WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

43. Ausgabe Oktober 2009

Milan Turković zum 70. Geburtstag

Wiener Oboe in Australien: Anne Gilby

Die Oboenklassen Peter Mayrhofer

Editorial

An die Aufsichtbehörde für
Doppelrohrblatt-Kapitalgesellschaften
Sachverhaltsdarstellung

In meiner Eigenschaft als Präsident der WOGES (*Wiener Oboengesellschaft*) gebe ich, Josef Bednarik, hiermit folgendes bekannt: Unser gesamter Besitzstand von mittlerweile dreißig Oboen und zwei Englischen Hörnern wurde vor einiger Zeit der WOBUG (*Wiener-Oboen-Beschaffungs- und Vertriebsgesellschaft*) überschrieben. Bei der WOBUG handelt es sich eine 100%-Tochter der WOGES. Durch die bei der Gründung des Tochterunternehmens angefallenen Provisionen konnte unsere finanziell angeschlagene Muttergesellschaft (WOGES) gerade noch vor dem drohenden Konkurs gerettet werden.

Von da an ging es steil bergauf! Neukäufe wurden getätigt, um bedürftigen Oboenklassen der Musikschulen frisches Kapital in Form von runden, gebohrten Hölzern zuzuführen, Mitgliedsbeiträge trudelten pünktlich auf unseren Konten ein, die Wiener Oboe erfreute sich einer seit Mozarts Zeiten nicht mehr da gewesener Beliebtheit.

Doch unsere Funktionäre konnten nicht den ganzen Tag nur Groschen zählen. Sie spielen noch Dienste in Burg und Oper. Um sie also nicht über Gebühr zu strapazieren und unsere Geschäfte dennoch reibungslos abwickeln zu können, entschieden wir uns zur Gründung einer weiteren 100%-Tochter. So erblickte die AUSWOGES (*Australische Wiener Oboengesellschaft*) das Licht der Welt.

Am Strand vor dem Großen Barriere Riff, wo sonst nur Haifischflossen harmlos aus dem Wasser ragen und brave Hobbytaucher Schwämme für ihr Badezimmer sammeln, hatte einer unsere Scouts den letzten noch existierenden gelben Briefkasten der österreichischen Post entdeckt. Durch Umlakkierung wurde aus ihm rasch eine Briefkastenfirma, und schon bald herrschte in der Heimat helle Begeisterung über die großzügigen Ausschüttungen und Bonuszahlungen aus dem Off-Shore-Geschäft.

Die GEFREUWO (*Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe)* und ihre ferne Schwester, die AUSGEFREUWO (*Australische Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe)*, beide 100%-Schwestern mit Sitz auf den niederländischen Antillen und im fifty-fifty Besitz der WOGES/WOBUG, entfachten mit ihren Gewinnen ein wahres Feuerwerk an den internationalen Doppelrohrblattbörsen. Unsere Wertpapiere sprangen wie die Kängurus!

Doch dann unterlief uns ein fataler Fehler: wir hatten nicht mit dem Termitenfaktor gerechnet, der in unseren Volkswirtschaftsgleichungen nicht aufscheint. Der Briefkasten, in dem wir die sensiblen Instrumente gelagert hatten, wurde von den aggressiven Insekten angefallen, sodass seine Originalfarbe wieder zum Vorschein kam. Das erregte großes Aufsehen bei den Strandurlaubern. Paparazzi-Fotos von zerfressenen Oboen und Englischen Hörnern gingen um die Welt. Sogleich blies eine von linkslinken Medien aufgestachelte Oboenjagdgesellschaft zum Halali. Forderungen nach einem parlamentarischen A.E.I.O.U-Ausschuss wurden laut.

In dieser Situation konnten wir nur entweder sofort und mit falschem Namen in Australien untertauchen oder zeigen, dass unser aller Westen blütenweiß sind. Wir räumen zwar ein, auf die Besteuerung der Provisionen für die mit dem Instrumentenhandel beauftragten Funktionäre, insbesondere Herrn Dr. Freeze, vergessen zu haben, fügen jedoch hinzu, von einer Steuer auf Provisionen für Transaktionen mit dem Great Barriere Riff nichts gewusst zu haben.

Doch wir werden nicht ruhen, wir werden umsatteln und unser wertvolles Know-how in eine Musikautomatenfinanzierungsanlageberatung (MAFIA), und eine kleine feine heimische biologische Termitenzucht (TERZ) einbringen. Damit schaffen wir die Grundlage für eine nachhaltige Struktur und legen die Speisekarten auf den Tisch unserer zukünftig global sich ausbreitenden Nobelrestaurantkette *Zur Schiefen Optik*.

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

VOLKSBANK
MÖDLING

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

Das Instrument ist nur ein Werkzeug ...

Interview mit Milan Turković zu seinem 70. Geburtstag

Es bedarf keiner besonderen Begründung, in unserer Oboenzeitung einen weltbekannten Fagottisten ausführlich zu Wort kommen zu lassen. Einerseits verstehen wir dieses Blatt ohnehin längst als ein Publikationsorgan für Doppelrohrbläser, andererseits hat gerade Milan Turković einen nicht unwesentlichen Einfluss auf Spieltechnik und Interpretationsart auch der Wiener Oboe genommen – wurde er doch niemals müde, auf die spezifischen Defizite der „WienerSchule" hinzuweisen und für eine „kosmopolitische Wende" bzw. Abkehr vom Feindbild „Französische Oboe" zu werben. Durchaus zu Recht ist er als Pionier in einem Wiener Umfeld zu sehen, das sich als „Insel der Seligen" empfand und es ihm – wie allen, die auf Veränderung drängten – nicht immer leicht machte. Daher möchten wir ihm und der Vielfältigkeit seiner musikalischen Tätigkeit mit diesem Interview, das Josef Bednarik führte, Reverenz erweisen und zugleich zu seinem 70. Geburtstag herzlich gratulieren.

Bis zu Deinem neunten Lebensjahre bist du in Zagreb aufgewachsen, wurdest zweisprachig erzogen und, ich nehme an, weil die Mutter Sängerin war, auch musikalisch ausgebildet?

Für musikalische Ausbildung waren die Zeiten damals viel zu hart. Ich bin wenige Tage vor Beginn des Zweiten Weltkriegs geboren. Wir hatten ziemlich viele Besitztümer in Kroatien, die das Tito-Regime nationalisierte; wir waren sehr wohlhabend, haben bis zum Kriegsbeginn ein großes Haus geführt. Nach dem Tod meines Vaters – ich war gerade fünf Jahre alt – gab es für uns keinen Grund mehr, in Kroatien bzw. im damaligen Jugoslawien zu bleiben. Meine Mutter erlangte durch unheimlich hartnäckige Bemühungen nach drei Jahren die Ausreisegenehmigung, und zwar unter dem Titel „Familienzusammenführung", weil wir ja in Österreich eigentlich die Mehrzahl der Familie hatten.

An Musik war damals überhaupt nicht zu denken, auch weil überhaupt keine Mittel vorhanden waren. Meine Mutter – ihr Mädchenname war Irmgard Overhoff – musste in Wien praktisch von Null anfangen und konnte ihre Gesangskarriere nicht mehr wieder aufnehmen. Wir waren 1948 nach Wien übersiedelt, in die kaputte Stadt des „Dritten Mannes", die aber für mich als Kind fast ein Paradies war. Ich habe Jugoslawien instinktiv verdrängt: die Mutter war sechs Wochen lang mit sechs Frauen in einer Zelle des Partisanengefängnisses gewesen, weil sie angeblich Nazilieder gesungen hat – in Wahrheit war es ein Liederabend mit Liedern von Brahms, Schubert und Hugo Wolf. So primitiv waren damals die kulturellen Verhältnisse auf der politischen Seite. Ich kam dann mit elf Jahren in die Bundeserziehungsanstalt Graz, damals das einzige staatliche Bubeninternat, das unglaublich streng geführt wurde und für mich wie ein Gefängnis war. Nach zweieinhalb Jahren bin ich in Mathematik durchgefallen – und wenn man einmal einen Fünfer hatte, musste man die Schule verlassen, es hat keine Wiederholung gegeben, so streng war die Schule. Ich war sehr glücklich, das Internat wieder verlassen zu können. Meine Mutter

hat immer behauptet, ich sei absichtlich in Mathematik durchgefallen, aber ich bin wirklich durchgefallen, weil ich schlecht war. In dieser Zeit habe ich die kroatische Sprache richtig abgeworfen, und ich kann die jüdischen Emigranten vollkommen verstehen, die nach ihrer Rückkehr nach Deutschland oder Österreich nicht mehr Deutsch sprechen wollten. Das war bei mir eine jugendliche Abwehrreaktion, nach all den schlimmen Erfahrungen in Jugoslawien, mit Geheimpolizei usw. – ich will gar nicht ins Detail gehen, weil es so lange her ist. Ich habe es wirklich verdrängt und verarbeitet. Jetzt war Österreich mein neuer Staat.

Hast Du noch Verwandte in Kroatien?

Ja, ich habe Verwandte und auch ständig Kontakt, weil unsere Besitztümer verstaatlicht und vor gar nicht so langer Zeit im demokratischen Staat Kroatien über unsere Köpfe hinweg an deutsche Investoren verkauft wurden. Ich habe natürlich auch musikalische Kontakte und bin in ziemlich regelmäßigen Abständen dort, aber nicht mehr als Solist, sondern etwa als Dirigent von Konzerten in Zagreb und einem in Vukovar im Gedenken an den Krieg – Dinge, die mir durchaus ein Anliegen sind, auch wenn oder vielmehr weil die Musik im Grunde mit der Politik im Moment des Konzertes keine Verbindung hat. Das ist dann eben nur noch Musik, ganz egal ob in Helsinki oder in Zagreb. Da sind dann jene Emotionen zurück gedrängt, und es gibt nur noch Musik.

Es hat sich ja seit 1989 durch den Fall des Kommunismus ein grundlegender Wandel ergeben. Ich sehe natürlich durch mein persönliches Schicksal extrem viele demokratische Defizite in Kroatien, aber anderseits haben wir hier in Österreich seit über sechzig Jahren Demokratie und trotzdem noch so viele Probleme. Warum soll dann ein Staat, der erst seit 1989 oder eigentlich erst 1991 existiert, alles auf einmal in zwanzig Jahren lösen können?

Wie hast Du den Krieg in Ex-Jugoslawien erlebt?

Für jemanden, der dort geboren wurde und seine Kindheit verbracht hat, war so etwas überhaupt keine Überraschung. Am Balkan werden ständig alte Rechnungen beglichen. Es ist schrecklich traurig, aber leider vorhersehbar, und es wäre ein unglaubliches Glück für uns Europäer, wenn es eine zeitlang Frieden geben würde, wir wissen das hier doch wirklich zu schätzen. Ganz junge Menschen wissen es nicht mehr zu schätzen, weil ich ständig das Gefühl habe, dass sie irgendwelche Ersatzkriege suchen und auf der Strasse oder sonst wo ihre Aggressionen abbauen. Ich genieße den Frieden, wir genießen hier sechzig Jahre Frieden, noch nie gab es eine so lange Friedenszeit in der Geschichte dieses Landes.

Wie begann deine musikalische Ausbildung?

Selbstverständlich mit dem Klavier, wie für alle in meiner Generation. Ich hatte das Pech, zwei Klavierlehrerinnen zu haben, die ich überhaupt nicht mochte

und vor denen ich Angst hatte. Dadurch war mein Klavierspiel später genauso schlecht wie am Anfang. Ich habe mit zehn Jahren begonnen. Vorher war überhaupt nicht daran zu denken. Wir waren froh, dass wir außer Kukuruz noch anderes zu essen bekamen, geschweige denn, dass wir uns ein Klavier hätten leisten können, nachdem uns der gesamte Besitz weggenommen worden war. Ich habe aber sehr bald gewusst, dass ich ein Blasinstrument lernen möchte. In jedem Interview – wenn es sich nicht gerade um eine Zeitschrift für Fagott handelt – kommt hier die Frage, warum denn gerade Fagott? Wir hatten wenig Geld, ich sollte ein Blasinstrument lernen, mit dem es gute Berufschancen gibt. Ich pilgerte dann zum Präsidenten der Musikakademie, Hans Sittner, der mir empfahl, Fagott zu lernen: wir hätten da einen besonders wunderbaren Lehrer, Professor Karl Öhlberger, und es gäbe bei diesem Instrument wenig Nachwuchs. Das muss man sich heute auf der Zunge zergehen lassen: welchen Nachwuchs es heute gibt, habe ich selber als Lehrer erleben dürfen. Ich hatte überhaupt keine Beziehung zu diesem Instrument. Am selben Abend, an dem ich die Aufnahmeprüfung hatte, ging ich ins Theater an der Wien (Staatsoper im Theater an der Wien) und habe mir die Walküre angehört, um mir meinen künftigen Professor und mein Instrument anzuschauen. Die Liebe zum Fagott ist eigentlich erst später gekommen. Zunächst waren es rein praktische Erwägungen bezüglich der besten Berufschancen. Fast gleichzeitig hatte meine Mutter als letzten Lebenspartner einen sehr namhaften Dirigenten, der in Düsseldorf, bei den Zagreber Philharmonikern und in der Grazer Oper engagiert war. Das war meine, nicht einmal herbeigesehnte, sondern „zugeflogene“ frühe Dirigierausbildung. Er hat meistens mit mir jene Werke studiert, die er gerade zu dirigieren hatte, z. B. die 2. Brahms. Da konnte ich die heiklen Stellen noch gar nicht auf dem Fagott spielen. Oder Carmen, wo ich das Zwischenspiel des zweiten Akts mühevoll herausbrachte. Ich hatte also als Anfänger am Fagott gleichzeitig schon Dirigierausbildung. Das kam mir dann vierzig Jahre später zugute, weil ich mich dann, als das Dirigieren auf mich zukam, nicht als Quereinsteiger gefühlt habe.

Wie war der Fagottunterricht bei Karl Öhlberger?

Das war schon damals eine internationale Klasse. Das habe ich faszinierend gefunden in einer Zeit, wo es bei uns eigentlich eine Abschottung gab: Wiener Schule und nichts drum herum. Aber es gab schon Studenten aus Amerika, England, Ungarn. Es war eine unheimlich kosmopolitische Atmosphäre, wie ja Öhlberger von allen Wiener Instrumentalprofessoren der kosmopolitischste war. Ich bin da vielleicht jetzt ein bisschen ungerecht oder subjektiv, weil ich Öhlberger wirklich geliebt habe. Er war hart zu mir, wir hatten harte Auseinandersetzungen. Ich habe schon immer ein bisschen gegen die strengen Regeln der Wiener Schule opponiert, weil sie dem Einzelnen meiner Meinung nach damals zu wenig individuelle Entwicklung und Freiheit gelassen hat. Auch nach meinem Studium bin ich in Wien mit dieser Haltung sehr angeeckt. An eine Auseinandersetzung mit ihm kann ich mich gut erinnern: als ich viel vom Solorepertoire gesprochen habe, sagte er zu mir: „Das Fagott ist kein Soloinstrument“. Das war für mich der wunderbarste Satz, den ich in meiner ganzen Ausbildung gehört habe, denn ich habe mir vorgenommen, ihm zu beweisen, dass das Fagott sehr wohl ein Soloinstrument ist. Vielleicht war das einer der wesentlichen Punkte, der mich dazu gebracht hat, überhaupt eine Solistenlaufbahn zu starten. In Deutschland, wohin ich mit 21 Jahren gegen Ende meiner Ausbildung ging und dann sechs Jahre blieb, habe ich mit dem Solospiel angefangen.

Wann hast Du gelernt, Rohre zu machen? Hattest Du je Rohrprobleme?

Bei Karl Öhlberger bald nach Beginn des Studiums.

Ich erkannte bald, als Handwerker zwei linke Hände zu haben. Aber im Fertigschaben des schon aufgebundenen Rohres wurde ich Meister. Und Tipps bekam ich immer wieder von Kollegen, denen ich in aller Welt begegnete. Im Vergleich zu dem bescheidenem Markt der Wiener Oboe, ist es ja außerdem möglich, Rohre zu kaufen – was ich seit vierzig Jahren in Deutschland tue – sogar viel bessere, als ich in Sternstunden zusammenbrächte. Ich hatte und habe oft Rohrprobleme, aber ich lass mich nicht davon verrückt machen. Da ich viel reise, kann das herrlichste Rohr am Ankunftsort ein Schmarren sein.

Wie war das später mit deinen Schülern?

Die waren in dieser Hinsicht bei mir arm, weil die meisten es besser beherrschten als ich. Allerdings konnte ich ihnen hunderte Tipps für den Feinschliff geben. Und ich riet ihnen, nicht sklavisch an die Theorie zu glauben, nur eigene Rohre seien gut für einen.

Wie ist das bei den historischen Rohren? Wo kann man das lernen?

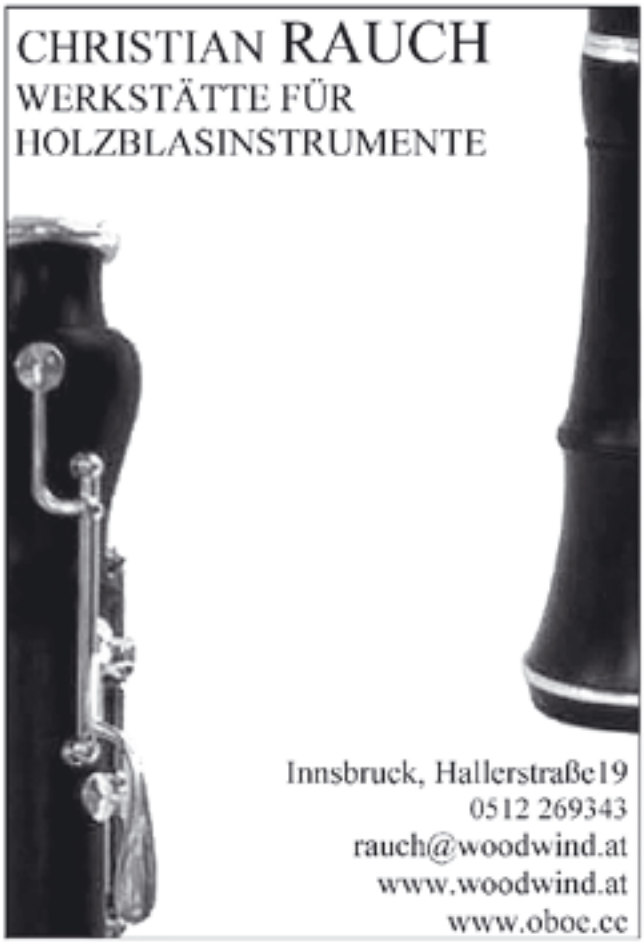
Das habe ich nicht einmal versucht, denn da gab es immer welche zu kaufen, außer an meinem Beginn 1967 (wo ja fast niemand diese Fagotte spielte). Für „moderne“ Rohre gibt es unzählige gute Maschinen und Werkzeuge zu kaufen. Bei den „alten“ Rohren ist es pure Bastelei, die nur in den Spezialinstituten Basel, Den Haag und Wien (Privatuni Konservatorium) erlernbar ist.

Darf ich noch einmal auf die Basis zurückkommen. Was waren die Stärken von Öhlbergers Unterrichts?

Du sagst es schon: Die Stärke war die Basis. Sie war solide im besten Sinn des Wortes. Wenn man das, was er einem beibrachte, gut gelernt hat, dann hatte man ein Rüstzeug für eine persönliche Entwicklung. Mein gesamter Jahrzehnte langer Unterricht folgt eigentlich seinen Prinzipien – natürlich in gewissen Abwandlungen, die ich mir selbst erarbeitet habe oder von meinem zweiten Lehrer, Albert Hennige in Detmold, bezog, der wieder ganz andere Wege gegangen ist und für mich ausbildungsmäßig eine „Luftveränderung“ war. Da war ich schon bei den Bamberger Symphonikern engagiert, und es ging darum, das Solorepertoire zu erarbeiten, um ein profilierter Solist zu werden. Was mir Karl Öhlberger mitgegeben hat, hat sich in jeder meiner Unterrichtsstunden bewährt und mir selbst das Rüstzeug gegeben – ich sag es einmal provokant –, um mit einem minimalen Übungsaufwand das Maximum zu erreichen.

Ich finde auch, es kommt darauf an, wie man etwas übt und wie man es speichert. Gulda hat einmal gesagt: er übt im Kopf.

Natürlich spielt sich das im Kopf ab. Es hat selten mit den Fingern zu tun, aber was ich bei Öhlberger lernte, habe ich später in meinem Unterricht nach meinem persönlichen Stil sozusagen in Fehlersuche umgewandelt: in Eingrenzen. Ein Beispiel: eine Passage von 16 Noten funktioniert nicht. Jetzt fragst du den Studenten/in: Wie üben Sie das? Da sagen 99%: langsam. Gut, ist schon in Ordnung, aber wie? Da wird dann die ganze Passage gespielt. Wo liegt das wirkliche Problem? Eigentlich nur zwischen Des, Es und Ges. Jetzt üben wir Des, Es, Ges hin und her. Das ist jetzt ein ganz lapidares Beispiel, aber wir grenzen das Problem ein und sparen damit unheimlich viel Energie und Zeit. Anstatt die ganze Passage von 16 Noten zu üben, üben wir nur fünf



oder sechs Noten, um zu schauen, wo die Finger nicht funktionieren und wo es ein mentales Problem ist.

Wunderbar war auch bei Öhlberger diese gewisse Routine des Unterrichts – auch wieder im positivsten Sinn des Wortes. Man hat Tonleitern üben müssen, ich habe viele Studenten später in meine Klasse bekommen, die noch nie Tonleitern geübt hatten oder nie ordentlich und systematisch. Das habe ich dann natürlich sehr rigide angewendet. Meine ehemaligen Studenten können wahrscheinlich ein Lied davon singen, aber es wird ihnen ebenso wenig geschadet haben wie in jedem Unterricht eine Etüde zu spielen. Eines habe ich nie zusammengebracht, was Öhlberger so genial konnte: am Klavier begleiten. Das können, glaube ich, überhaupt die wenigsten Kollegen. Denn in dem Moment, wo ich am Klavier sitze, höre ich mir selbst mehr zu als den Studenten.

Er hat aber auch immer das Staberl gehabt.

Er hatte einen Bleistift, mit dem er nicht nur dirigierte und ziemlich lästig aufs Pult klopfte – das habe ich in meinem Unterricht tunlichst vermieden –, sondern den er auch für Analogien verwendete, z.B.: so viele Bläser wissen, wie man einen Ton beginnt, aber es wird zuwenig davon gesprochen, wie man den Ton beendet. Jetzt kann man sagen: denken wir an das Pizzicato eines Cellos. Man hört das Ende des Tones nicht. Öhlberger hat das einfach am gespitzten Bleistift demonstriert: sein Ende ist das Ende des Tones.

Die Unterrichtstunden waren nicht so wie heute eingeteilt, sondern es waren alle Studenten da und haben zugehört?

Undenkbar heute! Ich habe es versucht, sowohl in Salzburg als auch in Wien. Es ist heute nicht zu machen, es hat mir noch niemand schlüssig erklären können, warum. Wir hatten auch „Nebenfächer“ (ein ungerechter Begriff): theoretische Fächer, Klavier, Orchester usw., und trotzdem sind wir alle in dem engen Zimmer 318 gesessen und haben unseren Kollegen zugehört. Ohne es genau quantifizieren zu können: aber sicher habe ich ungefähr 25% von dem, was ich gelernt habe, nur durch Anhören der Anderen gelernt, vor allem auch durch die interessanten Fagottisten/innen aus anderen

Drei Fagottisten-Generationen: Milan Turković, Richard Galler, Karl Öhlberger

Ländern, die eben anders gespielt haben. Für mich war das faszinierend, und es ermöglichte mir sehr früh, als Musiker kosmopolitisch aufzuwachsen, was mir von sehr konservativen Wiener Musikern damals – ich betone: damals – zum Teil sehr übel genommen wurde. Ich weiß, wie oft ich ein krummer Hund genannt wurde, weil ich z. B. Vibrato gespielt habe …

Wie war die Meinung Öhlbergers dazu? Hast du das im Unterricht angewendet?

Er war in dieser Hinsicht absolut großzügig. Er hat ja selbst Vibrato gespielt, das wissen wir alle – natürlich sehr kontrolliert und in Maßen. Ich habe es angewendet, weil ich nicht einsah, warum, egal bei welchem Blasinstrument, immer ohne Vibrato gespielt werden soll. Meine Meinung, ich möchte fast sagen, mein Credo, war immer: wir spielen nicht Musik, um unsere Instrumente zu spielen, sondern wir setzen die Instrumente im Dienst der Musik ein. Die Frage lautet also, ob ich z. B. ein Stück von Hofmeister oder Haydn im Tutti ohne Vibrato oder ein Stück von Debussy oder den Bolero von Ravel spiele. Das ist ja heute kein Diskussionspunkt mehr unter Wiener Bläsern. In den frühen 60er Jahren war das fast wie der Teufel und das Weihwasser, über Vibrato überhaupt zu sprechen. Die Vibrato-Technik habe ich dann in Deutschland gelernt. Es gibt natürlich viele Bläser, die „sich vom Vibrato spielen lassen“, anstatt dass sie das Vibrato spielen. Vibrato passiert und ist nicht kontrolliert. Deshalb war schon früh mein Ausgangspunkt, die bei Hennige dann wirklich gelernte Vibrato-Technik so einzusetzen, dass ich auf Knopfdruck von einem Ton auf den nächsten das Vibrato an- oder abschalten kann. Das ist ein entscheidend wichtiger Punkt: das Vibrato so zu lernen, dass man jederzeit ohne Vibrato spielen kann. Ich habe z. B. nie in meinem Leben eine Terz oder Quint in einem Akkord vibriert. Seinerzeit haben viele meiner Kollegen gesagt, es dürfe kein Vibrato gespielt werden – nicht nur beim Fagott, sondern auch bei der Oboe z. B., aber sie haben es gemacht. Es ist passiert, es war nicht wirklich beherrscht, und dagegen habe ich mich auch gewehrt. Ich muss aber auch heute mit 70 zugeben, dass ich damals als junger Revolutionär gesagt habe: jetzt erst recht. Ich habe aus heutiger Sicht damals viel zu viel Vibrato gespielt. Das war eine Art Gegenreaktion, später habe ich das natürlich nicht mehr getan.

Wie lange warst du in Wien und wann bist du nach Deutschland gegangen?

Ich war in Wien bis 20. Da hatte ich schon mein erstes Engagement bei der Philharmonia Hungarica (dem ungarischen Emigrantenorchester) aus dem Studium heraus bekommen. Das Orchester war zuerst in Wien und ist dann nach Deutschland übersiedelt. Ich bin mit ihm mitgegangen, habe aber in Wien mein Diplom gemacht und blieb dann nur noch ein Jahr, weil ich in der Zwischenzeit das Probespiel bei den Bamberger Symphonikern gewonnen habe – übrigens das dritte Probespiel meines Lebens. Mein allererstes, mit 19 Jahren, beim Berliner RIAS-Orchester habe ich verloren, die drei weiteren gewonnen. Das Probespiel in Bamberg ist für mich denkwürdig, ich vergesse die Anzahl nie: ich habe 28 verschiedene Solostellen aus 28 verschiedenen Werken spielen müssen, im letzten Rennen gegen einen deutschen Kollegen, der später ein namhafter Pädagoge wurde. 1962 bin ich also zu den Bamberger Symphonikern gegangen und bis 1967 geblieben.

Warum bist du aus Bamberg weg?

Bamberg war sehr schön, lustig, bequem, aber auch sehr isoliert. Es war nicht so wie heute, Bamberger Symphoniker, Bayrische Staatsphilharmonie, sondern es war ein Orchester, das durch seine vielen Schallplattenaufnahmen (Stichwort: Fritz Wunderlich, Fischer Dieskau) zwar schon sehr namhaft war, aber trotzdem noch im Abseits stand. Mir war klar, dass ich in ein Musikzentrum gehen musste, wenn ich mich in der musikalischen Welt etablieren und auch solistisch tätig sein wollte. In dieser Zeit begann nämlich auch das Solospielen: mein Debüt 1964 im Musikverein mit Guschlbauer und dem Wiener Barockensemble war ein unglaublicher Erfolg. Ich ging wie eine Maus auf die Bühne und wie ein König nach dem Auftritt wieder hinaus. Ich konnte mir nie vorstellen, dass man mit einem Vivaldi-Konzert auf dem Fagott im Wiener Musikverein einen solchen Erfolg haben kann. Das war sozusagen der Vitaminschub für alle weiteren Auftritte. Der nächste war dann die erste Schallplatte mit drei Fagott-Konzerten für die Deutsche Grammophon im Jahr 1969. Das war für mich der absolute Traum, plötzlich mit dieser Schallplatte zu erscheinen: die Produzenten haben mich im Orchester gehört und „herausgepickt“, zwei Jahre später folgte, wieder bei der DGG, noch eine reine Solo-Schallplatte mit Orchester. Ich wurde damals schon sehr bald und auch sehr oft in einer Weise als Solist eingesetzt, wie es heute undenkbar wäre in beiden großen Konzertinstitutionen.

Dann kam die Stelle bei den Wiener Symphonikern.

1966 wurde ich zum Probespiel eingeladen und habe es gewonnen. Allerdings hatte ich in Bamberg einen Sondervertrag bis 1967, dadurch konnte ich erst ein Jahr später beginnen. Ernst Istler hat mich in diesem Jahr vertreten.

Die Symphoniker hat es nicht gestört, dass du als „Vibratist" verschrien warst?

Die Symphoniker hat das nie gestört, weil sie immer – so auch heute – ein neugieriges Orchester waren. Ich habe damit überhaupt kein Problem gehabt. Auch nicht in meiner Umgebung, vor allem mit dem wunderbaren Oboisten Jürg Schaeftlein. Er hatte das herrlichste Naturvibrato. Ich weiß nicht einmal, ob es ihm bewusst war, dass er vibrierte. Er hat sicher bei Hadamowsky gelernt, man dürfe nicht vibrieren, er konnte aber auch nicht anders, deshalb war ich mit ihm auch so gut befreundet – in jeder Hinsicht, musikalisch wie auch menschlich. In meiner Studienzeit war er ein Idol für mich, und wenn ich über eine Telefonpartie mit ihm eine Bachkantate spielen konnte, war das für mich schon als Student ein Erlebnis. Ich habe ihn ja schon vom Studium gut gekannt.

Wie war die Anfangszeit beim Concentus?

Schaeftlein und Harnoncourt fragten mich, ob ich dem *Concentus musicus* beitreten möchte, da Otto Fleischmann, sozusagen der erste, ernstzunehmende, professionelle Fagottist, der alte Instrumente spielte, in Pension gehe, und ich sagte natürlich begeistert zu. Außer Fleischmann gab es nur in Deutschland einen halb professionellen Fagottisten für Barockinstrumente. Es exisiterte kein Basel, kein Den Haag, keine Wiener Privatuniversität, kein Konservatorium mit einer Abteilung für Alte Musik. Otto Fleischmann hat mir eine Grifftabelle und zwei Rohre in die Hand gedrückt und gesagt: „Jetzt setzen Sie sich auf den Hosenboden, und wenn Sie eine Frage haben, rufen Sie mich an". Das war meine Ausbildung. Es war am Anfang im Grunde genommen entsetzlich. Man muss sich vorstellen: als professioneller Instrumentalist sitzt man auf einmal im Palais Schwarzenberg oder im Mozartsaal des Konzerthauses, kommt sich vor wie ein Student im 4. Semester und muss ernsthaft Musik machen. Es war ein unglaublicher Stress damals. Das Lernen mit diesem Instrumentarium hat bis heute nicht aufgehört. Der Concentus bestand damals hauptsächlich aus Symphonikern, sein Zeitplan war auf die Symphonikerdienste abgestimmt. Natürlich haben wir lange Tourneen gehabt, das lief genau so wie bei jedem Kammerorchester, das sich beim „Hauptorchester" beurlauben lässt. Ich habe damals auch bei den *Kontrapunkten* unter Keuschnig viel gespielt, sonst habe ich mich damals total unausgelastet gefühlt – ein Gefühl, das mir zehn Jahre später total vergangen ist und das ich seither nicht mehr hatte. Es gab auch in meiner Studienzeit sehr wenige Gelegenheiten. Welche Möglichkeiten hatten im Vergleich zu mir meine Studenten, wenn man nur an die tollen internationalen Jugendorchester denkt! Das hat es alles nicht gegeben, nicht einmal ansatzweise. Nur Bad Aussee und das Kurorchester in Bad Gastein. In Gastein wäre ich fast gelandet, doch es ist an mir vorübergegangen durch das frühe Engagement in Deutschland.

Du hast während deiner Ausbildung in Wien immer mit Wiener Oboisten gespielt und erst in der Philharmonia Hungarica und danach Deutschland die französische Oboe kennen gelernt.

Es war eine große Umstellung, ein riesiger Unterschied, in einem Ausmaß, in dem er heute gar nicht mehr existiert, weil mehr Annäherung stattgefunden hat. Um es direkt zu sagen: für mich war damals das Niveau des Spielens auf der Wiener Oboe, von einzelnen großen Spielern abgesehen, im Allgemeinen wesentlich schlechter als heute. Natürlich habe ich, als ich nach Deutschland kam, bemerkt, dass die Musiker in Deutschland gewisse Dinge spielten, die in Wien ein Problem waren. Es ist aber eine erfreuliche Beobachtung, dass das allgemeine Niveau der Wiener Oboisten gigantisch gestiegen ist und heute nicht mehr

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

dieser technische Unterschied besteht. Als Oboenjury-Mitglied beim ARD-Wettbewerb – in der Jury sitzt ja immer jemand aus einem anderen Fach – war ich daher ausgesprochen traurig, dass niemand aus Wien spielte. Natürlich hat man mich in der Jury launisch gefragt, ob es in Wien keine Oboisten mehr gäbe, was so viel hieß, dass es doch schön wäre, einen oder zwei gute Wiener Oboisten bei diesem Wettbewerb zu hören – in jeder Hinsicht eine erfreuliche Bemerkung. Die Entwicklung im Bereich der Wiener Oboe ist in meinen Augen fantastisch, was sicher auch damit zu tun hat, dass die einstige sehr starke Scheuklappenmentalität heute nicht mehr besteht. Alle Oboisten, die ich kenne, sind neugierig. Es geht dabei ja nicht um eine Bauart oder um diesen oder jenen Griff des H, sondern einfach darum, zu hören, was andere machen, und von ihnen zu lernen. Am meisten habe ich profitiert, indem ich andern zugehört, von ihren Fehlern, aber auch von ihren großen Stärken gelernt habe.

Mich wundert ja immer, dass die Wiener Oboe damals nicht ausgestorben ist. Nach dem Krieg war es mit den Instrumenten und auch von den Spielern her ganz schwierig, es waren ganz wenig da. Wenn ich das im Rückblick betrachte, war es, glaube ich, die sensibelste Zeit.

Das muss man, glaube ich, einerseits philosophisch, aber auch ganz nüchtern sehen. Vielleicht war diese Abschottung, dieses Abmauern gegenüber allem, was nicht Wiener Oboe ist, selbst die Abwehr, um sie nicht sterben zu lassen. Das könnte ein natürlicher Reflex gewesen sein, der dann nicht sehr schön, aber in gewisser Weise legitim war. Wie froh können wir sein, dass es heute nicht mehr nötig ist, so zu denken, und dass man auch Stunden bei einem Günther Passin, bei Schellenberger oder Bourge nehmen kann. Noch einmal: wir spielen ja nicht Musik, um unsere Instrumente zu spielen, sondern wir setzen unsere Instrumente für Musik ein. Das Instrument ist ein Werkzeug, und man verwendet verschiedene Werkzeuge. Ein Golfspieler verwendet für verschiedene Schläge verschiedene Schläger, aber im Grund genommen spielt er mit einem Schläger Golf.

Es gibt aber auch die Meinung, man könnte die Wiener Oboe als historisches Instrument betrachten, weil es ja für das Repertoire von der Frühklassik bis zur Wiener Schule das typische Instrument ist, aber vielleicht hat es in der Gegenwart nicht mehr diese Berechtigung. Man könnte für neue Stücke die französische Oboe nehmen, aber man könnte, wie du beim Concentus, die klassische Oboe nehmen. Das wäre theoretisch auch möglich.

Ich bin da nicht dieser Meinung. Ich sehe das ganz anders. Ich ziehe immer eine Parallele zwischen der Wiener Oboe und dem französischen Basson. Natürlich könnte man von jedem Instrument sagen, es sei ein historisches. Es gibt gar keine modernen Instrumente. Im Grunde genommen sind alle unsere Instrumente alte Instrumente. Mein Fagott geht auf die Zeit von Arnold Schönberg zurück. Gut, es hat jetzt ein paar Klappen mehr. Mittlerweile könnt ihr auch schon Martinú spielen, weil ihr auf das „B“ kommt, auch das ist schon gelöst. Ein historisches Instrument entwickelt sich weiter und bleibt damit ein zeitgenössisches. Noch einmal die Parallele zum Basson: ich finde es wahnsinnig traurig, dass es vor dem Aussterben ist, weil es ein paar extrem kurzsichtige Dirigenten gibt oder gegeben hat, die ihre Orchester gezwungen haben, auf das deutsche Fagott umzusteigen. Das Basson hat natürlich gewisse technische Probleme, es geht in der Höhe sehr gut, leichter als unsere Fagotte, aber in der Tiefe schwerer. Trotzdem war diese Entscheidung kurzsichtig, weil damit ein Teil französischer Klangkultur verloren zu gehen droht. Da haben wir eine Parallele zu Wien. Mich hat einmal vor vielen Jahren, als ich mit dem Ensemble Wien-Berlin in Paris war, ein Kollege aus einem großen Pariser Orchester angesprochen und ganz begeistert gesagt: „Wir steigen jetzt um auf Heckel-Fagotte, wir würden dich bitten, uns zu helfen, um uns klanglich einzupassen.“ Ich habe ganz klar abgelehnt, weil ich es nicht mitverantworten möchte, dass das französische Fagott gefährdet ist. Was immer man über das Basson sagen mag: ich war 10, 12 Mal in der Jury des ARD-Wettbewerbs in München, und fast immer, wenn Fagott beteiligt war, gab es unter den Preisträgern einen Basson-Spieler oder eine Spielerin. Als ich das letzte Mal als Vorsitzender der Bläserquintettjury fungierte – leider war wieder keines aus Wien dabei –, war nicht nur das Siegerquintett ein französisches – ein Pariser Quintett; die Fagottisten wie Jensen und ich waren der einhelligen Meinung, das beste Fagott, das man gehört hat, sei das Basson aus Paris gewesen. Das wäre auch schon etwas zum Nachdenken für Wiener Oboisten, die sich eben auch in so einer Minoritätssituation wie die Basson-Spieler befinden.

Was die Wiener Oboe betrifft, muss ich zugeben, dass ich in meinen jungen Jahren schon an ihrem Weiterbe-

stand gezweifelt habe, einfach auf Grund der technischen Mängel im Vergleich zu den Spielern anderswo. Diese Zweifel sind aber vollkommen vergangen, seitdem sich ein so breites Feld aus tollen Spielern entwickelt hat. Ich habe meine Meinung dazu vollkommen geändert.

Es hat sich ja die Möglichkeit, Oboe zu erlernen, wesentlich vervielfacht. Das wirkt wie ein Schneeballeffekt: Musikschulen fangen jetzt erst an. Da jetzt dieses Instrument unterrichtet wird, kommen die Schüler erst auf die Idee, es zu lernen. Es gibt Leute, die spielerisch damit umgehen und nicht erst in der Hochschule damit anfangen. Und es gibt nicht mehr so wie früher nur eine Klasse, aus der alle Studenten Engagements bekommen haben.

Für mich ist es auch ein wesentlicher Punkt, über die „Schulen“ zu sprechen. Es ist eine Sache, ein bestimmtes Instrument zu pflegen, und eine ganz andere, diese oder jene Schule zu haben und sich strikt daran zu halten. Wie man weiß, passiert der Ton ja nicht im Instrument allein, sondern im Kopf, auch nicht primär im Rohr. Zuerst kommt das Hirn, dann kommt das Rohr, dann das Instrument. Ich bin ja ein gebranntes Kind. Man hat mir ja noch vor dreißig Jahren nachgesagt, dass ich die Wiener Schule kaputt mache, obwohl mir niemand genau definieren konnte, was die Wiener Fagottschule genau ist, außer dass man D, F und Fis anders greift als anderswo. Wobei ich dagegen als „Revolutionär“ gesagt habe: Sind wir doch froh, dass wir für diese drei Töne jeweils zwei unterschiedliche Griffe haben. Da spießt es sich bei mir mit „Schulen“. Das schlimmste Erlebnis für mich war beim Grazer Philharmonischen Orchester, ich kann das ruhig aussprechen, weil es lange her ist und es sich heute um ein ganz anderes Personal handelt: da ich die Wiener Schule kaputt machen würde, wird der Schüler X nicht zum Probespiel eingeladen, wurde mir mitgeteilt. Ich hatte dann mit dem Orchesterkomitee ein Gespräch gesucht und gesagt: Wenn alle österreichischen Orchester so agieren würden, müsste ich als ordentlicher Professor zum Ministerium gehen und ersuchen, meine sichtlich nicht relevante Professur abzuschaffen. Übrigens landete der genannte Student dann weit höher, nämlich beim Orchestre de la Suisse Romande.

Das waren damals für mich beängstigende Situationen, weil ich mich gefragt habe: was passiert eigentlich, wenn Studenten dafür bestraft werden, weil sie so dumm sind, bei mir zu studieren? Wie man weiß, hat sich die Situation wesentlich geändert. Als ich 2003 mein Lehramt zurücklegte bzw. an Richard Galler übergab, konnte ich sagen, dass in jedem österreichischen Orchester – außer im Mozarteum Orchester, weil dort in der ganzen Zeit keine Stelle frei war – zumindest einer meiner Studenten oder Studentinnen engagiert ist, ganz zu schweigen von Genf, München, Berlin, Chikago usw.

Fortsetzung folgt in der nächsten Ausgabe.
Wir danken Frau Ursula Natschläger für die Transkription des Interviews

20 Jahre Oboenlehrer in Wien

Peter Mayrhofer stellt seine Oboenklasse vor

Es war einmal…

Im September 1989 fragte mich Herr Werner Schranz, damaliger Schulleiter der MS Alsergrund, ob ich mir vorstellen könnte, in der Klasse von Herrn Prof. Helmut Mezera als Vertretungslehrer auszuhelfen. Ich war damals als Oboist bei den Vereinigten Bühnen Wiens engagiert und freute mich sehr über eine weitere, neue Aufgabe. Nichts ahnend, was dieser Beruf eigentlich alles mit sich bringt.

Nach einigen Gesprächen mit Helmut sagte er mir, dass er aus verschiedenen Gründen ab dem Schuljahr 1990/91 nicht mehr an der MS 9 unterrichten wolle. Und so kam ich zu meiner „Oboenklasse“ in Wien (diese bestand aus 5 Stunden). Eine aufregende Zeit begann…

Die Oboe, speziell die Wiener Oboe, war und ist leider ein stiefmütterlich behandeltes Instrument an den Musikschulen Wiens. Trotzdem konnte ich meine Klasse durch einige glückliche Zufälle erweitern. Aus den fünf Stunden wurden acht.

Dann holte mich Frau Helga Messinger, Schulleiterin der Musikschule Margareten, mit drei Stunden in ihre Schule. Schließlich wurden mir von Dr. Georg Huppmann sechs Stunden an der Musikschule Hernals angeboten. Neben meiner Lehrertätigkeit war ich auch lange Jahre als Fachgruppensprecher für Oboe-Klarinette-Fagott der Musik-

Die Oboenklasse im Juni 2009:
vorne: Sebastian Breit, Sebastian Pinter, Magdalena Lucia Puschnig, Dorothea Drimmel
hinten: Lejla Rhabari, Lorin Wey, Edith Podesva, Florian Böhm, Mathäus Hörmann, Erik Exner

TV-Aufnahmen in der Oboenklasse

Linke Bildleiste: Rohrmachstunde in der Klasse Peter Mayrhofer

schulen Wien tätig. In dieser Tätigkeit versuchte ich, die Situation besonders für die jungen Kollegen zu verbessern.

In meiner Unterrichtstätigkeit ist es mir immer ein Bedürfnis, die Freude an der Musik zu vermitteln. Die Begeisterung an diesem wunderschönen Beruf oder Hobby vorzuleben, ist Grundvoraussetzung und Ziel für einen erfolgreichen Unterricht. Ein abwechslungsreicher Unterricht geht weit über das Klassenzimmer hinaus. Da ich selbst in den verschiedensten Orchestern Wiens/Östrerreichs spiele, versuche ich meine Schüler passiv (als Zuhörer) oder aktiv bei div. Projekten einzubinden. So gewinnen sie einen sehr frühen Zugang zu dieser Materie.

Im Schuljahr 2009/2010 besteht meine Klasse aus 20 SchülerInnen (alle Wiener Oboe). Sie waren und sind nicht nur mehrmalige Preisträger von nationalen Wettbewerben (z.B. Prima la Musica, Wettbewerbe der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe), sondern auch kammermusikalisch von internationalen Wettbewerben (Italien, Deutschland). Weiters konnte ich viele von ihnen positiv auf Aufnahmsprüfungen an Universitäten, Probespiele bei Laienorchestern, Substitutentätigkeit in Berufsorchestern (z.B. Wiener Hofburg-Orchester, Ambassadeorchester, Wiener Strauss Capelle, Wiener Opernballorchester, Orchester der Wiener Volksoper,…) vorbereiten. Leider ist diese Aufgabe immer mit einem lachenden, aber auch mit einem weinenden Auge verbunden. Es ist nicht leicht, einen guten Schüler zu verlieren – aber man verliert ihn ja nicht – man bietet ihm nur die bestmögliche Ausbildung. Alles andere wäre egoistisch und würde dem eigentlichen Ziel nicht entsprechen.

„Lehrpraxis“ absolvierten bei mir nicht nur jetzige LehrerInnen der Musikschulen Wiens, sondern auch des Niederösterreichischen Musikschulmanagements. In meiner Tätigkeit als Fachgruppensprecher war ich Administrator und Verantwortlicher für die zur Zeit gültigen Lehrpläne für Oboe-Klarinette-Fagott der Musikschulen Wiens und für den österreichischen Rahmenlehrplan für Oboe.

Eigentlich ist man nicht nur Instrumentallehrer, sondern viel mehr: Vertrauensperson, väterlicher Beistand, psychologischer Unterstützer… Man begleitet meist junge, aber auch ältere SchülerInnen eine gewisse Zeit. Dieser Zeitraum ist meist von vielen Veränderungen und Entwicklungen geprägt und verlangt von einem selber viel Einfühlungsvermögen.

Schülerliste Klasse Peter Mayrhofer

Angelberger Michaela	1990/91 – 1994/95
Campman Anne	1990/91 – 1992/93
Blaschke Monika	1990/91 – 1991/92
Nopp Ursula	1990/91 – 1991/92
Salomon Dorothea	1990/91 – 1993/94
Schranz Silvia	1990/91 – 1991/92
Wanko Markus	1990/91 – 1997/98
Weidner Helmut	1990/91 – 1991/92
Bauer Walter	1991/92 – 1993/94
Otarola Carlos	1991/92 – 1992/93
Zeilinger Anton-Florian	1991/92 – 1992/93
Koppensteiner Brigitte	1992/93 – 1993/94
Müller Barbara	1992/93 – 1996/97
Elmecker Martina	1992/93 – 1995/96
Corazza Christiane	1993/94 – 2003/04
Schulz Marianne	1993/94 – 2001/02
Gartner Martin	1993/94 – 1994/95
Paula Helga	1994/95 – 1996/97
Minea Yvonne	1994/95 – 1998/99
Ede Nina	1994/95 – 1997/98
Huth Judith	1995/96 – 1996/97
Wegscheider Hannes	1995/96 – 1997/98
Schredl Martina	1995/96 – 1997/98
Stracke Sebastian	1995/96 – 1998/99
Pototschnig Thomas	1996/97 – 2000/01
Brezak Sanda	1997/98 – 1998/99
Gottlob Leonardo	1997/98 – 2000/01
Schüller Isabel	1997/98 – 2000/01
Spannlang Reinhold	1997/98 – 2003/04
Weingrill Tanja	1997/98 – 2003/04
Geher Susi	1998/99 – 2005/06
Huber Christiane	1998/99 – 2000/01
Liebl Birgit	1999/00 – 2002/03
Hofer Karin	1999/00 – 2000/01
Nasel Richard	1999/00 – 2005/06
Starzinger Jakob	1999/00 – 2001/02
Tobitsch Miriam	1999/00 – 2000/01
Doppler Sabine	2000/01 – 2003/04
Strohmeier Paul	2000/01 – 2002/03
Böhm Florian	2000/01 –
Huppmann Jakob	2000/01 – 2005/06
Hämmerle Sandra	2001/02 – 2003/04
M'Vila Nora	2001/02 – 2003/04
Podesva Edith	2001/02 –
Redinger Sabrina	2001/02 – 2006/07
Reichel David	2001/02 – 2005/06
Fleischhacker Marina	2001/02 –
Rahbari Lejla	2001/02 –
Gollenbeck Simon	2002/03 – 2003/04
Puschnig Magdalena	2002/03 –
Hochstöger Tobias	2002/03 –
Mostögl Desiree	2002/03 – 2003/04
Auer Silke	2002/03 – 2008/09
Hochstöger Tobias	2002/03 – 2005/06
Brunner Patrik	2003/04 – 2008/09
Scheuba Thomas	2003/04 –
Perauer Clara	2003/04 – 2004/05
Drimmel Dorothea	2004/05 –
Krausz Stella	2004/05 – 2008/09
Wey Lorin	2004/05 – 2007/08
Exner Eric	2006/07 –
Rahbari Jasmin	2006/07 – 2006/07
Hörmann Matthäus	2006/07 –
Breit Sebastian	2006/07 –
Huemer-Kals Veronika	2006/07 –
Pleidl Natalie	2007/08 –
Dorfer Christina	2007/08 – 2007/08
Keresztes Lena	2007/08 –
Pinter Sebastian	2007/08 –
Wey Lorin	2007/08 –
Moroder Verena	2008/09 – 2008/09
Redinger Sabrina	2009/10 –
Taucher Dorian	2009/10 –
Hauptmann Verena	2009/10 –
Posch Alexander	2009/10 –

Schüler der Klasse Peter Mayrhofer:
Thomas Scheuba (links), Lena Kerestes (Mitte), Erich Exner, Thomas Scheuba, Matthäus Hörmann (rechts)

Wiener Oboe in Australien: Anne Gilby

Wie in früheren Ausgaben unseres Journals berichtet, wird die Wiener Oboe bereits in Sibirien und in Südamerika gespielt. Heute stellen wir Anne Gilby vor – eine Oboistin, die unser Instrument in Australien propagiert. Sie war in einigen australischen Orchestern tätig und ist als Solistin, Kammermusikerin und Pädagogin aktiv. Thomas Pinschof, künstlerischer Leiter des MOZART ORCHESTRA in Melbourne, führte mit ihr das folgende Interview.

Was hat Sie zu Ihrer Entscheidung gebracht, eine Wiener Oboe zu kaufen?

Ich bin an den verschiedenen Varianten der Oboe interessiert und wie das jeweilige Instrument den Musizierstil beeinflusst. Als ich anlässlich eines Australienbesuches von Guntram Wolf die Gelegenheit hatte eine Wiener Oboe auszuprobieren, hatte ich sofort den Eindruck, dass dieses Instrument sowohl großes Musizierpotenzial hätte sowie auch praktisch sehr gut verwendbar wäre.

Was macht Ihrer Meinung nach den Hauptunterschied zur französischen, englischen und deutschen Spielweise?

Der Unterschied liegt in der Tonqualität. Der Klang scheint mir insbesondere gegenüber der französischen Oboe weniger komplex, dabei schlanker als der Klang der deutschen oder englischen Oboe und auch jener von Marigaux. Die Wiener Oboe hat die klangliche Charakteristik der Instrumente des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts beibehalten, wohingegen die meisten zeitgenössischen Oboenmacher sich bemüht haben, ihre Instrumente so zu adaptieren, dass sie nationale Klangvorstellungen mit der Tragfähigkeit und Durchschlagskraft, wie sie im großen Symphonieorchester erforderlich ist, verschmelzen, um mit den anderen neu konstruierten Blasinstrumenten mithalten zu können. Ich habe mich aus klanglichen Gründen für eine Wiener Oboe nicht mit französischer Mechanik, sondern mit der originalen Wiener Mechanik entschlossen. Es sind ziemlich drastische Unterschiede in der Griffweise, die sich in substanziellen Klangfarbenunterschieden manifestieren und ein ganz anderes Timbre bewirken, z. B. beim B und C. Das Instrument ist auch leichter als viele andere Oboentypen, das führt zu einer entspannteren Einstellung zum Instrument, sowohl in der Phrasierung als auch beim Spielen im Allgemeinen, und zu weniger Vibrato.

Finden Sie, dass die Wiener Oboe im Orchester innerhalb der Bläsergruppe spezielle Vor- und Nachteile mit sich bringt?

Ich war sehr zufrieden mit der Reaktion meiner Bläserkollegen, denen die Wiener Oboe sehr gut gefällt. Sie bevorzugen den Klang insbesondere für den Vortrag z. B. von Mozart und Schubert. Ich selbst habe mich auf dem

Instrument mit Musik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts besonders wohl gefühlt, weniger mit jüngeren Werken. Stücke mit sehr vielen Vorzeichen fordern mich derzeit noch etwas heraus, aber das wird sich schon verbessern, wenn ich mich an die neuen Griffe gewöhnt habe. Derzeit beschäftige ich mich damit, gängige Griffe für schnelle Passagen in der hohen Lage zu finden. Ich bin sicher, dass Musiker, die ständig Wiener Oboe spielen, auch wissen, wie man in schnellen Passagen das B am besten greift und wozu die Klappe unter dem linken Daumen verwendet wird.

Wie mischt sich die Wiener Oboe klanglich mit anderen Instrumenten?

Sie mischt sich wunderschön.

Wie lässt sich das Rohr mit den von anderen Oboen verwendeten vergleichen? Gibt es da spezielle Probleme mit Rohren und Rohrmachen?

Die Rohre sind kein Problem, nur wie üblich muss man die individuell am besten passende Stärke und Form finden. Ich habe keine Probleme, Stifte, Rohrholz oder fertige Rohre zu bekommen, mache meine eigenen Rohre und habe eine für mich gut funktionierende Formel gefunden, die auf den Maßen basiert, welche mir Guntram Wolf gegeben hat.

Haben Sie vor, Ihre Wiener Oboe auch außerhalb des Mozart-Orchesters in Konzerten mit anderen Gruppen, Ensembles und Orchestern zu verwenden oder damit auch Solorepertoire (z. B. das Richard Strauss Konzert) zu spielen?

In Ensembles jedenfalls; ich spiele auch sehr gerne Solorepertoire auf diesem Instrument, aber mit dem Strauss Konzert wird es wohl noch ein wenig dauern, bis ich es in sozusagen „in den Griff“ bekomme.

Glauben Sie, dass die Wiener Oboe außerhalb der Wiener Orchester eine Zukunft hat?

Unbedingt, wenn auch hauptsächlich in kleineren Orchestern. Es besteht zweifellos reges Interesse, den richtigen Instrumententyp für Aufführungen zu verwenden, aber es wird darum gehen, sozusagen „im Job“ die praktischen Vorteile einer solchen Auswahl zu

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

demonstrieren, wenn sich dazu Gelegenheit bietet. Was Australien betrifft, so ist der akzeptierte Orchesterklang in den meisten australischen Staaten ein ganz anderer, und für mich persönlich liegt der Hauptgrund, dieses Instrument zu verwenden, in der Tonqualität und den daraus resultierenden Ideen zum Phrasieren. Die ideale Eignung der Wiener Oboe für Mozart u.a. legt ihre Verwendung in australischen Kammerorchestern nahe. In der Version mit dem „Conservatoire"-Griffsystem wird es ganz einfach sein, Oboen je nach Repertoire und den entsprechenden Gegebenheiten zu wechseln. Ich beabsichtige daher auch, meine Schüler mit dem Instrument bekanntmachen und ihnen zu zeigen, wie man dafür geeignete Rohre baut.

Sollte man die Wiener Oboe vielleicht im Zusammenhang ähnlich einsetzen wie die für das romantische Repertoire, sowie Strauss und Mahler, immer öfter verwendeten Drehventiltrompeten?

Das Instrument käme im Zusammenklang mit entsprechend geeigneten Instrumenten sicherlich besser zur Geltung.

Spielen Sie außer der modernen Oboe noch andere Instrumente?

Ja, barocke und klassische Oboe, barocke und moderne d' amoren, Oboe da caccia und Englischhorn.

Was hat Sie dazu gebracht, die Oboe als Ihr bevorzugtes Instrument zu wählen, und wie früh haben Sie damit begonnen?

Ich bin in Canberra zu einer Zeit aufgewachsen, als der Musikkreis sehr klein war: der einzige Oboist war in der Militärkapelle des Duntroon College. Ich begann mit 13 auf ausdrücklichen Wunsch meiner Mutter und war lange der einzige Oboenschüler in der Hauptstadt Australiens [ähnlich wie Washington D.C. in den USA ist Canberra eine gänzlich geplante Stadt und wurde als Hauptstadt angelegt, damit man sich nicht zwischen den ewigen Rivalen Sydney und Melbourne entscheiden musste]. Nachdem mein erster Lehrer, der ein hervorragender Spieler war, Canberra und die Militärkapelle verlassen hatte, war ich nach nur zwei Jahren Studium ein paar Jahre auf mich selbst angewiesen, und ein Großteil meiner Oboenausbildung kam zwangsläufig

in der Form von Aufnahmen. Ich liebte es, Aufnahmen von Triosonaten mit Jacques Chambon, Pierre Pierrelot und ganz besonders Paul Hoygne und Maurice Allard zu hören. Allards Version der Fagottsonate von Saint Saens ist immer noch mein Favorit unter all meinen Musikaufnahmen. Während meiner Mittel- und Hochschuljahre blieb ich die am weitesten fortgeschrittene Oboistin und hatte hervorragende professionelle Kollegen, die mir halfen und meine musikalische Weiterbildung unterstützten, ohne mir direkt am Instrument helfen zu können. Nach Absolvierung meines Universitätsstudiums (ich wäre ums Haar Mathematiklehererin geworden!) hatte ich Gelegenheit, ernsthaft Oboe zu studieren und arbeitete mit Jiri Tancibudek, Leon Goosens, Helmut Winschermann und Maurice Bourge, die ich alle sehr verehre. Aber Maurice Bourge war meine Inspiration vom ersten Moment an, als ich ihn 1975 in England spielen hörte und kennen lernte. Nach drei Studienjahren in Europa bekam ich die 1. Oboenstelle am Städtischen Orchester in Bremerhaven und nach vier Jahren kehrte ich als Solooboistin des Elizabethan Melbourne Orchestra (heute Orchestra Victoria) nach Australien zurück. Dann wechselte ich nach Sydney, wo ich vier Jahre Solooboistin im Australian Chamber Orchestra war, danach wurde ich als Pädagoge auf Universitäten tätig – zuerst als „Lecturer in Oboe“ an der Edith Cowan Universität in Perth, dann am Victorian College of the Arts als Abteilungsleiter für Holzblasinstrumente und als Ensemblestudienleiterin in der Musikabteilung der Monash Universität in Melbourne. Ich habe in allen wichtigen Orchestern Australiens 1. Oboe gespielt sowie in den bedeutendsten kleineren Ensembles wie z.B. im „Australia Ensemble“ und in der „Seymore Group“. Ich genieße eine sehr aktive Kammermusiktätigkeit und habe eine Menge Schüler in allen Stadien des Oboenspiels. Derzeit bin ich auch Mitglied des „Music Board of the Australia Council“ [ein offizielles Gremium, das für die Kunstförderung Australien zuständig ist].

Fotos: Fiona Evans (Anne Gilby), Szabolcs Párizs (Orchesterfoto)

Verkaufe
Wiener Englischhorn der Marke Wolf
Sehr guter Zustand, letztes Service im Juli 2009.
Preis: 4000 €
Sebastian Frese, Tel.: 0650/712 73 54

KONZERTE

NOCTES INTELLEGIBILIS LUCIS

Samstag, 21. November 2009, 19.30 Uhr

Refektorium des Neuklosters Wiener Neustadt

J.S.Bach: Triosonate in G-Dur für 2 Flöten (Fl.u.Ob.) und Basso continuo BWV 1039

Klaus Huber: Noctes Intellegibilis Lucis für Oboe und Cembalo

H.I.F.Biber: Solosonate für Violine

J.S.Bach: Triosonate in c-moll aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 für Querflöte,Violine und Basso continuo

Pater Petrus Hübner, Rezitation
Hans Pichler, Querflöte
Gerlinde Sbardellati, Oboe
Fritz Kircher, Violine
Eva Fürtinger, Violoncello
Prof. Walter Sengstschmid, Cembalo

Wir freuen uns, folgende neue Mitglieder begrüßen zu dürfen:

Rita Cuda (Ao)
Thomas Schön (Ao)
Alfred Pfleger (Ao)
Elisabeth Jordan (Ao)
Michael Partl (Ao)
Klara Hubmann (Oe)
Tanja Beranek (Oe)
Karin Beranek (Ao)
Piroska Pinezits (O)
Dr. Leonhard Schmeiser (Ao)
Jakob Neumüller (Oe)

KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

BARBARA LOEWE

Donnerstag, 22. Oktober 2009, 18.30 Uhr
Universität für Musik
Anton-von-Webern-Platz 1
Fanny Mendelssohn-Saal

STEPAN TURNOVSKY

Montag, 9. November 2009, 18 Uhr
Lothringerstraße 18
Franz Liszt-Saal

GOTTFRIED J. POKORNY

Bläserkammermusik

Donnerstag, 12. November 2009, 18 Uhr
Universität für Musik
Anton-von-Webern-Platz 1
Fanny Mendelssohn-Saal

KLAUS LIENBACHER

Freitag, 13. November 2009, 18.30 Uhr
Universität für Musik
Anton-von-Webern-Platz 1
Fanny Mendelssohn-Saal

„VORSPIELSTUNDE ON TOUR“

Samstag, 5. Dezember 2009, 15 Uhr
Ort: Musikschule Tulln, Hauptplatz 16, 3430 Tulln

Die Oboenklassen der Musikschule Tulln, Oboenlehrerin Eva Stich, und der Musikschule Wiener Neustadt, Oboenlehrerin Gerlinde Sbardellati, geben eine gemeinsame Kostprobe ihres Könnens!
Bei diesem Konzert legen wir das Hauptaugenmerk auf solistisches Vorspiel (mit Klavierbegleitung), bei anderen Gelegenheiten werden auch kammermusikalische Beiträge zu hören sein.

Der zweite Termin ist im Frühjahr 2010 in Wiener Neustadt geplant.

Verkaufe Heckel-Kontrafagott Nr. 194
(Baujahr 1908)
mit Lightcase, Hardcase, Ständer und 5 Rohren.
Das Instrument ist gepflegt und spielbereit.
Zu besichtigen bei Klaus Hackl
Kielmanseggasse 10, 2340 Mödling
nach tel. Vereinbarung 0676/924 34 14.
Verkaufspreis: 7000 €

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

Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA
Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45
E-Mail: guga@A1.net

Ausg‘steckt ist vom
14. November - 3. Dezember 2009

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Dezember 2009.

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 2009

Milan Turković am Broadway

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

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

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)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.