

Das Berliner Blockflöten Orchester (BBO)

Amateurmusizieren mit künstlerischem Anspruch



Seit 2012 leitet der Blockflötist Simon Borutzki das Berliner Blockflöten Orchester (BBO), das aus dem Neuköllner Blockflötenorchester hervorgegangen ist. Seitdem wurden von ihm über hundert neue Arrangements erstellt, mehrere Uraufführungen realisiert und intensiv an der Qualität des Ensembles gefeilt. Das Orchester konnte sich so mit herausragenden Konzertprojekten, Wettbewerbserfolgen und einer CD-Veröffentlichung international einen Namen machen. **Luise Catenhusen** führte mit seinem Leiter ein Interview.

Lieber Simon, seit rund sieben Jahren leitest du das Berliner Blockflöten Orchester (BBO). Wer seid ihr?

Zum einen ist das BBO traditionell ein ständiger Kurs der Musikschule Paul Hindemith Neukölln, eine Institution, mit der wir eng verbunden sind. Zum anderen sind wir ein freies Ensemble, das viel mehr Probenarbeit leistet und Konzertprojekte realisiert, als das im Rahmen einer Musikschule möglich wäre.

Das nimmt sicherlich einiges an Zeit in Anspruch ...

Die Leitung des Ensembles ist mittlerweile zu einem Großteil meines musikalischen Arbeitsbereiches neben dem Konzertieren und Unterrichten geworden. Dafür musste ich ganz eigene Methoden und Konzepte entwickeln, um einen modernen, ansprechenden Blockflötenorchesterklang zu etablieren, hinter dem ich als künstlerischer Leiter voll und ganz stehen kann und für den ich mit meinem Namen auch verantwortlich bin.

Wer sind denn die Musikerinnen und Musiker des BBO?

Das BBO ist ein Amateurensemble mit derzeit rund 35 SpielerInnen im Alter von 18 bis 80. Erfreulicherweise haben wir ganz guten Zulauf auch aus der jüngeren Generation und studierte Blockflötenpädagoginnen sind ebenfalls dabei. Der Frauenanteil überwiegt natürlich, aber wir haben auch eine kleine Männerquote. Manchmal werde ich vom Publikum angesprochen, warum bei uns denn fast nur Frauen spielen. Man kann dann nur sagen, dass sich das traditionell so eingependelt hat. Wenn ich allerdings vor dem Orchester stehe, dann sehe ich nicht Frauen oder Männer, sondern einfach nur Menschen, die mit mir zusammen musizieren wollen.

Welche Ansprüche stellst du an deine Orchestermusiker?

Nun, zunächst würde ich sagen, stelle ich an mich selbst sehr hohe Ansprüche. Ich fühle mich meinem Orchester sehr verbunden und stehe in der Pflicht, mit meinem Wissen und Können neue Wege zu beschreiten und das Bestmögliche aus den SpielerInnen herauszuholen. Das ist mein Job.

Wer bei uns mitmacht, der weiß, dass es um eine sehr intensive musikalische Arbeit geht. Diese soll natürlich auch Spaß machen, ganz klar; doch der reine Geselligkeitsaspekt steht bei uns nicht im Vordergrund. Die Musik steht immer im Mittelpunkt. Der »Leistungsanspruch« besteht vor allem darin, Konzerte für großes Publikum vorzubereiten und so zu spielen, dass wir als Blockflötenorchester musikalisch überzeugen und begeistern können. Leider müssen wir immer noch gegen die altbekannten Klischees anspielen. Ich sehe mich schon ein bisschen auch als Missionar in der Hinsicht. Umso schöner ist es dann, wenn man nach einem Konzert begeisterte Stimmen von Konzertgängern hört, die vorher eher skeptisch waren und vielleicht nur schwer davon zu überzeugen waren, ein Konzert eines Blockflötenorchesters zu besuchen.

Das klingt nach intensiven Proben ...

Das stimmt. Wir proben wöchentlich jeden Donnerstag mit Registerproben von 18:00 bis 19:00 Uhr und der Tutti-Probe von 19:00 bis 21:30 Uhr. Dazu kommen mehrere Probenwochenenden oder Sonderproben über das Jahr verteilt. Die intensive Probenarbeit führt meine SpielerInnen schon an ihre Leistungsgrenzen. Ich achte aber stets darauf, dass diese zwar kontinuierlich erweitert, aber auch nicht überschritten werden. Wie in jedem Blockflötenorchester kommen bei uns auch SpielerInnen mit unterschiedlichem Können zusammen. Ich versuche alle so zu integrieren, dass sich niemand abgehängt fühlt.

Welches Können muss vorhanden sein, um im BBO aufgenommen zu werden?

Alle, die ihr Instrument solide beherrschen, sicher sind in Sachen Intonation und Rhythmus sowie differenziert artikulieren können und einen vibratofreien Klang pflegen, dürfen sich vorstellen. Für neue SpielerInnen gibt es jederzeit die Möglichkeit, in die Probenarbeit reinzuschnuppern. Dann gibt es ein internes Vorspiel, bei dem ich mir ein Bild machen kann, ob jemand zum BBO passt oder eher nicht. Ich arbeite dann meist an grundlegenden Details und höre sehr schnell, ob jemand diese umsetzen kann. Wir sind sicher nicht das Orchester für jedermann.

Den klassischen Flötenkreis gibt es in Berlin in fast jeder Kirchengemeinde und das ist auch gut so. Für alle SpielerInnen, die sich darüber hinaus intensiver mit ihrem Instrument beschäftigen und im Orchester engagieren wollen, ist das BBO da.

Welches Repertoire spielt ihr bevorzugt?

Man kann sagen, dass wir mittlerweile ausschließlich Werke spielen, die ich selbst für das BBO arrangiert habe. Ein großer Schwerpunkt liegt auf Werken von Johann Sebastian Bach sowie Händel, Vivaldi und anderen barocken Komponisten. Danach folgt dann schnell die Klassik und Romantik wie etwa Rossini, Tschaikowskis Nussknacker-Suite und viele andere Komponisten, die erstaunlich gut und überzeugend mit Blockflötenorchester zum Klingen gebracht werden können. In die Renaissance oder den Frühbarock gehe ich eher selten.

Es gibt für mich einen wichtigen Grundsatz. Ich bin nur bereit Werke zu erarbeiten, die mich musikalisch wirklich überzeugen und faszinieren. Es ist nichts schlimmer als ein halbes Jahr an einem langweiligen Stück ohne Substanz zu proben.

Wie wählst du denn die Werke für eure Konzertprogramme?

Wir haben uns ein sehr großes und breit aufgestelltes Repertoire erarbeitet. Ich versuche unsere Konzertprogramme immer thematisch auszurichten und einen roten Faden durch das Programm zu spannen. Dieses Jahr werden wir z. B. ein ganzes Programm nur mit Werken von Bach spielen. Dann wird es noch ein barockes Weihnachtskonzert geben, alles mit ganz neuem Notenmaterial.

Und was ist mit Werken der Moderne?

Unsere erste Uraufführung war 2014 mit »Birds and Chimes« für Blockflötenorchester von Markus Zahnhausen. Diese uns gewidmete Auftragskomposition zählt zu den allerbesten seriösen modernen Stücken, die mir begegnet sind. Es ist sehr anspruchsvoll, aber gut zu bewältigen. Dabei besitzt es eine eigene Klangsprache und Ästhetik, die eben nicht einfach nur irgendwelche modernen Spieltechniken wahllos aneinanderreicht. Auch beim Publikum kam das Stück immer sehr gut an. ►

Mit Sören Sieg verbindet uns eine längere und intensive Freundschaft. Er hat uns die dreisätzige orientalische Suite »Jabal Ram« geschrieben, von der wir den ersten Satz auch auf unserer CD »Alla Turca« eingespielt haben. Seine Musik ist da ganz anders und sicher irgendwo zwischen E- und U-Musik einzuordnen, wenn man diese Kategorien überhaupt bemühen will. Seine Werke sind erfrischend, meistens heiter, beseelt und stark rhythmusbetont, manchmal auch melancholisch und nachdenklich. Vor allem malt er mit seinen Werken Stimmungsbilder, die so ihresgleichen suchen. Hin und wieder bekomme ich auch Noten anderer Komponisten zugeschickt. Meistens muss ich dankend ablehnen. Entweder ist die Substanz zu schwach oder die Instrumentierung ist eine Katastrophe, oder beides. Da müsste ich dann wochenlang Eingriffe in die Partitur vornehmen um das sinnvoll spielbar zu machen. Das Problem ist oft, dass die Tatsache allein, dass jemand etwas »original« für Blockflöten komponiert, noch kein Qualitätsmerkmal ist. Und wir müssen nicht alles spielen, was gerade so in Mode ist, das können ja andere tun.

Wie hältst du es eigentlich mit dem Taktstock? Mit oder ohne?

Beides hat Vor- und Nachteile. Je nach Werk bzw. Programm wechsel ich zwischen Dirigieren mit Taktstock und ohne, also nur mit den Händen. Ohne Taktstock bin ich flexibler in der Gestik, besonders bei langsamen Sätzen wo es auf Timing, Rubato, weiche Einsätze usw. ankommt. Bei schnellen orchestralen Stücken wie der Rossini-Ouvertüre zur Oper »L'italiana in Algeri«, die wir fest im Repertoire haben und die auch auf unserer CD zu hören ist, wird es ohne Taktstock anstrengend. Hier muss ich klare Schlagimpulse geben, die auch bis in die letzte Reihe gut sichtbar sind. Generell gilt, je besser ein Stück geprobt ist, desto mehr kann ich mich als Leiter auch zurücknehmen. Das ist auch Teil der »Orchesterziehung«. Die SpielerInnen müssen lernen, präzise auch auf kleine Gesten zu reagieren, ansonsten entsteht eine Endlosspirale von großen Dirigierbewegungen, auf die dann keiner mehr reagiert, die Bewegungen werden dann noch größer und das Ganze wird grotesk. Mit einer Dirigiersprache wie für

eine Mahler-Symphonie komme ich nicht weit. Im Gegenteil, ich zeige fein und präzise an, wann Noten beginnen und enden und überlasse das niemals den SpielerInnen allein. Man hört deutlich, ob in einer Stimmgruppe jemand einen Ton nur einen Hauch eher beendet oder länger hält. Das ist auch die Schwierigkeit beim »chorischen« Nachatmen bei sehr langen Tönen oder Passagen. Das Ein- und Aussteigen aus einem gehaltenen Ton muss intonatorisch unauffällig sein sowie in der Artikulation so weich, dass man es von außen möglichst nicht hört. Der entscheidende Faktor ist eigentlich der Atem. Ich atme als Dirigent genau so, also würde ich das Stück selbst spielen. Im Auftakt liegt das Tempo und das gestalte ich nicht nur mit den Händen, sondern durch das Einatmen.

Gibt es so etwas wie ein Klangideal für dich?

Vielleicht überrascht meine Antwort, aber ich orientiere mich mehr am Klang eines Streicherensembles als an einer Bläserformation. Damit meine ich den Aspekt, einen völlig homogenen und ausgeglichenen Klang zu suchen, aus dem niemand heraussticht.

Natürlich hat ein Blockflötenorchester auch seine Grenzen. Aber das, was mich selbst an meinem Instrument, der Blockflöte, so fasziniert, ist, dass sie so unmittelbar und direkt auf jede noch so kleine Nuance meines Luftstroms und meiner Zungenartikulation reagiert. Sie ist ein hochsensibles Instrument, was mit ebenso hochsensiblen Mitteln und Fähigkeiten gespielt werden muss. Im BBO sitzen bzw. stehen mir rund 35 hochsensible Instrumente gegenüber, die ich auf das Feinste austarieren muss, um einen wirklich homogenen Klang hervorzubringen, um alle Flöten musikalisch auf allen Parametern zu vereinen. Im Idealfall klingt es wie aus einem Guss, wie aus einer Flöte und mehr nach Streichern als nach Bläsern. Es gibt einen ganz merkwürdigen Umstand auf der Blockflöte. Wir bewundern den weichen, lieblichen »flauto-dolce«-Klang, nur klingt eine schlecht geblasene Blockflöte ganz und gar nicht weich, sondern hart, stoßend und schreiend. Die Blockflöte singt nicht von alleine – ich muss sie dazu bringen.

Registerproben, CD-Aufnahme, Teilnahme an Wettbewerben – das erfordert detaillierte Probenarbeit. An welchen Faktoren arbeitest du, um Klang, Intonation und Zusammenspiel zu optimieren?

Ich brauche als Leiter eine glasklare Vorstellung von jeder einzelnen Note eines Stückes. Es fängt damit an, wie genau beginnt ein Ton, wie genau endet er, was ist der technische Prozess dabei für die Ausführung.

Da gibt es eine ganze Fülle von Aspekten, die ins Spiel kommen. Für einen stabilen, ausgeglichenen Klang ist folgendes entscheidend: Die meisten AmateurspielerInnen gehen viel zu hart mit der Zunge um, bzw. diese agiert zu weit vorne und oben im Mund. Alles klingt überartikuliert. Dadurch entsteht dieser harte, spuckende, »windstößige« Klang, der sich nicht mischt und musikalisch nicht brauchbar ist. Die Lösung ist, die Zungenposition weiter nach hinten und unten zu verlagern und die Luft wirklich kontinuierlich strömen zu lassen. Die Zunge darf nicht wie ein An-Aus-Ventil agieren. Sie soll den Luftstrom formen, aber nicht abschneiden! Ich sage immer »Sound first«! Ich möchte fein strukturierten Klang hören und keine pure Artikulation. Ganz besonders gilt das übrigens bei Tonabschlüssen. Diese alte Marotte, jeden Ton mit der Zunge abzukneifen mit einem »dü-th«, das ist schon mal ein Grundübel, das man abstellen muss. Die Blockflöte ist entweder »an« oder »aus«, wie ein Lichtschalter. Der Ein- und Ausschwingvorgang muss immer ein sehr schneller und kurzer Prozess sein, damit die Töne weder von unten angeschliffen werden, noch am Ende »absaufen«. Einfach auf voller Spannung aufhören zu blasen – und das abrupt. Jeder Ton hat einen Anfang, eine Dauer und ein Ende. Über den technischen Prozess dabei muss man sich absolut im Klaren sein. Die »weiche« Zunge ist das eine. Ganz nebenbei: Staccato hat primär erstmal gar nichts mit der Zunge tun. Der Staccatopunkt heißt im Grunde nichts anderes, als dass diese Note getrennt von der nächsten gespielt werden muss. Dies wird aber lediglich durch die Dauer dieser Note bestimmt. Wenn ich die Note radikal in ihrer Dauer kürze, entsteht der Eindruck von staccato. Wenn ich das zusätzlich noch mit »ti-ti-tik«-Artikulation befeue, dann spuckt mir jeder Ton schon um die Ohren.



Wenn das 35 Spieler machen, klingt es nach Maschinengewehr. Wer möchte das schon? Das andere ist jetzt das eigentliche Blasen. Ich trainiere mein Orchester, bewusst zwischen Luftdruck und Luftgeschwindigkeit zu unterscheiden. Der Grund, warum bei AnfängerInnen die Blockflöte so schrecklich klingt, liegt physikalisch schlicht daran, dass der Druck zu hoch ist bei gleichzeitig zu niedriger Luftgeschwindigkeit. Letztere kann ich nur mit der Mundhöhle regulieren, genau so, als ob ich Kerzen auf einem Geburtstagskuchen ausblase. Ohne fokussiertes Blasen wird der Klang unberechenbar und übersteuert. Das Zwerchfell hat eigentlich bei der Blockflöte nicht viel zu tun. Ich muss mit den Zwischenrippenmuskeln ein gleichförmiges Luftvolumen zur Verfügung stellen. Überblasene Töne kommen nicht besser durch harte Artikulation oder durch mehr Druck. Genau im Gegenteil: Die Zunge muss aus dem Weg, der Druck ist relativ gering; dafür muss die Luftgeschwindigkeit ziemlich hoch sein. Der Daumen der linken Hand muss auch in idealer Position sein. Das sind alles Details, die ich mit meinem Orchester erarbeite.

Reicht eine einheitliche Klangvorstellung aus, um Intonationsprobleme aus der Welt zu schaffen?

Das Thema Intonation ist ein schwieriges Feld. Es ist aber letztlich auch der wich-

tigste Faktor, denn wenn nichts stimmt, nützt ein weicher Klang und schöne Phrasierung auch nichts. Welcher Ensembleleiter hat nicht schon mal den Satz gehört: »Wieso denn? Ich habe doch den richtigen Griff genommen?« Daran offenbart sich die ganze Schwierigkeit der Intonation auf der Blockflöte. Von allein stimmt auf der Blockflöte rein gar nichts! Wer nicht gleichmäßig und stabil blasen kann, der wird überhaupt nicht intonieren können. Das wäre so, als ob ich auf dem Griffbrett einer Violine einfach beliebig rauf und runter rutschen würde. Das ist der eine Aspekt.

Der andere ist das Instrument selber. Die in sich perfekt gestimmte Blockflöte gibt es schon aus physikalischen Gründen nicht. Trotzdem kann man jede Blockflöte so stimmen, dass ich sie als Spieler absolut perfekt intonieren kann. Ich habe mir die Mühe gemacht und fast jede Flöte im Orchester selber nachgestimmt. Das habe ich bei meinem bevorzugten Blockflötenbauer Sebastian Meyer gelernt und von ihm habe ich auch das passende Werkzeug dafür bekommen: ein selbstgebautes, sehr scharfes Rundmesser zum Unterschneiden der Tonlöcher. Um Töne gezielt runterzustimmen, z. B. die Oktaven, nehme ich farblosen Nagellack, der fein dosiert in die Löcher, am oberen oder unteren Rand, innen eingebracht wird. Das ist übrigens auch leicht reversibel und viel stabiler als Wachs. Wenn man genau

weiß, was und wie man es tut, kann man in Sekunden jede Blockflöte intonatorisch optimieren. Ohne das geht es fast nicht. Man wird sonst immer wieder an dieselben Probleme mit der Stimmung kommen. Übrigens erwarte ich auch die Kenntnisse einiger Standard-Alternativgriffe zur Intonationskorrektur.

Kannst du Einspielübungen zur Verbesserung der Intonation empfehlen?

Was sich darüber hinaus als sehr effektiv herausgestellt hat, ist, dass wir in jeder Probe und auch vor jedem Konzert zunächst ein ganz bestimmtes Tonleitermodell mit Dreiklängen unisono spielen. Zunächst in einzelnen Stimmgruppen, dann in Kombinationen und letztlich im Tutti. Dies mit den Tonarten C, D, ES, F, G, A, B-Dur. Das ist die elementarste Grundlage. Wenn es unisono nicht stimmt, dann wird im mehrstimmigen Satz überhaupt nie etwas stimmen. Diese Einspielübung ist fast zu einem Ritual geworden. Ich erarbeite daran aber nicht nur die Intonation, auch das Zusammenspiel, präzises Beginnen und auch Beenden von Tönen. Alle spielen das auswendig, sodass ich gleichzeitig auch das Reagieren auf mein Dirigat damit trainieren kann.

Wie probst du die Intonation im Werk?

Man kann natürlich nicht jeden Akkord eines Stückes ausstimmen, das wäre uto- ▶

pisch. Die Spieler müssen selbst sensibler werden zu hören, in welchem Bezug ein Ton in einer Harmonie steht. Spiele ich den Grundton, die Terz, die Quinte oder die Septime? Wenn ich Akkorde stimme, gibt es eine Faustregel: Zunächst muss die Quinte stimmen. Die Stimme, die die Terz hat, spielt zuerst die Quinte mit und wechselt dann auf Zeichen zur Terz runter. Dadurch hängt eine Dur-Terz schön entspannt und wird nicht zu hoch. Überhaupt leite ich Intervalle immer von Bezugstönen ab. Ich arbeite auch mit Stimmgerät. Das erwarte ich auch von meinen SpielerInnen beim häuslichen Üben. Metronom und Stimmgerät sind bei uns Pflicht. Unser Stimmton liegt bei 442 Hz, das ist so die goldene Mitte. Je nach Temperatur schwankt das natürlich etwas, es geht dabei auch mehr um die Relation der Töne zueinander.

Wenn dir ein Stück als geeignet erscheint, mit einem Blockflötenorchester zum Klängen gebracht zu werden – wie gehst du beim Arrangieren vor und wie arbeitest du deine Klangvorstellungen mit ein?

Arrangieren heißt für mich nicht, ein Werk so stark zu vereinfachen, dass es irgendwie auf Blockflöten spielbar wird. Ganz im Gegenteil. Über die Jahre habe ich eine eigene Technik des Arrangierens entwickelt, die ich symphonische Setzweise mit Hybridstimmen nenne. Die Basis dafür ist, dass sich benachbarte Stimmgruppen z. B. Tenor 2 und Bass 1 stets die gleiche Stimme teilen – dadurch werden blockflötentypische Defizite im Klang ausgeglichen. Die Bässe verstärken den Tenor in der Tiefe und der Tenor den Bass in der Höhe. Das ist das Prinzip. So entsteht ein ausgewogener Klang. Das mache ich mit allen Stimmen außer Sopran und Sopranino. Dann setze ich sämtliche Stücke in 8'-Fuß-Lage. Die Zeiten von SATB in 4'-Fuß-Lage sollten so langsam vorbei sein. Man stelle sich eine Beethoven-Symphonie eine Oktave höher gespielt vor. Das taugt vielleicht zur Filmmusik von Mickey Mouse. Dann benutze ich noch eine andere Technik: Ich verstärke z. B. Ketten von Sechzehntelnoten, indem der Alt 1 die originale Stimme und der Alt 2 eine Auskopplung von Achtelnoten spielt. Das bringt Stabilität und führt dazu, dass nicht alle die schweren Läufe spielen müssen.

Sogar die Dynamik wird ausgefeilter!

Wir wissen alle, dass die Blockflöte nicht gerade berühmt ist für ihre dynamischen Möglichkeiten. Wenn man den direkten Vergleich mit einer Klarinette zieht, die quasi Töne aus dem Nichts hervorbringen und bis zum Fortissimo hochfahren kann, dann wirkt die Blockflöte dynamisch selbst mit allen noch so vielen technischen Tricks nun wirklich sehr eindimensional. Als Solist kann ich da einiges machen und differenzieren, auch hohe Töne leise spielen, aber das greift nicht im Blockflötenorchester. Ich schreibe in meine Arrangements grundsätzlich und bewusst keine dynamischen Zeichen. Alleine aus dem Grund, weil alle SpielerInnen, wenn sie Zeichen für piano oder forte bzw. crescendo und decrescendo sehen, immer versuchen, intuitiv durch Blasintensität diese Dynamik umzusetzen und genau das geht eben nicht. Damit kommt man intonatorisch in Teufels Küche. Dynamische Kontraste arrangiere ich hinein, indem ich mit der Registrierung spiele. Dann ist die Dynamik in das Stück eingebaut. Drei Sopranflöten sind nicht lauter als eine, sondern nur unsauberer. In der gleichen Stimmlage einfach mal mehr oder weniger Flöten spielen zu lassen, ist völlig witzlos. Der dynamische Unterschied ist marginal. Auf der anderen Seite macht es aber einen großen Unterschied, wenn ich immer mehr Stimmgruppen hinzufüge und letztlich das Sopranino auch in sehr hoher Lage spielen lasse, das erzeugt einen hörbar orchestralen Crescendo-Effekt.

Sind deine Arrangements denn auch für andere Orchester erhältlich?

Ich bekomme tatsächlich immer mehr Anfragen und gebe meine Noten auch zu einem fairen Preis weiter. Es steckt ja unglaublich viel Arbeit darin und natürlich auch fachliches Können. Es ist überaus spannend zu hören, wie andere Ensembles meine Arrangements spielen und ich freue mich immer sehr darüber.

Und spielt ihr in fester Besetzung oder werden auch mal Blockflöten getauscht?

Das ist ein entscheidender Punkt. Grundsätzlich gibt es bei uns klar verteilte Stimmgruppen. Das Orchester ist quasi zweigeteilt in Alt 1, Alt 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1,

Bass 2, Großbass 1, Großbass 2, Subbass 1, Subbass 2, Subgroßbass, Subkontrabass. Sopran und Sopranino sind ausschließlich solistisch besetzt. Ich halte eine feste Stimm-einteilung für zwingend notwendig, um stabile Intonation und Klang zu installieren. Auch wenn man während eines Konzerts in einer kalten Kirche nach 30 Minuten von einer warmen Tenorflöte auf einen kalten Großbass wechselt, dann ist dieser mindestens 3 Hz tiefer. Aber je nach Programm kommt das schon mal vor, wenn zum Beispiel der komplette Alt auf Bass wechselt für ein Stück im tiefen Register, aber das ist eher die Ausnahme.

Apropos tiefes Register: Du hast aus dem BBO heraus auch ein eigenes Ensemble für tiefe Bassblockflöten gegründet?

Ja, das stimmt. Ich habe das Projekt Berliner Bassblockflöten Consort ins Leben gerufen. Dieses Spezialensemble spielt nur von (Klein-)Bass bis hinunter zum Subkontrabass. Das sind immerhin noch rund vier Oktaven Umfang. Wir arbeiten projektweise und laden auch GastspielerInnen dazu ein. Premiere war im November 2018 mit rund 45 Teilnehmern. Die Idee entstand aus meinen Bass-Seminaren im Blockflötenshop Fulda, die unter dem Motto »Mixture im Bass« bekannt sind. Daraus sind mittlerweile mehrere Konzertprogramme allein für tiefes Bassblockflötenconsort entstanden. Auch in diesem Jahr gibt es eine Fortsetzung dieses Projektes.

Was wäre aus deiner Sicht die ideale Größe eines Blockflötenorchesters?

Das hängt ganz davon ab, welche Werke in welcher Präzision und mit welchem Klangresultat ich spielen möchte. Bei 35 bis 40 guten SpielerInnen bin ich viel beweglicher und klanglich flexibler. Bei 60 oder mehr SpielerInnen wird es dann schon schwerer, alle wirklich auf den selben Puls zu bringen. Schwierigkeiten werden ja nicht weniger, wenn es mehr Ausführende sind. Ganz große Besetzungen haben aber auch ihren Reiz, diese können viel besser einen quasi symphonischen Klang erzeugen, auch wenn die Lautstärke niemals auch nur in die Nähe eines voll besetzten Symphonieorchesters kommen würde.

Selbst in einer Großstadt wie Berlin ist es

gar nicht so einfach, überdurchschnittlich gute AmateurspielerInnen zu finden, die bereit sind, jede Woche für die Probe, für das eigene Üben zu Hause und viele Wochenenden im Jahr Zeit zu investieren. Wenn ich nur einmal im Monat probe, dann spreche ich damit natürlich gleich wesentlich mehr Leute an.

Was sind für dich die besonderen Momente deiner Arbeit mit dem BBO?

Aus meiner Sicht des Dirigenten gibt es einen Effekt, den ich persönlich immer besonders erhehend finde. Wenn sich im Konzert das Gefühl einstellt, dass ich mit den SpielerInnen eins werde. Das heißt, dass ich durch meine dirigentische Körpersprache das Gefühl bekomme, ich bin mit den SpielerInnen absolut synchronisiert und die SpielerInnen untereinander auch. So, als ob ich ein großes Schiff steuern würde, das aber sehr fein auf jede Bewegung des Steuerrades reagiert. Überhaupt ist das das Magische am Dirigieren, das Gefühl zu bekommen, eben nicht nur Fluglotse zu sein, sondern mit meinen Bewegungen und der Körpersprache Musik zu formen. Das ist vielleicht ein bisschen das Gefühl wie das Spielen eines Theremins. Man berührt selbst nichts und dennoch entsteht Klang.

Wie seid ihr organisatorisch aufgestellt?

Grundsätzlich habe ich nicht nur die musikalische, sondern auch die organisatorische Leitung inne. Das hat sich in der Praxis bewährt. Dazu gehört Terminplanung, Konzertorganisation, Pressearbeit und vieles mehr. Wir haben einen intern gewählten Orchesterbeirat aus drei Spielerinnen, mit denen ich Termine, Projekte sowie Finanzen regelmäßig abspreche. So muss dafür keine Probezeit geopfert werden. Andere Aufgaben haben wir auch verteilt, wie Social-Media-Betreuung, Grafik, Layout von Plakaten, Programmen und Webdesign.

Ihr seid also auch auf Social Media aktiv?

Man findet uns auf fast allen bekannten Plattformen. Wir haben einen YouTube-Kanal mit Konzertvideos und CD-Trailern. Es gibt auf Facebook alle Infos zu Konzerten und Impressionen von auf und hinter der Bühne. Twitter und Instagram sind auch dabei.

Nun habt ihr schon einiges zusammen erlebt – was waren die Höhepunkte der vergangenen Jahre?

Wir haben in den sieben Jahren rund 40 Auftritte absolviert. Zu den Höhepunkten zählen die Wettbewerbserfolge beim Deutschen Orchesterwettbewerb 2016 sowie bei den Open Recorder Days Amsterdam 2017. Unsere größte Herausforderung war die CD-Aufnahme von »Alla Turca« mit dem Label Rondeau Production (Klanglogo). Es waren ca. eineinhalb Jahre Vorlauf mit Recherchieren, Arrangieren, Proben und Konzertieren notwendig, bis wir auf dem Stand waren, ein solches Programm in zweieinhalb Tagen vor den Mikrofonen einzuspielen. Das war ein Kraftakt für alle Beteiligten, aber es hat sich gelohnt. Die CD ist im weltweiten Vertrieb über Naxos und auf allen Onlineportalen erhältlich.

Eine besondere Ehre war es zudem, mit dem Flanders Recorder Quartet aufzutreten. Wir hatten das FRQ im September 2018 nach Berlin eingeladen und wir durften dann drei Werke mit den Vieren als Solisten aufführen. Im Dezember 2018 waren wir eingeladen zur Festveranstaltung »40 Jahre Landesmusikrat Berlin« im Roten Rathaus mit geladenen Gästen aus Politik und Kultur, wo wir uns in einem prominenten Rahmen erfolgreich präsentieren konnten.

Wo tretet ihr in der Regel auf und wie reagiert das Publikum?

Wir haben in Berlin mittlerweile ein Stammpublikum von 300 bis 500 Besuchern pro Konzert. Das ist bei dem kulturellen Überangebot schon erstaunlich. Zuspruch und Begeisterung des Publikums sind eigentlich die schönste Bestätigung für unsere intensive Arbeit. Wir spielen in etablierten Konzertkirchen wie dem Französischen Dom, der Jesus-Christus-Kirche in Dahlem, der Auenkirche Wilmersdorf und in vielen anderen Kirchen auch außerhalb Berlins.

Und wie geht es weiter mit dem BBO – was hast du für die Zukunft geplant?

Erfreulicherweise haben schon einige KollegInnen, die ebenfalls Blockflötenorchester leiten, mit mir Kontakt aufgenommen, darunter Ralf Bienioschek, Daniel Koschitzki, Petra Menzl und auch Tom Beets, mit denen ich im Gespräch für gemeinsame Projekte

bin. Selbst aus Taiwan gibt es Initiativen durch Meng-Heng Chen und Yung-Tai Liu. So entstehen kollegiale Vernetzung und Austausch, das finde ich wunderbar!

Darüber hinaus habe ich noch jede Menge neue Programmideen im Kopf und Arrangements auf meinem Rechner, die nur darauf warten gespielt zu werden. Für die nächsten Jahrzehnte gehen mir die Ideen so schnell nicht aus. Wir wollen auch durch Videos mehr auf den digitalen Kanälen in Erscheinung treten, auch wenn das sehr viel Aufwand ist. Der Verbreitungsgrad ist enorm, und es entsteht so eine Art weltweite Vernetzung unter den Blockflöten-LiebhaberInnen und -SpielerInnen.

In 2019 werde ich auch die Projektleitung des Thüringer Blockflötenorchesters mit bis zu 80 Jugendlichen übernehmen, das wird sehr spannend. Auch in Berlin bin ich mit dem Landesmusikrat im Gespräch zur Gründung eines Landesjugendblockflötenorchesters. Wir stehen quasi in den Startlöchern.

Darüber hinaus gebe ich regelmäßig Seminare im Blockflötenshop Fulda und biete auch Coachings für andere Ensembles an, die sich weiterentwickeln möchten und neue Impulse suchen.

Info:

www.berliner-blockfloeten-orchester.de

www.simonborutzki.com



Berliner Blockflöten Orchester, Simon Borutzki: Alla turca. Klanglogo, Naxos, 52676973 (2018).