

Flöte aktuell

1/26

Offizielle Zeitschrift
der Deutschen Gesellschaft
für Flöte e. V.

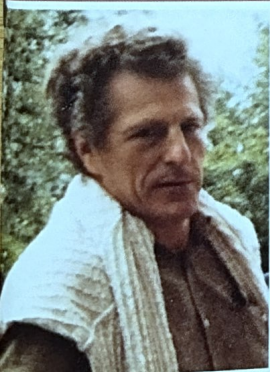
Rainer Mohrs
**Peter-Lukas Graf
als Autor**

Peter-Lukas Graf
Espressivo in der Musik

Porträt
**Anna Dina
Björn-Larsen**

Peter Thalheimer
**Die dünnwandige
Holz-Böhmflöte**

ISSN 0930-8563
D 20267





Deutsche Gesellschaft
für Flöte e.V.


Inhalt

| | | |
|----|-----------------------|---|
| 4 | | Editorial, Impressum |
| 6 | | Flute Competition: Internationaler Flötenwettbewerb der DGfF |
| 8 | | Internationales Flöten Festival Essen 2026 |
| 9 | | Flute Ensembles Worldwide |
| 10 | | Flute Futures |
| 11 | | Nachrichten |
| 13 | | Berichte |
| 13 | Viktoria Eschenfelder | // FLAUTANDO 2026 – Die Magie der Flöte |
| 18 | Gudrun Hinze | // Zum ersten Mal: Leipzig Piccolo Weekend |
| 20 | Britta Roscher | // Suzuki-Flötenklänge begeistern Stadt und Publikum |
| 21 | | // Korrektur zu „Workshop 50+“ aus <i>Flöte aktuell</i> 4/2025 |
| 22 | | Erinnerungen an Peter-Lukas Graf |
| 30 | Rainer Mohrs | Peter-Lukas Graf als Autor |
| 37 | Peter-Lukas Graf | „Espressivo in der Musik“ |
| 39 | Almut Pieck | Anna Dina Björn-Larsen im Gespräch |
| 55 | Peter Thalheimer | Die dünnwandige Holz-Böhmflöte |
| 60 | Camilla Hoytenga | Kaija Saariaho – Eine persönliche Reflexion |
| 64 | | Flutify.de |
| 66 | Mitevskva Mileva | Vom Klang zum Symbol |
| 70 | Leona Rajakowitsch | Fluteenie 4/25 |
| 74 | | Rezensionen |
| 74 | Franziska Brech | // Neues Buch |
| 75 | Claudia Wälder-Jene | // Neue Noten |
| 79 | Wieke Karsten | Kolumne: Direktes Feedback: Hin und her |
| 80 | | Kleinanzeigen |

Follow us:  facebook.com/floete.net/

 instagram.com/deutschesellschaftfuerfloete/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D

 youtube.com/channel/UCYBf1xhXJnb69JiyMBJVtNw

 bsky.app/profile/dgffloete.bsky.social

www.floete.net

www.flutefestival.de

Kontakt: floete@floete.net

Kaija Saariaho

Eine persönliche Reflexion

Camilla Hoitenga

Wenn ich über die vielen Jahre meiner Freundschaft und Zusammenarbeit mit der Komponistin Kaija Saariaho nachdenke, wird mir bewusst, wie viele andere großartige Komponisten und Flötenlehrer mich ebenfalls geprägt haben. Ich bin zum Beispiel Darlene Dugan dankbar, die mir die (Flöte-plus-) Welt im Allgemeinen eröffnet hat, Alexander Murray für mein tiefgehendes und unkonventionelles Graduiertenstudium, Marcel Moyse dafür, dass er mich nach St. Amour eingeladen hat, und Karlheinz Stockhausen dafür, dass er mich herausforderte, auf einer tieferen Ebene zu musizieren. Jedem von ihnen – und vielen anderen – verdanke ich die musikalische Laufbahn, die mein Leben genommen hat.

Meine Verbindung zu Kaija Saariaho war jedoch eine meiner am längsten andauernden Beziehungen (1982–2023) und war geprägt von einer einzigartigen Mischung aus nicht nur musikalischer Zusammenarbeit, sondern auch einer tiefen persönlichen Freundschaft. Ihr Tod im Jahr 2023 an einem Gehirntumor hinterließ eine unersetzliche Lücke in meinem persönlichen Leben. Zum Glück hat sie ein reiches musikalisches

Erbe hinterlassen, darunter eine Fülle von Werken für Flöte, für viele von denen ich derzeit an überarbeiteten Ausgaben und Kommentaren arbeite.

Geplante Zusammenarbeit und die Pandemie

Im März 2020 hatten Kaija und ich eine zweiwöchige „Residenz“ in ihrem Landhaus außerhalb von Paris geplant, um an einigen Dingen zu arbeiten. Während dieser Zeit wollte ich auch die Artikelserie über ihre Musik fortsetzen, die ich 2011 für Chester Music begonnen hatte (hier verfügbar: <https://www.hoitenga.com/kaija-saariaho/>):

- The Flute Music of Kaija Saariaho – Some Notes on the Musical Language
- The Flute Music of Kaija Saariaho – Answers to Frequently Asked Questions
- The Flute Music of Kaija Saariaho – A Personal History

Als die Pandemie ausbrach, war sie monatelang in Finnland gestrandet und ich in North Carolina. Als die Beschränkungen aufgehoben wurden, waren wir wieder oft zusammen – nicht

Camilla Hoitenga
und Kaija Saariaho,
Darmstadt 1982

@Jean-Louis Fernandez



Ein Auszug aus einer späteren Ausgabe von *Laconisme de l'aile*, in der die optionale Elektronik hinzugefügt wurde. Die eingekreiste „7“ ist die Ergänzung einer Pedaländerung für die visuelle Version.
 Hier ebenfalls zu sehen ist meine Korrektur im letzten Takt von Zeile 20 – bei den „freien Noten“ fehlt eine diagonale Linie.

nur in ihrem Zuhause in Paris, sondern auch bei verschiedenen Konzerten und Aufführungen – in Japan, Venedig, Straßburg, London, Finnland ... – sowie bei den umfangreichen Feierlichkeiten zu ihrem 70. Geburtstag. Doch zunächst wegen der Lockdowns und später aufgrund ihrer zunehmenden Krankheit kam es nie mehr zu einer weiteren „Residenz“ im Landhaus. In der Folge trat mein Projekt, weitere Artikel zu schreiben, in den Hintergrund – entweder zugunsten von Aufführungen oder einfach, um so viel Zeit wie möglich mit ihr und ihrer Familie zu verbringen.

Wir begannen jedoch mit der Arbeit an einer neuen Ausgabe von *Mirrors*, dem Duo für Flöte und Cello, und sie wusste, dass ich irgendwann allein weitermachen würde – sowohl damit als auch mit weiteren Ausgaben. Da ich weiterhin nach ihrer Musik und nach der Art unserer Zusammenarbeit gefragt werde, biete ich diesen Artikel als ersten Versuch an, zu diesen Projekten zurückzukehren.

Wie wir gearbeitet haben

Am häufigsten werde ich gefragt, wie wir gearbeitet haben: In welchem Maß war ich in ihren Kompositionsprozess eingebunden? Habe ich konkrete Beiträge geleistet? Hat sie mich um Rückmeldung gebeten? Haben wir Ideen ausprobiert? Wurden neue Spieltechniken entwickelt? Die Antworten hingen vom jeweiligen Werk und von der Situation ab, aber ich war immer berührt, wenn Kaija mich vorstellte mit den Worten: „Das ist meine Freundin Camilla. Ich schreibe im Grunde all meine Flötenmusik für sie.“ Wie sie in verschiedenen Programmheften schrieb, hatte sie beim Komponieren – besonders bei den Solo- und Kammermusikwerken – mein Flötenspiel im Kopf.

Laconisme de l'aile

Also: Was hatte sie mich spielen hören? Ironischerweise war es – da es vor unserem Kennenlernen komponiert wurde – ihr erstes „offizielles“ Flötensolo, *Laconisme de l'aile* (1982). Die-

ses Stück wurde jedoch eines meiner Signaturstücke in den 1980er Jahren, und gemeinsam machten wir die erste Aufnahme davon für das Label BIS. Obwohl *Laconisme de l'aile* ohne meine Mitwirkung komponiert wurde, ist es ein Beispiel für ein Werk, bei dem wir vielfach in der Aufführung zusammenarbeiteten. Durch wiederholte Aufführungen dieses Stücks lernten wir uns musikalisch kennen: Ich lernte ihre musikalische Sprache, und sie hörte mein Spiel. Ursprünglich für Flöte allein konzipiert, fügte sie schließlich eine optionale elektronische Komponente hinzu. Dies entstand, weil wir ein Konzert gaben, bei dem alle anderen Werke Elektronik enthielten, und sie wollte, dass *Laconisme de l'aile* besser in den akustischen Kontext passte.

Eine weitere Ergänzung kam viele Jahre später hinzu, als sie – zusammen mit ihrem Ehemann, dem Komponisten und Videokünstler Jean-Baptiste Barrière – das Werk in ein „visuelles Konzert“ einbezog. Jean-Baptiste schuf die visuelle Dimension mit Live-Video und Bildern, die die Flötistin mit einem Pedal auslöst.

Noa Noa

Die interaktive Zusammenarbeit während des Kompositionsprozesses begann etwa zehn Jahre, nachdem ich *Laconisme de l'aile* kennengelernt hatte, als sie *Noa Noa* (1992) für Flöte und Elektronik für mich schrieb. Dieses Stück, wie Kaija in ihrer Einleitung schrieb, war Teamarbeit. Der elektronische Teil wurde unter der Aufsicht von Jean-Baptiste Barrière geschrieben und von Xavier Chabot programmiert, und ich half bei den Details der Flötenstimme.

Ihre Idee war es, in einem Stück für Soloflöte so viel Polyfonie wie möglich zu schaffen, und zu diesem Zweck fügte sie nicht nur gehaltene Glissandi, Triller, Mehrklänge und elektronische Klänge hinzu, sondern – und das war ihr innovativster Beitrag – sie verlangte auch, dass die Flötistin bestimmte Texte spricht

Ein Auszug aus *NoaNoa*: das erste Auftreten von Worten mit Klang.

oder flüstert, während sie gleichzeitig Flötentöne oder Triller hält. Singen oder Summen und Spielen war bereits zuvor gemacht worden, ebenso das Einfügen von Phonemen in Musik, aber niemand hatte je verlangt, dass die Flötistin tatsächlich Phrasen artikuliert, während sie einen Flötenton aufrecht-erhält. Für mich – und für alle Flötisten, die dieses Stück später spielten – bedeutete das, eine spezielle Technik für Ansatz und Stimme zu entwickeln, um die Klänge beider Elemente zu verschmelzen. (Hinweis: Eine flexible Oberlippe muss den verstärkten Luftstrom weiterhin in die Flöte lenken, während ein lockerer Ansatz das Flüstern, Sprechen oder Singen der Texte ermöglicht.)



Nach einer Konzertaufführung in Bratislava.

Mein Beitrag zu ihrem Komponieren

Was also war mein eigener Beitrag zu ihrem Komponieren? Meine Lieblingsantwort auf diese Frage ist, auf *Oiseaux dansant*, den ersten Satz des zweiten Teils ihres Flötenkonzerts *Aile du songe* (2001), hinzuweisen. Die Geschichte dazu: Eines Abends, als ich Kaija und Jean-Baptiste in Paris besuchte, überraschte mich Kaija, indem sie Champagner hervorholte und ankündigte, dass sie beschlossen habe, mir ein Flötenkonzert zu schreiben! Ich war natürlich begeistert. Sie verriet mir, dass sie zu „Vogelthemen“ zurückkehre, inspiriert von Passagen aus dem Epos *Oiseaux* von Saint-John Perse. Da dieses Gedicht auch zwanzig Jahre zuvor *Laconisme de l'aile* inspiriert hatte, war ihr das fast unangenehm. Mich störte das überhaupt nicht, aber ich fragte, ob es vielleicht einen Abschnitt geben könne, der rhythmischer sei als in ihren bisherigen Stücken. Sie erfüllte meinen Wunsch freundlich mit *Oiseaux dansant*. Während die anderen vier Sätze des Konzerts mehr oder weniger von den metaphorischen Vögeln Saint-John Perse inspiriert und in der vertrauten „Saariaho-Sprache“ der sich allmählich wandelnden Klangfarben geschrieben sind, ist dieser Satz einzigartig – sowohl in seiner Inspirationsquelle als auch in seinem Charakter.

Die Musik von *Oiseaux dansant* bezieht sich auf eine alte Aborigene-Legende von einem tanzenden Mädchen, das von den Dorfältesten in einen Vogel verwandelt wurde, weil es zu viel im Dorf tanzte. Als wir uns auf die Uraufführung mit dem London Philharmonia vorbereiteten, war es der Dirigent Vladimir Jurowski, der darauf hinwies, wie überraschend dieser

Satz sei: Die lebhaften Tanzrhythmen seien „sehr Stravinskyesk“. Da viele ihrer späteren Orchesterwerke tatsächlich sehr rhythmisch sind, bin ich stolz, diesen Beitrag zu ihrem Komponieren geleistet zu haben!

Mit diesem Satz schrieb Kaija mir nicht nur einen Tanz, sondern sprach auch meine Persönlichkeit an. Während sie selbst eher schüchtern und zurückhaltend war, war ich (vor allem als Jüngere!) ziemlich überschwänglich und aufgeschlossen. In der Volkslegende tanzt das Mädchen/der Vogel weiter, sammelt alle anderen Vögel um sich und lehrt sie das Tanzen. Im Konzert ruft die Flötistin das Orchester zusammen, das schließlich mit ihr zu tanzen beginnt. Wie Kaija zweifellos erwartet hatte, genieße ich es besonders, diese dynamische Interaktion mit dem Orchester zu schaffen.

Techniken und Kadenz

Was die speziellen Flötentechniken im Konzert betrifft, so gibt es hier, wie auch in *Laconisme de l'aile* und *Noa Noa*, Triller, Glissandi, Luftklänge, Mehrklänge und die Verwendung der Stimme. Bei der Stimme jedoch hat die Flötistin freie Wahl, wie sie diese einsetzt. Außer im letzten Satz gab Kaija in der Partitur an, wo die Stimme hinzuzufügen sei, aber nicht, wie. Ihr einziger Hinweis war, dass sie etwas „ziemlich Verrücktes“ wollte.

Nachdem ich allein experimentiert und dann verschiedene Lösungen mit Kaija ausprobiert und besprochen hatte, wählte ich verschiedene Phoneme, Schreie und Wörter aus der Volksgeschichte aus und fügte sie entsprechend den Farben im Orchester ein (z. B. „shh“ oder „ke“, um Perkussionseffekte nachzuahmen) oder dort, wo die Flötenlinie verstärkt werden konnte (z. B. durch hohes Singen oder Stimmglissandi, um Differenztöne und Mehrklänge mit dem Flötenton zu erzeugen, oder Flüstern, um Spannung an Übergängen zu schaffen). Ein letzter Beitrag von mir zu diesem Konzert war die Kadenz. In der Originalhandschrift hatte sie diese ausgelassen, aber – erneut auf meinen Wunsch hin – fügte sie kurzfristig eine Stelle dafür ein. Ich erinnere mich nicht einmal, ob ich bei den Uraufführungen in Brüssel und London tatsächlich eine Kadenz spielte. Ich erinnere mich jedoch deutlich daran, dass ich während der Aufnahme für die CD mit Dirigent Jukka-Pekka Saraste und dem Finnischen Radio-Orchester spontan etwas an der „Kadenzstelle“ während des ersten Durchlaufs spielte, in der Annahme, wir würden später noch einmal darauf zurückkommen.

Später in der Nacht wachte ich in Panik auf und stellte plötzlich fest, dass wir nie eine zweite Aufnahme gemacht hatten. Kaija versicherte mir jedoch, dass meine ursprüngliche Improvisation völlig in Ordnung sei – und sie wurde die „Vorlage“ für eine improvisierte Kadenz.

Sombre

Eine besonders bedeutende Zusammenarbeit hatten wir im Zusammenhang mit dem Stück *Sombre* (2012), das wir im Februar 2013 in der Rothko Chapel in Houston uraufführten.



Beginnen wir mit einem Zitat aus Kaijas Programmnotiz: „Mark Rothko ist ein Künstler, dessen Werk mir seit langem nahe steht. Als Sarah Rothenberg vorschlug, dass ich ein Stück für Da Camera schreiben sollte, das in der Rothko Chapel uraufgeführt werden würde, begann ich sofort, eine dunkle Instrumentation zu imaginieren, die in meiner Vorstellung den Gemälden in der Kapelle entsprach. Die Farbe des Bassflötenklangs wurde zum Zentrum dieser Palette; sie hatte für mich eine enge Verbindung zu Rothkos Werk.“

Im März 2012 waren Kaija und ich beide in New York City und beschlossen recht spontan, nach Houston zu fliegen, um einige Bassflötenklänge in der Kapelle auszuprobieren. Um dort zu arbeiten, mussten wir eine Genehmigung beantragen und uns verpflichten, unter strenger Aufsicht zu stehen und keine Fotos zu machen. (Der Hausmeister machte freundlicherweise ein einziges Foto von uns als privates Dokument.) In der Kapelle waren wir inspiriert von dem Raum und der Gegenwart der Gemälde. Ich spielte verschiedene Phrasen, die Kaija bereits skizziert hatte, und improvisierte dann. Da sie von meiner langjährigen Praxis wusste, „parallele Musik“ zu Kunstwerken zu schaffen, hörte Kaija aufmerksam zu, stellte Fragen und notierte sich ihre Lieblingsklänge und -gesten.

Nach einer Weile machte ich einen längeren Besuch in der nahegelegenen Menil Art Collection, während Kaija in der Kapelle blieb, über unsere Sitzung nachdachte und ihre Skizzen überarbeitete und erweiterte. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie bereits die Idee, Harfe, Kontrabass und einige Schlaginstrumente einzubeziehen. Die Idee, eine Baritonstimme hinzuzufügen, kam ihr später, und dazu schrieb sie: „Ich wollte auch eine Baritonstimme in das Ensemble aufnehmen und begann nach Texten zu suchen. In meinen Recherchen stieß ich auf Ezra Pounds allerletzte Cantos, genauer gesagt Fragmente davon. Ihre minimale Form sowie ihr herzerreißender Inhalt

schiienen perfekt zu diesem Stück zu passen. (...) Der Titel *Sombre* ergab sich ganz natürlich aus dem Charakter der Instrumentation, der Texte und vor allem dieser letzten Gemälde von Mark Rothko. Das Stück wurde für Da Camera, Camilla Hoytenga und Daniel Belcher geschrieben.“ Der offizielle Titel des Stücks, wie er auf der Partitur steht, lautet:

SOMBRE

für Bassflöte, Stimme, Schlagzeug, Harfe und Kontrabass (2012)

Ich finde es interessant, dass Veranstalter dieses Stück ausnahmslos als Solostück für Stimme mit Ensemble ankündigen – mit dem Ergebnis, dass die Zuhörer immer überrascht sind, wie prominent die Bassflötenstimme ist!

Schlussgedanken über die Zusammenarbeit

Als Kaija Saariaho und ich zum ersten Mal eingeladen wurden, bei Festivals oder Workshops über unsere Zusammenarbeit zu sprechen, mussten wir fast nach Worten suchen – denn unser gemeinsames Arbeiten schien uns so selbstverständlich –, was also gab es zu sagen? Doch wir erkannten, dass das, was für uns selbstverständlich war, tatsächlich formuliert werden konnte, um andere zu inspirieren. Wie diese wenigen Beispiele zeigen, bereichert Zusammenarbeit in all ihren Formen das musikalische Erlebnis sowohl des Komponisten als auch des Interpreten.

Der Wert der entstehenden Werke geht weit über die persönlichen Erfahrungen der Beteiligten hinaus: Die geschaffenen Werke werden zu einem Beitrag zum größeren musikalischen Kanon, der allen zugänglich ist. Wie Kaija unsere Arbeitssitzungen stets abschloss, möchte auch ich jede und jeden von euch ermutigen, aktiv eure eigenen Mitwirkenden zu suchen, um weiterhin wunderbare Musik zu schaffen.

Camilla Hoytenga

Amerikanische Flötistin, internationale Konzertkünstlerin mit Wohnsitz in Köln (Deutschland) und Sylva (North Carolina). Sie freut sich weiterhin über Fragen und Kommentare zur Musik von Kaija Saariaho.

www.hoytenga.com

www.hoytenga.com/kaija-saariaho/

- *The Flute Music of Kaija Saariaho – Some Notes on the Musical Language*
- *The Flute Music of Kaija Saariaho – Answers to Frequently Asked Questions*
- *The Flute Music of Kaija Saariaho – A Personal History*

Alle Partituren erhältlich bei:

Wise Music Classical – Kaija Saariaho

Anmerkung der Redaktion: Dieser Artikel erschien zuerst im November 2023 in PAN, dem Magazin der British Flute Society. Wir danken, dass wir den Artikel in Flöte aktuell veröffentlichen dürfen.