

WIENER KLANGTRADITION – historisches Phänomen oder aktuelle Wirklichkeit? (Gregor Widholm)

Betrachtet man die historische Entwicklung der Instrumentalmusik, so zeigt sich, daß Orchesterwerke trotz einer im großen und ganzen einheitlichen Notierung in den verschiedenen Musikzentren Europas bezüglich des Klanges unterschiedlich realisiert wurden. Die unterschiedliche Interpretation eines Werkes ist verständlich, wenn man bedenkt, daß diese – wie in den vorangegangenen Beiträgen gezeigt - nicht nur von den regional verschiedenen Gegebenheiten des Instrumentariums abhing, sondern auch von einer bestehenden Musiziertradition, der Mentalität und auch der Gesellschaftsform eines weitgehend geschlossenen Kulturraums beeinflußt wurde.

Durch die Massenmedien änderte sich im 20. Jahrhundert die Situation schlagartig: es entwickelten sich bald internationale, den Orchesterklang betreffende Normen. Nur wenige der internationalen Spitzenorchester konnten ihre Klangtradition und damit ihre ganz persönliche musikalische "Sprache", die sie aus dem "Esperanto" internationaler Klangnormen hervorhebt, bewahren.

Ein nicht unwesentlicher Teil des internationalen Publikums sowie die Mehrheit des Wiener Publikums ist der Meinung, dass es einen klar erkennbaren "Wiener Klangstil" gibt. Wenn das der Fall ist, so weist dieses Phänomen zwei interessante Aspekte auf:

1. Trotz Globalisierung, intensiver Vernetzung und internationalem Musikaustausch der natürlich auch in Wien stattfindet, gibt es auf den Orchesterklang bezogen ein geographisch klar abgegrenztes Gebiet mit seinem Zentrum in Wien, das seit Jahrzehnten unbeirrbar einen eigenständigen Musizierstil pflegt und weiterentwickelt.

2. Das Klangideal dieses heute im 21. Jahrhundert gelebten Musizierstils entspricht allerdings dem des ausgehenden 19. Jahrhunderts, also einem Orchesterklang, der zu Zeiten Bruckners und Brahms bis hin zu Gustav Mahler aktuell war. Dass dies durchaus in unsere heutige Zeit passen kann, belegt die doch hohe Wertschätzung, welche die Wiener Orchester und insbesondere die Wiener Philharmoniker in der internationalen Musikwelt genießen.

Im Folgenden sollen die Resultate einiger Untersuchungen des Institutes für Wiener Klangstil zusammengefasst werden, die mit mehr als tausend Teilnehmern aus aller Welt der Frage nachgingen, ob das Phänomen einer heute existenten Wiener Klangtradition objektiv nachweisbar und belegbar ist und wenn ja, was die Ursachen dafür sein könnten.

DER HÖRTEST

Ziel dieser Untersuchung war die Klärung der Frage: gibt es einen erkennbaren Wiener Klangstil oder handelt es sich dabei um einen "Mythos", einem geschickt plazierten und gepflegten "Klischee", das von den Wiener Orchestern und insbesondere von den Wiener Philharmonikern als Verkaufsargument und als Beweis ihres besonderen Stellenwerts in der internationalen Musikwelt, benutzt wird¹.

Die Testteilnehmer bekamen 21 Klangbeispiele präsentiert, wobei jedes Beispiel aus einem Musikausschnitt bestand, der zweimal zu hören war: einmal von den Wiener

Philharmonikern und dann entweder von den Berliner Philharmonikern oder den New Yorker Philharmonikern interpretiert. Die Teilnehmer sollten erkennen, welche Interpretation von den Wienern stammt. Der Anteil von Männern und Frauen war ausgeglichen, der Personenkreis bestand aus professionellen Orchestermusikern, Musikstudenten, Tontechnikern, Hobbymusikern und Personen die kein Instrument spielten. Neben Österreich (59,8%) waren folgende Herkunftsländer vertreten: Deutschland (6%), andere europäische Staaten (24,3%), USA (1,2%), Asien (6,2%) und Australien (0,2%).

Für die Teilnehmer erschwerend war, dass unmanipulierte CD Aufnahmen verwendet wurden und daher auch der Einfluß der Aufnahmetechnik, und der zum Teil unterschiedlichen Dirigenten zum Tragen kam. Schwierig war vor allem, dass sehr kurze Beispiele verwendet wurden, dadurch mußte man sich auf den Klang konzentrieren und konnte nur selten die stilistischen Charakteristika der Interpretation zur Unterscheidung heranziehen.

Resultat: neun der einundzwanzig Beispiele wurden von allen Teilnehmern statistisch signifikant richtig erkannt, sieben Beispiele erhielten gegensätzliche Zuordnungen (z.B. ordneten musikalisch gebildete Teilnehmer signifikant richtig zu, andere Teilnehmergruppen aber falsch) und fünf Beispiele wurden signifikant falsch zugeordnet. Details finden sich unter <http://www.bias.at/wbny> auf der Homepage des Instituts für Wiener Klangstil.

Damit ist erwiesen, dass es neben verschiedenen, zum Teil schon untersuchten stilistischen Merkmalen² ein erkennbares, eigenständiges Klangprofil der Wiener Orchester gibt. Dazu tragen vor allem zwei Komponenten bei: das besondere Instrumentarium und natürlich der Mensch selbst.

DER MENSCH

Die Musiziertradition, in der man groß geworden ist, prägt am nachhaltigsten die musikalische Persönlichkeit, und legt neben der aktuellen musikalischen Umgebung die Grundlage für die individuelle Vorstellung eines Idealklanges. Ein möglichst umfassender Konsens aller Musiker des Orchesters zur Interpretation eines bestimmten Werkes - wann, wo und wie setze ich z.B. welches Vibrato ein, wie gehe ich mit Temporückungen um, wie lege ich eine bestimmte musikalische Phrase an, etc., ist eine der wesentlichsten Grundlagen einer ausgeprägten Orchesteridentität.

Da man in den Wiener Orchestern die übliche Mischung aus alten italienischen, böhmischen, deutschen, französischen und modernen Instrumenten findet und sich die Instrumente der Streichergruppen der Wiener Orchester durch Nichts von dem anderer internationaler Top-Orchester unterscheiden, kommt hier die Komponente Mensch voll zum Tragen. Dass es einen klar erkennbaren "Wiener Streicherklang" gibt, könnte

- einerseits auf die Existenz einer "Wiener Streicherschule" schließen lassen. Eine solche völlig einheitliche "Wiener Schule" ist jedoch nicht nachweisbar, wenn auch eine kontinuierliche Entwicklung bei näherer Betrachtung festgestellt werden kann. (als "pars pro toto" soll dies anschließend am Beispiel der Violinen gezeigt werden).

- und andererseits auf einen prägenden Einfluss der typischen, lokalen "Sprachmelodie" schließen lassen - wie dies z.B. bei italienischer Musik sehr deutlich feststellbar ist. Untersuchungen zu der Hypothese des Einflusses der Sprachmelodie sind noch ausständig.

Joseph Böhm (1795-1876) wird als eigentlicher Begründer der Neuen Wiener (philharmonischen) Geigerschule angesehen, die im wesentlichen zwei Zweige hat:

Der eine führt über Jakob Dont (1815-1888), Joseph Joachim (1831-1907), Jakob Grün (1837-1916), Franz Mairecker (1879-1950), direkt zu Walter Barilly (geb. 1921) und Willy Boskovsky (1908-1991) sowie zu dem großen Lehrer Franz Samohyl (1912-1999). Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind rund 22 seiner Schüler, darunter auch Rainer Küchl (geb. 1950) und Werner Hink (geb. 1943) (beide Konzertmeister) als Geiger und Bratscher bei den Wiener Philharmonikern tätig.

Der andere Zweig führt über Georg Hellmesberger (1800-1873), Karl Heißler (1823-1878), Julius Winkler (1855-1938), Arnold Rose (1863-1946), Ernst Morawec (1894-1980) und Wolfgang Schneiderhan (geb. 1915) zu Gerhard Hetzel (1940-1992), Alfred Staar (1938-2000) und Rainer Honeck (geb. 1961).

Viele der oben angeführten Geiger waren/sind Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und/oder Lehrer. Es ließen sich selbstverständlich auch für die anderen Streichergruppen ähnliche Ahnentafeln erstellen, man denke nur an die Schule Krottschak bei den Cellisten oder an die Wiener Kontrabaßschule die zur Zeit der Wiener Klassik entstand und der die kammermusikalische Note bis heute erhalten geblieben ist.

Der Wiener Streicherklang wird also im wesentlichen durch eine in der Wiener Klassik fußenden Klangvorstellung und einer Musiziertradition geprägt, deren herausragendes stilistisches Merkmal der kammermusikalische Aspekt, begleitet von - über die Instrumentengruppen hinweg - einheitlichen stilistischen Regeln ist.

DAS WIENER HORN

Das Wiener Horn zählt – gemeinsam mit der Wiener Oboe und der Wiener Pauke – zu den wichtigsten Repräsentanten des typischen Wiener Instrumentariums. Nach der Erfindung des Doppelhorns um die Jahrhundertwende, stiegen im Laufe der Zeit nahezu alle Hornisten der europäischen Orchester auf das F/B-Horn um. Bemerkenswert ist der Umstand, dass die Neukonstruktion nicht aus klanglichen Gründen erfolgte, sondern eine Erleichterung der Spielbarkeit zum Ziel hatte. Klangliche Einbußen und eine teilweise problematische Intonation mussten dafür in Kauf genommen werden. Die Hornisten der Wiener Orchester koppelten sich bewusst von dieser Entwicklung ab, da sie nicht auf

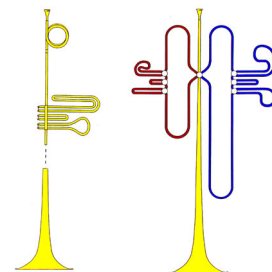


Das Wiener Horn zählt – gemeinsam mit der Wiener Oboe und der Wiener Pauke – zu den wichtigsten Repräsentanten des typischen Wiener Instrumentariums. Nach der Erfindung des Doppelhorns um die Jahrhundertwende, stiegen im Laufe der Zeit nahezu alle Hornisten der europäischen Orchester auf das F/B-Horn um. Bemerkenswert ist der Umstand, dass die Neukonstruktion nicht aus klanglichen Gründen erfolgte, sondern eine Erleichterung der Spielbarkeit zum Ziel hatte. Klangliche Einbußen und eine teilweise problematische Intonation mussten dafür in Kauf genommen werden. Die Hornisten der Wiener Orchester koppelten sich bewusst von dieser Entwicklung ab, da sie nicht auf

die doch sehr weitgehende Modulationsfähigkeit des Klanges beim F-Horn und die von Leopold Uhlmann entwickelten Wiener Doppelschub-Pumpenventile verzichten wollten. Daran hat sich bis heute nichts geändert, obwohl in Einzelfällen – wie z.B. für die Interpretation von zeitgenössischer Musik oder bei extrem hohen und technisch anspruchsvollen Partien auch in Wien fallweise zum Doppelhorn gegriffen wird.

Das sogenannte Wiener Horn ist also ein ganz normales Waldhorn in F, das trotz erheblicher technischer Verbesserungen, die vor allem zwischen 1980 und 2000 vorgenommen wurden, mit seinem F-Bogen und den Doppelschub-Ventilen äußerlich noch immer so aussieht, wie die Instrumente, welche zwischen 1860 und 1900 gebaut wurden^{3,4}. Im Folgenden werden die baulichen und akustischen Unterschiede zu den weltweit gebräuchlichen Doppelhörnern, sowie die Konsequenzen auf den Klang und die Spieltechnik kurz beschrieben. Details dazu finden Sie im Internet unter <http://iwk.mdw.ac.at> im Kapitel Forschung/Wiener Instrumente.

Die Rohrlänge. Die Rohrlänge beeinflusst den Energiebedarf, die Treffsicherheit und den Klang. Sie beträgt beim Wiener Horn vom Mundstück bis zum Schalltrichterende etwa 3,7 Meter. Beim Doppelhorn kann der Musiker durch Betätigen des Umschaltventils zwischen zwei Instrumenten wählen: er kann das F-Horn mit 3,7 m oder das B-Horn mit einer verkürzten Rohrlänge von etwa 2,8 m bei gleichem Innendurchmesser wählen.



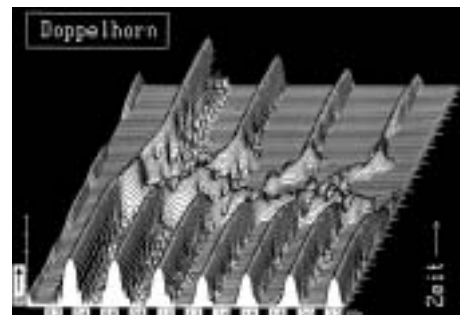
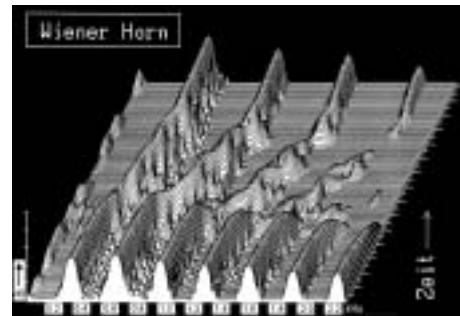
Der Musiker muss mit dem durch die Lippen fließenden Luftstrom [=Energie] die im Instrument sich befindende Luftsäule [=Masse] mit der gewünschten Frequenz zum Schwingen bringen. Durch die längere Luftsäule muss der Musiker beim Wiener Modell zum Erreichen einer gleich starken stehenden Welle im Instrument mehr Energie aufwenden als beim Doppelhorn. Das gilt jedoch nur für den Tonbeginn (die ersten 10 - 60 Millisekunden), in der die Schwingung im Instrument aufgebaut wird. Ist der Ton einmal da, braucht nur mehr die Energiemenge ersetzt werden, die durch die Abstrahlung (das ist der Klang, den wir als Instrumentenklang wahrnehmen) verloren geht. In der Spielpraxis kommt dieser Effekt bei Werken zum Tragen, welche für Hörner viele Staccato-Noten oder kurze Notenwerte im hohen Register beinhalten (z.B.: Opern von Verdi). Diese Parts sind für Wiener Hornisten etwas anstrengender, da innerhalb kurzer Zeit sehr viele Einschwingvorgänge zu bewerkstelligen sind. Bei Werken mit vielen, lang ausgehaltenen Tönen (z.B.: Richard Wagner), ist hingegen die geringere Abstrahlung aufgrund des engeren Schallstückes als energiesparender Vorteil anzusehen. In diesem Fall müssen die Doppelhornisten etwas mehr Energie aufwenden.

Die Treffsicherheit ist in hohem Maße von der Rohrlänge abhängig und ein Thema, das Musiker und Publikum gleichermaßen interessiert, steht sie doch in der Öffentlichkeit stellvertretend für das allseits bekannte "Kieksen".

Wenn man die Situation um das g^2 (notiert) betrachtet, so zeigt sich, dass beim Wiener F-Horn die benachbarten Töne nur einen Halbton entfernt liegen, während beim B-Horn diese einen Ganzton und beim hoch f-Hornenteil eines Doppelhorns schon eine Terz vom Zielton entfernt sind.

Das bedeutet, dass der Wiener Musiker seine Lippenspannung wesentlich exakter als der Doppelhornist abstimmen muss, um nicht irrtümlich auf einem benachbarten Ton zu landen. Das Spiel in der hohen Lage erfordert also am Wiener Horn etwas mehr Konzentration und ein besseres Funktionieren der Feinmotorik.

Die Ventile. Der Begriff "Wiener Horn" ist untrennbar mit der Verwendung der von der Firma Uhlmann entwickelten Pumpenventile verbunden. Obwohl in der Funktion zwischen Pumpen- und Drehventilen kein Unterschied besteht - beide bewirken dasselbe, zeigt die Hörerfahrung, dass die Mehrzahl der am Wiener Instrument gespielten Bindungen eher weich klingen, wobei die Töne glissando-artig ineinander fließen. Klanguntersuchungen zeigen bei Bindungen am Doppelhorn hingegen oft ein kurzzeitig auftretendes Geräuschband mit einer Dauer ca. 10 – 30 Millisekunden zwischen den beiden Tönen, das zwar nur unbewusst, aber doch wahrgenommen wird.



Von Musikern werden diese Unterschiede in der Mikrostruktur von Bindungen den unterschiedlichen Ventiltypen zugeschrieben. Am IWK durchgeführte Untersuchungen zeigen jedoch, dass nicht die Art des Ventiles, sondern die Position, an der der Ventilstock sitzt, dafür verantwortlich ist⁵. Befindet sich das Ventil für einen gespielten Ton gerade an einem Druckknoten, so klingt die Bindung weich; befindet es sich an einem Druckbauch, so tritt ein Geräuschband auf. Das Wiener Horn begünstigt konstruktionsbedingt Bindungen, in denen die Töne ineinander zu fließen scheinen.

Die Mensur. Die Mensur beeinflusst die Intonation und die Klangfarbe. Generell gibt es keinen Klangunterschied zu den Doppelhörnern bei *piano* und *pianissimo* Tönen, der Unterscheid zeigt sich erst ab dem *forte*: hier ist das Wiener Instrument bei gleichem abgegebenen Schallpegel wesentlich teiltonreicher, produziert also einen helleren, strahlenderen, bis zur Schärfe neigenden Klang. Da der Eindruck der Lautstärke bei Blasinstrumenten aber nicht so sehr von dem tatsächlich abgegebenen, meßbaren Schallpegel, sondern vielmehr von der spektralen Zusammensetzung des Klanges abhängt, ruft der Wiener Instrumententyp schon bei wesentlich niedrigeren Schallpegeln den subjektiven Eindruck des "*fortissimo*" hervor. Dieser Effekt entsteht im Zusammenspiel von Bläser und Instrument (Details dazu auf unserer Homepage im Kapitel Forschung / Wiener instrumente / Wiener Horn). Fazit: bei einem *Crescendo* bis zum *Fortissimo* steigen die hohen Teiltöne im Klang der Wiener Hörner stärker an als bei Doppelhörnern.

Zusammenfassend kann festgestellt werden:

1. der – ausgenommen im *piano* – hellere und in Abhängigkeit von der Dynamik sich stärker ändernde Klang des Wiener Horns erhöht die Erkennbarkeit innerhalb des Orchesters. Der schon bei geringeren Schallpegeln vorhandene Eindruck eines "*Fortissimo*" schwächt Verdeckungseffekte ab.

2. Die Position des Ventilstockes begünstigt in der Mehrzahl – aber nicht ausschließlich - weiche, glissandoartige Bindungen. Schnelle gebundene Läufe können manchmal trotz perfekter Ausführung verschwommen wirken.
3. Im hohen Register muß der Wiener Hornist, um einem Kiekser zu entgehen, etwas mehr Konzentration zur exakten Abstimmung der Lippenspannung aufwenden.

DIE WIENER OBOE



Die sogenannte Wiener Oboe ist eigentlich eine stark modifizierte altdeutsche Oboe des Dresdner Instrumentenbauers Carl Golde, die durch das Engagement des Dresdner Oboisten Richard Baumgärtel 1880 an die kaiserliche Hofoper nach Wien gelangte. Zu dem weltweit benützten französischen Oboentyp unterscheidet sich die Wiener Oboe vor allem in der Bohrung, die durch kleine Stufen unterbrochen ist, der Länge, dem leicht knollenförmigen Schalltrichter, einem anderen Griffsystem, leichteren Rohrblättern und dem Balluster am oberen Ende, der allerdings nur eine Äusserlichkeit darstellt.

Ähnlich dem Wiener Horn klingt die Wiener Oboe wesentlich heller (mehr Teiltöne) als die Französische. Während sich aber der Klang des Wiener Horns im *piano* nicht von dem des Doppelhorns unterscheidet und die Klangunterschiede erst ab dem *mf* auftreten, ist es bei der Wiener Oboe genau umgekehrt: der größte Klangunterschied besteht im *piano* und im tiefen Register, im *fortissimo* und im hohen Register sind nur mehr minimale Unterschiede feststellbar (mehr auf der Homepage des IWK im Kapitel Forschung / Wiener Instrumente / Wiener Oboe). Ein weiteres Merkmal ist, dass sich die Klangfarbe der Wiener Oboe in den beiden unteren Registern unabhängig von der Dynamik faktisch nicht ändert. Im oberen Register hingegen reagiert sie ähnlich dem französischen Instrument⁶.

Das Vibrato. Vergleicht man den Klang Wiener und Französischer Oboen, so wird jedem (vor allem dem Laien) zuerst das Vibrato auffallen, das bei der Wiener Oboe sparsam und bei allen anderen oft durchgehend verwendet wird. Da das Vibrato auf dem Wiener Instrument jedoch ebenso leicht ausführbar ist wie auf dem Französischen, stellt es ein Merkmal des jeweiligen Bläserstils dar, nicht aber des Instrumentes! Wenn man allerdings die Gesetze der Psychoakustik betreffend der Hörbarkeit in die Betrachtung miteinbezieht, könnte durchaus ein Zusammenhang zwischen den akustischen Eigenschaften des Instrumentes und dem Gebrauch des Vibratos bestehen.

Das Vibrato macht den Ton – wie Musiker sagen – nicht nur lebendiger, es ermöglicht in vielen Fällen überhaupt erst, ein Instrument aus dem Orchestergesamtklang herauszuhören. Das Problem des "Untergehens" im Orchesterklang ist aber für die grundtönigeren Französischen Oboen viel grösser als für die vor allem im *piano* heller klingenden Wiener Instrumente. Da der Klangschwerpunkt bei der Wiener Oboe zu den höheren Teiltönen hin verschoben ist, kann sie sich im Orchester leichter durchsetzen - bei gleicher abgestrahlter Klangenergie klingt sie lauter. Ein Vibrato zur besseren Erkennbarkeit ist daher nicht notwendig, sein Einsatz kann auf den Gebrauch als Stilmittel reduziert werden. Darüber hinaus kann sie unter sonst gleichen Umständen

(physikalisch) leiser gespielt werden, was zur Durchsichtigkeit des Orchesterklanges beiträgt. Etliche von uns untersuchte Beispiele legen diese Schlußfolgerungen nahe, um aber zu einem zweifelsfreien Beweis für diese Hypothesen zu gelangen, sind noch ausführlichere Tests notwendig.

Zusammenfassend kann festgestellt werden: der wesentliche Klangunterschied zum französischen Instrumententyp scheint durch die Mensur und das auf sie abgestimmte Doppelrohrblatt hervorgerufen zu werden. Aus den zu Beginn angeführten klanglichen Charakteristika resultieren naturgemäß andere Verhaltensweisen innerhalb des Orchesters bis hin zu Fragen des Vibratos und einer den Besonderheiten des Instrumentes angepassten Spieltechnik.

DIE WIENER PAUKE

In Wiener Orchestern werden für Pauken im Gegensatz zu den international benützten, weitgehend feuchtigkeitsunabhängigen Kunststoffellen, grundsätzlich nur Ziegenfelle eingesetzt. Die Wiener Pauke (Modell Hochrainer) besitzt ein Handhebelsystem anstelle des weltweit üblichen Pedalsystems. Darüber hinaus wird beim Stimmen der Kessel als beweglicher Teil an das Fell gepreßt. Bei den international üblichen Pedalpauken ist es umgekehrt: das in einen Ring gespannte Fell wird gegen den Kessel gepreßt.

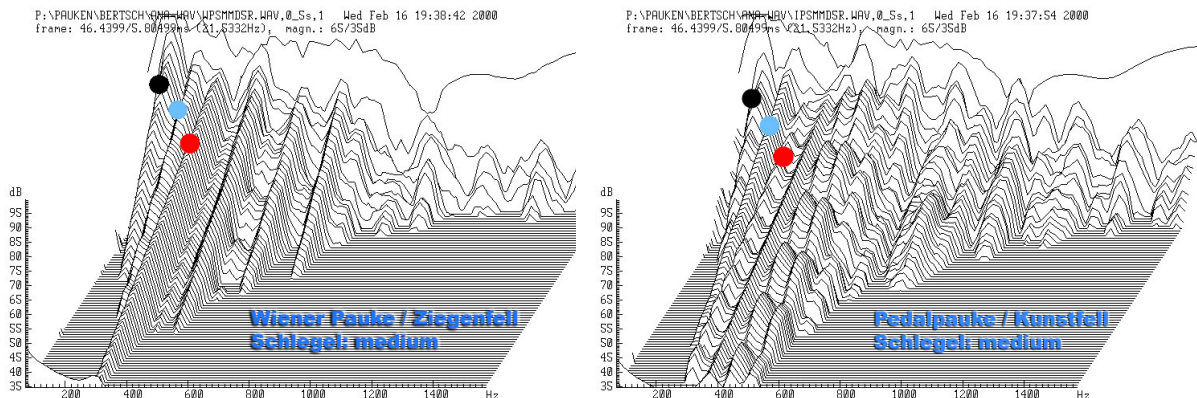


Wie bei allen Musikinstrumenten wird die Klangfarbe der Pauke von der Anzahl und Stärke der Teiltöne bestimmt. Diese wiederum werden von den Moden (= Schwingungsformen des Fells) erzeugt. Das Fell schwingt wie die Saite einer Violine entsprechend der Spannung und seiner Masse bei bestimmten Frequenzen besonders stark. Da das Fell jedoch eine Fläche ist, gibt es im Unterschied zur Saite, die nur auf eine Art schwingt, zwei verschiedene Arten der Schwingung, die gleichzeitig vorhanden sind, nämlich: radiale Moden und zirkuläre Moden.

- Die radialen Moden klingen lange nach, ihre Frequenzen haben eine ähnliche Struktur wie die der Teiltöne anderer Musikinstrumente (die Frequenzen sind ein ganzzahliges Vielfaches der tiefsten Frequenz). Sie sind für den Tonhöhenindruck bestimmend.
- Die zirkulären Moden hingegen klingen sehr schnell ab und ihre Frequenzen passen in kein harmonisches Raster. Sie sind für den geräuschhaften, perkussiven Charakter des Paukenklanges verantwortlich.

Untersuchungen zeigen, dass der Klang der Wiener Pauke einen stark "tonalen Charakter" besitzt. Der Klang einer mit Kunststofffell bezogenen Pedalpauke weist hingegen einen höheren Geräuschanteil, verbunden mit vielen inharmonischen

Frequenzen auf. In den Abbildungen ist deutlich zu erkennen, dass bei der Wiener Pauke die harmonischen, ganzzahlig vielfachen (radialen) Moden stärker ausgeprägt sind, als bei dem international verwendeten Paukentyp. Inharmonische Teiltöne und Schwebungen im Klang erschweren bei der kunststoffbezogenen Pedalpauke die Zuordnung einer eindeutigen Tonhöhe.



Die übrigen Blasinstrumente

Während auch in Wien die weltweit eingesetzte Böhmflöte gespielt wird, findet man bei den Klarinetten einen leicht modifizierten Typ der Deutschen Klarinette: das Mundstück unterscheidet sich primär in der Wölbung, die Öffnung beträgt hier nur 0,7 – 0,8 mm, das dazu passende Rohrblatt ist generell "schwerer" als das in Deutschland verwendete. Die Behauptung, dass Bohrung und Tonlöcher beim Wiener Modell etwas weiter dimensioniert seien als bei dem Deutschen Modell, konnte bei mehreren Testmessungen nicht verifiziert werden.

Bei den Fagotten wird – wie auch bei den Trompeten – ausschließlich das Deutsche Modell geblasen. Uneinheitlich ist derzeit der Trend bei Posaunen, die sechsventilige Wiener Basstuba wird fallweise bei bestimmten Werken eingesetzt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass man sich in Wien aus klanglichen Gründen ganz bewusst auf bestimmte Instrumententypen festgelegt hat und dabei auch bleibt – trotz der durch die Kleinheit des Marktes verursachten hohen Ausbildungs- und Instrumentenentwicklungskosten.

Es gibt also nachweisbar ein stilistisch und klanglich eigenständiges Profil der Wiener Orchester das unter dem Begriff "Wiener Musiziertradition" oder "Wiener Klangstil" subsummiert werden kann und im wesentlichen durch zwei Komponenten bestimmt ist: dem Menschen und dem speziellen Instrumentarium.

Literatur:

¹ Matthias Bertsch: Der Wiener Mythos. In: Das Orchester 9/02, S. 18-24. Schott Musik International, Mainz 2002.

² Friedrich Gabler: xxxxxxxxx

³ Gregor Widholm: Akustik und spieltechnische Besonderheiten des Wiener Horns. In: Das Instrumentalspiel. S. 157-184. Verlag Doblinger, Wien / München 1989.

⁴ Gerald Sonneck: Physikalische Untersuchungen zum Klang des Wiener Horns. In: Das Instrumentalspiel. S. 147-156. Verlag Doblinger, Wien / München 1989.

⁵ Gregor Widholm: Ventile!

⁶ Gerald Sonneck: xxxxxxxxx