

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

59. Ausgabe Oktober 2013

Le hautbois c'est moi!



Das Englischhorn bei Verdi (Ernst Kobau)

Der Csakan bei Ernest Krähmer Teil 1 (Helmut Schaller)

In memoriam Camillo Öhlberger und Bernhard Klebel



Editorial

Jubiläen allerorten: 200. Geburtstag von Richard Wagner und Giuseppe Verdi, 70. Geburtstag von Gerhard Turetschek. Letzteren haben wir schon einmal ausführlich präsentiert (Journal Nr. 19); Wagner ist derzeit eine empfehlenswerte Ausstellung im Jüdischen Museum gewidmet (die Lektüre seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* können wir allerdings nur jenen empfehlen, die ihn ohnehin hassen), um Verdi aus englischhornistischer Perspektive kümmern wir uns in dieser Ausgabe. Auch der liebe Csakan – legendäre Biedermeier-Spazierstockflöte mit Oboengriffen – feiert, sehr grob gerechnet, seinen 200. Geburtstag und 160. Todestag – Helmut Schaller würdigt ihn in Form eines Fortsetzungsromans und hat ihn kürzlich in der Ruprechtskirche so charmant präsentiert, dass man unsere aktuellen Orchesterflöten doch lieber zu den Blechblasinstrumenten zählen sollte.

Im übrigen regiert die Krise: Die Kaltenleutgebnerbahn wird mit Fahrplanwechsel eingestellt, die Vereinigten Bühnen schicken Musiker nach Hause und lassen das nächste Musical auf dem Kamm blasen. Warum nicht gleich im Musikantenstadl-Modus? Es geht nichts über ein ehrliches Playback. Nur keine Aufregung, alles halb so schlimm, beruhigt uns die VBW-Leitung und versichert, die Betroffenen würden sogleich wieder eingestellt, wenn es die kommenden Produktionen verlangen. Personalpolitik nach Partitur, das klingt nach shut down in Raten. Oder man bringt den auf einen Abend reduzierten *Ring des Nibelungen* in orchestraler Originalbesetzung als Musical mit faulem (Feuer-)Zauber und Publikums Reinfluss im Dauerbetrieb. Man ist schon so weit, den Musikern dies im Interesse ihrer möglichen Mitarbeiterschaft als freie Unternehmer wünschen zu müssen, denn statt dessen vor der Oper in Rokoko-Kostümen Mozart-Konzerte anpreisen zu müssen, ist wohl noch schlimmer. Da sitzt man lieber auf der Sulzwiese und bläst Csakan.

Doch nun weit Erfreulicherer: Wir werden mit Erscheinen dieses Journals die magische Grenze von 50 vereinseigenen Instrumenten erreichen. Die Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe besitzt 19 Oboen aus der Werkstatt Rado (davon 9 Kinderoboer), 7 Yamaha-Oboen, 6 Oboen von Zuleger (Kirchberger), 5 Oboen von Rauch, 4 von Constantinides, 2 von Wolf und 2 von Klose (eine davon ist

ein Ausstellungsstück, die andere ein Anfängerinstrument), eine Schück-Oboe, 2 Englischhörner von Zuleger und 2 Oboen d'amore von Rado. Statistisch gesehen hat die Gesellschaft in jedem Jahr ihres Bestehens somit $3\frac{1}{3}$ Instrumente erworben; konkret-unstatistisch in manchen Jahren mit Hilfe von umsichtig im Hintergrund fördernden Helfern, die uns die nötigen Mittel unbürokratisch zur Verfügung stellten, gleich mehrere auf einmal. Bei der Anschaffung der teuren und seltenen Neben-Instrumente (Oboen d'amore) war uns die OESTIG in großzügiger Weise behilflich. Den Löwenanteil aber haben unsere Mitglieder mit ihren Beiträgen geleistet. Ihnen ist es zu danken, dass die Wiener Oboe nunmehr in vielen Musikschulen vor allem in Wien und Niederösterreich unterrichtet werden kann und sich dadurch eine lebendige „Szene“ gebildet hat, die den Fortbestand unseres Instruments gewährleistet.

Da es beim Instrumentenverleih immer noch eine Warteliste gibt, wird sich das von unserem Instrumentenbeauftragten Sebastian Frese liebevoll betreute Aufgabengebiet künftig wohl noch erweitern. Nur mit Eurer Unterstützung, auf die wir auch weiterhin bauen bzw. hoffen und die die Basis unserer Aktivitäten bildet, können wir weiter mit dem Elan des letzten Jahrzehnts in die Zukunft unseres Instrumentes, der WIENER OBOE, investieren.

Pepi Bednarik

Unsere Bankverbindung
Volksbank Wiener Neudorf
Knt. Nr. 536 36 35 0000
BLZ: 42750



A- 2351 Wiener Neudorf, Europaplatz 1
Tel.: 02236/62428-14

manfred.bednarik@baden.volksbank.at

Internet: www.baden.volksbank.at

IBAN: AT6442750 5363635 0000

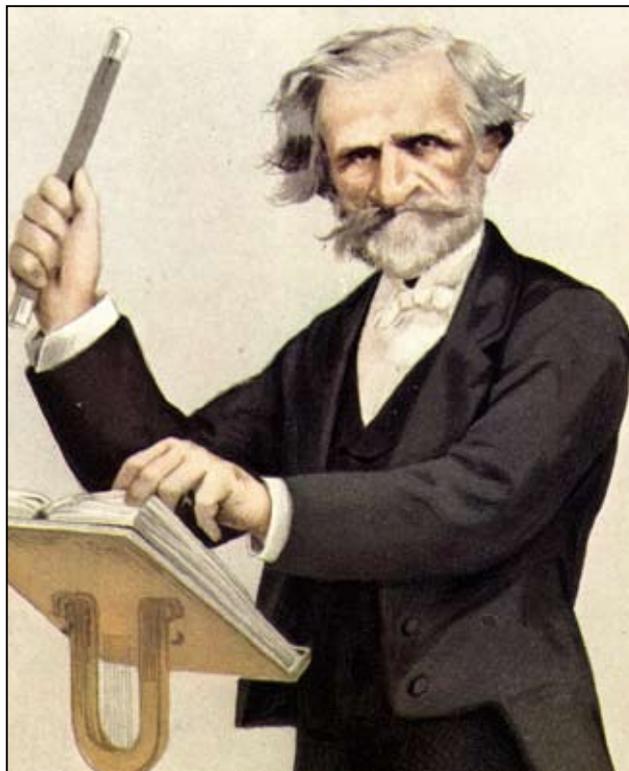
BIC: VBOEATWWBAD

Miserere d'un povero cor ...

Das Englischhorn bei Verdi

Von Ernst Kobau

Wie ehrt man im Oboenjournal Giuseppe Verdi anlässlich seines 200. Geburtstages? Von „Verdis Englischhorn“ zu reden, mag angesichts der Tatsache, dass zwei Drittel seiner Opern ohne dieses Instrument auskommen, ein diesem Jubiläumsjahr geschuldeter Euphemismus sein; und auch im verbleibenden Drittel billigt Verdi dem Englischhorn, auch hierin getreu der italienischen Opernpraxis, nur periphere, auf wenige Szenen beschränkte Auftritte zu, nicht zu vergleichen mit dem Dauereinsatz in Wagners Musikdramen und vor allem mit dessen Soloauftritten auf der Hinterbühne: im *Tristan*, an dessen trauriger Weise im 3. Akt jeder Student seine Atemtechnik, und nicht nur diese, schulen kann (übergehen wir, dass Wagner eigentlich ein ganz eigenes Instrument für diesen Auftritt vorschwebte), im *Tannhäuser*, wo der dem Venusberg Entronnene als ersten irdischen Klängen der ländlichen Hirtenschalmei begegnet, im *Siegfried*, in dem der Englischhornsolist nach Herzenslust falsch spielen kann, begleitet von den für jeden Oboisten höchst instruktiven Bemerkungen des Helden: „Auf dem dummen Rohre gerät mir nichts.“ Der von Wagner geprägte romantisch-melancholische Klangcharakter des Englischhorns habe Generationen von Komponisten beeinflusst, ist in so mancher Instrumentenkunde zu lesen, welche die immer noch lesenswerte Berlioz'sche ebenso ignoriert wie den Umstand, dass die spektakulären Soli der *Symphonie fantastique* und der *Damnation de Faust* genau jenes Klangbild generiert hatten, welches Wagner angeblich erfand. Der deutschen Seelen- und Gedankentiefe, verkörpert im ätherisch-esoterischen Klang der Alt-Hoboe, konnte der welsche *Tand* naturgemäß nichts Gleichwertiges entgegensetzen – das war noch der Kerngedanke des Höchstwertbekenntnisses, vermittelt in der Wiener Oboisten-Ausbildung der Nachkriegszeit. Doch auch im Vergleich zu seinen welschen „Vorgängern“ spielt das Englischhorn bei Verdi rein quantitativ eine vergleichsweise bescheidene Rolle. Donizetti hat – in der Ballettmusik zu *La favorita*, in *Anna Bolena* oder wahrscheinlich in einem weiteren Dutzend seiner hundert Opern, die niemand mehr kennt – bei weitem umfangreichere Solostellen komponiert, von Rossinis *Guglielmo*



Tell-Ouvertüre wollen wir gar nicht reden. Dagegen ist das Englischhorn im von Verdi zu Galeerenjahren stilisierten Frühwerk nur in *Nabucco* und *Attila* vertreten, im Welterfolgs-Trio der frühen 50er-Jahre spielt es bloß im *Rigoletto* eine auf den ersten Blick zudem eher marginale Rolle. Erst ab *Don Carlos* ist es zwar regelmäßig, aber – mit Ausnahme des *Otello* – in Form von Kurzauftritten eingesetzt. Im Hinblick auf den bevorzugten „romantischen“ Einsatz des Englischhorns in Naturszenarien, die zugleich Initial und symbolischer Ausdruck seelischer Befindlichkeiten sind, hat dies seinen guten Grund, denn die von Verdi dargestellten Konflikte wurzeln im Sozialen. Naturschilderungen finden sich in seinen Opern abseits ebenso spektakulärer wie konventioneller Gewittermusiken nur vereinzelt – etwa in der (unten beschriebenen) Arie Odabellas im *Attila*, in der maritimen Atmosphäre zweier Szenen des *Simon Boccanegra*, in der Nilszene oder im nächtlichen Park von Windsor. Verdis dramaturgischer Sinn für knappst formulierten szenischen und psychologischen „Realismus“, so weit man in der Oper von einem

solchen überhaupt sprechen kann, ließ die Komposition eines Meeres- oder Parkwebens nicht zu, wofür wir ihm auch heute noch dankbar sind. Somit fiel ein wesentliches Einsatzgebiet des Englischhorns a priori weg. Um so erstaunlicher erscheint indes, dass Verdi den zweiten großen Bereich des Englischhorn-Tons, der doch zentrales Moment seiner Dramaturgie war – die Klage der verzweifelten, entrechteten, vereinsamten, aus der Gesellschaft ausgestoßenen Protagonisten –, weitgehend ohne Zuhilfenahme des Englischhorns gestaltete. Das Vorspiel zum dritten Akt der *Forza del destino* – als depressiv-trostlose Erinnerung an vergangenes, nie mehr wieder erreichbares Glück sozusagen ein klassisches Englischhorn-Ambiente – bringt den großen Auftritt der Soloklarinette; die beiden Leonore-Arien, in ebenso klassischen Englischhorn-Landschaften positioniert – vor dem nächtlichen Kloster, in wilder Felseinsamkeit –, kommen ebenso ohne Englischhorn aus wie die schauerliche Gefängniszenerie des *Trovatore*. Ein Miserere und etliche Preghieren ohne Englischhorn, auch Violettas Schmerz und ihre hinfällig-moribunde Konstitution, Philippos schlaflose Nächte im Escorial, Radames' und Aidas Liebestod ohne dessen klagendes Fundament! Man kann vermuten, dass Verdi auf der Suche nach der von ihm so vehement eingeforderten künstlerischen Wahrheit sich nicht nur den Klischees der konventionellen szenischen italienischen Operndramaturgie mit ihrer stereotypen Abfolge von Arie und Cabaletta zunehmend verweigerte, sondern auch im Binnenbereich der Orchestrierung selektiv voringing. Um dies an der Filippo-Arie zu illustrieren: ein potentiell wehmütiges Englischhorn-Solo gleichsam komprimiert auf jene einsame Vorschlagnote in der Oboe, die ein die gesamte Oper durchziehendes Tonsymbol für die emotional erstarrte Welt des spanischen Hofes darstellt. Allerdings sollte man auch als Liebhaber des Englischhorntons einräumen, dass der Ausdrucksbereich des Solocellos schon allein wegen des überlegenen Tonumfangs bei weitem mehr Klangfarben-Vielfalt bietet.

Im Gegensatz zu Wagners quasi „flächendeckendem“ Einsatz des Englischhorns, dessen Klang geradezu zu einem der wesentlichen neuen Merkmale der extrem erweiterten orchestralen Farbenpalette wird, verwendet Verdi dieses Instrument – ebenso wie die Bassklarinetten – im Rahmen eines Werks sozusagen intermittierend, als fast impressionistischen, zumeist auf eine einzelne Szene oder Arie beschränkten, mehr oder weniger intensiv aufgetragenen Farbtupfer. Immer handelt es sich dabei um herausgehobene szenische

Momente, seelische Extremsituationen. Dies widerspricht dem oben Behaupteten insofern nicht, als es sich in Verdis Werken ja um ununterbrochene Abfolgen von sozial verursachten Psychokrisen handelt. Es ging also um sorgfältige, wenn auch mitunter scheinbar überraschend getroffene Auswahl der solcherart „exotisch“ instrumentierten Momente. Wie viele Gelegenheiten gäbe es doch etwa im *Don Carlos* – und dann wird das Englischhorn ausgerechnet in einer auf den ersten Blick eher sekundären Szene – im gespendeten Trost Elisabettas an ihre von Filippo verstoßene Gesellschaftsdame – zum orchestralen Leitinstrument. Doch genau dies ist ein Beispiel für Verdis untrügliches dramaturgisches Gespür. Schon zuvor, im zweiten Teil der katastrophal endenden Unterredung zwischen Don Carlos und Elisabetta, mischte sich der Englischhornklang eher unauffällig und exakt in jenem Moment in das orchestrale Geschehen, da die völlig unbewältigte erotische Sphäre dieser unglücklichen Beziehung die Hülle der starren Konventionen spanischer Etikette durchbricht und Elisabetta zu einem intimen Bekenntnis veranlasst: *Vivant auprès de toi, je me serais crue au ciel* (Mit dir zu leben wäre der Himmel für mich). Und solange vom Himmel die Rede ist, was in den folgenden Textpassagen ausgiebig geschieht, gewinnt das Englischhorn immer mehr an Kontur und erweckt gar, von rauschenden Harfenakkorden gestützt, Carlos aus seiner psychotischen Schockstarre, in die ihn Elisabettas Geständnis versetzt hat. Doch der imaginierte Himmel ist ebenso Illusion wie die Instrumentierung dieser Stelle Klischee: zum sofortigen Einsturz bestimmt. Als Don Carlos die Grenzen des Diskurses überschreitet und Elisabetta auch physisch bedrängt, beschuldigt sie ihn – lange vor Freud – verbrecherisch ödipaler Verhaltensweisen (auch wenn der Wunsch, mit der Stiefmutter zu schlafen, als vergleichsweise lässliche Sünde erscheinen mag), was ihn zum hohen *b* und zum verzweifelten Abgang treibt. Filippo findet seine Frau alleine vor, zieht ihre Gesellschaftsdame, die Gräfin Arenberg, zur Verantwortung und verbannt sie vom Hof. In Elisabettas Trost für die Gefährtin ihrer Kindheit verbinden sich traumatische Erfahrungen aus der persönlichen und sozialen Sphäre: während die ungeheure Anspannung der eben beendeten Unterredung in ihr noch nachwirkt, offenbart Philippos kalte, autokratische Entscheidung erneut die Ohnmacht ihrer Stellung bei Hof und ihre gesellschaftliche Isolation: *Tu rentres au pays natal, mon cœur t'y suivra* (Du kehrst in das Land deiner Geburt zurück, mein Herz folgt dir). In dieser Situation bildet das nunmehr in der Arien-Ein-

leitung solistisch hervortretende und dann Elisabettas Gesang begleitende Englischhorn quasi die Brücke zwischen ihrer aktuellen emotionalen Reaktion und jener der vorigen Szene und markiert gleichsam den Tiefpunkt der seelischen Befindlichkeit dieser bedauernswerten Person. Die konventionelle Form einer zweistrophigen Arie mag dabei (auch) als Darstellung des Sachverhalts dienen, dass auch intensive Emotionen sich im Rahmen der öffentlichen Sphäre des Hofes nur in Form der (musikalisch nachgezeichneten) Etikette äußern können. Wie genau Verdi das soziale Ambiente, in dem sich individuell aufs Äußerste gespannte Momente manifestieren, mit der adäquaten formalen Gestaltung in Übereinstimmung brachte, zeigt im Vergleich Elisabettas große, hoch komplexe Arie im letzten Bild. Was im dramaturgischen Kontext als „Szene zweiter Ordnung“ erscheint, ist in Wahrheit ein zentraler Moment in der persönlichen und sozialen Charakterisierung einer der Hauptpersonen und dementsprechend instrumental durch die Begleitung des Englischhorns besonders markiert.

Zwecks „Katalogisierung“ der Anwendungsarten kann man den Einsatz des Englischhorns in mehreren, miteinander weit voneinander entfernten Szenen innerhalb eines Werks vom singulären Einsatz innerhalb einer einzelnen Arie oder Szene unterscheiden. Verdis an den Aufführungsbedingungen und Traditionsvorgaben orientierte Produktionsweise, welche gleichwohl den vorgegebenen Rahmen vorsichtig ausweitet und die Gattungskonventionen der italienischen „Nummernoper“ zunehmend in Frage stellt, modifiziert

im Laufe der Zeit auch die Konventionen der Instrumentierung. In der Regel beschränkt sich die Rolle des Englischhorns in quasi barocker Manier auf die obligatorische Einleitung und Begleitung einer Arie, andererseits trägt es in den innovativsten Konzeptionen entscheidend zur *tinta* einer gesamten Szene bei – jener auf speziellen Tonleitern, Akkorden, Instrumentierungscharakteristiken basierenden individuellen „Farbgebung“, die Verdi auch für die Gesamtkonzeption des jeweiligen Werkes anstrebte. Paradebeispiel für die Verbindung beider Ebenen bildet der *Macbeth*: Hier ertönt das Englischhorn in jenen beiden Szenen, denen Verdi zentralen Stellenwert beimaß und die er unerbittlich probte, um seine radikale Vorstellung einer neuen Operndramaturgie zu vermitteln. Tatsächlich setzt die kompromisslos durchkomponierte Mordszene des ersten Aktes sowohl bezüglich der Verbindung rezitativer und schattenhaft dahineilender melodischer *sotto-voce*-Dialogfragmente – Verdis Angaben zum intendierten Stimmcharakter der Lady sowie generell zur Gestaltung dieser *sotto voce*-Szene werden zwar oft zitiert, aber nie umgesetzt – wie auch hinsichtlich der Instrumentierung neue Maßstäbe. Englischhorn, Soloklarinette, zwei Fagotte und Hörner als kollektiver (Bläser-)Klangkörper, durchwegs in tiefer Lage geführt, prägen die *tinta* dieser Szene, die ersten Geigen spielen fast durchwegs in der eingestrichenen Oktave und beschränken sich auf Begleitfiguren. Nur an der „melodiösesten“ Stelle tritt eine Flöte hinzu, die Oboe schweigt in der gesamten Szene. Zwei Momente sind von besonderem

Mit uns geben Sie den Ton an!

Ihr Versicherungspartner:

Alexander Antonoff

Gepr. Versicherungskaufm. (BÖV)

Tel.: (0)1 217 20-1660

alexander.antonoff@at.zurich.com

Lassallestraße 7

1020 Wien

MusikerInnen wissen es.

Zurich bietet durch spezielle Versicherungslösungen und Sonderkonditionen besten Schutz für MusikerInnen in Österreich, Europa und weltweit. Für Mitglieder der Wiener Oboengesellschaft gibt es besonders attraktive Prämien. Ich berate Sie gerne. Auch in allen anderen Versicherungsfragen!



Interesse: *Regna il sonno su tutti – oh qual lamento* (Alles liegt im Schlaf – oh dieser Klagelaut) flüstert die Lady im finsternen Schlosshof, während Macbeth die Mordtat begeht. Der Klagelaut erscheint als *des-b*, mit Akzent angeblasen, dann *pianissimo-decrescendo* verklingend, unisono in Oktavabstand in Englischhorn, Fagott und Cello: eine der seltenen Stellen bei Verdi, in denen ein fast „mahlerischer“ Naturlaut zum symbolischen Ausdruck verhängnisvoller menschlicher Isolation wird. Exakt dieselbe Figur wird *come un'eco* in Desdemonas Lied von der Weide, dort nur vom Englischhorn intoniert, mehrfach wieder erklingen – vierzig Jahre eines reichen kompositorischen Schaffens liegen dazwischen. Im Binnenbereich des *Macbeth* ist dagegen die zweite Korrespondenz angesiedelt: Als Macbeth von der „inneren Stimme“ berichtet, die ihm Shakespeares zentralen Satz vom Töten des Schlafes zuruft (*Il sanno per sempre [...] uccidesti*), erklingt in Englischhorn und Klarinette jener bohrende Halbtonschritt, der in Lady Macbeth' Wahnsinnsszene ihr nächtliches Wandeln durch die Gänge begleiten wird. Und es sind Klarinette und Englischhorn, die auch die *Gran scena di sonnambulismo* mit ihren solistischen Rezitativen und der klagenden f-moll-Kantilene einleiten. Die konsequent als dramaturgisches Ausdrucksmittel eingesetzte, identische Instrumentierung verklammert Mord- und Nachtwandlerszene: der getötete Schlaf führt „naturgemäß“ zum Wahnsinn. Die pathologisch-obsessive Wiederholung des Intervallschritts *a-as* im Englischhorn als Begleitmotiv zur Arie der Lady gehört zu den eindringlichsten Wirkungen der gesamten Oper und zu Verdis glücklichen Instrumentierungseinfällen. Man stelle sich dieselbe Figur von der Oboe oder der Klarinette gespielt vor, um zu ermessen, wie sehr der Klangcharakter des Englischhorns dieser Szene die adäquate Grundierung gibt.

Otello wurde bereits angesprochen: Hier findet sich im vierten Akt der zweite Beleg für die szenenübergreifende *tinta*-Funktion der Instrumentierung. Sollte einem Leser eine andere Oper bekannt sein, in der das Englischhorn mit seiner einsamen Klage solo einen Akt eröffnet, möge er dies bitte der Redaktion des Oboenjournal bekannt geben. Sogar in der symphonischen Literatur ist zumindest mir nur Kodály's *Sommerabend* bekannt, in dem sich Gleiches begibt. Verdi beschreitet hier im Vergleich zu *Don Carlos* den umgekehrten Weg: Im Verlauf des Geschehens tritt das Englischhorn aus seiner extrem solistischen Position weitgehend in den das *Lied von der Weide*

dominierenden Holzbläusersatz zurück, bestimmt aber dessen Klangfarbe entscheidend mit. Nur einmal noch ertönt es unbegleitet: im *come un'echo* des jeweils dreimaligen Salce-Rufs Desdemonas, wobei es hier weniger um die instrumentenspezifische Klangfarbencharakteristik als um einen gar nicht zuordbaren, naturhaften Klagelaut geht, der von irgendwoher tönt. Herzerreißend aber ist jene Stelle, an der das Englischhorn – nach der quasi dritten Strophe des Lieds – sein erwartetes Echo eben *nicht* mehr spielt und sich eine unheimliche Leere auftut, analog zum Schlussabschnitt des Pastoralsatzes der *Symphonie fantastique*: *Emilia addio!* Eine schlechte Interpretation erweist sich hier am glatten Durchschlagen des 2/4-Takts, der diesen Moment, in dem die Todesahnung fast schon zur Gewissheit wird, in die metrische Struktur „einpasst“. Die lichte Welt des *Ave Maria* legt eine Streicher-Gloriole um die Singstimme, das Englischhorn ertönt erst nach der berühmten Kontrabass-Passage, die Otellos Eintritt ins Schlafgemach begleitet, diesmal als Klagemotiv in Oktaven mit dem Fagott. Lange betrachtet Otello die schlafende Desdemona, vermerkt an dieser Stelle das Textbuch, dann küsst er sie unter den Klängen des *Bacio*-Motivs vom Ende des ersten Aktes dreimal – eine Stelle von geradezu überwältigender emotionaler Intensität. Ganz entgegen der dramaturgischen Grundregel, solche Momente unwiederholbar zu machen, setzt sie Verdi am Ende der Oper, um eine Quart abwärts transponiert und abermals eingeleitet von Englischhorn und Fagott, nochmals ein und kann dies, weil nunmehr die letzten Blicke des Sterbenden auf der toten Geliebten haften – ihr Schlaf ist zum Todesschlaf geworden, die vorwegnehmende Abfolge von Blick und Kuss erfüllt sich im Moment des Todes und bildet zugleich die Brücke zum fragilen Glück der Liebesszene des ersten Akts: tristanisch verlangt dort Otello nach dem Vergehen im seligen Augenblick (*Venga la morte*) und ist doch gegenüber Desdemonas innigem Wunsch *Amor non muti col mutar degl'anni* – die Liebe möge nicht mit dem Wechsel der Jahre (ver)gehen – quasi Realist. Es möge dahingestellt bleiben, ob Verdi mit dem melancholischen Klang des Englischhorns in dieser Szene die Tragödie des Endes bereits andeuten wollte. Boitos Text jedenfalls fokussiert die Vergangenheit dieser Beziehung, denn unablässig gedenken die Beiden im Angesicht der Plejaden des Beginns ihrer Liebe, ehe dieses Eingedenken in die Kusszene mündet.

Bleibt noch der *Falstaff* als Exempel des mehrfachen und zeitlich weit auseinander liegenden Englischhorn-

Klangs innerhalb eines Werkes. In gewisser Weise handelt es sich um Verdis *Così fan tutte*, denn unter der Oberfläche einer stellenweise höchst poetischen Musik prägen Desillusionierung und weit gehende Ironisierung scheinbar echter menschlicher Gefühle und ihres musikalischen Ausdrucks diese doppelböde Komödie. Und in diese selbstironische Distanz scheint auch die Instrumentierung einbezogen, wenn das auf Klagegesänge spezialisierte Englischhorn ausgerechnet in der humoristischen „Briefszene“ die Entlarvung des Titelhelden als Schürzenjäger begleitet, der identische Briefe als „Versuch- und Verführungsbällons“ schreibt. Mehr noch: Das Solo selbst ist persifliert, indem der letzte, auf dem Instrument nicht mehr verfügbare Ton von der Klarinette gespielt werden muss – schonungslose Zurschaustellung instrumentenspezifischer Beschränkungen. Man könnte diesen feinen „instrumentationstechnischen“ Humor aber auch anders interpretieren, wenn man – wie es intelligente Inszenierungen des geschmähten „Regietheaters“ längst tun – eine grundsätzlich alternative Lesart der gesamten Oper akzeptiert und Falstaff keineswegs als lächerlichen Dickwanst und Trunkenbold, sondern als immer noch attraktiven, wenn auch gealterten Repräsentanten des Adels sieht, dessen durch soziale Distinktion vermittelte erotische Ausstrahlung durchaus ein gewisses Gefährdungspotential für die im Alltagsmief gefangenen bürgerlichen Frauen Windsors darstellt, deren „Lustigkeit“ durchaus auch die Bereitschaft zu sexuellen Abenteuern einschließt. Wollte sie ihre Seele verkaufen, also Falstaffs Geliebte werden, dann könnte sie sich zum Stand der Edeldame erheben, äußert Alice – hier spielen also auch erträumte soziale Aufstiegschancen eine nicht unwesentliche Rolle. Wie sehr dürfte die persönliche Eitelkeit Alices und Megs gekränkt sein, als sie erkennen müssen, dass der glühende Liebesbrief nur eine beliebig oft vielfältigbare Kopie eines nicht existierenden Originals ist! Es ist dieser Augenblick, da das solistische Englischhorn zum ersten Mal in diesem Werk ertönt, und dass es dies tut, wird unter der oben dargelegten Annahme immerhin einigermaßen plausibel – kann es doch seinen Charakter als melancholisches Frustrationsinstrument, ironisch gebrochen, ausspielen! Und im letzten Bild werden seine wie aus der Ferne tönende Quartenruf-Magie und sein tradiertes Charakter als Instrument pastoraler, in diesem Fall sogar feenhafter Idylle gründlich dekonstruiert, da sich doch der von der Musik überirdisch-poetisch ausgemalte Elfenzauber als fauler, inszenierter und in doppeltem

Sinne „instrumentierter“ Schwindel herausstellt. Zuvor schon war Fentons vom Englischhorn unterstützter romantischer Liebesüberschwang, dem er am Beginn der Parkszenen gleichsam retrospektiv in einer „Arie à la Verdi“ Ausdruck zu geben versucht, durch eine jäh ins komödiantische *Parlando* abgleitende Volte fast brutal beendet worden, hatte der alte Verdi den „echten Verdi“ romantischen Illusionstheaters ironisch verabschiedet, dem Liebespaar aber nochmals die bezaubernde Figur des *Bocca baciata non perde ventura* aus dem zweiten Bild als Ausdruck jener unschuldigen jugendlichen Liebe zugestanden, die an ihre unendlich wiederholbare Erneuerung ebenso glaubt, wie Desdemona sie eine Oper zuvor wünschte. Für einige Augenblicke durchbricht die Musik ihre ironische Distanz zu Gunsten echten Gefühlsausdrucks, und als Symbol unwandelbarer Liebesgewissheit schwebt über diesem in seiner liebevollen Zärtlichkeit ungemein berührenden, zart vorbei huschenden Genrebild als einziger Ton das quasi unendlich gehaltene *as*“ der Oboe – utopische Miniatur geglückter menschlicher Beziehung und zugleich Beispiel für den extremen Instrumentations-Reduktionismus in diesem Alterswerk Verdis.

CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE



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

Der zweite, auf eine einzelne Szene beschränkte Einsatzbereich des Englischhorns wurde schon kurz angesprochen: als konzertierendes Begleitinstrument schafft es eine aus dem Handlungskontext besonders hervorgehobene Sphäre. Amelias große Szene vor dem Hochgericht im *Ballo in maschera*, in der Bestandteile italienischer Opernkonvention – Rezitativ und zweistrophige Arie, Schreckensvision und Preghiera – kunstvoll zu einem durchkomponierten vielgestaltigen Komplex verbunden werden, ist hier das prominenteste Beispiel. Unter dem Galgen um Mitternacht das Heilkraut gegen verbotene Liebe zu pflücken, erscheint als einziger Ausweg, der gleichwohl ins Elend führt, denn *Che ti resta, mi povero cor?* Was bleibt, wenn die Liebe, und damit das Gefühl, wahrhaft zu leben, gewaltsam unterdrückt werden muss? Die beiden Strophen der Reflexion über diese trostlose Alternative werden vom solistischen Englischhorn eingeleitet und verbunden, wobei Sängerin und Instrument die Rollen wechseln: während in der ersten Strophe das Englischhorn quasi rezitativisch die Phrasenüberbrückung mit einem wechselnden Dreitonmotiv gestaltet, übernimmt es in der zweiten gegenüber der rezitativischen Gestaltung der Singstimme die melodische Führung. In einen Trugschluss hinein schlägt es Mitternacht, Amelias extreme seelische Spannung entlädt sich in ihrer Angstvision und mündet in die vom Englischhorn mit dem *Ti resta*-Motiv in ungewohnt hoher Lage eingeleitete, abschließende Preghiera. Die tonale Konzeption ließ im Hinblick auf die Singstimme und die instrumentale Vorbereitung der Phrase in der Sopranlage keine andere Wahl, als dem Instrument die Bindung *e“-a“* zuzumuten. Verdis Vertrauen in die Fähigkeit der italienischen Instrumentenbauer und Englischhornisten schien gleichwohl begrenzt zu sein, denn in der Partitur notierte er diese drei Takte auch in der Oboe mit dem Vermerk: *Per maggior sicurezza nell'esecuzione, queste tre battute so possono eseguire coll'Oboe, il resto col Corno Inglese.*

Das letzte BeispieleineskonzertierendenEnglichhorns innerhalb einer klar abgegrenzten Szene – zugleich Paraphrase auf barocke Gepflogenheiten und einziger Beleg für die Kombination aus obligatem Instrumenteneinsatz und einer allerdings auf das Notwendigste beschränkten tonmalerischen Textausdeutung bei Verdi – bietet die schon kurz erwähnte Arie Odabellas in *Attila*. Eine nächtliche Szene am Bach bildet das Ambiente für deren innere Ruhelosigkeit. Als von ihrem Geliebten Foresto getrennte, im Lager der Hunnen Gefangene hat sie nur einen Gedanken: ihren von

Attila getöteten Vater zu rächen. In der Stille der Nacht vermeint sie in der Gestalt einer Wolke dessen Antlitz zu erblicken, ehe es sich in einer beinahe psychoanalytisch-ödipalen Wendung in jenes Forestos verwandelt. Odabella beschwört in geradezu Schubert'scher Manier den Bach, sein Rauschen einzustellen, um die Stimmen der „geliebten Geister“ deutlich vernehmen zu können. Ein kantabler Streichersatz eröffnet diese Szene und stützt auch noch den Beginn des Rezitativs, in dessen zweitem Abschnitt aber beinahe unvermutet Flöte, Englischhorn und Cello mit aufwärts strebenden Tonleitern die Führung übernehmen. Verdis Kunstgriff besteht darin, einen weiterhin rezitativisch anmutenden Text, dessen Thema die Verwandlung ist, als Arioso zu gestalten und die diesen Wandel des Wolkenbilds mit flüchtigen Figuren darstellenden Instrumente ausschließlich in die orchestrale Begleitung zu integrieren. Eine Arie mit konzertierender Flöte, Englischhorn, Cello, unterstützt von einer klaviermäßig agierenden Harfe und den 3/8-Takt rhythmisch mit Pizzicati belebenden Kontrabasstönen, stellte zweifellos ein unkonventionelles kammermusikalisches Experiment inmitten einer doch recht virilen, von militärischen Aktion geprägten Handlung und Musik dar. Der erste Teil der Arie hält sich in reizvoller Schweben zwischen rezitativischen und ariosen Elementen, die gleichmäßigen Sechzehntelfiguren des Englischhorns könnten durchaus als recht einfach gestaltete Imitation des Bachgemurmels interpretiert werden, die Flöte symbolisiert mit flüchtigen Dreiklangszерlegungen die sich wandelnde Wolkenformation und führt diese klangliche Metapher auch mit schnellen Zweiunddreißigstel-Figuren – unterstützt von Trillern im Cello – in der abschließenden innigen Bitte Odabellas an die Natur, ihren Lauf für Augenblicke anzuhalten, weiter, während das Englischhorn sich hier unter Preisgabe seines tonmalerischen Charakter auf die kantable Verdopplung der Singstimme beschränkt. Die rezitativisch gehaltene Einleitung mit einer Kadenz des obligaten Soloinstruments hatte Verdi schon in der Todesszene der Abigail im *Nabucco* erprobt (und dort mit dem in der Unterterz parallel zur Singstimme geführten Englischhorn kombiniert) und sollte auf diese Gestaltung in der Arie der Lady Macbeth wieder zurückgreifen; und ebenso wie in *Attila* tritt das Englischhorn nach diesem solistischen Auftritt in die Rolle der klangfarbenbereichernden Stimmverdopplung zurück. Eine diesbezügliche Variante tritt dann im dritten Bild des *Rigoletto* auf, wo das Englischhorn als klanglicher Exponent des emotionalen Wechsels nur im zwei-

ten Teil der Arie erscheint und die Singstimme in der „Überschlagsfigur“ der Obersext begleitet. Stützte sich der konventionelle italienische Operntypus auf die Abfolge Cavatina - Cabaletta und deren Verbindung im Tempo di mezzo durch ein von Boten oder sonstigen Komparsen vermitteltes unerwartetes, den jäh emotionalen Umschwung motivierendes Geschehen, so gelang Verdi in der großen Szene Rigolettos eine psychologisch überzeugend begründete, in Richtung Durchkomposition weisende dramaturgische Vereinheitlichung extrem unterschiedlicher Stimmungslagen innerhalb einer Arie ohne die Zuhilfenahme einer äußeren Veranlassung: Rigolettos ohnmächtiger Zorn wütet vergeblich gegen die höhnische Unbeteiligtheit der Höflinge und mündet in hilflos flehentliche Bitten, seine Tochter freizugeben. Die Brücke zwischen dem wilden emotionalen Ausbruch und der quasi säkularisierten Preghiera bildet jene rezitativische Passage, in der Rigoletto die kollektive Anschuldigung aufgibt und die Bitte um Mitgefühl gleichsam personalisiert, indem er sich an Marullo wendet und an sein edles Herz appelliert. Erst als dieser schweigt, beschwört er abermals das Kollektiv: *Signori, perdono, pietate [...] tutto al mondo è tal figlia per me*. Dass für ihn seine Tochter die Welt bedeutet, spricht er hier einer Gesellschaft gegenüber aus, die von der Existenz dieser Tochter bis zu diesem Moment nichts wusste, und das Verhängnis des Dramas erfüllt sich gerade in dieser verzweifelt vereinnahmenden Liebe. Es hätte keinen bedeutenderen Augenblick in der gesamten Oper gegeben, um die klagende Stimme des Englischhorns erklingen zu lassen: der auf diese wenigen Takte beschränkte Einsatz ist ein Musterbeispiel für Verdis Strategie einer dramaturgisch-funktionalen Instrumentierung, die zentrale Stellen des Dramas pointiert.

Dies gilt auch für die 16 Takte der klagenden es-moll-Kantilene im 3. Akt von *Stiffelio*: Der protestantische Pfarrer dieses Namens hat seiner Gemahlin Lina eine bereits von ihm unterzeichnete Scheidungsurkunde zur Unterschrift vorgelegt, nachdem ihre ehebrecherische Affäre mit dem Adligen Raffaele von Leuthold öffentlich bekannt geworden ist – damit sei sie frei, um mit ihrem Geliebten leben zu können. Stiffelio agiert aus verletzter Ehre mit der moralischen Intransigenz eines spanischen Granden, und Lina, die Stiffelio immer noch liebt, sieht keine andere Möglichkeit, als dieses Dokument tatsächlich zu signieren, um sich in ihrem selbstanklägerischen Schmerz nach der nunmehr vollzogenen Trennung nicht an den uneinsichtigen einstigen Gemahl, sondern an den Priester wenden

zu können. Infolge dieses Rollenwechsels kann sie zu letzterem von ihrem Gemahl in der dritten Person sprechen: dieser habe ihr einen Vertrag unterbreitet, als ob durch den Verlust des wahrhaft Geliebten der Verlust ihrer Ehre ungeschehen gemacht werden könnte, „*quasi viver io potessi disaccata dal suo core*“ (als ob ich, aus seinem Herzen verstoßen, noch weiterleben könnte). In diesen wenigen Takten geschieht quasi die Schuldumkehr – Stiffelio hat um eines fragwürdigen Ehrbegriffes willen gegen das christliche Gebot der Verzeihung und Milde verstoßen und einen Menschen, der ihn liebt, an den Rand der seelischen Katastrophe gebracht. Julian Budden vermerkt, dass Lina, deren Rolle und Charakter in der Handlung zuvor eher diffus schien, hier echtes Profil gewinnt. Die ihre schmerzvolle Situation interpretierende Kantilene ist dem Englischhorn anvertraut, während das gleichsam tränenerstickte Rezitativ zumeist auf einem Ton verharrt. Stiffelio aber wird geläutert bei seiner nächsten Predigt in der Kirche *Johannes 8,7* rezitieren (*Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie*) und Jesu Worte (*So verdamme ich dich auch nicht – geh' hin und sündige hinfort nicht mehr*) improvisierend erweitern: *Und die Frau stand verziehen auf*.

Für die musikalische (Orchester-)Praxis zählen weniger dramaturgische interpretatorische Überlegungen denn Fragen der Besetzung. Zwar sind in den Partiturausgaben der späten Verdi-Opern jeweils zwei Oboen und zusätzlich Englischhorn angeführt, im Prinzip wären aber alle Englischhornstellen als Alternierungen mit der Oboenstimme von einem Musiker ausführbar, da Verdi generell nur eine Oboe gemeinsam mit dem Englischhorn einsetzt. So gesehen bleibt es offen, ob er zusätzlich einen Englischhornspieler vorsah. Vereinzelt finden sich Hinweise in der Literatur, dass auch der Englischhornpart vom ersten Oboisten geblasen wurde. Wenn sich dies nicht nur auf die frühen Werke bezieht, bedeutete dies aber, dass einzelne in der ersten Oboe notierte Stellen vom zweiten Oboisten ausgeführt werden müssten (z. B. im *Don Carlos*) – ein zumindest unter aktuellen Anstellungsbestimmungen undenkbarer Sachverhalt. Die Befolgung von Verdis Besetzungsökonomie erfordert mitunter (z. B. im Liebesduett des *Otello*) jedoch ein schnelles mehrfaches Wechseln des Instruments. In der heutigen hoch spezialisierten Praxis mit ihrem absoluten Perfektionsanspruch geht man das Risiko, auf einem nicht „warm geblasenen“ Instrument exponierte Soli spielen zu müssen, eher nicht ein und nimmt in Kauf, einen kaum oder wenig beschäftig-

ten Solo-Englischhornisten einzusetzen, der aktelang mit möglichst alkoholfreien Getränken in der Kantine verbringen muss (*Otello*, *Falstaff*) oder dessen Dienst nach einer Stunde Warte- und zehn Minuten Spielzeit zu Ende ist (französische Fassung des *Don Carlos*). Liegt das Solo dramaturgisch günstig nach einer Vorstellungspause (*Un ballo in maschera*), wird es auch heute noch vom dazu verpflichteten 2. Oboisten als Alternativstimme ausgeführt, Soli der quasi „zweiten Kategorie“ (Stimmverdopplungen oder -parallelführungen wie im *Rigoletto*) werden weiterhin als Wechselstimme gespielt. Eine bemerkenswerte und durchaus seltsame Ausnahme bildet das Duett Amneris-Radames im vierten Akt der *Aida*, in dem Amneris dem unglücklich Geliebten, der wegen Landesverrats nunmehr vom Todesurteil bedroht ist, die Befreiung anbietet, welche dieser aber zurückweist. Hier sind nur wenigen Noten tatsächlich zu dritt zu spielen, das Englischhorn wiederholt zudem bloß echoartig in den beiden auf Amneris und Radames verteilten Strophen

die jeweilige Phrase der Singstimme, gewinnt also kein wirklich eigenes Profil. Die Wiener Opernpraxis pflegt in diesem Fall gegen das Authentizitätsgebot zu verstoßen und für diese wenigen Takte die zweite Oboe einfach zu eliminieren, was kaum einem Zuhörer auffallen dürfte. Es wäre interessant zu erfahren, welche aufführungspraktischen Imponderabilien Verdi dazu bewogen haben, diese aus der Sicht der ausführenden Musiker ziemlich unsinnige Variante zu wählen. Konzertierende Auftritte, Ritornelle, Kadenzen, Stimmverdopplungen, Parallelführungen, *tinta*: In mannigfaltigen Varianten und Kombinationen verwendet Verdi das Englischhorn, das, sparsam und nicht immer in szenisch erwartbaren Konstellationen eingesetzt, in der Regel als dramaturgische Schlüsselstellen verdeutlichendes, den Orchesterklang an entscheidenden Stellen bereicherndes solitäres Instrument erscheint. Mag es auch „Verdis Englischhorn“ nicht geben – das Englischhorn bei Verdi bietet jedenfalls reizvolle Aufgaben und Herausforderungen.

Ein Klassiker neu aufgelegt

Die Wiener Oboe

Spielt sich leicht und klingt einmalig!

Wir bauen die Wiener Oboe in der Tradition der Wiener Zuleger-Oboe oder in französischer Griffweise.

Sprechen Sie mit uns – wir sagen Ihnen mehr dazu.



Holzblasinstrumente

**Guntram Wolf Holzblasinstrumente
GmbH & Co. KG**

Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach

Tel. 09261 506790 · Fax 52782

E-Mail: info@guntramwolf.de

www.guntramwolf.de



DER CSAKAN BEI ERNEST KRÄHMER

Teil 1 Von Helmut Schaller

Der Oboist Ernest Krähmer (1795 – 1837) war der populärste Csakanspieler seiner Zeit und gilt als die zentrale Person der „Csakan-Kultur“ in der Biedermeierzeit. Als Pädagoge, Komponist und Bearbeiter hat er für den Csakan eine Vielzahl verschiedenster Publikationen bei den größten Verlagshäusern in Wien veröffentlicht. Sein ganzes gedrucktes kompositorisches Werk ist ausschließlich diesem Instrument gewidmet.

DER CSAKAN (CZAKAN)

ist eine „Spazierstock-Blockflöte“, ein heute meist unbekanntes Holzblasinstrument der Biedermeierzeit, welches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Ländern der Donaumonarchie und besonders in Wien sehr beliebt und verbreitet war. Im Ungarischen bedeutet „Csákány“ Spitzhacke, Berghäkel (Arbeitsgerät), Streitaxt (Waffe) oder auch „Stockflöte“ (Musikinstrument).

Während der „Spazierstockmode“ hatte man im Stock – der nicht nur als „Gehhilfe“ diente – mancherlei nützliche Accessoires eingebaut: Trinkbecher, Besteck und Korkenzieher, Fernrohr, Kerze, Feldstuhl, Revolver, Schnapsfläschchen, u.a. Folgende Musikinstrumente wurden damals als Spazierstockinstrumente kreiert: Querflöte, Klarinette, Oboe, Blockflöte, Geige, Zither, u.a.

Der Csakan hatte eine kurze Blütezeit von etwa vier Jahrzehnten. Er besitzt – wie kein anderes Stockinstrument der Biedermeierzeit – ein eigenes reichhaltiges Repertoire von etwa 400 Werken, welches für Liebhaber und auch für Virtuosen gedacht ist.



Wie die Blockflöten der Renaissance- und Barockzeit hat der Csakan sieben Vorderlöcher und ein Daumenloch. Der Grundton des Csakans ist a^4 , bezogen auf 440 Hz. Er liegt genau zwischen der heutigen Sopranblockflöte und der Altblockflöte, und man könnte daher den Csakan auch als Mezzosopran- oder als Terz-Blockflöte bezeichnen.

Bei der Begleitung mit Gitarre ist der Csakan ein Instrument „in a^4 “, da diese dann immer um einen halben Ton tiefer eingestimmt wird ($a = 415$ Hz). Der Csakan ist ein transponierendes Instrument – wie die Klarinette. Das notierte und gegriffene „ c^4 “ klingt als „ a^4 “, aber eine Sext höher (siehe Abb. 2).

Für Spezialisten sei noch erwähnt, dass die sogenannte „Ganassi-Blockflöte“ der Renaissance- und Frühbarockzeit im hohen Chorton ($a = 466$ Hz) den gleichen Grundton und einen ähnlich großen Tonumfang wie der Csakan hat. Die Innenbohrung, die Mensur und vor allem der Klang sind aber total verschieden.

Der Csakan hat unterschiedliche Erscheinungsformen und Modelle. Die ursprüngliche Form ist jene mit Stock und Krücke (Griff zum Spazierengehen) und anfänglich ohne Klappen. Der Flötenvirtuose Anton Heberle verwendete erstmals in einem Konzert im Königlich-städtischen Theater in Pest am 18. Februar 1807 einen „Ungarischen Tsákány“, ein klappenloses Spazierstockinstrument mit Hammerkrücke.

Als erste Verbesserung wurde die bei der Querflöte übliche „dis-Klappe“ auf den Csakan übertragen (siehe Abb. 1). Damit bekam nicht nur die erhöhte zweite Stufe des Instruments einen schöneren Klang, sondern man konnte auch im oberen Register die Ansprache und Intonation deutlich verbessern.

Abb. 1: „Einfacher Csakan“ mit Stock und „dis-Klappe“, Originalinstrument von Carl Döke (Linz um 1820)

Rondeau
Hongrois.

Adagio.

Allegretto.

poco cresc.

cresc.

Rondeau
Hongrois.

Adagio.

Allegretto.

cresc.

pprof.

cresc.

Rondeau
Hongrois.

Adagio.

Allegretto.

cresc.

Abb. 2: Ernest Krähmer; Rondeau Hongrois op.28 (Wien 1831):
Csakan (notiert in C) + Gitarre (notiert in A)
Csakan + Pianoforte (notiert in As)

Es gibt zwei verschiedene Modelle - mit oder ohne Daumenhülse:

- Ein offenes Daumenloch wie bei der heutigen Blockflöte: Der Daumen halbiert das Loch beim Oktavieren.
- Das Daumenloch hat eine Hülse: Für die obere Oktave wird das Daumenloch immer ganz geöffnet.

Daraus ergeben sich für die Mittellage (cis⁴, d⁴, dis⁴) zwei verschiedene Griffsysteme, wie dies Ernest Krämer zeigt (siehe Abb. 3)

Tonleiter für den Wiener Csakan.

Daumen Loch.

Drey mittelsten Finger der linken Hand.

Drey mittelsten Finger der rechten Hand.

Dis od: Es Klappe.

Kleiner Finger.

c d dis e eis fis g gis a ais h his cis d dis e eis fis g gis a ais h his cis d dis e f

c d es fes f ges g as a b ces c des d es fes f ges g as a b ces c des d es fes f

Tonleiter zu dem Pressburger Csakan.

Daumen Loch.

Drey mittelsten Finger der linken Hand.

Drey mittelsten Finger der rechten Hand.

Dis od: Es Klappe.

Kleiner Finger.

c d dis e f fis g gis a ais h c cis d dis e f fis g gis a ais h c cis d dis e f

c d es e f ges g as a b ces c des d es fes f ges g as a b ces c des d es e f

Abb. 3: Tonleiter für den Wiener und Pressburger Csakan von Ernest Krämer (Wien 1822)



Die spätere Form ist ohne Stock („Complicirter Csakan“), mit einfacher Windmütze (Haube, Kappe), zwei Anblaslöchern und einem Schallbecher (vgl. Klarinette). Nach dem Vorbild der Querflöte und Oboe kommen noch weitere Klappen dazu – manchmal bis zu 13(!). Beim Csakan sind alle Klappen geschlossene Klappen, chromatische Halbtonklappen oder Trillerklappen. Bei guten Instrumenten gibt es fallweise auch noch eine Halbton-Extension (h-Fuß) und einen Stimmzug (vgl. Abb. 4 und 5). Ein „Boehm-System“ gab es beim Csakan nie. Dies kam nur versuchsweise beim „Französischen Flageolet“ vor.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als der Wiener Csakan langsam aus der Mode kam, wurde um 1900 in Deutschland der sogenannte „Vogtländische Czakan“ entwickelt und gebaut, eine Blockflöte mit 6 Griffelöchern und ohne Daumenloch. Als billige Schulflöte wurde sie zum „Massenartikel“, der damals in der Jugendbewegung und in der elementaren Musikpädagogik weit verbreitet war. Diese Instrumente haben nichts mit der Biedermeierzeit zu tun!

Von folgenden *Holzblasinstrumentenbauern* des 19. Jahrhunderts weiß man, dass sie auch Csakans anfertigten:

- Wien:* Friedrich Hammig, Gebrüder Hoyer, Seb. Knechtl, Stephan Koch (sen. u. jun.), Johann Bapt. Merklein, August Uhlmann, **Johann Ziegler** (+ Sohn: Joh. Baptist)
- Pressburg:* **Franz Schöllnast** (+ Sohn: Johann)
- Pest:* G. Placht, A. Blessner
- Brünn:* Ferdinand Hell
- Linz:* Carl Doke (+ Sohn: Alois)
- Graz:* Heinrich Schweffer
- Laibach:* Simon Unglerth
- Dresden:* Carl August Fritsche
- Leipzig:* J. C. Winckler
- Nürnberg:* G. F. Carl
- Fulda:* Joh. Andreas Mollenhauer

Ernst Krähmer hat die Instrumente von J. Ziegler (Wien) und F. Schöllnast (Pressburg) besonders geschätzt und in seiner Csakan-Schule extra erwähnt. Es war Johann Ziegler, der auch die Patenschaft über die fünf noch minderjährigen Kinder nach seinem Tod übernahm.



Abb. 4: „Complicirter Csakan“ mit 8 Klappen und Stimmzug, Originalinstrument von Johann Ziegler (Wien um 1825)

Abb. 5: „Muschelklappen“ Detail vom Ziegler-Csakan (Wien um 1825)

Verlage

Neben den vielen Holzblasinstrumentenbauern gab es in Wien auch viele Verlage, welche an der Verbreitung der Csakan-Literatur maßgeblich beteiligt waren.

Hier sind Tobias Haslinger, Pietro Mechetti, die Chemische Druckerei des S. A. Steiner und vor allem der aus Mattsee gebürtige Komponist und Pädagoge **Anton Diabelli** (1781-1858) zu erwähnen, der bereits 1802 nach Wien kam und sich ab 1817 als Verleger selbständig machte.

Die meisten Werke von Ernest Krähmer sind bei Anton Diabelli erschienen. Seine Liebe zum Csakan und seine Freundschaft zu Ernest Krähmer zeigt die Widmung am Titelblatt von Anton Diabellis *Notturmo op.123* für zwei Csakans und Gitarre (siehe Abb. 6)



Abb. 6: Anton Diabelli, *Notturmo op. 123*
(Wien 1820), Titelblatt

Das Repertoire / Werke für Csakan

In den vier Jahrzehnten der „Csakan-Hochblüte“ findet man über 400 Werke für und mit Csakan in unzähligen Erscheinungsformen. Neben Liebhaberstücken gibt es auch anspruchsvolle Werke, die für den Konzertgebrauch gedacht sind. Die Grenzen von Originalkomposition zu Bearbeitung sind fließend.

Folgende **Komponisten** haben für den Csakan Originalmusik bzw. Bearbeitungen geschaffen:

Leonhard von Call, Anton Diabelli, Philipp Fahrbach, Stefan Franz, Joseph Gebauer, Joseph Gelinek, Anton Heberle, Johann Kaiser, Anton Kargl, Wilhelm Klingenbrunner, Ernest Krähmer, Albert Lorenz, Wenzel Matiegka, Charles Scholl, Anton Stadler u.a.

Gliederung der Werke nach Besetzung:

Csakan Solo / Csakan Duo / Csakan Trio
Csakan mit Pianoforte / Csakan mit Gitarre
Csakan mit Streichern / gemischte Kammermusik mit Csakan / Konzerte mit Csakan
Csakan mit Singstimme(n) u.a.

Gliederung der Werke nach Inhalt und Form:

Sonatenhauptsatzform / Liedform / Rondo / Fantasie / Thema mit Variationen.
Tanzsätze: Menuett / Ländler / Deutsche / Walzer / Galopp / Marsch / Polonaise / Polacca.
Opernauszüge (Solo/Duo) / Potpourris / Arrangements / Bearbeitungen und Transkriptionen.
Charakterstücke: Hongrois / Tyrolienne / u. a.

Ein Großteil der Solo-Stücke diente zur eigenen Unterhaltung. Da es damals noch an Wiedergabemöglichkeiten für Musik fehlte, konnte man etwa beim Lustwandeln in freier Natur alle aktuellen Lieder, Arien und Walzermelodien auf seiner Spazierstockblockflöte spielen.

Zwei umfangreiche *Sammelbände* sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen:

1) „Lieblings-Walzer für einen Csakan von Johann Strauss Vater“ (siehe Abb. 7)

Die bearbeiteten Walzerfolgen erschienen von 1830 bis 1849 regelmäßig, so dass von den etwa 250 Originalwerken von Johann Strauss Vater (1804-1849) über 140 – also über die Hälfte seines Schaffens – noch zu seinen Lebzeiten in einer Fassung für Csakan solo gedruckt wurden.



Abb. 7: *Lieblings-Walzer für einen Csakan von Johann Strauss Vater, gedruckt bei Tobias Haslinger (Wien ab 1830), Titelblatt*



Abb. 8: *Anton Diabelli, „Mon Plaisir“ (Wien ab 1821), Titelblatt*

2) Anton Diabelli, „Mon Plaisir, Ouvrage periodique pour le Csakan seule, Cahier 1-41“ (siehe Abb. 8 und 9)

Anton Diabelli hat in seinem Verlag sukzessive von 1821 bis 1837 für meist „fortgeschrittene Dilettanten“ sogenannte „Csakan-Auszüge“ von Opern und bekannter Ballettmusik veröffentlicht. Darin findet man die „Hits“ der damaligen Zeit, und erfährt, was auf den Wiener Bühnen gespielt und begehrt war.

„Mon Plaisir“ ist die umfangreichste Sammlung von Solo-stücken, die jemals für eine Blockflöte gedruckt wurde: 41 Hefte mit je 11 Seiten!

Die Methode periodisch erscheinende Werke an ein Stamm-publikum anzubieten ist nichts Neues. Man denke etwa an die Sammlung „Der Getreue Music-Meister“ von Georg Philipp Telemann (Hamburg 1728), welche in 25 Lektionen 14-tägig gedruckt und an Abonnenten verkauft wurde.

MON PLAISIR.

Periodisches Werk für Csakan allein.

Inhalt.



Hefte.

1. 24 leichte und angenehme Melodien.
2. Gesänge und Variationen der Mad. Metzger-Vespermann.
3. Gesänge und Variationen der Mad. Catalani.
4. Tancred, Oper von G. Rossini.
5. La gazza ladra. (Die diebische Elster) Oper von G. Rossini. I^{ste} Abtheilung.
6. La gazza ladra. II^{te} Abtheilung.
7. Der Barbier von Sevilla. Oper von G. Rossini.
8. Cenerentola. (Aschenbrüdel) Oper von G. Rossini.
9. Othello, der Mohr von Venedig. Oper von G. Rossini.
10. L'Italiana in Algeri. (Die Italienerin in Algier) Oper von G. Rossini.
11. Il Turco in Italia. (Der Türke in Italien) Oper von G. Rossini.
12. Elisabeth, Königin von England. Oper von G. Rossini.
13. Der Diamant des Geisterkönigs. Zauberspiel von Jos. Drechsler.
14. Die Stumme von Portici. (La Muette de Portici) Oper von Auber. I^{ste} Abtheilung.
15. Die Stumme von Portici. II^{te} Abtheilung.
16. Die Braut. (La Fiancée) Oper von Auber.
17. Fiorella, Oper von Auber.
18. Zampa, oder: Die Marmorbraut. Oper von Herold. I^{ste} Abtheilung.
19. Zampa. II^{te} Abtheilung.
20. Fra Diavolo, oder: Das Gasthaus von Terracina. Oper von Auber.
21. Anna Bolena. Oper von V. Bellini.
22. Il Pirata. Oper von V. Bellini.
23. Montechi und Capuleti. Oper von V. Bellini.
24. Norma. Oper von V. Bellini.
25. La Sonnambula. (Die Nachtwandlerin) Oper von V. Bellini.
26. Beatrice di Tenda. (Das Castell von Ursino) Oper von V. Bellini.
27. J Puritani. (Die Puritaner). Oper von V. Bellini.
28. L'Elisir d'amore. (Der Liebestrank). Oper von G. Donizetti.
29. La Straniera. (Die Unbekannte.) Oper von V. Bellini.
30. Belisario. Oper von G. Donizetti.
31. Lucia di Lammermoor. Oper von G. Donizetti.
32. Marino Faliero. Oper von G. Donizetti.
33. Lucrezia Borgia. Oper von G. Donizetti.
34. Parisina. Oper von G. Donizetti.
35. Lieder von Heinrich Proch.
36. Lieder von Franz Schubert.
37. Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. I^{ste} Abtheilung.
38. Linda di Chamounix. II^{te} Abtheilung.
39. Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi.
40. Don Pasquale. Oper von G. Donizetti.
41. Maria di Rohan. Oper von G. Donizetti.

D. & C. N. 812.

Abb. 9: Anton Diabelli, „Mon plaisir“. Periodisches Werk für Csakan allein
(Wien 1821 - 1837), Inhaltsverzeichnis

Teil 2 des Artikels folgt in der Dezember-Ausgabe des Oboenjournal

In memoriam Camillo Öhlberger

Camillo Öhlberger, geboren 1921 in St. Pölten, war das dritte Kind nach seinem älteren Bruder Karl (1912) und der Schwester Anny (1913). Bereits der Vater hatte mit Musik als begabter Liebhaber viel zu tun gehabt, auf einer für die damalige mittelgroße Stadt durchaus respektablen Basis. Camillo besuchte ein humanistisches Gymnasium, mußte dann nach dem Anschluß zum Reichsarbeitsdienst einrücken. Sein Studium der Germanistik (an der Wiener Universität, bei Josef Nadler) wurde durch die Kriegsmaschinerie abgebrochen. Die Einrückung in die Wehrmacht war zuerst in ein Musikkorps, darauf kam sein Dienst an der Westfront als Funker. Nach amerikanischer Kriegsgefangenschaft kam Vater zurück, um sein Studium an der damaligen Wiener Musikakademie wieder aufzunehmen. Er hatte schon vorher bei seinem neun Jahre älteren Bruder Karl Fagott zu erlernen begonnen, und das bedeutete bald nach der Rückkehr aus dem Rheinland ein Engagement an der Wiener Volksoper (1945), das er dann zehn Jahre inne gehabt hat. 1955 ist er nach einem erfolgreichen weiteren Probespiel in die Staatsoper und damit später zu den Wiener Philharmonikern aufgestiegen.

Vater hat 1946 geheiratet, meine Mutter war geborene Wienerin, trotzdem haben sie sich im Dom zu St. Pölten das Jawort gegeben. Da gibt es zwei Kinder, Reinhard (1950) und Alexander (1956). An der Wiener Musikhochschule (vormals Musikakademie, nachmals Musikuniversität) hat Vater ab etwa 1964 zu unterrichten begonnen, zuerst in einer gemeinsamen Klasse mit seinem Bruder Karl, nach kürzerem Zeitraum mit eigener Klasse; er war ein erfolgreicher Lehrer, und über eine gewisse Periode waren alle vier Fagottisten der Wiener Volksoper aus seinem Stall gekommen (Wolfgang Stadler, Peter Marschat, Michael Zottl, Max Feyertag). Das bringt einen schönen Bogen von Vaters einstiger Verbundenheit zu diesem Haus, über die Fagottschüler bis hin zu seiner Enkelin Agnes, die jetzt die Assistentin des Direktors dort ist.

Seine Beziehung zur Sprache (deshalb auch das Studium der Germanistik) hat Vater in besonderer Weise ausgelebt. Er hat sich mit Lyrik befaßt, schon in den früheren Jahren nach 1945. Es ist anzumerken, dass es im damaligen Sender Rot-Weiss-Rot bereits Einspielun-



gen gab, wo der berühmte Burgschauspieler Raoul Aslan Vaters Gedichte rezitiert hat. Diese Linie hat sich dann in insgesamt acht Gedichtbänden fortgesetzt, wo Vater nach einem Buch für Kinder dann sein Hauptthema gefunden hat: Heiter-besinnliche Verse, zum Teil in Mundart, die mit dem Umfeld des Wiener Musiklebens bis hin zur auskomponierten Orchester-Anekdote ein Forum erhielten, das durchaus druckbar war. So haben sich das Niederösterreichische Pressehaus wie auch der Verlag Überreuter Vaters Gedichtsammlungen angenommen.

Vater konnte seine Fagottistenstelle bei den Wiener Philharmonikern nur bis 1978 innehaben, er ist krankheitshalber schon mit 57 Jahren in den Ruhestand getreten. Unterrichtet hat er freilich noch weiter, das war möglich, und hat ihm den Erfolg seines Studenten Wolfgang Koblitz beschert, der über das Linzer Brucknerorchester dann aufgrund seiner Qualifikation bis zur Staatsoper und zu den Wiener Philharmonikern gefunden hat.

Reinhard Öhlberger

Mein Lehrer Camillo Öhlberger

Von Peter Marschat

Im Herbst 1966 kam ich als einer seiner ersten Fagottanfänger in die Klasse von Professor Camillo Öhlberger an der Wiener Musikhochschule. Bis zu meiner Diplomprüfung im Februar 1975 hat er mich begleitet und geprägt.

„Cum grano salis“ höre ich ihn sagen, und er meinte damit „nicht übertreiben“ bei der musikalischen Gestaltung. Aber dieses Körnchen Salz macht die Suppe auch würzig und lässt sie nicht „fad“ schmecken. Das Gefühl für das rechte Maß bei uns Schülern zu wecken, war Camillo Öhlberger ein wichtiges Anliegen. Das begann schon beim Rohrbau mit präzisen Angaben für Spiegellänge, Drahtpositionen und Gesamtlänge der Bahnen. Jeder Arbeitsschritt wurde genau beschrieben und dokumentiert. Drahtdicke und

Länge waren vorgegeben, „glühen“ nicht vergessen! Eine Menge Regeln gab es für das Aufschneiden und Schaben - „auf die Finger aufpassen!“. Das alles gab uns Sicherheit im Umgang mit einer sehr heiklen Materie, die im Grunde dann doch weitgehend vom Gespür abhängt.

Diese Akribie war bei Camillo Öhlbergers Unterricht auch spürbar, wenn es um musikalische Gestaltung ging. „Ein Zuhörer muss in der Lage sein, die Musik, die er hört, auf einem Notenblatt aufzuschreiben“. Eine fiktive Vorstellung, die aber klar macht, worauf es ankommt: wir müssen beim Musizieren „verständlich“ bleiben und die Interpretation so gestalten, dass die Struktur der Komposition erkennbar wird. Viele Details sind dabei wichtig: Betonung, Artikulation,



Drei Öhlbergers, drei Fagotte: Camillo, Vater Öhlberger, Karl

Wir danken Reinhard Öhlberger für die Erlaubnis, die Fotos veröffentlichen zu dürfen

Phrasierung, Agogik, Dynamik und Rhythmik. Neben einer sauberen Intonation, auf die Camillo Öhlberger bei seinen Schülern von Anfang an achtete, war ihm die stilgerechte Artikulation besonders wichtig. Und er hatte einfache, aber vielsagende Ausdrücke und Redewendungen für uns parat, die sich leicht einprägten: „ta“ im Gegensatz zum weichen „ba“, „Bogen an Bogen“, „Bogen vor (Stakkato-)Punkt abziehen“. Für eine weitverbreitete Unart hatte er die treffende Bemerkung: „da wirft der Bindebogen seinen Schatten voraus“.

Camillo Öhlberger brachte uns Schülern auch alternative Griffe bei, um einen Ton leiser anblasen zu können, die Intonation zu variieren oder eine heikle Bindung oder eine technische Passage leichter zu meistern. Hier als Beispiel eine Griffkombination, die eine entscheidende Erleichterung für die Tonfolge d - es - f in der eingestrichenen Oktave darstellt. Sie ist in der Ouvertüre zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“ sehr gut anwendbar: leeres d (xxo ooo), volles es (xxo xxx), f als Trillergriff (ooo xxx). Auch im 3. Satz des Weberkonzerts lässt sich dieser Trick anwenden.

Mein Lehrer hatte auch viel Humor, und es ging nicht immer todernst zu in seiner Fagottklasse. Vor allem, wenn Frau Brusatti zur Korrepetition eingeteilt war, lief der Herr Professor mit seinen musikalischen Bonmots zur Höchstform auf. Herr Kunibald ließ schon damals grüßen. Zur Grippezeit bestellte er einmal alle seine Schüler zur gleichen Zeit in die Klasse. Er hatte für jeden von uns japanische Mundbinden mitgebracht, die wir brav anlegten. Camillo Öhlberger und sein japanischer Schüler Kondo „san“ schossen Fotos. So entstanden wohl die originellsten Klassenfotos der Wiener Musikhochschule.

Manchmal unterbrach seine ratschende Armbanduhr den Unterricht. Dann nahm er eilig eine Tablette ein oder ein besonderer Trank wurde angerührt und getrunken. Es gab auch hin und wieder eine lehrreiche Exkursion in die Innenstadt oder einen Besuch im Eissalon. Camillo Öhlberger war bekannt dafür, große Mengen Speiseeis sehr schnell verzehren zu können.

Einmal im Jahr lud er uns zur Jause in seine Wohnung im dritten Bezirk ein. Fotografieren war ein großes Hobby von ihm, und an einem dieser Nachmittage zeigte er uns Dias von seinen Konzertreisen mit den Wiener Philharmonikern.

Tondokumente von Camillo Öhlberger als Fagottist sind meines Wissens nach rar. Es gibt einige Kammermusikaufnahmen der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, bei denen er mitgewirkt hat. Aber eine Rarität, die ich einmal in meiner Studienzeit gehört habe, ist eine Plattenaufnahme aus Öhlbergers Zeit in der Volksoper, und zwar Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. In meiner Erinnerung war das eine fabelhafte Einspielung. Alfred Prinz war, glaube ich, der Klarinettist bei dieser Studioaufnahme und ein Italiener hat dirigiert (hieß er Rossi?). Ich würde diese Aufnahme gerne wieder hören. Vielleicht kann mir jemand aus der Leserschaft eine Quelle nennen (email an peter.marschat@aon.at)?

Im Jahr 1996 hat Camillo Öhlberger das Goldene Verdienstzeichen der Republik Österreich erhalten. Schon viele Jahre früher, es muss ungefähr 1980 gewesen sein, hatte ich die Ehre, bei einer Feierstunde für Camillo Öhlberger im Unterrichtsministerium als musikalische Umrahmung mit meinen Kollegen zu spielen. Auf dem Programm stand Mozarts c-Moll-Serenade in der Fassung für Bläserquintett. Der Variationsatz ist anstrengend und technisch anspruchsvoll. Wir haben uns sehr bemüht, eine besonders gelungene, brillante Interpretation zustande zu bringen. Camillo Öhlberger hat sich nachher bei uns bedankt und gesagt: „Die Stimmung war gut ...“.

Camillo Öhlberger war ein sehr guter Lehrer für mich. Für meine beiden Probespiele hat er mich optimal vorbereitet. Damit hat er für mich den Grundstein für ein gelungenes Berufsleben gelegt. Mit seiner ruhigen Art und seiner Besonnenheit war er mir ein Vorbild. Seine humanistische Bildung hat meinen Horizont erweitert, seine musikalischen Analysen haben mein Interesse geweckt und sein Humor hat mir Lockerheit gegeben. Deshalb rufe ich ihm in seine Ewigkeit nach: Danke!

In memoriam Bernhard Klebel

Jüngere Musiker kannten Bernhard Klebel vor allem als Leiter des *Wiener Motettenchores* und des Ensembles *Musica Antiqua Wien*, etwas ältere erinnern sich noch an die Wiener Konzertreihe *Alte Musik an historischen Stätten*, die 1971-1985 unter seiner Leitung stand. Er hatte an der Wiener Universität Germanistik und an der Akademie für Musik Schulmusik, Oboe bei Hans Hadamowsky, Cembalo bei Eta Harich Schneider und Chordirigieren bei Hans Gillesberger studiert, war 1959-1967 erster Oboist in der Wiener Volksoper und spielte beim neu gegründeten *Concentus musicus* (das nebenstehende Foto zeigt ihn mit der Pommer). Seit 1966 hatte er einen Lehrauftrag an der damaligen Expositur Oberschützen (Musikhochschule Graz), erhielt 1980 eine ordentliche Professur für Musiktheorie und leitete von 1983 bis 2004 zusätzlich zu seiner Lehrtätigkeit das dortige Hochschulorchester. 1991 übernahm er die Leitung des Instituts Oberschützen, die er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2004 innehatte.



Aus den späten 60er-Jahren des Concentus musicus:

Nikolaus Harnoncourt, Karl Gruber, Herbert Tachezi, Bernhard Klebel, Jürg Schaeftlein (v.l.n.r.)

Wir danken Frau Barbara Klebel-Vock für die Erlaubnis, die Fotos veröffentlichen zu dürfen.

An der Universität für Musik Graz, Institut für Blas- und Schlaginstrumente, gelangt ab dem Wintersemester 2013/14 eine

Universitätsprofessur für Oboe (Englischhorn)

(50% einer Vollbeschäftigung) zur Besetzung.

Bewerbungen sind bis längstens **16. Oktober 2013** unter **GZ 57/13** an das **Rektorat der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, A-8010 Graz, Leonhardstraße 15**, zu richten.

Detailinformationen unter
www.csc-kug.at/jobinfo/kug.html

An der Universität für Musik Graz, Institut für Blas- und Schlaginstrumente, gelangt ab dem Wintersemester 2013/14 eine

Universitätsprofessur für Fagott

(50% einer Vollbeschäftigung) zur Besetzung.

Bewerbungen sind bis längstens **16. Oktober 2013** unter **GZ 56/13** an das **Rektorat der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, A-8010 Graz, Leonhardstraße 15**, zu richten.

Detailinformationen unter
www.csc-kug.at/jobinfo/kug.html

Der Präsident empfiehlt: Fahrten mit der Kaltenleutgebner Bahn!



Zu folgenden Terminen gibt es Züge mit der Dampflokomotive 93.1420, Baujahr 1928:

10.11.2013: Pendelverkehr auf der Strecke Meidling - Liesing - Perchtoldsdorf - Kaltenleutgeben. Besuchen Sie das berühmte Erntedankfest der Perchtoldsdorfer Weinbauer, den Hütereinzug mit Freiweinausschank des jungen Jahrganges (Nostalgiestraßenbahnfahrten zwischen Rodaun und Meidling)!

30.11.2013: Fahrt von Meidling und Kaltenleutgeben über den Wechsel bis ins steirische Hartberg. Dort lädt der zauberhafte Christkindlmarkt ein.

1.12.2013: Adventzüge mit Ständchen des Kinderchors der Volksoper Wien.

Informationen: Verein Pro Kaltenleutgebnerbahn; Telefon 0664 / 225 25 15 und beim Präsidenten.
www.pro-kaltenleutgebnerbahn.at

Bezahlte Anzeige

**Allerseelen im
Stift Lilienfeld
Konventmesse**

2. November 2013, 8 Uhr

Stift Lilienfeld

Ausführende:

Karin de Pastel (Orgel)

Alfred Hertel (Oboe)

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

Maria Trenker (Oe)

Mag. Stephanie Timoschek-Gumpinger (O)

Thomas Kiefer (O)

Mag. Veronika Macha (O)

BA Rita Binder (Ao)

Seit mehr als einem Jahrzehnt veröffentlichen wir auf den beiden letzten Innenseiten Konzert- und Klassenabendtermine. Wir werden dies auch weiterhin tun, können künftig aber nur mehr jene Termine berücksichtigen, die uns von Professoren, Solisten, Ensembles zeitgerecht, d.h. bis zum auf der letzten Seite bekanntgegebenen Redaktionsschluss-Termin, mitgeteilt werden. Sowohl die eigenständige Suche nach entsprechenden Konzerten und Klassenaben-

den auf diversen Homepages von Universitäten, Konservatorien und Konzertveranstaltern wie auch verspätet mitgeteilte Termine im Stadium des fast druckreifen Layouts verursachen einen beträchtlichen und auf Dauer ermüdenden Arbeitsaufwand. Jenen Kollegen, die uns bisher stets unaufgefordert und rechtzeitig ihre Termine per Mail mitgeteilt haben, möchten wir unseren Dank aussprechen.

Euer Redaktionsteam

VOTRUBA
MUSIK
www.votruba-musik.at



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

votrubamusik.herz@aon.at

Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr

Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Notengeschäft

2700 Wr. Neustadt, Beethovengasse 1

Tel.: 02622/20427

votrubamusik.noten@aon.at

Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr

Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Dezember 2013.

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

Redaktionsschluss: 25. November 2013

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



Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA

Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45
E-Mail: sommerbauer.guga@A1.net

**Ausg'steckt ist vom
11. -20. Oktober 2013
16. - 30. November 2013**

Impressum:

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

A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Handy: +43/(0)664/215 35 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

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

Internethomepage:
<http://www.wieneroboe.at>

Layout: Ernst Kobau
(E-Mail: kobau@aon.at)

Digital-Druck: FBDS Copy Center
1230 Wien

Grundlegende Richtung:

Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.

Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.

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

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