

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

35. Ausgabe Oktober 2007



Rohrholz - (k)ein Mysterium (Teil 1)

Ernst Paul - ein Verfechter des Wiener Klangstils

Joseph Czerwenka und seine Kollegen



Editorial

Liebe Asylanten und Fremdenfreunde,

es besteht endlich wieder eine realistische Chance, die Wiener Oboe zu verbreiten: Flüchtlinge müssen sie lernen. Denn spätestens bei der Ausweisung nehmen sie sicherlich die Wiener Oboe und unsere so liebenswerte Kultur mit. Deswegen sollten wir auch für lang sich hinziehende Asylverfahren dankbar sein, ist doch damit die durchschnittlich achtjährige, von Asylanten zu zahlende Ausbildungszeit ebenso gewährleistet, wie die sich daraus zwangsläufig ergebende tiefe Stimmung. Wir können uns wirklich glücklich schätzen, eine Regierung zu haben, die dem Kulturaustausch so vorbildlich gegenübersteht.

Wir haben wieder einige Abhör- und Spionagegeräte in Betrieb genommen, um über alle etwaigen Scheinasylantenangriffe stets informiert zu sein und, nötigenfalls mit Rohrholzstangen bewaffnet, unserer Staatsbürgerpflicht nachzukommen. Es gibt ja schließlich Gesetze, die wir einhalten müssen, sonst könnte ja jeder daherkommen und Wiener Oboe lernen wollen, was nicht sein darf. Intonation und Rhythmus als Staatsbürgerpflicht und die Fragen nach den Schutzheiligen des Oboistenbistums müssen zuerst beantwortet werden, sollte es einer überhaupt wagen, hier bleiben zu wollen.

Einer dieser sich immer wieder einschleichenden Fremdlinge aus dem tiefsten Bus[c]hland hat sich abermals durch die geheimsten Archive des K&K Archivs gewühlt, um uns aus sicherer Entfernung einen die dicht geglaubten Grenzen mühelos überwindenden Artikel zu schicken. Ein Beweis für die Notwendigkeit unserer paramilioboistischen Spähtrupps, deren verdienstvolles Wirken an den Grenzen nicht hoch genug geschätzt wird. Und zur Abschreckung vor Überfremdung wird an den sich damals hinterlistig ausbreitenden Böhmen in Wien kein gutes Haar gelassen. Ganz schlimm sind aber diejenigen, die selbst ins Ausland gehen (nur in der Fremde ist der Fremde fremd, sagt schon Karl Valentin) und den dort Unfremden Wiener Horn oder mit dem sonst so berühmtem Wiener Schmah einez'drahn. Daher herein mit dem geschnittenen Rohrholz und hinaus mit den ungehobelten Asylanten,

Euer Bundesrohrpräsident

Pepi Bednarik



Wollen Sie so kindlich sein, hinten meine Marke anzulecken? (Kurt Tucholsky, Deutsch für Amerikaner)

Seit einiger Zeit haben Sie diese kindliche Gelegenheit auch bei Marken der Oboengesellschaft. Interessenten mögen sich beim Bundesrohrpräsidenten melden, um gegen diskrete Übergabe von Spendengeldern in großen schwarzen Aktenkoffern dem altherwürdigen Brauch des Abschlekkens von Marken und Rohr nachgehen zu können.

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

Rohrholz - (k)ein Mysterium (Teil 1)

VON BARBARA GATSCHELHOFFER

Dieser Artikel ist ein Teil aus meiner Diplomarbeit „Rohrbaumaterialien und Werkzeuge für Oboe, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung bis heute“. Da man als OboistIn sich tagtäglich mit dem Rohr auseinandersetzen muss, lag es mir nahe, mich in meiner Diplomarbeit genauer mit den Materialien und Werkzeugen des Rohrbaus zu beschäftigen. Dabei habe ich neben dem aktuellen Wissensstand auch besonderen Wert auf historische Quellen gelegt. Denn die Grundsätze des Rohrbaus haben sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum geändert. Wir verwenden noch immer dieselben Materialien und Werkzeuge wie Generationen von OboistInnen vor uns.

Das Rohrholz ist unbestritten das wichtigste Material für den Rohrbau. Henri Brod schreibt schon 1802: „Die Qualität des Tones hängt vom Mündstück ab, von dessen Ausführung und vor allem von der Wahl des Holzes.“ Und Carl Almenräder schreibt: „Dass, zu einem, sowohl überhaupt guten, als auch insbesondere zu einem dauerhaften Fagott- oder Oboenrohre oder Clarinettblatte, das erste Erfordernis in gutem Rohrholz besteht, versteht sich von selbst.“

Das im Fachhandel erhältliche Holz wird von uns verarbeitet, und doch wissen wir meist kaum etwas darüber. Wie wird es angebaut? Warum gibt es so große Unterschiede in den Eigenschaften des Holzes zwischen den unterschiedlichen Anbaugebieten, ja sogar innerhalb einer Ernte? Wie und warum verändert sich das Holz im Laufe der „Lebenszeit“ als gespieltes Rohr? Diese Fragen galt es für mich zu beantworten.

Botanisch gesehen gehört unser Rohrholz zur Familie der Gräser (Gramineae), genauer gesagt zur Gattung *Arundo*. Diese lässt sich in sechs verschiedene Arten unterteilen: *Arundo conspicua* (Neuseeland), *Arundo Pliniana* (Mittelmeergebiet), *Arundo formosana* (Formosa), *Arundo fulvida*, *Arundo richardi* (beide heimisch in Neuseeland) und *Arundo donax*. Letzteres ist das „Holz, mit dem wir leben müssen!“

Arundo donax, gewöhnliches Pfahlrohr, italienisches Pfahlrohr oder auch Riesenschilf genannt wird ca. 2-8 Meter hoch und wächst vorwiegend an Ufern

und sumpfigen Stellen. Es stammt wahrscheinlich aus Zentralasien und wird im Mittelmeergebiet schon seit langer Zeit angebaut. *Arundo donax* ist sehr ausdauernd und kann in diversen klimatischen Bedingungen bestehen. Die Pflanze wächst in allen Arten von Böden und übersteht auch lange Trockenperioden. Deshalb konnte sich *Arundo donax* in nahezu allen Teilen der Welt verbreiten. Man findet die Art heute im Mittelmeergebiet (von Südspanien bis Griechenland und der Türkei), in Portugal, auf den Azoren, Kanaren und Kapverden, in Marokko, Algerien, Tunesien und Ägypten, Israel, Libanon, Syrien, im Kaukasus und Transkaukasus, in Mittelasien, Iran, Afghanistan, Pakistan, Indien (sogar im Himalaya), China, Taiwan, Indochina, Indonesien, Polynesien, den Südstaaten der USA bis Nordargentinien, Neuseeland, Südafrika und Namibia.

Schon die Ägypter und Römer verwendeten die Halme als Schreibkiele und als Pfeile. Bis heute werden die Stangen als Windschutz für Straßen und im Wein- und Gemüseanbau (als Stütze für Weinstöcke oder Tomaten) sowie zur Herstellung von Angelruten, Körben und Matten verwendet. Daneben hatte *Arundo donax* auch einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Musik, genauer gesagt auf die Entwicklung von Musikinstrumenten. Funde aus ägyptischen Gräbern im südöstlichen Irak zeigen, dass die Halme schon 3000 v. Chr. zur Fertigung von Flöten verwendet wurden. Ungefähr aus der gleichen Zeit stammen die ersten Darstellungen von Rohrblattinstrumenten. Welches Material damals zur Herstellung der Rohre benutzt wurde ist leider nicht bekannt, doch es dürfte sich höchst wahrscheinlich auch um eine Art Schilf gehandelt haben. Die erste genauere Überlieferung stammt vom griechischen Naturphilosophen Theophrast (371 - 287 v. Chr.). Er spricht auch von einer speziellen Schilffart, die zur Herstellung der Mundstücke verwendet wurde, und beschreibt, wo es wächst und wann man es erntet. Die erste Quelle, die namentlich von *Arundo donax* bei der Herstellung von Rohren spricht, stammt aus dem späten 17. Jahrhundert. Dies ist Ch. E. Borjon in seiner *Traité de la Musette* aus dem Jahr 1672.

Bis heute wird *Arundo donax* für die Herstellung von Rohren für Oboe und Fagott und für die Blätter von

Klarinetten und Saxofonen verwendet. Es ist eigentlich erstaunlich, dass es mit moderner Technologie noch nicht gelungen ist, einen Ersatz dafür zu finden. An Versuchen hat es auf jeden Fall nicht gefehlt, gerade in Zeiten, in denen ein Mangel an Rohrholz herrschte.

Doch warum eignet sich gerade *Arundo donax* für den Rohrbau und keine andere Art von *Arundo*? *Arundo donax* hat eine spezielle Zusammensetzung und dadurch einzigartige Fähigkeiten, die es überhaupt für unseren Zweck so unentbehrlich machen. Um die verschiedenen Eigenschaften von *Arundo donax* näher betrachten zu können, und um auch die Unterschiede in der Qualität und die Alterungsprozesse des Rohrs besser verstehen zu können, müssen wir uns zuerst mit der Anatomie der Pflanze beschäftigen.

Die Anatomie von *Arundo donax*

Der Stamm von *Arundo donax* wird durch Knoten (sogenannte Nodien – verdickte Ansatzstellen der Blätter an der Sprossachse) in Internodien geteilt. Das sind die Abschnitte zwischen den Knoten. Diese haben eine Länge von ca. 12 bis 30 cm. Die Abschnitte sind an der Basis und der Spitze am kleinsten und der Mitte des Stammes am größten.

Das Holz des Stammes setzt sich aus drei konzentrisch verlaufenden Gewebeschichten zusammen: 1. die Außenhaut mit den dickwandigen kortikalen Zellen. 2. ein dickes gehärtetes Faserband. 3. der innere Kortex, eine dicke Schicht von parenchymar-

tigen Gewebe (Parenchymzellen sind dünnwandige Zellen des Grundgewebes, die den Großteil von nicht holzartigen Pflanzenstrukturen ausmachen [. . .] und der Speicherung von Nährstoffen dienen). Von der Außenhaut bis zum inneren Kortex werden die Parenchymzellen immer dünnwandiger und größer. Das Gleiche gilt auch für die Leitungsbahnen. Jede dieser Leitungsbahnen ist von einem Ring aus lignifizierten Faserzellen ummantelt.

Die erste Schicht, also die Außenhaut, wird von Oboisten als „Schale“ bezeichnet. Das darunter liegende Faserband kann man beim Schaben als weiße Schicht direkt unter der Schale erkennen. Die geschabte Bahn eines Rohres besteht nur noch aus dem Parenchym und den darin liegenden Leitungsbahnen, die als Fasern sichtbar sind. Und genau diese Fasern, vor allem ihre Verteilung und ihr Entwicklungsstadium, bestimmen maßgeblich die Vibrationseigenschaften eines fertigen Rohrs. Aus feinem gemasertem Holz wird man gut tragende Rohre mit einem strahlenden Ton und stabiler Intonation bekommen.

Aus diesem Aufbau resultieren die physikalischen Eigenschaften von *Arundo donax*, die es für uns so wertvoll machen. Es hat erstens ein hohes Verhältnis von Härte im Vergleich zur Dichte. Zweitens sind alle drei Gewebeschichten flexibel genug, um Schwingungen weiterzuleiten. Drittens wird die Schwingung, sobald der Schwingungsgrund wegfällt (bei uns die Luft) schnell gedämpft, d. h. das Rohr schwingt nicht nach.



Was gehört zum guten Ton?

MusikerInnen wissen es. Instrumente sind bei der Zürich gut versichert. Unsere Lösungen passen sich flexibel Ihrem Bedarf an, beispielsweise mit kurzfristigen weltweiten Deckungen. Für Mitglieder der Wiener Oboengesellschaft gibt es besonders attraktive Prämien. Ich berate Sie gerne, auch in allen anderen Versicherungsfragen wie beispielsweise Lebensversicherungen oder Pensionsvorsorge! Kontaktieren Sie mich doch zur Vereinbarung eines Beratungsgespräches:

I. Michael Antonoff
Direktor im Vertrieb
Lassallestraße 7, 1020 Wien
Telefon (0)1 217 20-1820, Fax (0)1 217 20-1828

Because change happenz™ ZURICH®

www.zurich.at

Zusammengefasst braucht ein gutes Rohrholz also einen gewissen Härtegrad (dieser wird vom Ligninanteil in den Zellen bestimmt) und eine spezielle Struktur der Fasern. All dies hängt vom Alter des geernteten Holzes, von der chemischen und biologischen Zusammensetzung des Bodens und von den klimatischen Bedingungen des Anbaubereiches ab.

Die Anbaubereiche

Wie bereits erwähnt, wächst *Arundo donax* in nahezu allen Ländern der Erde. Doch nicht alle Gebiete haben die optimalen Voraussetzungen für gutes Rohrholz. Die wichtigsten Voraussetzungen für ein gutes Anbaubereich von Rohrholz sind: spezielle klimatische Bedingungen und eine spezielle Zusammensetzung des Bodens. Meist stammt das von uns verwendete Holz aus Südfrankreich genauer gesagt aus dem Department Var und Alpes Maritimes. Die bekanntesten Anbaubereiche befinden sich in

der Umgebung von Fréjus. Schon Henri Brod nennt Fréjus und die Gegend um Marseille und Perpignan als beste Adressen für gutes Rohrholz. Francois Garnier schreibt dazu: „*Das Schilfrohr dessen man sich bedient, muss aus den mittägigen [südfranzösischen] Gegenden bezogen werden; und das beste aus diesen Ländern ist dasjenige, welches auf einem lüftigen Orte gewachsen ist.*“ Garnier bezieht sich mit dem „lüftigen Orte“ auf den Mistral, ein warmer Wind, der in der Gegend weht.

Über die optimalen Bedingungen sind die meisten Quellen recht vage. Allgemein wird wenig Luftfeuchtigkeit angeraten und ein Boden, der genug Feuchtigkeit halten kann, der aber die Nässe nicht staut, damit die Pflanze gut wachsen kann. Außerdem wird ein Platz in der Nähe des Meeres als besser erachtet. Will Jansen schreibt dazu: Das Klima sollte trocken, warm und nicht zu regnerisch sein. Der Boden sollte schwer, mehr oder weniger steinig sein, mit einem



Arundo donax, ca. 7m hoch © Vandoren

hohen Siliziumanteil. Aber Südfrankreich ist nicht die einzige Gegend mit den richtigen Boden- und Klimaverhältnissen. Schon Etienne Ozi bevorzugte das italienische Holz und Carl Almenräder Rohrholz aus Spanien.

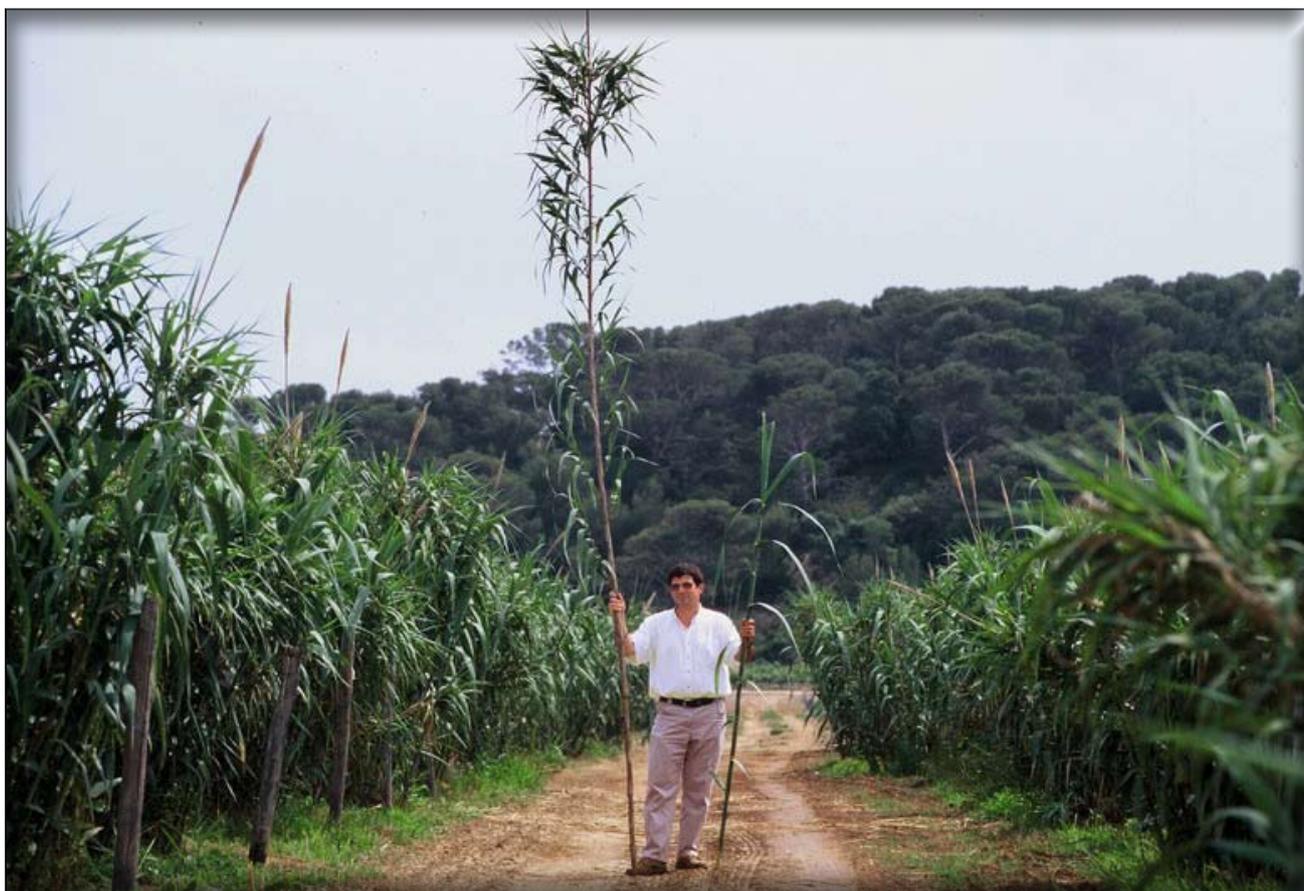
Hier stellt sich natürlich die Frage, wie die Oboisten und Fagottisten vor 200 Jahren an ihr Rohrholz gekommen sind. Es war sicher nicht so einfach wie heutzutage, wo man das bestellte Holz mit der Post bekommt. Auch W. Jansen hat sich darüber Gedanken gemacht. Er nimmt an, dass es nicht ausgeschlossen ist, dass auch andere Schilfarten außer *Arundo donax* verwendet wurden. In den Zeiten, als das Pferd das einzige Transportmittel war, bedeutete eine Reise von Norddeutschland nach Südfrankreich einen enormen Aufwand. Carl Almenräder beschreibt genauer, woher er sein Rohrholz bezogen hat: „*Das spanische Rohrholz erhält man in Deutschland am Besten in den Manufakturgegenden, wo es für die Zeugwerber zu einem für sie nöthigen Werkzeug häufig verarbeitet wird.*“

Neben den oben genannten Anbaugebieten in Südfrankreich, Italien und Spanien, wird heute auch in

Argentinien, Mexiko, Australien, Kalifornien und China Rohrholz angebaut. Das Rohrholz hat, je nach Anbaugebiet, andere Eigenschaften, wie auch Daniele Glotin in einem Interview bestätigt: „[. . .] *the quality will depend on their location.*“ Neben den idealen Bedingungen des Bodens und des Klimas ist auch der Umgang mit dem Holz wichtig. Die Sorgfalt und Pflege, die dem Holz auf dem Feld und auch nach der Ernte gewidmet wird. D. Glotin vergleicht es mit dem Weinanbau: „[. . .] *there is a long history of tradition and experience which goes into getting good quality cane for the various instruments.*“

Der Anbau

Die Pflanze *Arundo donax* bleibt immer unfruchtbar. Die Fortpflanzung erfolgt nur über Triebe oder Rhizome, das Wurzelgeflecht der Pflanze. In einem Treibhaus würde *Arundo donax* das ganze Jahr über treiben. In der freien Natur legt die Pflanze aber, durch den Winter bedingt, eine Ruheperiode ein. Bereits ab Ende März sprießen die ersten Triebe aus der Erde. Weitere kommen in einem speziellen Rhythmus das



Eine zweijährige Stange kurz vor der Ernte (links) und eine junge Pflanze (rechts) © Vandoren

ganze Jahr über dazu. Jean-Marie Heinrich spricht in dem Zusammenhang von „Früh- und Spätschilf“ und auch Dominic Weir unterscheidet zwei Arten von Holz. Erstens „männliche“ Stangen, die im Frühling sprießen. Diese eignen sich, seiner Meinung nach, am besten als Rohrholz. Und zweitens „weibliche“ Stangen, die erst im Juli aus dem Boden kommen. Diese sind, seiner Meinung nach, weicher und eignen sich darum nicht so gut als Rohrholz.

Arundo donax ist eine sehr schnell wachsende Pflanze. Ein Wachstum von 0,3 - 0,7m pro Woche, über einen Zeitraum von einigen Monaten, ist bei idealen Bedingungen keine Seltenheit. Bereits nach wenigen Wochen haben die Stangen ihren endgültigen Durchmesser und am Ende des ersten Jahres ihre volle Höhe erreicht. In diesem Stadium können sie aber noch nicht als Rohrholz verwendet werden. Im zweiten Jahr bilden die Halme Seitentriebe aus und der Stamm verholzt. D. h. er entwickelt das Lignin, welches dem Holz die von uns benötigte Härte liefert. Die lignifizierten Faserzellen, die die Leitungsbahnen umgeben, entwickeln mit dem Alter immer dickere Zellwände. Dies zeigt sich sogar innerhalb eines Stammes. Der Ligninanteil an der Stängelbasis (die älteren Teile der Pflanze) beträgt etwa das Zehnfache als beim Gewebe im Bereich der Stängelspitze.

Prinzipiell kann man zwei Arten des Anbaus von *Arundo donax* unterscheiden:

1. **Anbau als Wildholz:** Das sind Felder, in denen *Arundo donax* wild wächst. Diese Kulturen wurden nicht vom Menschen angelegt. Diese gehören meist ansässigen Bauern, welche diese Felder dann an Rohrholz vertreibende Firmen verpachten.
2. **Der Anbau in Plantagen:** An einem für geeignet befundenen Platz wird eine völlig neue Kultur von *Arundo donax* angepflanzt. Diese Neubepflanzung erfolgt meist über Rhizome. Dies ist ein sehr arbeitsintensives und teures Unterfangen, und es dauert vier bis fünf Jahre, bis man in der Plantage die ersten Stangen ernten kann. Die Vorteile von einem Plantagenanbau sind, dass man *Arundo donax* dort in Reihen anpflanzen kann. Dies erleichtert den Zugang bei der Pflege und Ernte. Weiters kann man in den Plantagen ein Bewässerungssystem einbauen. Somit kann der Holzproduzent die Wasserzufuhr regeln und ist infolgedessen nicht so stark vom Wetter abhängig.

Im Gegensatz zum Anbau von Klarinetten- oder Fagottholz wird Oboenrohrholz meist aus Wildholzfeldern geerntet. Klarinetten- oder Fagottholz bedarf sehr viel mehr Pflege, damit die Stangen den benö-



Die Ernte der Arundo donax Stangen

© Vandoren

tigten Durchmesser von 27 bis 28 mm erreichen. Wie schon oben erwähnt, bildet sich der endgültige Durchmesser bereits nach wenigen Wochen aus. D. h. die Nährstoffzufuhr und die Bewässerung in den ersten Wochen ist entscheidend dafür, ob sich die Stangen später als Oboenrohrholz (Durchmesser 9,5 bis 10,5 mm) oder als Fagottrohrholz eignen. Neben den Vorzügen von Plantagen für den Produzenten fand ein Forscherteam auch Unterschiede in der Zusammensetzung der Halme. Sie verglichen die Stangen eines „wilden“ Feldes und einer Plantage für Klarinettenholz in Australien. Dabei fanden sie einen höheren Härtegrad bei den Stangen aus der Plantage.

Die Ernte und die Trocknungsprozesse

Neben dem Standort wirken sich auch der Ablauf der Ernte und der danach folgende Trocknungsprozess und die Lagerung auf die Qualität des Rohrholzes aus. In Frankreich wird heutzutage das Holz nach zwei Jahren geerntet. In anderen Anbaugebieten erfolgt die Ernte auch später. Robert E. Perdue schreibt z. B. dass die Ernte nach zwei bis 3 Jahren erfolgt, und Carl Almenræ-

der, der bekanntlich spanisches Rohrholz verwendete, berichtet: „*Ein glaubwürdiger Mann versichert [. . .], dass es im dritten Jahr geschnitten wird.*“

Zusätzlich zum Alter ist auch der Zeitpunkt der Ernte entscheidend. Schon in den Oboenschulen aus dem späten 18. Jahrhundert wurde der Erntezeitpunkt von *Arundo donax* erwähnt. So schreibt z. B. Francois Garnier: „*es muß im Herbst vor dem Froste geschnitten werden.*“ und Joseph Sellner: „*Das beste ist, welches an einem heissen Sommer an einem luftigen Orte reif und vor dem Spätherbste geschnitten wurde.*“ Wie wichtig der richtige Erntezeitpunkt für die Qualität des Rohrholzes ist, hat auch Carl Almenräder angemerkt: „*Dagegen ist allerdings manches Rohrholz darum unbrauchbar, weil es zur unrichten Zeit abgeschnitten worden war, wo der Saft noch in Triebe und in den Saftrohren enthalten war.*“ Deshalb wird immer in den Herbst und Wintermonaten geerntet, wenn die Pflanze ihre Säfte in die Wurzeln zurückgezogen hat. Manche Hersteller schneiden darum auch bei abnehmendem Mond. So wie der Beginn der Ernte von der Natur vorgegeben ist, so wird auch das Ende der Ernte von der Natur bestimmt. Ab Anfang April sollte man die

Felder nicht mehr betreten, um die neuen Triebe nicht zu zerstören. Die Ernte wird bis heute per Hand ausgeführt, denn eine Maschine könnte nicht zwischen den einjährigen und den zweijährigen Stangen unterscheiden. Außerdem werden bei der Ernte bereits unbrauchbare Stangen aus dem Feld herausgeschnitten.

Auch die nach der Ernte folgenden Trocknungsprozesse sind entscheidend für die Qualität des Holzes. Prof. Silvano Prestini gibt an, dass Holz, welches nicht gut gereift ist, bei der Weiterverarbeitung reißen wird. Jeder Produzent hat seinen eigenen Trocknungsablauf nach der Ernte.

Meist werden zuerst die Blätter und bei Fagottholz auch gleich der obere Teil des Holzes entfernt, da die Stangen so leichter zu bearbeiten sind. Der obere Teil der Stangen wird ohnehin nicht zu Rohrholz verarbeitet, da das Holz in dem Teil zu wenig Lignin enthält. Es wird also nicht, wie manche glauben, die ganze Stange verwendet, die unteren Teile mit größerem Durchmesser als Klarinetten- und Fagottholz und die oberen Teile mit schmalerem Durchmesser als Englischhorn- und Oboenholz. In Wahrheit bekommt man aus einer Stange ein bis zwei Stücke Englischhornholz



Die Stangen werden bei der Firma Vandoren horizontal getrocknet © Vandoren



Rohrholz im offenen Schuppen gelagert © Vandoren

und maximal 2 Stücke Oboenholz.

Wichtig ist, dass das Holz zuerst im Freien trocknet, da das Holz sonst unbrauchbar wird. Carl Almenröder schreibt, dass man solches Holz durch einen „*üblen Modergeruch*“ erkennen kann. Auch Henri Brod schreibt, wie wichtig es ist, dass das Rohrholz gründlich trocknet. Die Rohre von gut getrocknetem Holz werden länger schön klingen als von zu früh verwendetem Holz.

Prinzipiell kann man zwei grundlegende Arten der Trocknung unterscheiden:

1. das Trocken im Freien mit Sonne und Wind. Bei den meisten Produzenten wird das Holz bis zum nächsten Winter im Freien getrocknet. Ob einfach auf dem Boden ausgelegt oder in Pyramiden zusammengestellt oder horizontal in ein Gestell gesteckt. Wichtig ist, dass das Holz in regelmäßigen Abständen gewendet wird, sodass die Stange gleichmäßig trocknen kann. Insgesamt dauert der Trocknungsprozess im Freien zwischen 6 und 12 Monaten.

2. das Trocknen in einem offenen Schuppen, d. h. es kann Frischluft zu den Stangen. Aber die Stangen sind bei dieser Trocknungsart nicht direkt der Sonne ausgesetzt.

Wann und wie lange die Stangen im Freien oder im

Schuppen getrocknet werden, ist von Produzent zu Produzent unterschiedlich. Wichtig dabei ist, dass die Stangen überflüssiges Wasser verlieren, dabei aber nicht zu schnell austrocknen. Die meisten Produzenten lassen das Holz bis zum nächsten Winter im Freien trocknen. Danach wird es entweder noch als ganze Stange oder bereits geschnitten in den Schuppen zum Nachreifen gebracht. Beim Schneiden werden die Nodien entfernt, d. h. es wird jeweils 1 cm auf beiden Seiten von den Nodien geschnitten. Nach dem Trocknen wird das Holz nochmals zum Nachreifen gelagert. Bis wir das Holz bekommen, kann es 2 bis 5 Jahre alt sein. Im gesamten Ablauf der Ernte und des Trocknens wird immer wieder Rohrholz von schlechter Qualität ausgesiebt. S. Prestini, ein italienischer Rohrholzproduzent gibt an: „Any reputable reed manufacturer will discard any unsuitable cane.“

Der Text verfügt in der Originalversion über einen ausführlichen Fußnotenapparat, auf den wir im Einverständnis mit der Autorin der leichteren Lesbarkeit halber in der Druckversion verzichteten. Der ungekürzte Text ist für Mitglieder auf der Homepage des Vereins abrufbar.

Ernst Paul – ein Verfechter des Wiener Klangstiles

Ein Portrait zu dessen 100. Geburtstag

VON BERNHARD PAUL

Eine Aufführung des 1. Hornkonzertes von Richard Strauss durch den legendären Hornisten der Wiener Philharmoniker Karl Stiegler am 21. Jänner 1923 prägte den Lebensweg von Ernst Paul (*18. 11. 1907). Er wechselte als Autodidakt vom Flügelhorn zum „Wiener Horn“.

Es mag im zeitigen Frühjahr 1925 gewesen sein, als ich Hofrat [Karl] Pusch kennen lernte. Er [...] hatte eine Stellung als Forstmeister des Schottenstiftes angenommen. Seine Dienstwohnung war in der Meierei des Stiftes in Alt-Ottakring [...] Ich besuchte damals das Ottakringer Gymnasium (VII. Klasse), welches unweit von ihm lag. Als Hornist war ich noch Autodidakt, hatte aber bereits mein späteres gutes Horn [Fa. Thomas Dehmal] und spielte bereits in Dilettantenorchestern mit, vor allem im Orchester des ‚Katholischen Jünglingsvereines Alt-Ottakring‘. Dieser aber hatte sein Probenlokal in der Schottenhof-Meierei. Ob nun Hofrat Pusch dort von mir gehört hatte, oder vom Gymnasium, weiß ich nicht mehr. Jedenfalls stöberte er mich auf und lud mich ein, mit ihm Waldhornduette zu blasen. Dies geschah denn auch; zuweilen sogar im Garten des Schottenhofes. Ob's immer ein Genuß für die Nachbarn war?

[...] Gegen Ende des Frühjahrs [hatte] mich ein Amateurhornist in einem Wirtshausgarten-Konzert gehört und mich mit seinen Empfehlungen zu Prof. Stiegler geschickt. Dieser nahm mich und die Empfehlungen mit einigem Befremden auf (wie sich später herausstellte, hatte mein Gönner mit einem eigenen Amateurquartett unter Stieglers Namen gespielt), nahm mich aber doch zunächst den Sommer über als Privatschüler (kostenlos) an; im Herbst sollte ich dann in seinen Amateur-Hornkurs, den er immer am Samstag nachmittags in der Staatsakademie für Musik hielt und neben Unterricht auch Hörnerensemblespiel betrieben wurde, eintreten; was denn auch geschah. Wie lange wir in den Sommer hinein unser Duettblasen bei Hofrat Pusch fortsetzten, dessen erinnere ich mich nicht mehr. [...] Irgendwann im Spätherbst bestellte mich und noch einen gleichaltrigen Teilnehmer des Hornkurses Prof. Stiegler auf einen Dienstag nachmittag in die Wohnung von Hofrat Pusch. Dort fanden wir noch einen Ama-



teurhornisten, einen Lehrer mittleren Alters, vor und eine Menge Hornquartettnoten. Rasch traf Prof. Stiegler eine Quartetteinteilung, der Lehrer übernahm das IV. Horn, Hofrat P. das III. und ich kam zum I. Horn. Und schon ging's los, wir bliesen schön ein Stück nach dem anderen durch, zwei Stunden lang! Prof. Stiegler dirigierte und lehrte uns. Ich wunderte mich etwas, daß Prof. St. sich für den Hofrat so viel Zeit nahm, denn wir spielten jeden Dienstag. Zuweilen kam auch ein älterer Bruder des Hofrates, der sich Direktor Ludwig Pusch nannte und gesundheitlich etwas klapprig beisammen war, dazu und blies dann mit seinem Bruder zusammen. Es waren, wie damals üblich, größtenteils nur Männerchortranspositionen, wo das III. Horn die Stimme des I. Basses spielte, also eine gemütliche Lage für das Horn und doch musikalisch nicht uninteressant. Allmählich kam ich darauf, daß des Hofrates Bruder die Noten gebracht hatte, von einem längst nicht mehr bestehenden Amateurhornisten-Zirkel, und Prof. Stiegler auf diesem Wege suchen wollte, ob sich etwas Besonderes darunter fände. Die Quartettrunde ging so bis gegen

den Sommer hin. Dann kam bei mir die Ablegung der Matura im Gymnasium, Prof. Stiegler, der mir noch geraten hatte, das Horn zu meinem Beruf zu machen, mußte nach Salzburg zu den Festspielen, bei Hofrat Pusch sprach man von einer Magenerkrankung. Aufgegriffen wurde jedenfalls die Quartetttrunde nicht mehr.

Mit der Aufnahme – gleich in den III. Jahrgang der Akademie – im Herbst 1926 absolvierte Ernst Paul natürlich auch die vorgesehenen Unterrichtsstunden bei Prof. Alexander Wunderer, wie dem Stammdatenblatt zu entnehmen ist.

Während des Studiums lernte er auch den fast gleichaltrigen Oboisten Hans Hadamowsky kennen. Beide wirkten auch bei den Konzerten des Akademischen Orchestervereines (AOV) mit, so auch am 30. März 1930, wo „Verliebte alte Reime“ für gemischten Chor, Sopransolo und 5 Blasinstrumente von Otto Siegl ihre Wiener Erstaufführung erlebten. In den Tageszeitungen wurden die Bläser außerordentlich gelobt.

1929/30 erfolgten die ersten Zeitengagements (Wiener Symphoniker und Wiener Volksoper), im „Wiener Kammerorchester“, Dirigent Prof. Dr. Friedrich Hartmann, und im Wiener Konzerstudio (Dirigent Hermann Scherchen).

1931/32 setzte Ernst Paul die ersten solistischen Akzente mit der Aufführung des 2. Hornkonzertes von Joseph Haydn, dem 1. Hornkonzert von Richard Strauss im Rundfunk und mit der Uraufführung des Hornkonzertes von Ernst Josef Matheis. Mit letzterem setzte er einen ersten – bis heute unerreichten – Höhepunkt: Die Solostimme geht über 4 Oktaven. Man kann davon ausgehen, dass das Werk in Absprache mit dem Solisten entstand, denn von sich aus hätte kein Komponist für diesen Umfang (bis zum Grundton) geschrieben.

Anfang 1933 entstand zwischen Friedrich Hartmann und Ernst Paul die völlig verrückte Idee eines Hornkonzertes in den Dimensionen eines Klavierkonzertes von Johannes Brahms. In späteren Jahren erzählte er, dass ihm Hartmann des öfteren Solostellen mit der Frage vorlegte, ob dies bläserisch noch zu bewältigen sei. In seinem „jugendlichen Leichtsinn“ habe er kaum etwas abgelehnt. Herbst 1933 folgte das Engagement als Solohornist nach Helsinki (bis 1936). In den Sommerferien 1934 legte Ernst Paul an der Universität Wien die Rigorosen ab und promovierte zum Dr. phil. Nachdem sämtliche Hornisten das Hartmann-Konzert (wegen seiner Dauer von 50 Minuten und des

VOTRUBA
MUSIK
www.votruba-musik.at



Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente

Verkauf, Reparatur, Erzeugung

1070 Wien, Lerchenfelder Gürtel 4
Tel.: 01/5237473 Fax: -15
musikhausvotruba@aon.at
Mo - Fr 08.30 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 08.30 - 12.00 Uhr

Verkauf, Reparaturannahme

2700 Wr. Neustadt, Herzog-Leopold-Straße 28
Tel.: 02622/22927 Fax: -15
votrubamusikherz@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Notengeschäft

2700 Wr. Neustadt, Beethovengasse 1
Tel.: 02622/20427
votrubamusik.noten@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Tonumfangen von 4½ Oktaven) als unspielbar zurückgewiesen haben, blieb Ernst Paul nichts anderes übrig, selbst den Gegenbeweis anzutreten. Am 10. August 1936 wurde das Konzert unter Leitung des Komponisten live (!) in Radio-Wien zum ersten Mal gespielt.

1936/37 kam die Berufung in das Orchestre de la Suisse Romande, und im Herbst 1937 der Wechsel zum Philharmonischen Orchester Ankara. Parallel dazu unterrichtete er am Türkischen Staatskonservatorium. 1944 nach Wien zurückgekehrt, nahm er im September 1945 die Stelle des Solohornisten im Großen Wiener Rundfunkorchester an. 1954 erfolgte der Wechsel als Leiter des Notenarchives und 1960 die Berufung zum musikwissenschaftlichen Referenten im Rundfunk. Von 1963 bis 1975 leitete er an der Akademie den Lehrgang Blechbläserübungen, in deren Konzerten so manches Werk uraufgeführt oder wieder entdeckt wurde (z.B. „Sonata solemnis“ von Hans Hadamowsky).

Ernst Paul war vom Wiener Klangstil nicht nur fasziniert, sondern lebte diese Geisteshaltung vor, im praktischen, wie im wissenschaftlichen Bereich. Es gelang ihm anfangs der 60er Jahre mit geringem finanziellen Aufwand den Neubau der Wiener Hörner – im Auftrag der Akademie und Wiener Philharmoniker – wieder zu beleben, und damit Voraussetzungen zu schaffen, dass eine der Säulen des Wiener Klangstiles bestehen bleiben konnte. Die Sorge um die Erhaltung des Wiener Klanges teilte er mit Dr. Hans Hadamowsky.

Über den Beginn seiner Kompositionstätigkeit ist uns ein Aufsatz aus dem Jahre 1941 erhalten, der auf Ernst Paul zurückgeht:

Ursprünglich nur von der Absicht geleitet, einigen von der bisherigen Literatur allzu karg bedachten Instrumenten einige gute Werke hinzuzufügen, ist sein Schaffen auch bisher in erster Linie der Bläserliteratur zugewandt geblieben. Seine Schreibweise ist in harmonischer Hinsicht durch ein Festhalten klarer tonaler Beziehungen in den formalen Hauptlinien gekennzeichnet; dazwischen aber bewegt sich das harmonische Leben auf mancherlei bunten und neuen Bahnen. Mediantenrückungen, wohl auch einige Färbungsdissonanzen, vor allem aber Sechs- bis Mehrklänge mit seltsam erweiterten Intervallen in der oberen Lage geben dem harmonischen Bild ihr charakteristisches Gepräge. Thematik und Melodik werden weitgehendst vom Charakter der ausführenden Instrumente bestimmt. Stets zeigt sich ein Bestreben nach gleichberechtigter Behandlung der verwendeten Instrumente; ineinander-

greifend übernehmen sie wechselweise den Hauptfaden des melodischen Geschehens, im Grossen wie im Kleinen, als Soloinstrumente wie als Instrumentengruppen. Auch die Tuttistellen erweisen sich aus mehreren, in sich geschlossenen Klangschichten gebaut. Die Rhythmik der Solostellen namentlich liebt Vielgestaltigkeit durch breit angebundene Auftaktbildungen und virtuose Kräuselungen der melodischen Linie [...] und zum Kompositionsstil: Dieser geht primär vom Klang und der Technik der Instrumente aus. Alles ist aus diesen Gesichtspunkten heraus gestaltet.

Als versierter Praktiker ging Ernst Paul in seinen Kompositionen immer von seinem Klangideal – z. B. der Wiener Oboe – aus, auch wenn der äußere Anlass der Entstehung manchmal nicht in Wien erfolgte.

Um die Jahreswende 1934/5 schrieb er ein „**Konzert für Englischhorn und kleines Orchester** (Fl, 2 Kl, 2 Hr, Schlw, 2 Vl, Vla, Vc, Kb), **op.3**“, dessen *Uraufführung im Herbst 1935 in Helsinki*, mit *Solist Friedrich Wagner* stattfand. In seinem Werkverzeichnis (WV) vermerkte er: [...] *später viele davon verkauft oder verschenkt [...] 1936 Aufführung durch Paul Bittner / Leipzig, davon Bandwiedergabe Berlin.*

Im späten Frühjahr 1936 entstand in Helsinki die „**Kirchensonate in B-Dur für Oboe und Orgel, op.6/2**“ und „**Notturmo für Oboe und kleines Orchester, op.8/2**“. Letzteres wurde laut WV *Für Friedr. Wagner* [geschrieben], *von diesem in Bad Landeck aufgef[ührt]*.

Zur „**Sonate für Englischhorn und Klavier, op.23**“, verzeichnete EP im WV: *Geschr. [1938] Für Paul Bittner Soloenglischhornist Radio Leipzig, der op.3 aufgeführt hatte. Rückreise nach Ankara. Fertigstellung daselbst. Auch Fassung für Orchester als ‚Musik für Englischhorn und kleines Orchester.‘ op.23a. erhalten.* Ende 1949 wurde das Werk noch in Wien aufgeführt.

Ende 1938 schrieb EP in Ankara für Anton Kadletz 5 kurze Sätze, ein „**Divertimento f. 2 Oboen u. Englischhorn, op.26/1**“. Dazu der Eintrag im WV: *Fünf kurze Sätze. G-Dur. Erhalten in Stimmen dzt. [vor 1951] b. Kadletz Wien [...]*

Das „**Notturmo für Oboe, Harfe mit Begl. v. Streicher und 2 Hörner, op.43**“, (komponiert im Sommer 1940) ist: *Geschr. für Freund R. Kotzian/Wien und Frau. Von diesen liegen gelassen, daher nach 1946 Part. zurückbekommen und Widmung gelöscht.* Kotzian bestellte noch ein „**Quartett für Flöte, Oboe,**

Klarinette und Fagott, op.44“ (aus dem Frühjahr 1941), ließ es aber ebenfalls liegen.

Ende 1944 entstand - schon in Wien - „**4 Stücke für Oboe und Klavier, op.63**“.

Vor Ostern ist die „**Suite für Englischhorn und Klavier, g-moll, op.91**“ im WV eingetragen: *Skizzen zu einer Konzertszene für Englischhorn und Klavier. Gedieh etwa auf 5 Spielminuten, sollte von Funkorchesterkollegen Anton Kadletz in Salzburg geblasen werden. sp. durch op.91 ersetzt. – Ausarbeitung erfolgte nach und nach bis Herbst 1950.*

„**Phantastische Geschichten**“ (5 Sätze) für **Englischhorn und Streichquartett, op.124/II**. Im WV findet sich dazu der Eintrag: *April 1960; in der Partitur nach dem 2. Satz der Vermerk: Ausarbeitung beendet im Zug Baden Wien bei Mödling am 23. IV. 1960 GsD EP und nach dem 4. Satz: Ausarbeitung beendet 26. IV 1960 / 23'30 in Weidling GsD EP.* Es zählte zu seinen Eigenheiten, während der Fahrt in der (damaligen) Stadtbahn, Straßenbahn, im Autobus oder auf einer Zugreise an den Kompositionen zu arbeiten. Gelegentlich sind die – unerwarteten – „Ruckler“ im Notenbild zu sehen. Und so mancher Fahrgast wird sich über den in Gedanken versunkenen, notenschreibenden Mitfahrer gewundert haben.

In späteren Jahren folgte noch eine „**Suite für Oboe,**

Violine, Viola und Violoncell, op.138“, entstanden im 1. Halbjahr 1965.

Zum „**Kammerkonzert für Altsaxophon, Horn, Streichquintett und Klavier, op.29**“, aus dem Jahre 1939, schrieb EP in sein WV: *Für Privatkreis geschr. Infolge Wegganges des Saxophonbläusers (Ing. Wahl) keine Aufführung. Später Fassung mit Oboe statt Saxophon gemacht. (Rote Eintragungen in Urschr.)*

Für die Gottesdienste in Ankara entstand eines der ungewöhnlichsten Werke: „**Missa in honorem Pastoris boni, op.32**“ für einst. Chor, Tarogato (später durch Oboe ersetzt), Harm. od. Org. EP vermerkte noch: *War zu schwer, daher: op.33*

Neben den Werken für Oboe-Solo gibt es noch eine Reihe von Kammermusikkompositionen, in denen der Klang der Wiener Instrumente, und damit auch der der Wiener Oboe, ein wesentliches Element der Komposition bildet:

Serenade für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op.20; Ankara, Frühjahr 1938: Walter Schulz (Flöte), Gerhart Reuss (Oboe), Richard Knauer (Klarinette), Ernst Paul (Horn), Otto Pischkittl (Fagott); Wien (Europa-Verlag), 20. Dezember 1949; Georg Weinhengst (Flöte), Anton Kadletz (Oboe), Adolf

Neuanfertigungen, Reparaturen, Spezialanfertigungen

Meisterwerkstatt für Holzblasinstrumente

André Constantinides

Loibersdorf 5

3650 Pöggstall

Tel: 0664-9202850

Fax: 02758-34872

E-Mail: holzblasinstrumente@utanet.at

Internet: www.constantinides.at

Hager (Klarinette), Ernst Paul (Horn), Franz Kovar (Fagott); Eintrag im WV: *Geplantes Konzert in der deutschen Botschaft. Aufführung. Anerkennung und Neid.*

Kleine Trauermusik für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op.24 (Herbst 1938): *Atatürks Tod.* [Staatspräsident der Türkei] *Trauerfeier in grossem und kleinen Rahmen. Für letztere:* [oben genannte Trauermusik] *Zwei Sätze. Aufführung fiel Intrigen zum Opfer.*

Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op.40 (Sommer 1940); ein Pendant zum Bläserquartett von Michael Haydn.

Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott, op.44 (Frühjahr 1941)

Drei Stücke für Violoncello, Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner und Kontrabaß, D-Dur, op.122 (Juli 1959); *WV: Komponiert für K. Wawrusch, Kurorchester in Baden/Wien.*

Fünf kurze Finale für Bläserquintett, op.124/I; entstanden für die Schulkammermusik

Suite für Bläsernonett, F-Dur, op.166 mit Capriccio für Bläsernonett, op.166a; für das „Klosterneuburger Bläsernonett“ (UA 1972 in Klosterneuburg, und weitere Aufführungen)

Harfen-Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Harfe, op.170; für das Collegium Musicale „Albumblätter“, **3 Stücke für 2 Oboen, 2 Hörner u.2 Fagotte, op.183/III.** (Mai 1974), (UA 1978 in Weidling)

Kleine Festmusik für Bläserquintett, op.187, (1975); 1. Satz zum 85. Geburtstag von Prof. Sigismund Schnabel (UA 1975); UA komplett 1979.

Passacaglia für Bläserquintett (1978); in Schulen aufgeführt.

Kinderspiele, Suite für Bläserquintett, op.201, komponiert für Schulkammermusik, wurde aber nie aufgeführt.

Rondo-Capriccio (Perpetuum mobile) für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, op.211/II; komponiert auf meinen Wunsch als Überraschungsstück für eine Matinee in Weidling.

Die Uraufführung – unter großem Beifall – war das letzte öffentliche Auftreten von Ernst Paul, bevor er am 3. November 1979 verstarb. Zuvor schrieb er aber noch eine **Suite für Oboe und 2 Fagotte, op.211/III** (vollendet am 26. Oktober 1979) für die Familie Feyertag (Vater Fritz mit seinen Söhnen Max und Josef).

Werke für solistisches Fagott:

Konzert für Fagott und Orchester, op.21 (Frühjahr 1938) Dazu vermerkte Ernst Paul im WV: *Partit. u. Orchesterpart. erhielt Pischkitl, der im selben Sommer nach Deutschland ging. Heute [um 1951] wo ?*

Solo-Sonatine für Fagott, op.193/II, für Herrn Wolfgang Kuttner geschrieben. 18./19.VIII.1976.

Diesem Stück folgte, am 12. Mai 1977, **2 Stücke für 3 Fagotte, op.198/II.**

Die Skizzen zu einem Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier aus dem Jahr 1937 dürften nicht weiter ausgearbeitet worden sein, denn im WV ist keine Opuszahl angegeben.

Oktett für Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabaß, op.82, dessen Ausarbeitung am 9. XI. 1948 in Weidling beendet wurde. (UA: Radio Wien, 2. März 1950; Europäischer Verlag, 16. März 1950, Radio Wien, 21. März 1952; Lilly Weiss-Pausch (1.Violine), Josef Vojacek (2.Violine), Eugenia Altmann-Cloeter (Viola), Beatrice Eisenmenger-Reichert (Violoncell), Eduard Badstöber (Kontrabaß), Adolf Hager (Klarinette), Franz Kovar (Fagott) und Ernst Paul (Horn)

Weitere Kammermusikwerke mit Fagott:

Im Herbst 1964 entstand die **Missa instrumentalis in honorem St. Ambrosii, Imker-Messe, op.135** (3 Kl, 3 Hr, Fg, Kb), die für die Volksmusikgruppe des Wiener Landfunks geschrieben wurde, und in der *Volksmusikelemente mit Motiven der Choralmusik, die bis auf die Zeit des heiligen Ambrosius zurückreicht, verbunden sind.* Die Uraufführung fand bei eisigen Temperaturen am 6. Dezember 1964 in der Votivkirche statt.

Trio für Klarinette, Horn und Fagott, op.177 (1973/74). Die geplante Uraufführung in Kärnten kam jedoch nie zustande.

In der Zwischenzeit schrieb er **5 kleine Stücke (Suite) für Klarinette, Horn und Fagott, op.178**, die zum Teil als Zwischenmusik bei einer literarischen Veranstaltung uraufgeführt wurden.

„**Drei Albumblätter**“ für **2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, op.183/II** (1974), quasi ein Parallelstück zu den Albumblätter mit 2 Oboen.

Joseph Czerwenka und seine Kollegen

Die Verwirrung bei der Identifizierung der Oboisten der Wiener Hoftheater zur Beethoven-Zeit

VON THEODORE ALBRECHT

Joseph Czerwenka (1759 -1835) war einer der prominentesten Wiener Oboisten in der Beethoven-Ära. Es ist zwar ein Leichtes, die Grundrisse seines Karriereverlaufs – angefangen im Dienste des Fürsten Nikolaus Esterházy bis hin zu seinen Dienstjahren in den Wiener Hoftheatern und der Hofmusikkapelle – auszumachen, aber viele Einzelheiten waren uns bislang verborgen. Während die Hofmusikkapelle größtenteils stabil blieb, kam es an den Hoftheatern (Burgtheater und Kärntnertortheater) immer wieder zu teils unerwartet starken Änderungen in Bezug auf Funktion, Organisation und Administration, welche eine aus heutiger Sicht ziemlich verwirrende Personalsituation verursachten. Manchen Quellen zufolge müsste man annehmen, Georg Triebensee, Joseph Czerwenka, Sebastian Grohmann und sogar Joseph Khayll hätten alle gleichzeitig die Position eines ersten Oboisten in einem nicht genauer definierten Hoftheater innegehabt! Es ist zwar immer noch nicht möglich, sämtliche Unklarheiten zu beseitigen, aber wir sind nun in der Lage, zumindest eine erste Entwirrung der „Oboisten-Konfusion“ in den Hoftheatern zwischen 1800 und ca. 1822 in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig können wir die Entwicklung der musikalischen Beziehung zwischen Beethoven und Joseph Czerwenka dokumentieren, die sich trotz der eher seltenen Gelegenheiten zur Zusammenarbeit als äußerst fruchtbar erweisen sollte. Zuerst müssen wir uns mit Leben und Karriere des Fagottisten Franz Czerwenka beschäftigen, der ein wesentlich älterer Bruder Josephs war. Dies wird uns dann dabei helfen, Josephs Leben präziser zu dokumentieren.

Der Fagottist Franz Czerwenka (1745-1801)

Franz Czerwenka wurde am 14. Oktober 1745 im böhmischen Ort Benatek (vermutlich Benátky nad Jizerou, 35 km nordöstlich von Prag gelegen) geboren. Über seine ersten Lebensjahre wissen wir sehr wenig. Wie viele andere Kinder der späten Jahre der Gegenreformation in Böhmen lernte er wahrscheinlich bereits in der Dorfschule – zusätzlich zu den üblichen

Singstunden – zwei Instrumente. Gut möglich, dass er danach nach Prag ging, um seine Ausbildung fortzusetzen. 1773 war er bereits mit seiner Frau Katharina (geb. ca. 1751) verheiratet, welche ca. 1776 das älteste der überlebenden Kinder, die Tochter Aloysia, zur Welt brachte. Sohn Wenzel (oder auch Wenzl) folgte 1777. Angesichts der damaligen Kindersterblichkeit ist davon auszugehen, dass noch einige Kinder geboren wurden, von denen aber nur zwei – Tochter Josepha ca. 1785/86 sowie Sohn Franz ca. 1787/88 – überlebten.

Am 3. April 1783 trat er den Posten eines Fagottisten im Dienste des Fürsten Nikolaus Esterházy an. Gespielt wurde hauptsächlich in Eisenstadt oder Esterháza, wobei gelegentliche Ausflüge zum Palais in der Wiener Wallnerstraße nicht ausgeschlossen waren. Im



CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE

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

Bedarfsfall half er auch als Geiger aus und erhielt einen Lohn von 500 fl., zuzüglich diverser Zulagen. Als zweiter Fagottist war Joseph Steiner schon seit 1. Januar 1781 engagiert und verdiente 300 fl. im Jahr. Wie sich noch zeigen wird, wurde Franz Czerwenkas Bruder Joseph am 3. April 1784 als Oboist ins Orchester aufgenommen.

Nach dem Tod des Fürsten am 28. September 1790 wurden beinahe alle Musiker, darunter auch die Czerwenka-Brüder und Steiner, entlassen. In der Convention vom 2. Oktober 1790, welche die Einkünfte Franz Czerwenkas bei Fürst Nikolaus auflistet, sind angeführt: ein Gehalt von 500 fl., eine Uniform im Wert von 75 fl., 24 Pfund Kerzen sowie 6 Klafter Brennholz. Am 9. Oktober erhielt er sechs Wochenlöhne – 58 fl. 20 kr. – als Abfertigung. Kurz danach wurde er erneut bei der Familie Esterházy angestellt, diesmal in der Harmonie des (neuen) Fürsten Anton, wofür er monatlich 43 fl. 45 kr. sowie eine Zulage von vermutlich 9 fl. monatlich fürs Wohnen bekam.

In der Zwischenzeit war das seit Beginn des missglückten Balkanfeldzuges Kaiser Josephs II. gegen die Türken (1. März 1788) geschlossene Kärntner Theater – das „zweite“ Theater des Wiener Hofes – am 15. November 1791 wiedereröffnet worden. Im Orchester spielte Franz Czerwenka erstes Fagott und sein Kollege Joseph Steiner das zweite. Bis Februar 1792 erhielten beide einen Monatslohn von 25 fl.. Obwohl durchaus erfolgreich, konnte das Kärntner Theater die Vorstellungsfrequenz des Burgtheaters am Michaelerplatz nicht aufrechterhalten, was die Senkung der Musikergehälter in der nächsten Spielzeit auf 16 fl. 40 kr. monatlich zur Folge hatte.

Nach dem Tod Kaiser Leopolds II. am 1. März 1792 trat Franz II. die Nachfolge an und ließ sich alsbald zum König von Böhmen und zum Kaiser des Hl. Römischen Reiches krönen. Franz Czerwenka vertrat den erkrankten ersten Fagottisten der Hofmusikkapelle, Wenzel Kauzner, bei der Krönungszeremonie in Prag inoffiziell und ohne zusätzliche Bezahlung und musste sogar ein Solo (vermutlich ein Konzert) spielen, worauf er am 22. Januar 1793 offiziell um Anwartschaft ansuchte, welche dann auch am 26. Januar gewährt wurde.

Bereits im Februar oder März 1793 war Kauzner, der gleichzeitig erster Fagottist des Burgtheaters war, dermaßen krank, dass Czerwenka schon 21 Dienste zu je 1 fl. an seiner Stelle spielen musste und bis Ende April weitere 24 solcher Substitutendienste übernahm. Kauzner verstarb 45-jährig und mittellos am

2. Juni 1793. Franz Czerwenka erhielt umgehend die vakante Stelle und bekam (wie zuvor Kauzner) einen Monatslohn von 33 fl. 20 kr. (400 fl. jährlich). Zweiter Fagottist war Ignaz Drobney (ca. 1731-1804), der bereits von 1776 bis 1778 im Dienste der Esterházy-Familie gestanden war und seit spätestens 2. Oktober 1779 auch im Burgtheater spielte. Mit Wirkung vom 20. Juni 1793 wurde Czerwenka offiziell Nachfolger Kauznerns in der Hofmusikkapelle. Drobney, der schon seit 1787 als zweiter Fagottist diente, wurde nun – den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend – zum ersten befördert. Das von der Hofkapelle bezahlte Gehalt beider Fagottisten betrug 500 fl.: 400 fl. als Mitglieder der kaiserlichen Harmonie zuzüglich 100 fl. für den Dienst in der Kapelle selbst.

Angesichts der prestigeträchtigen Anstellungen in Burgtheater und Hofkapelle konnte Czerwenka es sich nun leisten, den „Teilzeitjob“ in der Esterházy-Harmonie mit 29. Juni 1793 aufzugeben, um sich ganz dem Dienst im Musikbetrieb des Hofes zu widmen.

Es ist gut möglich, dass er – zusätzlich zu den 500 fl. von der Hofmusikkapelle und den 400 fl. vom Burgtheater – auch noch Dienste für erkrankte Kollegen oder im Falle zusätzlicher Vorstellungen übernahm. Die diesbezügliche Dokumentation ist allerdings schwierig aufzufinden und dann auch oft sehr verwir-



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 869 27 92

Ausg'steckt ist vom
15. November - 2. Dezember 2007

rend. So wird zum Beispiel in der Wochen-Buchhaltung des Theaters für den Zeitraum 8.-14. November 1794, welche einen Zeitraum von mehreren Wochen umfasst, „Zerwenka, Joseph, extra Dienste, 29 fl.“ notiert. Dies würde scheinbar auf Franzens Bruder, den Oboisten Joseph, hinweisen. Dagegen liest man in der Jahres-Buchhaltung „Czerwenka, Fagottist, extra Dienste, 29 fl.“ Die Lösung des Rätsels scheint wohl unergründlich zu sein.

Am 16. August 1797, seine vier überlebenden Kinder waren noch minderjährig (jeweils ca. 21, 20, 12 und 10 Jahre alt), trat Franz Czerwenka der Tonkünstler-Societät bei, welche für die Witwen und Waisen der Musiker des Hofes und des Stephansdomes Renten bezahlte.

Beethovens Konzert am 2. April 1800

Am 2. April 1800 veranstaltete Beethoven im Burgtheater ein Benefizkonzert zu seinen Gunsten. Auf dem Programm standen eine Symphonie von Mozart sowie Ausschnitte aus Haydns *Die Schöpfung* (womit er seine großen Vorgänger würdigte), weiters ein eigenes Klavierkonzert (wahrscheinlich jenes in C-Dur, op. 15), das *Septett op. 20* – beides Werke, die schon anderswo öffentlich gespielt worden waren – sowie, als Uraufführung, die *1. Symphonie op. 21*. Franz Czerwenka und Ignaz Drobney waren die Fagottisten dieser Uraufführung, während die Oboengruppe aus den Veteranen Georg Triebensee (1746-1813) and Johann Nepomuk Went (1745-1801) bestand.

Am Beginn der Symphonie erlaubt sich Beethoven – nicht nur zur Unterhaltung des Publikums, sondern auch der Musiker – einen kleinen harmonischen Scherz, indem er den Tonika-Septakkord vorübergehend in die Subdominante auflöst. Man stelle sich die erste Probe vor: auf den Pulten liegt eine neue Sinfonie in C. Die Fagottisten spielen den Tonika-Grundton C in Oktave welcher sich in die Subdominante F auflöst. Immerhin beginnen sie mit einem C. Was ist aber mit den Oboen? Triebensee beginnt mit einem vorhersehbaren E (Terz des Tonika-Dreiklangs), das sich in ein F auflöst, Went aber ist mit einem B als Anfangston konfrontiert, welches sich zum A bewegt. Fast vermeint man zu hören, wie er „Verzeihen Sie, Herr Beethoven, ich glaube hier steht ein falscher Ton!“ ruft. Vielleicht aber sind ihm Ludwig Gehring, der zweite Flötist, Johann Stadler, der zweite Klarinetist, oder irgendwer aus der 1. Geigengruppe zugekommen. Nach dem ersten Durchspielen der harmonischen Progression, die vom Tonika-Septakkord über

die Subdominante schlussendlich in die falsche Tonika G-Dur führt, um die Festlegung der echten Grundtonart C-Dur zu verzögern – was sogar Beethovens einstigem Lehrer Haydn, der ja selbst für seinen musikalischen Humor und harmonischen Witz bekannt war, ein Lächeln entlockt hätte – waren allfällige Irritationen sicherlich einem allgemeinem Gelächter gewichen.

Die Geschichtsschreibung behauptet, der Akademie vom 2. April 1800 sei kein Erfolg beschieden gewesen und Beethovens Wunsch, den hauseigenen Konzertmeister Giacomo Conti durch den gestrengen Konzertmeister Paul Wranitzky vom Kärntnertor Theater zu ersetzen, habe zu Streitigkeiten mit dem Orchester geführt. Das kann durchaus den Tatsachen entsprechen, aber wir sollten vielleicht die Gründe für die schlechte Laune des Orchesters am 2. April 1800 auch anderswo suchen: am selben Tag war Justina Klemp, 45-jährige Gattin des schon lange dienenden Geigers Leopold Klemp, in deren Wohnung in St. Ulrich an Lungensucht (Tuberkulose) gestorben. Damals wie heute wäre ein Todesfall im Orchester oder in dessen nächster Umgebung durchaus imstande gewesen, dunkle Schatten auf den ganzen Tag zu werfen. Dennoch wurde am Hof das Konzert als Erfolg wahrgenommen (wahrscheinlich ganz besonders von Marie Therese, der musikbegeisterten Gattin von Kaiser Franz), was Beethoven den Auftrag, eine neue Ballettmusik für die nächste Spielzeit zu komponieren, einbrachte.

Die Geschöpfe des Prometheus, 28. März 1801

Üblicherweise wurde ein Ballett nur für eine Hälfte des Abends konzipiert, während die zweite meistens einer Komödie oder einer komischen Oper vorbehalten war. Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus*



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

bildete da keine Ausnahme und wurde, zusammen mit Schenks Singspiel *Der Dorfbarbier*, am Samstag, dem 28. März 1801, im Burgtheater zur Uraufführung gebracht. Da Beethoven das Orchester seit der vorjährigen Akademie sehr gut kannte, war er in der Lage, für etliche spezifische Musiker maßgeschneiderte Soli zu schreiben. So entstanden ein ausgedehntes Harfensolo für Josepha Müllner (zugleich Harfenlehrerin der kaiserlichen Familie), Klarinetten- und Bassethornsoli für die Brüder Stadler, weitere Soli für den Flötisten Joseph Prowos, den Oboisten Georg Triebensee, den Violoncellisten Joseph Weigl (dem Mozart beinahe zwanzig Jahre zuvor schon die Soli in *Die Entführung aus dem Serail* „auf den Leib“ geschrieben hatte), und natürlich auch einiges für den Fagottisten Franz Czerwenka (fallweise im Duett mit Ignaz Drobney).

Aufgrund der großen Popularität des Ballettmeisters Salvatore Viganò und auch, weil Beethovens Musik großen Anklang fand, wurde das Ballett am 11. und 12. April, am 8. Mai, am 26. und 28. Juni, am 20. Juli sowie am 6. September 1801 wiederholt. Danach fanden bis Ende August 1802 zwanzig weitere Vorstellungen statt.

Unglücklicherweise konnte Franz Czerwenka nur an drei Vorstellungen mitwirken, da er am Montag, dem 27. April 1801, in seiner Wohnung (Josephstadt Nr. 19, an der nördlichen Ecke der Kreuzung der Josephsgasse mit dem Glacis) an Leber[v]erhärtung (Leberzirrhose) verstarb. Die Begräbnismesse fand in der nahe gelegenen Piaristenkirche statt. Von den vier Kindern lebte die nunmehr 25-jährige und anscheinend noch unverheiratete Aloysia im böhmischen Ort Vositz (vermutlich Voznice, ca. 35 km südwestlich von Prag auf der Strasse nach Píbram gelegen), während Wenzl, ca. 24 Jahre alt und noch nicht lange volljährig, den Posten eines Kammermusikanten am Hofe des russischen Kaisers innehatte. Die zwei noch minderjährigen Kinder Josepha, 15, und Franz, 13, lebten bei ihrer Mutter Katharina. Als Vormund schlug die Familie den Bruder des Verstorbenen, den Oboisten Joseph Czerwenka – in der Stadt in Mülkerbastei Nr. 100 wohnhaft und zum Zeitpunkt erster Oboist am Kärntner Theater – vor, und er wurde, anscheinend ohne nennenswerte Schwierigkeiten, auch als solcher bestellt. In der Franz betreffenden Verlassenschafts-Abhandlung sind bescheidene, aber respektable Mengen an Gewand, Möbeln und Hausrat aufgelistet (aber, wie damals üblich, weder Instrumente noch Noten), welche mit einem Gesamtwert von 96 fl. 38 kr. taxiert wurden. Dagegen standen Arzt-

und Begräbniskosten in der Höhe von 229 fl., die bis 13. Juni auf 234 fl. 44 kr. angewachsen waren.

Franz Czerwenkas Witwe Katharina erhielt bis zu ihrem Tod am 20. September 1812 eine Rente von der Tonkünstler-Societät. Trotzdem dürfte sie gezwungen gewesen sein, ihren Haushalt mit dem ihres Schwagers Joseph zusammen zu legen, als dieser 1803 in die Josephstadt Nr. 69 – an der nordöstlichen Seite der Kreuzung von Lange Gasse und Schwibogengasse (die heutige Trautsongasse) – übersiedelte. Zum Zeitpunkt von Katharinas Tod war Tochter Aloysia (die sich Louise nannte) bereits nach Wien zurückgekehrt und diente als Kammermädchen bei der Erzherzogin Marianna in Laxenburg, wo Mutter und Tochter auch zusammen wohnten. Wenzl (als Wenzeslaus angeführt) war immer noch Kammermusikant in St. Petersburg (Russland), Josepha war mit einem gewissen Hörens, einem Hofmeister im Dienst des Grafen Johann Palffy, verheiratet, und Franz war Hofmusikant in Moskau. Gemessen an den Maßstäben der damaligen Zeit ist aus Franz Czerwenkas Familie durchaus „etwas geworden“, woran sein Bruder Joseph aufgrund seiner Unterstützung nach Franzens Tod sicherlich Anteil hatte.

Um noch einmal zu den frühen Aufführungen von Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus* im Jahr 1801 zurückzukehren: wir halten fest, dass die Oboengruppe des Burgtheaters bei der Premiere am 28. März aus der Langzeit-Paarung Georg Triebensee - Johann Went bestand. Am 3. Juli – nachdem er insgesamt sechs Vorstellungen des *Prometheus* gespielt hatte – verstarb Went an den Folgen eines Schlaganfalles. Sein Nachfolger wurde Joseph Czerwenka (1759-1835), dessen Person Thema der Fortsetzung dieses Artikels in der Dezember-Ausgabe des Oboen-journals sein wird.

Übersetzung: Tom Gröger



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 OBOE, FAGOTT

KLAUS LIENBACHER

Dienstag, 4. Dezember 2007, 18 Uhr

Fanny Mendelssohn-Saal

Universität für Musik

Anton Webern-Platz 1

STEFAN SCHILLI - MEISTERKLASSE OBOE

Samstag, 1. Dezember 2007, 9-17 Uhr

Konservatorium Wien Privatuniversität,

Anton-Dermota-Saal

Eintritt frei

*Aktive Teilnahme nur für Studierende der Abteilung
Blasinstrumente und Schlagwerk.*

Interessiertes Publikum ist herzlich willkommen.

MICHAEL WERBA

Mittwoch, 21. November 2007, 18.30 Uhr

Konservatorium Wien Privatuniversität

Konzertsaal Singerstraße

**Wir freuen uns, folgende neue
Mitglieder begrüßen zu dürfen:**

Bernarda Bobro (O)
Prof. Karl Messner (Ao)

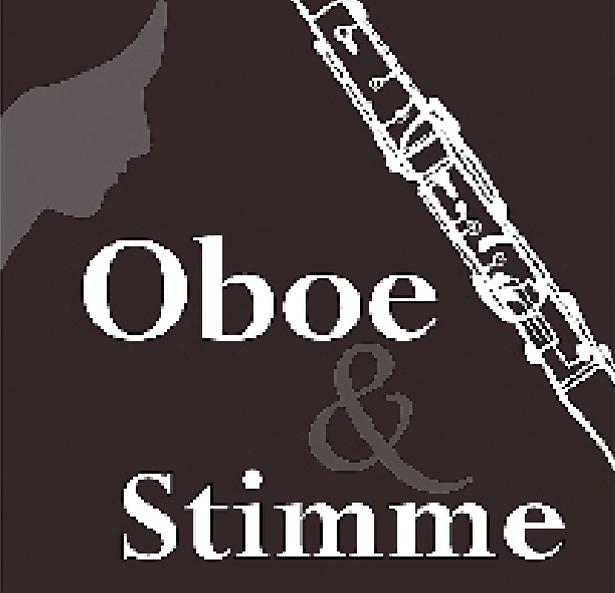
Guntram Wolf



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



Oboe
&
Stimme

Therese Melichar | Oboe

20. November 2007 - 18.00 Uhr
Joseph Haydn Saal
Konservatorium Wien Privatuniversität

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Dezember 2007.

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. November 2007

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
Handy: +43/(0)699/14 14 55 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

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um € 12,- jährlich möglich; Mitglieder erhalten das Journal **GRATIS**.

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

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.



Ein Arundo donax-Feld der Firma Vandoren © Vandoren