WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

36. Ausgabe Dezember 2007

Rohrholz - (k)ein Mysterium (Teil 2)

Joseph Czerwenka und seine Kollegen (Teil 2)

Editorial

Liebes Volk!

Nun ist sie da, endlich gibt es die Weihnachts-Amnestie des Präsidenten! Alle Jahr wieder überzieht ein heiliger Rohrfrieden das Land!

Es werden alle technischen Entgleisungen und falschen Töne, die nichtangesprochenen, die zu lauten oder leisen, alles wird Euch vergeben und alles wird wieder gut, alles getilgt. Mit der Bitte, die Resozialisation nicht zu gefährden, bitten wir gütigst um Rohr- und Holzspenden an die Präsidentschaftskanzlei. Wir werden diese dann ganz sicher nicht an die Bedürftigen weiterleiten.

Frei von der geschädigten Leber weg, widme ich das nun folgende Jahr der Liebe, oder unter uns gesprochen, der Oboe d'amore. Ist diese nur von bis über beide Ohren Verliebten einigermaßen beherrschbar, so stellt sie für viele Paarungswillige ein großes Problem dar, da sie ohne deren Liebesfuß nicht richtig balzen und jubilieren können. Doch woher nehmen und nicht stehlen, und wenn stehlen, wo genau? Gibt es doch kaum einen Liebhaber, der eine solche besitzt und dann auch noch freiwillig herausgibt.

Dieser Mangel sollte behoben werden, darum wird der Klingelbeutel in Form eines Erlagscheines zur gütigen Verwendung beigelegt.

Weiße Schafe, zahlet ein,
ihr wollt doch keine Schwarzen sein?

Die Energie der Geldscheine wird sich sofort auf die Qualität unserer Darbietungen positiv auswirken, und wir hören ganz sicher weg, sollten in unserer Umgebung (Intonations-)Unregelmäßigkeiten auftreten.

Keine Ausreden mehr! Auf dass auch niemand mehr die kläglichen Produkte seiner miserablen Schabetechnik auf angeblich schlechtes Rohrholz schieben kann, entmystifizieren wir dieses im zweiten Teil unserer Serie endgültig. Jeder seines Unglücks Schmied, wird es ab jetzt heißen!

Wie Czerwenka und Kollegen geklungen haben, lässt sich ja (vielleicht zum Glück) nicht mehr eruieren. Doch wie immer: ich schließe mit dem Vorsatz, Euch, ihr verflossenen, gegenwärtigen und zukünftigen Wiener Oboisten, alle zu lieben, nicht nur zur Weihnachtszeit!

Euer Präsident und zukünftiger Oboe d'amorist

Pepi Bednarik

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

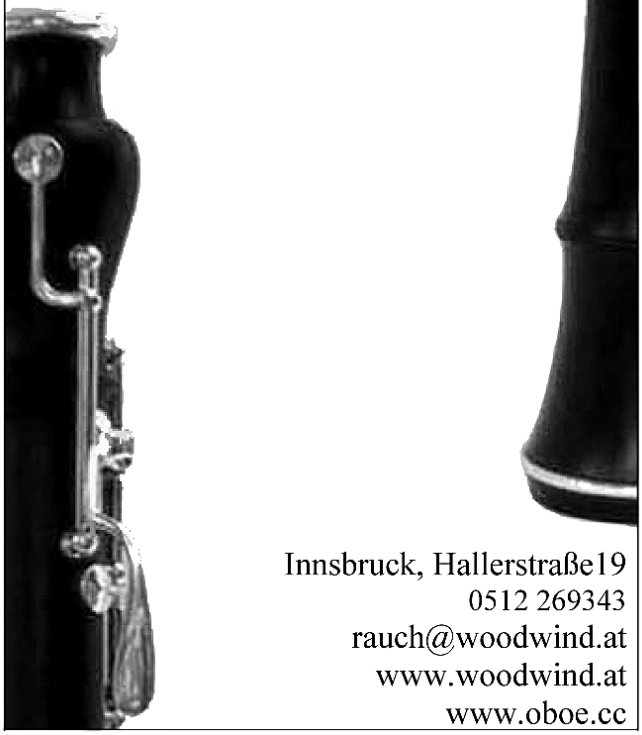
VOLKSBANK

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

Zum Coverbild

Nachdem uns Jan Daxner für die letzte Ausgabe den Neopensionisten Walter Lehmayer als Titelbild gezeichnet hat, ist diesmal Gernot Jöbstl an der Reihe, der im September 2007 die Nachfolge von Helmut Mezera als 1. Oboist im Orchester der Wiener Volksoper angetreten hat.

CHRISTIAN RAUCH
WERKSTÄTTE FÜR
HOLZBLASINSTRUMENTE



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

Rohrholz - (k)ein Mysterium (Teil 2)

VON BARBARA GATSCHELHOFER

Qualitätsunterschiede

Apollon M. R. Barret schreibt schon um 1860: *„It will sometimes happen, notwithstanding the greatest care and attention that the reed turns out badly: this may not arise from any fault in the making, but be attributable to the quality of the cane."*

Trotz noch so guter Qualitätskontrollen von Seite der Holzproduzenten gibt es immer wieder Qualitätsunterschiede im Rohrholz, ja sogar innerhalb einer Stange. Das Rohrholz ist nun einmal ein Naturprodukt und wächst nicht in einem Labor unter immer gleich bleibenden Bedingungen. Diese Qualitätsunterschiede sind aber für uns hinderlich, da die Produktion eines Rohres ohnehin viel Zeit benötigt, und diese bei einem schlechten Stück Rohrholz nur vergeudet wird. Der Oboist und Oboenrohrbauer Alfred Noack gibt hierzu einen guten Rat: *„Zum Rohrmachen gehört vor allem Ruhe, Geduld, Geschick und gutes Material. Wer alles dieses nicht hat, soll lieber mit dem Rohrmachen gar nicht erst anfangen und seine dienstfreie Zeit zum Spazierengehen und zur Erholung seiner Nerven benutzen, anstatt seine Zeit unnütz mit dem Rohrmachen zu vergeuden."* Und so haben auch schon Musiker vor fast 150 Jahren versucht festzustellen, wie man gutes Rohrholz schon vor dem Rohrbau aussieben kann. Diesen verschiedenen Betrachtungsweisen ist das nachfolgende Kapitel gewidmet.

Für uns Musiker ist eine gleich bleibende Qualität mit wenig Ausschuss wichtig. Zuviel schlechtes Holz bedeutet: teuer gekauft. Denn man wird diese Stangen nicht verwenden. Macht man es doch, ist es meist Zeitvergeudung. Da der Bau eines Rohres viel Zeit benötigt, ist es wichtig, schon möglichst früh die Qualität der Stangen beurteilen zu können.

Wie bereits erwähnt sind die Variablen für die Qualitätsunterschiede des Rohrholzes: das Klima, der Boden, die Bewässerung und Düngung, das Alter der Stangen bei der Ernte, der Zeitpunkt der Ernte und der Ablauf des Trocknungsprozesses.

Auf die ersten beiden Variablen, das Klima und den Boden, können wir Musiker teilweise Einfluss nehmen. Und zwar indem wir das Rohrholz nach dem „Namen" der Anbaugebiete bzw. des Produzenten bestellen. Ich schreibe absichtlich „teilweise", denn bei größeren Firmen verstreuen sich die Felder, die zum Teil nur gepachtet sind, über ein größeres Gebiet, und somit hat man innerhalb eines „Namens" wiederum große Qualitätsunterschiede. Die übrigen Variablen für gutes Rohrholz sind für uns nicht nachvollziehbar. Das Einzige, das wir beim Kauf bestimmen können, ist das Jahr, in dem das Holz geerntet wurde. Und so haben sich im Laufe der letzten Jahrhunderte verschiedene Möglichkeiten der Qualitätsbestimmung entwickelt, auf die ich nun genauer eingehen möchte. Neben der Sichtweise des Musikers gibt es noch zwei andere Betrachtungsweisen, welche ich zuerst beleuchten möchte. Das sind die Betrachtungsweise der Naturwissenschaft (Chemiker, Physiker, Botaniker) und die Seite der Holzproduzenten.

1. Die Naturwissenschaft

Mit Naturwissenschaft meine ich Forschungsprojekte, basierend auf der Frage: Was macht gutes Rohrholz aus? Dadurch soll eine Möglichkeit gefunden werden, konstanteren Anbau und gleich bleibende Ernten garantieren zu können. Die meisten Forschungsprojekte zum Thema Arundo donax kommen aus der wirtschaftlichen Sparte, z. B. wie man Arundo donax zur Produktion von Biomasse nutzen kann. Aber auch solche Projekte liefern für uns Musiker wichtige Fakten, wie z. B. die chemische Analyse von Arundo donax. Diese ergab, dass der Stamm aus 42 - 50% Zellulose, 20 - 24% Hemizellulose, 10 - 20% Lignin, 4% Asche, 1 - 2% Siliziumoxid besteht.

Wie bereits erwähnt, brauchen die Stangen von Arundo donax ein gewisses Alter, um für den Rohrbau brauchbar zu sein. Das liegt erstens an dem Ligninanteil und zweitens an der Konzentration von Hemizellulose im Holz. Lignin ist verantwortlich für die Vibrationseigenschaften des Holzes, und die Hemizellulose (Abkürzung AMGX) ist der Grund dafür, dass das Rohr Wasser speichern kann. Eine Fähigkeit, die maßgeblich für das Funktionieren eines Rohres ist. Jedem Anfänger wird schon in der ersten Stunde erklärt, dass ein Rohr vor dem Spielen gewässert gehört. Das wird

auch in einer englischen Oboenschule aus dem frühen 19. Jahrhundert erklärt: *„Before you put the Reed in your Hoboy you should spit thro´ it, or wet it, as it will be easier and better tone then when dry.“* Ich habe, bevor ich diese Zeilen gelesen habe, noch nie versucht auf einem trockenen Rohr zu spielen. Es ist möglich, aber mit einem ungleich größeren Kraftaufwand. Ein „nasses“ Rohr vibriert viel besser. Die Fähigkeit zum Wasserspeichern liefert neben den besseren Vibrationseigenschaften noch einen weiteren Vorteil. Erst im angefeuchteten Zustand bildet die Spitze eines Rohrs die gewünschte Wölbung aus.

2. Der Produzent

Wir kaufen heutzutage meist Rohrholz mit einem Markennamen. Dieser bezieht sich entweder auf das Gebiet, in dem das Rohrholz wächst oder auf eine Firma, die mehrere Felder besitzt bzw. gepachtet hat. Der Standort des Anbaugebietes ist ausschlaggebend für die Holzqualität. Das Holz kann z. B. auf einem Feld in der Nähe des Meeres oder an einem windigen Standort angebaut werden. All das wirkt sich auf die Eigenschaften des Rohrholzes aus.

Als ein weiteres Qualitätskriterium kann man den Holzproduzenten selbst ansehen. Bevor das Holz in den Handel gelangt, geht es durch unzählige Qualitätskontrollen. Die erste Selektion von schlechtem Holz beginnt schon am Feld, noch während des Wachstums der Pflanze. Es müssen die besten Sprosse ausgesucht werden und alle schlechten Sprosse und krumme Stangen aus dem Feld geschnitten werden. Auch bei der Ernte muss nochmals sorgfältig nachkontrolliert werden. Die letzte Kontrolle erfolgt nach dem Schneiden. Somit ist die Kompetenz (Erfahrung) der Mitarbeiter bei der Auswahl des guten Holzes ausschlaggebend für eine qualitativ hochwertige Ernte.

3. Musiker

Schon in den ersten Quellen ist immer wieder die Rede von gutem Holz. Wenn man weiß, wie man gutes Holz schon vor dem ganzen Verarbeitungsprozess aussucht, kann man sich viel Zeit und Mühe ersparen. Und so ist es nicht verwunderlich, dass sich auch schon Oboisten und Fagottisten Generationen vor uns Gedanken dazu gemacht haben. So wurden im Laufe der Zeit, auch schon bevor wissenschaftliche Tests möglich waren, einfache Bestimmungskriterien entwickelt. Diese sind: das Aussehen, die Härte, das spezifische Gewicht, das Verhalten während der Weiterverarbeitung und die Flexibilität des Holzes.

Das Rohrholz nach dem Aussehen auszusuchen ist wohl die einfachste Methode der Qualitätsbestimmung. Die Stangen sollten eine glatte Schale und eine schöne gelbe Farbe haben. Längsrillen in der Schale sind ein Zeichen für schlechtes Holz, denn bei diesen Stangen sind die Fasern schon zu trocken. An dieser Stelle möchte ich auf optische Qualitätsmerkmale des Rohrholzes näher eingehen. Als „grünes Holz“ wird nicht gut gereiftes Holz bezeichnet, weil es noch einen leicht grünlichen Schimmer hat. Aber Holz kann auch grün sein, wenn es während des Trocknens nicht lange genug dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt war, z. B. durch den Schatten einer anderen Pflanze oder eines Hauses. Durch nachträgliches Nachreifen kann man solches Holz noch brauchbar machen. Man sollte die Stangen selbst noch in der Sonne für ein paar Monate nachreifen lassen, sie dabei gelegentlich wenden, bis sie die gewünschte gelbe Farbe erhalten. Auch Henri Brod beschreibt die Möglichkeit, nicht gut gereiftes Holz noch nachzureifen. Er gibt aber an, dass man das Holz vorher schon teilen sollte. Es gibt aber auch immer wieder Stangen, die trotz guter Trocknung einfach nicht gelb werden. Diese sollte man dann aussortieren. Laut S. Prestini hat die grünliche Farbe jedoch keinen Einfluss auf die Qualität des Holzes. Seiner Meinung nach ist grünes Holz sogar besser als zu gelbe Stangen, bei welchen die Fasern durch zu langes Reifen in der Sonne zu trocken geworden sind. Neben einer grünlichen Farbe können die von uns gekauften Stangen auch braune oder silberne Flecken aufweisen. Einige benützen diese Stangen gerne, andere halten es für ein Zeichen von schlechtem Rohrholz. Auch hier hat jeder seine eigenen Vorlieben. Fakt ist, dass diese braunen Flecken entstehen, wenn die Stangen im Wind aneinander schlagen. Dabei wird die Außenschale verletzt und an diesen Stellen entstehen braune Flecken. Kommt noch salzhaltige Meeresluft zu dieser Stelle verfärbt sie sich silbern.

Ein weiteres Qualitätskriterium ist der Härtegrad des Holzes. Dieser lässt sich mit einem einfachen Test, dem so genannten „Fingernagel Test“ noch an der ganzen Stange bestimmen. Carl Almenräder beschreibt diesen Test so: „[Man kann], *wenn man mit dem Nagel des Daumens über den äusseren Theil des Rohrholzes, der Rundung nach fährt, daran am sichersten seine Elastizität erkennen kann. Bleibt bei einem mässigen Nageldruck keine Spur davon auf dem Holz zurück, so kann man überzeugt sein, dass es zu hart ist.“* Meist wird hartes Holz als besser erachtet. Doch auch da gibt es von Musiker zu Musiker unterschiedliche Ansichten,

wie Carl Almenräder schreibt: *„Wenn auch manche dagegen Folgendes einwenden mögen: ‚Das härteste, festeste Rohrholz ist am geeignetesten, tauglich Fagottröhren daraus anzufertigen', so muss ich hierauf entgegnen, dass man dann, hiernach zu folgern, noch aus viel härteren und festeren Gegenständen, Fagottröhren anfertigen könnte, welche dann alle besser sein müssten, als die aus Rohrholz gefertigten; obschon ich mich getraue, eher ein taugliches Fagottrohr aus Kiefernholz als ein solches aus festem Schilfrohr zu wege zu bringen."* Diese Aussage ist natürlich etwas übertrieben. Sie zeigt jedoch, dass auch schon damals die Geschmäcker der Musiker variierten. Heute gibt es mittlerweile auch ein elektronisches Gerät, das den Härtegrad des Holzes messen kann, den so genannten Härtetester.

Eine weitere Möglichkeit die Qualität des Rohrholzes noch vor der Verarbeitung beurteilen zu können ist die Bestimmung des spezifischen Gewichts des Holzes. Das kann man leider nicht mit einer Waage, da man mit einer Waage nur Hölzer gleicher Länge, Breite und Dicke vergleichen könnte. Außerdem bräuchte man eine Waage mit einer Genauigkeit von 1/100 Gramm. Viel einfacher und billiger ist der so genannte „Flotationstest", wobei der Auftrieb des Holzes im Wasser gemessen wird. Für diesen Test braucht man Hölzer gleicher Länge, die Dicke und Breite der Hölzer kann variieren. Eine genauere Beschreibung dieser Testmethode findet sich in dem Artikel von Andreas Schultze-Florey „Auswahl des Rohrholzes mit der AuftriebSummenFormel" in der Zeitschrift Rohrblatt 17/1 (2002). Weiters liefert der Autor auf seiner Homepage (www.schuflo.de) eine genaue Anleitung zum Bau eines „AquaSelektors" für Oboen-, Englischhorn-, Fagott- und Klarinettenhölzern.

Auch aus dem Verhalten des Holzes während der Verarbeitung kann man die Qualität ableiten. Carl Almenräder schreibt dazu: „[. . .] *das Fleisch innwändig muß beim Ausstechen* [hobeln] *der Stücke kräftig und frisch erscheinen, gleichfarbig weiss sein, und eine gewisse Zähe besitzen, welches letztere man daran bemerkt, das es sich glatt ausstechen lässt."* Nach dem Hobeln kann man auch die Flexibilität des Holzes testen, und zwar mit dem „Biegetest" (oder auch Twist - Test). Die gehobelten Stücke werden hierbei gegenläufig an den

Die Verarbeitungshalle der Firma Vandoren © Vandoren

Enden leicht gedreht. Aus dem dabei gefühlten Widerstand kann man die Flexibilität des Holzes ableiten. Mit all diesen Tests kann man zwar das Rohrholz schon vor und während der ersten Verarbeitungsschritte sortieren, aber völlig gleiche Stücke Holz wird man auch dadurch nicht erhalten. Rohrholz ist nun mal ein Naturprodukt und die einzelnen Stangen variieren leicht in ihrer chemischen Zusammensetzung. Dadurch sind auch die Rohre nicht immer gleich, und wir Musiker müssen uns auf jedes einzelne Rohr neu einstellen.

Nachteile von Arundo donax

Auch heutzutage werden Rohre immer noch aus Arundo donax gefertigt. Obwohl es alle Eigenschaften besitzt, die für das Funktionieren der Rohre maßgeblich sind (ein hohes Verhältnis von Härte im Vergleich zur Dichte, Flexibilität in allen Gewebeschichten, das schnelle Abdämpfen der Schwingung), hat es jedoch auch Nachteile. Arundo donax ist ein Naturprodukt und somit den Launen der Natur ausgeliefert. Der Klimawandel ist ein deutliches Problem in der heutigen Zeit. Nicht nur, dass sich der Wachstumsrhythmus des Holzes durch die immer milderen und kürzeren Winter verändert (so muss die Ernte mittlerweile bereits im Februar abgeschlossen sein, da schon die ersten neuen Triebe aus dem Boden kommen) – auch die immer häufiger werdenden Naturkatastrophen tragen zu einer immer unsicheren Verfügbarkeit bei, wie z. B. im heißen Sommer 2003, in dem viel Rohrholz verbrannte.

Neben der Natur trägt auch der Mensch in so manchen Zeiten zur Holzknappheit bei. Besonders zu erwähnen ist die Zeit nach dem 2. Weltkrieg. Im 2. Weltkrieg wurden die Halme und Blätter von Arundo donax zur Tarnung des Militärs benutzt. Nicht nur, dass kaum Holz für die Musiker blieb, auch die Jahre danach war es schwer, gutes Rohrholz zu bekommen, und es gab große Unterschiede in der Qualität des Holzes. Wurden vor dem 2. Weltkrieg nur drei von vierzig Stämmen zur Weiterverarbeitung ausgegeben, konnte man in den Jahren danach nicht mehr so wählerisch sein. Aufgrund der Holzknappheit wurde kaum noch selektiert, mit dem Ergebnis, dass nur zwei bis fünf Rohren von insgesamt 25 brauchbar waren.

Auch durch die zunehmende Verstädterung verschwinden viele Vorkommen von Arundo donax. Man

kann nur hoffen, dass sich die Landwirte nicht gegen den Anbau von Arundo donax entscheiden, denn wer weiß, ob die anderen Standorte in der Welt dieselbe Qualität produzieren können.

Ein weiterer Nachteil von Arundo donax sind die Alterungserscheinungen. Jedes Rohr verändert sich im Laufe des Gebrauchs, bis hin zu einem Punkt, wo das Rohr nicht mehr spielbar ist. Naturwissenschaftler fanden heraus, dass das Altern eines Rohres mit der Konzentration der Hemizellulose (AGMX) zusammenhängt. AGMX ist für die Wasserspeicherung im Holz verantwortlich. Mit zunehmendem Gebrauch nimmt diese Konzentration immer mehr ab, d. h. das Rohr kann weniger Wasser aufnehmen und auch speichern. Oboisten können diesen Effekt z. B. mit einem „alten Rohr" in einem heißen Konzertsaal bemerken. Auch wenn man das Rohr immer wieder ins Wasser taucht, trocknet es sehr schnell wieder aus.

Ein weiterer Grund für das Altern eines Rohres ist die Reaktion des Holzes mit dem Speichel. Viele werden schon bemerkt haben, dass sich nach längerem Gebrauch ein Belag auf und in dem Rohr bildet. Dadurch verschlechtern sich die Vibrationseigenschaften. Carl Almenräder schreibt dazu: *„Die nächste Ursache des nach und nach erfolgenden Verderbnisses der Röhren und Blätter ist der, durch den öfteren Gebrauch sich nach und nach an den Wänden desselben ansetzende Schleim oder Schlamm. Das Holz geht dadurch in Fäulniss über und verliert so die gehörige Federkraft."* Der Belag in und auf dem Rohr entsteht durch den Speichel, der beim Spielen an das Rohr gelangt. Die im Speichel enthaltenen Bakterien siedeln sich im Rohr an und bewirken dort eine Zunahme der Masse der beiden Rohrblätter. Damit wird das Rohr schwerer und bekommt einen dunkleren Klang. In manchen Fällen kann man sich diesen Effekt zunutze machen, z. B. bei einem zu hellen Rohr. Jedoch nur kurz, denn mit der Zeit wird der Belag immer dicker. Und so muss das Rohr dann geputzt werden und bekommt wieder seinen hellen Klang. Man putzt das Rohr am Besten mit einer Feder unter fließendem Wasser. Auch schon Francois Garnier empfiehlt diese Vorgehensweise, denn: „*Da sie* [die beiden Blätter des Rohrs] *sehr dünne und einander sehr nahe sind, so könnte der geringste fremde Körper, ihrem Erzittern schaden; man muß also sehr darauf sehen, daß das Innere des Rohrs, so wie die Haut-bois*

Die Ernte per Hand © Vandoren

selbst, sehr rein gehalten werden."

Neben der Reinigung mit einer Feder kann man das Ansetzen eines Belags auch verhindern, in dem man das Rohr nach jeder Benützung mit Wasser „auswäscht". Dies reduziert die Bakterienzahl schon um 90%. Zurzeit werden auch mehrere Flüssigkeiten getestet, welche die Bakterienanzahl im Rohr reduzieren sollen. Für Klarinetten- und Saxofonblätter gibt ist bereits ein Produkt namens „ReedLife" am Markt. Das Problem bei solchen Flüssigkeiten ist, dass sie erstens keine für den Menschen giftigen Substanzen enthalten und zweitens die Holzstruktur nicht beschädigen dürfen.

Nach all diesen Nachteilen ist es nicht verwunderlich, dass nach Ersatzmaterialien für Arundo donax gesucht wird. Diese Idee ist gar nicht so neu, wie man denken würde. Schon vor 1900 versuchte ein russischer Fagottist Rohre aus Glas herzustellen. Diese Art des Rohrbaus konnte sich offensichtlich nicht durchsetzten. Genauso wie die Erfindung der „Plastikrohre" im 20. Jahrhundert. Diese Rohre aus Kunststoff konnten sich bei professionellen Musikern zwar nicht durchsetzen, für so manchen Amateur sind sie jedoch ein guter Ersatz, da sie den zweiten Nachteil von Arundo donax ausgleichen. Die Plastikrohre altern nicht. Zurzeit wird noch immer an der Entwicklung von einem brauchbaren „Plastik-Ersatz" von Arundo donax gearbeitet. Während diese Bemühungen im Bereich von Klarinetten- und Saxophonblättern schon recht brauchbare Ergebnisse erzielten, konnten die Entwickler noch keine Oboen- oder Fagottplastikrohre für den Profibereich herstellen. Aber wer weiß, was die Zeit noch bringen wird. Vielleicht werden uns zukünftige Generationen von Oboisten aufgrund unserer „Probleme" mit dem Rohstoff Arundo donax nur mitleidig belächeln.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, ohne deren Wirken dieser Artikel nicht zustande gekommen wäre.

An erster Stelle danke ich Heiko Frosch (www.oboe-shop.de) für die Informationen zum Arundo donax-Anbau. Weiters bedanke ich mich bei der Firma Vandoren (www.vandoren.fr) für die Abbildungen, die ich im Artikel verwenden durfte.

„Last but not least" danke ich Gottfried Boisits, ohne dessen Anregung dieser Artikel wohl nicht erschienen wäre.

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

Clemens Wöß ins Bruckner-Orchester Linz engagiert

Clemens Wöß ist seit September 2007 beim Brucknerorchester Linz in der Nachfolge Leo Eröds als 2. Fagottist mit Verpflichtung zum 1. Fagott engagiert. Er studierte bis zum 19. Lebensjahr Violine am Brucknerkonservatorium Linz, erhielt ab dem 15. Lebensjahr Fagottunterricht an der Musikschule Bad Leonfelden und anschließend im Konzertfach an der Universität Mozarteum Salzburg und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Univ.-Prof. Richard Galler. Von 2003-2007 war Clemens Wöß Mitglied des Kärntner Sinfonieorchesters.

Die Fagott-Gruppe des Bruckner-Orchesters Linz:
Clemens Wöß, Johannes Wregg, Nadia Perathoner, Johannes Platzer

Joseph Czerwenka und seine Kollegen

Die Verwirrung bei der Identifizierung der Oboisten der Wiener Hoftheater zur Beethoven-Zeit (Teil 2)

VON THEODORE ALBRECHT

Der Oboist Joseph Czerwenka (1759-1835)

Glücklicherweise war Joseph Czerwenka noch am Leben, als Ignaz Castelli und Ignaz Ritter von Seyfried in den frühen bis mittleren 1830er Jahren die Wiener biographischen Einträge zusammentrugen, damit diese dann in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (Stuttgart, 1835-1838) einfließen konnten. Daher können wir mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die gedruckten Informationen von ihm persönlich zur Verfügung gestellt wurden.

Genauso wie wir verschiedene Details im Leben Josephs durch das Wissen über die Tätigkeit seines Bruders Franz ergänzen können, ist es auch im umgekehrten Fall möglich, dadurch genauere Vermutungen über das Leben von Franz anzustellen.

Joseph Czerwenka wurde am 6. September 1759 in Benatek (Böhmen) als jüngerer Bruder des Fagottisten Franz Czerwenka (1745-1801) – welcher bereits im letzten Journal vorgestellt wurde – und als älterer Bruder des Komponisten Theodor Czerwenka (1761/62-1827) geboren. Falls Franz also nach Prag ging, wird Joseph nach ersten Unterricht in seinem Geburtsort ihm wohl gefolgt sein. Tatsächlich wird in Schillings *Encyclopädie* erwähnt, dass Josephs erster Lehrer Johann Stiasny (der Ältere) war, „einer der vorzüglichsten Meister auf seinem Instrumente im ganzen vorigen [18.] Jahrhunderte“, in Prag erster Oboist im [Theater] Orchester. Joseph wird für die nötige Lehrzeit daher Mitte der 1770er-Jahre nach Prag gekommen sein, bevor er seine spätere Karriere begann.

Obwohl Czerwenka Prag viel früher verließ, war Stiasny wahrscheinlich jener Oboist, den Mozart im Sinn hatte, als er 1786/87 den *Don Giovanni* schrieb. Stiasny starb ca. 1788 in der böhmischen Hauptstadt.

1779 jedoch war Joseph Czerwenka beim Fürstbischof von Breslau, Graf Philipp Gotthard Schaffgotsch (1716-1795), am Johannesberg in Schlesien residie-

Czerwenka, Joſeph, ein in ſeiner Glanzepoche vortrefflicher Oboiſt, geboren den 6ten September 1759 zu Benadeck in Böhmen. Stiasny in Prag war ſein erſter Lehrer. 1779 wurde er bei dem Fürſtbiſchof von Breslau, Grafen Schafgotſche, zu Johannisberg in Schleſien angeſtellt, folgte 1790 einem Rufe in die Capelle des kunſtliebenden Fürſten Anton Eſterhazy nach Eiſenſtadt in Ungarn, u. begab ſich 1794 nach Wien, woſelbſt er unter dem älteren Triebenſee ſeine Kunſtausbildung vollendete, und eine ehrenvolle Aufnahme als Soloſpieler ſowohl in die K. K. Hofcapelle, als bei dem Hofopernorcheſter fand. Beide Stellen verſah er rühmlichſt bis zum Jahre 1829, worauf ihn endlich das vorgerückte Alter ſich zurückzuziehen ermahnte, um nach einem raſtlos thätigen Leben die wohlverdiente Ruhe zu genießen. Schwerlich wohl dürfte ſich in neuerer Zeit ein Oboebläſer finden, der, gleich dem wackeren C., dies ſchwierigſte aller Rohrinſtrumente ein halbes Jahrhundert hindurch mit ſolcher Auszeichnung zu behandeln erfohren war. 81.

Aus der „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst“ von Gustav Schilling (2. Band, Stuttgart 1835)

rend, unter der musikalischen Leitung Karl Ditters von Dittersdorfs (1739-1799) angestellt.

Schaffgotsch hatte sein Amt 1747 angetreten und war im Siebenjährigen Krieg bei Friedrich dem Großen in Ungnade gefallen. Als die Österreicher im September-Oktober 1757 Breslau (wieder-)eingenommen hatten, feierte er dies mit einem Te Deum, und als Friedrich der Große am 7. Dezember 1757 die Schlacht bei Leuthen gewonnen hatte, verließ er Breslau und suchte Schutz in Nikolsburg (Mikulov) und Wien. Dort war er jedoch unbeliebt und richtete schon im Februar 1758 ein Versöhnungsschreiben an Friedrich den Großen, der ihm daraufhin die Rückkehr in den preußischen Teil seiner Diözese erlaubte, ihn aber zwang, seinen Wohnsitz außerhalb Breslaus zu nehmen. Obwohl diese Ereignisse vor der Geburt Czerwenkas stattgefunden hatten, geben sie uns Hintergrundinformationen über den kirchlichen Hofstaat, in dem er – wahrscheinlich unter schwierigen Umständen – fünf Jahre lang diente.

Czerwenka am Hofe Esterházy, 1784-1794

Wie bereits erwähnt, trat Bruder Franz Czerwenka am 3. April 1783 in die Dienste des Prinzen Nikolaus Esterházy, und Joseph folgte ihm genau ein Jahr später nach, um in Eisenstadt und Esterháza sowie bei gelegentlichen Ausflügen ins Stadtpalais in der Wiener Wallner Strasse mitzuwirken. Im Gegensatz zu seinem Bruder, der auch Geige zu spielen hatte, spielte Joseph nur Oboe, erhielt aber dasselbe Jahresgehalt von 500fl.. Die zweite Oboe spielte seit dem 1. Jänner 1781 Anton Mayer, ebenfalls mit einem Jahresgehalt von 500 fl..

Als der Prinz – wie früher erwähnt – am 28. September 1790 verstarb, wurden praktisch alle Musiker – darunter auch die Brüder Czerwenka und Mayer – entlassen. In der Convention vom 2. Oktober 1790, welche die Einkünfte Joseph Czerwenkas unter Prinz Nikolaus anführt, wird ein Gehalt von 500 fl. verzeichnet, eine Uniform im Wert von 75 fl., 24 Pfund Kerzen und 3 Klafter Brennholz. Am 9. Oktober bekam er noch den Gegenwert von sechs Wochenlöhnen – 58 fl. 20 kr. – als Abfindung. Etwas später, im Herbst 1790, wurde er wieder von der Familie Esterházy angestellt, diesmal jedoch in der neuen Harmonie des Prinzen Anton mit einem monatlichen Gehalt von 43 fl. 45 kr., sowie einem Wohnungszuschuss von vermutlich 9 fl. (wie im Mai 1792 erwähnt). Während der Fagottist Franz Czerwenka die Harmonie des Prinzen Esterházys schon am 29. Juni 1793 verließ, blieb Oboist Joseph auf seinem Posten, bis der nachfolgende Prinz Nikolaus II. das Bläserensemble am 5. März 1794 gänzlich auflöste, und erhielt sein letztes Gehalt in der Höhe von 43 fl. 45 kr. im nächsten Monat.

Czerwenka am Kärntnertor Theater, 1794-1801

Am 1. Oktober 1785 genehmigte Kaiser Joseph II. die Gründung eines zweiten Orchesters, welches getrennt von dem des Burgtheaters im Kärntnertor Theater zu spielen hatte. Da dort aber weniger Dienste gespielt wurden, waren die Einkünfte daher deutlich niedriger – nicht annähernd einem Mittelklasseeinkommen in der Höhe von ungefähr 400 fl. vergleichbar.

Während also Georg Triebensee und Johann Went am Burgtheater 350 fl. im Jahr verdienten (zusätzlich zu ihren 400 fl. als Mitglieder der Harmonie inner-

Achim Reichmann

Mareike Bruns
Meisterin für
Holzblasinstrumentenbau

Generalüberholungen • Reparaturen • Umbauten • Restaurierungen

Ein gutes Instrument
braucht eine bessere Pflege!

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

halb der Hofkapelle), verdienten die Kollegen vom Kärntnertor Friedrich August Zinke (1745-1809) und Anton Poschwa (ca. 1754-1818) nur 75 fl. für die bis zum Ende des Finanzjahres am 31. März 1786 restliche halbe Saison. Im nächsten Finanzjahr – vom 1. April 1786 bis 31. März 1787 – erhielten Triebensee und Went ihre üblichen 350 fl. an der Burg, während Zinke und Poschwa am Kärtnertor ihre „normalen" 150 fl. für das ganze Jahr erhielten. Als Joseph II. am 29. Februar 1788 zu seinem glücklosen Balkanfeldzug aufbrach, schloss er am 1. März das Kärntnertor Theater und entließ das gesamte Orchester. Zinke und Poschwa bekamen nach einem verkürzten Finanzjahr von nur elf Monaten deshalb jeder anteilsmäßig nur 137 fl. 30 kr..

Nachdem Mitte November 1791 das Kärntnertor Theater mit großen Feierlichkeiten wiedereröffnet wurde, bot es dem Orchester aber noch immer geringfügige Beschäftigung, jetzt mit den Oboisten Johann Teimer (ca. 1758/59-1796) und Ludwig Partl (ca. 1746/47-1797), die beide vom 15. November bis zum Ende des Finanzjahres am 29. Februar 1792 monatlich 25 fl. erhielten. Innerhalb der ersten zwei Wochen nach Eröffnung des Theaters wurde Joseph Czerwenka zu sieben Substitutendiensten zu je 1 fl. verpflichtet – zwei Wochen später wiederum zweimal und Mitte Jänner 1792 ebenfalls. Das gesamte Honorar belief sich zwar nur auf 11 fl., aber Czerwenka gewann dadurch sowohl Erfahrung als auch engeren Kontakt mit der Umgebung des Hofes. Daneben, wie wir in Schllings Eintrag lesen konnten, vollendete er „seine Kunstausbildung" unter den Fittichen des ersten Oboisten des Burgtheaters, Georg Triebensee. Irgendwann zwischen dem 1. Mai 1793 und 28. Februar 1794 trat Partl von seinem Posten als zweiter Oboist zurück, wechselte (wahrscheinlich aus gesundheitlichen Gründen) zur Bratschengruppe und wurde durch Georg Triebensees Sohn Joseph (1772-1846) ersetzt. Dieser erhielt für 10 Monate – vermutlich auf temporärer Basis – nun allerdings nur einen herabgesetzten „Normalbezug" von 16 fl. 40 kr. pro Monat, wahrscheinlich wegen der in dieser Zeit geringeren Anzahl an Vorstellungen, die ein Orchester erforderten. Am 1. Mai 1794, als Joseph Triebensee einen Posten als Leiter der Harmonie des Prinzen Liechtensteins annahm, folgte ihm Czerwenka als zweiter Oboist am Kärntnertor Theater (noch immer mit Johann Teimer als ersten) zu einem Monatsgehalt von 20 fl. 50 kr. nach.

Obwohl unverheiratet und kinderlos, trat Joseph Czerwenka am 16. November 1793 der Tonkünstler-Societät als Mitglied Nr. 171 bei. In der Liste wurde er zuerst in der Kapelle des Prinzen Esterházy, später, vermutlich nach dem 5. März 1794, als Oboist in der Kapelle des Prinzen Schwarzenberg geführt. Wenn also ein Musiker wie Joseph Czerwenka sowohl an einem der Hoftheater als auch bei einem Hochadeligen engagiert war, fragt man sich, wem dann eigentlich der Vorzug gegeben wurde?

Wenn man aber, wie in den jährlichen Kassabüchern festgehalten wurde, die große Anzahl der von den Hoftheatern verpflichteten Substituten in Betracht zieht, hat anscheinend Czerwenka im Falle einer Terminkollision dem Engagement beim Prinzen Vorrang gegeben, und das Theater verpflichtete einen Ersatz für den jeweiligen Abend.

Jenes Finanzjahr, welches sich vom 1. August 1794 bis zum 31. Juli 1795 erstreckte, zeugt von Stabilität in den Oboengruppen der zwei Hoftheater. Georg Triebensee and Johann Went bekamen am Burgtheater beide ein jährliches Gehalt von 400 fl., während am Kärntnertor Johann Teimer als erster 300 fl. und Joseph Czerwenka als zweiter 250 fl. verdienten. Am 1. März 1795 wurde außerdem der Geiger Paul Wranitzky vom Burgtheater als Konzertmeister des Kärntnertor Theaters eingesetzt. Dieser brachte durch seinen Sinn für Disziplin und Präzision neuen Schwung ins Orchester, was von Musikern wie Teimer und Czerwenka sicherlich begrüßt wurde.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang auch die beiden Benefizkonzerte der Tonkünstler-Societät, die am 29. und 30. März 1795 im Burgtheater stattfanden und von Hofkapellmeister Antonio Salieri organisiert wurden. Am Programm standen Werke von Antonio Cartellieri (1772-1807, geboren in Danzig, aber von italienischer Abstammung), damals einer von Salieris Lieblingsstudenten. Ein aus beiden Hoftheater-orchestern und -chören kombiniertes Ensemble spielte am 29. März den 1. Teil von Cartellieris Oratorium *Gioas, re di Giuda*, den 2. Teil am 30. März. An beiden Abenden wurde auch eine Große Symphonie desselben Komponisten aufgeführt. Am Programm des ersten Konzertes stand auch *"Ein neues Concert, auf dem Piano-Forte gespielt von dem Meister Herrn Ludwig von* [sic] *Beethoven, und von seiner Erfindung,"* wahrscheinlich das Klavier Konzert No. 2 in B-Dur, op. 19. Obwohl Beethoven seit seiner Ankunft in Wien im November 1792 regelmäßig bei Privatkonzerten gespielt hatte, war dies sein erster öffentlicher Auftritt, insbesondere mit Orchester. Im zweiten Konzert wurde Beethovens Klavierkonzert durch ein Fagottkonzert von Cartel-

lieri ersetzt, das vom ersten Fagottisten des Kärntnertor Theaters Vinzenz (oder Wenzel) Matuschek (ca. 1760-1824) gespielt wurde. Indem Beethoven „auf dem Pianoforte phantasirte“ kehrte er damit aber immerhin am 30. März ins Konzertprogramm zurück. Beethovens Konzert war ein „Zwischenspiel“, und dessen Ersatz, Cartellieris Fagottkonzert, wurde vom ersten Fagottisten des Kärntnertor Theaters gespielt (und wahrscheinlich von seinen Kollegen begleitet): dies lässt vermuten, dass jenes Ensemble, welches Beethoven am 29. März 1795 begleitet hatte – zumal dieser bei seinem eigenen Konzert am 2. April 1800 im Burgtheater versuchte, Wranitzky als seinen Konzertmeister zurückzubringen – das Orchester des Kärntnertor Theaters war, mit Paul Wranitzky als Konzertmeister und natürlich Johann Teimer und Joseph Czerwenka als Oboisten.

Die im Burgtheater Mitte der 1790er Jahre veranstalteten Benefizkonzerte der Tonkünstler-Societät (je zwei im Advent und in der Fastenzeit) hatten sehr oft Potpourri-Charakter. Die Oboe war ein beliebtes Soloinstrument, und Czerwenka griff aktiv ins Geschehen ein. Am 23. Dezember 1795 spielte er ein Oboensolo in einer nicht näher bezeichneten Arie von Konzertorganisator Antonio Salieri, gesungen von Dlle. (vermutlich Therese) Gassmann.

Samstag, den 25. März 1797 fand (um halb 7 Uhr) im Grossen Redoutensaal ein ähnliches Benefizkonzert für die Theaterarmen statt. Das Programm bestand aus Mozarts *Zauberflöten-Ouvertüre*, einem unbezeichneten Oboenkonzert, gespielt von Czerwenka, Haydns erst kürzlich uraufgeführtes patriotischem Lied *Gott erhalte* [Franz] *den Kaiser* und endete mit Franz Xaver Süßmayrs Kantate *Der Retter in Gefahr*.

Die beiden Adventkonzerte 1797 der Tonkünstler-Societät sollten sich als Meilensteine der Geschichte der Oboe in Wien herausstellen. Am 22. Dezember spielte Czerwenka ein Konzert von Franz Krommer (1759-1831) und am 23. Dezember fand die erste bekannte öffentliche Aufführung von Beethovens Variationen über *La ci darem la mano* mit Czerwenka, einen gewissen Herr Reuter (Oboen) und Philipp Teimer (Englischhorn) statt.

Am 8. April 1800 spielte Czerwenka ein Oboenkonzert von Joseph [Peter von?] Winter in einem weiteren Benefizkonzert für die Theaterarmen, welches diesmal im Burgtheater veranstaltet wurde.

Die Tonkünstler-Societät suchte fast von Beginn an nach einem Erfolgsrezept – eine Programmfolge oder ein einzelnes populäres Werk zu finden, welches die Säle mit einem begeisterten Publikum füllen und dadurch die Zusatzeinnahmen steigern würde. Im Dezember 1799 wurde es gefunden: Haydns neues Oratorium *Die Schöpfung*. Zuerst wurde es als Voraufführung im Palais des Prinzen Schwarzenberg am Neuen Markt, und dann als erste öffentliche Aufführung im Burgtheater am 19. März 1799 gespielt, dem Tag nach den zwei Fastenzeitkonzerten der Tonkünst-

ler-Societät. Es war ein derartig großer Erfolg, dass die Societät beide Adventkonzerte 1799 diesem Werk widmete. Die Potpourrikonzerte verschwanden zwar nicht gänzlich, wurden aber sicherlich weniger, da die Societät immer öfter auf Haydns *Schöpfung* und, etwas später, seine *Jahreszeiten* zurückgriff.

Die verhältnismäßig stabilen Zustände in den Oboengruppen der beiden Theater setzten sich bis zum 15. August 1796 fort, als Johann Teimer plötzlich starb. Joseph Czerwenka folgte ihm als erster Oboist am Kärntnertor Theater nach, weiterhin mit 250 fl. pro Jahr, während Sebastian Grohmann (1765-1813), mit dem wir uns noch später befassen, am 1. September (am Ende des Finanzjahres 1797) mit einem Gehalt von jährlich 229 fl. 30 kr. offiziell zweiter Oboist wurde. Möglicherweise verhandelte Grohmann während des Finanzjahres vom 1. August 1797 bis 31. Juli 1798 (für die keine Kassabücher vorhanden sind) um Teimers extra 50 fl. pro Jahr und vielleicht auch wegen der ersten Oboeposition: jedenfalls erhielt er vom 1. August 1798 bis 15. März 1799 25 fl. pro Monat und ist „dann abgereiset". Wenzel Ruschitzka (1748-1831) wurde am 16. März 1799 als Grohmanns Ersatz angestellt, bekam mit 20 fl. 50 kr. (jährlich 250 fl.) dasselbe Gehalt wie Czerwenka, und nun war Czerwenka definitiv erster Oboist neben Ruschitska als zweitem. Diese Besetzung sollte sich zumindest bis zum Ende des Finanzjahres vom 1. August 1799 bis 31. Juli 1800 halten.

Als Beethoven am 2. April 1800 sein erstes Konzert zu eigenen Gunsten im Burgtheater gab – inklusive der Uraufführung seiner *1. Symphonie* – bestand die Oboengruppe des Orchesters daher aus den Veteranen Georg Triebensee und Johann Nepomuk Went, die hier am 28. März 1801 auch die Uraufführung von Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus* gespielt haben werden. Wie bereits im ersten Teil des Artikels erwähnt, konnte der Fagottist Franz Czerwenka nur die Premiere des Balletts und zwei weitere Vorstellungen am 11. und 12. April spielen, ehe er am 27. April starb. Der zweite Oboist Johann Went sollte nur mehr drei Vorstellungen am 8. Mai, 26. und 28. Juni spielen, bevor er selbst am 3. Juli an einem „Schlag" verstarb. Spätestens aber ab 1. August 1801 war Joseph Czerwenka vom ersten Oboisten am Kärntnertor Theater zum zweiten Oboisten am Burgtheater aufgestiegen, wodurch sein Einkommen auf die von Went zuletzt erhaltenen 400 fl. pro Jahr anwuchs.

(Fortsetzung folgt)

Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA
Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 869 27 92

Ausg'steckt ist vom
12. - 27. Jänner 2008
23. Februar - 9. März 2008

KONZERT

GEDENKFEIER

Freitag, 15. Februar 2008, 18.30 Uhr

Dokumentationsarchiv des Österr. Widerstandes
Altes Rathaus, Wipplingerstr. 8

Dichterlesungen, Aufführung des „Dr. Heinrich MAYER“ - Oratoriums von Gerald SPITZNER.

Es spielt das SPITZNER - TRIO:
Renate Spitzner, Violine
Gerald Spitzner, Viola
Alfred Hertel, Oboe

KLASSENABENDE

THOMAS HÖNIGER

Donnerstag, 24. Jänner 2008, 18.30 Uhr

Konservatorium Wiener Privatuniversität
Konzertsaal Singerstraße

RICHARD GALLER

Montag, 14. Jänner 2008, 18.30 Uhr

Universität für Musik
Fanny-Mendelssohn-Saal
Anton Webern Platz

VERKAUFE: *Wiener Oboe* Marke Tutz
und eine *deutsche Oboe d'amore* von Karl Gruber
Bei Interesse sich bitte beim Obmann zu melden.

Wiener Oboe Constantinides (Bj. 2006) um € 3.450
0676/756 09 88 Ulrike Kuzdas

Barockfagott gestohlen

Am 5. Oktober 2007 wurde in Detmold ein Barockfagott meiner Marke (Deper Modell mit Es-Klappe) gestohlen. Ich wäre dankbar für Hinweise, sollte ein solches Instrument auf dem Markt auftauchen.
Hinweise bitte an **p.hailperin@t-online.de**

Paul Hailperin

Wir freuen uns, folgende neue Mitglieder begrüßen zu dürfen:

MS Deutsch Wagram (Dir. Josef Ratheiser)
Piet Dhont [Utrecht, NL]

Die gute Etikette!

Da nun wieder ein neues Jahr anbricht, wollte ich bei dieser Gelegenheit wieder an die Benützung des Erlagscheines oder sonstiger Möglichkeiten zur Überweisung der Mitgliedsbeiträge erinnern. Für unsere ausländischen Mitglieder: siehe IBAN & BIC bei der Volksbank-Werbung auf S. 2!
Leider kommt es immer wieder vor, dass manch einer vergisst, erst im Laufe des Jahres überweist, oder sich stillschweigend abmeldet. Dazu ein Hinweis:
Auf der Adress-Etikette stehen in der letzten Zeile drei Codes: als erster die immer gleiche Mitgliedsnummer; als zweiter die Mitgliedsart: O (ordentlich), Ao (außerordentlich oder unterstützend), Oe (ordentlich ermäßigt); zuletzt eine Jahreszahl, die angibt, für welches Jahr der zuletzt einbezahlte Beitrag gültig ist. Wir sind sehr kulant, da die finanziellen Möglichkeiten keinen Ausschließungsgrund für eine Mitgliedschaft bedeuten sollten. Keine Kontaktaufnahme und nicht geleistete Zahlung führen aber nach spätestens drei Jahren zur Beendigung der Mitgliedschaft.

PL class®

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

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

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2008.

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

Redaktionsschluss: 20. Februar 2008

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

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik, A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Tel/Fax: +43/1/869 55 44
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

Internethomepage: http://www.wieneroboe.at

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

Adressänderungen bitte rechtzeitig melden, da seit neuestem auch für die Rücksendung extra Porto verrechnet wird!

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 kurz vor der Ernte© Vandoren