Karlheinz Stockhausen

Vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend

Kathinka Pasveer sprach mit Karlheinz Stockhausen im Zug nach Baden-Baden am 18. August 1996.

Kathinka: Herr Stockhausen, wir sitzen jetzt im Zug nach Baden-Baden, wo Sie im Südwestfunk unter anderem ein Werk für Piccolo-Flöte, Euphonium und Synthesizer – den ZUNGENSPITZENTANZ *– für eine Schallplatte abmischen werden. Was reizt Sie, immer noch für Holzblasinstrumente und für bestimmte Interpreten zu schreiben?*

Stockhausen: Seit meinem Werk KREUZSPIEL von 1951, in dem Oboe und Baßklarinette die Melodie-Instrumente neben Klavier und Schlagzeug sind, dann ZEITMASZE für fünf Holzbläser von 1956 und mehreren folgenden Werken für Holzbläser mit anderen Instrumenten (wie in ADIEU) entwickelte sich die Komposition für Melodie-Instrumente sehr vielfältig und unerwartet.

Es hat sich nach 600 Jahren Instrumentalpraxis seit 1951 vieles ereignet, was unser Bewußtsein von Instrumentalmusik erneuert. Zum Beispiel in ZEITMASZE spielen einzelne Instrumentalisten von Zeit zu Zeit unabhängig von den vier anderen in eigenen Tempi, mit eigenen Accelerandi, Ritardandi, und dann treffen sich alle fünf Spieler wieder im gleichen Tempo. Das ist eine völlig andere Art der Zeitgestaltung als in aller Musik der Tradition. Es verlangt also von den einzelnen Spielern zeitweise Unabhängigkeit und ein polyphones Hören, wobei jeder – während er solistisch eine eigene Zeitschicht realisiert – die anderen mitverfolgt.

In meinen Werken geschah eine Erneuerung in der Zeitkomposition, in der Klangfarbenkomposition, in der Lautstärkekomposition, in der Raumkomposition. Zum Beispiel sind

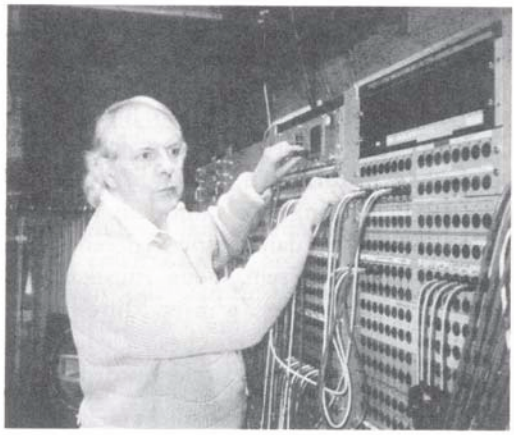


Foto: Kathinka Pasveer

Karlheinz Stockhausen, Oktober 1994 im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln während der Produktion der Elektronischen Musik von FREITAG aus LICHT

Bläser und insbesondere Holzbläser in vielen Werken aufgefordert, auswendig zu spielen – etwas, was es in der europäischen Musik in dieser Weise nie gegeben hat, selbst nicht in Kammermusik für kleine Besetzungen. Musiker spielten sitzend von Noten und wurden entweder in Orchestern dirigiert, oder sie spielten in einer Kammermusikgruppe, und einer der Spieler gab dann die Synchron-Winke für das präzise Zusammenspiel. In meinen Werken bewegen sich einzelne Musiker zeitweilig selbständig in eigenen Zeitschichten und treffen sich mit den anderen – ohne Dirigent – völlig synchron. Ein Sich-Lösen von Noten setzt voraus, daß Musiker ein ausgezeichnetes Gedächtnis haben und daß sie nicht im Sitzen spielen, sondern sich auch im Raum gemäß der Partitur bewegen können; daß Musik mit Aktion verbunden ist.

So hat sich zum Beispiel seit der Komposition HARLEKIN – die ja circa 44 Minuten als Solo-Werk für Klarinette dauert – der Spieler mit ganz bestimmten notierten Bewegungsformen im Raum zu bewegen, und selbst die

Körpergesten sind notiert. Der Musiker wird also eine Figur, er wird eine Person. Wenn ich manchmal eine Einführung zu HARLEKIN spreche, so sage ich: „Der Geist Harlekins manifestiert sich im Interpreten, und der Interpret verwandelt sich in den zeitlosen HARLEKIN." Dasselbe trifft zu für viele andere Figuren in meinen Werken, vor allem in LICHT. Wichtig ist, daß vor allem die Holzblasinstrumente wegen ihrer Spieltechnik an vielen Erweiterungen der Kompositionstechnik allgemein und der Musiksprache seit 1951 teilnehmen.

Und Sie experimentieren dazu auch zusammen mit den Interpreten?

Ich experimentiere immer wieder mit den Interpreten. ZEITMASZE schrieb ich 1955/56 für das Bläserquintett des Westdeutschen Rundfunks. Wir haben damals in mehr als 50 Proben, die ich selbst dirigierte, das Werk geprüft und verbessert und nach der Uraufführung in zahlreichen Tourneen aufgeführt, so daß ich auch von den Musikern lernen konnte, wie man richtig notiert.

Was aber in den letzten circa 22 Jahren in meinen Kompositionen für Blasinstrumente geschah, ist unvergleichbar mit dem, was es im Quintett ZEITMASZE zu lernen gab: nämlich eine völlig andere Art, ungewöhnliche Griffe zu notieren und bis in den einzelnen Ton hinein die Klanggebung neu zu formen. In den Kompositionen für Holzblasinstrumente und Blechblasinstrumente verwendete ich Rauschskalen verschiedenfarbigen Rauschens, differenzierteste Mikroskalen, ähnlich wie seit 1953 in der Elektronischen Musik. Im Werk *Xi* zum Beispiel werden bis zu neun Mikrostufen pro Halbton gespielt. Die Ausarbeitungen für Bassetthorn und Flöte sind mit Griffen notiert. In YPSILON sind sechzehn Mikrostufen innerhalb etwa einer kleinen Terz zu verteilen. Die Partituren YPSILON für Flöte und YPSILON für Bassetthorn sind mit allen Griffen notiert.

In allen Bereichen der Klangerzeugung und der Klangkomposition haben in den letzten Jahrzehnten vor allem einige Solisten mit Holzblasinstrumenten Erneuerungen mitgeformt, die mit der gesamten Veränderung der Musik zusammenhängen.

Ihre Musik für Blasinstrumente ist seit LICHT immer sprachähnlicher geworden. Hat es etwas damit zu tun, daß in den Opern die Instrumentalisten – wie früher nur Sänger – Darsteller auf der Opernbühne geworden sind?

Es hat viel damit zu tun. Aber vor LICHT mußte ich ausprobieren, was es bedeutet, daß ein Instrumentalist nicht nur ein Interpret innerhalb eines Ensembles, 'eine Stimme', ist, sondern eine einmalige theatralische Persönlichkeit, eine rituelle Figur. In LICHT erscheinen nun Instrumentalisten auf Grund des Vertrauens, das ich zum Beispiel durch die Klarinettistin Suzanne Stephens, den Trompeter Markus Stockhausen, die Flötistin Kathinka Pasveer gewonnen habe, immer häufiger als musikszenische Protagonisten, wie in früheren Opern die Sänger. Diese Instrumentalisten bewegen sich kunstvoll auf der Bühne – sogar noch differenzierter als die Sänger, was die Virtuosität der Bewegungen und die Unabhängigkeit des Spielens angeht; also ohne Dirigent, völlig synchron im Ensemble und mit Elektronischer Musik.

Eine Entwicklung dieser neuen Kunst szenischer Musik ist nun in vollem Gange. Ich kann einige Figuren aus LICHT nennen, die ohne Vorläufer wie HARLEKIN, DER KLEINE HARLEKIN, LIBRA in SIRIUS gar nicht möglich geworden wären. MONDEVA im DONNERSTAG aus LICHT ist so eine LICHT-Figur: eine Bassetthorn-Spielerin, die sich in einer rein instrumentalen Sprache mit dem Tenor MICHAEL unterhält. Sie spricht mit dem Bassetthorn und bringt ihm ihre musikalische Formel bei, lernt dabei seine Formel. Es findet ein echter Austausch von zwei musikalischen Sprachen statt. Dasselbe setzt sich fort in MICHAELS REISE, wo sie als Sternenmädchen erscheint und MICHAEL ins Jenseits holt. MICHAEL ist in dieser Szene ein Trompeter.

Die Technik beider Instrumentalisten – Bassetthorn und Trompete – ist unvergleichbar entwickelter als in aller früheren Instrumentalmusik. Man muß sich einmal den Trompetenpart von MICHAELS REISE genauer anschauen in Hinsicht auf die Klangfarbenskala, die Spielartenskala, den Umfang des Instrumentes von den Pedaltönen bis zu den höchsten Tönen. Man muß einmal die Bassetthornpartie genauer studieren, um zu verstehen, wie differenziert die Sprache des Bassetthorns geworden ist. Zahlreiche konsonantische Klänge werden verbunden mit den üblichen Bassetthornklängen. Durch Spezialgriffe kommen Klangfarben vor, die nie in der Instrumentalmusik existiert haben.

Im dritten Akt vom DONNERSTAG aus LICHT kommt ein Posaunist als Steptänzer vor, in einem hinreißenden DRACHENKAMPF mit dem MICHAEL-Trompeter.

Die Szenen MONDEVA, MISSION und HIMMELFAHRT, DRACHENKAMPF sind nun selbständige Szenen, die auch in Konzerten quasi konzertant mit Bewegungen und Kostümen aufgeführt werden.

Im SAMSTAG aus LICHT schrieb ich für eine Flötistin als Katze Kathinka in KATHINKAS GESANG eine große Solistenrolle. Das Werk dauert circa 33 Minuten und ist die zweite Szene. KATHINKA spielt 24 Übungen, nachdem in LUZIFERS TRAUM, der ersten Szene, LUZIFER einen Scheintod gestorben ist. Es sind Übungen zur Konzentration des Lauschens auf musikalische Formelglieder, um das weiße Licht nach dem Tode zu erreichen und nicht wieder zurückgezogen zu werden in Re-Inkarnationen. Da gibt es Parallelen mit dem Tibetanischen Totenbuch und dem Ägyptischen Totenbuch: durch das Lauschen auf ganz konstruktive musikalische Vorgänge soll man eine Hilfe nach dem körperlichen Tod bekommen. Und es ist eine Flötistin, die diese Rolle in Gestalt einer Katze realisiert. Das Werk wird aufgeführt mit zwei großen Mandalas, auf denen die Übungen 1 bis 12 und 13 bis 24 notiert sind.

Andere musikszenische Rollen für die Flöte finden wir dann im MONTAG aus LICHT, nämlich in der Szene AVE für Altflöte und Bassetthorn, in der EVA ihr Spiegelbild AVE trifft und beide vor dem Chor ein Duett spielen, mit kunstvollen Bewegungen und in einer einmalig differenzierten Sprache, in der viele andere musiksprachliche Laute vorkommen als normale Töne und Rauschen: eine ganze Serie von Schnalzern mit fixierten Tonhöhen; Flatterzunge plus Rauschen; Kußgeräusche mit fixierten Tonhöhen; Varianten von Sprechgesang beim Flötenspiel mit gesungenen fixierten Tonhöhen zu Beginn jedes Instrumentaltones (unmittelbar nach dem Einschwingvorgang und gleichzeitig mit der Stimme im Glissando nach oben oder nach unten rutschen); mit Tonhöhen notierte hohe Schreie, Lachtöne und gleichzeitige Flötentöne.

In der folgenden Szene KINDERFÄNGER hat AVE als Altflötistin eine besondere Rolle, indem sie die Kinder eines Kinderchores durch ihr Spiel verführt und schließlich in der ENTFÜHRUNG mit Piccolo-Flöte ins Jenseits lockt. Niemals ist so differenziert und verführerisch für Piccolo-Flöte geschrieben worden. ENTFÜHRUNG wird auch als Solo-Stück oft aufgeführt.

Für das Bassetthorn gibt es vergleichbare Aufgaben im zweiten Akt vom MONTAG aus LICHT. EVAS LIED für Bassetthorn, 3 Bassettinen, 7 Knaben, 3 Synthesizer-Spieler, einen Schlagzeuger und Tonband ist deshalb ein ganz wichtiges Werk für Bassetthorn, weil die Spielerin sich zur Verdeutlichung der Musik und zur Verdeutlichung der sieben Wochentage nach der Partitur bewegt und dabei in einer kunstvollen Weise im Zusammenspiel mit sieben singenden Knaben – ähnlich wie die gesungenen LIEDER der TAGE der sieben Knaben – mit dem Bassetthorn sieben instrumentale Sprachstile realisiert.

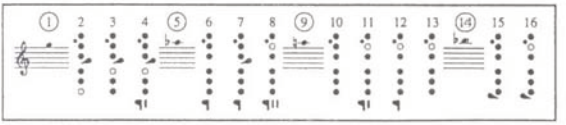
Im OBERLIPPENTANZ vom SAMSTAG aus LICHT spielt der Piccolo-Trompeter eine hervorragende szenische Solisten-Rolle. Er

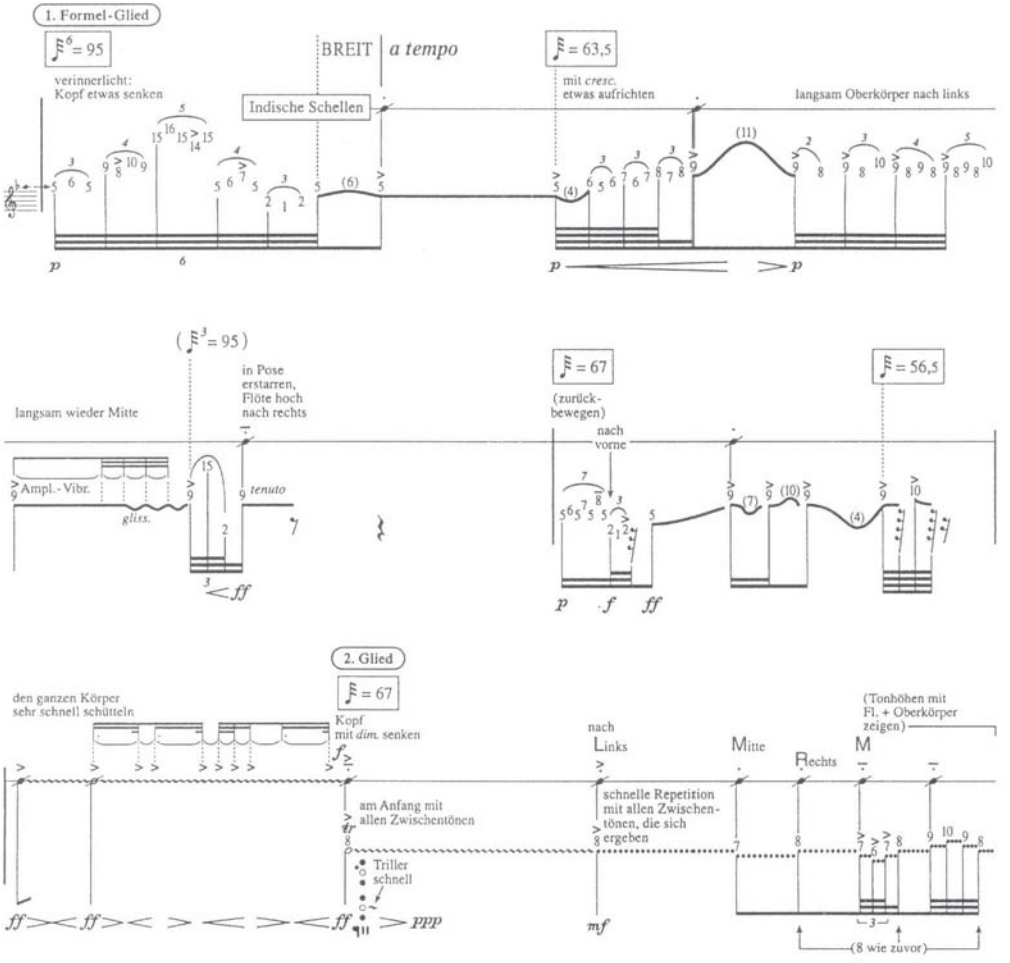
YPSILON

Stockhausen

Version für Flöte mit H-Fuß

Realisation: Kathinka Pasveer





© copyright K. Stockhausen 1996

Werk Nr.: 4. ex 59

Photokopieren gesetzlich verboten.
Photocopying prohibited by law.

kämpft als MICHAEL mit dem Stelzentänzer LUZIFER vor einem vertikalen Orchester – geformt als riesiges Menschengesicht, das vor dem Publikum in 10 Gruppen in zunehmend komplizierter Polyphonie LUZIFERS TANZ aufführt.

Im zweiten Akt vom DIENSTAG aus LICHT bewegen sich zehn Instrumentalisten und zwei Sänger in zwei Gruppen gegeneinander in einem musikalischen Konflikt durch Gassen zwischen den Zuhörenden von links nach rechts, von rechts nach links und von hinten nach vorne in drei Invasionen. Die Musiker sind Akteure, Opernfiguren.

Und jetzt im FREITAG aus LICHT gibt es wieder mehrere Szenen mit Flöte und Bassetthorn. Können Sie etwas über diese neuen Rollen sagen?

FREITAG AUS LICHT dauert circa 145 Minuten. Es kommen 10 sogenannte Realszenen vor mit drei Sängern und drei Instrumentalisten. Zwei dieser Instrumentalisten sind die Begleiterinnen EVAS. Immer wenn EVA in verschiedenen Szenen im Dialog mit einem Bassisten oder einem Bariton oder auch in einem längeren Solo auftritt, wird sie begleitet von Flöte und Bassetthorn. Was EVA als Sopranistin singt, ist harmonisch, rhythmisch, klangfarblich und durch differenzierte Lautstärkekurven in jeder Szene in eine andere Atmosphäre eingebettet. Die Instrumentalistinnen haben in dieser Oper eine wichtige Rolle, weil durch sie die Sopranstimme jedesmal anders in der Wirkung ist durch wechselnde intervallische, klangfarbliche, rhythmische und dynamische Kombinationen mit Flöte und Bassetthorn.

Können Sie vielleicht erklären, wie man solche traditionelle Instrumente in großen Opernhäusern und riesigen Konzertsälen, wo Sie ja die Szenen auch quasi konzertant aufführen, trotzdem gut hörbar macht?

Seit dem KREUZSPIEL von 1951, in dem Oboe und Baßklarinette mit je einem Mikrophon verstärkt und im Raum projiziert und dadurch mit dem Schlagzeug und Klavier auf ein gleiches dynamisches Niveau gehoben werden, verwende ich oft eine elektroakustische Raumprojektion von Bläsern, insbesondere von Holzbläsern, mit Spezialmikrophonen, Sendern, Regelpult, Lautsprecher.

Flötisten tragen ein Mikrophon oben links an der Brust. Wir haben bestimmte Mikrophone ausprobiert, die am günstigsten alle Flötenklänge und Stimmklänge übertragen. Beim Bassetthorn wird ein Drahtbügel mit Mikrophon oberhalb der Klappen gekrümmt. Bei der Trompete muß man das Mikrophon seitlich rechts am Ausgang des Schallbechers anbringen. Jedes Blasinstrument verlangt eine andere Art von Mikrophonierung zur richtigen Projektion, solistisch oder innerhalb von Vokal- und Instrumentalgruppen oder in Verbindung mit Elektronischer Musik. Ein Klangregisseur regelt in der Mitte des Saales die Balance, um alles hörbar zu machen vom zartesten Flüstern oder Rauschen eines Instrumentes bis zum stärksten Klang. Es geht nicht darum, daß alles lauter ist, sondern daß eine mit aller traditionellen Musik unvergleichbar größere Lautstärkeskala hörbar gemacht wird. Die traditionellen Lautstärkezeichen sind dann nur grobe Annäherungen, und die effektiven Lautstärken werden durch die Klangregie in einer großen Skala der Nuancen projiziert.

Jetzt eine ganz andere Frage: Sie haben seit der Komposition von LUZIFERS TANZ für Harmonie-Orchester aus dem Jahre 1983, von der es auch eine Fassung für Symphonie-Orchester gibt, nichts mehr für Orchester geschrieben, bis Sie dann dieses Jahr mit dem ASKO-Ensemble in Holland die ORCHESTER-FINALISTEN uraufgeführt haben. Darin spielen die einzelnen Musikern jedoch kaum zusammen, sondern alle Spieler treten als Solisten auf. Was ist da passiert?

Ich habe über 30 Werke für Orchester komponiert und in zunehmendem Maße verstanden, daß die Entwicklung der Orchestermu-

sik zu Ende ist. Viele meiner Orchesterwerke sind für große Orchester-Formationen geschrieben wie SPIEL für Orchester, PUNKTE, GRUPPEN für 3 Orchester, CARRÉ für 4 Orchester und 4 Chöre, HYMNEN für Orchester und Elektronische Musik, TRANS, INORI, JUBILÄUM, FESTIVAL usw. Das Weiterentwickeln des Mischklanges zur Differenzierung der Klangfarben, die Differenzierung der Lautstärke-Komposition, wie ich sie im Extrem in INORI mit 60 Lautstärkegraden durch auskomponierte Dichtigkeitsgrade der gleichzeitig von mehr oder weniger zahlreichen Instrumenten gespielten Töne ausprobierte, die orchestrale Raumkomposition, die statistische Texturierung, die Erweiterung der Erlebnisdichte von Solopassagen über kammermusikalische Momente bis zu extremer orchestraler Dichte, die simultane Verbindung verschiedenster Temposchichten und noch zahlreiche andere Kriterien für die sinnvolle Verwendung des Orchesters sind ausgeschöpft. Es hat einfach von der Struktur und vom Medium her keinen Sinn, dort weitere Komplizierungen hinzuzufügen oder eine flache Renaissance zu versuchen. Die Orchester sind an eine ganz bestimmte Praxis gebunden: daß sie dirigiert werden, daß sie in großen Sälen gehört werden müssen und also durch Vervielfältigungen von Stimmen größere Lautstärken und Klangvolumen als Massenwirkung produzieren. Sie können auch nur innerhalb enger Grenzen die rhythmische Entwicklung weiter mitmachen.

Es ist ganz klar, daß die Orchester sich von den Werken, die ihnen noch einmal für einige Jahrzehnte ganz neue Aufgaben stellten, ferngehalten haben. Meine Orchesterwerke werden extrem selten aufgeführt. Ich glaube auch nicht, daß sich das in Zukunft wesentlich ändern wird. Die Orchester haben die Weiterentwicklung der Musik abgelehnt. Was sie allenfalls noch aufführen, sind konventionell orientierte Werke aus den letzten Jahrzehnten, die sich an die traditionelle Aufführungspraxis halten, an die Besetzung, Probenpraxis, an die Art der Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester, an die Konzertmechanismen, an die konventionellen Formklischees, an den allgemeinen Geschmack.

Merkwürdig ist auch die radikale Abwehr der Orchester gegen elektroakustische Erweiterung, Ergänzung, Veränderung, Projektion. Dadurch wird deutlich, daß sie eine wesentliche Erneuerung und Entwicklung des Orchesters eigentlich gar nicht wollen.

Einige Orchester werden selbstverständlich das Repertoire weitertragen, in hoher Qualität den Menschen zugänglich machen, und einige meiner Orchesterwerke werden in dieses Repertoire hier und da aufgenommen werden. Aber ich sehe nicht, daß von den Orchestern irgendein wesentlicher Impuls ausgeht, sich zu verändern und an Experimenten zu beteiligen, die noch einmal eine Phase neuer Orchesterkomposition hinzufügen könnten. Ich glaube, daß diese zweite europäische Orgel nach einer großen Entwicklung bei ihrem eigenen Ende angelangt ist.

Nun kommt etwas ganz anderes. Man kann heute mit viel weniger Musikern und modernen elektroakustischen Mitteln beliebige Raumvolumen füllen und differenzieren, ich meine nicht nur mit Lautheit, sondern mit differenziertem Klang durch Lautsprecher, die rings um das Publikum herum verteilt sind, wie ich das schon 1970 bei der Weltausstellung in Osaka täglich sechs Monate lang für über 1 Million Menschen praktiziert habe. Die Komposition neuer Klangfarben, Mikroskalen, Tempi und Geschwindigkeiten, der kontinuierlichen Übergänge von Klangfarbe zu Melodie und Harmonie zu Rhythmus zu Form zu Raum-Musik wird sinnvollerweise mit ganz anderen Mitteln realisiert.

Aber in den Orchestern sind natürlich einige hochbegabte Musiker, die lieber Kammermusik oder Solomusik realisieren wollen. Ich höre immer öfter, daß Orchestermusiker, denen ich privat begegne, eigentlich als Solist und in kleinen Kammermusikgruppen spie-

len möchten. Am liebsten dazu noch mit einer Lehrstelle an einer Hochschule, um dann nicht mehr im Orchester spielen zu müssen. Die guten Musiker fühlen sich ständig unterfordert und sind mit den Kollektivregeln nicht glücklich. Ich erinnere mich an zahllose Gespräche in den letzten Jahren. Diese Tendenz der Begabtesten, sich aus der Orchesterroutine zu lösen, nimmt zu, soweit ich das beurteilen kann.

Und diese Tendenz spiegelt sich auch in Ihrem neuen Werk?

Nachdem ich vierzehn Jahre lang alle Angebote, ein Orchesterwerk zu schreiben, ablehnte, habe ich einen Kompositionsauftrag für das Amsterdamer ASKO-Ensemble angenommen. Das Werk mit dem Titel ORCHESTER-FINALISTEN wurde dieses Jahr beim Holland Festival uraufgeführt. Was ich komponierte, ist folgendes: Eine Komposition oktophoner Elektronischer Musik von 44 Minuten Dauer habe ich mit 12 Solo-Partien für 12 Solo-Spieler traditioneller Orchesterinstrumente kombiniert. Die Solo-Spieler kommen einzeln aus dem Ensemble der auf der Bühne im Halbkreis sitzenden Musiker jeweils hervor, spielen jeder ein Instrumentalsolo auswendig und synchronisieren mit Kopf und Instrument in jedem Solo eine Serie von Akkorden mit den anderen Musikern. Es sind also Solo-Kompositionen, mit Zeiten nur elektronischer Musik getrennt, für Auftritt und Weggang. Gegen Ende, nachdem alle zwölf ihr Solo mit Akkorden der anderen vorgetragen haben, folgt ein Tutti aller Solisten. Die 12 Soli sind nämlich so komponiert, daß sie, gleichzeitig gespielt, eine sinnvolle Polyphonie ergeben. Die Musiker gehen dann am Schluß ihrer Soli einer nach dem anderen hinaus.

Jeder Instrumentalist hat bei seinem Solo eigene Bewegungen auszuführen. Zum Teil sind diese Bewegungen waghalsig, also nicht nur Steh- oder Geh-Bewegungen oder Bewegungen mit dem Instrument, sondern in manchen Partien – zum Beispiel in der Partie der Tuba und der Posaune – werden komplizierte Körperbewegungen beim Spielen ausgeführt. Der Posaunist spielt manchmal auf dem Rücken liegend, oder er kniet, spielt zur Seite, dreht sich schnell in eine andere Richtung mit einem bestimmten Winkel. Die Musiker des ASKO-Ensembles haben alle Aufgaben gut und sehr gerne ausgeführt. Ich weiß mittlerweile, daß so etwas möglich ist, weil ich ja schon viele ähnliche Kompositionen seit etwa 25 Jahren

Foto: Birgitta Kowsky

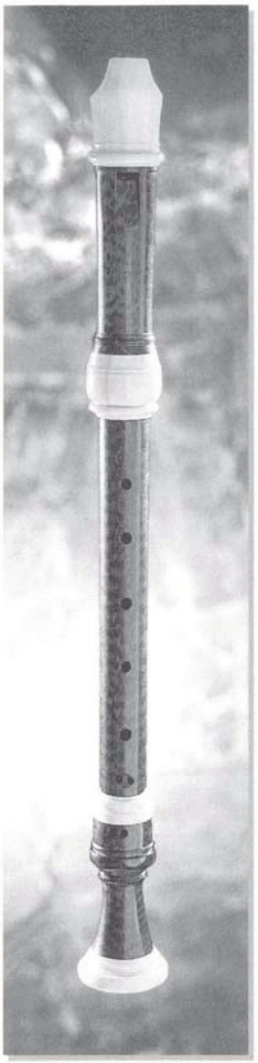
von links: Susanne Stephens, Karlheinz Stockhausen, Kathinka Pasveer

realisiert habe. Also werde ich in dieser Richtung weitergehen, Instrumentalisten und Sänger als Bewegungsfiguren zu komponieren, bei denen Musik und Körperbewegung strukturell verbunden und sinnvoll sind.

Wie sehen Sie die Zukunft ihrer Werke mit einer so speziellen Aufführungspraxis?

Was jetzt fehlt, ist die Vermittlung dieser Werke durch Lehrer. Wir haben noch keine Lehrer, die selbst in der Lage sind, diese neuen Kompositionen zu spielen; deshalb können sie sie auch nicht lehren. Es gibt also eine ganz merkwürdige Situation, daß an den Mu-

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für Blockflötenbau

Gartenkamp 6

29229 Celle

Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

sikschulen und Musikhochschulen Kompositionen, die eine wirklich neue Orientierung der Instrumentalisten verlangen, nicht gelehrt werden. Deshalb kommen so viele private Anfragen zum Beispiel an Markus Stockhausen von Trompetern, an Suzanne Stephens von Klarinettisten, Bassetthorn-Spielern, Baßklarinettisten, und an Kathinka Pasveer von Flötisten und Piccolo-Flötisten beiderlei Geschlechts. Junge Menschen wollen diese Werke spielen, weil sie sehr beeindruckt sind von Aufführungen der genannten Instrumentalisten; sie möchten unterrichtet werden und diese neuen Werke selber spielen. Allein für Klarinette, Baßklarinette und Bassetthorn habe ich mehr als 40 Werke für Suzanne Stephens seit 22 Jahren komponiert, für Kathinka Pasveer mehr als ein Dutzend Werke für Flöte, Alt-Flöte, Piccolo-Flöte, und dazu dann noch viele Duette, Terzette, Quartette. Ein ganz wichtiges Werk, die TIERKREIS Trio-Version für Klarinette, Flöte mit Piccolo, Trompete mit Klavier (also für einen Trompeter, der auch Klavier spielt) wird jetzt auch von mehreren Trios einstudiert und aufgeführt, und Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer und Markus Stockhausen helfen bei den Proben. Sie sind vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend. Es muß also unbedingt die Ausbildung neuer Lehrer der Instrumentalfächer nachfolgen, damit auch an den Musikinstituten diese neue Literatur bekannt und richtig gelehrt wird.

Das wäre doch wunderbar!

Ein kostenloses Werkverzeichnis kann angefordert werden beim Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten

MusikHaus
FINGER-HAASE

Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment
Alle Modelle sofort lieferbar
Auswahlsendung möglich
Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

Inh. Helga-M. Finger-Haase
Staatl. gepr. Musikpädagogin
Rhythmik · Blockflöte · Klavier

Postfach 1162
29332 Nienhagen
Telefon (05144) 2232