

JOURNAL
DER
GESELLSCHAFT DER FREUNDE
DER

WIENER OBOE

20. AUSGABE

DEZEMBER 2003

**LIEBE MITGLIEDER!
LIEBE FREUNDE!**

Vor Euch liegt die bereits 20. Ausgabe unserer Zeitung – ein kleines Jubiläum, das wir durch ebensoviele Seiten festlich begehen! Ich verschweige nicht, dass sie uns viel Arbeit bereitet, aber auch sehr wichtig für unser Instrument ist. Seit der 10. Ausgabe wird die Zeitung im Digitaldruck hergestellt und von Dr. Kobau betreut. Mittlerweile ist die Dauerleihgabe der alten Zuleger Oboe von Nikolaus Reinbold in den Besitz unserer Gesellschaft übergegangen, dafür haben wir uns von der alten Schück-Drehbank, die in meinem Keller schon etwas Rost angesetzt hatte, getrennt.

Auch diesmal wieder gibt es ein Geburtstags-Jubiläum zu vermelden, zu dem wir sehr herzlich gratulieren: Walter Lehmayr, verdientes Mitglied der Wiener Philharmoniker, wurde 60.

Hans Quendler beendet seine aktive Laufbahn und geht Anfang Dezember in Pension. Seine Stelle im Tonkünstler-Orchester wurde nun erfreulicherweise als fixe Stelle für zweite Oboe ausgeschrieben.

In diesem Jahr feierte der Concentus Musicus sein fünfzigjähriges Bestehen. Anlässlich dieses Jubiläums fand ein Festkonzert im Musikverein statt, für das Paul Hailperin, der viele Jahre selbst im Concentus tätig war, auf Besuch nach Wien kam. Bei dieser Gelegenheit durfte ich ein Gespräch mit diesem ungemein lieben und interessanten Menschen führen, das den



Schwerpunkt dieser Ausgabe bildet.

Mag. Bernhard Paul hat uns eine umfangreiche Recherche zum Thema „Orchesterstimmung“ zur Verfügung gestellt, die wir auf mehrere Ausgaben verteilen und diesmal in reduzierter Schriftgröße bringen müssen.

Die Vorstellung von Komponisten, die Musik für Oboe bzw. Bläserkammermusik geschrieben haben, wird in dieser Ausgabe mit Johannes Holik fortgesetzt.

Als neue Autorin dürfen wir unser Mitglied Mag. Ursula Magnes, selbst Oboistin und Leiterin der Musikredaktion von Radio Stephansdom (das bekanntlich auf 107,3 sendet), begrüßen. Sie wird für uns ab nun neue Aufnahmen rezensieren.

Die nächste Generalversammlung, bei der es auch wieder Vorstandswahlen gibt, wird voraussichtlich am 14. März 2004 stattfinden. Wir planen diesmal ein Rahmenprogramm: So ist die Uraufführung des Oboentrios von Prof. Heinrich Gattermeyer und ein Vortrag Dr. Gunther Joppigs über allerlei sonderbare und teilweise vergessene Doppelrohrblatt-Instrumente vorgesehen.

Ich darf nun allen unseren Mitgliedern und Unterstützern im Namen des Vorstandes Frohe Weihnachten und ein Gutes Neues Jahr wünschen

Euer

Josef BEDNARIK

Neue Fagottistin in Graz: Maria Gstättnner

Maria Gstättnner (geb. 1977) tritt im Dezember 2003 die Nachfolge von Horst Brueckl als 2. Fagottistin in der Oper (und dem Philharmonischen Orchester) Graz an. Sie erhielt zunächst Geigenunterricht in der Musikschule Krieglach, wollte aber in der Blasmusik mitspielen und wechselte deshalb mit 15 Jahren zum Fagott, wo sie bei Wolfgang Türk zu lernen begann. Mit 19 Jahren kam sie an die Wiener Musikhochschule zu Prof. Dietmar Zeman. Nach seiner Pensionierung wurde Prof. Stepan Turnovsky ihr neuer Mentor.

Substitutentätigkeit bei den Wiener Philharmonikern, dem RSO Wien, der Volksoper, der Kammeroper Wien und den NÖ Tonkünstlern ermöglichte ihr erste Erfahrungen zu machen. Von 2001 bis 2002 erhielt sie ein Stipendium der Tokyo Foundation und 2002/2003 war sie Stipendiatin des Karajan Centers Wien.



**Im Tonkünstler-Orchester
Niederösterreich ist folgende Stelle
vakant:**

**2. Oboe (Wiener Oboe)
mit Verpflichtung zum Englischhorn**

Pflichtstück: Mozart-Konzert C-Dur KV 314
(mit Kadenzen)

Bewerbungsfrist: 19. Dezember 2003

Probespiel: 9. Februar 2004

Dienstantritt: raschest möglich

Aussagekräftige Bewerbungen werden schriftlich
erbeten an:

Niederösterreichische Tonkünstler

Betriebsges.m.b.H.

Franz Schubert-Platz 2, A-3109 St. Pölten

e-mail: office@tonkuenstler.at

Guntram Wolf



Wiener Oboen
für Profis,
Laien
und Kinder

D-96317 Kronach
Im Ziegelwinkel 13

Tel: 0049/9261 / 4207 (Fax: 527 82)

E-Mail: info@guntramwolf.de

Homepage: www.guntramwolf.de

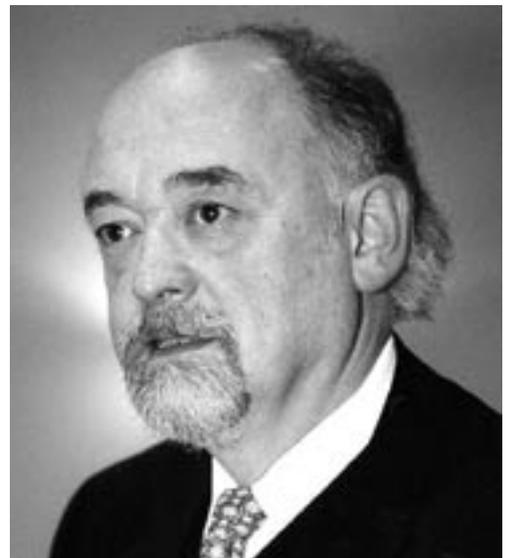
Walter Lehmayr zum 60. Geburtstag



Walter Lehmayr wurde 1943 in Brünn geboren. Zuerst hatte er Blockflöte bei Elisabeth Schaefflein-Toncourt studiert und wollte dann Querflöte lernen, doch Frau Schaefflein riet ihm zur Oboe. Daraufhin studierte er an der Wiener Hochschule für Musik bei Dr. Hadamowsky, daneben absolvierte er noch eine kaufmännische Ausbildung. Auf mehreren Stellen (zuerst beim Kurorchester Bad Gastein, dann bei den Tonkünstlern) war er der Nachfolger Gerhard Turetscheks, ehe er dessen Kollege in der Staatsoper und bald darauf bei den Wiener Philharmonikern wurde. In den Jahren 1967-1988 wirkte er als Solooboist, in dieser Zeit war er auch als Solist tätig und spielte Plattenaufnahmen unter Karl Böhm (Mozarts Sinfonia concertante) und Leonard Bernstein (Haydns Sinfonia concertante) ein. Daneben betätigte er sich als Kammermusiker und wirkte bei den Wiener Bläsersolisten und beim Schönberg-Quintett mit. Walter Lehmayr war maßgebend an der Wiederbelebung der Schlosskonzerte Kammer (Attersee) in den Jahren 1999 und 2000 beteiligt und ist seit 2002 künstlerischer Leiter des Attergauer Kultursommers.

In Pension: Hans Quendler

Am 1. Dezember 2003 ist Hans Quendler in den Ruhestand getreten. Er wurde am 18. Juli 1941 geboren. Seine musikalische Ausbildung begann schon in frühester Kindheit, zunächst bei seiner Mutter. Ab 1947 erhielt er privaten Violinunterricht. 1957 wurde er für das Hauptfach Oboe in die Klasse Dr. Hadamowsky (an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst) aufgenommen und schloss das Studium 1969 mit Auszeichnung ab. 1964 gewann er das Probespiel für die 2. Oboe beim NÖ Tonkünstlerorchester, wo er bis zu seiner Pensionierung verblieb. 1965 heiratete er Margit Quendler, die 1971 als Solooboistin engagiert wurde und mit der er bis 1999 Pult an Pult musizierte. Sie haben zwei erwachsene Kinder und zwei Enkel. Nun kann er sich mit Hingabe seinen zahlreichen Hobbys widmen. Wir wünschen ihm einen erfüllten neuen Lebensabschnitt bei guter Gesundheit!



Barock-Mechaniker

Paul Hailperin (geb. 1947) ist längst eine Institution des Barock-Oboenbaus. Seinen letzten Wien-Besuch nahm Josef Bednarik zum Anlass, mit ihm das folgende Gespräch zu führen.

Wie bist Du zur Oboe gekommen und wie ist Dein Leben überhaupt bis jetzt verlaufen?

Ich bin Amerikaner und aufgewachsen in der Kleinstadt Bethlehem – ca. 100.000 Einwohner, aber für Amerika ist das eine Kleinstadt mit nur wenig Kulturleben. Ich habe in der dritten Schulklasse beim Banddirector, der alles unterrichtete, mit Klarinette angefangen und nach einem Jahr konnte ich besser spielen als er. Meine Eltern suchten dann einen anderen Lehrer, der selbst Universitätsstudent war, aber nie Zeit hatte, was sehr unbefriedigend war. Irgendwann wurde ich gebeten, bei einer Radiosendung mitzuspielen – und als Oboistin spielte da eine junge Frau, deren Mann beruflich nach Bethlehem versetzt worden war und die bei berühmten amerikanischen Oboisten gelernt hatte. Und sofort war mir ganz klar: Das ist mein Instrument. Sie hatte Zeit und ich wollte bei ihr Oboe lernen. Da ich ein Instrument brauchte, empfahl sie uns einen Instrumentenbauer, einen gewissen Hans Mönnig aus dem Vogtland, der in Philadelphia sein Geschäft hatte und dort die Holzbläser des Philadelphia Symphony Orchestra betreute, denn die Situation war ähnlich wie in Wien – es gab keinen guten heimischen Instrumentenbauer. Von ihm habe ich meine beiden ersten Oboen bekommen, und ich saß bei ihm dann stundenlang im Laden und schaute zu – ich war einfach fasziniert, wie er an den Oboen gearbeitet hat. Ab diesem Zeitpunkt hat mich der Instrumentenbau total fasziniert. Hans Mönnig war sehr bescheiden, er sagte zu meinem Vater: „Der Junge schaut gerne zu, wie ein Mechaniker arbeitet“. Er hat sich als Mechaniker bezeichnet, und war doch ein ganz großer Künstler.

In Deutschland gibt's noch immer die Firma Mönnig!

Ja, das war eine große Familie, die Mönnigs waren mehrere Brüder, einer war auch Geigenbauer in Philadelphia. Mönnig hat nicht selbst gebaut, sondern u. a. auch Lorée-Oboen vertrieben. Wir spielen ja sehr viel Lorée in Amerika. Meine zweite Oboe war eine Lorée, meine erste war eine Cabart, die – glaube ich – eine zweite Marke von Lorée ist. Er hat aber bei den Lorée-Oboen einerseits die Klappenmechanik, andererseits die Bohrung überarbeitet und nie eine Oboe so verkauft, wie sie aus Paris herüberkam. Bei meiner

zweiten Oboe z. B. passte mir das a" in der Intonation nicht. Er grinste und sagte: „Das merkt sogar ein Schüler“, nahm aus einer Schublade einen schlanken Ausreiber – das fand ich auch faszinierend, also ich hätte mich vor Ehrfurcht nicht getraut, an der Bohrung einer Lorée etwas zu machen – verglich dann die Bohrung mit Hilfe von Messgeräten mit einer anderen Oboe, bei der das a" gut war, und korrigierte sie.



Paul Hailperin und Marie Wolf im Musikverein

Wie kam es dann zu weiteren Studien in Amerika?

Ich interessierte mich für die alten Instrumente, ich kam zu ihnen über das Cembalo und über einen Bausatz für ein Clavichord. Ich habe neben der Oboe auch Klavier gelernt, dann auch Cembalo und Clavichord gespielt und mir irgendwann die Frage gestellt: Wenn das Cembalo das Instrument der Bachzeit war, dann ist die Lorée sicher nicht die Oboe der Bachzeit, das muss auch etwas ganz anderes gewesen sein.

Mein Vater war Mathematikprofessor und hat eine Konzertreihe organisiert. Bei dieser spielte ein Cembalist mit, der selbst einen Kurs mit Alter Musik machte, bei dessen Organisation ich mitwirken durfte, wodurch ich Musiker wie Frans Brüggen (Blockflöte) und Hans-Martin Linde (Querflöte) kennen lernte. Und irgendwann fragte ich dann am Mittagstisch mit meinen fünfzehn Jahren, ob es nicht auch so etwas wie eine Barockoboe gebe. Linde sagte etwas herablassend, die würde bei uns in Europa sowieso gespielt. Ich machte große Augen. Und dass ich dann die Möglichkeit hatte, nach Europa zu kommen, war auch Zufall. Ich war damals 18 oder 19, im zweiten Semester Student im Oberlin College, spielte dort Oboe. Eine Studentengruppe sollte erstmalig – inmitten des Kalten Krieges – nach Russland fliegen, dies wurde aber auf Grund politischer Spannungen kurzfristig abgesagt. Deshalb wurden unter den Studenten zu sehr günstigen Bedingungen Plätze in diesem Flugzeug angeboten. Da meldete ich mich sofort und schrieb einen Luftpost-Expressbrief an Hans-Martin Linde nach Basel an die Schola cantorum basiliensis: Ich kann nach Europa kommen – wer spielt Barockoboe? Und bekam tatsächlich Antwort: ein gewisser Michel Piguet unterrichtet in Basel, wohnt in Zürich. Ich schrieb einen Expressbrief an Piguet, und er nahm mich als Schüler. So kam ich mit 19 Jahren nach Zürich und lernte Barockoboe. Ich hatte schon ein Instrument bei Josef Marx in New York erstanden – eine zweiklappige Oboe, einen aus Ostdeutschland

geschmuggelten Nachbau, mit dieser ging ich dann zu Piguet und war total begeistert. Dann musste ich aber zurück. Da er aber an der Schola unterrichtete, wollte ich auch unbedingt dort mein Studium fortsetzen, was aber gar nicht so einfach war, weil es damals noch kein reguläres Studium für Barockoboe gab. Dazu kam der Vietnamkrieg, meine Wehrpflicht, Ausnahmegenehmigung, die Befreiung für das Studium, keine Erlaubnis für Auslandsreisen, extra Ansuchen, und schließlich hatte ich nach vier Semestern alle Papiere zusammen, durfte endlich nach Basel reisen und begann dann als „Erster“ im 20. Jahrhundert mein Barockoboe-Studium.

Im letzten Studienjahr hatte ich dann das große Glück, zum Concentus zu kommen, als Karl Gruber knapp vor einer Amerika-Tournee erkrankte, woraufhin der Concentus fieberhaft nach einem Ersatz suchte. Ich, als Amerikaner, war für sie ein Glücksfall, weil ich kein Visum brauchte und außerdem eine Barockoboe hatte – damals noch ein Kuriosum – und sogar Barockoboerohre. Im Programm war u. a. die erste Suite von Bach, die kannte ich ein bisschen, alles andere nicht, sie spielten aus handschriftlichen Noten eine Fux-Suite und andere Sachen. Mit 22 Jahren machte ich also meine erste Tournee, flog alleine hinüber und fuhr vom Flughafen sofort in Schaeffleins Hotelzimmer. Er hatte die Noten auf dem Bett ausgebreitet und wir machten die erste Probe zu zweit.

Schaefflein war ein großer Mann, ein ungemein liebenswürdiger, geduldiger Kollege wie aus dem Bilder-

Zürich macht's sicher wieder gut.

Ihre Instrumentenversicherung jetzt von der Zürich*), umfassend, weltweit.

Mitglieder der Wiener Oboengesellschaft erhalten weiterhin besondere Konditionen bei den Prämiensätzen:

Europa 1% Weltweit 2,25%.

Mit der Europa-Deckung ist auch eine kurzfristige Weltdeckung möglich.

Nähere Auskünfte dazu und in allen weiteren Versicherungsfragen, insbesondere zu fondsgebundenen Lebensversicherungen oder zur Pensionsvorsorge gibt Ihnen gerne Ihr Berater:

I. Michael Antonoff

Direktor im Vertrieb

Lassallestraße 7, 1020 Wien

Telefon (01) 217 20 1820, Fax (01) 217 20 1828

) Zürich Kosmos und Winterthur sind jetzt Zürich*




ZÜRICH

buch, er hatte Zeit und Geduld und konnte einem jungen Kollegen ohne Allüren alles vermitteln, es war wirklich ein traumhaftes Erlebnis.

Er breitete also die Noten auf, die damals ein Alptraum waren: handgeschrieben, Zusätze in roter und grüner Tinte, manches galt, manches nicht, da gab's Pfeile – dahin, da zurück- und überspringen – das noch einmal. Und ich konnte mir fast nicht merken, was galt und was nicht. Am Abend war dann das erste Konzert. Ich hatte mir das alles, so gut ich konnte, zurechtgelegt, und bin irgendwie mitgeschwommen. Das war die erste und zugleich härteste Tournee meines Lebens: Sechs Wochen mit sicher über dreißig Konzerten. Es war ein Mordsstress, aber auch ein großes Erlebnis, das uns natürlich unglaublich zusammenschweißte. Da hab ich sie schätzen und lieben gelernt, und nach dieser Tournee konnte ich mich einfach nicht mehr losreißen, es war für mich ganz klar, das war „die Sache“!

Dann ging ich zurück nach Basel und machte kurz darauf mein Diplom. Ein auswärtiger Professor musste zu dieser Jury bestellt werden, und das war eben Schaeftlein. So habe ich ihn dann bei meinem Diplom-Konzert wiedergesehen. Kurz darauf ging ich auf eigene Faust nach Wien und meldete mich bei ihm. Seine erste Frage war: „Was willst du jetzt hier machen?“ Er hat das eher nach der alten Art gesehen: Wenn man etwas anfängt, muss man eine Anstellung haben, und es war eigentlich im Moment nichts frei. Ich mietete mich billig in Klosterneuburg-Weidling ein, fast ohne Heizung, und habe den Winter unter erbärmlichen Umständen durchgestanden. Und dann sagte ich mir: Ich will Oboen bauen und teilte dies Schaeftlein mit, worauf er antwortete: „Zum Oboenbau brauchst du Werkzeug. Hast du Geld?“ „Nein.“ „Gut, hier hast du 3000 Schilling, das ist die Anzahlung für die erste Oboe, die du mir baust.“ Es war viel Geld. Um eine Werkstatt auszustatten, war es etwas knapp, aber er hat das einfach so gesagt und mir das Geld über den Tisch gereicht. Und ich fand das wieder einmal unglaublich eindrucksvoll von ihm, ging hinaus und deckte mich um diese Summe mit Werkzeug und Zubehör ein. Es gab in Wien damals Werkzeughändler, die die merkwürdigsten Sachen verkauften. Restbestände aus uralten Zeiten! Ich fand bei einem Händler eine uralte gebrauchte Drehbank aus dem 19. Jahrhundert, nahm sie auseinander, habe sie geölt und wieder zusammengebaut. Ich bekam für billiges Geld einen schweren Schraubstock aus der UdSSR – den habe ich immer noch, das Ding ist unverwüstlich, ich benütze es immer noch täglich. Schließlich war ich eingerichtet und habe angefangen, Oboen zu bauen.

Hast du auch versucht, Wiener Oboe zu spielen?

Doch, ich hatte am Anfang sehr viel Zeit, deshalb habe ich auch auf der Musikhochschule bei Schaeftlein inskribiert und bekam von ihm eine Leihoboe. Da gab's auch noch eine furchtbare Geschichte: Er vermittelte, dass ich einmal bei den Wiener Symphonikern substituieren konnte. Es wurde die Matthäuspassion gespielt, und sie brauchten vier Oboisten. Ich durfte auf der Verstärkung mitspielen. Und das habe ich wirklich restlos vermasselt, weil ich wegen eines Verkehrschaos zu einer Aufführung fast zu spät kam. Das Orchester saß schon auf der Bühne, der Dirigent war noch nicht aufgetreten, aber der Orchesterinspektor verbot mir, auf die Bühne zu gehen. Ich musste dann einen „Sonderauftritt“ nach dem ersten Satz machen, und der damalige erste Oboist schaute mich mit einem sehr bösen Blick an. Damit war meine Karriere bei den Wiener Symphonikern so gut wie beendet, und die auf der Wiener Oboe auch – damit hat's keinen Sinn mehr für mich gemacht.

Beim Concentus ging's natürlich weiter. Ich spielte zuerst nur aushilfsweise – ich hatte, ausgenommen bei diesem einen Symphoniker-Konzert, immer das Glück, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Das war damals die Zeit, als sie mit der Firma Teldec verhandelten, alle Bachkantaten auf Platten aufzunehmen. Dadurch entstand viel Bedarf an Oboen, und sie sagten, wenn sie diese Platten machen, hätten sie immer wieder Verwendung für mich.

Schon im ersten Herbst konnte ich in der Matthäuspassion mitspielen. Dann kamen langsam die Bachkantaten und da hatte ich viel zu tun. Dann begann die zweite Tournee, bei der Gruber während der Reise aufhören musste, eine sehr traurige Sache für ihn. Und so bin ich dann reingerutscht, und ab dem Zeitpunkt war ich dann der regelmäßige zweite Oboist im Concentus. Für die anderen, die ja hauptsächlich bei den Symphonikern spielten, war es ja eher ein Nebengeschäft, aber ich als Student konnte gut davon leben und dadurch mein Geschäft als Oboenbauer ausbauen.

Gab es damals überhaupt Bedarf an Barock-Oboen?

Es gab sehr wenig Bedarf. Und wieder hatte ich in Schaeftlein den idealen Fürsorger. Ich hatte ja diese alte Drehbank, mit der ich anfang, aus einem alten Ahornstück aus dem Wienerwald meine erste Oboe zu bauen. Und wieder war eine Amerikaturnee angesagt, bei der Gruber zum letzten Mal mitfuhr. Ich war schwer am Bauen, hatte ein Oberstück als erstes fertig und rief Schaeftlein an, um es ihm mitzuteilen. Am nächsten Tag sollte der Concentus wegfliegen, aber

Schaefflein meinte, ich solle es ihm vorbeibringen, er wolle es auf seinem Unterstück der Paulhahn-Oboe testen, dann könne ich ja weiterbauen. Er nahm sich die Zeit, knapp vor dem Abflug das Oberstück auszuprobieren, und sagte, es sei toll. Und wie ich nachher erfuhr, hat er mich aufgrund dieses einen Oberstückes als Oboenbauer in Amerika empfohlen, wenn Leute vom Klang dieses Instruments begeistert waren und es selbst auch spielen wollten!

Dann baute ich weiter, hatte die anderen beiden Teile fertig und war völlig erschöpft, ich hatte natürlich bei meinem *e r s t e n* Instrument Tag und Nacht gearbeitet. Ich hab mich aufs Bett gehauen und bin mit Kopfschmerzen eingeschlafen, und plötzlich klopft's an der Tür. Ich erwache aus dem Dämmerschlaf, und da steht ganz aufgeregt Frau Lorenz und sagt: „Herr Hailperin, Sie müssen nach Amerika fliegen!“ Die Concentus-Leute kannten meine Telefonnummer nicht, wussten aber, dass ich in der Nähe von Tullnerbach wohnte. Ich war von Klosterneuburg für ein halbes Jahr nach Laab übersiedelt, von dort auf den Sagberg. Ich war völlig schockiert, blieb die ganze Nacht auf, band Rohre auf, flog am nächsten Tag über Frankfurt nach San Francisco und schabte im Flugzeug meine Rohre weiter. Am nächsten Tag hatten wir Proben und abends Konzert, und ich war wegen der schlaflosen Nacht vor dem Abflug und auch wegen des Zeitunterschieds ziemlich verwirrt und übermüdet. In diesem Programm gab es auch eine Reihe kurzer Sätze, bei denen ich nichts zu spielen hatte, und in irgendeinem solchen Tacetsatz schliefe ich dann auf der Bühne vor Übermüdung ein. Schaefflein, der neben mir saß, stupste mich mit dem Ellenbogen – ich erwachte plötzlich, ohne zu wissen, wo ich bin – er zeigte mit seiner Oboe auf die bestimmte Stelle in meinen Noten, gab den Einsatz – und los ging's!

Harnoncourt beschreibt in einem Kapitel seines Buches, wie er die alten Instrumente aufstöbert. Da gibt's eben die Geschichte der Oboe da caccia von Eichentopf (aus Leipzig) und auch über die Paulhahn Oboe – die heute das Standard-Instrument ist.

Das war schon vor meiner Zeit. Harnoncourt hat überall nach Oboen für Schaefflein gesucht, der sagte, er würde gerne beim Concentus mitspielen, brauche aber ein funktionierendes Instrument. Harnoncourt brachte ihm verschiedene zum Ausprobieren, mit denen er nicht zufrieden war, und schließlich die Paulhahn-Oboe aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Schaefflein probierte sie mit seinen Wiener Rohren, fand sie sehr gut geeignet, und Harnoncourt setzte dann alles daran, sie im Tausch zu bekommen.

Als ich nach Wien kam, war die Paulhahn schon seine Oboe. Meine erste Oboe war auch ein Paulhahn-Nachbau. Es gibt Kollegen, die einmal dieses Modell, mal jenes bauen – ich baue heute immer noch nach Paulhahn, sie ist für mich die Konstante in meinem Leben, ich tausche die Frau auch nicht aus, wenn sie alt geworden ist. Ich blieb der Paulhahn treu und mag sie immer noch sehr. Wer was anderes haben will, geht zu einem anderen. Und ich habe meinen kleinen Kundenkreis, der das schätzt.

Und wie war das bei der Entwicklung der Nebeninstrumente?

Bei der Oboe da caccia war ich schon dabei, das war eine gemeinsame Entwicklung, und ich baute sie als Erster im 20. Jahrhundert nach. Ein Nachbau von Eichentopf.

Die im Museum von Stockholm war ...

Und später konnte ich noch ein „Schwestern-Instrument“ in Kopenhagen untersuchen. Die Museen waren damals nicht so streng, d.h. es war damals nicht so ein Problem wie heute, Instrumente anzuschauen, auszuprobieren und zu vermessen – das war sehr wertvoll

CHRISTIAN RAUCH WERKSTÄTTE FÜR HOLZBLASINSTRUMENTE



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

für mich. Heute sind die Museen sehr viel vorsichtiger, man braucht viel „Vitamin B“, um an die alten Stücke heranzukommen.

Der Concentus hatte ja in der Josefstadt sein Probenlokal, ganz in der Nähe war die Werkstatt von Hubert Schück. Er hat ja auch einige Instrumente für Schaefflein nachgebaut. Wie haben Sie ihn kennen gelernt?

Als ich zum Concentus kam, hatten sie schon Instrumente von ihm. Er hatte die Paulhahn nachgebaut und eine Oboe d'amore, einen Nachbau aus dem Kunsthistorischen Museum. Ich hatte ihn schon zwei Jahre vorher kennengelernt, als ich mit Piguët wegen eines Melkus-Geschäfts in Wien war. Damals hatte ich mit der Es-Klappe ein Problem und es wurde mir Schück empfohlen. Ich zeigte ihm die Oboe, er reparierte sie schnell, ich bedankte mich überschwänglich, und als ich fragte, was ich denn schuldig wäre, sagte er: „Sie sind doch Student – das kostet nichts!“ Da bin ich fast rückwärts gefallen und dachte: Das gibt's auch noch in Wien, da war ich sehr beeindruckt. Später hatte ich manchmal Kontakt mit ihm. Ich hatte ihm einmal überschüssiges Buchsbaum-Holz verkauft und dann kaufte ich wieder von ihm Blockflöten. Wir hatten immer wieder mal Kontakt, er war ein liebenswürdiger Mensch.

Wie ging's mit dem Concentus weiter?

Ich war von 1970-78 in Wien. Im September 78 bin ich dann mit meiner frisch vermählten Frau nach Deutschland gezogen. Sie hatte eine Stelle an der Schola in Basel, das war für uns goldeswert. Wir hatten ein Bauernhaus in der Nähe von Basel – in Zell-Riedichen/Hütten im Wiesental, eine Autostunde weit entfernt. Zunächst spielte ich noch weiter, aber schließlich wurden die Zugreisen doch ziemlich mühsam. Das letzte Mal spielte ich regelmäßig bis Dezember 79, doch als im März 80 unser erstes Kind auf die Welt kam, fand ich, es sei nun genug mit den ewigen Reisen und dem ständigen Wegsein und meldete mich ab. Ich dachte, es ist richtig so, wie es kommt. Es war ein bedeutsamer Schritt, aber ich habe so die Art, Bedeutsames erst im Nachhinein zu erkennen. Ich ging überall relativ leichtfüßig, auch von Amerika nach Basel, von Basel nach Wien, ich habe das nicht geplant und nicht als Lebenswende gesehen, sondern einfach immer weitergemacht.

Der Instrumentenbau wurde immer wichtiger?

Ja, ab dem Zeitpunkt, als wir nach Zell zogen. Nachdem ich dem Concentus Adieu gesagt hatte, war es auch lebensnotwendig. Ich hab eine Zeitlang noch ein bisschen G'schäftln gespielt. Das war ziemlich uninteressant und teilweise unerträglich, das hundertste Mal Messias oder Weihnachtsoratorium unter irgendeinem unbegabten Kantor spielen zu müssen. Die Kantoren haben irgendwo Geld her und stellen schnell ein Orchester zusammen, aber dirigieren können sie nicht. Irgendwann langte es mir und ich betrieb dann nur mehr Instrumentenbau.

Noch eine Frage zum Brief Schaeffleins an Benade wegen des Besuchs im Kunsthistorischen Museum zur Vermessung der Golde-Oboe ...

Da kann ich nicht viel dazu sagen, es war abgemacht, dass sie nicht gespielt wird. Und wie das dann gekommen ist – das sind so die tiefen Geheimnisse, aber es war dann soweit, dass wir sie probieren und vermessen durften. Ich habe die Maße für die Bohrung und stelle sie natürlich jedem Instrumentenbauer, der sich dafür interessiert, gerne zur Verfügung (ich glaube, ich habe sie schon Rauch geschickt). In dem Brief geht's darum, dass es zwischen Ober- und Unterteil keine Stufe gibt, jedenfalls aber eine vom Unterteil zum Becher. Soweit ich mich erinnern kann, stimmt das, man kann es bei den Maßen leicht nachschauen. Ich darf ganz ketzerisch sagen, die Stufe zwischen Ober- und Unterteil ist gar nicht so wichtig, da spielen andere Dinge eine viel größere Rolle. Die Stufe vom Unterteil zum Becher ist ganz typisch. Ich kann mir fast nicht vorstellen, wie man das sonst bauen sollte. Es gibt sehr viele verschiedene Arten, das zu machen, ich kenne in der Baseler Sammlung eine Tenor-Oboe (Taille, was dem heutigen Englischhorn entspricht), wo es z. B. zwischen Ober- und Unterteil eine umgekehrte Stufe gibt, da wird es enger – das gibt's halt



danner.
MUSIKINSTRUMENTE
MEISTERWERKSTATT

Harrachstraße 42, A-4020 Linz
FON: 0732 / 78 39 14 FAX: 77 38 92
www.danner.at

auch. Diese Übergänge an und für sich sind viel wichtiger als heute allgemein angenommen wird. Dass z. B. die Zapfen mit dem Herz nicht genau zusammenpassen, ist bestimmt kein Zufall. Da ist ein gewisser Luftraum dazwischen, ein „Kammerl“. Das ist sehr wichtig, und wie viel Volumen drin ist, hat auch sehr viel mit der Stimmung der Gabelgriffe und mit der Art zu tun, wie das anspricht. Benade hat auch darauf aufmerksam gemacht, dass die Ausformung der Kanten überall – ob am Ende des Teils oder auch bei den Grifflöchern – sehr wichtig ist. Die Kanten spielen eine große Rolle, was heute oft übersehen wird.

Und unser Einstieg mit dem verkehrten Konus ...

Das halte ich für sehr wichtig, ich würde ganz stark davon abraten, den französischen Einstieg auf der Wiener Oboe zu übernehmen.

Die Instrumentenmacher neigen zur Vereinfachung, sie sagen, es ist dann immer gleich und dadurch ist nicht soviel Spiel ...

Das kann ich überhaupt nicht bestätigen, rein mechanisch schon nicht. Diese zylindrischen Zapfen sind eine ganz heikle Sache, weil das gewissermaßen locker sein muss, damit man da überhaupt hineinkommt, aber auch nicht zu locker, denn sonst wackelt das ganze Zeug. Die alten Zapfen bei den Barock-Oboen und den klassischen Oboen als Verbindung der drei Teile sind auch leicht konisch und passen viel genauer. Eine konische Passung bekommt man viel fester zusammen. Ich bevorzuge das und bezüglich des Rohres ganz besonders. Auch das Rohr passt nicht komplett bis zur engsten Stelle. Das ist übrigens auch ein Missverständnis – zu meiner Zeit, also vor dreißig Jahren, haben sehr viele Oboisten Wert darauf gelegt, dass der Stift im Sinne eines nahtlosen Übergangs hinunter bis zur engsten Stelle reichen müsste. Das war früher bestimmt nie so gemeint und ist mechanisch kaum zu bewältigen. Es stellte sich heraus, dass dieser entstehende Hohlraum sehr wichtig ist.

Wenn man eine Barock-Oboe mit Klappen versieht, ist dann ein großer Unterschied zur Wiener Oboe?

Von der klassischen Oboe her gesehen würde ich dies verneinen. Von der Bachzeit, die wir mit der Barock-Oboe assoziieren, bis zur Mozartzeit hat sich viel geändert, da ist die Bohrung viel enger geworden. Aber wenn man eine Oboe aus Mozarts oder Beethovens Zeit nimmt, und Klappen drauf macht, gibt es kaum einen Unterschied zur Wiener Oboe.

Eine Koch-Oboe habe ich probiert. Da fand ich vom Spielgefühl her nicht so viel Unterschied zur jetzigen Wiener Oboe.

Es ist ganz ähnlich. Die Golde-Oboe ist auf jeden Fall weiter als die Yamaha-Oboen, die ich kenne. Ich habe nur eine näher angeschaut: jedenfalls sind die Tonlöcher größer geworden. Ich komme von der alten Musik, ich sehe von den Klappen ab. Ich finde es nicht so wichtig, ob man noch eine, zwei zusätzlich hat oder nicht, welche Verbindungen es gibt – ich halte sie nicht für das Wesen einer Oboe. Die Bohrung einer Schück- und einer Golde-Oboe ist ja sehr ähnlich. Koch ist wieder eine andere Richtung. Das war eine richtige „Wiener Oboe“. Die heutige Wiener Oboe ist für mich eher eine Weiterentwicklung der deutschen Oboe. Es gab eine selbständige, ausgeprägte Wiener Oboe in der Zeit von Koch/ Sellner von ca. 1820-80. Die war wieder ganz anders. Aber Golde und vor ihm Grundmann sind eigentlich ganz ähnlich der modernen Wiener Oboe. Der größte Unterschied ist, dass die Tonlöcher größer geworden sind. Bei den Oboen, die ich kannte – den Kirchberger-Oboen – waren die Tonlöcher zum Teil schon etwas zu groß für mich. Ich erinnere mich, dass ich auf der Oboe, die Schaefflein mir geborgt hatte, gern das „Es-“ und das „F-“Loch kleiner gemacht hätte. So viel ich weiß, gibt es die Tendenz, von den Gabelgriffen wegzukommen, was ich eigentlich schade finde. Ich weiß, man hat sehr viel mit der f-Klappe gespielt. Als ich auf der Wiener Oboe gelernt habe, habe ich eisern Gabel-f gespielt, und zwar aus klanglichen Gründen. Ich fand das Klappen-f einfach nicht schön. Die Oboe, auf der ich spielte, hatte ein sehr gutes Gabel-f, und das kann man machen, das ist eine Sache des Instrumentenbaus.

Unsere Bankverbindung
Vereinigte Volksbanken
Baden-Mödling-Liesing
Knt. Nr. 536 36 35 0000
BLZ: 42750



A- 2340 Mödling, Freiheitsplatz 5-6
Tel.: 02236/47131 (Fax 4713150)
e-mail: vb-moedling@baden.volksbank.at
IBAN: AT6442750 5363635 0000
BIC: VBOEATWWBAD

Seit es die Resonanzklappe gibt, spiele ich selbst oft Gabel-f

Auch die Resonanzklappe ist nicht unbedingt notwendig, man kann sehr viel machen, um ein gutes f zu haben. Egal ob mit oder ohne, ich finde es so viel schöner, ein Klappen-f hat nie diesen klanglichen Reiz. Und wenn man einen Vergleich macht zwischen den alten Wiener Oboen um 1800, und den modernen, die immer eine b-Klappe haben: Ich finde für den Klang auch diese Klappe schade – wieder eine Außenseiterposition von mir – ich finde ihn nicht ganz so schön, und außerdem ist die Klappe auf der Wiener Oboe ein bisschen ungeschickt für die Handhaltung gebaut. Man kann nicht den französischen Griff auf eine Wiener Oboe bauen, aber die Wiener Klappe finde ich doch ein bisschen ungeschickt. Viele Leute finden natürlich einen Gabelgriff rein fingermechanisch sehr unangenehm. Es ist aber zu sehen, dass alle deutschen Heckel-Fagottisten z. B. ihr „es“ immer noch als Gabelgriff spielen, und die Franzosen umso mehr. Alle Fagottisten spielen das so. Aber das ist so eine Fantasie von mir, ich würde es gerne einführen; das c'' spielt man in Wien immer noch als Gabelgriff,

ich bin sehr froh darüber, es klingt auch sehr schön, auch diese zusätzliche Gabel in der rechten Hand.

Die kann man wegen der Resonanzklappe nicht mehr so greifen. Ich decke aber unten meist alles ab, weil es sonst auf meiner Yamaha zu hoch ist.

Schaefflein hat das auf der Paulhahn auch so gegriffen. Ich spiele es als Gabel, Benade hat gemeint, die Gabel sei besonders gut für die Resonanz, die Duodezime des f schwingt dann auch mit, weil es da eine Verstärkung in den Obertönen gebe. Aber egal, ob mit allen drei Fingern oder als Gabel, die rechte Hand bringt sehr viel Klang hinein.

Bei uns ist ja jetzt die vollautomatische Oboe im Vormarsch, es gibt bereits über 27 Stück ...

Ich sollte als Unbeteiligter nichts sagen, und trotzdem habe ich ausgeprägte Meinungen. Ich finde die Vollautomatik schade, es schmerzt mich immer, wenn ich darüber lese. Im Journal las ich, dass viele Leute auch oben kurze Griffe nehmen. Das finde ich klanglich total schade.



UNIQA
und sicher.

Versicherungskauffrau
Andrea Luger
Mobil 0664 534 28 08

andrea.luger@uniqa.at

Weltklasse!

Gesundheit & Wertvoll
Sonderklasse mit Weltdeckung

Die Welt ist klein geworden - das ist die Chance auf medizinische Bestversorgung. Die Spezialklinik im Ausland, Behandlungen, die es in Österreich nicht gibt, Spitalskosten, An- und Abreise. Wir organisieren und finanzieren.

Die Gesundheit & Wertvoll
Sonderklasse-Krankenversicherung mit Weltdeckung.

UNIQA und sicher.

Wiener Orchesterstimmung in Vergangenheit und Gegenwart

Von Bernhard Paul

Man sagt Wien nach „anders sein zu wollen“! Vor Jahren entstand dann der Slogan „Wien ist anders!“, der noch immer auf der Homepage der Stadt Wien zu lesen ist.

An Wiener Musikern wird gerne kritisiert, nicht „mit der Zeit gehen“ zu wollen, nicht fortschrittlich zu sein; sie würden gerne einen „Zustand der Vergangenheit konservieren“, ihn unantastbar unter einen Glassturz stellen. Ein Festhalten am Wiener Klangstil, an den eigenen Instrumententypen ist in den Augen Mancher antiquiertes, rückschrittliches Denken. Wer jedoch die Entwicklung der letzten Jahrzehnte miterlebt hat, wird feststellen, dass sich die Wiener Schule sehr wohl verändert hat, längst nicht mehr so praktiziert wird, wie sie vor einem halben Jahrhundert selbstverständlich war. Doch das ist eine „andere Geschichte“.

Und gleichzeitig wird ihnen vorgeworfen, die Orchesterstimmung unverantwortlich in die „Höhe zu treiben“! In der zweiten Ausgabe des „Journals Wiener Oboe“ (Juni 1999) zitierte Wolfgang Buresch („Ein Jahrhundert Wiener Oboe“) einen Artikel aus der „Kölnischen Zeitung“ vom 5. Mai 1937, in dem kritisiert wird, dass der Kammerton bei einer Wiener Aufführung des Lohengrin am Ende des 2. Aktes bis auf 448 Hz gestiegen wäre. Jetzt einmal abgesehen davon, dass diese Behauptung nicht auf den Wahrheitsgehalt überprüft werden kann, entbehrt sie – so Buresch – gleichzeitig einer praxisbezogenen Logik, und ist aus diesem Grunde in dieser Form anzuzweifeln.

Aber wieso entstand dieses Image Wiens in Bezug auf die hohe Orchesterstimmung?

Damit erhebt sich grundsätzlich die Frage: Ist Wien wirklich dafür verantwortlich, dass die Stimmung ständig steigt? Undifferenziert betrachtet hieße das: Wenn diese These stimmt – welche Macht geht dann von Wien aus? Welch' unheimlichen Einfluss üben die „bösen“ Wiener Bläser – und damit Oboisten, die ja verantwortlich für die Stimmung zu sein scheinen, denn nach ihrem A wurde ja eingestimmt – auf die gesamte Musikwelt aus?

Der andere Aspekt, der hier von Bedeutung ist: Es gab ja zwei internationale Stimmton-Konferenzen – 1885 in Wien und 1939 in London –, wo das a¹ mit 435 Herz bzw. 440 Herz bestimmt wurde. Aber warum waren all die internationalen Vereinbarungen zur Fixierung des Kammertones nicht zu halten? Heute spielt ja kaum noch jemand in der Stimmung von 440 Herz!

Wenn man die Veröffentlichungen zum Kammerton

durchliest, wird man feststellen, dass es fast nur warnende Stimmen gibt. Man gewinnt mitunter den Eindruck, dass die gesamte Musikwelt vor einem Kollaps (!) steht, wenn der Kammerton weiter „so unverantwortlich“ steigt. Die Szenarien, die einzelne Autoren skizzierten, entbehren nicht einer gewissen Dramatik: Die Sänger werden die schönsten Kompositionen nicht mehr richtig singen können, die Saiten der Streichinstrumente werden dem Druck nicht standhalten und reißen etc. Und dennoch konnten alle Appelle nicht verhindern, dass der Kammerton weiter anstieg. Und die Musikwelt ist dennoch nicht in den Abgrund gestürzt.

Es scheint also notwendig zu sein, ein wenig Ordnung in das „Chaos“ um den Stimmton zu bringen, das Thema sachlich und fachlich fundiert zu betrachten. Denn viele der Daten sind entweder nicht (mehr) überprüfbar, oder zu ungenau und widersprüchlich. Daher wurde bewusst ein Artikel des Oboisten Alexander Wunderer (siehe Ausgabe 17, März 2003, des „Journals Wiener Oboe“) den folgenden Ausführungen vorangestellt, weil Wunderer ein Mann der Praxis, als Oboist Betroffener und Zeitzeuge war, weil er die Entwicklung nach der Stimmtonkonferenz, Wien 1885, persönlich und in verantwortungsvoller Position miterlebt hat. Sein Artikel aus dem Jahre 1925 ist daher ein wichtiges Zeitdokument.

Doch vorerst ein Blick in die Vergangenheit. Wenn im Folgenden weitgehend Originalzitate verwendet werden, so dies deshalb, weil sie in ihrer Unmittelbarkeit für sich selbst sprechen.

Bereits vor 200 Jahren beschäftigte sich Knecht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit diesem Thema. In seiner Einleitung „Ueber die Stimmung der musikalischen Instrumente überhaupt, und der Orgeln insbesondere“ vermerkt er: *Der Umfang der menschlichen Stimme kann am sichersten zum Maasstabe dienen, wonach die Stimmung aller musikalischer Instrumente eingerichtet werden soll, weil diese vornehmlich bestimmt sind jene zu begleiten. Sobald die Instrumentalstimmung zu hoch oder auch zu tief genommen wird, ist sie der menschlichen Stimme nicht mehr angemessen.*

Es lohnet sich wirklich der Mühe, bey diesem praktischen Gegenstande mehrere Augenblicke zu verweilen.

Die Alten hatten dreyerley Stimmungsarten, die – in den Kornet- Chor- und Kammerton. Der Kornetton war die höchste Stimmung, der Chorton die mittlere, und der

Kammerton die tiefste Stimmung. Heut zu Tage machen wir; da die Stimmung in den Kornetton meistens abgekommen ist, nur zwey Distinktionen in der Stimmung, nämlich die – zwischen dem Kammer- und Chortone. Der Unterschied des Chortones zwischen dem Kammertone beträgt bekanntlich einen ganzen Ton.

Der Grund warum die Stimmung verschiedentlich eingerichtet worden ist, liegt ohne Zweifel in der verschiedenen Beschaffenheit des Orts, wo musicirt wird. Gemeinlich ist die Kirche ein grösseres und höheres Gebäude, als der Konzertsaal, das Theater; oder sonst ein Musikzimmer. Daher führte man in der Kirche eine höhere Stimmung ein, damit der Ton desto mehr durchdringen möchte. Eine tiefere Stimmung hielt man aber in einem kleineren Musikzimmer für angemessener.

Es kommt nun auf die kurze Erwägung der Vortheile und Nachtheile an, welche die eine oder andere Stimmungsart mit sich führet. Die Alten glaubten sowohl in der Frischheit des Orgeltons und Choralgesangs als in der Ersparung des Zinns bey grosse Orgelpfeifen Vortheile zu finden. Allein die Nachtheile, welche diese höhere Stimmung mit sich bringt, überwiegen die anscheinenden Vortheile weit.

Knecht befürchtete schon damals, dass die Chormelodien in Geschrey (!) ausarten würden, sobald sich die Stimmung an dem (höheren) Chorton orientiert:

Wie grell lautet nicht ein solcher Choralgesang! Wie sehr müssen nicht die Stirnadern der meisten Singenden strotzen ! – Soll hingegen eine Melodie angenehm und sanft gesungen werden; so verliert sie, um einen Ton höher vorgetragen, als recht ist, ihre Lieblichkeit ganz, was eben der Fall bey Orgeln nach der Chorstimme ist.

Zweytens verursacht diese Stimmung auch der Kirchenmusik mehrere Nachtheile und Unbequemlichkeiten: denn es stimmt, ausser den Zinken und Posaunen, kein anderes Blasinstrument zu einer solchen Orgel. Sollen aber Saiten- und Blasinstrumente mitgehen können, so muss die Orgel- oder Generalbassstimme supponirt werden. Dieser letzte Umstand ziehet wieder zwey andere Nachtheile nach sich. Erstlich ist die Temperatur in der Orgelstimmung in denjenigen Tonarten, welche mit vielen Kreuzen und Been bezeichnet sind, meistens noch äusserst schlecht, so, dass, wenn ein Kirchenstück z.B. aus Es dur oder F moll gehet, dasselbe alsdann aus Des dur und Es moll gespielt werden muss. Zweytens kommen nicht alle Organisten, wenn auch die Temperatur gut getroffen wäre, in den schweren Tonarten so leicht fort, am allerwenigsten aber im Supponiren ex abrupto. – Wird hingegen die Orgelstimme nicht supponirt [gemeint ist: transponirt], und werden die Violinsaiten hinaufgestimmt; so riskirt man nicht nur das Springen der Saiten, sondern eine zu hohe Stimmung hemmet auch die Vibration der Saiten, und machet den Ton stumpf und hart. Oder – man müsste sich (wie in der Hauptkirche einer gewissen Residenzstadt Deutschlands) kleinerer Violinen

mit einem kürzeren Saitenzuge hiezu bedienen; aber – wie kleinlich ist nicht dies? – Und wie steht es denn in einem solchen Falle um die meisten Blasinstrumente? – Entweder müssen sie auch von kürzerer Mensur seyn, oder ihre Stimmen transponirt werden. Wie unbequem ist nicht das immerwährende Transponiren der Stimmen!

Dagegen gewährt die Stimmung in Kammerton grosse Vortheile, nach allen Seiten betrachtet.

Sie ist der menschlichen Stimme ganz angemessen; sie ist den Saiten- und Blasinstrumenten weit zuträglicher – was aus dem so eben Angeführten von selbst hervorgehet; auch werden dadurch erst alle Blasinstrumente gleichmässig bey der Kirchen- Konzert und Theatermusik brauchbar. Endlich behält nach dieser Stimmung die von einem einsichtsvollen Tonsetzer absichtlich und schicklich gewählte Tonart, in welcher ein Stück gesungen und gespielt werden soll, ihr Charakteristisches bey, weil es eine von Kunstverständigen anerkannte Wahrheit ist, dass ein Stück, in einer höhern oder tiefern Tonart vorgetragen, als es gesetzt worden ist, von seiner Wirkung vieles oder alles verliert.

Um dann zu schließen: und es wäre zu wünschen, dass auch die Verfertiger der Blasinstrumente mehr Gleichheit in der Stimmung beobachten wollten, oder vielleicht aus verschiedener Rücksicht könnten, da die Stimmung in verschiedenen Ländern und Orten noch immer verschieden ist: denn z. B. in Paris ist die Stimmung höher, als in Berlin und Leipzig, und in Wien noch höher als in Paris. [Im Original als Fußnote: Anmerkung d. Redakt.: Sie ist jetzt nicht mehr so verschieden, als sonst.] Es ist aber physisch erweislich, dass Blasinstrumente, nach einer kürzeren Mensur verfertigt, zwar einen frischeren Ton von sich geben, aber etwas härter zu traktiren sind, und minder angenehm tönen, als die von längerer Mensur: Denn es ist ebenso physisch richtig, dass, da der Ton blos durch die Schwingungen entsteht, in welche ein klingbarer Körper gesetzt wird – die Schwingung eines kurzen und oft noch dazu dichten Körpers von kürzerer Dauer sind, und der durch sie hervorgebrachte Ton minder angenehm klinget, als bey Körpern von längerer Mensur, deren Schwingungen daher auch länger dauern. Aber freylich wird eine allgemein einzuführende g l e i c h e Stimmung, wie so viele nützliche Dinge, noch lange unter die pia desideria gehören.

Es ist schon interessant, mit welchen Argumenten gegen eine höhere Stimmung opponiert wurde. Bemerkenswert allerdings ist der Hinweis, dass um 1800 die Stimmung in Paris über jener in Deutschland lag, und man in Wien noch höher als in Paris einstimmte.

In derselben Zeitschrift äußerte C. F. Michaelis sich etwa 12 Jahre (1814) später. In seiner „Auffoderung [sic] zur Festsetzung und gemeinschaftlichen Annahme eines gleichen Grundtones der Stimmung der Orchester“ schreibt er:

Das erste Erfodernis [sic] zur musikalischen Ausführung ist

eine richtige Intonation und Stimmung. Für das Orchester und insbesondere für den Sänger und die Erhaltung seiner Stimme würde nichts nützlicher seyn, als einen bestimmten, weder zu hohen, noch zu tiefen Ton (den sogenannten Kammerton) fest zu setzen, der an allen Orten angenommen wäre, und nach welchem sich alle Sänger und Virtuosen zum Vortheile ihrer Stimme und ihres Vortrages und des ganzen Effects der Musik richten könnten. Unsere alten Meister waren sehr sorgfältig, eine Stimmung auf einem gewissen Punkte festzusetzen, bey welcher die Singstimme in ihren Extremitäten keiner gewaltsamen Anstrengung und keinem Misslingen ausgesetzt wäre. Allein, gewisse Verhältnisse der Instrumentisten, besonders der Bläser; und dann, als einmal der begränzende Damm durchbrochen war, voreilige Neuerungssucht, und die Vorliebe für scharfe, schneidende, gewaltsame Effecte, haben auch hierin nachtheilige Veränderungen hervorgebracht, ungeachtet die Natur der menschlichen Stimme sich immer gleich bleibt.

Es ist bekannt, dass unsere musikalische Stimmung im Ganzen viel höher geworden ist, als sie bey den Alten war. Ueberdies hat man die Erfahrung gemacht, dass nicht nur an verschiedenen Orten, sondern wol gar in einer und derselben Stadt, öfters drey- bis viererley Stimmung anzutreffen ist. In Wien stimmt man sehr beträchtlich höher, als in Berlin; in München, in Prag, in Paris wieder anders. Die Verschiedenheit beträgt mehr, als einen halben, sie steigt wol bis zu Dreyviertel-Ton. Des Morgens singt und spielt man in der Kirche in diesem Tone, des Abends im Concert oder Theater wieder in einem andern. Die zu hohe Stimmung hat aber besonders für den Sänger eine sehr nachtheilige Wirkung. Wenn er von den Tönen der Brust ins Falsett übergehen soll, so bringt der Unterschied von einem halben, oder wol Dreyviertel Ton höher oder tiefer das Register seiner Stimme in Unordnung, und er geräth in Gefahr, den rechten Ton sinken zu lassen, oder sonst zu verlieren. Und wenn er sich mit Anstrengung nach den verschiedenen Stimmungen der Orchester zu richten fortfährt, wird am Ende seine Stimme und seine Gesundheit [!] darunter leiden müssen. Auf diese Weise verfehlt das Orchester, ohne eine allgemein angenommene, der Natur der Menschenstimme und dem besten musikalischen Effect entsprechende Stimmung, seinen Zweck, die Singstimmen zu unterstützen. Wenn der Unterschied der Stimmung bis Dreyviertel-Ton beträgt, und die Blasinstrumente durch die Wärme noch einen Viertelton höher werden, so macht der Unterschied schon einen ganzen Ton aus! Wie ist es möglich, dass eine Stimme in ihren äussersten Gränzen sich wieder auf den rechten Punkt zurückfinden sollte, wenn sie statt d genöthigt wird, e zu singen? Die Compositionen von Graun und Hasse fallen unsern Sängern meistens schwer; weil sie zu einer Zeit geschrieben waren, da man die Orchester $\frac{1}{2}$ und sogar $\frac{3}{4}$ Ton tiefer stimmte, als gegenwärtig sowol zu Berlin, als zu Dresden. Die zu Hassens Zeit erbaute Orgel der

königl. Kapelle zu Dresden, die niemals verändert worden ist, könnte man als Muster zum allgemeinen Kammerton annehmen, welchen die Orgel der Nicolaikirche zu Leipzig darbietet. Dieselbe Stimmung hatte man auch damals zu Berlin, Neapel, Rom und Paris angenommen.

Die Blasinstrumente der Virtuosen geben noch jetzt hauptsächlich Anlass zu dieser Veränderung der Stimmung des Orchesters, so wie sie früher angefangen haben, diese Veränderung zu bewirken. Die Bläser verlangen, dass sich dieses nach ihrem Lieblingsinstrument richte, das schon einen zu hohen Ton angiebt, und durch die Wärme immer höher wird. Dagegen wird die Kunst, diese Instrumente dem Orchester angemessen zu temperieren, sehr vernachlässigt. So müssen nun Sänger und Spieler nachgeben, und oft zum Nachtheil des Gesanges und der Stimme, und selbst des beabsichtigten Effects sich zu der höhern Stimmung bequemen. Zum Theil haben auch die Verfertiger der Blasinstrumente der Mode folgen müssen, und Instrumente geliefert, die nur für diesen hohen Ton eingerichtet sind. Besonders zeigt sich die Inconvenienz dieser Willkür und Ungleichheit in der Stimmung, wenn ein Virtuose z. B. auf dem Horn, der Klarinette oder dem Fagott, in einem Concert sich hören lässt; das Orchester ist genöthigt, seine gewohnte Stimmung zu verändern, und die Zuhörer werden verdrüsslich gemacht, ehe sein Concert beginnt. [!] Ausserdem leuchtet es auch ein, dass die verschiedenen Charaktere, welche die verschiedenen Töne ursprünglich haben, durch die hinaufgetriebene Stimmung ganz verschwinden müssen. Wie verschieden ist z. B. der Charakter von Es dur, welcher etwas Feyerliches und Ernstes ausdrückt, gegen den von E dur, worin sich Heiterkeit und Fröhlichkeit ankündigen? Aber durch die höhere Intonation geht dieser ganze Unterschied in der Vocal- und Instrumentalmusik verloren.

In Rücksicht der Saiteninstrumente ist über diesen Gegenstand noch Einiges zu bemerken. Manche Virtuosen haben ihre Violinen deshalb so übertrieben hoch gestimmt, weil der Klang ihnen dadurch an Helligkeit und Stärke zu gewinnen schien. Allein es giebt auch hier eine Gränze. Der Ton zu hoch gestimmter Geigeninstrumente wird leicht schneidend oder schreyend ausfallen, weil die zu straffen Saiten zu wenig Schwingung und Resonanz verstaten. Auch werden die Saiten, wenn sie stark sind, häufig springen, und dadurch die unangenehmste Störung erregen [!], oder wenn sie schwach sind, stark angegriffen werden, oft noch vor dem Schluss der ersten Symphonie vom Bogen durchgeschnitten seyn. [!] Wiewol nun eine zu tiefe Stimmung einen dunklen und schwachen Ton giebt, weil die Saiten schlaff sind, und dem Druck des Bogens zu sehr nachgeben, um das Instrument leicht in die gehörige Schwingung zu setzen: so kann doch eine mittlere Stimmung der Geigeninstrumente recht wohl mit einem angenehmen, hellen und kräftigen Tone vereinigt werden, wenn nur die

Saiten des Bezuges gehörig stark sind, welche unter diesen Umständen auch länger halten.

Und Michaelis schließt:

Die ganze Absicht dieses Aufsatzes ist, die Kunstverständigung zur Mittheilung ihrer Ideen und Vorschläge über diese Materie aufzufodern [sic], wodurch sie sich, wenn dem Uebel abgeholfen werden könnte, um das Beste der Musik und des mit ihr beschäftigten Personals sehr verdient machen würden. Ich habe hier gern die Wünsche mit der Kunst vertrauter Männer zur Sprache bringen wollen.

Dennoch dauerte es mehr als ein halbes Jahrhundert, ehe

es zur ersten Internationalen Stimmtongkonferenz – in Wien 1885 – kam. Auch in diesem Artikel vermerkt der Autor, dass man in Wien *sehr beträchtlich höher* einstimmt als in Berlin, München, sogar Prag (!) und Paris. In beiden Dokumenten wird das Image der hohen Wiener Stimmung kolportiert. Dennoch gab es in Europa offenbar einen allgemeinen Trend zur höheren Stimmung.

Über die bei Knecht als auch bei Michaelis angesprochene Tonartencharakteristik wird ein andermal noch zu reden sein.

(Fortsetzung folgt)

Leserbrief von Peter Schreiber zum Passin-Interview der Ausgabe Nr. 19

- Ich finde es sehr erfreulich, dass Passin Uli in seiner Klasse aufgenommen hat, anscheinend sogar gegen gewisse Widerstände. Es ist für uns doch sehr wichtig, dass jemand sagt: „Wir haben hier nicht ein Instrument zu beurteilen!“ Wenn man hört, wie unterschiedlich die Oboisten auf der ganzen Welt spielen (worauf ja auch Passin hinweist, und was das Ganze ja viel interessanter macht, als wenn es einen weltweit einheitlichen „Klang-Standard für Oboe“ gäbe), dann sollte das Instrument selbst doch in den Hintergrund treten und dafür die Musik, die darauf gemacht wird, in den Vordergrund. Das heißt natürlich nicht, dass wir dann gleich auf die Wiener Oboe verzichten sollen, im Gegenteil, ich meine, dass wir mit unserem Instrument sehr selbstbewusst auftreten können, weil wir diesen Klang in Wien gewöhnt sind und beibehalten wollen. Da gehören dann auch die Register dazu, die es doch auf jedem Instrument gibt, nicht nur auf Oboen. Und gute Komponisten setzen diese Register doch auch bewusst ein. Dass die Technik des Instruments anders ist, interessiert doch in Wirklichkeit niemanden im Publikum – solange sie gut ist. Ich erlebe auch immer wieder, dass Oboisten zu mir kommen und ganz begeistert sind von unserem Klang, ohne zu wissen, dass es die Wiener Oboe überhaupt gibt. Seit einigen Jahren bin ich in Kontakt mit der Solo-Oboistin des Pittsburgh Symphony Orchestra, die ganz begierig war, die Wiener Oboe kennenzulernen und auszuprobieren.
- Ich habe es vor vielen Jahren, es muss 1985 gewesen sein, erlebt, dass ich mich für ein Probespiel in Linz angemeldet und dann auch eine Einladung bekommen habe. Doch stand auf dieser Einladung dann ganz unten klein gedruckt: „Wenn Sie Wiener Oboe spielen, ist diese Einladung hinfällig“! Vielleicht ist das jetzt anders, ich bezweifle das aber. Immerhin habe ich gehört, dass Wiener Oboisten schon bei der Camerata Salzburg gespielt haben, z.T. kommen Wiener Oboisten ja auch bei Kammerorchestern zum Zug, die ohne Bläser nach Wien anreisen.

- Einen kleinen Einwand habe ich zur Aussage „Die Jungen bringen die Öffnung!“ Es gibt doch schon jahrzehntelange Kontakte zu Oboisten aus der ganzen Welt, Wolfgang Zimmerl und ich sind in unserer Studienzeit (und wir waren sicher nicht die ersten!) zu Kursen von Hansjörg Schellenberger nach Florenz gefahren und haben dort inmitten von Vertretern der Französischen Oboe vorgespielt, geübt... Es ist erfreulich, dass das jetzt mehrere Studenten machen, aber es ist nicht ganz neu.
- Prof. Passin hat ganz recht, wenn er meint, dass manchmal zuwenig artikuliert wird, und auch, wenn er sich auf Leopold Mozarts Schule beruft. Allerdings glaube ich nicht, dass das ein für Wien typisches Problem ist, das kann man doch – leider – überall beobachten. Es ist auch nicht so, dass Dirigenten und Solisten aus aller Welt zu uns kommen und an der Artikulation herumfeilen – und wenn, dann meistens in der falschen Richtung.
- Überhaupt nicht verstehe ich die Aussage, dass Triller von oben (die auch in anderen Schulen aus dieser Zeit beschrieben sind) „bei der Wiener Oboe dramatisch“ sein sollen. Das geht ganz ohne Probleme, das ist nur eine Gewöhnungssache. Ich spiele seit vielen Jahren in der Klassik alle Triller von oben (außer die Dirigenten, die L. Mozart eben nicht gelesen haben oder die Verbindung zu W.A. negieren, verlangen das ausdrücklich – und die gibt es leider!). Hier wird anscheinend das Problem eines Einzelnen auf das Instrument projiziert.
- Als ich 1986 mit einem Flötisten an der Doppelzunge zu arbeiten begann, bekam ich noch zu hören, dass das meiner (eher langsamen) Einfachzunge schaden würde. Es ist genau das Gegenteil eingetreten: offensichtlich hat das Training meiner Zunge (an beiden Spielarten!) dazu beigetragen, dass meine Einfachzunge jetzt auch ziemlich schnell sein kann.

Peter Schreiber ist Oboist bei den Wiener Symphonikern

Oboenliteratur: Johannes Holik

Auch in dieser Nummer unserer Zeitung stellen wir neue Oboenliteratur eines Mitglieds der Oboengesellschaft vor:

Johannes Holik, 1961 in Wien geboren, arbeitet im Musikmanagement und als freischaffender Komponist. Seit frühester Jugend als Autodidakt tätig, hat Johannes Holik bisher über 200 Kompositionen aller musikalischer Sparten (mit Ausnahme von Oper und Ballett) geschrieben, wobei ein großer Teil seiner Werke für die Oboe auf Anregung von Josef Bednarik zurückgeht bzw. von diesem auch uraufgeführt wurde.

Weitere Informationen erhalten Sie beim Komponisten (Stockerauerstr. 60, 3464 Hausleiten, Tel. 02265/7593)



KAMMERMUSIK

Duo für Oboe und Violine (1988, 15 Min., Eigenverlag)

„*Peppone*“ *Serenade für 2 Oboen und Englischhorn* (1987, 16 Min., Verlag Doblinger)

„*Vier Kleinigkeiten*“ *für Oboe, Fagott und Klavier*“ (1994, 17 Min., Eigenverlag)

Oboenquartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello (1991, 20 Min., Eigenverlag)

„*Vier Peppis für Josef*“ *für 2 Oboen, Englischhorn und Fagott* (1996, 15 Min., Eigenverlag)

Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1989, 24 Min., Eigenverlag)

„*Quatember*“ *Oktett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Viola u. Cello* (1990, 43 Min., Eigenverlag)

KONZERTE

Konzert für Oboe, Klarinette und Streichorchester (1985, 20 Min., Eigenverlag)

Konzert für Oboe und Streichorchester (1990, 22 Min., Eigenverlag)

Concerto grosso für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Streichorchester (1992, 20 Min., Eigenverlag)

Konzert für Oboe, Englischhorn und Streichorchester (2000, 20 Min., Eigenverlag)



Achim Reichmann

Mareike Bruns

Meisterin für

Holzblasinstrumentenbau

Generalüberholungen • Reparaturen • Umbauten • Restaurierungen



Ein gutes Instrument
braucht eine bessere Pflege!

Mollardgasse 85a/ Stiege 3 • A-1060 Wien
Tel.: +43/(0)1/595 42 47-32 • Fax: DW-34 • Mobil: 0664/511 72 62 • E-mail: m.bruns@aon.at

Gar nicht in Pension Milan Turkovic

Gerne folge ich der Einladung, an dieser Stelle eine Bilanz meiner kürzlich beendeten Tätigkeit als Universitätsprofessor zu ziehen. Ich tue dies umso lieber, als ich meine Wiener Professur in einem Geist der Freundschaft und des Einvernehmens mit dem Bernstein-Institut und vor allem in einem idealen „friendly takeover“ durch meinen Nachfolger Richard Galler abgebe. Da ich ja als Musiker alles andere denn in einen „Ruhestand“ eintrete, verlagern sich nun bloß die Gewichte meiner Tätigkeit. Es bleibt bei pädagogischen Kurzauftritten, wie etwa den Kursen in Florenz, Japan oder Los Angeles, Tätigkeiten die bisher nur selten mit der Wiener Lehrverpflichtung kombinierbar waren. Im übrigen will ich längere Tourneen als bisher unternehmen, dabei mehr dirigieren und noch einiges schreiben.

Welches Facit bleibt nun nach vierundzwanzig Hochschuljahren in Salzburg und Wien?

Das wichtigste: es blieben fast nie Studierende meiner Klassen arbeitslos. Befriedigt sehe ich in meinem Tagebuch die Standorte der einstigen Schützlinge. Außer im Mozarteum Orchester sitzen sie in allen Orchestern Österreichs, mit vielen von ihnen habe ich regen Kontakt, mit etlichen eine wunderbare Freundschaft. Aber nicht nur mit ihnen, sondern auch mit denjenigen, die etwa nach Berlin, Genf, Turku, Chicago, Los Angeles, London, Sapporo oder Singapur gegangen sind. Freilich haben auch manche Studierende das Zimmer 252 nach ihrem letzten Unterricht so ähnlich verlassen, wie einen Supermarkt, und ließen nie mehr von sich hören. Irgendwie schmerzhaft, weil man durch die Zusammenarbeit

„eins zu eins“ meistens sehr zusammenwuchs! Aber das waren nur Einzelfälle.

Um mit einer – wie das so schön heißt – praxisorientierten Ausbildung gute Chancen für Probespiel-Siege zu schaffen, muss der Pädagoge so manche harte Nuss knacken. Und oft fällt mancher intellektuelle Inhalt dem beruflichen Konkurrenzkampf zum Opfer. Wenn jemand aus wirtschaftlichen Gründen oder wegen seines Alters die Direttissima ins Engagement anstreben musste, und das war sehr oft der Fall, dann blieben im Unterricht zwangsläufig einige mir wichtig erscheinende künstlerische Aspekte im Hintergrund. An ihre Stelle trat zuweilen eine Prise Ratlosigkeit meinerseits: wie ergründe ich etwa, warum ein Student, der nach der Papierform eigentlich alle schlagen müsste, mehrmals nur Zweiter wird? Ich weiß es oft nicht, vor allem weil ich im Ernstfall nicht dabei bin. Solche entmutigenden Fragezeichen ließen mich die simulierten Probespiele entwickeln. Dabei amtierte stets eine neutrale und hausfremde Jury. Auch mussten die Kandidaten Bewerbungsschreiben mit Lebenslauf abgeben. Das war keine Spielerei, hatte ich doch schon gelegentlich mit Anrufen von Orchestern zu tun, in denen Beschwerde geführt wurde über „unmögliche“ Zuschriften meiner Studierenden. Bei den Simulationen habe also hauptsächlich ich gelernt, wie ich in Hinkunft zielgerichteter bei der Vorbereitung arbeiten kann.

Bildet man junge Musiker aus, so muss man bestimmten künstlerischen und instrumentalen Maximen folgen. Das hieß für mich nüchtern betrachtet, im Unterricht einem gewissen programmatischen Ritual zu folgen: so nahm im Idealfall das Besprechen von



JOHANN VOTRUBA Meisterwerkstätten für Holz- und Blechblasinstrumente

1070 Wien

Lerchenfelder Gürtel 4
Tel. +43 / 1 / 523 74 73

2700 Wiener Neustadt

Herzog Leopold-Straße 28
Tel. +43 / 02622 / 229 27

Beethovengasse 1

Tel. +43 / 026 22 / 229 27 13
Homepage: www.votruba-musik.at
E-Mail: musikhausvotruba@aon.at

Appogiatur-Regeln oder barocken Spielpraktiken den selben Stellenwert ein wie das Vorspielen von Tonleitern, Etüden und Orchesterpassagen, sowie das Durchexerzieren von Tonbildungs- und Staccatoübungen und schließlich die Technik des Vibrato. Bei aller Programmatik stelle ich aber das Eingehen auf die individuellen Fähigkeiten und den Charakter der Studierenden vor jegliche Dogmatik. Deshalb glaube ich auch nicht an strikt vorgeprägte Stile und „Schulen“. Vielmehr bin ich davon überzeugt, dass sich der instrumental und stilistisch flexibel und pragmatisch denkende Musiker am schnellsten in seine künstlerische Umgebung einfügen und diese auch noch durch seine Individualität bereichern kann (man verzeihe mir das Wort „Musiker“, es ist geschlechtsneutral gemeint, aber mit diesen Wortungetümen wie MusikerInnen komme ich nicht zurande).

Es war mir immer bewusst, dass mein Zugang zu diesem Thema besonders in Wien Konflikt-Potential enthält. Nach einigen Missverständnissen scheint sich – wohl durch die Leistungen der Klasse – der Reibungsstoff weitgehend verflüchtigt zu haben. Die Zeiten sind vorbei, als Studierende eine inländische Probespiel-Einladung nicht erhielten, weil sie den „Makel“ hatten, bei mir inskribiert zu sein (so durchaus noch geschehen vor gut fünfzehn Jahren). Es gab damals Kollegen, die – vielleicht ohne Häme sondern aus ehrlicher Überzeugung – meinten, ich mache „die Wiener Schule kaputt“ (Originalzitat). Bis sich dann letztlich der Gedanke durchsetzte, dass der Begriff „Wiener Schule“ gar nicht präzise zu definieren ist und ich somit als Wiener Fagottist nicht „ausbürgerbar“ bin. Auch das Thema „Vibrato am Fagott“, in Wien die längste Zeit mit einem merkwürdig klischeehaften und – mit Verlaub – verkrampften Stigma versehen, wurde mittlerweile auf die Ebene einer vernünftigen Diskussion zurückgestuft. Man hat es früher nicht erlernt, aber recht viele verwendeten es. Leider hatte damals nicht jeder Bläser das Talent eines so herrlichen Naturvibratos wie ein Schaefflein oder Karl Öhlberger. Manch anderer musste damals erkennen, dass ein Vibrato, welches einem mehr oder weniger unkontrolliert entfährt, weniger musikalischen Wert hat als eines, welches auf einer fundierten Zwerchfell-Technik aufbauend, gezielt eingesetzt wird. Auch meine Kritiker erfuhren sukzessive, dass ich im Unterricht hauptsächlich damit beschäftigt bin, das Vibrato zu kontrollieren, zu verringern, oder gar zu eliminieren. Und damit war ein Vorurteil beseitigt, an dessen Entstehung ich gehörige Mitschuld trug, weil ich in meiner Jugend aus Protest gegen das „Vibratoverbot“ viel zu viel Vibrato verwendet hatte. Auf entkrampfter Grundlage konnte nun meine

Theorie besser gedeihen, wonach Vibrato – wie alle anderen Spieltechniken – nicht primär an bestimmte Instrumente, sondern an musikalische Inhalte, an den Stil der jeweils gespielten Phrase, oder an die jeweilige Funktion in der Partitur gebunden ist.

Ein wunderbarer Ort für pädagogische Anliegen solcher Art war immer das jährliche „Camp“, zu welchem ich die Klasse am Land versammelte. Hier bestand die einzige Möglichkeit, gemeinsamen Gedankenaustausch zu pflegen und somit auch den Zusammenhalt der Klasse zu fördern, so wie es einst zu meiner Studienzeit im Alltag üblich war. Das Zuhören beim Unterricht anderer hat mindestens 30% des Wertes des eigenen Unterrichts. Heute scheint für solch passives Lernen keine Zeit mehr zu bestehen.

Ich habe das Haus Seilerstätte 26 mit einer Fülle wunderbarer, anregender und nachdenkenswerter Erinnerungen verlassen, will aber keineswegs meine Brücke zu diesem Haus abbrechen. Allein das Betreten des Vivaldi-Saales wird für mich jedes Mal ein freudiges Ereignis sein, verknüpft sich doch dieser Ort mit der Erinnerung an die Klassenabende. Staunend, oft überrascht und gerührt und sehr stolz habe ich hier voller Bewunderung miterlebt, welche großartigen Leistungen geboten wurden von jenen jungen Menschen, die mir anvertraut waren, denen gegenüber ich mich bekannt habe („Professor“) und zu deren Fortschritt ich sozusagen als Moderator beigetragen hatte.



Foto: Richard Termine

Schon gehört?

Unsere Rezensionen-Seite Ursula Magnes

Arrangiertes und Originales lässt sich auf der neuen CD des Holzbläserquintetts **qWIENtett** entdecken und nachhören. Mit *Le Tombeau de Couperin*, arrangiert vom Hornisten Mason Jones, Maurice Ravels Abgesang auf barocke Formen, würde man die fünf

Herrn nicht unmittelbar in Wiener Orchestern vermuten, was im „Prélude“ vor allem dem Oboisten Thomas Machtinger zuzuschreiben ist. Den vielzitierten internationalen Vergleich darf man in puncto Technik und Klangkultur hoffnungsvoll antreten.

Alle Feinheiten eines kurzen „Repertoire-Reißers“ bieten Jacques Iberts *Trois Pièces Brèves* und bleiben in Dynamik und Tempo im gut ausgeloteten Interpretations-Rahmen. In W. A. Mozarts

Fantasie f-Moll KV 594, für Bläserquintett, bearbeitet von Sebastian Meyer, erwartet den Zuhörer purer

Schönklang. Manchmal würde man sich zwar etwas mehr Spielfreude wünschen, weiß aber gleichzeitig, wie schwer diese gerade auf einer CD-Premiere zu vermitteln ist. Musikalisch wesentlich befreiter klingt hingegen Samuel Barbers *Summertime op. 31*.



Das Ensemble qWIENtett: Reinhard Zmölnig (Horn), Wolfgang Lindenthal (Flöte), Alexander Neubauer (Klarinette), Benedikt Dinkhauser (Fagott), Thomas Machtinger (Oboe)

Endgültig von seiner besten Seite zeigt sich das qWIENtett mit Carl Niensens *Quintett op. 43* und da besonders im „Menuet“.

Insgesamt ist der Inhalt nicht ganz so verwegen wie die Ensemble-Fotos im Booklet vermuten ließen, das Urteil „brav“ wäre aber auch eine glatte Zumutung. Mit ein bisschen mehr Mut im

Bass wäre der ohnedies sehr heiklen Kombination der Oberstimmen etwas geholfen. Dann käme zur beinahe lupenreinen Intonation auch noch der nötige Swing.

Das qWIENtett ist auch live zu hören:

Samstag, 22. Februar 2004, 19.30 Uhr

Stadtinitiative 1070 Wien, Kirchengasse 41

Werke von Mozart, Farkas, Nielsen, Berio und Pils

Wir freuen uns, folgende neue Mitglieder begrüßen zu dürfen:

Dr. Martin Ankersmit (O)
Benjamin Schmidinger (Ao)
Christina Stranz (Oe)
Petra Hoffmann (O)
Magdalena Lucia Puschnig (Oe)
Mark Wilhelm (Ao)
Lena Straka (Oe)

Atelier

Mag. Peter LEUTHNER

Klarinettenblätter

Rohrholz

für Oboe und Fagott

4., Preßgasse 22/1

Tel. u. Fax: +43 /1 /587 35 47

e-mail: office@plclass.com

Homepage: www.plclass.com



KLASSENABENDE, KONZERTE

KLAUS LIENBACHER

Dienstag, 9. Dezember 2003, 18.30 Uhr

Universität für Musik Wien
Seilerstätte, Festsaal

GOTTFRIED POKORNY

Mittwoch, 17. Dezember 2003, 18 Uhr

Universität für Musik Wien, Haydnsaal
Bläserkammermusik-Abend

BARBARA LOEWE

Freitag, 23. Jänner 2004, 18 Uhr

Universität für Musik Wien
Fanny Mendelssohn-Saal

HELMUT MEZERA

Donnerstag, 29. Jänner 2004, 18 Uhr

Konservatorium Eisenstadt
Vorspielabend

MARIE WOLF

Donnerstag, 26. Februar 2004, 19.30 Uhr

Konservatorium der Stadt Wien
Konzertsaal Singerstraße

Klassenabend Historische Musikinstrumente

PONGRATZ - MAYRHOFER

Freitag, 27. Februar 2004, 18 Uhr

Festsaal der Musikschule Margareten
1050 Wien, Bräuhausgasse 50

*Oboenabend der Klassen der Musikschulen
Margareten-Alsergrund-Hernals-Klosterneuburg-Tulln*

Mittwoch, 28. Jänner 2004

12.30 Uhr Konzerthaus

19.30 Uhr Mödling, Theresiensaal

Collegium Viennense

*Peter Schreiber, Prisca Schlemmer, Oboe
Kurt Franz Schmid, Kurt Schmid, Klarinette
Michel Gasciarino, David Kammerzelt,
Michael Söllner, Horn
Gottfried Pokorny, Andor Conka, Fagott
Christoph Stradner, Violoncello
Michael Seifried, Kontrabass*

P. v. Winter: Harmoniemusik zu
„Das Labyrinth“ (Ouvertüre)
Antonio C. Cartellieri: Divertimento in F
L. v. Beethoven: Oktett op. 103
(nur in Mödling)
A. Dvorak: Serenade op. 44 d-moll



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 869 27 92

*Ausgesteckt ist vom
17. Jänner - 1. Februar 2004*

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2004.

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

Redaktionsschluss: 20. Februar 2004

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt



Hans Quendler als Student bei einem Klassenabend der Oboenklasse Dr. Hans Hadamowsky 1961

Foto: Werner Till

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 12,- 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
Tel/Fax: +43/1/869 55 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.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.

- Bericht des Obmanns 1
- Neu in Graz: Maria Gstättnner 2
- Lehmayr 60, Quendler in Pension 3
- Interview Paul Hailperin 4
- Orchesterstimmung (Bernhard Paul) 11
- Oboenliteratur: Johannes Holik 15
- Gar nicht in Pension: Milan Turkovic 16
- Rezension qWIENtett-CD 18
- Klassenabende, Konzerte 19
- Inhalt, Impressum 20