WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

80. Ausgabe Dezember 2018

Bericht über den Manfred Kautzky-Nachwuchswettbewerb

Sopran meets Oboe: Gespräch mit Bernarda Bobro

In memoriam Prof. Otto Kuttner

Editorial

Die Diva und der Präsident

Dramolett von Walter Leitner

Wohnzimmer in einem Haus nahe S-Bahn-Station Atzgersdorf. Pepi, Bernarda. Überall liegen Stapel druckfrischer Oboen-Journale herum. Er klebt hastig Etiketten, während er Hemd und Hose zuknöpft. Sie schlüpft in ihren Mantel.

Bernarda. So, i geh jetzt.
Pepi. Na, wart, wir haum no vier Minuten. I muss no de VOPler picken…
Bernarda. Ich brauch jetz kein‘ Stress, i geh jetzt.
Pepi. Du muasst mir no de Zeidungen fürs Konzerthaus mitnehmen...
Bernarda. Dort komm i net vorbei…
Pepi. Wieso net? (verdrossen) Immer des söwe mit dir…
Bernarda. Kommst du jetzt? Mein Korrepetitor wartet net …
Pepi. Mir haum no drei Minuten…
Bernarda. I geh jetzt. Du kannst ja mit der nächsten fahren…
Setzt Hut auf und geht zur Tür
Pepi. Wo rennst denn hin? Es is erscht halba…

Tür fällt zu.
Er stopft Magazine in Stofftasche mit der Aufschrift „Pro Kaltenleutgebnerbahn“, packt Instrumentenkoffer, zwängt sich in Schuhe, versperrt Haustür, rennt zur Station, hetzt Stiegen hinauf, reißt Waggontüre auf...

Bernarda. (entspannt) Na, Olter, kummst do noch mit?
Pepi. (keucht) Waaß net, was du ollaweul so schnöll furtrennst! Is si doch locker aus‘gangen…

Sie lächelt.
Türen schließen, Zug fährt ab.

Liebe Freundinnen, Freunde und Mitglieder!

Höchst diskret möchten wir an prominenter Stelle des Journals – gleich neben dem Dramolett – daran erinnern, dass demnächst ein Neues Jahr beginnt. Zu ihm wollen wir all unseren Mitgliedern alles erdenkliche Gute wünschen und haben dabei einen eigennützigen Hintergedanken: Es möge ihnen allen so gut gehen, dass sie den kleinen Mitgliedsbeitrag für die Oboengesellschaft auch 2019 ohne Probleme und ohne dass ihnen daraus ein Dramolett oder gar ein Drama erwächst, leisten können. Wir haben deshalb einen „leeren“ Erlagschein in dieses Journal eingelegt (nur solche sind gebührenfrei zu versenden) und bitten um selbständige Ausfüllung mit dem für Sie jeweils relevanten Betrag, den Sie dem aufgeklebten Etikett auf der letzten Seite entnehmen können. Dort prangen deutlich lesbar je nach Ihrem Mitgliedsstatus die Chiffren „O“, bzw. „Ao“ oder „Oe“ . Und ein zweiter wichtiger Marker informiert Sie über allfällige Zahlungsrückstände, die wir ersuchen auszugleichen.
Hier finden Sie nochmals unsere Mitgliedsbeiträge und unsere Kontoverbindung:

Mitgliedsbeiträge:

Ordentlich O € 32,-
Unterstützend Ao € 20,-
Studenten, Schüler Oe € 17,-

Unsere Kontoverbindung:

Raiffeisen Regionalbank Mödling
IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165
BIC: RLNWATWWGTD

Wie Sie dem nebenstehenden Bericht über unseren Nachwuchswettbewerb entnehmen können, sind Ihre Beiträge gut angelegt: Noch nie haben so viele Schülerinnen und Schüler an ihm teilgenommen, und viele von ihnen spielen auf Instrumenten, die wir angekauft und den Musikschulen zu günstigen Konditionen geliehen haben. Wir können es nicht oft genug betonen: ohne Instrumente kein Nachwuchs, ohne Nachwuchs keine Wiener Oboe. Mit Ihren Beiträgen unterstützen Sie den Weiterbestand eines traditionsreichen Wiener Instruments.

„Wir unterstützen mit Leidenschaft“
Ihre Berater der Raiffeisen Regionalbank Mödling
Meine Bank in Perchtoldsdorf

Bericht über den Manfred Kautzky-Wettbewerb

Ein großer Erfolg für die Jugend – Ein großer Erfolg für den Verein Von Peter Mayrhofer

Am 24. November 2018 war es wieder einmal soweit: Die Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe in Zusammenarbeit mit der Fachgruppe Rohrblattinstrumente der Musikschule Wien veranstaltete den „Manfred Kautzky Nachwuchswettbewerb“ für Wiener Oboe. Noch nie gab es so viele Teilnehmer, noch nie war das Interesse so groß - die Jugendarbeit des Vereins und der engagierten Lehrerinnen und Lehrer trägt ihre Früchte.

Als Austragungsort konnte die Musikschule Döbling gewonnen werden. Ein idealer Platz in einem unglaublich schönen Ambiente.

27 junge Oboistinnen und Oboisten aus drei Bundesländern (!!!) gaben ihr Können zum Besten. Eine hochqualifizierte Jury unter der Leitung von Josef Bednarik bewertete und führte produktive Beratungsgespräche.

Wie in den Jahren zuvor mussten wir die Altersgruppe 1 (Geburtsjahr 2006 und jünger) in zwei Gruppen teilen:

Carolin Winkler

Altersgruppe I/1

Carolin Winkler	**1. Preis + Zusatzpreis**
Carolina Strasser	**1. Preis**
Hannah Sachslehner	**1. Preis + Zusatzpreis**
Sara Sitz	**1. Preis**
Leonie Tretzmüller	**1. Preis + Zusatzpreis**
Zoé Slamenik	**1. Preis**
Leona Koch	**1. Preis**
Marlena Wimroither	**1. Preis + Zusatzpreis**

Hannah Sachslehner

Leonie Tretzmüller

Marlene Wimroither

Altersgruppe I/2

Karlein Tasch

Lena Hahn	**1. Preis**
Sophie Karner	**1. Preis**
Karlein Tasch	**1. Preis + Zusatzpreis**
Leona Toth	**1. Preis**
Rosina Plank	**1. Preis + Zusatzpreis**
Luisa Deitemyer	**1. Preis + Zusatzpreis**
Tobias Haimel	**1. Preis + Zusatzpreis**
Andrea Strauch	**1. Preis**
Emil Lemmel-Seedorf	**1. Preis**
Hannah Schimmel	**1. Preis**

Rosina Plank

Luisa Deitemyer

Tobias Haimel

Preisverleihung Altersgruppe I mit Präsident Josef Bednarik

Altersgruppe 2

Tobias Gasché

Tobias Gasché	1. Preis
Maryam Rahbari	2. Preis
Cora Köppl	3. Preis
Anna Pölzer	1. Preis
Rebecca Haitel	2. Preis
Valentin Koblitz	1. Preis

Valentin Koblitz

Anna Pölzer

BLEIBEN SIE MIT UNS IM TAKT

Musikinstrumente sind wertvolle Objekte, welche oft einem hohen Risiko ausgesetzt sind. Ob zu Hause oder auf Tournee, wir schützen Ihre Instrumente.

Ihre Versicherungspartnerin:
Heissig Nicole
Telefon 01 21720 1660
Lassallestraße 7, 1020 Wien
nicole.heissig@at.zurich.com
zurich.at

ZURICH VERSICHERUNG.
FÜR ALLE, DIE WIRKLICH LIEBEN.

ZURICH®

Altersgruppe 3

Iris Enache	**1. Preis**
Isabel Drahosch	**2. Preis**
Elias Horak	**3. Preis**

Iris Enache (Klavier: Stefan Kallin)

Preisverleihung Altersgruppe II und III mit Präsident Josef Bednarik

Sopran meets Oboe

Ein Gespräch mit Bernarda Bobro

Es mag unsere Leser verwundern, im Oboenjournal ein Interview mit einer Sängerin zu finden. Aus zwei Perspektiven erscheint dies aber legitim: einmal ist die slowenische Sopranistin Bernarda Bobro die Lebensgefährtin unseres Präsidenten Pepi Bednarik, bilden demnach auch im privaten Bereich sozusagen Oboe und Sopran eine Gemeinschaft. Zum anderen handelt sich hier nicht um die übliche Konvention, nach tiefen Einsichten in die seelischen Geheimnisse von Opernfiguren zu fragen oder nach künftigen Projekten und Auftritten, sondern um handfeste Praxis. Stimme und Blasinstrument sind ja durch viele Jahrhunderte ohnehin nur zwei Seiten derselben, auf gesteuerter Atmung basierenden künstlerischen Ausdrucksform gewesen und sollten es auch heute noch sein. Und ist nicht die obertonreiche Oboe die Sopranistin der Holzblasinstrumente? Nicht zufällig haben klassische Komponisten z. B. in Oktetten, aber auch in vielen symphonischen Bläsersätzen den Koloratursopran der relativ obertonarmen Flöte ausgespart, um einen homogenen Bläserklang zu erreichen. Der Tonumfang der Oboe entspricht ziemlich genau jenem des Soprans, auch die Registerwechsel sind nahezu homolog. Die Oboe ist also sozusagen eine Sopranprothese, ein nach außen verlagertes Stimmfach, dem in der gängigen Literatur durchaus ähnliche Aufgaben gestellt werden: lyrisches Singen, weite Legatobögen, aber auch eine wortlose „Klangrede“ mit klarer Artikulation. Man denke nur an das gemeinsame Konzertieren in vielen Bach-Kantaten, aber auch an die Funktion der Oboe in klassischen oder romantischen Opern, Sopranarien durch Vorspiele einzuleiten oder zwei Strophen durch ein Zwischenspiel zu verbinden. Wie homolog sind nun wirklich die beiden Sphären und wo liegen die entscheidenden Differenzen? Weiters lautet eine von Bernarda Bobros Grundthesen, dass sich der Gesangsstil (und mit ihm die Sängerausbildung) innerhalb des letzten halben Jahrhunderts fundamental verändert hat. Ob diese Beobachtung auch auf den Bläserstil zutrifft, es sich also um ein generelles Musizierphänomen im Sinne eines gewandelten Geschmacks handelt, das den Klangeindruck langsam, aber scheinbar unaufhaltsam modifizierte, ist eine interessante Frage, die nicht nur den Bereich des historischen Instrumentariums betrifft, sondern insgesamt das Verständnis der Historischen

Aufführungspraxis, zu der im Bereich der Orchester- und Opernliteratur längst nicht nur Barock und Vorklassik zählen, sondern inzwischen das gesamte 19. Jahrhundert.

Wir Oboisten beneiden alle Kolleginnen und Kollegen, die keine Rohre machen müssen, vor allem aber jene, die ihr Instrument „in sich“ tragen. Gute Stimmen brauchen ja in der Regel keine jährliche Generalreparatur, oder?

Die Stimme ist ja kein Organ, sondern ein Hybrid zweier Organsysteme: des Atem- und Schlucksystems. Die beiden sind unbewusst gar nicht willig miteinander zu arbeiten, mit Schulung und gutem Zureden kooperieren sie aber und sind imstande, schöne Töne zu produzieren. Abgesehen von natürlichen Wehwechen wie Erkältungen u.ä., die man laufend repariert, hat „die Stimme“ auch eine Art Reparatur vonnöten, nämlich die der Erholung nach anstrengenden abgesungenen

Serien. Aber Generalreparatur im Sinne von Pölster austauschen, Risse zukleben, Ölbad brauchen wir Sänger glücklicherweise nicht. Alle Bestandteile des Instruments bleiben vor Ort.

Kommen wir auf die gemeinsame Basis zu sprechen: auf Atmung und Resonanz. Was könn(t)en Oboisten von Sopranistinnen lernen? Machen wir ein Gedankenexperiment und nehmen wir an, Du müsstest in einer Oboenklasse in Vertretung den Unterricht übernehmen und wärest mit Studenten konfrontiert, die beim Spielen einen roten Kopf bekommen, bei denen sich die Wangen aufblähen oder der Ton gepresst klingt. Wo läge der Schwerpunkt Deiner Arbeit? Mit anderen Worten: wo sind die prinzipiellen Gemeinsamkeiten zwischen einer guten Stimm- bzw. Blastechnik? Und umgekehrt – wo müsstest Du sagen: Wendet euch an euren Oboenlehrer, denn dies ist nicht mein Revier?

Die Gemeinsamkeit wäre bestimmt die Einatmung. Da wir alle mit der Luftsäule den Ton produzieren, ist es wichtig, die Luftmenge zu regulieren, und die optimale Atmung ist dabei die abdominale, tiefe Atmung. Jeder Sänger beschreibt die Sensation der Atmung anders. Für mich ist es nicht so wichtig, zu wissen, welche Muskeln genau beansprucht sind – Atmen ist ja ein unbewuster Vorgang –, solange das Singen entspannt und frei bleibt, gehe ich davon aus, dass die Atmung stimmt.

Es ist nirgends in Stein gemeißelt, dass man 4 oder 6 oder 10 Takte mit einem Atem singen muss. Man muss lernen, so einzuatmen, dass es wirkt, als wäre die Phrase nicht unterbrochen. Nur nicht mitten im Wort atmen!

Ihr Oboisten habt da bei extrem langen, virtuosen Phrasen noch den Trick der zirkulierenden Atmung zur Verfügung – das geht bei uns klarerweise nicht, da der Ton entsteht, bevor er die Mundhöhle erreicht. Bei der Ausatmung gibt es einige Unterschiede, nehme ich an. Ein Sänger kann z. B. mit den Wangen gar nichts anfangen, da die Luft schon vorher durch die Stimmlippen gegangen ist. Die grundlegende Ökonomie des Luftverbrauchs dürfte aber bei uns allen gleich bedeutend sein. Damit meine ich: mit möglichst wenig Luft einen klaren, vollen Ton zu erreichen. Mit der Luft sozusagen sparen und sie gezielt ohne Nebengeräusche durch die Stimmlippen/das Rohr wandern lassen.

Wenn ich also einen Oboisten vor mir hätte, würde ich auf richtiges Einatmen (tief und natürlich, nicht sich vollpumpen, schon gar nicht hoch in die Schultern, sondern dem Körper überlassen, sich die Luft zu holen), auf die Phrasierung und einen klaren Ton achten. So müsste im optimistischen Fall der rote Kopf vermeidbar sein. Im Fall der Wangen, Zungenspitze, Lippen: bitte, fragen Sie Ihren Oboenlehrer!

Frühere Lehrergenerationen hatten wenig bis gar keine Ahnung von der Physiologie der Atmung. Gute Atemführung galt mehr oder weniger als „natürliche Begabung“, die man eben hatte oder auch nicht. Erst seit Mitte der 70er-Jahre gab es das fakultative Angebot des von Hilde Langer-Rühl initiierten Lehrgangs für „Atem-, Bewegungs- und Stimmerziehung für Instrumentalisten“, dessen Titel programmatisch die Einheit dieser Komponenten und ihrer fundamentalen Bedeutung für ein entspanntes Musizieren betont. Die Zwerchfellarbeit stand dabei im Mittelpunkt, von der heute so kontrovers diskutierten „Stütze“ war eigentlich gar nicht die Rede. Wie stehst Du zu diesem Begriff?

Das Wort Stütze ist problematisch, weil es sehr schnell zum Energiestau führen kann. Besonders bei starken Menschen, die mit einem 6er-Pack bestückt sind, kann die natürliche Zwerchfellfunktion auch beim Musizieren schnell zu exzessiver Fitness werden , was sich auf das Singen ungünstig auswirkt. Jegliche Verspannung bedeutet halt auch einen verkrampften Ton. Für mich bedeutet „stützen“ Zirkulieren der Luft, eine leichte Federung der abdominalen Muskulatur.

Das Oboenrohr entspricht doch den Stimmlippen? Nun hängt die Rohrqualität nicht nur von der Schabetechnik ab, sondern auch von der Beschaffenheit des Rohrholzes. Es gibt hartes, schwierig zu behandelndes Holz, das endlos nicht schwingt, wenn es das aber schließlich tut, ziemlich lange hält, und weiches, das sehr schnell spielfähig, aber auch relativ bald verschlissen ist. Gibt es im Bereich des Gesangs diesbezüglich Analogien? Wie könnt ihr die Funktionsfähigkeit der Stimmlippen trainieren oder gegebenenfalls bei unzureichender Technik auch ruinieren?

Du sprichst hier ein zentrales Problemfeld an, das ich noch eingehender erläutern muss. Zusammengefasst wäre die generelle Diagnose der heutigen Gesangstechnik in der oboistische Sprache: Die Männer spielen nur mit einem zu harten Rohr (durch die Bank), die Frauen mit zu weichem Rohr (durch die Bank). Das Ergebnis sind sehr schnell verbrauchte Stimmen, weil die Anforderungen auf einer Opernbühne halt kein *Time to say goodbye* (A. Bocelli) sind, sondern ein bisschen schwerer.

Nähern wir uns diesem Sachverhalt über den Begriff der Tragfähigkeit der Stimme und bemühen wir wieder eine instrumentale Analogie: Hans Hadamowsky wurde nicht müde, die Wichtigkeit des „Töneaushaltens" zu betonen – eine Disziplin, die sogar in den Dienstplan der Militärmusik Eingang fand, denn dort war für 6:30 Uhr eben dieses „Töneaushalten" vorgesehen, was natürlich niemand befolgt hat. Ich sehe meinen Kollegen Fritz Wächter noch vor mir, der vor jedem Konzert in der Garderobe minutenlang Töne aushielt, sie crescendierte und wieder zurücknahm. Entsprechend hatte er eine große dynamische Palette. Wodurch erzielt man im sängerischen Bereich „Tragfähigkeit"? Sie ist doch nicht gleichbedeutend mit Lautstärke?

Überhaupt nicht. Es ist ein Missverständnis zu glauben, ein lauter Ton ist ein großer Ton. Man kann schreien und bis zur 5. Reihe tragen, oder ganz schlank und entspannt singen und die *Metropolitan* mit dem Klang füllen. Viele verstehen das nicht mehr.

Großes Vibrato und Forcieren wird als groß und dramatisch empfunden. Es sieht vielleicht dramatisch aus, aber wenn man genau hinhört... das ist eine andere Geschichte. Ich möchte aus meiner Studienzeit erzählen: Meine erste Gesangslehrerin hat mich unterrichtet, alle Stimmregister zu verwenden, auch den Brustton. Sie hat immer gesagt: mit Geschmack und vernünftig anwenden. Auf der Musikuni in Graz wurde ich aber ermahnt, der Brustton sei hässlich und vulgär, für den Operngesang untauglich. Diese Meinung habe ich nie geteilt, aber mit der Zeit habe ich auch weniger mit dem Brustregister gesungen. Jetzt gehe ich wieder zurück, weil es notwendig ist, das Gesamtpotential der Stimme zu nützen: akustisch ein Muss in der tiefen Lage, ästhetisch wunderschön und kraftvoll und noch dazu ökonomisch.

Die Grazer Pädagogen haben wenig Ahnung gehabt und zusätzlich einen schlechten Geschmack. In meiner Studienzeit war ein einziger Lehrer auf der Uni, der selbst noch berufstätig war und überhaupt jemals auf der Bühne aktiv gesungen hat. Alle anderen Lehrer waren Theoretiker. Heute gibt es aber zu 95% solche Pädagogen, die ihre Schüler nur brüllen lassen, um stimmtechnische Defizite zu kaschieren. Aber so funktioniert es nicht. Die Akustik (Physik) hat sich nicht geändert. Die Wellen, Schwingungen funktionieren heute genauso wie vor 400 Jahren, aber die Vokalpädagogik hat sich total verändert: Es wird zu viel gequatscht. Esoterik überall. Die Mechanik der Tonproduktion ist nicht *so* kompliziert. Früher hat man vom Lehrer vorgezeigt bekommen, wie etwas zu tun ist, heute reden die Lehrer, erzählen fantastische Geschichten, prägen Metaphern und Bilder, können aber selbst kaum etwas zeigen. Deshalb herrscht eine große Verwirrung und Verunsicherung in der Sängerwelt.

Vorsingen bzw. im Instrumentalbereich Vorspielen durch den Lehrer ist also ein unabdingbarer Bestandteil des Unterrichts? Und können selbst künstlerisch nicht mehr aktive Lehrer die Studenten noch adäquat auf die immer noch steigenden Belastungen des Berufslebens adäquat vorbereiten? Auf den ersten Blick würde man dies verneinen, allerdings gab es legendäre, hochbetagte Gesangspädagoginnen (ich denke z.B. an Hilde Zadek), die weder ständig vorsingen konnten noch sozusagen bezüglich aktueller Entwicklungen „am Laufenden" waren?

Vorsingen der Lehrer gehört meiner Meinung nach zum Gesangsunterricht. Aber nicht im Sinne, ganze Arien zu trällern. Sondern als Hilfsmittel, wenn Erklärungsversuche mit Worten versagen. Dann muss ein Klangbeispiel her. Ich behaupte nicht, dass Gesangslehrer gleichzeitig auch noch selbst den Beruf ausüben müssen. Aber ich finde es wichtig, dass sie es jemals getan haben. So wie die wundervolle Frau Zadek. Es geht dabei um Weitergabe des Wissens: z. B. wie viel Kraft man für eine Arie oder für eine ganze Partie braucht, wo die schwierigsten Stellen sind, worauf man achten muss, um nicht zu früh zu ermüden usw. Natürlich sind neben den Gesangslehrern noch Korrepetitoren und Dirigenten diejenigen, die dem Sänger dabei helfen.

Ich glaube, auf Belastungen des Berufslebens wird man nie genug vorbereitet. Der Lehrer kann dem Sänger das Werkzeug zum Musizieren vermitteln, aber den Beruf muss jeder selbst meistern. Ein Sänger wird zum Profi auf der Bühne, d.h. erst dann, wenn er das sichere Nest der Ausbildung bereits verlassen hat. Ohren steif halten und von Kollegen lernen!

Würdest Du befürworten, dass angehende Instrumentalisten sagen wir einmal zwei Semester Grundlagen der Stimmbildung als obligates Fach belegen müssten, um Atemtechnik, Ausnützung der Resonanzräume usw. unabhängig vom Instrument zu lernen?

Ich glaube nicht, dass man die Atemtechnik separiert vom Instrument erlernen muss. Das ist wie beim Autofahren: Man muss von Anfang an einige Dinge gleichzeitig machen, obwohl nicht besonders gut und vielleicht unsicher: schalten, Gas/Bremse/ und ein bisschen in den Spiegel schauen – den Rest macht Gott sei Dank der Instruktor! Zwei Semester oder mehr Gesangstechnik wären sicher von Vorteil, besonders was Phrasierung, Legato, die Linien, das Harmonienverständnis betrifft – all das, was einem Oboisten „aufzuspielen“ hilft, wie Pepi sagen würde. Er war auch Sängerknabe und singt mit der Oboe.

Was hältst Du von den inzwischen lawinenartig angewachsenen Kursangeboten von Entspannungs-, Meditations- und physisch-psychischen Selbstoptimierungstechniken, von Auftrittscoaching und Probespielseminaren?

Entspannungsangebote jeglicher Art begrüße ich, weil gute Nerven in unserer wettbewerbsorientierten Zeit mehr als die halbe Miete sind. Da bin ich ganz pragmatisch: alles besser als Drogen und Medikamente zur Pseudoentspannung. Der Medikamentenmissbrauch in unserer Branche ist groß und reicht bis zu Betablockern, Cortisonspritzen und kreativen Drogen wie Kokain. Auch Alkohol während der Pausen. Da lieber Massage, Qi-gong, autogenes Training, das ist weniger schädlich für Körper und Geist, denke ich.

Das Thema Angst/Nervosität wäre auch interessant, näher zu betrachten: Instrumentalisten im Orchester arbeiten unter völlig anderen Bedingungen als Sänger. Ich könnte das nicht – diese Konzentration, von Takt zu Takt bei der Sache zu sein, dann wieder 20 Takte Pause und bumm ein Solo. Da muss ja das Adrenalin dauernd up-down hüpfen…

Beim Singen ist das Lampenfieber ein kurzer Moment vor dem Beginn (der Oper oder einer Szene), das sich aber schnell legt. Zumindest bei mir ist das so.

Kommen wir nochmals auf den nach Deiner Ansicht verloren gegangenen „Brustton der Überzeugung“ zurück…

Wie gesagt: der Brustton kann nicht vulgär sein. Er klingt stark, komprimiert, männlich, auch, wenn von Frauen gesungen. Natürlich gibt es etliche Abstufungen im Einsatz, je nachdem, was man braucht und was man mit einem Ton aussagen will. Das ist die Natur der menschlichen Stimme. Die Stimmlippen werden von anderen Muskeln beansprucht, sie schwingen anders als bei den höheren Tönen.

Im deutschsprachigen Raum wurde das Brustregister den Frauen systematisch ausgetrieben, und die Männer haben keine Ahnung vom Kopfton, sage ich jetzt mal überspitzt. Und alle schreien, weil das Volumen, also die Tragfähigkeit der Stimme, so nicht ausreicht. Die Konsequenzen sind katastrophal.

Am Balkan singen Frauengruppen mit Brustton weit in die Höhe hinauf. Das klingt penetrant wie die spanische Tenora bei den Sardanas, aber gestützt und entspannt – ich liebe diesen Klang. Gesangslehrer haben aber den Mythos erfunden, dass der Brustklang für die Stimme schädlich ist. Das ist Unsinn, es kommt immer darauf an, wie man ihn einsetzt. Es geht um eine andere muskuläre Kraft, die man für verschiedene Register und Effekte braucht, nicht nur für die tiefen Töne. Heutzutage schreit man lieber mit einem offenen, luftigen Ton, was akustisch nichts bringt, schon gar keine Lautstärke, als komprimiert zu singen, was viel leichter und effektvoller ist.

Da fällt mir wieder eine Analogie zur Oboe auf: der Bereich b^2 bis c^3 war auf den alten Wiener Oboen nur mit Gabelgriffen ausführbar, ergab aber gerade deshalb eine große Tragfähigkeit des Tons. Hadamowsky erzählte von einem Probespiel in der Oper, bei dem ausnahmsweise ein französischer Oboist zugelassen war: Alexander Wunderer habe als Juror diese für ihn unliebsame Konkurrenz eliminiert, indem er das Oboensolo der Florestan-*Arie verlangte, und da sei die klangliche Differenz im Aufgang g-a-b-h-c und auf dem lang ausgehaltenen c^3 derart gravierend gewesen, dass sich jede Diskussion erübrigte. Nach der Verengung der Bohrung bei den Yamaha-Instrumenten spielen die Wiener Oboisten diesen Bereich aber auch mit kurzen Griffen, die technisch viel leichter zu handhaben sind. Sie sind also quasi von der Tenora zur Liquidierung des Brustregisters übergegangen, obwohl man durchaus auch die „alten" Griffe verwenden könnte…*

Ich bin der Ansicht, dass man auch als Opernsänger für verschiedene musikalische Elemente (Lage, Tonlänge, Lautstärke, Attacke etc.) verschiedene „Griffe" beherrschen muss. Das Grundübel der heutigen Gesangspädagogik scheint mir, dass die Flexibilität und Variabilität des Klanges verloren gehen. Man fixiert sich nur auf *einen* Teil der Stimme und *eine* Klangfarbe, *ein* Thema der Technik, anstatt alle gleichmäßig zu pflegen und zu entwickeln. Der Überbegriff „offene Kehle" sorgt für extra Stress. Aber mit einer „geschlossenen Kehle" kann man sowieso nicht singen. Die Basis für klangliche Flexibilität ist, dass der Kehlkopf, aber auch die Zungenstellung und Mundöffnung dauernd in ihren Positionen variieren. Die Gesangsschulen versuchen aber alles mit Dogmen zu kontrollieren: Die Zunge muss immer flach an den vorderen Zähnen liegen, die Kehle muss immer wie auf dem Vokal -a offen sein etc. Das ist schlicht falsch. Die Register müssen verschieden klingen. Man will heute aber den Kopfton, den leichten, luftigen Ton durch alle Lagen und Lautstärken, angeblich aus ästhetischen Gründen. Nur: die Funktionalität der Stimme ist somit be- bzw. verhindert.

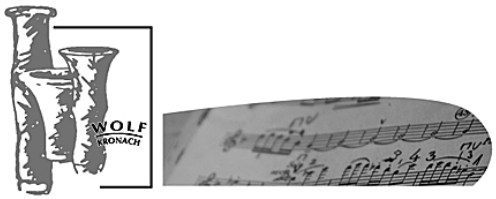
Ein Klassiker neu aufgelegt

Die Wiener Oboe

Spielt sich leicht und klingt einmalig!

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

Sprechen Sie mit uns – wir sagen Ihnen mehr dazu.



Holzblasinstrumente

Guntram Wolf Holzblasinstrumente GmbH & Co. KG
Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach
Tel. 09261 506790 · Fax 52782
E-Mail: info@guntramwolf.de
www.guntramwolf.de

Da stellt sich sofort die Frage: Wodurch kam es zu diesem Wechsel im Geschmack bzw. in der Gesangstechnik? Waren es wirklich quasi „innerästhetische" Gründe?

Ich glaube, die Aufnahmetechnologie hat diese Entwicklung auf Kosten der Stimmen begünstigt und forciert. Natürlich ist es feiner und für eine digitale Aufnahme weniger arbeitsaufwändig, keine „knisternde" Stimme zu haben, bei der Obertöne aus der Reihe tanzen, aber im Zuschauerraum sind diese wohltönenden, samtigen, hohlen Stimmen eigentlich nicht hörbar und haben keinen Charakter, nichts Individuelles.

Diese Expertise beruhigt mich insofern, als ich mir zunehmend keine Stimmen merke. Ich dachte, das läge am zunehmenden Alter, aber es scheint doch auch andere Gründe zu haben. Ich habe z. B. noch di Stefano in der Oper gehört, der in den frühen 60er-Jahren schon eklatante stimmliche Probleme hatte, aber beim ersten Ton habe ich ihn mit geschlossenen Augen erkannt, natürlich auch auf diversen Tonaufnahmen. Ebenso die Callas, Schwarzkopf, Seefried, Nilsson, aber auch Siepi, Ghiaurov, Bastianini, Dermota und Kunz. Diese scharf charakteristischen Stimmen vermisse ich heute weitgehend. Darf ich da wieder mit einer Oboenanalogie kommen? Ich habe den jungen Turetschek oft gehört und seinen höchst individuell profilierten Ton quasi heute noch im Gedächtnis, ebenso jenen von Mayrhofer, Kautzky und natürlich vor allem von Schaeftlein, um nur einige Beispiele zu nennen. Wenn ich auf der linken Seite des Balkonstehplatzes war und keinen Blick auf die Oboengruppe hatte, wusste ich in der Regel nach den ersten Tönen, wer heute auf der ersten Oboe Dienst hatte. Ohne meinen in vielerlei Hinsicht sehr gut spielenden Kollegen nahetreten zu wollen – heute weiß ich das nicht mehr, nicht nur, weil ich weit seltener auf den Balkonstehplatz gehe…

Ein weiterer Gesichtspunkt ist, dass in großen Opernhäusern die Stimmen mikrophonisch verstärkt werden – bezüglich der Wiener Staatsoper gab es sogar einmal einen diesbezüglichen Artikel im *Kurier*. Die Mikrophonierung ist aber keine dauerhafte und zufriedenstellende Lösung. Eigentlich ist sie ein Betrug am Publikum, schadet aber aus meiner Perspektive sekundär auch den Stimmen, weil sie die durchgängige Verwendung des Kopfregisters geradezu suggeriert. Im Bereich der Tonträgerindustrie haben die Aufnahmen zudem so viel künstlichen Hall beigemischt, dass man ohne Stütze singen kann, und es klingt trotzdem irgendwie. Und in der Oper kann man so mit einer höheren Kehlkopfposition singen. Im Pop, Rock und im Musical muss man das, weil man erstens ja prinzipiell mit Verstärkung singt und zweitens, weil das Wort wichtiger ist als der Klang. Es handelt sich hier um „Artikulation-Schauspielern" mit dem Wort, weil es in der Begleitung weniger musikalisch Interessantes gibt. Die Ausdrucksweise ist eine ganz andere. Hier geht es darum, die Geschichte mit dem Text zu erzählen, im Kunstgesang wird die Geschichte mit dem Klang erzählt, und zwar mit Mitteln, die ihn spannend machen: Dynamik, Farbe, Verzierung etc.. Im Prinzip geht es also um verschiedene Arten des „Klangschauspielerns". Übertriebene Artikulation führt im Kunstgesang immer zu Klangverlust, zur Klangveränderung, weil sie den Klangfluss unterbricht. Der Klang ist aber im Kunstgesang der primäre Ausdruck.

Im Popbereich also prinzipiell hohe Kehlkopfposition, im Kunstgesang prinzipiell tiefere?

Die alten Italiener haben gewusst, dass Operngesang eine tiefere Kehlkopfstellung verlangt, wodurch der Ton an Stärke und Resonanz gewinnt, deshalb haben sie diesen Klang „dunkel" genannt, im Vergleich mit hellen Kirchenstimmen, die viel flacher (weniger gestützt und mit höherem Kehlkopf) gesungen haben. In der Kirche muss man ja nicht so stark stützen, da der Hall groß ist. Der uralte Begriff *chiaroscuro* aus der Belcanto-Schule bedeutet nicht hell-dunkel singen. Er bedeutet vielmehr klardunkel singen. Das Wort Dunkel bedeutet aber nicht abgedunkelt, sondern verweist lediglich auf die Stamina eines Operntones: Ein Ton, der stark genug ist, sich gegen ein Orchester durchzusetzen, weil er die Fähigkeit der Projektion besitzt. Ein klarer, gestützter Ton ist ein chiaroscuro-Ton (*appoggio*); das Ideal wäre, möglichst wenig Luft für einen möglichst klaren, direkten Ton zu verwenden. Er besitzt sozusagen die Helligkeit/Klarheit in der Kraft/Dunkelheit.

Inwiefern schadet nun die von Dir kritisierte durchgängige Verwendung des Kopfregisters der Haltbarkeit der Frauenstimme?

Auf e^1 z.B. kann man mit dem Kopfton kein Forte produzieren, mit dem Brustton hingegen leicht, weil es nicht um die Lautstärke per se geht, sondern um die Durchschlagskraft. Man braucht eine andere muskuläre Spannung, die viel fester und enger ist, sowohl

im Zwerchfell wie auch im Kehlkopf. In diesem Register mit Kopfstimme zu singen, ruiniert auf Dauer die Stimme. Sogenannter eleganter, schöner, samtiger Ton (ohne Metall und Komprimierung) in der Tiefe ist Fake, artifiziell und ineffizient. Wieder im oboistischen Bereich ausgedrückt: Mit einem superleichten Rohr ein Forte in der Tiefe spielen – wie macht man das bei der Oboe? Es geht nicht, der Ton bricht oder kippt. Bei der Stimme ist es nicht anders, und deshalb gehen vor allem moderne Soprane so schnell zugrunde. Wenn es so weiter geht, werden die Opernkarrieren in Zukunft halt nur noch zwei Jahre dauern.

Kommen wir auf das „Klangschauspielern" zurück und auf übertriebene Artikulation. Damit ist wohl der Bereich des (fehlenden) Legatos angesprochen?

Da sind wir beim zweiten (oder ersten) größten Problem: dem Legato-Singen. Legato ist das Fundament des Gesangs, wird aber praktisch nicht mehr gesungen. Seitdem die Regisseure ohne musikalische Ausbildung das Sagen haben, werden die Opernsänger immer mehr zu Schauspielern mit unterstützender Musik: zu viel Turnen auf der Bühne, man kann nicht gescheit atmen. So war die Gattung Oper aber nicht konzipiert. Weiters scheitert Legato oft an falscher Vokalisation, d.h. am fehlenden Stimmsitz, außerdem wird es nicht mehr als Werkzeug des Singens unterrichtet. Und so buchstabieren viele junge Sänger die Töne mit mehr oder weniger viel Druck einen nach dem anderen, was schwer und schädlich für die Stimme ist und keine künstlerische Aussage hat. Kein Mensch „spricht" ab-ge-hack--te Sil-ben nach-ein-ander. Aber gesungen wird es so. Ich habe den Eindruck, dass dieses Phänomen auch bei den Instrumentalisten zum Vorschein kommt. Es wird immer weniger phrasiert. Die Musiker sind technisch schnell, sicher in der Tonproduktion, aber das ist noch keine Musik.

Jetzt werden die Concentus-Leute aufschreien: Stimmt doch gar nicht. Wir sind von Harnoncourt darauf geschult, Legato mit genauer Artikulation zu verbinden…

Genau! Dieser Meinung bin ich auch. Eben genaue Artikulation und nicht übertriebene.

Vielleicht eine Abschweifung zum Liedgesang, diesmal ohne Oboen-Parallele: Gemeinhin heißt es doch, das sei etwas ganz anderes als Operngesang. Treffen Deine Bemerkungen daher auch auf die Technik des Liedgesangs zu?

Das romantische Lied ist ungemein vielschichtig und keineswegs eine leichtere Singform, wie manche glauben. Schubert hat so komplexe Musik komponiert, dass man sie größtenteils mit einer Opernstimme, oder sagen wir besser, mit einer klassisch geschulten Stimme singen muss. Die Tongebung muss das Resultat gut gestützter und gut sitzender Stimme sein. Das bedeutet nicht forcieren oder schreien! Es ist banal, aber man muss daran erinnern: Schubertgesang ist keine Pop-, keine Musical-, Rock- oder Country-Musik, die man mit hoch gestelltem Kehlkopf im Stil der Poptechnik singen kann. Technisch gesehen sind Schubertlieder schwierig. Diese Miniaturen sind kleine Opernarien, aber klein nur in der Dauer und viele nicht einmal das! Im musikalischen Detail sind sie große Arien, bei denen auch die Begleitung – genauso wie das Orchester in der Oper – eine große Rolle spielt.

Wenn man schon die beiden Sparten trennen will: Auch im Liedbereich hat eine zum Operngesang vergleichbare Entwicklung stattgefunden. Diesen neuen „Liedstil" seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also am Zenit der Schallplattenindustrie, finde ich bedenklich. Man kann diesen Wandel recht gut an der Laufbahn Dietrich Fischer-Diskaus beobachten. Als junger Mann hat er gestützt Lied gesungen, später wurde er sehr artifiziell und manieriert: outrierter Text, künstliche Phrasierung, sehr weit weg vom Notentext, kein Legato mehr...

Ein neueres Phänomen möchte ich noch ansprechen: die Nivellierung der früher so strikten Stimmfachgrenzen. Selbst unter der Annahme, dass sich Stimmen mit zunehmendem Alter verändern, schwerer werden – vor Jahrzehnten hätte eine Sängerin, die Donna Anna *oder* Susanna *gesungen hat, nie die* Lady Macbeth *ins Repertoire genommen, kein Verdi-Bariton sang auch den* Telramund *oder* Wotan*, kein Tenor im Verlauf seiner Karriere den* Don José *und den* Otello*...*

Erstens: Früher sind die Sänger nicht so viel und schnell gereist, d.h. sie waren auch geografisch bedingt auf ein gewisses Fach beschränkt. Allerdings haben auch damals Sängerinnen verschiedene Fächer gesungen, aber dadurch, dass die Opernhäuser die Werke in ihren jeweiligen Nationalsprachen aufgeführt haben, waren die Stile nicht so stark getrennt. Erna Berger z. B. hat deutsches und italienisches Koloraturfach gesungen, aber auf Deutsch, was im Prinzip musikalisch wieder näher deutschem Fach ist, weil die Sprache eine große Rolle beim Phrasieren spielt. Außerdem waren die Sänger meist Ensemblemitglieder der Häuser, auch diejenigen, die international im Geschäft waren. Das bot sowohl sozial als auch künstlerisch einen gewissen Schutz, sie mussten nicht alles quer durch den Gemüsegarten singen. Nur dadurch war das berühmte Wiener Mozartensemble möglich, weil alle diese Stars Ensemblemitglieder der Wiener Staatsoper waren.

Aber *Susanna* und *Lady Macbeth* – nein, das war und ist eher eine Ausnahme. Das „Fach" als Orientierungshilfe ist nicht ganz aus der Luft gegriffen. Eine kleine Sängerin mit einer hohen, hellen Stimme wird im Lauf ihrer Karriere eher ein *Blondchen, Susanna*, alle mögliche Dienerinnen und lustige Damen singen als eine *Lady Macbeth*. Der Körper des Sängers signalisiert schon eine Stimmrichtung, der „Typus" sozusagen ist nicht so ganz verkehrt. Und z. B. die „komische Alte" gäbe es heute nach wie vor, nur leider wollen die Stars solche Partien aus Eitelkeit nicht mehr singen und krächzen lieber *Lucias, Normas* – manchmal ohne Stimme…

Und zweitens kommen wir zum wunden Punkt: dadurch, dass die Stimmen heute schnell abgenutzt sind, manipuliert man mit den Fächern. Aber egal, ob sich ein Mezzo ohne Technik als lyrischer Mezzo tituliert und nur noch *Cherubino* singt, ich finde ihn trotzdem uninteressant.

Es gibt eine natürliche Stimmentwicklung. Man baut mit der Zeit Muskeln auf und dadurch Kraft, Ausdauer – wie beim Sport. Bei günstigen Bedingungen, also wenn man richtige Partien im richtigen Moment singt, wird die Stimme mit der Zeit stärker, belastbarer für schwierigere Anforderungen. Aber von einer *Gilda* seriös zur *Lady Macbeth* zu kommen ist meiner Meinung nach nicht möglich. Und die Erklärungen à la „*wegen der Schwangerschaft wird die Stimme dunkler, größer*" usw. sind ein Quatsch. Es kommt auf die Stimmführung an und nicht auf Hormone.

Zweifellos gibt es eine allerdings perverse Hierarchie der Rollen, so wie ein Chirurg angesehener ist als ein Dermatologe…

Ich weiß es nicht, warum es heute so weit gekommen ist, dass z.B. eine *Susanna* unter Intendanten mittlerweile als eine weit weniger wertvolle Rolle gilt als die *Gräfin*, obwohl sie wesentlich mehr und unterschiedlichere Dinge zu singen hat! Sie wird auch oft mit Ensemblemitgliedern besetzt, die quasi als 2. Liga gelten, während ein Gast die *Gräfin* singt.
Es gibt keine „leichte Opernrolle". Aber es ist ein Teufelskreis: Die Partien werden abgewertet, dann lechzen

die Sänger nur noch nach großen, aktuell interessanten Partien, weil sie nur dort Geld und Ansehen wittern, sind mit ihnen aber überfordert, werden schnell kaputt....

Ich bringe ein für Opernliebhaber kaum glaubliches „Backstage"-Beispiel einer mir bekannten Mezzosopranistin, einer schönen, ehrgeizigen Frau. Sie hat bald begriffen, dass sie mit dem Mezzo nur begrenzte Karriereaufstiegschancen hat und stieg daher auf Spinto-Sopran um. Der Stimme hat es nicht gut getan. Aber anstatt einen Schritt zurück zu tun, die Technik zu verbessern und bei der Wahl der Stücke sorgfältiger vorzugehen, stieg sie nochmals um, diesmal ins hochdramatische Fach! Ihr Agent hat ihr das mit den Worten empfohlen: Du bist zu abgefuckt für etwas anderes, deshalb kannst du nur noch *Elektra* singen.

Tja – da ist man sprachlos. Seit wann ist die Prädisposition für die *Elektra* eine ramponierte Stimme?
Aber so läuft's wirklich. Und das Ergebnis kann man tagtäglich besichtigen bzw. hören. *Alle* „dramatischeren Stimmen" haben heute grobe Stimmprobleme: viel zu großes Vibrato, manchmal fast undefinierbare Intonation, keine Artikulation, sehr beschränkte dynamische Möglichkeiten usw.. Ausdruck ist synonym mit „Schreien". Ausdrucksvoll bist du nur, wenn dein Kopf rot ist, deine Halsadern zu platzen drohen, wenn du schwitzt.

Wenn man das folgende Zitat von Maria Callas liest, wird einem klar, dass „Ausdruck" früher etwas völlig anderes bedeutet hat:

> „Elvira Hidalgo brachte mir bei, dass unabhängig davon, wie schwierig eine Partie ist, die Stimme leicht und schlank geführt werden muss, geschmeidig wie der Körper eines Athleten. Die Leichtigkeit war auch ein Teil von Hidalgos Philosophie, dass die Stimme immer in eine Zone gebracht werden muss, in der sie nicht zu groß im Klang, aber dennoch durchdringend ist. Dieser Ansatz erleichtert zugleich die Belcanto-Verzierungen – ein umfangreiches, ganz eigenes Vokabular.
> Ein Sänger überwindet diese Schwierigkeiten genau wie ein Instrumentalist, indem er zunächst mit langsamen Tonleitern und Arpeggien beginnt, dann allmählich schneller und beweglicher wird.
> Diese Dinge kann man nicht mehr lernen, wenn man bereits im Bühnenleben steht, dann ist es zu spät. Die so genannten „Tricks" sind keine Tricks, sondern Übungen, wie die eines Athleten, um Kraft und Ausdauer zu erlangen und die Muskeln zu stärken. Es ist eine Lebensaufgabe, die niemals aufhört, und je mehr man lernt, umso mehr stellt man fest, wie wenig man weiß. Immer wieder tauchen neue Probleme, neue Schwierigkeiten auf; mehr Leidenschaft und Liebe für das, was man tut, sind vonnöten."

Am Beispiel Callas muss man etwas vor Augen haben: sie hat es gelernt, richtig *Belcanto* zu singen, aber sie traf viele falsche Entscheidungen in ihrem Privat- und Berufsleben. Deshalb war ihre Stimme schnell angekratzt, nicht, weil sie nicht singen konnte. Es gibt ihr letztes Konzert aus Tokyo auf *youtube* zu sehen. Sie hat ihren Gesang, so wie er war, künstlerisch nicht mehr vertreten können, deshalb hat sie danach die Karriere beendet. Ich empfehle allen Lesern, dieses Video anzusehen, und dann über einige heutige Berühmtheiten nachzudenken, auch über deren Anstand und Professionalität.

*Jetzt bleibt mir nur übrig, nach Hause zu gehen und Balzacs schonungslose Abrechnung mit dem Literatur- und Theaterbetrieb zu lesen: „*Verlorene Illusionen*". Auch dort sind jene Korrekturinstanzen gesellschaftlich-kultureller Fehlentwicklungen, genannt „Kulturjournalisten", in Wahrheit „embedded agents" des Systems – oder sie sind ebenso schwärmerische Dilettanten wie die meisten ihrer Leser, die für mangelhafte Darbietungen in der Meinung, das Nonplusultra der Gesangskunst zu erleben, Höchstpreise bezahlen. Von keinem der heute aktiven Musikkritiker wird man je Aussagen dieser Art hören, wie Du sie jetzt getätigt hast. Aber wahrscheinlich würden Sie Deine Ausführungen als frustrierte Kritik einer Sängerin ansehen, die eben nicht so berühmt ist wie die Top Ten des offiziellen Rankings. Was würdest Du ihnen antworten?*

Die Mehrzahl der Opernsänger ist nicht ruhmgeil. Sie lieben in der Regel die Bretter, die Interaktion, den Kick auf der Bühne und ein gemeinsames Gulasch und Bier danach. Und ich bin mir ziemlich sicher: Fast jeder Sänger würde, hätte er die Wahl, seine gesunde Stimme zu erhalten und interessante Rollen zu bekommen oder Ruhm mit falschen Partien zu erlangen, die erste Variante aussuchen. Aber leider sind die Sänger eben vielfach in Abhängigkeit und haben auch auf Grund der eminenten Konkurrenz wenig eigene Entscheidungsspielräume. Sänger sind zunehmend ohnmächtig und geknebelt. Die Top-Sänger sind den Labels unterworfen – wobei die Platten außer Werbung ohnehin nichts bringen –, dann gibt es lange, lange nichts und dann die Lohn-Dumping-Opernhackler: Tausende, in allen möglichen Theatern, die ihre Abende stemmen.

Auch, wenn man technisch tolle Sänger hätte (was nicht der Fall ist, da ihnen keine Zeit mehr gelassen wird, langsam zu lernen und es ein Überangebot an studierten Sängern gibt), ist in diesem System kaum noch gutes Handwerk möglich. Von Kunstfertigkeit reden wir lieber nicht, die findet nicht statt, weil man zu früh stimmlich ausgebrannt ist.

Deshalb bin ich zwar oft verärgert, aber nicht verbittert. Ich vermisse einfach gute Aufführungen, bei denen es nicht um einen Star geht, sondern um den Abend, der durch die Arbeit aller Beteiligter gelingt oder misslingt: Musiker im Graben, Technik, Maske, Kostüme, Garderobe – alle machen den Abend. Und es ist dumm von Managern, aus Opernsängern nur noch Popstars machen zu wollen. Aber das hängt damit zusammen, dass unsere Zeit eben zu sehr auf Schein, Image fokussiert ist, auf PR, Werbung, Selfies – aber mit der Zeit nützt sich auch die tollste Selfiepose ab. Mich würde es freuen, wenn im Opernhaus mehr das Ohr in den Vordergrund rückt und das Auge in den Hintergrund. Ich vermisse dieses physische Gefühl, wo dich eine Klangwelle trifft, der Ton über den Orchestergraben, über die Köpfe der Zuschauer flutet.

Wir sollten uns bemühen, ein Wunder zu bewahren: Aus einem Atem- und Schluckapparat kommt ein schöner Ton! Es gibt mehr als Business und Knete. Und gegen den Verdacht des Neidkomplexes möchte ich bemerken: Ich denke bei den Kollegen und Zunftbrüdern nicht in Kategorien gut-schlecht. Unter den Profis (das sind für mich die Sänger, die ihr Instrument in gut gepflegtem Zustand und gesund erhalten und mit ihm Musik machen) gibt es wenige, die ich ablehne. Was mich stört, ist vielmehr, dass Dilettanten zunehmend die Opernbühnen beherrschen, Leute, die auf ihr eigentlich nichts zu sagen haben. Die gemachten Celebrities sind nicht mein Ding, aber sie sind ja auch nicht von Dauer.

*Heute gilt: Was sich gut verkauft, ist auch gut. Wenn ich Dich richtig verstanden habe, müssten wir uns wieder verloren gegangener Gesangstugenden erinnern. Aber kann es in Zeiten kompletter Warenförmigkeit der Kunst in einem marketingmäßig strukturierten, von hartem Business geprägten Betrieb überhaupt ein „Zurück zu“ geben? Und hieße das auch als Konsequenz ein Wiederaufgreifen uralter Inszenierungskonventionen, die Installlierung eines „Museums des Opernmuseums“? Die Wallmann-*Tosca *als Referenzinszenierung für alle künftigen Neuproduktionen?*

Längere Zeit galt die Meinung, was sich gut verkauft, muss gut sein. Aber auch das Publikum ohne Musikkenntnisse bleibt mittlerweile oft staunend zurück nach einer Vorstellung: lauter Prominente auf der Bühne, die aber im Inneren der Zuhörer nichts auslösen, keine Regung. Gleichgültigkeit macht sich breit (Simsen und mit dem Handy spielen während der Vorstellung ist nur eine der Folgen). Wir müssen uns ehrlich fragen, was da schief läuft.

Ein „Zurück zu“ hat es nie gegeben und muss es auch nicht geben. Eine Aufführung ist immer in den Kontext der jeweiligen Zeit eingebettet. D.h. wir im Jahr 2018 können gar nicht anders, als mit unseren Ansichten, unserer Erziehung, unserem zur Schnelligkeit neigendem Herzschlag zu singen und die Dinge aus unserer Perspektive zu sehen, auch in Stücken, die einige hundert Jahre am Buckel haben. Deshalb finde ich die Debatte über die Authentizität der Werke bzw. ihrer Interpretation so witzig. Wir können aus Büchern herausfinden, wie eine *Zauberflöte* bei der Uraufführung besetzt war, wer die Sänger waren usw., aber wie das geklungen hat, davon haben wir doch keine Ahnung. Und das ist gut so!

Ich lese gerne Biographien von Künstlern und habe mich früher oft gefragt, warum die Sänger immer wieder betonen, daß man sich mit den Quellen (Libretto, Noten, bei Gelegenheit verschiedene Ausgaben, Partitur) beschäftigen soll. Mittlerweile verstehe ich aber ihre Sorge. Wir leben in einer Zeit, die einen zwingt, sich zu helfen und zu schummeln. Deshalb lernen viele junge Sänger die Stücke von CD-Aufnahmen, Fehler und schlechte Manieren inklusive. Da sind persönliche Interpretation und richtiges Singen kaum möglich. *Copy & paste* läßt grüßen. Dann kommt noch der Regisseur, der einem sagt, daß man eine zarte, traurige Moll-Melodie, die von Sehnsucht spricht, hysterisch darstellen muss.

Was wir brauchen, sind keine alten Inszenierungskonventionen, sondern geschulte Regisseure, die Interesse am Werk haben und nicht primär an ihrer Selbstverwirklichung. Und wir brauchen Sänger, die willig sind, sich die Arbeit anzutun, kompetente Operndirektoren, die Sänger nach ihrer Stimmqualität aussuchen. Und last but not least: Wir brauchen Kritiker, die sich trauen, mit selbst finanzierten Karten ins Theater zu gehen und die Wahrheit zu schreiben, nicht nur verkappte Werbung.

Bequem ist all das nicht. Aber das Resultat ließe sich hören.

Das Gespräch führte Ernst Kobau

Als Ergänzung bzw. Vertiefung zu diesem Gespräch empfiehlt Bernarda Bobro folgende youtube-Links:

https://www.youtube.com/channel/UCZmPxGnYwbE-mrhuI0UivHQ

Mister Opera- Youtube Kanal - Vergleiche zwischen alten und modernen Singarten und Gesangsschulung Eine lustige Streitplattform für Lernende, Lehrende und Neugierige.

https://www.youtube.com/watch?v=oayiUzGYli0&t=17s
Albert Dohmen - ein Manifest mit schonungsloser Kritik am heutigen Opernbetrieb

https://www.youtube.com/channel/UCcxo5COqhVc84JYS_bRdLyg
Justin Stoney - New York Vocal Coach. Ein junger Coach mit vielen Antworten, Witz und positiver Energie. Für aller Arten Sänger. Make a joyful noise!

https://www.youtube.com/watch?v=J3TwTb-T044
Lustiges Video-MRI Aufnahme.

Bernarda Bobro wurde in Slowenien geboren, absolvierte ihre Studien in Maribor und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (Studienrichtung musikdramatische Darstellung Oper) und schloss ihr Studium mit Auszeichnung ab. 2001 bis 2005 war sie Ensemblemitglied der Volksoper Wien.
Die Debüt-Statistik (Orte und/oder Rollen) soll Einblick in die bisherige Karriere Bernarda Bobros geben:

1998 Erste Dame (M. Schmid *Requiem für Fanny Goldmann, UA)* im Rahmen des *Steirischen Herbstes,* Mirtilla (in Telemanns *Die Satyrn in Arkadien)* im Rahmen eines Gastspiels mit dem Ensemble Musique Sans-Souci in Österreich.
1999 Stadttheater Klagenfurt (Susanna in *Le nozze di Figaro)-*
2000 ZDF-Neujahrs-Gala mit Arien und mehreren Ensembles
2001 Teatro Verdi Triest (Adina in *L'elisir d'amore*).
2002 Sommerfestival Klosterneuburg (Pamina in *Die Zauberföte*), Stadttheater Klagenfurt, Konzerte in Slowenien, Österreich und Deutschland.
2003 Bregenzer Festspiele (Hahn in Janaceks *Das schlaue Füchslein).*
2004 Burgarena Reinsberg (Pamina), Klagenfurt (Despina in *Cosí fan tutte,* Norina in *Don Pasquale*).
2005 Eröffnungsgala der Bregenzer Festspiele, Menuhin Festival Gstaad (Valencienne in *Die lustige Witwe* als Partner von Piotr Beczala), Hamburgische Staatsoper (Adele in *Die Fledermaus).*
2006 Salzburger Festspiele (Fortuna in *Il sogno di Scipione)*, Teatro San Carlo Neapel.
2007 Festival in Solothurn (Norina*,* Gilda in *Rigoletto*), Estnische Nationaloper Tallinn (Elvira in *I Puritani)*, Opera Lille (*L'Italiana in Algeri*).
2008 beim Glyndebourne Festival (Gretel in *Hänsel und Gretel)* Opera North in Leeds (Juliette in *Romeo et Juliette)*.
2009 La Monnaie in Brüssel (Susanna*),* Festspielhaus

Baden-Baden (*Rosenkavalier* unter Christian Thielemann), Estnische Nationaloper Tallinn (Violetta), Konzertdebüt in Italien mit dem RAI-Orchester Turin unter Stefan Anton Reck als Solistin in Beethovens *Egmont*.
2010 Nederlandse Opera Amsterdam (Marzelline in *Fidelio)*, Eutiner Festspiele (Violetta), Volksoper Wien (Violetta, als Partnerin von Renato Bruson), Konzertdebüt an der Opera de Paris im Palais Garnier und im Wiener Musikverein (Fortuna in *Il Sogno di Scipione* mit dem Concentus Musicus unter Nikolaus Harnoncourt).
2011 Staatsoper Stuttgart (Violetta in einer musikalischen Neueinstudierung unter Andres Orozco-Estrada), Turin (RAI-Konzert, als Solistin in Mahlers *4. Symphonie),* Mahlers *8. Symphonie* unter Gianandrea Noseda, Styriarte Graz auf Einladung Nikolaus Harnoncourts (Haydn *Caecilienmesse).*
2012 Royal Opera House in Covent Garden/London (Violetta), Konzertdebüt in Bologna (Schuberts *Es-Dur Messe* unter Claudio Abbado).
2013 Opera Nancy (Servilia in einer Neuproduktion von *Clemenza di Tito),* Palais Garnier (Despina in einer Wiederaufnahme von *Così fan tutte* unter Michael Schonwandt), Oper Köln (als Gilda in einer Wiederaufnahme von *Rigoletto*), Turin (Haydns *Schöpfung* unter Christopher Hogwood).
2014/15 Palais Garnier (Gretel)
2015 Japan-Debüt im New National Theatre in Tokyo (Violetta in einer Neuproduktion)
2015/16 Operndebüt in den USA an der Seattle Opera (Contessa Almaviva in *Le Nozze di Figaro)*, Grand Théâtre de Genève (Tytania in Brittens *A Midsummer Night's Dream).*
2016/17 Staatsoper Stuttgart (Donna Anna in *Don Giovanni),* Oper Köln (Lucia in *Lucia di Lammermoor*).
2018 Grand Théâtre de Genève (Cupid, She, Venus, Nymf in Purcells *The King Arthur*).

Im Januar und Februar 2019 erwarten die Sängerin interessante neue Aufgaben: Debüt an der Oper La Fenice Venedig als Fortuna in Mozarts *Il sogno di Scipione* und ein Konzert mit *Vier letzte Lieder* von Richard Strauss in Budwar, weiters ein Rollendebüt am La Monnaie in Brüssel (Babarikha in Rimski-Korsakovs *Das Märchen vom Zaren Saltan).*

Gebrauchsanleitung zur Lektüre des Interviews und vertiefender Beschäftigung mit der Materie: Videos von Bernarda Bobro auf youtube *anschauen* (https://www.youtube.com/results?search_query=Bernarda+Bobro) *und vor allem anhören, dann mit Videos von heutigen Primadonnen, Superstars und Ausnahmekünstlerinnen vergleichen und daraufhin nochmals das obige Interview lesen. Offene Ohren und Bereitschaft zur etwaigen Revision vorgefasster Meinungen vorausgesetzt, sind überraschende Entdeckungen und Einsichten garantiert! EK*

Prof. Otto Kuttner verstorben

Im Juni 2017 haben wir an dieser Stelle Prof. Otto Kuttner zu seinem 90. Geburtstag gratuliert – nun müssen wir von seinem Ableben berichten. Wegen des knappen zeitlichen Abstands wollen wir nicht nochmals seine Biografie wiederholen und seine Verdienste anführen. Er war einer der führenden Wiener Oboisten seiner Generation und hat als Mitglied der Kammermusikvereinigung des ORF wahrscheinlich die meisten Tonaufnahmen hinterlassen, die theoretisch noch in den Archiven des Österreichischen Rundfunks erhalten sein müssten – theoretisch. Es wäre ein wahrscheinlich imaginärer Wunsch an das imaginäre Christkind, das ORF-Schallarchiv möge im Gedenken an einen einstigen wichtigen Solisten seines Orchesters eine auf spezielle Anfrage erhältliche „CD on demand“ mit den interessantesten solistischen und kammermusikalischen Aufnahmen edieren, die abseits des „Pietätsfaktors“ auch wertvolle Einblicke in vor einigen Jahrzehnten praktizierte Spielweise der Wiener Oboe, in die damals gültige Klangvorstellung und Interpretationskultur vermitteln könnte. Wir sind jedoch Realisten genug zu wissen, dass dies ein frommer Wunsch zur Weihnachtszeit bleiben wird...
Wer als Musiker im 92. Lebensjahr verstirbt, hat ein erfülltes Leben gehabt und sein Tod kommt für Angehörige und Freunde nicht gänzlich überraschend. Wir möchten vor allem Otto Kuttners Sohn Wolfgang, den wir im Journal Nr. 78 (März 2018) porträtierten, unsere Anteilnahme ausdrücken und ihm versichern, dass wir seinen Vater, der stets ein freundlicher und wohlgesonnener Kollege war, in freundlicher und bleibender Erinnerung behalten werden.

KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

KLAUS LIENBACHER

Oboenabend

Dienstag, 11. Dezember 2018, 18:30 Uhr

Musikuniversität
Anton-von-Webernplatz 1, 1030 Wien
Fanny-Hensel-Mendelssohn-Saal

PRISCA SCHLEMMER

Oboenmatinee

Samstag, 15. Dezember, 10:30 Uhr

Musikuniversität
Rennweg 8, 1030 Wien
Neuer Konzertsaal

HARALD HÖRTH

Oboenabend

Montag 17. Dezember 2018, 18:30 Uhr

Musikuniversität
Anton-von-Webernplatz 1, 1030 Wien
Fanny-Hensel-Mendelssohn-Saal

ERNEST ROMBOUT

Konzertnachmittag Oboe

Dienstag, 18. Dezember 2018

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
Johannesgasse 4a 1010 Wien
MUK.podium

RICHARD GALLER

Fagottabend

Freitag, 18. Jänner 2019, 18 Uhr

Musikuniversität
Anton-von-Webernplatz 1, 1030 Wien
Fanny-Hensel-Mendelssohn-Saal

THOMAS HÖNIGER

Konzertabend Oboe

Freitag, 18. Jänner 2019, 19 Uhr

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
Johannesgasse 4a 1010 Wien
MUK.podium

BARBARA LOEWE

Fagottabend

Montag, 28. Jänner 2019, 18:30 Uhr

Musikuniversität
Rennweg 8, 1030 Wien
Neuer Konzertsaal

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

Ausg'steckt ist vom
30. November - 16. Dezember 2018
12. - 27. Jänner 2019
23. Februar - 3. März 2019

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2019.

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

Redaktionsschluss: 25. 3. 2019

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

Bernarda Bobro als Susanna

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

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik
A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Handy: +43/(0)664/215 35 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

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

Internethomepage:

http://www.wieneroboe.at

Layout: Ernst Kobau

(E-Mail: kobau@aon.at)

Digital-Druck: FBDS Copy Center
1230 Wien

Grundlegende Richtung:
Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.
Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.