instrumentalfächer Fagott (Prof. Karl Öhlberger), sowie Kontrabass und Klavier. Die künstlerische Reifeprüfung für das Instrumentalfach Fagott legte er im Jahr 1955 mit ausgezeichnetem Erfolg ab.

Von 1954 – 1975 war er Solofagottist des Grazer Philharmonischen Orchesters in Verbindung mit der Grazer Oper und den Konzerten des Musikvereins für Steiermark. Konzerttourneen führten ihn u.a. nach Athen, Rom, Mallorca und Nairobi. Seit 1954 war er auch als Fagottlehrer tätig, vom Grazer Konservatorium über die Grazer Musikakademie bis hin zur Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, an der er auch als Leiter der Bläserkammermusikklasse tätig war.

Neben seinen beruflichen Verpflichtungen nahm Rudolf Frodl als Solist und Kammermusiker sehr rege bei Konzerten des steirischen Musiklebens teil. Er bestritt zahlreiche Uraufführungen von Werken steirischer Komponisten und war auch Gründungsmitglied des Grazer Philharmonischen Bläserquintetts. Darüberhinaus wirkte er bei den Wiener Ensembles „die reihe“ unter der Leitung von Friedrich Cerha sowie „Kontrapunkte“ unter der Leitung von Peter Keuschnig mit. Für besondere Verdienste um das Land Steiermark wurde ihm 1990 das „Große Goldene Ehrenzeichen“ verliehen.

Nach 41jähriger Tätigkeit in Graz und Erreichung des 70. Lebensjahres, emeritierte er als ordentlicher Hochschulprofessor im Jahre 1995. Durch die Spätfolgen der schweren Kriegsverletzung war er seit 1999 gehunfähig und an den Rollstuhl gebunden.

Andor Csonka

In memoriam Erich Pawlik (1957-2020)

Von Josef Bednarik

Im Dezember 2020 ist Erich unerwartet gestorben. Ich möchte meinem lieben Kollegen und Freund diesen Nachruf widmen.

Erich musste, als ich in die Klasse Lorenz kam, schon studiert haben. 1979 begann mein Studium und ich kann mich noch erinnern, dass Dr. Hadamowsky während einer Tournee der Wiener Philharmoniker Prof. Lorenz vertrat. Einmal spielten wir daher sein schönes Quartett (Abendmusik) relativ spontan (übrigens ein Lieblingswort Erichs, genauso wie flexibel) in der Klasse, ein Fagottist wurde aus der Klasse Karl Öhlbergers organisiert, und Herbert Böck, ich, und Erich am Englischhorn spielten für den Meister.

Erich nahm mich dann in der Folge zu einigen Gschäftl´n mit, an die ich mich, da es meine ersten außerhalb Perchtoldsdorfs waren, noch erinnere. Das war die *Nelson-Messe* im Dom zu Wiener Neustadt, wo ich heute noch weiß, dass ich verwirrt war, da im *Agnus* ja die beiden Oboen nicht wie gewohnt meist in Terzen brillieren, sondern sich gegenseitig imitieren.

Es gab auch für damalige Verhältnisse eine Weltreise nach Güssing zu einer *Carmina Burana*, wo wir am Weg noch Kurt Pfleger aufgabelten oder besuchten.

Wer heute Erich kannte, wird sich wohl nicht vorstellen können, dass er an Leibesfülle das Gegenteil späterer Dimensionen auf die Waage brachte. Man kann ihn wohl damals auch äußerlich mit einem Buddha vergleichen, eine Philosophie, die ihm auch später noch immer zusagte. Sein Spitzname war aber daher (für mich heute eher ein Ehrentitel) damals der „Schaffner". Trug er doch meist eine größere Tasche in Art der Straßen- und Eisenbahner.

Als Gerhard Turetschek (vermutlich 1982) am damaligen Konservatorium in Wien zu unterrichten begann, wechselte Erich zu ihm.

Wenn ich es überhaupt wagen darf, etwas künstlerisch beurteilen, so denke ich, dass diese Zeit wohl zu seiner befruchtendsten und spielerisch besten gehörte. Da hatten sich ein Lehrer, der zeigen wollte, was er alles aus einem Schüler herausholen kann, und ein Schüler mit vollem Einsatz und Risiko gefunden. Die Saat ging auf und im Jahr 1983 (mit fünf eines mit der höchsten Probespieldichte) gewann Erich die Stelle in der Bühnenmusik (damals der Bundestheater).

Erich Pawlik als Sängerknabe 1967

Als Turetschek ab 1983 in Oberschützen zu unterrichten anfing, ging auch ich zu ihm. Trotz teilweisen Unterrichts in Wien musste daher oft die Reise, die vor dem Autobahnbau über den Wechsel und Hochneukirchen führte, angetreten werden. Die Konditorei dort war unser Fixpunkt. Aber ich bin mir nicht mehr sicher, ob er wirklich immer zwei Cremeschnitten gegessen hat.

Die Kammermusikstunden in Oberschützen würde ich noch heute als prägend und essentiell für das weitere Berufsleben aller daran Beteiligten einstufen. An die *Strauss-Serenade* kann ich mich noch genau erinnern, da Turetschek kein Mitleid zeigte, als Erich nach opulentem Mittagsmahl im Gasthaus Istvanits mit hochrotem Kopf um Luft rang. Als wir Beethovens *Variationstrio* (mit Georg Lehner) spielten, hatte ich mit den beiden auch freizeitmäßig eine rechte Hetz und wir blödelten wirklich viel.

Der Vorteil der Bühnenmusikstelle ist ja die Nähe

zum Graben der Staatsoper und zu den Wiener Philharmonikern. Hier gibt es bessere Wegbegleiter, dies zu beschreiben, daher spare ich das mal aus. Was kann es Schöneres geben, als dort mitspielen zu können!

Für ihn bis zuletzt wichtig war sein eigenes Ensemble, mit dem er selbst Konzerte organisierte. Er wollte auch die engen Grenzen des klassischen Konzerts sprengen und es kam dadurch zu einer kuriosen Mischung verschiedener Stile und Musikrichtungen.

Ich durfte da aufgrund seiner Beharrlichkeit und sanften Drucks („Termin und Saal ist fixiert"), als Komponist mit der *Patisserie* 1993 meinen Beitrag leisten. Dazu passt ganz gut, dass mich nach der Uraufführung eine Musikerin fragte, ob ich den letzten Satz „ernst" gemeint hätte. Diesen Eindruck hatte ich oft später bei seinen Konzerten, in denen er dann spontan improvisierte und auch zu singen begann. Ich war oft am Rande einer mit Tränen doch noch unterdrückten Lachentladung.

1997 hatten wir auch noch eine CD mit seinem Ensemble in der Perchtoldsdorfer Burg aufgenommen, wo ich auch als Aufnahmeleiter fungierte.

Er spielte auch die Uraufführung meines Oktettes (*Oktavicius*) bei einem Klassenabend der Klasse Schwertsik unter meiner Leitung, und erst letztes Jahr gab er mir eine Aufnahme mit einigen nicht veröffentlichten Solostücken.

Zu den Eigenarten Erichs gehörte es, immer neugierig zu sein, und jede noch so komische Idee zumindest einer „Erleuchtung" zu unterzuziehen.

So geschah es, damals in Wiener Kreisen recht ungewöhnlich, dass er sich mit der Französischen Oboe zu beschäftigen begann. Er kaufte sich ein Englischhorn und auch eine Oboe (ich weiß nicht mehr genau, in welcher Reihenfolge) von Dupin, auch mit kleiner Zwiebel, und werkte da herum. Ganz genau erinnere ich mich nicht mehr, aber er hatte das Ziel, im selben Konzert sowohl auf der Wiener als auch der Französischen Oboe zu spielen. War das im Naturhistorischen Museum?

Erich hatte auch lange mit seiner Gesundheit zu kämpfen. Wir können nur vermuten, welchen Einfluss das auf ihn ausübte. Seinem Wesen entsprach es ja, völlig auf einer Wolke schweben zu können, und man hatte den Eindruck, dass er öfter nicht mitbekam,

Erich Pawlik 2012
Foto: Gregory Rogers

was er da machte, oder es ihm egal war. Andererseits hatte er aber auch wirklich viele gute Freunde, die ihm immer wieder halfen und zur Seite standen, wenn er sich einsam und verloren fühlte. Begeistert zeigte er sich zeit seines Lebens von fernöstlicher Religion und Lebensweisheit. Das Kommen aus dem Nichts und das Verschwinden….

Der im Musikverein von ihm getätigte Spruch, als Mozart verkleidet oder in den altehrwürdigen Reihen der Philharmoniker: „Das ich das noch erleben darf!!" wurde unser geflügelter Spruch. Gerade in den heutigen Zeiten kann man das nur unterstreichen, wie überhaupt man sich nicht vorstellen kann, dass er etwas anderes als Musiker hätte sein können.

An eine Begebenheit kann ich mich aber noch gut erinnern: Ich spielte *La Juive* mit Erich in der Oper, er 2. Oboe mit Englischhorn, nach der Pause kam Günter Lorenz, der mit ihm das Vorspiel für Eleazars Arie spielen sollte. Sollte deswegen, weil das Englischhorn von Lorenz nach 2 Tönen den Geist aufgab (eine Feder war am Oberstück gebrochen). Erich,

spontan wie immer, wechselte sofort die Stimme und „glühte“ das Vorspiel allein zu Ende, während ich ihm dann versuchte zu deuten, wieder die 2. Englischhorn-Stimme zu übernehmen, damit ich die Einwürfe vom 1. Englischhorn mitspielen könnte.

Nun – seine Gesundheit war trotz allem angegriffen, und da er Probleme hatte, längere Zeit zu stehen, war es Zeit für die etwas früher eingetretene Pension.
Er hatte sich dann in letzter Zeit auch noch ein Sonntag-Vormittag-Abonnement der Philharmoniker im Musikverein gegönnt, gleich bei der Orgel, und nahm so weiter Anteil und berichtete dann öfters, beim Buffett auch den Meister „Turli“ gesehen zu haben. Zum 60. Geburtstag war es ihm ganz wichtig, seine Freunde einzuladen, und viele folgten.

Die letzten Jahre bat ich ihn, bei der Brunner Vielharmonie manchmal auszuhelfen. Er war die letzten Jahre im Vergleich zu seiner Jugend stark abgemagert. Wohl im Nachhinein ein Vorzeichen. Bis zuletzt hatte er Pläne für Konzerte. Sein letztes umgesetztes Projekt war ein Konzertabend, an dem er selbst sogar das ganze *Richard Strauss-Konzert* spielte.

Ich werde sein offenes Wesen, seine Neugier, und seine oft wirkliche große Begeisterungsfähigkeit in Erinnerung behalten, mein Dank gilt auch der Förderung und den Glauben an meine Werke und seine spontanen völlig unerwarteten Ausbrüche wie sein Aufschrei: „BOAHHHH…“

Workshop / Konzert

Quintett Varié

Hans Pichler, Querflöte
Gerlinde Sbardelatti, Oboe
Daniela Wanzenböck, Klarinette
Julia Gutschlhofer, Fagott
Oliver Gilg, Horn

1. Workshop und Konzert in Muthmannsdorf

Samstag, 29. Mai 2021
9-16 Uhr im Musikheim Muthmannsdorf

Kursgebühr: 45€ (inkl. Mittagessen)

Angebot: Tipps für Rohr- und Instrumentenpflege, Atem-Spieltechnik, Gelegenheit für kammermusikalisches Zusammenspiel

Konzert:

Sonntag, 30. Mai 2021, 17 Uhr
in der romanischen Kirche in Muthmannsdorf

Werke von Ravel, Bizet, Bozza, Debussy, Ibert

Die Kursteilnehmer wirken im 2. Teil des Konzertes mit.

Anmeldeformular und nähere Infos auf der HP der OMK Muthmannsdorf: www.omk-muthmannsdorf.at

Anmeldeschluss 12. Mai 2021

Der Kurs richtet sich an alle Kinder, Jugendlichen und Erwachsenen ab dem Niveau des bronzenen Leistungsabzeichens.

Spenderliste 2020

Auch letztes Jahr haben wieder zahlreiche Spender wohltuenden Einfluss auf die Gestaltung unseres Vereinsbudgets genommen und damit ihre Verbundenheit mit unserer Arbeit zum Ausdruck gebracht. Wir möchten in Form der Veröffentlichung der Spenderliste (ab einer Spende von 5€) 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.

	Martin	Bramböck
	Wolfgang	Breinschmid
	Sebastian	Breit
Dr.	Charlotte	Brusatti
	Wolfgang	Buresch
Mag.	Robert	Corazza
	Peter	Decristoforo
	Robert	Dienel
	Anna	Eiberger
	Alfred	Eschwe
	Fritz	Faltl
	Herbert	Faltynek
Prof.	**Max**	**Feyertag**
	Wolfgang	Fischer
	Robert	Gillinger
Mag.	Andreas	Gschmeidler
DI	Klaus	Hackl
	Toshi	Hasegawa
	Bernhard	Heinrichs
	Sylvia	Herl
	Annemarie	Hertel
Univ. Prof.	Harald	Hörth
	Katharina	Humpel
	Judith	Kammerzelt
	Angelika	**Kirchner**
Dr.	**Thomas**	**Klösch**
	Wolfgang	**Koblitz**
Prof.	Wolfgang	Kühn
	Helmut	Lackinger
	Marthe	Lindenthal
	Dagmar	Lorenzi
	Guido	**Mancusi**
Prof.	Peter	Marschat
Prof.	**Helmut**	**Mezera**
	Stephan	Natschläger
Dr.	Georg	Noren
	Reinhard	Öhlberger
Prof. Mag.	Margit u. Hans	Quendler
	Angelika	Riedl
	Dorothea	**Riemer**
DI	**Walter**	**Riemer**
Univ. Prof.	Barbara	Ritter
	Gerlinde	Sbardellati
Mag. Dr.	Harald	Schlosser
	Helga	Schrödl
	Georg	Schück
DI	Sieglinde	Schuster-Lurger
	Verena	Sommer
	Heribert	Stark-Ziegler
Mag.	Daniela	Steininger
	Raphael	Stöffelmayr
Univ. Prof.	**Milan**	**Turkovic**
	Jörg	Wachsenegger
	Karl	Wagner
Mag.	Karin	Walcher
	Willy	Wettstein
Dr.	Johannes	Wildner
Dr.	Alfred	Willander
	Hans Hermann	Ziel
	Erich	Zöchmann sen.

Information zu unserer digitalen Präsentation:

Paul Kaiser hat unsere Homepage auf einen neuen Server transferiert, einem grundlegenden Update unterzogen und auf den neuesten Sicherheitsstandard angehoben.

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Juni 2021.
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 2021

Mitgliedsbeiträge:

Ordentlich O € 32,-
Unterstützend Ao € 20,-
Studenten, Schüler Oe € 17,-

Unsere Kontoverbindung:

Raiffeisen Regionalbank Mödling
IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165
BIC: RLNWATWWGTD

Prof. Robert Freund

Lizenz des Coverfotos: Wikipedia
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en

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

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik
A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Handy: +43/(0)664/215 35 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

Instrumentenbeauftragter: Sebastian Frese
Tel.: +43/1/712 73 54
Handy: +43/(0)650/712 73 54
E-Mail: s.frese@gmx.at

Internethomepage:

http://www.wieneroboe.at

Layout: Ernst Kobau

(E-Mail: kobau@aon.at)

Digital-Druck: FBDS Copy Center
1230 Wien

Grundlegende Richtung:
Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.
Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.

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