WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

96. Ausgabe Dezember 2022

Masterclass mit Albrecht Mayer am 2. Dezember 2022

Windobona Quintett: 1. Preis beim Internationalen Cibulka-Wettbewerb

„Physioboe“ - ein ganzheitlicher Ansatz der Oboen-Pädagogik
(Susanne Schlusnus)

Beethovens Orchester: Prometheus im Burgtheater
(Theodore Albrecht)

Johannes Brahms und der Bahnhof in Perchtoldsdorf
(Josef Bednarik)

Editorial

Liebe Freunde, Förderer, Mitglieder!

Grüß Gott, oder Guten Tag? The Unanswered Question. Unsere Atemluft kommt jetzt als Liquid Gas per Schiff billig von der arabischen Halbinsel und nicht wie bisher durch teure französische Rohre. So ist uns in letzter Zeit sehr viel Geld übriggeblieben. Mit diesem Geld haben wir eine Goldene Oboe angemietet, ein Bombengeschäft, das schon bald zu einer Erhöhung eurer Mitgliedsbeiträge führen wird. Schließlich feiert unser Verein kommendes Jahr seinen 25. Geburtstag. Der alte Geizkragen Dagobert Duck, der gerade seinen 75er feiert, hat sich an dieser kostspieligen Transaktion selbstverständlich nicht beteiligt. Stattdessen hat er sich bereit erklärt, in der Aufbewahrungsfrage seine Verbindungen zum Hohen Haus spielen zu lassen. Heute können wir stolz verkünden: Im Spind der hochhäuslichen Raumpflegerinnen ist die Goldene Oboe sicher. Pepi sagt: Danke! Einen Sturm aufs Parlament müssen wir aber ohnehin nicht fürchten. Die Zahl der Aufgriffe an Österreichs Grenzen ist in letzter Zeit stark zurückgegangen, und die einheimischen Panzerknacker genießen längst ihren wohlverdienten Ruhestand: Das Antikorruptionsgesetz wurde verschärft, die CO2-Steuer eingeführt, die kalte Progression abgeschafft; sogar seinen 500 €-Klimabonus hat sich der brave Einbrecher inzwischen vom Postamt abgeholt. Damit ist die Gegenfinanzierung gesichert. Niemand klaut heute noch eine Oboe, außer vielleicht im Zug – Pozor Vlak! Doch was fängt ein Gelegenheitsdieb mit einer Oboe an? Töne bringt er keine heraus, also bleibt ihm nur das Dorotheum, das ist jener Verzweiflungsort, der beim „Mundl“ „Pfandl“ heißt. Dort versucht der arme Sünder seine Beute zu Geld zu machen, fliegt auf und wird verhaftet. Grüß Gott, oder Guten Tag? Egal. Verneigen wir uns lieber vor dem kürzlich von uns gegangenen Karl Merkatz und riskieren ihm zu Ehren eine Variation: Zwar gibt es im Haus am Ring bald keinen Musikdirektor mehr, doch „Ein echter Wiener Oboist geht nicht unter…“

Frohe Festtage & Prosit Neujahr

Euer Pepi Bednarik

Werte Mitglieder des Wiener Oboenvereins!

Auch wir müssen auf die aktuelle Inflation reagieren und unsere Mitgliedsgebühren an die horrend gestiegenen Papier-, Druck- und Versandkosten anpassen, wie es so schön im Marketingsprech heißt. Unser Vorschlag, das Oboenjournal auf eine rein digitale Ausgabe umzustellen, fand nur bei einer überwältigenden Minorität unserer Leser Anklang, die schweigende Majorität will sichtlich an der papierenen Ausgabe festhalten. Die Reduzierung auf halbjährliches „analoges“ Erscheinen wiederum würde das regelmäßige Service für unsere Leser empfindlich einschränken. Wir ersuchen Euch daher, die Höhe der neuen Mitgliedsbeiträge der letzten Journalseite zu entnehmen und den moderat angepassten Betrag am besten gleich einzuzahlen! Mit bestem Dank

Der Vorstand und die Journalredaktion

Unser Cover:

Katharina Kratochwil

ist seit September 2021 Akademistin bei den Wiener Philharmonikern. Sie studierte zunächst bei Eva Griebl-Stich in der Musikschule Tulln und seit 2013 an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien bei Prof. Thomas Höniger, gewann Preise bei einigen Wettbewerben, nahm an etlichen Masterkursen teil und unterrichtet an der Musikschule Traismauer.

Masterclass mit Albrecht Mayer

Am 2. Dezember 2022 hielt Albrecht Mayer, Solooboist der Berliner Philharmoniker und einer der prominentesten Oboensolisten der Gegenwart, auf Einladung des Wiener Konservatoriums und der Professoren der Oboenklassen (Thomas Höniger, Ernest Rombout) eine Masterclass, an der StudentInnen der Oboenklassen dieser Institution teilnahmeberechtigt und Externe als Zuhörer willkommen waren. Unter den TeilnehmerInnen waren auch drei StudentInnen mit Wiener Oboe (Kerstin Steinbauer, Katharina Kratochwil und Lorenz Maderthaner) vertreten. Beeindruckt zeigte sich Albrecht Mayer über das Vorspiel von Katharina Kratochwil. Ähnlich wie einst Hansjörg Schellenberger hatte er früher dafür plädiert, für Solostellen gute französischen Oboisten nach Wien zu engagieren, die dann später auf die Wiener Oboe umsteigen, dadurch das Niveau steigern und so den Weiterbestand der Wiener Oboe gewähleisten sollten. Doch nach seinen aktuellen Erfahrungen habe er die Meinung geändert: Nun sähe er die Zukunft der Wiener Oboe gesichert und meint sogar, wir sollten uns wieder aus Wien herauswagen.

Katharina Kratochwil spielt die Dutilleux-Sonate

Albrecht Mayer mit den Professoren Thomas Höniger und Ernest Rombout im (unvollständigen) Kreis der Masterclass-TeilnehmerInnen

Windobona Quintett: 1. Preis beim 4. Internationalen Cibulka-Wettbewerb

Im Oktober dieses Jahres fand in Graz der Franz Cibulka-Wettbewerb statt, der heuer im Zeichen der Holzbläserkammermusik stand. Internationale Ensembles unterschiedlicher Formationen trafen am 23. Oktober in der ersten Runde im Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz aufeinander, um Musik des steirischen Komponisten Franz Cibulka (1946-2016) zu interpretieren. Zu hören waren Saxophonquartette, Klarinettenquintette, sowie Holzbläserquintette. Fünf Ensembles setzten sich in der ersten Runde durch und konnten sich am folgenden Tag im Minoritensaal erneut der Jury sowie einem breiten Publikum präsentieren. Im Finale spielte jedes Ensemble neben dem Pflichtstück von Franz Cibulka auch ein Stück freier Wahl. Nach einem spannenden Finale auf höchstem künstlerischem Niveau standen die Preisträger fest. Der 3. Preis ging an das Saxophonquartett QuArt, der 2. Preis an LAMINEUR (ebenfalls Saxophonquartett).

Den 1. Preis holte sich das Holzbläserquintett Windobona, welches durch seinen homogenen Klang und mit virtuoser Spielweise überzeugen konnte. Das junge Ensemble aus Wien interpretierte das 2. Bläserquintett von Franz Cibulka sowie die Sechs Bagatellen von György Ligeti. Der musikalische Dialog zwischen den fünf Musiker*innen und ihre Spielfreude waren im ganzen Saal spürbar.

Das Holzbläserquintett Windobona bestehend aus Anna Karanitsch (Flöte), Isabella Schwarz (Wiener Oboe), Julienne Spitzer (Klarinette), Klaus Höpfler (Wiener Horn) und Aline Maurer (Fagott) gründete sich im Sommer 2020 im Rahmen der Angelika Prokopp Sommerakademie der Wiener Philharmoniker. Die Mitglieder studieren allesamt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie von Gottfried Pokorny (Solofagottist des Tonkünstlerorchesters Niederösterreich) musikalisch betreut werden.

v.l.n.r.: Julienne Spitzer, Isabella Schwarz, Klaus Höpfler, Anna Karanitsch, Aline Maurer

Sie sind alle regelmäßig im In- und Ausland sowohl kammermusikalisch als auch in diversen namenhaften Orchestern tätig. Dadurch wurden wichtige Erfahrungen gesammelt, die sich nun im Holzbläserquintett akkumulieren. Das Ensemble gibt regelmäßig Konzerte in ganz Österreich, wo es das Publikum mit seinem Elan ansteckt. Durch spannende Programmwahl und charismatischer Moderation wird jedes Konzert zu einem besonderen Erlebnis. Durch die enge Freundschaft, welche die jungen Musiker*innen miteinander verbindet, ist die gute zwischenmenschliche Dynamik nicht nur hinter, sondern auch auf der Bühne und im Publikum zu spüren. Neben der musikalischen Spielweise zeichnet sich Windobona durch Virtuosität und Wiener-Klangschönheit aus.

In den vergangenen Jahren hat das Ensemble schon viele Klassiker der Holzbläserquintettliteratur einstudiert und ist bestrebt, ein breitgefächertes Repertoire aufzubauen.

Die Teilnahme am Wettbewerb war mit einer intensiven Vorbereitung verbunden, welche die fünf Musiker*innen noch stärker zusammenwachsen ließ. Vor allem die Einstudierung des Pflichtstücks, das zweite Bläserquintett von Franz Cibulka, stellte neue Herausforderungen dar. So waren etwa die rhythmische Komplexität, die jazzartigen Elemente, sowie die vielschichtigen Motive und Themen wichtige Aspekte im Zusammenhang mit diesem Werk.

Durch experimentelle und differenzierte Probenmethodik, wie marschierend spielen (Zitat von Herr Pokorny: „*Ihr müsst tanzen*“) und singen, konnte das Werk auf verschiedenen Ebenen verinnerlicht werden und somit an Souveränität gewinnen. Dem Ensemble gefiel vor allem die Findung einer eigenen Interpretation, welche durch das Fehlen einer Aufnahme besonders spannend wurde. So konnte das Bläserquintett Windobona dem Werk seine persönliche Note verleihen. Die gründliche Erarbeitung und die Freude an dem Werk bewegte das Ensemble zum Entschluss, das zweite Bläserquintett von Franz Cibulka aufzunehmen.

Isabella Schwarz

KONZERTE, KLASSENABENDE

Neujahrskonzerte des Haydn-Orchesters mit Peter Schreiber

Mittwoch, 11. Jänner 2023, 19:30 Uhr
Kulturzentrum Eisenstadt

Karten: Kundencenter KUZ Eisenstadt,
Franz Schubert-Platz 6; A-7000 Eisenstadt
Tel. +43/2682 719-1000 oder 3000; eisenstadt@kulturzentren.at oder online: oeticket.com

Freitag, 13. Jänner 2023, 19:30 Uhr
Kulturzentrum Mattersburg

Karten: Kulturzentrum Mattersburg, Wulkalände 2
A-7210 Mattersburg; Tel. +43/2626 62096;
mattersburg@kulturzentren.at oder online: oeticket.com

Sonntag, 15. Jänner 2023, 15 Uhr
Neue Mittelschule Neusiedl/See

Karten: Vinothek Weinwerk Burgenland,
Obere Hauptstraße 31, 7100 Neusiedl am See;
Tel. +43/2167 20705 oder online:
https://www.weinwerk-burgenland.at/veranstaltungen/neujahrskonzert-mit-dem-haydnorchester.html

KLASSENABEND HARALD HÖRTH

Mittwoch, 18. Jänner 2023, 18 Uhr

Universität für Musik Wien
Franz Liszt-Saal
Lothringerstraße 18, 1030 Wien

KONZERTNACHMITTAG THOMAS HÖNIGER

Samstag, 21. Jänner 2023, 19 Uhr

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
MUK.podium
Johannesgasse 4a, 1010 Wien

FAGOTTABEND BARBARA LOEWE

Montag, 23. Jänner 2023, 18:30 Uhr

Universität für Musik Wien
Alter Konzertsaal
Rennweg 8, 1030 Wien

„Physioboe“ - ein ganzheitlicher Ansatz der Oboen-Pädagogik

Von Susanne Schlusnus

Das Oboestudium der Vergangenheit war ein reines „Instrumentalstudium“ und umfasste vor allem Technik, Tonbildung und Stilkunde. Die Lehrenden hatten ein umfassendes Wissen über klassische Musik und den Wiener Klangstil, aber kaum Ahnung über die physiologischen Grundlagen des Musizierens. Wer instinktiv richtig atmete und physisch keine Probleme hatte, fuhr damit gut, widrigenfalls war das Scheitern vorprogrammiert. Erst Ende der 70er-Jahre gab es in der Musikakademie einen ergänzenden Kurs für „Atem-, Stimm- und Bewegungserziehung“, der physiologische Grundlagen des Spiels auf Blasinstrumenten vermittelte und präventiv oder auch therapeutisch Hilfestellungen bot. Später behandelte die Musikmedizin als anerkannter medizinischer Zweig erfolgreich die fast von jedem Instrument längerfristig verursachten Fehlhaltungen oder Verspannungen, und innerhalb der Physiotherapie spezialisierten sich Therapeuten auf musikerspezifische Problemlagen. Kaum einer von ihnen war jedoch praktizierender, professioneller Musiker, der aus ganzheitlicher Sicht die einander oftmals bedingenden und verstärkenden physischen und psychischen Belastungen des Musikerberufs aus der Praxis kannte und zugleich die spezifischen Herausforderungen eines bestimmten Instruments im Blick hatte. Insofern stellt Susanne Schlusnus den Idealfall einer Oboistin mit großer Orchesterpraxis dar, die sowohl über eine physiotherapeutische Ausbildung wie auch über Expertise im psychotherapeutischen Bereich verfügt und zudem Einblicke in den Bereich der Sportmedizin und Trainingswissenschaft erhielt. Sie vermittelte nun ihr vielfältiges Wissen in Buchform und stellt diese Publikation im Folgenden vor. Wir werden in der März-Ausgabe des Oboenjournals als Ergänzung ein Interview mit Susanne Schlusnus bringen, das zusätzlich zum Physioboe-Konzept auch auf Aspekte der Gesangstechnik eingehen wird.

Susanne Schlusnus, 1974 in Wiesbaden geboren, ist die Urgroßnichte des weltbekannten deutschen Baritons Heinrich Schlusnus (1888-1952) und besitzt sowohl die deutsche als auch österreichische Staatsbürgerschaft. Sie studierte u. a. bei Heinz Holliger in Freiburg und Francois Leleux in München, ist Preisträgerin internationaler Musikwettbewerbe (u a. auf der Isle of Wight und in Rom) und wurde – neben zahlreichen anderen Orchestern und Ensembles – vom Bruckner Orchester Linz, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Bayerischen Staatsorchester, dem National Symphony Orchestra of Ireland engagiert und war zwei Jahre als Solo-Oboistin im Real Orquesta Sinfonica de Sevilla. Nach ihrem Orchesterdiplom 1997 legte sie 2007 nach einer dreijährigen Vollzeitausbildung an der Medizinischen Akademie IB in Starnberg zudem das Staatsexamen zur Physiotherapeutin ab. 2015 schließlich folgte die Zulassung zur Heilpraktikerin für Psychotherapie durch das Gesundheitsamt München nach Ausbildungen z. B. am TherMedius Institut Lindau. 2011 - 2019 war sie u. a. Lehrbeauftragte an der Universität Mozarteum Salzburg, der Hochschule für Musik und Theater Rostock, Coach an der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks sowie Physiotherapeutin des Südkoreanischen Skisprung-Nationalteams. Die von ihr entwickelten Konzepte *Physio- und Mentalcoaching – Ganzheitliches Konzept für Musiker*innen* – erschien im Oktober 2021 bei tredition und *Physioboe - Physiologisches Oboenspiel* im März 2022 bei AULOS. Detaillierte Infos sind unter www.susanne-schlusnus.de zu finden.

Der Begriff Physioboe entstand aus einem Wortspiel von „physiologisch“ und „Oboe“ im Jahre 2008. Ein Jahr zuvor hatte ich das Staatsexamen für meinen Zweitberuf Physiotherapeutin abgelegt und es entstand das Bedürfnis, mein Wissen, mit dem ich mir zunächst selbst helfen konnte, mein Oboenspiel einfacher, besser und bequemer zu machen, zu teilen. Unbewusst entstand Physioboe jedoch schon vor 25 Jahren – zu jenem Zeitpunkt, als ich gezwungen war, eine drohende Kieferarthrose in den Griff zu bekommen. Als Frühstarterin, die schon mit 16 Jahren vom Hessischen Staatsorchester Wiesbaden verpflichtet wurde, spielte ich mit einem suboptimalen Ansatz, den ich jedoch einige Jahre geschickt zu kompensieren wusste. Als er sieben Jahre später allerdings schier zu kollabieren drohte, Schmerzen im Kiefergelenk auslöste und die verheerende Diagnose gestellt wurde, klingelten die Alarmglocken und es hieß, den Ursachen dafür auf den Grund zu gehen. Die Ansatzumstellung gelang schließlich mit Unterstützung meines Kieferorthopäden. Ich konnte meine Orchesterlaufbahn fortsetzen und auch das Interesse für eine gesunde und körperfreundliche Oboentechnik war dadurch geweckt. Es entstand die Idee, analog zur sportmedizinischen Praxis eine spezifische physiotherapeutische Unterstützung für Musiker zu entwickeln. Durch den zusätzlichen Erwerb meiner Heilpraktiker-Erlaubnis für das Gebiet der Psychotherapie ist Physioboe schließlich zu einem ganzheitlichen Konzept geworden. Das Verständnis für die Zusammenhänge und Auswirkungen von physischen und psychischen Einflussfaktoren auf Technik, Klangqualität und Spielgefühl sollte in meinen Augen zur oboistischen Basisausbildung dazugehören, und Physioboe schließt nun diese Lücke. Das Konzept ist aufgebaut auf einer Mischung von Empirik - Erfahrungswissen und Intuition für die richtige Intervention zur richtigen Zeit - und Wissenschaft anhand der Einbindung zahlreicher Studien und Bezugnahme auf Inhalte der:

- Anatomie, Physiologie und Biomechanik
- Musikermedizin, Musikphysiologie und -psychologie
- Sportmedizin, Trainingswissenschaften und Hirnforschung
- Musikgeschichte und Musikwissenschaft sowie
- Gesangs- und Instrumentalpädagogik bzw. -didaktik.

Das Buch enthält einen *Allgemeinen Teil* und einen *Spezifischen Teil* (unterteilt in drei Komplexe) sowie Einleitung und Vorschau auf das ergänzende - und noch erscheinende - Praxisbuch. Allerdings beinhaltet *Physioboe* bereits gut 100 Übungen und wird durch eine 15teilige Videoreihe auf meinem YouTube-Kanal (*Praxisbezogene Themenvideos*) begleitet.

Im ***Allgemeinen Teil*** beleuchte ich die Oboe aus Sicht der Musikermedizin, setze mich mit der Aussage von Albrecht Mayer („Oboenspielen ist Hochleistungssport“) auseinander und stelle meine „*Studie über die physischen Belastungen beim Oboenspielen*“ aus dem Jahr 2010 vor, welche die Grundlage meines Konzeptes bildet. Anschließend befasse ich mich mit der Frage, was eine ganzheitliche Musikpädagogik ausmacht, lasse Fernand Gillet erklären, warum er sich am Pariser Conservatoire „nicht frei“ fühlte und gebe einen Überblick, wie „Körperthemen“ in der Oboendidaktik vom 17.-19. Jahrhundert vermittelt und unterrichtet wurden, bevor ich schließlich meine persönlichen Ziele und Intentionen von *Freiem Oboenspiel durch Symmetrie, Zentriertheit und Balance* erläutere. Im letzten, umfangreichsten Kapitel des *Allgemeinen Teils* hinterfrage ich etablierte Begrifflichkeiten (z.B. „Technik“) und Gewohnheiten (z.B. Etüdenspiel), stelle ungewohnte Assoziationen (*Ton und Tonus*), Innovationen und neue Denkansätze vor und setze mich auch mit dem Faktor Rohr auseinander.

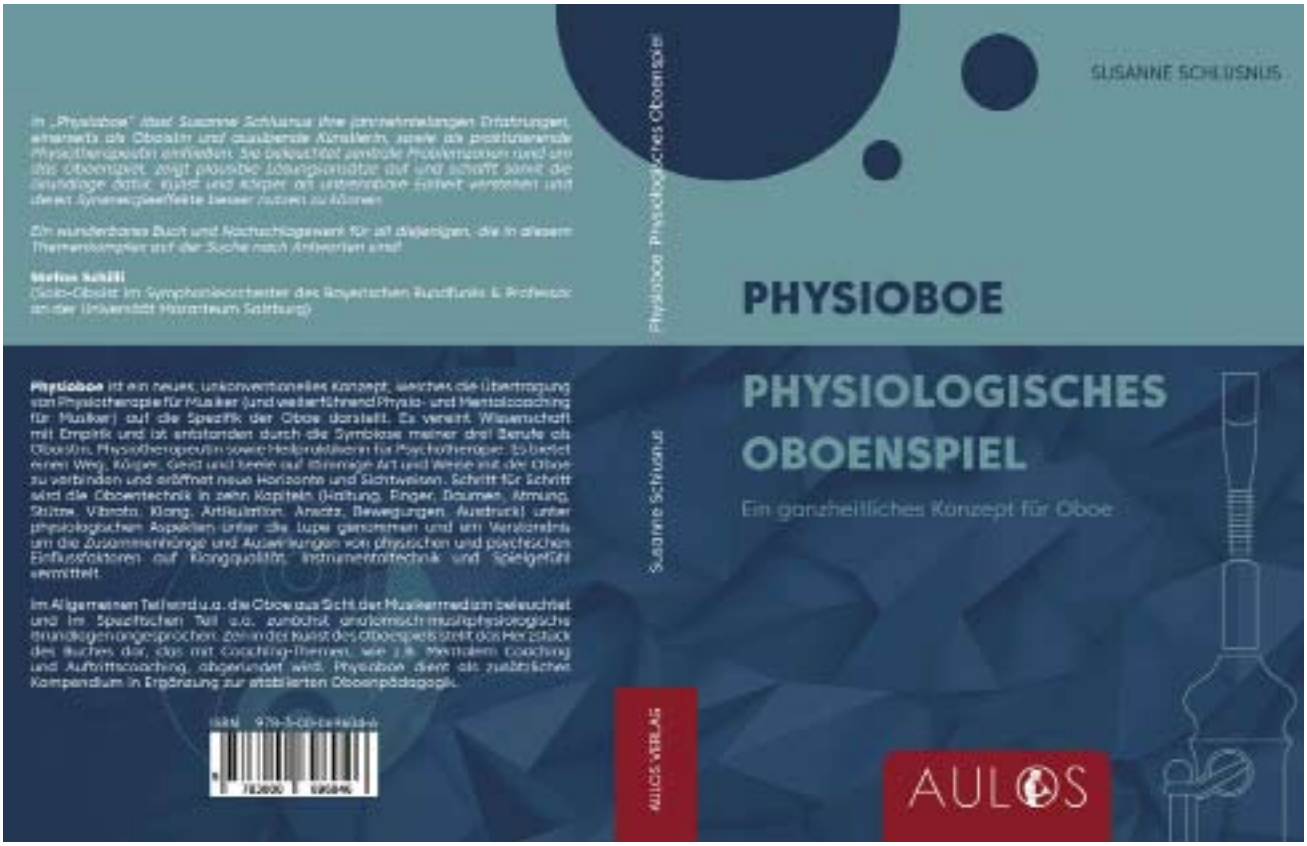
In **Komplex I** des *Spezifischen Teils* spreche ich zunächst die *physiologisch-energetischen Grundlagen* des Oboenspiels an, ehe es um die Oboentechnik geht. Eine Basis für das Verständnis des Körpers bietet uns dabei die *Funktionelle Anatomie*, die idealerweise mit *Körpergefühl und -bewusstsein* Hand in Hand geht. Auch sportliche Aspekte spielen dabei eine Rolle und welchen Nutzen Sport beim Abbau von Adrenalin haben kann. Die *Angewandte Musikphysiologie* bietet neben dem Grundwissen in Hirn- und Muskelphysiologie eine gute Prophylaxe (Prävention) im Hinblick auf typische musikermedizinische Problematiken und Überlastungserscheinungen. Abschließend spreche ich zugegebenermaßen ungewohnte Aspekte wie Feinstofflichkeit, verdichtete Energien und auch die Seele an.

Schritt für Schritt nehme ich schließlich in **Komplex II** die Oboentechnik und musikalische Aspekte unter physiologischen Gesichtspunkten unter die Lupe:
Im Kapitel ***Haltung*** stelle ich dem Thema *Ausbalancierung & Positionierung* orthopädisch-physio-

therapeutische Haltungsstudien voran und beleuchte typische Auffälligkeiten bei Oboisten. Ich spreche über muskuläre Dysbalancen, das richtige Sitzen und Stehen, unsere Spielposition sowie physiologische Armhebung und Gelenkstellung von Hand und Fingern, sowie über die Balancierpunkte und den Spielwinkel beim Oboenspiel. Im Kapitel ***Finger*** stelle ich meine *Kinästhetische Manuelle Methode* vor, indem ich über die Rolle des Gehirns, die nervale Ansteuerung und eine kinästhetische Verbindung mit den Klappen spreche, wichtige Aspekte aus dem *Mentalen Üben* vorstelle und auch medizinische Aspekte im Fingerbereich (wie die *Fokale Dystonie* unter Einbeziehung der Geschichte von Alex Klein) beleuchte. Der ***Daumen*** erhält aufgrund seiner Wichtigkeit ein eigenes Kapitel mit dem etwas provokanten Untertitel *Der Daumen ist kein Haltehaken*, in dem es um die korrekte Daumengelenkstellung, ergonomische Daumenstützen, die besondere Herausforderung des Englischhorns und um eine Neuausrichtung der physiologischen Hand-, Finger- und Daumenposition mit speziellen Stabilisations- und Feinmotorikübungen für den Daumen geht. Der Schwerpunkt des Kapitels ***Atmung*** liegt auf dem *Einatemreflex*, dessen sich bereits ein Baby bedient. Theoretisches Wissen um die Unterscheidung von Ruhe- und Leistungsatmung ist hier essentiell, ebenso stehen die Voraussetzungen eines gut funktionierenden Atemsystems sowie die Komponenten der Luftführung (wie Luftdruck, Luftgeschwindigkeit und Luftmenge) im Zentrum der Betrachtungen. Die *Zirkuläratmung* darf hier ebenso wenig fehlen wie ein Blick auf die wichtigen internistischen Aspekte Pulswerte und Blutdruck. Abgerundet wird das Kapitel mit einem Extra zur sog. *Atemtypenlehre*. Das Kapitel ***Stütze*** zeigt ein - im *Allgemeinen Teil* angesprochenes - Beispiel einer nicht ganz idealen Begrifflichkeit auf und stellt dar, warum ich das Wort *Unterstützung* passender finde. Ich erkläre, warum das Zwerchfell weder stützen noch vibrieren kann, sondern dies Aufgabe der *Core*muskulatur (wozu auch die Bauchmuskulatur zählt) ist. Im Kapitel ***Klang*** geht es schließlich um alle *Aspekte der Tonbildung* wie Anblasdruck, Kehlkopfstellung und *Zungenrückendüse*, weiters werden medizinische Fragestellungen wie z. B. Probleme mit der Abdichtung des Gaumensegels, der *Velopharyngealen Insuffizienz*, angesprochen. Der *Zungenmuskel* steht im Mittelpunkt des Kapitels ***Artikulation***. Hierin geht es zunächst darum, die Zunge anatomisch-physiologisch zu verstehen, um anschließend ihre Ruheposition im Mund wahrnehmen zu können. Auch spielen hier wieder Begrifflichkeiten eine Rolle: warum „stoßen“ keine wirklich passende Bezeichnung für die Tätigkeit der Zunge ist. Weiters gehe ich der Frage nach, was eine gute Zungentechnik ausmacht und wie man

eine „schnelle Zunge“ erwerben kann. Zu guter Letzt werden auch in diesem Kapitel medizinische Problematiken der Zunge, wie beispielweise die *Fokale Dystonie*, erläutert. Dieses Krankheitsbild spielt auch im nachfolgenden Kapitel ***Ansatz*** eine Rolle. Doch zunächst geht es darum, die *Ansatzphysiognomie* - Lippen, Zähne und Muskelfunktion der Ansatzmuskulatur - zu erörtern. Die drei verschiedenen *Ansatztypen* nehme ich ebenso unter die Lupe wie auch den Einfluss des Kiefergelenkes auf den Ansatz. Schließlich geht es um ein harmonisches Zusammenwirken von Luft und Ansatz und auch um das Thema Lippendruck. Im vorletzten Kapitel dieses Komplexes, das sich mit unseren ***Bewegungen*** beim Oboenspielen beschäftigt, lege ich den Fokus auf Körpergefühl, *Ausdrucks- bzw. Klangbewegungen & Rhythmus*. Dazu dient das nach einer Inspiration meines damaligen Lehrers Francois Leleux entstandene und von mir erdachte *Körpermetronom*, welches der Koordination zwischen Grob- und Feinmotorik dient und die Musik regelrecht zum „swingen“ bringt. Im letzten Kapitel gehe ich der *Innigkeit und Tiefe* im **Ausdruck** nach – Eigenschaften, die in meinen Augen ein besonders beseeltes Oboenspiel ausmachen. Der sogenannte *Flow*-Zustand ermöglicht dies ebenso wie innere Bilder und Geschichten. Mit meinem Herzenskapitel ***Zen in der Kunst des Oboenspiels***, zugleich Herzstück des Buches, knüpfe ich nahtlos an das vorangegangene Kapitel an und präsentiere ein spezielles „tool“, das schließlich ALLE angesprochenen Aspekte des Buches in EINER Übung, die ich einst von einer chinesischen Oboenstudentin kennenlernen durfte, in sich vereint. Zugrunde liegt diesem Kapitel Eugen Herrigels Buch *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, welches mir von meinem ehemaligen Professor Heinz Holliger in Freiburger Studienzeiten empfohlen wurde.

Komplex III des ***Spezifischen Teils*** rundet das Buch mit fünf Kapiteln aus dem Bereich ***Coaching*** ab. Das erste Kapitel *Teach the teachers* ist angelehnt an *Coach the coaches*, das vom Sportpsychologen Christian Uhl innerhalb der österreichischen Skisprungnationalmannschaft praktiziert wurde. Oboenlehrende in *Physioboe* auszubilden ist die Grundidee, um sie in die Lage zu versetzen, das Konzept eigenständig an ihre Schüler weitergeben zu können. Bei der Art der Vermittlung sollten sie dabei eher als Coach denn als Experte auftreten und sich auch als „Anreger und Unterstützer von Such- und Entdeckungsprozessen“ ihrer Schüler begreifen. Während des Studiums und auf dem Weg hin zum professionellen Musiker sollte in meinen Augen dann die schrittweise Unabhängigkeit vom Lehrer ein Ziel sein. Dies geschieht in der Reflexion des eigenen Tuns und in der Selbstverantwortung – speziell in Hinsicht auf das *Üben*. Für ein gutes *Selbstmanagement* sind Strategien, wie z. B. Zielsetzung und Karriereplanung, Zeitmanagement und Organisation nötig, wie auch die Fähigkeit, eigenständig eine strukturierte Übeplanung vornehmen zu können. Das umfangreichste Kapitel behandelt das *Mentale Coaching*, welches ich in *Mentales Üben* und in *Mentales Training* aufteile. Mentales Üben bzw. „Üben im Kopf“ wird im Hochleistungssport auch als Mentales „Sicherheitstraining“ betitelt, welches die Spielsicherheit stabilisiert bzw. steigert und dadurch auch das Spielgefühl optimiert. Dieses stelle ich anhand meiner *5 step finger check*-Methode vor. Im Gegensatz dazu ist das Mentale Training sozusagen ein Mentales „Emotionstraining“ mit dem Ziel, Auftritts- und Vorspielsituationen vorzubereiten sowie eine gute geistige und psychische Verfassung zu erlangen. Einerseits wird man dazu in der Lage sein, die Konzentration zu verbessern, andererseits eventuelle Zweifel, Ängste, Aufregung und Lampenfieber bewältigen können. Dafür spielen die drei Ebenen *Tagesbewusstsein, Unter- und Überbewusstsein* jeweils eine spezielle Rolle, die ich alle einzeln beleuchte. Praktisch kann dies dann im *Auftrittscoaching & Probespieltraining* angewandt werden. Es gilt, diese speziellen Situationen immer wieder zu trainieren und das Bühnengefühl durch eine „systematische Desensibilisierung“ zu verbessern. Ich habe Probespieltraining jahrelang an der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks gecoacht und dafür eine *Checkliste* erstellt, die in diesem Kapitel ebenfalls zu finden ist. Ich schließe mit einem Kapitel, das mir persönlich sehr am Herzen liegt, nämlich mit der *Persönlichen Entwicklung* und der etwas provokanten Fragestellung von Carl Gustav Jung *Willst Du gut sein oder ganz?* Trotz allem Leistungswillen und dem Ehrgeiz, höchstmögliche Ziele zu erreichen, geht es doch vor allem darum, seinen ganz eigenen Weg zu gehen, seine Persönlichkeit reifen und entfalten zu lassen und ein zufriedener Mensch zu werden, der mit sich im Reinen ist. Damit setze ich mein Herzenskapitel *Zen in der Kunst des Oboenspiels* fort, welches dazu verhilft, Körper, Geist, Seele und Oboe zu vereinen und das Musizieren zu einem kontemplativen Akt werden lassen kann.



Ausgewählte Rezensionen dieses Buchs:

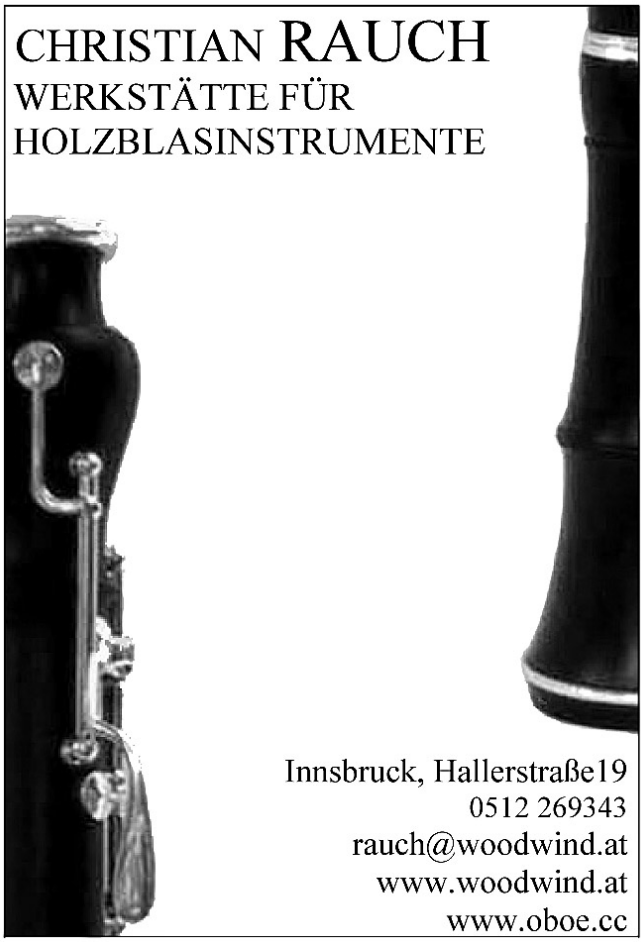
„Das Buch, 382 Seiten im Softcovereinband, ist im März 2022 bei Aulos erschienen und liegt im handlichen Premium Format (170 x 220) vor. Wissenschaftlich sauber fundiertes Wissen wird mit ganzheitlichen Methoden zu einer modernen (Oboen-)Pädagogik verwoben. „Physioboe“ bietet in seinem flüssigen, klaren Sprachstil lustvolles, nahezu belletristisches Durchlesen.“

Thomas Sattler-Fujimoto (Buchrezension in rohrblatt 3 2022, 37. Jahrgang, S. 116)

In „Physioboe“ lässt Susanne Schlusnus ihre jahrzehntelangen Erfahrungen, einerseits als Oboistin und ausübende Künstlerin, sowie als praktizierende Physiotherapeutin einfließen. Sie beleuchtet zentrale Problemzonen rund um das Oboenspiel, zeigt plausible Lösungsansätze auf und schafft somit die Grundlage dafür, Kunst und Körper als untrennbare Einheit verstehen und deren Synenergieeffekte besser nutzen zu können.

Ein wunderbares Buch und Nachschlagewerk für all diejenigen, die in diesem Themenkomplex auf der Suche nach Antworten sind!

Stefan Schilli (Solo-Oboist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks & Professor an der Universität Mozarteum Salzburg)



Beethovens Orchester: Prometheus im Burgtheater und im Augarten (Teil 1)

Theodore Albrecht

Nach seiner erfolgreichen Konzert-Akademie im Burgtheater am 2. April 1800 und seiner Zusammenarbeit mit dem reisenden Hornvirtuosen Giovanni Punto (Johann Wenzel Stich) von Mitte April bis Anfang Juli hoffte Beethoven, vielleicht unrealistischer Weise, im nächsten Frühjahr das Hoftheater zu bekommen. Nach dem Skizzieren der *Violinsonaten op. 23* und *24* begann er wahrscheinlich im Spätsommer oder Frühherbst 1800 mit Skizzen zu seiner *Symphonie Nr. 2, D-Dur op. 36* – ungefähr 17 Seiten mit Skizzen zum ersten Satz sind im Skizzenbuch *Landsberg 7* enthalten. Doch sollte das Schicksal in positiver Weise eingreifen, und wahrscheinlich noch vor Ende des Jahres 1800 beauftragte ihn das Hoftheater mit der Komposition des von Salvatore Viganò choreographierten Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus*.

Viganò (* 1769 in Neapel, + 1821 in Mailand) war der Sohn professioneller Tänzer. Seine Mutter Maria Ester Viganò war die Schwester des Komponisten Luigi Boccherini (1743-1805). Viganòs Frau Maria Medina (ca. 1765-1833), die er in Madrid kennenlernte, war auch seine Tanzpartnerin. Nach ihrer Rückkehr nach Italien arbeiteten sie 1791 in Venedig, 1793 in Wien, 1795-1798 in Prag und in verschiedenen deutschen Städten, 1798-1799 wieder Venedig; danach kehrte Salvatore, nunmehr von Maria geschieden, allein als Ballettmeister nach Wien zurück und arbeitete hier bis 1803.

Viganòs Gehalt betrug 4.500 fl. (Gulden) pro Jahr. Zum Vergleich einige Jahresgehälter: der Dirigent Joseph Weigl, Sohn verdiente 1.000 fl., Antonio Salieri 800 fl., Konzertmeister Giacomo Conti 900 fl., die Oboisten Georg Triebensee und Johann Went jeweils 400 fl., die Streichergruppen ca. 350 fl.. Beethoven erhielt für die Ballettkomposition wahrscheinlich ca. 125 fl.. Von einem weiteren Konzert im Burgtheater hatte er sich wohl mehr erhofft.

Die *Geschöpfe des Prometheus* sollten ungefähr 60 Minuten dauern, was der üblichen Länge eines Balletts für einen halben Abend entsprach, das dann gemeinsam mit einer leichten Oper, einer Farce oder einem Konzert gegeben wurde. Beethovens ca. hundertseitiges Skizzenmaterial füllt den Rest des Skizzenbuchs Landsberg 7. Das Sujet und die dazugehörige Choreographie (siehe den unten zitierten Theaterzettel) stammten von Viganò selbst, und Beethoven fand sich wahrscheinlich als quasi unbeholfener Untergebener bei ihrer Kooperation, um Tanz und Musik zu verbinden, vermutlich auch, weil die Komposition einen Zeitraum von einigen Monaten in Anspruch nahm. Wenn Beethoven sich bei der Arbeit mit Tänzern nicht wohl fühlte, so wusste er doch zumindest, dass er für das Orchester des Burgtheaters komponierte, mit dem er bei seiner Akademie vom 2. April 1800 gearbeitet hatte, und nun Passagen speziell für einzelne Solisten schreiben konnte. Die Partitur könnte ca. am 1. Februar 1801 fertig gewesen sein, dann wurden daraus die Orchesterstimmen geschrieben (darunter eine Violinstimme oder vielleicht sogar ein Klavierauszug für Proben). Es folgten die Proben für die Tänzer (u. a. Viganò und Maria Casentini als „Kinder“ und Ferdinand Gioja als Bacchus), und schließlich die wahrscheinlich zwei Generalproben mit Orchester.

Fehlende Skizzen im Sauer-Skizzenbuch

Bei der Auktion von Beethovens Nachlass am 5. November 1827 erwarb der Wiener Kunst- und Musikhändler Ignaz Sauer (1759-1833) ein Skizzenbuch für 2 Gulden 50 Kreuzer, zerlegte es und verkaufte einzelne Seiten jeweils für 20 bis 36 Kreuzer. Der genaue Umfang des Skizzenbuchs ist unbekannt, aber es hatte wahrscheinlich entweder 48 oder 96 Blätter und wurde von Beethoven zwischen dem Skizzenbuch Landsberg 7 (das mit ca. hundert, wahrscheinlich vor dem 1. Februar 1801 beschriebenen Seiten mit Skizzen für die einzelnen Nummern des *Prometheus*-Balletts endet) und dem Kessler-Skizzenbuch (ab ca. Dezember 1801) verwendet.

Musikwissenschaftler konnten aus Sauers Skizzenbuch nur 22 verstreute Blätter (44 Seiten) identifizieren: Skizzen zum Finale der *Klaviersonate op. 27/2*, (der „Mondscheinsonate“), zur *Klaviersonate op. 28* und zum *Streichquintett op. 29*. Infolgedessen haben sie vermutet, dass das Sauer-Skizzenbuch ursprünglich Skizzen für mehrere andere Werke enthalten haben könnte, darunter zum zweiten und dritten Satz von Beethovens *Symphonie Nr. 2*.

Darüber hinaus können wir anmerken, dass es, wenn

überhaupt, nur wenige Skizzen für die Ouvertüre zu *Die Geschöpfe des Prometheus* gibt (die wahrscheinlich zuletzt komponiert wurde, weil sie während der Entwicklung der Choreografie überflüssig war), und so könnten sie am Beginn des ursprünglichen Sauer-Skizzenbuchs oder kurz danach gestanden sein. Möglicherweise enthielt das Buch auch umfangreiche Skizzen zum *Klavierkonzert Nr. 3*, c-Moll op. 37, das zusammen mit seiner *Sinfonie Nr. 2* am 5. April 1803 in Beethovens Akademie im Theater an der Wien uraufgeführt wurde.

Die Geschöpfe des Prometheus.
Ein heroisch-allegorisches Ballett in zwey Aufzügen.
Von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano.

Die Grundlage dieses allegorischen Balletts ist die Fabel des Prometheus.
Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Anspielung der Fabel dahin, daß sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Künste verfeinerte, und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatze ausgegangen, stellen sich im gegenwartigen Ballett zwo belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf den Parnaß, und [sic] *sie vom Apoll, dem Gott der schönen Künste unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Anfione, dem Arione, und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene, und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore, und dem Pan, sie mit dem, von dem letztern erfundenen Schäfertanze—und dem Bachus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.*

Die Musik ist von Herrn wan [sic] *Beethoven.*

Prometheus auf der Bühne

Die Uraufführung von *Die Geschöpfe des Prometheus* war ursprünglich für Samstag, den 21. März 1801 im Burgtheater geplant, wahrscheinlich vor *Der Dorfbarbier*, einem komischen Singspiel in einem Akt, arrangiert aus Johann Schenks beliebtem, namensgleichen Lustspiel (1796). Ein *Zettel* aus dem Kärntnertor-Theater vom Freitag, 20. März weist jedoch darauf hin, dass das ursprünglich für den nächsten Abend geplante Ballett (angekündigt als *Die Menschen des Prometheus*) auf Samstag, 28. März verschoben werden musste, „*wegen der dem Herrn van Beethoven neuerlich zugestossenen bedenklichen Unpäßlichkeit*". Beethoven selbst bestätigte seine Erkrankung in dieser Zeit in einem Brief vom 22. April 1801 an Breitkopf und Härtel in Leipzig und nochmals in dem berühmten Brief vom 29. Juni 1801 an seinen alten Freund Dr. Franz Gerhard Wegeler in Bonn, in dem er sowohl Bauchschmerzen (Durchfall) als auch sein geschwächtes Gehör beschrieb, obwohl seine Hörprobleme für andere noch nicht offensichtlich waren.

Jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass Beethoven selbst *Die Geschöpfe des Prometheus* dirigiert hat, obwohl er wahrscheinlich feierlich sichtbar im Orchestergraben Platz genommen hatte. Ballettdirigieren war damals wie heute eine hochspezialisierte Fähigkeit, die Beethoven wohl nicht besaß.

Dirigiert wurde die Aufführung vermutlich von Johann Baptist Kletschinsky (* 14. Juni 1756 in Freystadt, Polen, + 6. August 1828 in Wien). Nach der Teilung Polens kam er nach Wien und trat ca. im August 1796 in die Stimmgruppe der 1. Violinen im Kärntnertortheater ein und wurde am 16. November 1796 Mitglied der Tonkünstler-Societät. Bis August 1798 wurde er Nachfolger Giulianis als Ballettdirektor (Konzertmeister/Ballettdirigent) mit einem Gehalt von 900 fl. pro Jahr.

Nach der Uraufführung im Burgtheater am 28. März (unter dem richtigen Titel) wurde das Ballett am 11. und 12. April erneut aufgeführt, weiters am 8. Mai; 26. und 28. Juni; 20. Juli; 6. September; 16. Oktober; 1., 5., 20. und 26. November; und 4. und 10. Dezember 1801. Im Jahr 1802 wurde es am 4. und 10. Januar aufgeführt; am 4. und 18. Februar; 1. und 10. März; 24. April; dann am 25. und 28. Juni; 19. Juli; und 7., 17. und 29. August.

Bei der Uraufführung am 28. März 1801 war dem Ballett wie oben erwähnt *Der Dorfbarbier* vorausgegangen; am 11. April *Der Marktschreyer*; am 12. April *La Contadina di Spirito*; am 8. Mai *I due Suizzeri/Die beyden Schweizer*, und so weiter der Reihe nach praktisch alle diese ergänzenden, als komische Singspiele bezeichneten Werke.

Am Freitag, dem 27. März 1801, besuchte Joseph Carl Rosenbaum (1757-1829), ein begeisterter Musikliebhaber und Ehemann der Sopranistin Therese, der jüngsten Tochter des verstorbenen Hofkomponisten Florian Leopold Gassmann, eine Probe und schrieb in sein Tagebuch: „*Früh gieng ich . . .ins Bureau, und zur Probe von Ballet Die Geschöpfe des Prometheus von Sala Vigano. Musik von Beethoven*."

Vermutlich nach der Uraufführung am 28. März notierte Rosenbaum: „*Der Ballet gefiel gar nicht, die Musick wenig . . . . Am Ende wurde der Ballet mehr angezischt als beklatscht*."

Das *Journal des Luxus und der Moden* (17. April 1801) beschrieb es „*welche ihm* [Beethoven] *alle Ehre macht*". aber „*hie und da wohl noch etwas zu gekünstelt.*" Die *Leipziger Zeitung für die elegante Welt* (19. Mai 1801) betrachtete Beethovens Komposition „*aber für ein Ballet zu gelehrt und mit weniger Rücksicht auf den Tanz*" und weiter: „*Die kriegerischen Tänze und das Solo der Demoiselle Casentini mögten... wohl dem Kompositeur am besten gelungen seyn.*"

Beethoven selbst deutete an, dass alles nicht wirklich gut sei, als er am 22. April an den ihm persönlich bekannten Leipziger Verleger Franz Anton Hoffmeister schrieb: „*so habe ich ein Ballet gemacht, wobey aber der Balletmeister seine Sache nicht ganz zum besten gemacht*."

Trotzdem wurde das Ballett schließlich bis zum 29. August 1802 in der Saison 1800-1801 7 Mal, in der Saison 1801-1802 18 Mal und in der Saison 1802-1803 3 Mal aufgeführt.

Das Burgtheater-Orchester im Spiegel der Ballettpartitur

Es gibt viele Analysen der Partitur von *Die Geschöpfe des Prometheus*, aber hier konzentrieren wir uns in erster Linie auf die herausragenden Orchestersoli und den Ensemblesatz. Die vollständige Personalliste für das Orchester des Burgtheaters im April 1800 ist bereits im Dezember 2019 in dieser Zeitschrift abgedruckt, auf die der Leser höflich verwiesen wird.

Die *Ouvertüre* (Alte Gesamtausgabe S. 1) beginnt mit abrupten Akkordschlägen im vollen Orchester, harmonisch ähnlich den sanfteren Akkorden, die Beethovens *Symphonie Nr. 1* eröffnet hatten. Hier steht jedoch das B im C-Dur-Dominantseptakkord im Bass, der chromatisch zur Dominante auf G absteigt. Das lebhafte the-

matische Material des folgenden Allegros ist ebenfalls ein Echo seines Gegenstücks in der früheren Symphonie. In der Symphonie wird das Tonika-Dominant-Tonika-Intervall (c‘-g) durch den Leitton h im punktierten Rhythmus ergänzt. In der Ouvertüre füllt Beethoven jedoch die Unterquart durch eine aufsteigende Achtelkette (g-a-h-c‘) und verlegt die Tonika-Dominant-Tonika-Spannung in die Wechselnote des folgenden sechsten und siebenten Skalenschritts (d‘-e‘-d).

Nichts in der Ouvertüre ist speziell für das Orchester des Burgtheaters geschrieben, ganz im Gegenteil: Nachdem Hoffmeister und Kühnel (Wien) die Orchesterstimmen ca. im Februar 1804 publiziert hatten, erlangte sie als ein Stück Popularität, das ohne übermäßige Proben in praktisch jedes Konzert aufgenommen werden konnte. Dasselbe gilt für die Ouvertüren zu *Coriolan* (ab April 1807) und *Egmont* (ab März 1811).

Die unnummerierte Introduktion zur Balletthandlung (*La Tempesta*, GA S. 31) weist Unisono- oder Oktavgänge in den Streichern als Darstellung des Sturms auf, analog zur Unterwelt-Szene in Glucks *Orfeo ed Euridice* oder zur Erscheinung des Ungeheuers (Fanatismus) in Beethovens eigener Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.

Nr. 1 (Poco Adagio; Allegro con brio, GA S. 35) lässt vermuten, dass die Orchestrierung Streicher und Bläser kontrastierend einsetzen wird, um in den folgenden Nummern variiert zu werden.

In *Nr. 2* (Adagio; Allegro con brio) gemahnt die Oktavführung der Streicher (GA S. 40) wieder an Glucks *Orfeo* und antizipiert zugleich den zweiten Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4*.

Nr. 3 (Allegro vivace, GA S. 44) bietet ein relativ kurzes Ende des ersten Akts für Streicher mit koloristischem Einsatz von Holzbläsern und dezenten Hörnern.

Nr. 4 (Maestoso; Andante, GA S. 48) eröffnet Akt II mit vier Takten zeremonieller Tutti-Akkorde, gefolgt von Streichern im Pianissimo.

Nr. 5 (Adagio, GA S. 49) ist ein langer langsamer Satz, speziell auf das Orchester des Burgtheaters zugeschnitten. Er beginnt mit Akkorden in der Harfe für die Hofharfenmeisterin Josepha Müllner (1768-1843), setzt sich dann fort mit einem Flötensolo für Joseph Prowos (ca. 1752/53-1832), abwechselnd mit Fagott-Passagen für Franz Czerwenka (1745-1801) und Klarinettensoli für Johann Nepomuk Stadler (1755-1804). Eine Kadenz für den Violoncellisten Joseph Weigl (1740-1820) führt zu einer solistisch vorgetragenen Melodie im folgenden *Andante quasi Allegretto* (GA S. 51), die von Fagott, Flöte und Klarinette farbenfroh beantwortet wird. Das Ergebnis ist ein magisches Kammermusikstück und vielleicht der attraktivste Einzelsatz im Prometheus-Ballett.

Wahrscheinlich im Vorort Mariahilf geboren, begann Josepha Müllner schon als Kind Harfe zu lernen. Kaiser Joseph II. soll sie angeblich 1781 bezüglich der Mit-

wirkung in Glucks *Orfeo* angesprochen und 1787 nach Italien geschickt haben, um musikalischen Ausdruck zu studieren. Nach ihrer Rückkehr war sie sowohl im Theater als auch im Konzert prominent und wurde Harfenlehrerin der Erzherzoginnen. In der Saison 1801-1802 bezog sie beispielsweise 637 fl. an Gagen aus dem „Sonderausgaben"-Konto, mehr als die Bläser, deren reguläre Gehälter bei 400 fl. pro Jahr lagen. Daher buhlte Beethoven mit ihrer solistischen Präsentation in Prometheus wohl auch um die Gunst der kaiserlichen Familie. 1808 heiratete sie den jüngeren Georg Gollenhofer (ca. 1780-1847), einen Hofbaumaterialbeamten. Trotzdem setzte sie ihre berufliche Laufbahn am Hof als Madame Müllner-Gollenhofer bis 1841 fort.

Leider starb der Fagottist Franz Czerwenka am 27. April 1801, also bereits nach der dritten Aufführung, an einer Leberzirrhose, und seine Stelle dürfte vermutlich Wenzel Sedlaczek (1768-1816) eingenommen haben.

Nr. 6 (Un poco Adagio, GA S. 60) enthält Streicherakkorde mit Trompeten und Pauken, die zu schnellen, huschenden und von Flöten, später Klarinetten und Fagotten kolorierten Passagen in den Streichern führen. Die Trompeten dürften Joseph Mayer (1736-1813) und Joseph Weidinger (ca. 1754/55-1829) geblasen haben, ein älterer Bruder von Anton Weidinger, der einige Jahre zuvor eine Klappentrompete erfunden hatte. Der Pauker dürfte Anton Eder (ca. 1753-1813) gewesen sein, siehe unten.

Nr. 7 (Grave) enthält ein doppelt punktiertes Motiv (GA S. 64), das an den Anfang von Beethovens *Quintett für Klavier und Bläser, op. 16* erinnert, gefolgt von flottem Passagenwerk in den Violinen.

Nr. 8 (Allegro con brio) ist im Wesentlichen ein Marsch (GA S. 72), der sanft mit den Pauken beginnt und sich zu voller Stärke entwickelt, ähnlich wie im Zwischenakt 3 der Bühnenmusik zu *Egmont* für das Burgtheater im Jahr 1810. In beiden Fällen dürfte der Pauker Anton Eder gewesen, der als versierter, wenn auch möglicherweise etwas zurückhaltender Musiker galt. Die punktierte Auftakt-Figur war in ganz Europa Gemeingut bei ähnlichen Passagen, und erscheint auch im energischen Marsch im *Ritterballett* aus Beethovens Bonner Zeit oder im langsamen Trauermarsch seiner *Klaviersonate op. 26*, die kurz vor dem *Prometheus*-Ballett im Skizzenbuch Landsberg 7 aufscheint. Der *Prometheus*-Marsch enthält auch einen Moll-Teil, der auf den langsamen Satz von Haydns *„Militär"-Symphonie Nr. 100* zurückblickt. In der Presto-Coda (GA S 89) beschäftigt Beethoven Eder reichlich.

Nr. 9 (Adagio) beginnt mit einer Streicherpassage (GA S. 92), die in den beiden Klarinetten und Fagotten fortgesetzt wird und zu einem klagenden Oboensolo für Georg Triebensee (1746-1813) mit Kommentar des Fagotts führt. Das folgende Allegro (GA S. 94) endet sanft mit Kolorierung in Oboe und Fagott. Der zweite Klarinettist dürfte Anton Stadler (1753-1812) gewesen sein, der auch ein prominenter Bassettklarinetten-Spieler war, der zweite Fagottist Ignaz Drobney (ca. 1731-1804).

Nr. 10 (Pastorale: Allegro, GA S. 99) vermittelt den Eindruck emotionaler Ruhe), wobei die Oboe und zwei Klarinetten eine Hirtenmelodie über einem Bordun in den Fagotten und sanften Streichern spielen. Ein Dialog zwischen der Flöte, den Oboen (einschließlich des zweiten Oboisten Johann Went) und Fagotten ist mit anderen koloristischen Erweiterungen durchsetzt.

Nr. 11 (Andante) enthält rhythmische Passagen (GA S. 106) für Trompeten und Pauken, die mit sanften Streicherpassagen abwechseln.

Nr. 12 (Maestoso, GA S. 107) ist im Charakter fragmentiert, mit rhythmischen Signalen in Oboen und Fagotten, die kurz zu einem Adagio und dann zu einem Allegro führen, dessen thematisches Material auf das Rokoko zurückgeht, jedoch Beethovens Charakter wahrt. Der zweite Oboist war Johann Nepomuk Went (geb. 1745), berühmt für seine Harmonie-Bearbeitungen von Mozarts Opern. Er starb am 3. Juli 1801, also nach der sechsten Aufführung des Balletts, an einem Schlaganfall.

Nr. 13 (Allegro, GA S. 114) hat episodischen Charakter mit verschiedenen koloristischen Elementen.

Nr. 14 (Andante, GA S. 125) enthält ein Bassettklarinettensolo (Bassetthorn) über einem Klangteppich aus Streichern und Fagotten, speziell für den oben erwähnten zweiten Klarinettisten Anton Stadler. Das Bassetthorn wechselt mit der Oboe (Triebensee), die dann eine eigene Kadenz und ein eigenes Solo hat, das in einen konzertanten Abschnitt für die beiden Solisten übergeht.

Nr. 15 (Andantino, GA, S. 132) ist großteils ein musikalisch neutrales Stück mit Streichern und erstem Fagott, um das Geschehen auf der Bühne zu begleiten. Eine Melodie in der ersten Klarinette, im Bass durch das Fagott gefärbt, leitet zu einem verspielten Allegro (GA S. 135) über, das gegen Ende kraftvoller und freudiger wird.

Nr. 16 (Finale: Allegretto, GA S. 143) ist der heute berühmte Kontratanz in den Streichern, interpunktiert und koloriert von den anderen Instrumenten. Der Cha-

rakter wechselt zu rhythmischen, von den Bläsern beantworteten Streicher- Fanfaren (eine gute Gelegenheit, die obertonreiche Klangfarbe der Hörner zu betonen). Die Hornisten dürften Martin Rupp (1748-1819) und Johann Hörmann (ca. 1748-1816) gewesen sein, von denen sich keiner speziell dem hohen oder tiefen Register zurechnete, und tatsächlich liegen ihre exponierten Passagen hier im mittleren Bereich. Das Kontratanz-Thema kehrt zurück, und nachfolgende fanfarenartige Statements (GA S. 151) werden von rauschenden Streichern beantwortet. Neuerlich erscheint der Kontratanz in Form eines Rondos und führt zur Coda: Allegro molto (GA S. 155), energische Passagen, die zu einer sanften Augmentation der thematischen Noten in den Klarinetten und Hörnern führen, mit kräftigen abschließenden Tutti-Kadenzakkorden und Paukenwirbel bis zum letzten Takt.

Wenn Beethoven in Zusammenarbeit mit Viganò und seinem episodischen Szenario auch nicht die Gelegenheit hatte, den größten Teil seiner Partitur symphonisch zu entwickeln, konnte er dennoch für einige Mitglieder des Burgtheater-Orchesters dankbare Passagen schreiben: Soli und Ensemblearbeit, um die Talente des ersten Flötisten Joseph Provos, des ersten Oboisten Georg Triebensee, des zweiten Oboisten Johann Went, des ersten Klarinettisten Johann Stadler, des zweiten Klarinettisten und Bassetthornisten Anton Stadler und der Fagottisten Franz Czerwenka und Ignaz Drobney zu präsentieren. Die Hornisten (Martin Rupp und Johann Hörmann) hatten ebenso ihre herausragenden Momente wie die Trompeten (Joseph Mayer und Joseph Weidinger) und der Pauker Anton Eder.

In seiner Partitur und im Orchestergraben hielt Beethoven seine transponierenden Instrumente in steter Beschäftigung. Er komponierte für Klarinetten in A, B und C, sei es mit drei separat gestimmten Instrumenten oder *Pièces de Rechange*, um die Tonarten spielen zu können. Ebenso sind die Trompeten in C, D und Es notiert und hätten Zusatzrohre gebraucht, um diese Tonarten zu erreichen. Die Pauken haben drei Stimmungen: C-G, D-A und Es-Dur – B-Dur, aber Beethoven lässt dem Pauker viel Zeit, um von einer Tonart zur anderen zu stimmen. Der Preis muss aber an die Hörner gehen, die in nicht weniger als sechs Tonarten notiert wurden: B, C, D, Es, F und G, wobei für alle extra Bögen benötigt werden! Beethoven hatte bei Nikolaus Simrock in Bonn Horn studiert und war sich der Anforderungen bezüglich der Hornbogen-Wechsel, die er an seine Spieler stellte, durchaus bewusst. Mit einer Harfe kombiniert, muss der Orchestergraben des Burgtheaters während einer Prometheus-Aufführung wie ein Baumarkt ausgesehen haben!

Beethoven war sich möglicherweise nicht sicher, wer die Violinen anführen würde, und so komponierte er, möglicherweise um jede Assoziation mit Giacomo Conti (mit dem er in seiner Akademie vom 2. April 1800 Probleme hatte) zu vermeiden, keine Solopassagen für Violine, sondern verschaffte dem ehrwürdigen Violoncellisten Joseph Weigl mehr als einen Moment, um zu glänzen. Das griechische Thema mit seiner traditionellen, die Musik repräsentierenden Leier gab Beethoven die Gelegenheit, eine Nummer mit der Harfenistin Josepha Müllner in das Werk aufzunehmen, der Harfenlehrerin der kaiserlichen Familie, die seit zwei Jahrzehnten im Orchester des Hoftheaters auf Basis von Sonderzahlungen beschäftigt war.

Am 20. Juni 1801 annoncierte der Wiener Verleger Domenico Artaria eine von Beethoven selbst angefertigte Klavierbearbeitung des gesamten Balletts. Möglicherweise hat Beethoven Ende November 1801 zwei Tänze aus dem Prometheus-Finale in mindestens sechs Kontratänze aufgenommen, die er für den jährlichen Benefizball der Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens im Großen Redoutensaal komponiert oder zusammengestellt hatte. Wahrscheinlicher ist, dass sie für die vom Hof gesponserten Faschingsbälle, die bis zum Karnevalsdienstag oder Fastnacht, 2. März 1802, in den Redoutensälen stattfanden, erneut verwendet wurden. Diese sechs Tänze wiederum wurden von Tranquillo Mollo am 3. April 1802 als eine möglicherweise von Beethoven erstellte Klavierbearbeitung angekündigt. 150 Jahre später bezeichnete sie Beethovens Katalogisierer Georg Kinsky als WoO 14. Die beiden Wiener italienischen Verleger Mollo und Artaria wechselten einander in diesen Jahren in fast routinemäßigen Veröffentlichungen von Ballett- und Benefizballbearbeitungen ab. Dass Beethoven zwei Tänze aus dem Finale in seine Gesellschaftstänze aufgenommen hat, während das Ballett noch auf der Bühne aufgeführt wurde, zeigt nicht nur, dass er das Publikum an sie erinnern wollte, sondern auch, dass er Wert auf ihre mögliche zukünftige Verwendung legte.

Wenn das Prometheus-Ballett gegen Ende der Spielzeit 1800/1801 auf den Spielplan kam, 1801 weitere 15 Aufführungen und 1802 bis zum 29 August nochmals 13 Aufführungen erfolgten, ist die Annahme plausibel, dass Beethovens Vertragsvereinbarungen dem Hoftheater während dieser Periode Exklusivrechte an der Partitur einräumten. Wenn für Beethoven Ende August 1802 das Partiturmanuskript und die Stimmen freigegeben (oder ihm zumindest zugänglich gemacht) wurden, hätte er sie im September 1802 für auszugsweise Aufführungen bei den Augartenkonzerten seines Freundes Ignaz Schuppanzigh zur Verfügung gehabt – zu diesem Zeitpunkt Beethoven war bereits in Heiligenstadt.

Der 2.Teil des Artikels folgt in der März-Ausgabe

…und es gibt SIE doch!

1980 wurde das **„Quinternio Wien“** gegründet. Seit dieser Zeit ist es dem Ensemble gelungen, regelmäßig und weltweit zu konzertieren. Speziell das Projekt „Dialog zwischen dem europäischen Raum und der arabischen Welt“ ist hier hervorzuheben. Zweiter Schwerpunkt von „Quinternio Wien“ ist die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Kurz nach der Gründung begann die Kooperation mit dem ehemaligen Verein zur Förderung der Musikschulen Wien.

„Musik hören – Musik verstehen“ ist eine Möglichkeit, die Schüler*innen mit unserem künstlerischen Erbe vertraut zu machen. Ein Instrument zu erlernen bedeutet für viele auch, soziales Denken zu fördern, sich in die Gesellschaft zu integrieren, eine sinnvolle Freizeitgestaltung oder ein Studium zu beginnen – aber für alle ist es vor allem Spaß und Freude, Musik bewusst zu erleben.

Übrigens am 20. Jänner 2023 spielen wir wieder in Purkersdorf. →

Peter Mayrhofer

Johannes Brahms und der Bahnhof Perchtoldsdorf

Von Josef Bednarik

Als in Facebook dieses Foto von Johannes Brahms mit zwei weiteren Herren auftauchte

wurde mir erst bei genauerem Hinsehen klar, dass im Hintergrund ein Bahnhof zu sehen ist, noch dazu einer der priv. k. k. Südbahngesellschaft. Diese Bahnhöfe wurden relativ oft in einer hierzulande eher untypischen Fachbauweise mit fabriksmäßig hergestelltem geschnitztem Holzdekor baukastenmäßig errichtet.

Der Perchtoldsdorfer Bahnhof (Eingangsseite) zur Brahms-Zeit

Es stellten sich zwei Fragen:

1) Um welchen Bahnhof handelt es sich?

Als Mitglied des Vereins Kaltenleutgebner Bahn und Kenner dieser Bahnstrecke steht für mich nach dem Vergleich der beiden Fotos zweifelsfrei fest, dass es sich um den Bahnhof Perchtoldsdorf handelt. Die Kaltenleutgebner Bahn nahm 1883 den Betrieb auf und war eine Stichbahn der k.k. priv. Südbahngesellschaft, die am Bahnhof Liesing abzweigt und nach Kaltenleutgeben führte. Der Personenverkehr wurde bereits 1951 eingestellt, doch die Strecke behielt lange Zeit (bis 2010) den Güterverkehr zum (früher: Perlmoser-) Zementwerk in Waldmühle-Rodaun, wurde aber 1959 bis zur Station Waldmühle verkürzt. 2014 wurde der Verkehr durch die ÖBB eingestellt, die Marktgemeinde Perchtoldsdorf kaufte die Strecke und das Grundstück, auf dem der Bahnhof Perchtoldsdorf steht. Der Betrieb als Anschlussbahn konnte 2017 wieder aufgenommen werden und seitdem verkehren wieder Nostalgiezüge auf der Strecke, organisiert durch den Verein Kaltenleutgebnerbahn, der sich die Erhaltung der Strecke und des Bahnhofs zum Ziel gesetzt hat und 2007 gegründet wurde. Der Bahnhof Perchtoldsdorf, der als letzter von den Stationsgebäuden Rodaun, Waldmühle und Kaltenleutgeben erhalten geblieben ist, wurde saniert und 2011 unter Denkmalschutz gestellt. Auf dem Brahms-Foto ist das Ende des Gebäudes sichtbar, rechts das Fenster des Wartsaals 2. Klasse links neben Brahms der Eingang zum Gebäude und weiter zu den Gleisen, die sich auf der anderen Seite befinden. Man erkennt an der Kleidung, dass es Herbst oder Frühling sein muss. Heute noch existiert die Halterung der Gaslaterne und die Einkerbung für die damals vorhandene Zuleitung.

2) *Wer sind die Begleiter von Brahms und wieso waren sie im Bahnhof Perchtoldsdorf?*

In den *Erinnerungen an Johannes Brahms* (Verlag Hans Schneider, Tutzing 1976) schreibt Richard Heuberger (1850-1914), er habe Brahms auf unzähligen Ausflügen hauptsächlich in der Rodauner Gegend, in der bekannterweise die Kaltenleutgebnerbahn und die Dampftramway Kraus & Co. 1883 ihren Betrieb aufgenommen hatten, begleitet. Im Rahmen solch eines Ausfluges wurde dabei das obige Foto geschossen, wobei wir annehmen können, dass sich damals nicht jeder solch eine Kamera leisten konnte oder besessen hat. Bezüglich des Zeitpunkts dieser Aufnahme findet sich ein wichtiger Hinweis in *Neue Zeitschrift für Musik 95. Jg. 1928:*

Brahms, Stocker und Mandyczewski bei einem Ausflug, um 1895, Phot. Leone Sinigaglia. Eine der ganz seltenen Aufnahmen des Meisters mit „Zwicker", den er gewöhnlich an einem Band zu tragen pflegte. Neben Brahms steht der durch seine Klavierwerke bekannte Komponist Stefan Stocker. Der Dritte im Bunde ist Brahms' Freund Eusebius Mandyczewski, der ausgezeichnete Musikhistoriker und Komponist, dessen Name untrennbar mit den Gesamtausgaben der Werke Haydns, Schuberts und Brahms' verbunden ist. Den unsichtbaren Photographen dieses netten Augenblicksbildchens gab Brahms' und Mandyczewskis Freund, der Komponist Leone Sinigaglia ab.

Die Aufnahme entstand bei einem der unzähligen Ausflüge, die Brahms im Freundeskreis in die schöne Umgebung Wiens zu unternehmen liebte. Der Schauplatz war vermutlich eine Haltestelle der früher mit Dampf betriebenen Straßenbahn von Wien nach Mödling.

Es kann sich aber nicht um eine Station der Dampftramway handeln, denn deren Bahnhöfe wurden anders gebaut. Diese Bahn wird auch in Heubergers Erinnerungen nicht erwähnt, der Zug aber mehrmals.

Rodaun war damals eine niederösterreichische Ortsgemeinde, und Brahms zog es in die damals noch ländliche Gegend und deren Umgebung (wie Perchtoldsdorf und Kaltenleutgeben). Die Wahl dieses Orts hatte aber auch kulinarische Gründe: Es gab dort den Gasthof Stelzer, eines der besten Restaurants der Monarchie, auch „Wirtshaus von Österreich" genannt.

Wie lief also einer dieser typischen Ausflüge ab? Brahms wohnte in der der Nähe der Karlskirche, und meist fuhr die Gesellschaft mit der Pferdetramway zum damaligen Stadtrand (die erste elektrische Straßenbahnlinie, in etwa der heutigen Linie 5 folgend, wurde am 28. Jänner 1897 eröffnet). Dann führte Brahms die Gesellschaft vom Tivoli in Meidling über den Rosenhügel und Mauer nach Rodaun. Nach dem Genuss oft üppiger Speisen wurde dann noch die Gegend erkundet und die Bahn zur Rückfahrt verwendet, oder auch umgekehrt: Hinfahrt mit der Bahn und nach dem Essen in Richtung Wien „Spazieren gerannt", wie es manche Begleiter auszudrücken pflegten. Dabei wurde aber im Tivoli noch etwas innegehalten, um sich zu stärken. Auch im Winter durch Schnee oder der Südbahn folgend wurde die Gesellschaft vom gutgelaunten Brahms angeführt.

Das Freie erreichten wir entweder auf der Pferde-

bahn oder im Anschluß daran mit der Eisenbahn, wo er unbedingt nur in der III. Klasse fuhr. Hatten wir irgendeine hübsche Station im Wienerwald erreicht, so begann eine Fußwanderung, wobei gefährliche oder unbequeme Pfade gern vermieden wurden. Brahms war ein sehr rüstiger, ausdauernder Fußgänger, liebte aber, wohl seiner starken Kurzsichtigkeit wegen, keine schwierigen Wege.

Am nächsten Morgen früh um 10 Uhr fuhren Brahms, Mandyczewski, Conrat, Door, Lienau, Prohaska und ich per Tramway nach Hietzing, dort gingen wir zu Fuß nach Rodaun. Mittags im Gasthaus Stelzer. Nach dem Essen kam Johanna, meine Frau, nach. Alle zusammen gingen wir nach Kaltenleutgeben und per Bahn nach Haus.

Bei diesen Ausflügen wurde natürlich viel geredet, und Heuberger hielt meist gleich danach alles schriftlich fest, was der Meister über die Musik, die Zustände im Musikleben und die werten Komponisten-Kollegen bzw. deren Musik gesprochen hatte. Es entsteht ein sehr lebendiges Bild dieser Zeit:

1896 23. Februar. Landpartie nach Rodaun mit Brahms, Mandyczewski, Door, Prohaska. Als wir in Kaltenleutgeben auf den Zug nach Wien warteten, fing Brahms an, herrlich über Musik zu sprechen und er wurde noch ausführlicher als ich mit ihm allein im Abteil bis gegen Wien fuhr. Er begann anläßlich des nächsten Besuches Carl Reineckes über das Mozartsche Krönungskonzert zu sprechen: „Ich wundere mich, daß Reinecke gerade das spielt. Es ist keines der Schönsten. Ich mach' mir nichts draus. Ja, das c-Moll-Konzert: ein Wunderwerk der Kunst und voll genialer Einfälle! Ich finde immer, daß z. B. Beethovens c-Moll-Konzert viel kleiner, schwächer ist, als das Mozartsche. Sie wissen ja, wie ich über Beethoven denke! Ich verstehe sehr gut, daß die neue Persönlichkeit Beethovens, die neue Aussicht, die seine Arbeiten den Leuten gewährte, ihnen denselben größer, bedeutender erschienen ließ. Aber schon fünfzig Jahre nachher müßte man das Urteil richtigstellen können. Man müßte den Reiz der Neuheit vom inneren Wert unterscheiden können. Ich gebe zu, das Beethovensche Konzert ist moderner, aber nicht so bedeutend! Ich sehe auch ein, daß Beethovens erste Sinfonie den Leuten so kolossal imponierte. Das ist eben die neue Aussicht! Aber die drei letzten Mozartschen Sinfonien sind doch viel bedeutender! Dies spüren jetzt schon hier und da die Leute!" Meiner Ansicht, daß die besten Mozartschen Quartette bedeutender seien, als die Beethovensche Kammermusik bis etwa Opus 24, pflichtete er vollständig bei. „Ja, die Rasumowsky-Quartette, die späteren Sinfonien, das ist eine neue bedeutende Welt. Sie meldete sich schon in der 11. Sinfonie. Was aber bei Beethoven z. B. viel schwächer ist als bei Mozart und namentlich als bei Sebastian Bach, das ist der Gebrauch der Dissonanzen. - Dissonanzen, echte Dissonanzen finden Sie bei Beethoven lange nicht mehr so benutzt wie bei Mozart. Sehen Sie sich nur ‚Idomeneo' an! überhaupt ein Wunderwerk und voll Frische, da Mozart damals noch ganz jung und keck war! Was für herrliche Dissonanzen, was für eine Harmonik!

1896 Auf einer Landpartie am 8. März nach Perchtoldsdorf erzählte Brahms, daß er seinerzeit viel dazu beigetragen habe, daß Goldmarks Oper „Die Königin von Saba" in der Hofoper zur Aufführung kam.

29. März. Mit Brahms eine Landpartie nach Perchtoldsdorf gemacht.

Der Bahnhof Perchtoldsdorf (gleisseitig, mit Zubau 1916) heute

Nun zu Brahms' Begleitern und dem Fotografen:

Stefan Stocker (* 10. Mai 1845 Budapest, + 17. April 1910 Wien)

war ein enger Freund von Brahms. Er erhielt den ersten musikalischen Unterricht durch seinen Vater, der Musiklehrer war. Danach studierte er unter Robert Volkmann in Budapest und von 1867 bis 1869 in Wien bei Felix Otto Dessoff am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und privat bei Gustav Nottebohm. Er war zunächst als Privatmusiklehrer tätig und 1872 kurzfristig in Vertretung Eduard Schelles Musikkritiker der Presse. Daneben entstanden erste Kompositionen, die meist in Wien bei Eduard Wedl, Brockhaus oder Robitschek verlegt wurden. Am 11. März 1888 wurde sein Violinkonzert mit dem Solisten Arnold Rosé und den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter uraufgeführt. Seit 1883 unterrichtete Stefan Stocker stundenweise Harmonielehre am Wiener Konservatorium. 1898 wurde er dann zum ordentlichen Professor ernannt. Zu seinen Schülern zählte u.a. Gian Francesco Malipiero.

Foto: C. Pietzner, Wien

Eusebius Mandyczewski (* 18. August 1857 Czernowitz, + 13. Juli 1929 Sulz im Wienerwald)

Er kann sicher nicht nur als Freund bezeichnet werden, sondern war auch wohl derjenige, der Brahms am nächsten gestanden ist, was sich in der Tätigkeit als Nachlassverwalter von Brahms zeigt. In der heutigen Ukraine in der Nähe von Czernowitz geboren, zog er 1875 zum Studium nach Wien. Vier Jahre später übernahm er die Leitung des Singvereins. Ab 1887 war er Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde und ab 1896 Professor am Wiener Konservatorium. In Alexanders Wunderers (1877-1955) Chronik ist die Verbindung zu ihm als die eines zweiten Vaters beschrieben. 1913 wurde auf Anregung Mandyczewskis die Bachgemeinde Wien gegründet, die ihren Vorläufer bereits in regelmäßig stattfindenden Bachiaden bei Mandyczewski hatte. Als Komponist eher in Vergessenheit geraten, sind seine Verdienste als Herausgeber und Bearbeiter der Werke Schuberts, Bachs, Beethoven und Brahms von großer Bedeutung. Brahms lobte Mandyczewski auf den Spaziergängen ob seiner Herausgabe der Schubert Gesamtausgabe (zum 100. Geburtstag Franz Schuberts wurde im Jahre 1897 mit dem „Revisionsbericht" der letzte Band der von Eusebius Mandyczewski betreuten und bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen „Alten" Schubert-Ausgabe" vorgelegt.)

Foto: Adele Perlmutter, Wien, um 1885

Leone Sinigaglia (* 14. August 1868, + 16. Mai 1944 in Turin)

Interessanterweise wird Sinigaglia in Heubergers Erinnerungen nie genannt. Aus einer wohlhabenden jüdischen Familie stammend, studierte er bereits in Turin Komposition bei Giovanni Bolzoni. Er war aber auch ein leidenschaftlicher Bergsteiger und verfasste ein Buch über die Erstbesteigungen in den Dolomiten, welches 1896 erschien und auch ins Englische übersetzt wurde. 1894/95 kam er nach Wien, studierte bei Mandyczewski und verkehrte auch im Brahms-Kreis. Dadurch kam er auch mit Dvořák in Kontakt und nahm bei ihm Unterricht. Dieser scheint ihn angeregt zu haben, sich nach seiner Rückkehr 1901 den Volksliedern seiner Region zu widmen. Er sammelte im Piemont mehr als 500 Volkslieder, schrieb sie auf, versah sie mit einfacher Klavierbegleitung und publizierte sie in Form eleganter Kunstlieder in sechs Heften (Vecchie canzoni popolari del Piemonte op. 40 (1914-27). Für Orchester komponierte er Danze piemontesi op. 31 (1903) und die Suite Piemonte op. 36 (1910) Diese Werke wie auch das Violinkonzert wurden damals häufig gespielt und von bedeutenden Interpreten wie den Wiener Philharmonikern unter Weingartner und Dirigenten wie Arturo Toscanini immer wieder aufgeführt.

Nach 1912 wurde Sinigaglias Produktivität zunehmend schwächer, so dass bis zu seinem Tod nur noch acht weitere Stücke entstanden. Es ist schwierig, die Gründe für diese Entwicklung zu beurteilen; seit 1907 war er als Professor am Konservatorium in Mailand angestellt, darüber hinaus jedoch ist wenig über sein persönliches Leben bekannt. Es scheint, als sei er viel gereist, außerdem führte er offenbar intensive Korrespondenz mit Komponisten und Musikern. Sinigaglia war Jude, und so prägte Angst seine letzten Lebensjahre, in denen eine Welle antisemitischer Gefühle und Verordnungen Italien überschwemmte. Als Sinigaglia Zuflucht im Turiner Mauriziano Hospital suchte, erlitt er am 16. Mai 1944 einen tödlichen Herzinfarkt, genau in jenem Moment, als ihn die Nazis verhaften wollten.

„Sinigaglia war eine edle Künstlerpersönlichkeit, gedankenvoll, aber nicht widerspenstig, ernsthaft, aber nicht unnahbar, stark der Tradition verpflichtet, aber nicht engstirnig, aristokratisch, aber umgänglich und herzlich" so schrieb Antonio Capri in seiner Storia della Musica. In Turin gibt es eine Grundschule, die nach ihm benannt ist, und das Istituto Musicale in Chivasso trägt seinen Namen."

1898 jedenfalls wurde bei Breitkopf und Härtel das Mandyczewski gewidmete Werk 12 Variationen op. 19 über das *Haidenröslein* Lied von Schubert für Oboe und Klavier veröffentlicht.

Quellen und Dank an:
Archiv und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (alle Personenfotos)
Dr. Otto Biba
Verein Kaltenleutgebnerbahn
Mödlinger Stadtverkehrsmuseum
Kulturverein Rodaun Aktiv
Tobias Bröker, (tobias_broeker.de)
Österreichisches Musiklexikon
Wikipedia
https://repertoire-explorer.musikmph.de/ (Artikel über Leone Sinigaglia)

Aus Richard Heubergers „Erinnerungen an Johannes Brahms“:

Ich hatte ihm ein paar Tage vorher eine Anzahl größerer und kleinerer Kompositionen von mir zur Durchsicht gegeben. Er sagte: „Ich habe die Sachen recht genau durchgesehen. Wenn Sie Aufrichtigkeit vertragen, so besuchen Sie mich wieder dieser Tage, da wollen wir‘s zusammen durchsehen! Aber empfindlich dürfen Sie nicht sein!“ Was er mir sagte, möchte ich hier aufzeichnen.

[...] Brahms begann, in den Heftchen zu lesen; dann setzte er sich ans Klavier und fing noch einmal von Anfang an. Um nicht gleich mit seiner sehr richtigen Ansicht, die Stücke seien noch keineswegs völlig reif, herauszuplatzen, lobte er die Auswahl der Texte, [...] meinte jedoch, daß ich, so wie viele Jüngere, gerne so absonderliche Sachen suchte und dadurch in Schwierigkeiten geriete, deren Bewältigung ich nicht gewachsen sei. Er griff gleich aus einem Lied eine metrisch sehr komplizierte Stelle heraus und zeigte mir, daß die Musik den Rhythmus des Gedichtes in ihrem Material nicht richtig nachbilde. Er ging um so bestimmter auf die Konstruktion ein, als er anfangs mit ein paar freundlichen Worten erwähnt hatte, daß die Stimmung nicht übel getroffen sei. Eine taktmetrisch sehr schiefe Fügung nahm er besonders vor und bemerkte: „Solche Unregelmäßigkeiten kann man ja machen, aber sie müssen doch in der Sache begründet sein und sicher dastehen. Machen Sie einen Drei- oder Fünftakter, so müssen Sie sehen, wie Sie dann wiederum an richtiger Stelle in den geraden Rhythmus kommen! Auch muß sich eine derartige Konstruktion immer durch den Baß völlig erklären. Der Baß muß eine Art Spiegelbild der Oberstimme sein.“ Dann nahm er ein leeres Blatt Notenpapier und begann den von mir komponierten Text in die nur durch die Vertikalstriche bezeichneten, leeren Takte derart hineinzuschreiben, daß jedes Wort rhythmisch richtig dastand. Er meinte, das sei für den Anfänger ein ganz gutes System. Man gebe sich da immer genaue Rechenschaft über die Koinzidenz von Wort- und Musikrhythmus. Dann improvisierte er - zuweilen ganz herrlich - das ganze Lied. Daß dies alles nur technische Dinge seien, die mit dem eigentlichen Dichterischen des musikalischen Schaffens nichts gemein haben, betonte er wiederholt nebenher. Nochmal auf die Lieder zurückkommend, ging er dem Aufbau meiner Melodie aufs genaueste nach, schliff und feilte daran herum, bis sie ein anderes, wesentlich besseres Gesicht und eine merklich gesündere, harmonische Unterlage bekamen. Als ich äußerte, das sei mir so eingefallen, meinte er: „Das darf einem nicht so einfallen! ... Glauben Sie, eines von meinen ‚paar ordentlichen‘ Liedern ist mir fix und fertig eingefallen? Da hab‘ ich mich kurios geplagt! ... Wissen Sie, ein Lied muß man - das ist ja nicht wörtlich zu nehmen - pfeifen können ... dann ist es gut!“ Auch an den Begleitfiguren hatte Brahms manches zu bemängeln. Ich hatte an einer rhythmisch unpassenden Stelle die Figuren gewechselt. Da hielt er an und zeigte mir wie ich, ohne dem Charakteristischen zu schaden, ja dasselbe sogar noch unterstützend, den Wechsel der Begleitfiguren an einen rhythmisch wichtigen Platz hätte verlegen können. Ich schalte hier ein, daß ich meine Orchestervariationen über ein Schubertsches Thema, nachdem sie bereits in einem Wiener philharmonischen Konzert aufgeführt worden waren, auf Brahms‘ Veranlassung einer gründlichen Umarbeitung unterzog, die sich keineswegs auf die Instrumentation - die Brahms gelobt hatte - sondern auf die richtigere Einführungsart neuer Motive bezog. [...]An den Liedern weiterkorrigierend blieb Brahms nicht bei dem Künstlerischen stehen, sondern hielt sogar das Mechanische des Schreibens einer Besprechung wert. Er fand, daß ich nicht Viertel unter Viertel geschrieben und dadurch die Leichtleserlichkeit geschädigt habe, er empfahl mir, darauf zu achten, die Bogen über Notengruppen ganz genau zu machen, Noten über der Mittellinie eines Systems hinab und die darunter befindlichen hinaufzustreichen, die Schlüssel # und b genau auf die dafür bestimmten Linien oder Zwischenräume zu setzen - kurz, dem anscheinend rein Äußerlichen der Musiknotenschrift mehr Sorgfalt zuzuwenden. „Da sehen Sie her“, sagte er, brachte aus dem Nebenzimmer die von Wagner selbst autographierte Partitur vom „Tannhäuser“ und schlug den langen H-Dur-Satz im zweiten Akt auf: „Wagner hat da auf jeder Linie, auf jeder Seite jedes der fünf # peinlich genau an seine Stelle gesetzt und das ist trotz aller Präzision flott und flüssig geschrieben! [...] Ich wurde - je mehr sich Brahms in eine Art didaktischen Zornes hineinredete - immer kleinlauter. Ganz verstummte ich aber, als Brahms nach meiner Bemerkung „für allerlei Konfusion, die in den Köpfen von uns jungen Leuten herrsche, sei in erster Linie Wagner verantwortlich zu machen“ ... auffuhr, als hätte ihn etwas gestochen ... „Unsinn, - der mißverstandene Wagner hat es euch angetan, vom wirklichen Wagner verstehen die nichts, die durch ihn irre werden. Wagner ist einer der klarsten Köpfe, die je auf der Welt waren!“ Im Lauf der gewiß gegen zwei Stunden dauernden Unterhaltung war ich, da schließlich an meinen armen Liedern kaum ein gutes Haar blieb, endlich in eine korrekte Delinquentenstimmung geraten. Brahms schien das endlich auch zu bemerken und sprach ein paar nach seiner Art ermunternde Worte. Vor allem riet er mir, viel zu schreiben, flüssig zu schreiben und nicht nach geistreichen Wunderlichkeiten zu suchen. Die von ihm zerzausten Lieder habe ich nie drucken lassen. Eine Umarbeitung hätte nach Brahms Ansicht keine Aussicht auf Erfolg gehabt. Ich sah bald ein, daß er Recht hatte.

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2023. Wir bitten wieder um zahlreiche Mitarbeit in Form von Artikeln, Infos, Annoncen, Berichten, Mitteilungen, Konzertterminen usw., zu richten an unseren Obmann Josef Bednarik.

Redaktionsschluss: 25. Februar 2023

Neue Mitgliedsbeiträge:

Ordentlich O € 35,-
Unterstützend Ao € 23,-
Studenten, Schüler Oe € 20,-

Unsere Kontoverbindung:

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

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
13. - 29. Jänner 2023
3. - 19. März 2023

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 17,- 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
1150 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