



# DIE OBOE

EINE ANNÄHERUNG

AN DAS HERAUSRAGENDSTE ORCHESTERINSTRUMENT

Von Christine Engel

**Zum Instrument des Jahres wurde die Oboe 2017 gekrönt. Über Instrumentenentwicklung, Repertoire oder Technik wurde deshalb schon viel geschrieben. Daher betritt CLARINO neue Pfade und geht auf die Suche nach dem Charakter. Wer ist die Oboe? Und was ist das Geheimnis der Oboisten?**

Im Rudel tritt sie nie auf. Sie hat die exponierteste Stellung unter den Instrumenten und ist Solistin in allen Besetzungen. Im Sinfonieorchester, im sinfonischen Blasorchester, im Kammerorchester oder in der Kammermusik. Überall ist die Oboe die alles überstrahlende Königin. Woran liegt's?

Es ist ihr besonderer Klang, der alle in den Bann zieht und fasziniert. Andere Holzblasinstrumente klingen homogen und mischen sich gemeinsam zu einem Klangfundament. Nicht so die Oboe – sie klingt hell, strahlend und durchdringend und sticht wie ein Leuchtfeuer aus dem Fundament heraus. Wie ein kräftiges Rot aus einem wohlthuendem Klanggemälde. Sie mischt sich nicht, sie geht geradeaus durch das Orchester. Deshalb ist sie es, die den Stimmtönen vorgibt. Von allen hör- und auf den Punkt fassbar. Der Oboist Christian Lombardi sagt: »Schon eine Querflöte oder Klarinette wäre dafür nicht denkbar. Den Streichern wäre es nicht möglich, den Ton sauber abzunehmen.«

Albrecht Mayer, der mit seinen Solo-Alben die Oboe nach Heinz Holliger einem breiteren Publikum greifbar gemacht hat, wird nicht müde, in Interviews den Klang der Oboe mit der menschlichen Stimme zu vergleichen – mit der Vox Humana. »Sie trifft, wenn sie gut gespielt wird, ins Herz«, sagt er.

Wenn der französische Oboist und Hochschulprofessor François Leleux in einem früheren Interview mit dem Bayerischen Rundfunk von der Geschichte der Oboe und ihren Ursprüngen erzählt, betont er dort ihren Signalcharakter für die Menschen: »Es war immer ein einfaches Instrument, mit dem man die Menschen alle auf dem zentralen Platz zusammenholen konnte. Wenn man auf diesem Instrument gespielt hat, haben das alle gehört.« Ihren Klangcharakter, ihre Klangstärke und ihre Strahlkraft unterstreicht er mit der Hypothese: »Man braucht 400 Geigen, damit man den Ton der Oboe wirklich nicht mehr hören kann.«

Nun ist dieser ausdrucksstarke und ja – fast – dominante Klang kein internationaler Einheitsbrei. Bei einer Geige oder bei einer Querflöte ist kaum hörbar, wo die Ursprünge des Instrumentalisten liegen. Bei der Klarinette ist oft nicht klar, ob der Solist ein Instrument mit deutscher Griffweise oder mit Böhm-System spielt. Nicht so bei der Oboe – bei ihr sind sogar für einen Laien die Unterschiede hörbar, so eklatant sind sie. Selbst Dieter Bohlen lässt sich 2015 bei »Das Supertalent« von einem elfjährigen Mädchen vom Klang der »Wiener Oboe« überzeugen. Sie ist der Paradiesvogel unter den Oboen. Sie hat ein anderes Aussehen, ist anders gebaut, klingt anders und hat sogar andere Griffe. Zum Einsatz kommt sie nur in Wien und bei den Wiener Philharmonikern.

In den USA seien, so Christian Lombardi, die Rohre anders und auch die Mundstellung, sodass man damit mehr Dynamik machen könne. Dieser »amerikanische« Klang ist sehr in der Popkultur zu hören. Die US-Streamingserie »Mozart in the Jungle« hat einen Dirigenten und eine Oboistin als Protagonistenpaar und viele Popsongs sind mit dem amerikanischen Klang der Oboe gewürzt – wie »I got you Babe« von Sonny and Cher oder »Twist in my Sobriety« von Tanita Tikaram. Sogar die Rolling Stones nutzten den Klang der Oboe.

Foto: Fotolia/© Janis

In Europa fand laut Albrecht Mayer im Interview mit CLARINO in den vergangenen 30 Jahren eine »Globalisierung« statt. Christian Lombardi bestätigt das: »Als ich anfang, klangen die Engländer anders als die Franzosen, und Franzosen anders als die Deutschen.« Man hatte andere Bohrungen. Heute habe man sich aufeinander zubewegt.

Der Klang, das Timbre, ist es auch, warum Menschen Oboe spielen wollen. In Gesprächen mit Oboisten, egal ob Amateur oder Profi, war die Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet dieses Instrument, immer ähnlich: »Ich habe es rausgehört. Da war das Orchester, und ein bestimmtes Instrument hat meine Aufmerksamkeit erweckt.«

Cvetomir Velkov weiß das. Er ist Oboenlehrer an der Städtischen Simon Mayr Sing- und Musikschule Ingolstadt. Eine von 932 öffentlichen Musikschulen in Deutschland, die im Verband deutscher Musikschulen (VdM) organisiert sind. »Den Klang kannst du nicht verfehlen. Und viele Kinder sind von diesem Klang begeistert.« Etwa acht Jahre sind seine jüngsten Schüler alt, eine private Schülerin habe mit 65 Jahren angefangen. »Es ist das schwerste Instrument der Holzbläser, und wenn man nicht Liebhaber ist und der Wille nicht da ist, scheiden viele aus. Und dass man immer hörbar ist, da muss man schon Mut haben.« Ob er den Kindern von Anfang an klar macht, dass sie immer in der Solistenrolle stecken werden? »Das will ich nicht extra betonen, da ich den Kindern keine Angst einflößen will. Aber natürlich merken die das sofort, sie haben das Instrument schließlich gehört. Und die Solisten kommen von allein. Man merkt sofort, wenn ein Kind mit der selbstbewussten Haltung kommt, mit der es zeigen möchte, was es kann.«

Erst vor kurzem gewann eine von Velkovs Schülerinnen den Wettbewerb »Jugend musiziert« mit Weiterleitung. Darauf ist er besonders stolz. Auch deshalb, weil seine Oboenklasse an der Musikschule innerhalb von sieben Jahren von einem auf 15 Schüler gewachsen ist. Das ist eine große Zahl angesichts dessen, dass bei über der Hälfte der Musikschulen, an denen man Oboe lernen kann, die Oboenklasse nur ein bis fünf Schüler umfasst. Der Anteil der Oboen von allen Musikschülern, die 2016 an einer kommunalen Musikschule ein Instrument lernten, macht 0,5 Prozent aus. Zählt man nur die Blasinstrumente, liegt der Oboenanteil immerhin bei 1,7 Prozent.

Diese Zahlen decken sich mit denen der Musikverbände, bei denen Zahlen vorliegen. Sowohl beim Allgäu-Schwäbischen Musikbund (ASM) als auch beim Nordbayerischen Musikbund (NBMB) sind 0,4 Prozent der Instrumentalisten Oboisten. Natürlich muss man diese Zahlen in Relation sehen. »Die Möglichkeiten sind begrenzt. Man braucht, wie im Sinfonieorchester, auch im Blasorchester nur zwei Oboen«, sagt Cvetomir Velkov.

Trotzdem würden sich die Musikvereine freuen, wenn sich mehr Menschen für das Instrument begeistern. »Jedes Orchester, das die Stimme besetzt hat, ist darüber froh, weil der besondere Klang der Oboe das Orchester aufwertet«, sagt Harald Eßig vom Blasmusikverband Baden-Württemberg (BVBW), in dem 1400 Musikvereine organisiert sind. Er bedauert den »Fachkräftemangel« in Sachen Oboe und glaubt, dass es deshalb nur in wenigen Musikvereinen Oboen gibt. »Ich denke, hier liegt der Pfeffer im Korn – vor Ort eine geeignete Lehrkraft zu finden, weil die Oboe eben kein Masseninstrument ist.«

Aber wollen Oboen denn überhaupt im Blasorchester spielen? Oder fühlen sie sich mehr zum Sinfonieorchester hingezogen, weil Blasorchester immer noch mit Marsch- oder traditioneller Blasmusik assoziiert wird – und das für eine Oboe weniger attraktiv ist? François Leleux ist nicht nur weltbekannter Oboensolist, sondern Oboenprofessor an der Münchner Musikhochschule. Seine Studenten haben in ihrer Jugendzeit hauptsächlich Sinfonieorchester-Erfahrungen gemacht. Beim Blasorchester,

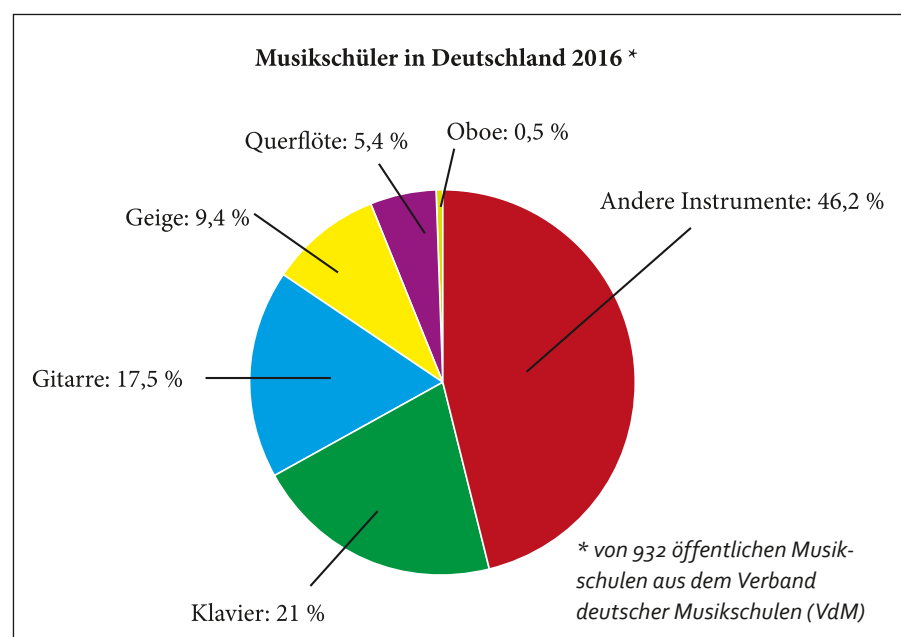


François Leleux

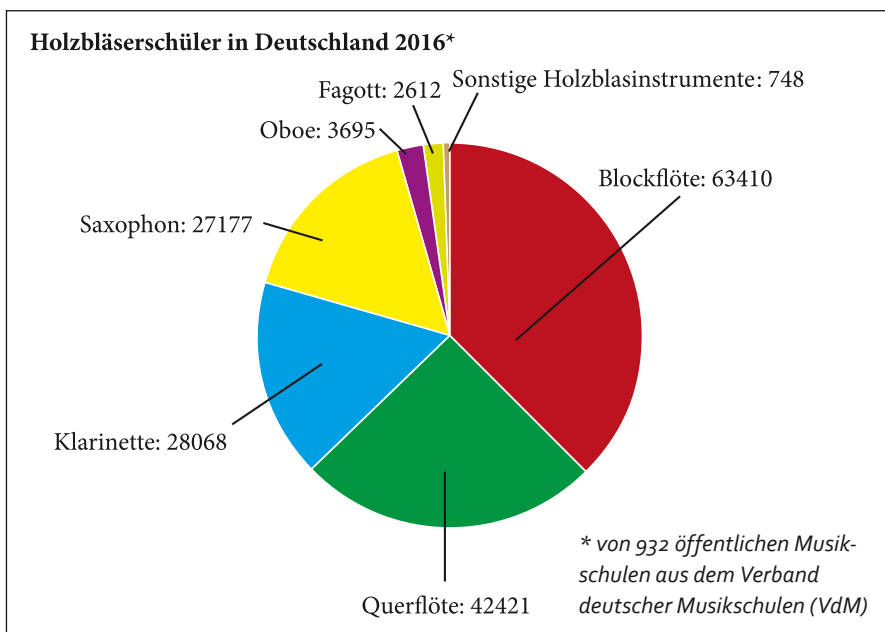
sagt er, komme es darauf an, aus welcher Ecke Deutschlands sie kämen.

Das bestätigt auch Michael Gilcher vom Ausbildungsmusikkorps, die einzige deutsche Institution, die Musiker für Blasorchester ausbildet. »Die Oboen, die sich bei uns bewerben, kommen tatsächlich aus der Blasmusikszene und mit Masse eigentlich aus dem süddeutschen Raum – wie Bayern und Baden-Württemberg. Dort sind ja die vielen sinfonischen Blas- und Auswahlorchester.«

So ein Blasorchester-Eigengewächs ist Stefan Kiefer. Der Solo-Oboist des Landesblasorchesters Baden-Württemberg (LBO),



der südlich von Tübingen aufwuchs, sagt: »Ich habe tatsächlich nie was anderes gemacht.« Vor 20 Jahren fingen die Blasorchester in seinem Umkreis an, Oboen zu besetzen. »Die Literatur hatte sich geändert und die Oboe wurde immer mehr verlangt.« Sein Musikverein investierte in eine Oboe und der ursprüngliche Klarinetist, der sich aufgrund des Klangs immer schon für das Instrument interessiert hatte, ergriff die Chance. »Sinfonieorchester hatte sich nie ergeben, die gab es in meiner Gegend kaum. Hier und da mal ein Muckenhaufen, aber das hat mich nicht gereizt. Ich wollte immer was Festes haben, wo ich die Leute wiedersehe und wo Freundschaften entstehen. Und das ist im Blasorchester gegeben.« Mucken ging der heute 35-jährige Realschullehrer in die Blasorchester, die keine Oboe hatten. »Die haben mich oft eingekauft.«



Die Sinfonieorchesterliteratur vermisst er nicht. Gerade die Originalliteratur, besonders die, die im LBO gespielt wird, sei sehr fordernd. »Ich bin ja nicht immer solistisch. Viele Blasorchesterstücke sind mittlerweile mit Flöte oder Saxofon wunderschön zusammen instrumentiert. Mit der Flöte entsteht dann das FloBo – dieser Mischklang aus Flöte und Oboe. Es gibt so viele Möglichkeiten, wie die Oboe eine Klangfarbe

bereichert, und viele Tuttistellen, in die sich die Oboe in den Orchesterklang integrieren muss.« Was Stefan Kiefer im Blasorchester nicht schätzt, sind Transkriptionen. »Ich mag Blasorchester wegen der Originalliteratur. Da brauche ich keine Transkriptionen. Im Blasorchester kann man sich nicht auf die vom Komponisten vorgesehene Streicherdecke setzen. Außerdem sind die Tonarten ein Problem.«

Das bestätigt Christian Lombardi. Der studierte Oboist und Dirigent hat früher Sinfonieorchester gespielt und ist jetzt Oboist im Bundespolizeiorchester München. Er kennt beruflich beide Seiten. »Im Blasorchester muss man insgesamt lauter spielen und wir C-Spieler haben zwei Bs mehr als die anderen.« Schlimm werde es, wenn man ein Sinfonieorchesterstück gut drauf habe und im Blasorchester eine Bearbeitung eben dieses Stücks spiele, das dann einen halben Ton tiefer sei. »Das ist Horror. Es ist einfach ein Unterschied, ob etwas in G- oder Ges-Dur gespielt wird. Grifftechnisch bekommt man das hin. Aber klanglich ist das furchtbar.« Er sei froh, dass viele Arrangeure jetzt zu den Originaltonarten zurückkehren. »Da müssen die B-Spieler ein bisschen mehr ran und komische Tonarten spielen, die sie nicht gewohnt sind«, sagt er lachend.

Studiert hat Christian Lombardi an der Musikhochschule München der 1980er Jahre, wo heute François Leleux Oboenprofessor ist. Insgesamt umfasst dessen Oboenklasse zehn Studienplätze – pro Jahr werden zwei bis drei Plätze frei, auf die sich durchschnittlich 50 bis 60 Anwärter bewerben. »Vor der Bologna-Reform konnte ich mehr Studenten nehmen«, erzählt Leleux. »Weniger Plätze machen aber auch Sinn. Es gibt immer mehr Musiker, aber die Stellen werden nicht mehr.«

80 Prozent seiner ehemaligen Studenten haben eine Orchesterstelle und vor kurzem gewann eine ehemalige Studentin, Juliana Koch, den ARD-Musikwettbewerb. »Es funktioniert sehr gut. Trotzdem bin ich der

## LIEBLINGSORCHESTERSTELLEN DER GESPRÄCHSPARTNER UND ANDERER OBOISTEN

**Albrecht Mayer:** Maurice Ravel: »Le Tombeau de Couperin« (Sinfonieorchester)  
»Dieses Stück ist wie ein kleines Oboenkonzert in seinem sinfonischen Werk.«

**Christian Lombardi:** Johannes Brahms: »Ein deutsches Requiem« (Sinfonieorchester)  
Giuseppe Verdi: »Aida« (Sinfonieorchester)  
Franco Cesarini: »Poema Alpestre« (Blasorchester)

**Stefan Kiefer:** José Suñer Oriola: »El jardín de las Hespérides« (Blasorchester)  
David Maslanka: »A Child's Garden of Dreams« (Blasorchester)

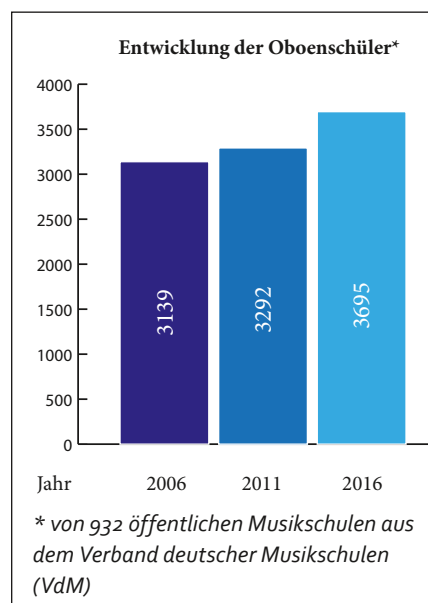
### Weitere Stücke, die für Oboisten besonders attraktiv sind:

Alfred Reed: »El Camino Real« (Blasorchester)  
Alfred Reed: »Armenische Tänze« (Blasorchester)  
James Barnes: »Third Symphony – 3. Satz« (Blasorchester)  
Marcel Peeters: »Charles Chaplin«  
Nigel Hess: »Shakespeare Pictures – A Winter's Tale« (Blasorchester)  
David Maslanka: »Traveler« (Blasorchester)  
Oiver Waespi: »Berglicht« (Blasorchester)  
Oliver Waespi: »Divertimento« (Blasorchester)  
Johannes Brahms: »Konzert für Violine und Orchester. 2. Satz« (Sinfonieorchester)  
Felix Mendelssohn Bartholdy: »2. Sinfonie (Lobs Gesang) – Allegretto in poco agitato« (Sinfonieorchester)

Meinung, dass man lieber mehr auf die Qualität schauen muss als auf die Quantität.«

Quantität spielt beim Ausbildungsmusikkorps derzeit im übertragenen Sinn keine Rolle. Etwa zwei Oboen bewerben sich durchschnittlich pro Jahr für die Ausbildung. »Das ist definitiv viel zu wenig für uns. Denn es soll ja eine Besten-Auslese sein«, sagt Michael Gilcher. Und so kommt die Bundeswehr auf etwa eine Oboe pro Jahr, die in der Ausbildung sei. Bei den Seiteneinsteigern, also die an einer zivilen Musikhochschule studiert haben und dann zur Bundeswehr gehen, sei die Zahl ebenfalls sehr stagnierend gering. Bis 2019 gehen alle von der NVA übernommenen Musiksoldaten in Pension, daher: »Es gibt und wird große Lücken geben – eben auch und besonders bei der Oboe.«

Schauen also die Berufsaussichten für die Oboen besser aus als bei anderen Instrumenten? Aber muss ein Oboist durch seine exponierte Rolle mehr mitbringen als andere Instrumentalisten? Muss er durch seine ewige solistische Rolle selbstbewusster sein? François Leleux gibt seinen Studenten neben Selbstbewusstsein noch viel mehr mit. »Neben einem bestimmten Selbstbewusstsein braucht man ein großes Durchhaltevermögen, denn die Oboe hat mehrere komplexe Ebenen. Sie verlangt einen unglaublich präzisen Ablauf der Technik. Darüber hinaus muss man den Rohrbau und sogar die Instrumentenjustierung beherrschen, da man eine Menge selbst warten muss. Aber der wichtigste Punkt ist, dass man ausdrucksvoll spielen und eine Botschaft ans Publikum mitteilen kann.«



Christian Lombardi

Im Ausbildungsmusikkorps spricht man der Oboe keine extra Rolle zu. »Es wird jeder so ausgebildet, dass er danach solistisch auftreten könnte. Wir bilden keine Klarinette so aus, dass sie nur zweite Klarinette im Tutti spielen könnte. Wir suchen die Leute schon danach aus, dass sie das Potenzial haben, selbstständige Musiker zu werden. Da achten wir im Vorspiel sehr darauf.«

Die aktiven Oboen, sowohl Profi als auch Amateur, bestätigen die selbstbewusste Haltung in gewisser Weise – und paaren sie mit anderen Komponenten. »Wer nicht gehört werden will, wird kein Oboist. Und schon gar nicht beruflich«, sagt Christian Lombardi. Er stellt den Vergleich mit Sängern an. »Es gibt ja diejenigen, die Solo singen wollen und diejenigen, die zwar singen wollen, aber lieber im Chor.« Ihm wäre es zu fad, das Gleiche zu spielen wie viele andere.

Stefan Kiefer erachtet eine gewisse selbstbewusste Haltung für wichtig: »Auch wenn ich mich zu 100 Prozent auf etwas vorbereite, kann im Ernstfall die einfachste Stelle nicht funktionieren. Und wenn einen das als Oboist aus der Ruhe bringt, dann weiß ich nicht, ob man glücklich wird mit seinem Instrument.« Was er zudem als wichtigen Faktor sieht, sei eine gewisse »Coolness«. »Es gibt Tage, da geht entweder alles schief oder es kann sein, dass jemand in der ersten Reihe das Weinen anfängt. Das sind die Extreme, die eine Oboe mit sich bringen kann. Ein bisschen selbstmörderisch ist das Instrument schon.«

Eine große Verantwortung für das Orchester sieht er dadurch nicht. »Wenn ein Oboensolo nicht klappt, passiert dem Orchester nichts. Da hat der Konzertmeister eine größere Verantwortung, weil da 20 andere noch mit dranhängen. Das sind dann auch Register, die im Vorfeld ganz viel arbeiten, damit die Zahnräder ineinander greifen. Ich spiele halt zwischendrin ein Solo und das klappt oder halt auch nicht. Aber da passiert nichts.« Wer Verantwortung hat, ist natürlich der Dirigent. Und dazu hat Christian Lombardi eine subjektive Entdeckung gemacht. Viele Oboisten seien Dirigenten. »Vielleicht ist das eine Typfrage. Ein Oboist dirigiert ein Sinfonieorchester mit seinen Bewegungen den Holzbläsersatz. Dirigieren ist ja ein Körpersprachejob. Und wer in der Lage ist, mit seiner Körpersprache andere anzuleiten, der kann auch Dirigent werden.«

Klang, Oboe, Oboisten – und das Vorurteil aller Vorurteile in der Musikerwelt, mit dem jeder Oboist schon mal konfrontiert wurde: »Wegen des Drucks macht Oboe spielen doof. Heutzutage würde man dafür das Wort »Fake News« benutzen«, sagt Cvetomir Velkov. Christian Lombardi und Albrecht Mayer sehen es mit Humor und wählen unabhängig voneinander dieselben Worte: »Man wird nicht verrückt, wenn man dieses Instrument lernt, man ist schon verrückt.«

**Wir sprachen mit dem Oboisten Albrecht Mayer >>>**

## » ALBRECHT MAYER

ist seit 1992 Solo-Oboist der Berliner Philharmoniker. Daneben tourt er international als Solist und machte die Oboe damit einem breiteren Publikum bekannt. Er selbst begann mit zehn Jahren Oboe zu spielen. Sein damaliger Lehrer Gerhard Scheuer eröffnete an Mayers Gymnasium in Bamberg eine Oboenklasse und Vater Mayer fand es eine gute Idee, Oboe zu lernen. »Es war reiner Zufall. Ein bisschen Schicksalsfügung«, wie er beim Interview mit CLARINO verrät.



### CLARINO: Herr Mayer, ist die Oboe eine Diva?

Albrecht Mayer: Eine Diva ist sie in gewisser Hinsicht schon, da die Oboe schon mal ein sehr empfindliches Instrument ist. Temperaturschwankungen kann sie nicht leiden. Wenn es feucht wird, kann sie es nicht leiden, und wenn es kalt und trocken ist, kann sie es auch nicht leiden. Aber ich glaube nicht, dass Oboisten Diven sind.

### Warum hat die Oboe so eine exponierte Rolle entwickelt?

Diese exponierte Rolle ist schon ungefähr 250 Jahre alt. Ab dem Frühbarock hat sie immer die menschliche Stimme begleitet und wurde als eine Art zweite Vox Humana gesehen. Im Sinfonieorchester ist es so, dass sogar die Komponisten, die mit der Oboe als solistisches Instrument nichts anfangen konnten, sie trotzdem als Solistin in ihren Sinfonien einsetzten. Zum Beispiel Schubert, Schumann, Brahms und Tschaikowsky. Die haben keine Oboenkonzert geschrieben. Aber im Sinfonieorchester wollten sie anscheinend so eine Art Vox Humana haben.

Die Oboe kann weder so laut noch so leise wie die anderen Instrumente spielen, noch

kann sie so lang spielen, noch kann sie so virtuos spielen, aber sie kann die Menschen meistens, wenn man sie gut bedient, ins Herz treffen.

### Haben Oboisten wegen ihrer vielen Solostellen eine besonders große Verantwortung?

Im Sinfonieorchester auf jeden Fall. Während meiner Wehrdienstzeit habe ich ja auch in Regensburg im Musikkorps Blasorchester gespielt. Da sehe ich jetzt die Rolle der Oboe nicht so stark an.

### Spielen Oboisten lieber im Sinfonieorchester?

Das mag sein. Das Blasorchester hat, so wie ich es kennengelernt habe, ganz andere Aufgaben. Die Flöten sind chorisch. Die Klarinetten sind großchorisch. Die großen Soli im Blasorchesterrepertoire werden nicht von der Oboe oder vom Fagott übernommen, sondern von der Klarinette oder dem Saxofon. Daher hat die Oboe im Blasorchester eine eher exotische Funktion. Es gibt kleine Soli, aber man kommt gegen den Rest des Orchesters kaum an, was die Durchsetzungskraft angeht. Und es ist vielleicht nicht die dankbarste Aufgabe für einen Oboisten im Blasorchester.

### Kann das daran liegen, dass bei Oboisten die neue Literatur des sinfonischen Blasorchesters unbekannter ist, da es bei an-

### spruchsvollen Originalkompositionen für Blasorchester durchaus große Oboensoli gibt?

Ich persönlich hatte im Blasorchester den Eindruck, Solistisches für Oboe oder Englischhorn war eher eine Ausnahme. Im Sinfonieorchester ist das Repertoire ganz anders, da ist die Oboe ständig solistisch. Ein Blasorchester hat dynamisch ganz andere Abstufungen als ein Orchester mit Streichern. Das moderne Repertoire, von dem Sie sprechen, das kenne ich nicht gut genug.

### Werden Oboenschüler oder Oboenstudenten darauf vorbereitet, dass sie so viel solistisch unterwegs sind?

Die Musikschule und das Studium sind zwei unterschiedliche Dinge. An der Musikschule wird man vor allem motiviert, Musik zu machen. Das finde ich wunderschön, weil gerade kleine Kinder vor allem motiviert werden müssen, um Spaß mit Musik zu haben. Im Studium wird man auf das Berufsleben vorbereitet und da muss ich sagen, dass nicht nur die Bläser, sondern vor allem die Streicher für ein Leben als Solist vorbereitet werden. Sie lernen vor allem Solokonzerte, die sie im späteren Leben zu 99,9 Prozent niemals spielen werden. Ich wünsche ja jedem, dass er die Karriere macht, aber vor allem Geiger werden diese Möglichkeit zu 99 Prozent niemals haben. Normalerweise findet man sich im Orchester in einer Gruppe. Ich finde, das



Fotos: Deutsche Grammophon/Holger Hage

wird zu wenig unterrichtet – das Zusammenspiel und das Aufeinanderhören. Das empfinde ich als Manko. Das merken wir bei den Probespielen bei den Philharmonikern. Die Geiger kommen an, spielen fantastische Solokonzerte, und wenn sie dann in der Gruppe spielen sollen, merkt man oft starke Defizite.

**Ihre Rolle als erster Solo-Oboist bei den Berliner Philharmoniker – bekommt man als Leader ein zusätzliches Coaching, um soziale Schlüsselkompetenzen zu lernen?**

Wahrscheinlich wäre das gut, wenn man so eine Art von Führungscoaching bekäme. Ist aber nicht so. Orchester sind ja genauso unterschiedlich und wenig homogen wie andere Gruppen auch. Das heißt, wir sind 128 Mitglieder und bei uns haben alle 128 Mitglieder genau dasselbe zu sagen. Also dasselbe Recht und dasselbe Stimmrecht. Es gibt bei uns keine Extra-Wurst, egal ob man eine Führungsrolle hat.

**Haben Sie als 1. Oboist schon mal Neid erlebt?**

Neid erlebt man meistens sowieso nicht. Denn ich weiß ja nicht, was die Kollegen über mich reden, wenn ich das Zimmer verlasse. Aber das wäre völlig in Ordnung. Denn Menschen reden gerne. Das ist die Lebensart des Menschen. Und je bedeutender die Rolle eines Menschen ist, desto mehr wird über ihn geredet. Insofern muss man akzeptieren – gerade wir Musiker, die sehr viele Schrulligkeiten und Eigenheiten haben –, wenn die Menschen über einen reden.

**Muss man ein guter Solist sein, um eine gute 1. Oboe im Orchester zu werden oder macht einen das Spielen als 1. Oboe im Orchester zu einem guten Solisten?**

Weder das eine noch das andere. Orchesteroboisten müssen sozial kompetent sein, sie müssen ihre Kollegen motivieren und sie mitnehmen. Das sind Dinge, die beim Solisten nicht ganz vorne stehen. Da muss man andere Voraussetzungen mitbringen. Man ist viel weniger sozial eingebunden, man kann sich gar nicht so verbrüdern. Als Solist, aber auch als Dirigent, hat man immer eine herausragende Rolle. Aber man hat eine große Aufgabe, man muss eisenharte Nerven haben, man muss sehr gut vorbereitet sein, und man muss, und das ist vielleicht das Wichtigste, nicht nur das Publikum überzeugen, sondern das Orchester hinter einem.

**Haben Oboisten Humor?**

Oboisten haben genauso viel und genauso wenig Humor wie alle anderen. Aber die erste Lektion für einen Musiker ist: Man muss nicht nur Witze reißen können, sondern, noch viel wichtiger, man muss Witze über sich selbst ertragen können. Sonst wird dieses Metier zu hart, zu humorlos und zu trocken.

**Oboe spielen geht ans Gehirn. Dieses Vorurteil haben Sie bestimmt schon oft gehört?**

Ich habe das Vorurteil sehr oft gehört. Aber das Schöne dabei ist: Wenn es so wäre, dass man mit dem Oboe spielen seinen

Verstand verliert, dann wäre das wunderbar. Denn man selbst würde es nicht merken. Man würde langsam, sukzessive ein bisschen bescheuerter werden. Man merkt es nicht, das merken nur die anderen. Man selbst als Oboist lebt sehr gut damit. ■



Vor kurzem erschien Albrecht Mayers neues Album »Tresori d'Italia« bei Deutsche Grammophon, das er mit dem Ensemble »I Musici di Roma« aufgenommen hat. Es enthält neben dem bekannten Oboenkonzert in C-Dur RV 450 von Antonio Vivaldi lang verschollene Oboenliteratur des Barock. Das Oboenkonzert in a-Moll von Domenico Elmi (1676 bis 1744) und Giuseppe Sammartinis Oboenkonzert in C-Dur op. 8 Nr. 4 wurden dabei zum ersten Mal aufgenommen. Von Giovanni Alberto Ristoris (1692 bis 1753) Konzert es-Moll sowie von zwei weiteren Oboenkonzerten Sammartinis gab es bis »Tresori d'Italia« bislang nur je eine Aufnahme. Albrecht Mayers Intention für die Recherche nach Frühwerken der Oboe: »Nachdem ich für mein letztes Album »Lost and Found« die Oboenwerke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erforscht hatte, wollte ich unbedingt zeitlich weiter zurückgehen, um mehr über die Ausdruckskraft der Oboe zu Beginn des Jahrhunderts zu erfahren.« (siehe auch hörBAR, Seite 64)

# THEINERTS THEMA

## DAS HOHE HOLZ

Von Martin Hommer

**Zwar ist Markus Theinert »gelernter« Tubist – als Dirigent kennt er natürlich auch alle anderen Instrumente. Wir sprachen mit ihm über das »hohe Holz«.**

**Herr Theinert, welche Rolle spielt eigentlich das hohe Holz im Bläserorchester?**

Im Bläserorchester führt in der Regel das hohe Holz die tragende Melodiestimme aus. Wenn Sie sich ein bisschen am Sinfonieorchester orientieren, dann spielt das hohe Holz sozusagen die »1. Geige«. Denn vieles, was die melodische Gestaltung betrifft, wird meistens auch vom hohen Holz mitgetragen. Natürlich gibt es auch andere Funktionen. Die Flöten, Oboen und die hohen Klarinetten können durchaus auch eine Oberstimme im Diskant übernehmen, wenn zum Beispiel die Hauptstimme von den Trompeten, Flügelhörnern oder von einer Alt- bzw. Tenorstimme übernommen wird. Aber in 80 bis 90 Prozent aller Fälle ist das hohe Holz doch für die Melodie verantwortlich. Insofern hat es eine tragende und wichtige Rolle im Bläserorchester.

Allerdings sollten wir nicht außer Acht lassen, dass dem hohen Holz und speziell den Klarinetten gerade im süddeutschen Sprachraum von den Komponisten aus der Tradition heraus eine andere Rolle »zugeschrieben« wurde. Wenn wir uns zum Beispiel die Partituren eines Sepp Tanzer oder anderer alpenländischer Komponisten ansehen, dann stellen wir fest, dass die Hauptlast der Melodieführung im Flügelhorn und im Tenorhorn liegt. Die Holzbläser dagegen sind hier eigentlich nur als farbliche Ergänzung dazugeschrieben. Im Grunde sind sie in dieser Blechblasmusik-Tradition also eher eine klangliche Zugabe. In der modernen sinfonischen Blasmusik ist das jedoch gerade umgekehrt. Man wundert sich dann manchmal, wenn einheimische Orchester, die insgesamt mit 80 oder mehr Spielern sehr großzügig besetzt sind, einen Blechbläseranteil von 60 Prozent und mehr aufweisen. Es wird dann einfach immer schwerer, eine Partitur angemessen

umzusetzen, wenn das Holz derartig dünn besetzt ist. Ich glaube, da haben uns die Niederländer und Spanier viel voraus, weil sie schon von ihrer Tradition her das Holz eher im Vordergrund hatten und weil sie vielleicht eben auch ein bisschen sensibler für die fein abgestuften Klangfarben sind.

**Heißt das im Umkehrschluss, dass ich also als Dirigent beim Aufbau der Besetzung über die Jahre hinweg auch wissen sollte, welche Art von Literatur ich spielen will? Wenn ich moderne internationale Literatur spielen will, brauche ich mehr Holz, wenn ich »traditionelle« Werke spielen will, brauche ich weniger Holz?**

Im Prinzip schon. In jedem Fall sollte ein Bläserorchester so besetzt sein, dass man flexibel die eine wie auch die andere Richtung bedienen kann. Wenn ich in der Besetzung »zu viel« habe, kann ich ja etwas wegnehmen und die Besetzung ausdünnen. Aber wenn ich zu wenig habe, kann ich nichts weiter verstärken, ohne die Klanggebung der betroffenen Gruppe zu forcieren.

**Gibt es eine Faustregel, in welchem Verhältnis das hohe Holz zum Rest des Orchesters besetzt sein sollte? Oder ist das Verhältnis innerhalb des Holzregisters wichtiger, also dass das tiefe und das hohe Holz ausgeglichen ist?**

Grundsätzlich müssen wir davon ausgehen, dass die oberen Stimmen stärker besetzt werden müssen als die unteren. Das hängt damit zusammen, dass die relevanten Obertöne der tiefen Instrumente fast vollständig in unserem Wahrnehmungsbereich angesiedelt sind, der sich ja von etwa 20 Hertz bis ungefähr 25000 Hertz erstreckt. Bei den hohen Instrumenten sind dieselben Obertöne zwar als physikalische Nebenerscheinungen vorhanden, aber wir hören sie nur zum Teil, weil sie zunehmend aus der oberen Wahrnehmungsgrenze herausfallen. Das heißt, die gesamtklangliche Vielfalt wird schwächer, je höher wir nach oben gehen. Das ist ein grundsätzliches Phänomen, das alle Bereiche des Orchesterklangs betrifft. Aus diesem Grunde ist



auch im Streicherorchester die Anzahl der 1. Violinen im Vergleich zur Anzahl der Kontrabässe wesentlich höher. Und wir gehen von den Kontrabässen über die Celli und die Bratsche zur 2. und 1. Violine anzahlmäßig beständig nach oben.

Im Bläserorchester ist das nicht ganz so einfach, weil die hohen Holzblasinstrumente ganz unterschiedliche Tendenzen haben, wenn man sie in den hohen und tiefen Oktaven miteinander vergleicht. Die Oboe ist beispielsweise ein Instrument, das in der tiefen Lage sehr dick und intensiv klingt, in der hohen Lage aber immer dünner wird. Bei der Klarinette und insbesondere bei der Flöte ist das genau umgekehrt. Da haben wir vom tiefsten bis zum höchsten Register hinein eine extrem zunehmende Intensität und Durchdringung – gerade im Überblasbereich tritt das immer stärker zutage. Wenn wir hier die eben erwähnte Regel anwenden würden, dass die obere Stimme deutlich stärker besetzt wird als die untere, käme es überhaupt nicht zu der angestrebten Ausgeglichenheit der Oktaven. Hier müssen wir tatsächlich genau umgekehrt kompensieren und mitunter die tieferen Stimmen entsprechend verstärken. Beim Holz gilt also die allgemeine Regel der »zunehmenden Anzahl der Spieler von unten nach oben« nicht ohne Ausnahme, zumindest, was Flöten und Klarinetten angeht. Wenn wir nun die Spieleranzahl der gesamten Holzbläsergruppe mit dem Blech und Schlagwerk vergleichen, dann wird natürlich das Holz insgesamt immer stärker besetzt sein als das Blech, damit eine organische Ausgewogenheit im Klang erreicht werden kann. Ansonsten müssen die Holzbläser immer sehr stark forcieren, da das Blech natürlich eine höhere Klanggewalt mit sich bringt als ihre Pendanten im Holz. Dies gilt insbesondere in jedem Dynamikbereich jenseits von mezzoforte.

**Wo liegt denn eigentlich die Grenze des »hohen« Holzes? Ist beispielsweise eine 3. Klarinette immer noch zum hohen Holz zu zählen, auch wenn sie zumeist in einer relativ tiefen Lage spielt?**

Die Klarinette ist ein ganz besonderer Fall. Hier werden ja aufgrund des großen Tonumfangs zwei oder besser drei Stimmlagen abgedeckt. Denn das untere Register deckt zumindest teilweise auch die Tenorlage ab. Das heißt: Die B-Klarinette ist im Sopran, Alt und auch Tenor zu Hause. Die Alt- und Bassklarinetten gehen dann noch tiefer in den Baritonbereich hinein, aber auch die B-Klarinette für sich alleine genommen besitzt einen enorm großen Tonumfang. Die 1. B- und die Es-Klarinette übernehmen in der Regel mit Flöte und Oboe den Sopran, die 2. und 3. Klarinette sind eher für Alt- und Tenorstimmen zuständig, können aber auch als Verstärkung der Melodie- oder Oberstimme fungieren. Im Klarinettenregister haben wir also tatsächlich ein ganz besonderes Spektrum an Stimmenpotenzial, da haben Sie vollkommen Recht!

**Kann ich dann in der Konsequenz die Spieler zwischen den Stücken die Stimmen wechseln lassen? Im Grunde verlangt eine 1., 2. und 3. Klarinette dann ja auch eine andere Herangehensweise...**

Mit der Umstellung ist es tatsächlich gar nicht so einfach, wie man das als Außenstehender vielleicht glauben könnte – immerhin handelt es sich doch um dasselbe Instrument! Aber von der Spielweise her, vom Ansatz, vom Einhören und auch zum Teil von der Technik her sind doch große Umstellungen nötig. Insofern sollte man während eines Konzerts nicht einfach die Spieler durchwechseln lassen. Ich bin mir bewusst, dass Flexibilität heute für viele ein großes Thema ist. Aber in der Regel benötigt auch ein versierter Klarinetttist mindestens ein paar Stunden, wenn nicht sogar Tage oder Wochen, bis er sich vollständig an die neue Rolle gewöhnt hat. Insofern kann ich zwar empfehlen, dass man zu Übungszwecken durchaus in den Proben rotieren sollte. Denn mittels einer solchen Rotation lässt sich auch leichter feststellen, welcher Spieler für welche Rolle am besten geeignet ist. Wir machen nämlich häufig den Fehler und nehmen die fähigsten Spieler in die 1. Klarinette auf, weil sie die zum Teil sehr anspruchsvollen Partien technisch gut bewältigen können. Dabei achten wir oft zu wenig auf die Klangqualität, die in den einzelnen Lagen des Instruments hergebracht wird. Es ist aber gerade für die

unteren Lagen des Klarinettenregisters erforderlich, dass diejenigen Mitspieler, die sich speziell für die 3. Klarinette eignen sollen, in der tiefen Oktave einen vollen, tragenden und gleichzeitig mischfähigen Klang erzeugen können. Für mich war es immer eine größere Herausforderung, hervorragende tiefe Klarinetttisten zu finden, als solche, die sich für die 1. Stimme eignen und die einschlägige Sololiteratur technisch sauber rauf und runter spielen können. Insofern kann das Durchtauschen in der Probe tatsächlich helfen, wichtige Erkenntnisse über die einzelnen Klarinetttisten zu erlangen. Man sollte einerseits die individuellen Talente bei der Stimmenverteilung berücksichtigen und andererseits die Flexibilität üben, aber im Konzert würde ich das nur ungern durcheinander-mischen, weil die Umstellung doch nicht so leicht ist. Das ist übrigens im Blech ähnlich – bei den Hörnern zum Beispiel, wo ein ähnlich großer Tonumfang vorhanden ist zwischen dem 1. Solo-Horn und dem 4. tiefen Horn, welches teilweise bis in die Bass-Lage hinunterreicht. Das erfordert zum Teil eine ganz andere Ansatztechnik und Klanggebung, sodass es den Spielern in der Regel nicht sehr leicht fällt, sich zwischen diesen beiden Positionen hin und her zu bewegen.

**Gibt es aus Dirigentensicht spezielle Probleme zu beachten, was das hohe Holz angeht? Was kann man als Dirigent beispielsweise gegen »faule« Töne unternehmen, die bei der Klarinette ja in bestimmten Lagen vorkommen?**

In jedem Fall sollte man sich Unterstützung von den jeweiligen Instrumentallehrern holen, wenn man nicht selbst Fachmann auf dem entsprechenden Instrument ist. Denn oftmals sind es nur Kleinigkeiten – eine Kiefer-Fehlstellung beim Ansatz, zu wenig oder auch zu viel Luft Einsatz, bei Klarinetten, Saxofonen, Oboen und Fagotten häufig auch die falsche Blatt- bzw. Rohrwahl –, die dann solche Intonationsprobleme eher verstärken, statt sie zu lösen. Da hilft es schon, sich mit den Fachleuten in Verbindung zu setzen und sich für die Proben und vor allen Dingen in den Registerproben entsprechende Unterstützung einzuholen.

Letztendlich bleibt aber das Ohr des Spielers unser einziges Referenzsystem. Das heißt, wenn wir uns als Dirigenten nur auf einzelne Töne konzentrieren und versuchen, wie wir sie technisch in Ordnung bekommen, ohne dass der Spieler selber bemerkt, welcher Aspekt seines Spiels

nicht zu den anderen passt – was sich nicht mit dem Flügelhorn mischt, warum sich die Obertöne der Tuba oder Bassposaune nicht mit den eigenen decken –, dann wird auch eine fachmännisch korrigierte Spieltechnik keine Besserung im Sinne des Ensemblemusizierens erzielen. Die Mischfähigkeit und Ausgewogenheit der Intonation basiert ja nicht nur auf Frequenzparitäten, sondern verlangt eine individuell auf die jeweilige Situation abgestimmte Klangqualität aller beteiligten Instrumente. Da müssen die Ohren selbstverständlich mitgeschult werden, und wir müssen als Dirigenten darauf achten, dass der einzelne Mitspieler sich aktiv am Hör- und Gestaltungsprozess beteiligt.

Den zweiten Punkt, der hier entscheidend ist, haben wir bereits angesprochen: Die spezifische Charakteristik, mit der die einzelnen Oktaven in den unterschiedlichen Instrumentengruppen in Bezug auf Resonanz und Projektion reagieren, hat einen direkten Einfluss auf die klangliche Intensität. Da muss man sehr flexibel sein und reagieren können. Wenn die Klarinette in die Höhe steigt, müssen wir das Register drastisch reduzieren, um die hohe Lage nicht »herausquietschen« zu lassen. Unter Umständen wird es auch erforderlich sein, die untere Oktave mit den weggelassenen Spielern der oberen zu verdoppeln. In der oberen Lage kann es zudem zu Interferenz-auslöschungen kommen, wenn die Intonation nicht zusammenpasst. Dann erreichen wir in der ersten Stimme anstatt eines intensiveren Klangs ein eher mattes Ergebnis mit wenig Transparenz und verringerter Kraft, was natürlich nicht in der ursprünglichen Absicht der Verdoppelung liegt. Wir müssen also flexibel bleiben. Dies gilt ebenfalls für die Flöten – bei der Oboe dagegen weniger. Da ist es in der unteren Oktave ein bisschen problematisch. Die Oboe wird in ihrer tiefsten Quarte unterhalb des F im Bereich von mezzopiano oder piano in der Regel kaum noch flexibel gestalten können. In diesem Falle sollten wir darauf achten, dass alles schön eingebettet ist und klanglich durch die anderen Holzbläser oder ein verdoppelndes Blechblasinstrument abgerundet wird, sodass die Oboe zum Beispiel im Vergleich zur Flöte in dieser Lage nicht dominant wird. All diese Dinge sind vom Ohr des Dirigenten abhängig. Wenn der Dirigent selbst diese Unausgewogenheit in der Stimmführung nicht wahrnimmt, wird der Ausgleich für den Einzelnen im Orchester schwer. Denn eine tiefe Flöte kann sich noch so sehr um ein Forte bemühen – sie wird im unteren Register nicht an die Oboe herankommen. Wenn



man hier also nicht verdoppelt oder entsprechend ausgleicht, dann bleibt das Missverhältnis bestehen. Der Dirigent ist dafür verantwortlich, dies von seiner akustischen Perspektive her auszugleichen.

**Wie schwierig ist es denn, die unterschiedlichen Anblasarten zusammenzubringen? Bei den Holzbläsern haben wir es ja mit Einfach-, Doppelrohrblatt und Anblasante mit ganz unterschiedlichen Tonerzeugungen zu tun. Im tiefen Register haben wir hauptsächlich Blechbläser, da wird der Klang beinahe automatisch einigermaßen kompakt...**

Was verstehen wir unter »kompaktem« Klang? Die Mischfähigkeit ist freilich im Blech sehr viel schneller hinzubekommen, weil eben alle Blechblasinstrumente im Grunde auf derselben Klangerzeugung beruhen und dadurch die Klangcharakteristik und Obertonmischung sehr nahe beisammen liegt. Der größte Unterschied besteht hier zwischen den »Signalinstrumenten«, wie zum Beispiel Posaune und Trompete, und den BÜgelhörnern, also dem Tenorhorn, der Tuba oder dem konischen Waldhorn. Da gibt es also durchaus deutliche Unterschiede. Dennoch mischen sich die Instrumente der Blechbläserfamilie sehr leicht miteinander.

Im Holz ist diese natürliche Mischfähigkeit aufgrund der von Ihnen angesprochenen Unterschiede in der Klangerzeugung von Anfang an nicht gegeben. Hier müssen also die einzelnen Register und auch die Solisten farblich aufeinander »zugehen«, um überhaupt miteinander musizieren zu können. Sehen wir uns beispielsweise eine Sinfonie von Robert Schumann an, der ein fantastischer Pianist und ein genialer Komponist war. Mit dem Orchester hatte er leider nicht sehr viel Erfahrung. So lässt er die Flöte und Oboe in vielen Fällen einfach unisono nebeneinander herlaufen. Da merkt man gleich, wie herausfordernd es auch für die Orchestersolisten ist, eine Einheit zwischen den Stimmen zu schaffen, die im oberen Bereich der Partitur sehr gut aussehen, sich aber in der Realität nur sehr wenig miteinander verbinden. Im sinfonischen Bläserorchester wird diese Problematik auch nicht einfach aus der Welt geschafft, indem wir mehrere Oboen und Flöten daransetzen. Das Gegenteil kann der Fall sein!

Aufeinander zugehen heißt, nicht auf der individuellen Charakteristik des eigenen Instruments zu bestehen. Also nicht das »Flautando« auf der Flöte zu übertreiben und auf der Oboe weniger dicht und konzentriert musizieren, als es der eigentlichen

Natur des Instruments entspricht. Sondern, wie ich gerne den Orchestermitgliedern zu vermitteln versuche: Auf der Oboe Flöte spielen und auf der Flöte wie eine Oboe klingen wollen. Wir müssen uns von der eigenen Klangvorstellung ausgehend mit dem anderen Instrument beschäftigen, damit in unsere eigene Klanggebung eine neue Qualität hineinkommt, die einen gemeinsamen Nenner für den Kombinationsklang schaffen kann. Wenn auch die andere Seite dasselbe tut, so erzielt man auf einmal ein Mischung zwischen Flöte und Oboe, welche im Sinne der phänomenologischen Reduktion tatsächlich aus der klanglichen Vielfalt der gemeinsam ausgeführten Partie eine Einheit schaffen kann. Die Wahrnehmung einer »Eins« im Geschehen ist eine Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt musizieren und Musik erleben können. Es genügt also nicht, wenn es hier oder da ein bisschen einheitlicher klingt. Für das musikalische Erlebnis ist es eine »conditio sine qua non« (unabdingbare Voraussetzung), dass beide Stimmen zu einer Einheit verschmelzen.

**Eine provokante Frage: Ist eine Brassband privilegiert, weil sich alle Instrumente aufgrund ihrer Bauart besser mischen? Oder eben gerade nicht, weil eine natürliche Vielfalt an Klangfarben fehlt?**

Hier haben Sie den Nagel auf den Kopf getroffen! Die Brassband hat tatsächlich große Vorteile, da sich die unterschiedlichen Instrumente quasi fast von alleine mischen. Hier fällt – mit Ausnahme der Posaune – auch noch der eben angesprochene Unterschied zwischen Signalinstrumenten und BÜgelhörnern weg. Vom Sopran, der von den Kornetten ausgeführt wird, über Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn und Eufonien, die allesamt der Familie der BÜgelhörner angehören, bis zum Bass der vier Tuben finden wir hier eine einheitliche Klangcharakteristik vor, die sich natürlich viel homogener zusammenfügen lässt. Der Nachteil dieser Formation ist eben eine gewisse Eintönigkeit im Klang, die lediglich durch ein stark erweitertes Dynamikspektrum ausgeglichen wird. Darüber hinaus gibt es natürlich die Möglichkeit, mit den verschiedensten Dämpferarten zu experimentieren und so andere und interessante Klänge hervorzubringen. Auch lassen sich die Brassbands gerne durch vielfältiges Schlagwerk und Perkussionsinstrumente ergänzen, die ebenfalls neue Klangfarben ins Spiel bringen. Dennoch bleibt diese Ensembleform hinter der farblichen Vielfalt eines gemischten Bläserorchesters zu-

rück. Das Letztere jedoch wird beständiges Arbeiten erfordern, um zu einer ähnlichen Homogenität und klanglichen Geschlossenheit zu finden, die den Klang einer Brassband so faszinierend macht. So schön also die klangliche Vielfalt sein kann, so viele Probleme bringt sie mit sich, wenn es um die Mischfähigkeit geht. Genau hierauf muss der Bläserorchesterdirigent seine besondere Aufmerksamkeit lenken. Er sollte nicht etwa versuchen, aufgrund ungenügender Besetzungstärke in einzelnen Registern den Klang zu forcieren. Das passiert leider häufig. Wenn wir eine kleine Flötengruppe gegen übermächtiges Blech anspielen lassen, dann können wir nur verlieren. Da lässt sich auch mit größter Mühe nichts Vernünftiges mehr herstellen. Wir müssen also tatsächlich die entsprechende Spielerzahl in einem gesunden Verhältnis zueinander auf die Bühne zu bringen, damit eine ausgewogene Mischung überhaupt erst möglich wird.

**Es gibt das Klischee, das Holzbläsern besondere Charaktereigenschaften nachsagt. Beispielsweise sollen, je höher das Instrument ist, die Spieler zunehmend zickig sein. Können Sie das bestätigen?**

Nein, absolut nicht. Natürlich gibt es gewisse Klischees, die sich in manchen Fällen zu bestätigen scheinen. Aber ich selbst habe diese Erfahrung überhaupt nicht gemacht. Tatsächlich ist es doch so, dass das Instrument den Spieler findet, und manchmal auch der Spieler das Instrument. Häufig sind es schlicht Zufälle, wie jemand zu seinem Instrument kommt. Natürlich muss zwischen dem Musiker und seinem Instrument eine gewisse Affinität und Sympathie bestehen, und auch zu der Partie im Orchester, die es auszuführen gilt. Aber dass die hohen Holzbläser per se zickiger seien als Blechbläser oder tiefe Holzbläser, das habe ich persönlich so nicht erlebt. Ganz im Gegenteil glaube ich daran, dass sich die Vielfalt, die wir im menschlichen Bereich vorfinden, durchaus positiv auf das Orchesterklima auswirken kann. Wenn alle in derselben Stimmlage denselben Ton spielen würden, oder wenn alle Mitglieder eines Registers vom Charakter und der Persönlichkeit her gleich wären, dann würde viel von der Freude am Musizieren abgehen, die Kreativität bliebe auf der Strecke. Die Einzigartigkeit eines jeden Individuums im Orchester ist also eine Voraussetzung dafür, dass es auch musikalisch klappt. Selbst wenn der eine oder andere seine Witze darüber macht, für Klischees gibt es hier keinen Platz. ■

# »LOCKER BLEIBEN!«

CÉLINE MOINET ÜBER DRUCK, DAS MITEINANDER UND DIE OBOE

Von Klaus Härtel

**Verabredet war ein Spaziergang durch Dresden. Céline Moinet, erste Oboistin der Dresdner Staatskapelle, sollte dabei über ihre Musik sprechen. Über ihre neue CD und natürlich die Oboe. Teil 1 des Plans ging etwas schief. Die Semperoper als Ausgangspunkt war noch kein Problem, den Zwinger schaffte man so gerade noch. Die sibirische Kälte ließ dann aber nur eine Möglichkeit zu: die Flucht in Céline Moinets Stammcafé »Pau Pau«. Teil 2 des Plans aber – der Unterhaltung – tat das keinen Abbruch.**

Céline Moinet hat, gelinde gesagt, etwas zu sagen. Sie erzählt gern, schweift gelegentlich ab. Die Frage, die man stellt, wird mehr als beantwortet. Sie sinniert, schaut nachdenklich in die Gegend. Oder sucht sie die Worte? Eher nicht. Sie spricht mit französischem Akzent, doch ihre deutsche Grammatik ist perfekt. Sie lacht, ihre braunen Augen schimmern, sie leuchten, wenn sie von ihrer Arbeit erzählt: Es gibt wohl schlimmere Arbeitsplätze als die Dresdner Semperoper. Von hier kann Céline Moinet zu Fuß zur Hochschule gehen, wo sie ihre Studenten als Professorin unterrichtet. Die Oboistin erzählt, dass man das Gefühl ja kenne, dass in einer besonderen Umgebung ein besonderer Geist zu spüren sei. Vor allem, wenn man neu ist. Das Gute an der Semperoper? »Das Gefühl bleibt!« Sie lacht laut. Bislang habe sich noch keine Routine eingestellt – und der erste Arbeitstag liegt schon eine Weile zurück. Genau zehn Jahre.

Dresden – Elbflorenz genannt – ist eine kulturell und geschichtlich reiche Stadt. Architektonisch ist sie schon durch die Altstadt mit Frauenkirche, Semperoper und Zwinger ein Erlebnis. An der Elbe aber kann man eben auch Musikgeschichte atmen. Die Liste der Komponisten, die hier in der Vergangenheit lebten und wirkten – um nur eine kleine Auswahl zu nennen: Schumann, Bach, Weber, Wagner, Strauß, Schütz – scheint schier endlos. »Mein Traum war es immer, in Deutschland zu arbeiten«, schwärmt Céline Moinet von der nach wie vor bemerkenswerten Orchesterlandschaft Deutschlands. »Deutschland ist das Land für einen klassischen Musiker.« Außerdem

habe sie nie »besonders französisch geklungen«, findet sie. Sie habe immer schon eher geklungen, wie man es in Deutschland mag. »Saftiger, wärmer, dunkler – natürlicher irgendwie.« Dahingehend brachte sie also perfekte Bedingungen mit.

Befeuert wurde der Wunsch noch durch eine Sommerjugendorchesterphase – der Oboendozent spielte bei den Berliner Philharmonikern – und den Erasmus-Austausch nach Karlsruhe. Doch »natürlich musste ich in Deutschland neu lernen – weil es doch anders ist als in der Uni. Und ich wusste nichts vom Klang! Meine ersten Schritte in Deutschland – zunächst für anderthalb Jahre in Mannheim – waren eine gute Schule, weil ich sehr viel neues Repertoire lernen musste. Deutschland war eine große Herausforderung.«

**» Man muss die Vibration erleben und akzeptieren – nicht dagegen arbeiten. «**

Dass es überhaupt die Oboe wurde, war auch ein bisschen Zufall. Oder auch Schicksal. »Meine Eltern waren beide keine Musiker – sie haben vermutlich nicht einmal gewusst, was eine Oboe ist«, lacht die Musikerin. Aber nachdem alle vier älteren Geschwister hobbymäßig ein Musikinstrument spielten, wollte sie das eben auch. »Als ich die Oboe sah und hörte, wusste ich: Das gefällt mir, das mach ich.« Sie gibt zu, dass beim Blick auf die silbern glänzenden Klappen auch ästhetische Gründe eine Rolle gespielt haben.

Frankreich habe sehr viele gute Oboenlehrer, erzählt Céline Moinet. Sie selbst hatte einen davon. »Mein erster Lehrer war ein älterer Herr, sehr streng«, erinnert sie sich. »Das war schon richtig tough!« Druck gab es von zu Hause überhaupt keinen, denn Célines Eltern hatten keinerlei Ambitionen für eine Musikkarriere. Céline schon. Angst, gibt sie zu, habe auch ein klein bisschen mitgespielt: »Oh Gott, ich muss üben.« Beim Gedanken daran schmunzelt sie. »Ich glaube, ich habe einen natürlichen Zugang zum Instrument. Technisch konnte ich schon sehr früh sehr viel.«

Der Druck kam dann in Paris. Am Conservatoire national supérieur, der Institution in Frankreich, ist das Konkurrenzdenken immens. Als 17-Jährige kann man da schon Angst bekommen: »Man ist jung, man ist fragil und muss das Konkurrenzdenken erst lernen.« Doch sie beruhigt lachend: »Wir sind alle was geworden. Die Ängste verschwinden mit dem Älterwerden.« In Deutschland studiere man später und länger. »Das macht weiser und gelassener.«

Sie spielt damit auf ihre Professorenstelle an. In ihrem Unterricht stecke sehr viel Erinnerung an den eigenen Unterricht. Sie sei »schon streng, vor allem aber ehrlich. Ich baue den Studenten keine Luftschlösser. Ich kenne die Realität des Berufs, und die ist nun mal hart. Selbst die besten bekommen nicht automatisch einen Job heutzutage. Ich versuche trotzdem, dass sich die Konkurrenzsituation nicht negativ ausstrahlt. Wir arbeiten miteinander.«

»Miteinander« ist ohnehin ein Wort, das der Französin oft über die Lippen kommt. Céline Moinet ist keine dieser Solistinnen, die mit Ellbogeneinsatz ihre Karriere voranbringen wollen. Ihr ist wichtig, »gemeinsam etwas entstehen zu lassen«. Mit der Betonung auf »gemeinsam«. Von den vielen Dirigenten, mit denen sie bereits arbeitete – Christian Thielemann, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Andris Nelsons –, würde sie keinen hervorheben. »Alle haben ihre Ausstrahlung, ihre Aura. Ich habe tatsäch-

lich von jedem was mitgenommen.« So gerne Céline Moinet nun aber auch in der Dresdner Staatskapelle spielt, so ungern würde sie dies ausschließlich tun. »Es ist mir wichtig, Zeit für ›mein Ding‹ zu haben. Auch, damit ich mich weiterentwickle.« Nur im Orchester zu spielen, wäre für sie auf eine gewisse Art und Weise »ungesund. Routine geht nicht. Ich brauche etwas, das mich fordert, ja stresst. Dann muss ich üben – und ich übe gerne!« Heute basiert die Karriere der Oboistin auf drei Säulen – Orchester, Solo, Lehre. »Die drei Dinge gehören zusammen, weil sie sich ergänzen!«

Mit ihren Aufnahmen geht Céline Moinet ungewöhnliche Wege und verlässt auch mal die ausgetretenen Pfade. Da sieht sie sich schon ein bisschen als »Anwältin des Instruments«. Nicht, weil man etwas verteidigen müsste, sondern weil die Oboe »ruhig noch mehr in den Fokus rücken darf«. Durch Kollegen wie Albrecht Mayer sei das Instrument zwar populärer geworden, aber in der Programmgestaltung werde es noch immer ein bisschen stiefmütterlich behandelt. Da gehen die Veranstalter auf »Nummer sicher«. Generell sei wenig Platz für Bläser – »und noch weniger für die Oboe. Das ist schade. Aber ich hoffe...« Die Musikerin lacht.

»» **Das geht nicht? Doch!**  
**Alles immer ›korrekt‹ zu machen, ist ja langweilig.** ««

Wenn die Französin Projekte angeht, stehen weder das Repertoire noch das jeweilige Instrument als Initialzündung parat. »An allererster Stelle stehen die Menschen«, erklärt sie. Miteinander eben. »Die Chemie muss stimmen. Dann entsteht etwas.« So kam es in der ungewöhnlichen Besetzung für Oboe und Harfe zum Album »Meditations«, auf dem einige der berühmtesten Szenen der romantischen Oper neu eingespielt wurden. Auch der aktuelle Tonträger »Schumann Romances« (siehe CLARINO 3/2018) basiert auf Vertrauen. Der Pianist Florian Uhlig ist ein Kollege an der Hochschule. Ist das Vertrauen da, »passt auf der Bühne auch mehr! Als Oboist hat man es sehr schwer, weil alles innen bleibt, die Vibration, die Luftführung. Ich bewege mich natürlich, aber ich bin nicht der extrovertierte Typ.« Ein bisschen aber schon, denn heute macht sie auch Dinge, »die ich früher nie gemacht hätte«. Da weist sie auf den Trompeter Sergei Nakariakov, der auf dem Flügelhorn auch schon mal ein Cellokonzert spielt oder ein Oboen-

konzert von Haydn. »Das muss man sich erst mal trauen!« Céline Moinet strahlt. »Man denkt: Das geht doch nicht! Aber alles immer ›korrekt‹ zu machen, ist ja langweilig.« Schumann für Oboe bearbeitet geht nicht? Und wie das geht!

Céline Moinet spielt die Oboe, sie »arbeitet« sie nicht. Wie schafft man es, das Oboenspiel so leicht aussehen und klingen zu lassen? Das sei schlicht eine Frage der Technik, zuckt sie mit den Schultern. »Man muss die Vibration erleben und akzeptieren – nicht dagegen arbeiten. Oboisten, die rot anlaufen oder einen dicken Hals bekommen, halten den Druck in sich und wollen ihn mit Kraft ins Instrument spielen.« Sie sei, so einfach das klingen mag, für »less is more: weniger Kraft, weniger Druck, alles ganz direkt ins Instrument. Das Instrument bin ja ich!« Wichtig sei zudem ein guter Ansatz. Man darf nicht drücken, sollte ganz natürlich agieren. »Als Musiker will man natürlich phrasieren und nicht quetschen. Einfach raus damit! Um den Ton zu erzeugen, muss man locker bleiben. Was angespannt ist, klingt nicht.«

Und der Klang ist ja das Faszinierende an der Oboe. Das Repertoire belegt es. Der sehr besondere Ton des Instruments kann sehr dominant, tragend sein. Aber eben auch emotional, ausdrucksvoll. »Das nutzen die Komponisten in den großen Opern und im sinfonischen Repertoire. Ausdruck ist das entscheidende! Man kann mit der Stimme des Instruments sehr viel sagen. Das berührt.« Céline Moinet ist sich sicher, dass viele Menschen nicht einmal den optischen Unterschied zwischen Klarinetten und Oboen kennen würden, »aber sie hören den klanglichen Unterschied«.

Es gibt Oboisten, die immer locker sind. »Ich glaube, wenn man älter wird, wird es leichter. Mit der Erfahrung kommt die Entspannung. Man muss nicht mehr wie *je-mand* klingen, man klingt wie man selbst.« Muss sie dann auch nicht mehr so viel üben? »Nein, das nicht!« Sie lacht. Sie vermeidet das Wörtchen »leider«. »Üben gehört dazu und ich übe gerne.« Das sei wie Joggen. »Ich tu was für meinen Körper. Danach ist man ausgeglichener, fit, jünger.« Sie zieht einen weiteren Vergleich: »Üben ist wie Zähne putzen. Die Frage nach dem ›Ob‹ stellt sich nicht. Wir arbeiten mit dem Atem – und das kostet nun mal Zeit. Ab und an muss man sich zwingen.« Und am Ende steht eben das klingende Ergebnis. ■

[celinemoinet.com](http://celinemoinet.com)



# HOLZBLASINSTRUMENTE

## KOMPLEXE SCHÖNHEIT

Von Stefan Fritzen

**Für die Musikwelt steht die alljährliche Frankfurter Musikmesse wieder bevor. Im April treffen sich Musiker und Instrumentenindustrie, um Neuheiten vorzustellen und über Trends, Bauverbesserungen und Klangvorstellungen zu beraten.**

Der Instrumentenbau hat weltweit eine Qualität erreicht, die steigende Verbesserungen kaum noch möglich erscheinen lassen. Das Spannende bleibt jedoch bei unseren Musikintentionen immer wieder die Dreiheit der individuellen Klangvorstellungen des Künstlers, der phänotypischen Klangforderungen des kulturellen Umfeldes und der Kunst der Handwerker, auf diese Vielfalt einzugehen. Trotz eines hohen Automatisierungsgrades finden die Instrumentenbauer immer wieder Möglichkeiten, auf individuelle Vorstellungen und Wünsche der Musiker einzugehen. Und die Diskussion, welches Instrument zum Beispiel besser für die Kontrabassposaune im »Ring« geeignet ist und welche Firma die besseren Lösungen findet, die relative Schwerfälligkeit dieses Instruments am geschicktesten zu überwinden, reißt in Fachkreisen nicht ab.

Dabei vergessen wir gern, dass unser Instrumentarium oft seit Jahrhunderten und teils sogar seit Jahrtausenden mehr oder weniger unverändert existiert. Es ist schon erstaunlich, dass trotz der Elektronik und der digitalen Medien unser gutes altes Musizieren auf manchmal sogar vorsintflutlich anmutenden Instrumenten nichts von seinem Zauber verloren hat. Woran kann das liegen?

### Musikalische »Stammesgeschichte«?

Seit Urzeiten versucht der Mensch, aus sich selbst heraus geistige, seelische und emotionale musikalische Stimmungen und Inhalte zu erzeugen und zu vermitteln. Jeder

Ton, der ins Leben tritt, ist ein Stück seines Erzeugers selbst und soll Dritte erreichen und anrühren. Dies kann auf Dauer weder über Kabel noch durch digitale Übertragungen gelingen.

Am stärksten wirken auf uns immer noch die direkte Teilhabe und die Ursprünglichkeit eines lebendigen Klangereignisses. Ein Klarinettenist darf auf seinem Instrument noch weinen wie ein unglückliches Kind und der Flötist kann uns silbrig hell eine Ahnung von sonniger Weite und Farbenpracht vermitteln. Ich möchte hier nur den Klarinettenisten Giora Feidman oder den Flötisten James Galway nennen. Beide bedürfen keines riesigen technischen Aufwandes mit Lichtschau, veitstanzartigem Gespränge auf der Bühne und dem berühmten »Griff in den Schritt«. Sie dürfen sich getrost auf die Kraft ihrer Töne mit ihren Instrumenten verlassen, die sie so meisterlich beherrschen, dass man als Hörer meint, diese seien ihnen aus Leib und Seele herausgewachsen.

Und diese Mittel der Kommunikation haben sich seit Menschengedenken grundsätzlich kaum verändert; sie werden uns auch in Zukunft mit ihrem Reichtum in ihren Bann ziehen und immer wieder die Frage aufwerfen, was uns eine wirtschaftsdeterminierte und merkantile Reize befriedigende Technik in der Kultur eigentlich wirklich gebracht hat. Musik bleibt selbst bei Großkonzerten eine intime persönliche Kunst. Agitprop ist etwas für Ideologen und lärmende Massenveranstaltungen. Eine gemütvolle Klarinettenpolka oder ein schwingender Walzer für Bläserorchester sind von keinem Gigantomane zu toppen.

### Schöner, zarter, ausdrucksvoller versus höher, schneller, weiter

»O wüsst ich doch den Weg zurück, den lieben Weg zum Kinderland« – wie viel mehr Sensibilität, Sehnsucht und Empathie drückt dieses Brahmslied aus als ein Bob-sieg bei Olympia, bei dem der Sieger vielleicht eine Zehntelsekunde oder weniger

benötigte als der Zweite. Ich bin mir bewusst, dass meine Sicht auf die Prioritäten unseres Lebens nicht allen Lesern gefallen wird, aber wer weiß heute noch, dass der antike Jahrtausendphilosoph Platon auch Olympiasieger im Ringen war? Oder wen interessieren heutzutage noch ernsthaft die herrschaftlichen Verfehlungen König Davids? Wir wissen, dass er ein begnadeter Sänger war. Auch das Liebesschicksal von Orpheus und Eurydike bewegt uns noch heute; und dieser große Sänger wird noch immer auch von uns besungen, weil er mit seiner Musik die Menschheit so faszinierte wie heutzutage beispielsweise noch Fritz Wunderlich, dessen früher Tod uns auch immer noch traurig stimmt.

### Klang als immaterieller Reichtum

Welch einen künstlerischen Reichtum bringt ein gut besetztes und virtuos spielendes Bläserorchester vor sein Publikum! Da die Zusammenführung der verschiedenen Instrumentalgruppen mit ihren völlig eigenständigen Klangcharakteristika noch immer zur »hohen Schule« jedes Dirigenten gehört, möchte ich im Folgenden typische Spezifika der Holzbläser aufzeigen und ansprechen. Ein Dirigent sollte zumindest theoretisch jedes Blasinstrument perfekt beherrschen, um den Musikern seine Wünsche und Vorstellungen in der täglichen Probenarbeit vermitteln zu können.

### Ansatz, Anblastetechniken und Tonumfänge

Im Folgenden sollen für die verschiedenen Instrumentalgruppen Ansatz und Anblastetechniken beschrieben werden, die jeder Dirigent von Bläserorchestern vom Grundsatz her kennen muss, um in den Proben gezielte Arbeitsanleitungen geben zu können.

### Einfache Rohrblattinstrumente

#### Klarinetten

Eine tragende (!) Bedeutung im Bläserorchester haben die Klarinetten in allen Stimmun-

gen. Durch ihre zylindrische Bauweise (Mensur) überblasen sie in die Duodezime. Die Verbindung von Bläser und Instrument erfolgt durch das Einsetzen des Klang-erregers (dies ist das Mundstück mit dem Blatt) in den Mund. Das Blatt wird durch den Atemstrom zum Schwingen gebracht. Durch die leicht über die unteren Schneidezähne gezogene Unterlippe erhält der Bläser den Kontakt zum Klarinettenblatt. Die oberen Schneidezähne setzen direkt auf dem schnabelartigen Mundstück auf, das vom Mundringmuskel mehr oder weniger fest umschlossen wird und von der gesamten Mundmuskulatur flexibel gehalten wird.

Der bedeutende Klarinettenpädagoge Ewald Koch beschreibt die ideale Kontaktaufnahme zum Mundstück folgendermaßen: »Das Mundstück ist so weit in den Mundraum einzuführen, dass das Blatt ungehindert schwingen kann. (...) Erfahrungswerte liegen zwischen 5 und 8 mm hinter der Mundstückspitze. Eine zu große Entfernung des Aufbisses von der Mundstückspitze erschwert den leichten und lockeren Anstoß sowie die Beweglichkeit in der Tonführung.«

Während der bläserischen Tätigkeit hat die Verbindung der Unterlippe zum Blatt elementare Bedeutung. Sie bildet das für die Tonerzeugung notwendige Polster und reguliert die Schwingungen des Blattes in den verschiedenen Klangregistern des Instruments. Es ist unbedingt darauf zu achten, dass der Biss auf das Mundstück nicht zu fest wird, da dadurch leicht Verletzungen und Innervationsstörungen in der Unterlippe provoziert werden können.

Bei fortgeschrittenen Bläsern, die bereits über eine beachtliche Tonhöhe auf dem Instrument verfügen, verhindert ein zu fester und statischer Biss das ungehinderte Schwingen des Blattes mit der Folge erheblicher Klangeinbußen. Der Ton verliert Tragfähigkeit und Timbre. Die Tongebung wird entscheidend von der flexiblen Lippen- spannung, dem Neigungswinkel des Instruments, der Abdichtungsfunktion der Lippen, der Öffnung des Kiefergelenks und dem Atemdruck beeinflusst. Auch die Stellung der Schneidezähne und die Inzisallinie (= Unterkante der Zahnreihen) im Ober- und Unterkiefer haben Auswirkungen auf Klanggestaltung, Ausdauer oder Störungen beim Musizieren.

Jeder Dirigent sollte in der Probe die Spieltechnik seiner Musiker in Korrelation zum angebotenen Klangergebnis genau beob-

achten, um korrigierend und helfend während der Arbeit Einfluss nehmen zu können.

#### Es-Klarinette

Stimmung: in Es; transponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine kleine Terz unter dem Klang  
Gesamter Tonumfang:  $g - b^3$ ,  $e - g^3$  notiert  
Gebräuchlicher Tonumfang:  $g - f^3$   
Hinweise:

- Harter, im hohen Register schriller und »kreischender« Klang
- Mittellage von  $f^1 - b^1$  schwere Ansprache und dumpfer Klang
- Hohe Lage intonatorisch besonders störanfällig parallel mit Piccoloflöte, Flöten und hohen Klarinetten

Empfehlungen für den Probenalltag: Um einen geschmeidigen Klang zu erzielen, sollte der Spieler verstärkt am *Espresso* und an dichten Tonverbindungen arbeiten.

#### B-Klarinette

Stimmung: in B; transponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine große Sekunde über dem Klang  
Gesamter Tonumfang: (des)  $d - f^3$  klingend, (es)  $e - g^3$  notiert  
Gebräuchlicher Tonumfang:  $d - d^3$  klingend,  $e - e^3$  notiert

Hinweis: Die Klarinetten bilden den klanglichen Schwerpunkt im sinfonischen Blasorchester. In der Praxis kommt in einem Dreiersatz der gesamte Tonumfang zum Einsatz. Besonderen klanglichen Reiz besitzt das Chalumeau-Register (kommt aus dem Lateinischen: Calamus = Rohr). Wegen der vielseitigen klanglichen, dynamischen und technischen Möglichkeiten sind die Klarinetten das am meisten geforderte Instrumentalregister im Blasorchester.

Empfehlungen für den Probenalltag: Bei geringer Besetzungszahl werden die Klarinetten häufig zu forciertem, dynamisch überzogenem Blasen verleitet mit knallenden (»geschmalzten«) Anstößen. Nur durch konsequente dynamische Reduzierung der übrigen Instrumentalregister, insbesondere der Blechbläser, können die Klarinetten ihre klanglichen und dynamischen Möglichkeiten voll ausschöpfen.

#### Alt Klarinette

Stimmung: in F (seltener Es), transponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine reine Quinte über dem Klang  
Gesamter Tonumfang:  $F - c^3$  klingend,  $c - g^3$  notiert  
Hinweis: weicher, voller Klang, schön in der Kombination mit den tiefen B-Klarinetten.

Alternativ lässt sich auch Bassethorn einsetzen.

#### Bassklarinette

Stimmung: in B; transponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine große None über dem Klang  
Gesamter Tonumfang:  $D - f^2$  klingend,  $e - g^3$  notiert  
Gebräuchlicher Tonumfang:  $D - c^2$  klingend,  $e - d^3$  notiert  
Hinweis: Weicher, satter Klang in der Tiefe und im Piano, höhere Lage klanglich etwas flach, bei Kurztonfolgen witzig-scurriler Klang.

#### Saxofone

Stimmung: in B oder Es; transponierend  
Notierter Tonumfang: Violinschlüssel für alle Saxofone  
Mit den Klarinetten verwandt sind die 1840 von Adolphe Sax erfundenen Saxofone. Aufgrund ihrer konischen Bauweise überblasen sie jedoch in die Oktave und haben dadurch eine einfachere Applikatur (= Fingersatz) beim Instrumentalspiel als die Klarinetten. Ansatz und Anblasweise entsprechen den Klarinetten. Der Klang der Saxofone ist sehr stark von der Art und Bauweise der Instrumente und Mundstücke abhängig. Über viele Jahrzehnte hat der etwas »schnarrende«, spröde und vom Jazz oder der Bigband inspirierte Klang das Saxofonspiel geprägt. Weder in deutschen Sinfonien noch Blasorchestern waren durch die klanglichen Einschränkungen die Saxofone zu gebrauchen, da sie den allgemeinen Orchesterklang störend »verhässlichten«.

Eine klassische Renaissance erfuhr der Saxofonklang durch den amerikanischen Virtuosen und Lehrer Sigurd Raschèr, der in seinem Spiel wieder an die von Adolphe Sax begründete Klangtradition anknüpfte. Diese umfasst den Saxofonklang in allen Stimmungen als weich-sänglich, tragfähig mit großen dynamischen Bögen und ausgesprochen ausdrucksvoll. In Deutschland wurde die klangliche Erneuerung unter anderem durch das Raschèr Saxophone Quartet vorangetrieben. Eine klangliche Besonderheit des Saxofonspiels ist das Vibrato (= gebebt).

Jeder Dirigent sollte von seinen Saxofonspielern ein abgestuftes Vibrato einfor-



dern. Durch das leichte Beben des Tones kann der Klang beseelter gestaltet und die Ausdrucksfähigkeit erhöht werden. Es ist jedoch immer zu beachten, dass das Vibrato keine ausschließliche Tonqualität, sondern vorrangig eine Interpretationsqualität darstellt. Deshalb muss die Anwendung im Rahmen der gesamten Klanganlage des Werks geplant und modifiziert sein. Heute gestalten Saxofonisten das Beben ihres Klangs aus einer Kombination aus Lippen- und Atem-(»Zwerchfell«-) Vibrato.



**Sopransaxofon in B**

es<sup>3</sup> notiert klingt b  
Gesamter Tonumfang:  
as – des<sup>3</sup> klingend

**Altsaxofon in Es**

c<sup>1</sup> notiert klingt es  
Gesamter Tonumfang:  
des – as<sup>2</sup>

**Tenorsaxofon in B**

c<sup>1</sup> notiert klingt b  
Gesamter Tonumfang:  
(As) B – (es<sup>2</sup>) f<sup>2</sup>

**Baritonsaxofon in Es**

c<sup>1</sup> notiert klingt Es  
Gesamter Tonumfang:  
(C) Des – a<sup>1</sup>

**Doppelte Rohrblattinstrumente**

Zu den Doppelrohrblattinstrumenten zählen Oboen und Fagotte mit ihren Unterinstrumenten. Sie überblasen aufgrund ihrer konischen Bauweise in die Oktave.

Der Klangerreger, das Doppelrohrblatt, wird ebenfalls in den Mund eingeführt und durch den Atemstrom zum Klingen gebracht. Ober- und Unterlippe zieht der Bläser dabei über die Zahnkanten des Ober- und Unterkiefers. Dadurch entsteht ein Muskelpolster, das den fühlenden Kontakt zum Instrument ermöglicht, unmittelbar die Schwingungen in den verschiedenen Klangregistern begünstigt und gleichzeitig eine Abdichtungsfunktion besitzt. Flexible Lippenspannung und Neigungswinkel des Instruments in Verbindung mit der Atemsteuerung beeinflussen Klang und Timbre. Das Beben des Tones erfolgt heute ebenfalls aus einer Kombination aus Atem- und

Lippenvibrato. Leider beginnen Schüler in Ausbildung nach meiner Erfahrung viel zu spät mit einer klanglichen Belebung ihres Tones. Dadurch sind die Oboisten, aber auch die Fagottisten oftmals nur schwer klanglich in den allgemeinen Holzbläserersatz eines Bläserorchesters zu integrieren, obwohl gerade die Oboen am beseelten *Espressivo* bei Orchestersoli teilhaben.

Auf die verschiedenen Schulen der Ansatzentwicklung, zum Beispiel eine mehr breitgezogene oder gespitzte Positionierung der Mundmuskulatur, kann im Rahmen dieses Artikels nicht detailliert eingegangen werden; unter den Oboisten gibt es diesbezüglich unterschiedliche und hartnäckig vertretene Auffassungen.

Bei breitgezogener Positionierung kann der Ton etwas heller, auch durchdringender werden, da der intraorale Bereich mehr in einer »i-Stellung« verbleibt.

Die mehr gespitzte Position begünstigt einen runderen, dunkleren Klang durch eine mehr ins »o« gehende Mundstellung. Grundsätzlich entscheidet über die Ansatzstruktur jedoch die Form der Mundmuskulatur, der Zahnstellung und der Zunge. Jeder Dirigent muss die möglichen klanglichen Auswirkungen kennen, um mit Spielern oder Lehrern seine klanglichen Wünsche zu besprechen, auf die dann der Instrumentalist blastetechnisch reagieren sollte.

**Oboe**

Stimmung: in C; nicht transponierend  
Gesamter Tonumfang: (b) h – f<sup>3</sup>  
Gebräuchlicher Tonumfang: d<sup>1</sup> – d<sup>3</sup>  
Hinweise:

- Tiefe Lage: schwere Ansprache, starrer Ton, begrenztes Piano
- Mittellage: sat-ter, cantab-ler Klang



- Hohe Lage: Klang zunehmend spitz und scharf
- Technisch relativ unbeweglich (besonders im Staccato); für virtuose Läufe und Figuren im Bläserorchester nur bedingt zu empfehlen

- Gut geeignet für Kantilenen sowohl solistisch als auch in der Kombination mit anderen Instrumenten

**Englischhorn**

Stimmung: in F; transponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine reine Quinte über dem Klang  
Gesamter Tonumfang: (es) e – b<sup>2</sup> klingend, h – f<sup>3</sup> notiert  
Hinweis: Wunderbarer, warmer Klang in der Altlage; gut geeignet für »klagende« Melodien; Schostakowitsch, aber auch Barnes geben dem Englischhorn große Soli.

**Fagott**

Stimmung: in C, nicht transponierend  
Notierung: Bassschlüssel, Tenorschlüssel  
Gesamter Tonumfang: B<sub>1</sub> – es<sup>2</sup>  
Gebräuchlicher Tonumfang: B<sub>1</sub> – g<sup>1</sup>  
Hinweis: Es sollte darauf geachtet werden, dass das Fagott als eigenständiges Register im Orchester aufklingt und nicht nur zur Verstärkung der Basslinien verwendet wird. Klangretuschen sind empfehlenswert. Leider ist das Fagott noch immer ein Mangelinstrument. Dies liegt sowohl an der musikalischen Prägung im Kindesalter als auch an dem Anschaffungspreis des Instruments. Jedes Orchester sollte versuchen, ein oder zwei Instrumente im Fundus zu haben, um Unterricht anzubieten. Kleinere Schüler können auch gut mit sogenannten Fagottini für das Instrument interessiert werden.

Empfehlung für den Probenalltag: Wenn im Orchester nur die F-Tuba besetzt ist, sollte man das Fagott nicht unter der Tuba blasen lassen, weil der Bass dadurch einen etwas schnarrenden und skurrilen Klang erhält und das Fundament des Orchesters klanglich verengt wird.

**Kontrafagott**

Stimmung: in C; oktavtransponierend  
Notierung: Bassschlüssel, eine Oktave über dem Klang  
Gesamter Tonumfang:  
C<sub>1</sub> – g klingend, C – g<sup>1</sup> notiert  
Gebräuchlicher Tonumfang:  
D<sub>1</sub> – d klingend, D – d<sup>1</sup> notiert  
Hinweis: Das Kontrafagott ist ein Spezialinstrument in großen Orchestern; sein Klang ist dunkel, oftmals etwas hart. In der Kombination mit Baritonsaxofon oder Tuba können faszinierende Klangkombinationen erzielt werden.

Für die Entwicklung von Hörbedürfnissen auf einfachen und doppelten Rohrblattinstrumenten ist die Bauart der Blätter und Rohre wichtig. »Leichtes«, dünner abgehobelter Material erfordert weniger Kraft der Mundmuskulatur, führt jedoch zu einem etwas flachen, weniger tragfähigen

Klang. Schwerere Blätter und Rohre erweitern das Klangvolumen, benötigen allerdings mehr Kraft und Ausdauer.

Es ist wichtig, dass der Dirigent Blätter und Rohre immer kontrolliert und in Absprache mit Musikern und Lehrern das Material einfordert, das seinen Klangintentionen am nächsten kommt. Darüber hinaus sollte er kontrollieren, dass nicht auf abgenutzten Rohren oder Blättern musiziert wird. Wie oft musste ich erleben, dass sie an der Oberkante »ausgefranst« waren oder kleine Einrisse aufwiesen, ohne dass die Musiker dies als störend empfanden oder klangliche Einschränkungen bemerkten.

Auf eine Unsitte bei der Artikulation möchte ich noch hinweisen. Oftmals beginnen die Musiker das Instrumentalspiel ohne den Artikulationsimpuls »d« und beenden es mit einem den Atemstrom abstoppenden »t«. Beide »Unarten« sind häufig unerkannte Relikte des Blockflötenspiels; einer sauberen Artikulation, Tonführung und Tonverbindung stehen sie jedoch entgegen.

## Querflöten

Die Tonerzeugung der Querflöte einschließlich ihrer Unterarten erfolgt durch einen waagrecht gegen die Kante des Anblaslochs geblasenen dünnen Luftstrahl, einem sogenannten Luftblatt. Dadurch wird die Luftsäule im Instrument zum Schwingen gebracht.

Arthur H. Benade beschreibt in »Die Physik der Musikinstrumente« die Tonentstehung: »Die Schwingungen dieses Luftblattes werden nicht durch periodische Schwankungen des Luftdrucks bestimmt, sondern durch die Änderung der Luftgeschwindigkeit am oberen Ende der Innenbohrung. Die schwingende Luftsäule lenkt das Luftblatt abwechselnd in die Bohrung hinein und wieder heraus.« Die Frequenz dieses periodischen Wechsels richtet sich nach der Anordnung der Grifflöcher, aber auch nach der Innenmessur des Instruments.

In Hinsicht auf die Tonerzeugung ist die Querflöte das am einfachsten zu handhabende Holzblasinstrument. Formung, Zentrierung und gleichzeitige Verdichtung des Luftstroms erfolgen durch die mimische und mastikatorische (= Kau-)Muskulatur. Tonqualität und Intonation werden wesentlich von Lippenspannung, Lippenform, Zahnstellung, Kopf- und Körperhaltung und dem Ansatzwinkel des Instruments in

Korrelation zum Expirationsdruck und der Atemsteuerung bestimmt.

### »Fall- und Rollflöte«

Was ist schlimmer als eine Flöte? Keine Sorge, diesen bösen Musikantenwitz führe ich nicht zu Ende! Lieber betone ich: Natürlich keine Flöte! Aber insbesondere jüngere Schüler neigen dazu, während des Blasens mit Oberkörper und Kopf nach vorn zu »fallen« und aus Bequemlichkeit oder fehlender Kondition die Wirbelsäulenstreckhaltung aufzugeben. Dadurch werden optimaler Ansatz und Atemführung empfindlich eingeschränkt mit der Folge eines »flachhohlen« Klanges und erheblicher Intonationstrübungen.

Im Piano neigen Flötisten dazu, zu tief zu intonieren. Funktionsübungen in allen Lagen und dynamischen Abstufungen wie Akkordübungen über liegenden Grundtönen oder das Töne aushalten im Crescendo und Decrescendo können helfen, die Intonationssicherheit zu erhöhen. Vor allem im Unter- und Mittelstufenbereich darf der Dirigent nicht nachlassen, eine optimale Blashaltung anzumahnen.

Obwohl die Flötisten ihre Luft sehr schnell verbrauchen, sollten sie immer das inspiratorische Reservevolumen während der Expiration wie einen »Geigenbogen« nutzen, um die häufig zu beobachtende flache Schnappatmung im Atemruhevolumen zu überwinden. Der geringe Atemwiderstand erfordert eine absolute konsequente Atemstütze.

### Piccoloflöte

Stimmung: in C; oktavtransponierend  
Notierung: Violinschlüssel, eine Oktave unter dem Klang

Gesamter Tonumfang:

$d^2 - c^5$  klingend;  $d^1 - c^4$  notiert

Gebräuchlicher Tonumfang:

$b^2 - b^4$  klingend;  $b^1 - b^3$  notiert

Hinweise:

- Mittellage: klangvoll-hell
- Hohe Lage: scharf bis schrill
- Orchestereinsatz: Gemeinsam mit Es-Klarinette wegen Verschärfung und Verhässlichung des Klangs und intonatorischer Störungen problematisch; auch die permanente Parallelführung mit 1. Klarinetten am Ende der dritten Oktave sollte vermieden werden. Der Dirigent sollte den Mut zu Klangretuschen haben.

### Große Flöte (Querflöte)

Stimmung: in C; nicht transponierend

Notierung: Violinschlüssel

Gesamter Tonumfang: (h)  $c^1 - c^4$

Gebräuchlicher Tonumfang:

$b^1 - b^3$

Hinweise:

- Tiefe Lage: metallisch im Klang; relativ ausdruckslos
- Mittellage: weich und rund, silbrig glänzend, sehr ausdrucksvoll
- Hohe Lage: scharf, leicht stechend bei ungeübten Spielern; oft forciert geblasen mit viel Nebenluft im Ton, jedoch auch sehr ausdrucksvoll

### Altflöte

Stimmung: in G;

transponierend

Notierung: Violinschlüssel, eine

Quarte über dem

Klang

Gesamter Ton-

umfang: (fis)

$g - g^3$  klingend;

(h)  $c^1 - c^4$  no-

tiert

Hinweis:

Weicher, schöner Ton vor allem in der tiefen und Mittellage.



Wir wollen nicht vergessen, dass bereits der griechische Mathematiker, Philosoph und Musiktheoretiker Aristoxenos einige hundert Jahre vor Christi Geburt die Grundlagen dessen gelegt hat, was wir heute noch zu unser aller Freude und Bewunderung permanent anwenden. Wir dürfen ungestraft und ohne in ideologische Töpfe geworfen zu werden weit in unsere menschliche Kulturgeschichte hineinblicken und voller Stolz das dem Publikum darbieten, was unsere Altvorden bereits vor vielen Generationen als bleibenden Wert erkannt haben. Drum »singe, wem Gesang gegeben« und erfreue sich schöner alter/neuer Töne auf unseren Holzblasinstrumenten. ■



# DEUTSCHER MUSIK

## DIE OBOE 155 AM VON GEBR. MÖNNIG

Von Cornelia Härtl

Anlässlich der Frankfurter Musikmesse vom 11. bis 14. April wird auch der Deutsche Musikinstrumentenpreis zum 28. Mal vergeben. Für 2018 war er in den Produktgruppen Bratsche und Oboe ausgeschrieben. Die Gebrüder Mönning Holzblasinstrumente GmbH erhielt den Award für ihre Oboe 155 AM. Wir sprachen mit Geschäftsführer Veit Schindler über das Siegermodell.

**Herr Schindler, die Jury des deutschen Musikinstrumentenpreises beurteilt die Instrumente ja anhand von drei Verfahren (akustische Eigenschaften, Instrumententest von fünf verschiedenen Solisten, handwerkliche Qualität). Welches Feedback haben Sie für Ihre Oboe im Rahmen dieser Beurteilung erhalten?**

Insbesondere wurden die Ausgeglichenheit des Klangspektrums, die auffallend schöne Klangfarbe in der tiefen Lage und die insgesamt sehr guten dynamischen Eigenschaften bei konstanter Intonation hervorgehoben. Angeführt wurde auch die solide und feinhandwerkliche Umsetzung des Instruments.

**Handelt es sich bei der Oboe um ein neues oder um ein bereits auf dem Markt etabliertes Modell?**

Das Modell 155 AM als solches gibt es schon etwa vier Jahre am Markt und war als Alternative zum Modell 150 AM gedacht, das im Jahr 2009 die Zeit der neuen Generation an Mönning-Oboen einläutete. Das Wettbewerbsmodell war erstmalig mit einer kompletten Silikon-Polsterung und einem speziellen Resonanz-Daumenhalter versehen. Zudem wurde die Innenbohrung für das Modell 155 AM vor etwa einem Jahr nochmals optimiert.

**Wofür steht das »AM« im Modellnamen?**

Das »AM« steht natürlich für den Namen unseres Freundes und Mitstreiters Albrecht Mayer, mit dessen Erfahrungsreichtum und sehr direktem (teilweise auch handwerklichem!) Einfluss ein Instrument entstand,

das mittlerweile viele Freunde gefunden hat.

**Wie sah die Zusammenarbeit mit Albrecht Mayer aus?**

In erster Linie war diese Zusammenarbeit von hoher Konzentration geprägt, wussten doch alle Beteiligten, welches Ziel man konkret verfolgte und erreichen wollte. Dass wir dabei immer sehr viel Spaß hatten, muss ebenfalls erwähnt sein, auch wenn uns in manchen Phasen das Lachen verging, weil wir den mittlerweile hundertsten Becher oder die fünfzigste neue Innenbohrung herstellen mussten, um die ideale Kombination zu finden. Aber das ist bei diesen Prozessen normal.

Der Großteil der Entwicklungsarbeiten fand zudem in Berlin bei Ludwig Frank statt, der für die Entwicklung der meisten unserer Instrumente verantwortlich ist. Die Werkstatt ist für Albrecht mit dem Fahrrad erreichbar, was vieles erleichterte.

**Und welche Anregungen hat er denn konkret gemacht?**

Albrecht Mayers Anregungen waren sehr vielschichtig und betrafen vor allem die genaue Ansprache über das gesamte Register, die Klangfarbe und die Dynamikfähigkeit des Instruments.

Natürlich sind die Aussagen eines Musikers eher unkonkret. Da heißt es dann so etwas wie »Der Ton ist etwas flach« oder »Es könnte etwas mehr Kern im Ton sein« oder Ähnliches. Und der Instrumentenbauer muss dann aus diesen Angaben schlussfolgern, welches Werkzeug wo und wie angesetzt werden muss, um die gewünschte



# INSTRUMENTENPREIS 2018

Veränderung zu erreichen. Das ist mitunter ein sehr langer Prozess, bei dem das Instrument hunderte Male hin und her gereicht wird, bis am Ende alles passt.

Wünsche zu besonderen Mechanik-Ausführungen sind da schon konkreter und können sehr gezielt umgesetzt werden. Da sind einfach nur gute Einfälle gefragt – wie beispielsweise Albrechts Idee, den linken Es-Heber mit dem Gis-Griff zu verbinden oder Rollen in die C/Cis/Es-Griffkombination einzubauen. Genial! Die Form des Köpfcchens und des Becherrandes entstammen übrigens auch Albrechts Ideen. Er hat die ersten gedrechselten Entwürfe sogar selbst an der Drehbank hergestellt.

## Worin unterscheiden sich das Orchester- und das Solisten-Modell?

Das Modell 155 AM zeichnet sich durch besonders gezielt herausgearbeitete Eigenschaften in Dynamikfähigkeit und Ansprache aus, die auch durch die Verwendung der 24K-vergoldeten Elemente verbessert wird. Diese wichtigen Verbindungselemente – die beim Basismodell 155 AM-B »nur« versilbert sind – stehen in direktem Kontakt mit dem Korpus und sind dadurch sehr einflussgebend auf wichtige Spieleigenschaften. Die beim Modell 155 AM mögliche Sonderausstattung mit Silikonpolstern schafft zudem reizvolle Effekte für den solistischen Einsatz.

Sie werden verstehen, dass ich auf weitere Details nicht eingehen kann. Wir haben da auch so unsere kleinen Geheimnisse...

## Und worin unterscheidet sich das Modell 155 vom Modell 150?

Weltweit bestehen unterschiedliche Klangvorstellungen bei den Musikern. Das wird auch beim Vergleich von CD-Einspielungen gleicher Werke durch Musiker unterschiedlicher Nationalitäten erkennbar. Diese verschiedenen Klangideale basieren auf einem gewissen Prägungsmechanismus, der sich traditionell und über Jahre hinweg in den jeweiligen Teilen der Welt herausgebildet hat.

Das Modell 150 besitzt auffallend fokussierende Klangeigenschaften mit einem vergleichsweise hohen Obertonanteil. In

Europa und Asien bevorzugt man jedoch eher ein etwas dunkleres Timbre mit französischem Charme. Aus diesem Grunde haben wir mit dem Modell 155 AM eine konkrete Alternative entwickelt, die diesem Anspruch erfolgreich entspricht.

Das Modell 150 AM besitzt außerdem standardmäßig Rollen an den C/Cis/Es-Griffen der rechten Hand, was beim Modell 155 AM auch als Option möglich ist – übrigens weltweit einmalig. Das Modell 150 AM wird jedoch unabhängig vom Erfolg der Oboe 155 AM weiter produziert und findet nach wie vor auch seine Anhänger.

## Gibt es Besonderheiten bei der Mechanik bzw. bei den verwendeten Materialien?

Die Besonderheiten der Mechanik basieren allein auf Albrecht Mayers Ideen. Das auffälligste Merkmal ist sicherlich der im linken Es-Heber eingelassene Gis-Griff, so dass beide Griffe gleichzeitig betätigt und somit schwierige Töne im hohen Flageolett-Bereich leichter gespielt werden können.

Die Wirkung der vergoldeten Elemente und der möglichen Silikonbepolsterung erwähnte ich bereits.

## Welche Rolle spielt das verwendete Holz?

Eine sehr wichtige. Unsere Edelhölzer sind zehn und mehr Jahre natürlich langzeitgelagert, durchlaufen über diesen langen Zeitraum die kompletten Temperaturschwankungen eines Jahres von –25 bis +35 Grad Celsius, was für die Einschränkung des Riss-Risikos entscheidend ist.

Zudem versehen wir beim Modell 155 AM zusätzlich alle Tonlöcher des Oberstücks a priori mit Grenadill-Einsätzen, um die letzten unliebsamen Spannungen aus dem Korpus zu nehmen, wodurch ein freies Durchschwingen der Oboe ermöglicht wird. Der Aufwand lohnt sich – die Reklamationen wegen Rissen liegen bei unter fünf Prozent.

Das am häufigsten verwendete Holz im Oboenbau ist das in Südafrika beheimatete Grenadill. Der botanische Name ist *Dalbergia melanoxylon*. Es besitzt eine Dichte von ca. 1,3 bis 1,4 g/cm<sup>3</sup> und bringt damit optimale Voraussetzungen für ein

Klangholz mit, indem es keine (oder kaum) Feuchtigkeit aufnimmt und zudem einen wunderbaren Obertonreichtum entwickelt – damit die Oboe so klingt, wie sie klingt. Man sagt ja auch, dass dieses Instrument der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Das gleiche Holz wird übrigens auch beim Bau von Klarinetten verwendet.

## Beim Modell 155 AM handelt es sich ja um ein halbautomatisches Instrument. Was heißt das eigentlich genau?

Bei Oboen unterscheidet man zwei Systeme – halb- und vollautomatisch. Die halbautomatische Version hat einen zusätzlichen (und sehr auffälligen) Hebel im Bereich des linken Zeigefingers, der beim Wechsel vom  $gis^2$  zum  $a^2$  bedient werden muss. Dabei öffnet sich die zweite (obere) Oktavklappe, während sich die erste (untere) gleichzeitig schließt – ein physikalisch-akustisch notwendiger Vorgang. Beim vollautomatischen Instrument ge-

## » VEIT SCHINDLER

Veit Schindler wurde 1961 in Dresden geboren. Nach seinem Abschluss zum Diplom-Ingenieur im Fachgebiet

Akustik an der TU Dresden 1987 arbeitete er von 1989 bis 1990 zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikinstrumentenbau in Zwota und anschließend bis 1999 als Repräsentant der Firma Selmer Paris in den neuen Bundesländern. Seit 2000 ist er Geschäftsführer der Firma Gebrüder Mönig Holzblasinstrumente GmbH in Markneukirchen.

Die Oboe ist seit 1973 sein Hobby, seit 2008 ist er Oboist im Stadtorchester Markneukirchen.

[www.moennig-adler.de](http://www.moennig-adler.de)



schiebt das ohne zusätzliches Drücken einer Klappe, sondern wird über spezielle und aufwendige Mechanikverbindungen realisiert, was entsprechend teurer ist.

### **Und warum halbautomatisch? Ist in Deutschland nicht die vollautomatische Version gebräuchlicher?**

Das ist richtig, oder besser: war richtig. Wie weltweit schon seit längerem üblich, hat sich auch in Deutschland der Wechsel von voll- zu halbautomatischen Mechaniken aus mehreren Gründen nahezu vollständig vollzogen. Während wir vor 25 Jahren noch mehr als die Hälfte unserer Instrumente in Vollautomatik ausführten, sind es heute unter fünf Prozent.

Die Gründe sind zum einen der deutliche Preisunterschied, die unempfindlichere Mechanik und letztlich die Möglichkeit des Musikers, den zusätzlichen HA-Hebel und das damit verbundene Öffnen der oberen Oktavklappe für spezielle Sondergriffe gesondert einsetzen zu können.

### **Worin unterscheidet sich diese Bauform von der Wiener Oboe?**

Die Wiener Oboe ist ein sehr spezielles Instrument und wird tatsächlich nahezu ausschließlich in Österreich gespielt. Sie ist etwas kleiner, deutlich leichter und erinnert in ihrer Bauform eher an barocke Vorläufer der Oboe. Die Mechanik lehnt sich stark an die alten deutschen Oboenmechaniken an, die jedoch in den 1940er Jahren vom französischen système de conservatoire abgelöst wurden. Zudem ist der Klang der Wiener Oboe sehr speziell mit einer eigenen typischen Charakteristik. Die heute weltweit übliche Bauform einer Oboe mit einem kräftigeren Korpus ermöglicht eine dunklere Klangfarbe mit entsprechend veränderten Resonanz- und Spieleigenschaften.

### **Die Oboe hat angeblich die komplizierteste Klappenmechanik unter den Holzblasinstrumenten. Warum ist das so?**

Auf einer relativ kleinen Fläche muss ein sehr komplexer Mechanismus untergebracht werden, der perfekt funktionieren muss. Mehrere Einstellmöglichkeiten mithilfe zahlreicher Stellschrauben sowie alternative Triller- und Klappenverbindun-

gen, die besonders für das Legatospiel erforderlich sind, minimieren das Platzangebot zusätzlich. Gerade deshalb muss die Mechanik extrem exakt gearbeitet sein, um eine optimale Bedienbarkeit – sowohl im physikalischen als auch im ergonomischen Sinne – zu garantieren.

### **Warum sind Oboen überhaupt so sensibel im Vergleich zu anderen Instrumenten?**

Die Innenbohrung einer Oboe ist relativ eng, was einen sehr direkten Kontakt der beim Spielen anfallenden Feuchtigkeit mit der Innenwandung bedeutet. Das Holz nimmt diese Feuchtigkeit – wenn auch in sehr kleinen Mengen – auf und das verursacht kleinste Veränderungen in der Grundgeometrie.

Das sehr dichte Grenadillholz ist zudem auch sehr zug- und temperaturempfindlich. Verändert sich das Holz aufgrund von zu starken Temperaturdifferenzen auf Innen- und Außenfläche nur minimal, kann das bei sehr genau gearbeiteten Mechaniken vorübergehend sogar zu Verklemmungen von Klappen oder undichtem Polsterverhalten führen. Im schlimmsten Fall kommt es zu den lästigen Rissen.

Die Oboe muss also immer sehr gut behütet, gepflegt und regelmäßig gewartet werden, sodass man durchaus auch von einem liebevollen Umgang sprechen kann.

### **Was nehmen Sie für Ihre zukünftige Arbeit mit vom Jury-Feedback?**

Grundsätzlich ist die Ausschreibung des Deutschen Musikinstrumentenpreises ein sehr wichtiges Angebot des Bundesministeriums für Wirtschaft und Energie. Selbst wenn man den Preis nicht erhält, bekommt jeder Teilnehmer nach Abschluss der sehr komplexen und hochprofessionell durchgeführten Bewertung ein Abschlussprotokoll, aus dem sehr detailliert Vorzüge, aber auch Mängel offen angesprochen werden. Das ermöglicht zum einen eine klare Standortbestimmung im Vergleich zu den Mitbewerbern und zum anderen klare Hinweise darauf, was am Instrument zu verbessern ist.

Eine Überlegung wäre, diesen Preis ganz europäisch auszuschreiben. Dies würde zum einen den Wettbewerbsreiz durch ein größeres Teilnehmerfeld erhöhen und zum anderen eine noch bessere Positionierung im internationalen Maßstab ermöglichen, was bei zunehmender Globalisierung des Marktes für jeden Hersteller sehr wichtig ist.

## » DEUTSCHER MUSIKINSTRUMENTENPREIS

Zur Förderung deutscher Musikinstrumente hat das Bundeswirtschaftsministerium 1990 den Deutschen Musikinstrumentenpreis (DMIP) gestiftet. Mit dem DMIP werden besonders gute Produkte aus dem Musikinstrumentenbau ausgezeichnet. Die Beurteilung der am Wettbewerb teilnehmenden Instrumente erfolgt in einem dreigeteilten Verfahren im Institut für Musikinstrumentenbau:

- Bewertung der akustischen Eigenschaften auf messtechnischer Basis (objektive Bewertung) durch das Institut für Musikinstrumentenbau. Dazu werden die Instrumente mechanisch beziehungsweise elektrisch angeregt und verschiedene Parameter messtechnisch erfasst.
- Bewertung der Instrumente durch fünf hochrangige Instrumentalsolisten anhand eines durch einen Fragebogen gestützten Spieltests (subjektive Bewertung) ohne Kenntnis des Fabrikats und ohne das äußere Erscheinungsbild erkennen zu können.
- Bewertung der handwerklichen Qualitäten durch einen unabhängigen Sachverständigen.

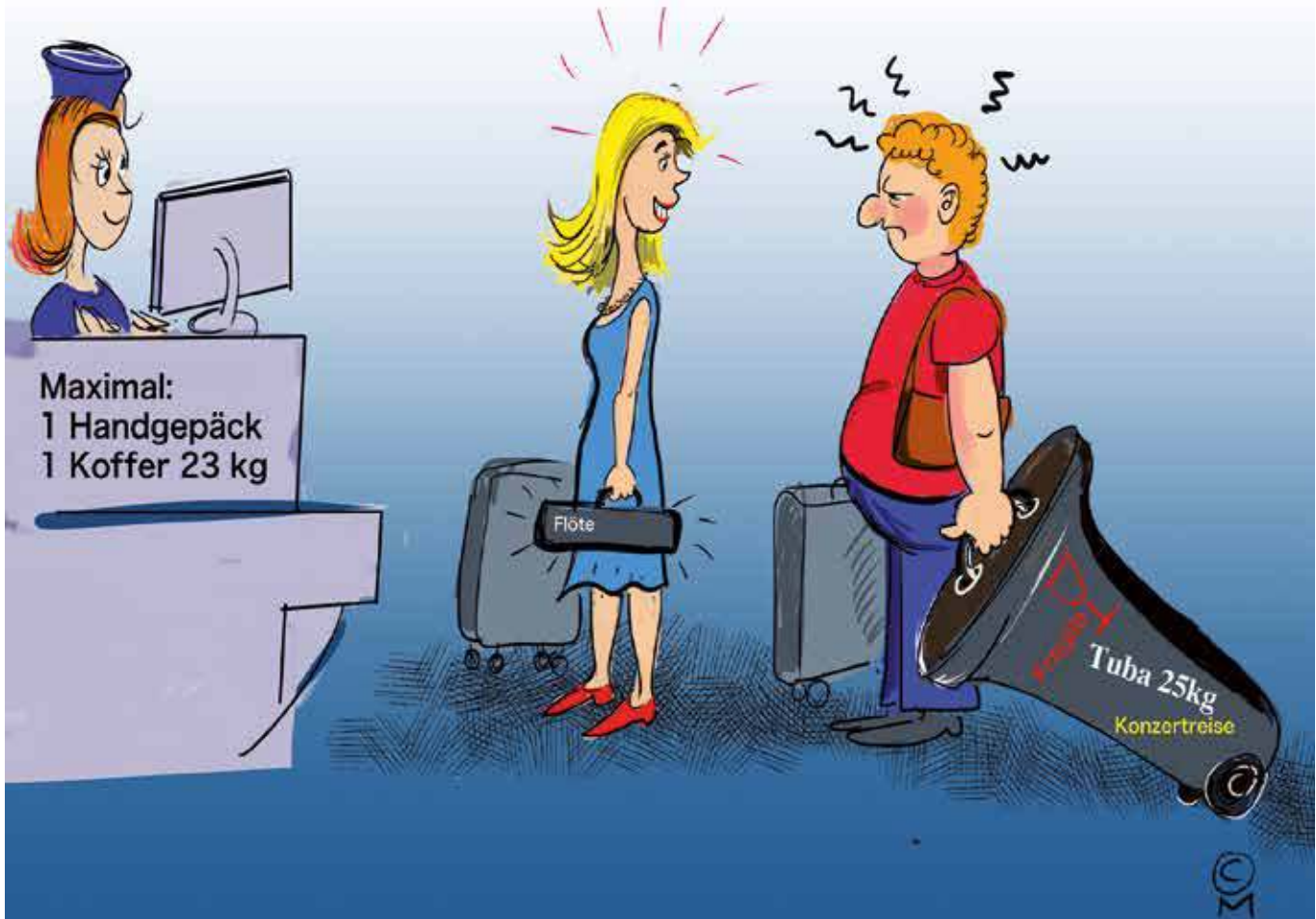
### **Das Siegermodell 155 AM von Gebrüder Mönning**

Im Fall der Oboe 155 AM zeigte sich das menschliche Urteil als ausschlaggebend: Nahezu übereinstimmend bestimmten die Testmusiker das Modell aus dem Hause Gebrüder Mönning als ihren Favoriten. Insbesondere hoben sie die Klangfarbe der tiefen Lage, das Klangvolumen über den gesamten Spielbereich sowie die Ansprache als sehr gelungen hervor. Begeisterung zeigten sie auch in allen Belangen der Spielbarkeit. Im Bewertungsblock Stimmung erreichte das Modell 155 AM die besten Bewertungen des Wettbewerbs. Der sehr gute zweite Rang in der handwerklichen Begutachtung sowie ein dritter Platz in der objektiven Bewertung unterstreichen das positive Gesamtbild des Instruments.

Die feierliche Preisverleihung findet am 13. April in der Rotunde der Festhalle Frankfurt für geladene Gäste statt.

[www.bmwi.de/Redaktion/DE/Wettbewerb/deutscher-musikinstrumentenpreis](http://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Wettbewerb/deutscher-musikinstrumentenpreis)

# Check In



Cartoon: Christoph Müller

Augen auf bei der Instrumentenwahl