

Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München



vorgelegt von
Julia Lutz
aus München

München 2006

Referent: PD Dr. Michael Kugler

Korreferent: Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 2006

Inhalt

I. Einleitung.....	2
II. Rahmenbedingungen.....	8
A. Die bauliche Entwicklung der Querflöte.....	8
1. Von der Traversflöte mit einer Klappe zur Mehrklappenflöte.....	9
2. Die Weiterentwicklung der Mehrklappenflöte.....	12
3. Die Boehmflöte.....	16
B. Die Flöte im Musikleben des 19. Jahrhunderts.....	21
1. Soziokulturelle Aspekte.....	21
2. Zur Flötenliteratur.....	26
III. Dokumente des Lehrens und Lernens.....	34
A. Vorbemerkungen.....	34
B. Überblick.....	36
1. Lehrwerke.....	36
2. Sonstige Veröffentlichungen.....	48
C. Didaktische Analyse.....	52
1. Intentionen.....	52
2. Lernbereiche.....	62
a) Haltung.....	62
b) Ton.....	69
c) Artikulation.....	88
d) Griffweise und Fingertechnik.....	99
e) Atmung.....	114
f) Verzierungen.....	119
g) Musiklehre.....	133
h) Musikalischer Vortrag.....	137
3. Übungs- und Spielmaterial.....	143
a) Notenbeispiele.....	143
b) Übungen.....	145
c) Spielstücke.....	150
4. Gesamtkonzeption.....	162
D. Einblicke in die Unterrichtsrealität.....	175
1. Orte und Institutionen.....	175
2. Lehrer und Schüler.....	178
IV. Zusammenfassung.....	186
V. Bibliographie.....	194
A. Quellenverzeichnis.....	194
1. Lehrwerke.....	194
a) Deutschsprachige Flöten-Lehrwerke.....	194
b) Sonstige Lehrwerke.....	198
2. Notenausgaben.....	199
3. Lexika und Verzeichnisse.....	200
4. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.....	202
5. Sonstige Quellen.....	204
B. Literaturverzeichnis.....	205
VI. Anhang.....	213

I. Einleitung

Mit dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* veröffentlicht Johann Joachim Quantz im Jahr 1752 das erste umfassende Lehrwerk für die Querflöte in deutscher Sprache. Es etabliert sich rasch zum Standardwerk für den Flötisten und ist mit seinen umfangreichen Informationen zur zeitgenössischen Musikpraxis bis heute auch für andere Instrumentalisten und für Sänger interessant.¹ Im Anschluss an den Quantzschen *Versuch* erscheint im deutschsprachigen Raum lange Zeit kein weiteres Lehrwerk für die Flöte² – was Quantz schreibt, hat Gültigkeit. Erst Ende des 18. Jahrhunderts bricht Johann George Tromlitz mit einer kurzen Schrift zum Flötenspiel und einem ausführlichen zwei-bändigen Lehrwerk die bisher nahezu uneingeschränkte Autorität von Quantz. In der Folgezeit, insbesondere seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis um 1915, entstehen Flöten-Lehrwerke in großer, fast unüberschaubarer Zahl. Diese Fülle an Veröffentlichungen ist zum einen Spiegelbild der vor allem bei Dilettanten großen Beliebtheit der Flöte, zum anderen bringt sie zum Ausdruck, dass Fragestellungen des Lehrens und Lernens in schriftlichen Dokumenten zunehmend Bedeutung geschenkt wird.

In Zusammenhang mit der Herausbildung einer bürgerlichen Musikpflege seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem musikalischen Bildungs- und Öffentlichkeitsstreben des Bürgertums sowie in Verbindung mit bedeutenden Neuerungen im Flötenbau erlebt die Flöte zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit.³ Die bauliche Entwicklung des Instruments schreitet so weit voran, dass im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine bisher unbekannte und später nicht wieder erreichte Vielzahl unterschiedlicher Flötenarten Verwendung findet, die von der einklappigen Traversflöte über ganz verschiedene Formen der Mehrklappenflöte bis hin zur Boehmflöte mit ihrem völlig neuartigen Klappen- und Griffsystem reicht.

Die unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften der einzelnen Flötenarten und die aus den Neuerungen in der Bauweise resultierenden erweiterten spieltechnischen Möglichkeiten führen dazu, dass sich die an den Flötisten gestellten Anforderungen verändern. Im Zuge des Wandels in der Musizierpraxis einerseits und bedeutenden Schritten in der Entwicklung der Instrumentalpädagogik andererseits – insbesondere die zunehmende Professionalisierung und Institutionalisierung des Instrumental-Lehrens und -Lernens⁴ – erfährt auch der Querflötenunterricht im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Reihe an Veränderun-

¹ Vgl. Schmitz 1952 (b), S. 9f.; ebd. 1987; Reilly 1971, S. 40-92.

Das Lehrwerk von Quantz wird im Folgenden meist in abgekürzter Form als *Versuch* bezeichnet.

² Mit dem Begriff „Flöte“ ist in der vorliegenden Arbeit immer die Querflöte gemeint.

³ Vgl. Haseke 1954, S. IX, 128; Schmitz 1955, Sp. 352.

⁴ Vgl. Roske 1993, S. 165-183; Mahlert 1997, Sp. 1515-1518.

gen. Über die Art und Weise, wie das Flötenspiel in diesem Zeitraum nach dem unmittelbaren Wirken von Johann Joachim Quantz gelehrt und gelernt wird, wissen wir heute allerdings wenig.

Die bisherigen Publikationen zum Themenbereich „Flöte und Flötenspiel“ in zurückliegenden Jahrhunderten beschäftigen sich primär mit der Flötenmusik⁵ und mit Fragen zur Aufführungspraxis⁶. Auch Fragen der baulichen Entwicklung des Instruments sind von zentraler Bedeutung.⁷ Wenig Aufmerksamkeit wird dagegen dem Lehren und Lernen geschenkt.⁸ Eine umfassende Darstellung zur Geschichte des Querflötenunterrichts liegt bislang nicht vor. Zahlreiche Arbeiten greifen zwar auf historische Flöten-Lehrwerke als Quellenmaterial zurück, doch diese werden in erster Linie unter aufführungspraktischen und musikästhetischen Gesichtspunkten betrachtet⁹; didaktische Fragestellungen dagegen werden selten an sie gerichtet.¹⁰ Nur in wenigen Veröffentlichungen zum Leben und Wirken bedeutender Flötisten und Flötenlehrer wie Johann George Tromlitz¹¹, Anton Bernhard Fürstenau¹² und Maximilian Schwedler¹³ wird die pädagogische Tätigkeit zumindest am Rande erwähnt. Das *Handbuch Querflöte* bietet im Kapitel *Unterricht und Lehrwerke* einige Stichworte zu bedeutenden und heute als Nachdruck vorliegenden Lehrwerken, aber auch hier zeigt sich deutlich das Defizit an Informationen zum Erlernen des Querflötenspiels.¹⁴

Eine untergeordnete Bedeutung hat das Lehren und Lernen bereits in Veröffentlichungen des 18. und 19. Jahrhunderts. In den Artikeln der großen musikalischen Nachschlagewerke zu bedeutenden Flötenlehrern etwa steht die pädagogische Tätigkeit – wenn sie überhaupt Beachtung findet – gegenüber anderen Wirkungsbereichen wie Konzertieren, Komponie-

⁵ Vgl. Jones 1952; Scheck 1975; Artaud 1991.

⁶ Vgl. Schmitz 1952 (b); Warner 1964; Smith 1969; Le Roy 1970; Scheck 1975; Warner 1977; Hadidian 1979; Gärtner²1980.

⁷ Vgl. Meylan 1974; Scheck 1975; Voorhees 1980; Spohr 1982; ebd. 1987; Demmler²1985; Artaud 1991; Solum 1992.

⁸ Diese Feststellung gilt sowohl für umfassende Darstellungen wie jene von Schmitz 1952 (b) zu Querflöte und Querflötenspiel im Zeitalter des Barock und daran anknüpfend Hasekes *Untersuchungen zur Flötenspielpraxis des 18./19. Jahrhunderts* (1954), als auch für Veröffentlichungen zu Einzelaspekten zum Instrument und seiner Spielweise. Auch Arbeiten, welche die Flöte und das Flötenspiel sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart betrachten, verzichten weitgehend auf Informationen zur historischen Entwicklung des Flötenunterrichts (vgl. Girard 1953; Scheck 1975; Artaud 1991).

⁹ Vgl. Haseke 1954; Warner 1964; ebd. 1977; Smith 1969; Hadidian 1979; Schmitz 1987; ebd. 1988.

¹⁰ Der Begriff der Didaktik wird in der vorliegenden Arbeit in einem weiten Begriffsverständnis verwendet, das Überlegungen zum Lehren und Lernen in der Theorie und in der Praxis einschließt (vgl. z. B. Jank/Meyer³1994, S. 16 für die Allgemeine Pädagogik und Richter 1997, Sp. 1457 für die Musikpädagogik).

¹¹ Vgl. Demmler²1985.

¹² Vgl. Schneeberger 1992.

¹³ Vgl. Bailey 1987.

¹⁴ Vgl. Busch-Salmen in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 120-124, 145-161.

ren und Aktivitäten im Flötenbau deutlich im Hintergrund.¹⁵ Ähnliches gilt für aktuell veröffentlichte Beiträge in den Musiklexika.¹⁶

Die vorliegende Arbeit betrachtet den Querflötenunterricht des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum aus unterschiedlichen Perspektiven und möchte damit die Lücke an Informationen zur Geschichte der Querflötenpädagogik verkleinern. Im Mittelpunkt steht die Frage nach zentralen Faktoren des Lehr-Lern-Prozesses – die Frage nach Intentionen und Inhalten, nach Vorgehensweisen beim Erlernen des Flötenspiels und nach dem verwendeten Notenmaterial. Gefragt wird außerdem nach Orten des Unterrichts und nach den am Unterrichtsgeschehen beteiligten Personen. An Rahmenbedingungen sind Entwicklungen im Flötenbau und die Bedeutung der Flöte im Musikleben der Zeit zu betrachten.

Der Arbeit liegt ein weit gefasstes Verständnis vom Begriff „Unterricht“ zugrunde. Querflötenunterricht wird verstanden als geplante und zielgerichtete Vermittlung und Aneignung des Querflötenspiels, die einer didaktischen und methodischen Anlage folgt. Betrachtet wird vor allem die theoretische Seite des Unterrichts, denn die Lehrwerke als Haupt-Quellenmaterial spiegeln nicht direkt die Unterrichtsrealität, sondern geben Aufschluss darüber, wie die Unterrichtspraxis theoretisch aussehen kann. Die Vermittlung des Flötenspiels kann unmittelbar durch einen Lehrer oder aber in schriftlicher Form durch ein Lehrwerk, das der Lernende im Selbststudium erarbeitet, erfolgen. Dass diese zweite Form des Lehrens und Lernens nach zeitgenössischem Verständnis auch eine Form des Unterrichts darstellt, wird bereits in den Titeln verschiedener Lehrwerke angedeutet – darunter der *Ausführliche[] und gründliche[] Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) von Johann George Tromlitz sowie die *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 432 [1892-97] und der *Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 525 [1898-1903] von Wilhelm Popp.¹⁷

¹⁵ Vgl. beispielsweise die Artikel *Boehm* in: Fétis Bd. 1 ²1860, S. 470; *Fürstenau* in: Schilling Bd. 3 1836, S. 98-100; *Fürstenau* in: Fétis Bd. 2 ²1862, S. 357f.; *Tromlitz* in: Gerber Teil 2 1792, Sp. 686f.; *Tromlitz* in: Schilling Bd. 6 1838, S. 692; *Tromlitz* in: Fétis Bd. 8 ²1866, S. 260f.

¹⁶ Vgl. beispielsweise die Artikel *Boehm* von Schmitz 1952 (a), Sp. 16-20 (in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Auflage – im Folgenden abgekürzt als MGG); *Boehm* von Lücke 2000, Sp. 204-207 (in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage – im Folgenden abgekürzt als ²MGG); *Boehm* von Bate/Böhm 2001, S. 777f. (New Grove); *Fürstenau* von Virneisel 1955, Sp. 1093-1096 (MGG); *Fürstenau* von Schütz 2002, Sp. 283f. (²MGG); *Fürstenau* von G. G. Jones 2001, Sp. 356 (New Grove); *Schwedler* von Schmitz 1965, Sp. 367f. (MGG); *Schwedler* von Waterhouse 2001, S. 873 (New Grove); *Tromlitz* von Demmler 1966, Sp. 728f. (MGG); *Tromlitz* von Powell 2001, S. 773f. (New Grove).

¹⁷ Nach diesem weit gefassten Begriffsverständnis kann es sich auch dann um Unterricht handeln, wenn nicht alle Momente, die nach heutiger Auffassung zu den spezifischen Merkmalen von Unterricht zählen – zielgerichtete Planung, Institutionalisierung und Professionalisierung der Lehrenden (vgl. Abel-Struth 1985, S. 114f.; Richter 1997, Sp. 1464) – uneingeschränkt auf den Lehr-Lern-Prozess zutreffen.

Als Quellen dienen in erster Linie Flöten-Lehrwerke¹⁸, die zwischen 1780 und 1915 als deutschsprachige Originalwerke erscheinen. Weitere Informationen liefern theoretische Schriften von Flötisten und Flötenlehrern, Beiträge in Musikzeitingen und Artikel in Musikzeitschriften. Ergänzend zu den Lehrwerken werden einige ausgewählte Etüdensammlungen und Studienwerke als speziell für Übungszwecke vorgesehenes Notenmaterial betrachtet.

Die Lehrwerke bedeutender Flötisten und Flötenlehrer wie Johann Joachim Quantz, Johann George Tromlitz und Anton Bernhard Fürstenau geben Aufschluss über zentrale Stationen der Vermittlung des Flötenspiels seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein detaillierteres Bild der Entwicklung der Flötenpädagogik im 19. Jahrhundert lässt sich erst nach der Betrachtung eines möglichst breiten Spektrums an Flöten-Lehrwerken beschreiben. Abgesehen von den Veröffentlichungen von Tromlitz und Fürstenau sowie den ebenfalls bekannten und zum Großteil heute als Nachdruck verfügbaren Lehrwerken von Heinrich Soussmann, Caspar Kummer, Wilhelm Popp, Ernesto Köhler und Emil Prill berücksichtigt die vorliegende Studie auch weitgehend unbekannt und in Vergessenheit geratene Flöten-Lehrwerke. Hinweise auf Unterrichtswerke, die nach dem Quantzschen *Versuch* bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts veröffentlicht werden, sind dem *Handbuch der musikalischen Literatur* von C. F. Whistling und Fr. Hofmeister zu entnehmen¹⁹, ergänzende Informationen liefern die Verzeichnisse von J. N. Forkel, C. F. Becker und E. Prill.²⁰ Anhand dieser Nachschlagewerke wurde eine Liste mit 65 Titeln an Flöten-Lehrwerken erstellt, die Grundlage für die Recherche nach Quellenmaterial für die vorliegende Arbeit war.²¹ Mit Ausnahme der heute als Nachdruck vorliegenden Veröffentlichungen sind viele der noch erhaltenen Lehrwerke schwer zugänglich; einige Drucke waren in Bibliotheken und Archi-

¹⁸ Als „Lehrwerk“ oder „Unterrichtswerk“ werden in der vorliegenden Arbeit alle Veröffentlichungen zum Flötenspiel bezeichnet, deren Hauptzweck die Anleitung zum Erlernen der Flöte ist. Dazu gehören sowohl theoretische Anweisungen, die den Charakter eines Lehrbuchs haben und das Flötenspiel in verbaler Form vermitteln, als auch Veröffentlichungen mit umfangreichem Notenmaterial für den praktischen Gebrauch. Für letztere verwenden einige Autoren auch die Bezeichnung „Flötenschule“ (vgl. z. B. Appunn [1880-82]; Fahrbach [1860-67]; Fürstenau op. 42 [1825/26]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1090-13]; Röhler 1911/12; Schulze [1880-85]; Soussmann [1843]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Thomas 1900; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85]). Davon abzugrenzen sind theoretische Schriften, die primär Informationen zum Instrument bieten und am Rande einige Hinweise zum Flötenspiel enthalten (vgl. z. B. Boehm [1871]), sowie Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften zu einzelnen Teilbereichen des Flötenspiels.

¹⁹ Vgl. Whistling/Hofmeister 1817 und Ergänzungsbände 1818-1827; Whistling ²1828 und Ergänzungsbände 1829, 1834 und 1839; Hofmeister ³1844/45 und Ergänzungsbände seit 1852.

²⁰ Vgl. Forkel 1792; Becker 1836; Prill [1899] und Ergänzungsband mit Neuerscheinungen 1898-1912 von Lehmann (o. J.).

²¹ Diese Liste enthält auch Titel von Lehrwerken, die in vielen Verzeichnissen von Flötenmusik und in Bibliographien von Veröffentlichungen zum Flötenspiel der neueren Zeit (vgl. z. B. Vester 1967; Warner 1967; Ventzke 1988; Kreyszig 1998; Powell 1999; Montagu u.a. 2001) nicht verzeichnet sind.

ven nicht auffindbar. Knapp 50 Originalwerke in deutscher Sprache konnten in die Untersuchung einbezogen werden.²²

Der Zeitraum, der in der vorliegenden Arbeit betrachtet wird, umfasst das gesamte 19. Jahrhundert einschließlich der beiden vorangehenden und nachfolgenden Jahrzehnte.²³ Auf diese Weise werden die ersten deutschsprachigen Flöten-Lehrwerke nach Quantz ebenso berücksichtigt wie die Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Lehrwerke, die von ihrer Gesamtkonzeption her noch den Veröffentlichungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuzuordnen sind. Um 1915 ist zudem eine Zäsur festzustellen: Nach der großen Zahl der bis dahin veröffentlichten Unterrichtswerke erscheinen bis Mitte des 20. Jahrhunderts fast keine Neuveröffentlichungen an Lehrwerken für die Querflöte. In wenigen Ausnahmefällen wird mit einer Auflage des Lehrwerks gearbeitet, die erst in den 1920er Jahren und damit gerade nicht mehr im genannten Zeitraum erscheint: Von Wilhelm Barges *Praktische[r] Flötenschule* (1923)²⁴ und Emil Prills *Schule für die Boehmflöte* op. 7 (1927)²⁵ war eine frühere Auflage nicht erhältlich.

Da im Zentrum der vorliegenden Studie das Lehren und Lernen des Querflötenspiels im deutschsprachigen Raum steht, werden primär Original-Lehrwerke in deutscher Sprache als Quellen herangezogen. Ergänzend dazu erfolgt gelegentlich ein Blick in bedeutende französische Lehrwerke, die insbesondere zu Beginn des 19. Jahrhunderts den deutschen Lehrwerken einen Entwicklungsschritt voraus sind und damit eine gewisse Vorbildfunktion haben.

Die Lehrwerke vermitteln ein Bild von der theoretischen Seite des Querflötenunterrichts. Informationen zur konkreten Unterrichtspraxis liegen nur wenige vor, da der Ablauf des Unterrichts im Allgemeinen nicht dokumentiert wird. Zeitungsartikel und eigenständige Schriften von Flötenlehrern enthalten höchstens am Rande kurze Bemerkungen zur Unterrichtsrealität, in Nachlässen von Flötenlehrern befinden sich kaum Dokumente, die Auskunft hierüber geben. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich daher auf die Frage, wie man sich den Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert theoretisch vorzustellen hat. Im Mittelpunkt steht eine vergleichende Analyse der Lehrwerke unter systematischen Aspekten, in der nach Intentionen, Lerninhalten und deren Vermittlung, nach dem Notenmaterial und nach der didaktischen Gesamtkonzeption gefragt wird (Kapitel III.C.). Einige der hier

²² Während verschiedene Veröffentlichungen zum Themenbereich „Flöte und Flötenspiel“ wesentlich mehr Titel an Lehrwerken in ihrer Bibliographie verzeichnen, als tatsächlich als Untersuchungsmaterial zur Verfügung stehen – sehr offensichtlich äußert sich dieser Sachverhalt in der Arbeit von Haseke (1954) –, wird in der vorliegenden Arbeit klar unterschieden zwischen Lehrwerken, die als Quellenmaterial vorhanden sind, und Lehrwerken, die nicht in die Untersuchung einbezogen wurden.

²³ Wenn im Folgenden der Zeitraum „19. Jahrhundert“ genannt wird, ist damit immer – falls nicht ausdrücklich anders erwähnt – der gesamte Untersuchungszeitraum von 1780 bis um 1915 gemeint.

²⁴ Erstauflage: 1880.

²⁵ Frühere Auflagen: [1898-1903] und [1904-1908].

verwendeten Termini gehören nicht der zeitgenössischen Sprache des 19. Jahrhunderts, sondern einem von der Allgemeinen Didaktik im 20. Jahrhundert geprägten und in die Musikdidaktik übernommenen Begriffsrepertoire an.²⁶ Im Anschluss an die Untersuchung der Lehrwerke gibt Kapitel III.D. einen Einblick in die Unterrichtspraxis mit Hinweisen zu Orten des Flötenunterrichts und Informationen zu Flötenlehrern und Flötenschülern. Der Betrachtung der Dokumente des Lehrens und Lernens vorangestellt sind ein Überblick über die bauliche Entwicklung der Flöte, Überlegungen zur Bedeutung des Flötenspiels in der Gesellschaft und ein Überblick über die Flötenmusik als Rahmenbedingungen des Flötenunterrichts im 19. Jahrhundert (Kapitel II). Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung, die insbesondere die historische Perspektive des Flötenunterrichts beleuchtet und Entwicklungstendenzen der Flötenmethodik verdeutlicht.

²⁶ Zu zentralen Begriffen der Musikdidaktik vgl. Kaiser/Nolte 1989.

II. Rahmenbedingungen

A. Die bauliche Entwicklung der Querflöte

Der Zeitraum von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis um 1900 ist für den Flötenbau ein Zeitraum mit großer Dynamik und zahlreichen Veränderungen am Instrument.²⁷ Die Entwicklung von der Traversflöte mit einer Klappe zu einem Instrument mit mehreren Klappen und die Neukonstruktion der Flöte durch Theobald Boehm²⁸ bringen einen Wandel im Tonideal zum Ausdruck und sind Reaktion auf neue – in erster Linie technische – Anforderungen der Flötenkompositionen des 19. Jahrhunderts. Treibende Kraft der baulichen Weiterentwicklung der Flöte ist das Streben nach einem vollen und ausgeglichenen Klang in allen Lagen, nach einer reinen Intonation im gesamten Tonraum und nach einer Erleichterung oder überhaupt erst Ermöglichung des Spiels technisch anspruchsvoller Passagen. Die Traversflöte mit einer und mit mehreren Klappen und die Boehmflöte werden in verschiedenen Ausführungen gefertigt und von einzelnen Flötenbauern mit individuellen Details versehen – eine Standardquerflöte oder „die“ Querflöte schlechthin gibt es im betrachteten Zeitraum nicht.²⁹

Der folgende Überblick über zentrale Stationen der Entwicklung der Querflöte bis Ende des 19. Jahrhunderts berücksichtigt hauptsächlich Veränderungen am Instrument, die eine Veränderung der Spielweise zur Folge haben. Auf dieser Grundlage wird in Kapitel III.C. untersucht, ob und in welcher Art die Lehrwerke auf das jeweils vorgesehene Instrument und dessen Spielweise eingehen.

²⁷ Vgl. Powell 1996, S. 89.

²⁸ Zur Frage der Schreibweise „Boehm“ oder „Böhm“ vgl. L. Böhm 1984, S. 76f.; ebd. 1994 (e), S. 26f. In der vorliegenden Arbeit wird die von Theobald Boehm selbst benutzte Schreibweise „Boehm“ verwendet, bei Zitaten und in der Bibliographie wird die von den jeweiligen Autoren gewählte Schreibweise beibehalten.

²⁹ Eine festgelegte Terminologie zur Bezeichnung der verschiedenen Querflöten existiert bisher nicht. Im Folgenden werden die einklappige Traversflöte, die Mehrklappenflöte und die Boehmflöte als „Flötenarten“ bezeichnet, bei der Mehrklappenflöte wiederum werden je nach Zahl der Klappen und nach deren Funktion verschiedene Formen unterschieden. Die Begriffe „Flöte“ und „Querflöte“ sind Sammelbegriffe für die verschiedenen Flötenarten in der gewöhnlichen Größe mit d¹ bzw. c¹ oder h⁰ als tiefstem Ton. Kleinere oder größere Flötenformen wie Terz- und Quartflöten, Oktavflöten, Alt- und Bassflöten und Flöten mit verlängerem Fußstück wie die G-Fuß-Flöte (vgl. Quantz 1752, I/§ 17; Tromlitz 1791, I/§ 30; Haseke 1954, S. 39-47) werden nicht berücksichtigt, da sie in der Musizierpraxis von untergeordneter Bedeutung sind und in den Lehrwerken nicht speziell erwähnt werden.

[Bei Quellenangaben zu den Lehrwerken von Quantz 1752 und Tromlitz 1791 und 1800 gibt die römische Zahl das Hauptstück bzw. Kapitel, die folgende arabische Zahl den Paragraphen an.]

1. Von der Traversflöte mit einer Klappe zur Mehrklappenflöte

Die Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Traversflöte ist ein aus Kopf-, Mittel-, Herz- und Fußstück bestehendes vierteiliges Instrument aus Holz mit konischer Bohrung, sechs Grifflöchern und einer Klappe für den Ton *dis*. Wichtige Informationen zur Bauweise und zu den Eigenschaften dieser Flötenart sind neben dem Quantzschen *Versuch* aus dem Jahr 1752 auch dem fast 40 Jahre später veröffentlichten *Ausführliche[n] und gründliche[n] Unterricht* von Johann George Tromlitz zu entnehmen.³⁰ In beiden Veröffentlichungen wird deutlich, dass die unbefriedigende Stimmung und Intonationsschwierigkeiten zentrale Probleme und Grund für die Weiterentwicklung des Instruments sind.

Zur Anpassung an die von Ort zu Ort unterschiedliche Stimmung fertigt man seit etwa 1720 mehrere austauschbare Mittelstücke in verschiedenen Längen. Da nur eines der Mittelstücke optimal auf die Maße der übrigen Bauteile des Instruments abgestimmt sein kann, ermöglichen verschiedene Vorrichtungen eine Korrektur der beim Austausch der Mittelstücke entstehenden Unreinheiten in der Stimmung.³¹ Im Kopfstück befindet sich zwischen Mundloch und Abschlussdeckel ein Stimmkork – auch „Pfropf“ genannt –, der mit einer Schraube („Pfropfschraube“) je nach Länge des verwendeten Mittelstücks zum Mundloch oder zum Abschlussdeckel hin verschoben wird.³² Ergänzend dazu können Kopf- und Fußstück mit einem Auszug – am Kopfstück bezeichnet als „Stimmzug“, am Fußstück als „Register“ – geringfügig verlängert und die Stimmung dadurch erniedrigt werden.³³ Die Ansichten von Quantz und Tromlitz zur Verwendung dieser Auszüge gehen allerdings weit auseinander³⁴; in der Praxis ist insbesondere der Gebrauch des Registers als Möglichkeit der Stimmungskorrektur von untergeordneter Bedeutung und gerät bald in Vergessenheit.³⁵

Die Grundskala der Traversflöte bildet eine D-Dur-Tonleiter. Abgesehen vom Ton *dis*, für den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine erste Klappe angebracht wird, sind bei leiterfremden Tönen Gabelgriffe erforderlich. Diese Töne klingen matt und stumpf³⁶ und bedürfen einer Intonationskorrektur durch den Ansatz. Dem Klangideal der Barockzeit entsprechend wird die tonliche Unausgeglichenheit jedoch *nicht als Mangel, sondern als Vorzug empfunden, indem auf diese Weise – abgesehen von der klanglichen Delikatesse –*

³⁰ Vgl. Quantz 1752, I/§ 1-19; Tromlitz 1791, I/§ 1-35. Zur Bauweise der Flöte mit einer Klappe vgl. auch Schmitz 1952 (b), S. 13-21; ebd. 1955, Sp. 346-348; Scheck 1975, S. 34-39; Demmler ²1985, S. 56-61; Kreyszig 1998, Sp. 5-8; Krickeberg in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 51-55.

³¹ Vgl. Quantz 1752, I/§ 9; Tromlitz 1791, I/§ 19.

³² Vgl. Quantz 1752, I/§ 10-12; Tromlitz 1791, I/§ 20f.

³³ Vgl. Quantz 1752, I/§ 15; Tromlitz 1791, I/§ 24.

³⁴ Vgl. Quantz 1752, I/§ 13-15; Tromlitz 1791, I/§ 18, 24; ebd. 1796, S. 3.

³⁵ Vgl. Haseke 1954, S. 38; Schmitz 1955, Sp. 347.

³⁶ Vgl. Tromlitz 1800, I/§ 1-5.

die leiterfremden Töne nicht nur durch ihre Funktion, sondern durch eine hörbare Unterschiedlichkeit als solche gekennzeichnet³⁷ sind. Anstoß für die Weiterentwicklung der Flöte sind Veränderungen in der Kompositions- und Aufführungspraxis und ein Wandel des Klangideals seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Angestrebt wird nun ein ausgewogener Klang aller Töne in allen Lagen, dazu kommen höhere Ansprüche an Intonation, Dynamik und Grifftechnik. Diesen Anforderungen kann die Flöte mit einer Klappe nicht gerecht werden.³⁸ Ein entscheidender Schritt auf dem Weg zu einem Instrument mit neuen klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten ist das Bohren zusätzlicher Löcher für Töne außerhalb der D-Dur-Grundskala und das Anbringen entsprechender Klappen. Die bautechnischen Voraussetzungen dafür sind schon lange gegeben – bereits in vorangehenden Jahrhunderten werden Blasinstrumente mit Klappen gebaut.³⁹

Eine zweite Klappe zur Unterscheidung der enharmonischen Töne⁴⁰ *dis* und *es* bringt Quantz bereits im Jahr 1726 an der Flöte an⁴¹; diese Klappe setzt sich allerdings nicht durch. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts weicht die ungleichschwebende Stimmung der gleichschwebenden Stimmung, enharmonische Töne werden dann klanglich und grifftechnisch nicht mehr unterschieden.⁴² Allein Johann George Tromlitz, Johann Samuel Petri und Ferdinand Kauer sowie Franz Anton Schlegel und Andreas Dauscher – letztere in direkter Anlehnung an Quantz und Tromlitz – halten in ihren Lehrwerken für die Flöte an der ungleichschwebenden Stimmung fest⁴³ und zeigen sich in diesem Punkt sehr konservativ.⁴⁴

³⁷ Schmitz 1952 (b), S. 13.

³⁸ Vgl. Haseke 1954, S. 2; Demmler ²1985, S. 54.

³⁹ Vgl. Spohr 1982, S. 31; Demmler ²1985, S. 64.

⁴⁰ Der Begriff „enharmonische Töne“ wird hier im Sinne von Quantz und Tromlitz verwendet. Tromlitz definiert in seinem *Unterricht: Die enharmonischen Töne cis-des; dis-es; e-fes; eis-f; fis-ges; gis-as; ais-b; h-ces; haben auf dem Clavier jedesmahl nur eine Taste, aber auf der Flöte werden sie unterschieden* (Tromlitz 1791 VII/§ 3).

⁴¹ Vgl. Quantz 1752, I/§ 8, III/§ 8. Als entschiedener Vertreter der ungleichschwebenden Stimmung unterteilt Quantz einen Ganzton in neun Kommata und unterscheidet zwischen kleinen (vier Kommata) und großen (fünf Kommata) Halbtönen. Beim kleinen Halbtonschritt liegen im Notensystem beide Noten auf einer Linie oder in einem Zwischenraum, eine Note wird durch ein Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt. Befindet sich eine Note auf einer Linie und die andere im darunter- oder darüberliegenden Zwischenraum, so handelt es sich um einen großen Halbtonschritt (vgl. ebd. III/§ 8). Die Realisierung der Tonhöhenunterschiede bei kleinen und großen Halbtonschritten erfolgt durch den Ansatz oder durch leicht voneinander abweichende Griffe der enharmonischen Töne, bei denen auch die Dis- und die Es-Klappe zum Einsatz kommen (vgl. ebd., Tab. I, Fig. 2, Fig. 3).

⁴² Das Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte, eng mit dem Namen Andreas Werckmeister verbundene System der gleichschwebenden Temperatur gewinnt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. 1758 fordert der Organist G. A. Sorge auch für die Flöte die gleichschwebende Stimmung. Die Diskussion um die für die Flöte am besten geeignete Stimmung hält allerdings bis um die Mitte des darauffolgenden Jahrhunderts an (vgl. Scheck 1975, S. 36, 38; Powell 2002, S. 148f.). Zur Entwicklung von der ungleichschwebenden zur gleichschwebenden Temperatur vgl. auch Jaunet 1991, S. 44-51.

⁴³ Vgl. Tromlitz 1791, I/§ 7; ebd. 1800, II/§ 3; Petri ²1782, S. 464f.; Kauer [1788], S. 3, 8; Schlegel 1788, S. 22, 26; Dauscher 1801, S. 45.

⁴⁴ Vgl. Schmitz 1952 (b), S. 19f.; Haseke 1954, S. 3f.; Demmler ²1985, S. 60.

Die Anfänge der Mehrklappenflöte reichen zurück in die Zeit zwischen 1760 und 1780. Zusätzlich zur Dis-Klappe werden zunächst drei Klappen für die Töne f, gis und b angebracht.⁴⁵ In Deutschland ist die Entwicklung des mehrklappigen Instruments eng mit dem Namen Johann George Tromlitz verbunden, etwa zeitgleich fertigen auch Flötenbauer in England erste Modelle der Mehrklappenflöte. Genaue Informationen, welcher Instrumentenbauer zu welchem Zeitpunkt die ersten zusätzlichen Klappen an der Flöte anbringt, sind den zeitgenössischen Quellen nicht zu entnehmen. In seinen 1782 veröffentlichten *Bemerkungen über die Flöte* schreibt J. J. H. Ribock zur Klappenflöte: *Wie alt sie eigentlich sei, und wer sie gemacht habe, kann ich nicht mit Gewißheit sagen; doch scheint sie mir nicht über 20 Jahr höchstens hinauszugehen, und entweder von dem Herrn Tromlitz in Leipzig, oder einem Instrumentenmacher in London, Namens Kusder, herzurühren.*⁴⁶ J. G. Tromlitz weist in seiner Veröffentlichung *Nachricht von Tromlitzischen Flöten* (1783) darauf hin, *schon vor etlichen und 20 bis 30 Jahren*⁴⁷ Flöten mit mehreren Klappen gebaut zu haben.⁴⁸ An bedeutenden Instrumentenbauern, die in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts Flöten mit einer oder mit mehreren Klappen in unterschiedlichen Ausführungen fertigen, sind neben Quantz in Potsdam und Tromlitz in Leipzig auch die Familie Denner in Nürnberg, Karl August Grenser und sein Nachfolger Johann Heinrich Grenser in Dresden sowie Stephan Koch in Wien zu nennen.⁴⁹

Durch das Hinzufügen von immer mehr Klappen verringert sich die Zahl der oftmals komplizierten Gabelgriffe, und es entsteht ein chromatisch spielbares Instrument, das der Forderung nach einer reinen Intonation und einer Gleichheit des Klangs aller Töne in zunehmendem Maße entspricht. Jetzt können bestimmte Griffverbindungen und Triller, die auf der Traversflöte mit einer Klappe noch undenkbar sind, ausgeführt werden. Dass die Mehrklappenflöte nicht *ein unvollkommenes Übergangsstadium zwischen einklappiger Barocktraverse und silberner Boehmflöte*⁵⁰ darstellt, sondern dass es sich um eine eigene Flötenart mit einer Vielfalt unterschiedlicher Ausprägungsformen handelt, wird bei der näheren Betrachtung ihrer baulichen Entwicklung deutlich.

⁴⁵ Vgl. Ribock 1782, S. 1f.; Haseke 1954, S. 2; Powell 2001, S. 551.

⁴⁶ Vgl. Ribock 1782, S. 2.

⁴⁷ Tromlitz 1783, S. 1016.

⁴⁸ Zur Frage des Ursprungs der Mehrklappenflöte vgl. auch Haseke 1954, S. 4-10; Scheck 1975, S. 41; Demmler²1985, S. 61-64.

⁴⁹ Vgl. Schilling Bd. 2 1835, S. 387; ebd. Bd. 4 1837, S. 169; Schmitz 1955, Sp. 349; Scheck 1975, S. 40f.

⁵⁰ Spohr 1982, S. 30.

2. Die Weiterentwicklung der Mehrklappenflöte

Im Mittelpunkt der Weiterentwicklung der Mehrklappenflöte steht die Erweiterung und Ausdifferenzierung des Klappenmechanismus. Zu den vier Klappen für dis, gis, b und f bringt J. G. Tromlitz eine Klappe für c² an.⁵¹ Je eine zweite, lange Klappe für f und b dient der Vereinfachung von Griffverbindungen, die beim Gebrauch der kurzen Klappen für diese beiden Töne grifftechnisch problematisch sind. Mit der Es-Klappe, die an den von Tromlitz gefertigten Flöten von Beginn an vorhanden ist, liegt nun eine Flöte mit acht Klappen vor.⁵² Tromlitz schafft als erster Flötenbauer ein Instrument mit abgeschlossenem Klappensystem; einzelne der hier integrierten Klappen werden von anderen Flötenbauern auch schon früher verwendet. Mit Ausnahme der C²-Klappe handelt es sich um geschlossene Klappen.⁵³

Die achtklappige Flöte stellt eine zentrale Station der Entwicklung der Mehrklappenflöte dar. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird sie durch eine ganze Reihe an Korrekturklappen, Trillerklappen und Hilfsmechaniken erweitert, im Wesentlichen aber nur noch geringfügig verändert.⁵⁴ Da viele Flötenbauer eigene Klappensysteme entwickeln und damit zu einer großen Vielfalt an Flötenmodellen beitragen⁵⁵, existiert kein Instrument, das man als die Mehrklappenflöte schlechthin oder als Standardmodell der Mehrklappenflöte bezeichnen könnte. Weit verbreitet sind Flöten mit acht Klappen für die Töne c¹, cis¹, dis, gis, b, c² sowie kurzer und langer F-Klappe. Ein Instrument mit Es-, Dis-, Gis- und C²-Klappe, zwei B-Klappen und kurzer und langer F-Klappe dagegen ist eine Spezialität von Tromlitz.⁵⁶

Während sich um 1720 ein verlängertes Fußstück mit Klappen für c¹ und cis¹ noch nicht durchsetzen kann⁵⁷, werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt Flöten mit verlängertem Fußstück konstruiert. Neben Instrumenten mit Klappen für c¹ und cis¹ fertigt man vor allem im 19. Jahrhundert auch Modelle mit H-Fuß, einzelne Flötisten verwenden sogar Flöten mit G-Fuß.⁵⁸ In der Höhe ist die Mehrklappenflöte in einem gegenüber der Traversflöte mit einer Klappe erweiterten Tonraum spielbar. Für die ein- bzw. zweiklappige Flöte

⁵¹ Vgl. Tromlitz 1800, VII/§ 4-8.

⁵² Zur Lage der Klappen dieser achtklappigen Tromlitz-Flöte und deren Zweck vgl. ebd., II/§ 1-11. Zu den von Tromlitz angebrachten Klappen vgl. auch Demmler²1985, S. 64-70.

⁵³ Als geschlossene Klappen bezeichnet man Klappen, die bei Nichtbetätigung geschlossen sind und bei Betätigung geöffnet werden. Offene Klappen dagegen sind im Ruhezustand offen.

⁵⁴ Vgl. Haseke 1954, S. 10f; Demmler²1985, S. 64.

⁵⁵ Zu verschiedenen Klappen- und Griffsystemen der Querflöte im Zeitraum von 1830 bis 1930 vgl. Voorhees 1980.

⁵⁶ Vgl. Tromlitz 1800, I/§ 8.

⁵⁷ Vgl. Quantz 1752, I/§ 16.

⁵⁸ Vgl. Fürstenau 1838, Sp. 731; Müller, G. 1954, S. 23. Der Wiener Flötenvirtuose Georg Bayr beispielsweise spielt auf einer Flöte mit G-Fuß, allgemein ist ein solches Instrument jedoch nicht von Bedeutung.

gibt Quantz in seinem *Versuch* Griffe bis a³ an⁵⁹, in späteren Lehrwerken – etwa in jenen von Tromlitz und Fürstenau – sind Griffe bis c⁴ verzeichnet.⁶⁰

Die Mehrklappenflöte ermöglicht einen relativ ausgeglichenen Klang in allen Tonarten und allen Lagen und eine verbesserte Intonation und ist damit dem neuen Klangideal wesentlich näher als die einklappige Flöte.⁶¹ Gleichzeitig entstehen durch die neu hinzugefügten Tonlöcher und Klappen neue Griffmöglichkeiten mit einer ganzen Reihe an Alternativgriffen für einen Ton, die dem Flötisten eine besondere klangliche Vielfalt eröffnen.⁶² Eine musikalische Gestaltung mit einem breiten Spektrum an Klangfarben ist ein wichtiges Anliegen von Fürstenau, sein Konzept des Klangfarbenreichtums setzt sich gegenüber dem Ideal einer klanglichen Ausgeglichenheit allerdings nicht durch.⁶³

Abgesehen vom Anbringen neuer Klappen wird die Lagerung und Polsterung der Klappen verbessert, zusätzliche Hebel an einzelnen Klappen erleichtern Fingerbewegungen bei bestimmten Griffverbindungen, Rollen ermöglichen einen schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Klappenhebeln oder zwischen Hebeln und Grifflöchern.⁶⁴ Während die Klappen bei frühen Modellen der Mehrklappenflöte aufgrund der noch wenig ausgereiften Technik meist nur in langsamen Sätzen verwendet werden – hier fällt der matte Klang der Gabelgriffe besonders auf⁶⁵ –, können sie nach diesen Verbesserungen am Klappenmechanismus auch in schnellen Passagen benutzt werden. Zur Stimmungskorrektur dient bei vielen Modellen der Mehrklappenflöte der bereits bei der Traversflöte mit einer Klappe vorhandene Stimmzug am Kopfstück; die austauschbaren Mittelstücke und das Register am Fußstück erweisen sich als nicht zweckmäßig und werden kaum mehr verwendet. An Mundlochformen werden neben dem kreisrunden Mundloch der barocken Traversflöte⁶⁶ auch ovale bis annähernd rechteckige Formen erprobt.⁶⁷ Die Vergrößerung der Tonlöcher führt zu einem Ton mit größerem Volumen. Einige Flötenbauer passen ins Kopfstück ein Metallrohr ein, das die Ansprache der Töne insbesondere in der hohen Lage verbessert und

⁵⁹ Vgl. Quantz 1752, Tabelle I im Anhang. Tatsächlich verwendet werden meist nur die Töne bis e³ (vgl. Schmitz 1952 (b), S. 26).

⁶⁰ Vgl. Tromlitz 1800, IV/§ 2; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 20. Als höchsten und uneingeschränkt brauchbaren Ton nennt Fürstenau b³ (vgl. ebd., S. 6).

⁶¹ Vgl. Tromlitz 1791, I/§ 27.

⁶² Vgl. Krickeberg 1969, S. 144; ebd. in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 57.

⁶³ Vgl. Krickeberg in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 57.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 58. Einen chronologischen Überblick über die neu hinzugefügten Klappen gibt Artaud 1991, S. 24f.; bedeutende Flötenbauer und deren Verdienst bei der Weiterentwicklung des Klappenmechanismus erwähnt Haseke 1954, S. 10f.

⁶⁵ Vgl. Tromlitz 1791, I/§ 10. Bei Nichtbetätigung der Klappen ist auf einem Instrument mit ausschließlich geschlossenen Klappen auch ein Spiel mit der gewohnten alten Griffweise der einklappigen Flöte möglich.

⁶⁶ Vgl. Quantz 1752, Tab. II, Fig. 2.

⁶⁷ Vgl. Ribock 1782, S. 25; Fürstenau 1838, Sp. 707. Fürstenau bringt deutlich zum Ausdruck, dass unter den Flötisten und Flötenbauern ganz unterschiedliche Meinungen hinsichtlich der günstigsten Mundlochform vertreten sind und dass die Frage *Welches Mundloch ist das beste?* [...] *nur zweifelhaft und unvollständig beantwortet werden* [kann] (ebd., Sp. 707). Vgl. auch Scheck 1975, S. 42; Krickeberg in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 58.

dem Flötenton einen strahlenden und vollen Klang verleiht. Im 18. Jahrhundert stößt dieses ausgefütterte Kopfstück noch verbreitet auf Ablehnung – *Wer den Ton der Flöte kreischend, rauh und unangenehm machen will; der kann sie, wie einige versucht haben, mit Meßing ausfüttern*⁶⁸ –, im 19. Jahrhundert und vor allem in England findet es zunehmend Verbreitung.⁶⁹

Die Neuerungen am Instrument sind Ausdruck einer großen Experimentierfreude im Flötenbau, die über das gesamte 19. Jahrhundert zu beobachten ist und in engem Zusammenhang steht zu einem allgemeinen Prozess der Mechanisierung und Technisierung und einer großen Begeisterung für Technik. 1791 bemerkt Tromlitz, es handle sich bei vielen Verbesserungsversuchen um *außen an der Flöte angebrachte[] Tändeleien, die von diesem oder jenem als neue und brauchbare, aber in der That lächerliche und unnütze Erfindungen bekannt gemacht werden*.⁷⁰ Er scheint mit dieser Feststellung bereits ins 19. Jahrhundert mit einer Vielzahl an Neuerungen und vermeintlichen Verbesserungen im Flötenbau, von denen ein Großteil bald wieder in Vergessenheit gerät, vorauszublicken.⁷¹

An Vorzügen der Mehrklappenflöte sind an erster Stelle ein relativ ausgeglichener Klang in allen Lagen und eine verbesserte Intonation zu nennen. *Jetzt erst mit Hülfe dieser Klappen, kann der Flötenspieler alle Töne seines Instruments in gleicher Stärke und Reinheit angeben, jetzt braucht er nicht mehr die wirklich guten und starken Töne auf Unkosten jener falschen und schwächern zu moderieren – welches bey Flöten ohne Klappen nothwendig geschehen muß, wenn nur erträglich rein gespielt werden soll*.⁷² Jetzt steht dem Flötisten das gesamte Tonartenspektrum zur Verfügung, eine Beschränkung auf D-Dur als Grundtonart der Flöte und benachbarte Tonarten ist nicht mehr notwendig. Viele technisch anspruchsvolle Passagen und eine Reihe an Trillern sind erst mit Hilfe der Klappen ausführbar.⁷³ Tromlitz beschreibt die achtklappige Flöte im zweiten Teil seines Lehrwerks, *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen, als die wahrhaftig vollkommenste Art, auf welcher alles so gemacht werden kann, wie es die Natur der Sache erfordert. Alle Tonleitern sind richtig, helle und schön, sie leistet alles, was auf einer andern mit weniger Klappen nicht möglich ist; am allerwenigsten auf einer mit einer Klappe*.⁷⁴

⁶⁸ Quantz 1752, I/§ 18.

⁶⁹ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44] S. 6f; Solum 1992, S. 65.

⁷⁰ Tromlitz 1791, I/§ 28.

⁷¹ Zu fragwürdigen Erfindungen im Flötenbau – beispielsweise das bewegliche Mundloch von Johann Nepomuk Capeller – vgl. Fürstenau 1838, Sp. 694f.; Grenser 1811, Sp. 775-778; Weber 1811, Sp. 377-379.

⁷² Müller, A. E. 1798, Sp. 194; Hervorhebungen vom Verfasser. Vgl. auch Tromlitz 1786, S. 26; ebd. 1791 I/§ 10.

⁷³ Vgl. Tromlitz 1800, VI/§ 1, 19; Fürstenau AMZ 1825, Sp. 709. Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Meinungen zu den Vorteilen der Mehrklappenflöte bringt Haseke 1954, S. 17f.

⁷⁴ Tromlitz 1800, I/§ 8.

Trotz aller Verbesserungen wird an der Mehrklappenflöte insbesondere in der Anfangsphase ihrer Entwicklung auch noch reichlich Kritik geübt. Auf der einen Seite betreffen die Vorbehalte gegenüber dem Instrument tatsächliche Mängel wie eine nicht immer zuverlässig funktionierende Klappenmechanik, eine schwierige Koordination der Fingerbewegungen beim Positionswechsel der Finger zwischen Grifflöchern und Klappen und eine verschiedentlich noch nicht zufriedenstellende Intonation.⁷⁵ Grund einer anfänglich zögernden Akzeptanz der Mehrklappenflöte ist andererseits eine konservative Haltung einiger Flötisten, verbunden mit der Sorge, die bisher erworbenen fingertechnischen Fertigkeiten nicht vollständig auf das Instrument mit mehreren Klappen übertragen zu können.⁷⁶ Um 1800 setzt sich die Mehrklappenflöte gegenüber der Traversflöte mit einer Klappe schließlich durch, verdrängt diese jedoch nicht ganz – bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein wird weiterhin auch das einklappige Instrument verwendet.⁷⁷ Die Vielfalt an unterschiedlichen Modellen der Mehrklappenflöte mit drei bis acht, teilweise sogar bis zehn und mehr Klappen dokumentieren Preislisten von Flötenbauern.⁷⁸

Bei Instrumenten mit vielen zusätzlichen Klappen und einem komplexen Klappenmechanismus wird die Griffweise allerdings nicht – wie ursprünglich beim Hinzufügen der Klappen beabsichtigt – einfacher, sondern im Gegenteil wieder schwieriger. Immer noch problematisch und nicht befriedigend ist die Intonation, da die Lage der Grifflöcher nicht akustischen Gesetzmäßigkeiten folgt, sondern von der Spannweite der Finger bestimmt wird.⁷⁹ An diesem Punkt sind die Entwicklungsmöglichkeiten der Mehrklappenflöte erschöpft; die Intonationsschwierigkeiten können nur durch eine Neukonstruktion des Instruments beseitigt werden.

Eine Flöte neuer Konstruktion mit Tonlöchern an akustisch richtigen Stellen und mit einem völlig neuartigen Klappensystem schafft Theobald Boehm 1832 in einem ersten Modell mit konischer Bohrung und 1847 in einem zweiten, zylindrisch gebohrten Modell. Im deutschsprachigen Raum stehen die Flötisten dem neuen Instrument zunächst sehr zurückhaltend gegenüber, und bis ins 20. Jahrhundert hinein werden Mehrklappenflöten alten Systems mit konischer Bohrung weiterhin hergestellt und gespielt. Weit verbreitet sind die von Heinrich Friedrich Meyer in Hannover gefertigten „Meyerflöten“⁸⁰, die in der Wiener Instrumenten-Werkstatt Ziegler hergestellten Flöten⁸¹ und die von Maximilian Schwedler

⁷⁵ Vgl. Ribock 1782, S. 15; Tromlitz 1791 I/§ 10; Pottgiesser 1803, Sp. 610-616; Krickeberg 1969, S. 112; Förster 1979, S. 227; Kreyszig 1998, Sp. 8f.

⁷⁶ Vgl. Ribock 1782, S. 18f.; Krickeberg 1969, S. 112; Spohr 1982, S. 31.

⁷⁷ Vgl. Haseke 1954, S. 16; Spohr 1982, S. 30f.; Kreyszig 1998, Sp. 11; Solum 1992, S. 62.

⁷⁸ Vgl. Tromlitz 1783, S. 1020f.; ebd. *An das musikalische Publikum* 1791; ebd. 1796, S. 7f.

⁷⁹ Vgl. Scheck 1975, S. 42.

⁸⁰ Vgl. Haseke 1954, S. 12.

⁸¹ Vgl. Betz 1999, S. 12.

in Zusammenarbeit mit dem Erfurter Instrumenten-Hersteller Kruspe entwickelten und im Bau eng an die Meyerflöte angelehnten Mehrklappenflöten. Nach der Entwicklung der „Schwedler-Kruspe-Flöte“ (Modell 1885)⁸² nehmen Schwedler und Kruspe in den 1890er Jahren weitere Verbesserungen am Instrument vor. Die 1899 konstruierte „Reformflöte“ mit einem Rohr aus Holz und Metallkopfstück ist mit einer Reihe an zusätzlichen Klappen und Mechaniken zur Erleichterung der Grifftechnik und zur Verbesserung der Intonation ausgestattet⁸³ und hat wie bereits das Modell von 1885 ein sogenanntes Schwedler-Mundloch. Erhöhungen an beiden Seiten des ovalen Mundlochs bündeln den Luftstrom und sollen die Tonbildung erleichtern.⁸⁴ Am Ende von Schwedlers Aktivitäten im Flötenbau und damit am Ende der Entwicklung der Mehrklappenflöte – nicht immer eine Entwicklung im Sinne von Fortschritt und Verbesserung – stehen die von Schwedler und Moritz Max Mönig in Leipzig seit den 1920er Jahren gefertigten Modelle der Reformflöte.⁸⁵ Nach dem Tod von Schwedler als letztem entschiedenen Anhänger der Mehrklappenflöte im Jahr 1940 besteht kein Interesse an dieser Flötenart mehr.

3. Die Boehmflöte

Mit der Konstruktion der konischen Ringklappenflöte (1832) und der Zylinderflöte (1847) lässt Theobald Boehm den bisherigen Weg der Weiterentwicklung der Querflöte – eine zunehmende, wenig systematische Verfeinerung der Mechanik und eine Hinzufügung technischer Details – hinter sich und schafft ein von Grund auf neues Instrument. Dieses markiert einen bedeutenden Einschnitt in der Geschichte des Flötenbaus, stellt aber keine plötzliche Umwälzung dar. Verschiedene Neuerungen, mit denen die Mehrklappenflöte im Laufe ihrer baulichen Entwicklung ausgestattet wird, sind Grundlage für den Bau der Boehmflöte; außerdem knüpft Boehm an bereits vorhandene Überlegungen zu einer weiteren Verbesserung des Instruments an.⁸⁶

Ausgangspunkt für Boehms Neukonstruktion sind seine Erfahrungen im Bau von Mehrklappenflöten – als Jugendlicher baut Boehm selbst seine erste Flöte mit vier Klappen

⁸² Zu Details an diesem Flötenmodell vgl. Bailey 1987, S. 51-53.

⁸³ Vgl. Schwedler ²1910, S. 18; Bailey 1987, S. 61-68.

⁸⁴ Vgl. Schwedler ²1910, S. 32f.

⁸⁵ Vgl. Bailey 1987, S. 69-77.

⁸⁶ Zu nennen sind etwa Versuche der Konstruktion einer chromatischen Flöte, die offene Tonlöcher und nur eine Klappe für es hat und deren Griffsystem sich von jenem der Klappenflöte grundlegend unterscheidet (vgl. Tromlitz 1800 VII/§ 25-27; Haseke 1954, S. 13f; Demmler ²1985, S. 79-81), oder die von R. F. Nolan 1808 erfundene, aber für den praktischen Gebrauch noch nicht geeignete Ringklappe (vgl. Haseke 1954, S. 12f.; Scheck 1975, S. 41f.).

Der Begriff „Boehmflöte“ ohne nähere Bestimmung wird im Folgenden als Bezeichnung für alle Flöten verwendet, die mit dem Boehmschen Griffsystem ausgestattet sind.

nach einem Modell von Karl August Grenser⁸⁷, 1828 eröffnet er in München eine eigene Flötenwerkstatt und fertigt Flöten mit acht bzw. neun Klappen vom Typ der Tromlitzflöte – und die Erkenntnis, dass alle *Bemühungen, Gleichheit der Töne und Reinheit der Stimmung herzustellen*, [...] *erfolglos* [waren], *so lange die Spannweite der Finger zur Einbohrung der Tonlöcher massgebend blieb*.⁸⁸ Wichtigste Neuerungen an Boehms *neu konstruirte[r] Flöte*⁸⁹ sind die Bohrung der Tonlöcher unter Berücksichtigung akustischer Gesichtspunkte und ein Klappensystem, das den Stufen der chromatischen Tonleiter folgt und es erlaubt, mit neun Griffingern 14 Tonlöcher zu decken.⁹⁰ Die Minderzahl der Finger wird kompensiert durch einen Klappenmechanismus, *dessen systematische Gliederung es möglich macht* [], *mit einem Finger mehrere Klappen gleichzeitig zu spielen*.⁹¹ Die Position der Tonlöcher ist nicht wie bei den Flöten alter Konstruktion⁹² von der Spannweite der Finger abhängig; durch das neue Griffsystem sind die Tonlöcher *auf correct akustische Stand-Puncte* gebracht und es können *alle möglichen Tonverbindungen rein und sicher gespielt werden*.⁹³ Im Unterschied zur Tromlitz-Flöte, die fast ausschließlich geschlossene Klappen besitzt, handelt es sich bei der Boehmflöte mit Ausnahme der Dis-Klappe um offene Klappen.⁹⁴

Das Modell von 1832, die sogenannte *Ringklappenflöte*⁹⁵, ist ausgestattet mit vier Ringklappen. Beim Niederdrücken eines Rings, der sich direkt über dem Griffloch befindet, wird durch eine Kupplung über eine Längsachse eine Klappe über einem weiteren Tonloch geschlossen.⁹⁶ Während bei der Flöte alter Konstruktion häufig Vorwärts-, Seitwärts- und Rückwärtsbewegungen der Finger nötig sind, ermöglicht der neue Mechanismus ein Spiel ohne Positionswechsel der Finger.⁹⁷ Das so entstandene Griffsystem hat außerdem den Vorteil, dass die Bewegungsrichtung der Finger jener der Tonhöhen entspricht – bei einer aufsteigenden Tonleiter heben sich die Finger der Reihe nach, abwärts senken sie sich wieder. Weiterhin wird die Grifftechnik gegenüber Griffordnungen von Flöten alten Systems mit oftmals vielen Alternativgriffen für einen Ton erheblich erleichtert, da mit Ausnahme

⁸⁷ Vgl. Boehm 1847, S. 3; Schafhütl 1882, Sp. 434.

⁸⁸ Boehm [1871], S. 1.

⁸⁹ Unter dieser Bezeichnung stellt Boehm sein neues Flötenmodell aus dem Jahr 1832 im Prospekt *Theobald Boehms neu konstruirte Flöte* (1834) vor (Abdruck einer Originalausgabe dieses Prospekts im Anhang von Ventzke 1966, Abb. 4a-e).

⁹⁰ Vgl. Boehm 1834, S. 2, in: Ventzke 1966, Abb. 4c.

⁹¹ Boehm [1871], S. 10.

⁹² Zur Unterscheidung von der *neu konstruirte[n] Flöte* Theobald Boehms werden Mehrklappenflöten häufig als „Flöten alter Konstruktion“ oder „Flöten alten Systems“ bezeichnet.

⁹³ Boehm [1871], S. 1.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁹⁵ Ebd., S. 1.

⁹⁶ Vgl. die Abbildung des Instruments in *Theobald Boehms neu konstruirte Flöte* (1834), in: Ventzke 1966, Anhang, Abb. 4d.

⁹⁷ Vgl. Boehm 1847, S. 25f.

weniger Hilfsgriffe jedem Ton genau ein Griff zugeordnet ist.⁹⁸ Nun gestaltet sich *das Spiel aus allen, auch den schwierigsten Tonarten eben so leicht, als das Spiel aus den einfachsten.*⁹⁹

Die Ringklappenflöte weist noch die traditionelle Innenbohrung der ein- und mehrklappigen Flöten mit zylindrisch gebohrtem Kopfstück und konischer, sich nach unten hin verjüngender Bohrung des Mittelstücks auf und lässt *hinsichtlich der Ansprache und des Klanges tiefer und hoher Töne [...] noch Manches zu wünschen übrig, was nur durch eine totale Veränderung der Bohrung des Flötenrohres erreicht werden*¹⁰⁰ kann. Boehm erkennt, dass eine Verbesserung der Bohrungsverhältnisse allein mit empirischen Versuchen nicht zu realisieren ist. Auf seine Überlegungen und entsprechende Studien zurückblickend schreibt er: *Ich entschloss mich deshalb, die Wissenschaft zu Hilfe zu nehmen, und nach zweijährigem Studium der akustischen Principien unter der gütigen Anleitung des Herrn Prof. Doct. Carl Schafhüttl, und nach vielen möglichst genau gemachten Experimenten gelang es mir endlich 1847, Flöten nach einem wissenschaftlich begründeten System zu verfertigen.*¹⁰¹ Boehm ist damit der Erste, der eine Flöte auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse konstruiert und sich nicht – wie bisher üblich – ausschließlich auf Erfahrungswerte stützt. Die Bohrung der Tonlöcher erfolgt bei der Zylinderflöte von 1847 nach genauen akustischen Berechnungen, die Boehm auch in Form eines *Schema[s] zur Bestimmung der Tonlöcherstellung auf Blasinstrumenten in verschiedenen Stimmungen* darstellt.¹⁰²

Zahlreiche Versuche mit konischen und zylindrischen Röhren veranlassen Boehm zur Abkehr von der verkehrt-konischen Bohrung des Mittelstücks zugunsten eines zylindrischen Flötenrohres und eines parabolisch-konischen Kopfstücks.¹⁰³ Das zylindrische Rohr ermöglicht auch bei großer Lautstärke eine Gleichmäßigkeit des Klangs, die parabelähnliche Verengung des Kopfstücks zum Kork hin erlaubt eine reine Intonation – insbesondere bei überblasenen Tönen.

Angeregt durch die zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Charles Nicholson durchgeführten Versuche mit großen Tonlöchern versieht Boehm bereits die Ringklappenflöte (1832) mit möglichst großen Tonlöchern. Die Töne sprechen dadurch leichter an und können sich *frei und darum klangvoll entwickeln*¹⁰⁴. Eine weitere Vergrößerung der Tonlöcher bei der Zy-

⁹⁸ Vgl. die Griffabelle im Prospekt *Theobald Boehms neu construirte Flöte* (1834), in: Ventzke 1966, Abb. 4d und Boehm [1871], Tafel 1 im Anhang.

⁹⁹ Pellisov 1834, Sp. 73.

¹⁰⁰ Boehm [1871], S. 1.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 3-8 und Tafel II im Anhang.

¹⁰³ Vgl. ebd. 1847, S. 44-48; ebd. [1871], S. 2.

¹⁰⁴ Ebd. [1871], S. 3; vgl. auch ebd. 1847, S. 5.

linderflöte auf 13 mm bei Instrumenten aus Holz und 13,5 mm bei Silberflöten ermöglicht einen noch kräftigeren Ton, da mit zunehmender Größe der Löcher die Luftsäule besser unterbrochen wird.¹⁰⁵ Zur Deckung der Löcher sind die Fingerkuppen dann allerdings zu klein; daher ersetzt Boehm die Ringklappen durch Deckelklappen.¹⁰⁶

Der Klappenapparat der Zylinderflöte entspricht im Wesentlichen dem der Ringklappenflöte von 1832.¹⁰⁷ Eine B-Klappe für den linken Daumen fügt Boehm 1849 nachträglich noch hinzu.¹⁰⁸ An Veränderungen des Klappensystems, die von anderen Flötenbauern vorgenommen werden, ist insbesondere die in Frankreich entwickelte geschlossene Gis-Klappe zu erwähnen. Sie ist vom Klappenapparat der Flöte alter Konstruktion übernommen, ersetzt Boehms offene Gis-Klappe und soll das Umlernen zur Griffweise der Boehmflöte erleichtern. Sie durchbricht jedoch die Logik des Boehmschen Griffsystems, da der kleine Finger der linken Hand sich gegenläufig zu den anderen Fingern bewegt, und bringt akustische und mechanische Nachteile mit sich.¹⁰⁹ Boehm hält an seiner offenen Gis-Klappe fest, doch die geschlossene Klappe setzt sich rasch durch; auch heute gehört die geschlossene Gis-Klappe zur Standardausstattung der Querflöte.

Zur Berechnung der optimalen Bohrungsverhältnisse verwendet Boehm Röhren aus verschiedenen Materialien und stellt fest, dass Silber sehr günstige Eigenschaften im Hinblick auf Klang und Resonanz besitzt. Daraufhin fertigt er seine Zylinderflöten zunächst bevorzugt aus Silber.¹¹⁰ Seit Mitte der 1850er Jahre baut er auch Zylinderflöten aus Holz, da nicht alle Flötisten mit der leichten Ansprache der Silberflöte zurechtkommen und die Vorzüge der Silberflöte *nur bei einem sehr guten Ansatz und sorgfältigem Tonstudium zur vollen Geltung kommen*.¹¹¹

An Vorzügen der Boehmflöte im Vergleich zu den Mehrklappenflöten werden in zeitgenössischen Berichten an erster Stelle die Intonationsreinheit, der gleichmäßige Klang und die Möglichkeit des Spiels in allen Tonarten ohne besondere fingertechnische Anforderun-

¹⁰⁵ Vgl. ebd. [1871], S. 4.

¹⁰⁶ Vgl. Boehm in einem Prospekt über die Metallflöte (ca. 1851), abgedruckt in Ventzke 1966, Abb. 10a und 10b.

Pariser Flötenbauer entwickeln bald perforierte Deckelklappen: Die Klappen jener fünf Tonlöcher, die von den Fingern direkt bedient werden, erhalten einen Deckel mit Loch. Instrumente mit durchbrochenen Klappen klingen heller und ermöglichen die Ausführung von Glissandi (vgl. ebd.).

¹⁰⁷ Eine Darstellung des Klappen-Mechanismus ist enthalten in Boehms Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel* [1871], Tafel II im Anhang, Fig. I-VII. Zur Beschreibung des Klappen-Mechanismus vgl. ebd., S. 12f.

¹⁰⁸ Die ursprüngliche Position der B-Klappe ist rechts von der H-Klappe. An verschiedenen Modellen der Boehmflöte wird die B-Klappe aber wie heute auf der linken Seite der H-Klappe angebracht (vgl. Ventzke 1966, S. 40f.; Scheck 1975, S. 43, 45).

¹⁰⁹ Vgl. Boehm [1871], S. 11f.; Ventzke 1966, S. 52; Scheck 1975, S. 45; Hünteler in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 40f.

¹¹⁰ Vgl. Boehm 1847, S. 58; ebd. [1871], S. 2, 9.

¹¹¹ Ebd. [1871], S. 9.

gen genannt.¹¹² Ganz ähnlich liest sich bereits die Aufzählung der Vorteile der Mehrklappenflöte im Vergleich zur Traversflöte mit einer Klappe – mit dem Unterschied, dass in Form der Mehrklappenflöte ein Instrument vorliegt, welches in diesen Punkten noch keine wirklich zufriedenstellenden Ergebnisse ermöglicht.

Während die Boehmflöte in Frankreich und England begeistert angenommen wird¹¹³, stößt sie bei den deutschen Flötisten zunächst auf wenig Interesse.¹¹⁴ Die Vorzüge des neuen Instruments werden in Nachteile verkehrt. Die Vorbehalte gegenüber der Boehmflöte sind zum Teil die gleichen, die etwa 50 Jahre zuvor gegen die Mehrklappenflöte geäußert wurden. A. B. Fürstenau etwa räumt der Boehmflöte *eine schöne Gleichmässigkeit der Töne, reine Intonazion aller Akkorde, leichte Ansprache und ungemein viel Stärke des Tons*¹¹⁵ ein. Seiner Meinung nach geht allerdings *durch die zu grosse Gleichmässigkeit, der Charakter der Flöte verloren, es tritt Monotonie ein, und der reizende Schmelz des Instruments wird vermisst, indem man oftmals durch den (besonders in der mittleren Region) gar zu scharfen, schneidenden Ton ein anderes Instrument, als Flöte, zu hören glaubt*.¹¹⁶ Erschwert wird die Akzeptanz der Boehmflöte auch durch eine völlig neue Griffweise¹¹⁷ und durch ihren hohen Anschaffungspreis.¹¹⁸

Einige deutsche Flötisten erkennen die Möglichkeiten des neuen Instruments aber auch von Anfang an¹¹⁹, und in Verbindung mit den immer höheren technischen Ansprüchen der Kompositionen und der Forderung nach einem noch kräftigeren Flötenton – besonders beim Spiel im Orchester – setzt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert auch in Deutschland die Boehmflöte durch. Der Siegeszug der Boehmflöte beginnt, als Emil Prill 1892 Flötist in der Königlichen Kapelle in Berlin wird¹²⁰; um 1920 schließlich spielen nur noch wenige Flötisten die konische Mehrklappenflöte.¹²¹

¹¹² Vgl. Pellisov 1834, Sp. 71f.; vgl. auch: Bericht über neue Erfindungen aus dem Bereich der Musikinstrumente anlässlich der internationalen Industrieausstellung in London 1851 von Hector Berlioz (Übersetzung von Konrad Hünteler in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 39).

¹¹³ Vgl. Boehm 1847, S. 7. Zu den Aktivitäten von Flötenbauern in Frankreich und England bei der Verbesserung der Boehmflöte und zu Versuchen, Erfindungen Boehms als ihre eigenen zu vermarkten, vgl. ebd., S. 8-11; Ventzke 1966, S. 28-32, 52f.; Scheck 1975, S. 54f.; Böhm, L. 1995, S. 3f.

¹¹⁴ Vgl. Ventzke 1966, S. 26f.; Scheck 1975, S. 54.

¹¹⁵ Fürstenau 1838, Sp. 706.

¹¹⁶ Ebd.; vgl. ebd. [1843/44], S. 1f.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. Schmid 1981, S. 161.

¹¹⁹ Vgl. Pellisov 1834, Sp. 71-73.

¹²⁰ Vgl. Müller, G. 1954, S. 29.

¹²¹ Vgl. die von Bailey zusammengestellte Übersicht über die von bedeutenden Flötisten um 1920 verwendeten Flötenarten (Bailey 1987, S. 87-90).

B. Die Flöte im Musikleben des 19. Jahrhunderts

1. Soziokulturelle Aspekte

Mit dem Aufblühen des Virtuositums und der zunehmenden Bedeutung der bürgerlichen Musikpflege entwickelt sich die Querflöte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Instrument von außerordentlicher Beliebtheit. *Die Flöte ist mit Recht eins unsrer beliebtesten Instrumente. Ihr sanfter, schmeichelnder Ton, ihr einfacher Bau, und die vielen Passagen, welche sie mit vorzüglicher Leichtigkeit oder mit ausgezeichnete eigen-thümlicher Schönheit vorzutragen gewährt, verdienen allgemeinen Beyfall, von Seiten des Spielers sowohl, als des Zuhörers.*¹²² Ihren Höhepunkt erreicht diese Popularität im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts¹²³, und in diesem Zeitraum befindet sich auch das Niveau, auf dem das Flötenspiel gepflegt wird, auf einem Höhepunkt. A. B. Fürstenau spricht von einem *Culminationspunkt* hinsichtlich des auf der Flöte erreichten Ausbildungsgrades, *da, was seit Friedrich des Einzigen Zeit, dessen Lieblingsinstrument bekanntlich die Flöte war, dafür geleistet worden, schwerlich noch überboten werden mag.*¹²⁴ Während die Flöte bis Mitte des 18. Jahrhunderts in erster Linie ein Instrument aristokratischer Musikpflege ist, findet sie ab 1750 Eingang in breitere Kreise an Musikinteressierten. Die Flöte wird nun gespielt von Adligen und von Bürgern, von Berufsmusikern und von Liebhabern. Die Motive für das Spiel der Flöte, die Anlässe und die Art des Musizierens der Berufsmusiker und der Liebhaber sind vielfach sehr unterschiedlich, doch durch gegenseitige Anregungen entsteht eine lebendige Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Gruppen.¹²⁵

Berufsflötisten wirken bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem an den Höfen kunstliebender Regenten. Eher am Rande zählen auch die Stadtpfeifereien zu einem möglichen Wirkungsbereich; dort findet die Querflöte erst im Laufe des 18. Jahrhunderts Eingang und wird von den Musikern in der Regel als eines von mehreren Instrumenten gespielt.¹²⁶ Die Hofmusik dient sowohl der Repräsentation als auch der Unterhaltung in Gesellschaft und beim Tanz, die Musiker einer Stadtpfeiferei mit zunftmäßig geregelter Berufspraxis und einem Verständnis vom Musizieren als handwerklicher Tätigkeit treten vor allem bei repräsentativen Anlässen wie öffentlichen Feiern und Ratsversammlungen auf.¹²⁷ Ungewöhnlich ist die Karriere von J. J. Quantz (1697-1773), der seine Laufbahn als

¹²² Pottgiesser 1803, Sp. 609.

¹²³ Vgl. Schmitz 1955, Sp. 352.

¹²⁴ Fürstenau 1822, Sp. 115.

¹²⁵ Vgl. Schmitz 1952 (b), S. 48f.; ebd. 1955, Sp. 349f.

¹²⁶ Vgl. Linde 1997, S. 171.

¹²⁷ Vgl. Greve 1998, Sp. 1723-1728.

Universalmusiker in einer Stadtpfeiferei beginnt und als Flötist, Komponist und Flötenlehrer am Hofe des Preußenkönigs Friedrich II. in Berlin und Potsdam beendet.¹²⁸

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versteht sich der professionelle Musiker nicht wie bisher vorwiegend als *Diener seines Brotherrn*¹²⁹, sondern betrachtet die Musik in zunehmendem Maße als künstlerischen Ausdruck und Darstellung seiner selbst. Dieses veränderte Selbstverständnis des Musikers, die durch politische Umstrukturierungen bedingte Auflösung von Hofkapellen und die damit verbundene existentielle Verunsicherung vieler Hofmusiker sowie die Entwicklung eines öffentlichen Konzertwesens begünstigen den Aufschwung des Virtuositums.¹³⁰ Als Virtuose gilt, *wer sich als Künstler vorzüglich auszeichnet*¹³¹. Eine vorzügliche Auszeichnung erhält der Musiker durch den Beweis von Virtuosität, *einer überraschenden, oder wohl gar in Erstaunen setzenden Präcision und kunstvollen Fertigkeit, die das Halsbrechende auch als das aesthetisch-Vorzügliche geltend macht.*¹³²

Charakteristisch für das Virtuositum ist das Bestreben, die Grenzen dessen, was auf dem Instrument machbar ist, zu erweitern oder sogar zu überschreiten und auf diese Weise neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Von dieser Zielsetzung wird die Entwicklung des Flötenbaus beeinflusst. Verschiedene Erfindungen tragen zur Erleichterung der Spieltechnik oder zur Verbesserung der Intonation bei¹³³, und es werden Versuche unternommen, das Spektrum an klanglichen Möglichkeiten zu vergrößern. A. B. Fürstenau etwa berichtet in seinen *Bemerkungen über Flötenspiel* von Versuchen einiger Flötenspieler, der Flöte *Fagott- oder Klarinett-Töne abzwängen [zu] wollen.*¹³⁴

Im Unterschied zu den Berufsmusikern des 18. Jahrhunderts, die oftmals eng an einen Hof gebunden sind, ist die große Zahl der Virtuosen im 19. Jahrhundert von der Gunst der Besucher öffentlicher Konzerte abhängig. Im harten Konkurrenzkampf sehen sich die Musiker vielfach gezwungen, *durch allerlei Mätzchen fehlende Qualität zu verdecken und eine gewisse Sensation hervorzurufen, die das Publikum in die Konzerte zieht*¹³⁵. Auf die Schwierigkeiten und Ungewissheiten im Leben eines reisenden Virtuosen, deren zentraler Punkt der Mangel eines regelmäßigen Einkommens ist, weist bereits J. G. Tromlitz Ende des 18. Jahrhunderts in seinem *Ausführliche[n] und gründliche[n] Unterricht die Flöte zu*

¹²⁸ Vgl. Quantz 1754, S. 197-250; Bose 1962, Sp. 1797-1800.

¹²⁹ Krause-Pichler in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 217.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 217, 223; Haseke 1954, S. 126.

¹³¹ Koch 1802, Sp. 1699.

¹³² Fürstenau 1822, Sp. 116.

¹³³ Vgl. Kapitel II.A.2., S. 13. Teilweise handelt es sich bei den Erfindungen nur um vermeintliche Verbesserungen, die sich in der Praxis nicht bewähren und bald in Vergessenheit geraten.

¹³⁴ Fürstenau 1822, Sp. 116.

¹³⁵ Haseke 1954, S. 132.

spielen hin.¹³⁶ Nach 1800 spitzt sich die Situation mit der stark ansteigenden Zahl der Virtuosen noch zu, wobei den Flötenvirtuosen die allgemeine Beliebtheit ihres Instruments als Vorteil zugute kommt.

Auf dem Programm von Konzerten mit Flötenvirtuosen steht, was das Publikum wünscht: Werke, in denen der Flötist sein Können unter Beweis stellen und die Zuhörer in Erstaunen versetzen kann.¹³⁷ Eine ganze Reihe an Flötenvirtuosen – darunter etwa Anton Bernhard Fürstenau, Theobald Boehm und Franz Doppler – präsentieren sich mit selbst komponierten Werken, die sie genau auf ihre Fertigkeiten und auf ihren Bedarf zugeschnitten haben. Sehr beliebt und zahlreich vertreten sind Kompositionen auf der Grundlage einer beliebten Opernmelodie oder eines Volkslieds.¹³⁸

Zentren im deutschen Sprachraum, in denen im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert bedeutende Flötisten wirken, sind Berlin mit Heinrich Soussmann, Johann Wilhelm Gabrielsky, Julius Gabrielsky und Heinrich Gantenberg, Dresden mit Anton Bernhard Fürstenau, seinem Sohn Moritz Fürstenau und deren Schülern, Leipzig mit Johann George Tromlitz, August Eberhard Müller, Wilhelm Haake, Wilhelm Barge und Maximilian Schwedler sowie München mit Johann Nepomuk Capeller, Theobald Boehm und Rudolf Tillmetz. In Wien wirken Joseph Fahrbach, Franz und Karl Doppler und der vor allem durch das Spiel von Doppeltönen bekannte Flötist Georg Bayr.¹³⁹ Zu den Flötenvirtuosen des deutschsprachigen Raums, die aufgrund ihrer pädagogischen Tätigkeit und der Veröffentlichung eines oder mehrerer Lehrwerke für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung sind, gehören neben den bereits genannten Flötisten A. B. Fürstenau, Th. Boehm, J. G. Tromlitz, H. Soussmann, A. E. Müller und M. Schwedler auch Caspar Kummer (Coburg), Wilhelm Popp (Hamburg), Ernesto Köhler (Wien/St. Petersburg) und Emil Prill (Hamburg/Berlin).¹⁴⁰

Fasziniert vom brillanten Spiel der Flötenvirtuosen erlernen auch viele Liebhaber das Flötenspiel. Mit Friedrich dem Großen als Vorbild entwickelt sich die Flöte zunächst zu einem bevorzugten Instrument adliger Dilettanten – darunter beispielsweise Markgraf Friedrich zu Brandenburg-Culmbach-Bayreuth (1711-1763) und Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799)¹⁴¹ –, seit Ende des 18. Jahrhunderts weckt sie zunehmend das Interesse

¹³⁶ Vgl. Tromlitz 1791, Einleitung § 1-3; vgl. auch Triest 1802, Sp. 740-742.

¹³⁷ Vgl. Haseke 1954, S. 127f.

¹³⁸ Vgl. Kapitel II.B.2., S. 30.

¹³⁹ Vgl. Fétis Bd. 1 ²1860, S. 280; Eitner ²1959, Bd. 1, S. 391.

¹⁴⁰ Eine Zusammenstellung international bedeutender Flötenvirtuosen im Zeitraum von 1700 bis 1950 bietet G. Müller (1954, S. 125f.). Informationen zum Wirken ausgewählter Flötenvirtuosen des 18. und 19. Jahrhunderts gibt Haseke (1954, S. 137-147). Ventzke/Hilkenbach (1982, S. 59-62) stellen Theobald Boehm als Flötenvirtuosen europäischen Rangs dar, und die Lebenserinnerungen des blinden Flötisten Friedrich Ludwig Dülon vermitteln einen Eindruck vom Leben eines reisenden Flötenvirtuosen (vgl. Dülon 1807/1808).

¹⁴¹ Vgl. Schmitz 1955, Sp. 350; Goldberg 1906, S. 23, 38.

bürgerlicher Musikliebhaber. Verbunden mit dem durch gesellschaftliche Umstrukturierungen bedingten Aufstieg des Bürgertums zeichnet sich seit der Wende zum 19. Jahrhundert in bürgerlichen Kreisen ein zunehmendes Interesse an Bildung und Kultur ab. Immer mehr Menschen nehmen am Musikleben teil, besuchen Konzerte und musizieren selbst. Zentrale Motive der bürgerlichen Musikpflege sind Bildungsstreben und Geselligkeit; bürgerliches Musizieren etabliert sich zum unverzichtbaren Bestandteil einer gehobenen Lebensweise.¹⁴² *In den sogenannten höhern oder gebildeteren Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung; jede Familie fodert [sic!] ihn, wo möglich für alle Angehörigen, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust [...].*¹⁴³

Ausgangspunkt der bürgerlichen Musikpflege ist die Hausmusik in der Familie. Bald entstehen auch Liebhaberkreise und Musikvereine, und die musikalischen Aktivitäten finden außer im privaten Bereich immer häufiger in öffentlichem Rahmen statt.¹⁴⁴ Neben dem Klavier, das in gehobenen Kreisen als Musikinstrument und Möbelstück zur Standardausstattung des Haushalts gehört und bevorzugtes Instrument des häuslichen Musizierens ist¹⁴⁵, etabliert sich die Flöte zu einem sehr beliebten Instrument der Musikliebhaber.¹⁴⁶ Ihr Anschaffungspreis ist verhältnismäßig niedrig, das Instrument ist leicht zu transportieren und relativ unempfindlich. Im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten kann die Flöte vielseitig verwendet werden und eröffnet vielfältige Möglichkeiten geselligen Musizierens. Beim Spiel von Transkriptionen populärer Opernmelodien und Instrumentalwerke, wie sie für eine Flöte allein oder für kleine Ensembles in großer Zahl angefertigt werden, können Ausführende und Zuhörer die Hauptwerke der zeitgenössischen Musikkultur kennen lernen.¹⁴⁷

Nach dem Erlernen der Tonbildung als erster Hürde lassen sich im Anfangsstadium auf der Flöte rasch Fortschritte erzielen. Der Anfänger ist in der Regel bereits nach kurzer Zeit in der Lage, einfache Melodien zu spielen. Dem schon fortgeschrittenen Spieler stellen sich dann Anforderungen – beispielsweise eine saubere Intonation und die Bewältigung technisch anspruchsvoller Passagen –, denen nicht mehr alle Liebhaber gerecht werden können. Vielfach dringt der Dilettant nur bis zu einem gewissen Punkt des Flötenspiels vor, vielfach erwirbt er nur eine gewisse Fertigkeit, die er *dann gern als das überhaupt zu er-*

¹⁴² Vgl. Salmen 1969, S. 21, 27; Keldany-Mohr 1977, S. 28, 38f.

¹⁴³ Marx 1855, S. 131.

¹⁴⁴ Vgl. Sowa 1973, S. 23f.

¹⁴⁵ Vgl. Salmen 1969, S. 34f.

¹⁴⁶ Die Beliebtheit der Flöte als Instrument für die Haus- und Kammermusik verdeutlichen zahlreiche Abbildungen häuslicher Musiziersituationen aus dem Zeitraum von 1750 bis 1900. Häufig ist die Flöte im Zusammenspiel mit Tasten- oder Streichinstrumenten abgebildet (vgl. z. B. Salmen 1969, S. 84f., 88f., 102f., 117, 131, 139, 145, 175; alle angegebenen Abbildungen stammen aus dem deutschsprachigen Raum).

¹⁴⁷ Zu Bearbeitungen für die Flöte vgl. Kapitel II.B.2., S. 30-32.

*reichende Ziel ansieht, von wo aus kein wesentliches Weiterschreiten mehr denkbar sei*¹⁴⁸. Auch wenn die Motivation der meisten Dilettanten das unterhaltsame Musizieren ist, auch wenn ihr Ziel im Allgemeinen nicht das Spiel technisch höchst anspruchsvoller, virtuoser Flötenmusik ist, so darf man dennoch das Flötenspiel von Liebhabern nicht pauschal mit einem eher niedrigen Spielniveau gleichsetzen.

Die am weitesten verbreitete Flötenart in der Phase der größten Beliebtheit des Instruments ist die Mehrklappenflöte. Sie genügt den Ansprüchen des Dilettanten vollkommen, und ihre Handhabung ist vielfach unkomplizierter als jene der Traversflöte mit einer Klappe.¹⁴⁹ Auch nach der Neukonstruktion der Flöte durch Theobald Boehm bleiben die meisten Liebhaber der Mehrklappenflöte treu. Die neuen technischen und klanglichen Möglichkeiten der Boehmflöte sind mehr für den professionellen Musiker als für den Liebhaber von Bedeutung, und selbst von den Berufsmusikern, die in vieler Hinsicht ein Vorbild für den Dilettanten darstellen, wird die Boehmflöte nur zögernd akzeptiert.¹⁵⁰ Auch aufgrund ihres höheren Preises dürfte die Boehmflöte für die meisten Liebhaber weniger interessant sein als die Klappenflöte.

Der Blick auf die Verbreitung des Flötenspiels unter Männern und Frauen liefert ein deutlich vom männlichen Geschlecht dominiertes Bild; fast könnte man es als ein ausschließlich von Männern geprägtes Bild bezeichnen.¹⁵¹ Den gesellschaftlichen Konventionen des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechend gehört die Querflöte wie alle übrigen Blasinstrumente zu jenen Instrumenten, die den Männern vorbehalten sind – in den Händen einer Frau gelten sie als unschicklich. Argumentiert wird unter anderem damit, dass *die Verziehung der Gesichtsmuskeln, wie die Behandlung solcher Instrumente*¹⁵² *erheischt, [...] nicht geeignet ist, die weibliche Schönheit zu erhöhen.*¹⁵³ Allein *der Anblick einer Flötistin* [erregt] *in dem, ihrer nicht gewohnten Zuschauer ein Gefühl, als sei dieses oder jedes andre Blaseinstrument für die weibliche Brust ebenso unpassend, als für die Weiblichkeit überhaupt.*¹⁵⁴ In einem Bericht über den Auftritt einer Flötenvirtuosin in Wien lobt der Rezensent zwar den *vollen reinen Glockenton, und ihr bezauberndes Pianissimo*¹⁵⁵, spart aber nicht an pauschaler Kritik am Flötenspiel von Frauen – *in Weiberhänden bringt dieses Instrument wirklich keine plastisch schöne Attitüde hervor*¹⁵⁶. Auch der enge Kontakt zwi-

¹⁴⁸ Fürstenau, zitiert in AMZ 42/1835, Sp. 699; vgl. auch ebd. 1838, Sp. 694f.

¹⁴⁹ Vgl. Haseke 1954, S. 112.

¹⁵⁰ Vgl. Kapitel II.A.3., S. 20.

¹⁵¹ Diese Situation bringen die bereits angesprochenen Abbildungen bei Salmen 1969 zum Ausdruck (vgl. S. 24, Fußnote 146). Auf allen Darstellungen aus der Zeit zwischen 1750 und 1900 handelt es sich bei den Flötenspielern ausschließlich um Männer.

¹⁵² Gemeint sind Blasinstrumente.

¹⁵³ Becher 1842, S. 190.

¹⁵⁴ Bechstein 1840 Teil 3, S. 128; vgl. auch Krille 1938, S. 128.

¹⁵⁵ AMZ 27/1831, Sp. 436.

¹⁵⁶ Ebd.

schen Körper und Instrument, der durch den Atem entsteht, sowie die Tatsache, dass Blasinstrumente häufig in der Militärmusik zum Einsatz kommen und auf diese Weise in enger Verbindung zu einem ausschließlich männlichen Wirkungsbereich stehen, werden als Argumente gegen die flötespielende Frau angeführt.¹⁵⁷ Als Mitglied einer Hofkapelle oder eines öffentlichen Orchesters sind Frauen ohnehin undenkbar¹⁵⁸, als Flötenvirtuosinnen treten sie nur in Ausnahmefällen auf. Die konzertierende Flötistin spielt nicht nur ein Instrument, das einer Frau nicht angemessen ist, sondern verstößt dazu noch gegen das Gebot des häuslichen Wirkens. Sie erregt Aufsehen, denn sie sorgt für einen Gegensatz zwischen den Erwartungen an eine Frau und deren tatsächlichen Handlungen.¹⁵⁹ Dennoch gibt es sie, die flötespielende Frau – von einigen wenigen Flötenspielerinnen sind Namen aus Konzertberichten bekannt.¹⁶⁰

Im Hinblick auf die Überlegungen zum Erlernen des Flötenspiels in Kapitel III bleibt zusammenfassend festzuhalten: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfreut sich die Flöte sowohl unter Berufsmusikern als auch unter Dilettanten einer großen Beliebtheit. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts widmen sich vor allem Liebhaber dem Flötenspiel, bei den Virtuosen lässt das Interesse an der Flöte nach. Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg bleibt das Flötenspiel ein fast ausschließlich den Männern vorbehalten Bereich des Musizierens.

2. Zur Flötenliteratur

Umfang und Beschaffenheit der Flötenmusik sind Spiegelbild der Bedeutung der Flöte im 19. Jahrhundert. Das Repertoire an Flötenkompositionen entwickelt sich in Abhängigkeit von den Bedürfnissen der Flötisten, die je nach Ort und Anlass des Musizierens ganz unterschiedlich sein können. Auch die erweiterten spieltechnischen Möglichkeiten, die auf Neuerungen im Flötenbau zurückzuführen sind, haben Einfluss auf die neu entstehende Flötenmusik.¹⁶¹ Darüber hinaus kommt in der Flötenliteratur¹⁶² auch der allgemeine Wandel des musikalischen Stils zum Ausdruck. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte ver-

¹⁵⁷ Vgl. Hoffmann 1991, S. 208.

¹⁵⁸ Vgl. Keldany-Mohr 1977, S. 48.

¹⁵⁹ Vgl. Hoffmann 1991, S. 393f.

¹⁶⁰ Informationen zu den Flötistinnen, über deren Wirken in Konzertberichten zu erfahren ist, vgl. ebd., S. 211-220, 380-392. Auch Goldbergs Porträtsammlung enthält eine kleine Zahl an Porträts von Flötistinnen. Unter den gut 400 Beiträgen befinden sich vier Porträts von Frauen; darunter allerdings keine Deutschen, sondern nur Flötistinnen aus Italien, England und aus den USA (vgl. Goldberg 1906, S. 12, 23, 36, 91).

¹⁶¹ Vgl. AMZ 1800, Sp. 763.

¹⁶² Als „Flötenliteratur“ oder „Flötenmusik“ wird hier die Gesamtheit der Kompositionen für die Flöte bezeichnet. Dazu zählen auch Kompositionen für Übungszwecke, in denen sowohl spieltechnische Probleme als auch musikalisch-gestalterische Momente eine Rolle spielen. Abzugrenzen von der Flötenliteratur ist dagegen abstraktes musikalisches Material, das ausschließlich aus technischen Formeln besteht, allein der Übung der Spieltechnik dient und nicht in Form abgeschlossener Übungsstücke vorliegt.

deutlich der folgende Überblick Grundzüge der Flötenmusik von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht die Musik des deutschsprachigen Raums, denn diese bildet den Kern des Repertoires der deutschen Flötenvirtuosen und Flötenliebhaber. Auf der Grundlage dieses Überblicks wird in Kapitel III.C.3. gefragt, in welcher Weise das in den Lehrwerken enthaltene Notenmaterial für das Spiel der aktuellen Flötenmusik von Bedeutung ist, inwieweit die Lehrwerke den Lernenden also zur Erarbeitung der Flötenkompositionen des 19. Jahrhunderts hinführen.

Ausgehend von Frankreich als Zentrum der frühen Querflöten-Musik und abgestimmt auf den Bedarf der höfischen Musikpflege entsteht in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein reiches Repertoire an Sololiteratur und Kammermusikwerken für die Flöte, zum Teil in Kombination mit Tasten- oder Streichinstrumenten. Dominierende Gattungen sind Suiten und Sonaten für Solo-, Duo- und Triobesetzung, darunter beispielsweise Kompositionen von Joseph Bodin de Boismortier, Jean Baptiste Loeillet de Gant, Jacques Loeillet und Jean Baptiste Loeillet (auch genannt: John Loeillet of London), Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz.¹⁶³ Der weitgehend auf solistische Funktionen beschränkte Einsatz der Flöte kommt auch in ihrer Rolle im Orchester zum Ausdruck. Als Tutti-Instrument hat die Flöte aufgrund ihrer klanglichen Unausgewogenheit, Mängeln in der Intonation und der daraus resultierenden Bindung an die Grundtonart D-Dur und benachbarte Tonarten noch wenig Bedeutung.¹⁶⁴ Flötenkonzerte dagegen, in denen die Flöte als Soloinstrument zum Einsatz kommt, entstehen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein in großer Zahl. An der Spitze der Komponisten von Flötenkonzerten ist J. J. Quantz mit rund 300 Konzerten zu nennen¹⁶⁵, weitere bedeutende Vertreter des vorklassischen Flötenkonzerts sind neben Komponisten aus dem Berliner Kreis um Quantz wie Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda und Friedrich II. auch Georg Philipp Telemann, Johann Adolf Hasse, Johann Christoph Graupner, Johann Baptist Wendling, Christian Cannabich, Franz Xaver Richter und Georg Christoph Wagenseil.¹⁶⁶

Stilistisch weist die deutsche Flötenmusik bis nach Mitte des 18. Jahrhunderts deutliche Einflüsse der französischen und der italienischen Kompositions- und Aufführungspraxis auf. Da vielfach verschiedene Stilelemente miteinander verbunden werden – etwa die für den italienischen Stil typischen gesanglichen Phrasen und virtuoson Passagen mit den For-

¹⁶³ Vgl. Schmitz 1955, Sp. 350-352; Kölbel²1966, S. 97-100.

¹⁶⁴ Vgl. Quantz 1752, X/§ 13; Schmitz 1955, Sp. 352.

¹⁶⁵ Vgl. Augsbach 1997, S. 137-250 (Werkgruppe QV 4-6).

¹⁶⁶ Vgl. Kölbel²1966, S. 103-107; Gronefeld 1992-1995.

men der Tanzsätze einer französischen Suite –, prägt Quantz als Bezeichnung für den Stil der Deutschen den Begriff des „vermischten Geschmacks“.¹⁶⁷

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird ein umfangreiches Repertoire an Kammermusikwerken geschaffen. An die Stelle der Solosonate der Barockzeit für Flöte und Generalbass rückt das Duo für zwei Flöten, für das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten werden Trios, Quartette und Quintette für eine Flöte und Streicher sowie Bläserquintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott komponiert. Zu den wichtigen Vertretern dieser Kammermusik-Gattungen gehören die Bach-Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian sowie Georg Philipp Telemann, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Danzi und der Franzose François Devienne.¹⁶⁸

Mit der baulichen Weiterentwicklung von der Traversflöte mit einer Klappe zu einem mehrklappigen Instrument und den neuen spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten findet die Flöte nach 1750 einen festen Platz im Orchester. Hier war sie bisher kaum vertreten. Die Sinfonien von J. Haydn spiegeln wider, wie die Flöte schrittweise ein fester Bestandteil des Orchesters wird: Während in den frühen Sinfonien nicht immer eine Flöte besetzt ist, gehört sie in der Mehrzahl der zwischen 1791 und 1795 in London komponierten Sinfonien (Hoboken Gruppe I, Nr. 93-104) in doppelter Besetzung zur Holzbläsergruppe.¹⁶⁹ Aus den Sinfonien von Mozart und Beethoven, später von Mendelssohn, Schumann und Brahms und aus dem Orchester der Oper ist die Flöte als eigenständiger Farbträger nicht mehr wegzudenken.

Der zunehmenden Bedeutung der Flöte in Orchesterwerken steht ein Verlust an Bedeutung als Soloinstrument gegenüber. Im Wesentlichen ist dies eine Folge der seit 1750 zu beobachtenden Verlagerung der Musikpflege von Höfen und Palästen in die Städte und der immer größer werdenden Konzertsäle, in denen die Flöte mit ihren zwar verbesserten, aber immer noch beschränkten klanglichen Möglichkeiten nicht mehr richtig zur Geltung kommen kann.¹⁷⁰ Im späten 18. Jahrhundert entstehen keine bedeutenden Werke für Flöte solo, und das Interesse am Flötenkonzert nimmt ab. Das Instrument bietet dem Solisten kaum neue Entfaltungsmöglichkeiten, die baulichen Veränderungen der Klappenflöte sorgen durch die Vielzahl unterschiedlicher Klappensysteme eher für Verwirrung und bringen kaum neue spieltechnische Impulse. Im Schaffen der großen Komponisten nimmt das Flötenkonzert eine untergeordnete Stellung ein – W. A. Mozart etwa komponiert lediglich

¹⁶⁷ Vgl. Quantz 1752, XVIII/§ 87. Quantz schreibt: *Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, numehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte* (ebd.; Hervorhebungen vom Verfasser).

¹⁶⁸ Vgl. Kölbel²1966, S. 108f.

¹⁶⁹ Vgl. Hoboken Bd. 1 1957, S. 1-225 (Symphonien Nr. 1-104).

¹⁷⁰ Vgl. Schmitz 1955, Sp. 352.

zwei Konzerte für Flöte und Orchester und ein Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, von J. Haydn und L. van Beethoven liegen keine Flötenkonzerte vor. Wichtige Vertreter des Flötenkonzerts der Klassik sind Franz Anton Hoffmeister und Leopold Hofmann¹⁷¹, darüber hinaus betätigen sich auch Flötisten wie beispielsweise August Eberhard Müller als Komponisten von Flötenkonzerten. Im 19. Jahrhundert schafften sich die Flötenvirtuosen – unter ihnen Anton Bernhard Fürstenau, Caspar Kummer und Theobald Boehm – das Repertoire an Konzerten ebenso wie die übrige Flötenliteratur zu einem großen Teil selbst.¹⁷²

Passagenwerk und spieltechnisch anspruchsvolle Figuren gehören zu den zentralen Merkmalen der Flötenmusik des 19. Jahrhunderts. An den virtuosen Konzerten mit zahlreichen *lebhaften, schnellen, künstlichen Passagen und Figuren*¹⁷³ wird allerdings vielfach kritisiert, dass ihr alleiniger Zweck die Präsentation technischer Fertigkeiten sei und gesanglichen Partien *mit gemässigten sanften Bewegungen, von geschleiften, gebundenen, ausgehaltenen Noten*¹⁷⁴ wenig Bedeutung geschenkt würde. Auch die kompositorische Ausführung der von den Virtuosen selbst angefertigten Flötenliteratur lässt zeitgenössischen Meinungen zufolge oftmals zu wünschen übrig. *Manche [Virtuosen]fabriziren zwar die Konzerte und Variationen, womit sie glänzen wollen, selbst: aber wenn sie keinen satzkundigen Musiker zu Hülfe nehmen, der ihre Ideen und das Akkompagnement in Ordnung bringt; so thäten sie oft besser, fremde Arbeiten einzustudiren als mit solchem losen Machwerk den Kenner zu beleidigen.*¹⁷⁵

Nicht nur Flötenkonzerte, sondern auch ein großer Teil des übrigen Repertoires, mit dem sich die Flötenvirtuosen mit Klavier, Gitarre oder mit einer zweiten Flöte dem Publikum präsentieren, ist gekennzeichnet durch virtuose Passagen mit Skalen, Arpeggien und großen Intervallsprüngen und durch freie, improvisatorische Momente. Charakteristische Züge des Virtuosenrepertoires weist zum Beispiel das kompositorische Schaffen von Theobald Boehm auf. Unter Boehms Kompositionen finden sich *Concertstücke, in denen Sätze vorkommen, womit der Spieler unmöglich etwas anderes als kalte Bewunderung seiner practischen Meisterschaft einärndten kann; Divertissements und Potpourri's, die oh-renergötzend durchaus weiter nichts sagen wollen als angenehm unterhalten; durch Beides aber gewinnt er die Mehrzahl der Flötisten und Dilettanten für sich.*¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. Beer 2003, Sp. 134; Fritz 2003, Sp. 150-152.

¹⁷² Zum Flötenkonzert im späten 18. und im 19. Jahrhundert vgl. Küster in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 240-242; Pešek ²1993; S. 73-76, 95-103, 117-120.

¹⁷³ C. F. M. in: AMZ 16/1807, Sp. 247.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Triest 1802, Sp. 739.

¹⁷⁶ Schilling Bd. I 1835, S. 698 (Artikel *Boehm, Theobald*).

Divertissements, Fantasien, Variationen und Potpourris sind unter den Flötenkompositionen des 19. Jahrhunderts zahlreich vertreten. An musikalischem Material liegt diesen formal meist sehr frei gestalteten Kompositionen oftmals eine populäre Opernmelodie oder eine Liedmelodie zugrunde. Auf diese Weise tragen Komponisten wie Anton Bernhard Fürstenau, Theobald Boehm, Jules Auguste Demerssemann, Franz Doppler, Ernesto Köhler, Karl Kreith, Wilhelm Popp und viele andere zur Verbreitung bedeutender und beliebter Werke bei. Ein Blick in die Werkverzeichnisse von Fürstenau, Boehm und Kreith, die als bedeutende Flötisten und Flötenlehrer wirken, verdeutlicht beispielhaft den hohen Stellenwert von Bearbeitungen in der Flötenliteratur des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁷ Von Bedeutung sind Kompositionen dieser Art weniger aufgrund ihrer kompositorischen Ausführung als vielmehr aufgrund ihrer großen Zahl.¹⁷⁸ *Ohne bemerkenswerte, besondere Originalität oder Fantasie sind sie oft vergleichbar mit Trapeznummern ohne Netz, bei denen technische Akrobatik mit Banalität wetteifert.*¹⁷⁹ In Emil Prills *Führer durch die Flöten-Literatur* nehmen allein die in den Kapiteln *Arrangements und Potpourris* verzeichneten Kompositionen in diversen Besetzungen für eine bis drei Flöten, auch in Kombination mit anderen Instrumenten oder mit Orchester, 46 von 260 Seiten des gesamten Katalogs ein; daneben sind auch in anderen Kapiteln zahlreiche Werke mit Titeln wie *Divertissement, Fantasie* oder *Air varié* aufgelistet.¹⁸⁰ Aus der Vielzahl an Bearbeitungen ragen einige musikalisch anspruchsvolle Werke wie Franz Schuberts *Introduktion und Variationen über „Trockne Blumen“* aus *„Die schöne Müllerin“* (op. posthum 160, D 802) für Flöte und Klavier hervor. Lieder von Franz Schubert greift auch Theobald Boehm auf – er bearbeitet beispielsweise einige Lieder aus Schuberts *Schwanengesang* (D 957) für Altflöte und Klavier, die später auch für Flöte und Klavier veröffentlicht werden. Damit bringt Boehm zum Ausdruck, dass er dem Gesang als Vorbild für das Flötenspiel große Bedeutung schenkt.¹⁸¹

Bei der Betrachtung der virtuoseren Flötenkompositionen darf ein Blick auf die Flötenetüde des 19. Jahrhunderts als *typisches Erzeugnis der Virtuosenzeit*¹⁸² nicht fehlen. Etüden er-

¹⁷⁷ Vgl. die Werkverzeichnisse von Fürstenau in Schneeberger (1992, Teil 2, S. 510-683), von Boehm in Schafhäutl (1882, Sp. 569-571) und in L. Böhm (1994 (d), S. 21f.) sowie von Kreith in Suppan (1995, S. 54-75).

Einen Überblick über *beispielhafte Flöten-Metamorphosen beliebter Werke* gibt Funk in: Busch-Salmen/Krause-Pichler 1999, S. 227. Zum Arrangement für die Flöte im 19. Jahrhundert vgl. auch Haseke 1954, S. 198ff.

¹⁷⁸ Verschiedentlich werden Kompositionen dieser Art, die hauptsächlich der Unterhaltung dienen, musikalisch keine hohen Ansprüche stellen und etwa ab 1830 in großem Umfang erscheinen, auch als Salonmusik bezeichnet (vgl. z. B. Haseke 1954, S. 189-193; Schmitz 1955, Sp. 355). Da eine eindeutige Abgrenzung dieser sogenannten Salonmusik von der übrigen Musik für Kammermusikbesetzungen nicht möglich ist, werden Werke dieses Genres in der vorliegenden Arbeit nicht separat, sondern als Teil der Kammermusik betrachtet.

¹⁷⁹ Artaud 1991, S. 37.

¹⁸⁰ Vgl. Prill [1899].

¹⁸¹ Vgl. Boehm [1871], S. 21.

¹⁸² Haseke 1954, S. 195.

scheinen in Form eigenständiger Sammlungen oder als Ergänzungsbände zu Flöten-Lehrwerken¹⁸³, einige Autoren integrieren sie auch als Übungsmaterial in das Lehrwerk¹⁸⁴. Zu den Komponisten von Flötenetüden gehören führende Flötenvirtuosen wie Theobald Boehm, Anton Bernhard Fürstenau, Ernesto Köhler, Wilhelm Popp, Emil Prill und Heinrich Soussmann, darüber hinaus Joachim Andersen, Benoît Tranquille Berbiguier und Louis Drouet, die als Komponisten und Flötisten außerhalb des deutschen Sprachraums wirken. Die teilweise sehr umfangreichen und technisch anspruchsvollen Etüden vermitteln einen Eindruck von den spieltechnischen Fertigkeiten ihrer Verfasser. Etüden werden nicht allein zu Übungszwecken einstudiert, sondern auch im Konzertsaal dargeboten. Die Grenzen zwischen Vortragsstück und Etüde verlaufen fließend. Viele Etüden sind nicht einfach ein Übungsstück mit aneinandergereihten Formeln zur Übung spezieller spieltechnischer Schwierigkeiten, sondern haben zum Ziel, dass der Lernende technische Probleme auf möglichst angenehme und unterhaltsame Art und Weise in Griff bekommt.¹⁸⁵ Diese Absicht verdeutlichen auch die Titel verschiedener Etüdensammlungen. Die Bezeichnungen „Etüde“, „Studie“ oder „Übung“ werden ersetzt durch andere Begriffe oder ergänzt zu Titeln, die mehr zum Spielen als zum Üben einladen wollen: *25 romantische Etüden* op. 66 von E. Köhler, *30 charakteristische Uebungsstücke* op. 81 von J. Fahrbach, *Sechs Capricen* op. 12 von C. Kummer, *Caprices* op. 80 von A. B. Fürstenau, *Melodische leichtere Studien* op. 29 von R. Tillmetz und viele andere Beispiele.¹⁸⁶

Die Sonate als Gattung der Flöten-Kammermusik spielt im 19. Jahrhundert eine wenig bedeutende Rolle. Ein Rückgang an Sonatenkompositionen für die Flöte zeichnet sich bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ab. Mit der Abkehr von der Continuo-Praxis rückt die Sonate für Flöte und Klavier in den Schatten der Sonaten für Klavier und Melodieinstrument. Zu ihren Vertretern gehören unter anderem Johann Christian Bach und Franz Anton Hoffmeister, Ludwig van Beethoven mit der Sonate B-Dur und Conradin Kreutzer mit der Sonate G-Dur op. 35. Im 19. Jahrhundert verstärkt sich diese Tendenz noch deutlich; abgesehen von einer kleinen Zahl bedeutender Flötensonaten von Friedrich Kuhlau aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts oder Carl Reineckes *Undine* op. 167 Ende des Jahrhunderts werden vor allem dem Bedarf und dem Können der Liebhaber entsprechende Flötensonaten komponiert. Insgesamt ist die Flöten-Kammermusik mit Klavier im Vergleich zu jener ohne Klavier von untergeordneter Bedeutung.

¹⁸³ Vgl. beispielsweise die *Übungen für Flöte und Pianoforte* von A. B. Fürstenau als Anhang zum Lehrwerk *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138 [1843/44].

¹⁸⁴ Vgl. z. B. Köhler, H. [1880-85], Bd. 3, S. 3-26; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; Röhler Teil 2 1912, S. 20-45; Soussmann [1843], Cahier 3 und 4.

¹⁸⁵ Vgl. Haseke 1954, S. 196f.

¹⁸⁶ Alle Beispiele sind dem Kapitel *Etüden für Flöte* in Emil Prills *Führer durch die Flöten-Literatur* [1899] entnommen.

Im Repertoire, das speziell auf die Bedürfnisse der Liebhaber zugeschnitten ist, das also in erster Linie der Unterhaltung dient und spieltechnisch nicht zu hohe Anforderungen stellt, nehmen neben den technisch und musikalisch leicht fasslichen Sonaten auch Bearbeitungen von populären Kompositionen eine zentrale Position ein. Bevorzugte Besetzungen sind Flöte solo, zwei Flöten oder Flöte mit Streichern in Quartettbesetzung.

Das Duo erfüllt im Flötenunterricht didaktische Zwecke¹⁸⁷, außerdem dient es als beliebteste Form der häuslichen Musikpflege dem Amüsement. Ein entscheidendes Motiv für das Duospiel ist die Freude am gemeinsamen Musizieren. Auch Trios für drei Flöten sind in der Hausmusik sehr beliebt und erscheinen in großer Zahl, seltener und von geringerer Bedeutung als noch Ende des 18. Jahrhunderts sind dagegen Quartette für Flöte und Streichtrio.¹⁸⁸

Der große Umfang des Kammermusikrepertoires für die Flöte ist zurückzuführen auf die Beliebtheit des Instruments in der Hausmusik seit Ende des 18. Jahrhunderts. Auch nach ihrer Blütezeit im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und trotz zurückgehenden Interesses der Virtuosen an der Flöte erscheinen im weiteren Verlauf des Jahrhunderts Druckausgaben an Flötenkompositionen in großer Zahl – die Liebhaber bleiben dem Instrument treu. *Sonderbar ist es, dass die Flöte unter allen Blasinstrumenten immer noch die meisten Druckwerke erhält, während sie in öffentlichen Vorträgen weniger beliebt ist, als die meisten übrigen Blasinstrumente. Sie muss also immer noch die meisten Liebhaber zählen, die in der Regel die besten Käufer sind.*¹⁸⁹

Im Gesamten betrachtet ist das 19. Jahrhundert ein Zeitraum außerordentlich großer Produktivität an Flötenmusik. Den großen Umfang der Flötenliteratur dokumentieren neben zahlreichen Rezensionen von Neuerscheinungen in Musikzeitschriften auch die Kataloge und Handbücher der Musikkultur.¹⁹⁰ Im Laufe der Zeit – insbesondere in den Jahren nach 1850 – verlagern sich die kompositorischen Aktivitäten immer mehr in den Bereich des Liebhabermusizierens; die Qualität dieser Kompositionen unterscheidet sich deutlich von jener der Flötenmusik des 18. Jahrhunderts als dem „*grand siècle*“ der Flöte¹⁹¹. Die großen zeitgenössischen Komponisten tragen zum Flöten-Repertoire nur am Rande bei, sehr zahlreich dagegen sind die Kompositionen oder – so der Autor einer Übersicht über

¹⁸⁷ Vgl. Kapitel III.C.3.c), S. 158f.

¹⁸⁸ Vgl. Haseke 1954, S. 183f.

¹⁸⁹ Fink 1834, Sp. 142.

¹⁹⁰ Im *Handbuch der musikalischen Litteratur* von C. Fr. Whistling und Fr. Hofmeister aus dem Jahr 1817 nehmen die Kompositionen für die Flöte fast 60 Seiten ein, die Werke für alle anderen Blasinstrumente umfassen insgesamt etwa 50 Seiten (vgl. Whistling/Hofmeister 1817). Auch in den Neuauflagen des Handbuchs ist der Umfang der neuerschienenen Flötenkompositionen größer als jener für alle anderen Blasinstrumente (Whistling ²1828: Kompositionen für die Flöte 95 Seiten, für alle anderen Blasinstrumente zusammen 82 Seiten; Hofmeister ³1844: Kompositionen für die Flöte 29 Seiten, für alle anderen Blasinstrumente zusammen 23 Seiten).

¹⁹¹ Schmitz 1955, Sp. 355.

neuerschienene Flötenliteratur in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1842
– die *Werkchen*¹⁹² von Kleinmeistern und von den Flötisten selbst.

¹⁹² Becker 1842, Sp. 619.

III. Dokumente des Lehrens und Lernens

A. Vorbemerkungen

Auskunft über die Art und Weise, wie das Flötenspiel gelehrt und gelernt wird, geben in erster Linie die Lehrwerke für die Querflöte als speziell für Lernzwecke bestimmte Veröffentlichungen. Sie vermitteln eine Vorstellung davon, wie das Erlernen des Querflötenspiels erfolgen kann. Diese Vorstellung ist aber nicht gleichzusetzen mit der pädagogischen Praxis – die Lehrwerke spiegeln die Unterrichtsrealität nur partiell wider. In jedem Unterrichtswerk können nur einzelne Faktoren des Lehr-Lern-Prozesses thematisiert werden, der tatsächliche Unterrichtsverlauf hängt in entscheidendem Maße von der Lehrer- und Schülerpersönlichkeit und von den jeweiligen Rahmenbedingungen ab.¹⁹³ Einige Autoren vermitteln ihre Idealvorstellung vom Erlernen des Flötenspiels sehr genau, andere geben nur grobe Anhaltspunkte zur Gestaltung des Lehr-Lern-Prozesses, und manche beschränken sich darauf, Notenmaterial für den Beginn des Flötenspiels bereitzustellen. Über die Lehrwerke hinaus liefern auch ergänzende Materialien mit didaktischer Intention – Etüdensammlungen, theoretische Schriften zum Flötenspiel, Beiträge in Musikzeitingen und Musikzeitschriften – Informationen zum Lehren und Lernen des Flötenspiels.

Hinweise zur konkreten Unterrichtspraxis sind nur vereinzelt und in ganz verschiedenen Arten an Quellenmaterial zu finden. Eine systematische Recherche ist hier kaum möglich. Veröffentlichungen, die sich nicht hauptsächlich mit didaktischen Aspekten des Flötenspiels beschäftigen, geben höchstens am Rande Aufschluss über die Unterrichtsrealität. Ausgehend von dieser Quellensituation wird im Folgenden in erster Linie die theoretische Seite des Querflötenunterrichts betrachtet. In Kapitel III.D. erfolgt ein kurzer Blick in die Praxis des Flötenunterrichts.

Einen ersten Eindruck vom gesamten Spektrum der Lehrwerke, die als Quellenmaterial vorliegen, vermittelt Kapitel III.B.1. Hier wird insbesondere gefragt nach Erscheinungszeitpunkt, Adressatenkreis und nach den Flötenarten, für welche die einzelnen Veröffentlichungen vorgesehen sind. Kapitel III.B.2. gibt einen Überblick über sonstige Quellen.

In Kapitel III.C. als Zentrum der Überlegungen zur Vermittlung des Flötenspiels werden die Unterrichtswerke im Hinblick auf einzelne Faktoren, die den Lehr-Lern-Prozess bestimmen, untersucht. Die Auswahl der Analyse Kriterien orientiert am Modell der Berliner Didaktik von Paul Heimann, Gunter Otto und Wolfgang Schulz, das nach zentralen Strukturmomenten jedes Unterrichts und deren Beziehung zueinander fragt.¹⁹⁴ Diese Struktur-

¹⁹³ Vgl. Abel-Struth 1985, S. 115.

¹⁹⁴ Vgl. Schulz ⁶1972, S. 23-37.

momente überträgt Anselm Ernst in seiner Veröffentlichung *Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht* auf die Instrumentalpädagogik und bietet damit einen Rahmen zur Planung, Durchführung und Reflexion von Instrumentalunterricht.¹⁹⁵ Im Mittelpunkt der vergleichenden Analyse steht nicht die Betrachtung einzelner Lehrwerke und der ihnen zugrunde liegenden didaktischen Konzeption, sondern die Gesamtentwicklung der Flötenpädagogik im 19. Jahrhundert.

Die Lernbereiche des Unterrichts und zum Teil auch die Ziele des Lehrens und Lernens lassen sich den Lehrwerken direkt entnehmen, über die Art und Weise der Vermittlung und über konkrete Lehr-Lern-Methoden dagegen geben die Lehrwerke im Allgemeinen nur indirekt Auskunft. Hier gilt es, aus der Beschaffenheit und der Anordnung von Text und Notenmaterial Rückschlüsse auf einen möglichen Weg des Lehrens und Lernens zu ziehen. Zusätzliche Hinweise zur Methodik sind auch theoretischen Schriften sowie Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln von Flötenlehrern zu entnehmen.

Die folgenden Fragestellungen gehen über die Einzelaspekte der didaktischen Analyse und über das einzelne Lehrwerk als didaktische Konzeption hinaus, beziehen sich auf das gesamte Spektrum der vorliegenden Lehrwerke und werden bei der Untersuchung der Veröffentlichungen immer wieder und in ganz verschiedenen Zusammenhängen gestellt:

- Welche Entwicklungstendenzen sind beim Lehren und Lernen des Querflötenspiels zu beobachten?
- Wie fügen sich weniger bekannte Lehrwerke zwischen die bekannten und weit verbreiteten Lehrwerke namhafter Autoren ein?
- Werden neue didaktische Impulse immer nur von bedeutenden Flötenpädagogen und Autoren bekannter Lehrwerke gegeben, oder schlagen auch die Autoren weniger bekannter Lehrwerke neue Wege ein?
- Inwieweit sind die verfolgten Ziele, die Lernbereiche und die Art und Weise ihrer Vermittlung geprägt von den Musizieridealen der jeweiligen Zeit und von den Anforderungen der zeitgenössischen Musikproduktion?

Antworten auf diese Fragen geben die folgenden Ausführungen und insbesondere das Teilkapitel, in dem die Gesamtkonzeption der Lehrwerke betrachtet und einzelne Analyseaspekte zusammengeführt werden. Ziel ist, neue Perspektiven in das bisher nur von wenigen namhaften Flötenpädagogen bestimmte Bild – oder vielleicht korrekter: in das bisher nahezu ausschließlich durch die Lehrwerke von Quantz, Tromlitz und Fürstenau geprägte

¹⁹⁵ Vgl. Ernst ²1999, S. 23-92.

und einem Flickenteppich aus einzelnen Informationen gleichende Bild – des Flötenunterrichts im 19. Jahrhundert einzubringen.

B. Überblick

1. Lehrwerke

An Flöten-Lehrwerken in deutscher Sprache, die im Zeitraum zwischen 1780 und 1915 erscheinen, sind in zeitgenössischen Katalogen und Handbüchern musikalischer Literatur 65 Titel verzeichnet.¹⁹⁶ Der vorliegenden Arbeit liegen 49 Lehrwerke als Quellenmaterial zugrunde; die übrigen Veröffentlichungen waren in Bibliotheken und Archiven im In- und Ausland nicht zu finden. Abgesehen von einer kleinen Zahl an Lehrwerken in Privatbesitzen befindet sich der Großteil der verwendeten Unterrichtswerke in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin. Auch in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek ist eine größere Zahl an Lehrwerken vorhanden. Aus den Beständen weiterer öffentlicher Bibliotheken in Deutschland und aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien stammen jeweils einzelne Veröffentlichungen. Als Nachdruck sind die Lehrwerke von Johann Samuel Petri (²1782), Johann George Tromlitz (1791 und 1800), Heinrich Soussmann¹⁹⁷ (in der Neuauflage von Wilhelm Popp [1892-97]), Anton Bernhard Fürstenau (op. 138 [1834/44]), Ernesto Köhler (in der Neubearbeitung von Maximilian Schwedler o. J.) und Maximilian Schwedler (³1923) sowie Opus 387 von Wilhelm Popp (erstmalig [1886-91]) und Opus 7 von Emil Prill (1927) heute leicht zugänglich.¹⁹⁸

Viele Lehrwerke enthalten keine Angabe zum Erscheinungsjahr. In den meisten Fällen konnte mit Hilfe des *Handbuch[s] der Musikalischen Literatur* und der *Musikalisch-literarische[n] Monatsbericht[e]* von Whistling und Hofmeister oder anhand des Verzeichnisses musikalischer Literatur von Becker¹⁹⁹ eine Datierung vorgenommen werden. Dabei

¹⁹⁶ Vgl. Whistling/Hofmeister 1817-1827; Whistling ²1828/29 und 1834-39; Hofmeister ³1844 mit Ergänzungsband 1-12, 1852-1918; im Folgenden wird bei bibliographischen Angaben zu diesem *Handbuch der musikalischen Literatur*, das in mehreren Auflagen und Ergänzungsbänden von C. Fr. Whistling und/oder Fr. Hofmeister sowie von A. Hofmeister veröffentlicht wird, die Abkürzung HML verwendet.

Vgl. auch Whistling 1829-1853 (*Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, im Folgenden abgekürzt als MLM); Becker 1836; Prill [1899], mit Ergänzungsband für die Jahre 1898-1912, hg. von Lehmann, o. J. Bei Angaben zu Zahlen der veröffentlichten Lehrwerke werden – soweit nicht anders angegeben – nur Erstveröffentlichungen berücksichtigt.

¹⁹⁷ In Bibliographien und in der Literatur sind die Schreibweisen Soussmann, Soussman und Soußmann zu finden. In der vorliegenden Arbeit wird wie vom Deutschen Musikarchiv Berlin und wie auch in den meisten Veröffentlichungen die Schreibweise Soussmann verwendet.

¹⁹⁸ Die hier genannten Erscheinungsdaten beziehen sich auf die Original-Lehrwerke. Einigen Nachdrucken ist nicht zu entnehmen, wann diese veröffentlicht wurden.

¹⁹⁹ Vgl. Becker 1836.

handelt es sich vielfach um das Jahr oder um den Zeitraum, in dem das Lehrwerk erstmals angezeigt wird. Diese Angaben dürften dem tatsächlichen Erscheinungsjahr relativ nahe kommen, stimmen mit ihm aber nicht immer überein. Einige Erscheinungsjahre wurden anhand der im Lehrwerk abgedruckten Verlagsnummer und des von E. O. Deutsch veröffentlichten Verzeichnisses datierter Listen von Musikverlagsnummern ermittelt.²⁰⁰

Chronologischer Überblick

Die chronologische Ordnung der Lehrwerke ergibt folgendes Bild²⁰¹:

Nach dem *Versuch* von J. J. Quantz (1752) erscheinen erst wieder in den achtziger und neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts Flöten-Lehrwerke in deutscher Sprache, außerdem ein Abschnitt über das Flötenspiel in Johann Samuel Petris *Anleitung zur praktischen Musik* in der zweiten Auflage von 1782.²⁰² Bei der Veröffentlichung von Petri handelt es sich um ein Universal-Lehrwerk mit einem Umfang von knapp 500 Seiten, das neben einem Überblick über die Musikgeschichte und einem ausführlichen Teil zur Musiklehre eine verbale Anleitung zum Spiel verschiedener Tasten-, Streich- und Blasinstrumente bietet. In diesem Rahmen geht Petri auf 25 Seiten auf die Grundlagen des Flötenspiels ein, inhaltlich lehnt er sich dabei deutlich an Quantz an.²⁰³

Als Kurzfassung des Quantzschen Lehrwerks und beschränkt auf Informationen zum Flötenspiel veröffentlicht Franz Anton Schlegel im Jahr 1788 in Graz die *Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quanzens Anweisung*. Auch Johann George Tromlitz orientiert sich in seinem Lehrwerk *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) noch deutlich am *Versuch*, indem er ein Werk vorlegt, welches das Flötenspiel in verbaler Form lehrt und in vielen Fragen der Spieltechnik und der Interpretation denselben Standpunkt wie Quantz vertritt. *Ich habe das, was Quantz in seinem Unterrichts-*

²⁰⁰ Vgl. Deutsch ²1961.

Die Quellen, auf die sich die jeweilige Datierung stützt, werden in der Bibliographie angegeben. Im Text dieser Arbeit wird das ermittelte Jahr bzw. der Zeitraum in eckigen Klammern genannt. Bei mehrfach aufgelegten Unterrichtswerken werden in der Bibliographie alle im HML und MLM verzeichneten Auflagen mit Erscheinungszeitraum aufgeführt. Falls dem vorliegenden Exemplar nicht zu entnehmen ist, um welche Auflage es sich handelt, wird bei Quellenangaben im Text immer die Datierung der Erstauflage angegeben (z. B. Köhler, E., erstmals [1880-85]).

²⁰¹ Um einen möglichst vollständigen Überblick über die veröffentlichten Lehrwerke zu erhalten, werden einzig bei der Betrachtung der zeitlichen Dimension auch Lehrwerke aus der Zeit zwischen 1780 und 1915 berücksichtigt, die nicht als Quellenmaterial vorliegen. Diese werden entsprechend als nicht vorhanden (n. v.) gekennzeichnet. Eine Übersicht über alle Lehrwerke, die bibliographisch erfasst sind, befindet sich im Anhang (Anlage 1), die Graphik in Anlage 2 gibt einen Überblick über die Erscheinungszeitpunkte der Veröffentlichungen.

²⁰² Die erste Auflage von 1767 beinhaltet noch keine Hinweise zum Flötenspiel.

²⁰³ Lehrwerke dieser Art, die eine Anleitung zum Erlernen der Querflöte und verschiedener anderer Instrumente geben, erscheinen in England bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1731 beispielsweise veröffentlicht Peter Prellieur in London sein Lehrwerk *The Modern Musick-Master or the Universal Musician* für Blockflöte, Traversflöte, Oboe, Violine, Cembalo und Gesang.

te geschrieben, und gut ist, beybehalten, und was nach meiner Meynung anders seyn muß, angezeigt, und durch Beyspiele erläutert.²⁰⁴ Die große Bedeutung von Quantz' Lehrwerk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und bis hinein ins 19. Jahrhundert verdeutlicht neben den erwähnten Übernahmen die Tatsache, dass der *Versuch* nach dem Tod von Quantz in einer zweiten und dritten Auflage in den Jahren 1780 und 1789 im Druck erscheint.²⁰⁵ Aufgrund der Vorbildfunktion des Quantz'schen Lehrwerks wird bei den Überlegungen zum Flötenunterricht im 19. Jahrhundert immer wieder ein Blick auf den *Versuch* gerichtet. Ein erstes Unterrichtswerk für die Flöte, das sich nicht an die Veröffentlichung von Quantz anlehnt und in seiner ausgesprochen knappen Form mit einem Umfang von 15 Seiten und unter Einbeziehung kurzer Musikstücke für die Zeit eher untypisch ist, veröffentlicht Ferdinand Kauer 1788 in Wien mit seiner *Kurzgefaßte[n] Anweisung die Flöte zu spielen*.

Verbunden mit der zunehmenden Begeisterung professioneller Musiker und Liebhaber für die Flöte und mit dem steigenden Bedarf an Lern- und Übungsmaterial entstehen seit der Wende zum 19. Jahrhundert Flöten-Lehrwerke in großer Zahl. Eine erste Phase größerer Produktivität an Lehrwerken – eingeleitet von den bereits genannten Veröffentlichungen, die sich größtenteils noch deutlich am Quantz'schen Lehrwerk orientieren – reicht vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihren Rahmen bilden die Lehrwerke zweier bedeutender Flötisten und Flötenlehrer: der *Unterricht*²⁰⁶ von Johann George Tromlitz mit dem zweiten Teil *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* (1800) und *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138 [1843/44] von Anton Bernhard Fürstenau. Zu den rund 25 Lehrwerken, die bis um 1850 erscheinen, zählen auch das *Elementarbuch für Flötenspieler* von August Eberhard Müller [1815]²⁰⁷, die *Flöten-Schule* op. 42 von Fürstenau [1825/26], die *Practische Flötenschule* op. 53 von Heinrich Soussmann [1843], Caspar Kammers *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 (erstmalig [1844]) und das von Kummer speziell zur Übung des Zungenstoßes vorgesehene Lehrwerk op. 105 *Der einfache und besonders der Doppel-Zungenstoß* [1841]. Die *Practische Flötenschule* op. 119 [1852/53] von Kummer wird als spätes Lehrwerk ebenfalls dieser ersten Phase zugeordnet. Der Wiener Flötist Georg Bayr

²⁰⁴ Tromlitz 1791, Vorbericht S. XIX.

²⁰⁵ Herausgeber der jeweils in Breslau veröffentlichten zweiten und dritten Auflage ist Johann Friedrich Korn (vgl. RISM B VI, Band 2, S. 677).

Zur Verbreitung des Quantz'schen Lehrwerks in Deutschland und zur Übernahme von Ideen in die Flöten-Lehrwerke von Petri (²1782), Schlegel (1788), Tromlitz (1791) und Dauscher (1801) vgl. Reilly 1971, S. 40-68.

²⁰⁶ Im Folgenden wird der *Ausführliche[] und gründliche[] Unterricht* von Tromlitz (1791) meist in einer abgekürzten Form des Titels als *Unterricht* bezeichnet.

²⁰⁷ Dieses Lehrwerk besteht aus zwei Teilen, die allerdings nicht als solche bezeichnet sind. Der erste Teil enthält vorwiegend verbale Ausführungen zum Flötenspiel, der zweite Teil bietet vor allem Notenmaterial. In der vorliegenden Arbeit werden bei Quellenangaben aus dem ersten Teil keine weiteren Bemerkungen gemacht, Seiten aus dem zweiten Teil werden mit dem Zusatz „Notenteil“ angegeben.

– vor allem bekannt durch sein Spiel von Doppeltönen auf der Flöte²⁰⁸ – veröffentlicht 1823 eine *Practische Flötenschule*, von dem ebenfalls in Wien tätigen Flötisten und Komponisten Karl Kreith erscheinen um die Wende zum 19. Jahrhunderts drei Flöten-Lehrwerke.²⁰⁹ Das Spektrum an Lehrwerken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts umfasst darüber hinaus einige Unterrichtswerke von weniger bekannten Flötisten wie Joseph Fahrbach (Opus 3 [1830], Opus 7 [1835]), C. Oelschig (1837), Waldenfeld²¹⁰, J. H. Koch²¹¹ und Andreas Dauscher (1801). Dauschers Veröffentlichung liegen als Quellen die Lehrwerke von Quantz und Tromlitz sowie Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* zugrunde.²¹²

Joseph Froehlich, *Professor und Director des Musik-Instituts an der groshertzoglichen Universität zu Würzburg*²¹³, veröffentlicht 1810/11 eine *Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente*, in der das Flötenspiel in Anlehnung an *die vortreffliche Flötenschule von Tromlitz*²¹⁴ auf 17 Seiten in verbaler Form mit erläuternden Notenbeispielen und Übungen gelehrt wird. Das Kapitel zum Flötenspiel ist zusammen mit den *Allgemeine[n] Bemerkungen für die Blasinstrumente überhaupt und die Rohrinstrumente insbesondere*²¹⁵ auch separat als *Flötenschule*²¹⁶ mit einem Umfang von 21 Seiten erhältlich. In den Jahren 1822 und 1829 erscheint als weiterführendes Lehrwerk, das *weit über dem früheren steht*, [und] *sich übrigens recht gut mit ihm verbinden läßt*²¹⁷, Froehlichs *Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt [...] und der vorzüglichsten Orchester-Instrumente* mit einer 20 Seiten umfassenden *Flöten-Schule*²¹⁸. Dieses Werk richtet sich in erster Linie an Gesangs- und Instrumentallehrer und schenkt dem Aspekt des Erziehens beim

²⁰⁸ Vgl. Eitner ²1959 Bd. 1, S. 391.

²⁰⁹ Vgl. Suppan 1995, S. 75f. Die Lehrwerke von Bayr und Kreith liegen nicht als Quellenmaterial vor.

²¹⁰ Angezeigt im HML ²1828; n. v.

²¹¹ Angezeigt im HML ³1844; n. v.

²¹² Vgl. Dauscher 1801, Vorrede 2. Seite. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* erscheint 1771/74 in einer ersten Auflage, in den Jahren zwischen 1778 und 1799 in einer zweiten Auflage und verschiedenen Nachdrucken

Alle Lehrwerke dieser ersten Phase sind der Übersicht in Anlage 2 zu entnehmen.

²¹³ Vgl. Titelblatt von Froehlich [1810/11].

Zur Schreibweise Froehlich oder Fröhlich: In Druckausgaben des Pädagogen und in der Literatur sind beide Schreibweisen zu finden. In der vorliegenden Arbeit wird wie im Druck der *Vollständige[n] theoretisch-practische[n] Musikschule* [1810/11] die Schreibweise Froehlich verwendet.

²¹⁴ Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 3.

²¹⁵ Vgl. ebd. Teil 2, S. 3-7, 74-90.

²¹⁶ Ebd. o. J. Text und Notenbeispiele der *Flötenschule* stimmen genau überein mit den entsprechenden Kapiteln der *Vollständige[n] theoretisch-practische[n] Musikschule* [1810/11]. Für die vorliegende Arbeit standen sowohl die vollständige Ausgabe des Lehrwerks für alle Instrumente als auch der Auszug für die Flöte zur Verfügung. In Quellenangaben wird ausschließlich auf die *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* [1810/11] verwiesen; dieses umfangreiche Werk bietet über die speziell auf das Querflötenspiel bezogenen Informationen hinaus auch Hinweise zur Musiklehre und zum musikalischen Vortrag.

²¹⁷ Froehlich 1822, Teil 1, Vorwort.

²¹⁸ Ebd. 1829, Teil 2, S. 125-144.

Musiklehren und -lernen besondere Aufmerksamkeit.²¹⁹ Inhaltlich und im Hinblick auf einzelne methodische Aspekte unterscheidet sich die *Flöten-Schule* des *Systematische[n] Unterricht[s]* allerdings nur in wenigen Punkten vom Kapitel zum Flötenspiel im ersten Lehrwerk von 1810/11.²²⁰

In den 1850er und 1860er Jahren entstehen nur wenige neue Flöten-Lehrwerke²²¹, in den 1870er Jahren zeichnet sich dann der Beginn einer zweiten Phase ab, in der mit über 30 Titeln eine Vielzahl an Unterrichtswerken für die Flöte veröffentlicht wird. Diese Phase dauert bis um 1910/15. Mit zwölf Lehrwerken steht Wilhelm Popp zahlenmäßig an der Spitze der Veröffentlichungen. Seine Unterrichtswerke finden auch außerhalb des deutschen Sprachraums Interessenten – einige Titel erscheinen in mehreren Sprachen.²²² An Lehrwerken von ebenfalls bekannten Flötisten sind zu nennen: die *Praktische Flötenschule* von Wilhelm Barge (1880)²²³, die *Flötenschule* von Ernesto Köhler (erstmalig [1880-85]), die *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung* op. 30 von Rudolf Tillmetz [1898/99] sowie Emil Prills *Schule für die Boehmflöte* op. 7 (erstmalig [1898-1903]) und seine *Flötenschule* op. 10 [1904-08]. Maximilian Schwedler veröffentlicht Ende des 19. Jahrhunderts sein Lehrbuch *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels* (1897), das mit dem veränderten Titel *Flöte und Flötenspiel* und einigen inhaltlichen Änderungen 1910 und 1923 in einer zweiten und dritten Auflage im Druck erscheint.²²⁴ Schwedler selbst bezeichnet diese Veröffentlichung nicht als Flötenschule oder Lehrwerk, sondern als *Büchlein, das in handlicher Form, ohne großen Ballast von Notenbeispielen, alles enthält, was dem Jünger des Flötenspiels wissenswert erscheinen muß*²²⁵. Dieses Buch bietet umfassende Informationen zu allen Teilspekten des Flötenspiels, zeigt methodische Schritte zur Übung einzelner Bereiche vom Ansatz bis zur Fingertechnik auf und hat damit insgesamt mehr Ähnlichkeiten zu den Flöten-Lehrwerken als zu den theoretischen Schriften oder zu den sonstigen didaktischen Ma-

²¹⁹ Vgl. ebd. 1822, Teil 1, Vorwort.

²²⁰ Aufgrund dieser weitgehenden Übereinstimmung beider Lehrwerke hinsichtlich der Vermittlung des Flötenspiels dient in der vorliegenden Arbeit primär das erste Lehrwerk, die *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* [1810/11] als Quellenmaterial. Lediglich an den Punkten, an denen sich die beiden Veröffentlichungen unterscheiden, wird auch die *Flöten-Schule* aus Teil 2 des *Systematische[n] Unterricht[s]* aus dem Jahr 1829 erwähnt.

²²¹ Im HML 1852-59 sind zwei Neuveröffentlichungen verzeichnet, im Band mit den Neuerscheinungen von 1860-67 werden vier, in jenem von 1868-73 drei deutschsprachige Flöten-Lehrwerke genannt.

²²² Opus 288, Opus 358, Opus 359 und Opus 374 liegen jeweils als dreisprachige Ausgaben in Deutsch, Französisch und Englisch vor, bei Opus 387 handelt es sich um eine zweisprachige Veröffentlichung in Deutsch und Englisch. Opus 205 erscheint viersprachig in Deutsch, Französisch, Englisch und Spanisch. Die *Praktische Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels* op. 404, erstmalig [1886-91], liegt als Quellenmaterial nur in einer ergänzten Ausgabe von Maximilian Schwedler vor. In Quellenangaben wird dieses Lehrwerk bezeichnet als „Popp op. 404“, Schwedler als Herausgeber wird hier nicht genannt.

²²³ Als Quellenmaterial ist nur die zweite Auflage aus dem Jahr 1923 vorhanden.

²²⁴ Als Quellenmaterial ist die zweite Auflage aus dem Jahr 1910 vorhanden. Zum Vergleich der drei Auflagen vgl. Bailey 1987, S. 276-485.

²²⁵ Schwedler 1910, S. III.

terialien zum Erlernen des Flötenspiels. Nach dieser verbalen Abhandlung erscheint 1899 Schwedlers Flötenschule *Des Flötenspielers erster Lehrmeister* mit einer Gesamtkonzeption, die jener der übrigen Flöten-Lehrwerke an der Wende zum 20. Jahrhundert entspricht. Mit dem Ziel einer Verbreitung der Lehrwerke über den deutschen Sprachraum hinaus veröffentlichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und insbesondere seit den 1880er Jahren neben Wilhelm Popp auch einige weitere Autoren mehrsprachige Unterrichtswerke. Als Ausgabe mit deutschem und englischem Text liegen W. Pops Opus 387 (erstmalig [1886-91]) sowie die Lehrwerke von Georg Appunn [1880-82], Heinrich Wahls (1890), Rudolf Tillmetz [1898/99], Maximilian Schwedler (1899), Emil Prill (op. 7, 1927) und Heinrich Kling (o. J.) vor, als deutsch-französische Ausgabe erscheint die *Praktische Flötenschule* von Wilhelm Barge (1923). Dreisprachige Ausgaben mit deutschem, französischem und englischem Text veröffentlichen Caspar Kummer mit Opus 106 (erstmalig [1844])²²⁶ und Opus 119 [1852/53], W. Popp (Opus 288, o. J., Opus 358, Opus 359 und Opus 374 [1886-91]) sowie Hans Köhler [1880-85]. An Lehrwerken in vier Sprachen sind die *Neueste praktische und vollständige Methode des Flötenspiels* op. 205 von W. Popp [1868-73] mit deutschem, französischem, spanischem und englischem Text und die *Praktische Flötenschule* op. 35 von E. Thomas (1900) mit deutschem, französischem, italienischem und englischem Text zu nennen.

Auf eine große Nachfrage nach den jeweiligen Titeln deutet der Druck einer zweiten oder weiteren Auflage bzw. einer Neuauflage der Lehrwerke von Wilhelm Barge²²⁷, Joseph Fahrbach²²⁸, Wilhelm Popp²²⁹, Emil Prill²³⁰, Adam Struth²³¹, Paul Tannhäuser²³², Heinrich Wahls²³³ und der bereits erwähnten Veröffentlichungen von Ernesto Köhler²³⁴ und von Maximilian Schwedler. Auch einige Lehrwerke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen in mehreren Auflagen: Die *Flöten-Schule* op. 42 von A. B. Fürstenau [1825/26]

²²⁶ Kammers Opus 106 liegt auch in einer Ausgabe mit deutschem, russischem und französischem Text vor.

²²⁷ Erste Auflage 1880 (n. v.), zweite Auflage 1923.

²²⁸ Op. 7, erste Auflage [1834/35] (n. v.), *Neue, durchaus umgeänderte und verbesserte Auflage* [1860-67].

²²⁹ Op. 387 [1886-91] und [1919-23]; op. 404 [1886-91] und [1924-28].

²³⁰ Op. 7 [1898-1903] (n. v.), *Neue, verbesserte Auflage* [1904-08] (n. v.) und *Völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage* 1927.

²³¹ Die *Theoretisch praktische Flötenschule* von Struth erscheint in einer Vielzahl an Auflagen; im HML ist das Lehrwerk verzeichnet in den Bänden [1860-67], [1868-73], [1880-85] und [1886-91]. Als Quellenmaterial ist eine 3., eine 16. und eine 29. Auflage vorhanden (letzte herausgegeben von Maximilian Schwedler). Die Gesamtzahl der veröffentlichten Auflagen war nicht zu ermitteln.

²³² [1892-97] und [1898-1903].

²³³ Op. 15, 1890; diese *Flötenschule* op. 15 ist auch als op. 15a (*Grosse Ausgabe*) und op. 15b (*Kleine Ausgabe*) im HML [1886-91] verzeichnet. Unter dem Titel *Neue, theoretisch-praktische Flötenschule* wird das Lehrwerk nochmals im HML [1904-08] angezeigt. Als Quellenmaterial sind op. 15 (1890) und op. 15a (o. J.) vorhanden. Da beide Ausgaben inhaltlich übereinstimmen, wird in Quellenangaben lediglich op. 15 (1890) genannt.

²³⁴ [1880-85], [1886-91], [1909-13].

wird von Fürstenaus Sohn Moritz 1885 als Neuauflage veröffentlicht²³⁵, die *Practische Flötenschule* op. 53 von H. Soussmann liegt in mehreren Neuauflagen vor²³⁶, die Lehrwerke von C. Oelschig und von C. Kummer werden laut Angaben von Hofmeister und Whistling in zwei bzw. drei Auflagen gedruckt.²³⁷

An Autoren von Lehrwerken der zweiten Phase zwischen 1870 und 1910/15 mit weniger bekannten Namen sind Georg Appunn, D. von Arx, Hans Köhler, August Oertel, Reinhard Regel, Richard Röhler, G. Schulze, E. Thomas, Heinrich Wahls und Emil Theodor Weimershaus²³⁸ zu erwähnen; außerdem erscheinen Lehrwerke von Otto Bahlmann, August Krämer, Otto Pfeiffer, und Wilhelm Popper, die nicht als Quellenmaterial vorliegen.²³⁹ Um 1910 setzt ein starker Rückgang an Neuerscheinungen ein, der das Ende dieser zweiten Phase an neuveröffentlichten Flöten-Lehrwerken markiert.²⁴⁰ An diesem Zeitpunkt endet der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit.

Adressaten

Nur wenige Veröffentlichungen richten sich ausdrücklich und eindeutig an angehende professionelle Musiker oder an Liebhaber. Die Lehrwerke von Schlegel, Tromlitz, Dauscher und Arx sind laut Angaben der Autoren für Liebhaber vorgesehen²⁴¹, Petri, Froehlich, Fürstenaus (Opus 138) und Schwedler sprechen sowohl angehende bzw. bereits praktizierende Berufsmusiker als auch Liebhaber an.²⁴² Speziell an *Flötenspieler von Profession*²⁴³

²³⁵ Die Ausgabe von Anton Bernhard Fürstenaus aus den 1820er Jahren und die *Neue revidierte Ausgabe* von seinem Sohn Moritz (1885) stimmen im Wesentlichen überein. Abweichungen sind nur bei den Abbildungen zur Haltung und in den Griffstabellen festzustellen, weiterhin fügt Moritz Fürstenaus im Notenteil einige Übungen hinzu. In der vorliegenden Arbeit wird nur bei Unterschieden zwischen beiden Veröffentlichungen auch die Ausgabe von Moritz Fürstenaus erwähnt, ansonsten beschränken sich die Quellenangaben auf die Erstausgabe von Anton Bernhard Fürstenaus [1825/26].

²³⁶ Erstausgabe von Soussmann [1843], im HML außerdem verzeichnet [1874-79], als revidierte Neuauflage von Wilhelm Popp [1892-97], als Neuauflage von Rudolf Tillmetz [1898-1903].

²³⁷ Oelschig, erstmals MLM [1837], außerdem HML [1839-44]; Kummer op. 105, erstmals MLM [1841], außerdem [1868-73]; Kummer op. 106, erstmals MLM [1844], außerdem HML [1860-67] und [1868-73].

²³⁸ Die Lehrwerke von Weimershaus und von Schulze stimmen in einigen Textpassagen am Beginn der Lehrwerke wörtlich überein (z. B. Schulze S. 1f. und Weimershaus Bd. 1, S. 2f., Schulze S. 3 und Weimershaus Bd. 1, S. 6), auch das Notenmaterial ist teilweise gleich. Da in beiden Veröffentlichungen kein Erscheinungsjahr abgedruckt ist und beide Lehrwerke im HML [1880-85] verzeichnet sind, ist keine Aussage möglich, von welchem Autor die Originalfassung stammt und welcher Autor daraus Ausschnitte übernimmt.

²³⁹ Die einzelnen Veröffentlichungen sind der Übersicht in Anlage 1 im Anhang zu entnehmen.

²⁴⁰ Die sinkenden Zahlen an neu veröffentlichten Lehrwerken für die Flöte sind dem HML zu entnehmen: 1914-18: 1 Lehrwerk; 1919-1923: 3 Lehrwerke; 1924-28: 3 Lehrwerke. Im Band 1929-33 sind fast ausschließlich Lehrwerke für die Blockflöte verzeichnet.

²⁴¹ Vgl. Schlegel 1788, S. 3; Tromlitz 1791, Vorbericht S. VIII, XIX; Dauscher 1801, Vorrede 3. Seite. Bei der Veröffentlichung von Arx (1899) geht die Bestimmung für den Liebhaber aus dem Titel der Reihe, innerhalb derer das Lehrwerk erscheint, hervor: *Populäre Anfänger-Schulen für Blasinstrumente nach praktisch geordneten [sic!], mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten entworfenes Unterrichts-Plane*.

²⁴² Vgl. Petri ²1782, Vorrede 2. Seite; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4 und Untertitel des Lehrwerks: *Zum Gebrauch für Musikdirectoren, Lehrer und Liebhaber*; Fürstenaus [1843/44], Vorwort von G. Nauenburg, S. VII; Schwedler 1899, S. 4.

²⁴³ Tromlitz 1800, Vorbericht S. VI.

wendet sich Tromlitz im zweiten Teil seines Lehrwerks, *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen*; dieselbe Zielgruppe – Schüler, welche die *Flöte als Berufsinstrument*²⁴⁴ wählen, spricht Röhler in seiner *Theoretisch-praktische[n] Flötenschule* an. Alle anderen Lehrwerke enthalten keinen direkten Hinweis auf ihren Adressatenkreis.

Die meisten Autoren verzichten auf eine Unterscheidung zwischen professioneller und nicht professioneller Ausübung des Flötenspiels, da jeder Flötenspieler zunächst die Grundlagen des Flötenspiels erlernen muss und seine Studien dann je nach angestrebtem Ziel mehr oder weniger intensiv fortführen kann. Ob angehender Berufsmusiker oder Liebhaber – wer auf hohem Niveau musizieren möchte, wählt ein entsprechend weit führendes Lehrwerk oder greift nach der Arbeit mit einem Grundlagenwerk auf weiterführendes Unterrichtsmaterial zurück. Lernende, die nur elementare Spielfertigkeiten erwerben möchten, wählen ein für diese Zwecke vorgesehenes Lehrwerk. Dass im 18. und 19. Jahrhundert auch Liebhaber das Flötenspiel auf hohem Niveau praktizieren und als Flöten-Komponisten und Autoren von Lehrwerken oder von theoretischen Schriften zur Flöte und zum Flötenspiel in Erscheinung treten, zeigen beispielsweise das Wirken und die Werke des Preußenkönigs Friedrich der Große und der Ärzte J. J. H. Ribock und H. W. Th. Pottgiesser²⁴⁵ sowie das Lehrwerk von A. Dauscher.²⁴⁶

Von größerer Bedeutung als die Frage nach den Personengruppen, an die sich die Lehrwerke wenden, ist die Frage nach dem Spielniveau, zu welchem die Veröffentlichungen hinführen. Antworten auf diese Frage gibt Teilkapitel III.C.1. bei der Betrachtung der Intentionen der Lehrwerke.

Flötenarten

Mit Blick auf die Vielfalt an Flöten, die im 19. Jahrhundert gebaut und gespielt werden²⁴⁷, ist im Folgenden zu fragen, inwieweit sich diese Vielfalt in den Lehrwerken spiegelt. Unterschieden werden Lehrwerke für die einklappige Traversflöte, für die verschiedenen Formen der Klappenflöte und für die Boehmflöte sowie Veröffentlichungen, die mehrere Flötenarten berücksichtigen. Grund für die Konzeption von Lehrwerken für eine oder mehrere bestimmte Flötenarten ist die unterschiedliche Griffweise der verschiedenen Instrumente

²⁴⁴ Röhler Teil 1 1911, S. 3.

²⁴⁵ Veröffentlichungen von Ribock: *Bemerkungen über die Flöte* (1782); *Ueber Musik, an Flötenliebhaber insonderheit* (1783); Veröffentlichungen von Pottgiesser: *Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten* (1803); *Nachtrag zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte“* (1824).

²⁴⁶ In seinem *Kleine[n] Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* bezeichnet Dauscher sich selbst als *Dilettant, der die wenigsten Feyerstunden der Musik widmen kann* (Dauscher 1801, Vorrede 1. Seite).

²⁴⁷ Zu den verschiedenen Arten der Querflöte und zur baulichen Entwicklung des Instruments vgl. Kapitel II.A.

je nach Anzahl der Klappen und Klappensystem. Diese Unterschiede werden in erster Linie in den Griff Tabellen deutlich, daneben kommen sie zum Teil auch in der Vorgehensweise bei der Einführung neuer Griffe zum Ausdruck. Abgesehen von Griffweise und Fingertechnik hat die jeweils vorgesehene Flötenart keinen Einfluss auf die inhaltliche und methodische Konzeption des Lehrwerks – die Bestimmung eines Lehrwerks für eine oder mehrere Flötenarten beschränkt sich also auf diesen Lernbereich. Bei Verwendung einer separaten Griff Tabelle für das jeweilige Instrument kann jedes Lehrwerk auch für andere Arten der Flöte als die jeweils vorgesehene benutzt werden.²⁴⁸

Auskunft über das Instrument, für welches die einzelnen Flöten-Lehrwerke vorgesehen sind, geben in erster Linie die Griff Tabellen. Meist befindet sich am Beginn der Griff Tabelle eine Abbildung der Flöte, welche die Zuordnung der Grifflöcher und Klappen zu den in der Tabelle verwendeten Symbolen verdeutlicht²⁴⁹; einige wenige Veröffentlichungen enthalten eine separate Abbildung der Flöte.²⁵⁰ Verschiedene Autoren geben einen kurzen Überblick über die historische Entwicklung der Flöte und gehen in diesem Zusammenhang auch auf die Merkmale des vorgesehenen Instruments ein.²⁵¹ Von der Möglichkeit, die Flötenart im Titel der Veröffentlichung zu nennen, machen nur wenige Autoren Gebrauch. Lediglich beim zweiten Teil des Tromlitzschen Lehrwerks *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* (1800), bei W. Popp's *Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte* op. 358 [1886-91], bei der *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung* op. 30 von R. Tillmetz [1898/99], bei der *Theoretisch-praktische[n] Flötenschule. Altes System und Böhmflöte nebst Griff- und Trillertabellen für beide Systeme* von Richard Röhler (1911/12), bei E. Prills *Schule für die Böhmflöte* op. 7 (1927) und bei der von M. Schwedler herausgegebenen 29. Auflage der Flötenschule von A. Struth: *Theoretisch-praktische Flötenschule mit Griff Tabellen für die gewöhnliche Flöte und die Böhm-Flöte mit geschlossener Gis-Klappe* geht aus dem Titel hervor, für welche Flötenart das Lehrwerk vorgesehen ist. Keinerlei Hinweise zum Instrument enthalten Veröffentlichungen, die sich auf spezielle Lernbereiche des Flötenspiels beschränken und keiner Ausrichtung auf eine bestimmte Flötenart bedürfen – *Die Doppelzunge* op. 288 und *Die Kunst des Athemholens*

²⁴⁸ In den Bänden des HML sind separat veröffentlichte Griff Tabellen für die Flöte verzeichnet. Besonders zahlreich erscheinen diese Veröffentlichungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit in einer Zeit, in der mit der einklappigen Traversflöte und diversen Formen der Mehrklappenflöte ganz verschiedene Flöten in Gebrauch sind. Griff Tabellen für die Boehmflöte werden aufgrund der zunächst zögernden Akzeptanz dieses neuen Instruments vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht.

²⁴⁹ Vgl. z. B. die Abbildung aus Kummer op. 119 [1852/52] im Anhang (Anlage 3a).

²⁵⁰ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 14; Oelschig [1837], S. 3; Popp op. 432 [1892-97], S. 2; Schwedler ²1910, S. 15; Thomas 1900, Anhang – vgl. die Abbildung im Anhang der vorliegenden Arbeit, Anlage 3b.

²⁵¹ Informationen zum Bau der Flöte sind vor allem Lehrwerken zu entnehmen, die längere Textpassagen enthalten – z. B. Dauscher 1801; Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; Froehlich [1810/11], Teil 2; Petri ²1782; Schlegel 1788; Schwedler 1899; ebd. ²1910; Tromlitz 1791; ebd. 1800.

beim Flötenspiele op. 374 [1886-91] von W. Popp sowie C. Kammers Opus 105 für den Zungenstoß (erstmalig [1841]) – sowie einzelne Unterrichtswerke von W. Popp: die *Vorbereitungsschule* op. 359 [1886-91], die *Kleine Flötenschule* op. 375 [1886-91] und *Erster Flötenunterricht* op. 387 (erstmalig [1886-91]).

Mit den Veröffentlichungen von J. S. Petri (²1782), F. Kauer [1788], F. A. Schlegel (1788) und J. G. Tromlitz (1791) erscheinen in der Zeit vor 1800 ausschließlich Lehrwerke für die einklappige Traversflöte. Das im Jahr 1801 veröffentlichte *Kleine[] Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* von A. Dauscher gehört ebenfalls zu dieser Gruppe an Unterrichtswerken.²⁵² Die Konzentration auf die einklappige Flöte überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass sich die genannten Lehrwerke mit Ausnahme der *Kurzgefaßte[n] Anweisung* von Kauer eng an den Quantzschen *Versuch* anlehnen und dabei auch vom selben Instrument ausgehen. Die ausschließliche Veröffentlichung von Lehrwerken für die Traversflöte mit einer Klappe überrascht aber, wenn man auf die bauliche Entwicklung der Querflöte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts blickt. Die ersten Flöten mit mehreren Klappen werden bereits zwischen 1760 und 1780 gefertigt, aber erst im Jahr 1800 wird dieses neue Instrument in den Lehrwerken berücksichtigt. J. G. Tromlitz veröffentlicht mit seiner Schrift *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* (1800) als Ergänzungsband zu seinem *Unterricht* (1791) das erste Lehrwerk für die Mehrklappenflöte. Für diese Flötenart sind die meisten der nach 1800 veröffentlichten Lehrwerke vorgesehen. Von den 45 vorliegenden Lehrwerken aus der Zeit zwischen 1800 und 1915 sind 19 Titel ausschließlich für Mehrklappenflöten bestimmt²⁵³, sechs Titel berücksichtigen neben der Flöte mit mehreren Klappen auch die Traversflöte mit einer Klappe²⁵⁴, neun Veröffentlichungen sind sowohl für die Mehrklappenflöte als auch für die Boehmföte vorgesehen.²⁵⁵ Die übr-

²⁵² Unter der Bezeichnung „einklappige Flöte“ werden im Folgenden sowohl Instrumente mit Dis-Klappe als auch Instrumente vom Typ der Quantzflöte mit separater Dis- und Es-Klappe zusammengefasst. Flöten mit Dis- und Es-Klappe sind wenig verbreitet und werden hier nicht gesondert betrachtet, da die zusätzliche Klappe lediglich zur Unterscheidung der enharmonischen Töne dis und es dient (vgl. Kapitel II.A.1., S. 10). Abgesehen von Quantz (1752) gehen nur Petri (²1782) und Tromlitz (1791; 1800) von getrennten Klappen für dis und es aus; Dauscher unterscheidet ebenfalls enharmonische Töne und beschreibt beide Klappen (vgl. Dauscher 1801, S. 64), auf der sehr undeutlichen Abbildung des Instruments im Rahmen der Griffabelle (eingebunden zwischen S. 68 und S. 69) sind die Klappen allerdings nicht erkennbar.

²⁵³ Vgl. Tromlitz 1800; Froehlich 1829, Teil 2 (siehe Tabelle Nr. 62); Fürstenau op. 42 [1825/26]; Fahrbach op. 3 [1830]; Oelschig [1837]; Soussmann [1843]; Fürstenau op. 138 [1943/44]; Kummer op. 106, erstmalig [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Popp op. 274 [1877/78]; Appunn [1880-82]; Weimershaus [1880-85]; Oertel [1892-97]; Popp op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Schwedler 1899; Prill op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13].

Berücksichtigt werden hier nur Lehrwerke, die für eine bestimmte Flötenart vorgesehen sind und die als Quellenmaterial vorliegen.

²⁵⁴ Vgl. Müller, A. E. [1815]; Köhler, E., erstmalig [1880-85]; Schulze [1880-85]; Wahls 1890; Tannhäuser, erstmalig [1892-97]; Arx 1899.

²⁵⁵ Vgl. Popp op. 205 [1868-73]; Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 359 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmalig [1886-91]; Kling o. J. (erschienen vor 1899, da bei Prill [1899] bereits verzeichnet); Thomas 1900; Schwedler ²1910; Röhler 1911/12; Barge ²1923.

gen Veröffentlichungen sind entweder nur für die einklappige Flöte oder nur für die Boehmflöte konzipiert oder sie enthalten keine Angabe zur Flötenart.²⁵⁶

Bei der differenzierten Betrachtung aller Lehrwerke für die Flöte mit mehreren Klappen wird deutlich, dass in verschiedenen Zeitabschnitten des 19. Jahrhunderts bestimmte Formen dieser Klappenflöte bevorzugt in den Unterrichtswerken berücksichtigt werden.²⁵⁷ Bis in die 1850er Jahre dominieren mit den Veröffentlichungen von J. G. Tromlitz (1800), A. E. Müller [1815], A. B. Fürstenau Opus 42 [1825/26] und Opus 138 [1843/44], J. Froehlich (1829, Teil 2), C. Oelschig [1837] und C. Kummer Opus 106 (erstmalig [1844]) und Opus 119 [1852/53] Lehrwerke für die Flöte mit acht Klappen, ab etwa 1860 erscheinen primär Lehrwerke für Instrumente mit neun oder zehn und mehr Klappen²⁵⁸.

Indem die Lehrwerke im Laufe der Zeit immer häufiger von Flöten mit einer großen Zahl an Klappen ausgehen, spiegeln sie die bauliche Weiterentwicklung der Mehrklappenflöte wider. Auf die Veröffentlichungen für die Boehmflöte dagegen trifft diese Feststellung nicht zu: Diese Lehrwerke sind nicht Spiegelbild der baulichen Entwicklung des Instruments, sondern der konservativen Haltung der deutschen Flötisten gegenüber grundlegenden Veränderungen am Instrument und der damit verbundenen zögernden Akzeptanz der Boehmflöte bis Anfang des 20. Jahrhunderts. 1832 konstruiert Theobald Boehm seine konische Ringklappenflöte, 1847 stellt er die erste Zylinderflöte mit dem neuen Klappensystem fertig.²⁵⁹ Als erster Autor im deutschsprachigen Raum berücksichtigt W. Popp die Boehmflöte in seinen Lehrwerken Opus 205, Opus 358, Opus 359 und Opus 404²⁶⁰; die früheste dieser Veröffentlichungen – die *Neueste praktische und vollständige Methode des Flötenspiels* op. 205 [1868-73] – erscheint mindestens 35 Jahre nach der Konstruktion des ersten Flötenmodells mit Boehmsystem! Mit Ausnahme der *Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte* op. 358 sind alle genannten Veröffentlichungen von Popp auch für die Mehrklappenflöte alten Systems vorgesehen. Die ersten Lehrwerke speziell für die Boehmflöte, die deren Spiel von Grund auf lehren, veröffentli-

²⁵⁶ Anzahl der Lehrwerke für die einklappige Flöte: 2, für die Boehmflöte: 3, ohne Angabe einer Flötenart: 6. Zu den Flötenarten, für welche die einzelnen Lehrwerke vorgesehen sind, vgl. die Übersicht in Anlage 4 im Anhang.

²⁵⁷ Da nicht alle im Untersuchungszeitraum veröffentlichten Lehrwerke als Quellenmaterial zur Verfügung stehen, können die folgenden Ausführungen nur Tendenzen beschreiben. Diese Tendenzen dürften der tatsächlichen Situation jedoch recht nahe kommen, da 49 der in Katalogen und Bibliographien nachgewiesenen 65 Lehrwerke vorliegen und die nicht vorhandenen Lehrwerke fast über den gesamten Untersuchungszeitraum verteilt erscheinen.

²⁵⁸ Lehrwerke für Flöten mit mehr als acht Klappen: Struth 3. und 16. Auflage, erstmalig [1860-67]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmalig [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Köhler, H. [1880-85]; Weimershaus [1880-85]; Wahls 1890; Tannhäuser, erstmalig [1892-97]; Thomas 1900; Prill op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Röhler 1911/12; Barge²1923, Kling o. J.

²⁵⁹ Vgl. Kapitel II.A.3.

²⁶⁰ Der vorliegenden durchgesehenen und ergänzten Ausgabe von M. Schwedler ist allerdings nicht zu entnehmen, ob bereits die Erstausgabe von Popp [1886-91] auch für die Boehmflöte vorgesehen ist.

chen E. Prill mit der *Schule für die Böhmflöte* op. 7 (erstmalig [1898-1903]) und Rudolf Tillmetz mit der *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung* op. 30 [1898/99] um die Wende zum 20. Jahrhundert – über ein halbes Jahrhundert nach der Fertigstellung der ersten Boehmflöte und bedeutend später als die ersten Lehrwerke für die Boehmflöte in Frankreich und England. In Paris erscheint bereits 1839 ein Lehrwerk für die Boehmflöte von Victor Jean Baptiste Coche²⁶¹, bis Mitte des Jahrhunderts werden in Frankreich und England weitere Lehrwerke für das neu konstruierte Instrument von Paul-Hippolyte Camus, Vincenth-Joseph van Steenkiste – genannt Dorus – und von John Clinton veröffentlicht.²⁶²

Bemerkenswert ist, dass Tillmetz im Titel seines Lehrwerks ausdrücklich beide Modelle der Boehmflöte – die konische Ringklappenflöte aus dem Jahr 1832 und die Zylinderflöte von 1847 – erwähnt. Grund dafür ist eine besondere Tradition des Flötenspiels in München, Wirkungsort von Tillmetz und zugleich Heimat von Theobald Boehm. Während andernorts in der Regel die zylindrische Boehmflöte von 1847 verwendet wird, spielt man in München und insbesondere im Schülerkreis von Tillmetz lange noch das erste Modell der Boehmflöte mit konischer Bohrung.²⁶³ Dieses lässt im Hinblick auf Intonation und Ansprache hoher und tiefer Töne noch zu wünschen übrig, ermöglicht aber ein Spiel mit Klangfarben, die sich auf der Zylinderflöte nicht erzielen lassen.

Insbesondere mit dem Wirken von E. Prill, der seit 1892 Flötist in der Königlichen Kapelle in Berlin ist und an der Berliner Hochschule für Musik die Boehmflöte einführt, beginnt der Siegeszug der Boehmflöte in Deutschland.²⁶⁴ Die Akzeptanz der Boehmflöte im deutschen Sprachraum ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts dennoch eher verhalten – andernfalls würde Prill als einer der größten Befürworter dieses Instruments vermutlich nicht nach seinem Lehrwerk für die Boehmflöte (Opus 7) die inhaltlich sehr ähnliche *Flötenschule* op. 10 [1904-08] für die Flöte alten Systems mit zehn Klappen veröffentlichen.

Weitere Lehrwerke speziell für die Boehmflöte liegen aus der Zeit bis 1915 nicht vor. Lernende, die dieses Instrument spielen möchten, können aber auch auf die bereits genannten Veröffentlichungen von W. Popp (Opus 205, Opus 359, Opus 404)²⁶⁵ und auf die Unterrichtswerke von H. Köhler, M. Schwedler, E. Thomas, R. Röhler, W. Barge und H. Kling für die Mehrklappenflöte und die Boehmflöte zurückgreifen.

²⁶¹ Vgl. Fétyis Bd. 2 ²1861, S. 327f.; Ventzke 1966, S. 32f.; CPM (The Catalogue of printed Music) Bd. 12 1982, S. 375.

²⁶² Vgl. Ventzke 1966, S. 32f.; CPM Bd. 10 1982, S. 140 (Camus); CPM Bd. 17 1983, S. 301 (Dorus); CPM Bd. 12 1982, S. 323 (Clinton). Die in der Literatur angegebenen Datierungen der einzelnen Lehrwerke weichen teilweise etwas voneinander ab, bewegen sich aber alle im Zeitraum von 1839 bis 1850.

²⁶³ Vgl. Hörner 1999, S. 545f.

²⁶⁴ Vgl. Müller, G. 1954, S. 29.

²⁶⁵ Vgl. S. 46.

In einigen Lehrwerken der 1880er und 1890er Jahre wird neben verschiedenen Formen der Mehrklappenflöte – darunter auch die in Lehrwerken recht selten erwähnten Flöten mit vier und mit sechs Klappen – auch die Traversflöte mit einer Klappe berücksichtigt. Letztere verschwindet zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach den Veröffentlichungen von J. Froehlich [1810/11] und A. E. Müller [1815] aus den Unterrichtswerken. Umso mehr überrascht es, dass verschiedene Veröffentlichungen Ende des 19. Jahrhunderts wieder Griffstabellen für die einklappige Flöte enthalten. Absicht der Autoren dürfte sein, sowohl für das elementare²⁶⁶ als auch für das fortgeschrittene Spiel²⁶⁷ möglichst vielfältig verwendbares Lernmaterial bereitzustellen.

In welcher Weise die Lehrwerke auf spezifische Merkmale und Besonderheiten der einzelnen Flötenarten eingehen, ist ein Aspekt der didaktischen Analyse in Teilkapitel III.C.

2. Sonstige Veröffentlichungen

Neben den Lehrwerken als speziell für didaktische Zwecke vorgesehene Veröffentlichungen liefern auch Sammlungen an Übungen, Etüden und Studien²⁶⁸ sowie verbale Abhandlungen, die entweder als Beiträge in Musikzeitschriften und -zeitschriften oder als eigenständige Schriften erscheinen und im Allgemeinen nur am Rande didaktische Intentionen verfolgen, Informationen zu einzelnen Aspekten des Querflötenunterrichts. Für die vorliegende Arbeit sind diese Veröffentlichungen vor allem bei der Frage nach den Inhalten des Lehrens und Lernens und damit für Teilkapitel III.C.2. „Lernbereiche“ von Bedeutung. Bei den im Folgenden vorgestellten Materialien handelt es sich um eine exemplarische Auswahl aus der Vielzahl an Notenausgaben für die Flöte und verbalen Abhandlungen über das Flötenspiel, von denen ein großer Teil von den Autoren der Flöten-Lehrwerke veröffentlicht wird.

Verbunden mit dem zunehmenden Interesse an didaktischen Fragestellungen beim Erlernen eines Instruments und mit zunehmender Bedeutung einer eigenständigen pädagogischen Musik²⁶⁹ entsteht seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein umfangreiches Repertoire an Übungen, Etüden und Studien für die Flöte, die ergänzend zu einem Lehrwerk oder im Anschluss daran erarbeitet werden können. Einen Eindruck von diesem Übungsmaterial vermittelt Emil Prills *Führer durch die Flöten-Literatur*. Bei der Durchsicht von Prills Zusammenstellung an Flötenetüden des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts fällt

²⁶⁶ Vgl. Wahls 1890; Arx 1899.

²⁶⁷ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Schulze [1880-85]; Tannhäuser, erstmals [1892-97].

²⁶⁸ Eine Differenzierung zwischen den Begriffen „Übung“, „Etüde“ und „Studie“ erübrigt sich, da Übungsmaterial ähnlicher Beschaffenheit von einigen Komponisten als „Übung“, von anderen als „Etüde“ und von dritten als „Studie“ bezeichnet wird. Auch im Folgenden werden diese Begriffe synonym verwendet.

²⁶⁹ Zum Begriff „pädagogische Musik“ und deren Entwicklung im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Mahler 1993, S. 197-225.

auf, dass besonders die Autoren von Flöten-Lehrwerken viele Etüden komponieren. Viele von ihnen veröffentlichen mehrere Etüdensammlungen; von anderen Flötisten, die nicht Autor eines Lehrwerks sind, liegen dagegen meist nur einzelne Sammlungen an Übungen vor. Zu den Autoren deutschsprachiger Flöten-Lehrwerke, die gleichzeitig als Komponisten von Etüden aktiv sind, gehören Th. Boehm, J. Fahrbach, A. B. Fürstenau, E. Köhler, H. Köhler, C. Kummer, W. Popp, E. Prill, H. Soussmann, R. Tillmetz und H. Wahls.²⁷⁰

Am Werk von W. Popp wird besonders deutlich, dass Lehrwerke und sonstige Übungsmaterialien zum Erlernen des Flötenspiels in vielfältiger Weise miteinander verknüpft werden können und sollen. In mehreren Lehrwerken weist Popp auf andere Lehrwerke und auf ergänzende bzw. weiterführende Studienmaterialien aus seinem Schaffen hin.²⁷¹

Mit der *Neue[n] Melodien-Sammlung* op. 258, der Sammlung *Intonation – Studien für 1 Flöte mit Begleitung einer 2^{ten} Flöte ad lib.* op. 318 oder den *Leichte[n] instruktive[n] Duos für 2 Flöten* op. 507 bietet Popp neben Übungen und Etüden auch leichte Spielstücke für den Beginn des Flötenspiels.

Das Spektrum an Studien für die Flöte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts umfasst Werke für ganz unterschiedliche Spielniveaus vom Anfänger bis zum Virtuosen und Werke für verschiedene Zwecke vom reinen Übungsstück bis hin zur virtuosen Etüde wie beispielsweise die Konzertetüden für Flöte und Klavier D-Dur op. 22 (1893) und D-Dur op. 27 (1897) von R. Tillmetz. Übungsbereiche sind in erster Linie Finger- und Zungentechnik, daneben auch Atmung und Ton.²⁷²

Besondere Anforderungen an den Flötisten stellen die Etüdensammlungen Opus 12 und Opus 40 (1905) von Tillmetz sowie Opus 15 [1831], Opus 26 [1851] und Opus 37 [1860-67] von Boehm, in welchen – wie Boehm über seine Etüden schreibt – *so ziemlich alle auf der Flöte ausführbaren Schwierigkeiten enthalten sind*²⁷³. Mit den *30 charakteristische[n] Übungsstücke[n]* op. 81 [1876/77] oder den *25 romantische[n] Etüden* op. 66 [1892-97] zeigen J. Fahrbach und E. Köhler, dass das Üben von Flötentechnik nicht allein in Form von Tonleiter- und Akkordstudien und als häufiges Wiederholen schwieriger Griffverbindungen erfolgen muss, sondern auch auf unterhaltsame Weise geschehen kann. In Stücken mit Titeln wie *Jagdstück*, *Réverie*, *Spanischer Tanz* oder *Rumänische Ballade* bei Fahrbach²⁷⁴ oder *Auf der Schaukel*, *Im Mondschein*, *Am Spinnrad* und *Mückentanz* bei Köhler²⁷⁵ werden Fingertechnik, Artikulation²⁷⁵ und Verzierungen geübt.

²⁷⁰ Vgl. Prill [1899], S. 175-180.

²⁷¹ Vgl. Anlage 5 im Anhang.

²⁷² Vgl. z. B. Popp op. 450 (1894), ebd. op. 520 [1898-1903]; Tillmetz op. 19 [1886-91]; ebd. op. 20 [1886-91].

²⁷³ Boehm [1871], S. 29.

²⁷⁴ Vgl. Fahrbach op. 81 [1876/77], Heft 1, S. 10f., 19f., Heft 2, S. 29, 41f.

²⁷⁵ Vgl. Köhler, E. op. 66 [1892-97], S. 2, 8, 16, 20.

In den meisten Sammlungen folgen die Übungen kommentarlos aufeinander; nur wenige Autoren geben Hinweise, was bei den einzelnen Etüden besonders zu beachten ist. Tillmetz etwa kommentiert seine *24 Studien für die Flöte* op. 12 und seine *Vorstudien* op. 19, Fahrbach macht bei einigen Stücken in Opus 81 Anmerkungen zu speziellen Griffen für bestimmte Flötenarten, Fürstenau erläutert bei jeder Nummer seiner *26 Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten für die Flöte* op. 107 [1835] den Übungszweck und weist auf Besonderheiten der technischen Ausführung hin.

Beiträge in Musikzeitingen, in denen sich J. G. Tromlitz, A. E. Müller, A. B. Fürstenau und andere Flötisten zu einzelnen Aspekten des Flötenspiels äußern, erscheinen vor allem in der Blütezeit der Flöte Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Gegenstand der Ausführungen sind Ton und Intonation und damit verbunden auch Überlegungen zur Ansatzbildung²⁷⁶ – Bereiche, in denen es auf die meisten Fragen nicht die Antwort schlechthin, sondern von verschiedenen Flötisten ganz verschiedene Antworten gibt –, außerdem werden Artikulation²⁷⁷ und der Gebrauch bestimmter Klappen der Mehrklappenflöte²⁷⁸ thematisiert.

An eigenständigen Schriften von Flötenvirtuosen, Flötenlehrern und Flötenbauern liegen die *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen* von J. G. Tromlitz (1786) und *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung* von Th. Boehm [1871] vor. Die *Kurze Abhandlung* umfasst 30 Seiten fortlaufenden Text, auf denen Tromlitz in loser Reihenfolge verschiedene Teilaspekte des Flötenspiels wie Ton, Artikulation, Intonation und die Ausführung von Trillern sowie Fragen des musikalischen Geschmacks und der Beurteilung von Musik anspricht. Darüber hinaus macht er einige Bemerkungen zur baulichen Entwicklung des Instruments, beschreibt Versuche beim Anbringen neuer Klappen und erläutert die Vorzüge der von ihm konstruierten Mehrklappenflöte. Die Ausführungen zum Flötenspiel beschränken sich im Rahmen dieser kurzen Schrift auf einige besonders wichtige Punkte, die Tromlitz im fünf Jahre später veröffentlichten und in der *Kurzen Abhandlung* bereits angekündigten *Ausführliche[n] und gründliche[n] Unterricht* (1791) ausführlicher darstellt.²⁷⁹ Wie Tromlitz das Flötenspiel lehrt, ist also vor allem dem *Unterricht* zu entnehmen.

Im Mittelpunkt von Boehms Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel als einer möglichst vollständigen Beschreibung und Anweisung zur Behandlung meiner Flöten*²⁸⁰ steht die Zylinderflöte mit ihren baulichen Besonderheiten – akustische Verhältnisse, Klappenmecha-

²⁷⁶ Vgl. z. B. Müller, A. E. AMZ 1798; Tromlitz AMZ 1800; Fürstenau AMZ 1822; ebd. AMZ 1825.

²⁷⁷ Vgl. z. B. Liebeskind AMZ 1810; Fürstenau AMZ 1822; ebd. AMZ 1825; Weber, G. Caecilia 1828.

²⁷⁸ Vgl. z. B. Müller, A. E. AMZ 1798.

²⁷⁹ Ankündigung des *Unterricht[s]*: vgl. Tromlitz 1786, S. 17.

²⁸⁰ Boehm [1871], S. 2.

nismus, Griffsystem und Material. In einem zweiten Teil geht Boehm *unter Voraussetzung eines musikalischen Elementar-Unterrichtes*²⁸¹ auf ausgewählte Teilbereiche des Flötenspiels ein: Tonstudium, Fingerbewegungen, Übungsweise und Vortrag. Es handelt sich dabei nicht um eine grundlegende und umfassende Darstellung, sondern um Hinweise zu einzelnen Aspekten des Flötenspiels, auf die Boehm besonderen Wert legt.

Das umfangreiche Notenmaterial und die theoretischen Abhandlungen vermitteln eine recht differenzierte Vorstellung von einzelnen Aspekten des Flötenunterrichts im 19. Jahrhundert. Über den tatsächlichen Ablauf des Unterrichts und damit auch über die Art und Weise, wie diese Teilaspekte miteinander verknüpft werden, ist dagegen wenig zu erfahren – Dokumente, die Auskunft über die Realität des Flötenunterrichts geben, liegen nur wenige vor.²⁸² Der Unterricht als Interaktion zwischen Schüler und Lehrer, die primär durch Musizieren und verbale Lehre bestimmt wird, bedarf keiner schriftlichen Fixierung, Schüler der bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkenden Flötenpädagogen leben kaum noch.²⁸³ Die 1906 von Adolph Goldberg veröffentlichte Sammlung *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten* liefert einige Stichworte zum Leben und Wirken von gut 400 Flötisten bis Anfang des 20. Jahrhunderts. In diesem Rahmen ist auch zu erfahren, wer an welcher Institution unterrichtet und wer bei wem Unterricht erhält. Weiterführende Informationen zu den einzelnen Personen sind allerdings kaum zu bekommen – Artikel in den Lexika von Gerber, Schilling und Fétis beschränken sich auf bekannte Flötisten und lassen pädagogische Tätigkeiten vielfach unberücksichtigt, biographische Notizen in zeitgenössischer Literatur sind kaum vorhanden. Ausgehend von dieser Quellensituation erfolgt in Teilkapitel III.D. ein Einblick in die Unterrichtsrealität.

²⁸¹ Ebd., S. 18.

²⁸² Zur Unterrichtstätigkeit von Theobald Boehm beispielsweise sind einige Hinweise vorhanden, die Karl Ventzke in verschiedenen Veröffentlichungen aufgreift. Schnell ist festzustellen, dass es sich dabei nur um einige wenige und immer um gleiche Informationen handelt (vgl. Ventzke 1964; ebd. 1980; ebd. 2001; Ventzke/Hilkenbach 1982).

²⁸³ Als Schüler von Maximilian Schwedler, der allerdings erst nach 1920 und damit nach Ende des Untersuchungszeitraums das Flötenspiel erlernt, teilt Werner Berndsen in einem Artikel in der Zeitschrift *Tibia* einige Erinnerungen an den Unterricht bei Schwedler mit (vgl. Berndsen 2004, S. 106-109). Den Bemerkungen des Schwedler-Schülers Erich List zum Vibrato bei Schwedler sind einzelne Informationen zu Schwedlers Unterrichtsweise zu entnehmen (vgl. List 1979, S. 285).

C. Didaktische Analyse

1. Intentionen

Die Frage nach den Intentionen²⁸⁴ eines Lehrwerks oder die Frage „Was möchte das Lehrwerk erreichen?“, kann in verschiedene Richtungen präzisiert und dementsprechend ganz unterschiedlich beantwortet werden. Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen die inhaltliche Dimension der Ziele von Flöten-Lehrwerken – In welchen Lernbereichen soll der Lernende Fertigkeiten und Kenntnisse erwerben? – sowie die Frage nach dem Spielniveau, zu welchem die einzelnen Unterrichtswerke hinführen. Zielsetzungen eines Lehrwerks sind von allgemeinerer Art als die Ziele einer einzelnen Unterrichtsstunde oder einer konkreten Unterrichtssituation. Das Lehrwerk spiegelt primär die Zielvorstellung des Autors vom gesamten Lernprozess und gibt Aufschluss über Aspekte, auf die er besonderen Wert legt. Feinziele ergeben sich aus dem Zusammenspiel der jeweils am Unterricht beteiligten Faktoren. Nur wenige Autoren formulieren explizit die Intentionen ihres Lehrwerks; Rückschlüsse auf die Ziele der Veröffentlichung lassen sich aber aus dem Notenmaterial und dem Text, aus den vermittelten Inhalten und aus den methodischen Vorgehensweisen ziehen.

Inhaltliche Dimension

Im Hinblick auf die inhaltliche Dimension der Ziele lassen sich die Lehrwerke in zwei Gruppen einteilen. Einer kleinen Gruppe an Lehrwerken, die dem Lernenden einen breiten Zugang zur Musik eröffnen wollen und außer den verschiedenen Teilbereichen des Flötenspiels auch allgemeine musikalische Grundlagen vermitteln, steht eine große Gruppe an Lehrwerken, deren Ziel primär die Vermittlung des Querflötenspiels ist, gegenüber.

Zur ersten Gruppe gehören die *Anleitung zur praktischen Musik* von J. S. Petri (1782), die *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* [1810/11] und der *Systematische[] Unterricht* (1822/29) von J. Froehlich als umfassende musikalische Abhandlungen, in denen das Flötenspiel neben allgemeiner Musiklehre und Hinweisen zum Erlernen verschiedener anderer Instrumente nur wenig Raum einnimmt. Übergeordnetes Ziel von Petris *Anleitung* ist die *Verbesserung der Kirchen- und Konzertmusik*.²⁸⁵ Froehlich möchte mit seiner *Musikschule* erreichen, *daß manches gute Talent geweckt, der Eifer für die schöne Kunst der Töne, und der Geist in derselben mehr angefacht, und unterhalten wird; daß richtigere*

²⁸⁴ Die Begriffe „Intention“ und „Ziel“ werden im Folgenden synonym verwendet.

²⁸⁵ Petri 1782, Vorrede 4. Seite.

*Grundsätze über die Behandlung der wichtigsten musickalischen Werkzeuge in Umlauf kommen, und so doch nicht manches gute Talent durch fehlerhafte Anweisung aufgehalten, sondern durch richtige Regeln zu baldigen Fortschritten befördert [...] wird.*²⁸⁶

Ähnliche weitreichende Zielsetzungen, die Ausdruck des Bestrebens sind, die Musizierpraxis und die unzureichende musikalische Ausbildungssituation zu verbessern, werden auch in den Lehrwerken von J. G. Tromlitz und dessen Vorbild J. J. Quantz deutlich. Beide Autoren beabsichtigen, mit ihren Veröffentlichungen das gegenwärtige Niveau der praktischen Musikausübung allgemein und des Flötenspiels im Besonderen zu heben. Mit Ausführungen zur Bildung von Urteilen über Musik und über Musiker gehen Quantz und Tromlitz auch über den Bereich der Musik hinaus²⁸⁷ – die Entwicklung ästhetischer Urteilsfähigkeit ist sowohl musikalisches Lernziel als auch allgemeines, persönlichkeitsformendes Bildungs- und Erziehungsziel.²⁸⁸ Intentionen, die sich auf die Förderung der allgemeinen musikalischen Entwicklung des Lernenden beziehen, und Zielsetzungen, die über den Bereich der Musik hinausgehen, kommen auch in A. Dauschers *Kleine[m] Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* (1801) zum Ausdruck. *Wird durch diese wenigen Blätter den Liebhabern der Musik das Studium derselben erleichtert; wird dadurch die Erlernung, Ausbreitung und richtige Beurtheilung dieser schönen Kunst, und durch sie moralisches Gefühl und Tugend befördert, dann ist mein Zweck erreicht.*²⁸⁹ Wie Quantz räumt Dauscher Informationen zu Musiktheorie und Musikästhetik und Fragestellungen zum Umgang mit Auftrittssituationen breiten Raum ein²⁹⁰, darüber hinaus fragt er im ersten Kapitel, in der *Einleitung in die Musik*, auch nach Zweck und Nutzen der Musik, nach Musizieranlässen und nach der *Lern- und Lehrart der Musik* und gibt einen Überblick über die Musikgeschichte.

Die Lehrwerke von F. A. Schlegel (1788) und J. G. Tromlitz (1791 und 1800) lehnen sich ebenfalls in vielen Aspekten an den *Versuch* von Quantz an, ihre Zielsetzungen betreffen aber primär das Querflötenspiel. Mit Ausnahme einer Einführung in Grundlagen der Musiklehre und der bereits erwähnten Bemerkungen von Tromlitz zur Bildung ästhetischer Urteile wird auf Lernbereiche, die über das Flötenspiel hinausgehen, verzichtet. Schlegel bezeichnet seine für Anfänger und Liebhaber gedachte *Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quanzens Anweisung* als einen *frey bearbeiteten, für dieses Instrument hauptsächlich anwendbaren Auszuge aus der für diese eingeschränktere Absicht zu weit-*

²⁸⁶ Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4.

²⁸⁷ Vgl. Quantz 1752, XVIII. Hauptstück *Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey*; Tromlitz 1791, Vorbericht S. X-XIV und XV. Kapitel *Auszug des Ganzen*, § 23.

²⁸⁸ Vgl. Ernst ²1999, S. 31.

²⁸⁹ Dauscher 1801, Vorrede 3. Seite.

²⁹⁰ Vgl. ebd., Kapitel 2, 3, 6, 7.

*läufigen Anweisung des berühmten Königl. Preuß. Kammermusikus, Herrn Quanz*²⁹¹, Tromlitz versteht seinen *Unterricht* nicht als umfassende musikalische Abhandlung, sondern als *Unterrichts-Methode*²⁹² für das Flötenspiel. Mit diesen Veröffentlichungen kündigt sich Ende des 18. Jahrhunderts eine Tendenz an, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer deutlicher zu erkennen ist: Die Lehrwerke konzentrieren sich immer mehr auf das eigentliche Instrumentallernen, sie beschränken sich auf Zielsetzungen, die in erster Linie oder ausschließlich das Querflötenspiel betreffen. Das Ziel einer universalen musikalischen Ausbildung, wie es den Erziehungs- und Bildungsidealen des Bürgertums im Zeitalter der Aufklärung entspricht, rückt zunehmend in den Hintergrund.

Abgesehen von den Lehrbüchern von Dauscher und Froehlich konzentrieren sich alle nach 1800 veröffentlichten Lehrwerke auf das Erlernen des Querflötenspiels. Hinweise zum musikalischen Vortrag, wie sie beispielsweise die Lehrwerke von A. B. Fürstenau, E. Prill, E. Th. Weimershaus und W. Barge enthalten²⁹³, wie auch Informationen zur allgemeinen Musiklehre sind stets mit Blick auf das Flötenspiel in die Lehrwerke integriert. Während die Entwicklung von musikalischem Ausdrucksvermögen und von Gestaltungsfähigkeit ein wichtiges Anliegen der auf eine universale musikalische Ausbildung zielenden Lehrwerke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Quantz, Petri, Dauscher und Froehlich ist – A. Dauscher etwa bezeichnet *die Lehre vom Vortrage* [als] *die allerwichtigste in der praktischen Musik*²⁹⁴ –, verliert der Lernbereich „Interpretation“²⁹⁵ in den Lehrwerken des 19. Jahrhunderts, die allein die Vermittlung des Flötenspiels zum Ziel haben, an Bedeutung. Übergeordnetes Ziel dieser Veröffentlichungen ist die Vermittlung der Spieltechnik. Insbesondere das Erlernen der Grifftechnik ist eine wichtige, zum Teil auch die wichtigste Zielsetzung vieler Lehrwerke des 19. Jahrhunderts. C. Oelschig nennt das Hauptziel seines Lehrwerks im Titel der Veröffentlichung: *Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flöte durch eine leicht faßliche Uebersicht darzustellen, und mit Uebungsbeispielen versehen*.²⁹⁶ A. Oertel formuliert in seiner *Neue[n] praktische[n] Flöten-Schule* im Rahmen der Ausführungen zur Fingertechnik: *Das zu erstrebende Ziel ist, dass man jede Art von Passagen in jeder vorgeschriebenen Schnelligkeit rein und leicht auszuführen imstande ist, dass man also eine Schwierigkeit überhaupt nicht mehr kennt*.²⁹⁷

²⁹¹ Schlegel 1788, Vorrede 1. Seite.

²⁹² Tromlitz 1791, Vorbericht S. XXI.

²⁹³ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 22f.; ebd. op. 138 [1843/44], S. 88-90; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 18, Bd. 2, S. 2f.; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 17f.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 11f.; Barge²1923, S. 30f.

²⁹⁴ Dauscher 1801, S. 121.

²⁹⁵ Dem Bereich der Interpretation werden im Folgenden alle Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnisse zugeordnet, die beim musikalischen Vortrag über die rein technische Ausführung einer Komposition hinausgehend von Bedeutung sind. Dazu gehören die Ausführung von Verzierungen und von Kadenzen, die Realisierung dynamischer Nuancen, Artikulation, Phrasierung, Agogik und Tongestaltung.

²⁹⁶ Oelschig [1837].

²⁹⁷ Oertel [1892-97], Umschlaginnenseite hinten.

Die zunehmende Konzentration auf den Bereich der Spieltechnik kommt auch in der *Theoretisch-practische[n] Flöten-Triller-Schule* op. 3 von J. Fahrbach [1830], in C. Kummers *Der einfache und besonders der Doppel-Zungenstoß bei dem Flötenspiel* op. 105 (erstmalig [1841]), in W. Poppers Veröffentlichung *Die Doppelzunge* op. 288 (o. J.) und in seinen *Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte* op. 358 [1886-91] zum Ausdruck. Ziel dieser Spezial-Lehrwerke ist die korrekte Ausführung aller möglichen Triller, das Erlernen und Anwenden verschiedener Arten des Zungentoches und das Umlernen der Griffweise beim Wechsel von der Mehrklappenflöte zur Boehmflöte. Einzig W. Popp geht in seiner *Kunst des Athemholens beim Flötenspielen* op. 374 [1886-91] als Spezial-Veröffentlichung für Einzelaspekte des Flötenspiels auf einen Teilbereich der Interpretation, auf das Auffinden geeigneter Atemstellen, ein.

Dass der Interpretation im Vergleich zur Spieltechnik in den Lehrwerken des 19. Jahrhunderts wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, hängt unter anderem mit grundlegenden Veränderungen in der Gesamtkonzeption der Unterrichtswerke zusammen – weg vom Universal-Lehrbuch, das in Form von überwiegend verbaler Lehre eine Einheit von allgemeintheoretischer, instrumental-technischer und ästhetischer Unterweisung anstrebt, hin zu Lehrwerk, das primär Notenmaterial bereitstellt.²⁹⁸ Im neuen Typ des Lehrwerks bleibt wenig Raum für die musikalische Gestaltung. Wenn der Lernbereich „Interpretation“ in den Lehrwerken nur noch wenig präsent ist, bedeutet das aber noch lange nicht, dass musikalische Gestaltungsfähigkeit als Ziel des Flötenunterrichts verschwindet. Dieser schriftlich ohnehin nur schwer zu vermittelnde Bereich des Instrumental-Lernens hat seinen Platz in erster Linie im mündlichen Unterricht.

Spielniveau

Im Hinblick auf das angestrebte Spielniveau sind drei Gruppen an Lehrwerken zu unterscheiden:

1. Lehrwerke für das elementare Spiel, die dem Flötenanfänger in meist kurz gefasster Form die Grundlagen des Flötenspiels vermitteln
2. Umfangreiche Lehrwerke, die den Lernenden vom Beginn des Querflötenspiels an bis zum Spiel auf mittlerem bis hohem Niveau begleiten
3. Lehrwerke, die ein Spiel auf weit fortgeschrittener Stufe zum Ziel haben – entweder als umfassendes Werk für alle Teilbereiche des Flötenspiels oder als Spezial-Lehrwerk, das detailliert auf einen einzelnen Teilbereich eingeht.²⁹⁹

²⁹⁸ Vgl. Kapitel III.C.4.

²⁹⁹ Welche Lehrwerke den einzelnen Gruppen zuzuordnen sind, ist der Übersicht in Anlage 6 zu entnehmen.

Von Interesse ist nicht allein die Frage nach dem Spielniveau, sondern auch die Frage nach Zusammenhängen zwischen den bereits angesprochenen inhaltlichen Zielsetzungen und dem Niveau der Lehrwerke sowie zwischen Niveau, Adressaten und Umfang der Veröffentlichungen.

1. Die Lehrwerke von F. Kauer [1788], C. Oelschig [1837], G. Appunn [1880-82] und D. von Arx (1899) sowie C. Kummers Opus 119 [1852/53] und W. Popp's Unterrichtswerke Opus 274 [1877/78], Opus 359 [1886-91], Opus 375 [1886-91], Opus 432 [1892-97] und Opus 525 [1898-1903] beschränken sich auf die Vermittlung der wichtigsten spieltechnischen Grundlagen und sprechen damit besonders den Flötenliebhaber an. Mit einem Umfang von 15 bis 35 Seiten³⁰⁰ bieten die Autoren dem Flötenanfänger mit ihren Veröffentlichungen kurz gefasste und gut überschaubare Materialien für den Beginn des Flötenspiels. Als erstes Lehrwerk dieser Art erscheint im Jahr 1788 F. Kauers *Kurzgefaßte Anweisung die Flöte zu spielen*. Für eine Zeit, in der es sich bei Instrumental-Lehrwerken im Allgemeinen um ausführliche Abhandlungen in überwiegend verbaler Form handelt, ist Kauers Lehrwerk, in dem das Notenmaterial mehr Raum einnimmt als der Text, untypisch. Carl Ferdinand Becker erwähnt es in seiner *Systematisch-chronologische[n] Darstellung der musikalischen Literatur* mit der Bemerkung: *Soll sehr unbedeutend sein*³⁰¹, Johann Nikolaus Forkel geht in seinem Verzeichnis *Allgemeine Literatur der Musik* einen Schritt weiter und schreibt: *Ein äußerst schlecht geschriebenes, so kurz als fehlerhaftes Werk*.³⁰² In der Tat handelt es sich bei der *Kurzgefaßte[n] Anweisung* mit zahlreichen Ungenauigkeiten und teilweise unverständlichen Erklärungen – etwa bei der Beschreibung des Ansatzes³⁰³ – nicht um ein Lehrwerk von Bedeutung, sondern eher um ein Lehrwerk, das dem Flötenanfänger nicht gerade zu empfehlen ist.

Nach einer weiteren einzelnen Veröffentlichung von C. Oelschig [1837] erscheinen kurze Lehrwerke für den Anfang des Flötenspiels konzentriert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit in einer Zeit, in der das Flötenspiel vor allem in Liebhaberkreisen gepflegt wird. W. Popp zeichnet sich hier durch besonderes Engagement aus – von ihm stammt mehr als die Hälfte der Lehrwerke für das elementare Flötenspiel, die zwischen 1850 und 1900 veröffentlicht werden. Die begrenzte Reichweite dieser hauptsächlich für den Liebhaberbedarf bestimmten Lehrwerke von Popp geht bereits aus den Titeln bzw. Untertiteln hervor: Der *Practische[] Unterrichtsgang im Flötenspiele* op. 274 [1877/78]

³⁰⁰ Eine Ausnahme bildet das sehr kurz gefasste Lehrwerk von Oelschig [1837] mit einem Umfang von nur neun Seiten.

³⁰¹ Becker 1836, Sp. 349.

³⁰² Forkel 1792, S. 322.

³⁰³ Vgl. S. 78f.

führt den Lernenden *von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke*, die *Vorbereitungs-Schule* op. 359 [1886-91] besteht *aus den allerleichtesten Uebungen zum Gebrauche beim ersten Anfang*, die *Kleine Flötenschule* op. 375 [1886-91] und die *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 432 [1892-97] werden mit den Attributen *leicht* und *fasslich* beschrieben und sind zum *Erlernen des Flötenspieles in kurzer Zeit*³⁰⁴ bzw. *zum Erlernen leichter Tonstücke*³⁰⁵ vorgesehen; die letztgenannte Formulierung tritt auch im Untertitel von Opus 525, dem *Selbstunterricht im Flötenspiele* [1898-1903], auf.³⁰⁶

2. Jene Lehrwerke, die dem Lernenden über die Anfangsgründe des Flötenspiels hinaus auch eine Anleitung zum fortgeschrittenen Spiel auf mittlerem bis hohem Niveau geben, können sowohl Lernmaterial für Liebhaber als auch für angehende Berufsmusiker sein. An einen großen Adressatenkreis, an *Schüler jeden Ausbildungsgrades*³⁰⁷ zum Beispiel wendet sich M. Schwedler in seiner Veröffentlichung *Flöte und Flötenspiel*. In der *Anleitung zur praktischen Musik* weist J. S. Petri ausdrücklich darauf hin, dass dieses Lehrwerk sowohl für Dilettanten als auch für Berufsmusiker und Musiklehrer bestimmt ist³⁰⁸, und A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 soll *den Zweck allgemeiner Brauchbarkeit*³⁰⁹ erfüllen. Allein die Veröffentlichungen von Schlegel und Dauscher sowie Froehlichs *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* richten sich in erster Linie an Liebhaber. Schlegel etwa hat zum Ziel, *Anfängern und Liebhabern des Flötenspielens* ein ihrem Bedarf angemessenes *bequemes Handbuch*³¹⁰ als Auszug aus dem Quantzschen Versuch zu bieten. Dauscher, selbst Dilettant, möchte den *Liebhabern der Musik das Studium derselben erleichter[n]*³¹¹, Hauptziel des Lehrwerks von Froehlich ist, *den Musickliebhabern etwas in jeder Hinsicht brauchbares in die Hände zu liefern*.³¹² J. G. Tromlitz weist in seinem *Unterricht* auf die Bestimmung für Liebhaber und insbesondere für jene, die aufgrund des Mangels an gut ausgebildeten Lehrern das Flötenspiel im Selbststudium erlernen möchten, hin³¹³, spricht darüber hinaus aber auch zukünftige Berufsmusiker und praktizierende Flötenlehrer an.³¹⁴ Mit der Veröffentlichung *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen; deren*

³⁰⁴ Popp op. 375 [1886-91].

³⁰⁵ Ebd. op. 432 [1892-97].

³⁰⁶ Der vollständige Wortlaut aller Titel ist der Bibliographie und den im Anhang abgedruckten Titelblättern zu entnehmen (Anlage 7).

³⁰⁷ Schwedler ²1910, S. III.

³⁰⁸ Vgl. Petri ²1782, Vorrede 2. Seite.

³⁰⁹ Fürstenaus op. 42 [1825/26], S. 3.

³¹⁰ Schlegel 1788, S. 3f.

³¹¹ Dauscher 1801, Vorrede 3. Seite.

³¹² Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4.

³¹³ Vgl. Tromlitz 1791, S. XIX, XXII.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. XXI.

Anwendung und Nutzen legt Tromlitz ein erstes deutschsprachiges Lehrwerk für die Mehrklappenflöte vor. Er richtet sich damit vor allem an Virtuosen³¹⁵ – die meisten Liebhaber spielen zu diesem Zeitpunkt noch die Flöte mit einer Klappe.

Die Lehrwerke von A. Struth, P. Tannhäuser, E. Thomas und H. Wahls, Opus 106 von C. Kummer sowie Opus 387 und Opus 404 von W. Popp bieten umfangreiches Notenmaterial mit ergänzenden Bemerkungen zur Übung der verschiedenen Teilbereiche des Flötenspiels.³¹⁶ Die bereits erwähnten Veröffentlichungen von J. S. Petri, F. A. Schlegel, A. Dauscher, J. Froehlich und J. G. Tromlitz leiten den Lernenden in verbaler Form zum Flötenspiel an. Im Anschluss an die Erarbeitung eines dieser Lehrwerke dürfte der Lernende in der Lage sein, einen großen Teil des Repertoires an Flötenkompositionen mit mittleren Ansprüchen zu spielen.

Einen Schritt weiter und damit zum Spiel auf mittlerem bis hohem Niveau führen A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 und die Lehrwerke von H. Kling, A. E. Müller, M. Schwedler und G. Schulze.³¹⁷ Als mehrbändige Veröffentlichungen begleiten die Flötenschulen von E. Köhler, H. Köhler, H. Soussmann, E. Th. Weimershaus und W. Popp (Opus 205) den Lernenden in den aufeinander aufbauenden Bänden ebenfalls schrittweise vom Anfang des Flötenspiels bis zum Spiel auf mittlerem³¹⁸ bzw. hohem Niveau³¹⁹. Detailliertere Informationen zum Niveau der einzelnen Lehrwerke liefert die ausführliche Betrachtung der jeweils vertretenen Lernbereiche und der Beschaffenheit des Notenmaterials in Kapitel III.C.2. und III.C.3.

Innerhalb dieser zweiten Gruppe an Veröffentlichungen ist ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Lehrwerken, die primär auf das Erlernen der Spieltechnik zielen³²⁰, und Lehrwerken, in denen der Interpretation zumindest gelegentlich Beachtung geschenkt wird³²¹, festzustellen. Der Umfang der Lehrwerke liegt mit 30 bis 70 Seiten pro Band bei den Veröffentlichungen, die hauptsächlich Notenmaterial enthalten, und knapp 150 bis über 370

³¹⁵ Vgl. Tromlitz 1800, Vorbericht S. III, VI f.

³¹⁶ Vgl. Struth, erstmals [1860-67]. Die als Quellenmaterial vorliegende 3. und 16. Auflage der *Theoretisch-practische[n] Flötenschule* von A. Struth reicht nur wenig über die Grundlagen des Flötenspiels hinaus, die von M. Schwedler neu bearbeitete und um technisch anspruchsvolleres Notenmaterial erweiterte 29. Auflage führt im Lernprozess einige Schritte weiter.

Vgl. auch Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Thomas 1900; Wahls 1890; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Popp op. 387 erstmals, [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91].

³¹⁷ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26]; Kling o. J.; Müller, A. E. [1815]; Schwedler 1899; ebd. ²1910; Schulze [1880-85].

³¹⁸ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1.

³¹⁹ Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Soussmann [1843]; Weimershaus [1880-85].

³²⁰ Vgl. Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Müller, A. E. [1815]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Schwedler 1899; Schulze [1880-85]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Thomas 1900; Wahls 1890.

³²¹ Vgl. Dauscher 1801; Froehlich [1810/11]; Fürstenau op. 42 [1825/26]; Köhler, H. [1880-85]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Petri ²1782; Schlegel 1788; Schwedler ²1910; Soussmann [1843]; Tromlitz 1791; Weimershaus [1880-85].

Seiten bei den Lehrbüchern von Schlegel, Tromlitz (1791) und Dauscher wie auch bei Schwedlers Schrift *Flöte und Flötenspiel* deutlich über dem der Unterrichtswerke für das elementare Spiel.

3. Lehrwerke, die bis zum Spiel auf weit fortgeschrittener Stufe führen und Flötisten ansprechen, deren Ziel das Spiel virtuoser Kompositionen mit hohen spieltechnischen Anforderungen ist, sind ein Novum des 19. Jahrhunderts. Bedarf an Unterrichtswerken für eine flötistische Ausbildung auf immer höherem Niveau entsteht, seit das Instrument aufgrund der fortgeschrittenen baulichen Entwicklung das Spiel von technisch immer anspruchsvolleren Werken erlaubt und die neu geschaffene Flöten-Literatur den Flötenspieler dementsprechend vor höhere Anforderungen stellt. Auf den Zusammenhang zwischen Entwicklungen im Flötenbau und Ansprüchen der Lehrwerke weist Joseph Fahrbach in seiner *Neueste[n] Wiener Flöten-Schule* op. 7 hin und hofft, *mit diesem Werke den Lehrern und Lernenden der Flöte ein den Fortschritten in der Technik des Instrumentes entsprechendes Lehrbuch geboten zu haben.*³²²

Neben Fahrbachs Flötenschule gehören zur Gruppe dieser Lehrwerke A. B. Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 und die zwischen 1880 und 1915 dicht nacheinander veröffentlichten Werke von W. Barge, A. Oertel, R. Tillmetz, E. Prill, R. Röhler und R. Regel.³²³ Etwa zur selben Zeit erscheinen auch vermehrt Lehrwerke, die sich auf die Vermittlung elementarer Spielfertigkeiten beschränken³²⁴ – Zeichen dafür, dass die Autoren ihre Veröffentlichungen immer differenzierter auf ein bestimmtes Spielniveau ausrichten. Damit entsteht eine große Bandbreite an Unterrichtswerken von der Veröffentlichung mit sehr niedrigen Ansprüchen einerseits bis hin zum anspruchsvollen Lehrwerk für das Spiel auf höchster Stufe andererseits.

Bei Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 kündigt bereits der Titel das Spiel auf hohem Niveau als Ziel des Lehrwerks an – Kunst kann das Flötenspiel erst sein, wenn der Flötist sein Instrument in allen Bereichen der Spieltechnik sicher beherrscht und auf dieser Grundlage die Musik gestaltet und zum Kunstwerk macht. Während Fürstenaus in seinem Lehrwerk, das *vorzugsweise den Bedürfnissen solcher Spieler abzuhelpen den Zweck hat, welche bereits mit den Elementen des Flötenspiels vertraut, es zu einer höheren Stufe der Kunst zu bringen beabsichtigen*³²⁵, die Beherrschung der Grundlagen des Flötenspiels vo-

³²² Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 3.

³²³ Vgl. Fürstenaus op. 138 [1843/44]; Barge ²1923 (Erstauflage: 1880, n. v.); Oertel [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Prill op. 7 1927 (erstmalig [1898-1903]); ebd. op. 10 [1904-08]; Röhler 1911/12; Regel [1909-13].

³²⁴ Vgl. S. 57f.

³²⁵ Fürstenaus op. 138 [1843/44]S. VIII; Hervorhebung vom Verfasser.

raussetzt, handelt es sich bei den übrigen Lehrwerken dieser Gruppe um umfassende Konzeptionen, die das Flötenspiel von den ersten Lernschritten an lehren.

Auch die Spezial-Lehrwerke von J. Fahrbach, C. Kummer und W. Popp zielen auf ein Spiel auf hohem Niveau, indem sie die Ausführung von Trillern³²⁶, die Technik der Einfach-, Doppel- und Tripelzunge³²⁷, Atmung und Phrasierung³²⁸ sowie das Erlernen der Griffweise der Boehmflöte nach vorangehendem Spiel der Mehrklappenflöte³²⁹ umfassend darstellen. Diese Teilbereiche des Flötenspiels sind in erster Linie für den fortgeschrittenen Flötisten von Bedeutung.

Die Veröffentlichungen dieser dritten Gruppe zielen nicht nur auf ein hohes Niveau im Bereich der Spieltechnik, sondern auch im Bereich der musikalischen Gestaltung. E. Prill etwa formuliert: *Der Schüler lege beim Studium nicht das Hauptgewicht auf eine verblüffende Fingerfertigkeit, sondern er strebe darnach, sich einen edlen Ton und eine schöne Kantilene anzueignen.*³³⁰

Die Adressaten der Lehrwerke sind sowohl professionelle Musiker als auch Liebhaber, die ein Flötenspiel auf hohem Niveau anstreben, oder – wie Gustav Nauenburg im Vorwort zur *Kunst des Flötenspiels* op. 138 von A. B. Fürstenau formuliert – *angehende[] Flötenvirtuosen und weiter strebende[] Dilettanten*³³¹. Hinweise auf diese Zielgruppe finden sich auch in den Veröffentlichungen von A. Oertel – *Diese Schule hat die Aufgabe, den Schüler auf eine Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit zu führen, die ihn nicht nur befähigt, die erste Stimme im Orchester übernehmen zu können, sondern ihn zugleich gründlich und gediegen in die Virtuosität einführt*³³² – und im Vermerk auf der Titelseite von E. Prills *Flötenschule* op. 10: *Eingeführt am Conservatorium für Musik zu Wien sowie an der Kgl. Landesakademie f. Musik z. Budapest*³³³. Auch R. Röhler wendet sich in seiner *Theoretisch-praktische[n] Flötenschule* an den angehenden Berufsmusiker, wenn er die Flöte als *Berufsinstrument*³³⁴ bezeichnet und allein für Tonübungen eine tägliche Übezeit von ein bis zwei Stunden empfiehlt.³³⁵

Im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert entstehen mit dem Tromlitzschen *Unterricht*, Petris *Anleitung zur practischen Musik* und den umfangreichen Abhandlungen von Froehlich einige Lehrwerke, die nicht nur Lernende, sondern ausdrücklich auch Lehrende

³²⁶ Vgl. Fahrbach op. 3 [1830].

³²⁷ Vgl. Kummer op. 105, erstmals [1841]; Popp op. 288 o. J.

³²⁸ Vgl. Popp op. 374 [1886-91].

³²⁹ Vgl. ebd. op. 358 [1886-91].

³³⁰ Prill op. 10 [1904-08], S. 12; vgl. auch ebd. op. 7 1927, S. 18.

³³¹ Nauenburg in: Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VII.

³³² Oertel [1892-97], Umschlaginnenseite vorne.

³³³ Prill op. 10 [1904-08], Titelblatt.

³³⁴ Röhler Teil 1 1911, S. 3.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 24.

ansprechen und damit auf eine Verbesserung der vielfach als defizitär beklagten Unterrichtssituation zielen.³³⁶ Auch Fahrbach und Schwedler als Autoren späterer Veröffentlichungen wenden sich an Schüler, Lehrer und praktizierende Musiker³³⁷. Schwedler schreibt: *So möge denn mein Buch dem Lehrer als ein Unterrichtsmittel, dem Schüler jeden Ausbildungsgrades als Mittel der Belehrung dienen, von den ausübenden Künstlern aber als eine fachwissenschaftliche Unterhaltung mit einem Kollegen angesehen werden.*³³⁸

Eine weitere Reaktion auf die nicht zufriedenstellende Unterrichtssituation ist die Konzeption von Lehrwerken für das Selbststudium. J. G. Tromlitz verfasst seinen *Ausführliche[n] und gründlichen[n] Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) und den Ergänzungsband für die Mehrklappenflöte (1800) für Lernende, die sich das Flötenspiel autodidaktisch aneignen möchten und rechtfertigt so sein Lehrwerk gegenüber dem Quantzschen *Versuch* (1752), der auch noch an der Wende zum 19. Jahrhundert das Querflöten-Lehrwerk schlechthin darstellt.³³⁹ Ob das Erlernen des Flötenspiels allein mit Hilfe einer schriftlichen Anleitung allerdings tatsächlich eine Alternative zum Unterricht bei einem Lehrer sein kann, bleibt kritisch zu hinterfragen. An Veröffentlichungen speziell für das Selbststudium liegen aus der Zeit zwischen 1780 und 1915 nur noch J. Fahrbachs *Theoretisch-practische Flöten-Triller-Schule zum Selbstunterricht* op. 3 [1830] und zwei Lehrwerke von W. Popp vor – die *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele vom ersten Anfange bis zum Erlernen leichter Tonstücke* op. 432 [1892-97] und *Selbstunterricht im Flötenspiele bis zum Erlernen leichter Tonstücke mit einer Auswahl der schönsten Melodien in leichter Spielart* op. 525 [1898-1903]. Die Titel der beiden Unterrichtswerke von Popp klingen sehr ähnlich, und auch im Hinblick auf Inhalte und Vorgehensweisen sind Ähnlichkeiten festzustellen. Einen Hinweis, dass ihr Lehrwerk neben der Erarbeitung mit einem Lehrer auch für ein Selbststudium geeignet sei, geben J. Froehlich, P. Tannhäuser, R. Regel und E. Köhler.³⁴⁰

³³⁶ Vgl. Tromlitz 1791, Vorbericht S. VII-IX, XI; Petri ²1782, Vorrede 2. Seite; Froehlich [1810/11], siehe Titel: [...] *zum Gebrauch für Musikdirectoren – Lehrer und Liebhaber*; ebd. 1822/29 – dieses Lehrwerk beinhaltet unter anderem eine *Anleitung [...] zur Direction eines Orchesters und Singchores* (Titel) und ist damit nicht nur für Lernende, sondern auch für Lehrende bestimmt.

³³⁷ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67]; Schwedler ²1910.

³³⁸ Schwedler ²1910, S. III f.

³³⁹ Vgl. Tromlitz 1791, Vorbericht S. VII-IX.

³⁴⁰ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4; Tannhäuser erstmals [1892-97] – Untertitel: *Zum Gebrauch für Musiklehr-Institute wie auch zum Selbstunterricht*; Regel [1909-13] – Titel: *Theoretisch-praktische auch zum Selbstunterricht geeignete Flöten-Schule*; Köhler, E., erstmals [1880-85] – in der Veröffentlichung von Köhler kommt die Bestimmung für den Selbstunterricht nur im englischen Titel *Self Instructor for the Flute* zum Ausdruck, nicht aber im deutschen Titel *Flötenschule* (der Text des Lehrwerks ist ausschließlich in deutscher Sprache gefasst). Auf dem Titelblatt der Neubearbeitung des Lehrwerks durch M. Schwedler ist der deutsche Titel *Schule für die Flöte* um die Bemerkung *Auch zum Selbstunterricht geeignet* erweitert.

2. Lernbereiche

Im Spektrum der in einem Lehrwerk thematisierten Lernbereiche und der innerhalb dieser Bereiche vermittelten Inhalte³⁴¹ spiegeln sich die Intentionen eines Lehrwerks. An verschiedenen Punkten knüpft die Betrachtung der Lernbereiche an die vorangehenden Überlegungen zu den Zielen der Unterrichtswerke an. Bei den folgenden Ausführungen wird der Blick zunächst auf die flötenspezifischen Lernbereiche, dann über das Querflötenspiel hinausgehend auf allgemein-musikalische Lernbereiche gerichtet. Innerhalb der speziell das Querflötenspiel betreffenden Lernbereiche werden zunächst jene Bereiche betrachtet, die im Zentrum der Vermittlung und Übung der Spieltechnik stehen – Haltung, Ansatz und Tonbildung, Artikulation, Griffweise und Fingertechnik –, es folgen Lernbereiche, die hauptsächlich für die musikalische Gestaltung von Bedeutung sind. Eine klare Trennung zwischen Spieltechnik und musikalischer Gestaltung lässt sich nicht vornehmen, da in verschiedenen Bereichen wie Atmung, Tonbildung, Artikulation und bei der Ausführung von Verzierungen sowohl spieltechnische als auch gestalterische Momente eine Rolle spielen. Eng verbunden mit der Frage, was gelehrt und gelernt wird, ist die Frage, wie gelehrt und gelernt wird. Daher betrachtet dieses Kapitel die Lernbereiche nicht isoliert als inhaltliche Dimension des Lehrens und Lernens, sondern fragt auch nach der Art und Weise ihrer Vermittlung. Auf methodische Aspekte, welche die Lehrwerke als didaktische Gesamtkonzeptionen betreffen, geht Teilkapitel III.C.4. ein.

a) Haltung

Die Haltung von Körper und Instrument bildet das Fundament, auf dem die übrigen Teilbereiche des Flötenspiels – insbesondere Atmung, Tonbildung und Fingertechnik – aufbauen. In den Lehrwerken kommt diese zentrale Bedeutung der Haltung allerdings kaum zum Ausdruck. Viele Veröffentlichungen enthalten nur knappe Informationen zu diesem Lernbereich, die Lehrwerke von H. Köhler, A. Oertel und der Großteil der kurz gefassten Flötenschulen von W. Popp berücksichtigen die Körper- und Instrumentenhaltung nicht.³⁴² Auch A. B. Fürstenau verzichtet in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 auf Bemerkungen zur Haltung; er setzt voraus, dass der fortgeschrittene Flötist mit den Grundlagen des Flötenspiels vertraut ist.³⁴³

Ein wesentlicher Grund für den insgesamt untergeordneten Stellenwert des Lernbereichs „Haltung“ in den Lehrwerken ist die Schwierigkeit, die korrekte Position von Körper und

³⁴¹ Zur Unterscheidung von Lernbereichen als umfassende didaktische Kategorien und Lerninhalten als begrenzte Lerngegenstände, die sich zu Lernbereichen zusammenfassen lassen, vgl. Ernst ²1999, S. 41.

³⁴² Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387 [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97].

³⁴³ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VIII.

Instrument in Form von Text und Abbildungen möglichst genau und dabei gut verständlich und anschaulich zu vermitteln. Die Haltung ist in erster Linie ein Lernbereich des mündlichen Unterrichts und weniger der schriftlich fixierten Lehre des Querflötenspiels. Am Vorbild des Lehrers, durch Lernen am Modell, lässt sich die Körper- und Flötenhaltung ohne den Umweg über das geschriebene Wort erlernen. *Wie die Flöte zum Spielen in die Hände genommen, und überhaupt sich der Spieler dabey benehmen solle, läßt sich mündlich ausführlicher als schriftlich sagen; noch besser aber von einem guten Meister absehen.*³⁴⁴ Der Verzicht auf Hinweise zur Haltung in schriftlichen Anleitungen zum Flötenspiel hat also durchaus seine Berechtigung.

Soll das Flötenspiel jedoch im Selbststudium erlernt werden, bedarf es einer ausführlichen Darstellung der korrekten Haltung im jeweiligen Lehrwerk. J. G. Tromlitz erklärt in seinem *Unterricht* detailliert die Körperhaltung und beschreibt genau die Position der Hände und jedes einzelnen Fingers bei der Haltung des Instruments. Zahlreiche Hinweise auf mögliche Fehlhaltungen sollen die richtige Haltung verdeutlichen, und durch eine Reihe an Wiederholungen hebt Tromlitz hervor, worauf er besonderen Wert legt.³⁴⁵ Ein wichtiges Anliegen ist ihm beispielsweise, dass die Finger rund auf die Löcher aufgesetzt werden und dass *man sie bey aller Gelegenheit frey und leichte bewegen*³⁴⁶ kann. Als einer von wenigen Autoren weist er auf die zentrale Bedeutung der Haltung für die Tonbildung und auf ihren *Einfluß auf das ganze Spielen*³⁴⁷ hin: *Ein freyer und ungezwungener Anstand erleichtert nicht nur das Spielen, sondern der ganze Vortrag wird freyer, fließender und gefälliger.*³⁴⁸ A. B. Fürstenau schreibt in seiner *Flöten-Schule* op. 42 zum Zusammenhang von Haltung und musikalischem Vortrag: *Eine edle und ungezwungene Stellung ist dem Spieler zur Entwicklung seiner Kunst sehr beförderlich, lässt ihn die Bewegung der Finger mit Anstand begleiten, und vermehrt so die Reize seines Spiels.*³⁴⁹

Eher knapp formuliert J. Froehlich die Informationen zur Haltung in seiner *Vollständigen[n] theoretisch-practische[n] Musikschule*, die für den Unterricht bei einem Lehrer ebenso wie für das Selbststudium gedacht ist. Froehlich geht in enger Anlehnung an Tromlitz nur auf die Position der Finger bei der Haltung des Instruments ein, Hinweise zur Körperhaltung fehlen.³⁵⁰ Einen echten Mangel bedeutet der Verzicht auf jegliche Bemerkung zur Haltung in W. Popps *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 432 [1892-97]. Wie soll der Lernende ohne Lehrer und ohne schriftliche Hinweise eine korrekte Hal-

³⁴⁴ Dauscher 1801, S. 65.

³⁴⁵ Vgl. Tromlitz 1791, II/§ 1-10.

³⁴⁶ Ebd., II/§ 3, 5.

³⁴⁷ Ebd., II/§ 1.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11.

³⁵⁰ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 75; Tromlitz 1791, II/§ 3.

tung erlernen? Wenn kein Lehrer zur Verfügung steht, sollte wenigstens das Unterrichtswerk die wichtigsten Informationen zur Haltung vermitteln. Dem *Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 525, ebenfalls von W. Popp, sind knappe Hinweise zur Instrumentenhaltung zu entnehmen, die Körperhaltung aber bleibt unberücksichtigt.³⁵¹

Verhältnismäßig ausführlich dargestellt werden Körper- und Instrumentenhaltung in den Lehrwerken von A. B. Fürstenau (Opus 42), C. Kummer (Opus 106), G. Appunn, E. Prill, R. Regel, M. Schwedler und E. Th. Weimershaus und damit größtenteils in umfangreichen Veröffentlichungen, die bis zum Spiel auf fortgeschrittener Stufe führen.³⁵²

Körper- und Instrumentenhaltung

Wird die Körperhaltung im Lehrwerk angesprochen, so geschieht dies vielfach in Verbindung mit Hinweisen auf eine aufrechte und lockere Grundhaltung des Körpers. Auffallend häufig ist in diesem Zusammenhang das Adjektiv „ungezwungen“ zu lesen. H. Kling beispielsweise schreibt: *Der Flötist gewöhne sich gleich am Anfang an eine gerade, ganz ungezwungene Stellung.*³⁵³ Auf Einzelheiten der Körperhaltung wie die Stellung der Füße, die Haltung der Arme und die Position des Kopfes gehen nur wenige Autoren ein.³⁵⁴ E. Prill betont den Einfluss der allgemeinen Körperhaltung auf Tongebung und Technik und beschreibt die Körperhaltung folgendermaßen: *Vor allen Dingen muß die Haltung ungezwungen sein; Kopf und Oberkörper halte man gerade, die Brust heraus, um frei atmen zu können und die Arme etwas vom Körper entfernt. [...] Während der Schüler seinen rechten Fuß in etwas schräger Richtung vorstellt, muß er das Körpergewicht mehr auf dem linken Fuß ruhen lassen.*³⁵⁵

Die Autoren der Unterrichtswerke gehen davon aus, dass der Flötist im Stehen übt und musiziert. Einzig M. Schwedler spricht in seiner Schrift *Flöte und Flötenspiel* am Rande auch die Spielposition im Sitzen an und weist darauf hin, dass der Flötist sich dabei nicht zurücklehnen und die Beine nicht übereinander schlagen soll.³⁵⁶

³⁵¹ Vgl. Popp op. 525 [1898-1903], S. 1.

³⁵² Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 10f.; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 4f.; Appunn [1880-82], S. 5f. – bei den Bemerkungen von Appunn zur Haltung handelt es sich um ein wörtliches, aber nicht als solches gekennzeichnetes Zitat der Ausführungen zur Körper- und Instrumentenhaltung von C. Kummer; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 14f.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 8f.; Regel [1909-13], S. 7f.; Schwedler ²1910, S. 42-44; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

³⁵³ Kling o. J., S. 1. Ähnliche Formulierungen verwenden Appunn [1880-82], S. 6; Arx 1899, S. 10; Dauscher 1801, S. 65; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 15; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 5; Müller, A. E. [1815], S. 2; Petri ²1782, S. 461; Prill op. 10 [1904-08], S. 9; Röhler Teil 1 1911, S. 5; Schlegel 1788, S. 18; Schulze [1880-85], S. 1; Wahls op. 15 1890, S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

³⁵⁴ Vgl. Appunn [1880-82], S. 5; Dauscher 1801, S. 66; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 5; Regel [1909-13], S. 8; Schlegel 1788, S. 18; Tromlitz 1791, II/§ 3.

³⁵⁵ Prill op. 10 [1904-08], S. 9; vgl. auch ebd. op. 7 1927, Teil 1, S. 14.

³⁵⁶ Vgl. Schwedler ²1910, S. 42.

Wesentlich größere Bedeutung als die allgemeine Körperhaltung hat in den Lehrwerken die Haltung des Instruments, an der Arme, Hände und schließlich einzelne Finger beteiligt sind. In Zusammenhang mit einer Beschreibung der Haltung der Flöte nach rechts weisen viele Autoren darauf hin, dass die Arme nicht an den Körper angelegt werden dürfen; einige beschreiben diese Haltung als notwendige Voraussetzung für eine gute Atmung.³⁵⁷ Eine waagrechte Haltung des Flötenrohrs empfehlen nur wenige Autoren³⁵⁸, bevorzugt wird eine leichte Neigung des Rohrs nach rechts unten.³⁵⁹

Zur Veranschaulichung der Körperhaltung und der Position des Instruments zum Körper bieten A. B. Fürstenau, E. Köhler, R. Regel, M. Schwedler und P. Tannhäuser eine Abbildung eines Flötisten auf dem Titelblatt oder innerhalb des Lehrwerks.³⁶⁰ Ungünstig ist allerdings, wenn diese Abbildung andere Informationen vermittelt als die verbalen Ausführungen zur Haltung. R. Regel etwa schreibt, dass *der Kopf [...] gerade und die Flöte wagerecht gehalten werden [muss]*³⁶¹, die Abbildung auf dem Titelblatt aber zeigt einen Flötisten mit leicht nach rechts unten geneigtem Instrument. Soll der Lernende beide Positionen ausprobieren und sich die für ihn angenehmere aussuchen? Soll ihm der Lehrer die seiner Meinung nach günstigere Position nennen?

M. Schwedler stellt zur Verdeutlichung der korrekten Haltung des Instruments zwei Abbildungen gegenüber: auf der einen Seite ein *Flötenbläser in guter Haltung* mit fast waagrecht gehaltener Flöte, tiefen Schultern und nicht am Körper anliegenden Armen, auf der anderen Seite ein *Flötenbläser in schlechter Haltung* mit stark nach rechts unten geneigtem Flötenrohr, nach rechts gesenktem Kopf, hochgezogenen Schultern und am Körper anliegenden Armen und Ellenbogen.³⁶² Diese Abbildungen vermitteln wesentliche Aspekte der Haltung in Form visueller Informationen, die der Lernende unmittelbar auf sein eigenes Tun, auf seine eigene Haltung, übertragen kann. Die bei der Beschreibung der Haltung in Textform notwendige Transferleistung von der verbalen Information zur bildhaften Vor-

³⁵⁷ Vgl. Barge ²1923, S. 5; Dauscher 1801, S. 66; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 15; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 14; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9; Röhler Teil 1 1911, S. 5; Regel [1909-13], S. 8; Schlegel 1788, S. 18; Schulze [1880-85], S. 1; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 8; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 11; Tillmetz [1898/99], S. 1; Tromlitz 1791, II/§ 10.

³⁵⁸ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; Popp op. 525 [1898-1903], S. 1; Regel [1909-13], S. 7.

³⁵⁹ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 15; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10 (Text und Abbildung), Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, nur Abbildung S. 9; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 5; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 14f. (Text und Abbildung); ebd. op. 10 [1904-08], S. 8f. (Text und Abbildung); Röhler Teil 1 1911, S. 5.

³⁶⁰ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], Abb. I am Beginn des Lehrwerks. Während diese Abbildung in der Ausgabe von A. B. Fürstenau [1825/26] einen Flötisten von Kopf bis Fuß mit leicht geöffneter Fußstellung zeigt, ist auf der entsprechenden Abbildung in der Neuausgabe von Moritz Fürstenau [1885] nur der Oberkörper des Spielers zu sehen. Vgl. auch Köhler, E., erstmals [1880-85], Titelblatt; Regel [1909-13], Titelblatt; Schwedler ²1910, S. 41; Tannhäuser, erstmals [1892-97], Titelblatt.

Beispiele für Abbildungen zur Körperhaltung vgl. Anlage 8 im Anhang.

³⁶¹ Regel [1909-13], S. 8.

³⁶² Vgl. Schwedler ²1910, S. 41, Abb. 3 und S. 43, Abb. 5. Vgl. Anlage 8c im Anhang.

stellung, die in einem zweiten Schritt in die Praxis umgesetzt wird, entfällt. Dass Abbildungen trotz ihrer Vorzüge nur in wenigen Lehrwerken enthalten sind, könnte am aufwändigen Druck und den damit verbundenen hohen Druckkosten liegen.

Während die einklappige Traversflöte primär mit der linken Hand gehalten wird, sind bei der Mehrklappenflöte und bei der Boehmflöte beide Hände an der Haltung des Instruments beteiligt. Stützpunkte für die Traversflöte bilden der Knöchel des untersten Zeigefingerglieds der linken Hand und der linke Daumen, nicht aber der an die Flöte nur angelegte rechte Daumen – *Hüte man sich, die Flöte mit beyden Händen halten zu wollen*.³⁶³ Im Zuge des Anbringens von immer mehr Klappen verlagert sich der Schwerpunkt des Instruments nach rechts, eine ausbalancierte Haltung der Flöte allein mit der linken Hand ist nicht mehr möglich. Außerdem hat der linke Daumen jetzt auch eine Klappe zu bedienen und kann nur noch bedingt seine Aufgabe als Stützpunkt des Instruments erfüllen. Aus diesem Grund übernimmt bei der Mehrklappenflöte und bei der Boehmflöte auch der unter das Flötenrohr gelegte rechte Daumen eine Stützfunktion. Zu einer noch stabileren Haltung trägt bei der Boehmflöte der kleine Finger der rechten Hand bei, der bis auf wenige Ausnahmen bei allen Griffen die Dis-Klappe drückt. In Zusammenhang mit der Position der Finger am Instrument werden diese Stützpunkte in einer ganzen Reihe an Lehrwerken genannt.³⁶⁴ Besonders detailliert geht M. Schwedler in *Flöte und Flötenspiel* auf diesen Aspekt der Instrumentenhaltung ein, indem er die Stützpunkte der Mehrklappenflöte beschreibt und anhand einer Abbildung graphisch darstellt.³⁶⁵ Außerdem warnt er davor, *auch noch die Schulter als Stütze gebrauchen zu wollen [...]. Natürlich ist dies ganz falsch und gesundheitsschädlich; ich warne ausdrücklich vor dieser üblen Angewohnheit*.³⁶⁶

Position der Finger

Die größte Aufmerksamkeit innerhalb des Lernbereichs „Haltung“ schenken die Autoren der Flöten-Lehrwerke der Zuordnung der Finger zu den entsprechenden Grifflöchern und Klappen. Zur Veranschaulichung der Fingerposition verwenden sie neben verbalen Hinweisen auch graphische Darstellungen. In einer ganzen Reihe an Veröffentlichungen verdeutlicht eine schematische Abbildung des Instruments, welches Loch von welchem Fin-

³⁶³ Dauscher 1801, S. 66. Vgl. auch Schlegel 1788, S. 17, S. 19f.; Tromlitz 1791, II/§ 19.

³⁶⁴ Vgl. Appunn [1880-82], S. 5; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 10f.; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 75; Kling o. J., S. 1; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 4f.; ebd. op. 119 [1852/53], S. 2; Müller, A. E. [1815], S. 2f.; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 6; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 1; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 14f.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 8f.; Regel [1909-13], S. 7; Röhler Teil 1 1911, S. 5; Schlegel 1788, S. 17f.; Schulze [1880-85], S. 1; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 3; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 11; Tromlitz 1791, II/§ 3, 5, 38.

³⁶⁵ Vgl. Schwedler²1910, S. 42, Abb. 4 *Stützpunkte der Flöte*. Vgl. Anlage 9 im Anhang.

³⁶⁶ Ebd., S. 44.

ger bedeckt bzw. welche Klappe von welchem Finger bedient wird.³⁶⁷ Hervorzuheben sind die Darstellungen in den Lehrwerken E. Thomas und R. Tillmetz, in W. Popp's Opus 205 und in M. Schwedlers Neubearbeitung der Flötenschule von A. Struth, die in großem Format sehr detailliert und dennoch übersichtlich veranschaulichen, welche Finger den einzelnen Grifflöchern und Klappen zugeordnet sind.³⁶⁸

Abbildungen, denen zu entnehmen ist, auf welche Art und Weise die Finger die Klappen drücken oder die Löcher schließen und das Instrument halten, sind nur in wenigen Lehrwerken vorhanden.³⁶⁹ Vielfach jedoch wird das, was diese Abbildungen auf einen Blick vermitteln, in Textform beschrieben – teilweise sehr ausführlich, dabei aber manchmal recht umständlich. In Caspar Kammers *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 beispielsweise ist zur Haltung der Mehrklappenflöte zu lesen: *Die linke Hand setzt das erste Glied des Daumens nächst dem Stiele der B-Klappe an das grosse Mittelstück, während die entgegengesetzte Seite dieses Mittelstücks am dritten Knöchel des Zeigefingers ruht. [...] Der Zeigefinger deckt mit der fleischigen Fingerspitze das erste, ebenso der Mittelfinger das zweite Loch. Der Goldfinger streckt sich etwas, um das dritte Loch zu bedecken und der kleine Finger schwebt über der Gis-Klappe, um bereit zu sein, sowohl diese, als auch die linke F-Klappe öffnen zu können. [...] Die rechte Hand setzt den Daumen an das kleine Mittelstück zwischen das vierte und fünfte Loch an die inwendige Seite der Flöte; der Zeigefinger wird ein wenig gebogen und bedeckt mit der Fingerspitze das vierte, der Mittelfinger das fünfte Loch; auch hat der Zeigefinger zu seiner Zeit die obere C-Klappe zu öffnen. Der Goldfinger streckt sich etwas, um das sechste Loch zu schliessen; auch hat er die rechte F-Klappe zu spielen. Der kleine Finger wird über die Dis-Klappe gehalten, um diese damit zu öffnen und er hat auch die tiefe Cis- und C-Klappe zu schliessen.*³⁷⁰

³⁶⁷ Vgl. Barge ²1923, S. 47, 49; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 14; Kling o. J., S. 8-15; Köhler/Schwedler o. J., Abbildung bei der Griffabelle für die Schwedler-Reformflöte im Anhang des Lehrwerks; Prill op. 7 1927, im Anhang von Teil 1 und Teil 2; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 2, 4; ebd. op. 432 [1892-97], S. 2; Schlegel 1788, Abbildung bei der Griffabelle Fig. I, erläutert auf S. 16f.

³⁶⁸ Vgl. Thomas 1900, Abbildung der Boehmflöte und der Flöte alter Konstruktion im Anhang; Tillmetz [1898/99], Griffabelle im Anhang; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 3, 5 (über diese Abbildung hinaus bietet dieses Lehrwerk dem Lernenden keinerlei Informationen zur Körper- und Instrumentenhaltung); Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., Griff- und Trillertabelle im Anhang des Lehrwerks.

Als Beispiele für diese Art der graphischen Darstellung befindet sich die Abbildung aus Struth/Schwedler im Anhang, Anlage 10.

³⁶⁹ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], Abb. II und III am Beginn des Lehrwerks; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9; Müller, A. E. [1815], S. 3 (nur Abbildung der linken Hand); Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 8; Schwedler 1899, S. 2.

Beispiele für diese Art der Abbildung befinden sich in Anlage 11 im Anhang.

³⁷⁰ Kummer op. 119 [1852/53], S. 2; fast im selben Wortlaut ist diese Textpassage auch abgedruckt in Kammers Opus 106, erstmals [1844], S. 4f. und bei Appunn [1880-82], S. 5.

Einen Hinweis, dass die Finger nicht durchgestreckt, sondern gerundet oder *krumm*³⁷¹ auf die Löcher bzw. Klappen aufgesetzt werden, enthalten auch zahlreiche andere Lehrwerke.³⁷² Viele Autoren legen darüber hinaus großen Wert darauf, dass die Finger nicht zu weit von den Klappen bzw. Löchern entfernt werden³⁷³, einige präzisieren diesen Hinweis noch und betonen, dass auch eine zu große Nähe der jeweils nicht tätigen Finger zu den Löchern und Klappen zu vermeiden sei. *Die Finger dürfen nicht zu weit, bei deren Aufhebung, von den Löchern und Klappen entfernt, aber freilich auch nicht zu nahe über die Löcher gehalten werden. Das Erste würde das geschwinde und deutliche Spielen sehr erschweren, und das Zweite dem guten und hellen Tone sehr nachtheilig seyn, weil ihm durch das Zunaheliegen der Finger der freie Ausgang entzogen würde.*³⁷⁴

Eine Kontrolle der Körper- und insbesondere der Instrumentenhaltung und der Fingerstellung ist für den Flötisten schwierig. Beim Spiel sieht er das Instrument und seine Finger nicht. Rückmeldung zu seiner Haltung kann der Lernende entweder im Unterricht vom Lehrer bekommen, oder er kontrolliert seine Haltung mit Hilfe eines Spiegels. Diese Möglichkeit der Selbstkontrolle empfehlen A. B. Fürstenau, E. Köhler, E. Prill, R. Regel, H. Soussmann und Th. Boehm.³⁷⁵

Insgesamt vertreten die Autoren der Lehrwerke von 1780 bis um 1915 eine ziemlich einheitliche Auffassung von der korrekten Haltung. Kleine Differenzen bei der Haltung des Instruments und bei der Position der Finger resultieren aus der baulichen Entwicklung der Flöte, unterschiedliche Meinungen zur Frage, ob das Instrument waagrecht oder etwas nach rechts geneigt zu halten sei, spiegeln persönliche Vorlieben wider. Eine ideale Haltung, die für alle Flötenspieler gleichermaßen Gültigkeit hat, lässt sich nicht beschreiben – jeder Flötist muss seine individuelle Haltung selbst finden. Jedes Lehrwerk kann dazu nur Anhaltspunkte bieten.

Die relativ einheitliche Vorstellung von der Haltung beim Flötenspiel dokumentieren auch Übernahmen von Bemerkungen zur Haltung von früheren in später veröffentlichte Lehrwerke. A. B. Fürstenau beispielsweise lehnt sich inhaltlich zum Teil eng an J. G. Tromlitz

³⁷¹ Schlegel 1788, S. 17.

³⁷² Barge ²1923, S. 5; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 75; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 10; Kling o. J., S. 1; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9; Röhler Teil 1 1911, S. 5; Schlegel 1788, S. 17f.; Schulze [1880-85], S. 1; Soussmann [1843], Cahier 1, S. 4; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 11; Tromlitz 1791, II/§ 3, 5; Wahls 1890, S. 2.

³⁷³ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Dauscher 1801, S. 66; Kauer [1788], S. 6; Kling o. J., S. 1; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 5; Müller, A. E. [1815], S. 4; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 11.

³⁷⁴ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; vgl. auch Prill op. 10 [1904-08], S. 9; Schlegel 1788, S. 19; Tromlitz 1791, II/§ 3, 5.

³⁷⁵ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9; Prill op. 10 [1904-08], S. 9; Regel [1909-13], S. 8; Soussmann [1843], Cahier 1, S. 4; Boehm [1871], S. 20.

an.³⁷⁶ Die Ausführungen von Tromlitz wiederum orientieren sich deutlich an den entsprechenden Abschnitten im Quantzschen *Versuch*.³⁷⁷ Tromlitz allerdings formuliert seine Hinweise wesentlich ausführlicher und nimmt an verschiedenen Stellen Ergänzungen vor – darunter zahlreiche Warnungen vor Fehlhaltungen. G. Appunn übernimmt die Kapitel *II. Haltung der Flöte und Stellung der Finger* und *III. Haltung des Körpers* vollständig und als wörtliches Zitat, jedoch ohne Angabe der Quelle, aus der gut 35 Jahre früher erschienenen *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 von C. Kummer.³⁷⁸

b) Ton

Im Zentrum der Ausführungen zum Ton als Lernbereich des Flötenunterrichts steht die Tonbildung, ergänzend dazu werden einzelne Elemente der Tongestaltung angesprochen. Die Tonbildung ist für Flötenanfänger ebenso wie für fortgeschrittene Flötisten ein komplexer Bereich des Flötenspiels, in dem verschiedene Aspekte zusammenwirken: das Ansetzen bzw. Anlegen der Flöte an den Lippen, die Formung der Lippen zur Erzeugung eines Luftbandes und das Anblasen des Instruments. In vielen Lehrwerken bezeichnen die Autoren alles, was im Bereich des Mundes und insbesondere der Lippen geschieht, um einen Ton zu erzeugen, als „Ansatz“. Im Folgenden wird der Begriff „Ansatz“ auch in diesem weiten Begriffsverständnis, das sich nicht allein auf das Anlegen des Instruments an der Unterlippe beschränkt, verwendet.

Die Tonbildung als Summe ihrer Teilaspekte steht in engem Zusammenhang zu den Lernbereichen Haltung und Atmung. Für den Anfänger handelt es sich um einen technischen Lernbereich – es gilt zu erlernen, wie ein Ton erzeugt wird. Tonbildung ist aber keinesfalls nur ein Lernbereich für Flötenanfänger; auch für den fortgeschrittenen Flötisten stellt sie eine immer wieder neu zu bewältigende Aufgabe dar, in die mehr und mehr gestalterische Momente wie Klangfarbe und Dynamik einfließen. Um eine saubere Intonation hat sich jeder Flötist ebenfalls immer wieder neu zu bemühen.

Die Frage nach verschiedenen Tonidealen wird im Folgenden nur am Rande angesprochen – Flöten-Lehrwerke liefern hierzu nur wenige Informationen. Unterschiedliche Vorstellungen, wie ein Flötenton klingen soll, und unterschiedliche Möglichkeiten, wie ein Flötenton

³⁷⁶ Im Kapitel *Haltung der Flöte und Stellung des Körpers* der *Flöten-Schule* op. 42 von Fürstenau ([1825/26], S. 10f.) findet der Lernende Übernahmen aus dem *Unterricht* von Tromlitz (1791, II/§ 3, 5, 7). Einige Passagen – etwa den Hinweis, wie die Finger auf die Löcher gesetzt werden – zitiert Fürstenau nahezu wörtlich, jedoch ohne Quellenangabe (vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 10, übernommen aus Tromlitz 1791, II/§ 3).

³⁷⁷ Vgl. Quantz 1752, II/§ 1-9.

³⁷⁸ Vgl. Appunn [1880-82], S. 5f. – übernommen aus Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 4f. Darüber hinaus sind auch die Kapitel *I Zusammensetzung der Flöte* und *IV. Hervorbringung des Tons und des Zungenstosses* bei Appunn wörtliche Übernahmen aus Opus 106 von Kummer.

klingen kann, werden in einigen Studien zum Flötenspiel, die sich mit aufführungspraktischen Aspekten beschäftigen, thematisiert.³⁷⁹

Verschiedene Lehrwerke aus der Zeit zwischen 1780 und 1915 knüpfen an die Hinweise zur Tonbildung im *Unterricht* von Tromlitz (1791) an; Tromlitz wiederum ist in einigen Punkten derselben Meinung wie Quantz in seinem *Versuch* aus dem Jahr 1752. In manchen Fragen aber – etwa jene nach der Position des Instruments an der Unterlippe oder jene nach dem Verfahren, die Töne der dritten Oktave hervorzubringen – gehen ihre Ansichten auseinander.³⁸⁰ Die folgenden Ausführungen verdeutlichen, dass die Tonbildung und ihre Vermittlung in den Lehrwerken einerseits konservative Momente aufweist, andererseits im Laufe der Zeit auch eine Reihe an Veränderungen erfährt.

Wie bereits Quantz stellen sowohl Autoren, die sich deutlich an seinem Lehrwerk orientieren, als auch Autoren von wesentlich später veröffentlichten und von der Gesamtkonzeption her grundsätzlich anders angelegten Flötenschulen fest, dass es aufgrund individueller Faktoren – insbesondere aufgrund der Beschaffenheit der Lippen – schwierig sei, allgemein gültige Regeln für den Ansatz zu formulieren.³⁸¹ A. B. Fürstenau schreibt in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138: *Ganz genaue und überall ausreichende Regeln für den guten Ansatz aufzustellen, mögte wohl kaum möglich sein, da die Form des Mundes sowohl als die der Lippen, welche so wesentlich dabei in Betracht kommen, bei dem Einzelnen zu verschiedener Art ist.*³⁸² Bei den Bemerkungen zum Ansatz kann es sich also nur um wichtige Anhaltspunkte handeln, die der Autor des jeweiligen Lehrwerks ausgehend von seiner Person als Flötist und Flötenlehrer mit individuellen körperlichen Voraussetzungen und individuellen Erfahrungen formuliert.

Tonbildung – Voraussetzungen

Auf eine geeignete Beschaffenheit von Lippen und Zähnen als notwendige Voraussetzung für das Spiel wohlklingender Töne wird in einigen Veröffentlichungen hingewiesen, die ausführlich auf die Tonbildung eingehen. Die Formulierungen sind manchmal oberflächlich – Fürstenau etwa spricht von *wohlgebaute[n] Lippen* und einem *richtige[n] Bau der Zähne*³⁸³ –, zum Teil geben sie näher Auskunft über günstige und ungünstige Eigenschaften. W. Popp bemerkt knapp: *Die Lippen sollen rein, glatt und geschmeidig sein.*³⁸⁴ Aus-

³⁷⁹ Vgl. Haseke 1954, S. 53-63; Smith 1969, S. 15f.; Hadidian 1979, S. 326-330; Demmler ²1985, S. 99f.; Castellani 1992, S. 263-270.

³⁸⁰ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 8f.; Tromlitz 1791, II/§ 12, 16.

³⁸¹ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 5-7; Schlegel 1788, S. 36; Dauscher 1801, S. 66f.; Müller, A. E. [1815], S. 2; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 8; Schulze [1880-85], S. 1; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

³⁸² Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 8.

³⁸³ Ebd.; vgl. auch ebd. op. 42 [1825/26], S. 12; Petri ²1782, S. 468; Barge ²1923, S. 5.

³⁸⁴ Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 6; vgl. auch Schwedler 1899, S. 5; Röhler Teil 1 1911, S. 7.

föhrlich formuliert J. G. Tromlitz: *Gute, gesunde und geschmeidige Lippen, geben einen guten Ton, harte, oder von innerer Hitze aufgelaufene oder aufgesprungene, oder durch fette und saure Speisen verdorbene, oder durch Kälte und rauhe Luft rauhgewordene Lippen, geben einen schlechten Ton, und hindern das gute Spielen.*³⁸⁵ M. Schwedler schreibt zur Form der Lippen: *Die Beschaffenheit der Lippen ist der Tonerzeugung am vorteilhaftesten, wenn bei geschlossenem Munde weder Unter- noch Oberlippe auffallend hervortreten. Allzu wulstige und breite Lippen sind zum Flötenspiel ebensowenig geeignet als zu schmale. Besonders wird eine zu dicke oder dünne Unterlippe die Tonansprache der tiefen oder hohen Oktave benachteiligen.*³⁸⁶ Schlegel, Tromlitz und Dauscher sprechen auch die Abhängigkeit des Ansatzes vom allgemeinen physischen und psychischen Befinden an: *Der Magen muß nicht überladen, die Lippen nicht aufgesprungen oder aufgelaufen, sondern gesund und geschmeidig, das Gemüth heiter und frey von Leidenschaften seyn, der Schweiß vom Kinn abgewischt werden, wenn ein glücklicher Ansatz hervorgebracht werden, und das Flötenspielen gut von statten gehen soll.*³⁸⁷ Allein E. Prill weist darauf hin, dass *die Erzeugung eines schönen Tones [...] nicht nur die zum Flötenspiel geeigneten Lippen und Zähne, sondern auch eifriges und verständnisvolles Tonstudium [erfordert]*³⁸⁸ und dass unvorteilhafte körperliche Voraussetzungen in gewissem Maße durch gezieltes Üben kompensiert werden können.

Ansatzposition

Die Frage, an welcher Stelle der Unterlippe das Mundstück anzusetzen ist und wie weit das Mundloch von den Lippen bedeckt werden soll, wird in den einzelnen Lehrwerken ganz unterschiedlich beantwortet. Entscheidend ist dabei die Idealvorstellung des Autors vom Klang der Flöte, der je nach Position des Instruments an den Lippen variiert.

Tromlitz empfiehlt, die Flöte so anzusetzen, *daß die inwendige Schärfe des Mundloches eben da, wo sich das Rothe an der Unterlippe anfängt, das ist, gleich neben dem äußern harten Theile zu liegen komme und durch diese Lage das Mundloch wenigstens die Hälfte mit der Unterlippe bedeckt werde*³⁸⁹. Er erklärt, was geschieht, wenn das Instrument auf andere Weise angesetzt wird: *Leget man aber die erwähnte Schärfe gar auf die Mitte des Rothen an der Unterlippe, so wird man zwar eine ziemlich starke und dicke aber nicht*

³⁸⁵ Tromlitz 1791, II/§ 20.

³⁸⁶ Schwedler ²1910, S. 44.

³⁸⁷ Dauscher 1801, S. 68 – angelehnt an die ausführlichere Formulierung bei Tromlitz 1791, II/§ 20; vgl. auch Schlegel 1788, S. 33 – teilweise wörtlich übernommen aus Quantz 1752, IV/§ 6f.

³⁸⁸ Prill op. 10 [1904-08], S. 9; vgl. ebd. op. 7 1927, Teil 1, S. 16.

³⁸⁹ Tromlitz 1791, II/§ 12f.

scharfe Tiefe erhalten, und die gute Höhe wird gänzlich fehlen.³⁹⁰ Mit diesem Hinweis distanziert sich Tromlitz von Quantz, der die Flöte so anlegen lässt, *daß der unterste Rand des Mundloches fast mitten auf dem Rothen der Unterlippe sich befindet; und das Loch, nachdem die Flöte vorher von der Oberlippe etwas abgewendet worden, von der Unterlippe halb bedeckt wird.*³⁹¹

Über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts übernehmen einige Autoren von Flöten-Lehrwerken das, was Tromlitz zur Ansatzposition schreibt, dem Sinn nach³⁹² oder in Form wörtlicher oder zumindest größtenteils wörtlicher Zitate³⁹³. Eng an die Quantzsche Beschreibung des Ansatzes lehnen sich lediglich zwei früh veröffentlichte Lehrwerke an: die *Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quanzens Anweisung* von F. A. Schlegel³⁹⁴ und das *Kleine Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* von A. Dauscher³⁹⁵. Unterrichtswerke, die sich weder an den Ausführungen von Quantz noch an jenen von Tromlitz orientieren, beschreiben das Anlegen der Flöte an der Unterlippe vielfach knapp und wenig präzise und für einen Anfänger ohne zusätzliche Erläuterungen eines Lehrers kaum in die Praxis umsetzbar. E. Köhler beispielsweise beschränkt sich auf folgende Bemerkung: *Man lege den Theil der Flöte, wo sich das Mundloch befindet, so an die Unterlippe, dass der Rand des Mundloches nur leicht berührt wird.*³⁹⁶ Verschiedene Lehrwerke enthalten zwar Hinweise zur Tonbildung, verzichten aber auf Informationen zur Position des Instruments an den Lippen.³⁹⁷

Deutliche Abweichungen zwischen den einzelnen Lehrwerken sind bei den Empfehlungen, wie weit das Mundloch von der Unterlippe bedeckt werden soll, festzustellen. Quantz rät eine Bedeckung zur Hälfte, ganz ähnlich Tromlitz und die meisten der an sein Lehrbuch angelehnten Unterrichtswerke.³⁹⁸ Im Laufe des 19. Jahrhunderts geht die Tendenz dahin, das Mundloch zu einem immer geringeren Teil zu bedecken: Eine Bedeckung zu einem Drittel empfehlen Fahrbach, Schwedler, Prill in Opus 7 und Barge, maximal ein

³⁹⁰ Ebd., II/§ 12.

³⁹¹ Quantz 1752, IV/§ 8.

³⁹² Vgl. Müller, A. E. [1815], S. 2; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; Appunn [1880-82], S. 6 (das Kapitel IV. *Hervorbringung des Tons und des Zungenstosses* zitiert Appunn wörtlich aus Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 5f., verzichtet aber auf einen Hinweis auf die Quelle.). Vgl. auch Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 11; Popp op. 525 [1898-1903], S. 1; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9; Kling o. J., S. 2.

³⁹³ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 75; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; ebd. op. 138 [1843/44], S. 9.

³⁹⁴ Vgl. Schlegel 1788, S. 34. Eine detaillierte Darstellung, welche Aspekte der Tonbildung Schlegel von Quantz übernimmt und an welchen Punkten er leicht von seinem Vorbild abweicht, gibt Gatterer 1952, S. 40-44.

³⁹⁵ Vgl. Dauscher 1801, S. 67.

³⁹⁶ Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10.

³⁹⁷ Vgl. Barge ²1923; Kummer op. 119 [1852/53]; Oelschig [1837]; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; Soussmann [1843]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67].

³⁹⁸ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 8; Tromlitz 1791, II/§ 13.

Viertel des Mundlochs ist laut E. Köhler und Prills Opus 10 zu bedecken, zu einem Sechstel soll das Mundloch laut Schulze und Weimershaus bedeckt werden.³⁹⁹ Diese Unterschiede haben Veränderungen des Winkels, in dem das Luftband auf die Mundlochkante trifft, und damit Unterschiede in der Tonfärbung und der Intonation zur Folge. Eine geringere Bedeckung des Mundlochs ermöglicht einen großen, kräftigen Ton. Unterstützend wirkt sich die Veränderung der Mundlochform und -größe aus: weg vom kleinen, kreisrunden Mundloch der Barocktraverse, hin zu einem größeren Mundloch mit einer ovalen bis annähernd rechteckigen Form.

In Verbindung mit dem Anlegen der Flöte beschreiben die meisten Autoren auch das Anblasen und verdeutlichen damit, dass bei der Erzeugung eines Flötentons verschiedene Faktoren zusammenspielen. In separaten Kapiteln dagegen, ohne Hinweis auf ihren engen Zusammenhang, werden Ansatz und Anblasen in verbalen Anweisungen, die in Form eines Nachschlagewerks die einzelnen Teilbereiche des Flötenspiels lehren, dargestellt.⁴⁰⁰

Im Rahmen ihrer Ausführungen zur Tonbildung arbeiten einige Autoren mit Vergleichen oder beschreiben Bilder, um den nur schwer in Worte zu fassenden Vorgang der Ton-erzeugung etwas anschaulicher darzustellen. Mehrfach wird das Anblasen der Flöte mit dem Blasen auf einem hohlen Schlüssel verglichen. W. Popp berichtet aus seiner Erfahrung: *Es sind mir mehrmals Schüler vorgekommen, denen es sehr schwer fiel einen Ton auf der Flöte hervorzubringen, weil sie entweder zu tief oder zu hoch in's Mundloch bliesen. In solchen Fällen habe ich mich eines grossen hohlen Hausschlüssels bedient, welchen man an den Mund setzt und so über die Oeffnung hinweg bläst, dass der Luftstrom in die Höhlung des Schlüssels eindringt und einen Ton erzeugt. Genau ebenso entsteht der Ton auf der Flöte.*⁴⁰¹ G. Schulze empfiehlt, beim Anblasen *so zu thun, als wolle man ein kleines Knöchelchen oder Sandkörnchen sehr sanft ausspucken*⁴⁰², Arx rät, die Lippen leicht zu spitzen, *als wollte man mit der Zunge ein Fädchen aus dem Munde blasen.*⁴⁰³ Soussmann schlägt vor, beim Anblasen *den Mund ein wenig zu spitzen, als wenn man pfeifen wollte.*⁴⁰⁴ Er beschreibt damit eine Ansatzweise mit eher ausgestülpten Lippen, andere

³⁹⁹ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 16; Schwedler 1899, S. 5; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; Barge ²1923, S. 5; Prill op. 10 [1904-08], S. 9; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10; Schulze [1880-85], S. 1; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁴⁰⁰ Vgl. z. B. Schlegel 1788; Tromlitz 1791; Dauscher 1801; Froehlich [1810/11].

⁴⁰¹ Popp op. 432 [1892-97], S. 3; vgl. auch Arx 1899, S. 10; Schulze [1880-85], S. 1; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 3; Weimershaus [1880-85] Bd. 1, S. 2.

⁴⁰² Schulze [1880-85], S. 1.

⁴⁰³ Arx 1899, S. 3.

⁴⁰⁴ Soussmann [1843], Cahier 1, S. 4.

Autoren dagegen empfehlen, die Lippen breitzuziehen oder – wie etwa Petri formuliert – das Anblasen mit *gleichsam mit lächelnder Mine glatt gezogenen Lippen*⁴⁰⁵ auszuführen.⁴⁰⁶ In Form zweier Abbildungen stellt M. Schwedler in *Flöte und Flötenspiel* der korrekten Ansatzposition eine falsche gegenüber und präsentiert dem Lernenden damit auf einen Blick kritische Punkte der Ansatzbildung.⁴⁰⁷ Zur Erleichterung des Ansatzes empfiehlt Schwedler eine besondere Mundlochplatte mit Erhöhungen auf beiden Seiten des Mundlochs, wie sie der Flötenbauer Kruspe in Erfurt fertigt. Diese Seitenerhöhungen *bilden gewissermaßen eine Fortsetzung der Unterlippe. Sie verhindern nicht nur ein seitliches Entweichen und Vergeuden des Luftstromes, sondern bezwecken auch, daß dieser mit größerer Gewalt und Verdichtung der Mundlochkante zugeführt wird. Leichte Tonerregung und überraschende Tonstärke, besonders in der tiefen Oktave, ist daher die nächstliegende Wirkung dieses Mundloches.*⁴⁰⁸

Ähnlich wie beim Anlegen des Mundstücks an der Unterlippe lehnen sich auch bei weiteren Details verschiedene Lehrwerke an die Ausführungen von Tromlitz an. Dazu gehören auch Veröffentlichungen von Autoren wie A. B. Fürstenau, die ein völlig anderes Tonideal vertreten als Tromlitz.⁴⁰⁹ Den Hinweis von Tromlitz, die Lippen zur Ansatzbildung *etwas breit und glatt*⁴¹⁰ zu ziehen, übernehmen beispielsweise viele Autoren später veröffentlichter Lehrwerke wörtlich oder dem Sinn nach.⁴¹¹

Die Frage, ob das Mundstück mit Druck oder locker an der Unterlippe anzulegen sei, beantworten nur wenige Lehrwerke, und die Antworten fallen sehr unterschiedlich aus. W. Barge und M. Schwedler empfehlen ein Anlegen mit leichtem, H. Kling, W. Popp und E. Prill mit festem Druck.⁴¹² J. G. Tromlitz wählt einen Mittelweg, wenn er rät, die Flöte *mit*

⁴⁰⁵ Petri ²1782, S. 468.

⁴⁰⁶ Die Arbeit mit Vergleichen und Assoziationen erhält in der modernen Instrumentalpädagogik in Zusammenhang mit Ergebnissen neuester Hirnforschung zunehmende Bedeutung. G. Mantel etwa verdeutlicht unter dem Motto „*Als ob*“, wie Vorstellungen beim Erlernen von Spielbewegungen nutzbar gemacht werden können (vgl. Mantel 1999, S. 90-99). Die oben angeführten Beispiele für Vergleiche und Bilder bei den ersten Tonbildungsversuchen auf der Flöte zeigen, dass die Arbeit mit Assoziationen jedoch keine Idee der heutigen Zeit ist, sondern schon vor mindestens 150 bis 200 Jahren als didaktisches Mittel eingesetzt wird.

⁴⁰⁷ Vgl. Schwedler ²1910, S. 45; vgl. Anlage 12 im Anhang.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 32f.

⁴⁰⁹ Froehlich [1810/11], Tannhäuser (erstmalig [1892-97]) und Kling (o. J.) beispielsweise orientieren sich deutlich an Tromlitz. Fürstenau op. 42 [1825/26] und op. 138 [1843/44], Kummer op. 106 (erstmalig [1844]), Appunn [1880-82] sowie Prill op. 7 (1927) und op. 10 [1904-08] verbinden Elemente aus Tromlitz' *Unterricht* mit eigenen Vorstellungen von der Tonbildung.

⁴¹⁰ Tromlitz 1791, II/§ 13.

⁴¹¹ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; ebd. op. 138 [1843/44], S. 9; Kling o. J., S. 2; Kummer op. 106, erstmalig [1844], S. 5; Müller, A. E. [1815], S. 2; Petri ²1782, S. 468; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9; Regel [1909-13], S. 7; Röhler Teil 1 1911, S. 8; Tannhäuser, erstmalig [1892-97], S. 12; Tillmetz [1898/99], S. 1.

⁴¹² Vgl. Barge ²1923, S. 5; Schwedler 1899, S. 5; ebd. ²1910, S. 44; ebenso Schwedler als Herausgeber der 29. Auflage der *Theoretisch praktische[n] Flötenschule* von A. Struth (o. J., S. 8). In der von Struth veröffentlichten 3. und 16. Auflage dieses Lehrwerks sind keine Bemerkungen zu diesem Aspekt der Tonbildung enthalten. Vgl. auch Kling o. J., S. 3; Popp op. 525 [1898-1903], S. 1; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9.

dem ersten Finger der linken Hand ein wenig fest an das Kinn⁴¹³ zu drücken. Im Lehrwerk von H. Wahls dagegen ist zu lesen: *Die Flöte wird ohne jeglichen Druck an die Unterlippe gelegt*⁴¹⁴, R. Regel formuliert: *Je leichter das Mundstück angesetzt wird, desto leichter und klangvoller lassen sich alle Töne, auch die höchsten und tiefsten, hervorbringen.*⁴¹⁵

Lippenbewegungen

Dass Ansatz nicht Starres und Statisches ist und die Empfehlungen, zu welchem Teil das Mundloch von den Lippen zu bedecken sei, nur als grobe Anhaltspunkte zu verstehen sind, vermitteln alle Lehrwerke, die auf das Spiel in verschiedenen Tonlagen eingehen und in diesem Zusammenhang Lippenbewegungen und verschiedenartige Positionen der Lippen beschreiben. Dabei herrscht allerdings keine Übereinstimmung zwischen den Autoren, zum Teil stehen die Meinungen im Widerspruch zueinander. Tromlitz grenzt sich von Quantz ab, indem er dessen Methode, bei Tönen von d² an aufwärts Kinn und Lippen vorwärts und von den Zähnen abzuschieben⁴¹⁶ kritisiert – *auf diese Art will mir die Höhe nicht gerathen, und ich glaube, daß sie auch Quenzen nicht gerathen seyn mag*⁴¹⁷ – und daraufhin erklärt, wie er hohe Töne spielt: *Vom d² aufwärts schiebe ich nach und nach das Kinn vorwärts, indem die Oberlippe, welche durch dieses Verfahren zurück gehalten wird, fest auf, oder so zu sagen, in die Unterlippe hinein gedrückt wird; durch das Vorschieben des Kinnes, aber nicht der Lippen allein, denn diese müssen nie von den Zähnen abgesondert werden, wird das Mundloch der Flöte mehr gedeckert, und folglich kleiner gemacht, und durch das Aufdrücken der Oberlippe auf die untere, wird nicht nur die Oeffnung des Mundes kleiner, sondern auch die gehörige Richtung des Windes bewerkstelliget.*⁴¹⁸ Entsprechend werden in der Tiefe die Lippen schrittweise breiter, das Kinn etwas zurück gezogen und die Oberlippe leicht über die Unterlippe geschoben.⁴¹⁹ Diese Art der Lippenbewegung beschreiben auch J. Froehlich, C. Kummer, J. Fahrbach und G. Appunn und damit Autoren von Lehrwerken, die über das gesamte 19. Jahrhundert verteilt erscheinen.⁴²⁰ Weniger detailliert, aber gut verständlich stellt R. Röhler die Lippenposition in verschiedenen Tonlagen dar und betont die individuellen Unterschiede im Anblasverhalten: *In der tiefen Tonlage bedeckt die Unterlippe das Mundloch nur ganz wenig, um sich in der mittleren*

⁴¹³ Tromlitz 1791, II/§ 13. Diesen Hinweis übernimmt Froehlich ([1810/11], Teil 2, S. 76) wörtlich in sein Lehrwerk.

⁴¹⁴ Wahls 1890, Umschlaginnenseite vorne.

⁴¹⁵ Regel [1909-13], S. 8.

⁴¹⁶ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 9, 13.

⁴¹⁷ Tromlitz 1791, II/§ 16.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., II/§ 15.

⁴²⁰ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 17; Appunn [1880-82], S. 6.

und höheren Tonlage ganz nach persönlichem Bedarf mehr oder weniger bis zur Mitte des Mundloches oder auch noch weiter vorzuschieben. Eine genaue Angabe, wie weit und in welchen Abständen dieses zu geschehen hat, läßt sich in Anbetracht der zu verschiedenen Gestaltungen von: Kinn, Mund und Lippen wohl kaum angeben.⁴²¹

Trotz der Unterschiede in Einzelheiten der Lippenbewegungen sind sich fast alle Autoren der Lehrwerke einig, dass *bey den tiefen Tönen [...] die Oeffnung etwas länger und weiter, bey den höhern Tönen etwas schmaler und enger seyn [muss]*⁴²². Nur in Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 und in Schwedlers Neuausgabe der *Schule für die Flöte* von E. Köhler erscheint der Ansatz eher als statische Größe. Fürstenaus schreibt: *Die beste Methode [der Tonbildung] ist unstreitig, das Mundloch mit den Lippen halb zu bedecken, und sich eine feste, unveränderte Lage anzueignen*⁴²³, Schwedler weist ausdrücklich darauf hin, Lippenbewegungen zu vermeiden.⁴²⁴

Überblasen

Bemerkungen zum Überblasen kommen nur in wenigen Lehrwerken vor, sind oftmals kurz gefasst und teilweise widersprüchlich. Einige Autoren früher Lehrwerke bis um 1800 lassen das Überblasen in höhere Lagen allein durch Lippenbewegungen ausführen und lehnen eine Verstärkung des Blasdrucks ab. Bereits Quantz betont, *daß die Octaven auf der Flöte nicht durch die Stärke und Verdoppelung des Windes; sondern durch das Vorwärtsschieben des Kinns und der Lippen hervorgebracht werden müssen*⁴²⁵, Schlegel übernimmt diese Ansicht⁴²⁶ und Tromlitz rät im Rahmen seiner Ausführungen *Vom Ton und von der reinen Intonation* sogar, in der Höhe weniger kräftig zu blasen als in der Tiefe, um einen *scharfen und hellen Tone*⁴²⁷ zu erhalten. Dauscher nennt sowohl die von Quantz als auch die von Tromlitz beschriebene Methode des Überblasens, ohne dabei eine zu bevorzugen oder in den Hintergrund zu rücken.⁴²⁸

Eine zweite Gruppe an Autoren beschreibt genau das von der ersten Gruppe abgelehnte kräftigere Anblasen als entscheidendes Moment des Überblasens. In den entsprechenden Lehrwerken findet der Lernende bei Übungen, die zuerst in der ersten und anschließend in

⁴²¹ Röhler Teil 1 1911, S. 7.

⁴²² Dauscher 1801, S. 67. Weitere Beispiele aus dem gesamten Untersuchungszeitraum: vgl. Petri ²1782, S. 469; Fürstenaus op. 138 [1843/44], S. 9; Schulze [1880-85], S. 1; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 12; Regel [1909-13], S. 8.

⁴²³ Fürstenaus op. 42 [1825/26], S. 12.

⁴²⁴ Vgl. Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9. In Köhlers Ausgabe des Lehrwerks (erstmalig [1880-85]) ist dieser Hinweis nicht vorhanden.

⁴²⁵ Quantz 1752, IV/§ 17, vgl. auch IV/§ 14.

⁴²⁶ Vgl. Schlegel 1788, S. 37f.

⁴²⁷ Tromlitz 1791, VI/§ 39.

⁴²⁸ Vgl. Dauscher 1801, S. 67f.

der zweiten Oktave auszuführen sind, häufig Bemerkungen wie *Dasselbe mit etwas stärkerem Luftstrom*⁴²⁹, *Dieselben Griffe mit etwas mehr Luftaufwand*⁴³⁰ oder *Werden diese Töne etwas stärker angeblasen, so erklingen sie um eine Octave höher*⁴³¹.

Fahrbach macht deutlich, dass beim Überblasen mehrere Faktoren zusammenwirken, dass die Lippenposition in verschiedenen Lagen unterschiedlich ist und *dass die hohen Töne nicht etwa blos durch ein starkes Hineinblasen in die Flöte hervorgebracht werden dürfen*.⁴³² Regel geht auf die Verbindung von Blasdruck und Größe der Lippenöffnung ein – in der zweiten Oktave soll *die Luft etwas gepreßt (also durch einen schmälern Lippenspalt) in die Flöte strömen*⁴³³, Arx beschreibt das Anblasen in der zweiten Oktave als *scharf, d. h. mit etwas zugespitzter (verengerter) Mundöffnung*⁴³⁴ im Gegensatz zum schwächeren Anblasen in der ersten Oktave, und Tillmetz weist auf eine mehr horizontale Richtung des Luftstroms bei den höheren Tönen hin⁴³⁵. Diese Beispiele bringen zum Ausdruck: Verschiedene Autoren legen beim Überblasen auf ganz unterschiedliche Aspekte Wert. Einige beschreiben es als Vorgang mit wenigen beteiligten Variablen, andere als Vorgang, bei dem viele Faktoren in komplexer Weise zusammenwirken.

Vibrato

Das Vibrato als Element der Tongestaltung spricht nur F. A. Schlegel in Verbindung mit Fragen rund um Ton und Tonbildung an. Dies geschieht in sehr knapper Form, wenig konkret und in fast wörtlicher Anlehnung an Quantz: *Mit Bewegung der Brust kann man dem Tone in der Flöte auch einigermaßen zu Hilfe kommen. Dieses muß aber jederzeit mit größter Gelassenheit geschehen, theils um den Ton nicht rauschend zu machen, theils um der Brust nicht selbst schädlich zu werden*.⁴³⁶ In den meisten Lehrwerken wird das Vibrato nicht thematisiert, in einigen wenigen Veröffentlichungen wird es unter dem Stichwort „Manieren“ als Form der Verzierung besprochen. Dementsprechend sind auch in der vorliegenden Arbeit die näheren Ausführungen zum Vibrato Gegenstand des Kapitels zu den Verzierungen.

⁴²⁹ Popp op. 274 [1877/78], S. 2.

⁴³⁰ Ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 7.

⁴³¹ Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 3; vgl. auch Popp op. 525 [1898-1903], S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁴³² Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 17.

⁴³³ Regel [1909-13], S. 8.

⁴³⁴ Arx 1899, S. 11.

⁴³⁵ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 9.

⁴³⁶ Schlegel 1788, S. 42 – angelehnt an Quantz 1752, IV/§ 25.

Stellenwert der Tonbildung

Über den gesamten Zeitraum vom späten 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert hinweg erscheinen Lehrwerke, in denen die Tonbildung eine wichtige Bedeutung hat und entsprechend ausführlich dargestellt wird⁴³⁷, und Lehrwerke, die auf diesen Lernbereich nur in knapper Form eingehen⁴³⁸. In beiden Gruppen sind sowohl Veröffentlichungen vertreten, die lediglich die Grundlagen des Flötenspiels vermitteln, als auch Veröffentlichungen, die zum Spiel auf fortgeschrittener Stufe führen. Eine dritte Gruppe bilden Lehrwerke, die keine verbalen Ausführungen zur Tonbildung enthalten, zum Teil aber Übungsmaterial zu diesem Lernbereich bieten.

Die große Bedeutung der Tonbildung hebt E. Th. Weimershaus hervor, wenn er den Schüler auffordert, sich das Tonstudium zur *Hauptaufgabe*⁴³⁹ zu machen. Die große Bedeutung der Tonbildung kommt auch in E. Prills Beschreibung der täglichen Tonübungen zum Ausdruck: *In erster Linie ist erforderlich, das tägliche Studium mit dem Aushalten der Töne zu beginnen. Der Schüler blase die chromatische Skala, vom tiefsten Tone bis zum hohen c und wieder abwärts, jeden Ton ca. 15-20 Sekunden aushaltend. Diese Übungen sollen 1/2 bis 3/4 Stunden in Anspruch nehmen. [...] Wenn auch diese Studien kein großes Interesse bei dem Schüler erregen können, so ist es doch durchaus notwendig, sie täglich vorzunehmen, nicht nur, um einen schönen Ton zu erlangen, sondern auch um sich diesen zu erhalten.*⁴⁴⁰

In einigen Lehrwerken sind die Informationen zur Tonbildung aufgrund ihrer Kürze nur wenig aussagekräftig oder für den Lernenden schwer nachvollziehbar – so etwa in F. Kauers *Kurzgefaßte[r] Anweisung: Der Ansatz/Embouchure wird gesucht, da man das Loch mit dem Mittelbunct der obern Lippe berührt, indem die untere das Selbe ein wenig bedeckt, alsdann werden die beiden Backen ein wenig eingezogen, worauf die zurück gezogene Zunge den Hauch durch die willkürliche, und den Klängen angemessene öffnung des Mundes in das Loch schiket.*⁴⁴¹ Abgesehen von den speziell für einzelne Teilbereiche des

⁴³⁷ Vgl. Appunn [1880-82]; Dauscher 1801; Froehlich [1810/11]; Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; Kling o. J.; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Müller, A. E. [1815]; Petri²1782; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Röhler 1911/12; Schlegel 1788; Schwedler²1910; Tromlitz 1791; Weimershaus [1880-85].

⁴³⁸ Vgl. Arx 1899; Barge²1923; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Kauer [1788]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85]; Kummer op. 119 [1852/53]; Oelschig [1837]; Oertel [1892-97]; Popp op. 358 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Regel [1909-13]; Schulze [1880-85]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890.

In seiner Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel* beschreibt Theobald Boehm unter der Überschrift *Der Ansatz*, welche Bedeutung die Richtung des Luftstroms für die Tonhöhe hat, verzichtet aber auf Hinweise, wie Ansatz und Tonbildung konkret funktionieren (vgl. Boehm [1871], S. 18).

⁴³⁹ Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 24.

⁴⁴⁰ Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 17; vgl. ebd. op. 10 [1904-08], S. 9.

⁴⁴¹ Kauer [1788], S. 6. Die Rechtschreibung wurde aus dem Original übernommen.

Flötenspiels bestimmten Lehrwerken enthalten H. Köhlers *Practischer Lehrgang des Flötenspiels* und einige der Veröffentlichungen von W. Popp keinerlei Hinweise zur Tonbildung.⁴⁴² Popp erklärt diesen bewussten Verzicht in der Vorrede der *Neueste[n] praktische[n] und vollständige[n] Methode des Flötenspiels* op. 205 mit der Begründung, dass die Tonbildung nicht mit Hilfe einer schriftlichen Anleitung erlernt werden könne, und überlässt die entsprechenden Bemerkungen dem Lehrer.⁴⁴³

Im Rahmen des komplexen und schriftlich in jedem Fall nur unvollständig darstellbaren Lernbereichs der Tonbildung hat der Lehrer als visuelles und akustisches Vorbild eine besonders wichtige Funktion.⁴⁴⁴ Er kann dem Schüler ein klingendes Beispiel geben und so zur Bildung einer inneren Tonvorstellung beitragen. Er kann in unmittelbarer Nähe zum klingenden Beispiel die an der Tonbildung beteiligten sichtbaren und nicht sichtbaren Vorgänge erklären. Nur der Lehrer kann dem Lernenden individuelle Hinweise zum Auffinden der günstigsten Ansatzposition geben, Korrekturen vornehmen und ihn immer wieder zum Probieren und Experimentieren anregen. Wenn ein Lehrer diese Aufgaben erfüllt, dann bedeutet ein Verzicht auf Informationen zur Tonbildung im Lehrwerk kein Nachteil für den Lernenden. Lehrwerke für das Selbststudium gelangen an diesem Punkt allerdings an ihre Grenze. Auch eine so ausführliche Beschreibung der Tonbildung wie im Tromlitzschen *Unterricht* kann nicht das klingende Beispiel des Lehrers ersetzen. Bei der Erarbeitung der ebenfalls speziell für den Selbstunterricht vorgesehenen Veröffentlichungen von W. Popp (Opus 432 und Opus 525), welche die Tonbildung nur in knapper Form berücksichtigen, wird der Lernende weitgehend allein gelassen. Es bleibt, möglichst viele andere Flötisten zu hören und ihr Spiel zu beobachten. Diese können zwar keinen Lehrer ersetzen, aber zumindest Orientierung bieten und dem Lernenden auf dem Weg zu seinem ganz eigenen Flötenton ein Vorbild sein.

Methodische Aspekte

Die Abhängigkeit der Tonbildung von individuellen Faktoren und die enge Verknüpfung verschiedener beteiligter Größen wie die Form der Lippenöffnung, Schneidenabstand und Auftreffwinkel des Blasstroms an der Schneidenkante – oder mit anderen Worten formuliert: die Tatsache, dass *beynahe auf keinem Instrumente der Ton auf eine so künstliche Art hervorgebracht* [wird], *als auf der Flöte*⁴⁴⁵ – machen die Tonerzeugung zu einem Bereich, der insbesondere beim Anfänger besondere Aufmerksamkeit und Geduld erfordert. In vie-

⁴⁴² Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91].

⁴⁴³ Vgl. Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 7.

⁴⁴⁴ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 12; Kummer op. 119 [1852/53], S. 2.

⁴⁴⁵ Tromlitz 1791, Vorbericht S. XI.

len Lehrwerken wird hervorgehoben, dass es „den“ Ansatz schlechthin nicht gibt, dass jeder angehende Flötenspieler viel probieren und seinen Ansatz individuell finden muss und dazu Zeit und Geduld benötigt.⁴⁴⁶ Aufgabe jedes Lernenden ist, *durch Experimentieren und längeres Üben das ihm besonders Zusagende ausfindig zu machen und das Richtige allmählig, so zu sagen, ins Gefühl zu bekommen.*⁴⁴⁷ Mit Blick auf die individuellen Voraussetzungen beim Ansatz schreibt Schwedler: *Dem einen fällt es leicht, schon beim ersten Versuch dem Instrument Töne zu entlocken, der andere braucht Tage, ja Wochen, ehe es ihm gelingt.*⁴⁴⁸

Eine schrittweise und systematische Anleitung zur Ansatzbildung kann ein Lehrwerk nicht bieten; manche Autoren aber geben einzelne methodische Hinweise. E. Köhler empfiehlt, für die ersten Anblasversuche nur das Kopfstück der Flöte zu verwenden.⁴⁴⁹ Dabei kann der Schüler sich auf die Tonbildung konzentrieren und braucht nicht gleichzeitig auf die ihm noch wenig vertraute Haltung des Instruments zu achten. Dieser Weg ist neu und für seine Zeit ungewöhnlich – außer Köhler beschreibt kein anderer Flötenlehrer im 19. Jahrhundert diese heute vielfach praktizierte und fast selbstverständlich gewordene Methode. Friedrich Ludwig Dülon berichtet in seinen Lebenserinnerungen über den ersten Flötenunterricht bei seinem Vater und erwähnt dabei, dass er zunächst nur das Kopfstück der Flöte benutzt. Hintergrund für diese Vorgehensweise ist allerdings nicht die Erleichterung der ersten Ansatzversuche, sondern die Tatsache, dass die Finger des Achtjährigen noch zu kurz sind, um alle Tonlöcher zu decken. *Mein Vater unternahm es, mir selbst den ersten Unterricht zu geben; allein es zeigte sich gar bald, daß meine Finger noch nicht die gehörige Länge hatten, um die Löcher der Flöte zu bedecken, und mein Vater hielt es nicht für ratsam, mir eine Terz- oder Oktavflöte in die Hand zu geben, weil er nicht ohne Grund befürchtete, meinen Ansatz für die gewöhnliche Flöte gleich Anfangs dadurch zu verderben. Ich mußte mich also einstweilen mit dem bloßen Kopfstücke begnügen, um für's erste wenigstens einen Ton herausbringen zu lernen.*⁴⁵⁰

Zu einer ähnlichen Vorgehensweise wie E. Köhler raten A. E. Müller, E. Thomas und W. Popp. Sie lassen beim Erlernen der Tonbildung wie allgemein üblich von Beginn an das komplett zusammengesteckte Instrument verwenden, jedoch ohne Aufsetzen eines Fin-

⁴⁴⁶ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Müller, A. E. [1815], S. 2; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 12; ebd. op. 138 [1843/44], S. 8f.; Kling o. J., S. 3; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; Petri ²1782, S. 468; Popp op. 525 [1898-1903], S. 1; Regel [1909-13], S. 7; Schwedler ²1910, S. 46; Soussmann [1843], Cahier 1, S. 4; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 12; Thomas 1900, S. 3; Tromlitz 1791, II/§ 14, 19.

⁴⁴⁷ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 8; Hervorhebungen vom Verfasser.

⁴⁴⁸ Schwedler 1899, S. 5.

⁴⁴⁹ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10; diesen Hinweis übernimmt Schwedler in der Neubearbeitung von Köhlers Lehrwerk (vgl. Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9).

⁴⁵⁰ Dülon Teil 1 1807, S. 65.

gers.⁴⁵¹ A. E. Müller schlägt zudem vor, zunächst in Form einer „Trockenübung“ die Formung eines Lippenspalts und die Führung eines Luftbandes zu üben; in einem zweiten Schritt *setze der Lehrer dem Schüler das Instrument, jedoch ohne dessen Beyhülfe, an den Mund, und lasse ihn nach der Anleitung das Anblasen versuchen*⁴⁵². Erst wenn der Schüler somit Hilfe des Lehrers die Flöte wiederholt zur Ansprache gebracht [hat], dann *versuche er das Ansetzen derselben allein*.⁴⁵³ Durch die Unterstützung des Lehrers wird der Weg zum ersten Ton möglicherweise etwas abgekürzt; allerdings wird vom Lernenden weniger Eigenaktivität gefordert, als es der Fall ist, wenn er bereits die ersten Ansatzversuche allein ausführt. Probieren und Experimentieren sind nicht nur in der Anfangsphase des Flötenspiels unverzichtbar, sondern auch auf fortgeschrittener Stufe untrennbar verbunden mit der Arbeit an der Tongestaltung.

Bei der Reihenfolge der zu erlernenden Töne spielen akustische, ansatztechnische und grifftechnische Momente eine Rolle. In einer ganzen Reihe an Lehrwerken wird für die ersten Ansatzversuche cis², c² oder h¹ eingeführt. Diese Töne sprechen leicht an und sind aufgrund wenig beteiligter Finger einfach zu greifen. Im Anschluss daran erarbeitet der Lernende schrittweise absteigend der Tonraum bis d¹ bzw. c¹. Bei Verwendung einer Traversflöte mit einer oder mehreren Klappen geschieht dies oftmals in Form einer absteigenden D-Dur-Tonleiter⁴⁵⁴, bei Verwendung einer Boehmflöte in Form einer absteigenden C-Dur-Tonleiter⁴⁵⁵ oder chromatisch absteigend⁴⁵⁶. Grifftechnisch ist dieser Weg günstig, da die Tonlöcher bzw. Klappen sukzessive geschlossen werden. Beim Beginn mit d², wie ihn nach Quantz auch Schlegel und Tromlitz empfehlen, hat der Anfänger zwar den schwierigen Griffwechsel von d² zu cis² zu bewältigen, hält bei den ersten Anblasversuchen mit d² das Instrument dafür stabiler in beiden Händen als beim Greifen des Tones cis in der zweiten Oktave.⁴⁵⁷ Da die tiefen Töne von e¹ an abwärts schwerer ansprechen, *gewöhnlich erst nach und nach mit Leichtigkeit hervorgebracht* [werden]⁴⁵⁸ und viel Übung verlangen, erscheint es ansatztechnisch günstiger, beim Absteigen zunächst auf die tiefsten Töne zu

⁴⁵¹ Vgl. Müller, A. E. [1815], S. 2; Thomas 1900, S. 3; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 6.

⁴⁵² Müller, A. E. [1815], S. 2.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Appunn [1880-82]; Barge ²1923; Froehlich [1829], S. 129f.; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Müller, A. E. [1815]; Popp op. 525 [1898-1903]; Regel [1909-13]; Röhler Teil 1, 1911; Schwedler 1899; ebd. ²1910; Soussmann [1843], Cahier 1; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J. – Schwedler wählt hier einen anderen Weg als Struth in den von ihm selbst veröffentlichten Auflagen. Struth lässt zuerst die Töne der zweiten Oktave erarbeiten. Vgl. auch Tannhäuser, erstmals [1892-97].

⁴⁵⁵ Vgl. Tillmetz [1898/99]; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 16.

⁴⁵⁶ Vgl. Boehm [1871], S. 18f.

⁴⁵⁷ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 12; Schlegel 1788, S. 36f.; Tromlitz 1791, II/§ 14-16.

⁴⁵⁸ Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 7.

verzichten und diese erst nach Einführung des Überblasens und der Erarbeitung der zweiten Oktave einzuführen.⁴⁵⁹

Eine gänzlich andere Vorgehensweise wählen jene Autoren, die vom cis^2 oder d^2 an die zweite Oktave ganz oder teilweise erarbeiten und sich erst dann der ersten Oktave zuwenden.⁴⁶⁰ Dieses Verfahren kann für diejenigen Anfänger von Vorteil sein, denen das Hervorbringen überblasener Töne leichter fällt als das Spiel in der tiefen Lage. Von einer kleinen Gruppe an Autoren wird eine weitere Möglichkeit der Erarbeitung des Tonraums vorgeschlagen: Der Schüler erlernt parallel die Töne der ersten und zweiten Oktave und übt von Anfang an das Überblasen. Günstig ist diese Vorgehensweise im Hinblick auf einen flexiblen Ansatz und eine möglichst reine Intonation. Darüber hinaus kann jeder Anfänger individuell die für ihn angenehmere Tonlage finden und übt nicht nur – wie es möglicherweise beim Beginn in nur einer Tonlage vorkommen kann – die ihm weniger angenehme Lage. J. Fahrbach geht dabei von cis^2 bis d^1 stufenweise abwärts und lässt jeden Ton sofort überblasen.⁴⁶¹ In den Lehrwerken von H. Köhler und W. Popp (Opus 274, Opus 387 und Opus 432) beginnt der Lernende mit h , a und g in der ersten Oktave, überbläst diese Töne und setzt dann die zweite Oktave nach unten fort mit f^2 , e^2 und d^2 . Erst dann folgen die tiefsten Töne der ersten Oktave und schließlich die höchsten Töne von c^3 an aufwärts.⁴⁶² Eine Variante dieses Verfahrens mit leicht veränderter Reihenfolge der Töne beschreiben D. von Arx und W. Popp in Opus 375 und Opus 404.⁴⁶³ Eine schrittweise Erarbeitung des Tonraums von g , a und h der ersten Oktave ausgehend je einen Ton auf- und absteigend im Wechsel – c^2 - f^1 - d^2 - fis^1 - e^2 usw. – schlägt E. Thomas in seiner Flötenschule vor.⁴⁶⁴

Dass keinem der dargestellten Wege pauschal der Vorzug gegeben werden kann und die im Einzelfall gewählte Reihenfolge der Töne in entscheidendem Maß von den Vorlieben des Autors bzw. des Lehrers und von den persönlichen Voraussetzungen des Schülers abhängt, wird in den Veröffentlichungen von J. G. Tromlitz, W. Popp und J. Froehlich deutlich. Tromlitz spricht dies in seinem *Unterricht* an und beschreibt im zweiten Kapitel zunächst einen Beginn von d^2 an absteigend, später einen Beginn von d^2 an aufsteigend.⁴⁶⁵ Popp und Froehlich wählen in verschiedenen Lehrwerken unterschiedliche der oben dargestellten Methoden der Erarbeitung des Tonraums.

⁴⁵⁹ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Schulze [1880-85]; Prill op. 10 [1904-08]; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85], Bd. 1.

⁴⁶⁰ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Kling o. J.; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Tromlitz 1791, II/§ 19.

⁴⁶¹ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67].

⁴⁶² Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Popp op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97].

⁴⁶³ Vgl. Arx 1899; Popp op. 375 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91].

⁴⁶⁴ Vgl. Thomas 1900.

⁴⁶⁵ Vgl. Tromlitz 1791, II/§ 14-17, 19.

Übungsmaterial

Die meisten Lehrwerke mit Notenteil bieten Übungsmaterial zur Tonbildung. Darüber hinaus ist die Tonbildung auch Übungsgegenstand einiger spezieller Etüdensammlungen. Tillmetz' *Vorstudien* op. 19 etwa haben die *Erlernung eines schönen, modulationsfähigen Tones* – so der Untertitel von Opus 19 und von den daran anknüpfenden *Tonstudien* op. 20 – zum Ziel und wollen den Lernenden dazu befähigen, *bei systematischer täglicher Übung, einen seelenvollen, runden, gleichmässigen, in die Ferne tragenden Ton zu erzeugen*⁴⁶⁶.

Der in Lehrwerken und ergänzendem Übungsmaterial am häufigsten vorkommende Typ der Tonübung ist das Aushalten von Tönen, gefolgt von Übungen zum Binden von Sekunden und Terzen mit möglichst unveränderter Tonqualität und Übungen mit großen Intervallsprüngen zur Förderung eines flexiblen Ansatzes. Vielfach lernt der Anfänger Übungen mit Haltetönen auf den ersten Seiten des Lehrwerks und damit als Übungsmaterial für die ersten Schritte beim Querflötenspiel kennen.⁴⁶⁷ Abgesehen von der Tonbildung übt der Anfänger anhand der Halteton-Übungen mit einzelnen Tönen und im stufenweisen Fortschreiten auf- und abwärts auch die ersten Griffe und hat dabei aufgrund der Länge der Töne viel Zeit, sich neue Griffe einzuprägen und Griffwechsel vorzubereiten. Übungen mit kleinen und großen Intervallen – vor allem Sekunden, Terzen und Oktaven in gestoßener und gebundener Form – bieten ebenfalls Möglichkeiten zur Einübung der ersten Griffverbindungen im Hinblick auf Finger- und Ansatztechnik. Auf diese doppelte Zielsetzung weisen einige Autoren in Überschriften wie *Griff- und Ansatzübungen*⁴⁶⁸ ausdrücklich hin. Th. Boehm bietet in seiner Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel* zwar kein Notenmaterial, empfiehlt aber als Tonübung ebenfalls, bei der Erarbeitung des Tonraums in Halbtonschritten ab- und aufwärts von c^2 aus zunächst jeweils zwei Töne ohne Veränderung von Ansatz und Stärke des Luftstroms zu binden, dann jeden neuen Ton separat anzustoßen und schließlich zur Übung immer größerer Intervalle überzugehen.⁴⁶⁹

Gebundene Intervalle zunehmender Größe dienen auch zur Übung des klanglichen Ausgleichs zwischen den verschiedenen Registern der Flöte. Ziel ist, die Töne der tiefen Lage zu kräftigen und aufzuhellen und jenen der hohen Lage die Schärfe zu nehmen. Entspre-

⁴⁶⁶ Tillmetz op. 19 [1886-91], S. 2.

⁴⁶⁷ Vgl. Appunn [1880-82], S. 9; Arx 1899, S. 11f.; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 11, 21; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 4; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 7; Oertel [1892-97], S. 10-12; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 9-11; ebd. op. 274 [1877/78], S. 2f.; ebd. op. 359 [1886-91], S. 4-8 – dieses Lehrwerk versteht sich als Ergänzung zu Opus 205 und bietet dem Anfänger gleich zu Beginn kurze Übungsstücke mit langen Tönen mit Klavierbegleitung: *Die ersten Vortragsstücke, zur Bildung des Tones*; ebd. op. 387 [1886-91], S. 2-5; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 2f.; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 25-30; ebd. op. 10 [1904-08], S. 17-20; Regel [1909-13], S. 9-12; Röhler Teil 1 1911, S. 13f.; Schulze [1880-85], S. 3; Schwedler 1899, S. 13; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 13; Thomas 1900, S. 3-5; Wahls 1890, S. 12f.; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6.

⁴⁶⁸ Schwedler 1899, S. 13.

⁴⁶⁹ Vgl. Boehm [1871], S. 18f.

chende Übungen sind in vielen Lehrwerken zu finden⁴⁷⁰, Hinweise zum Registerausgleich dagegen geben nur einzelne Autoren.⁴⁷¹

Weniger für den unmittelbaren Anfang des Flötenspiels, sondern eher für die Phase, in welcher der Lernende mit der Tonerzeugung und den Griffen bereits vertraut ist und sich nun einzelnen Aspekten der Tonqualität widmen kann, sehen eine ganze Reihe an Lehrwerken Halteton-Übungen mit crescendo und decrescendo vor.⁴⁷²

Vereinzelt wird Tonbildung nicht nur anhand von kurzen Übungen geübt, sondern auch in umfangreichen Etüden für den fortgeschrittenen Flötisten und in speziell für die Tonbildung vorgesehenen Spielstücken vertieft. Der zweite Band von Hans Köhlers *Practische[m] Lehrgang des Flötenspiels* mit dem Titel *Stücke für ein und zwei Flöten zur Bildung des Tones und des Vortrages* etwa widmet sich gezielt dem Lernbereich „Tonbildung“ und bietet im Anschluss an Übungen mit gehaltenen Tönen und großen Intervallsprüngen 19 *Vortragsübungen zur Bildung des Tones mit Hinzufügung einer zweiten Flöte*, die weniger den Charakter einer Übung als vielmehr den eines Vortragsstücks haben.⁴⁷³ Diese Übungen und Spielstücke verdeutlichen ebenso wie die *Tonstudien* op. 20 für Flöte mit Klavierbegleitung von Rudolf Tillmetz, die Tonübungen in Wilhelm Popp's *Uebergangsstudien* op. 358 und einige Nummern aus Anton Bernhard Fürstenaus *26 Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten* op. 107, dass Tonbildung nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den fortgeschrittenen Flötisten ein zentraler Lernbereich ist.⁴⁷⁴

Intonation

Es ist zur Bildung eines schönen Tones von unbedingter Nothwendigkeit, dass viel Übungen mit lange gehaltenen Noten gemacht werden. Sie sind von solch grosser Wichtigkeit, dass sie eigentlich allen täglichen Übungen vorangehen sollten. Der lange gehaltene Ton wird so geübt, dass man ihn im piano anfängt, langsam zum forte anschwellt und wieder zurück zum abschliessenden piano leitet. Damit der Ton beim anschwellen nicht höher wird, ist es nothwendig, dass das Mundloch etwas nach einwärts gedreht wird, doch lässt

⁴⁷⁰ Vgl. Appunn [1880-82], S. 11f.; Arx 1899, S. 17-22; Fürstenau op. 42, nur in der Neuausgabe von Moritz Fürstenau [1885], Übung 72e und 72f; Kauer [1788], S. 7; Kling o. J., S. 18-20; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 12-17; Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 4f.; Müller, A. E. [1815], Notenteil; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 10f.; ebd. op. 387, erstmals [1886-91], S. 5, 14, 16; ebd. op. 432 [1892-97], S. 5f., 29; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 2-4; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 27-33; Regel [1909-13], S. 15-22; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 14-19.

⁴⁷¹ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Kling o. J., S. 3; Schlegel 1788, S. 39; Schulze [1880-85], S. 1.

⁴⁷² Vgl. Arx 1899, S. 16; Barge² 1923, S. 22-29; Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 2; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 9-56; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 18-21; Thomas 1900, S. 18; Tillmetz op. 19 [1886-91]; ebd. op. 30 [1898/99], S. 9, 12; Wahls 1890 – jeweils bei der Einführung einer neuen Tonart wird die entsprechende Tonleiter in Haltetönen geübt; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 21.

⁴⁷³ Vgl. Köhler, H., [1880-85], Bd. 2.

⁴⁷⁴ Vgl. Tillmetz op. 20 [1886-91]; Popp op. 358 [1886-91]; Fürstenau op. 107 [1835], Heft 1, Nr. 2, 6.

sich über das Wieviel keine Regel aufstellen und bleibt es dem guten Gehör des Spielers überlassen, das Richtige zu treffen.⁴⁷⁵

Bemerkungen dieser Art zum Zusammenhang von Dynamik und Intonation kommen in Lehrwerken und sonstigem Übungsmaterial selten vor. Nur in wenigen Veröffentlichungen wird die Intonation entweder in Verbindung mit dem Anlegen des Mundstücks an der Unterlippe oder in Zusammenhang mit der Ausführung dynamischer Nuancen angesprochen.⁴⁷⁶ Allein im Tromlitzschen *Unterricht* sind Ton und Intonation Gegenstand eines eigenen Kapitels. Tromlitz geht im Rahmen des Kapitels *Vom Ton und von der reinen Intonation* ausführlich auf intonatorisch kritische Töne und Tonverbindungen in allen Tonarten ein und nennt Möglichkeiten zur Verbesserung der Intonation wie die Verwendung von Alternativgriffen.⁴⁷⁷ Bemerkungen zur Intonation, die einzelne Töne und Tonverbindungen betreffen, enthalten ferner die Unterrichtswerke von Petri, Schlegel, Müller und Fürstenau und damit Lehrwerke aus der ersten Hälfte des Untersuchungszeitraums, die entweder ausschließlich oder zumindest zu einem großen Teil in verbaler Form lehren.⁴⁷⁸ A. E. Müller gibt auch in seinem AMZ-Artikel *Ueber Flöte und wahres Flötenspiel* Hinweise, wie eine reine Intonation erzielt werden kann. Er empfiehlt, das Kopfstück nicht zu sehr einwärts zu drehen und *die Töne der ersten Oktave rund, voll und scharf, aber doch angenehm hervorzubringen [...]. Um das Piano und Pianissimo eben so rein, als das Forte oder Mezzo-forte anzugeben, braucht man dann nur die Flöte ein wenig auswärts zu drehen, wo, selbst mit dem schwächsten Winde, ein und derselbe Ton in gleicher Tongrösse anspricht.*⁴⁷⁹ Darüber hinaus führt Müller verschiedene Beispiele an, wie durch den Gebrauch der F-, Gis- und B-Klappe nicht nur f, gis und b, sondern auch andere Töne in ihrer Intonation verbessert werden können: *so kann man mit Hülfe der gis-Klappe das sonst unreine und dumpfe gis3 oder as3 ganz rein, hell und leicht haben. Man bleibe nemlich in der Fingersetzung des g3 liegen, und öffne dazu die gis- und dis-Klappen.*⁴⁸⁰

Da sich die Ansatzbildung und mit ihr die innere Tonvorstellung und die Tonhöhengestaltung über einen langen Zeitraum entwickeln, sollten nicht zu früh und nicht zu hohe Ansprüche an die Intonation gestellt werden. Es ist daher kritisch zu hinterfragen, ob bereits

⁴⁷⁵ Arx 1899, S. 16.

⁴⁷⁶ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Barge ²1923, S. 22; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 9; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; ebd. op. 119 [1852/53], S. 2; Petri ²1782, S. 470; Prill op. 10 [1904-08], S. 9; Schlegel 1788, S. 39f.; Tillmetz [1898/99], S. 3.

⁴⁷⁷ Vgl. Tromlitz 1791, VI/§ 21-36.

⁴⁷⁸ Vgl. Petri ²1782, S. 470; Schlegel 1788, S. 40f. – eng angelehnt an Quantz 1752, IV/§ 23f.; Müller, A. E. [1815], S. 5-8; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 20-29.

⁴⁷⁹ Müller, A. E. 1798, Sp. 194f.

⁴⁸⁰ Ebd., Sp. 196.

bei den ersten Tonübungen Dynamik und Intonation berücksichtigt werden sollen, wie es E. Prill, G. Schulze und E. Th. Weimershaus vorschlagen.⁴⁸¹

Grundvoraussetzung für eine saubere Intonation ist ein richtig gestimmtes Instrument. Eine kurze Bemerkung zum Stimmen der Flöte mit Hilfe von Stimmzug und Pfropfschraube findet der Lernende in den Lehrwerken von J. S. Petri, J. Froehlich, A. B. Fürstenau, C. Kummer und G. Appunn im Rahmen der Ausführungen zum Bau des Instruments.⁴⁸² Auch noch M. Schwedler erläutert als einer der letzten Anhänger der Mehrklappenflöte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinem Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel* die Notwendigkeit des Stimmzugs und betont, dass man *kleine Schwankungen der allgemeinen Stimmung [...] nicht durch Ein- oder Auswärtsdrehen des Mundloches auszugleichen suchen* [darf]. *Starkes Einwärtsdrehen macht den Ton dumpf, und besonders das von mir bevorzugte Mundloch mit Seitenerhöhungen verträgt diesen Ansatz nicht.*⁴⁸³ Ausführliche Hinweise zum Stimmen des Instruments gibt allein A. Dauscher in einem separaten Kapitel *Stimmung der Flöte*⁴⁸⁴, F. A. Schlegel erwähnt es in Verbindung mit Bemerkungen zum öffentlichen Vortrag⁴⁸⁵.

Tonideale

Auskunft über verschiedene Idealvorstellungen vom Ton der Flöte geben die umfassenden Lehrwerke aus der Zeit vor 1850, außerdem Zeitungsartikel von Flötisten wie A. E. Müller, J. G. Tromlitz und A. B. Fürstenau.⁴⁸⁶ In den überwiegend aus Notenmaterial bestehenden und hauptsächlich für die Übung von Flötentechnik bestimmten Lehrwerken, wie sie seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in zunehmender Zahl entstehen, sind dagegen selten und höchstens in Form einer Randbemerkung Hinweise auf das Tonideal des Verfassers zu finden.⁴⁸⁷

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind im Wesentlichen zwei Tonideale zu unterscheiden⁴⁸⁸: Hauptvertreter des bereits von Quantz beschriebenen *hellen, schneidenden, dicken, run-*

⁴⁸¹ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 16; ebd. op. 10 [1904-08], S. 17; Schulze [1880-85], S. 3; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6.

⁴⁸² Vgl. Petri ²1782, S. 460f., 483f.; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 74f.; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 6f.; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 4; ebd. op. 119 [1853/53], S. 2; Appunn [1880-82], S. 5.

⁴⁸³ Schwedler ²1910, S. 36.

⁴⁸⁴ Vgl. Dauscher 1801, Kapitel IVe, S. 71-73.

⁴⁸⁵ Vgl. Schlegel 1788, S. 144-146.

⁴⁸⁶ Vgl. Müller, A. E. 1798, Sp. 197; Tromlitz AMZ 1800, Sp. 301-304; Fürstenau 1822, Sp. 115f.; ebd. AMZ 1825, Sp. 711f.

⁴⁸⁷ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 16; Kling o. J., S. 3; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 16.

⁴⁸⁸ Eine ausführliche Darstellung der Tonideale einzelner Flötisten geben Haseke 1954, S. 53-58; Demmler ²1985, S. 99f. (Tonideal von J. G. Tromlitz); Castellani 1992, S. 263-270 (Tonideal von J. G. Tromlitz); Schneeberger 1992, Teil 1, S. 142-150 (Tonideal von A. B. Fürstenau).

den, männlichen, doch dabey angenehmen Ton[s]⁴⁸⁹ ist Tromlitz, der im sechsten Kapitel seines *Unterricht[s]* ausführlich seine Idealvorstellung vom Flötenton beschreibt: *Ich sage, das einzige Muster, wornach der Instrumentist seinen Ton bilden müsse, ist eine schöne Menschenstimme; und nach meinem Gefühl, ist eine schöne Menschenstimme die, welche hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist.*⁴⁹⁰ Weitere Vertreter dieses Tonideals sind J. S. Petri, der den Flötenton mit dem Flötenregister einer Orgel vergleicht – *der gute Ton ist voll, rund, scharf, fest und doch dabey nicht zu scharf, nicht übermäßig voll und rauschend, sondern einem wohlgearbeiteten Flötenregister in einer Orgel ähnlich*⁴⁹¹ –, J. Froehlich und F. A. Schlegel.⁴⁹²

Ein neues Klangideal mit A. B. Fürstenau als bekanntestem deutschem Vertreter an der Spitze zeichnet sich um die Wende zum 19. Jahrhundert ab. Fürstenau wendet sich gegen einen *fremden trompetenartigen Ton* und gegen auf der Flöte hervorgebrachte *Fagott- oder Klarinett-Töne*⁴⁹³ und appelliert, *dem Hauptcharakter [der Flöte], dem Elegischen, mit der seelenvollsten Innigkeit und zartesten Süßigkeit getreu [zu] bleiben*⁴⁹⁴. Neben Fürstenau bezeichnet lediglich J. Fahrbach den *sanften, schmelzenden Ton*⁴⁹⁵ als den für die Flöte charakteristischen Ton. Fürstenau legt sich jedoch nicht einseitig auf einen sanften Ton fest – in seiner *Flöten-Schule* op. 42 spricht er von einem *vollen, schönen, biegsamen Ton* und wendet sich gegen einen Ton, der *dünn, schneidend und ohne Kraft*⁴⁹⁶ ist, in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 führt auch er die menschliche Stimme als Vorbild für den Flötenton an und fordert dann: *die Höhe muss dabei hell und klingend, die Tiefe kräftig und voll, und die Mitteltöne gesangvoll sein, so wie ohne Abstufung jenen beiden (der Höhe und Tiefe) sich anschmiegen.*⁴⁹⁷ Die Beschreibung des Tonideals in der *Flöten-Schule* op. 42 – *die Tiefe kräftig und voll, die Höhe hell und klingend, und alle Töne so biegsam [...], dass sie zu jeder Art des Vortrags angewandt werden können*⁴⁹⁸ – übernimmt Fürstenau wörtlich aus A. E. Müllers *Elementarbuch für Flötenspieler*.⁴⁹⁹ Müller knüpft hier an seinen Aufsatz *Ueber Flöte und wahres Flötenspiel* aus dem Jahr 1798 an, in dem

⁴⁸⁹ Quantz 1752, IV/§ 3.

⁴⁹⁰ Tromlitz 1791, VI/§ 2; vgl. ebd. AMZ 1800, Sp. 302 – hier verwendet Tromlitz zur Beschreibung der schönen Menschenstimme außerdem die Begriffe *von viel Metall, singend* und *biegsam*.

⁴⁹¹ Petri 1782, S. 467.

⁴⁹² Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76, 80; Schlegel 1788, S. 29 – Schlegel lehnt sich bei der Beschreibung des Flötentons wörtlich an die oben zitierte Formulierung von Quantz an.

⁴⁹³ Fürstenau 1822, Sp. 116; vgl. ebd. AMZ 1825, Sp. 711.

⁴⁹⁴ Ebd. 1822, Sp. 116:

⁴⁹⁵ Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 16.

⁴⁹⁶ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 11; vgl. ebd. AMZ 1825, Sp. 711.

⁴⁹⁷ Ebd. op. 138 [1843/44], S. 8.

⁴⁹⁸ Ebd. [1825/26], S. 12.

⁴⁹⁹ Vgl. Müller, A. E. [1815], S. 9.

er einen *in der Tiefe angenehm scharfen, in der Höhe hellen, lieblichen Ton*⁵⁰⁰ als den idealen Flötenton beschreibt.

Tromlitz strebt bereits auf der einklappigen Traversflöte eine *Gleichheit des Tones in allen Tonleitern*⁵⁰¹ und eine Angleichung der Tonregister an⁵⁰², Fürstenau dagegen lehnt jegliche Art von Monotonie ab und bezeichnet den Wechsel von hellen und stumpfen Tönen als Charakteristikum der Flöte, das dem Instrument seinen besonderen Reiz verleiht.⁵⁰³ Fürstenau lehnt auch die Boehmflöte ab, denn die *grosse Gleichmässigkeit der Töne, wodurch namentlich jeder Unterschied zwischen den sogenannten gedeckten und den übrigen Tönen aufgehoben wird, so wie die ungemeine Stärke des Klanges, die sie besitzt*, rauben der Flöte *ihre charakteristischen Vorzüge*.⁵⁰⁴ Mit der zunehmenden Akzeptanz des von Boehm neu konstruierten Instruments verflacht sich die Diskussion um den idealen Klang der Flöte, der starke und gleichmäßige Ton in allen Lagen setzt sich durch. Damit lebt gewissermaßen das von Tromlitz bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert vertretene Tonideal – ein fester, heller, männlicher und metallener Ton – weiter.

c) Artikulation

Seine erste Begegnung mit dem Lernbereich „Artikulation“, oder auch mit der *wahren Sprache auf diesem Instrument* oder mit dem *Mittel, den Wind gehörig zu regieren*⁵⁰⁵, hat der Flötenanfänger bereits bei den ersten Tonbildungsversuchen. In diesem Zusammenhang erwähnen die meisten Autoren der nach 1800 veröffentlichten Lehrwerke den Zungenstoß – erstmals A. E. Müller in seinem *Elementarbuch für Flötenspieler*⁵⁰⁶ –, viele nennen hier eine Artikulationssilbe⁵⁰⁷, einige gehen schon an dieser Stelle näher auf die Ausführung des Zungenstoßes ein.⁵⁰⁸ Damit wird von Beginn an eine enge Verbindung von Ansatz und Artikulation hergestellt. Die umfangreichen verbalen Anweisungen von J. S. Petri, F. A. Schlegel und J. G. Tromlitz sowie die an Tromlitz anknüpfenden Lehrwerke

⁵⁰⁰ Ebd. 1798, Sp. 197.

⁵⁰¹ Tromlitz 1791, VI/§ 4; vgl. ebd. 1786, S. 10.

⁵⁰² Vgl. ebd. 1791, VI/§ 6f.

⁵⁰³ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 1f.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Tromlitz 1791, Überschrift von Kapitel VIII.

⁵⁰⁶ Vgl. Müller, A. E. [1815], S. 2.

⁵⁰⁷ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Arx 1899, S. 10; Barge ²1923, S. 5; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 16; Kling o. J., S. 3; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 10; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; ebd. op. 119 [1852/53], S. 4; Schulze [1880-85], S. 1; Oelschig [1837], S. 5; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9; Regel [1909-13], S. 7; Schwedler 1899, S. 5; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 4; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 8; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 12; Thomas 1900, S. 3; Tillmetz [1898/99], S. 1; Wahls 1890, S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁵⁰⁸ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Barge ²1923, S. 5; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; Schulze [1880-85], S. 1; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 4; Wahls 1890, S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

von A. Dauscher und J. Froehlich dagegen trennen Ansatz und Artikulation voneinander.⁵⁰⁹ Auch A. B. Fürstenau geht in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 in separaten Kapiteln auf Ansatz und Artikulation ein.⁵¹⁰

Informationen zur Ausführung der verschiedenen Artikulationsarten und entsprechendes Notenmaterial, das von kurzen Beispielen⁵¹¹ bis hin zu umfangreichen Übungsstücken⁵¹² reicht, bieten zahlreiche Lehrwerke seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Dem gegenüber stehen einige Veröffentlichungen – darunter auffallend viele Titel von W. Popp –, die ganz auf Bemerkungen zur Artikulation verzichten oder sich auf einen kurzen Hinweis zu Beginn des Lehrwerks beschränken und kein oder kaum spezielles Übungsmaterial für diesen Teilbereich des Flötenspiels enthalten.⁵¹³ Popp übergeht den Lernbereich „Artikulation“ aber nicht etwa, sondern widmet ihm ein eigenes Lehrwerk: *Die Doppelzunge. Ausführliche Lehre der verschiedenen Zungen und Stoßarten für die Flöte* op. 288. Die Beherrschung des einfachen Zungenstoßes voraussetzend erklärt Popp die Ausführung der Doppel- und Tripelzunge sowie der Flatterzunge und stellt auf fast 20 Seiten umfangreiches und vielfältiges Übungsmaterial bereit.⁵¹⁴ Mit diesem Werk ist Popp nicht der Erste, der ein Lehrwerk speziell für verschiedene Arten des Zungenstoßes veröffentlicht; bereits in den 1840er Jahren erscheint Caspar Kummers Lehrwerk *Der einfache und besonders der Doppel-Zungenstoß bei dem Flötenspiel* op. 105. Noch detaillierter als Popp stellt Kummer in einer Folge an gut nachvollziehbaren und praktisch umsetzbaren Lernschritten dar, wie der einfache und der doppelte Zungenstoß sowie die Flatterzunge ausgeführt werden und bietet ebenfalls eine Vielzahl an Übungen.⁵¹⁵ Für weiterführende Informationen verweist er auf den Aufsatz *Einiges über die Einfache und die Doppelzunge* von Gottfried Weber, in dem Weber verschiedene Artikulationsarten detailliert beschreibt und einige der in Deutschland gebräuchlichen Artikulationssilben gegen die Kritik des französischen Flötisten Louis Drouet verteidigt.⁵¹⁶

Bei der Ausführung der einzelnen Arten des Zungenstoßes werden verschiedene Silben lautlos artikuliert. Mit Hilfe dieser Silben kann dem Lernenden eine Vorstellung von den nicht sichtbaren und kaum in Worte zu fassenden Bewegungen der Zunge und der Form

⁵⁰⁹ Vgl. Petri ²1782; Schlegel 1788, Tromlitz 1791; Dauscher 1801; Froehlich [1810/11].

⁵¹⁰ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], *II. Abtheilung, Zweiter Abschnitt* und *Sechster Abschnitt*, S. 8f., 37-46.

⁵¹¹ Vgl. z. B. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 69.

⁵¹² Vgl. z. B. Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 26-31; Prill op. 7 1927, Teil 2, S. 88ff.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 47-51; Schwedler 1899, S. 18, 30, 49-51; Soussmann [1843], Cahier 4, S. 4f., 14f., 24f., 34f.; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 41-44, 49; Tillmetz [1898/99], S. 11, 15, 28f., 36-38, 44f., 46, 51f., 69.

⁵¹³ Vgl. Appunn [1880-82]; Kummer op. 119 [1852/53]; Oelschig [1837]; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Schulze [1880-85].

⁵¹⁴ Vgl. Popp op. 288 o. J. (geschätzte Datierung J.L.: um 1880).

⁵¹⁵ Vgl. Kummer op. 105, erstmals [1841].

⁵¹⁶ Vgl. Weber 1828, S. 99-120.

des Mundinnenraums bei den unterschiedlichen Artikulationsarten vermittelt werden. Das Spektrum der Artikulationssilben ist groß, es reicht beim einfachen Zungenstoß von ta, da, ra, ta-a und da-a allein bei Tromlitz bis te, de, ti, di, tu, du, tü, dü, tö und ka in den übrigen vorliegenden Lehrwerken. Für den doppelten und dreifachen Zungenstoß ist die Bandbreite aufgrund zahlreicher Möglichkeiten, die Silben zu kombinieren, noch größer.⁵¹⁷

Tromlitz, der in seinem *Unterricht* auf über 90 Seiten mit Abstand die umfangreichsten Ausführungen über die Flöten-Artikulation bietet und mit einer zuvor und später nie wieder erreichten Vielfalt an Silben in den unterschiedlichsten Verknüpfungen arbeitet, vergleicht die Artikulation beim musikalischen Vortrag mit jener des gesprochenen Vortrags: *Bey genauer Untersuchung wird man bemerken, daß die Zunge durch ihre Bewegungen bey Hervorbringung der Töne, eine Art von Sylben, und nach deren Zusammensetzung, Wörter, und endlich eine Sprache bildet*⁵¹⁸. Dementsprechend wählt für das achte Kapitel zur Artikulation die Überschrift *Von der wahren Sprache auf diesem Instrumente [...]*. Anhand von Regeln, kurzen Notenbeispielen und umfangreichen Anmerkungen beschreibt er differenziert, in welchen Zusammenhängen welche Silben zu gebrauchen sind und wendet die Regeln dann auf ein fast sechs Seiten umfassendes Musikstück an.⁵¹⁹ Das neunte Kapitel widmet er allein der Doppelzunge, ebenfalls mit ausführlicher Erläuterung mehrerer Notenbeispiele.⁵²⁰ Tromlitz zeigt sich im Hinblick auf die Artikulation sehr konservativ – seine Artikulation entspricht von der Grundtendenz her jener, die Quantz fast 40 Jahre zuvor in seinem *Versuch* lehrt.⁵²¹ Veränderungen im musikalischen Stil bleiben unberücksichtigt. Die Unterschiede zwischen den beiden Lehrwerken im Bereich der Artikulation bestehen im Wesentlichen in der Wahl verschiedener Vokale – Tromlitz bevorzugt den Vokal a vor dem von Quantz vorgeschlagenen i, da ein i den Ton *spitzig*, ein a dagegen *voller, runder und heller*⁵²² macht – und im stark abweichenden Umfang der Kapitel zur Artikulation. Während die Ausführungen von Quantz sich auf zehn Seiten erstrecken und der Meinung von Tromlitz nach *nur bloße Versuche sind, die dem Schüler durch einen Lehrmeister der es versteht, beygebracht werden sollen*⁵²³, hat Tromlitz auch bei den Bemerkungen zur Artikulation das immer wieder geäußerte Ziel vor Augen, *einen schriftlichen Unterricht zu liefern, welchen der Schüler ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters nützen kann.*⁵²⁴

⁵¹⁷ Vgl. Liebeskind 1810, Sp. 668.

⁵¹⁸ Tromlitz 1791, VIII/§ 4.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., Kapitel VIII.

⁵²⁰ Vgl. ebd., Kapitel IX.

⁵²¹ Vgl. Quantz 1752, VI. Hauptstück.

⁵²² Tromlitz 1791, VIII/§ 4.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd. Für nähere Hinweise zur Artikulation bei Tromlitz vgl. Haseke 1954, S. 81; Hadidian 1979, S. 336-382; Demmler ²1985, S. 106-109.

Artikulationssilben

Eine Reihe an Autoren der nach 1800 veröffentlichten Lehrwerke verwenden gleiche Artikulationssilben wie Tromlitz. Abgesehen von Dauscher und Froehlich, deren Kapitel zur Artikulation jeweils eine Kurzfassung der Tromlitzschen Ausführungen ist⁵²⁵, empfehlen G. Appunn, H. Kling, H. Köhler, A. E. Müller, E. Prill und E. Th. Weimershaus wie Tromlitz die Silbe ta für den einfachen Zungenstoß.⁵²⁶ Die Tromlitzsche Silbe tad'll für den doppelten Zungenstoß nennt auch A. E. Müller, in leicht veränderten Formen tritt sie bei C. Kummer (tat'll), H. Wahls (dat'll) und W. Popp (dadl) wieder auf.⁵²⁷ Bei der Ausführung von schnellen Passagen mit und ohne Punktierungen arbeiten H. Soussmann in der *Practische[n] Flötenschule* op. 53 und Moritz Fürstenau in der Neuausgabe der *Flötenschule* op. 42 wie Tromlitz mit der Silbe tara.⁵²⁸ Die Tromlitzsche Artikulation ist damit in vereinfachter Form bis hinein ins 20. Jahrhundert präsent. Auch die von Quantz vorgeschlagene Artikulation gerät nicht in Vergessenheit – sowohl in den Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Lehrwerken von J. S. Petri, F. Kauer und F. A. Schlegel⁵²⁹ als auch in verschiedenen Unterrichtswerken des 19. und 20. Jahrhunderts werden die Silben ti und di für den einfachen Zungenstoß empfohlen.⁵³⁰

Zu den Ersten, die andere Artikulationssilben als Quantz und Tromlitz einführen, gehören C. Oelschig und H. Soussmann mit dü und tü sowie C. Kummer, der neben ta auch tö, tü und ti für den einfachen Zungenstoß anführt.⁵³¹ Diese Silben werden im weiteren Verlauf des Jahrhunderts auch in vielen anderen Lehrwerken genannt.

Welche Artikulationssilben ein Autor in seinem Lehrwerk oder ein Lehrer in seinem Unterricht empfiehlt, hängt von persönlichen Vorlieben und vom Tonideal ab. Die Silbe hat Einfluss auf die Formung der Lippen, auf die Bewegung der Zunge und auf die Form des Mundraums und bewirkt kleine Veränderungen des Ansatzes. Sie ist keinesfalls so beliebig, wie Kummer in seiner Veröffentlichung zum Zungenstoß (Opus 105) zum Ausdruck bringt: *es macht wenig Unterschied in der Ausübung und Wirkung, wenn man dem Conso-*

⁵²⁵ Vgl. Dauscher 1801, S. 73-93; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 81-84.

⁵²⁶ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Kling o. J., S. 3; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 43; Müller, A. E. [1815], Notenteil, S. 1; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 15; ebd. op. 10 [1904-08], S. 9f.; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁵²⁷ Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil, S. 43; Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 4; ebd. op. 106, erstmals [1844], S. 39; ebd. op. 119 [1852/53], S. 13; Wahls 1890, S. 51; Popp op. 288 o. J., S. 13.

⁵²⁸ Vgl. Soussmann [1843], Cahier 4, S. 24f.; Fürstenau op. 42 in der Neuausgabe von M. Fürstenau [1885], S. 21.

⁵²⁹ Vgl. Petri ²1782, S. 477-483; Kauer [1788], S. 8-10; Schlegel 1788, S. 61-73.

⁵³⁰ Vgl. Appunn [1880-82], S. 6; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 20; ebd. op. 138 [1843/44], S. 38; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 9, 23; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 41.

⁵³¹ Vgl. Oelschig [1837], S. 5; Soussmann [1843], Cahier 4, S. 4; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6.

nanten *T* oder *D* andere als obigen Vocal [a] anhängt, als *Ti, Tü, Tö, Tu* etc., denn der Consonant *T* oder *D* allein bewirkt dabei die Hauptsache.⁵³²

Seit der Veröffentlichung von A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 Mitte der 1820er Jahre, besonders dann ab Mitte des 19. Jahrhunderts, sind im Vergleich zu den früheren Lehrwerken folgende Veränderungen festzustellen:

- Die Artikulation wird deutlich vereinfacht. An die Stelle der bei Tromlitz sehr umfangreichen und unübersichtlichen Artikulationslehre tritt eine Artikulation, die sich im Allgemeinen auf je eine oder – bei Berücksichtigung eines harten und eines weichen Anstoßes des Tons mit *t* bzw. *d* als Anlaut der Silbe – auf zwei Silben für den einfachen und eine oder zwei Silben für den doppelten Zungenstoß beschränkt.
- Im 18. Jahrhundert ist die Artikulation eines der Hauptelemente der musikalischen Gestaltung. Als solches wird sie auch noch von Tromlitz an der Wende zum 19. Jahrhundert dargestellt. Mit zunehmender Bedeutung des virtuosen Spiels im Laufe des 19. Jahrhunderts geht es im Bereich der Artikulation immer weniger darum, musikalische Gestaltungsfähigkeit unter Beweis zu stellen – im Mittelpunkt steht vielmehr die Präsentation technischer Fertigkeiten. Diese Schwerpunktverlagerung zeigt sich deutlich beim Vergleich der Darstellung des Lernbereichs „Artikulation“ im *Unterricht* von Tromlitz mit jener in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 von Fürstenau. Noch deutlicher zeichnet sie sich in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Lehrwerken ab: die Ausführung des Zungenstoßes wird knapp beschrieben, die Übungen dienen ausschließlich oder zumindest in erster Linie dem technischen Training. Die musikalischen Beispiele in Tromlitz' *Unterricht* wollen zu selbständigem musikalischen Gestalten befähigen, die Artikulationsübungen in den Lehrwerken von E. Köhler, H. Köhler und E. Prill, die stellvertretend für eine ganze Reihe an Veröffentlichungen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts angeführt werden, haben eine technisch exakte Ausführung des gedruckten Notentexts zum Ziel.
- Die verwendeten Artikulationssilben lassen eine Abkehr von einer vom Grundcharakter her weichen und leicht verschwommenen Artikulation zugunsten einer deutlichen Artikulation erkennen. Wichtig ist eine Bemühung um eine klare Artikulation vor allem beim Spiel auf Flöten mit großen Mundlöchern, da mit zunehmender Größe des Mundlochs die Artikulation insgesamt an Deutlichkeit verliert.

⁵³² Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 3.

Doppel- und Tripelzunge

Besonders offensichtlich wird die Hinwendung zur deutlichen Artikulation bei der Doppelzunge: Die im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Silben did'Il und tad'Il und ähnliche Silben, die nur einen wenig präzisen Beginn des jeweils zweiten Tons ermöglichen und eine Artikulation zur Folge haben, die eine Mittelstellung zwischen Stoßen und Binden einnimmt⁵³³, werden von Silben wie tika – erstmals zu finden in den Lehrwerken von C. Kummer⁵³⁴ – und tike, dike, dikke, dücke, tüke, düke, tuku, diki, digi und dige in den übrigen Lehrwerken in den Hintergrund gedrängt.

Mit zunehmender Virtuosität der Flötenkompositionen des 19. Jahrhunderts gewinnt die Doppelzunge stark an Bedeutung und wird zum unverzichtbaren Hilfsmittel für die Ausführung schneller Staccato-Passagen.⁵³⁵ In seiner *Flöten-Schule* op. 42 lehnt A. B. Fürstenau die Doppelzunge noch grundsätzlich ab und nimmt mit dieser Haltung eine Extremposition ein. Er bezeichnet diese Art des Zungenstoßes als *höchst unbrauchbar, weil diese künstlich zusammengesetzte Sprache unfehlbar eine buntscheckige, monotone Manier bewirken wird*.⁵³⁶ Etwa 20 Jahre später gibt er in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 zwar dem einfachen Zungenstoß den Vorzug und geht auch nur auf dessen Ausführung ein, möchte *jedoch von der Doppelzunge nicht durchaus und unbedingt abrathen*.⁵³⁷ Fürstenaus Sohn Moritz schließlich empfiehlt in der Neuausgabe der *Flöten-Schule* op. 42 [1885], *im Hinblick auf die Zumuthungen, welche den Bläsern in neuerer Zeit in Bezug auf „staccato“ gemacht werden, [...] die Doppelzunge oder doch wenigstens eine „gemischte“ Zunge zu studieren*⁵³⁸ und beschreibt in einer Anmerkung zu dem sonst unverändert von seinem Vater übernommenen Kapitel *Von der Zunge* die Ausführung der Doppelzunge mit den Silben tike, tüke, turu oder türü und die Ausführung der „gemischten Zunge“ mit der Silbe titl.⁵³⁹

Besondere Aufmerksamkeit schenken C. Kummer und W. Popp dem Zungenstoß allgemein und der Doppelzunge im Besonderen in den bereits erwähnten Spezial-Lehrwerken. Anhand von Übungen und erklärendem Text wird der Lernende in kleinen, aufeinander

⁵³³ Vgl. Kauer [1788], S. 8; Schlegel 1788, S. 62; Tromlitz 1791, Kapitel IX; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 88; Petri ²1782, S. 481; Quantz 1752, VI. Hauptstück, III. Abschnitt.

⁵³⁴ Vgl. Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 3; ebd. op. 106, erstmals [1844], S. 39; ebd. op. 119 [1852/53], S. 12.

⁵³⁵ Vgl. Prill op. 10 [1904-08], S. 11; Liebeskind 1810, Sp. 668f. Zum Gebrauch der Doppelzunge im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. auch Haseke 1954, S. 84-90.

⁵³⁶ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 20; vgl. auch ebd. AMZ 1825, Sp. 712f.

⁵³⁷ Ebd. op. 138 [1843/44], S. 38. Auf diese veränderte Haltung Fürstenaus im Hinblick auf die Doppelzunge weist E. Prill in seiner *Flötenschule* op. 10 [1904-08], S. 10, hin.

⁵³⁸ Fürstenau op. 42 in der Neuausgabe von Moritz Fürstenau [1885], S. 21.

⁵³⁹ Vgl. ebd.

aufbauenden Schritten an die Ausführung zungentechnisch anspruchsvoller Passagen herangeführt.⁵⁴⁰

Das schnelle Spiel von Triolen sprechen einige Autoren in Zusammenhang mit dem doppelten Zungenstoß an, andere erwähnen es unter der Bezeichnung „Tripelzunge“ als eigene Form des Zungenstoßes. In einer ganzen Reihe an Lehrwerken wird auf Informationen zu diesem Teilbereich der Artikulation verzichtet. Die beschriebenen Techniken sind unterschiedlich: Eine Gruppe an Autoren von Tromlitz bis ins 20. Jahrhundert hinein arbeitet mit speziellen Artikulationssilben für die Ausführung von Triolen wie ta-a-da (Tromlitz, Froehlich), ti-ke-te (Schwedler), di-ge-de (Prill), ti-ka-ta (Kummer), dikkedda (Struth).⁵⁴¹ Eine zweite Gruppe an Autoren – erstmals H. Soussmann in seiner *Practische[n] Flötenschule* op. 53 – lässt die Doppelzunge auf Triolen anwenden, so dass sich eine triolisch akzentuiert Folge an Doppelzungenstößen ergibt.⁵⁴² W. Popp etwa empfiehlt in Opus 288 *Die Doppelzunge*, Triolen mit den Silben dikedi-kedike auszuführen. Er bevorzugt diese Artikulation gegenüber der Verwendung dreier verschiedener Silben wie diketa, bei deren Gebrauch der Triolen-Rhythmus meist nicht präzise ausgeführt wird.⁵⁴³ In einigen Lehrwerken werden beide Techniken zur Ausführung von Triolen gleichberechtigt nebeneinander genannt.⁵⁴⁴

Einig sind sich die Verfasser der Lehrwerke, dass das Erlernen der Doppel- und Tripelzunge erst in einer fortgeschrittenen Phase des Lernprozesses erfolgen soll. Dementsprechend sind Übungen und Anmerkungen zur Ausführung dieser Artikulationsarten in den schrittweise durcharbeitenden Lehrwerken gegen Ende des Lehrgangs zu finden. Erst wenn die Fingertechnik so weit entwickelt ist, dass der Lernende schnelle Passagen in hohem Tempo ausführen kann, werden Doppel- und Tripelzunge erforderlich. Zu diesem Zeitpunkt ist der Flötenspieler in der Regel mit dem einfachen Zungenstoß auch vertraut und kann zur anspruchsvolleren Doppel- und Tripelzunge übergehen.

Weitere Artikulationsarten

Gegenstand des Lernbereichs Artikulation ist außer den verschiedenen Arten des Zungenstoßes auch das Legatospiel, und in einzelnen Lehrwerken findet der Lernende Hinweise

⁵⁴⁰ Vgl. Kummer op. 105, erstmals [1841]; Popp op. 288 o. J.

⁵⁴¹ Vgl. Tromlitz 1891, VIII/§ 11; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 84; Schwedler 1899, S. 6; ebd. ²1910, S. 58-61; Köhler/Schwedler o. J., Teil 2, S. 27; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 50; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 19; ebd. op. 10 [1904-08], S. 11; Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 3, 5, 7; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 39.

⁵⁴² Vgl. Arx 1899, S. 24; Regel [1909-13], S. 43; Soussmann [1843], Cahier 4, S. 34; Tannhäuser [1892-97], S. 43; Popp op. 288 o. J., S. 19.

⁵⁴³ Vgl. Popp op. 288 o. J., S. 19.

⁵⁴⁴ Vgl. Kling o. J., S. 48; Oertel [1892-97], S. 26; Wahls 1890, S. 50; Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 26.

zum Portato-Spiel⁵⁴⁵ und zum Spiel von Tönen, *welche mit einem Hauche, ohne Zungenbewegung, hervorgebracht werden, weil sie sehr leise und zart beginnen sollen.*⁵⁴⁶ Die Ausführung der Flatterzunge, *welche auf der Flöte höchst selten oder gar nicht angewandt werden soll, wenn solche nicht als eine scherzhafte Spielerei an ihrem Platze ist*⁵⁴⁷, beschreiben nur C. Kummer, W. Popp und M. Schwedler.⁵⁴⁸

Das Binden von Tönen wird von Beginn an geübt – die Lehrwerke machen den Anfänger bereits bei den ersten Tonübungen oder spätestens bei den ersten Übungsstücken mit dem Legatospiel vertraut. Die Flötenschule von Paul Tannhäuser hebt sich hier durch eine gut durchdachte Vorgehensweise von den übrigen Lehrwerken ab. Tannhäuser lässt von zwei über drei und vier Töne bis hin zu längeren Legato-Passagen sukzessive immer mehr Töne binden, kombiniert dann verschiedene Arten des Stoßens und Bindens miteinander und vergrößert dabei schrittweise die Intervalle.⁵⁴⁹ Besondere Bemerkungen zur Ausführung des Legatos oder des Schleifens machen nur wenige Autoren. Fürstenau beschreibt als *Hauptkunst alles guten Schleifens [...], dass man die in einen Bogen eingeschlossenen Noten so glatt als nur immer möglich mit einander zu verbinden sucht.*⁵⁵⁰ Anhand von Beispielen aus Musikstücken erläutert er verschiedene Arten des Schleifens und stellt dann den *gemischte[n] Gebrauch des Stossens und Schleifens*⁵⁵¹ vor. Emil Prill weist bei der Einführung des Legatospiels auf präzise Fingerbewegungen hin und rät, die Bindung c²-d² mit vielen beteiligten Fingern besonders gut zu üben. Eine entsprechende Bemerkung und einen zusätzlichen Hinweis auf die schwierige Bindung von h¹ nach c² bei Verwendung einer Mehrklappenflöte findet der Lernende in der Flötenschule von E. Th. Weimershaus.⁵⁵² Eine Sonderstellung hinsichtlich des Legatospiels nimmt Tromlitz ein – er lässt jede gebundene Note mit einer eigenen Artikulationssilbe a ausführen und beschreibt damit kein dichtes und gleichmäßiges Legato wie die übrigen Autoren, sondern ein Legato mit kleinen Impulsen auf jeder Note.⁵⁵³

⁵⁴⁵ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 20; ebd. op. 138 [1843/44], S. 41; Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 4; Wahls 1890, S. 17. In den Lehrwerken von Arx (1899, S. 15) und Regel ([1909-13], S. 12) wird das Portato fälschlicherweise als *Portamento* bezeichnet.

⁵⁴⁶ Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6, Hervorhebungen vom Verfasser; übernommen von Appunn [1880-82], S. 6.

⁵⁴⁷ Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 4.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd.; Popp op. 288 o. J., S. 22; Schwedler²1910, S. 61.

⁵⁴⁹ Vgl. Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 13-17.

⁵⁵⁰ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 42.

⁵⁵¹ Ebd., S. 44.

⁵⁵² Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 32; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6.

⁵⁵³ Vgl. Tromlitz 1791, VIII. Kapitel – zahlreiche Notenbeispiele S. 172-235.

Methodische Aspekte

Bemerkungen, wie der Zungenstoß ausgeführt wird, sind in den Lehrwerken insgesamt sehr knapp gehalten. Viele Autoren betrachten einen Hinweis in der Form, wie ihn beispielsweise R. Tillmetz in seiner *Anleitung* gibt – *die Töne [werden] mit der Zunge durch den Laut „de“ weich angestossen*⁵⁵⁴ – als ausreichend. Autoren, die einen Schritt weiter gehen, beschreiben Ausgangsposition und Bewegung der Zunge: *man lege die Zunge hinter die Oberzähne an den harten Gaumen und ziehe sie beim harten Stosse schnell, beim weichen Stosse mit ganz geringer Zungenbewegung zurück, indem man gleichzeitig den durch die Zunge zurückgehaltenen Luftstrom ausstösst.*⁵⁵⁵ Ausführlich erklärt Gottfried Weber in seinem Artikel *Einiges über die Einfache und die Doppelzunge* den Vorgang des Anstoßens im Unterschied zum Anhauchen: *Der wesentliche Unterschied dieses Anstossens vom Anhauchen besteht darin, dass beim Hauchen die Luft blos durch den Druck der Lunge hinausgetrieben, emittirt wird, beim Anstossen aber dem Luftstrome der Ausgang erst gesperrt wird; und zwar geschieht namentlich beim Stosse mittels der Articulation T oder D die Sperrung des Ausganges dadurch, dass die Zungenspitze sich an die Vorderzähne – (eigentlich etwas oberhalb der Vorderzähne,) anstemmt, welche Windsperrung dann durch das wieder Zurückziehen der Zungenspitze wieder aufgehoben, dem Luftstrome der Ausgang geöffnet und so derselbe stossweise emittirt wird. Auf diese Art besteht also jedes Anstossen eines Tones aus zwei verschiedenen Operationen, gleichsam aus zwei Tempo's: das erste Sperrung, Hemmung, Spannung des Luftstromes, Windsperrung, Schliessung des Athems, Compression; das zweite, Wiederaufhebung der Sperrung, Ausströmen, Ausstossen des Luftstrals, Emission, Entladung, der Stoss selbst.*⁵⁵⁶

Die Auffassungen über die günstigste Ausgangsstellung der Zunge für die Ausführung des Zungenstoßes sind unterschiedlich. Barge und Weber gehen davon aus, dass sich die Zunge in ihrer Ausgangsposition am Übergang von den oberen Schneidezähnen zum Gaumen befindet, Fürstenau dagegen beschreibt eine Position der Zunge locker im Mund liegend und lässt von dort aus den Zungenstoß ausführen: *Die Zunge muss, indem man dabei die Silbe Ti ausspricht, am Gaumen, gleich hinter der oberen Reihe der Zähne anschlagen.*⁵⁵⁷ Ganz ähnlich schreibt Prill: *Die Zungenspitze wird, indem man die Silbe „Ta“ ausspricht, am Gaumen, hinter der oberen Reihe der Zähne, leicht angeschlagen und schnell wieder zurückgezogen.*⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ Tillmetz [1898/99], S. 1.

⁵⁵⁵ Barge ²1923, S. 5.

⁵⁵⁶ Weber, G. 1828, S. 99f.

⁵⁵⁷ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 38.

⁵⁵⁸ Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 18. Eine ähnliche Formulierung verwendet Röhler Teil 1 1911, S. 7.

Verschiedentlich sind Fehler und Ungenauigkeiten bei Erklärungen zum Zungenstoß festzustellen. Der Zungenstoß wird am Übergang von den oberen Schneidezähnen zum Gaumen ausgeführt und nicht – wie Kummer, Appunn, Struth und Weimershaus schreiben –, an den Lippen.⁵⁵⁹ Derartige fehlerhafte Darstellungen dürften M. Schwedler zum Hinweis veranlasst haben, dass *der Flötenbläser [...] den Tonanstoß hinter den Zahnreihen ausführt und nicht, wie es oft ganz fälschlich geschieht, durch Vorschieben und Zurückziehen der Zunge zwischen die Zähne oder sogar bis an die Mundspalte*.⁵⁶⁰ Als einziger Autor veranschaulicht Schwedler die Position der Zunge in ihrer Ausgangsstellung auch anhand einer Abbildung. Dieser stellt er zur Verdeutlichung der korrekten Ausgangsposition zwei Abbildungen der *Lage der Zunge bei unrichtig ausgeführtem Zungenstoße* gegenüber.⁵⁶¹

Von den übrigen Lehrwerken hebt sich C. Kummers Opus 105 als Spezial-Lehrwerk für den Zungenstoß dadurch ab, dass hier nicht nur die Ausführung der verschiedenen Arten des Zungenstoßes gut verständlich erklärt wird, sondern dass der Lernende schrittweise an deren Erlernung herangeführt wird. Besonders zur Übung der Doppelzunge rät Kummer, *zuweilen auch Uebungen ohne Instrument vor[zu]nehmen, indem man die Zunge die nöthigen Bewegungen bald zu zwei Ti-ka, Ti-ka, Ti-ka etc., bald zu drei Tönen Ti-ka-ta, Ti-ka-ta etc. machen lässt*.⁵⁶² Trockenübungen ohne Instrument empfiehlt auch A. E. Müller und weist dabei auf die bedeutende Funktion des Lehrers als Vorbild hin – *Beispiele des Lehrers, mit und ohne Instrument, werden die Sache anschaulicher machen*.⁵⁶³

Übungsmaterial

Das in den Lehrwerken angebotene Übungsmaterial zur Artikulation besteht im Wesentlichen aus Übungen für die Doppel- und Tripelzunge und Übungen zur Kombination verschiedener Arten des Stoßens und Bindens. Der einfache Zungenstoß wird von Beginn an bei allen Übungen und Spielstücken mit gestoßenen Noten geübt; vielfach sind bei den ersten Übungen zur Tonbildung Artikulationssilben unter den Noten abgedruckt. In einer ganzen Reihe an Lehrwerken wird das Üben von Finger- und Zungentechnik miteinander verbunden. Notenbeispiele verdeutlichen, wie fingertechnische Übungen in verschiedenen Artikulationsvarianten ausgeführt werden können, anschließend sollen diese Artikulationsmöglichkeiten auf Tonleitern, Dreiklänge und sonstige technische Studien in allen Tonar-

⁵⁵⁹ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 6; in seinem speziell für den Zungenstoß vorgesehenen Lehrwerk op. 105 dagegen beschreibt Kummer die Ausgangsposition der Zunge korrekt (vgl. ebd. op. 105, erstmals [1841], S. 3). Vgl. auch Appunn [1880-82], S. 6 – zitiert aus Kummer op. 106; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 4; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁵⁶⁰ Schwedler ²1910, S. 54; Hervorhebung vom Verfasser.

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 53 f; vgl. Anlage 13 im Anhang.

⁵⁶² Kummer op. 105, erstmals [1841], S. 3.

⁵⁶³ Müller, A. E. [1815], S. 2.

ten übertragen werden.⁵⁶⁴ Dabei stehen alle Tonverbindungen gleichberechtigt nebeneinander. Es wird nicht berücksichtigt, ob eine Verbindung spieltechnisch keine besonderen Anforderungen stellt oder ob es sich um eine technisch schwierige Tonverbindung handelt, bei der viele Finger beteiligt und Gegenbewegungen auszuführen sind. Allein E. Prill macht darauf aufmerksam, dass die schwierige Tonverbindung c²-d² im Legato besondere Übung verlangt und bietet entsprechendes Übungsmaterial.⁵⁶⁵ Oertel fordert den Lernenden dazu auf, besonders schwierige Arten des Zungenstoßes zu notieren und in verschiedenen Übungsformen zu studieren.⁵⁶⁶

Eine Vielzahl an Übungen für die verschiedenen Artikulationsarten findet der schon fortgeschrittene Lernende in den Etüdensammlungen des 19. Jahrhunderts. Hier spielt neben der Fingertechnik, die meist zentraler Übungsgegenstand ist, auch die Artikulation eine bedeutende Rolle. In A. B. Fürstenaus *26 Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten* op. 107 oder in den *24 Studien für die Flöte* op. 12 von R. Tillmetz beispielsweise werden verschiedene Arten des Staccato- und Legato-Spiels geübt.⁵⁶⁷

Zusammenfassend ist festzustellen: Vom späten 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinen Lehrwerke, welche die Artikulation knapp darstellen und ihr wenig Bedeutung schenken⁵⁶⁸, und Lehrwerke, die sich diesem Lernbereich ausführlich widmen.⁵⁶⁹ Es erscheinen Lehrwerke, die den Schüler zum Erlernen verschiedener Artikulationsarten anleiten, die ihm einen Lernweg aufzeigen⁵⁷⁰, und Lehrwerke, die ihm nur sagen, dass jeder gestoßene Ton mit einem Zungenstoß beginnt und keine Hinweise geben, wie dieser ausgeführt wird und wie der Schüler den Zungenstoß erlernen kann.⁵⁷¹ Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg erscheinen ferner Lehrwerke, die Artikulation darstellen als Bereich der musikalischen Gestaltung, in dem der Flötist Freiheiten hat, in

⁵⁶⁴ Vgl. Kling o. J., S. 20; Köhler/Schwedler o. J., Teil 1, S. 39; Teil 2, S. 31; Oertel [1892-97], S. 17, 29, 48f.; Regel [1909-13], S. 12; Röhler Teil 1 1911, S. 15-17; Wahls 1890, S. 23; Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 25.

⁵⁶⁵ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 32ff.

⁵⁶⁶ Vgl. Oertel [1892-97], Umschlaginnenseite hinten.

⁵⁶⁷ Vgl. Fürstenaus op. 107 [1835], Heft 1, Nr. 1 und Nr. 3 (große Sprünge in Zweier-Bindungen im Wechsel mit gestoßenen Tönen), Nr. 4 (*verschiedene Schleifarten*), Nr. 5 (*Zur Erwerbung der Geläufigkeit und Leichtigkeit im Zungenstosse*), Nr. 6 (*Zusammenschleifen (legato) von mehreren Takten*), Nr. 10 (Triolen und Sextolen gebunden), Nr. 12 (Zweier-Bindungen von einer unbetonten auf eine betonte Zählzeit); Heft 2, Nr. 15 (*Triolen in verschiedenen Schleif- und Stoßarten*), Nr. 17 (*Tonrepetitionen mit leichtem Zungenstoß*); Tillmetz op. 12 [1874-79], Heft 1, Nr. 1 (einfacher Zungenstoß mit „de“), Nr. 2 (einfacher Zungenstoß mit „te“), Nr. 10 (Doppelzunge mit „diki“); Heft 2, Nr. 19 (dreifacher Zungenstoß mit ti-ki-ti ki-ti-ki).

⁵⁶⁸ Vgl. z. B. Kauer [1788]; Oelschig [1837]; Soussmann [1843]; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Köhler, H. [1880-85]; Oertel [1892-97]; Arx 1899.

⁵⁶⁹ Dazu zählen die verbalen Anweisungen in der Nachfolge von Quantz und Tromlitz, ferner Fürstenaus op. 138 [1843/44]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Schwedler²1910.

⁵⁷⁰ An erster Stelle sind hier die Spezial-Lehrwerke für den Zungenstoß von Kummer op. 105 (erstmalig [1841]) und Popp op. 288 (o. J.) zu nennen, weiterhin Tromlitz 1791 und Schwedler²1910.

⁵⁷¹ Vgl. z. B. Kauer [1788]; Oelschig [1837]; Köhler, E., erstmals [1880-85].

dem er Probieren und Experimentieren soll, und – vermehrt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Lehrwerke, in denen Artikulation dargestellt wird als eine dem Notentext zu entnehmende und vom Flötisten auszuführende feste Vorgabe.⁵⁷²

Die Vermittlung der Artikulation erfolgt unabhängig von den verschiedenen Flötenarten. Bei der Wahl einer Artikulationssilbe interessiert nicht, ob das Lehrwerk für eine Traversflöte mit einer Klappe, für eine Mehrklappenflöte oder für eine Boehmflöte vorgesehen ist, oder ob es verschiedene Flötenarten berücksichtigt. Die von Quantz und Tromlitz in ihren Veröffentlichungen für die einklappige Traversflöte empfohlenen Silben werden von anderen Autoren in Lehrwerke für Flöten mit mehreren Klappen übernommen, und E. Prill verwendet in seiner *Schule für die Boehmflöte* op. 7 wie in der *Flötenschule* op. 10 für die Mehrklappenflöte die Tromlitzsche Silbe ta. Die in Tillmetz' Lehrwerk für die Boehmflöte genannten Silben te und de sind bereits in Fahrbachs Flötenschule für die Klappenflöte vertreten.⁵⁷³ Die Spezial-Lehrwerke von Kummer und Popp für den Zungenstoß können für alle Flötenarten gleichermaßen verwendet werden.⁵⁷⁴

d) Griffweise und Fingertechnik

Mehr als in jedem anderen Lernbereich spielt beim Lehren und Lernen von Griffweise und Fingertechnik die jeweils verwendete Flötenart eine entscheidende Rolle. Die Griffweise der einklappigen Traversflöte ist in den Griff tabellen von Quantz und Tromlitz und in jenen der eng an diese Vorbilder angelehnten Veröffentlichungen von Petri, Schlegel und Dauscher noch relativ einheitlich dargestellt.⁵⁷⁵ Erläuterungen zur Fingerordnung verdeutlichen aber, dass streng genommen jedes Flötenmodell eine eigene Griffweise hat.⁵⁷⁶ Beim Blick auf die Griffweise der Mehrklappenflöte kann man teilweise erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Lehrwerken feststellen. Grund dafür sind Unterschiede in der Anzahl der Klappen und in den Klappenmechanismen, unterschiedliche Bohrungen der Tonlöcher und verschiedene Messuren je nach Flötenmodell, von dem der Autor ausgeht. Eine allgemein gültige Griffweise gibt es erstmals für die Boehmflöte. Bei ihrer Konstruktion hat Theobald Boehm sich zum Ziel gesetzt, eine möglichst einfache und systematische Griffordnung zu entwickeln.

⁵⁷² Vgl. z. B. Soussmann [1843]; Köhler, H. [1880-85]; Thomas 1900; alle Lehrwerke von W. Popp.

⁵⁷³ Vgl. Tillmetz [1898/99]; Fahrbach op. 7 [1860-67].

⁵⁷⁴ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Schulze [1880-85]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Thomas 1900; Barge ²1923; Kling o. J.; Kummer op. 105, erstmals [1841]; Popp op. 288 o. J.

⁵⁷⁵ Vgl. die Griff tabellen in Quantz 1752, Anhang Tab. I; Tromlitz 1791, Anhang; Petri ²1782, S. 463-465; Schlegel 1788, Anhang Tab. I; Dauscher 1801, Tabelle eingebunden bei S. 68/69.

⁵⁷⁶ Vgl. Tromlitz 1791, Kapitel III *Von der Fingerordnung*

Alternativgriffe

Viele Autoren geben für einen Ton verschiedene Griffmöglichkeiten an, die der Verbesserung der Intonation dienen sollen. Mit zunehmender Zahl dieser Alternativgriffe wird die Griffweise allerdings komplex und unübersichtlich. In den Lehrwerken von Quantz und Tromlitz und in den eng daran anknüpfenden Unterrichtswerken für die Traversflöte des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sind nur für wenige Töne mehrere Griffmöglichkeiten angegeben.⁵⁷⁷ Tromlitz stellt bei der Erläuterung der Fingerordnung in seinem *Unterricht* fest: *Die vielerley Griffe zu einem und demselben Ton liebe ich nicht, denn es ist keiner dem andern ganz gleich, immer ein wenig tiefer oder höher, und jeder verlangt eine andere Behandlung; sie machen nur Verwirrung, und man erlangt keine Gewißheit.*⁵⁷⁸ Auch in seinem Lehrwerk für die Mehrklappenflöte nennt Tromlitz nur eine kleine Zahl an Alternativgriffen.

Während in A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 die Auswahl an Alternativgriffen noch gut überschaubar ist, findet der fortgeschrittene Flötist in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 extrem viele Griffvarianten. Neben einer möglichst sauberen Intonation und dem Bemühen um fingertechnisch einfach ausführbare Griffverbindungen sind bei Fürstenaus klangliche Momente und unterschiedliche Tonfärbungen von großer Bedeutung. Zu der immer größer werdenden Zahl an Griffmöglichkeiten schreibt er: *Früher, als man noch nicht für nöthig hielt, in allen Tonarten auf der Flöte zu spielen, war allerdings die Fingerordnung auch nicht so vielseitig, wie jetzt, und hatte man etwa für jeden Ton einen Griff dem Gedächtnisse eingeprägt, so war die Lehre vom Fingersatze beendigt; doch als man die Nothwendigkeit fühlte, auch die, der Flöte entfernteren, dem Instrumente aber mehr Reiz und Charakter gebenden Tonarten zu cultiviren, sind auch mehrere Griffe für manche, ja nach und nach für die meisten Töne angenommen worden, theils um für diejenigen (Töne), welche, nach der älteren einfacheren Fingerordnung gegriffen, in obigen Tonarten schroffe und krankhafte Abstufungen in der Tonfolge erzeugen, Unreinheit der Intonation mit sich führen und jedes Colorit fast unmöglich machen, – eine diesen Übelständen abhelfende Modification zu erzielen und nur solche Töne aufeinander folgen zu lassen, die sich wohlklingend aneinander anschmiegen; dann aber auch um solche Griffe zu gewinnen, welche, indem sie sich leichter an die übrigen (vorhergehenden und folgenden) anreihen, als es bei den früher gebräuchlichen gewöhnlich der Fall ist, – die Geläufigkeit der Finger und ein leichteres Spiel in jenen Tonarten befördern (und so ihrer ei-*

⁵⁷⁷ Vgl. die Griffstabellen in Quantz 1752, Anhang Tab. I; Tromlitz 1791, Anhang; Petri ²1782, S. 463-465; Schlegel 1788, Anhang Tab. I; Dauscher 1801, Tabelle eingebunden bei S. 68/69; Tromlitz 1800, Kapitel IV *Von der Fingerordnung zu einer Flöte mit 8 Klappen*

⁵⁷⁸ Tromlitz 1791, III/§ 16.

gentlichen Bedeutung nach eine Vereinfachung der Applicatur enthalten), wobei man jedoch zugleich jenen ersteren ästhetischen Zweck der Griffvermehrung – *Schönheit der Tonfolge* – so viel wie möglich im Auge behalten hat.⁵⁷⁹ In der Praxis scheinen sich die 124 Griffe für den Tonraum von h⁰ bis c⁴ nicht zu bewähren – ein solch umfangreiches Spektrum an Griffalternativen ist nach Fürstenau in keinem Lehrwerk mehr zu finden.

Seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts werden in diversen Lehrwerken zwar zwei bis vier und in einzelnen Fällen auch mehr Griffmöglichkeiten für einzelne Töne angegeben⁵⁸⁰, seit den 1880er Jahren ist andererseits aber eine Reduktion der Griffalternativen für einen Ton festzustellen.⁵⁸¹ M. Schwedler schließlich gibt in seinen Veröffentlichungen *Flöte und Flötenspiel* und in *Des Flötenspielers erster Lehrmeister* seinem Grundsatz *Einfachheit in der Griffordnung*⁵⁸² entsprechend zunächst nur einen Griff pro Ton an. Auf diese Weise bleibt es dem Flötenspieler erspart, für jede technisch schwierige Stelle eine neue Folge geeigneter Griffmöglichkeiten zusammenzustellen und einzuüben. Erst wenn der Lernende mit den Hauptgriffen vollständig vertraut ist, sollte er die *Ergänzungsgriffe* üben und anwenden, die Schwedler in einer separaten Tabelle darstellt und deren Gebrauch er anhand von Beispielen erläutert.⁵⁸³ Ebenfalls gesondert führt Schwedler die Griffe der Reformflöte Modell Schwedler-Kruspe an. Deren Griffweise *unterscheidet sich von der gewöhnlichen Flöte hauptsächlich insofern, als das Greifen der C-Klappe und der kleinen F-Klappe, welches dort bei den meisten Tönen zur Tonerhöhung nicht vermieden werden kann, hier überflüssig geworden ist.*⁵⁸⁴

Grifftabellen

Die Griffweise für die einzelnen Töne ist in fast allen Lehrwerken einer Grifftabelle zu entnehmen. Meist werden offene Tonlöcher durch einen leeren Kreis und geschlossene Tonlöcher durch einen ausgefüllten Kreis dargestellt; die Betätigung von Klappen gibt ein entsprechendes Symbol – ein Kreis, ein Quadrat oder eine Ziffer – an, das nur bei Gebrauch der jeweiligen Klappe abgedruckt ist. In Tabellen für die Boehmflöte werden die Hauptklappen durch Kreise abgebildet, Trillerklappen werden nur angegeben, wenn sie zu verwenden sind. Anders als heute üblich zeigt auch bei geschlossenen Klappen wie bei der

⁵⁷⁹ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 18; Hervorhebungen vom Verfasser.

⁵⁸⁰ Vgl. Soussmann [1843]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Schulze [1880-85]; Wahls 1890; Popp op. 525 [1898-1903]; Prill op. 10 [1904-08]; Röhler Teil 2 1912; Barge²1923.

⁵⁸¹ Vgl. z. B. Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Oertel [1892-97]; Thomas 1900; Kling o. J.

⁵⁸² Schwedler²1910, S. 13; vgl. auch ebd., S. 87.

⁵⁸³ Vgl. ebd., Tafel IV im Anhang und S. 88-92.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 92.

Dis-Klappe ein ausgefüllter Kreis an, dass das entsprechende Tonloch geschlossen sein soll. Die Klappe muss dafür aber nicht gedrückt werden. In den heute üblichen Griff Tabellen dagegen zeigt der ausgefüllte Kreis an, dass die Klappe zu drücken ist – unabhängig davon, ob es sich um eine offene oder um eine geschlossene Klappe handelt, unabhängig davon also, ob das Tonloch dadurch geschlossen oder geöffnet wird. Vorteil der Kreisdarstellung gegenüber anderen Darstellungsweisen ist, dass der Griff auf einen Blick erfasst und auf das Instrument übertragen werden kann.

Einige wenige Autoren verwenden die bereits von Quantz gewählte Darstellungsform, bei der zu deckende Tonlöcher und das Betätigen der Dis- bzw. Es-Klappe durch Ziffern, offene Tonlöcher und die Nichtbetätigung von Klappen durch einen waagrechten Strich oder einen leeren Kreis angezeigt werden.⁵⁸⁵ In Varianten ist die Zifferndarstellung in Tromlitz' Veröffentlichung *Ueber die Flöten mit mehreren Klappen* und im Lehrwerk von Oelschig zu finden. Tromlitz beschreibt in Textform die Griffweise der einzelnen Töne und bezeichnet die beteiligten Finger mit Ziffern.⁵⁸⁶ Bei Oelschig sind alle Töne in einem Notensystem abgedruckt, unter dem mit Ziffern die zu deckenden Löcher angegeben werden; zu bedienende Klappen werden mit ihrer jeweiligen Bezeichnung benannt.⁵⁸⁷

Fürstenau vermittelt in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 die Vielzahl der Griffalternativen nicht in Form einer Tabelle, sondern gibt für jeden Ton einzeln die unterschiedlichen Griffweisen anhand von Griffschemata und erläuternden Hinweisen an.⁵⁸⁸ Besonders übersichtlich gestaltete, großformatige Griff Tabellen enthalten die Lehrwerke von P. Tannhäuser und von W. Popp (Opus 525).⁵⁸⁹ C. Kummer, C. Oelschig, M. Schwedler und E. Th. Weimershaus führen Alternativgriffe in einer separaten Tabelle an und verbessern so die Übersichtlichkeit der Tabelle für die Hauptgriffe.⁵⁹⁰ Sehr unübersichtlich dagegen und für den praktischen Gebrauch wenig geeignet ist die Tabelle in F. Kauers *Kurzgefaßter[r] Anweisung* aufgrund der gedrängten Anordnung der Griffe; unübersichtlich sind auch die Tabellen in W. Barges *Praktische[r] Flötenschule*, da die Zuordnung der Symbole zu den entsprechenden Klappen und Tonlöchern ein sehr genaues Hinsehen verlangt und die einzelnen Griffe nicht auf einen Blick erfasst werden können.⁵⁹¹

⁵⁸⁵ Vgl. Quantz 1752; Petri ²1782; Tromlitz 1791; Dauscher 1801; Soussmann [1843]; Schwedler 1899; ebd. ²1910; vgl. Anlage 14a im Anhang.

Die Ziffern 1, 2 und 3 bezeichnen den Zeige-, Mittel- und Ringfinger der linken Hand, 4, 5 und 6 bezeichnen den Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten Hand. 7 steht für den kleinen Finger rechts; bei Unterscheidung enharmonischer Töne gibt die 7 die Betätigung der Es-Klappe, die 8 die Betätigung der Dis-Klappe an.

⁵⁸⁶ Vgl. Tromlitz 1800, Kapitel IV; vgl. Anlage 14b im Anhang.

⁵⁸⁷ Vgl. Oelschig [1837], S. 3f.; vgl. Anlage 14c im Anhang.

⁵⁸⁸ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 19-35; vgl. Anlage 14d im Anhang.

⁵⁸⁹ Vgl. Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Popp op. 525 [1898-1903].

⁵⁹⁰ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Oelschig [1837]; Schwedler ²1910; Weimershaus [1880-85].

⁵⁹¹ Vgl. Kauer [1788], S. 6; Barge ²1923, S. 46-51.

An Besonderheiten fällt beim Vergleich der meist ähnlich gestalteten Griffstabellen weiterhin auf:

- Mit Ausnahme des Tons b geben einige Autoren bei alterierten Tönen nur den durch ein Kreuz erhöhten Ton, nicht aber den durch ein Be erniedrigten enharmonischen Ton an.⁵⁹² Ein Grund dafür könnte sein, dass auf der einklappigen und vielfach auf der mehrklappigen Flöte bevorzugt in Kreuztonarten, insbesondere in der Grundtonart D-Dur und benachbarten Tonarten, gespielt wird. Die Konzentration auf Kreuz-Vorzeichen bleibt nach der Weiterentwicklung des Instruments und der damit verbundenen Ausweitung des Spektrums brauchbarer Tonarten bestehen – auch in Tabellen für die Boehmflöte, auf der alle chromatischen Töne sowohl im Hinblick auf die Grifftechnik als auch auf die Intonation gleichermaßen gut spielbar sind.⁵⁹³
- Separate Tabellen für Stammtöne, für Töne mit Kreuz-Vorzeichen und für Töne mit Be-Vorzeichen bieten wie bereits der Quantzsche *Versuch* auch die Lehrwerke von Petri, Schlegel, Tromlitz und Dauscher.⁵⁹⁴ Grund für die Trennung der Kreuz- und Be-Töne ist die Unterscheidung enharmonischer Töne im System der ungleichschwebenden Stimmung: Ein durch ein Kreuz erhöhter Ton erklingt tiefer als der entsprechende enharmonische Ton, der durch ein Be erniedrigt wird. Gis klingt beispielsweise tiefer als as, es höher als dis.⁵⁹⁵ Teilweise werden enharmonische Töne durch Griffe unterschieden – dann kommt die von Quantz zusätzlich angebrachte zweite Klappe für den Ton es zum Einsatz –, teilweise erfolgt die Realisierung der Tonhöhenunterschiede durch eine Ansatzveränderung.⁵⁹⁶ Auch A. B. Fürstenau arbeitet in seiner *Flöten-Schule* op. 42 mit getrennten Tabellen für Töne mit Kreuz- und mit Be-Vorzeichen, vertritt aber im Gegensatz zu dem um 1800 konservativen Ideal der ungleichschwebenden Stimmung ein recht modernes, vom leittönigen Denken geprägtes Stimmungsideal. Er bemerkt, dass *die durch Kreuze erhöhten Töne im Ganzen höher liegen, als jene, welche durch die Bees erniedrigt werden*⁵⁹⁷, gibt aber in Opus 42 mit wenigen Ausnahmen gleiche Griffe für enharmonische Töne in hoch- bzw. tiefalterierter Form an.⁵⁹⁸ Die Verwirklichung der Intonationsunterschiede kann durch den Ansatz erfolgen oder

⁵⁹² Vgl. Barge ²1923, S. 46; Kling o. J.; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73], Teil I; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Schulze [1880-85], Elementarlehre S. 2; Thomas 1900; Weimershaus [1880-85]; vgl. Anlage 14e und 14f im Anhang.

⁵⁹³ Vgl. Thomas 1900, *Griff-Tabelle für die Böhm'sche Flöte* im Anhang.

⁵⁹⁴ Vgl. Quantz 1752, Anhang Tab. I; Tromlitz 1791, Anhang; ebd. 1800, Kapitel IV; Petri ²1782, S. 463-465; Schlegel 1788, Anhang Tab. I; Dauscher 1801, Tabelle eingebunden bei S. 68/69.

⁵⁹⁵ Vgl. Kapitel II.A.1., S. 10.

⁵⁹⁶ Vgl. Schlegel 1788, S. 26.

⁵⁹⁷ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 12.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 52f.

durch die zahlreichen Alternativgriffe, die Fürstenau in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 nennt.

- In den Lehrwerken von Oelschig und Soussmann findet der Lernende eine Tabelle für die Stammtöne und eine zweite Tabelle für alle alterierten Töne.⁵⁹⁹ Eine weitere Möglichkeit der Trennung von Griffen in zwei Tabellen, die von der Grundskala der Traversflöte mit einer Klappe und der Mehrklappenflöte ausgeht, nehmen A. Struth und A. E. Müller vor: Die *Tabelle der einfachen und natürlichen Griffe für die Flöte mit allen Klappen* gibt an, wie die Töne der D-Dur-Tonleiter gegriffen werden, in der *Tabelle der unregelmässigen Griffe (Kunstgriffe)*⁶⁰⁰ sind die Griffe für alle anderen Töne aufgeführt.

Nur wenige der vorliegenden Lehrwerke – beschränkt auf einige Veröffentlichungen von W. Popp – enthalten keine Griffabelle.⁶⁰¹ Bei der *Vorbereitungs-Schule zum Erlernen des Flötenspiels* op. 359, die ausschließlich Spielstücke bietet, ist das verständlich; bei Opus 274, Opus 375, Opus 387 und insbesondere bei den *Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte* op. 358 bedeutet das einen Mangel – beim Wechsel von der Mehrklappenflöte zur Böhmflöte ist ein völliges Umlernen der Griffweise notwendig. In seiner *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 432 beschreibt Popp die Griffweise der ersten Töne im Tonraum von d¹ bis h² verbal, die Griffe der übrigen Töne sind dem Lehrwerk nicht zu entnehmen.⁶⁰² Hier ist ebenso wie in anderen Veröffentlichungen, die keine Griffabelle enthalten, die Verwendung einer separaten Griffabelle erforderlich.

Ein Blick auf die Trillertabellen, die von der Gestaltung her den Tabellen für die gewöhnlichen Griffe sehr ähnlich sind, erfolgt im Zusammenhang mit Überlegungen zur Ausführung von Trillern in Teilkapitel f).

Tonraum

Wie F. A. Schlegel erweitert Tromlitz in seinem *Unterricht* den Tonraum gegenüber der Tabelle im Lehrwerk von Quantz in der Höhe um b³ bzw. ais³, im Lehrwerk für die Mehrklappenflöte gibt Tromlitz darüber hinaus noch c⁴ als höchsten Ton an.⁶⁰³ Damit ist der

⁵⁹⁹ Vgl. Oelschig [1837]; Soussmann [1843]; vgl. auch Anlage 14c im Anhang.

⁶⁰⁰ Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. III f. Vgl. auch Müller, A. E. [1815], Griffabellen im Anhang.

⁶⁰¹ Vgl. Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 358 [1886-91]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91].

⁶⁰² Vgl. Popp op. 432 [1892-97], S. 3-5.

⁶⁰³ Vgl. Quantz 1752, Anhang Tab. I; Tromlitz 1791, Anhang; ebd. 1800, IV/§ 2; Schlegel 1788, Anhang Tab. I.

Tonraum abgesteckt, den die meisten nachfolgenden Lehrwerke berücksichtigen. Höhere Töne haben in der Praxis kaum Bedeutung, und nur in wenigen Unterrichtswerken werden dafür Griffe genannt: cis⁴ bzw. des⁴ geben M. Schwedler für die Mehrklappenflöte, W. Barge und Th. Boehm für die Boehmflöte an. J. Fahrbach nennt in seinem Lehrwerk für die Mehrklappenflöte Griffe bis dis⁴/es⁴, E. Prill führt in Opus 7 für die Boehmflöte und in Opus 10 für die Mehrklappenflöte sogar den Griff für e⁴ an.⁶⁰⁴ Nahezu alle Autoren gehen in den Übungen und Spielstücken allerdings nicht bis an die obere Grenze des Tonraums; nur selten – etwa in den Lehrwerken von H. Köhler und C. Kummer – kommt der höchste Ton c⁴ im Notenmaterial tatsächlich vor.⁶⁰⁵

In der Tiefe wird in Tabellen für die Traversflöte mit einer und mit mehreren Klappen üblicherweise ein Tonumfang bis d¹, in Tabellen für die Boehmflöte bis c¹ angegeben. In einigen Tabellen sind darüber hinaus Töne bis h⁰ oder sogar bis b⁰ verzeichnet, die auf Flöten mit entsprechend längerem Fußstück gespielt werden können.⁶⁰⁶

Fingertechnik – Methodische Aspekte

Nachdem die Griffweise einzelner Töne im Mittelpunkt der bisherigen Überlegungen stand, interessiert im Folgenden, wie die Ausführung von Tonverbindungen vermittelt und geübt wird. Zunächst ist ein Blick auf die Reihenfolge der zu erlernenden Töne und der entsprechenden Griffe zu richten. Die anschließende Untersuchung des Übungsmaterials liefert weitere Informationen über den Weg, den die Lehrwerke beim Üben der Fingertechnik wählen.

In welcher Weise vermittelt das Lehrwerk die neu zu erlernenden Griffe?

Fast alle Autoren geben eine Reihenfolge an, in der sie das Erlernen der neuen Töne und der entsprechenden Griffe als sinnvoll betrachten. Diese Reihenfolge wird entweder im Rahmen verbaler Ausführungen mitgeteilt oder sie ist dem progressiv angeordneten Notenmaterial zu entnehmen. Nur wenige Lehrwerke enthalten keine Hinweise, mit welchen Tönen der Anfänger beginnen soll und arbeiten – soweit sie Übungsmaterial bieten – von

⁶⁰⁴ Vgl. die Griffstabellen in Schwedler ²1910; Barge ²1923; Boehm [1871], Tafel 1; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08].

⁶⁰⁵ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 31; Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 3.

⁶⁰⁶ Vgl. die Griffstabellen in Barge ²1923 (Tabelle für die Mehrklappenflöte); Fahrbach op. 7 [1860-67] (bis b⁰); Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85] (Tabelle für die Flöte mit 12-15 Klappen); Köhler/Schwedler o. J.; Oertel [1892-97]; Popp op. 525 [1898-1903]; Prill op. 10 [1904-08]; Schulze [1880-85]; Schwedler ²1910; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67] (Tabelle für die Flöte mit 10 Klappen); Struth/Schwedler 29. Auflage o. J. (Tabelle für die Mehrklappenflöte und Tabelle für die Boehmflöte); Tannhäuser, erstmals [1892-97] (Tabelle für die Flöte mit 14 Klappen, bis b⁰); Thomas 1900 (Tabelle für die Mehrklappenflöte); Tillmetz [1898/99] (Tabelle für die Boehmflöte); Wahls 1890; Weimershaus [1880-85].

Anfang an mit Übungen und Stücken in einem größeren Tonumfang.⁶⁰⁷ Ausschließlich in Zusammenhang mit der Tonbildung und mit Blick auf ansatztechnische Momente geben Quantz, Schlegel, Tromlitz und Froehlich, Soussmann und Fahrbach sowie Regel und Tannhäuser einen Hinweis zur Reihenfolge der zu erlernenden Töne, grifftechnische Aspekte stehen im Hintergrund.⁶⁰⁸ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts führen viele Lehrwerke neue Töne und die jeweiligen Griffe sukzessive anhand von Übungen und Stücken, deren Tonraum nach und nach erweitert wird, ein. Einige Veröffentlichungen machen den Lernenden dabei in wenigen Übungen mit einem Großteil der Töne bekannt – neue Töne folgen also dicht aufeinander.⁶⁰⁹ Andere gehen etwas langsamer vor und stellen mehr Notenmaterial zur Übung der einzelnen Griffe zur Verfügung.⁶¹⁰

Zunehmendes Bemühen, den Lernenden in kleinen, teilweise auch verbal angeleiteten Schritten mit der Flötentechnik allgemein und mit der Grifftechnik im Besonderen vertraut zu machen, ist seit den 1880er Jahren zu bemerken. Während bis dahin auf neue Töne in Übungen und Stücken nicht hingewiesen wird, während neue Töne im Notenmaterial also einfach vorkommen und nicht auf den ersten Blick als solche auffallen, machen die Autoren jetzt vermehrt darauf aufmerksam.⁶¹¹ Ein Griffschema beim jeweils neu zu erlernenden Ton erspart das Nachschlagen in der Griffabelle; Notenzeichen des jeweiligen Tons, Griffweise und Übungsmaterial werden in unmittelbarem Zusammenhang präsentiert⁶¹² – eine uns heute sehr vertraute, für die damalige Zeit neue Art der Erarbeitung des Tonraums.

Ist die gewählte Reihenfolge der Töne grifftechnisch sinnvoll?

Viele Lehrwerke gehen im Hinblick auf die Reihenfolge der zu erlernenden Töne einen sehr ähnlichen Weg. Der Lernende beginnt mit den Griffen für g, a, und h, es folgt – je nach Flötenart – der Griff für c bzw. cis, der vielfach schon bei den ersten Tonbildungsversuchen verwendet wird. Hier sind jeweils nur Finger der linken Hand beteiligt.⁶¹³ Auch an-

⁶⁰⁷ Vgl. Petri ²1782; Kauer [1788]; Dauscher 1801; Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44] – in diesem Lehrwerk für fortgeschrittene Flötisten erübrigt sich die Einführung neuer Töne; Oelschig [1837]; Popp op. 205 [1868-73].

⁶⁰⁸ Vgl. Quantz 1752, IV/§ 12f.; Schlegel 1788, S. 36-38; Tromlitz 1791, II/§ 14-16; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Müller, A. E [1815], S. 4; Soussmann [1843], Cahier 1, S. 4; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 16f.; Regel [1909-13], S. 7f.; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 12.

⁶⁰⁹ Vgl. z. B. Arx 1899; Barge ²1923; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85].

⁶¹⁰ Vgl. Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08].

⁶¹¹ Vgl. z. B. Thomas 1900; Wahls 1890.

⁶¹² Vgl. Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tillmetz [1898/99]; Schwedler 1899.

⁶¹³ Töne, bei denen im Folgenden keine Angabe zur Lage gemacht wird, haben gleiche Griffe in der ersten und zweiten Oktave und werden von den meisten Autoren zunächst in der ersten Oktave, von einigen wenigen – beispielsweise von W. Popp – in beiden Oktaven parallel eingeführt.

satztechnisch machen diese Töne keine Schwierigkeiten. In einem zweiten Schritt erlernt der Schüler die Töne f bzw. fis, e, d¹ und je nach Flötenart auch c¹.⁶¹⁴ Fingertechnisch ist diese Vorgehensweise insofern günstig, als der Anfänger mit wenigen Fingern beginnt, schrittweise mehr Finger beim Greifen einbezieht und sich beim Öffnen und Schließen der Tonlöcher und beim Bedienen der Klappen auf Bewegungen einzelner oder weniger Finger konzentrieren kann. In Frage zu stellen ist allerdings der Beginn mit cis² als erstem Ton.⁶¹⁵ Abgesehen von der Dis-Klappe, deren Betätigung durch den kleinen Finger der rechten Hand als Stützfinger die meisten Autoren empfehlen, werden beim cis² keine Löcher gedeckt und Klappen bedient; die Haltung des Instruments ist daher relativ instabil. Aus diesem Grund nennt A. E. Müller ausdrücklich eine Alternative zum Beginn mit cis²: *Sollte dem Anfänger das Halten der Flöte [beim Greifen von cis²] zu schwer werden, so kann der Anfang auch mit dem ersten h gemacht werden.*⁶¹⁶

Neben der eben beschriebenen und am häufigsten gewählten Vorgehensweise, bei der einzelne Finger sukzessive aufgelegt werden, sind im Wesentlichen zwei weitere Ansätze der Erarbeitung des Tonraums in den Lehrwerken vertreten: G. Schulze, H. Wahls und E. Th. Weimershaus beginnen mit den Fingern der linken Hand und den Tönen h, a und g in der ersten Oktave und führen dann von c² ausgehend die Töne der zweiten Oktave bis g² ein.⁶¹⁷ Dieser Weg konfrontiert den Lernenden früh mit den schwierigen Griffwechseln von c² nach d² und von d² zu weiteren Tönen der zweiten Oktave, bei denen jeweils viele Finger beteiligt sind. Einen ganz anderen Weg beschreiben J. Froehlich, H. Kling, A. Oertel und A. Struth, die von d² ausgehend die zweite Oktave durch schrittweises Aufheben der Finger erarbeiten und sich erst dann der ersten Oktave zuwenden.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Barge ²1923; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Prill op. 7 1927, Teil 1; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Schwedler 1899; Röhrler Teil 1 1911; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Thomas 1900; Tillmetz [1898/99].

⁶¹⁵ Diesen Weg wählen Barge ²1923; Kummer op. 119 [1852/53]; Popp op. 525 [1898-1903]; Prill op. 7 1927, Teil 1; ebd. op. 10 [1904-08]; Schwedler 1899; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.

⁶¹⁶ Müller, A. E. [1815], S. 4.

⁶¹⁷ Vgl. Schulze [1880-85], S. 3; Wahls 1890, S. 12f.; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6-9.

⁶¹⁸ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76; Kling o. J., S. 16f.; Oertel [1892-97], S. 10f.; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 4f.; Schwedler wählt in der Neuauflage von Struths Lehrwerk einen anderen Weg, indem er von cis² stufenweise absteigend erst die D-Dur-Tonleiter in der ersten Oktave spielen lässt und dann von d² aus die höheren Töne der zweiten und dritten Oktave einführt (vgl. Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 8-10).

Lehrwerke für die Traversflöte mit einer und mehreren Klappen führen die Griffe für fis und cis²/cis³ im Allgemeinen vor jenen für f und c²/c³ ein, da erstere zur D-Dur-Skala gehören und ohne Gabelgriffe und – mit Ausnahme der Dis-Klappe – ohne Bedienen einer Klappe gegriffen werden. Es überrascht, dass G. Appunn, W. Popp, E. Prill, H. Wahls und E. Th. Weimershaus von dieser Praxis abweichen und den Lernenden f vor fis und c vor cis üben lassen, zuerst also die grifftechnisch schwierigeren Töne einführen.⁶¹⁹ Tillmetz und Prill gehen in ihren Lehrwerken für die Boehmflöte von der Grundskala des Boehmschen Instruments aus und erarbeiten den Tonraum zunächst in C-Dur. Anders als auf den Flöten alten Systems mit teilweise komplizierten Griffen für Töne, die nicht zur Grundskala D-Dur gehören, sind auf der Boehmflöte alterierte Töne nicht schwieriger zu greifen als Töne der C-Dur-Tonleiter. Es ist gut denkbar, in Lehrwerken für die Boehmflöte alle Halb-~~alle~~ töne von Beginn an gleichberechtigt zu berücksichtigen. Diese Vorgehensweise wählt W. Popp in seinen *Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte* op. 358, indem er bereits bei den ersten Tonübungen Tonarten bis zu vier Vorzeichen verwendet und früh die chromatische Tonleiter einführt.⁶²⁰

Von den Lehrwerken, die laut Griffstabellen sowohl für die Mehrklappenflöte als auch für die Boehmflöte vorgesehen sind, orientieren sich einige primär an der Griffweise der Boehmflöte, beginnen in C-Dur und führen dann – teilweise konzentriert in Form von Chromatik-Übungen – alterierte Töne ein.⁶²¹ Einzig W. Barge berücksichtigt mit einem Beginn in D-Dur in erster Linie die Griffweise der Mehrklappenflöte.⁶²² H. Köhler geht einen Mittelweg, wenn er nacheinander die Tonarten G-Dur, C-Dur, D-Dur, A-Dur, E-Dur, F-Dur und B-Dur einführt, und weist ausdrücklich darauf hin, dass sein Lehrwerk gleichermaßen für die Flöte alten Systems und für die Boehmflöte verwendet werden kann.⁶²³

Übungsmaterial

Mit Ausnahme der verbalen Anleitungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bieten alle vorliegenden Lehrwerke Notenmaterial zur Übung der Fingertechnik. Je nach Lernphase hat dieses Material unterschiedliche Funktionen zu erfüllen: Der Anfänger benötigt Übungsmaterial, um mit den neuen Griffen vertraut zu werden und um einzelne Griffver-

⁶¹⁹ Vgl. Appunn [1880-82]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 432 [1892-97]; Prill op. 10 [1904-08]; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85], Bd. 1.

⁶²⁰ Vgl. Popp op. 358 [1886-91], S. 4-6.

⁶²¹ Vgl. Kling o. J.; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Röhler Teil 1 1911; Thomas 1900.

⁶²² Vgl. Barge ²1923.

⁶²³ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 4.

bindungen zu üben. Für den fortgeschrittenen Flötisten sind Übungen für ein geläufiges Spiel in allen Tonarten unverzichtbar.

Übungen zum Erlernen der ersten Griffe bestehen meist aus kurzen Folgen von Tönen in Stufen oder zunächst kleinen, dann allmählich größer werdenden Sprüngen innerhalb eines immer größeren Tonumfangs. Manche Autoren beginnen dabei mit großen Notenwerten und gehen schrittweise zu immer kürzeren Tondauern über. In vielen Lehrwerken werden anhand dieser Übungen auch verschiedene Taktarten eingeführt und das Legatospiel geübt.⁶²⁴ Während die ersten Griffübungen in einigen Lehrwerken ausgesprochen viel Raum einnehmen⁶²⁵, gehen andere Lehrwerke rasch zu Liedern und einfachen Melodien über, im Rahmen derer die Griffe nicht in abstrakter Form, sondern eingebunden in einen musikalischen Kontext geübt werden.⁶²⁶ J. Fahrbach verzichtet am Anfang ganz auf Übungen und beginnt sofort mit leichten Duetten.⁶²⁷ Insgesamt und besonders seit Mitte des 19. Jahrhunderts sind die Übungsformen zum Erwerb der Grundlagen der Grifftechnik sehr vielfältig. Ein wesentliches Merkmal vieler Übungen und Übungssequenzen ist ein Vorgehen in kleinen, aufeinander aufbauenden Lernschritten. In den zuvor veröffentlichten Lehrwerken – beispielsweise im *Elementarbuch* von A. E. Müller oder in A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 – findet der Anfänger meist kein Material zum schrittweisen Erlernen der Griffe, sondern Übungen, die von Beginn an einen großen Tonvorrat aufweisen.⁶²⁸ Den fortgeschrittenen Flötenspieler sollten fingertechnische Übungen dazu befähigen, jede Tonverbindung ungeachtet grifftechnischer Schwierigkeiten auch in hohem Tempo sauber auszuführen. Klassische Übungsformen sind Dur-, Moll- und chromatische Tonleitern und Tonleiterschnitte, gebrochene Akkorde und Intervalle. Entsprechendes Übungsmaterial bieten die umfangreichen Lehrwerke des 19. Jahrhunderts, wobei sich die Veröffentlichungen von J. Fahrbach, E. Köhler, A. Oertel, R. Regel, R. Röhler, M. Schwedler, H. Soussmann und E. Th. Weimershaus mit einer sehr umfassenden Materialsammlung von den übrigen Lehrwerken abheben.⁶²⁹ Fingertechnik hat in diesen Unterrichtswerken deutlich Priorität vor den anderen Lernbereichen. Auch in den kurz gefassten Lehrwerken sind Übungen für die Fingertechnik Bestandteil des Übungsmaterials; lediglich F. Kauer, C.

⁶²⁴ Vgl. Arx 1899; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 358 [1886-91]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Prill op. 7 1927, Teil 1; ebd. op. 10 [1904-08]; Schwedler 1899; Thomas 1900.

⁶²⁵ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Prill op. 10 [1904-08].

⁶²⁶ Vgl. Appunn [1880-82]; Barge²1923; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85], Bd. 1.

⁶²⁷ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67].

⁶²⁸ Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil; Fürstenaus op. 42 [1825/26].

⁶²⁹ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 44-68; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2; Oertel [1892-97]; Regel [1909-13]; Röhler Teil 2 1912; Schwedler 1899, S. 36-46; ebd. ²1910, Anhang: *Übungen in allen Tonleitern*; Soussmann [1843], Cahier 3 und 4; Weimershaus [1880-85], Bd. 2.

Oelschig, W. Popp (Opus 375), A. Struth und E. Prill verzichten auf Tonleiter-, Akkord- und Intervallübungen.⁶³⁰ Prill bietet dafür zahlreiche Übungen für die Fingertechnik in freien Übungsformen. A. B. Fürstenau nimmt zwar alle Dur- und Moll-Tonleitern in seine *Kunst des Flötenspiels* op. 138 auf, das *Scalenblasen* dient aber nicht primär dem geläufigen Spiel, sondern der Tonbildung; für die Fingertechnik bietet Fürstenau im Übungsteil zwei Übungen für die Fingerordnung, bei denen Zahlen über einem Großteil der Noten auf günstige Griffe aus der Vielzahl an Griffalternativen für einen Ton hinweisen.⁶³¹ In der Neuausgabe von 1885 erweitert Fürstenaus Sohn Moritz die *Kleine[n] Studien für Eine Flöte* in der *Flöten-Schule* op. 42 um klassische Fingerübungen mit Tonleitern und Tonleiterausschnitten, Dreiklängen, Intervallen und chromatischen Läufen, die in allen Dur- und Molltonarten zu üben sind.⁶³² Hier kommt zum Ausdruck: Mit zunehmendem technischen Anspruch der virtuosens Flötenliteratur des 19. Jahrhunderts werden Geläufigkeitsübungen für den Flötenspieler, der ein Spiel auf hohem Niveau anstrebt, unverzichtbar. Solche Übungen nehmen in den Flöten-Lehrwerken des späten 19. Jahrhunderts einen festen Platz ein.

Als häufigste Übungsform stehen Tonleitern vor Akkord- und Intervallübungen an der Spitze des Repertoires an Übungen für die Fingertechnik. Neben diesen Übungen, die immer nach demselben Schema aufgebaut sind und in den verschiedenen Lehrwerken in sehr ähnlicher Gestalt präsent sind, arbeiten einige Unterrichtswerke auch mit freien Formen von Geläufigkeitsübungen oder -etüden, im Rahmen derer das Üben der Fingertechnik nicht an abstraktem Material, sondern im musikalischen Kontext geschieht.⁶³³

Eine erste und große Gruppe an Autoren integriert das systematische Üben der Fingertechnik in das schrittweise Durcharbeiten des Lehrwerks; entsprechende Übungen kommen an vielen verschiedenen Stellen im Lehrwerk vor. In einigen dieser Veröffentlichungen ist das gesamte Notenmaterial nach Tonarten geordnet, wobei jeweils zuerst Übungen durchgeführt und anschließend Spielstücke erarbeitet werden.⁶³⁴ Eine strenge Trennung von Technik-Übungen und Spielstücken kennzeichnet eine zweite Gruppe an Lehrwerken.⁶³⁵ Darüber hinaus gibt es Veröffentlichungen, in denen einige Übungen zur Fingertechnik

⁶³⁰ Vgl. Kauer [1788]; Oelschig [1837]; Popp op. 375 [1886-91]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67] – in der Neuausgabe des Lehrwerks von Schwedler (29. Auflage) dagegen sind Geläufigkeitsübungen vorhanden; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08].

⁶³¹ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 14-16, 91-94 (*Übungen für Flöte und Pianoforte*, Nr. 1 und 2).

⁶³² Vgl. Fürstenau op. 42, Neuausgabe [1885], S. 47-53, Übung Nr. 72a bis 72q..

⁶³³ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1 und 3; Oertel [1892-97]; Popp op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; Röhler Teil 2 1912.

⁶³⁴ Vgl. Arx 1899; Kling o. J.; Kummer op. 106, erstmals [1844], Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Wahls 1890.

⁶³⁵ Vgl. z. B. Fahrbach op. 7 [1860-67]; Köhler, H. [1880-85], Teil 1; Oertel [1892-97].

zwischen die Spielstücke eingeschoben sind und weitere Übungen in Blockform meist am Ende des Lehrwerks angeboten werden.⁶³⁶

Übungsmaterial in zahlreichen Varianten bieten auch die in großer Zahl vorhandenen Etüdensammlungen des 19. Jahrhunderts, die in der Hauptsache zur Übung der Fingertechnik bestimmt sind.⁶³⁷ Während in manchen Etüdensammlungen Fingertechnik fast ausnahmslos anhand gleichbleibender schneller Notenwerte in stufenweiser Abfolge, in kleinen oder in großen Tonsprüngen trainiert wird⁶³⁸, übt der Lernende das geläufige Spiel in anderen Studienwerken in abwechslungsreicher Form und vielfach kombiniert mit verschiedenen Artikulationsarten und mit der Ausführung von Verzierungen.⁶³⁹ Einige Sammlungen wie A. B. Fürstenaus *26 Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten* op. 107 oder J. Fahrbachs *30 charakteristische Uebungsstücke* op. 81 stellen nicht nur Notenmaterial bereit, sondern geben auch Hinweise zum Gebrauch einzelner Klappen und zur Verwendung von Hilfs- und Trillergriffen.⁶⁴⁰ Besonders hervorzuheben sind die *24 Studien zur Erlernung und Erhaltung der Virtuosen Technik für die Böhmflöte* op. 40 von R. Tillmetz, in denen schwierige Bewegungen einzelner Finger wie Zeigefinger und kleiner Finger beider Hände speziell geübt werden.⁶⁴¹

Das Spektrum der in den Übungen vertretenen Tonarten variiert je nach Spielniveau, zu dem die Unterrichtswerke hinführen. Lehrwerke, die für den Anfänger bis zum Spiel auf mittlerem Niveau vorgesehen sind, beschränken sich meist auf Dur- und Molltonarten bis zu drei Vorzeichen⁶⁴²; in Unterrichtswerken für Flöten alten Systems mit D-Dur als Grundskala kommen dabei oftmals mehr Kreuz- als Be-Vorzeichen vor. Unterrichtswerke und Etüdensammlungen für das Spiel auf hohem Niveau berücksichtigen im Allgemeinen sämtliche Dur- und Molltonarten.⁶⁴³

In systematisch aufgebauten Tonleiter-, Akkord- und Intervallstudien stehen alle Töne und Tonverbindungen ungeachtet möglicher grifftechnischer Schwierigkeiten gleichberechtigt nebeneinander. Schwierige Griffverbindungen, bei denen beide Hände beteiligt sind und

⁶³⁶ Vgl. z. B. Barge ²1923.

⁶³⁷ Einen Überblick über das Spektrum an Etüdensammlungen bietet E. Prills *Führer durch die Flöten-Literatur* (vgl. Prill [1899], S. 175-180 und Ergänzungsband der Neuerscheinungen von 1898-1912 von P. Lehmann o. J., S. 86-89).

⁶³⁸ Vgl. z. B. Kummer op. 129 [1856-58]; Köhler, E. op. 75 1898; Boehm op. 15 [1831]; ebd. op. 37 [1860-67].

⁶³⁹ Vgl. z. B. Kummer op. 110 [1844-51]; Köhler, E. op. 77 1898; Köhler, H. 1901 (a).

⁶⁴⁰ Vgl. Fürstenaus op. 107 [1835], Heft 1, Nr. 1, 7, 10, 13; Fahrbach op. 81 [1876/77].

⁶⁴¹ Vgl. Tillmetz op. 40 1905.

⁶⁴² Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Fürstenaus op. 42 [1825/26]; Kauer [1788]; Müller, A. E. [1815]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 525 [1898-1903].

⁶⁴³ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 2; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Röhler Teil 2 1912; Soussmann [1843]; Tillmetz [1898/99]; Weimershaus [1880-85]; Fahrbach op. 30 [1876/77]; Fürstenaus op. 107 [1835]; Köhler, H. 1901 (a); Tillmetz op. 20 [1886-91].

sowohl Finger gehoben als auch gesenkt werden, oder bei denen bei Verwendung einer Mehrklappenflöte ein Finger in direkter Folge ein Tonloch deckt und eine Klappe bedient oder umgekehrt, bedürfen besonderer Übung. Nur einzelne Lehrwerke gehen auf solche schwierigen Griffwechsel speziell ein und berücksichtigen grifftechnische Besonderheiten der Querflöte. Viele Unterrichtswerke für die Querflöte enthalten Übungsformen, die in ähnlicher Gestalt auch in Klavier-Lehrwerken zu finden sind. Im Unterschied zur Flöte ist beim Klavier aber nicht von Bedeutung, ob etwa beim stufenweisen Fortschreiten die Tonverbindung c^2 - d^2 oder g^2 - a^2 auszuführen ist. Auf der Flöte sind bei der ersten Verbindung viele Finger zu bewegen und Gegenbewegungen auszuführen, bei der zweiten Verbindung bewegt sich nur ein Finger. Als einer von wenigen Autoren weist E. Prill auf die schwierige Tonverbindung von c^2 nach d^2 hin und bietet dazu Übungsmaterial; eine entsprechende Bemerkung und einen zusätzlichen Hinweis auf die Verbindung h^1 - c^2 bei Verwendung einer Flöte alten Systems enthält auch die Flötenschule von E. Th. Weimershaus.⁶⁴⁴ W. Popp widmet sich in seinen *Uebergangsstudien* op. 358 Besonderheiten der Grifftechnik der Boehmflöte und vor allem jenen Griffen und entsprechenden Griffkombinationen, die bei der Mehrklappenflöte und der Boehmflöte stark voneinander abweichen – darunter die Griffe für c^2 , f, fis und b.⁶⁴⁵

Der Gebrauch von Klappen wird insbesondere in den ausführlichen Unterrichtswerken für die Mehrklappenflöte – allen voran in Tromlitz' *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* als erstem und umfassendstem Lehrwerk speziell für diese Flötenart – und in Unterrichtswerken für die Boehmflöte angesprochen. Tromlitz, Fürstenau, Popp, Prill und Tillmetz erklären, wann welche Klappen zu verwenden sind und bringen dazu Beispiele bzw. Übungsmaterial.⁶⁴⁶ Die größte Aufmerksamkeit wird dem Gebrauch der kurzen und der langen F-Klappe geschenkt. Fahrbach betont in der *Vorerinnerung* zu seiner Flötenschule op. 7, dass ihm *die richtige Anwendung der Hilfsklappen*⁶⁴⁷ ein wichtiges Anliegen ist und erläutert in gut verständlicher Form anhand von Text, Notenbeispielen und Übungen neben dem Gebrauch der langen F-Klappe auch die Verwendung der Gis-Klappe und des B- und Dis-Hebers.⁶⁴⁸ In kurzen Anmerkungen zu den Übungen weisen Barge, Köhler, A. E. Müller, Oer-

⁶⁴⁴ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 32-25; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6.

⁶⁴⁵ Vgl. Popp op. 358 [1886-91].

⁶⁴⁶ Vgl. Tromlitz 1800, Kapitel III und IV; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 19-15; 51-64; 67-75; Popp op. 525 [1898-1903], S. 5; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 20f., 29, 31, 40-48, 54f., Teil 2, S. 83; Tillmetz [1898/99], S. 7, 22.

⁶⁴⁷ Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 3.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., S. 20f.

tel, Struth, Wahls und Popp in Opus 274 sowie Prill. Schwedler und Weimershaus auf die Benutzung einzelner Klappen hin.⁶⁴⁹

Swedler empfiehlt in *Flöte und Flötenspiel* im Kapitel *Die gymnastischen Übungen der Finger zum Zwecke der Erreichung einer sicheren Technik*, Fingergymnastik mit und ohne Instrument durchzuführen, um auch bei weniger beweglichen Fingern eine größtmögliche Beweglichkeit zu erreichen. Zunächst werden einzelne, später jeweils zwei Finger zusammen gleichmäßig auf- und abwärts bewegt, wobei das Tempo der Bewegung schrittweise zu erhöhen ist. Anschließend wird – ebenfalls bei zunehmender Geschwindigkeit – mit jeweils zwei Fingern eine Gegenbewegung ausgeführt.⁶⁵⁰ Inwieweit derartige Trockenübungen im Unterricht von Bedeutung sind, lässt sich anhand der Lehrwerke nicht feststellen. Abgesehen von Schwedlers Lehrbuch wird diese Übungsform in keiner anderen Veröffentlichung erwähnt.

Dass in Zusammenhang mit Griffweise und Fingertechnik als primär technischem Bereich des Flötenspiels auch Aspekte der musikalischen Gestaltung eine Rolle spielen, bringen neben A. B. Fürstenau, der die Verbindung verschiedener Griffweisen und verschiedener Klangfarben ausführlich darstellt⁶⁵¹, nur wenige Verfasser von Flöten-Lehrwerken zum Ausdruck. J. G. Tromlitz betrachtet die Griffweise der Flöte auch unter klanglichen Gesichtspunkten, wenn er für einen eher matten und stumpfen Klang einerseits und für einen strahlenden, hellen Klang andererseits verschiedene Griffe für denselben Ton angibt und auf Besonderheiten der Intonation aufmerksam macht.⁶⁵² R. Tillmetz nennt in seinem Lehrwerk für die Boehmflöte Hilfsgriffe für *Gesangsstellen im Pianissimo*, die der Verbesserung der Intonation dienen.⁶⁵³

Unter Berücksichtigung der Erscheinungsdaten der Unterrichtswerke ist zusammenfassend festzustellen: Verbunden mit den immer höheren technischen Anforderungen der virtuoson Flötenliteratur gewinnt Fingertechnik in den Lehrwerken und Etüdensammlungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Diese Tendenz wird in Ansätzen schon Ende des 18. Jahrhunderts beim Vergleich der Lehrwerke von Tromlitz und Quantz deutlich, umfangreiches Notenmaterial zur Übung der Fingertechnik bietet dann erstmals A. E. Müller in seinem *Elementarbuch für Flötenspieler* [1815]. Breiten Raum nimmt die

⁶⁴⁹ Vgl. Barge ²1923, S. 9; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 30, Teil 2, S. 9; Müller, A. E. [1815], Nö tenteil S. 1-41; Oertel [1892-97], S. 10, 12; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 9, 18, 29; Struth/Swedler 29. Auflage o. J., S. 17; Wahls 1890, S. 13; Popp op. 274 [1877/78], S. 5; Prill op. 10 [1904-08], S. 20; Schwedler 1899, S. 14-16, 21; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6f., 12, 24-26.

⁶⁵⁰ Vgl. Schwedler ²1910, S. 79.

⁶⁵¹ Vgl. S. 100f.

⁶⁵² Vgl. Tromlitz 1791, III/§ 4-19; ebd. 1800, Kapitel IV und V; vgl. auch Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76-81 als Übernahme aus dem Tromlitzschen *Unterricht* (1791).

⁶⁵³ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 26 und Griffabelle im Anhang mit separater Darstellung der Hilfsgriffe.

Fingertechnik in den Lehrwerken insbesondere seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein.⁶⁵⁴ Über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg erscheinen aber auch Unterrichtswerke, in denen die fingertechnische Übung eine eher untergeordnete Rolle spielt; dazu zählen in erster Linie Veröffentlichungen zum Erwerb der Grundlagen des Flötenspiels.⁶⁵⁵

e) Atmung

Beim Blick auf die Atmung als Lernbereich des Flötenspiels interessiert einerseits die Vermittlung der Atemtechnik, andererseits ist zu betrachten, wie Atmung als Moment der musikalischen Gestaltung thematisiert wird.

In den Lehrwerken nimmt die Atmung insgesamt und insbesondere der Teilbereich Atemtechnik wenig Raum ein. Meist werden Bemerkungen zur Atmung in Verbindung mit Hinweisen zur Phrasierung gemacht. Im Mittelpunkt steht die Frage, an welchen Stellen innerhalb eines Musikstücks günstig geatmet werden kann. Der Schüler soll lernen, musikalische Zusammenhänge zu erkennen, eine Komposition in ihre Sinneinheiten zu gliedern und auf dieser Grundlage Atemstellen festzulegen. Ausführlich gehen F. A. Schlegel, J. G. Tromlitz, A. Dauscher, J. Froehlich, J. Fahrbach, A. B. Fürstenau in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 und M. Schwedler in *Flöte und Flötenspiel* anhand von Text und Notenbeispielen auf die Atmung als Element der musikalischen Gestaltung ein.⁶⁵⁶ In einer ganzen Reihe weiterer Lehrwerke von der kurzgefassten Einführung in die Grundlagen des Flötenspiels bis zum umfangreichen und weit reichenden Unterrichtswerk wird das Auffinden günstiger Atemstellen ebenfalls angesprochen. Dies geschieht allerdings weniger ausführlich, teilweise nur in sehr knapper Form.⁶⁵⁷

Wilhelm Popp widmet der Atmung ein eigenes Lehrwerk, *Die Kunst des Athemholens beim Flötenspiele* op. 374, und verzichtet in allen anderen Lehrwerken auf Bemerkungen zu diesem Teilbereich des Flötenspiels. Trotz der speziellen Ausrichtung auf die Atmung berücksichtigt Popp in Opus 374 nicht beide Teilaspekte der Atmung – Technik und musikalische Gestaltung. Wie viele andere Unterrichtswerke beschränkt sich auch diese Veröffentlichung auf den musikalischen Aspekt, auf das Festlegen geeigneter Atemstellen. Zu diesem Zweck bietet Popp umfangreiches Notenmaterial – *unter Anderem auch schwieri-*

⁶⁵⁴ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67]; Köhler, H. [1880-85], insbesondere Bd. 1 und 3; Oertel [1892-97]; Popp op. 358 [1886-91]; Röhler 1911/12; Schwedler 1899; Weimershaus [1880-85].

⁶⁵⁵ Vgl. Appunn [1880-82]; Fürstenau op. 42 [1825/26]; Kauer [1788]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Popp op. 359 [1886-91]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.

⁶⁵⁶ Vgl. Schlegel 1788, S. 74-79; Tromlitz 1791, XIII/§ 4-14; Dauscher 1801, S. 93-96, eng angelehnt an Tromlitz' Kapitel XIII *Vom Athemholen bey dem Flötenspielen* (1791); Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 46f. (*Singschule*, Abschnitt *Vortheile bey dem Athemholen*); Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 42f.; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 11-14; Schwedler²1910, S. 48-53.

⁶⁵⁷ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 19; Kauer [1788], S. 10; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 10; ebd. op. 119 [1852/53], S. 5; Müller, A. E. [1815], S. 33; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 19f.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 10; Tillmetz [1898/99], S. 6; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 18.

ge Stellen aus meinen Concert-Compositionen⁶⁵⁸ –, in dem Atemstellen gekennzeichnet sind. Erklärungen zu diesen Atemstellen bzw. eine Antwort auf die Frage, warum gerade dort geatmet werden soll, gibt der Autor nicht. Eine Antwort dürfte der Lernende aber im Unterricht vom Lehrer erhalten. Es ist anzunehmen, dass die Atmung als ein in den Lehrwerken nur am Rande präsenter Lernbereich vor allem Gegenstand des mündlichen Unterrichts ist. In welcher Weise sie in der Unterrichtspraxis vermittelt und geübt wird, ist den vorliegenden Quellen nicht zu entnehmen.

Neben dem erwähnten Unterrichtswerk op. 374 von W. Popp sind in einigen anderen Lehrwerken in ausgewählten Übungen und Spielstücken – besonders am Beginn des Lehrgangs – Atemzeichen abgedruckt, die beispielhaft geeignete Atemstellen verdeutlichen.⁶⁵⁹ Jedes Lehrwerk bietet dem Lernenden aber auch Gelegenheit, selbständig Atemstellen festzulegen. Dass sich der Flötist bei der Erarbeitung jedes Musikstücks über günstige Atemstellen Gedanken macht, diese durch ein Zeichen und *womöglich mit Rothstift*⁶⁶⁰ markiert und so immer an derselben Stelle atmet, ist ein wichtiges Anliegen von W. Popp. Auch R. Tillmetz weist ausdrücklich darauf hin, die gekennzeichneten Atemstellen exakt einzuhalten; er bezieht diesen Hinweis allerdings auf die von ihm vorgegebenen Atemstellen.⁶⁶¹ H. Soussmann dagegen lehnt vom Verfasser eingetragene Atemzeichen gänzlich ab, *weil die Kraft der Brust eines jeden Menschen so sehr verschieden ist, dass man solche Vorschriften, wie lange er mit seiner Luft auskommen soll, unmöglich bestimmen kann, man breche daher lieber etwas von dem Werthe einer Note ab, hole Athem, und blase gleich im Takte weiter.*⁶⁶² Soussmann betrachtet hier allein die Atemkapazität als physiologische Größe für das Festlegen von Atemstellen, die musikalische Struktur der Komposition lässt er außer Acht. Sinnvoll kann diese Methode beim Einstudieren von Etüden sein, wenn der technische Aspekt des Übens vor der musikalischen Gestaltung im Vordergrund steht. Genau in diesem Zusammenhang macht Soussmann diese Bemerkung in seiner *Practische[n] Flötenschule* in Cahier 3: *Progressive Etüden als Vorschule für Virtuosen*. Mit Vorsicht sollte diese Methode allerdings beim Erarbeiten von sonstiger Flötenliteratur, bei der auch die musikalische Gestaltung eine Rolle spielt, angewendet werden.

Informationen zur Atemtechnik enthalten nur wenige Lehrwerke, und diese Informationen wiederum sind meist sehr knapp formuliert und beziehen sich stets nur auf einzelne

⁶⁵⁸ Popp op. 374 [1886-91], S. 3.

⁶⁵⁹ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 11-14, 91-112 (*Übungen für Flöte und Pianoforte*); Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1 und 2; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Müller, A. E. [1815]; Prill op. 7 1927, Teil 1 und 2; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Schwedler 1899; ebd. ²1910, S. 40f.

⁶⁶⁰ Popp op. 374 [1886-91], S. 3.

⁶⁶¹ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 1.

⁶⁶² Soussmann [1843], Cahier 3, S. 3.

Aspekte der Atemtechnik. Viele Hinweise gründen auf Erfahrungswerten der Autoren, manche Angaben sind widersprüchlich. Einige Autoren empfehlen beispielsweise, möglichst tief einzuatmen⁶⁶³, andere dagegen warnen davor, da tiefes Atmen der Gesundheit schade.⁶⁶⁴ Tromlitz, Dauscher und Froehlich raten dem Flötisten, *mit seinem Athem sehr sparsam umzugehen, ihn niemals ganz zu verbrauchen, und immer Vorrath zu haben.*⁶⁶⁵ Weitere Empfehlungen betreffen eine möglichst gleichmäßige Atemführung⁶⁶⁶ und eine gleichbleibende Tonstärke während des gesamten Ausatmens⁶⁶⁷, darüber hinaus soll die Atmung leise und unauffällig erfolgen⁶⁶⁸ und die Backen dürfen nicht aufgeblasen werden⁶⁶⁹. Das von Quantz beschriebene Heben der Schultern – *Man muß [...] den Hals und die Brust weit ausdehnen, die Achseln in die Höhe ziehen; den Athem in der Brust, so viel als möglich aufzuhalten suchen; und ihn alsdenn ganz sparsam in die Flöte blasen*⁶⁷⁰ – wird in keines der nachfolgenden Lehrwerke übernommen und von Tromlitz, Schulze und Weimershaus ausdrücklich als falsche Anweisung bezeichnet und abgelehnt.⁶⁷¹ Auch Schlegel, der sich in seinem VII. Hauptstück *Vom Athemholen bei Ausübung des Flötenspiels* fast wörtlich an Quantz anlehnt, stimmt in diesem Punkt nicht mit seinem Vorbild überein und verzichtet auf die entsprechende Bemerkung in seinem Text.⁶⁷²

Durch eine vergleichsweise differenzierte Darstellung des Atemvorgangs zeichnen sich Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138, Röhlers *Theoretisch-praktische Flötenschule* und Schwedlers *Flöte und Flötenspiel* aus. Fürstenau beschreibt das Ein- und Ausatmen beim *künstlichen Athemholen des Flötenspiels*⁶⁷³ im Unterschied zur natürlichen Atmung. Mehrfach arbeitet er dabei mit Negativbeispielen, indem er auf Fehler aufmerksam macht und vor deren Ausführung warnt: *Das hastige Einathmen wie das ungestüme Ausathmen muss vorzugsweise vermieden werden, weil es einen unbeschulten Flötisten verrathen würde. [...] Das Einathmen mit eingezogenem Bauche, was von vielen anempfohlen wird, ist sehr nachtheilig und als fehlerhaft zu betrachten; der Athem darf nur unter leisem Anziehen des Leibes genommen werden, wobei die Brust sich ausdehnen und hervortreten muss. Das Ausathmen, das eigentliche Anblasen des Tons, darf durchaus nicht anders, als*

⁶⁶³ Vgl. Schlegel 1788, S. 77 – wörtlich zitiert aus Quantz 1752, VII/§ 6; Schulze [1880-85], S. 2; Schwedler 1899, S. 6; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁶⁶⁴ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 48; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 19; Müller, A. E. [1815], S. 33; Tromlitz 1791, XIII/§ 5.

⁶⁶⁵ Tromlitz 1791, XIII/§ 3; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 48 – wörtlich zitiert aus Tromlitz 1791, XIII/§ 3; Dauscher 1801, S. 96.

⁶⁶⁶ Vgl. Schulze [1880-85], S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2; Schwedler²1910, S. 52.

⁶⁶⁷ Vgl. Tromlitz 1791, XIII/§ 3; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 42.

⁶⁶⁸ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 20; ebd. op. 10 [1904-08], S. 10.

⁶⁶⁹ Vgl. Schulze [1880-85], S. 2; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 12; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁶⁷⁰ Quantz 1752, VII/§ 6.

⁶⁷¹ Vgl. Tromlitz 1791, XIII/§ 5; Schulze [1880-85], S. 2; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 2.

⁶⁷² Vgl. Schlegel 1788, S. 77.

⁶⁷³ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 10.

durch Anstoss der Zunge und Druck der Lippen geschehen; die Brust muss dabei langsam wieder einsinken, und die in den Lungen vorhandene Luft, ohne die Brust zu erschüttern, herausfließen. Das sogenannte Aushauchen aus der Brust ist höchst schädlich und dabei der Spieler auch niemals fähig, mit Kraft und Ausdauer eine lange Periode vorzutragen.⁶⁷⁴

Fürstenau empfiehlt, die Atmung nach der beschriebenen Art und Weise zunächst ohne und anschließend mit Instrument zu üben und bietet damit als erster Autor einen methodischen Ansatz zur Atemschulung.

Während Fürstenau die Brustatmung beschreibt, lässt Röhler die Zwerchfell-Flanken-Atmung ausführen. Röhler unterscheidet drei Phasen des Atemvorgangs – das Einatmen, das Anhalten der Luft und das Ausatmen. Das Einatmen geschieht mittelst der oben beschriebenen Ausdehnung des Unterleibes und der Hebung des Brustkorbes, besonders der Flanken.⁶⁷⁵ (Zur Ausdehnung des Unterleibes schreibt Röhler zuvor: *Beim Flötenspiel müssen wir bestrebt sein, recht viel Luft einzuziehen; dieses geschieht durch eine möglichst große Erweiterung des Brustkorbes mittelst Heben der Rippen nach oben und außen und durch nach außen treiben des Unterleibs, wodurch dem eigentlichen Atmungsmuskel, dem Zwerchfell, Platz geschaffen wird, sich weit abzuflachen.*⁶⁷⁶) Das Anhalten der Luft, welches der schwierigste Punkt ist, erfolgt durch so lang als mögliches Beibehalten der erweiterten Stellung von Unterleib und Brustkorb. Hierauf vollzieht das langsame Sinken des Brustkorbes und das langsame Zurückgehen der Unterleibsausdehnung das Ausatmen. Bei letzterem Vorgang darf man nur ganz wenig nach und nach dem natürlichen, sich von selbst vollziehenden Zurückgehen der Rippen und dem Abflachen des Unterleibes nachgeben, wobei man die Luft durch die leicht geschlossenen Lippen ruhig entweichen lässt, ähnlich als sollte ein feiner Faden gezogen werden.⁶⁷⁷ Detaillierter als alle anderen Lehrwerke geht Röhler auf den physiologischen Aspekt der Atmung im engeren Sinn ein. Er beschreibt die Funktion der Atemorgane und erklärt, wie das natürliche Atmen in ein willkürliches Atmen, das sogenannte Kunstatmen⁶⁷⁸ mit kurzer Einatem- und langer Ausatemphase verwandelt wird. Für nähere Informationen zur Atmung verweist Röhler auf Lektüre zur Stimmbildung.⁶⁷⁹

Schwedler berücksichtigt in seinem Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel* im Kapitel zur Atmung sowohl den Bereich der Atemtechnik als auch den Aspekt der musikalischen Gestal-

⁶⁷⁴ Ebd.; Hervorhebungen vom Verfasser.

⁶⁷⁵ Röhler Teil 1 1911, S. 6; Hervorhebungen vom Verfasser.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd. Folgende Titel führt Röhler an: *Stimmbildung und Stimmpflege, Gemeinverständliche Vorlesungen gehalten von Dr. med. Hermann Gutzmann (J. F. Bergmann – Wiesbaden)* und *Gymnastik der Stimme von Oskar Guttman. (J. J. Weber – Leipzig)*.

tung. Er beschreibt die Brustatmung beim Flötenspiel im Unterschied zur natürlichen Atmung: *Das Einatmen muß durch ruhiges, gleichmäßiges, wenn auch meist rasches Emporheben der Brust geschehen. Unwillkürlich verfährt man dabei anders als beim gewöhnlichen Atmen, denn während man sonst mit dem Bauche (dem Zwerchfell) zu atmen beginnt, darauf die untere Hälfte des Brustkorbes folgen läßt und nur bei tieferen Atemzügen den oberen Teil des letzteren in Bewegung setzt, atmet man beim Blasen viel eher mit dem oberen Teile des Brustkorbes.*⁶⁸⁰

Anhand dreier Volkslieder mit abgedrucktem Text erläutert er, welche Stellen sich zum Atmen anbieten und empfiehlt dem Anfänger, Lieder oder Gesänge aus Opern zu spielen. Ausgehend von der Gliederung des Textes kann hier das Setzen von Atemzeichen an musikalisch günstigen Stellen geübt werden.⁶⁸¹ Schüler, denen eine gleichmäßige Atemführung Schwierigkeiten bereitet, sollen zunächst nur das Kopfstück der Flöte verwenden oder das Blasen durch eine dünne Röhre, *etwa ein holländisches Pfeifenröhrchen oder einen dicken Strohhalm*⁶⁸² üben. Auf diese Weise kann sich der Lernende auf den Atemvorgang konzentrieren und braucht nicht gleichzeitig auf die Flötenhaltung und die Fingerposition zu achten. Im Unterschied zu Trockenübungen zur Atmung erklingt beim Anblasen des Kopfstücks ein Ton, der eine gleichmäßige Atemführung hörbar macht.

Den Lehrwerken von Fürstenau, Röhler und Schwedler, die Atmung als eine wichtige Grundlage des Flötenspiels ausführlich darstellen, steht eine ganze Reihe an Lehrwerken gegenüber, in denen Atmung in keiner Weise thematisiert oder lediglich am Rande berücksichtigt wird. Es handelt sich um Veröffentlichungen, wie sie vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erscheinen: eher kurz gefasste Lehrwerke, die sich als praktische Anweisung zum Flötenspiel verstehen und dem Lernenden in erster Linie Notenmaterial zur Verfügung stellen.⁶⁸³ In diesem begrenzten Rahmen sind Informationen zur Atmung verzichtbar und bleiben ganz dem mündlichen Unterricht vorbehalten.

Bei der differenzierten Betrachtung der Teilbereiche der Atmung ist eine Schwerpunktverlagerung festzustellen: Der Aspekt der musikalischen Gestaltung, in dessen Mittelpunkt die Frage nach günstigen Atemstellen steht, rückt im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund, der Atemtechnik dagegen wird mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Vermehrt sind auch Hinweise zur Abhängigkeit der Atmung von individuellen Voraussetzungen des Flötisten zu lesen. E. Prill etwa schreibt in seiner *Schule für die*

⁶⁸⁰ Vgl. Schwedler²1910, S. 49.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., S. 50-52.

⁶⁸² Ebd., S 52.

⁶⁸³ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Kling o. J.; Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903], Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Thomas 1900.

*Böhmflöte, dass für die Ateinteilung bestimmte Regeln kaum aufgestellt werden können, da sowohl die Komposition selbst als auch die Individualität des Flötenspielers stets zu berücksichtigen sind, indem der eine längeren, der andere kürzeren Atem hat.*⁶⁸⁴

f) Verzierungen

Die Ausführung von Verzierungen als eine Form der musikalischen Gestaltung nimmt in den Lehrwerken vom Ende des 18. bis an den Beginn des 20. Jahrhunderts ganz unterschiedlichen Stellenwert ein. Dieser hängt im Wesentlichen von der Bedeutung der Verzierungen im musikalischen Stil der Zeit einerseits und von Umfang und Reichweite der Unterrichtswerke auf der anderen Seite ab. Außer einigen Veröffentlichungen von W. Popp und C. Kummer, die speziell die Atmung, Artikulation und Grifftechnik der Boehmflöte zum Gegenstand haben⁶⁸⁵, berücksichtigen alle vorliegenden Lehrwerke zumindest in knapper Form den Lernbereich „Verzierungen“.

Entscheidende Veränderungen hinsichtlich Umfang und Art der Vermittlung von Verzierungen vollziehen sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁶⁸⁶ Die Tendenz führt weg von einer Vielfalt an Verzierungen und einer umfassenden Darstellung, wie diese im Einzelnen auszuführen sind, hin zu kurzen Erläuterungen einer kleinen Auswahl besonders wichtiger Verzierungen. Die Lehrbücher des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts stellen Verzierungen als wichtiges und unverzichtbares Element des Musizierens umfassend im Rahmen verbaler Ausführungen mit ergänzenden Notenbeispielen dar und gehen sowohl auf den spieltechnischen als auch auf den gestalterischen Aspekt der Verzierungspraxis ein. Es wird erklärt, wie eine notierte Verzierung grifftechnisch und rhythmisch korrekt ausgeführt und ihrem Kontext entsprechend musikalisch gestaltet wird, um den jeweils geltenden Affekt zum Ausdruck zu bringen. J. G. Tromlitz etwa beschreibt in seinem *Unterricht*, wie die Geschwindigkeit eines Trillers an die Bewegung eines Satzes angepasst werden kann.⁶⁸⁷ Da die meisten Fragen der Verzierungslehre nicht instrumentenspezifischer Art sind – abgesehen von der Griffweise ist beispielsweise ein Doppelschlag auf der Querflöte nicht anders auszuführen als auf der Violine oder auf der Oboe –, bietet sich eine ausführliche Darstellung dieses Lernbereichs insbesondere in Lehrwerken an, die

⁶⁸⁴ Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 19.

⁶⁸⁵ Vgl. Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 288 o. J.; ebd. op. 358 [1886-91]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 374 [1886-91]; Kummer op. 105, erstmals [1841].

⁶⁸⁶ Veränderungen, welche den aufführungspraktischen Aspekt betreffen, sowie die Frage, wie sich die Ausführung einer durch ein bestimmtes Zeichen vorgegebenen Verzierung im Laufe der Zeit verändert, werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht untersucht. Informationen dazu bieten die Veröffentlichungen von Haseke (1954, S. 96-106), Hadidian (1979, S. 382-396), Demmler (²1985, S. 109-119) und Schmitz (1988, S. 66-89).

⁶⁸⁷ Vgl. Tromlitz 1791, XI/§ 11-14.

neben der Querflöte auch für andere Instrumente verwendet werden können.⁶⁸⁸ Spieltechnische Besonderheiten der Querflöte sind zu beachten beim Triller – der schnelle Wechsel zwischen zwei Tönen wird vielfach nicht mit den gewöhnlichen Griffen, sondern mit speziellen Trillergriffen ausgeführt –, beim Durchziehen⁶⁸⁹, Ziehen⁶⁹⁰ oder auch Überziehen⁶⁹¹, beim Tremolo⁶⁹² und beim Vibrato. Eine Bemerkung zum Vibrato machen die meisten Autoren nicht in Verbindung mit Tonbildung und Tongestaltung, sondern in Zusammenhang mit der Ausführung von Verzierungen.

Lehrwerke des 18. Jahrhunderts

Wie J. J. Quantz in seinem *Versuch* unterscheiden auch F. A. Schlegel, J. G. Tromlitz (1791), A. Dauscher und J. Froehlich in ihren Lehrwerken zwischen „wesentlichen Manieren“ – sie sind *eigentlich die Würze des Gesanges* [...], *können nicht wegbleiben, sind daher nothwendig*⁶⁹³ – und „willkürlichen Manieren“, *welche von der Geschicklichkeit und dem freyen Willen des Ausführers abhängen*⁶⁹⁴. Der Flötist soll sowohl dazu befähigt werden, vorgegebene Verzierungen zu realisieren, als auch eine Melodie selbständig auszuführen. Mit Worten von Tromlitz aus der Überschrift zum XIV. Kapitel zu den willkürlichen Auszierungen formuliert: der Flötist soll in die Lage gebracht werden, *einen einfachen Gesang nach den Gründen der Harmonie* [zu] *verändern, und diese Veränderungen auf eine der Sache angemessene gute und schickliche Art an*[zu]wenden⁶⁹⁵. Tromlitz konzentriert sich hier auf die beispielhafte Darstellung, wie ein Adagio ausgeziert werden kann. Mit einem aus sieben Notenzeilen bestehenden System, dem die Melodie, ihre Hauptnoten, die Harmonie und drei Möglichkeiten der Auszierung zu entnehmen sind, bietet er dem Lernenden Beispiele zur selbständigen Erarbeitung. Diese können eine Anregung zum Ausprobieren eigener Varianten sein.⁶⁹⁶ Dauscher formuliert lediglich einige kurze allgemeine Regeln zum Anbringen willkürlicher Auszierungen – so ist beispielsweise darauf zu achten, dass *die Hauptnoten, worüber man Veränderungen macht, nicht verdunkelt werden*⁶⁹⁷. Schlegel verzichtet in seiner Kurzfassung des Quantzschen Lehrwerks auf ein

⁶⁸⁸ Nach dem Quantzschen *Versuch* (1752) gehören dazu die Lehrwerke von Petri ²1782, Dauscher 1801 und Froehlich [1810/11] und 1822/1829.

⁶⁸⁹ Vgl. Tromlitz 1791, X/§ 29f.; Dauscher 1801, S. 106f.

⁶⁹⁰ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 22.

⁶⁹¹ Vgl. ebd. op. 138 [1843/44], S. 84-87.

⁶⁹² Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 41.

⁶⁹³ Tromlitz 1791, X/§ 1.

⁶⁹⁴ Quantz 1752, XIII/§ 1. Im Unterschied zu Quantz definiert Tromlitz nicht, was er unter einer willkürlichen Auszierung versteht. Er bemerkt lediglich, dass er gegenüber den Quantzschen Ausführungen nicht Neues sagen könne (vgl. Tromlitz 1791, XIV/§ 3).

⁶⁹⁵ Tromlitz 1791, Überschrift Kapitel XIV.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., XIV/§ 3

⁶⁹⁷ Dauscher 1801, S. 117.

Kapitel, das den Ausführungen von Quantz im XIII. Hauptstück *Von den willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle*⁶⁹⁸ entspricht, und nennt lediglich einige charakteristische Merkmale der Kadenz als Form der willkürlichen Auszierung.⁶⁹⁹ Fermaten und Kadenzen sind im *Unterricht* von Tromlitz als *mehr willkürliche als wesentliche Auszierungen*⁷⁰⁰ Gegenstand eines separaten Kapitels, in dem der Autor Möglichkeiten ihrer Gestaltung anhand zahlreicher Notenbeispiele und umfangreicher Erläuterungen darstellt.⁷⁰¹

An der Wende zum 19. Jahrhundert erscheinen Bemerkungen zu willkürlichen Manieren im Hinblick auf den zeitgenössischen Stil konservativ. Insbesondere Tromlitz blickt mit seinen Ausführungen mehr in die Vergangenheit als in die Gegenwart oder in die Zukunft, indem er sich auf Quantz bezieht und sich damit an einem etwa 40 Jahre zurückliegenden musikalischen Stil orientiert. Mit A. E. Müllers *Elementarbuch* [1815] verschwinden willkürliche Manieren schließlich aus den Flöten-Lehrwerken⁷⁰²; jetzt sind nur noch die bisher als „wesentliche Manieren“ bezeichneten Verzierungen – in erster Linie Triller, Pralltriller, Vorschlag und Doppelschlag – Gegenstand der Verzierungslehre. Damit verliert auch das Ziel, den Lernenden zum selbständigen musikalischen Gestalten hinzuführen, entscheidend an Bedeutung. Fürstenau verwendet in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 zwar noch den Begriff der *willkürlichen Manieren*, versteht darunter aber die *besondere[n] Spielmanieren*⁷⁰³ Bebung, Klopfen und Überziehen, die *sich lediglich auf die Vortrags- und andererseits die Verbindungsart einzelner Töne beziehen*⁷⁰⁴ und nicht der freien Auszierung einer Melodie dienen.

Lehrwerke des 19. Jahrhunderts

Unterrichtswerke des neuen Typs, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht und gekennzeichnet ist durch eine Konzentration auf die Vermittlung spieltechnischer Fertigkeiten, durch eine starke Reduktion der verbalen Erläuterungen zugunsten von umfangreichem Notenmaterial und durch eine Anlage als sukzessiv durcharbeitender Lehrgang, lassen bei den Bemerkungen und Übungen zur Verzierungspraxis folgende Veränderungen gegenüber den früheren Lehrwerken erkennen:

⁶⁹⁸ Quantz 1752, XIII. Hauptstück.

⁶⁹⁹ Vgl. Schlegel 1788, S. 92-94.

⁷⁰⁰ Tromlitz 1791, XII/§ 1.

⁷⁰¹ Vgl. ebd., Kapitel XII; vgl. auch Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 81f.

⁷⁰² A. E. Müller erwähnt zwar noch willkürliche Manieren im Unterschied zu den wesentlichen Manieren (vgl. Müller, A. E. [1815], S. 22), geht aber auf willkürliche Auszierungen nicht weiter ein und erklärt nur die Ausführung der wesentlichen Manieren.

⁷⁰³ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 78.

⁷⁰⁴ Ebd.

- Der Lernende erfährt und übt, wie eine im Notentext vorgegebene Verzierung auszuführen ist. Das selbstständige Auszieren einer Melodie wird nicht mehr gelehrt, da es in der Musizierpraxis kaum mehr gefordert wird – die Komponisten geben immer genauere Spielanweisungen im Notentext vor. In seiner *Flötenschule* (1899) betont D. von Arx: *Verzierungen werden von den Componisten selbst, dort wo sie nöthig sind, mit kleinen Noten vorgeschrieben, und es ist eine grosse Untugend, wenn der Bläser glaubt, da und dort von sich aus noch eine Verzierung einflicken zu müssen.*⁷⁰⁵
- Das Spektrum an Verzierungen wird kleiner. Die größte Vielfalt an (wesentlichen) Manieren präsentiert Tromlitz in seinem *Unterricht*, in dem er zusätzlich zu den bereits von Quantz beschriebenen Verzierungen – verschiedene Arten an Vorschlägen, Doppelschlag, Pralltriller, Mordent, Battement und Triller⁷⁰⁶ – noch den Nachschlag, den Schleifer und das Durchziehen aufnimmt und darüber hinaus *das Forte und Piano; und das Wachsen und Abnehmen*⁷⁰⁷ als wesentliche Maniere anführt. J. Froehlich und A. E. Müller orientieren sich bei ihrer Darstellung der Verzierungen noch weitgehend an Tromlitz⁷⁰⁸, auch A. B. Fürstenau erläutert in seinen beiden Lehrwerken noch eine große Bandbreite an Verzierungen.⁷⁰⁹ Fürstenau fasst verschiedene Verzierungen, die Tromlitz separat erwähnt, zu Gruppen zusammen – Anschlag bzw. Doppelvorschlag und Schleifer beispielsweise führt Tromlitz in eigenen Kapiteln, Fürstenau als Formen des Vorschlags an.⁷¹⁰

Etwa zur selben Zeit wie Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 erscheinen erste Lehrwerke, in denen nur noch die am häufigsten vorkommenden Verzierungen – langer und kurzer Vorschlag, Doppelschlag, Triller und Pralltriller – erwähnt werden.⁷¹¹ Dieses reduzierte Spektrum an Verzierungen bestimmt die Lehrwerke der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Einige Veröffentlichungen beschränken sich sogar auf einzelne Verzierungen: H. Kling und E. Thomas berücksichtigen nur den Triller, W. Popp geht in seiner *Kleine[n] Flötenschule* op. 375 nur auf den Vorschlag und den Doppelschlag ein.⁷¹² Eine differenzierte und viele verschiedene Ver-

⁷⁰⁵ Arx 1899, S. 23.

⁷⁰⁶ Vgl. Quantz 1752, VIII. Hauptstück *Von den Vorschlägen, und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren* und IX. Hauptstück *Von den Trillern*

⁷⁰⁷ Tromlitz 1791, X/§ 3, 27f.; vgl. auch die Kapitel X *Von den Manieren* und XI *Vom Triller*.

⁷⁰⁸ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 54-66, Teil 2, S. 85-87; ebd. 1829, S. 143 – hier verweist Froehlich für nähere Informationen zur Ausführung der Bebung und des Durchziehens ausdrücklich auf das Lehrwerk von Tromlitz; Müller, A. E. [1815], S. 22-30 – das von Tromlitz und Froehlich gelehrt Durchziehen berücksichtigt Müller nicht.

⁷⁰⁹ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 20-22; ebd. op. 138 [1843/44], S. 47-87.

⁷¹⁰ Vgl. ebd. op. 42 [1825/26], S. 20.

⁷¹¹ Vgl. Soussmann [1843]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53].

⁷¹² Vgl. Kling o. J.; Thomas 1900; Popp op. 375 [1886-91].

zierungen umfassende Darstellung findet man nur noch in Ausnahmefällen wie in den Lehrwerken von R. Röhler und R. Tillmetz.⁷¹³

- Während die frühen Lehrwerke die Ausführung der Verzierungen in Textform detailliert erklären und anhand kurzer Notenbeispiele veranschaulichen, erfolgt in den Lehrwerken seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine Erklärung vielfach in kürzestmöglicher Art und Weise: für jede Verzierung werden in einem Notenbeispiel Notation mit dem jeweiligen Verzierungszeichen und Ausführung in ausgeschriebener Form angegeben. Einige Autoren verzichten dabei ganz auf Erklärungen⁷¹⁴, andere machen einige knappe Bemerkungen zu den Notenbeispielen⁷¹⁵. Lediglich E. Prills *Schule für die Boehmflöte* op. 7 und M. Schwedlers Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel* enthalten als späte Veröffentlichungen eine ausführliche Darstellung der einzelnen Verzierungen.⁷¹⁶

Übungsmaterial

In seiner *Flöten-Schule* op. 42 bietet A. B. Fürstenau erstmals Übungsmaterial zum Lernbereich „Verzierungen“. Jeweils am Ende der verbalen Ausführungen zu den einzelnen Verzierungsarten im Theorieteil des Lehrwerks verweist er auf entsprechende Übungen im Notenteil.⁷¹⁷ Auch unter den *Übungen für Flöte und Pianoforte* im Anhang der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 befinden sich Studien für den fortgeschrittenen Flötisten, die hauptsächlich Verzierungen als Übungsgegenstand haben.⁷¹⁸ Mit der Bereitstellung von Übungsmaterial weist Fürstenau in die Zukunft, die ausführlichen Erklärungen zu den einzelnen Verzierungen wurzeln in der Vergangenheit. Hier zeigt sich wie an verschiedenen anderen Punkten, dass Fürstenaus Lehrwerke eine Mittelstellung zwischen den Lehrbüchern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und den Lehrwerken neuen Typs seit Mitte des 19. Jahrhunderts einnehmen.

Fast alle Flöten-Lehrwerke, die nach Fürstenaus Opus 138 veröffentlicht werden, enthalten Notenmaterial zur Übung von Verzierungen – allerdings vielfach nur in sehr begrenz-

⁷¹³ Vgl. Röhler Teil 1 1911; Tillmetz [1898/99].

⁷¹⁴ Vgl. Appunn [1880-82], S. 3f.; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 26-28, 32-34; Oertel [1892-97], S. 63f.; Popp op. 387 [1886-91], S. 23f.; ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 26; ebd. op. 432 [1892-97], S. 16f.; vgl. Anlage 15 im Anhang.

⁷¹⁵ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 5-8; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 15-24; Regel [1909-13], S. 13f.; Schulze [1880-85], Elementarlehre S. 4; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 25-28; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 30-32; Wahls 1890, S. 31; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 19f.

⁷¹⁶ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 22f.; Schwedler²1910, S. 65-73.

⁷¹⁷ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 21f.

⁷¹⁸ Vgl. ebd. op. 138 [1843/44], Notenteil: Übung Nr. 6 *Für Triller mit Nachschlag, und für Trillerketten mit und ohne Nachschlag* (vgl. Anlage 16 im Anhang), Nr. 7 *Für kurze Triller ohne Nachschlag, so wie für einige Triller und Trillerketten mit Nachschlag*, Nr. 8 *Für Pralltriller*, Nr. 9 *Für den Doppelschlag*, Nr. 10 *Für den langen und kurzen Vorschlag, so wie für einige Verzierungen ohne Namen*, Nr. 11 und Nr. 12 *Für verschiedene Gegenstände*.

tem Umfang, bestehend aus einer, zwei oder einigen wenigen kurzen Übungen zur Ausführung von Vorschlägen, Doppelschlägen und Trillern.⁷¹⁹ Manche Unterrichtswerke bieten keine speziellen Übungen für Verzierungen, sondern nur Stücke, in denen Verzierungen anzubringen sind.⁷²⁰ Mit Blick auf das knapp bemessene Übungsmaterial in den Lehrwerken ist davon auszugehen, dass in der Unterrichtspraxis zusätzliches Notenmaterial verwendet wird. Für den fortgeschrittenen Flötisten bieten verschiedene Etüdensammlungen Material zur Übung von Trillern, Vorschlägen und Doppelschlägen mit meist hohen spieltechnischen Anforderungen.⁷²¹

Die zu erlernenden Verzierungen kommen in den Übungen teilweise sehr konzentriert auf engem Raum vor – Schwierigkeiten treten damit gehäuft auf.⁷²² Für den Lernprozess günstiger ist, die zu bewältigenden Probleme zu entzerren, indem sie – wie etwa in den Lehrwerken von C. Kummer, R. Tillmetz und P. Tannhäuser – auf eine größere Zahl an Übungen und Etüden verteilt werden.⁷²³ Kummers *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 und seine *Practische Flötenschule* op. 119 sowie die *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung* op. 30 von Tillmetz unterscheiden sich von den übrigen Lehrwerken auch dadurch, dass die Einführung und Übung der Verzierungen nicht als Block in einem separaten Kapitel oder Abschnitt erfolgt, sondern an verschiedenen Stellen in den Lehrgang integriert ist und ein schrittweises Vertrautwerden mit diesem Lernbereich ermöglicht. Einen ähnlichen Weg geht E. Prill, wenn er im theoretischen Teil seiner *Schule für die Böhmflöte* op. 7 die Ausführung von Verzierungen erklärt und entsprechende Übungen im gesamten Lehrwerk verteilt einbringt.⁷²⁴

Unterrichtswerke, die in Form eines Lehrgangs Seite für Seite zu erarbeiten sind und den Lernbereich „Verzierungen“ in Blockform darstellen, tun dies im Allgemeinen gegen Ende der Veröffentlichung. Dann verfügt der Lernende im Allgemeinen über sichere spieltechni-

⁷¹⁹ Vgl. Appunn [1880-82], S. 18, 21; Arx 1899, S. 24; Barge ²1923, S. 18, 44f.; Popp op. 387, erstmals [1886-91], S. 23-26; ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 27-29; ebd. op. 432 [1892-97], S. 16f.; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 12f.; Oertel [1892-97], S. 60f.; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 49-51, 63, Teil 2, S. 76-81; Regel [1909-13], S. 13f.; Röhler Teil 1 1911, S. 53-55, Teil 2 1912, S. 24f.; Schwedler 1899, S. 29-31; Wahls 1890, S. 31, 37-40.

Lediglich die *Practische Schule für die Flöte* von G. Schulze [1880-85] enthält kein Übungsmaterial.

⁷²⁰ Vgl. z. B. Kummer op. 119 [1852/53], S. 15-18, 22-26; Popp op. 375 [1886-91], S. 13f.

⁷²¹ Vgl. z. B. Fürstenau op. 107 [1835], Heft 1, Nr. 8 und Nr. 9 (Triller), Nr. 11 (Doppelschläge), Heft 2, Nr. 16 (kurze Vorschläge), Nr. 19 (Triller); Köhler, E. op. 77, 1898; Köhler, H. 1901 (b).

⁷²² In besonderem Maße gilt dies für die Übungen in den Lehrwerken von Barge (²1923, S. 18, 44f.) und Prill op. 7 (1927, Teil 1, S. 49f., 63, Teil 2, S. 76-81).

⁷²³ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 15ff.; ebd. op. 119 [1852/53], S. 16ff.; Tillmetz [1898/99], S. 9ff.; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 30ff.

⁷²⁴ Vgl. Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 22f. (theoretischer Teil) und S. 49ff. (Übungen).

sche Grundlagen – Voraussetzung für die rein grifftechnische Ausführung der Verzierungen.⁷²⁵

Triller

*Der Triller ist eine der glänzendsten, aber auch zugleich in jeder Beziehung eine der schwierigsten Manieren des Flötenspiels, und verlangt sehr beharrliche, ja immerwährende Übung.*⁷²⁶ Dieser Maniere, die je nach Flötenart mit teilweise unterschiedlichen Griffen ausgeführt wird und hinsichtlich der Fingertechnik besonderer Übung bedarf, schenken eine ganze Reihe an Autoren besondere Aufmerksamkeit. In den frühen Lehrwerken nimmt der Triller eine deutliche Sonderstellung ein.

Wie bei Quantz erfolgen die Bemerkungen zum Triller auch in den Lehrbüchern von F. A. Schlegel und J. G. Tromlitz nicht zusammen mit den übrigen wesentlichen Manieren, sondern sind Gegenstand eines separaten Kapitels.⁷²⁷ In seiner Veröffentlichung *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* als zweitem Band zum *Unterricht* greift Tromlitz den Triller nochmals auf und erläutert in Textform – gewissermaßen in einer verbal dargestellten „Grifftabelle“ – die Ausführung der Triller auf der Flöte mit acht Klappen.⁷²⁸ J. S. Petri und J. Froehlich gehen in ihren sowohl für die Flöte als auch für andere Instrumente vorgesehenen Lehrwerken im Flötenkapitel nur auf den Triller ein, alle anderen Verzierungen berücksichtigen sie in dem für alle Instrumente gleichermaßen gültigen allgemeinen Teil.⁷²⁹

Allein zum Triller finden sich in zahlreichen Lehrwerken auch Hinweise zur technischen Ausführung und zur Übemethodik. Mehrere Autoren betonen, dass jeder Triller mit absolut gleichmäßigen Fingerbewegung auszuführen ist⁷³⁰, dass jeder Finger in Trillerbewegungen gleichermaßen geübt sein soll⁷³¹ und dass beide Töne des Trillers die gleiche Tonqualität haben sollen.⁷³² A. B. Fürstenau empfiehlt dafür, *jeden Finger erst langsam, und*

⁷²⁵ Vgl. Arx 1899; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Röhler Teil 1 1911; Popp op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tannhäuser, erstmals [1892-98]; Thomas 1900; Weimershaus [1880-85], Bd. 1.

⁷²⁶ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 49.

⁷²⁷ Vgl. Schlegel 1788, S. 89-92; Tromlitz 1791, XI. Kapitel.

⁷²⁸ Vgl. Tromlitz 1800, VI. Kapitel.

⁷²⁹ Vgl. Petri ²1782, S. 471-477; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 85-87.

⁷³⁰ Vgl. Boehm [1871], S. 26; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 85; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 21; ebd. op. 138 [1843/44], S. 49; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 22; ebd. op. 10 [1904-08], S. 36; Tillmetz [1898/99], S. 28; Tromlitz 1791, XI/§ 6; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 20.

⁷³¹ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 85; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 21; ebd. op. 138 [1843/44], S. 49; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 29; Tromlitz 1791, XI/§ 3.

⁷³² Vgl. Boehm [1871], S. 25; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 49; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 22; ebd. op. 10 [1904-08], S. 36; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 29.

mit wachsender Geschwindigkeit immer geschwinder, im Trillern zu üben⁷³³. Einzelne Autoren machen Bemerkungen zu weiteren Details: Die Trillerbewegung soll aus den Fingern und nicht aus dem Handgelenk erfolgen⁷³⁴, die Finger sind gleich hoch aufzuheben, das Instrument ist ruhig zu halten⁷³⁵ und die Grifflöcher müssen sorgfältig gedeckt werden.⁷³⁶

Zur Übemethodik findet man außer in Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 auch in vielen anderen Lehrwerken den Hinweis, dass jeder Triller zunächst langsam und dann allmählich in immer höherem Tempo geübt werden soll.⁷³⁷ R. Tillmetz arbeitet in seiner *Anleitung* für die Boehmflöte noch vor der eigentlichen Einführung von Trillern mit einer Übungsform, die zum Triller hinführt: die sogenannten *Trillervorstudien*. Es handelt sich um Übungen mit Tönen im Sekundabstand, die als Achtel- oder Sechzehntelnoten notiert sind, jeweils ein bis zwei Takte wiederholt werden und mit einer genau festgelegten Anzahl an Tönen auf die Ausführung einer gleichmäßigen Fingerbewegung zielen.⁷³⁸ M. Schwedler und R. Röhler ist das tägliche Üben von Trillern und die frühzeitige Integration von Trillerstudien in das tägliche Übeprogramm ein besonderes Anliegen⁷³⁹; Schwedler empfiehlt dabei auch, Trockenübungen durchzuführen: *Da es zur Überwindung von Fingerträchtigkeit und zur Erreichung großer Fingerfertigkeit kein fruchtbringenderes Mittel gibt, als Trillerbewegungen zu üben, so ist dem Schüler ein recht häufiges und ernstes Beschäftigen damit nicht dringend genug anzuempfehlen. Man kann diese Übungen stumm ausführen, d. h. ohne zu blasen, selbstverständlich mit richtiger Haltung des Instrumentes.*⁷⁴⁰ Allein Schwedler weist darauf hin, wie intonatorisch nicht zufriedenstellende Trillergriffe anzuwenden sind: *In solchem Falle führe man zur Befriedigung des musikalischen Zuhörers den Triller derartig aus, daß man die ersten, langsamen Bewegungen mit ursprünglicher Griffweise vorträgt und erst bei zunehmender Raschheit unmerklich in die eigentliche Trillergriffweise übergeht.*⁷⁴¹

Spezielles Übungsmaterial für grifftechnisch schwierige Triller stellen die Lehrwerke nicht zur Verfügung. Teilweise werden die gebräuchlichsten Triller ohne Rücksicht auf grifftechnische Besonderheiten gleichberechtigt nebeneinander geübt, vielfach erscheint

⁷³³ Fürstenaus op. 138 [1843/44], S. 49.

⁷³⁴ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 5; Regel [1909-13], S. 13; Schwedler²1910, S. 68.

⁷³⁵ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 28.

⁷³⁶ Vgl. Prill op. 10 [1904-08], S. 36; Schwedler²1910, S. 67.

⁷³⁷ Vgl. Boehm [1871], S. 26; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 85; Fürstenaus op. 42 [1825/26], S. 21, ebd. op. 138 [1843/44], S. 49; Kling o. J., S. 48; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 6; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 22; ebd. op. 10 [1904-08], S. 36; Regel [1909-13], S. 13; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 29; Tillmetz [1898/99], S. 28; Tromlitz 1791, XI/§ 3; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 20.

⁷³⁸ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 10f., 18, 21; vgl. Anlage 17 im Anhang.

⁷³⁹ Vgl. Schwedler 1899, S. 28; ebd. ²1910, S. 67; Röhler Teil 1 1911, S. 48.

⁷⁴⁰ Schwedler ²1910, S. 67.

⁷⁴¹ Ebd., S. 68.

die Auswahl der in den Übungen vorkommenden Triller willkürlich. Lediglich R. Tillmetz berücksichtigt in den Trillervorstudien einige spezielle Trillergriffe und gibt zu verschiedenen Übungen und Spielstücken die jeweils zu verwendenden Trillergriffe an.⁷⁴² J. Fahrbach erklärt in seiner *Flöten-Triller-Schule* op. 3 zunächst die Ausführung von Pralltrillern und von Trillern mit Vor- und Nachschlag anhand von Text und kurzen Notenbeispielen und gibt im Anschluss daran die Griffe für *alle nur möglich vorkommende[n] Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten*⁷⁴³ von c¹ bis a³ in einer sehr übersichtlichen Tabelle mit einem Umfang von fünf Seiten an. Anders als der Titel *Theoretisch-practische Flöten-Triller-Schule* vermuten lässt, bietet das Lehrwerk neben der theoretischen Erklärung, wie die verschiedenen Arten des Trillers auszuführen sind, weder Übungsmaterial noch methodische Hinweise zum Üben von Trillern.

Eine Übersicht über die Griffe von Trillern in Form einer Trillertabelle erhält der Lernende wie in Fahrbachs Spezial-Lehrwerk für die Ausführung von Trillern auch in den meisten anderen Flöten-Lehrwerken. Die heute noch übliche Darstellungsweise, bei der im Griffschema für den Hauptgriff der bzw. die trillernden Finger mit einem Trillersymbol oder mit der Abkürzung tr. gekennzeichnet sind, wird erstmals von A. E. Müller im *Elementarbuch*⁷⁴⁴ verwendet und von den Autoren späterer Lehrwerke – teilweise mit kleinen Abweichungen – übernommen. Als Besonderheit der Trillertabelle in Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 ist zu erwähnen, dass neben dem Hauptgriff auch die Griffe beider Töne des Nachschlags in etwas kleineren Griffschemata angegeben sind.⁷⁴⁵ Auch in J. Fahrbachs *Flöten-Triller-Schule* op. 3 sind der Trillertabelle die Griffe für die Nachschlagtöne zu entnehmen.⁷⁴⁶ Im Vergleich zu den Unterrichtswerken seit Beginn des 19. Jahrhunderts ist die in früheren Lehrwerken gewählte Art der Darstellung von Trillergriffen wesentlich weniger übersichtlich – hier sind Hauptnote und teilweise Vor- und Nachschlag als Notenzeichen im Notensystem abgebildet und eine Ziffer unter der Hauptnote gibt an, welche Finger den Triller ausführen. Der vollständige Trillergriff ist der Abbildung nicht zu entnehmen.⁷⁴⁷

A. Dauscher bietet in seinem *Kleine[n] Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* keine separate Trillertabelle, sondern gibt in der Tabelle für die gewöhnlichen

⁷⁴² Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 10f., 18, 21, 30, 32, 41.

⁷⁴³ Fahrbach op. 3 [1830], aus dem Untertitel des Lehrwerks. Fahrbach geht von einer *Klappen-Flöte bis tief b [...], mit dem dis-Heber [...]* und von dem *rühmlichst bekannten Instrumentenmacher J. Ziegler neu erfundenen hohen A-Klappe, zur Ausführung des ohne dieselbe mit keinem Griffe ausführbaren hohen G- und Gis-Trillers* (ebd., S. 4) aus.

⁷⁴⁴ Vgl. Müller, A. E. [1815], Trillertabellen im Anhang des Lehrwerks.

⁷⁴⁵ Vgl. Fürstenaus op. 138 [1843/44], S. 52-64; vgl. Anlage 18a im Anhang.

⁷⁴⁶ Vgl. Fahrbach op. 3 [1830], Trillertabelle.

⁷⁴⁷ Vgl. Petri ²1782, S. 475-477; Schlegel 1788, Tabelle VI im Anhang des Lehrwerks; Tromlitz 1791, XI/§ 16 (vgl. Anlage 18b im Anhang); Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 85-87.

Griffe bei jedem Ton den Triller-Finger durch eine Ziffer an. Aus dieser Angabe geht jedoch nicht hervor, ob es sich um einen Ganzton- oder Halbton-Triller handelt.⁷⁴⁸ Auch in Quantz' *Versuch* und daran angelehnt im Flötenkapitel von Petris *Anleitung zur praktischen Musik* ist den Trillertabellen nicht zu entnehmen, ob Ganzton- oder Halbton-Triller angegeben werden.⁷⁴⁹ Quantz bemerkt zu dieser Frage im Kapitel zum Triller: *Da die vorhaltenden Noten, oder Vorschläge des Trillers, von zweyerley Art sind, und sowohl aus ganzen als halben Tönen bestehen können: bey der Flöte aber, das Aufheben des Fingers, dem Gehöre nach, mehrentheils einen ganzen Ton ausmachtet: so wird erfordert, daß man bey denen aus halben Tönen bestehenden Trillern, den Athem spare, und den Finger gar nicht hoch aufhebe, doch aber geschwind schlage; damit man mit dem Gehöre nur einen halben Ton bemerke. Man muß also die vorhaltende Note fest im Gedächtniße behalten, und sie mit vollem Winde angeben.*⁷⁵⁰

Tromlitz ergänzt die „Trillertabelle“ im *Unterricht* durch detaillierte Hinweise zur Ausführung der Triller, insbesondere im Hinblick auf die Intonation. Im zweiten Band *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* beschreibt er alle Trillergriffe ausschließlich verbal, ohne eine Darstellung durch Notenzeichen oder Griffschemas.⁷⁵¹ Über den Bereich der Grifftechnik und der Intonation hinaus geht A. B. Fürstenau im Rahmen seiner ausführlich kommentierten Trillertabelle auch auf Klangfarben von Trillern ein. Eine besondere Rolle spielen dabei Klangfarben, die durch unterschiedliche Griffweisen für einen Triller entstehen können.⁷⁵² Fürstenau zeigt damit Verwendungsmöglichkeiten von Alternativgriffen auf, die Autoren späterer Lehrwerke dagegen führen verschiedene Griffmöglichkeiten für denselben Triller kommentarlos nebeneinander an. Dem Lernenden bleibt es überlassen, die teilweise vier bis sechs Griffalternativen in den Trillertabellen von J. Fahrbach, H. Soussmann und H. Wahls und bis zu acht Alternativgriffen in E. Prills *Flötenschule* op. 10 auszuprobieren und selbst oder zusammen mit dem Lehrer einen für sein Instrument und für den jeweiligen musikalischen Kontext günstigen Griff auszuwählen.⁷⁵³

Lehrwerke, die für verschiedene Flötenarten mit unterschiedlicher Klappenanzahl vorgesehen sind, enthalten für jede Flötenart eine Tabelle für die gewöhnlichen Griffe. Eine Trillertabelle dagegen ist im Allgemeinen nur für Klappenflöten mit acht und mehr Klappen

⁷⁴⁸ Vgl. Dauscher 1801, Griffabelle eingefügt bei S. 68/69.

⁷⁴⁹ Vgl. Quantz 1752, Tab. VII, Fig. 23 und 24; Petri²1782, S. 475-477.

⁷⁵⁰ Vgl. Quantz 1752, IX/§ 9; Petri²1782, S. 472 – deutlich an Quantz angelehnt.

⁷⁵¹ Vgl. Tromlitz 1791, XI/§ 16-34; ebd. 1800, VI/§ 2-19.

⁷⁵² Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 52-64.

⁷⁵³ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 71f.; Soussmann [1843], Cahier 3, Trillertabelle zu Beginn des Lehrwerks; Prill op. 10 [1904-08], S. 15f.; Wahls 1890, Trillertabelle zu Beginn des Lehrwerks. Alternativgriffe in kleiner Zahl sind auch in den Trillertabellen folgender Lehrwerke verzeichnet: Arx 1899, Anhang; Kummer op. 106, erstmals [1844], Anhang; Prill op. 7 1927, Anhang zu Teil 1 und Teil 2; Tillmetz [1898/99], Anhang.

und für die Boehmflöte vorhanden.⁷⁵⁴ Im *Unterricht* für die Traversflöte mit einer Klappe bemerkt Tromlitz noch: *Sehr viele* [Triller] *sind vermöge der Natur dieses Instruments darauf falsch*⁷⁵⁵, in *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* schreibt er dann, dass die Triller auf einer Flöte mit acht Klappen *alle schön und richtig*⁷⁵⁶ seien. Die Mehrklappenflöte bietet gegenüber der einklappigen Flöte wesentlich mehr und hinsichtlich Klang und Intonation verbesserte Möglichkeiten der Ausführung von Trillern, doch einige Triller lassen immer noch zu wünschen übrig. Während die Trillertabelle in Tromlitz' Lehrwerk für die Mehrklappenflöte keine Lücken aufweist⁷⁵⁷, fehlen in einigen Tabellen, die ebenfalls für dieses Instrument vorgesehen sind, einzelne Trillergriffe.⁷⁵⁸ Alle Autoren verzichten auf eine Bemerkung, ob sie keinen brauchbaren Griff angeben können oder ob die nicht genannten Triller mit Normalgriffen auszuführen sind.

Erst auf der Boehmflöte können alle Triller mit zufriedenstellendem Ergebnis gespielt werden. R. Tillmetz schenkt dem Triller in seinem Lehrwerk für die Boehmflöte in Form der bereits erwähnten Trillervorstudien besondere Aufmerksamkeit und greift diese Verzierungsart bei der schrittweisen Einführung neuer Trillergriffe an verschiedenen Stellen im Lehrwerk immer wieder auf.⁷⁵⁹ Lehrwerke, die sowohl für die Mehrklappenflöte als auch für die Boehmflöte bestimmt sind, enthalten separate Trillertabellen für beide Flötenarten, ansonsten wird der Triller nicht in besonderer Weise berücksichtigt.⁷⁶⁰

Unter den Flöten-Lehrwerken des 19. Jahrhunderts befinden sich auch einige kurz gefasste Veröffentlichungen für den Beginn des Flötenspiels, die am Rande auf den Triller eingehen, jedoch keine Trillertabelle enthalten.⁷⁶¹

Vibrato

Das Vibrato als Mittel der musikalischen Gestaltung wird nur in wenigen Lehrwerken und ausschließlich in umfassenden Abhandlungen über das Flötenspiel mit Schwerpunkt auf

⁷⁵⁴ Vgl. Arx 1899, Anhang; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, Trillertabelle nach S. 4; Müller, A. E. [1815], Anhang; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. Vf., Tabelle Nr. 4; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 6; Wahls 1890, Trillertabelle am Beginn des Lehrwerks.

⁷⁵⁵ Tromlitz 1791, XI/§ 16.

⁷⁵⁶ Ebd. 1800, VI/§ 1.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd., Kapitel VI.

⁷⁵⁸ Arx 1899, Trillertabelle im Anhang – es fehlen z. B. die Triller dis^1-e^1 , e^1-fis^1 , gis^1-a^1 , d^2-e^2 ; Barge ²1923, S. 47-49 – es fehlen z. B. die Triller c^2-des^2 , es^2-f^2 , c^3-des^3 ; Kling o. J., S. 10f. – es fehlen z. B. die Triller fis^1-gis^1 , cis^2-dis^2 ; Oertel [1892-97], Trillertabelle im Anhang – es fehlen z. B. die Triller dis^1-e^1 , fis^1-gis^1 , cis^2-dis^2 ; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 6 – es fehlen z. B. die Triller dis^1-e^1 , fis^1-gis^1 , a^1-h^1 , cis^2-dis^2 ; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 28f. – es fehlen z. B. die Triller dis^1-e^1 , e^1-fis^1 , d^2-e^2 , dis^2-e^2 , e^2-fis^2 .

⁷⁵⁹ Vgl. Tillmetz [1898/99].

⁷⁶⁰ Vgl. Barge ²1923; Kling o. J.; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Röhler Teil 1 1911.

⁷⁶¹ Vgl. Kauer [1788]; Kummer op. 119 [1852/53]; Popp op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903].

der verbalen Lehre thematisiert.⁷⁶² Zu diesen Veröffentlichungen zählen die Lehrwerke von J. G. Tromlitz, A. Dauscher, J. Froehlich, A. E. Müller und A. B. Fürstenau, die das Vibrato als Maniere betrachten und dementsprechend im Rahmen der Ausführungen zu den Verzierungen beschreiben⁷⁶³, ferner die *Gründliche Anleitung* von F. A. Schlegel, in der im Kapitel *Von dem Ansatz die Bewegung der Brust* als Element der Tongestaltung kurz angesprochen wird⁷⁶⁴, sowie M. Schwedlers Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel*, in dem das Vibrato Gegenstand eines eigenen Kapitels ist und nicht in Zusammenhang mit den Verzierungen vermittelt wird.⁷⁶⁵

Die beschriebenen Arten des Vibratos werden auf ganz verschiedene Weise ausgeführt und unterscheiden sich teilweise erheblich von der heutigen Auffassung vom Vibrato. Sie reichen vom Fingervibrato, das von Tromlitz, Dauscher und Froehlich als *Bebung* und von Fürstenau als *Klopfen* bezeichnet wird⁷⁶⁶, über ein *durch schnell auf einander folgende Lungendrucke*⁷⁶⁷ erzeugtes Vibrato, das Fürstenau in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 im Kapitel *Von der Bebung* als die von ihm bevorzugte Vibratoart beschreibt, und eine von Fürstenau ebenfalls als *Bebung* bezeichnete Tonbelebung, bei der *man während des Blases die Kinnlade in eine zitternde Bewegung versetzt*⁷⁶⁸, bis hin zu dem von Schwedler ausführlich dargestellten Kehlkopfvibrato.⁷⁶⁹ Auch eine Kombination dieser Techniken ist denkbar: A. E. Müller beschreibt die *Bebung* als Vibrato, das *nur durch einen mässig zu- und abnehmenden Druck des Windes hervorgebracht werden kann. Durch eine kleine Bewegung des Kinns wird der Vortrag dieser Manier leicht*⁷⁷⁰

⁷⁶² Eine detaillierte Betrachtung des Vibratos in bedeutenden Lehrwerken vom 18. bis ins 20. Jahrhundert nimmt Gärtner (1980, S. 21-50) vor. Dickey (1978, S. 77-142) beschäftigt sich im Rahmen seiner *Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten* mit der Ausführung des Finger-Vibratos und des Atem-Vibratos, wie es in Lehrwerken vom 16. bis ins 19. Jahrhundert beschrieben wird. Bailey (1987, S. 173-188) stellt das von Schwedler gelehrt Vibrato im Kontext zeitgenössischer und früherer Auffassungen vom Vibrato auf der Flöte dar. Zum Vibrato in Fürstenaus Opus 138 vgl. Schmitz 1988, S. 81-86; zum Vibrato im *Unterricht* von Tromlitz (1791) vgl. Demmler 1985, S. 110f.

⁷⁶³ Vgl. Tromlitz 1791; Dauscher 1801; Froehlich [1810/11]; Müller, A. E. [1815]; Fürstenau op. 138 [1843/44]. Abgesehen von diesen Veröffentlichungen erwähnt auch F. Kauer in seiner *Kurzgefaßte[n] Anweisung die Flöte zu spielen* bei den Notenbeispielen zu den Verzierungen eine als *Tremolo* bezeichnete Verzierung, die durch eine wellenförmige Linie über einer langen Note dargestellt wird und möglicherweise eine Art des Vibratos bezeichnet (vgl. Kauer [1788], S. 11). Da Hinweise zu ihrer Ausführung vollständig fehlen, wird Kauers Lehrwerk bei der folgenden Betrachtung des Vibratos nicht weiter berücksichtigt. Unwahrscheinlich ist, dass dieses Tremolo durch einen schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Griffen erzeugt wird, da der Autor bei allen anderen Verzierungen die fingertechnische Ausführung in Notensymbolen ausgeschrieben angibt.

⁷⁶⁴ Vgl. Schlegel 1788, S. 42; vgl. Kapitel III.C.2.b) der vorliegenden Arbeit, S. 77.

⁷⁶⁵ Vgl. Schwedler 1910, S. 81f.: *Die Bebung des Tones (Vibrato)*. Schwedlers Ausführungen zum Vibrato werden in der vorliegenden Arbeit in Verbindung mit den Verzierungen angesprochen, da sich an dieser Stelle ein Vergleich mit den von anderen Autoren beschriebenen Arten des Vibratos anbietet.

⁷⁶⁶ Vgl. Tromlitz 1791, X/§ 4; Dauscher 1801, S. 98; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 87; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 81.

⁷⁶⁷ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 79. Wie diese Form des Atemvibratos genau ausgeführt wird, bleibt offen.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Vgl. Schwedler 1910, S. 81f.

⁷⁷⁰ Müller, A. E. [1815], S. 31.

Tromlitz lehnt ein reines Atemvibrato ab, erwähnt aber die Möglichkeit, beim Fingervibrato *die Brust zu Hülfe [zu] nehmen*⁷⁷¹.

Die Bebung beschreibt Tromlitz als *eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann. Sie entsteht auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note zunächst darunter liegende Loch ein wenig oder halb, oder auch ein ander Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselweise bedeckt und öffnet*.⁷⁷² Der im Anschluss an diese Textpassage folgenden Übersicht ist zu entnehmen, mit welchem Finger bei den Tönen von dis¹ bis a³ die Bebung ausgeführt wird.⁷⁷³ Froehlichs Darstellung der Bebung entspricht fast wörtlich jener von Tromlitz, Dauscher übernimmt Tromlitz' Beschreibung des Fingervibratos in gekürzter Form, nennt aber nicht den Finger, der zu bewegen ist.⁷⁷⁴ Ähnlich wie Tromlitz stellt Fürstenau in seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 in einer *Tabelle für das Klopfen* dar, welcher Finger die Bewegung beim Fingervibrato ausführt; darüber hinaus bringt er auch Notenbeispiele für die Anwendung des Klopfens.⁷⁷⁵ Mit dem Festhalten am Fingervibrato als einer in der Barockzeit gebräuchlichen Vibratotechnik zeigen sich Tromlitz an der Wende zum 19. Jahrhundert und noch mehr Fürstenau gut 50 Jahre später konservativ.

Nachdem das Vibrato im Anschluss an Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 gut ein halbes Jahrhundert in keinem Flöten-Lehrwerk angesprochen wird, greift es Schwedler an der Wende zum 20. Jahrhundert wieder auf. Seine Darstellung weist in die Zukunft – auch wenn seine Vorstellung vom Vibrato noch vom Klangideal der Mehrklappenflöte geprägt ist. Schwedler beschreibt nicht nur die Technik des mit Hilfe der Stimmbänder erzeugten Kehlkopfvibratos und berücksichtigt dabei auch physiologische Aspekte, sondern gibt erstmals methodische Hinweise zum Erlernen und Üben des Vibratos:

Wie erlernt man die Tonbebung? – Der Volksmund sagt von einem die Tonbebung allzu sehr und ohne Grenzen ausübenden Sänger, „er meckert“, und tatsächlich soll die Tonbebung auch nichts anderes sein als ein unhörbares, auf dem e- oder ä-Laute ausgeführtes Meckern.

Auf der Flöte eignen sich die Töne der mittleren und hohen Oktave am besten zur Bebung, dieselben sind deshalb auch am vorteilhaftesten vom Schüler beim Üben zu verwenden.

⁷⁷¹ Tromlitz 1791, X/§ 5; vgl. auch ebd., X/§ 4.

⁷⁷² Ebd., X/§ 4.

⁷⁷³ Eine durch Fingerbewegungen ausgeführte Bebung erwähnt auch Quantz im Rahmen seines XIV. Hauptstücks *Von der Art das Adagio zu spielen* als Mittel der Gestaltung langer Töne in Verbindung mit dem An- und Abschwellen des Tons. Quantz gibt aber keine Hinweise, wie diese Art des Vibratos ausgeführt wird (vgl. Quantz 1752, XIV/§ 10).

⁷⁷⁴ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 87; Dauscher 1801, S. 98.

⁷⁷⁵ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 82f.

Dazu schlage ich folgendes Verfahren vor: man setze die Flöte fest an, und indem man einen Ton, bsp. d³ anbläst, halte man denselben unter Anwendung der „meckernden“ Stimmbandbewegung aus. Es entsteht durch das Meckern ein rasches Verengen und Erweitern der Stimmritze und dadurch ein dem Zungenstoße nicht unähnliches und fast wie mit demselben ausgeführtes Absetzen des Tones.

Die in dieser rohen Gestalt anfänglich unschön wirkende und auch anstrengende Übung wird, je leichter und leiser (unhörbarer) man die Stimmbandbewegungen ausführen lernt, sich auch mehr und mehr der vom wohlgebildeten Gesangkünstler verwendeten Tonbebung nähern, und, mit der Zeit zu voller Blüte gebracht, auch denselben Zweck erfüllen können.⁷⁷⁶

Gemeinsam ist den Bemerkungen zum Vibrato in allen Lehrwerken: Das Vibrato wird als Verzierung oder gewissermaßen als Zutat des Tons betrachtet, die nicht dauerhaft, sondern nur gezielt bei einzelnen Tönen als Mittel des musikalischen Ausdrucks anzuwenden ist. *Bei der Ausführung der Bebung muss aber, soll diese Manier ihrem Zweck entsprechen, wahrhaftes, selbstempfundenes, tieferes Gefühl damit verbunden sein.⁷⁷⁷* Und noch Schwedler schreibt: *Die Tonbebung ist das Mittel des höchsten und innigsten Gefühlsausdrucks im musikalischen Vortrag. Sie ist zur Steigerung ausdrucksvollen Spiels nicht zu entbehren, ihr Gebrauch muß aber stets ein beschränkter bleiben, da übermäßige Anwendung dem Vortrage ein weichliches Gepräge gibt und, statt Seele und wahre Empfindung auszudrücken, in weinerliche Empfinderei ausartet.⁷⁷⁸*

Auf eine sparsame Verwendung des Vibratos weisen auch Tromlitz und Froehlich hin.⁷⁷⁹ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint man das Vibrato häufiger zu verwenden – sonst würde Carl Reinecke in seiner Sonate *Undine* op. 167 im Mittelteil des zweiten Satzes *Intermezzo* vermutlich nicht explizit den Hinweis *ohne jegliche Bebung im Tone* anbringen.⁷⁸⁰

Zusammenfassend ist zur Darstellung und Übung von Verzierungen in den Flöten-Lehrwerken festzuhalten: Die Bedeutung dieses Lernbereichs nimmt im Verlauf des 19. Jahrhunderts erheblich ab, und es erfolgt eine Konzentration auf die rein spieltechnische Ausführung der Verzierungen. Eine zunächst sehr differenzierte Verzierungslehre, die noch an der Wende zum 19. Jahrhundert ausführlichst von J. G. Tromlitz beschrieben wird – im

⁷⁷⁶ Schwedler ²1910, S. 82.

⁷⁷⁷ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 79.

⁷⁷⁸ Schwedler ²1910, S. 81.

⁷⁷⁹ Vgl. Tromlitz 1791, X/§ 4; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 87.

⁷⁸⁰ Vgl. Reinecke op. 167, 1882; vgl. auch Schmitz 1988, S. 82; Demmler ²1985, S. 110.

Unterricht nehmen die Kapitel zu den Verzierungen mehr als 100 von insgesamt 376 Seiten des Lehrwerks ein⁷⁸¹ –, weicht insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem begrenzten Spektrum an Verzierungen. In den kurz gefassten Lehrwerken zum Erwerb der Grundlagen des Flötenspiels, die konzentriert im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erscheinen, werden Verzierungen entweder in knapper Form erwähnt und geübt oder aber sie bleiben unbeachtet. Als Element der musikalischen Gestaltung für das Spiel auf fortgeschrittener Stufe werden sie zumindest in den umfassenden Lehrwerken von E. Prill, R. Röhler, R. Tillmetz und E. Th. Weimershaus etwas ausführlicher beschrieben, Übungsmaterial ist hier ebenfalls nur wenig vorhanden.⁷⁸² Wie Verzierungen geübt werden – wie der Lernende etwa ihre fingertechnisch und rhythmisch korrekte Ausführung erlernt – und anhand welcher Übungen das geschieht, bleibt in erster Linie dem Lehrer überlassen.

g) Musiklehre

Grundlagen der Musiklehre als nicht speziell auf ein Instrument bezogene, für das Instrumentalspiel aber unverzichtbare musikalische Kenntnisse werden bis auf wenige Ausnahmen in allen Lehrwerken vermittelt. Der Raum, den die Musiklehre einnimmt, ist je nach Intention und Umfang der Veröffentlichungen ganz unterschiedlich. Mit einer ausführlichen Darstellung dieses Lernbereichs bringen die Autoren der Lehrwerke bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck, dass ihnen eine auf fundierten musiktheoretischen Kenntnissen aufbauende instrumentale Ausbildung ein wichtiges Anliegen ist. Besonders umfassend sind die Informationen zur Musiklehre im allgemeinen Teil der Veröffentlichungen von J. S. Petri und J. Froehlich, die neben dem Flötenspiel auch das Spiel auf verschiedenen anderen Instrumenten vermitteln⁷⁸³, sowie in Tromlitz' *Unterricht* für das Selbststudium. Auf mehr als 60 Seiten erklärt Tromlitz in drei Kapiteln *Noten und Pausen, derselben Geltung und Eintheilung* und *die übrigen musikalischen Zeichen*⁷⁸⁴, Taktarten, die Ausführung verschiedener Notenwerte und den Aufbau der Dur- und Moll-Tonleitern wesentlich ausführlicher als Quantz in seinem *Versuch*⁷⁸⁵ und führt außerdem alle Tonarten im Dur-Moll-Bereich ein.⁷⁸⁶ Auch in A. Dauschers *Kleine[m] Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte* spielt die Musiklehre – wie im Titel angekündigt – eine bedeutende Rolle. Anders als im Kapitel zum Flötenspiel lehnt sich Dauscher hier nicht an den *Unterricht* von Tromlitz, sondern – insbesondere im *Zweyte[n] Abschnitt: Begriff der*

⁷⁸¹ Vgl. Tromlitz 1791, Kapitel X-XII, XIV.

⁷⁸² Vgl. Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Tillmetz [1898/99]; Weimershaus [1880-85].

⁷⁸³ Vgl. Petri ²1782, S. 123-282; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 5-17.

⁷⁸⁴ Tromlitz 1791, Überschrift von Kapitel IV.

⁷⁸⁵ Vgl. Quantz 1752, V. *Hauptstück: Von den Noten, ihrer Geltung, dem Takte, den Pausen, und den übrigen musikalischen Zeichen* (S. 52-61).

⁷⁸⁶ Vgl. Tromlitz 1791, Kapitel IV, V, VII.

allgemeinen Bezeichnung und Benennung der Musik – an Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* an.⁷⁸⁷ F. A. Schlegel orientiert sich im V. Hauptstück seiner *Gründliche[n] Anleitung die Flöte zu spielen nach Quanzens Anweisung* am entsprechenden Kapitel von Quantz, hält aber nicht so eng an seiner Vorlage fest wie in den übrigen Kapiteln.⁷⁸⁸ Während A. E. Müller in Kapitel 3 bis 8 seines *Elementarbuch[s]* noch ausführlich auf die Grundlagen der Musiktheorie eingeht, fasst sich A. B. Fürstenau in seiner etwa zehn Jahre später veröffentlichten *Flöten-Schule* op. 42 schon wesentlich kürzer.⁷⁸⁹ In den seit Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Unterrichtswerken, die ausschließlich das Flötenspiel lehren und in erster Linie die technische Beherrschung des Instruments zum Ziel haben, wird der allgemeinen Musiklehre nur noch wenig Bedeutung geschenkt. Lediglich in einer kleinen Zahl umfangreicher Lehrwerke erhält der Lernende eine ausführliche Darstellung der Grundlagen der Musiklehre.⁷⁹⁰ Vor allem die Art und Weise, wie musikalische Begriffe und Zeichen vermittelt werden, ändert sich gegenüber den früheren Lehrwerken. An die Stelle ausführlicher verbaler Beschreibungen treten vielfach Tabellen, Übersichten und Auflistungen, in denen die Dauer von Noten und Pausen und die Bedeutung von Versetzungszeichen, Taktarten und anderen musikalischen Zeichen dargestellt werden. Eine besonders übersichtlich gestaltete Einführung in die Grundlagen der Musiklehre in Form von Übersichten und Tabellen beinhaltet die *Leichtfassliche praktische Schule für Flöte* von H. Kling.⁷⁹¹

In der Auswahl der vermittelten Teilbereiche der Musiklehre unterscheiden sich die Lehrwerke kaum. Ausgehend von einem Beginn des Flötenspiels ohne musikalische Vorkenntnisse erhält der Lernende eine Einführung in die Notenschrift mit Liniensystem, mit Noten- und Pausenzeichen und deren Bezeichnung, mit Versetzungs- und Auflösungszeichen, Wiederholungszeichen, Fermate und weiteren musikalischen Zeichen. Während in fast allen Unterrichtswerken auch Taktarten Gegenstand der Ausführungen zur Musiklehre sind, werden Tonarten und Tonleitern nicht in allen Veröffentlichungen erwähnt. Einige Autoren beschränken sich darauf, die Vorzeichen der Dur- und Molltonarten zu nennen⁷⁹², an-

⁷⁸⁷ Vgl. Dauscher 1801, S. 22-38 und die entsprechenden Artikel bei Sulzer ²1792-1794.

⁷⁸⁸ Vgl. Schlegel 1788, S. 43-60; Quantz 1752, V. Hauptstück, S. 52-61.

⁷⁸⁹ Vgl. Müller, A. E. [1815], S. 10-32; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 4-9, 13-19.

⁷⁹⁰ Vgl. Kling o. J., S. I-X; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 3-9; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 4-11; ebd. op. 10 [1904-08], S. 3-7; Regel [1909-13], S. 3-7; Röhler Teil 1 1911, S. 9-12, 16-19, auch im weiteren Verlauf des Lehrwerks findet der Lernende an verschiedenen Stellen Informationen zur Musiklehre; Schwedler 1899, S. 6-12, 32-35, 38f., 44.

⁷⁹¹ Vgl. Kling o. J., S. I-X; vgl. Anlage 19 im Anhang.

⁷⁹² Vgl. Appunn [1880-82], S. 1; Barge ²1923, S. 8; Kauer [1788], S. 12f.; Kling o. J., S. X; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 5; Schulze [1880-85], o. S. (3. Seite der Veröffentlichung); Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 9.

dere erklären – teilweise sehr detailliert – den Aufbau der Dur- und Moll-Tonleiter und bringen eine Übersicht über die einzelnen Tonleitern.⁷⁹³

Die korrekte Ausführung der verschiedenen Notenwerte ist ein besonderes Anliegen von F. A. Schlegel und J. G. Tromlitz. In Anlehnung an Quantz beschreibt Schlegel eine Methode, wie man durch Markieren der Zählzeiten mit der Fußspitze *die Eintheilung jeder Note und Pause in den Tackt, auf eine leichte Art erlernen könne*⁷⁹⁴. Tromlitz widmet den Taktarten und der Frage, *wie man in denselben die Noten eintheilen und zählen soll*⁷⁹⁵, ein eigenes Kapitel, in dem er alle Taktarten einzeln bespricht und anhand von Notenbeispielen detailliert die Ausführung verschiedener rhythmischer Strukturen beschreibt.⁷⁹⁶

Vortragsbezeichnungen zur Dynamik und Artikulation, zum Tempo und zum Charakter einer Komposition sowie musikalische Satzbezeichnungen werden nicht in allen Lehrwerken berücksichtigt. In einer Reihe an Veröffentlichungen, vor allem in kurzgefassten Einführungen in die Grundlagen des Flötenspiels, sind nur einige besonders wichtige Bezeichnungen wie *forte* und *piano*, *crescendo* und *decrescendo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* und *Presto* angegeben.⁷⁹⁷ Manche Autoren verzichten ganz darauf, Vortrags- und Satzbezeichnungen zu nennen.⁷⁹⁸ Eine umfangreiche Liste an Vortragsbezeichnungen findet der Lernende in den Lehrwerken, die den Lernbereich „Musiklehre“ insgesamt ausführlich darstellen.⁷⁹⁹

⁷⁹³ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 8; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 13-15; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 13-15; Müller, A. E. [1815], S. 16-18; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 19; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 9; ebd. op. 10 [1904-08], S. 5f.; Röhler Teil 1 1911, S. 17-19. Eine sehr detaillierte Darstellung bieten Dauscher 1801, S. 45-47, 52-59; Petri ²1782, S. 132-139; Schwedler 1899, S. 32-38; Tromlitz 1791, Kapitel VII.

⁷⁹⁴ Schlegel 1788, S. 52 – angelehnt an Quantz 1752, V/§ 16-25.

⁷⁹⁵ Tromlitz 1791, aus der Überschrift von Kapitel V.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd., Kapitel V.

⁷⁹⁷ Vgl. Appunn [1880-82], S. 4; Kummer op. 106, erstmals [1844] – Bezeichnungen im gesamten Lehrwerk verteilt; Popp op. 432 [1892-97], S. 20; Wahls 1890, S. 16; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 5.

⁷⁹⁸ Vgl. Arx 1899; Barge ²1923; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Soussmann [1843] – in Cahier 1, S. 3 verweist Soussmann zum Nachschlagen musikalischer Fachbegriffe auf das *Musikalische[] Fremdwörterbuch* von J. Schuberth.

⁷⁹⁹ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 49-52; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 10-12; Dauscher 1801, S. 36-38; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 5f., 8f.; Kling o. J., S. IX; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 8f.; Prill op. 7 1927, S. 10f.; ebd. op. 10 [1904-08], S. 6f.; Regel [1909-13], S. 6f.; Röhler Teil 1 1911, S. 11f.; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 10.

Im Hinblick auf die Stelle, an der die Informationen zur Musiklehre im Unterrichtswerk vermittelt werden, sind zwei Vorgehensweisen zu unterscheiden: Die meisten Lehrwerke bieten in einem separaten Kapitel und damit in kompakter Form eine Einführung in die Musiklehre; häufig steht dieses Kapitel am Beginn der Veröffentlichung.⁸⁰⁰ Die Autoren einer zweiten Gruppe an Lehrwerken verbinden die Vermittlung allgemeiner musikalischer Kenntnisse mit der Vermittlung der Grundlagen des Flötenspiels und sprechen den Lernbereich „Musiklehre“ im gesamten Lehrwerk an verschiedenen Stellen immer wieder an. Auf diese Weise werden dem Lernenden nicht abstrakte Fakten in kompakter Form, sondern Musiklehre am musikalischen Beispiel präsentiert.⁸⁰¹

Von den Autoren der Lehrwerke, in denen die allgemeine Musiklehre nur ganz am Rande berücksichtigt wird⁸⁰², weisen C. Kummer, W. Popp und H. Köhler ausdrücklich darauf hin, dass sie Grundkenntnisse in diesem Bereich voraussetzen.⁸⁰³; im *Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 525 von W. Popp und in der *Schule für die Böhmflöte* op. 7 von E. Prill befindet sich ein Hinweis auf Literatur zur Musiklehre.⁸⁰⁴ Nur in wenigen Lehrwerken wird auf Informationen zur Musiklehre vollständig verzichtet. Dazu gehören neben den Veröffentlichungen von A. Oertel, E. Thomas, A. Struth, C. Kummer (Opus 119) sowie den Spezial-Lehrwerken für Artikulation, Atmung, Zungenstoß und für den Wechsel von der Klappenflöte alten Systems zur Boehmflöte⁸⁰⁵ auch *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138

⁸⁰⁰ Beispiele für Überschriften des Kapitels zur Musiklehre: *Elementarlehre* (vgl. Schulze [1880-85]); *Musikalische Vorkenntnisse* (vgl. Regel [1909-13], S. 3); *Kurze allgemeine Musiklehre* (vgl. Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 7); *Die Anfangsgründe der Musik* (vgl. Prill op. 10 [1904-08], S. 3). Vgl. auch Appunn [1880-82], S. 1-4; Arx 1899, S. 7-9; Barge ²1923, S. 5-8; Dauscher 1801, S. 22-62; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 4-12; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 4-9, 13-19; Kling o. J., S. I-X; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 3-9; Müller, A. E. [1815], S. 10-32; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 8f.; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 4-11; Schlegel 1788, S. 43-60; Schwedler 1899, S. 6-12; Soussmann [1843], Cahier 1, S. 2-4. Auch die Lehrwerke von Petri und Froehlich vermitteln die Informationen zur Musiklehre in einem separaten Kapitel, das zum einleitenden allgemeinen Teil der Veröffentlichungen gehört und für alle Instrumente gleichermaßen gültig ist (vgl. Petri ²1782, *Zweeter Theil: Von den Anfangsgründen der Musik überhaupt, und von der Singekunst*, S. 123-282; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 5-17).

⁸⁰¹ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 387 [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903].

Oelschig [1837], Popp op. 375 [1886-91], Popp op. 404, erstmals [1886-91], Röhler (Teil 1 1911) und Wahls (1890) bringen am Beginn des Lehrwerks eine kurze Einführung in die Musiklehre und vermitteln weitere Informationen im Verlauf des Lehrwerks.

⁸⁰² Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Oelschig [1837]; Soussmann [1843]; Tillmetz [1898/99].

⁸⁰³ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 3; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 3; Popp op. 359 [1886-91], S. 3.

⁸⁰⁴ Popp op. 525 [1898-1903], Umschlaginnenseite vorne: *Als vorzügliche Einführung in die Musiklehre, soweit sie jeder kennen muss, wird das in seiner Volkstümlichkeit und Klarheit nicht zu überbietende, dabei kurz gefasste und billige Studienwerk von Dr. W. Essner empfohlen: Das ABC der Musiklehre*. Im gleichen Wortlaut befindet sich dieser Hinweis bei Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 3. Da beide Lehrwerke bei Zimmermann in Leipzig veröffentlicht werden, könnte es sich um eine vom Verleger eingefügte Bemerkung handeln.

⁸⁰⁵ Vgl. Oertel [1892-97]; Thomas 1900; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Kummer op. 119 [1852/53]; Fahrbach op. 3 [1830]; Kummer op. 105, erstmals [1841]; Popp op. 288 o. J.; ebd. op. 358 [1886-91]; ebd. op. 374 [1886-91].

von A. B. Fürstenau und M. Schwedlers *Flöte und Flötenspiel*. Fürstenau kann in seinem Lehrwerk für das fortgeschrittene Spiel davon ausgehen, dass der Flötist mit den Grundlagen der Musiklehre vertraut ist. Schwedler konzentriert sich in seinem *Lehrbuch für Flötenbläser* – so der Untertitel der Veröffentlichung – auf Lernbereiche, die speziell das Flötenspiel betreffen.

h) Musikalischer Vortrag

Beim musikalischen Vortrag werden Elemente aus verschiedenen Teilbereichen des Instrumentalspiels – Elemente der Interpretation und Elemente der Spieltechnik – miteinander verbunden. Aufgrund einer immer gezielteren Ausrichtung auf einzelne Komponenten des Flötenspiels und speziell auf die Flötentechnik nehmen Bemerkungen zum musikalischen Vortrag in den Lehrwerken des 19. Jahrhunderts und insbesondere in jenen der zweiten Jahrhunderthälfte immer weniger Raum ein.

F. A. Schlegel, A. Dauscher und J. Froehlich widmen als Autoren von Lehrwerken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in denen das Erlernen des Querflötenspiels mit einer umfassenden allgemein-musikalischen Ausbildung verbunden ist, der Lehre vom musikalischen Vortrag noch jeweils ein separates Kapitel. Sie nennen Merkmale eines guten Vortrags und erläutern Details für das Spiel schneller und langsamer Sätze, Petri gibt in seinem Kapitel zum Vortrag außerdem Hinweise zum solistischen Spiel und zum Zusammenspiel mit anderen Instrumenten.⁸⁰⁶ Darüber hinaus wird die musikalische Gestaltung in diesen Veröffentlichungen immer wieder und in ganz verschiedenen Kontexten – etwa in Zusammenhang mit Atmung, Artikulation oder mit der Ausführung verschiedener Rhythmen – thematisiert. Gemeinsam ist diesen Ausführungen der Vergleich des musikalischen Vortrags mit einer Rede und die Verankerung in der barocken Affektenlehre. Die Hauptaufgabe des Musikers besteht nach Ansicht von Schlegel, Dauscher und Froehlich darin, die dem Musikstück innewohnenden Leidenschaften und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Damit vertreten die Autoren in Fragen der Interpretation eine ganz ähnliche Position wie Quantz etwa 50 Jahre zuvor, blicken in diesem Bereich also in die Vergangenheit zurück und orientieren sich weniger am musikalischen Stil der Gegenwart.

Seit der Wende zum 19. Jahrhundert verliert der musikalische Vortrag in den Flöten-Lehrwerken zunehmend an Bedeutung. Bereits im 1791 veröffentlichten *Unterricht* von J. G. Tromlitz spielt dieser Lernbereich nur noch eine untergeordnete Rolle. Im Unterschied zu

⁸⁰⁶ Vgl. Schlegel 1788, X. bis XII. Hauptstück, S. 95-129 – eng und häufig wörtlich angelehnt an die entsprechenden Kapitel aus dem Lehrwerk von Quantz (vgl. Quantz 1752, XI., XII. und XIV. Hauptstück); Dauscher 1801, S. 120-130; Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 48-83; Petri² 1782, S. 156-194. In den Lehrwerken von Froehlich und Petri sind die umfangreichen Ausführungen zum musikalischen Vortrag in den allgemeinen und für alle Instrumente gleichermaßen gültigen Teil integriert.

Quantz verzichtet Tromlitz in seinem Lehrwerk, das sich auf die Flötentechnik konzentriert, auf gesonderte Kapitel zum Vortrag und zur Gestaltung eines Allegros und Adagios. Er nennt lediglich im Schlusskapitel *Auszug des Ganzen, nebst einigen Zusätzen, für den Lehrling und den Lehrmeister* die wichtigsten Kriterien für einen guten Vortrag – darunter eine der Komposition angemessene Bewegung, Deutlichkeit und ein Spiel mit Licht und Schatten durch eine differenzierte dynamische Gestaltung – und empfiehlt, sich einen guten Sänger als Vorbild zu nehmen.⁸⁰⁷ A. E. Müller geht noch einen Schritt weiter als Tromlitz und berücksichtigt den musikalischen Vortrag in seinem *Elementarbuch für Flötenspieler* nicht.⁸⁰⁸

Mit Ausnahme der Lehrwerke von A. B. Fürstenau enthalten auch die seit den 1820er Jahren erschienenen Unterrichtswerke keine Hinweise zum musikalischen Vortrag; erst Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts greifen E. Th. Weimershaus, E. Prill, M. Schwedler, R. Röhler und W. Barge diesen Lernbereich wieder auf. Ein Verzicht auf Bemerkungen zum Vortrag bedeutet aber nicht, dass der musikalischen Gestaltung im Lehrwerk keinerlei Beachtung geschenkt wird – verschiedene Arten der Artikulation oder die Ausführung von Verzierungen sind Gegenstand fast aller Unterrichtswerke. Allerdings steht dabei der Aspekt der Spieltechnik vor jenem der musikalischen Gestaltung im Vordergrund.⁸⁰⁹

Fürstenau, Prill und Barge betonen, dass eine sichere Beherrschung der spieltechnischen Grundlagen eine unverzichtbare Voraussetzung, aber nicht alleiniges Kriterium für einen guten Vortrag ist. In seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 schreibt Fürstenau: *Die erste Hauptbedingung eines vollendeten Vortrags ist, dass das Spiel ein technisch richtiges sei.*⁸¹⁰ Dazu gehören zunächst: *Richtiges Greifen und Angeben der Töne; Festhalten des Zeitmasses im Ganzen, wie richtige Eintheilung der einzelnen Taktglieder, genaue Beobachtung des Zeitwerths der einzelnen Noten und Pausen*⁸¹¹. Dazu gehört weiterhin – über die rein spieltechnische Umsetzung des Notentexts hinausgehend –, *dass alles Rauhe, Unebene, Undeutliche des Spiels, ferner solche kleine Unreinheiten der Intonation, welche hin und wieder bei der richtigsten Applicatur noch möglich, und nur mittelst besonderer Einrichtung des Ansatzes zu heben sind, vermieden werden, dass alle Töne gleich gut ansprechen, dass schwierige Stellen eines Musikstücks nicht weniger geläufig klingen, als die leichteren, dass nicht zur Unzeit Athem geholt werde, kurz dass Alles beseitigt sei, was*

⁸⁰⁷ Vgl. Tromlitz 1791, XV/§ 25-34.

⁸⁰⁸ Vgl. Müller, A. E. [1815].

⁸⁰⁹ Vgl. Kapitel III.C.2.c) und III.C.2.f).

⁸¹⁰ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 88.

⁸¹¹ Ebd.

einen unangenehmen oder doch unbehaglichen Eindruck auf das gebildete Ohr macht.⁸¹² Auf dieser Basis aufbauend besteht die höhere und eigentliche Kunst des Vortrags darin, dem Spiele Reiz, Charakter und Ausdruck zu geben, und dadurch das richtige Spiel zu einem schönen zu erheben.⁸¹³ Als entscheidende Momente dieser höheren Kunst betrachtet Fürstenau einerseits eine vollendete *äussere Tongebung, Tonmodification und Nüancierung*⁸¹⁴, die sich in einer dem Charakter der jeweiligen Passage angemessenen Verwendung von Griffalternativen, in Akzentuierungen, kleinen Tempoänderungen und in einer überlegten Artikulation äußert. Andererseits gehört zur höheren Kunst *eine lebendige, tiefere, vom Erfassen der innersten Ideen und Gefühle des Componisten zeugende, diese Ideen und Gefühle zur unmittelbaren Anschauung bringende, sie recht eigentlich reproduzierende Empfindung*.⁸¹⁵

Ganz ähnlich wie diese Ausführungen von Fürstenau lesen sich E. Prills Bemerkungen zum Vortrag in seiner zu Beginn des 20. Jahrhunderts veröffentlichten *Flötenschule* op. 10 für die Mehrklappenflöte und in der *Schule für die Böhmflöte* op. 7.⁸¹⁶ Im 19. Jahrhundert hat das virtuose Spiel große Bedeutung; bei Prill wie allgemein seit der Wende zum 20. Jahrhundert dagegen zeichnet sich eine Abkehr von der oftmals einseitigen Ausrichtung der Lehrwerke auf technische Perfektion ab: *Der Schüler lege beim Studium nicht das Hauptgewicht auf eine verblüffende Fingerfertigkeit, sondern er strebe darnach, sich einen edlen Ton und eine schöne Kantilene anzueignen*.⁸¹⁷ Barge geht in seiner *Praktische[n] Flötenschule* zuerst auf *Grundbedingungen eines guten Vortrags* [...] – *ein schöner Ton, eine ausgebildete Fingerfertigkeit und Reinheit in der Tongebung*⁸¹⁸ – ein und empfiehlt Haltetöne mit crescendo und decrescendo, Tonleiterübungen und eine Übung zur Intonationskorrektur in Verbindung mit dynamischen Abstufungen als geeignete Übungsformen.⁸¹⁹ An späterer Stelle erweitert er diese Kriterien um die *Fähigkeit* [...], *welche man im allgemeinen als „musikalische Auffassung“ bezeichnet*.⁸²⁰ Als deren erste Hauptbedingung nennt Barge die richtige Phrasierung und erwähnt in diesem Zusammenhang Begriffe wie Motiv, Satz und Periode, Vordersatz und Nachsatz – leider ohne Erklärung und ohne Notenbeispiel. Darüber hinaus muss der Ausführende den Charakter einer Phrase erkennen und musikalisch darstellen können, denn *erst wenn der Spieler die Stim-*

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Ebd., S. 89; Hervorhebung vom Verfasser.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Ebd., Hervorhebung vom Verfasser.

⁸¹⁶ Vgl. Prill op. 10 [1904-08], S. 11f.; ebd. op. 7 1927, Teil 1, S. 17f. Die Ausführungen in Opus 7 und Opus 10 sind inhaltlich gleich und stimmen teilweise wörtlich überein.

⁸¹⁷ Prill op. 10 [1904-08], S. 12; vgl. auch ebd. op. 7 1927, Teil 1, S. 18.

⁸¹⁸ Barge ²1923, S. 22.

⁸¹⁹ Vgl. ebd.

⁸²⁰ Ebd., S. 30.

*mung einer Phrase zu erkennen vermag, erst wenn er das Heroische vom Lieblichen, das Schwermüthige vom Neckischen, das Majestätische vom Graziösen zu unterscheiden versteht, erst dann wird von musikalischer Auffassung die Rede sein können.*⁸²¹

Die übrigen Autoren der um 1900 veröffentlichten Lehrwerke setzen in ihren Ausführungen zum musikalischen Vortrag ganz unterschiedliche Schwerpunkte. Weimershaus weist auf die Bedeutung des Gesangs für den Instrumentalvortrag hin: *der Flötist muss auf seinem Instrumente singen lernen; denn nur im Gesang wird man durch die Worte des Textes sicher auf die richtige Vortragsweise hingeleitet, weil erst mit dem Worte ein deutlicher Begriff der durch die Töne erregten Empfindungen verbunden ist.*⁸²² Er veranschaulicht an drei Notenbeispielen – der Bildnissarie aus Mozarts Zauberflöte und zwei Liedern von Franz Schubert – in einer separaten Notenzeile unter der mit Text abgedruckten Singstimme, wie der Flötist Phrasierung und Atmung, Artikulation, Akzentuierung und dynamische Nuancen ausführen kann.⁸²³ Diese Notenbeispiele mit nahezu allen Angaben zum Vortrag übernimmt Weimershaus ebenso wie die oben angeführte Textpassage der 1871 von Theobald Boehm veröffentlichten Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel*⁸²⁴, jedoch ohne Hinweis auf diese Quelle. Im Mittelpunkt von Boehms Kapitel *Der Vortrag* steht der Gesang als Vorbild für den Flötisten. Wesentlich ausführlicher als Weimershaus und anhand einer größeren Zahl an Liedern und Arien verdeutlicht Boehm, wie der Flötist *durch das Studium guter Gesangs-Musik erlernen [kann], wo und warum eine Note angestossen werden muss, oder auf die zunächst folgende hinüber geschliffen werden darf; wo ein Accent, ein Crescendo oder Diminuendo in der Tonstärke geboten ist, um dem Worte den entsprechenden Ausdruck zu verleihen, und wo ohne Störung der richtigen Declamation Athem geschöpft werden kann*⁸²⁵.

Schwedler legt besonderen Wert auf eine korrekte Ausführung des Rhythmus und zeigt anhand zahlreicher Notenbeispiele, was ihm im Hinblick auf ein rhythmisch exaktes Spiel wichtig ist. Die Bemerkungen beziehen sich unter anderem auf die Ausführung von Punktierungen, auf den Wechsel zwischen verschiedenen Notenwerten und auf das rechtzeitige Atmen.⁸²⁶ Darüber hinaus gibt er Hinweise zur dynamischen Gestaltung eines Musikstücks und beschreibt, auf welche Art und Weise der Charakter einer Komposition zum Ausdruck gebracht werden kann.⁸²⁷

⁸²¹ Ebd., S. 31.

⁸²² Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 2.

⁸²³ Vgl. ebd., S. 2f.

⁸²⁴ Vgl. Boehm [1871], S. 21-24.

⁸²⁵ Ebd., S. 21.

⁸²⁶ Vgl. Schwedler²1910, S. 91-103.

⁸²⁷ Vgl. ebd., S. 103-109.

Röhler ist es ein wichtiges Anliegen, dass der Lernende nicht nur Finger- und Zungentechnik übt, sondern sich von Beginn an auch bemüht, *sein Flötenspiel mit seelenvollem Ausdruck und gutem musikalischem Geschmack auszustatten*.⁸²⁸ Als entscheidendes Kriterium für einen guten Vortrag führt er einen vollen und weichen Ton, eine vollendete Fingerfertigkeit und eine dem Aufbau der Komposition entsprechende musikalische Gestaltung an.⁸²⁹

Alle Autoren bringen zum Ausdruck, dass es sich bei ihren Bemerkungen zum musikalischen Vortrag stets nur um Anhaltspunkte handeln kann, da Einzelheiten sowohl von der jeweiligen Komposition und vom Stil ihrer Zeit als auch von individuellen Vorlieben des Ausführenden abhängen. Zudem ist es unmöglich, den musikalischen Vortrag als einen komplexen Bereich, in dem viele Faktoren zusammenspielen, umfassend zu lehren.⁸³⁰ Aus diesem Grund hat das Lernen am klingenden Vorbild, das sowohl der Lehrer als auch ein anderer Flötist oder allgemein ein anderer Instrumentalist oder ein Sänger sein kann, größere Bedeutung als eine schriftliche Anweisung in Form eines Lehrwerks. A. Oertel fordert den Lernenden auf, *tüchtige Künstler so oft als irgend möglich zu hören, seien es solche auf dem eigenen, auf anderen Instrumenten, oder gute Sänger, und das, was dem Schüler am Vortrage dieser Künstler am besten gefällt, [...] sich anzueignen und in den Werken, welche er bläst, anzuwenden*.⁸³¹ A. B. Fürstenau und E. Prill betonen die wichtige Funktion des Lehrers im Hinblick auf Fragen und Anregungen zum Vortrag.⁸³² Fürstenau gibt dazu in seiner *Flöten-Schule* op. 42 auch einige methodische Hinweise: Es wird *sehr vortheilhaft seyn, dass der Lehrer die Musikstücke, welche der Schüler unter seiner Leitung erlernen soll, diesem vorspielt, und ihn nicht nur auf den Charakter des Ganzen, sondern auch auf Einzelheiten aufmerksam mache, z. B. wie man eine und dieselbe melodische Stelle, wenn sie öfter wiederkehrt, durch eine freie Verzierung schmücken, und auf mancherlei Weise verändern könne, theils um Monotonie zu vermeiden, theils die Stelle dem Zuhörer auf solche Art noch angenehmer und eindringlicher zu machen; dann auch, wie man auf manchen Hauptnoten einer Periode länger verweile, ja auch öfter eine Folge von mehreren Tönen (wie etwa in der Declamation eine Sentenz) zu mehrerem Effect langsamer, oder auch schneller spielen solle, (je nachdem der Inhalt ist), als es die für das ganze Stück angenommene Bewegung verlangt. Ein gutes Mittel, zu prüfen, ob der Schüler Sinn für Musik, und theils ob er, was ihm gelehrt, behalten habe, ist, dass man ihm Mu-*

⁸²⁸ Röhler Teil 1 1911, S. 24.

⁸²⁹ Vgl. ebd., S. 25.

⁸³⁰ Vgl. z. B. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 22; ebd. op. 138 [1843/44], S. 88; Prill op. 10 [1904-08], S. 11.

⁸³¹ Oertel [1892-97], Umschlaginnenseite hinten.

⁸³² Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 23; ebd. op. 138 [1843/44], S. 88; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 18; ebd. op. 10 [1904-08], S. 11f.

sikstücke gebe, in denen jede Bezeichnung des Ausdruckes fehlt, und dass man ihm diese selbst anmerken lasse. Dass dieses unter Aufsicht des Lehrers geschehen müsse, dass dieser sich hier die Gelegenheit, dem Geschmacke des Schülers eine sichere und vor Abwegen bewahrende Leitung zu geben, nicht entgehen lasse, versteht sich von selbst.⁸³³

Beim Blick auf das gesamte Spektrum der in den vorliegenden Querflöten-Lehrwerken vertretenen Lernbereiche, auf deren Bedeutung und auf die Art und Weise ihrer Vermittlung ist eine Entwicklung zu erkennen, wie sie die Instrumental-Lehrwerke des 19. Jahrhunderts allgemein kennzeichnet. Diese Entwicklung führt weg von einer breit angelegten Ausbildung am Instrument und hin zu einem auf die Instrumental-Technik konzentrierten Lernen, bei dem nicht speziell auf das Instrument bezogene Elemente wie fundierte Kenntnisse der Musiklehre und Fragen der Interpretation nur noch am Rande eine Rolle spielen oder ganz unberücksichtigt bleiben. Weitere Bereiche wie Improvisation und die Entwicklung ästhetischer Urteilsfähigkeit sind nach dem *Versuch* von Quantz als dem Universal-Lehrwerk für Flötisten und viele andere Musiker schlechthin auch Gegenstand der Lehrbücher von Petri und Dauscher sowie der *Kurze[n] Abhandlung vom Flötenspielen* von Tromlitz⁸³⁴, in späteren Lehrwerken werden sie nicht mehr thematisiert. Eine Konzentration auf die Flötentechnik zeigt sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts im *Unterricht* von Tromlitz. Im Vergleich zum Quantzschen Lehrwerk verzichtet Tromlitz auf verschiedene Lernbereiche, die nicht speziell das Flötenspiel betreffen – etwa Bemerkungen zur Beurteilung von Musik und von Musikern und Hinweise zur Ausführung von Begleitstimmen⁸³⁵ –, und widmet sich ausführlicher den einzelnen Aspekten der Flötentechnik. Im Lehrwerk von Quantz nimmt die Flötentechnik rund 60 von etwas mehr als 330 Seiten ein, im Lehrwerk von Tromlitz umfasst sie etwa 260 von knapp 380 Seiten.⁸³⁶

Wenn das zunächst breit gefächerte Spektrum an Lernbereichen sich allmählich verengt und einige Lernbereiche in den Lehrwerken nicht mehr präsent sind, bedeutet das nicht, dass diese Bereiche auch aus der Unterrichtspraxis ganz verschwinden. Nur in begrenztem Maße können Lehrwerke Auskunft über die Unterrichtsrealität geben. Fragen der Interpretation gehören im Allgemeinen selbstverständlich zur Unterrichtspraxis, auch wenn sie in vielen Lehrwerken – insbesondere in den kurz gefassten Veröffentlichungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die primär Notenmaterial bereitstellen – nicht angesprochen werden.

⁸³³ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 23.

⁸³⁴ Vgl. Quantz 1752, Kapitel XIII-XV und XVIII; Petri ²1782, S. 483f.; Dauscher 1801, S. 110-118, 139-148; Tromlitz 1786, S. 6-8, 18f.

⁸³⁵ Vgl. Quantz 1752, Kapitel XVII und XVIII.

⁸³⁶ Vgl. ebd., Kapitel II-IV, VI, VII, IX; Tromlitz 1791, Kapitel II-IV, VIII-XI, XIII.

3. Übungs- und Spielmaterial

Das in den Lehrwerken enthaltene Notenmaterial lässt sich im Hinblick auf Funktion und Beschaffenheit in drei Kategorien untergliedern:

- Notenbeispiele
- Übungen
- Spielstücke.

Bezeichnet man das gesamte musikalische Material, das für Lehr-Lern-Zwecke bestimmt ist, als pädagogische Musik, so handelt es sich bei dem im Folgenden betrachteten Notenmaterial der Flöten-Lehrwerke um einen zentralen Bereich der pädagogischen Musik für die Querflöte. Eigenständige Etüdensammlungen werden in diesem Kapitel nicht berücksichtigt. Im Gegensatz zum Notenmaterial der Lehrwerke, das für ein schrittweises Erlernen des Flötenspiels von den spieltechnischen Grundlagen an vorgesehen ist und im Idealfall Übungsmöglichkeiten für alle Bereiche der Flötentechnik bietet, richten sich Etüdensammlungen an den schon fortgeschrittenen Schüler und stellen in der Regel nur Material zur Übung einzelner Teilbereiche des Flötenspiels bereit.

a) Notenbeispiele

Die Arbeit mit meist kurzen Notenbeispielen zur Veranschaulichung der verbalen Lehre prägt die Unterrichtswerke des 18. Jahrhunderts. Neben dem Quantzschen *Versuch* zählen dazu die Lehrwerke von Petri (²1782), Schlegel (1788) und Tromlitz (1791 und 1800) sowie die zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienenen Lehrwerke von Dauscher (1801) und Froehlich [1810/11]. Aufgabe der Notenbeispiele ist, die in Textform mitgeteilten Informationen zur Artikulation und zur Ausführung von Verzierungen, zur Gestaltung von Fermaten und Kadenzten, zum Festlegen von Atemstellen und zur Musiklehre zu verdeutlichen. Es handelt sich nicht um in sich geschlossenes Übungsmaterial, das genau so zu spielen ist, wie notiert, sondern um Arbeitsmaterial, das zum selbsttätigen Umgang mit dem jeweiligen Lerngegenstand auffordern möchte. Mit ihrem Modell-Charakter wollen die Notenbeispiele zur Übertragung auf andere Passagen, zum Erweitern und zum Verändern anregen. Sie umfassen oft nur einen bzw. wenige Takte und nehmen insgesamt nur einen kleinen Teil des gesamten Lehrwerks ein; der Worttext dominiert deutlich.

Dass Tromlitz' *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* mehr Notenbeispiele enthält als die Lehrwerke von Petri, Schlegel, Dauscher und Froehlich, erklären seine Bestimmung für das Selbststudium und die damit verbundene und bereits im Titel angekündigte Absicht, alles ausführlich und gründlich darzustellen. Während bei Schlegel

wie beim Quantzschen Vorbild alle Notenbeispiele in einem Anhang am Ende des Lehrwerks gesammelt sind und ein Blättern zwischen Text und dazu gehörendem Notenbeispiel erforderlich machen⁸³⁷, integrieren Petri, Tromlitz, Dauscher und Froehlich das Notenmaterial an den entsprechenden Stellen in den Text.

Da alle genannten Lehrwerke auf Übungen und Spielstücke verzichten, ist es Aufgabe des Lehrers, dem jeweiligen Spielniveau angemessene Übungen und Stücke auszuwählen und zu erarbeiten. Einige Autoren nennen Kriterien, die eine für bestimmte Lernphasen geeignete Musik ihrer Meinung nach erfüllen sollte, und geben dem Lehrer damit eine Hilfestellung für die Auswahl des Notenmaterials.⁸³⁸

Mit dem Festhalten an einer Lehre, die durch verbale Anweisungen und ergänzende Notenbeispiele gekennzeichnet ist, zeigen sich die deutschsprachigen Flöten-Lehrwerke an der Wende zum 19. Jahrhundert konservativ. In Paris erscheinen zu dieser Zeit mit der *Nouvelle Méthode Théoretique et Pratique pour la Flûte* von François Devienne (Erstauflage 1794) und der *Méthode de Flûte du Conservatoire* [1804] von Antoine Hugot und seinem Schüler Johann Georg Wunderlich erste Lehrwerke für die Flöte, die fast ausschließlich Übungen und Spielstücke bereitstellen und damit einen Weg aufzeigen, der in die Zukunft weist.

Untypisch für ein Flöten-Lehrwerk des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist F. Kauers *Kurzgefaßte Anweisung die Flöte zu spielen*: Der Notentext überwiegt gegenüber dem Worttext, und neben Notenbeispielen enthält die nur 15 Seiten umfassende Anweisung auch einige Spielstücke – sechs Duos, bezeichnet als *Leichte Stücke*, in verschiedenen Taktarten, mit einem Tonumfang von d¹ bis e³ und Vorzeichen bis zu zwei Kreuzen.⁸³⁹ Im deutschsprachigen Raum ist dieses Lehrwerk ohne Vorbild, in Frankreich dagegen veröffentlicht Michel Corrette bereits 1735 ein Lehrwerk für die Flöte, das abgesehen von verbalen Anweisungen und umfangreichen Griffstabellen auch einige kurze zweistimmige Spielstücke enthält.⁸⁴⁰

Seit dem Erscheinen von A. E. Müllers *Elementarbuch für Flötenspieler* [1815] als erstem Lehrwerk in deutscher Sprache, das sich von der bisher praktizierten Art der Lehre entfernt und nach einem ersten erklärenden Teil mit Text und Notenbeispielen (33 Seiten) in einem zweiten Teil Notenmaterial in Form von Übungen für verschiedene Bereiche der

⁸³⁷ Grund für dieses Verfahren dürfte die weniger aufwändige Herstellung des Drucks sein.

⁸³⁸ Vgl. Petri² 1782, S. 482; Schlegel 1788, S. 134-139, 164f.; Tromlitz 1791, XV/§ 14, 24; Dauscher 1801, S. 118. In Teilkapitel III.C.3.c) werden die von diesen Autoren angeführten Merkmale geeigneter Musikstücke mit den in den Lehrwerken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts angebotenen Spielstücken verglichen.

⁸³⁹ Vgl. Kauer [1788], S. 14-16. Wie bei den verbalen Ausführungen fallen in Kauers Lehrwerk auch bei den Spielstücken Ungenauigkeiten und Fehler auf: Das erste der sechs *Leichte[n] Stücke* etwa steht im Zweiviertel-Takt, notiert ist fälschlicherweise die Angabe 2_3 (vgl. ebd., S. 14).

⁸⁴⁰ Vgl. Corrette 1735, S. 40-43.

Flötentechnik bietet (48 Seiten), verlieren Notenbeispiele stark an Bedeutung und verschwinden schließlich fast ganz aus den Lehrwerken. Fürstenau bringt im Textteil seiner *Kunst des Flötenspiels* op. 138 noch Notenbeispiele zum Setzen von Atemzeichen, zur Verwendung von Alternativgriffen, zur Artikulation und zur Ausführung von Verzierungen – alles, so Fürstenau, *musikalische Phrasen aus schon gedruckten Compositionen von mir selbst*⁸⁴¹ –, sein Lehrwerk bietet mit den *Übungen für Flöte und Pianoforte* aber auch einen umfangreichen Übungsteil.⁸⁴²

Abgesehen von wenigen Ausnahmen⁸⁴³ arbeiten die im weiteren Verlauf des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Flöten-Lehrwerke höchstens noch bei der Vermittlung von Grundlagen der Musiklehre mit Notenbeispielen. Zur Arbeit an der Spieltechnik und an der musikalischen Gestaltung stellen sie umfangreiches Übungsmaterial bereit, das im Folgenden näher betrachtet wird.

b) Übungen

Übungen kommen in den Lehrwerken in ganz unterschiedlichen Formen vor. Das Spektrum reicht von kurzen Motiven mit einem Umfang von einem oder zwei Takten bis hin zu Etüden, die eine bis zwei Druckseiten umfassen, es reicht vom abstrakten und rein zur Übung der Spieltechnik vorgesehenen Übungsmaterial bis hin zu Übungen, in denen das technische Problem in einen musikalischen Kontext gestellt wird. Hier wird nicht nur geübt, sondern auch musiziert. Der Übergang zwischen Übungen und Spielstücken ist fließend, eine eindeutige Grenze lässt sich nicht ziehen. Während abstrakte technische Figuren und daraus zusammengesetzte Stücke eindeutig zu den Übungen zählen, werden Stücke, in denen über das rein spieltechnische Moment hinaus auch musikalische Zusammenhänge von Bedeutung sind, von einigen Autoren als Übung oder Übungsstück, von anderen als Spielstück oder Vortragsstück bezeichnet. Im Folgenden wird der Begriff der Übung für Notenmaterial verwendet, bei dem die Bewältigung eines technischen Problems vor der musikalischen Gestaltung im Vordergrund steht.

Zum Erlernen der Tonbildung, zum Einüben von Griffen und zum Kennenlernen des Staccato- und Legato-Spiels bietet ein Großteil der Lehrwerke dem Flötenanfänger kurze Übungen auf den ersten Seiten. Geübt werden einzelne Töne und Tonverbindungen in zu-

⁸⁴¹ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VIII.

⁸⁴² Vgl. ebd., S. 91-148.

⁸⁴³ Vgl. Fahrbach op. 3 [1830]; Kummer op. 105, erstmals [1841]; Schwedler ²1910. Fahrbach und Kummer machen den Lernenden anhand zahlreicher Notenbeispiele mit der Ausführung von Trillern bzw. mit verschiedenen Arten des Zungenstoßes vertraut, Schwedler verwendet in seinem Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel* Notenbeispiele zur Verdeutlichung der im Text vermittelten Informationen.

nächst gleichbleibenden großen, dann allmählich kleiner werdenden Notenwerten.⁸⁴⁴ Auch in Lehrwerken, die in ihrer Gesamtkonzeption sehr unterschiedlich sind – beispielsweise die *Neue praktische Flöten-Schule* von A. Oertel und die *Praktische Flötenschule* von W. Barge –, haben diese Übungen häufig ein sehr ähnliches Erscheinungsbild.⁸⁴⁵ Sollen lediglich die Grundlagen des Flötenspiels vermittelt werden, bietet das entsprechende Lehrwerk hauptsächlich die eben beschriebenen kurzen und freien, vom Aufbau her nicht an ein festes Übungsmuster gebundenen Übungsformen; teilweise werden diese noch ergänzt durch einige wenige Tonleiterübungen.⁸⁴⁶ Weiter führende Lehrwerke gehen nach diesen kurzen Übungsformen für den Anfänger zu längeren Übungen mit einem Umfang von etwa einer halben bis einer Seite und höheren technischen Anforderungen über. Geübt werden Kombinationen verschiedener Artikulationsarten, komplexe Rhythmen, Verzierungen, Töne in der tiefen Lage von d¹ abwärts und in der hohen Lage ab e³ aufwärts, seltener finger- und ansatztechnisch schwierige Griffverbindungen.⁸⁴⁷ Besonders umfangreiche und technisch anspruchsvolle Studien, in denen diese Bereiche der Flötentechnik Übungsgegenstand sind, bieten die Lehrwerke von H. Soussmann, A. B. Fürstenau, H. Köhler, E. Prill und R. Röhler.⁸⁴⁸ Nicht immer ist ein Zusammenhang zwischen zunehmender Länge der Übungen und höherem angestrebtem Spielniveau des Lehrwerks festzustellen – auch einige Lehrwerke, die zum Spiel auf fortgeschrittener Stufe führen, arbeiten größtenteils oder sogar ausschließlich mit kurzen Übungen. Vielfach handelt es sich dabei um ein eintaktiges Motiv oder um eine aus wenigen Takten bestehende und häufig zu wiederholende Übung.⁸⁴⁹ Während in den meisten Lehrwerken Übungen zur Finger- und Zungentechnik deutlich im Vordergrund stehen, bemühen sich E. Köhler, E. Th. Weimershaus, E. Thomas und besonders R. Tillmetz, möglichst alle Lernbereiche des Flötenspiels zu berücksichtigen und bringen auch Übungen zur Tongestaltung und zur Atemeinteilung.⁸⁵⁰ Klassische Übungen

⁸⁴⁴ Vgl. z. B. Appunn [1880-82], S. 9-12, Arx 1899, S. 11-15; Barge ²1923, S. 9; Kling o. J., S. 16f.; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 11-13; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 3f.; Oertel [1892-97], S. 10-12; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 9-14; ebd. op. 274 [1877/78], S. 2-10; ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 6-11; ebd. op. 432 [1892-97], S. 3-11; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 25-35; ebd. op. 10 [1904-08], S. 17-21; Röhler Teil 1 1911, S. 13-17; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 13f.; Thomas 1900, S. 4f.; Tillmetz [1898/99], S. 2-6; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6f.

⁸⁴⁵ Vgl. Oertel [1892-97], S. 10-12; Barge ²1923, S. 9; vgl. Anlage 20 im Anhang. Die vorkommenden Töne sind zwar unterschiedlich (Oertel beginnt mit d² und erweitert den Tonraum zunächst nach oben, Barge beginnt mit cis² und steigt in D-Dur stufenweise abwärts), die gewählten Übungsformen aber weisen viele Ähnlichkeiten auf.

⁸⁴⁶ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 375 [1886-91].

⁸⁴⁷ Vgl. z. B. Barge ²1923; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 387, erstmals [1886-91], Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99].

⁸⁴⁸ Vgl. Soussmann [1843], Cahier 4; Fürstenau op. 138 [1843/44], *Übungen für Flöte und Pianoforte*; Köhler, H. [1880-85], Bd. 3; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Röhler Teil 2 1912.

⁸⁴⁹ Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil; Weimershaus [1880-85]; Schwedler 1899; Röhler Teil 1 1911.

⁸⁵⁰ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Weimershaus [1880-85]; Thomas 1900; Tillmetz [1898/99]. Einzelheiten zu den Übungsformen zu einzelnen Lernbereichen: vgl. Kapitel III.C.2.

für die Fingertechnik, die immer nach dem gleichen Schema ausgeführt werden und ein geläufiges Spiel in allen Tonarten zum Ziel haben – an erster Stelle Dur- und Moll-Tonleitern, chromatische Tonleitern und Tonleiterschnitte, außerdem gebrochene Akkorde und Intervalle – bietet ein Großteil der Unterrichtswerke. Dazu zählen neben den Veröffentlichungen, die zum weit fortgeschrittenen Spiel führen, auch Lehrwerke, deren Ziel die Vermittlung fundierter Grundlagen des Flötenspiels ist.⁸⁵¹ Sehr dominant sind diese klassischen Geläufigkeitsübungen und weitere Übungsformen, die primär aus Tonleiterschnitten, gebrochenen Akkorden und Passagenwerk zusammengesetzt sind, in möglichst schnellem Tempo ausgeführt werden sollen und allein ein intensives Technikstudium zum Zweck haben, bei A. E. Müller, A. Oertel, E. Prill, R. Röhler und E. Th. Weimershaus.⁸⁵² Hier äußert sich im Übungsmaterial der Lehrwerke das mit Verbesserungen im Flötenbau einhergehende Streben, das Instrument bis an die Grenze des technisch Möglichen zu beherrschen. Damit verbunden kommt auch die zunehmende Bedeutung einer technisch-reproduktiven Ausbildung zum Ausdruck. Was auf der Boehmflöte technisch alles möglich ist, kann der Lernende zum Beispiel beim Studium des umfangreichen und anspruchsvollen Übungsmaterials in den Lehrwerken von E. Prill (Opus 7) und von R. Röhler ausprobieren.

Bei der Anordnung des Übungsmaterials im Lehrwerk wählen die Autoren verschiedene Wege:

1. Übungen und Spielstücke wechseln sich ab, wobei zum Teil einzelne, zum Teil mehrere Übungen und Spielstücke aufeinander folgen.

Mit Blick auf das sukzessive Durcharbeiten dieser Lehrwerke bietet es sich übermethodisch an, einem Stück jeweils Übungen in derselben Tonart voranzustellen.⁸⁵³ Tillmetz greift in seiner *Anleitung* op. 30 in einigen Übungen zudem technische Schwierigkeiten des nachfolgenden Spielstücks – bestimmte Artikulationsarten, die Ausführung dynamischer Nuancen, die Verwendung bestimmter Griffmöglichkeiten und die Ausfüh-

⁸⁵¹ Vgl. Arx 1899, S. 17-22; Barge ²1923, S. 22-29; Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 42f.; Kling o. J., S. 18-47; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 9-12, 21f., 31f., 39f., 47f., 55-57, 66f.; ebd. op. 119 [1852/53], S. 11f.; Popp op. 375 [1886-91], S. 15; ebd. op. 387, erstmals [1886-91], S. 16-18, 46-51; ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 30f.; ebd. op. 432 [1892-97], S. 31; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 14f.; Schulze [1880-85], S. 4-9, 16-19, 37; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 24f. (nur Dur-Tonleitern); Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 33-37 (Dur- und Moll-Tonleitern); Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 18-21; Wahls 1890, S. 14-49.

⁸⁵² Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil S. 1-42; Oertel [1892-97]; Prill op. 7 1927, insbesondere Teil 2; ebd. op. 10 [1904-08], S. 33ff.; Röhler Teil 2 1912 – für ergänzende Technik-Übungen verweist Röhler in beiden Teilen seines Lehrwerks auf die separat von ihm veröffentlichten technischen Übungen (vgl. ebd. Teil 1 1911, S. 24; Teil 2 1912, S. 19, 47f.); Weimershaus [1880-85].

⁸⁵³ Vgl. Arx 1899; Kling o. J.; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Regel [1909-13]. Teilweise ist dieses Ordnungsprinzip verwirklicht bei Schwedler 1899, S. 9-13; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85], Bd. 2.

rung von Verzierungen – auf.⁸⁵⁴ W. Barge, E. Köhler und P. Tannhäuser verfahren ähnlich, lassen jedoch zum Teil auch Übungen und Stücke ohne erkennbaren Zusammenhang aufeinander folgen.⁸⁵⁵

2. Übungen und Spielstücke sind voneinander getrennt; auf einen Block mit Übungen folgt ein Block mit Spielstücken. In einigen Lehrwerken sind jeweils mehrere Blöcke vorhanden.

In H. Köhlers *Practische[m] Lehrgang* und in diversen Veröffentlichungen von W. Popp steht jeweils ein Übungsgegenstand wie Taktarten, Notenwerte, Artikulationsarten, Dynamik oder Verzierungen im Mittelpunkt eines Blocks.⁸⁵⁶ Verschiedene Autoren nehmen die klassischen Tonleiter-, Akkord- und Intervallübungen in Blockform in ihr Lehrwerk auf.⁸⁵⁷ Aufgabe des Lehrers ist dann, die Übungen in den Lernprozess zu integrieren und an passender Stelle zwischen die Spielstücke einzufügen.

3. Das Notenmaterial ist in einer Kombination von einzeln aufeinander folgenden und in Blöcken gruppierten Übungen und Stücken angeordnet.

In dieser Form können einerseits in speziellen Übungen die im nachfolgenden Stück auftretenden Schwierigkeiten aufgegriffen und andererseits einzelne Teilbereiche des Flötenspiels in Blockform ausführlich erarbeitet werden.⁸⁵⁸

Das Tonartenspektrum der Übungen variiert zwischen den einzelnen Lehrwerken teilweise erheblich. Während in einem großen Teil der Unterrichtswerke alle Dur- und Moll-Tonarten mindestens in Form von Tonleiterübungen vertreten sind⁸⁵⁹, beschränken sich andere – darunter in erster Linie Veröffentlichungen, die nur die Grundlagen des Flötenspiels vermitteln – auf Tonarten bis zu zwei oder drei Vorzeichen⁸⁶⁰. In einigen Lehrwerken ist das Übungsmaterial nahezu vollständig, in anderen sogar komplett nach Tonarten geordnet. Kreuz- und Be-Tonarten folgen meist im Wechsel aufeinander, Ordnungskriterium ist in

⁸⁵⁴ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 6, 8, 22f., 32f., 36-38.

⁸⁵⁵ Vgl. Barge ²1923; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Tannhäuser, erstmals [1892-97].

⁸⁵⁶ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 15-21, 25-28, 32-34, 37-48; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 11, 14f., 17f., 25-28; ebd. op. 432 [1892-97], S. 8-18; ebd. op. 525 [1898-1903], S. 6-15.

⁸⁵⁷ Vgl. z. B. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 44-68; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 30f.; Regel [1909-13], S. 15-27.

⁸⁵⁸ Vgl. Appunn [1880-82]; Röhler Teil 1 1911; Schulze [1880-85]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.

⁸⁵⁹ Vgl. Barge ²1923; Fürstenau op. 42 [1825/26]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85], Bd. 3; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Röhler Teil 2 1912; Schulze [1880-85]; Schwedler 1899; ebd. ²1910: 14 Tafeln mit Tonleiter- und Akkordstudien im Anhang des Lehrbuchs; Soussmann [1843], Cahier 1, 3, 4; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85].

⁸⁶⁰ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Müller, A. E. [1815]; Oertel [1892-97]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903].

der Regel die zunehmende Zahl an Vorzeichen.⁸⁶¹ In den übrigen Lehrwerken wechseln sich Übungen und Stücke in verschiedenen Tonarten ab, wobei zunächst Tonarten mit bis zu zwei, später auch mit mehr Vorzeichen vorkommen. Vorteil des häufigen Wechsels zwischen verschiedenen Tonarten ist, dass eine Flexibilität erreicht und eine Fixierung auf einzelne Tonarten verhindert wird.⁸⁶²

Einige Lehrwerke arbeiten nur mit Übungen und verzichten auf Spielstücke. Besonders ausgeprägt ist der Aspekt des Übens in A. E. Müllers *Elementarbuch*, W. Popp's Spezial-Lehrwerk *Die Doppelzunge* op. 288, A. Oertels *Neue[r] praktische[r] Flöten-Schule* und im zweiten Teil von R. Röhlers *Theoretisch-praktische[r] Flötenschule*. Sie bieten dem Lernenden eine Sammlung an Übungen, die vorwiegend aus technischen Formeln zusammengesetzt sind.⁸⁶³ A. B. Fürstenau, C. Oelschig, W. Popp und E. Prill dagegen bezeichnen das in ihren Lehrwerken vorhandene Notenmaterial zwar als Übungen, Übungsbeispiele oder Etüden⁸⁶⁴, hier sind aber auch Stücke eingeschlossen, die für das Ohr eher Musik als Übung sind. Für die Nähe zu Spiel- oder Vortragsstücken spricht neben den melodischen Strukturen in Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 die Hinzufügung einer zweiten Stimme bei den Übungen Nr. 1-48, in der *Kunst des Flötenspiels* op. 138 ebenso wie in W. Popp's *Vorbereitungsschule* op. 359 die Klavierbegleitung.⁸⁶⁵ In Opus 359 von W. Popp sind darüber hinaus einige Übungen mit Titeln wie *Serenade* (Nr. 17), *Romanze* (Nr. 31) oder *Lied* (Nr. 34) überschrieben – Titel, die vermuten lassen, dass man keine rein technische Übung zu erwarten hat. Dass die Grenzen zwischen Übung und Spiel- oder Vortragsstück fließend sind, wird auch in Popp's *Neueste[r] praktische[r] und vollständige[r] Methode des Flötenspiels* op. 205 deutlich: Im Unterschied zu den *Finger-Uebungen* bezeichnet Popp melodische Übungen als *Vortrags-Uebungen* und wählt damit eine Begriffskombination aus „Vortragsstück“ und „Übung“.⁸⁶⁶ In der *Praktische[n] Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels* op. 404 überschreibt Popp bekannte Liedmelodien wie „Morgen kommt der Weih-

⁸⁶¹ Vgl. Arx 1899; Fürstenau op. 42 [1825/26]; Kling o. J.; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Müller, A. E. [1815]; Oelschig [1837]; Oertel [1892-97]; Regel [1909-13]; Röhler 1911/12; Schulze [1880-85]; Schwedler ²1910 (Anhang); Soussmann [1843], Cahier 1, 3, 4; Tannhäuser, erstmals [1892-97].

⁸⁶² Zur Frage einer günstigen Reihenfolge einzelner Töne und Tonarten im Hinblick auf Ansatz und Fingertechnik vgl. Kapitel III.C.2.b), S. 81f. und III.C.2.d), S. 106f.

⁸⁶³ Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil; Popp op. 288 o. J.; Oertel [1892-97] – Oertel stellt den Übungen neun Seiten *Leichte Duette* voran, die er allerdings nicht als Teil des Lehrgangs betrachtet. Am Beginn der Duette befindet sich der Hinweis *Die eigentliche Schule beginnt erst auf der 10. Seite*, d. h. mit dem umfangreichen Übungsteil. Dementsprechend wird auch im Folgenden der Übungsteil als das eigentliche Lehrwerk betrachtet; Röhler Teil 2 1912.

⁸⁶⁴ Vgl. die Untertitel der Lehrwerke, die Kapitelüberschriften und die Titel der Stücke von Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; Oelschig [1837]; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 359 [1886-91]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08].

⁸⁶⁵ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44], *Übungen für Flöte und Pianoforte*; Popp op. 359 [1886-91].

⁸⁶⁶ Vgl. Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 21f., 25f., 29f.

nachtsmann“ oder „Alles neu, macht der Mai“ mit der Bezeichnung *Melodische Übungsstücke*.⁸⁶⁷ Diesen Begriff verwendet auch R. Regel und fasst darunter in seinem Lehrwerk sowohl eher zur Übung von Technik vorgesehene Stücke als auch bekannte Opernmelodien zusammen.⁸⁶⁸ Unabhängig davon, wie das Übungsmaterial bezeichnet ist, kommt zum Ausdruck: Die Autoren der Flöten-Lehrwerke des 19. Jahrhunderts legen großen Wert auf die Entwicklung der Spieltechnik, die Unterhaltungsfunktion der Musik darf aber nicht zu kurz kommen. Der Rezensent von Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 in der AMZ etwa betont, dass Fürstenaus *offenbar vielen Fleiss darauf verwendet hat, durch grosse Mannigfaltigkeit und durch Angenehmes für das Ohr auch in den Erfindungen, diese Übungen und Studien*⁸⁶⁹ *interessant zu machen: das werden ihm Lehrer und Schüler noch besonders verdanken, und es wird sein Buch desto beliebter machen.*⁸⁷⁰

c) Spielstücke

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich zunächst mit der Frage, seit wann Spielstücke als wesentlicher Teil des Notenmaterials in die Flöten-Lehrwerke aufgenommen werden. Bei der anschließenden Betrachtung der Stücke stehen stilistische Merkmale, Besetzung, Komponist und Entstehungszeit der Musik im Mittelpunkt. In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, inwieweit die Lehrwerke mit ihrer Auswahl an Spielstücken zur Erarbeitung des zeitgenössischen Flötenrepertoires hinführen, in welcher Hinsicht also ein Bezug zur aktuellen Flöten-Literatur besteht.

Abgesehen von F. Kauers *Kurzgefaßte[r] Anweisung die Flöte zu spielen* [1788] erscheinen erste deutschsprachige Flöten-Lehrwerke, die nicht nur technische Übungen, sondern auch Spiel- oder Vortragsstücke⁸⁷¹ enthalten, gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Veröffentlichung von Kauer mit sechs kurzen Duetten wurde bereits als ein für Ende des 18. Jahrhunderts untypisches Lehrwerk erwähnt⁸⁷²; sie bleibt in dieser Kombination von Text, Notenbeispielen und einigen wenigen leichten Spielstücken ohne Nachfolger. Lehrwerke für die Flöte, in denen Vortragsstücke nicht nur eine Randerscheinung oder kleine Beigabe sind, werden erstmals in den 1840er Jahren veröffentlicht. C. Kummer legt mit seiner *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 ein Lehrwerk vor, das – so der Untertitel – neben *Vorübungen, Tonleitern, Accorde[n], Griff- und Triller-Tabellen* auch eine *Sammlung kleiner Tonstücke für zwei Flöten mit Benutzung beliebter Melodien von bekannten Componisten*,

⁸⁶⁷ Vgl. ebd. op. 404, erstmals [1886-91], S. 12f.

⁸⁶⁸ Vgl. Regel [1909-13], S. 27ff.

⁸⁶⁹ Gemeint ist das Notenmaterial in Opus 42.

⁸⁷⁰ AMZ 35/1828, Sp. 573.

⁸⁷¹ Die Begriffe „Spielstück“ und „Vortragsstück“ werden im folgenden Text wie in den Lehrwerken synonym verwendet.

⁸⁷² Vgl. S. 144.

*unterhaltend und belehrend bearbeitet von Caspar Kummer*⁸⁷³ enthält. Es handelt sich um eine bunte Mischung an Opernmelodien in leichter Bearbeitung für zwei Flöten, dazwischen sind – jeweils nach Tonarten mit zunehmender Zahl an Vorzeichen geordnet – technische Übungen und einige kurze Melodien von Kummer eingeschoben. In dieser Form bietet das Lehrwerk eine gelungene Kombination aus Material zum Studium der Flöten-technik und zur Unterhaltung und hat damit Vorbildfunktion für viele Flöten-Lehrwerke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vom Charakter der Spielstücke her ist die Anfang der 1850er Jahre veröffentlichte *Practische Flötenschule* op. 119 von Kummer der *Anweisung* op. 106 recht ähnlich; Übungen und kurze Stücke von Kummer stehen in Opus 119 gegenüber Melodien aus Opern und aus sonstigen Werken bekannter Komponisten allerdings eher im Hintergrund. Mit Blick auf die Adressaten der Flötenschule schreibt Kummer in den Vorbemerkungen: *Vorliegende praktische Flötenschule ist vorzugsweise für solche Schüler bestimmt, die sich gerne bald durch angenehme und bekannte Tonstücke unterhalten möchten. Es sind daher, nach den unumgänglich nöthigen Vorübungen, sogleich beliebte Melodien als Uebungsstücke gewählt worden.*⁸⁷⁴

Etwa zur selben Zeit wie Kummers Opus 106 erscheint in vier Heften die *Practische Flötenschule* op. 53 von H. Soussmann. Sie bietet ebenfalls Spielstücke, in Beschaffenheit und Anordnung unterscheidet sich das Notenmaterial aber grundlegend von Kummers Lehrwerken. Heft 1 beginnt mit 26 kurzen, eine bis drei Zeilen umfassenden *melodiöse[n] Übungsstücke[n] für den Anfang* von Soussmann⁸⁷⁵, an die sich ein Block Tonleiterübungen und Intervallstudien anschließt.⁸⁷⁶ Heft 2 mit einem Umfang von 26 Seiten enthält *4 progressive Duette als Uebungen im Zusammenblasen*⁸⁷⁷, die jeweils drei Sätze umfassen und ebenfalls Kompositionen von Soussmann sind, die folgenden Hefte 3 und 4 bieten ausschließlich Etüden in zunehmendem Schwierigkeitsgrad. Mit den Duetten in Heft 2 bezieht Soussmann erstmals in ein deutschsprachiges Flöten-Lehrwerk Musik ein, die sich durch ihre größer angelegte, dreisätzig Form von den kurzen Musikstücken in anderen Lehrwerken deutlich unterscheidet und nicht nur Übungszwecke im Unterricht erfüllt, sondern – den Wünschen vieler Lernenden entsprechend – auch zum unterhaltsamen Musizieren gespielt werden kann. Soussmann geht damit einen Weg, den Autoren französischer Lehrwerke bereits wesentlich früher einschlagen. Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheinen die Lehrwerke von François Devienne [1794] und Antoine Hugot/Johann Georg Wunderlich [1804], in denen Duette größeren Umfangs den Haupt-

⁸⁷³ Kummer op. 106, erstmals [1844], Titelblatt.

⁸⁷⁴ Ebd. op. 119 [1852/53], S. 2.

⁸⁷⁵ Vgl. Soussmann [1843], Cahier 1, S. 7-11.

⁸⁷⁶ Vgl. ebd., S. 11-16.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., Titel von Cahier 2.

bestandteil des Notenmaterials ausmachen.⁸⁷⁸ In den deutschsprachigen Lehrwerken hat diese Art der Flötenmusik im ganzen 19. Jahrhundert nur wenig Bedeutung. Nach Soussmann nehmen H. Köhler, R. Tillmetz und E. Thomas zwar Duette für den schon fortgeschrittenen Flötisten in ihre Lehrwerke auf, allerdings handelt es sich nicht um mehrsätzige Kompositionen, sondern um einzelne zweistimmige Sätze, die zum Teil zwischen andere Vortragsstücke und Übungen eingefügt sind.⁸⁷⁹

Zu den ersten Lehrwerken für die Flöte, deren Notenmaterial auch Spielstücke umfasst, dürfte ferner J. Fahrbachs *Neueste Wiener Flöten-Schule* op. 7 (Erstauflage [1834/35]) gehören. Die vorliegende *neue, durchaus umgeänderte und verbesserte Auflage* [1860-67] enthält 30 Duette von Fahrbach mit einer Länge von zwei Zeilen bis eineinhalb Seiten, geordnet nach Kreuz- und Be-Tonarten mit jeweils zunehmender Zahl an Vorzeichen.⁸⁸⁰ Ob diese Duette bereits in der ersten Auflage aus den 1830er Jahren vorhanden sind, ist der neuen Ausgabe nicht zu entnehmen. Für eine – zumindest weitgehende – Übereinstimmung des Notenmaterials beider Lehrwerke spricht der Hinweis in der *Vorerinnerung*, dass Veränderungen der Neuauflage gegenüber der Erstauflage primär Hinweise zur Verwendung bestimmter Klappen betreffen.⁸⁸¹

In den Lehrwerken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden kurze Melodien des jeweiligen Autors mit einfacher musikalischer Struktur einen wichtigen Teil jener Stücke, die für den Beginn des Flötenspiels vorgesehen sind. Als Beispiel dafür können die einfachen Melodien in W. Popp's kurzgefassten Unterrichtswerken zur Vermittlung von Grundkenntnissen des Flötenspiels, insbesondere in Opus 274 und Opus 375, angeführt werden.⁸⁸² Beim *Practische[n] Unterrichtsgang* op. 274 von Popp kündigt bereits der Untertitel *von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke* die Reichweite des Lehrwerks und die Art der Spielstücke an. In einer ganzen Reihe an Unterrichtswerken stehen solche kurzen Stücke nur am Beginn der Veröffentlichung, es folgen Sätze zunehmender Länge mit deutlich ansteigendem Schwierigkeitsgrad.⁸⁸³

⁸⁷⁸ Vgl. S. 144.

⁸⁷⁹ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 7-25; Tillmetz [1898/99] – die Duette sind im gesamten Lehrwerk verteilt; Thomas 1900, S. 10f., 14f., 18f., 22-26.

⁸⁸⁰ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 22-41.

⁸⁸¹ Vgl. ebd., S. 3. Ein Exemplar der Erstauflage [1834/35] war als Quellenmaterial nicht erhältlich.

⁸⁸² Vgl. Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 375 [1886-91]. Beispiele aus Opus 375 befinden sich im Anhang, Anlage 21.

⁸⁸³ Vgl. z. B. Barge³1923; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1 und 2; Köhler, H. [1880-85] – zunehmende Länge und steigender Schwierigkeitsgrad sind insbesondere beim Vergleich der Vortragsstücke von Band 1 und Band 2 festzustellen; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Schulze [1880-85]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tillmetz [1898/99].

Opernmelodien, Melodien von Kunstliedern

Als Spielstücke sehr beliebt und in vielen Flöten-Lehrwerken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von größerer Bedeutung als Stücke des Autors sind bekannte Opernmelodien und Melodien von Kunstliedern. Bearbeitungen von Opern- und Liedmelodien spielen im 19. Jahrhundert nicht nur in eher einfacher Form, wie sie in den Lehrwerken vorkommen, sondern auch als virtuose Kompositionen für den Konzertsaal eine wichtige Rolle.⁸⁸⁴ Die Autoren der Lehrwerke greifen eine zentrale Gattung der zeitgenössischen Flötenliteratur auf und integrieren sie auf einem den Lernenden angemessenen Niveau in ihre Lehrwerke. Aus pädagogischer Sicht vorteilhaft ist dabei die große Bekanntheit und die allgemeine Beliebtheit der Musik – es ist motivierender, populäre Melodien zu spielen, als unbekannte Melodien einzuüben oder technische Fingerübungen durchzuführen. Dem Anfänger, der mit dem Einüben der Griffe auf der Flöte beschäftigt ist, bieten bekannte Melodien zudem die Möglichkeit einer Selbstkontrolle: falsche Töne fallen dem Lernenden schnell auf.

Als einer der ersten Autoren arbeitet C. Kummer in seinen Lehrwerken mit Opernmelodien⁸⁸⁵, und seit den 1850er Jahren prägen sie durchgehend bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts das Repertoire an Spielstücken zahlreicher Flöten-Lehrwerke. In erster Linie handelt es sich um Veröffentlichungen, die den Lernenden bis zum Spiel auf mittlerem Niveau begleiten.⁸⁸⁶

Besonders viel Raum nehmen Opernmelodien neben den bereits genannten Lehrwerken von Kummer in H. Köhlers *Practische[m] Lehrgang des Flötenspiels* ein.⁸⁸⁷ Unterrichtswerke, die zum Spiel auf weit fortgeschrittener Stufe führen, verzichten dagegen auf diese Art an Notenmaterial – ihren Autoren ist das Studium technischer Übungen wichtiger als das Spiel unterhaltsamer Musik.⁸⁸⁸

Das Spektrum der in den Lehrwerken in Form von Bearbeitungen für eine oder zwei Flöten präsenten Opern umfasst Werke der Wiener Klassik von Mozart und Gluck ebenso wie Werke des 19. Jahrhunderts von Weber und Lortzing, es umfasst Werke von Komponisten aus dem deutschen Sprachraum, Werke italienischer Komponisten – etwa Rossini, Bellini

⁸⁸⁴ Vgl. Kapitel II.B.2., S. 29f.

⁸⁸⁵ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 15-20, 22-25, 27-30, 33, 36-38, 44-46, 50-53, 57-61; ebd. op. 119 [1852/53], S. 15-27.

⁸⁸⁶ Vgl. Arx 1899; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1-3; Oertel [1892-97]; Popp op. 374 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Regel [1909-13]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85].

⁸⁸⁷ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1-3.

⁸⁸⁸ Vgl. Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Röhler 1911/12; Tillmetz [1898/99].

und Donizetti⁸⁸⁹ – und einige Werke französischer Komponisten wie Boeildieu und Auber.⁸⁹⁰ Besonders häufig vertreten sind Opern von W. A. Mozart und von C. M. von Weber. An erster Stelle der Mozart-Opern steht *Die Zauberflöte*, gefolgt vom *Don Giovanni*, von *Le nozze di Figaro* und von der *Entführung aus dem Serail*, Weber ist mit dem *Freischütz*, *Oberon*, *Preciosa* und *Euryanthe* in den Flöten-Lehrwerken präsent. Auch Ausschnitte aus Lortzings *Zar und Zimmermann*, aus Opern von Bellini – *Norma*, *I Puritani* und *La Sonnambula* – und von Rossini – *Il Barbiere di Siviglia*, *Othello*, *Mosè in Egitto* und *Guillaume Tell* – findet der Lernende in einer ganzen Reihe an Lehrwerken.⁸⁹¹

Mit Melodien aus Liedern sind in erster Linie Franz Schubert und Felix Mendelssohn in den Flöten-Lehrwerken vertreten.⁸⁹² Besonders viele Lieder nimmt H. Köhler in sein Unterrichtswerk auf, daneben beziehen auch W. Barge, W. Popp, P. Tannhäuser und H. Wahls Lieder in ihre Veröffentlichungen ein.⁸⁹³ Sie bieten damit im wörtlichen Sinn singbare Melodien, wie sie bereits Tromlitz 1791 in seinem *Unterricht* fordert.⁸⁹⁴ Auf den Abdruck des Liedtextes, der Anhaltspunkte für die musikalische Gestaltung gibt, verzichten leider alle Autoren.

Melodien aus Orchesterwerken und sonstigen Instrumentalwerken

Einige Lehrwerke enthalten auch Ausschnitte aus Orchesterwerken wie Beethovens *Pastorale*⁸⁹⁵ oder Mendelssohns *Sommernachtstraum*⁸⁹⁶ und Passagen aus Klavierwerken – etwa aus der Sonate *Pathétique* von Beethoven⁸⁹⁷, aus dem *Türkischen Marsch* und der Klaviersonate KV 331 von Mozart⁸⁹⁸ oder aus Mendelssohns *Lieder ohne Worte*⁸⁹⁹. Sie geben dem Lernenden Gelegenheit, bekannte Musik von bekannten Komponisten auf der Flöte zu spielen. H. Köhler bezieht in seinen *Practische[n] Lehrgang des Flötenspiels* da-

⁸⁸⁹ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 17, 27-29, 57 (Rossini), 16f., 44-46 (Donizetti); ebd. op. 119 [1852/53], S. 16 (Rossini), 18, 22, 27 (Bellini), 23 (Donizetti); Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 25 (Bellini); Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 40 (Bellini); Regel [1909-13], S. 38 (Rossini), 27, 29 (Bellini); Schulze [1880-85], S. 15 (Bellini); Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 26 (Bellini).

⁸⁹⁰ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 23 (Auber); Oertel [1892-97], S. 6 (Auber), 7 (Boeildieu); Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 33 (Boeildieu); Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 41 (Boeildieu).

⁸⁹¹ Eine Übersicht, in welchen Lehrwerken die hier genannten Opern vertreten sind, befindet sich im Anhang, Anlage 22.

⁸⁹² Eine Übersicht über die in den einzelnen Lehrwerken enthaltenen Lieder von Schubert und Mendelssohn bietet Anlage 23 im Anhang.

⁸⁹³ Vgl. Köhler [1880-85], Bd. 1, S. 22, 24, 36, Bd. 2, S. 28f., 30, 33, 38, 42; Barge ²1923, S. 15, 38f., 41-43; Popp op. 525 [1898-1903], S. 16, 20; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 30; Wahls 1890, S. 20, 24, 33.

⁸⁹⁴ Vgl. Tromlitz 1791, XV/§ 14.

⁸⁹⁵ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 30f.

⁸⁹⁶ Vgl. Popp op. 374 [1886-91], S. 10.

⁸⁹⁷ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 23.

⁸⁹⁸ Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 34; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 35; Schwedler 1899, S. 29.

⁸⁹⁹ Vgl. Barge ²1923, S. 34f.; Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 30, Bd. 2, S. 28, 42f.

rüber hinaus Passagen aus einem Violinkonzert, aus einem Streichquartett und aus einer Sonate für Klavier und Violine ein⁹⁰⁰ und ist damit der Autor, der die größte Vielfalt musikalischer Gattungen auf einstimmige Melodien reduziert in seinem Lehrwerk bietet.

Bei den Vortragsstücken in den Unterrichtswerken handelt es sich vielfach auch um kurze, nur mit einer Satzbezeichnung wie Menuett oder Walzer, Andante oder Allegro überschriebene Sätze bekannter Komponisten.⁹⁰¹ Der Name dieser Komponisten wirkt ansprechend und fordert eher zum Üben auf als Melodien eines Lehrwerk-Autors, der im allgemeinen Musikleben wenig bekannt ist. Kummer weist im Untertitel seiner *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 ausdrücklich darauf hin, dass er in der im Lehrwerk enthaltenen *Sammlung kleiner Tonstücke für zwei Flöten [...] beliebte[] Melodien von bekannten Componisten unterhaltend und belehrend bearbeitet*⁹⁰² hat.

Originalwerke für die Flöte

Nachdem C. Kummer mit einer Flöten-Komposition von J. J. Quantz erstmals originale Flötenmusik eines anderen Komponisten in sein Lehrwerk [1844] aufgenommen hat⁹⁰³, kommt erst wieder in den 1880er Jahren Interesse an der Arbeit mit Originalwerken für die Flöte im Rahmen eines Unterrichtswerks auf. Dieses Interesse ist sehr zögernd und wird nur von wenigen Verfassern von Flöten-Lehrwerken geteilt. Die betreffenden Veröffentlichungen führen bis zum weit fortgeschrittenen Spiel – erst dann ist der Lernende in der Lage, die oftmals recht anspruchsvollen Originalwerke zu spielen. Meist stehen die entsprechenden Stücke am Ende des Lehrwerks und vermitteln einen kleinen Vorgeschmack auf die Flötenliteratur, die im Anschluss an das Unterrichtswerk erarbeitet werden kann. An Originalwerken sind in erster Linie Solostellen aus Opern und Orchesterwerken vertreten⁹⁰⁴, daneben einige wenige Ausschnitte aus Flötenwerken mit Orchester und aus Kammermusikwerken⁹⁰⁵.

⁹⁰⁰ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 24: Ausschnitt aus J. Haydns Streichquartett Nr. 17 in C-Dur (in Bd. 2, S. 27, ist derselbe Ausschnitt nochmals in D-Dur abgedruckt); Bd. 2, S. 32: Andante cantabile aus der Sonate op. 47 für Klavier und Violine von Beethoven; Bd. 2, S. 37: Ausschnitt aus dem Violinkonzert e-Moll op. 64 von Mendelssohn.

⁹⁰¹ Vgl. z. B. Barge ²1923, S. 19, 32 (Mendelssohn), S. 31, 33 (Schubert); Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 22 (Beethoven), Bd. 2, S. 31 (Haydn), S. 36 (Beethoven); Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 42 (Mozart); ebd. op. 119 [1852/53], S. 23 (Beethoven); Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 17 (Händel); ebd. op. 432 [1892-97], S. 19 (Mozart, Beethoven), S. 20 (Weber, Mendelssohn), S. 22 (Mendelssohn), S. 23 (Haydn, Weber), S. 24 (Weber); Schwedler 1899, S. 29 (Pleyel); Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 15 (Weber), S. 18 (Beethoven), S. 19 (Mercadante), S. 21 (Cherubini), S. 22 (Bellini), S. 32 (Donizetti); Wahls 1890, S. 37 (Händel), S. 38, 42 (Pleyel), S. 41 (Haydn); Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 8 (Schubert).

⁹⁰² Kummer op. 106, erstmals [1844], Titel des Lehrwerks.

⁹⁰³ Vgl. ebd., S. 62-64.

⁹⁰⁴ Eine Übersicht über Ausschnitte aus Opern und Orchesterwerken befindet sich im Anhang, Anlage 24.

⁹⁰⁵ Vgl. Wahls 1890, S. 31f.: Rondeau aus der h-Moll-Suite für Flöte und Orchester von J. S. Bach; Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 62-64: Flötenduo von J. J. Quantz; Kling o. J., S. 49f.: Thema und Variationen von Dorus; Schwedler 1899, S. 31: Tempo di Minuetto von Fürstenau.

Notenempfehlungen

R. Röhler und M. Schwedler bieten in ihren Veröffentlichungen kein Notenmaterial von Flötenkompositionen, geben aber Empfehlungen, welche Flötenwerke der angehende Flötist ihrer Meinung nach erarbeiten sollte. Röhler verweist im zweiten Teil seiner *Theoretisch-praktische[n] Flötenschule* im Anschluss an einen Block mit Akkord- und Tonleiterstudien auf Etüden und Vortragsstücke, deren Erarbeitung er an dieser Stelle des Lehrgangs für sinnvoll hält; am Ende von Teil 2 befindet sich eine nach Schwierigkeitsgraden gegliederte Zusammenstellung an Kompositionen, anhand derer das Studium des Flötenspiels fortgesetzt werden kann. Die Empfehlungen umfassen Werke vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, Werke von Bach und Händel, Quantz und Friedrich dem Großen, Mozart und Beethoven, Fürstenau, Köhler, Kuhlau, Doppler und Boehm bis zu den französischen Komponisten Charles Gounod, Jules Mouquet und Cécile Chaminade, Werke für Flöte solo bis hin zu Werken für Flöte mit Orchester.⁹⁰⁶ Mit 16 Seiten noch umfangreicher ist Schwedlers Liste *Flötenliteratur* im Anhang seines Lehrbuchs *Flöte und Flötenspiel*.⁹⁰⁷ Wie bei Röhler reicht auch hier das Repertoire von der barocken Flötenmusik bis hin zu aktuellen Kompositionen der Gegenwart. Vertreten sind verschiedene Genres und verschiedene Besetzungen, vertreten sind Empfehlungen von Lehrwerken und Übungssammlungen über Flötenduoette und Kompositionen für Flöte und Klavier bis hin zu diversen Kammermusikbesetzungen und Werke für Flöte mit Orchester. In Schwedlers Verzeichnis dominiert Flötenmusik des 19. Jahrhunderts. Dass für Schwedler aber auch die Musik zurückliegender Epochen große Bedeutung hat, zeigt sein Engagement bei der Wiedererschließung von Flötenkompositionen des 18. Jahrhunderts. Als Herausgeber veröffentlicht Schwedler zum Beispiel Flötensonaten von J. S. Bach und von G. F. Händel sowie die Flötenquartette von W. A. Mozart.⁹⁰⁸

Komponisten und Länder

Jene Lehrwerke, die Musik unterschiedlicher Entstehungszeit und Musik vieler Komponisten enthalten, vermitteln neben dem Flötenspiel auch ein Stück Musikgeschichte. Durch ein besonders breites Spektrum an Komponistennamen zeichnen sich die Lehrwerke von H. Köhler, C. Kummer, M. Schwedler, A. Struth und E. Th. Weimershaus aus.⁹⁰⁹ Bis in die 1830er Jahre sind Kompositionen der Gegenwart die einzige Form der in den Flöten-Lehr-

⁹⁰⁶ Vgl. Röhler Teil 2 1912, S. 19, 47f.; vgl. Anlage 25 im Anhang.

⁹⁰⁷ Vgl. Schwedler ²1910, S. 121-136.

⁹⁰⁸ Vgl. Bailey 1987, S. 127f.

⁹⁰⁹ Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Weimershaus [1880-85].

werken gebotenen Spielstücke. Erst seit den 1840er Jahren wird Musik aus vergangener Zeit in die Lehrwerke integriert – zunächst nur in kleinem, seit Ende des 19. Jahrhunderts in größerem Umfang –, und damit verbunden nimmt auch die stilistische Bandbreite an Vortragsstücken zu. Von den vorliegenden Lehrwerken ist die um 1844 veröffentlichte *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106 von C. Kummer die erste Veröffentlichung, die im Notenteil nicht nur Musik der Gegenwart, sondern auch Musik der Vergangenheit bietet.

Musik der Barockzeit wird nur in wenigen Lehrwerken aufgegriffen und ist fast ausschließlich mit dem Namen Georg Friedrich Händel verbunden.⁹¹⁰ Komponisten der Klassik und des 19. Jahrhunderts dagegen – allen voran Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Weber – sind seit der Veröffentlichung von Kummers Opus 106 in vielen Lehrwerken vertreten.⁹¹¹

Ein breites Spektrum an Komponistennamen bedeutet nicht immer, dass auch das Spektrum der musikalischen Gattungen und Stile breit gefächert ist. Ebenso wie H. Köhler verbinden M. Schwedler und A. Struth in ihren Lehrwerken mit einer großen Zahl an Komponistennamen eine musikalische Vielfalt, C. Kummer dagegen beschränkt sich bei der Musik anderer Komponisten im Wesentlichen auf Opernmelodien.⁹¹²

Musik anderer Länder findet seit Mitte des 19. Jahrhunderts Eingang in die Flöten-Lehrwerke – einerseits in Form von Melodien aus Opern von italienischen und französischen Komponisten⁹¹³, andererseits in Form von Volksliedern und volkstümlichen Melodien. Volkstümliche Lieder, Melodien und Hymnen machen in den seit 1850 veröffentlichten Unterrichtswerken einen wichtigen Teil der angebotenen Spielstücke aus⁹¹⁴, Musik anderer Länder beziehen dabei W. Popp, M. Schwedler, A. Struth, P. Tannhäuser, H. Wahls und E. Th. Weimershaus in ihr Lehrwerk ein. Vertreten sind Lieder und Melodien aus Italien, Frankreich und Spanien, aus England, Schottland und Irland bis hin zu Schweden, Norwegen, Polen und Russland, daneben Musik aus einzelnen Regionen des deutschsprachigen Raums.⁹¹⁵

⁹¹⁰ Vgl. Arx 1899, S. 19f.; Oertel [1892-97], S. 9; Schwedler op. 404, erstmals [1886-91], S. 17; Schwedler 1899, S. 21; Wahls 1890, S. 37.

⁹¹¹ Vgl. z. B. die Komponisten der bereits genannten Bearbeitungen von Opernmelodien, Anlage 22 im Anhang.

⁹¹² Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53].

⁹¹³ Vgl. S. 153f.

⁹¹⁴ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Köhler/Schwedler o. J. – in der von M. Schwedler herausgegebenen Neubearbeitung von E. Köhlers *Flötenschule* sind einige Übungen und kurze Melodien von Köhler durch Volkslieder ersetzt, z. B. Teil 1, Nr. 19, 28 (entspricht Nr. 29 der Neubearbeitung), Nr. 30 (Nb: Nr. 32), Nr. 34 (Nb: Nr. 36); Köhler, H. [1880-85], Bd. 1 und 2; Oertel [1892-97]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 432 [1892-97]; Schulze [1880-85]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tannhäuser, erstmals [1892-97].

⁹¹⁵ Vgl. Anlage 26 im Anhang.

In einigen Lehrwerken spielen volkstümliche Melodien nur eine untergeordnete Rolle⁹¹⁶, in anderen Veröffentlichungen – insbesondere in eher kurzen Lehrwerken im populären Stil zum Erwerb der Grundlagen des Flötenspiels wie jenen von G. Appunn, G. Schulze und A. Struth – machen sie einen größeren Teil der Spielstücke aus⁹¹⁷. Die volkstümlichen Lieder und Melodien sind musikalisches Allgemeingut, verbinden Übung mit Unterhaltung und haben damit eine ähnliche Funktion wie die Opernmelodien. Eine ganze Reihe an Autoren nehmen auch Kinderlieder wie *Hänschen klein*, *Weisst du, wieviel Sternlein stehen* und *Schlaf, Kindlein schlaf*⁹¹⁸ in ihr Lehrwerk auf, obwohl der Anfang des Flötenspiels bis weit ins 20. Jahrhundert hinein im Allgemeinen nicht im Kindesalter erfolgt.

Auffallend ist, dass diese und einige weitere Kinder- und Volkslieder in einer ganzen Reihe an Lehrwerken vorkommen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist ein gewisses Repertoire an Liedern vorhanden, aus dem verschiedene Autoren die Lieder für ihr Flöten-Lehrwerk zusammenstellen. Ähnlichkeiten im Repertoire an Liedmelodien weisen insbesondere die *Praktische Schule für die Flöte* von G. Schulze und die *Theoretisch-praktische Flötenschule* von E. Th. Weimershaus auf.⁹¹⁹ Ein ganz ähnliches Phänomen war bereits für die Melodien aus Opern und aus bekannten Instrumentalwerken festzustellen – auch hier gibt es einige besonders beliebte Stücke, die mehrere Autoren in ihr Lehrwerk aufnehmen.⁹²⁰ Damit zeigt sich seit den 1860er Jahren hinsichtlich der Auswahl an Spielstücken eine teilweise große Nähe von Lehrwerken mit gleicher Zielgruppe.

Duos

Stücke für zwei Flöten zur Übung des Zusammenspiels und insbesondere zur Übung des reinen Intonierens bietet etwa die Hälfte aller Lehrwerke, deren Notenmaterial sowohl Übungen als auch Spielstücke umfasst. In einigen Veröffentlichungen sind alle oder zumindest die meisten Stücke zweistimmig gesetzt. Unter diesen Lehrwerken befinden sich

⁹¹⁶ Vgl. Köhler/Schwedler o. J.; Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 274 [1877/78]; Schwedler 1899.

⁹¹⁷ Vgl. Appunn [1880-82]; Schulze [1880-85]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.

⁹¹⁸ *Hänschen klein*: vgl. Appunn [1880-82], S. 13; Arx 1899, S. 13; Popp op. 274 [1877/78], S. 7.

Weisst du, wieviel Sternlein stehen: vgl. Oertel [1892-97], S. 2 (auf S. 6 ist dieselbe Melodie mit einer kleinen rhythmischen Veränderung nochmals abgedruckt mit dem Titel *Soviel Stern' am Himmel stehen*); Schulze [1880-85], S. 10; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 10; Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 23; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 10.

Schlaf, Kindlein schlaf: vgl. Arx 1899, S. 13; Wahls 1890, S. 13; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 7.

⁹¹⁹ Eine ganze Reihe an Liedern am Beginn der beiden Veröffentlichungen stimmen überein (vgl. Schulze [1880-85], S. 8-12; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 10f.). Die Lieder stehen jeweils in der gleichen Tonart, bei Schulze einstimmig, bei Weimershaus in einer zweistimmigen Fassung. Im weiteren Verlauf des Lehrwerks gehen die Autoren bei der Auswahl des Notenmaterials eigene Wege. Aufgrund der großen Ähnlichkeiten am Beginn der Lehrwerke ist denkbar, dass es sich um eine Übernahme der Liedmelodien handelt.

⁹²⁰ Vgl. S. 153-155 und Anlage 22 im Anhang.

Veröffentlichungen mit ganz unterschiedlichen Ansprüchen und unterschiedlicher Gesamtkonzeption.⁹²¹ Die *Flötenschule* von E. Köhler enthält zwar keine Duos, im gesamten Lehrwerk verweist Köhler aber immer wieder auf Sätze aus seinen *40 progressive[n] Duette[n]* op. 55, deren Erarbeitung sich in der jeweiligen Phase des Lernprozesses anbietet.⁹²² Auf Duos, die ergänzend zum Lehrwerk einstudiert werden können, weist auch A. B. Fürstenau in seiner *Flöten-Schule* op. 42 hin.⁹²³

Das Spiel zweistimmiger Flötenkompositionen empfehlen auch die Verfasser von verbalen Anweisungen zum Flötenspiel. F. A. Schlegel, J. G. Tromlitz und A. Dauscher machen wie später W. Barge in seiner *Praktische[n] Flötenschule* besonders darauf aufmerksam, dass der Lernende beim Duospiel wechselweise die erste und die zweite Stimme übernehmen soll, um sich auch in der Ausführung von Begleitstimmen zu üben.⁹²⁴

Tonarten

Im Hinblick auf die Tonarten der Vortragsstücke sind zwischen den einzelnen Lehrwerken deutliche Unterschiede festzustellen. Veröffentlichungen mit einem sehr begrenzten Tonartenspektrum stehen Lehrwerken gegenüber, die nicht nur Übungen, sondern auch Spielstücke in nahezu allen Dur- und Moll-Tonarten bieten. Zu den Unterrichtswerken der ersten Gruppe, in denen nur Tonarten mit Vorzeichen bis zu zwei oder drei Kreuzen und bis zu zwei Bes vorkommen, zählen die zum Erlernen der Grundlagen des Flötenspiels vorgesehenen Lehrwerke von G. Appunn, D. v. Arx und W. Popp.⁹²⁵ Stücke mit vier, fünf und manchmal sechs Vorzeichen findet der Lernende in umfangreichen Lehrwerken, die zum Spiel auf höherem Niveau führen.⁹²⁶ Insbesondere R. Tillmetz nutzt die Möglichkeiten der Boehmflöte voll aus und bietet zahlreiche Stücke mit fünf und sechs Vorzeichen.⁹²⁷

Zwischen diesen Extremen des engen und des breiten Tonartenspektrums ist der Großteil der Lehrwerke einzuordnen. In den meisten Veröffentlichungen dominieren Stücke mit bis zu drei Vorzeichen. Kreuztonarten kommen in der Regel häufiger vor als Be-Tonarten –

⁹²¹ Vgl. Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 7-25; Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 17f., 23f., 32-36; Schulze [1880-85], S. 12-15; Soussmann [1843], Cahier 2; Thomas 1900, S. 10f., 14f., 18f., 22f., 24f., 26f.; Weimershaus [1880-85]. Fast alle Spielstücke sind zweistimmig bei Appunn [1880-82]; Barge ²1923; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Oertel [1892-97], S. 1-9; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890.

⁹²² Vgl. Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler/Schwedler o. J.

⁹²³ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26], Hinweis auf die Flötenduos op. 56 auf der Seite mit dem Inhaltsverzeichnis.

⁹²⁴ Vgl. Schlegel 1788, S. 138; Tromlitz 1791, XV/§ 24; Dauscher 1801, S. 118, Barge ²1923, S. 41. Vgl. auch Petri ¹1782, S. 482 im Rahmen verbaler Hinweise.

⁹²⁵ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 432 [1892-97].

⁹²⁶ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67]; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2; Köhler, H. [1880-85], Bd. 2; Regel [1909-13]; Schulze [1880-85]; Schwedler 1899; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Weimershaus [1880-85], Bd. 2.

⁹²⁷ Vgl. Tillmetz [1898/99], S. 57-70.

erstere stehen der Grundtonart D-Dur der Traversflöte näher als Be-Tonarten, sind griff-technisch leichter zu bewältigen und in der Intonation weniger problematisch. Besonders zahlreich sind Stücke in D-Dur, G-Dur, C-Dur und in den jeweiligen Moll-Parallelen und damit in Tonarten, die auch in der Flötenliteratur – ganz besonders in den Unterhaltungsstücken für den Liebhaberbedarf – überwiegen.

In der Auswahl des Notenmaterials jedes einzelnen Lehrwerks spiegeln sich Schwerpunkte, die der jeweilige Autor beim Erlernen des Flötenspiels setzt. Unterrichtswerke, die vor allem oder sogar ausschließlich Übungen enthalten, fördern primär die Entwicklung der Spieltechnik⁹²⁸, in Lehrwerken mit einem großen Anteil an Spielstücken – darunter etwa G. Appunns *Praktische Flötenschule*, C. Kammers *Anweisung zum Flötenspiel* op. 106, die ebenfalls von Kummer veröffentlichte *Practische Flötenschule* op. 119 oder die *Theoretisch-practische Flötenschule* von A. Struth – steht das Musizieren im Vordergrund.⁹²⁹ Bei der Verwendung dieser Lehrwerke erscheint es sinnvoll, schon bald ergänzendes Notenmaterial in den Lernprozess einzubeziehen. Auf diese Weise können Einseitigkeiten in der Literatúrauswahl des Autors kompensiert werden. Wenn dagegen Übungen und Spielstücke in einem ausgewogenen Verhältnis stehen und Vielfalt und Abwechslung das Notenmaterial prägen, ist es denkbar, zunächst ausschließlich oder in erster Linie mit dem Lehrwerk zu arbeiten.⁹³⁰

Durch eine sehr stimmige Zusammenstellung des Notenmaterials zeichnen sich die Lehrwerke von W. Barge, R. Regel, M. Schwedler, R. Tillmetz und H. Wahls sowie W. Popp *Practische Anleitung* op. 404 aus. Sie bieten eine Vielfalt an musikalischen Gattungen und Formen, sie enthalten sowohl Stücke des Autors als auch Stücke anderer Komponisten und stellen Übungsmaterial für die wichtigsten Bereiche der Flötentechnik bereit.⁹³¹ Damit stehen dem Lernenden Ende des 19. Jahrhunderts Lehrwerke zur Verfügung, deren Repertoire an Übungen und Spielstücken aus heutiger Sicht sehr modern ist, da es eine ganze Reihe an Ähnlichkeiten zu jenem der heutigen Instrumental-Lehrwerke aufweist.

⁹²⁸ Vgl. S. 149f.; vgl. auch Popp op. 375 [1886-91] (10/3); ebd. op. 525 [1898-1903] (14/6); Schwedler 1899 (20/11); Soussmann [1843], Cahier 1: Übungen und Spielstücke gemischt, Cahier 2: nur Spielstücke, Cahier 3 und 4: nur Etüden; Thomas 1900 (31/18); Weimershaus [1880-85], Bd. 1 (17/5), Bd. 2 (25/2); in runden Klammern wird jeweils zunächst die Anzahl der Seiten mit Übungen, danach die Anzahl der Seiten mit Spielstücken angegeben.

⁹²⁹ Vgl. Appunn [1880-85] (6/11); Kummer op. 106, erstmals [1844] (14,5/43,5); ebd. op. 119 [1852/753] (9/13,5); Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67] (8,5/28); Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; in runden Klammern wird jeweils zunächst die Anzahl der Seiten mit Übungen, danach die Anzahl der Seiten mit Spielstücken angegeben.

⁹³⁰ Vgl. Arx 1899; Barge ²1923; Fahrbach op. 7 [1860-67]; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler H. [1880-85]; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Regel [1909-13]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890.

⁹³¹ Vgl. Barge ²1923; Regel [1909-13]; Schwedler 1899; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890; Popp op. 404, erstmals [1886-91].

Anhaltspunkte für die Auswahl geeigneter Flötenkompositionen geben die Verfasser von theoretischen Lehrwerken des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, da diese Veröffentlichungen weder Übungen noch Spielstücke enthalten. Tromlitz beispielsweise empfiehlt in seinem *Unterricht*, zunächst *leichte, singbare, und in leichten, oder doch in nicht sehr schweren Tonarten gesetzte Stücke* zu spielen und daran anschließend – wenn der Lernende einen *festen Ton, geläufigere Finger und Zunge, nebst reiner Intonation* entwickelt hat – *Stücke [zu] wählen, worinnen schwere, laufende und springende Passagen befindlich, woran er seine Finger und Zunge üben kann.*⁹³² Tromlitz warnt auch vor dem Fehler, die Schüler *Concerte lernen [zu lassen], ehe sie nur einen einfachen Gesang spielen können*⁹³³ und schlägt vor, erst Duos, dann Trios und Quartette zur Übung des Zusammenspiels einzustudieren.⁹³⁴ *Alsdenn gehe [der Lernende] weiter zu größern Sachen, als Concerten und Solos; die darinnen enthaltenen großen Adagios, besonders, wenn sie im italiänischen Geschmacke gesetzt sind [...] lerne er nun mit willkührlichen Auszierungen, nach vorher erlangter Kenntniß in der Harmonie, ausschmücken; denn ohne diese Kenntniß wirds und bleibts sonst nur alltags Spielerey.*⁹³⁵

Ähnlich wie diese Empfehlungen lesen sich Friedrich Ludwig Dülons Erinnerungen an den Unterricht bei seinem Vater – Erinnerungen an die Unterrichtspraxis: *Nun versteht es sich von selbst, daß mein Vater Anfangs leichte, nach und nach schwerere Duetten, und endlich Concerte und Solo's mit mir vornahm. Er unterließ ferner nicht, mir fleissig Quantzens Anweisung vorzulesen [...]. Auch trieb ich die ersten drey Jahre hindurch fast nichts als Quantzische und Telemannische Sachen. Jenen verdanke ich größtentheils meine Fertigkeit; diesen aber gänzlich meine Sicherheit im Takt.*⁹³⁶

Abschließend bleibt die verschiedentlich schon angesprochene Frage nach Zusammenhängen zwischen den Spielstücken in den Lehrwerken und den zeitgenössischen Flötenkompositionen zusammenfassend zu beantworten. Die Flötenliteratur vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert ist im Hinblick auf ihre spieltechnischen Ansprüche breit gefächert. Sie bietet sowohl für den Lernenden, der ein kurzgefasstes Lehrwerk erarbeitet und die Grundlagen des Flötenspiels erworben hat, als auch für den fortgeschrittenen Spieler nach der Erarbeitung eines umfangreichen Lehrwerks oder begleitend zum Unterrichtswerk eine Vielfalt an Kompositionen. Speziell für den Liebhaber veröffentlichte Sammlungen an Unterhaltungsstücken stehen virtuosen Kompositionen mit höchsten Anforderungen an

⁹³² Tromlitz 1791, XV/§ 14.

⁹³³ Ebd.

⁹³⁴ Vgl. ebd., XV/§ 24.

⁹³⁵ Ebd. Ganz ähnliche, nur weniger ausführliche Hinweise zur Auswahl an Flötenliteratur geben auch Petri² 1782, S. 483; Schlegel 1788, S. 134, 137-139; Dauscher 1801, S. 118.

⁹³⁶ Dülön Teil 1 1807, S. 68.

die Spieltechnik gegenüber. Von der Beschaffenheit der Musik her besteht die größte Nähe zwischen den Opern- und Liedmelodien, die in zahlreichen Lehrwerken enthalten sind, und den Bearbeitungen von Opern und Liedern, die einen wesentlichen Teil des Flötenrepertoires des 19. Jahrhunderts ausmachen. Von der Möglichkeit, durch die Arbeit mit Orchesterstudien eine Verbindung zwischen Lehrwerk und Flötenliteratur zu schaffen, machen nur wenige Unterrichtswerke für den fortgeschrittenen Flötisten Gebrauch.⁹³⁷

4. Gesamtkonzeption

Im Mittelpunkt dieses abschließenden Kapitels der didaktischen Analyse steht die Betrachtung der Lehrwerke als didaktische Gesamtkonzeptionen zum Erlernen des Querflötenspiels.⁹³⁸ Von besonderem Interesse sind dabei Entwicklungstendenzen, die sich innerhalb des untersuchten Zeitraums von 1780 bis 1915 abzeichnen. Bereits in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen angesprochene Momente des Lehrens und Lernens werden in einem gemeinsamen Rahmen zusammengeführt und ergänzt durch weitere Aspekte, die insbesondere die Methodik des Lehrens und Lernens betreffen.

Text und Notenmaterial

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts entsprechen die Flöten-Lehrwerke dem im vorangehenden Jahrhundert üblichen Typ des Instrumental-Lehrwerks, wie er in Form des *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von J. J. Quantz aus dem Jahr 1752 vorliegt und als Vorbild für viele andere Lehrwerke dient. Kennzeichen dieses Typs und damit Kennzeichen der Lehrwerke von Petri, Schlegel, Tromlitz, Dauscher und Froehlich ist die verbale Lehre und eine Beschränkung des Notenmaterials auf kurze erläuternde Beispiele.⁹³⁹ Die einzelnen Teilbereiche des Flötenspiels sind Gegenstand separater Kapitel, auf die der Lernende in den verschiedenen Phasen des Lernprozesses immer wieder zurückgreifen und die jeweils benötigten und dem aktuellen Spielniveau entsprechenden Informationen entnehmen kann. Teilweise wird der Schüler dabei Schritt für Schritt mit einzel-

⁹³⁷ Vgl. z. B. Köhler, H. [1880-85], Bd. 3; Tillmetz [1898/99] – hier handelt es sich nur um sehr kurze Passagen aus der Flötenstimme in Orchesterwerken.

⁹³⁸ In der Musikpädagogik sind die Auffassungen darüber, was unter einer Konzeption zu verstehen sei, sehr uneinheitlich, die Spanne an Bedeutungen des Begriffs ist groß. Vielfach werden die Termini „Konzeption“ und „Konzept“ synonym verwendet. Der vorliegenden Arbeit liegt folgendes Verständnis von einer instrumentaldidaktischen Konzeption zugrunde: Eine instrumentaldidaktische Konzeption ist eine Gesamtorientierung für das Instrumentallehren und –lernen, die durch einen begründeten Zusammenhang von Ziel-, Inhalts- und Methodenentscheidungen gekennzeichnet ist und einer leitenden Idee folgt. Diese Formulierung basiert auf Ausführungen zum Begriff der Konzeption in der Allgemeinen Pädagogik (vgl. Jank/Meyer ³1994, S. 290) und in der Musikpädagogik (vgl. Abel-Struth 1985, S. 405-407; Ott 1994, S. 137; Richter 1997, Sp. 1467-1473).

⁹³⁹ Vgl. Petri ²1782; Schlegel 1788; Tromlitz 1791; ebd. 1800; Dauscher 1801; Froehlich [1810/11].

nen Themenbereichen des Flötenspiels vertraut gemacht. J. Froehlich etwa weist zu Beginn seiner *Vollständige[n] theoretisch-practische[n] Musikschule* ausdrücklich darauf hin, dass er *alle Gegenstände von Stufe zu Stufe behandelt*]⁹⁴⁰, und beschreibt im Kapitel zum Flötenspiel, wie die Haltung des Instruments, die Griffweise und verschiedene Artikulationsarten schrittweise erlernt werden können.⁹⁴¹ Das Lehrwerk insgesamt gibt aber nicht den Verlauf des Lernwegs vor, es kann nicht Schritt für Schritt, nicht Seite für Seite durchgearbeitet werden. Das Lehrwerk des 18. Jahrhunderts hat vielmehr die Funktion eines Nachschlagewerks, es dient – wenn es nicht wie Tromlitz' Veröffentlichungen von 1791 und 1800 ausdrücklich für das Selbststudium vorgesehen ist – in erster Linie der Ergänzung der im Unterricht mündlich vermittelten Informationen. Es ist nie alleiniges Unterrichtsmaterial, denn das eigentliche Lernen, der praktische Umgang mit dem Instrument, erfolgt immer anhand von Übungen und Musikstücken des zeitgenössischen Repertoires. Der Lernprozess ist bei der Verwendung eines solchen Lehrwerks sehr individuell und stark von der jeweiligen Lehrperson geprägt.

Zwischen 1800 und 1850 entsteht ein neuer Typ des Instrumental-Lehrwerks. Zu den ersten deutschsprachigen Flöten-Lehrwerken dieses Typs gehören die Veröffentlichungen von C. Oelschig, H. Soussmann und C. Kummer.⁹⁴² Dieser Gruppe an Lehrwerken ist auch J. Fahrbachs *Neueste Wiener Flöten-Schule* op. 7 in der überarbeiteten Auflage [1860-67] zuzuordnen. Ob bereits die Erstauflage aus den 1830er Jahren diesem neuen Typ des Instrumental-Lehrwerks entspricht, bleibt offen, da sie nicht als Quellenmaterial vorliegt.⁹⁴³ Die Charakteristika der Lehrwerke neuen Typs lassen sich zum Großteil als Gegenstück zu den Merkmalen jener des 18. Jahrhunderts beschreiben: Der Textanteil ist stark reduziert, die verbalen Ausführungen beschränken sich auf eine knappe Darstellung der Grundlagen der Flötentechnik und der Musiklehre und auf einige kurze Erläuterungen zu den Übungen und Musikstücken. Einige Lehrwerke kommen mit auffallend wenig Text aus. Dazu zählen sowohl Veröffentlichungen, die sich als Einführung ins Flötenspiel verstehen⁹⁴⁴, als auch Lehrwerke, die über die Anfangsphase hinaus zu einem Spiel auf fortgeschrittener Stufe führen⁹⁴⁵. Besonders ausgeprägt ist die Reduzierung des Textes auf ein Minimum in

⁹⁴⁰ Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4.

⁹⁴¹ Vgl. ebd., Teil 2, S. 75f., 80-84, 88-90. Vgl. auch Tromlitz 1791, Kapitel II *Von Haltung der Flöte und vom Ansatz*, Kapitel VIII und IX zu verschiedenen Arten des Zungenstoßes.

⁹⁴² Vgl. Oelschig [1837]; Soussmann [1843]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53].

⁹⁴³ Erstauflage datiert von Becker auf [1834], angezeigt im MLM Juni 1835.

⁹⁴⁴ Vgl. Appunn [1880-82]; Kummer op. 119 [1852/53]; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.

⁹⁴⁵ Vgl. Köhler, H. [1880-85]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; Oertel [1892-97]; Popp op. 205 [1868-73]; ebd. op. 288 o. J.; ebd. op. 358 [1886-91]; ebd. op. 374 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Regel [1909-13]; Schulze [1880-85]; Tannhäuser [1892-97]; Thomas 1900; Tillmetz [1898/99]; Weimershaus [1880-85].

allen vorliegenden Veröffentlichungen von W. Popp; in Opus 274, 359, 375 und 387 verzichtet der Autor fast vollständig auf verbale Hinweise. Im Gegensatz zu einem erzählenden und zum Teil sehr persönlichen Stil, in dem sich die Verfasser der verbalen Abhandlungen bis um 1800 an den Lernenden wenden, ist die Sprache der Lehrwerke neuen Typs sachlich, die Anweisungen sind kurz und prägnant formuliert.

Den inhaltlichen Schwerpunkt der seit Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinenden Lehrwerke bilden Übungen und Spielstücke, die vom Leichten zum Schweren fortschreitend angeordnet sind. Die progressive Anordnung äußert sich im zunehmenden Tonumfang des Notenmaterials, in der Berücksichtigung von grifftechnisch immer anspruchsvolleren Tonarten, in der Zunahme komplexer rhythmischer Strukturen und in einer zunehmenden Länge der Stücke. Damit kann das Notenmaterial in der vorgegebenen Reihenfolge sukzessive erarbeitet werden. Ausnahmen bilden lediglich die Veröffentlichungen von H. Kling und A. Oertel – hier sind fast alle Übungen und Spielstücke nach Tonarten geordnet, so dass sich ein schrittweises Durcharbeiten nicht anbietet.⁹⁴⁶

Bei der Erarbeitung des Notenmaterials werden die Teilbereiche des Flötenspiels auf verschiedenen Anspruchsniveaus und mit unterschiedlichen Akzentuierungen immer wieder aufgegriffen und in Verbindung zueinander gebracht. Besonders ausgeprägt ist das Prinzip des Lernens in kleinen Schritten in den Lehrwerken von G. Appunn, M. Schwedler, A. Struth, R. Tillmetz, H. Wahls und in einigen Veröffentlichungen von W. Popp: Die Autoren führen neue Töne fast ausnahmslos einzeln ein und bieten spezielle Übungen für die neu zu erlernenden Griffe; Schwedler, Tillmetz, Wahls und Popp vermitteln schrittweise und in Verbindung mit der Flötentechnik auch Informationen zu ausgewählten Bereichen der Musiklehre.⁹⁴⁷

Im Gesamten betrachtet führt die Entwicklung im 19. Jahrhundert weg vom Lehrwerk, welches das Flötenspiel in Worten beschreibt, hin zum Lehrwerk, das Arbeitsmaterial bereitstellt, anhand dessen das Flötenspiel bzw. einzelne Elemente des Flötenspiels geübt werden. Die Tendenz hin zum Lehrwerk für den praktischen Gebrauch verdeutlichen auch Titel wie *Praktische Flötenschule*⁹⁴⁸, *Practischer Lehrgang des Flötenspiels*⁹⁴⁹, *Neueste*

⁹⁴⁶ Ausgehend von C-Dur und a-Moll bringt Kling zunächst Übungen und Stücke in allen Kreuztonarten (Dur- und Moll) mit zunehmender Zahl an Vorzeichen, im Anschluss daran folgen die Be-Tonarten (vgl. Kling o. J.). Oertel [1892-97] wechselt in seinem Lehrwerk für die Mehrklappenflöte bei ebenfalls zunehmender Vorzeichenzahl zwischen Be- und Kreuztonarten: C, a, F, d, G, e, B, g, D, h, Es, c, A, fis, As, f.

⁹⁴⁷ Vgl. Appunn [1880-82]; Schwedler 1899; Popp op. 274 [1877/78]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Tillmetz [1898/99], Wahls 1890.

⁹⁴⁸ Appunn [1880-82]; Barge ²1923; Thomas 1900; Soussmann [1843] mit anderer Schreibweise: *Practische Flötenschule*; in erweiterter Form bei Kummer op. 119 [1852/53]: *Practische Flötenschule mit Benutzung beliebter Melodien zu Uebungsstücken* und bei Oertel [1892-97]: *Neue practische Flöten-Schule*.

⁹⁴⁹ Köhler, H., [1880-85].

*practische und vollständige Methode des Flötenspiels*⁹⁵⁰, *Practischer Unterrichtsgang im Flötenspiele*⁹⁵¹ und *Praktische Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels*⁹⁵², die insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufiger gewählt werden. Autoren, die sich nicht auf einige wenige verbale Anweisungen beschränken und einen ausführlicheren Textteil in ihr Lehrwerk aufnehmen, bezeichnen dieses meist als *theoretisch-praktische Flötenschule*.⁹⁵³

Lehrwerke, die vielfältiges Notenmaterial mit Übungsmöglichkeiten für alle wesentlichen Teilbereiche des Flötenspiels enthalten, können in der Anfangsphase des Lernprozesses ohne Ergänzung durch zusätzliche Übungen und Spielstücke verwendet werden. Derartige Veröffentlichungen entstehen vor allem Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und bringen das zunehmende Bestreben zum Ausdruck, eine möglichst umfassende Gesamtkonzeption zum Erlernen des Flötenspiels bereitzustellen.⁹⁵⁴

Eine Mittelstellung zwischen Alt und Neu, zwischen den verbalen Anweisungen des 18. Jahrhunderts und den Lehrwerken neuen Typs, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert, nehmen das *Elementarbuch für Flötenspieler* von A. E. Müller [1815] und die beiden Lehrwerke von A. B. Fürstenau, die *Flöten-Schule* op. 42 [1825/26] und *Die Kunst des Flötenspiels* [1843/44], ein. A. E. Müller stellt an den Beginn seines Lehrwerks einen ausführlichen Textteil und schließt daran einen rund 45 Seiten umfassenden Notenteil an, der in erster Linie Material für die Übung der Spieltechnik enthält.⁹⁵⁵ Mit dieser Anlage bietet sich das Lehrwerk nicht für eine schrittweise Erarbeitung an. In gewisser Weise Anregung und Vorbild für die Konzeption von Müllers *Elementarbuch* als erstem deutschsprachigen Flöten-Lehrwerk mit umfassendem Notenteil sind möglicherweise die 1794 von François Devienne und 1804 von Antoine Hugot und Johann Georg Wunderlich in Paris veröffentlichten Unterrichtswerke für die Flöte. Diese französischen Flöten-Lehrwerke bieten nach einem Textteil, der allerdings einen wesentlich geringeren Umfang hat als bei Müller und mit einer ganzen Reihe an Notenbeispielen versehen ist, eine Sammlung an Übungen und Musikstücken.⁹⁵⁶ Zumindest die *Méthode de Flûte du Conservatoire* von Hugot/Wunderlich ist A. E. Müller sehr vertraut, denn bereits kurz nach deren Erscheinen

⁹⁵⁰ Popp op. 205 [1868-73].

⁹⁵¹ Ebd. op. 274 [1877/78].

⁹⁵² Ebd. op. 404, erstmals [1886-91].

⁹⁵³ Vgl. Fürstenau op. 138 [1843/44]; Regel [1909-13]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Wahls 1890; Weimershaus [1880-85] – der Titel *Theoretisch-praktische Flötenschule* erscheint nur auf dem inneren Titelblatt, auf der vorderen Umschlagseite dagegen lautet der Titel *Flöten-Schule mit vielen Uebungs- und Unterhaltungsstücken*.

⁹⁵⁴ Vgl. Barge ²1923, Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler, H. [1880-85]; Popp op. 404, erstmals [1886-91]; Regel [1909-13]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Wahls 1890.

⁹⁵⁵ Vgl. Müller, A. E. [1815], Textteil S. 1-33, Notenteil S. 1-48. Eine ganz ähnliche Gesamtkonzeption weist A. E. Müllers *Kleines Elementarbuch für Klavierspieler* (o. J.) auf.

⁹⁵⁶ Vgl. auch S. 144f.

und noch vor seinem eigenen Flöten-Lehrwerk veröffentlicht Müller in Leipzig bei Breitkopf und Härtel eine deutsche Übersetzung der *Méthode* von Hugot/Wunderlich.⁹⁵⁷

A. B. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 enthält ebenfalls nach einem Textteil (22 Seiten) einen Notenteil mit Übungen (26 Seiten), anders als bei A. E. Müller ist das Übungsmaterial aber nach steigendem Schwierigkeitsgrad geordnet und weniger stark auf die Entwicklung der Fingertechnik konzentriert.⁹⁵⁸ *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung* op. 138 ist – wie der Titel bereits ankündigt – eine Synthese aus theoretischen Ausführungen und Übungsmaterial für den praktischen Gebrauch und damit eine Synthese aus Merkmalen der Lehrwerke alten und neuen Typs⁹⁵⁹; inhaltlich zeigt sich Fürstenau eher in der Vergangenheit verhaftet als in die Zukunft blickend.⁹⁶⁰

Als Autoren umfangreicher Lehrwerke, die das Flötenspiel ausführlich darstellen, begegnen vor allem Namen bekannter Flötenvirtuosen und bedeutender Flötenlehrer: J. G. Tromlitz, A. E. Müller, A. B. Fürstenau, H. Soussmann, E. Köhler, E. Prill, R. Röhler, R. Tillmetz und M. Schwedler.⁹⁶¹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt sich eine Tendenz hin zum kurz gefassten Lehrwerk, das vor allem Flötenliebhaber anspricht. Hier treten einige Flötisten und Flötenlehrer, deren Namen wenig bekannt sind, als Verfasser eines Unterrichtswerks in Erscheinung – darunter G. Appunn, D. von Arx, A. Oertel, A. Struth, G. Schulze, E. Thomas und H. Wahls.⁹⁶² Viele Flötenlehrer veröffentlichen ein eigenes Lehrwerk, die einzelnen Lehrwerke aber weisen teilweise große Ähnlichkeiten auf. Beim Vergleich mit französischen Lehrwerken fällt auf, dass die Entwicklung hin zur Veröffentlichung mit umfangreichem Notenmaterial und wenig Text und damit die Veränderung des gesamten Erscheinungsbildes der Lehrwerke im deutschsprachigen Raum Anfang des 19. Jahrhunderts erst spät beginnt. Bereits die 1735 in Paris veröffentlichte *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière* von Michel Corrette bietet im Anschluss an die überwiegend verbale Darstellung der Grundlagen des Flötenspiels zweistimmige Spielstücke; in den später erschienenen französischen Lehrwerken ist ein aus-

⁹⁵⁷ Müllers Übersetzung wird im CPM (Bd. 41 1985, S. 217) mit [1807?] datiert; weitere Hinweise zu einer Datierung liegen nicht vor.

⁹⁵⁸ Vgl. Fürstenau op. 43 [1825/26], S. 26-51.

⁹⁵⁹ Vgl. ebd. op. 138 [1843/44] – verbale Lehre mit Notenbeispielen: S. 1-90, Notenmaterial (*Übungen für Flöte und Pianoforte*): S. 91-148.

⁹⁶⁰ Vgl. die Einordnung von Fürstenaus Lehrwerken in den Kontext der übrigen Lehrwerke im Hinblick auf Ton, Artikulation und Verzierungen in Kapitel III.C.2.b), c) und f).

⁹⁶¹ Vgl. Tromlitz 1791; ebd. 1800; Müller, A. E. [1815]; Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; Soussmann [1843]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Tillmetz [1898/99]; Schwedler 1899.

⁹⁶² Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Oertel [1892-97]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Schulze [1880-85]; Thomas 1900; Wahls 1890.

führlicher Notenteil eine Selbstverständlichkeit.⁹⁶³ Anders als zahlreiche deutschsprachige Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts sind viele französische Lehrwerke für die Flöte systematisch angelegt, gehen auf die einzelnen Lernbereiche im Text- und häufig auch im Notenteil in separaten Kapiteln ein und eignen sich in dieser Form weniger zum sukzessiven Durcharbeiten als jene Lehrwerke, die Übungen, Spielstücke und erläuternde Hinweise in progressiver Anordnung miteinander verbinden.

Lehrwerke für das Selbststudium

In Zusammenhang mit den Intentionen der Lehrwerke wurde bereits angesprochen, dass einige Autoren ihr Lehrwerk primär⁹⁶⁴ oder unter anderem⁹⁶⁵ für das Selbststudium vorsehen. Die Bestimmung für diese Form des Lernens bedarf einer entsprechenden methodischen Konzeption, die eine klare Abfolge an Lernschritten vorgibt und in unmissverständlicher Weise die Grundlagen des Flötenspiels vermittelt. Am ehesten wird dieser Forderung der *Unterricht* von J. G. Tromlitz (1791) und dessen Ergänzungsband für die Mehrklappenflöte (1800) gerecht. Tromlitz ist sehr bemüht, das Flötenspiel bis ins kleinste Detail zu beschreiben und gibt sowohl in Kapiteln, die einzelnen Teilbereichen des Flötenspiels gewidmet sind, als auch und insbesondere im zusammenfassenden Schlusskapitel des *Unterricht[s]* einzelne Lernschritte vor. Mit dem Anspruch, alles verständlich darzustellen und für jeden Lernenden nachvollziehbar zu machen, sind allerdings zahlreiche Wiederholungen verbunden. Vielfach wird Gesagtes an anderer Stelle nochmals aufgegriffen, leicht verändert oder in einen anderen Kontext gebracht. Dass die Vielzahl an Wiederholungen nicht nur zur Deutlichkeit beitragen, sondern auch ermüdend wirken können und Anlass zur Kritik sind, ist Tromlitz bewusst. Im *Vorbericht* des zweiten Teils *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen* rechtfertigt er die in einer Rezension des *Unterricht[s]* kritisierten Wiederholungen mit dem Argument, dass er nur auf diese Weise alles unmissverständlich darstellen und damit ein Lehrwerk bieten könne, das seinen Zweck als Anleitung zum Selbststudium erfüllt.⁹⁶⁶ Zu fragen ist allerdings, welcher Lernende tatsächlich bereit ist, sich eingehend mit einem solch umfangreichen Lehrbuch zu beschäftigen, dessen Hauptband 376 Seiten und dessen Ergänzungsband 140 Seiten umfasst.

⁹⁶³ Beispiele für französische Lehrwerke der zweiten Hälfte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts sind die Veröffentlichungen von Antoine Mahaut (1759), Charles Delusse [um 1760], François Devienne [1794], Antoine Hugot/Johann Georg Wunderlich [1804] und Louis Drouet [um 1827].

⁹⁶⁴ Vgl. Tromlitz 1791; ebd. 1800; Fahrbach op. 3 [1830]; Popp op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903].

⁹⁶⁵ Vgl. Froehlich [1810/11]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Köhler/Schwedler o. J.; Regel [1909-13]; Tannhäuser, erstmals [1892-97]. Vgl. auch Kapitel III.C.1., S. 61.

⁹⁶⁶ Vgl. Tromlitz 1800, Vorbericht S. III f. Tromlitz nimmt Bezug auf eine Rezension des *Unterricht[s]* in der *Jenaischen Litteratur-Zeitung*.

Ebenfalls speziell für das Selbststudium gedacht sind zwei Veröffentlichungen von W. Popp – die *Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 432 und *Selbstunterricht im Flötenspiele* op. 525. Beide Lehrwerke können Seite für Seite durchgearbeitet werden und vermitteln die Grundlagen des Flötenspiels *bis zum Erlernen leichter Tonstücke* – so der Untertitel beider Veröffentlichungen – anhand von Übungen und Stücken zunehmenden Schwierigkeitsgrads und anhand kurzer erklärender Textpassagen.⁹⁶⁷ Wichtige Themenbereiche der Musiklehre sind in den Flötenlehrgang integriert. Die methodische Gesamtkonzeption beider Lehrwerke und die Abfolge der einzelnen Lernschritte gestaltet Popp sehr ähnlich, die Auswahl an Notenmaterial dagegen weist deutliche Unterschiede auf. Die Übungen und Spielstücke in Opus 432 stellen etwas höhere Anforderungen an die Spieltechnik als jene in Opus 525. Abgesehen davon, dass die Teilbereiche der Flötentechnik im Rahmen dieser kurz gefassten Lehrwerke nur knapp dargestellt werden können⁹⁶⁸ und Popp in beiden Veröffentlichungen auf Hinweise zur Körperhaltung und zur Atmung verzichtet, erfüllen die Veröffentlichungen mit einer schlüssigen methodischen Anlage ihre Funktion als Grundlagenwerk für das Selbststudium.

J. Fahrbachs *Theoretisch-practische Flöten-Triller-Schule zum Selbstunterricht* op. 3 führt den fortgeschrittenen Spieler schrittweise mit Text, Notenbeispielen und einer Trillertabelle an die Ausführung von Trillern heran⁹⁶⁹ und wird damit ihrer Bestimmung für das Selbststudium gerecht.

Die Lehrwerke von J. Froehlich, E. Köhler, R. Regel und P. Tannhäuser sind in erster Linie für den Unterricht mit einem Lehrer vorgesehen. Die Autoren weisen aber ausdrücklich darauf hin, dass auch eine Erarbeitung im Selbststudium möglich ist.⁹⁷⁰ Keine dieser Veröffentlichungen lässt jedoch eine methodische Konzeption erkennen, die in besonderem Maße auf ein autodidaktisches Lernen abgestimmt ist.

Stärker betont als im Unterricht bei einem Lehrer ist beim Erlernen eines Instruments im Selbststudium der kognitive Aspekt des Lernens. Was im Lehrwerk in Form von Worttext, Notenbeispielen und Griffschemas dargestellt wird, muss gelesen und verstanden und in einem weiteren Schritt auf das Instrument übertragen werden. Diese Art des Lernens ist mit einer Reihe an Fragen verbunden:

- Gelingt es dem Lernenden, die schriftlich vermittelten Informationen zum Flötenspiel motorisch umzusetzen, das Gelesene also auf das Instrument zu übertragen, in Form von Spielbewegungen auszuführen?

⁹⁶⁷ Vgl. Popp op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903].

⁹⁶⁸ Seitenumfang von Opus 432: 33 Seiten, von Opus 525: 21 Seiten.

⁹⁶⁹ Vgl. Fahrbach op. 3 [1830].

⁹⁷⁰ Vgl. Froehlich [1810/11], Teil 1, S. 4; Köhler, E., erstmals [1880-85], Titel; Köhler/Schwedler o. J., Titel; Regel [1909-13], Titel; Tannhäuser, erstmals [1892-97], Titel.

- Wie erfolgt das Lernen in einem Bereich wie Ton und Intonation, der sich einer verbalen Darstellung größtenteils entzieht? Wie entwickelt der Anfänger eine Tonvorstellung, wenn ihm nicht das Spiel eines Lehrers Orientierung bieten kann?
Dass eine Konzeption für das Selbststudium hier an ihre Grenzen stößt, wird in Tromlitz' *Unterricht* deutlich. Im sechsten Kapitel *Vom Ton und von der reinen Intonation* empfiehlt Tromlitz zwei Mittel, um zu einer reinen Intonation zu gelangen: Das erste Mittel *bestehet darinnen, daß man ein Clavier-Instrument [...] stimmen lerne*.⁹⁷¹ Das zweyte Mittel ist *ein guter Meister, von dem man gewiß weiß, daß er rein spielen kann*.⁹⁷²
- Wie erhält der Lernende eine Rückmeldung über den Lernerfolg, wie wird er auf Fehler aufmerksam?
Nur selten findet der Schüler in einem Lehrwerk Hinweise auf Fehler, die es zu vermeiden gilt. Als einer von wenigen weist Tromlitz auf Schwierigkeiten und auf mögliche Fehler bei der Körper- und Instrumentenhaltung hin.⁹⁷³
- Gelingt es dem Lernenden, eine sinnvolle Folge an Lernschritten zu gehen?
Die Lehrwerke geben zwar sowohl die Richtung als auch einzelne Stationen des Lernwegs vor, im Detail bleiben aber immer – selbst in einer ausführlichen Abhandlung wie dem *Unterricht* von Tromlitz – Fragen zu den nacheinander zu gehenden Schritten offen. An diesem Punkt setzt Fürstenau in der Einleitung seiner *Flöten-Schule* op. 42 an und kritisiert an den bisher veröffentlichten Flöten-Lehrwerken, dass sie dem Lernenden kaum Anhaltspunkte geben, *wie er die Menge von Lehrsätzen zweckmäßig ordnen, und der Praxis Schritt vor Schritt anpassen soll*.⁹⁷⁴

Im Gesamtspektrum der vorliegenden Unterrichtswerke haben Veröffentlichungen für das Selbststudium nur untergeordnete Bedeutung. Die Zahl der Lehrwerke ist klein, und mit zunehmender Professionalisierung und Institutionalisierung des Instrumental-Lehrens und -Lernens im Verlauf des 19. Jahrhunderts nimmt die Bedeutung des autodidaktischen Lernens ab. Einige Autoren weisen sogar ausdrücklich darauf hin, dass ein (guter) Lehrer beim Erlernen eines Instruments wichtig und unverzichtbar sei und gehen davon aus, dass dem Schüler bei der Erarbeitung ihres Lehrwerks ein Lehrer zur Seite steht. A. B. Fürstenau schreibt in seiner *Flöten-Schule* op. 42: *Dieses Lehrbuch macht indess einen guten Lehrer keineswegs entbehrlich; denn selbst bei guten musikalischen Kenntnissen derjeni-*

⁹⁷¹ Tromlitz 1791, VI/§ 12.

⁹⁷² Ebd., VI/§ 19 (Hervorhebung J. L.).

⁹⁷³ Vgl. ebd., II/§ 8-11.

⁹⁷⁴ Fürstenau op. 42 [1825/26], S. 3.

gen, welche sich irgend einem Instrumente widmen wollen, ist es selten, sie ohne Leitung einen gewissen Grad an Vollkommenheit erreichen zu sehen.⁹⁷⁵ A. Dauscher betont, dass von Anfang an ein guter Lehrer erforderlich ist. *Das Selbststümpfern, oder bey einem Pflücker lernen, haben schon oft den besten Talenten eine falsche Wendung gegeben; Lust und Zeit sündlich versplittert, und Manchem entsetzliche Fehler und Vorurtheile beygebracht, die nachher die besten Meister schwer, oder gar nimmer vertreiben und gut machen können.*⁹⁷⁶ Im Rahmen einer sehr detaillierten Beschreibung der Eigenschaften, die ein guter Lehrer haben sollte, geht Dauscher sowohl auf musikalische als auch auf pädagogische Qualitäten ein.⁹⁷⁷ W. Popp stellt in der Vorrede seiner *Neueste[n] praktische[n] und vollständige[n] Methode des Flötenspiels* op. 205 fest, dass *die Flöte durchaus nicht ohne Lehrer erlernt werden kann* und rechtfertigt damit die Konzeption des Lehrwerks als *eine aus gediegenen und progressiven Etuden bestehende Schule*⁹⁷⁸, die auf verbale Bemerkungen fast vollständig verzichtet. Die bereits erwähnten späten Veröffentlichungen Opus 432 und Opus 525 dagegen sieht Popp ausdrücklich für das Selbststudium vor – seine Meinung zur Bedeutung des Lehrers scheint sich im Laufe der Zeit verändert zu haben.

Flötenmethodik

Betrachtet man die Lehrwerke im Hinblick auf ihr flötenmethodisches Konzept, so ist zum einen die Frage zu stellen, ob das Spektrum der thematisierten Teilbereiche des Flötenspiels breit angelegt oder eher eng gefasst ist. Zum anderen ist zu fragen, in welcher Weise spieltechnische Besonderheiten der Flöte und speziell Besonderheiten der verschiedenen Flötenarten berücksichtigt werden.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ist eine zunehmende Konzentration auf die Fingertechnik zu beobachten. Diese Entwicklung geht einerseits einher mit der baulichen Weiterentwicklung des Instruments, die zu erweiterten grifftechnischen Möglichkeiten führt, andererseits mit der Veränderung der gesamten Konzeption der Lehrwerke – weg vom Lehrwerk, das anhand von Text und Notenbeispielen das Flötenspiel erklärt, hin zum Lehrwerk, das in erster Linie Notenmaterial bereitstellt. A. E. Müller spricht in seinem *Elementarbuch für Flötenspieler*, in dem Merkmale der Lehrwerke alten und neuen Typs verbunden sind, im ersten Teil noch ausführlich die einzelnen Bereiche des Flötenspiels an, der folgende umfangreiche Notenteil dient bereits primär der Übung der Fingertechnik.⁹⁷⁹ In A. B. Fürstenaus Lehrwerken, die sowohl verbale Ausführungen als auch umfassendes Übungsmaterial

⁹⁷⁵ Ebd.

⁹⁷⁶ Dauscher 1801, S. 8; einen ähnlichen Hinweis formuliert Schlegel 1788, S. 6f.

⁹⁷⁷ Vgl. Dauscher 1801, S. 8f.

⁹⁷⁸ Popp op. 205 [1868-73], Teil 1, S. 7.

⁹⁷⁹ Vgl. Müller, A. E. [1815], erklärender Teil S. 1-33, Notenteil S. 1-42; vgl. auch S. 165f.

enthalten, stehen die flötenspezifischen Lernbereiche noch in einem ziemlich ausgewogenen Verhältnis zueinander⁹⁸⁰, in vielen Veröffentlichungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rückt dann die Fingertechnik eindeutig in den Mittelpunkt. Diese Lehrwerke stellen in erster Linie Übungen und Spielstücke bereit. Haltung, Tonbildung und musikalische Gestaltung – Lernbereiche also, die nicht wie Fingertechnik und Artikulation durch ein entsprechendes Angebot an Notenmaterial in einem Lehrwerk relativ einfach thematisiert und greifbar gemacht werden können – spielen nur noch am Rande eine Rolle oder bleiben unberücksichtigt.⁹⁸¹ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird diesen Bereichen in den umfangreichen Unterrichtswerken von W. Barge, E. Prill, R. Regel, M. Schwedler, P. Tannhäuser, R. Tillmetz und E. Th. Weimershaus wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt.⁹⁸² Die Lernbereiche „Atmung“ und „Intonation“ werden in den Lehrwerken insgesamt wenig berücksichtigt und dürften vor allem Gegenstand des mündlichen Unterrichts sein.⁹⁸³

Aufgrund unterschiedlicher Bohrungen der Tonlöcher und verschiedener Klappenmechanismen bestehen Unterschiede in der Griffweise verschiedener Flötenarten. Inwieweit ein Lehrwerk auf Besonderheiten der vorgesehenen Flötenart eingeht, äußert sich also vor allem in seiner Vorgehensweise bei der Vermittlung von Griffweise und Fingertechnik – etwa in der Reihenfolge der eingeführten Griffe und Tonarten, in Veröffentlichungen für Klappenflöten auch in Übungen und Anmerkungen zur Verwendung der Klappen.⁹⁸⁴ Einzelne Punkte wurden bei der Betrachtung des Lernbereichs „Fingertechnik und Griffweise“ bereits angesprochen, im Folgenden wird der Blick speziell auf Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Flötenarten und der Vorgehensweise der Lehrwerke beim Üben der Fingertechnik gerichtet.

Grifftechnisch günstig beim Erlernen der Traversflöte mit einer und mehreren Klappen ist ein Beginn in der Grundtonart D-Dur und eine schrittweise Erweiterung des Tonraums auf Tonarten, die im Quintenzirkel nahe stehen – G-Dur, C-Dur, A-Dur, F-Dur und die jeweiligen Moll-Parallelen. Diesen Weg gehen eine Reihe an Autoren von Lehrwerken des 19. Jahrhunderts, indem sie entsprechendes Notenmaterial bereitstellen und in einer günstigen

⁹⁸⁰ Vgl. Fürstenau op. 42 [1825/26]; ebd. op. 138 [1843/44]; vgl. auch S. 170f.

⁹⁸¹ Vgl. Appunn [1880-82]; Arx 1899; Kling o. J.; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Oertel [1892-97]; Popp op. 359 [1886-91]; ebd. op. 375 [1886-91]; ebd. op. 387, erstmals [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91]; Schulze [1880-85]; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Thomas 1900.

⁹⁸² Vgl. Barge ²1923; Prill op. 7 1927; ebd. op. 10 [1904-08]; Regel [1909-13]; Schwedler 1899; Tannhäuser, erstmals [1892-97]; Tillmetz [1898/99]; Weimershaus [1880-85].

⁹⁸³ Vgl. Kapitel III.C.2.b) und e).

⁹⁸⁴ Vgl. Kapitel III.C.2.d).

Reihenfolge anordnen.⁹⁸⁵ Diesen Weg beschreiben zumindest in Ansätzen auch einige Verfasser von verbalen Anweisungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.⁹⁸⁶ Lehrwerke, in denen das Übungsmaterial nach Kreuz- und Be-Tonarten mit zunehmender Zahl an Vorzeichen geordnet ist, stellen alle Tonarten gleichberechtigt nebeneinander.⁹⁸⁷ Unberücksichtigt bleibt hier, ob eine Tonart auf den Flöten alten Systems einfach auszuführen ist oder grifftechnische Schwierigkeiten aufweist. H. Kling wird in seinem Lehrwerk für die Boehmflöte und für die Mehrklappenflöte mit dieser Vorgehensweise bevorzugt der Boehmflöte gerecht. E. Thomas, R. Röhler, und W. Popp rücken in ihren ebenfalls für Boehmflöte und Mehrklappenflöte vorgesehenen Lehrwerken auch die Boehmflöte ins Zentrum, indem sie f vor fis, c vor cis und anschließend zum Teil sehr konzentriert die übrigen alterierten Töne einführen⁹⁸⁸. Allein W. Barge orientiert sich in seiner *Praktische[n] Flötenschule* für Boehmflöte und Klappenflöte mit einem Beginn in D-Dur an der Griffweise der Mehrklappenflöte.⁹⁸⁹ Die speziell für die Boehmflöte veröffentlichten *Uebergangsstudien* op. 358 von W. Popp, E. Prills *Schule für die Boehmflöte* op. 7 und die *Anleitung* op. 30 von R. Tillmetz beginnen in C-Dur, weiten den Tonraum dann auf die chromatische Skala aus und wählen damit einen Weg, der sich für die Boehmflöte anbietet. Während Popp und Prill alterierte Töne rasch einführen, bietet Tillmetz zunächst umfangreiches Notenmaterial, das sich auf die Tonart C-Dur beschränkt.⁹⁹⁰

Das Anbringen von immer mehr Klappen am Instrument macht die Ausführung bestimmter Tonverbindungen erst möglich und führt zu Verbesserungen in der Intonation, bringt aber grifftechnisch auch neue Schwierigkeiten – wenn etwa ein Finger ein Tonloch decken und eine Klappe bedienen muss. Wie die Klappen zu verwenden sind, wird nur von einzelnen Autoren erläutert, und Notenmaterial, in dem speziell der Gebrauch von Klappen geübt wird, bieten ebenfalls nur wenige und fast ausschließlich umfangreiche Lehrwerke.⁹⁹¹

⁹⁸⁵ Vgl. Arx 1899; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Müller, A. E. [1815]; Kummer op. 106, erstmals [1844]; ebd. op. 119 [1852/53]; Popp op. 432 [1892-97]; ebd. op. 525 [1898-1903]; Regel [1909-13]; Struth 3. und 16. Auflage o. J., erstmals [1860-67]; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J.; Schwedler 1899; Soussmann [1843], Cahier 1. Einzelne Autoren beginnen die Erarbeitung des Tonraums in G-Dur und folgen dann dem beschriebenen Weg – möglicherweise möchten sie den Ton cis, der ohne Deckung eines Tonlochs gegriffen wird und zu einer eher instabilen Haltung des Instruments führt, nicht zu früh einführen.

⁹⁸⁶ Vgl. Schlegel 1788, S. 36f.; Tromlitz 1791, II/§ 16; ebd. 1800, V/§ 1-3; Froehlich [1810/11], Teil 2, S. 76. Die Hinweise zum Beginn in D-Dur befinden sich in allen Lehrwerken im Kapitel zu Ansatz und Tonbildung.

⁹⁸⁷ Vgl. Fahrbach op. 7 [1860-67]; Oelschig [1837]; Oertel [1892-97]; Schulze [1880-85].

⁹⁸⁸ Vgl. Thomas 1900; Röhler Teil 1 1911; Popp op. 205 [1868-73], Teil 1; ebd. op. 359 [1886-91]; ebd. op. 404, erstmals [1886-91] – unverständlich ist, warum in diesem Lehrwerk bei der Einführung der Töne der dritten Oktave von c³ bis g³ nur die Griffe für die Mehrklappenflöte, nicht aber jene für die Boehmflöte angegeben werden (S. 21).

⁹⁸⁹ Vgl. Barge ²1923.

⁹⁹⁰ Vgl. Popp op. 358 [1886-91]; Prill op. 7 1927; Tillmetz [1898/99].

⁹⁹¹ Vgl. Tromlitz 1800, Kapitel III, IV; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 19-35, 51-64, 67-75; Fahrbach op. 7 [1860-67], S. 20; Popp op. 525 [1898-1903], S. 5; Tillmetz [1898/99], S. 7, 22f.; Schwedler 1899, S. 14-16, 21; Prill op. 7 1927, Teil 1, S. 31, 40-48, Teil 2, S. 83.

In einigen Veröffentlichungen findet der Lernende zumindest in einzelnen Übungen und Spielstücken einen kurzen Hinweis, dass eine bestimmte Klappe verwendet werden soll.⁹⁹² Die übrigen Lehrwerke überlassen es dem Lehrer, den Gebrauch der Klappen zu erklären und entsprechende Übungen bereitzustellen.

Mit jedem der untersuchten Lehrwerke liegt eine Anleitung zum Erlernen des Flötenspiels vor. Diese Anleitungen weisen teilweise erhebliche Unterschiede in inhaltlicher Hinsicht, in methodischen Fragen und im Umfang auf, teilweise sind sie sich sehr ähnlich. Aus der Gesamtheit der Flöten-Lehrwerke vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert sind einige Veröffentlichungen besonders hervorzuheben. Wichtige Beiträge zur Weiterentwicklung der Flötenmethodik stellen die Lehrwerke von J. G. Tromlitz und A. B. Fürstenau dar – auch wenn sie in mancher Hinsicht konservativ sind und eher in die Vergangenheit als in die Zukunft blicken. Tromlitz legt die ersten umfassenden Flöten-Lehrwerke in deutscher Sprache vor, in denen das Instrument und seine Spielweise klar im Mittelpunkt steht, in denen nicht – wie noch bei Quantz – allgemein-musikalische Inhalte breiten Raum einnehmen. Die Gesamtkonzeption als verbale Anweisung mit Notenbeispielen allerdings ist noch in der Vergangenheit verankert, und inhaltlich knüpft Tromlitz vielfach an Quantz an. Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 weist mit einem umfassenden Notenteil, den der Rezensent in der AMZ als *durchgehend rühmendwert und empfehlenswert* und im Vergleich zum Textteil als den *stärkere[n] Theil seines Buches*⁹⁹³ bezeichnet, in die Zukunft. Die etwa 20 Jahre später veröffentlichte *Kunst des Flötenspiels* op. 138 für den fortgeschrittenen Flötisten geht detailliert auf die einzelnen Bereiche des virtuosen Flötenspiels ein und bietet damit eine Zusammenfassung dessen, was vom *angehenden Flötenvirtuosen* und vom *weiter strebenden Dilettanten*⁹⁹⁴ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwartet wird. Fürstenau versteht das Werk als Gesamtdarstellung seines Wissens und seiner Erfahrungen, das den Lernenden *zu einer höheren Stufe der Kunst*⁹⁹⁵ bringen möchte. Er schreibt: *Ich lege, damit dieses Werk den angegebenen Zweck möglichst vollständig erfülle, in demselben die Summe der Erfahrungen meines ganzen bisherigen Lebens nieder, und offenbare damit zugleich das ganze Geheimniss meiner Kunst bis ins kleinste Detail.*⁹⁹⁶ Er veröffentlicht mit Opus 138 ein umfassendes Werk, wie in der Folgezeit lange

⁹⁹² Vgl. Müller, A. E. [1815], Notenteil S. 1-41; Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 9, 18, 29; Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 17; Popp op. 274 [1877/78], S. 5; Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 30, Teil 2, S. 9; Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 6f., 12, 24-26; Wahls 1890, S. 13; Oertel [1892-97], S. 10, 12; Prill op. 10 [1904-08], S. 20; Barge ²1923, S. 9. Vgl. auch S. 112f.

⁹⁹³ AMZ 35/1828, Sp. 572f.

⁹⁹⁴ Nauenburg in: Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VII.

⁹⁹⁵ Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VIII.

⁹⁹⁶ Ebd.

keines erscheint, oder – wie der Rezensent feststellt – *ein Werk, das alle vorhandenen der Art weit übertrifft, selbst aber so bald wohl nicht übertroffen werden wird*⁹⁹⁷.

Weitere Lehrwerke, die unter der Vielzahl der Flötenschulen des 19. Jahrhunderts besondere Bedeutung erlangen, veröffentlichen C. Kummer, E. Köhler, E. Prill, M. Schwedler, H. Soussmann, A. Struth und R. Tillmetz.⁹⁹⁸ Diese Autoren haben als Flötisten und als Flötenlehrer einen Namen⁹⁹⁹, ihren Veröffentlichungen ist eine große Bekanntheit und weite Verbreitung gemeinsam. Die Unterrichtswerke werden fast ausnahmslos in mehreren Auflagen veröffentlicht, wobei Struths *Theoretisch-practische Flötenschule* besonders hervorzuheben ist – sie erscheint in mindestens 29 Auflagen.¹⁰⁰⁰ Gemeinsam ist diesen Lehrwerken auch, dass die Autoren ihre Vorstellung vom Flötenspiel sehr genau mitteilen und deutlich herausarbeiten, worauf sie besonderen Wert legen. Als erste deutschsprachige Lehrwerke, die speziell für die Boehmflöte vorgesehen sind und deren Spiel von Grund auf lehren, gehören auch Prills *Schule für die Böhmflöte op. 7* und die *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung op. 30* von Tillmetz zu den zentralen Werken unter den Flötenschulen des 19. Jahrhunderts.

In den bedeutenden Lehrwerken des betrachteten Zeitraums stehen Ziele, Lernbereiche, Vorgehensweisen und das angebotene Notenmaterial so in Zusammenhang, dass jede Veröffentlichung einen Gesamtentwurf zum Lehren und Lernen bietet. Jedes Lehrwerk zeigt einen schlüssigen Weg auf, wie das Flötenspiel erlernt werden kann. Der Lernweg ist allerdings nicht in Einzelheiten festgelegt, sondern lässt viele Gestaltungsmöglichkeiten offen. Diesen Lehrwerken als instrumentaldidaktischen Gesamtkonzeptionen stehen Veröffentlichungen wie C. Oelschigs *Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flöte durch eine leicht faßliche Uebersicht darzustellen* oder die kurz gefassten Lehrwerke von W. Popp gegenüber. Hier handelt es sich lediglich um Sammlungen an Übungsmaterial, das mit einigen knappen Erläuterungen versehen ist. Diese Lehrwerke können ein Teil des musikalischen Lernprozesses sein, sie stellen aber keine Gesamtkonzeption zum Erlernen des Flötenspiels dar.

⁹⁹⁷ AMZ 43/1844, Sp. 719 (Rezension der *Kunst des Flötenspiels*).

⁹⁹⁸ Vgl. Kummer op. 106, erstmals [1844]; Köhler, E., erstmals [1880-85]; Prill op. 7 1927; Struth, erstmals [1860-67]; Schwedler 1899, in Verbindung mit *Flöte und Flötenspiel* (21910); Soussmann [1843]; Tillmetz [1898/99].

⁹⁹⁹ Zur Lehrtätigkeit der Autoren vgl. S. 179f.

¹⁰⁰⁰ Fürstenau op. 42 [1825/26] und [1885], hg. von Moritz Fürstenau; Köhler, E., [HML: 1880-85; 1886-91; 1909-13]; Kummer op. 106 [MLM: April 1844; HML: 1839-44; 1860-67; 1868-73]; Prill op. 7 [HML: 1898-1903; 1904-08], vorhanden in der Auflage von 1927; Schwedlers *Flöte und Flötenspiel* erscheint 1910 und 1923 in einer zweiten und dritten Auflage, die Erstauflage von 1897 wird unter einem anderen Titel – *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels* – veröffentlicht; Soussmann [MLM: August/Dezember 1843; HML: 1839-43; 1874-79; 1892-97 (Ausgabe von W. Popp); 1898-1903 (Ausgabe von R. Tillmetz)]; Struth [HML: 1860-67; 1868-73; 1880-85; 1886-91].

In welcher Form jedes einzelne Lehrwerk das Flötenspiel vermittelt, beruht auf Erfahrungen des Autors als Lehrer und Musiker.¹⁰⁰¹ Diese Erfahrungen haben ihren Ursprung in der Praxis, sind aber nicht Spiegelbild des konkreten Unterrichts. Der folgende Blick in die Unterrichtspraxis ergänzt die Informationen, die den Lehrwerken zur theoretischen Seite des Lehrens und Lernens zu entnehmen sind, und ergänzt damit das bisher erhaltene Bild vom Flötenunterricht im 19. Jahrhundert.

D. Einblicke in die Unterrichtsrealität

Im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen die Orte, an denen der Unterricht stattfindet, und die Personen, die am Unterrichtsgeschehen beteiligt sind. Beispiele zur Unterrichtsweise einzelner Lehrer ergänzen die Informationen zur Unterrichtsrealität.

1. Orte und Institutionen

Die Formen instrumentalen Lernens im betrachteten Zeitraum sind sehr vielfältig. Die Ausbildung zum Berufsmusiker findet bis ins 18. Jahrhundert als Universal-Ausbildung auf mehreren Instrumenten in Stadtpfeifereien statt. Sie erfolgt nach starren Regeln und handwerklichem Gewohnheitsrecht, die Lerninhalte werden mündlich tradiert und das Zunftgeheimnis verbietet, Informationen zur Lehrweise über den Kreis der Lehrenden und Lernenden hinaus zu verbreiten. Da die Lehrlinge oft im Haus ihres Meisters wohnen, findet musikalisches Lernen in dieser handwerklichen Instrumentalausbildung nicht nur im eigentlichen Unterricht, sondern auch eingebettet in das häusliche Alltagsgeschehen statt.¹⁰⁰² Im Rahmen einer musikalischen Handwerkslehre erlernt beispielsweise J. J. Quantz in der Merseburger Stadtmusik das Spiel verschiedener Holzblas-, Blechblas- und Streichinstrumente, darunter die Flöte, Oboe, Trompete und Violine.¹⁰⁰³

In höfischen Kreisen, in Adelshäusern und in sonstigen gehobenen Gesellschaftskreisen wird Instrumentalunterricht als Privatunterricht erteilt. Hier ist das Musizieren wichtiger Bestandteil der Lebensgestaltung, hier ist der Musikunterricht eine Form der Bildung und eine Form der Unterhaltung. Mit zunehmendem Interesse des Bürgertums an musikalischer Bildung gewinnt Privatunterricht immer mehr an Bedeutung; insbesondere im 19. Jahrhundert stellt er für den Musikliebhaber eine wichtige Möglichkeit dar, ein Instrument zu erlernen. In bürgerlichen Kreisen bestehen seit dem 18. Jahrhundert außerdem Musik-

¹⁰⁰¹ Vgl. z. B. Tromlitz 1800, Vorbericht; Fürstenau op. 138 [1843/44], S. VIII.

¹⁰⁰² Vgl. Roske 1993, S. 164f.; Mahlert 1997, Sp. 1515.

¹⁰⁰³ Vgl. Quantz 1755, S. 199f.

gesellschaften und Musikvereinigungen, die als private Einrichtungen sowohl musikalische Veranstaltungen organisieren als auch Musikunterricht anbieten. Die Gestaltung der Unterrichtsstunden orientiert sich an den Bedürfnissen und Wünschen des einzelnen Schülers, und die bürgerliche Geselligkeit ist ein wichtiges Moment, das den Instrumentalunterricht entscheidend prägt.¹⁰⁰⁴

In Deutschland sind institutionelle musikalische Bildungsmöglichkeiten um 1800 noch kaum vorhanden, in Frankreich dagegen besteht seit 1795 das Conservatoire National de Musique, an dem unter anderem zwei Flötenklassen ausgebildet werden.¹⁰⁰⁵ Nach der Gründung verschiedener privater und halböffentlicher Musikschulen und Musikinstitute, die erste Versuche einer institutionellen Musikerziehung darstellen¹⁰⁰⁶, entstehen in Deutschland Konservatorien und Musikhochschulen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in größerem Stil.¹⁰⁰⁷ An diesen öffentlichen Institutionen erhalten im Allgemeinen sowohl angehende Berufsmusiker als auch Liebhaber musikalischen Unterricht. Das erste deutsche Konservatorium wird 1843 in Leipzig von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründet.

Die Vielfalt an Möglichkeiten, das Flötenspiel im Privatunterricht oder an einer Institution zu lehren und zu lernen, und die Vielfalt an Konzepten und Organisationsformen der Institutionen führen dazu, dass viele Flötisten und Flötenlehrer im deutschsprachigen Raum eigene Vorstellungen vom Flötenspiel und seiner Vermittlung entwickeln. In Frankreich dagegen entsteht am Pariser Conservatoire als zentraler Institution der musikalischen Ausbildung eine Traditionslinie des Lehrens und Lernens. Die Auffassung, wie ein bestimmtes Instrument zu spielen und wie seine Spielweise zu lehren sei, wird geprägt, weitergegeben und weiterentwickelt von den jeweiligen Professoren am Conservatoire National und in ihren Lehrwerken dokumentiert.

Zu den ersten deutschen Instituten, an denen das Flötenspiel erlernt werden kann, gehört die um 1800 gegründete Bläuserschule des Klarinettenisten Franz Tausch in Berlin. Aufgabe dieser Schule ist, Orchesternachwuchs für die Blasinstrumente auszubilden. Im Jahr 1805 zählen zu den rund 50 ausübenden Mitgliedern auch 12 Flötisten. Abgesehen von regelmäßigen Treffen zum gemeinsamen Musizieren ist nicht bekannt, in welcher Form das Erlernen des Instruments an dieser Institution erfolgt.¹⁰⁰⁸ Auch an dem 1804 an der Universität Würzburg eingerichteten Musikinstitut von Joseph Froehlich wird Flötenunterricht erteilt. Zum Kreis der Lernenden gehören Studierende der Universität, später auch Lehramtskan-

¹⁰⁰⁴ Vgl. Roske 1978, S. 78, 92; ebd. 1993, S. 161-163; Sowa 1973, S. 89-103; Mahler 1997, Sp. 1515.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Sowa 1973, S. 41, 44-46 (hier wird fälschlicherweise 1895 als Gründungsjahr des Pariser Conservatoire angegeben).

¹⁰⁰⁶ Zu den Anfängen institutioneller Musikerziehung in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Sowa 1973.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Sowa 1973, S. 126-195, 246f.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Tausch 1805, S. 399-404; Sowa 1973, S. 90-92.

didaten des Würzburger Lehrer-Seminars und besonders begabte Schüler. Neben Unterricht für sämtliche Orchesterinstrumente, Gesang, Klavier und Orgel finden auch Dirigierkurse und Veranstaltungen zur Generalbasslehre, zum Tonsatz und zur Musikgeschichte und Musikästhetik statt. Spiegelbild dieser breit angelegten musikalischen Ausbildung sind Froehlichs Lehrwerke – die *Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musikdirectoren – Lehrer und Liebhaber* [1810/11] und der *Systematische[] Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, so wie des Gesanges in öffentlichen Schulen und der vorzüglichsten Orchester-Instrumente* (1822/29). Als Professor für Pädagogik und Didaktik seit 1818 gilt Froehlichs besonderes Interesse Fragestellungen des Musik-Lehrens und -Lernens.¹⁰⁰⁹

An den Musikinstituten werden primär ausübende Musiker ausgebildet, wenig gedacht wird an eine Ausbildung für pädagogische Tätigkeiten.¹⁰¹⁰ Seit Mitte des 18. Jahrhunderts kommt immer mehr Bewusstsein darüber auf, dass nicht jeder, der sein Instrument gut beherrscht, auch ein guter Lehrer ist, dass nicht jeder Künstler auch Pädagoge ist, dass qualifiziertes Unterrichten pädagogische Fähigkeiten erfordert und dass das Lehren gelernt werden muss.¹⁰¹¹ Tromlitz schreibt im Rahmen seiner Überlegungen zu den Eigenschaften eines guten Lehrers: *Ein guter Meister ist daran zu erkennen, wenn er neben seinem Instrument auch das Innere der Musik versteht und kein bloßer Instrumentist ist; wenn er alles, was er machet, weiß, warum ers machet.*¹⁰¹² In der Realität aber wird häufig ohne pädagogische Qualifikation gelehrt, es wird ohne viel Nachdenken über methodische Fragen so unterrichtet, wie man das Instrumentalspiel früher selbst erlernt hat. Verbreitet ist das *zufällig und umgangsmäßig erworbene Geschäft des Unterrichtens ohne eine spezielle pädagogische und fachliche gelenkte Bildung und Ausbildung*¹⁰¹³. Zur Situation der Flötenspieler und Flötenlehrer ist in der Einleitung von Fürstenaus *Flöten-Schule* op. 42 zu lesen: *Die Zahl der Flötenspieler ist unzählbar, aber trotzdem giebt es bekanntlich der guten Flötenspieler noch immer sehr wenige, und dasselbe lässt sich auch von den Lehrern sagen.*¹⁰¹⁴ Ideen und konkrete Pläne zur Ausbildung von Instrumentallehrern sind vorhanden, die Institutionalisierung dieser Ausbildung im 19. Jahrhundert verläuft jedoch zögernd und beschränkt sich auf einige wenige Einrichtungen.¹⁰¹⁵

¹⁰⁰⁹ Vgl. Sowa 1973, S. 128-131; Kirsch 2002, Sp. 192.

¹⁰¹⁰ Vgl. Sowa 1973, S. 213-216.

¹⁰¹¹ Vgl. Wehner 1829; Marx 1855, S. 481-488; Roske 1985, S. 220-224; ebd. 1993, S. 168-170; Mahler 1997, Sp. 1515.

¹⁰¹² Tromlitz 1791, Einleitung § 15.

¹⁰¹³ Roske 1989, S. 38; vgl. auch Sowa 1973, S. 220f.

¹⁰¹⁴ Fürstenaus op. 42 [1825/26], S. 3.

¹⁰¹⁵ Vgl. Roske 1989, S. 37-39; ebd. 1993, S. 180-183; Mahler 1997, Sp. 1517.

2. Lehrer und Schüler

Flötenunterricht wird bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein hauptsächlich als Privatunterricht erteilt. Zu den bekannten Lehrern, die in dieser Form unterrichten, zählen Johann George Tromlitz, *privatisirender Tonkünstler zu Leipzig*¹⁰¹⁶, und Anton Bernhard Fürstenau, Flötenvirtuose und Mitglied der Kgl. Kapelle Dresden. Tromlitz bezeichnet Lehrer und Schüler als *Lehrmeister* und *Lehrling*¹⁰¹⁷ und berichtet über eine relativ hohe Zahl von vier Unterrichtsstunden pro Woche¹⁰¹⁸. Vermutlich weist sein Unterricht noch gewisse Züge einer musikalischen Handwerkslehre auf. Einen Hinweis auf den Kreis seiner Schüler gibt Tromlitz in seinem Lehrbuch: *Ich habe [...] verschiedene Schüler, die zwar nur als Liebhaber spielten, aber wenn sie sonst wollten, ganz wohl von diesem Instrumente Profession machen könnten, und in der That manchen sogenannten Virtuosen beschämen würden, zu ziehen das Glück gehabt.*¹⁰¹⁹ Ob zu den Schülern von Tromlitz auch angehende Berufsmusiker gehören, ist nicht zu erfahren.

Auch Theobald Boehm unterrichtet nie an einer Institution – als in München 1867 die Kgl. Bayerische Musikschule eröffnet, ist Boehm schon über 70 Jahre alt, und an dem bereits 1846 gegründeten privaten Konservatorium Hauser wird kein Flötenunterricht erteilt.¹⁰²⁰ Dennoch spielt die Unterrichtstätigkeit in Boehms Leben eine bedeutende Rolle – insbesondere in den Jahren nach 1848, nach seiner Pensionierung als erster Flötist des Hoforchesters.¹⁰²¹ Ein Lehrwerk für die von ihm neu konstruierte Flöte veröffentlicht Boehm nicht; er wirkt als Pädagoge primär im unmittelbaren Unterricht, er wirkt durch sein klingendes Beispiel. Aus Äußerungen von Schülern geht hervor, dass das Lernen am Modell, das Vorzeigen und Nachmachen, in Boehms Unterricht eine wichtige Rolle spielt, und dass Boehm insbesondere bei der Arbeit am Ton auch den Gesang in seinen Unterricht einbezieht.¹⁰²² Besonderen Wert legt er auf Tonbildung, Tongestaltung und auf die Vortragsweise.¹⁰²³ Zu vielen Schülern hat Boehm ein sehr enges Verhältnis, einige von ihnen wie Moritz Fürstenau aus Dresden und Karl Krüger aus Stuttgart wohnen während ihrer Studienzeit über Wochen oder Monate bei Boehm.¹⁰²⁴ Diese Unterrichts- und Wohnsituation erinnert an die im vorangehenden Jahrhundert übliche Ausbildung des Berufsmusikers im Rahmen einer handwerklichen Lehre.

¹⁰¹⁶ Forkel 1788, S. 63.

¹⁰¹⁷ Tromlitz 1791, aus der Überschrift des XV. Kapitels.

¹⁰¹⁸ Vgl. ebd.: *An das musikalische Publikum* 1791, Sp. 463.

¹⁰¹⁹ Ebd. 1791, Vorbericht S. XXIf.

¹⁰²⁰ Vgl. Ventzke 2003, S. 585.

¹⁰²¹ Vgl. Böhm, M. um 1896, S. 32.

¹⁰²² Vgl. ebd., S. 32, 35; Ventzke 1964, S. 183; ebd. 2001, S. 637f.; Ventzke/Hilkenbach 1982, S. 65.

¹⁰²³ Vgl. Boehm [1871], S. 20-28; Böhm, M. um 1896, S. 32.

¹⁰²⁴ Vgl. Böhm, M. um 1896, S. 27, 32.

Über weitere Flötenlehrer, die ausschließlich Privatunterricht erteilen, ist wenig zu erfahren. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wirken einige bedeutende Flötenlehrer an den Konservatorien und Musikhochschulen, die in immer mehr deutschen Städten entstehen; über diese Institutionen sind zumindest die Namen der Lehrenden dokumentiert. Da die Flötenklassen eher klein sind¹⁰²⁵, ist allerdings davon auszugehen, dass die an einem Konservatorium oder an einer Musikhochschule tätigen Flötenlehrer neben dem Unterricht an der Institution und neben Anstellungen in Orchestern oder solistischen Auftritten auch privat unterrichten. Der Schwedler-Schüler Werner Berndsen berichtet, dass Schwedler fast bis zu seinem 80. Lebensjahr in seiner Wohnung Privatunterricht gibt.¹⁰²⁶ Ausschließlich privat unterrichten vor allem Lehrer, deren Namen uns heute nicht bekannt und deren Tätigkeit nicht dokumentiert ist.

Einige der an einem Konservatorium oder an einer Musikhochschule tätigen Flötenlehrer wurden als Verfasser eines Lehrwerks bereits mehrfach erwähnt. Sie vermitteln das Flötenspiel sowohl in der Praxis als auch in schriftlicher Form. Wilhelm Barge unterrichtet Flöte am Leipziger Konservatorium von 1882 bis 1908, sein Nachfolger Maximilian Schwedler wirkt dort von 1908-1932.¹⁰²⁷ Rudolf Tillmetz lehrt in München von 1883 bis 1913 an der Kgl. Musikschule, die 1892 zur Kgl. Akademie der Tonkunst erhoben wird, zuvor unterrichtet er von 1869 bis 1881 am Kgl. Kadettenkorps.¹⁰²⁸ Emil Prill ist von 1903 bis 1906 zunächst Flötenlehrer, von 1906 bis 1933 dann Professor für Flöte an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin¹⁰²⁹, und Richard Röhler wirkt als Flötenlehrer am Freiburger Konservatorium.¹⁰³⁰

Viele namhafte Flötisten gehen ebenfalls einer Lehrtätigkeit an einem Konservatorium oder an einer Musikhochschule nach, veröffentlichen aber kein eigenes Lehrwerk. Der fol-

¹⁰²⁵ In München beispielsweise liegt die Zahl der Flötenschüler in den Jahren von 1868 bis 1883 zwischen zwei und acht, zwischen 1883 und 1892 zwischen vier und sechs, und von 1892 bis 1905 besuchen jährlich drei bis sieben Eleven die Vorschule und ein bis vier Studierende im Fach Flöte die Hochschule (vgl. Ventzke 2003, S. 586).

¹⁰²⁶ Vgl. Berndsen 2004, S. 109.

¹⁰²⁷ Vgl. Goldberg 1906, S. 13; Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik 1918, S. 19; Schmitz 1965, Sp. 367; Bailey 1987, S. 117f. Die Angaben wurden bestätigt vom Archiv der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig in einer schriftlichen Auskunft vom 17.01.2006.

¹⁰²⁸ Vgl. Goldberg 1906, S. 97; Hörner 1999, S. 543f.; Ventzke 2003, S. 585.

¹⁰²⁹ Vgl. Goldberg 1906, S. 77. Die Daten zu Prills Lehrtätigkeit an der Kgl. Hochschule für Musik wurden bestätigt in einer schriftlichen Mitteilung des Archivs der Universität der Künste Berlin, in welche die Hochschule für Musik eingegliedert wurde (Mitteilung vom 03.02.2006).

¹⁰³⁰ Vgl. Titelblatt von Röhlers Flötenschule (1911/12). Zum Verfasser ist dort zu lesen: *Richard Röhler – I. Flötist des Städt. Orchesters in Freiburg im Breisgau und Lehrer am Freiburger Musik-Konservatorium.*

genden Übersicht sind Städte und Namen der an den dortigen Institutionen lehrenden Flötisten zu entnehmen¹⁰³¹:

Berlin, Kgl. Hochschule für Musik	Heinrich Gantenberg, Emil Prill (LW)
Berlin, Sternsches Konservatorium	Otto Rössler
Dresden	Moritz Fürstenau, Albin Bauer, Paul Bauer
Frankfurt/Main	Max Kretschmar, August Könitz, Moritz Zesewitz
Freiburg	Richard Röhler (LW)
Hamburg	Wilhelm Tieftrunk, August Krämer
Hannover	Otto Voigt
Karlsruhe	August Beck, Theodor Hachmeister
Kassel	Albert Hirt
Köln	Emil Wehsener
Leipzig	Wilhelm Barge (LW), Maximilian Schwedler (LW)
Mannheim	Alfred Wernicke
München	August Freitag, Rudolf Tillmetz (LW), Alois Schellhorn
Stuttgart	Karl Krüger
Weimar	Theodor Winkler
Wien	Franz Doppler, Roman Kukula
Wiesbaden	Franz Danneberg

Häufig werden an deutschen Konservatorien und Hochschulen die Lehrwerke des Conservatoire National de Musique in Paris verwendet. Für die Querflöte handelt es sich dabei um die in zahlreichen deutschen Übersetzungen und Umarbeitungen veröffentlichte *Méthode de Flûte du Conservatoire* von Antoine Hugot und Johann Georg Wunderlich, erstmals erschienen in Paris 1804.¹⁰³² Nähere Informationen liegen zu den Lehrwerken, die an der Kgl. Musikschule bzw. der Kgl. Akademie der Tonkunst in München in Gebrauch sind, vor. August Freitag (1867-1883) arbeitet mit den in den 1840er Jahren veröffentlichten Lehrwerken von A. B. Fürstenau [1843/44] und von H. Soussmann [1843], seit 1882 benutzt er auch die *Méthode complète de Flûte* op. 128 von Guiseppe Gariboldi (Paris 1878) für die Boehmflöte; als Ergänzung dienen technische Studien von Boehm, Soussmann und von Freitag selbst. Rudolf Tillmetz (1883-1913) verwendet die von seinem Vorgänger Freitag eingeführten Lehrwerke weiter, wobei er von Soussmanns *Practische[r] Flötenschule* op. 53 um 1900 eine Neuauflage veröffentlicht, die auch Griff- und Trillertabellen für die Boehmflöte enthält. Darüber hinaus bezieht er in seinen Unterricht auch eine deutsche Ausgabe der *Méthode* von Hugot/Wunderlich, Emanuele Krakamps *Metodo*

¹⁰³¹ Diese Übersicht stützt sich im Wesentlichen auf Angaben in Goldbergs Porträtsammlung (1906), ergänzende Informationen liefern Bailey 1987, S. 31-40, 117f., und Ventzke 2003, S. 585. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will die zunehmende Bedeutung von Institutionen in der flötistischen Ausbildung zum Ausdruck bringen. [LW: Lehrer, der ein Lehrwerk veröffentlicht].

¹⁰³² Vgl. Sowa 1973, S. 45. Verzeichnet sind Übersetzungen oder zweisprachige Ausgaben mit deutschem und französischem Text des Lehrwerks von Hugot/Wunderlich unter anderem im *Handbuch der musikalischen Literatur* von Whistling/Hofmeister (1817, S. 193; ²1828, S. 278; ³1844, S. 97).

per il flauto Cilindrico alla Böhm (Mailand 1854) und aktuellere deutsche Lehrwerke von W. Popp (Opus 205 [1868-73] und Opus 274 [1877/78]) und von Köhler ein.¹⁰³³ Bei dieser Auswahl an Unterrichtswerken fällt auf, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch noch mit Veröffentlichungen aus der ersten Jahrhunderthälfte gearbeitet wird und dass unter den neueren Lehrwerken französische und italienische Werke vertreten sind. Hier zeigt sich deutlich, was bei der Analyse der Lehrwerke bereits festgestellt wurde: Für den fortgeschrittenen Flötisten und insbesondere bei Verwendung einer Boehmflöte hat das Repertoire an original deutschsprachigen Flöten-Lehrwerken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst wenig zu bieten. Für das Spiel auf der Boehmflöte greift man in München auf die Lehrwerke von Gariboldi, Krakamp und Hugot/Wunderlich zurück, erst am Übergang zum 20. Jahrhundert berücksichtigt Tillmetz dieses noch relativ wenig verwendete Instrument in seiner Neuausgabe von Soussmanns Flötenschule op. 53 und veröffentlicht seine eigene *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung* op. 30 [1898/99]. Offen bleibt allerdings die Frage, inwieweit diese Veröffentlichungen von Tillmetz in den Unterricht an der Münchner Akademie der Tonkunst einbezogen werden. Neben dem Lehrwerk von Tillmetz erscheinen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Unterrichtswerke von E. Prill und R. Röhler für die Klappenflöte und die Boehmflöte, die das Lehrmaterial für das Flötenspiel auf hohem Niveau ergänzen.¹⁰³⁴ In München jedoch arbeiten auch Tillmetz' Nachfolger Alois Schellhorn (1913-1935) und Gustav Kaleve (1921-1944) weiter mit den von Tillmetz verwendeten Lehrwerken.¹⁰³⁵

Wenn im Folgenden ein Blick auf die Flötenschüler gerichtet wird, so handelt es sich dabei um eine ganz bestimmte Gruppe an Lernenden: um Schüler, die bei bedeutenden Lehrern Unterricht haben und sich selbst einen Namen als Flötist oder Flötenlehrer machen. Über Durchschnittsschüler dagegen ist kaum etwas zu erfahren – dokumentiert wird im Allgemeinen nur das Besondere und Außergewöhnliche.

Am Beispiel der Familie Fürstenau lässt sich aufzeigen, wie in Form von Lehrer-Schüler-Beziehungen Verbindungen zwischen bekannten Flötisten mehrerer Generationen bestehen. Darüber hinaus wird an diesem Beispiel deutlich, dass der Flötenunterricht auf ganz unterschiedlichen organisatorischen Ebenen stattfinden kann. Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852) wird von seinem Vater Caspar (1772-1819), der als Flötist am Hofe des Herzogs von Oldenburg tätig ist, im Flötenspiel unterrichtet. Früh entdeckt Caspar Fürstenau die musikalische Begabung seines Sohnes und fördert ihn entsprechend. 1803 unternimmt

¹⁰³³ Vgl. Ventzke 2003, S. 586f. Beim Lehrwerk von Köhler ist nicht klar, ob es sich um Ernesto Köhlers *Flötenschule* oder um Hans Köhlers *Practische[n] Lehrgang des Flötenspiels* handelt.

¹⁰³⁴ Vgl. Prill op. 7 (erstmalig veröffentlicht [1898-1903]); ebd. op. 10 [1904-08]; Röhler 1911/12.

¹⁰³⁵ Vgl. Ventzke 2003, S. 586.

er mit dem elfjährigen Anton Bernhard eine erste größere Konzertreise, die den Beginn einer ausgedehnten gemeinsamen Reise- und Konzerttätigkeit darstellt.¹⁰³⁶ Die Konzerte werden vom Publikum begeistert aufgenommen. Gefallen findet nicht allein das brillante Spiel der beiden und insbesondere des jungen Fürstenau, den Schilling später als Wunderknaben bezeichnet¹⁰³⁷; Gefallen findet auch, wie Vater und Sohn als Vertreter zweier Generationen miteinander musizieren.¹⁰³⁸

Die eigenen Erfahrungen von Anton Bernhard beim Erlernen des Flötenspiels und beim Konzertieren mit dem Vater prägen entscheidend den Weg, den er später mit seinem Sohn Moritz (1824-1889) geht. Es ist ein Weg, der jenem in seiner eigenen Kindheit und Jugend sehr ähnlich ist. Auch Moritz erhält von seinem Vater den ersten Flötenunterricht und tritt bald öffentlich in Konzerten mit ihm auf, auch bei ihm hat das Instrumentallernen in der Familie als ein Lernen, das in das häusliche Alltagsgeschehen eingegliedert ist, große Bedeutung.¹⁰³⁹ Abgesehen vom Unterricht bei seinem Vater, in dem allein die Mehrklappenflöte verwendet wird, bekommt Moritz in der zweiten Hälfte des Jahres 1845 von Theobald Boehm in München Flötenunterricht. Bei Boehm erlernt er das Spiel auf der noch wenig verbreiteten Boehmflöte und leistet *in sehr kurzer Zeit Ausgezeichnetes auf dem neuen Instrumente*¹⁰⁴⁰. Als Flötenlehrer unterrichtet Moritz Fürstenau von 1859 bis zu seinem Tod 1889 am Dresdner Konservatorium¹⁰⁴¹ und geht damit einer pädagogischen Tätigkeit nicht nur in Form von Privatunterricht, sondern auch auf institutioneller Ebene nach. Einige seiner Schüler sind später ebenfalls als Lehrer für Flöte an einem Konservatorium tätig.¹⁰⁴² Zum Schülerkreis von Anton Bernhard Fürstenau gehören neben seinem Sohn Moritz mehrere Schüler, die als Flötisten in einem Orchester spielen – wie Moritz Fürstenau werden Gabriel Heinrich Löwe, August Wilhelm Zizold und Anton Plunder Mitglieder der Dresdner Hofkapelle, Wilhelm Haake bekommt eine Stelle als Gewandhausflötist –, oder die als bekannte Lehrer wirken. Gefragter Pädagoge ist zum Beispiel

¹⁰³⁶ Vgl. Schilling Bd. 3 1836, S. 99; Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. VIIIf.; Schneeberger 1992, Teil 1, S. 89-122.

¹⁰³⁷ Vgl. Schilling Bd. 3 1836, S. 99.

¹⁰³⁸ Zu Berichten, die von der Begeisterung der Zuhörer bei den Auftritten zeugen, vgl. Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. VIII; Schneeberger 1992, Teil 1, S. 101-122.

¹⁰³⁹ Vgl. Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. VIIIIf.; Schneeberger 1992, Teil 1, S. 321-327.

¹⁰⁴⁰ Boehm 1847, S. 7; vgl. auch Schafhüttl 1882, Sp. 540; Böhm, K. 1944, S. 91; Ventzke/Hilkenbach 1982, S. 22; Schneeberger 1992, Teil 1, S. 328-330.

¹⁰⁴¹ Schriftliche Auskunft des Instituts für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden vom 10.01.2006; vgl. auch Virneisel 1955, Sp. 1096.

¹⁰⁴² Folgende Schüler von Moritz Fürstenau unterrichten an einem Konservatorium: Emil Wehsener (Köln), Robert Strauss (Sondershausen), Ernst Jenzsch (Colmar und Prag), Otto Birkigt (Strasbourg). Vgl. Goldberg 1906, S. 17, 94, 101; Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. XXIX.

Friedrich August Meinel, Kammermusiker in der Königlichen Kapelle Dresden und Lehrer von Maximilian Schwedler.¹⁰⁴³

Über Moritz Fürstenau, der Schüler seines Vaters Anton Bernhard und Schüler Theobald Boehms ist und sowohl das Spiel auf der Klappenflöte als auch auf der Boehmflöte unter erfahrener Anleitung erlernt¹⁰⁴⁴, entsteht ein Berührungspunkt der Schülerkreise zweier bedeutender Flötenlehrer des 19. Jahrhunderts. Während Anton Bernhard Fürstenau zeitlebens überzeugter Anhänger der Klappenflöte alten Systems bleibt und sich nicht der Boehmflöte zuwendet, ist Theobald Boehm als Lehrer der vom ihm selbst neu konstruierten Boehmflöte gefragt. Boehms Schüler kommen nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus England, Frankreich, Russland und anderen Ländern.¹⁰⁴⁵ Zu den bekanntesten unter ihnen gehören neben Moritz Fürstenau auch August Freitag (München), Max Kretzschmar (Frankfurt/Main), Karl Krüger (Stuttgart), Rudolf Tillmetz (München) und E. Th. Weimershaus (Köln). Einige Schüler wirken in den USA und verbreiten dort Boehms neues Instrument.¹⁰⁴⁶

Aus dem Kreis der Schüler von Maximilian Schwedler gehen ebenfalls bekannte Flötisten hervor – unter ihnen Karl Bartuzat und Erich List, die wie Schwedler Mitglieder des Gewandhausorchesters und Nachfolger Schwedlers am Konservatorium in Leipzig werden.¹⁰⁴⁷ An die Unterrichtsweise seines Lehrers erinnert sich List viele Jahre nach seinem Unterricht bei Schwedler. In Zusammenhang mit Bemerkungen zu Schwedlers Ausführung des Vibratos schreibt List: *Schwedler unterrichtete vornehmlich in einer darbietenden Methode, dabei waren die Schlußfolgerungen, die die Blasweise und das Musizieren betrafen, kaum problematisch, eher apodiktisch formuliert. Wir orientierten uns – fast alle mit einer Reformflöte – vor allem an seinem Vorspiel.*¹⁰⁴⁸ Die Erinnerungen von Werner Berndsen an seinen Flötenunterricht betreffen vor allem die Person Schwedler als Pädagoge: Er beschreibt Schwedler als strengen und autoritären Lehrer, als *ehrfurchtgebietende Persönlichkeit*, als *Respektsperson*.¹⁰⁴⁹

Überlegungen zu einem kindgemäßen Unterricht, wie sie seit Ende des 18. und insbesondere im 19. Jahrhundert für das Klavier zunehmend an Bedeutung gewinnen¹⁰⁵⁰, spielen

¹⁰⁴³ Vgl. Goldberg 1906, S. 47, 64, 69, 76, 108; Schneeberger 1992, Teil 1, S. 159-162.

Zum Schülerkreis von A. B. Fürstenau und daraus hervorgehenden weiteren Schülerkreisen vgl. Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. XXIX. Ausführliche Informationen zur Musikerfamilie Fürstenau: vgl. Schneeberger 1992.

¹⁰⁴⁴ Zu den Vorlieben Moritz Fürstenaus für eines dieser Instrumente in verschiedenen Phasen seines flötistischen Wirkens vgl. Schneeberger 1992, Teil 1, S. 327-340.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Böhm, M. um 1896, S. 27, 32.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Ventzke/Hilkenbach 1982, S. 62; Böhm, L. 1994, S. 8. Eine Übersicht über die Schülerkreise von A. B. Fürstenau und Th. Boehm bietet Anlage 27 im Anhang.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Bailey 1987, S. 117f.

¹⁰⁴⁸ List 1979, S. 285.

¹⁰⁴⁹ Berndsen 2004, S. 106.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Roske 1985, S. 224-227; Mahler 1997, Sp. 1516f.

beim Erlernen des Flötenspiels keine Rolle. Der Unterrichtsbeginn auf der Flöte erfolgt meist in der Jugend oder im jungen Erwachsenenalter, seltener in der Kindheit bis zum Alter von etwa 10 Jahren. Maximilian Schwedler bemerkt in einem Zeitschriftenbeitrag, dass *gewissermaßen ein „Hineinwachsen“ in das Instrument nötig [ist]; dies läßt sich erst nach dem 10. Lebensjahr erwarten*¹⁰⁵¹. Argumente gegen einen früheren Beginn des Querflötenspiels werden nicht angeführt; es dürfte sich vor allem um Bedenken hinsichtlich der körperlichen Eignung von Kindern zum Flötenspiel handeln.

Ein früher Beginn des Querflötenspiels, wie er von Anton Bernhard Fürstenau und von dessen Sohn Moritz bekannt ist, stellt eher die Ausnahme dar. Bei den Fürstenaus hängt der frühe Unterrichtsbeginn entscheidend damit zusammen, dass jeweils der Vater das Flötenspiel beruflich ausübt, dass das Lehren und Lernen innerhalb der Familie stattfindet und die Kinder auf diese Weise früh in das Flötenspiel hineinwachsen. Anton Bernhard erhält im sechsten Lebensjahr seinen ersten Flötenunterricht von seinem Vater Caspar Fürstenau und tritt im Alter von sieben Jahren bereits öffentlich in einem Hofkonzert in Oldenburg auf¹⁰⁵², Moritz wird von Anton Bernhard Fürstenau bereits vor dem sechsten Lebensjahr auf der Flöte unterrichtet, öffentliche Auftritte erfolgen spätestens im Alter von acht Jahren.¹⁰⁵³ Als Achtjähriger und ebenfalls von seinem Vater als Lehrer erhält auch der blinde Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dülon den ersten Unterricht auf der Querflöte.¹⁰⁵⁴ Seinen Lebenserinnerungen ist zu entnehmen, dass das Erlernen des Instruments vielfach Teil des Alltagsgeschehens ist und dass Dülon den Unterricht in der Familie nicht nur als Lernender, sondern auch als Lehrender kennenlernt. Dülon schildert, wie er seinem Bruder auf Reisen mit dem Vater zum Vergnügen und zum Zeitvertreib das Flötenspiel beibringt: *Die Gesellschaft meines Bruders [...] gewährte mir die angenehmste Unterhaltung, indem wir mancherley vornahmen, um die Zeit zwischen Nutzen und Vergnügen zu theilen. Bald war ich sein Lehrmeister auf der Flöte, bald spielten wir mit einander Piquet (worin ich es, beyläufig gesagt, ebenfalls gewesen war) bald übten wir uns in der französischen Sprache, bald giengen wir spatzieren.*¹⁰⁵⁵

Die Informationen über Institutionen musikalischer Ausbildung und über einzelne Lehrer und Schüler bestätigen, was Konzertprogramme und Berichte über Konzerte deutlich zum Ausdruck bringen: Das Flötenspiel ist ein vom männlichen Geschlecht dominierter Bereich der Musik.¹⁰⁵⁶ An Konservatorien und Musikhochschulen werden auf Blasinstrumen-

¹⁰⁵¹ Schwedler 1919, S. 312.

¹⁰⁵² Vgl. Schilling Bd. 3 1836, S. 98.

¹⁰⁵³ Vgl. ebd., S. 100; AMZ 11/1833, Sp. 182.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Dülon Teil 1 1807, S. 65.

¹⁰⁵⁵ Ebd., Teil 2 1808, S. 4.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Kapitel II.B.1., S. 25f.

ten gewöhnlich nur Männer ausgebildet, Frauen haben höchstens die Möglichkeit, Gesang oder Klavier zu studieren.¹⁰⁵⁷ Die wenigen Flötistinnen erlernen ihr Instrument meist innerhalb der Familie und damit in einem Rahmen, der vor den Einblicken der Öffentlichkeit mit ihren genauen Vorstellungen davon, welche Instrumente einer Frau angemessen und welche unschicklich sind, weitgehend geschützt ist.¹⁰⁵⁸ An Schülern bedeutender Flötenlehrer im deutschsprachigen Raum bis um 1900 sind uns heute namentlich nur Männer bekannt.¹⁰⁵⁹ Auch für die Autoren der vorliegenden Lehrwerke ist es selbstverständlich, als „Lernende“ oder „Schüler“ nur Männer anzusprechen.

Dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Sichtweise bezüglich der musikalischen Betätigung der Frau langsam verändert, dass die Flöte in der Hand einer Frau nicht nur geduldet, sondern – zumindest von einzelnen Personen – sogar als ein dem weiblichen Charakter entsprechendes Instrument betrachtet wird, ist einer Äußerung von Maximilian Schwedler in der *Neue[n] Zeitschrift für Musik* Ende des Jahres 1919 zu entnehmen. Er schreibt – ganz im Gegensatz zur bislang herrschenden Meinung über die flötespielende Frau: *Das liebliche Instrument ist für das zarte Geschlecht wie geschaffen! Ich habe mehrfach Damen im Flötenspiel unterrichtet und mit ihnen, da sie lernbegierige Schülerinnen sind, meist vortreffliche Ergebnisse erzielt. Es ist vorgekommen, dass nach einem Unterricht von 1½ Jahren kleine Solostücke gespielt und öffentlich vorgetragen werden konnten. Eine Schülerin begann in ihrem 11. Lebensjahr und trat mit 15 Jahren als Virtuosin in eigenen Konzerten auf*¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Sowa 1973, S. 25. Zu Gesang, Klavierspiel und weiteren Instrumenten, die der musikalischen Betätigung der Frau im 19. Jahrhundert angemessen erscheinen, vgl. Hoffmann 1991, S. 42, 74-68, 91-152.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Hoffmann 1991, S. 212, 381f.

¹⁰⁵⁹ Vgl. beispielsweise die Schülerkreise der Familie Fürstenau in Delius 1991, Einführung zum Nachdruck von A. B. Fürstenaus op. 138, S. XXIX; Schülerkreis von Th. Boehm in Ventzke/Hilkenbach 1982, S. 62. Vgl. auch Goldberg 1906 – bei den dort erwähnten Flötisten des deutschsprachigen Raums handelt es sich ausschließlich um Männer. Die wenigen Frauen, die in dieser Porträtsammlung vertreten sind (unter den gut 400 Bildnissen von Flötisten befinden sich vier Porträts von Frauen), kommen aus den USA, aus England und aus Italien (vgl. Goldberg 1906, S. 17, 23, 36, 91).

¹⁰⁶⁰ Schwedler 1919, S. 312. Näheres über die Damen, die bei Schwedler Flötenunterricht erhalten, ist nicht zu erfahren.

IV. Zusammenfassung

Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert findet in ganz verschiedenen Formen mit teilweise großen Unterschieden in den Zielsetzungen, mit unterschiedlichen inhaltlichen Akzentuierungen und mit Unterschieden in der methodischen Gestaltung statt. Der untersuchte Zeitraum vom späten 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts stellt für das Lehren und Lernen des Flötenspiels eine Phase bedeutender Veränderungen dar. Die Lehrwerke als Hauptdokumente, die Auskunft über die Vermittlung des Flötenspiels geben, lassen einerseits erkennen, dass Flötenspiel und Flötenunterricht im 19. Jahrhundert in mancher Hinsicht noch deutlich von der Tradition des vorangehenden Jahrhunderts geprägt sind. Vor allem in den Veröffentlichungen von Johann George Tromlitz an der Wende zum 19. Jahrhundert, in den Lehrwerken von Anton Bernhard Fürstenau und in einigen weiteren, weniger bekannten Unterrichtswerken bis um 1850 kommt eine Orientierung am Flötenspiel, wie es im 18. Jahrhundert und insbesondere von Quantz gelehrt wird, zum Ausdruck. In deutlicher Anlehnung an Quantz werden etwa die Tonbildung und die Ausführung von Verzierungen beschrieben. Ebenfalls konservativ im Hinblick auf verschiedene Einzelaspekte des Flötenspiels zeigt sich Maximilian Schwedler um 1900 in seinem Unterrichtswerk und im Lehrbuch *Flöte und Flötenspiel*. In den vorliegenden Lehrwerken wird andererseits deutlich, dass das 19. Jahrhundert wichtige Neuerungen für den Flötenunterricht bringt, die vor allem die Methodik des Lehrens und Lernens betreffen. Diese Neuerungen sind Ausdruck eines zunehmenden Interesses an Fragestellungen zur Pädagogik des Instrumentalspiels. Besondere Aufmerksamkeit wird solchen Fragestellungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts – angeregt auch durch Entwicklungen in der Allgemeinen Pädagogik, die mit Namen wie Johann Heinrich Pestalozzi oder Jean-Jacques Rousseau verbunden sind – geschenkt.¹⁰⁶¹

Das gesamte Erscheinungsbild der Lehrwerke verändert sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und damit verändert sich auch die Art und Weise, wie das Flötenspiel vermittelt wird. An die Stelle der ausführlichen verbalen Lehre, die durch kurze Notenbeispiele veranschaulicht wird, tritt die Arbeit mit Übungen, Spielstücken und kurzen erklärenden Textpassagen. An die Stelle des Nachschlagewerks tritt das für ein schrittweises Durcharbeiten vorgesehene Lehrwerk, in dem das Übungsmaterial vom Leichten zum Schweren fortschreitend angeordnet ist. Je nach Zielsetzungen des Lehrwerks, je nachdem, ob die systematische Arbeit an der Spieltechnik oder das unterhaltsame Musizieren im Vordergrund steht, sehen das Verhältnis von Übungen und Spielstücken und die Anforder-

¹⁰⁶¹ Vgl. Sowa 1973, S. 32-42; Roske 1993, S. 176f.; Mahler 1997, Sp. 1516.

derungen, die an den Lernenden gestellt werden, ganz unterschiedlich aus. Beliebtes Übungsmaterial sind Opernmelodien, Liedmelodien und Melodien aus bekannten Orchesterwerken – sie dienen nicht allein der Übung der Spieltechnik, sondern auch der Unterhaltung und erfüllen damit eine Forderung, die besonders die Liebhaber an die Lehrwerke stellen. Dem Bedarf der Liebhaber entsprechen vor allem die kurz gefassten Lehrwerke, die seit etwa 1850 erscheinen und in knapper Form unter Verwendung populärer Melodien in die Grundlagen des Flötenspiels einführen. Eine Mittelposition zwischen Alt und Neu, zwischen den verbalen Anweisungen in der Tradition des 18. Jahrhunderts und den Unterrichtswerken neuen Typs, nehmen einige Veröffentlichungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein – darunter die Lehrwerke von August Eberhard Müller, Anton Bernhard Fürstenau und Heinrich Soussmann.

Beim Blick auf die französischen Unterrichtswerke für die Flöte sind zwei entscheidende Unterschiede zu den deutschen Veröffentlichungen festzustellen: Die Entwicklung hin zum Lehrwerk, das primär Notenmaterial bereitstellt und nur wenig Text enthält, beginnt in Frankreich bereits im 18. Jahrhundert und damit deutlich früher als im deutschsprachigen Raum. Viele französische Lehrwerke des 19. Jahrhunderts weisen einen separaten Text- und Notenteil auf, gehen auf die Teilbereiche des Flötenspiels in einzelnen Kapiteln ein und können in dieser Form nicht Seite für Seite durchgearbeitet werden.

Unterrichtswerke, die Notenmaterial bieten, eröffnen insbesondere bei der Vermittlung der Griffweise und bei der Übung der Fingertechnik neue Wege gegenüber den verbalen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts. Anhand von Übungen und Stücken werden neue Griffe schrittweise eingeführt, ein geläufiges Spiel wird anhand spezieller Technik-Übungen geübt. Die Vorgehensweisen der einzelnen Autoren bei der Einführung neuer Griffe sind ganz unterschiedlich, und in unterschiedlicher Weise werden auch Besonderheiten der einzelnen Flötenarten berücksichtigt. Schwierigen Griffverbindungen schenken nur wenige Autoren besondere Beachtung – meist stehen alle Tonverbindungen ungeachtet ihrer grifftechnischen Anforderungen gleichberechtigt nebeneinander. Übungsmaterial für fingertechnische Besonderheiten enthalten aber verschiedene Sammlungen an Etüden, die ergänzend zu den Lehrwerken erarbeitet werden können.

Große Unterschiede in inhaltlicher und methodischer Hinsicht sind im Bereich der Tonbildung festzustellen. Hier kommen individuelle Erfahrungen und Vorlieben der Autoren besonders deutlich zum Ausdruck. Verschieden sind die Auffassungen über die Ansatzbildung, über die Aktivität der Lippen beim Spiel in unterschiedlichen Tonlagen, über den Zeitpunkt, zu dem das Überblasen eingeführt werden soll. Verschieden sind auch die Idealvorstellungen vom Flötenton. Das Ideal des möglichst gleichen Klangs in allen Ton-

lagen, wie es Tromlitz vertritt, steht dem von Fürstenau beschriebenen Reichtum an Klangfarben gegenüber. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts – unter anderem verbunden mit der zunehmenden Akzeptanz der Boehmflöte – setzt sich der gleichmäßige und kräftige Ton durch.

Unterschiede zwischen den Lehrwerken betreffen auch andere Lernbereiche wie Artikulation, Verzierungen, Musiklehre und musikalischer Vortrag. Die Artikulation insgesamt verliert an Bedeutung. Bei Tromlitz ist sie noch die *wahre[] Sprache auf diesem Instrumente*¹⁰⁶² und damit Mittel der musikalischen Gestaltung, im Großteil der nachfolgend veröffentlichten Lehrwerke wird die Artikulation nur als Teilbereich der Flötentechnik dargestellt. Mit dieser Entwicklung verbunden ist auch eine deutliche Verringerung der Anzahl an Artikulationssilben, die in einem Lehrwerk genannt werden, und damit eine Vereinfachung der um 1800 noch sehr komplexen Artikulation. Ähnliche Tendenzen sind bei den Verzierungen zu beobachten: Die Vielzahl der in den verbalen Anweisungen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts beschriebenen Verzierungsarten wird im weiteren Verlauf des Jahrhunderts im Wesentlichen reduziert auf Triller, Pralltriller, Vorschlag und Doppelschlag. Das improvisatorische Moment verschwindet, die Lehrwerke vermitteln allein die rein fingertechnische Ausführung der Verzierungen. Dem musikalischen Vortrag wird in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Lehrwerken kaum mehr Beachtung geschenkt, im Bereich der Musiklehre werden nur noch die wichtigsten Grundlagen in knapper Form berücksichtigt. Insgesamt betrachten sich die Lehrwerke immer mehr auf die Spieltechnik und vor allem auf Fingertechnik und Griffweise, die musikalische Gestaltung rückt in den Hintergrund.

Haltung und Atmung als Lernbereiche, in denen körperliche Vorgänge und Erfahrungen am eigenen Körper von besonderer Bedeutung sind, spielen in den Unterrichtswerken als schriftlicher Form der Lehre nur eine sehr untergeordnete Rolle; viele Autoren gehen darauf nicht ein. Die Arbeit in diesen Bereichen und die Arbeit an der Intonation, die in besonderem Maße an das praktische Tun, an das unmittelbare Spiel auf dem Instrument gebunden ist, gehört in erster Linie zu den Aufgaben des mündlichen Unterrichts. Hier können durch Vorzeigen und Nachmachen Dinge gelehrt und gelernt werden, die sich in schriftlicher Form kaum vermitteln lassen. Dem mündlichen Unterricht vorbehalten bleibt auch die Arbeit an spieltechnischen Problemen wie die gezielte Übung schwieriger Griffverbindungen – auf grifftechnische Spezialitäten, die beim Üben besonders zu berücksichtigen sind, gehen die meisten Lehrwerke nicht ein.

¹⁰⁶² Tromlitz 1791, aus der Überschrift von Kapitel VIII.

Die Vielfalt an Flötenarten, die im 19. Jahrhundert in Gebrauch sind, spiegelt sich auch in den Lehrwerken. Für alle Instrumente von der Flöte mit einer Klappe über verschiedene Formen der Mehrklappenflöte bis hin zur Boehmflöte sind Lehrwerke vorhanden. Groß ist die Zahl der Lehrwerke für Flöten alten Systems, wenig und lange Zeit sogar keine Beachtung dagegen wird der Boehmflöte geschenkt. Erst um 1900 – über ein halbes Jahrhundert nach der Neukonstruktion der Flöte durch Theobald Boehm – veröffentlichen Emil Prill und Rudolf Tillmetz die ersten Lehrwerke speziell für die Boehmflöte. In diesem Punkt sind die Lehrwerke Spiegelbild der zögernden Akzeptanz der Boehmflöte in Deutschland. Verschiedene Veröffentlichungen berücksichtigen in den Griffstabellen Mehrklappenflöten mit unterschiedlicher Klappenanzahl, einige Lehrwerke enthalten neben Griffstabellen für die Klappenflöte auch eine Tabelle für die Boehmflöte. Über die Darstellung der Griffweise in Griffstabellen hinaus wird Besonderheiten einzelner Flötenarten wie dem Gebrauch spezieller Klappen kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Es ist also gut denkbar, ein Lehrwerk auch für andere als die vorgesehenen Flöten zu benutzen, wenn die Griffweise einer separaten Griffstabelle entnommen wird.

Zu den Aufgaben eines Lehrwerks gehört, den Lernenden an das Spiel von Kompositionen aus dem breiten Repertoire an Flötenmusik hinzuführen. Inwieweit die Lehrwerke diese Aufgabe erfüllen können, hängt entscheidend davon ab, welche Art an Flötenmusik der Lernende spielen möchte und welches Niveau er anstrebt. Zum Spiel technisch wenig anspruchsvoller Unterhaltungsstücke führen zahlreiche kurz gefasste Lehrwerke, auf das Spiel virtuoser Flötenkompositionen mit hohen Anforderungen an die Spieltechnik dagegen bereiten nur wenige Lehrwerke vor. Zu diesen umfassenden und weit führenden Veröffentlichungen gehören die Unterrichtswerke von Heinrich Soussmann, Emil Prill, Richard Röhler, Rudolf Tillmetz, Maximilian Schwedler und die speziell für den fortgeschrittenen Flötisten vorgesehene *Kunst des Flötenspiels* op. 138 von Anton Bernhard Fürstenau. Vom Charakter der Musik her weisen Opern- und Liedmelodien, wie sie in zahlreichen Lehrwerken seit Mitte des 19. Jahrhunderts enthalten sind, und Bearbeitungen von Opern und Liedern aus dem Flötenrepertoire des 19. Jahrhunderts eine große Nähe auf. An diesem Punkt entstehen direkte Verbindungen zwischen Stücken im Lehrwerk mit didaktischer Funktion und Kompositionen, die nicht speziell für didaktische Zwecke vorgesehen sind. Große Nähe und gute Ergänzungsmöglichkeiten bestehen auch zwischen den Etüden, die in ganz verschiedenen Schwierigkeitsgraden in Lehrwerken angeboten werden, und separaten Etüdensammlungen, wie sie im 19. Jahrhundert in großer Zahl erscheinen und praktisch für jedes Spielniveau Übungsmaterial bieten.

Am Notenmaterial zeigt sich sehr deutlich, dass die einzelnen Lehrwerke den Lernenden zu ganz unterschiedlichen Stufen des Flötenspiels hinführen, dass sie im Hinblick auf das angestrebte Spielniveau also ganz verschiedene Zielsetzungen verfolgen. Lehrwerke, die den Flötisten bis zum weit fortgeschrittenen Spiel begleiten, erscheinen nach Soussmanns *Practische[r] Flötenschule* op. 53 und Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138 – beide veröffentlicht in den 1840er Jahren – erst wieder Ende des 19. Jahrhunderts. Die zwischenzeitlich erschienenen Lehrwerke vermitteln die Grundlagen des Flötenspiels in mehr oder weniger ausführlicher Form und sprechen in erster Linie die Liebhaber an.

Im Hinblick auf die Bedeutung einzelner Flötenlehrer und ihrer Lehrwerke für die Entwicklung des Flötenspiels und seiner Vermittlung ist zusammenfassend festzustellen: Die Lehrwerke bekannter Flötisten wie Johann George Tromlitz, Anton Bernhard Fürstenaus, Heinrich Soussmann, Emil Prill, Rudolf Tillmetz und Maximilian Schwedler markieren zentrale Stationen in der Geschichte der Flötenpädagogik. Jedes Lehrwerk ist eine Gesamtdarstellung der vom jeweiligen Autor vertretenen Auffassung vom Flötenspiel und seiner Vermittlung. Wichtige Beiträge zur Entwicklung der Lehre vom Flötenspiel leisten darüber hinaus auch einige Flötisten, deren Namen nicht ganz so bekannt sind. Sie gehen neue Wege und setzen Impulse, die in späteren Lehrwerken aufgegriffen werden. Caspar Kummer etwa gehört zu den ersten Autoren, die populäre Melodien als Spielstücke in ihr Lehrwerk aufnehmen. Er bietet an Notenmaterial eine Kombination aus Übungen und Spielstücken und ist damit Vorbild für die nachfolgenden Unterrichtswerke. Die Lehrwerke von Wilhelm Popp zeichnen sich durch eine methodische Konzeption aus, die in besonderem Maße auf die Bedürfnisse des Flötenanfängers eingeht, die ihn schrittweise zum Flötenspiel anleitet, die danach fragt, was der Schüler in verschiedenen Phasen des Lernprozesses bereits gelernt hat und was er als nächstes lernen sollte. Durch den gleichzeitigen Beginn in der ersten und zweiten Oktave können individuelle Präferenzen des Lernenden bei den ersten Tonbildungsversuchen berücksichtigt werden, und gleichzeitig wird von Anfang an ein möglichst flexibler Ansatz geschult. Für das sukzessive Erlernen der Griffe bietet Popp vielfältiges Übungsmaterial und leichte melodische Stücke. Damit ist das Einüben von Griffen nicht trockenes Technikstudium, sondern eine Verbindung von Üben und Musizieren. Pops Lehrwerke sind Beispiele dafür, dass nicht nur umfangreiche Unterrichtswerke, sondern auch kurze Veröffentlichungen, die hauptsächlich Notenmaterial bieten und nur ein Minimum an Text enthalten, eine methodisch durchdachte Anleitung zum Flötenspiel bieten können. Ob ein Lehrwerk für den jeweiligen Unterricht geeignet ist, hängt nicht allein vom Lehrwerk, sondern immer auch von der Unterrichtsform, in der es

benutzt wird, ab. Entscheidend ist, ob das Lehrwerk im Unterricht bei einem Lehrer, der vorspielt, vorzeigt, erklärt, anregt, kommentiert und korrigiert, oder im Selbststudium erarbeitet wird.

Neben den Lehrwerken, die einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Flötenpädagogik darstellen, erscheinen Lehrwerke – meist von wenig bekannten Autoren –, die sich zwischen die bedeutenden Lehrwerke der bekannten Flötenlehrer einfügen, ohne Neuerungen zu bringen, die bereits vorhandene Ideen aufgreifen, die zusammenfassen, was andere Unterrichtswerke ausführlich darstellen, die insgesamt wenig bedeutend und relativ austauschbar sind. Zu diesen Veröffentlichungen zählen beispielsweise die Lehrwerke von Andreas Dauscher, der das Flötenspiel selbst als Liebhaber betreibt¹⁰⁶³, und von Georg Appunn, der eine Reihe verschiedener Instrumente spielt und unterrichtet und sein Lehrwerk für die Flöte neben Lehrwerken für andere Instrumente verfasst.¹⁰⁶⁴ Eine Berücksichtigung von Details und Besonderheiten des Flötenspiels oder neue methodische Impulse sind in solchen Unterrichtswerken kaum zu erwarten. Dauscher und Appunn übernehmen große Teile ihrer Veröffentlichungen aus anderen Unterrichtswerken.

Jedes Lehrwerk – sei es ausführlich oder kurz gefasst, sei es eine verbale Anweisung oder eine Sammlung von Übungen und Spielstücken – ist nur ein Teil des Unterrichts, nur ein Arbeitsmaterial. Mit Ausnahme des Selbststudiums wird die Unterrichtspraxis entscheidend von der Person des Lehrers geprägt. Jeder Unterricht ist je nach Lehrer und seinen Schwerpunkten und je nach Schüler und seinen Zielsetzungen etwas sehr Individuelles. Ein Dilettant hat eine andere Motivation, das Flötenspiel zu erlernen, als ein angehender Berufsmusiker, und dementsprechend wird auch der Unterricht ganz unterschiedlich aussehen. Ein Lehrer, der großen Wert auf die Spieltechnik legt, wählt im Allgemeinen ein Lehrwerk, in dem die Technik im Vordergrund steht. Wenn ein Lehrwerk sehr technikbehaftet ist, heißt das allerdings nicht, dass im Unterricht allein Technik geübt wird. Durch ergänzende Materialien kann der Lehrer die im Lehrwerk nicht oder nur am Rande präsenten Lernbereiche in den Unterricht einbringen. Auch bleibt zu berücksichtigen: Ein Lehrwerk kann nie auf alle Details des Flötenspiels eingehen und ist daher immer ergänzungsbedürftig. Besonders in den kurz gefassten Lehrwerken wird nur das angesprochen, was besonders wichtig ist, auf Selbstverständlichkeiten und Nebensächlichkeiten wird verzichtet.

¹⁰⁶³ Vgl. Dauscher 1801, Vorrede.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Freudenberg 1999, Sp. 830.

Über das unmittelbare Unterrichtsgeschehen ist wenig zu erfahren, da es keiner Dokumentation bedarf. Was für die Zeitgenossen selbstverständlich ist, wird nicht schriftlich fixiert – festgehalten wird höchstens das Besondere. Offen bleibt die Frage, wie man sich den Unterricht einzelner Flötenlehrer konkret vorzustellen hat, offen bleibt, wie etwa eine Unterrichtsstunde methodisch gestaltet ist oder in welcher Art und Weise mit den Lehrwerken gearbeitet wird. Was über die Unterrichtsrealität zu erfahren ist, sind in erster Linie relativ allgemeine Informationen zu Unterrichtsorten, zu Lehrern und zu einigen Schülern, die später selbst bekannte Flötisten oder Flötenlehrer werden.

Neben dem Privatunterricht als häufigster Unterrichtsform wird seit Mitte des 19. Jahrhunderts Flötenunterricht auch an den neu entstehenden Konservatorien und Musikhochschulen erteilt. Als bekannte Flötenlehrer, Flötisten und Verfasser eines Lehrwerks unterrichten Wilhelm Barge, Maximilian Schwedler, Rudolf Tillmetz, Emil Prill und Richard Röhler an einem Konservatorium oder an einer Musikhochschule. Theobald Boehm erteilt – wie Johann George Tromlitz und Anton Bernhard Fürstenau in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – ausschließlich Privatunterricht. Da Boehm kein Lehrwerk veröffentlicht, ist sein Wirken als Pädagoge in besonderem Maße an den unmittelbaren Unterricht gebunden.

Flötenspieler und dementsprechend auch Flötenschüler sind fast ausschließlich Männer – in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gilt die Flöte in den Händen einer Frau als ungeschicklich.

Ansatzpunkte für weitere Studien bieten einerseits Fragen, die in der vorliegenden Arbeit nur am Rande angesprochen wurden, andererseits Fragen, die über die behandelte Thematik hinausführen und neue Forschungsperspektiven eröffnen:

- In welcher Weise ergänzt der umfangreiche Bestand an Etüden, Übungen und speziell für didaktische Zwecke vorgesehenen Sammlungen leichter Spielstücke das in den Lehrwerken vorhandene Notenmaterial?
Welche Zusammenhänge und Anknüpfungspunkte bestehen zwischen Lehrwerken und sonstigem Studienmaterial eines Verfassers?
- Wie kann der musikalische Lernprozess im Anschluss an die Erarbeitung eines Lehrwerks fortgesetzt werden?
- Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede weisen deutschsprachige und zeitgleich in Frankreich, England und Italien veröffentlichte Lehrwerke für die Flöte auf?
In welcher Weise werden in deutschen Flöten-Lehrwerken Impulse aus anderen Ländern aufgegriffen und inwieweit wirken sich Entwicklungen im deutschsprachigen

Raum auf die Lehrwerke und auf den Flötenunterricht in anderen Ländern aus?

Welche Ähnlichkeiten weisen Flöten-Lehrwerke und bedeutende Lehrwerke für andere Instrumente, insbesondere Lehrwerke für Klavier und Violine, auf?

- In welcher Hinsicht sind Klavier- und Violin-Lehrwerke den Verfassern eines Flöten-Lehrwerks ein Vorbild?
- Was ist zu erfahren über den Flötenunterricht an Konservatorien und Musikhochschulen im 19. Jahrhundert? Informationen über die Struktur der flötistischen Ausbildung, über Lehrer und über Schüler oder zumindest Schülerzahlen könnten in Archiven der Institutionen zu finden sein. Hier handelt es sich allerdings nicht um Unterricht, den die breite Masse an Flötenspielern erhält, sondern um Unterricht, den nur wenige Lernende – in erster Linie angehende Berufsflötisten – besuchen.

Querflötenunterricht im 19. Jahrhundert ist nicht allein als historisches Thema interessant, sondern hat auch für die heutige Flötenpädagogik Bedeutung. Das 19. Jahrhundert bringt Neuerungen, die zum Teil bis heute weiter wirken. Die Grundzüge der modernen Flöten-Lehrwerke entsprechen jenen des zwischen 1800 und 1850 neu entstehenden Typs des Flöten-Lehrwerks, der auf ein Lernen als Einüben progressiv angeordneter Übungs- und Spielstücke ausgerichtet ist. Das 19. Jahrhundert bringt neue methodische Ideen, die auch heute in Lehrwerken für die Flöte aufgegriffen werden – etwa die Verwendung des Kopfstücks für die ersten Ansatzversuche, das sukzessive Einführen neuer Töne mit Griffbild, speziellen Übungen und Stücken, oder das Einbeziehen überblasener Töne von Beginn an. Speziellen spieltechnischen Problemen allerdings wird in modernen Lehrwerken zum Teil wesentlich mehr Beachtung geschenkt als früher. Ins 19. Jahrhundert zurück reicht auch die Integration von Musik aus vergangener Zeit in die Lehrwerke. Heute tragen zu einer teilweise großen Vielfalt des Notenmaterials nicht mehr vorrangig Bearbeitungen beliebter Melodien von bekannten Komponisten, sondern Musik ganz unterschiedlicher Beschaffenheit und insbesondere auch Flötenmusik der vergangenen Jahrhunderte bei. Lehrwerke der heutigen Zeit enthalten unter anderem Stücke, die dem speziell für Übungszwecke vorgesehenen Repertoire an Flötenmusik des 19. Jahrhunderts entnommen sind – darunter Stücke von Flötenlehrern wie Ernesto Köhler, Caspar Kummer, August Eberhard Müller, Heinrich Soussmann oder Wilhelm Popp.¹⁰⁶⁵ Bei der Erarbeitung dieser Kompositionen wird nicht nur Technik und musikalische Gestaltung geübt, sondern auch ein Stück Musikgeschichte – genauer: ein Stück Geschichte des Querflötenunterrichts – vermittelt.

¹⁰⁶⁵ Als Beispiel für moderne Lehrwerke mit vielfältigem Übungsmaterial, das auch Stücke aus Flöten-Lehrwerken des 19. Jahrhunderts bietet, seien die Unterrichtswerke von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter (1987/1988/1990; 2001/2002/2006) angeführt.

V. Bibliographie

A. Quellenverzeichnis

Bei zahlreichen Lehrwerken und Notenausgaben, die keine Angabe zum Erscheinungsjahr enthalten, konnte anhand der Verzeichnisse von Whistling/Hofmeister, Deutsch und Becker eine Datierung vorgenommen werden. Das ermittelte Erscheinungsjahr bzw. der Erscheinungszeitraum wird in eckigen Klammern angegeben. Wenn bei der vorliegenden Ausgabe mehrfach aufgelegter Werke nicht ersichtlich ist, um welche Auflage es sich handelt, werden die Erscheinungsdaten aller bei Whistling/Hofmeister genannten Auflagen angegeben.

Abkürzung der Quellen, die Hinweise zur Datierung enthalten¹⁰⁶⁶:

HML – *Handbuch der musikalischen Literatur*, hg. von Whistling/Hofmeister in mehreren Auflagen und Ergänzungsbänden seit 1817

MLM – *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, hg. von Whistling 1829-1853

Becker – *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur*, Becker 1836

Deutsch – *Musikverlagsnummern*, Deutsch 1961.

1. Lehrwerke

a) Deutschsprachige Flöten-Lehrwerke

APPUNN, GEORG: *Praktische Flötenschule*. Offenbach und Leipzig o. J. [Deutsch: 1880-82].

ARX, D. VON: *Flötenschule*. (Erschienen in der Reihe: Populäre Anfänger-Schulen für Blasinstrumente nach praktisch geordneten, mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten entworfenem Unterrichts-Plane.) Leipzig und Zürich 1899.

BARGE, WILHELM: *Praktische Flötenschule*. Neue verbesserte Auflage. Leipzig ²1923. (Erscheinungsjahr der Erstaufgabe: 1880).

DAUSCHER, ANDREAS: *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte*. Aus den besten Quellen geschöpft von Andreas Dauscher. Mit Tabellen. Kempten 1801.¹⁰⁶⁷

FAHRBACH, JOSEPH: *Theoretisch-practische Flöten-Triller-Schule zum Selbstunterricht alle nur möglich vorkommende Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen*. Op. 3. Wien o. J. [MLM: Juli/August 1830].

FAHRBACH, JOSEPH: *Neueste Wiener Flöten-Schule op. 7*. Neue, durchaus umgeänderte und verbesserte Auflage. Hamburg o. J. [HML: 1860-67]. (Erscheinungsjahr der Erstaufgabe laut Becker: 1834, angezeigt im MLM Juni 1835).

FROEHLICH, JOSEPH: *Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musikdirectoren – Lehrer und Liebhaber*. Systematisch, mit Benutzung der Besten bisher erschienenen Anweisungen bearbeitet von J. Froehlich, Professor und Direktor des Musik-Instituts an der grosherzoglichen Universität zu Würzburg. Bonn o. J. [Deutsch: 1810/11].¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁶ Vgl. auch V.A.3.

¹⁰⁶⁷ Die Angabe auf dem Titelblatt *Kempten, 1801. Im Verlag bey Thomas Brack*. wurde bei den verwendeten Druckexemplaren aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Dombibliothek Freising mit einem Papierstreifen überklebt. Auf diesem ist zu lesen: *Ulm, 1801. In der Stettinischen Buchhandlung*.

¹⁰⁶⁸ Auch Fétis (Bd. 3 ²1862, S. 348) gibt 1810/11 als Erscheinungszeitpunkt des Lehrwerks an.

- FROEHLICH, JOSEPH: Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, so wie des Gesanges in öffentlichen Schulen und der vorzüglichsten Orchester-Instrumente; nebst einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre und zur Direktion eines Orchesters und Singchores. Teil 1. Würzburg 1822.
Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten, mit einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre, sowie zur Direktion eines Orchesters und Singchores. Teil 2. Würzburg 1829.
- FROEHLICH, JOSEPH: Flötenschule. Neue revidierte und verbesserte Auflage. (Schulen für Streich- und Blase-Instrumente von J. Froehlich. Nr. 4.) Berlin o. J.
- FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Flöten-Schule op. 42. Leipzig o. J. [Deutsch: 1825/26].¹⁰⁶⁹
- FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Flöten-Schule op. 42. Neue revidierte Ausgabe von Moritz Fürstenau. Leipzig o. J. [1885].
- FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung op. 138. Leipzig o. J. [1843/44]¹⁰⁷⁰. Nachdruck mit einem Vorwort von Nikolaus Delius. (The Flute Library. Hg. von Rien de Reede. Bd. 8.) Buren 1991.
- KAUER, FERDINAND: Kurzgefaßte Anweisung die Flöte zu spielen. Wien o. J. [Becker: 1788].
- KLING, HEINRICH: Leichtfassliche Schule für Flöte mit vielen Übungs- und Vortragsstücken. Hannover o. J.
- KÖHLER, ERNESTO: Flötenschule. Self Instructor for the Flute. 2 Teile. Leipzig o. J. [HML: 1880-85; 1886-91; 1909-13].
- KÖHLER, ERNESTO: Schule für Flöte. Auch zum Selbstunterricht geeignet. Neubearbeitung von Maximilian Schwedler. 2 Teile. Leipzig o. J.¹⁰⁷¹
- KÖHLER, HANS: Practischer Lehrgang des Flötenspiels. Braunschweig o. J. [HML: 1880-85].
Band 1: Anfangsgründe, leichte Uebungen, versch. Stossarten, Doppelzunge, kleine Vortragsstücke, Griffstabellen.
Band 2: Stücke für eine und zwei Flöten zur Bildung des Tones und des Vortrages.
Band 3: Schwierige Fingerübungen in allen Tonarten und Orchester-Studien.
- KUMMER, CASPAR: Der einfache und besonders der Doppel-Zungenstoß bei dem Flötenspiel durch instructive Notenbeispiele mit erklärendem Text dargestellt. Op. 105. Offenbach o. J. [MLM: Oktober 1841; HML: 1839-44; 1868-73].

¹⁰⁶⁹ In der Literatur werden unterschiedliche Erscheinungsjahre von Opus 42 genannt: Moritz Fürstenau gibt im Vorwort der Neuauflage von Opus 42 das Jahr 1825 an, ebenso Delius in der Einführung zum Nachdruck von Fürstenaus Opus 138 (S. XVIII). Das Jahr 1826 nennen Kreyszig (1998, Sp. 48) und Ventzke (1988, S. 191). Mit Hilfe der Verlagsnummer und des Verzeichnisses von Deutsch lässt sich das Lehrwerk auf die Jahre 1825/26 datieren.

¹⁰⁷⁰ Über das Erscheinungsjahr von Opus 138 herrscht Unklarheit. Eine Datierung mit der Verlagsnummer und dem Verzeichnis von Deutsch ergibt das Jahr 1843, im MLM wird das Lehrwerk im Juni 1844 angezeigt, eine Rezension in der AMZ erscheint im Oktober 1844. Im HML ist das Lehrwerk in der 3. Auflage verzeichnet, die Auskunft über die von 1839 bis Anfang 1844 neu erschienenen Musikalien gibt. Da sich anhand dieser Angaben kein Erscheinungsjahr eindeutig ermitteln lässt, wird in der vorliegenden Arbeit die Datierung [1843/44] angegeben.

¹⁰⁷¹ Möglicherweise handelt es sich hier um die im HML 1909-13 verzeichnete Ausgabe der *Flötenschule* von E. Köhler. In Quellenangaben wird diese Ausgabe bezeichnet als Köhler/Swedler o. J.

- KUMMER, CASPAR: Anweisung zum Flötenspiel. Enthaltend: Vorübungen, Tonleitern, Accorde, Griff- und Triller-Tabellen mit erklärendem Texte nebst einer Sammlung kleiner Tonstücke für zwei Flöten mit Benutzung beliebter Melodien von bekannten Componisten unterhaltend und belehrend bearbeitet von Caspar Kummer, Herzogl. Sachsen-Coburg-Gothaischer Kammermusikus. Op. 106. Offenbach o. J. [MLM: April 1844; HML: 1839-44; 1860-67; 1868-73].
- KUMMER, CASPAR: Practische Flötenschule mit Benutzung beliebter Melodien zu Uebungsstücken op. 119. Offenbach o. J. [Deutsch: 1852/53].
- MÜLLER, AUGUST EBERHARD: Elementarbuch für Flötenspieler. Nebst angehängten Tabellen für Flöten mit einer und mehreren Klappen, wie auch mit einer Anweisung zu allen nur möglichen Trillern. Leipzig o. J. [1815].
- OELSCHIG, C.: Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flöte durch eine leicht faßliche Uebersicht darzustellen, und mit Uebungsbeispielen versehen. Berlin o. J. [MLM: Juli 1837].
- OERTEL, AUGUST: Neue praktische Flöten-Schule. 3. Auflage. Hannover o. J. [HML: 1892-97].
- PETRI, JOHANN SAMUEL: Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig ²1782. (Erstauflage: 1767 – enthält keine Hinweise zum Querflötenspiel.)
- POPP, WILHELM: Neueste practische und vollständige Methode des Flötenspiels op. 205. Erster Teil: Anfangsgründe. Leipzig o. J. [HML: 1868-73].
- POPP, WILHELM: Practischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodien-sammlung op. 258. Op. 274. Offenbach o. J. [Deutsch: 1877/78].
- POPP, WILHELM: Die Doppelzunge. Ausführliche Lehre der verschiedenen Zungen und Stoßarten für die Flöte op. 288. Leipzig o. J.
- POPP, WILHELM: Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte verbunden mit Anleitung zum Einblasen neuer Flöten op. 358. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- POPP, WILHELM: Vorbereitungs-Schule zum Erlernen des Flötenspiels, bestehend aus den allerleichtesten Uebungen zum Gebrauche beim ersten Anfange, mit Begleitung des Pianoforte op. 359. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- POPP, WILHELM: Die Kunst des Athemholens beim Flötenspiele. Durch musikalische Beispiele praktisch dargestellt. Op. 374. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- POPP, WILHELM: Kleine Flötenschule. Neueste Methode. Bestehend aus 100 Uebungen und Vortragsstücken leicht und fasslich zum Erlernen des Flötenspieles in kurzer Zeit. Op. 375. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- POPP, WILHELM: Erster Flötenunterricht op. 387. Hamburg o. J. [HML: 1886-91; 1919-23].
- POPP, WILHELM: Praktische Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels op. 404. Durchgesehen und ergänzt von Maximilian Schwedler. Leipzig o. J. [HML: 1886-91; 1924-28].
- POPP, WILHELM: Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiele vom ersten Anfange bis zum Erlernen leichter Tonstücke. Leicht-fasslich dargestellt. Op. 432. Hannover o. J. [HML: 1892-97].
- POPP, WILHELM: Selbstunterricht im Flötenspiele bis zum Erlernen leichter Tonstücke mit einer Auswahl der schönsten Melodien in leichter Spielart op. 525. Leipzig o. J. [HML: 1898-1903].

- PRILL, EMIL: Schule für die Böhmflöte op. 7. Völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage. 2 Teile. Frankfurt am Main 1927. (Frühere Auflagen sind im HML verzeichnet: 1898-1903; 1904-08).
- PRILL, EMIL: Flötenschule op. 10. Leipzig und Berlin o. J. [HML: 1904-08].
- QUANTZ, JOHANN JOACHIM: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin 1752. Nachdruck mit einer Einführung von Barthold Kuijken. Wiesbaden 1988.
- REGEL, REINHARD: Theoretisch-praktische auch zum Selbstunterricht geeignete Flötenschule. Hamburg o. J. [HML: 1909-13].
- RÖHLER, RICHARD: Theoretisch-praktische Flötenschule. (Altes System und Böhmflöte nebst Griff- und Trillertabellen für beide Systeme). 2 Teile. Leipzig 1911/12.
- SCHLEGEL, FRANZ ANTON: Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quanzens Anweisung. Graz 1788.
- SCHULZE, G.: Praktische Schule für Flöte. Dresden o. J. [HML: 1880-85].
- SCHWEDLER, MAXIMILIAN: Des Flötenspielers erster Lehrmeister. Theoretisch praktische Flötenschule allen Anfängern im Flötenspiel gewidmet. Heilbronn 1899.
- SCHWEDLER, MAXIMILIAN: Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1910. (Erscheinungsjahr der Erstauflage mit dem Titel *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*: 1897).
- SOUSSMANN, HEINRICH: Practische Flötenschule in 4 Cahiers op. 53. Leipzig o. J. [MLM: August/Dezember 1843].
- STRUTH, ADAM: Theoretisch-practische Flötenschule mit Tonleitern, Fingerübungen und vielen melodischen Uebungsstücken in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten. 3. und 16. Auflage.¹⁰⁷² Leipzig o. J. [HML: 1860-67; 1868-73; 1880-85; 1886-91 (= 7. Auflage)].
- STRUTH, ADAM: Theoretisch-praktische Flötenschule mit Griffstabellen für die gewöhnliche Flöte und die Böhm-Flöte mit geschlossener Gis-Klappe, Tonleitern, Fingerübungen und vielen melodischen Übungsstücken. Neu bearbeitet von Maximilian Schwedler. 29. verbesserte Auflage. Leipzig o. J.
- TANNHÄUSER, PAUL: Schule für die Grosse Flöte. 1, 4, 6 und allen Klappen. Mit 3 Griffstabellen und einer Trillertabelle zum Gebrauch für Musiklehr-Institute wie auch zum Selbstunterricht. Hamburg o. J. [HML: 1892-97; 1898-1903].
- THOMAS, E.: Praktische Flötenschule op. 35. Braunschweig 1900.
- TILLMETZ, RUDOLF: Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung op. 30. Leipzig o. J. [HML: 1898-1903; Deutsch: 1896-99; diese beiden Hinweise ermöglichen eine Datierung des Lehrwerks auf 1898/99].
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig 1791. Zweiter Nachdruck mit einer Einleitung von Frans Vester. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Bd. 1.) Buren 1985.

¹⁰⁷² Inhaltlich stimmen die 3. und die 16. Auflage überein. Einziger Unterschied: In der 16. Auflage sind fünf Griffstabellen vor S. 3 eingefügt, die in der 3. Auflage fehlen.

- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: Ueber die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen. Als zweyter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig 1800. Nachdruck mit einer Einleitung von Karl Ventzke. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Bd. 2.) Amsterdam 1973.
- WAHLS, HEINRICH: Theoretisch-praktische Flötenschule mit sämtlichen Griff Tabellen, Tonleitern und Uebungen in allen Dur- und Molltonarten sowie vielen ausgewählten Musikstücken. Op. 15. Markneukirchen 1890.¹⁰⁷³
- WEIMERSHAUS, EMIL THEODOR: Flöten-Schule mit vielen Uebungs- und Unterhaltungsstücken. Theoretisch-praktische Flötenschule nebst 3 Griff Tabellen. 2 Bände. Leipzig o. J. [HML: 1880-85].
- WEINZIERL, ELISABETH/WÄCHTER, EDMUND: Lern Querflöte spielen. Die neue Querflötenschule. Unter Mitarbeit von Peter-Lukas Graf. Bd. 1 und 2 und Querflöten-Workshop. München 1987/1988/1990.
- WEINZIERL, ELISABETH/WÄCHTER, EDMUND: Flöte spielen. Die neue Querflötenschule. Mit CD. Band A, B, C und D. München 2001/2002/2006.

b) Sonstige Lehrwerke

- BACH, CARL PHILIPP EMANUEL: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797). Hg. von Wolfgang Horn. Kassel 1994.
- CORRETTE, MICHEL: Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière. Avec des Principes de Musique et des Brunettes à I et II Parties. Paris 1735. Nachdruck Hildesheim 1975.
- DELUSSE, CHARLES: L' Art de la Flûte Traversière. Paris um 1760. Nachdruck mit einer Einleitung und Anmerkungen von Greta Moens-Haenen. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Zweite Reihe, Bd. 10.) Buren 1980.
- DEVIIENNE, FRANÇOIS: Nouvelle Méthode Théoretique et Pratique pour la Flûte. Paris o. J. [1794]. Nachdruck Florenz 1984 (Archivum Musicum – L' Art de la flûte traversière. Bd. 29).
- DROUET, LOUIS: Method of Flute Playing. London o. J. [1830]. Nachdruck mit einer Einleitung von Rudolf Rasch und Stephen Preston. (The Flute Library. Hg. von Rien de Reede. Bd. 17.) Buren 1990. (Französisches Lehrwerk: erschienen in Paris um 1827).
- HOTTETERRE, JACQUES MARTIN: Principes de la Flûte Traversière ou Flûte d' Allemagne, de la Flûte à Bec ou Flûte Douce, et du Haut-Bois. Paris 1707. Nachdruck Florenz 1998.
- HUGOT, ANTOINE/WUNDERLICH, JOHANN GEORG: Méthode de Flûte du Conservatoire. Paris o. J. [1804]. Nachdruck Genf 1974.

¹⁰⁷³ Das Lehrwerk liegt auch als *Grosse Ausgabe* op. 15a, Leipzig o. J. vor [HML: 1886-91]. Da Opus 15 und Opus 15a inhaltlich übereinstimmen, wird in Quellenangaben der vorliegenden Arbeit jeweils nur Opus 15, 1890 angegeben.

- MAHAUT, ANTOINE: Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la Flûte Traversière. A l' usage des Commençans et des Personnes plus avancées, suivie de petits Airs, Menuets, Brunettes etc. accomodés pour deux Flûtes, Violons et Pardeßus de Viole. Paris 1759. Nachdruck Genf 1972.
- MOZART, LEOPOLD: Versuch einer gründlichen Violinschule. Faksimile-Reprint der 1. Auflage Augsburg 1756. Hg. von Greta Moens-Haenen. Kassel 1995.
- MÜLLER, AUGUST EBERHARD: Kleines Elementarbuch für Klavierspieler. Leipzig o. J.
- PRELLEUR, PETER: The Modern Musick-Master or the Universal Musician. London 1731. Nachdruck Kassel 1965, hg. von Alexander Hyatt King.
- TULOU, JEAN-LOUIS: Méthode de Flûte progressive et raisonnée op. 100. Paris 1851. Nachdruck Genf 1973.

2. Notenausgaben

- BOEHM, THEOBALD: Zwölf Etüden für Flöte solo op. 15 [MLM: Mai/Juni 1831]. Nachdruck-Winterthur 1987.
- BOEHM, THEOBALD: 24 Studien für Flöte op. 37 [HML: 1860-67]. Nachdruck New York o. J.
- BOEHM, THEOBALD: 24 Caprices-Etudes für Flöte solo op. 26 [1851]. Nachdruck Winterthur 1990.
- FAHRBACH, JOSEF: 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe als Anhang zu jeder Flötenschule. Op. 81. 2 Hefte. Offenbach o. J. [Deutsch: 1876/77].
- FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: 26 Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten für die Flöte op. 107. Heft 1: Kreuz-Tonarten. Heft 2: Be-Tonarten. Braunschweig o. J. [MLM: Juli/August 1835].
- KÖHLER, ERNESTO: 25 romantische Etüden, mittelschwer, im modernen Stil, für Flöte allein op. 66. Frankfurt o. J. [HML: 1892-97].
- KÖHLER, ERNESTO: 30 Virtuosen Etuden für Flöte in allen Dur- und Molltonarten op. 75. 3 Hefte. Leipzig 1898.
- KÖHLER, ERNESTO: Schule der Geläufigkeit. Tägliche Studien für Flöte op. 77. Leipzig 1898.
- KÖHLER, HANS: Schule der Geläufigkeit für Flöte. Braunschweig 1901 (a).
- KÖHLER, HANS: Der Weg zur Meisterschaft im Flötenspiel. Braunschweig 1901 (b).
- KUMMER, CASPAR: Etüden für Flöte op. 110. [HML: 1844-51]. Nachdruck Mainz o. J.
- KUMMER, CASPAR: 32 Etüden für Flöte op. 129. Offenbach o. J. [Deutsch: 1856-58].
- POPP, WILHELM: Neue Melodien-Sammlung aus den Werken unserer grossen Meister zur Bildung des Tones u. des Vortrags f. Fl. u. Pfte bearb. Op. 258. [HML: 1886-91]. Nachdruck hg. von Werner Richter mit dem Titel „Kleine Anfängerübungen für Flöte mit leichter Klavierbegleitung“. Frankfurt am Main 1981.
- POPP, WILHELM: Intonation – Studien für 1 Flöte mit Begleitung einer 2^{ten} Flöte ad lib. nach Motiven der berühmten Concone'schen Gesanges-Uebungen (op. 9). Op. 318. Offenbach o. J. [Deutsch: 1880-82].

- POPP, WILHELM: 6 Stücke zur Bildung des Tones und Vortrages für Flöte mit Pianofortebegleitung op. 450. Braunschweig 1894.
- POPP, WILHELM: Leichte instruktive Duos für 2 Flöten op. 507. Braunschweig 1901.
- POPP, WILHELM: Unerlässliche tägliche Übungen in allen Tonarten für die Flöte. Zur raschen Beförderung grosser Technik mit genauer Bezeichnung des Vortrags und des Atemholens op. 520. Leipzig o. J. [HML: 1898-1903].
- REINECKE, CARL: Undine. Sonate für Klavier und Flöte op. 167. Komponiert 1882, Erstdruck Leipzig 1882/83. Neuausgabe hg. von Richard Müller-Dombois, Bonn/Bad Godesberg 1992/93.
- TILLMETZ, RUDOLF: 24 Studien für die Flöte op. 12. 2 Hefte. Leipzig o. J. [HML: 1874-79].
- TILLMETZ, RUDOLF: Vorstudien für die Flöte allein op. 19. Neue Auflage. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- TILLMETZ, RUDOLF: 26 Studien in allen Tonarten zur Erlernung eines schönen, modulationsfähigen Tones für die Flöte mit Pianofortebegleitung op. 20. Neue Auflage. Leipzig o. J. [HML: 1886-91].
- TILLMETZ, RUDOLF: Concert-Etude für Flöte mit Klavierbegleitung op. 22. Leipzig 1893.
- TILLMETZ, RUDOLF: Concert-Etude für Flöte mit Begleitung des Pianoforte op. 27. Leipzig 1897.
- TILLMETZ, RUDOLF: 24 Studien zur Erlernung und Erhaltung der Virtuosen Technik für die Böhmlöte op. 40. 2 Hefte. Leipzig 1905.

3. Lexika und Verzeichnisse

- BECKER, CARL FERDINAND: Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836.
- CHORON, ALEXANDRE ETIENNE/FAYOLLE, FRANÇOIS JOSEPH: Dictionnaire historique des Musiciens. 2 Bände. Paris 1810/11. Nachdruck Hildesheim 1971.
- FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH: Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique. 8 Bände und 2 Bände Supplément et Complément. Paris ²1860-1880.
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789. Leipzig 1788. Nachdruck Hildesheim 1974.
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS: Allgemeine Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bei den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden. Leipzig 1792. Nachdruck Hildesheim 2001.
- GERBER, ERNST LUDWIG: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 2 Bände. Leipzig 1790-1792.
Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 2 Bände. Leipzig 1812-1814. Mit den in den Jahren 1792 bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge hg. von Othmar Wessely. Graz 1966-1977.

HOFMEISTER, ADOLPH (Hg.): C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien. Leipzig ³1844 (Teil I) und 1845 (Teil II). Ergänzungsbände seit 1852, ab 1868 hg. von Friedrich Hofmeister bzw. im Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

In der vorliegenden Arbeit werden Hinweise zur Datierung von Lehrwerken und Notenausgaben nach diesem Handbuch der musikalischen Literatur folgendermaßen angegeben:

HML, in eckigen Klammern folgt der Zeitraum, in dem das Werk angezeigt wird. Beispiel: HML [1880-85]; in Quellenangaben wird auf den Zusatz HML verzichtet.

KOCH, HEINRICH CHRISTOPH: Musikalisches Lexikon. 2 Teile. Frankfurt am Main 1802. Nachdruck Hildesheim 1985.

NICOLAI, FRIEDRICH (Hg.): Allgemeine deutsche Bibliothek. 118 Bände. Berlin und Stettin 1765-1796 und 20 Bände Anhang, 1771-1791.

Darin:

Rezension zu: J. G. Tromlitz, „Kurze Abhandlung vom Flötenspielen“. Bd. 75, 1787, S. 457f.

Rezension zu: J. G. Tromlitz, „Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen“. Bd. 110, 1792, S. 111f.

NICOLAI, FRIEDRICH (Hg.): Neue allgemeine deutsche Bibliothek. 107 Bände. Berlin und Stettin 1793-1806 und Anhang 1797-1803.

Darin:

Rezension zu: J. G. Tromlitz, „Ueber die Flöten mit mehrern Klappen“. Bd. 63, 1801, S. 104-111.

PAZDÍREK, FRANZ: Universal-Handbuch der Musikkultur. 12 Bände. Wien 1904-1910. Nachdruck Hilversum 1967.

PRILL, EMIL: Führer durch die Flöten-Literatur. Leipzig o. J. [1899].

Ergänzungsband zum Führer durch die Flöten-Literatur von Emil Prill. Neuerscheinungen von 1898-1912. Veröffentlicht von Paul Lehmann. Leipzig o. J.

SCHILLING, GUSTAV (Hg.): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. 6 Bände und Supplément. Stuttgart 1835-1842.

SULZER, JOHANN GEORG: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 4 Bände. Leipzig ²1792-1794. Nachdruck Hildesheim u. a. 1994.

WHISTLING, CARL FRIEDRICH/HOFMEISTER, FRIEDRICH: Handbuch der musikalischen Literatur. Nachdruck der Ausgabe 1817 und der 10 Ergänzungsbände 1818-1827. Mit einer Einleitung von Neil Ratliff. New York und London 1975.

In der vorliegenden Arbeit werden Hinweise zur Datierung von Lehrwerken und Notenausgaben nach diesem Handbuch der musikalischen Literatur folgendermaßen angegeben:

HML, in eckigen Klammern folgt der Zeitraum, in dem das Werk angezeigt wird. Beispiel: HML [1817]; in Quellenangaben wird auf den Zusatz HML verzichtet.

WHISTLING, CARL FRIEDRICH: Handbuch der musikalischen Literatur. Leipzig ²1828, mit Ergänzungsband 1, 1829 und Ergänzungsband 2 und 3 (von Adolph Hofmeister) 1834/1839. Nachdruck Hildesheim 1975.

In der vorliegenden Arbeit werden Hinweise zur Datierung von Lehrwerken und Notenausgaben nach diesem Handbuch der musikalischen Literatur folgendermaßen angegeben:

HML, in eckigen Klammern folgt der Zeitraum, in dem das Werk angezeigt wird. Beispiel: HML [1828]; in Quellenangaben wird auf den Zusatz HML verzichtet.

WHISTLING, CARL FRIEDRICH: Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen. Leipzig/Ulm 1829-1853.

In der vorliegenden Arbeit werden Angaben zur Datierung von Lehrwerken und Notenausgaben nach diesem Verzeichnis folgendermaßen angegeben:

MLM (=Musikalisch-literarischer Monatsbericht), in eckigen Klammern folgen Monat und Jahr, in dem das Werk angezeigt wird. Beispiel: MLM [April 1844]; in Quellenangaben wird auf den Zusatz MLM und auf die Angabe des Monats verzichtet.

4. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Abkürzung: AMZ – Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1798ff.

AMZ 44/1800 (anonym veröffentlicht): Rezension eines Flötenkonzerts und eines Notturmo von F. A. Hoffmeister. Sp. 763-767.

AMZ 16/1807 (veröffentlicht von C. F. M.): Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente. Sp. 241-250.

AMZ 35/1828 (anonym veröffentlicht): Rezension der „Flöten-Schule“ op. 42 von A. B. Fürstenau. Sp. 568-574.

AMZ 27/1831 (anonym veröffentlicht): Nachricht. Wien, Erstes Quartal 1831 (Beschluss). Sp. 434-438.

AMZ 11/1833 (anonym veröffentlicht): Bericht über Konzerte von Moritz Fürstenau. Sp. 182.

AMZ 42/1835 (anonym veröffentlicht): Rezension der „Sechs und zwanzig Uebungen für die Flöte in allen Dur- und Molltonarten“ op. 107 von A. B. Fürstenau. Sp. 698-700.

AMZ 43/1844 (anonym veröffentlicht): Rezension von „Die Kunst des Flötenspiels“ op. 138 von A. B. Fürstenau. Sp. 713-719.

BECHER, A. J.: Bericht über ein „Concert der Frau Caroline Krähmer“. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 46/1842, S. 190. Nachdruck Hildesheim 1976.

BECKER, CARL FERDINAND: Uebersicht der in den ersten sechs Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien, mit einigen Randbemerkungen. In: AMZ 32/1842, Sp. 617-625.

FINK, G. W.: Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1833 gedruckten Musikalien. In: AMZ 9/1834, Sp. 141-143.

FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Bemerkungen über Flötenspiel. In: AMZ 7/1822, Sp. 115f.

FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Etwas über die Flöte und das Flötenspiel. In: AMZ 43/1825, Sp. 709-713.

FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD: Historisch-kritische Untersuchung der Konstrukzion unserer jetzigen Flöte. In: AMZ 42/1838, Sp. 694f.; 43/1838, Sp. 706-708; 44/1838, Sp. 730-733.

FÜRSTENAU, MORITZ: Kritik über: W. Barge, Praktische Flötenschule. In: Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 26. November 1880.

GRENSER, HEINRICH: Bemerkungen über eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte. In: AMZ 46/1811, Sp. 775-778.

LIEBESKIND, JOHANN HEINRICH: Versuch einer Akustik der deutschen Flöte. In: AMZ 6/1806, Sp. 81-90; 7/1806, Sp. 97-107.

- LIEBESKIND, JOHANN HEINRICH: Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte. In: AMZ 7/1807, Sp. 97-105; 8/1807, Sp. 113-120; 9/1807, Sp. 129-138; 10/1807, Sp. 145-153.
- LIEBESKIND, JOHANN HEINRICH: Ueber die Doppelzunge. In: AMZ 42/1819, Sp. 665-673.
- MÜLLER, AUGUST EBERHARD: Ueber Flöte und wahres Flötenspiel. In: AMZ 13/1798, Sp. 193-197.
- Neue Zeitschrift für Musik Nr. 9, 21. Februar 1873 (anonym veröffentlicht): Rezension von: Theobald Böhm, Die Flöte und das Flötenspiel. S. 94.
- PELLISOV¹⁰⁷⁴: Nachricht. In: AMZ 5/1834, Sp. 71-80.
- PETISCUS: Ueber musikalische Lehrbücher und die neuesten unter denselben. In: AMZ 11/1807, Sp. 161-166; 12/1807, Sp. 175-183.
- POTTGIESSER, HEINRICH WILHELM THEODOR: Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten, nebst einem Vorschlage zur besseren Einrichtung derselben. In: AMZ 37/1803, Sp. 609-616; 38/1803, Sp. 625-638; 39/1803, Sp. 644-654; 41/1803, Sp. 673-683; Abbildung im Intelligenzblatt Juni 1803.
- POTTGIESSER, HEINRICH WILHELM THEODOR: Nachtrag zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage etc.“ im Jahrg. 1803, No. 37-39 dieser Zeitung. In: AMZ 17/1824, Sp. 265-275.
- ROCHLITZ, FRIEDRICH: August Eberhard Müller, grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar. In: AMZ 52/1817, Sp. 885-890.
- SCHAFHÄUTL, CARL v.: Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. In: AMZ 28/1882, Sp. 433-441; 29/1882, Sp. 449-456; 30/1882, S. 470-475; 31/1882, Sp. 487-493; 32/1882, Sp. 499-509; 33/1882, Sp. 519-524; 34/1882, Sp. 535-541; 35/1882, Sp. 549-553; 36/1882, Sp. 568-574.
- SCHWEDLER, MAXIMILIAN: Die Flöte als Haus- und Soloinstrument. Eine Skizze zur Verbreitung des Flötenspiels in der Familie. In: Neue Zeitschrift für Musik, Dezember 1919, S. 297f. und S. 311f.
- TAUSCH, FRANZ: Nachricht von der Entstehung und Einrichtung des Berlinischen Conservatoriums durch den Königl. Cammermusikus und Clarinettisten Herrn Tausch. In: Reichardt, Johann Friedrich (Hg.): Berlinische Musikalische Zeitung 101/1805, S. 399-402; 102/1805, S. 403f.
- TRIEST: Ueber reisende Virtuosen. In: AMZ 46/1802, Sp. 737-749; 47/1802, Sp. 753-760; 48/1802, Sp. 769-775.
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: An das musikalische Publikum. In: Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft 32/1791, Sp. 252-256; 33/1791, Sp. 260-263; 34/1791, Sp. 268f. Nachdruck Tutzing 1998.
[In Quellenangaben bezeichnet als „Tromlitz, An das musikalische Publikum 1791“]
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: Abhandlung über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung. In: AMZ 2/1800, Sp. 301-304 und Sp. 316-320.
[In Quellenangaben bezeichnet als „Tromlitz, AMZ 1800“]
- WEBER, CARL MARIA VON: Neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte. In: AMZ 22/1811, Sp. 377-379.

¹⁰⁷⁴ Pseudonym für Carl Emil von Schafhäütl (vgl. Boehm 1847, S. 33).

WEBER, GOTTFRIED: Einiges über die Einfache und die Doppelzunge und überhaupt über Articulation auf Blasinstrumenten, insbesondere auf der Flöte. In: *Caecilia* 1828, Bd. 9, Heft 34, S. 99-120.

WEHNER, CARL GOTTFRIED: Ueber den Standpunkt unseres jetzigen Musikunterrichts und unserer Methoden. In: Hientzsch, Johann Gottfried (Hg.): *Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift*. 1. Jahrgang 1829. Nachdruck in zwei Teilbänden, hg. von Reinhold Schmitt Thomas. (Quellen-Schriften der Zentralstelle für musikpädagogische Dokumentation im Didaktischen Zentrum der J. W. Goethe-Universität Frankfurt a. M.) Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, Heft 1, S. 31-37.

5. Sonstige Quellen

BECHSTEIN, LUDWIG: *Clarinete. Seitenstück zu den Fahrten eines Musikanten. Dritter Theil*. Leipzig 1840.

BÖHM, MARIE: *Zur Erinnerung an Theobald Böhm k. bayer. Hofmusiker. München um 1896*. Neuausgabe von Ludwig Böhm. Würzburg 1980.

BOEHM, THEOBALD: *Theobald Boehm's neu construirte Flöte*. München 1834. In: Ventzke, Karl: *Die Boehmflöte. Werdegang eines Musikinstruments*. (Das Musikinstrument. Bd. 15.) Frankfurt am Main 1966, Abb. 4a-e.

BOEHM, THEOBALD: *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*. Mainz 1847. Nachdruck des deutschen Originaldrucks und der englischen Übersetzung „An Essay on the Construction of Flutes“ (London 1882) mit einer Einleitung von Karl Ventzke. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Bd. 16.) Buren 1982.

BOEHM, THEOBALD: *Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten*. München 1862. Nachdruck hg. von Karl Ventzke. Celle 1980.

BOEHM, THEOBALD: *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*. Berlin/Leipzig o. J. [1871]. Nachdruck Frankfurt am Main 1980.

DÜLON, FRIEDRICH LUDWIG: *Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*. Hg. von C. M. Wieland. 2 Teile. Zürich 1807/1808.

Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918. Leipzig 1918.

GOLDBERG, ADOLPH: *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*. Reprint des Privatdrucks Berlin 1906. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke. Celle 1987.

MARX, ADOLF BERNHARD: *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*. Leipzig 1855.

QUANTZ, JOHANN JOACHIM: *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen (1754)*. In: Marburg, Friedrich Wilhelm: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Bd. I, Drittes Stück. Berlin 1755, S. 197-250.

RIBOCK, JUSTUS JOHANNES HEINRICH: *Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben*. Stendal 1782. Nachdruck mit einer Einleitung von Karl Ventzke. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Bd. 13.) Buren 1980.

- RIBOCK, JUSTUS JOHANNES HEINRICH: Ueber Musik; an Flötenliebhaber insonderheit. In: Cramer, Carl Friedrich (Hg.): *Magazin der Musik*. Erster Jahrgang 1783, erste Hälfte. Hamburg 1783, S. 686-736.
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: Nachricht von Tromlitzschen Flöten. In: Cramer, Carl Friedrich (Hg.): *Magazin der Musik*. I. Jahrgang, 2. Hälfte. Hamburg 1783, S. 1013-1021.
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: Kurze Abhandlung vom Flötenspielen. Leipzig 1786.
- TROMLITZ, JOHANN GEORGE: An das musikalische Publikum. Leipzig 1796. Nachdruck mit einer Einleitung von Karl Ventzke. Celle 1982.¹⁰⁷⁵
- WETZGER, PAUL: Die Flöte. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zur Jetztzeit in akustischer, technischer u. musikalischer Beziehung. Heilbronn o. J. [um 1905].

B. Literaturverzeichnis

- ABEL-STRUTH, SIGRID: Grundriß der Musikpädagogik. Mainz 1985.
- ARTAUD, PIERRE-YVES: Die Flöte. Frankfurt am Main 1991. (Übersetzung der französischen Originalausgabe *La Flûte*. Poitiers 1986).
- AUGSBACH, HORST: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz. Stuttgart 1997.
- BAILEY, JOHN ROBERT: Maximilian Schwedler's „Flute and Flute-Playing“: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice. Dissertation Northwestern University. Evanston 1987.
- BATE, PHILIP/BÖHM, LUDWIG: Boehm, Theobald. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zweite Auflage. Bd. 3. London u. a. 2001, S. 777f.
- BEER, AXEL: Hoffmeister, Franz Anton. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 9. Kassel u. a. 2003, Sp. 133-136.
- BEER, AXEL: Müller, August Eberhard. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 12. Kassel u. a. 2004, Sp. 789-791.
- BERNDSSEN, WERNER: Der Flötist Maximilian Schwedler (31.3.1853-16.1.1940). In: *Tibia* 2/2004, S. 106-109.
- BETZ, MARIANNE: Stationen in der Geschichte des Querflötenbaus. In: *Das Orchester* 5/1999, S. 8-13.
- BÖHM, KARL: Theobald Böhm. Auszug aus der Familienchronik. München 1944. Hg. von Ludwig Böhm. München 1986.
- BÖHM, LUDWIG: Schreibweise Theobald Böhm oder Theobald Boehm? In: *Tibia* 1/1984, S. 76f.
- BÖHM, LUDWIG: Theobald Böhm. Eine Kurzbiographie. In: *Flöte aktuell* 1/1994 (a), S. 8f.

¹⁰⁷⁵ Der Text dieser Schrift entspricht im Wesentlichen jenem, der unter demselben Titel bereits 1791 in der *Musikalische[n] Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* erscheint. In einigen Punkten ist die Veröffentlichung von 1796 etwas ausführlicher, und die für die verschiedenen Flötenmodelle genannten Preise sind 1796 zum Teil etwas höher als noch 1791. Lediglich die Hinweise zum Unterricht (wöchentliche Stundenzahl und Unterrichtshonorar) sind nur im Text von 1791 (Sp. 263) enthalten.

- BÖHM, LUDWIG: Theobald Böhm als Flötenbauer. In: Flöte aktuell 1/1994 (b), S. 10-17.
- BÖHM, LUDWIG: Theobald Böhm als Flötist. In: Flöte aktuell 1/1994 (c), S. 18f.
- BÖHM, LUDWIG: Theobald Böhm als Komponist. In: Flöte aktuell 1/1994 (d), S. 20-22.
- BÖHM, LUDWIG: Festschrift anlässlich des 200. Geburtstags von Theobald Böhm. Konzertprogramme und Aufsätze. München 1994 (e).
- BÖHM, LUDWIG: „Ich bevorzuge immer Qualität vor Quantität“. Theobald Böhm als Flötenbauer. In: Das Orchester 3/1995, S. 2-7.
- BOSE, FRITZ: Quantz, Johann Joachim. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 10. Kassel und Basel 1962, Sp. 1797-1806.
- BOWERS, JANE: Tromlitz on Playing the Flute: a Résumé. In: Performance Practice Review. Bd. 7. 1/1994, S. 65-77.
- BRÜNING, WALTER: Die bedeutendsten Instrumentalschulwerke des 18. Jahrhunderts in Deutschland und ihr Einfluss auf die Entwicklung des musikästhetischen Denkens. Dissertation (masch.) Potsdam 1986.
- BUSCH-SALMEN, GABRIELE: Flötenschulen im späten 18. Jahrhundert. In: Thom, Eitelfriedrich (Hg.): Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 29.) Blankenburg 1986, S. 4-9.
- BUSCH-SALMEN, GABRIELE/KRAUSE-PICHLER, ADELHEID (Hg.): Handbuch Querflöte. Kassel 1999.
- CASTELLANI, MARCELLO: Über den schönen Ton auf der Flöte – nach Johann Georg Tromlitz. In: Tibia 4/1992, S. 263-270.
- DEMMLER, FRITZ: Tromlitz, Johann George. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 13. Kassel und Basel 1966, Sp. 728f.
- DEMMLER, FRITZ: Johann George Tromlitz (1727-1805). Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels. Buren ²1985.
- DEUTSCH, OTTO ERICH: Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900. Berlin 1961.
- DICKEY, BRUCE: Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten. In: Arlt, Wulf (Hg.): Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Bd. 2, 1978. Zürich 1979.
- EITNER, ROBERT: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 11 Bände. Graz ²1959.
- ERNST, ANSELM: Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis. Mainz ²1999.
- FEDERHOFER, HELLMUT: Schlegel, Franz Anton. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 11. Kassel und Basel 1963, Sp. 1812f.
- FÖRSTER, DIETER H.: Die Flöte im frühen 19. Jahrhundert. Zeugen und Zeugnisse. In: Tibia 1/1979, S. 222-230.
- FREUDENBERG, KONSTANZE: Appunn, Familie. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 1. Kassel u. a. 1999, Sp. 830f.

- FRITZ, ELISABETH TH.: Hofmann, Leopold. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 9. Kassel u. a. 2003, Sp. 150-152.
- GÄRTNER, JOCHEN: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Historische Entwicklung, neue physiologische Erkenntnisse sowie Vorstellungen über ein integrierendes Lehrverfahren. Regensburg²1980.
- GATTERER, GRETE: Die Verwendung der Querflöte in der Steiermark. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Steiermarks. Dissertation (masch.) Graz 1952.
- GELLRICH, MARTIN: Instrumentalpädagogik/Instrumentaldidaktik. In: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf (Hg.): Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil. Kassel 1994, S. 116-119.
- GELLRICH, MARTIN: Instrumentalschulen. In: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf (Hg.): Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil. Kassel 1994, S. 119f.
- GIRARD, ADRIEN: Histoire et Richesses de la Flûte. Paris 1953.
- GREVE, WERNER: Stadtpfeifer. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Bd. 8. Kassel u. a. 1998, Sp. 1719-1732.
- GRONEFELD, INGO: Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. 3 Bände und Supplément. Tutzing 1992-1995.
- HADIDIAN, EILEEN: Johann Georg Tromlitz's flute treatise: Evidences of late eighteenth century performance practice. Dissertation Stanford University 1979.
- HASEKE, WALTER: Untersuchungen zur Flötenspielp Praxis des 18./19. Jahrhunderts. (Über die Flöte mit mehreren Klappen.) Dissertation (masch.) Köln 1954.
- HEMPEL, GUNTER: Müller, August Eberhard. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 17. London u. a. 2001, S. 373.
- HOBOKEN, ANTHONY VAN: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1: Instrumentalwerke. Mainz 1957.
- HÖRNER, STEPHAN: Der Münchener Hofmusiker Rudolf Tillmetz – Flötenvirtuose und Komponist. In: Tibia 3/1999, S. 543-548.
(Dieser Beitrag wurde auch veröffentlicht in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V. Heft 50. Tutzing 1995, S. 59-70.)
- HOFFMANN, FREIA: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main und Leipzig 1991.
- HOFFMANN-ERBRECHT, LOTHAR: Petri. German family of church musicians and composers. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 19. London u. a. 2001, S. 505f.
- JANK, WERNER/MEYER, HILBERT: Didaktische Modelle. Frankfurt am Main³1994.
- JAUNET, ANDRÉ: Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur. Hg. von Günter Rumpel. Bern 1991.
- JONES, GAYNOR G.: Fürstenau. German family of musicians. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 9. London u. a. 2001, S. 356-358.
- JONES, WILLIAM JOHN: The Literature of the Transverse Flute in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Dissertation Northwestern University. Evanston 1952.

- KAUL, OSKAR: Fröhlich, Franz Joseph. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel und Basel 1955, Sp. 994f.
- KELDANY-MOHR, IRMGARD: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 47.) Regensburg 1977.
- KIRSCH, DIETER: Fröhlich, Franz Joseph. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 7. Kassel u. a. 2002, Sp. 190-193.
- KÖLBEL, HERBERT: Von der Flöte. Brevier für Flötenspieler. Kassel²1966.
- KREYSZIG, WALTER: Querflöte. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Bd. 8. Kassel u. a. 1998, Sp. 1-50.
- KRICKEBERG, DIETER: Studien zu Stimmung und Klang der Querflöte zwischen 1500 und 1850. In: Droysen, Dagmar (Hg.): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1968. Berlin 1969, S. 99-118.
- KRILLE, ANNEMARIE: Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820). Berlin 1938.
- LIDKE, WOLFGANG: Müller, August Eberhard. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel und Basel 1961, Sp. 850-852.
- LINDE, HANS-MARTIN: Flötenspiel als „edelster Zeitvertreib“ oder als Berufung zum „geweihten Vortragskünstler“? Gedanken zur Flötenlehre in Barock und Klassik/Romantik. In: Delius, Nikolaus (Hg.): Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck. Celle 1997, S. 169-176.
- LINHARDT, MARION: Fahrbach, Familie. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 6. Kassel u. a. 2001, Sp. 656-659.
- LIST, ERICH: Auszug aus einem Brief „Zu dem Buch über das Vibrato von Dr. Jochen Gärtner“. In: Tibia 3/1979, S. 285.
- LÜCKE, MARTIN: Boehm, Theobald. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 3. Kassel u. a. 2000, Sp. 204-207.
- MAHLERT, ULRICH: Pädagogische Musik. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen. (Handbuch der Musikpädagogik. Hg. von Hans-Christian Schmidt. Bd. 2.) Kassel u. a. 1993, S. 197-234.
- MAHLERT, ULRICH: Pädagogik des Instrumentalspiels und des Instrumentalunterrichts (Abschnitt C des Artikels *Musikpädagogik* von Christoph Richter, Karl Heinrich Ehrenforth und Ulrich Mahlert). In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Bd. 6. Kassel u. a. 1997, Sp. 1499-1520.
- MANTEL, GERHARD: „Als ob“. In: Bastian, Hans Günther: Musik be-greifen. Künstlerische Ausbildung und Identitätsförderung. Mainz 1999, S. 90-99.
- MEYLAN, RAYMOND: Die Flöte. Grundzüge ihrer Entwicklung von der Urgeschichte bis zur Gegenwart. Bern 1974.

- MILLER, DAYTON C.: The Dayton C. Miller Collections relating to the Flute. Bd. 2. Catalogue of Books and Literary Material relating to the Flute and other Musical Instruments. Cleveland 1935.
- MONTAGU, JEREMY u. a.: Flute. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 9. London u. a. 2001, S. 26-48.
- MÜLLER, GEORG: Die Kunst des Flötenspiels. Teil I. Leipzig 1954.
- OREL, ALFRED: Fahrbach, Familie. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Kassel und Basel 1954, Sp. 1731-1734.
- OTT, THOMAS: Konzeptionen, musikpädagogische. In: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf (Hg.): Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil. Kassel 1994, S. 137-139.
- PEŠEK, URSULA und ZELJKO: Flötenmusik aus drei Jahrhunderten. Kassel ²1993.
- POWELL, ARDAL: The Tromlitz Flute. In: Journal of the American Musical Instrument Society. Bd. 22, 1996. S. 89-109.
- POWELL, ARDAL: Flute Methods, 1511-1836: A Bibliography. In: Traverso. Historical Flute Newsletter. Bd. 1-10, 1989-98. New York 1999, S. 117-119.
- POWELL, ARDAL: Tromlitz, Johann George. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 25. London u. a. 2001, S. 773f.
- POWELL, ARDAL: Mozart und die Tromlitz-Flöte. In: Tibia 3/2001, S. 549-556.
[In Quellenangaben bezeichnet als „Powell Tibia 2001“]
- POWELL, ARDAL: The Flute. New Haven 2002.
- REILLY, EDWARD R.: Quantz and his „Versuch“. Three Studies. New York 1971.
Repertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l' Association Internationale des Bibliothèques Musicales.
A I: Einzeldrucke vor 1800. 9 Bände mit Anhängen und Text- und Musikincipit-Register; 4 Bände Addenda, Corrigenda und Register. Hg. von Karlheinz Schlager. Kassel 1971-2003.
B VI: Ecrits Imprimés Concernant la Musique. 2 Bände. Hg. von François Lesure. München 1971.
[In Quellenangaben abgekürzt als RISM]
- RICHTER, CHRISTOPH/EHRENFORTH, KARL HEINRICH/MAHLERT, ULRICH: Musikpädagogik. In: Finsscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Bd. 6. Kassel u. a. 1997, Sp. 1440-1534.
- ROCKSTRO, RICHARD SHEPHERD: A Treatise on the Flute. London²1928.
- ROSKE, MICHAEL: Studie zur Entwicklungsgeschichte des privaten Musikunterrichts. (Schriften zur Musikpädagogik. Hg. von Helmuth Hopf/Hermann Rauhe. Bd. 5.) Wolfenbüttel und Zürich 1978.
- ROSKE, MICHAEL: Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Hg. von Sigrid Abel-Struth. Bd. 22.) Mainz 1985.
- ROSKE, MICHAEL: Musikschule und Instrumentallehrer-Ausbildung im 19. Jahrhundert. In: Kaiser, Hermann (Hg.): Musikpädagogik. Institutionelle Aspekte einer wissenschaftlichen Disziplin. Sitzungsbericht 1986 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Beiheft 3.) Mainz 1989, S. 34-48.

- ROSKE, MICHAEL: Umriss einer Sozialgeschichte der Instrumentalpädagogik. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen. (Handbuch der Musikpädagogik. Hg. von Hans-Christian Schmidt. Bd. 2.) Kassel u. a. 1993, S. 158-196.
- ROY, RENÉ LE: Die Flöte. Geschichte, Spieltechnik und Lehrweise. Kassel 1970. (Übersetzung der französischen Originalausgabe Paris 1966).
- RUBARDT, PAUL: Grenser, Familie. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 5. Kassel und Basel 1956, Sp. 815-818.
- SALMEN, WALTER: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. (Musikgeschichte in Bildern. Hg. von Heinrich Bessler und Werner Bachmann. Bd. IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 3.) Leipzig 1969.
- SCHECK, GUSTAV: Die Flöte und ihre Musik. Mainz 1975.
- SCHMID, MANFRED HERMANN: Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm 1794-1881. Katalog der Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm, Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum. Tutzing 1981.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Boehm, Theobald. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 2. Kassel und Basel 1952 (a), Sp. 16-20.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters. Kassel und Basel 1952 (b).
- SCHMITZ, HANS-PETER: Flöteninstrumente. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel und Basel 1955, Sp. 311-361.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Schwedler, Maximilian. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 12. Kassel und Basel 1965, Sp. 367f.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Quantz heute. Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unser Musizieren. Kassel u. a. 1987.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Fürstenau heute. Flötenspiel in Klassik und Romantik. Kassel u. a. 1988.
- SCHMITZ, HANS-PETER: Flöte. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 2: Einzelfächer. (Handbuch der Musikpädagogik. Hg. von Hans-Christian Schmidt. Bd. 3.) Kassel u. a. 1994, S. 355-363.
- SCHNEEBERGER, BERNHARD MARIA HEINRICH: Die Musikerfamilie Fürstenau. Untersuchungen zu Leben und Werk. 2 Teile. Hamburg 1992.
- SCHÜTZ, GUDULA: Fürstenau, Familie. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 7. Kassel u. a. 2002, Sp. 282-286.
- SCHÜTZ, GUDULA: Quantz, Johann Joachim. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 13. Kassel u. a. 2005, Sp. 1107-1114.
- SCHULTZE, BERNHARD: Querflöten der Renaissance und des Barock. Bd. 1: Eine historisierende, literarische Anthologie. München 1982.
- SCHULZ, WOLFGANG: Unterricht – Analyse und Planung. In: Heimann, Paul/Otto, Gunter/Schulz, Wolfgang (Hg.): Unterricht – Analyse und Planung. Hannover ⁶1972, S. 13-47.

- SMITH, CATHERINE PARSONS: Characteristics of Transverse Flute Performance in selected Flute Methods from the early 18th Century to 1828. Dissertation Stanford University 1969.
- SOLUM, JOHN: The Early Flute. (Early Music Series. Bd. 15.) Oxford 1992.
- SOWA, GEORG: Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 33.) Regensburg 1973.
- SPOHR, PETER: Anmerkungen zur Querflötenentwicklung zwischen 1750 und 1800. In: Thom, Eitelfriedrich (Hg.): Zu Fragen des Instrumentariums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Bd. 19.) Blankenburg 1982, S. 30-33.
- SPOHR, PETER: Geschichte der Querflöteninstrumente III. Die Flöte mit mehreren Klappen. In: Flöte aktuell 1/1987, S. 3-6.
- SUPPAN, WOLFGANG: Karl Kreith – Flötist, Komponist, Pädagoge der Haydn-Zeit. In: Krautwurst, Franz (Hg.): Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch, 4. Jahrgang 1995. Augsburg 1995, S. 47-76.
- The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980. 62 Bände. London 1981-1987.
In Angaben zur Datierung von Lehrwerken und Notenausgaben wird dieses Verzeichnis als CPM (The Catalogue of printed Music) abgekürzt.
- VENTZKE, KARL: Singen lernen, um gut zu blasen. Lehrer von einst: der Flötist Theobald Boehm. In: Musik im Unterricht 6/1964, S. 183-185.
- VENTZKE, KARL: Die Boehmflöte. Werdegang eines Musikinstruments. (Das Musikinstrument. Bd. 15.) Frankfurt am Main 1966.
- VENTZKE, KARL: Theobald Böhm (1794-1881) – Leben und Werke. In: Tibia 2/1980, S. 90-97.
- VENTZKE, KARL: Deutschsprachige Flötenschulen von Drouet (1827) bis Scheck (1938). Ein Beitrag zur Datierung. In: Tibia 3/1988, S. 190-192.
- VENTZKE, KARL: Über das ambivalente Verhältnis der Fürstenaus zur Boehmflöte. In: Tibia 1/1992, S. 48f.
- VENTZKE, KARL: Theobald Boehm als Virtuose der Flöte und Lehrer des Flötenspiels. In: Tibia 4/2001, S. 636-638.
- VENTZKE, KARL: Flötenunterricht an der Kgl. Musikschule/Akademie der Tonkunst/Hochschule für Musik München 1867 bis 1944. In: Tibia 4/2003, S. 585-587.
- VENTZKE, KARL/HILKENBACH, DIETRICH: Boehm-Instrumente. Ein Handbuch über Theobald Boehm und über Klappenblasinstrumente seines Systems. Teil I. (Das Musikinstrument. Bd. 39/I). Frankfurt am Main 1982.
- VENTZKE, KARL/SPOHR, PETER: Die Patente der Boehmflöte von 1847 und Instrumente der Frühzeit. Zum 200. Geburtstag von Theobald Boehm am 9. April 1994. In: Tibia 2/1994, S. 89-97.
- VESTER, FRANS: Flute Repertoire Catalogue. London 1967.
- VIRNEISEL, WILHELM: Fürstenaus, Familie. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel und Basel 1955, Sp. 1092-1098.

- VOORHEES, JERRY L.: The classification of flute fingering systems of the nineteenth and twentieth centuries. (The Flute Library. Hg. von Frans Vester. Bd. 15.) Buren 1980.
- WARNER, THOMAS E.: Indications of Performance Practice in Woodwind Instruction Books of the 17th and 18th Centuries. Dissertation (masch.) New York University 1964.
- WARNER, THOMAS E.: An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830. (Detroit Studies in Music Bibliography. Hg. von Bruno Nettl. Bd. 11.) Detroit 1967.
- WARNER, THOMAS E.: Tromlitz's Flute Treatise: A Neglected Source of Eighteenth-Century Performance Practice. In: Brook, Claire/Clinkscale, Edward H. (Hg.): A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein. New York 1977, S. 261-273.
- WATERHOUSE, WILLIAM: Schwedler, Maximilian. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite Auflage. Bd. 22. London u. a. 2001, S. 873.
- WOLF, LUDWIG: Theobald Böhm (1794-1881). Ein ideenreicher Virtuose und musikalischer Mechaniker. In: Musik in Bayern. Heft 49/1994. Tutzing 1995, S. 35-54.
- WURZ, HANNS: Querflötenkunde. Ein Beitrag zur Methodik und Didaktik des Querflötenspiels. Baden-Baden ²1989.

VI. Anhang

Anlage 1

Flöten-Lehrwerke von 1780 bis 1915

Originalveröffentlichungen in deutscher Sprache

a) Lehrwerke, die als Quellenmaterial vorliegen

Abkürzungen für Aufbewahrungsorte: BSB – Bayerische Staatsbibliothek München
 DMS – Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Musiksammlung
 Stadtbibliothek München – Münchner Stadtbibliothek im Gasteig, Musikbibliothek

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Griff Tabellen
1	Appunn, Georg: Praktische Flötenschule. Offenbach u. Leipzig: André, o. J. [1880-82].	Stadtbibliothek Hannover	Mehrklappenflöte mit mindestens 8 Klappen	25 S. keine Griff Tabellen
2	Arx, D. von: Flötenschule. Leipzig u. Zürich: Gebrüder Hug & Co, 1899.	DMS	Traversflöte mit 1 Klappe; Mehrklappenflöte mit 4 oder 6 Klappen	21 S. 2 beigelegte Griff Tabellen
3	Barge, Wilhelm: Praktische Flötenschule. Leipzig: Forberg, ² 1923.	DMS	Mehrklappenflöte mit 9, 10 oder 11 Klappen; Boehmflöte	45 S. 6 Seiten Griff-/Trillertabellen
4	Dauscher, Andreas: Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte. Kempten: Thomas Brack, 1801.	BSB; Dombibliothek Freising	Traversflöte mit 1 Klappe	148 S. 1 eingebundene Griff Tabelle
5	Fahrbach, Joseph: Theoretisch-practische Flöten-Triller-Schule... op. 3. Wien: A. Pennauer, o. J. [1830].	Österreichische Nationalbibliothek Wien	Mehrklappenflöte mit 11/12 Klappen	4 S. Text 5 S. Trillertabelle
6	Fahrbach, Joseph: Neueste Wiener Flöten-Schule op. 7. Neuauflage. Hamburg: Cranz o. J. [1860-67].	DMS	Mehrklappenflöte mit bis zu 16 Klappen	78 S. 2 Griff-/Trillertabellen

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Grifftabellen
7	Froehlich, Joseph: Vollständige theoretisch-practische Musikschule... Bonn: Simrock, o. J. [1810/11]. Aus Froehlich [1810/11] auch einzeln: Flötenschule. Berlin: Simrock, o. J.	BSB DMS	Traversflöte mit 1 Klappe	Gesamtumfang des Lehrwerks in 4 Teilen: 325 S. Flötenkapitel: 17 S., 1 Griffstab. Flötenschule separat: 22 S.
8	Froehlich, Joseph: Systematischer Unterricht... Teil 1. Würzburg: Joseph Dorbath, 1822. Teil 2. Würzburg: Franz Bauer, 1829.	BSB	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	Teil 1: 416 S. Text, separat 40 Tabellen; Teil 2: 600 S. Text, separat 80 Tabellen; Flötenkapitel: 20 S. inkl. Griffabelle
9	Fürstenau, Anton Bernhard: Flöten-Schule op. 42. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1825/26]. 2. Auflage, hg. von Moritz Fürstenau. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1885].	Fakultätsbibliothek für Psychologie und Pädagogik, LMU München Privatbesitz	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen Mehrklappenflöte mit 10 Klappen	55 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen 67 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen
10	Fürstenau, Anton Bernhard: Die Kunst des Flötenspiels op. 138. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1843/44].	BSB (Nachdruck)	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	90 S. inkl. ausführlich erläuterten Griff-/Trillertabellen
11	Kauer, Ferdinand: Kurzgefaßte Anweisung die Flöte zu spielen. Wien: Artaria, o. J. [1788].	BSB; Stadtbibliothek München	Traversflöte mit 1 Klappe	15 S. inkl. 1 S. Griffabelle
12	Kling, Heinrich: Leichtfassliche Schule für Flöte mit vielen Übungs- und Vortragsstücken. Hannover: Oertel o. J.	DMS	Mehrklappenflöte mit 9 Klappen; Boehmflöte	61 S. inkl. 8 S. Griff-/Trillertabellen
13	Köhler, Ernesto: Flötenschule. Leipzig: Zimmermann, o. J. [erstmalig 1880-85]. Neubearbeitung von Maximilian Schwedler: Schule für Flöte. Leipzig o. J.	Stadtbibliothek München; Privatbesitz	Flöte mit 1, 4, 6, 8 und 12 bis 15 Klappen Mehrklappenflöte mit 12 Klappen; Schwedler-Flöte	Teil 1 u. 2 je 43 S., 5 S. Griff-/Trillertabelle eingebunden; Teil 1: 39 S. Teil 2: 40 S.
14	Köhler, Hans: Practischer Lehrgang des Flötenspiels. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, o. J. [1880-85].	Stadtbibliothek München; DMS	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen; Boehmflöte	Bd. 1: 49 S., 5 S. Griff-/Trillertabellen Bd. 2: 47 S., Bd. 3: 47 S.

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Grifftabellen
15	Kummer, Caspar: Der einfache und besonders der Doppel-Zungenstoß bei dem Flötenspiel... Neue revidirte Ausgabe. Offenbach: André, o. J. [erstmal 1841].	DMS	keine Angabe	13 S.
16	Kummer, Caspar: Anweisung zum Flötenspiel... op. 106. Offenbach: André, o. J. [erstmal 1844].	DMS	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	67 S. 4 Griff-/Trillertabellen
17	Kummer, Caspar: Practische Flötenschule mit Benutzung beliebter Melodien zu Uebungsstücken op. 119. Offenbach: André, o. J. [1852/53].	DMS	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	27 S. 2 Grifftabellen
18	Müller, August Eberhard: Elementarbuch für Flötenspieler. Leipzig: Peters, o. J. [1815].	Herzogin Anna Amalia-Bibliothek Weimar	Traversflöte mit 1 Klappe; Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	81 S. 8 S. Griff-/Trillertabellen
19	Oelschig, C.: Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flöte durch eine leicht faßliche Uebersicht darzustellen... Berlin: Crantz, o. J. [1837].	DMS	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	9 S. inkl. 3 Grifftabellen
20	Oertel, August: Neue praktische Flöten-Schule. 3. Auflage. Hannover: Lehne und Komp., o. J. [1892-97].	DMS	Mehrklappenflöte mit 9 Klappen	64 S. 2 Griff-/Trillertabellen
21	Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: Breitkopf, ² 1782.	BSB (Original und Nachdruck)	Traversflöte mit 2 Klappen (Dis-/Es-Klappe)	Gesamtumfang: 484 S; Flötenkapitel: 25 S. inkl. 3 S. Grifftabellen
22	Popp, Wilhelm: Neueste practische und vollständige Methode des Flötenspiels op. 205. Leipzig: Cranz, o. J. [1868-73].	Institut für Musikwissen-schaft der Universität Tübingen	Boehmflöte; Mehrklappenflöte mit 9 Klappen	Teil 1 (<i>Anfangsgründe</i>): 31 S. inkl. 4 S. Griff-/ Trillertabellen (Teil 2 nicht vorhanden)
23	Popp, Wilhelm: Practischer Unterrichtsgang im Flötenspiele... op. 274. Offenbach: André, o. J. [1877/78].	Stadtbibliothek München	Mehrklappenflöte mit mindestens 6 Klappen	15 S. keine Grifftabellen
24	Popp, Wilhelm: Die Doppelzunge op. 288. Leipzig: Cranz, o. J.	Sächs. Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden	keine Angabe	22 S.
25	Popp, Wilhelm: Uebergangsstudien vom alten zum neuen System... op. 358. Leipzig: Cranz, o. J. [1886-91].	Stadtbibliothek München	Boehmflöte	20 S. keine Grifftabellen

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Grifftabellen
26	Popp, Wilhelm: Vorbereitungs-Schule zum Erlernen des Flötenspiels... op. 359. Leipzig: Cranz, o. J. [1886-91].	DMS	keine Angabe	27 S., 8 S. separate Notenbeilage; keine Grifftabellen
27	Popp, Wilhelm: Die Kunst des Athemholens beim Flötenspielen... op. 374. Leipzig: Cranz, o. J. [1886-91].	Stadtbibliothek München	keine Angabe	15 S.
28	Popp, Wilhelm: Kleine Flötenschule... op. 375. Leipzig: Cranz, o. J. [1886-91].	DMS	keine Angabe	15 S. keine Grifftabellen
29	Popp, Wilhelm: Erster Flöten-Unterricht op. 387. Hamburg: Cranz, o. J. [erstmalig 1886-91].	BSB	keine Angabe	53 S. keine Grifftabellen
30	Popp, Wilhelm: Praktische Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels op. 404. Durchgesehen und ergänzt von Maximilian Schwedler. Leipzig: Steingräber, o. J. [erstmalig 1886-91].	Stadtbibliothek München	Mehrklappenflöte mit 9 Klappen; Boehmflöte	44 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen
31	Popp, Wilhelm: Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspielen... op. 432. Hannover: Oertel, o. J. [1892-97].	DMS	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen	33 S. keine Grifftabellen
32	Popp, Wilhelm: Selbstunterricht im Flötenspielen... op. 525. Leipzig: Zimmermann, o. J. [1898-1903].	Privatbesitz	Mehrklappenflöte mit 6 und mit 10 Klappen	21 S. keine Grifftabellen
33	Prill, Emil: Schule für die Böhmflöte op. 7. Völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage. 2 Teile. Frankfurt/Main: Zimmermann, 1927.	Privatbesitz	Boehmflöte	Teil 1: 75 S., Teil 2: 48 S. 4 eingelegte Griff-/Trillertabellen
34	Prill, Emil: Flötenschule op. 10. Leipzig und Berlin. Zimmermann, o. J. [1904-08].	Pfälzische Landesbibliothek Speyer	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen	57 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen
35	Regel, Reinhard: Theoretisch-praktische auch zum Selbstunterricht geeignete Flöten-Schule. Hamburg: Benjamin, o. J. [1909-13].	DMS	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen	47 S. eingelegte Griff-/Trillertabelle
36	Röhler, Richard: Theoretisch-praktische Flötenschule... 2 Teile. Leipzig: Hofmeister, 1911/12.	DMS BSB (nur Teil 1)	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen; Boehmflöte	Teil 1: 55 S., Griff-/Trillertabelle eingebunden; Teil 2: 48 S., 1 Grifftabelle

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Griffstabellen
37	Schlegel, Franz Anton: Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quanzens Anweisung. Graz: Weingand und Ferstl, 1788.	Dombibliothek Freising	Traversflöte mit 1 Klappe	166 S.; 8 S. Tafeln (Griffabelle und Notenbeispiele)
38	Schulze, G.: Praktische Schule für Flöte. Dresden: Seeling, o. J. [1880-85].	DMS	Flöte mit 1, 4 und 9 Klappen	47 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen
39	Schwedler, Maximilian: Des Flötenspielers erster Lehrmeister... Heilbronn: C. F. Schmidt, 1899.	DMS	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	51 S. 2 Griff-/Trillertabellen
40	Schwedler, Maximilian: Flöte und Flötenspiel. Leipzig: J. J. Weber ² 1910.	BSB	Klappenflöte in versch. Modellen; Boehmflöte	136 S.; 6 eingebundene Griff-/Trillertabellen; 14 S. Notenbeilage
41	Soussmann, Heinrich: Practische Flötenschule in 4 Cahiers op. 53. Leipzig: Schubert, o. J. [1843].	Stadtbibliothek München	Mehrklappenflöte mit 9 Klappen	Cahier 1: 16 S inkl. 2 S. Griffstabellen; Cahier 2: 27 S.; Cahier 3: 19 S.; Cahier 4: 49 S.
42	Struth, Adam: Theoretisch-practische Flötenschule... Leipzig: Carl Merseburger, o. J. [erstmalig 1860-67]. Neubearbeitung von Maximilian Schwedler. 29. Auflage. Leipzig: Carl Merseburger, o. J.	Stadtbibliothek München (3. und 16. Auflage) Privatbesitz	Mehrklappenflöte mit 4/10 Klappen Mehrklappenflöte mit 10 Klappen; Boehmflöte	41 S.; 5 S. Griff-/Trillertabellen eingebunden 51 S. inkl. 4 S. Griff-/Trillertabellen für die Klappenflöte; am Ende eingebunden: Griff-/Trillertabelle für die Boehmflöte
43	Tannhäuser, Paul: Schule für die Grosse Flöte... Hamburg: Domkowsky & Co, o. J. [erstmalig 1892-97].	Stadtbibliothek München	Flöte mit 1, 4, 6 und 14 Klappen	51 S. inkl. 4 Griff-/Trillertabellen
44	Thomas, E.: Praktische Flötenschule op. 35. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1900.	DMS	Boehmflöte und Mehrklappenflöte mit 10 Kl.	51 S. 4 S. Griff-/Trillertabellen eingebunden
45	Tillmetz, Rudolf: Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte mit konischer Bohrung op. 30. Leipzig: Kistner, o. J. [1898/99].	Stadtbibliothek München	Boehmflöte	75 S. Griff-/Trillertabelle eingelegt

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr (Titel teilweise in gekürzter Form)	Aufbewahrungsort des verwendeten Exemplars	Flötenart	Seitenumfang/ Grifftabellen
46	Tromlitz, Johann George: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791.	Fakultätsbibliothek für Psychologie und Pädagogik, LMU München (Nachdruck)	Traversflöte mit 2 Klappen (Dis-/Es-Klappe)	376 S., 22 S. <i>Vorbericht</i> , Register; Grifftabelle eingebunden
47	Tromlitz, Johann George: Ueber die Flöten mit mehrern Klappen... Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1800.	BSB (Nachdruck)	Mehrklappenflöte mit 8 Klappen	140 S. keine Grifftabellen
48	Wahls, Heinrich: Theoretisch-praktische Flötenschule... op. 15. Markneukirchen: Paul Pfretzschner, 1890.	BSB DMS (op. 15a, inhaltlich übereinstimmend mit op. 15)	Flöte mit 1, 4 und 11 Klappen	51 S. inkl. 4 Griff-/Trillertabellen
49	Weimershaus, Emil Theodor: Flöten-Schule mit vielen Uebungs- und Unterhaltungsstücken. 2 Bände. Leipzig: Carl Rühle, o. J. [1880-85].	DMS	Mehrklappenflöte mit 10 Klappen	Bd. 1: 29 S. inkl. 3 S. Griff-/Trillertabellen, Bd. 2: 31 S. inkl. 1 S. Grifftabelle

b) Lehrwerke, die nicht als Quellenmaterial vorliegen

Abkürzungen für Quellen, in denen die Lehrwerke verzeichnet sind:

HML – Whistling/Hofmeister: Handbuch der musikalischen Literatur

MLM – Whistling: Musikalisch-literarischer Monatsbericht

Becker 1836 – Becker, Carl Ferdinand: Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836.

Prill 1899 – Prill, Emil: Führer durch die Flöten-Literatur. Leipzig o. J. [1899].

Warner 1967 – Warner, Thomas E.: An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830. Detroit 1967.

	Autor, Titel, Ort, Verlag, Erscheinungsjahr	Quelle, in der das Lehrwerk verzeichnet ist
1	Bahlmann, Otto: Flötenschule. Leipzig: Bosworth, o. J.	HML 1909-13
2	Bayr, Georg: Praktische Flötenschule. Wien 1823.	HML 1825; Becker 1836
3	Fahrbach, Joseph: Kleine Flötenschule op. 15. Leipzig: Cranz, o. J.	MLM Mai 1843
4	Klingenbrunner, Wilhelm: Neue theoretisch-praktische Flötenschule. Wien: Steiner und Camp, o. J.	Warner 1967
5	Koch, J. H.: Kleine Flötenschule für Anfänger zum Selbstunterricht. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J.	HML 1839-44
6	Krämer, August: Kurzgefasste Schule f. die Grosse Flöte. Mit Tabellen, textlichen Erklärungen, Studienmaterial und Unterhaltungsstücken. Hamburg: Domkowsky, o. J.	HML 1909-13
7	Kreith, Carl: Anweisung wie alle Töne auf der Flute traversière richtig zu nehmen sind nebst ihren gehörigen Bestimmungen. Wien: Artaria, 1799.	HML 1817; Becker 1836
8	Kreith, Carl: Kurzgefaßte Anleitung, die Flöte zu spielen. Wien: Cappi/Braunschweig: Spehr, o. J. [ca. 1800]	HML 1817; Becker 1836
9	Kreith, Carl: Schule für die Flöte, jedem Spieler dieses Instruments sehr nützlich, sowohl für Finger als auch Zunge in 115 Lectionen. Wien: Bermann o. J.	HML 1817
10	Lösch, M.: Neue praktische Flötenschule. Augsburg: Böhm, o. J.	HML 1860-67
11	Müller, G. A.: Anweisung zum Flötenspielen mit Beispielen. Halle: Hendel, 1806.	HML 1822
12	Pfeiffer, Otto: Flöten-Schule nach Zahlen zu spielen. Leipzig: Dietrich, o. J.	HML 1898-1903
13	Popp, Wilhelm: Kurzgefaßte Flötenschule. Praktische Anleitung. Leipzig: Schubert, o. J.	Prill 1899
14	Popper, Wilhelm: Schule f. Fl. mit 1, 4, 6 und allen Klappen sowie System Böhm, nebst 4 Griffstabellen und 3 Trillertabellen. Hamburg: Ahrens, o. J.	HML 1898-1903
15	Reichardt, C.: Flöten-Schule, od. Anweisung die Flöte nach einer leichten Methode in kurzer Zeit richtig spielen zu lernen, nebst Uebungsstücken und Duetten. Augsburg: Böhm, o. J.	HML 1852-59; MLM Januar 1853
16	Waldenfeld: Kleine Flötenschule. Braunschweig: Spehr, ca. 1825.	Becker 1836; HML 1828; 1839-44.

Anlage 2

Flöten-Lehrwerke von 1780 bis 1915 – Chronologische Übersicht

Bei Lehrwerken, die in mehreren Auflagen erscheinen, wird jeweils nur die Erstauflage angegeben.

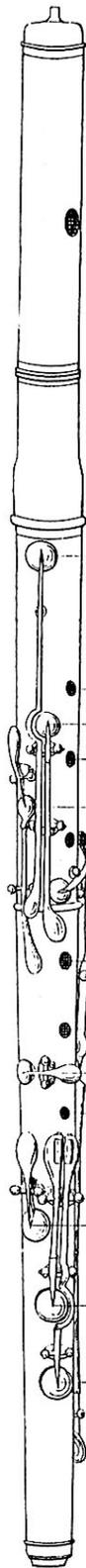
	Lehrwerke, die als Quellenmaterial vorhanden sind (Datierungen in eckigen Klammern wurden ermittelt)	<i>nicht vorhandene Lehrwerke</i>
1750	1752 Quantz	
1780	² 1782 Petri	
	1788 Schlegel [1788] Kauer	
1790	1791 Tromlitz, Unterricht	
1800	1800 Tromlitz, Ueber die Flöten 1801 Dauscher	<i>1799 Kreith, Anweisung</i>
		<i>1806 Müller, G. A.</i>
1810	[1810/11] Froehlich, Musikschule	
	[1815] Müller, A. E.	<i>vor 1817 Kreith, Anleitung Kreith, Schule</i>
1820	1822/29 Froehlich, Systematischer Unterricht	<i>1823 Bayr</i>
	[1825/26] Fürstenau op. 42	<i>um 1825 Waldenfeld</i>
1830	[1830] Fahrbach op. 3	
	[1834/35] Fahrbach op. 7 (vorh. nur Aufl. [1860-67]) [1837] Oelschig	
		<i>[1839-44] Koch</i>

	Lehrwerke, die als Quellenmaterial vorhanden sind	<i>nicht vorhandene Lehrwerke</i>
1840	[1841] Kummer op. 105 [1843] Soussmann [1843/44] Fürstenau op. 138 [1844] Kummer op. 106	<i>[1843] Fahrbach op. 15</i>
1850	[1852/53] Kummer op. 119	<i>[1853] Reichardt</i>
1860	[1860-67] Struth	<i>[1860-67] Lösch</i>
	[1868-73] Popp op. 205	
1870		
	[1877/78] Popp op. 274	
1880	1880 Barge (vorhanden nur ² 1910) [1880-82] Appunn [1880-85] Köhler, E. Schulze Köhler, H. Weimershaus [1886-91] Popp op. 358 Popp op. 375 Popp op. 359 Popp op. 387 Popp op. 374 Popp op. 404	
1890	1890 Wahls [1892-97] Oertel Popp op. 432 Tannhäuser 1897 Schwedler, Katechismus (vorhanden nur ² 1923) [1898/99] Tillmetz [1898-1903] Popp op. 525 Prill op. 7 (vorh. nur Auflage von 1927)	<i>[1898-1903] Pfeiffer Popper</i>
	1899 Arx Schwedler, Lehrmeister	
1900	1900 Thomas	
	[1904-08] Prill op. 10	
	[1909-13] Regel	<i>[1909-13] Bahlmann Krämer</i>
1910	1911/12 Röhler	
		
Lehrwerke ohne Datierung	Kling Popp op. 288	<i>Klingenbrunner Popp, Kurzgefasste Flötenschule</i>

Anlage 3

b) Separate Abbildung der Flöte

Thomas 1900, Anhang



Flöte alter Construction.

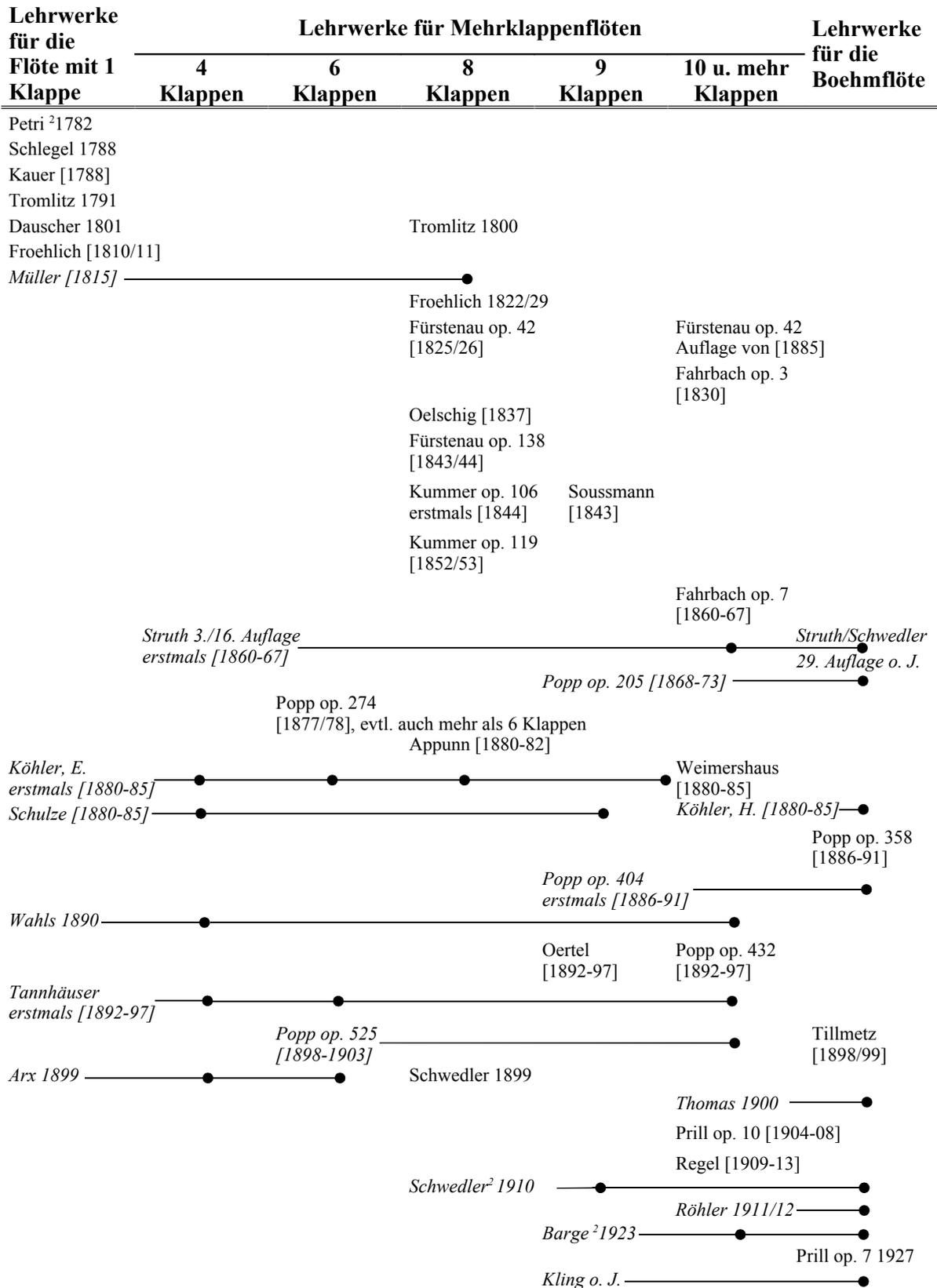
Flûte ordinaire. * Flauto Ordinario. * The Ordinary Flute.

D-Triller	Trille de Ré	Trillo di Re	Trill of D	
Zeigefinger	Index	Indice	Forefinger	} Linke Hand. Main gauche. Mano sinistra. Left Hand.
C-Klappe	Clef d'Ut	Chiave di Do	Key of C	
Mittelfinger	Médius	Medius	Middlefinger	
B-Klappe	Clef de Si♭	Chiave di Si♭	Key of B♭	
Goldfinger	Annulaire	Annulare	Ringfinger	
Cis-Klappe	Clef de Sol♯	Chiave di Sol♯	Key of G♯	
Zeigefinger	Index	Indice	Forefinger	} Rechte Hand. Main droite. Mano destra. Right Hand.
Mittelfinger	Médius	Medius	Middlefinger	
F-Klappe	Clef de Fa	Chiave di Fa	Key of F	
Goldfinger	Annulaire	Annulare	Ringfinger	
Es-Klappe	Clef de Mi♭	Chiave di Mi♭	Key of E♭	
Cis-Klappe	Clef d'Ut♯	Chiave di Do♯	Key of C♯	
C-Klappe	Clef d'Ut	Chiave di Do	Key of C	
H-Klappe	Clef de Si	Chiave di Si	Key of B	

Anlage 4

Lehrwerke und vorgesehene Flötenarten

[Erläuterungen siehe folgende Seite]



Anlage 4

Lehrwerke und vorgesehene Flötenarten

Erläuterungen zur Übersicht

Gesamtzahl der als Quellenmaterial vorliegenden Lehrwerke:	49
Lehrwerke für die Traversflöte mit 1 Klappe (bzw. Dis-/Es-Klappe):	6
Lehrwerke für Mehrklappenflöten:	19
Lehrwerke für die Boehmflöte:	3
Lehrwerke für Flöten mit einer und mit mehreren Klappen:	6
Lehrwerke für Mehrklappenflöte und Boehmflöte:	9
Lehrwerke, die nicht für eine bestimmte Flötenart vorgesehen sind: (Kummer op. 105; Popp op. 288, op. 359, op. 374, op. 375, op. 387)	6

Veröffentlichungen, die Griff Tabellen für mehrere Flötenarten enthalten, sind kursiv gedruckt; ein Punkt gibt an, welche Instrumente jeweils berücksichtigt werden.

Anlage 5

Lehrwerke und Etüden von Wilhelm Popp

In der Übersicht werden nur die Lehrwerke genannt, in denen Popp auf weiteres Studienmaterial aus seinem Schaffen hinweist.

Titel des Lehrwerks mit Hinweis auf ergänzende Studienmaterialien (die Seitenzahl gibt an, auf welcher Seite sich der Hinweis befindet)	Titel der Studienmaterialien, auf die im Lehrwerk hingewiesen wird
<i>Neueste practische und vollständige Methode des Flötenspiels</i> op. 205, Erster Teil: Anfangsgründe [1868-73] (Hinweis auf Umschlaginnenseite hinten)	Op. 280 <i>Die ersten Etüden für Flöte</i> Op. 288 <i>Die Doppelzunge</i> Op. 314 <i>Tägliche unentbehrliche Uebungen in allen Tonarten</i> Op. 358 <i>Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte</i> Op. 359 <i>Vorbereitungs-Schule zum Erlernen des Flötenspiels</i> Op. 374 <i>Die Kunst des Athemholens beim Flötenspiele</i> Op. 375 <i>Kleine Flötenschule</i> Op. 411 <i>Schule der Geläufigkeit für die Flöte</i> Op. 413 <i>Der Weg zur Meisterschaft im Flötenspiel. Tägl. Fingerübungen in allen Tonarten</i>
<i>Practischer Unterrichtsgang im Flötenspiele</i> op. 274 [1877/78] (S. 15)	Op. 258 <i>Neue Melodien-Sammlung für Flöte und Pft.</i>
<i>Uebergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte</i> op. 358 [1886-91] (S. 20)	Op. 314 <i>Tägliche Uebungen für Flöte</i> Op. 205 <i>Vollendungsstudien in allen Tonarten</i> <i>(Vierter Theil der Flötenschule)</i>
<i>Vorbereitungs-Schule zum Erlernen des Flötenspiels</i> op. 359 [1886-91] (S. 3, 27)	Op. 205 <i>Neueste practische und vollständige Methode des Flötenspiels</i>
<i>Kleine Flötenschule</i> op. 375 [1886-91] (S. 15)	Op. 280 <i>Die ersten Etüden für die Flöte</i>
<i>Praktische Anleitung zur Erlernung des Flötenspiels</i> op. 404, erstmals [1886-91] (S. 31)	Op. 520 <i>Tägliche Übungen in allen Tonarten</i>

Anlage 6

Intentionen der Lehrwerke – Spielniveau

Gruppe 1: Lehrwerke für das elementare Spiel (kurz gefasst – bis 35 Seiten)

Appunn [1880-82]
Arx 1899
Kauer [1788]
Kummer op. 119 [1852/53]
Oelschig [1837]
Popp op. 274 [1877/78]
Popp op. 359 [1886-91]
Popp op. 375 [1886-91]
Popp op. 432 [1892-97]
Popp op. 525 [1898-1903]

Gruppe 2: Lehrwerke, die über die Grundlagen des Flötenspiels hinausführen (umfangreich, zum Teil mehrbändig)

Verbale Anweisungen

Dauscher 1801
Froehlich [1810/11]
Froehlich 1822/29
Petri ²1782
Schlegel 1788
Tromlitz 1791/1800

Lehrwerke, die hauptsächlich Notenmaterial enthalten

Fürstenau op. 42 [1825/26]
Kling o. J.
Köhler, E., erstmals [1880-85]
Köhler, H. [1880-85]
Kummer op. 106, erstmals [1844]
Müller, A. E. [1815]
Popp op. 205 [1868-73]
Popp op. 387, erstmals [1886-91]
Popp op. 404, erstmals [1886-91]
Schwedler 1899
Schulze [1880-85]
Soussmann [1843]
Struth, erstmals [1860-67]
Tannhäuser, erstmals [1892-97]
Thomas 1900
Wahls 1890
Weimershaus [1880-85]

Gruppe 3: Lehrwerke, die zum Spiel auf weit fortgeschrittener Stufe führen (umfangreich, zum Teil mehrbändig)

Barge ²1923
Fahrbach op. 7 [1860-67]
Fürstenau op. 138 [1843/44]
Oertel [1892-97]
Prill op. 7 1927
Prill op. 10 [1904-08]
Regel [1909-13]
Röhler 1911/12
Schwedler ²1910
Tillmetz [1898/99]

Spezial-Lehrwerke

Fahrbach op. 3 [1830] – Triller
Kummer op. 105, erstmals [1841] – Einfach-/
Doppelzunge
Popp op. 288 [1877/78] – Doppelzunge
Popp op. 358 [1886-91] – Griffweise beim
Wechsel zur Boehmflöte
Popp op. 374 [1886-91] – Atmung

Anlage 7

Titelblätter von Lehrwerken von Wilhelm Popp

a) Popp op. 274 [1877/78]

Practischer
Unterrichtsgang
im Flötenspiele

von der allerersten Stufe bis zur Erlernung
kleiner leichter Tonstücke
als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung Op. 258.

componirt von
WILHELM POPP
OP. 274.

Nº 12204. Pr. M. 1,50 netto.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.
OFFENBACH a/M, bei JOH. ANDRÉ.

STADTBIBLIOTHEK MÜNCHEN Musikbibliothek	
95	H 1100
26	1149
05	00
6/30	

PR 26. 1149
H 1100

déposé
Entf. Sta. Hall.
Reg. Internationale.

4930/38. M. 6 ✓

Anlage 7

Titelblätter von Lehrwerken von Wilhelm Popp

b) Popp op. 359 [1886-91]

Vorbereitungsschule
zum Erlernen des
FLÖTENSPIELS

bestehend aus den allerleichtesten Uebungen zum Gebrauche beim ersten Anfange,
mit Begleitung des
PIANOFORTE
von
WILHM. POPP.
OP. 359.

Méthode préparatoire **Preparatory School**
DE FLÛTE **of FLUTE-PLAYING**

Divisée en exercices très-faciles et destinés à guider
les premiers pas des commençants
avec accompagnement de Piano
par
GUILL. POPP.

Consisting of the easiest exercises for
BEGINNERS
With an Accompaniment for the Pianoforte
by
WILLIAM POPP.

Op. 359.

Pr. M. 4. 50.
KÖNIGLICHE
BIBLIOTHEK
Eigenthum der Verleger.

Tous droits de reproduction, d'exécution, d'arrangements et de représentation réservés.
Alle Vervielfältigungs-, Arrangements- und Ausführungsrechte vorbehalten.

Leipzig, Aug. Cranz.
Brüssel, A. Cranz. London, Cranz & C^o

Anlage 7

Titelblätter von Lehrwerken von Wilhelm Popp

c) Popp op. 375 [1886-91]

<p>Petite Ecole de flûte. D'après la méthode la plus nouvelle Comprenant 100 Exercices et morceaux. d'une exécution facile pour apprendre la flûte en peu de temps arrangée par GUILL. POPP.</p>	<p>Small Flute Tutor. NEW METHOD. Consisting of 100 Easy and pleasing Exercises and pieces. arranged, in order to acquire in a short time a knowledge of flute playing by WILL. POPP.</p>
<p>Kleine Flötenschule. NEUESTE METHODE. Bestehend aus 100 Übungen und Vortragsstücken leicht und fasslich zum Erlernen des Flötenspieles in kurzer Zeit. eingrichtet von WILH. POPP.</p>	
Op.375.	Pr. M. 2.
<p>ROYALE BIBLIOTHEK BERLIN Eigentum der Verleger. Tous droits de reproduction, d'exécution, d'arrangements et de représentation réservés. All rights of reproduction, arrangements, representation and public performance reserved. Alle Vervielfältigungs-, Arrangements- und Ausführungsrechte vorbehalten.</p>	
<p>Leipzig, Aug. Cranz. Brüssel, A. Cranz. London, Cranz & Co.</p>	

Anlage 7

Titelblätter von Lehrwerken von Wilhelm Popp

d) Popp op. 432 [1892-97]

The title page is highly decorative with ornate scrollwork and flourishes. The text is arranged in a vertical hierarchy, starting with 'Anleitung' in a large, stylized font at the top, followed by 'zum' in a smaller font. The main title 'Selbstunterricht im Flötenspiele' is written in a large, bold, black serif font. Below this, 'vom' is written in a small font, followed by 'ersten Anfänge' in a large, stylized font. 'bis' is written in a small font, followed by 'zum Erlernen leichter Tonstücke' in a large, stylized font. 'Leicht-fasslich dargestellt' is written in a large, stylized font. 'von' is written in a small font, followed by 'WILHM. POPP' in a large, stylized font. 'OP. 432' is written in a small font. The publisher's information 'Eigenthum des Verlegers für alle Länder. HANNOVER, LOUIS OERTEL, MUSIKVERLAG. Louis Oertel & Co, London, W.' is written in a small font. The lithographer's information 'Lith. Anst v M. Dreissig, Hambg.' is written in a small font. There are two circular stamps: one on the right side that reads 'Deutsche Musikbibliothek BERLIN bei d. Kgl. Bibliothek' and another on the bottom right that reads 'Geschenk des STADT'.

Anleitung
zum
Selbstunterricht im Flötenspiele
vom
ersten Anfänge
bis
zum Erlernen leichter Tonstücke
Leicht-fasslich dargestellt
von
WILHM. POPP
OP. 432
Eigenthum des Verlegers für alle Länder.
HANNOVER, LOUIS OERTEL, MUSIKVERLAG.
Louis Oertel & Co, London, W.
L. 2440 O.
Lith. Anst v M. Dreissig, Hambg.

Deutsche Musikbibliothek
BERLIN
bei d. Kgl. Bibliothek

Geschenk des STADT

Anlage 7

Titelblätter von Lehrwerken von Wilhelm Popp

e) Popp op. 525 [1898-1903]

Selbstunterricht
im
Flötenspielen

bis
zum Erlernen leichter Tonstücke
mit
einer Auswahl der
schönsten Melodien
in leichter Spielart
von

WILHELM POPP.
OP. 525

Musikverlag
Wilhelm Zimmermann
Leipzig

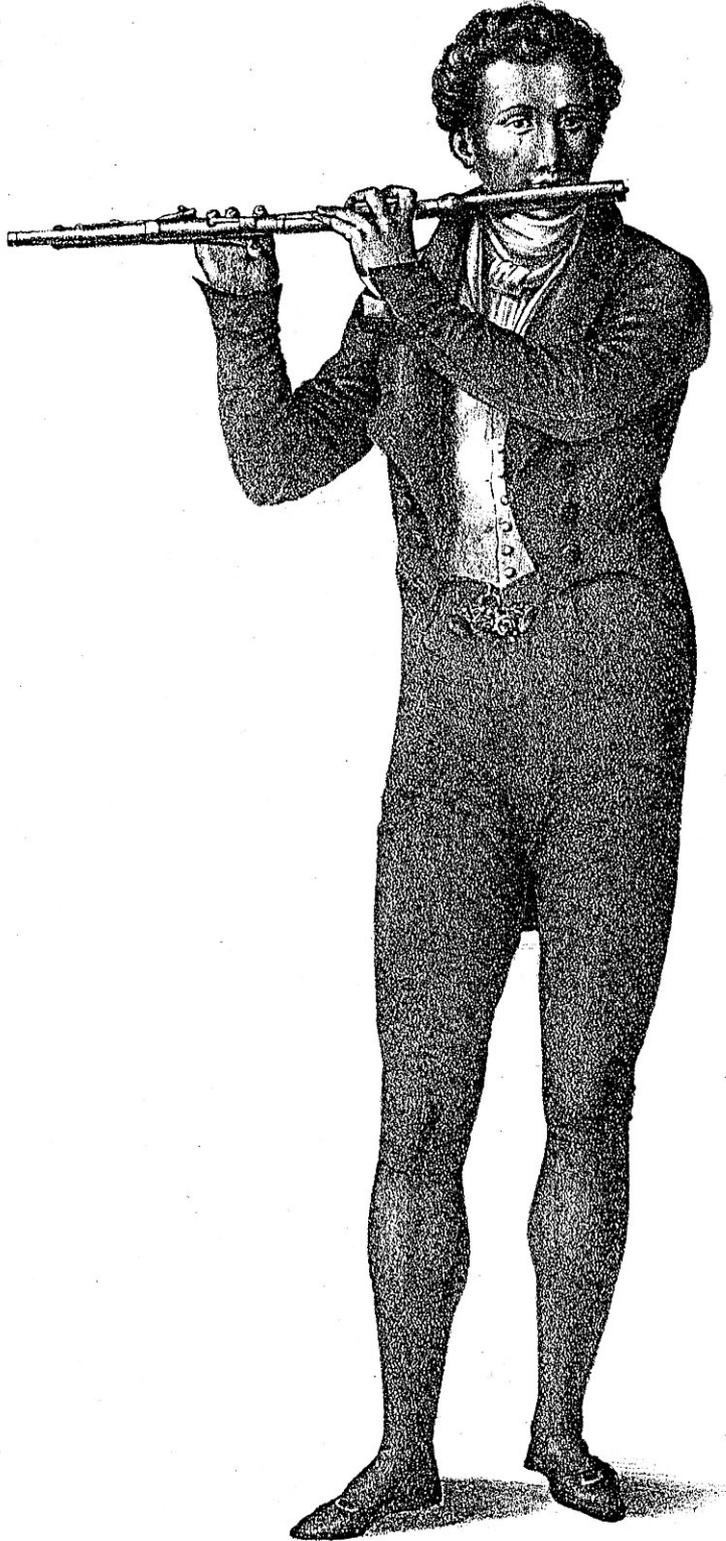
Printed in Germany

Anlage 8

Abbildungen zur Körperhaltung

a) Fürstenau op. 42 [1825/26], Abb. I am Beginn des Lehrwerks

Abbildung I.



Zu Fürstenau's Flötenschule.

Anlage 8

Abbildungen zur Körperhaltung

- b) Fürstenau op. 42, hg. von Moritz Fürstenau [1885],
Abb. I am Beginn des Lehrwerks



Anlage 8

Abbildungen zur Körperhaltung

c) Schwedler ²1910, S. 41, 43

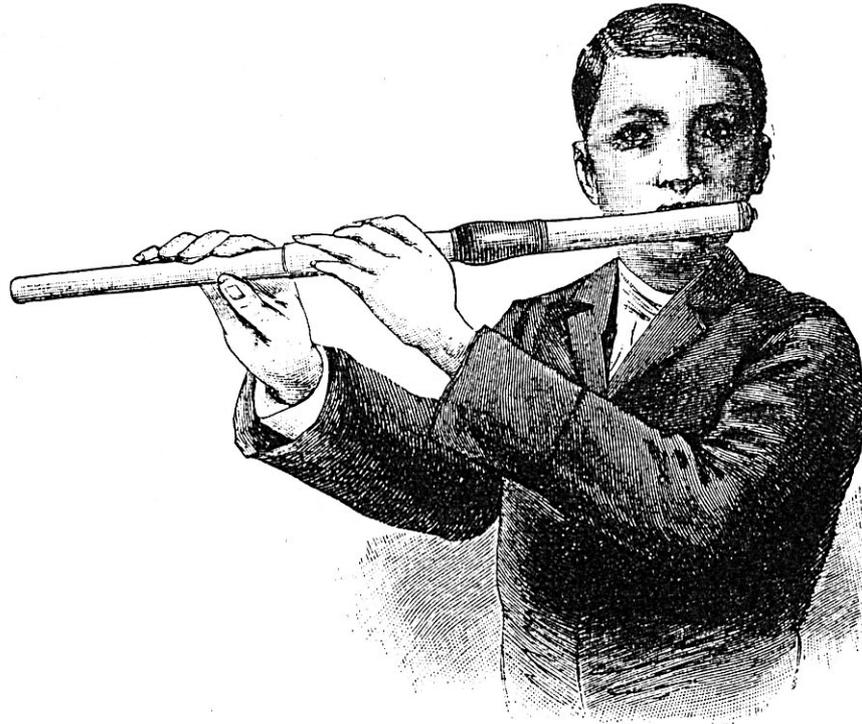


Abb. 3. Flötenbläser in guter Haltung.

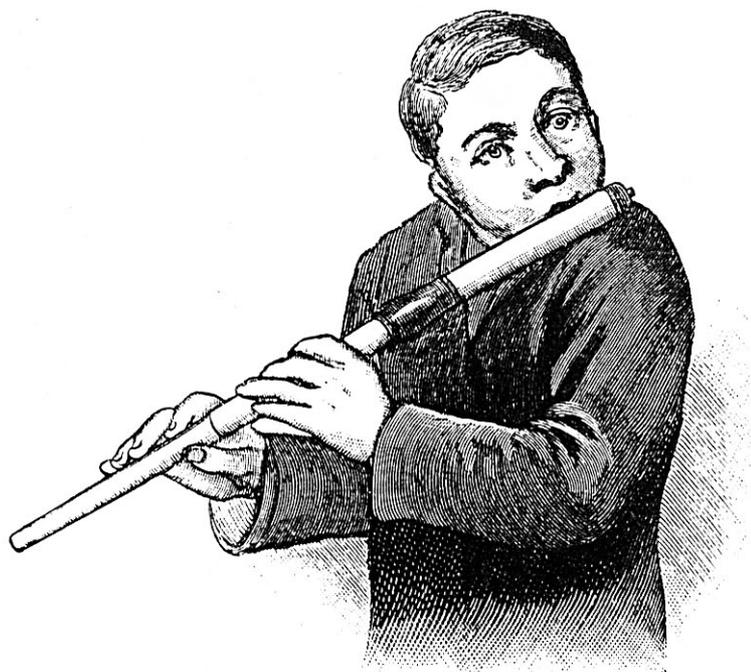


Abb. 5. Flötenbläser in schlechter Haltung.

Anlage 8

Abbildungen zur Körperhaltung

d) Tannhäuser, erstmals [1892-97], Titelblatt

Hansa-  Ausgabe

Schule *Pl 875*

für die

Grosse Flöte

1, 4, 6 und allen Klappen

mit

3 Griff tabellen
und einer Trillertabelle

zum Gebrauch für Musiklehr-Institute wie auch
zum Selbstunterricht

von

PAUL TANNHÄUSER.

e. I. Flötist und Musiklehrer zu Breslau.



Preis 2 M40 Pf. netto.

Verlag von Domkowsky & Co. Hamburg.

PR 20648
028 *4.1100*


1954:539

S
95 H1100
260648 M
15 08
539/54

Anlage 9

Instrumentenhaltung – Stützpunkte der Flöte

Schwedler ²1910, S. 42

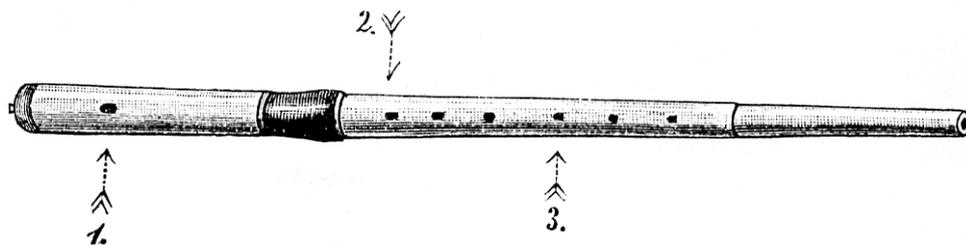


Abb. 4. Stützpunkt der Flöte.

Anlage 10

Schematische Darstellung:

Zuordnung der Finger zu den Klappen

Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., Anhang

Abbildung im Rahmen der *Triller-Griff-Tabelle für Böhm-Flöte mit geschlossener Gis-Klappe*

1. Finger	•	•	•	•	•
2. Finger	•	•	•	•	•
3. Finger	•	•	•	•	•
Gis-Klappe	•	•	•	•	•
4. Finger	•	•	•	•	•
Linke Trillerklappe					
5. Finger	•	•	•	•	•
Rechte Trillerklappe					
6. Finger	•	•	•	•	•
Dis-Klappe	•	•	•	•	•
Cis-Klappe	•	•	•	•	•
C-Klappe	•	•	•	•	•
H-Klappe (?)					

Anlage 11

Abbildungen: Position der Finger am Instrument

- a) **Fürstenau op. 42 [1825/26]**, Abb. II und III am Beginn des Lehrwerks
(Mehrklappenflöte)

Abbildung II.

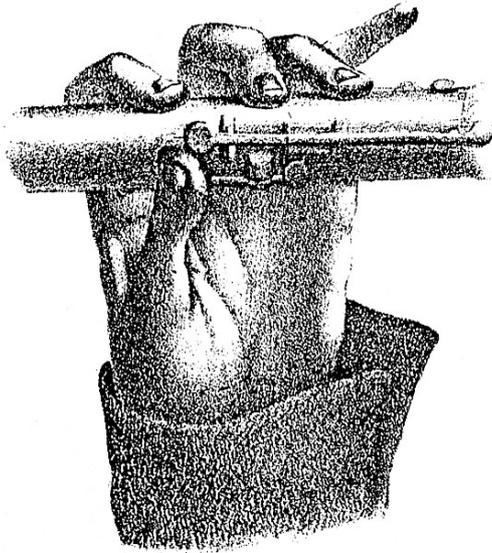
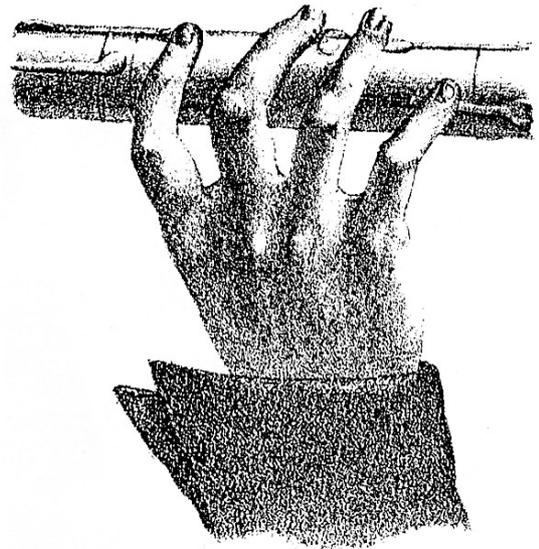
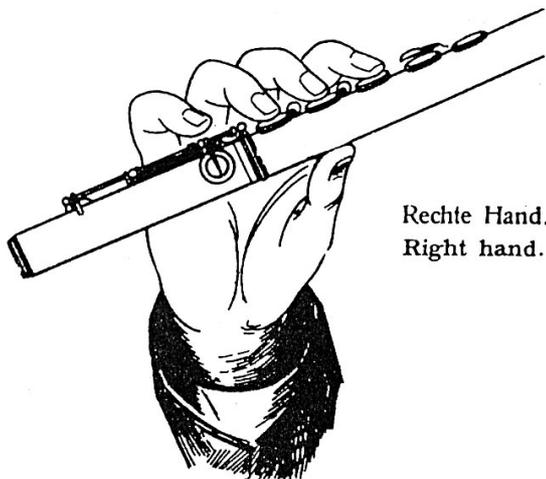


Abbildung III.



- b) **Prill op. 7 1927**, Teil 1, S. 15
(Boehmflöte)



Anlage 12

Ansatzposition

Schwedler ²1910, S. 45

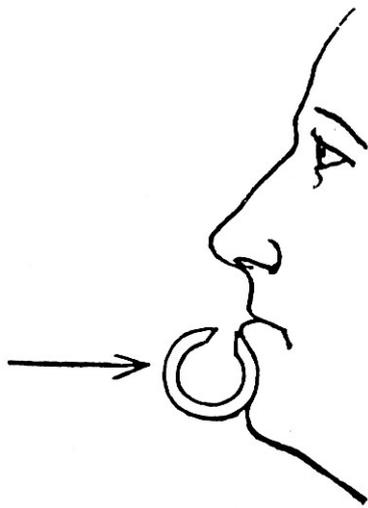


Abb. 6. Richtiger Anfaß.



Abb. 7. Falscher Anfaß.

Anlage 13

Ausführung des Zungenstoßes

Schwedler ²1910, S. 53f.

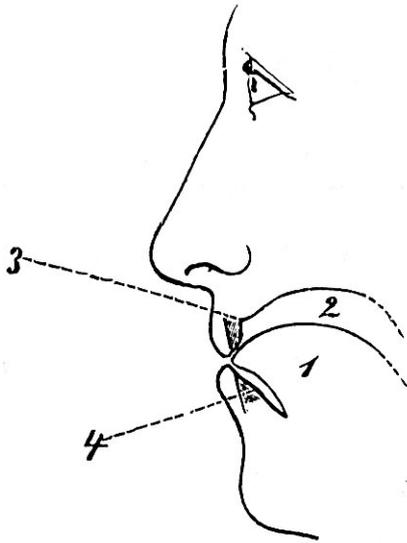


Abb. 8.
Lage der Zunge bei unrichtig ausgeführtem Zungenstoße.

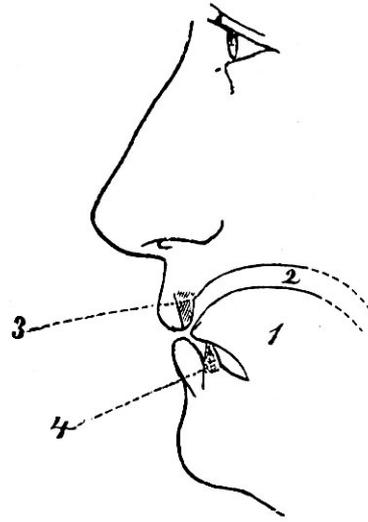


Abb. 9.

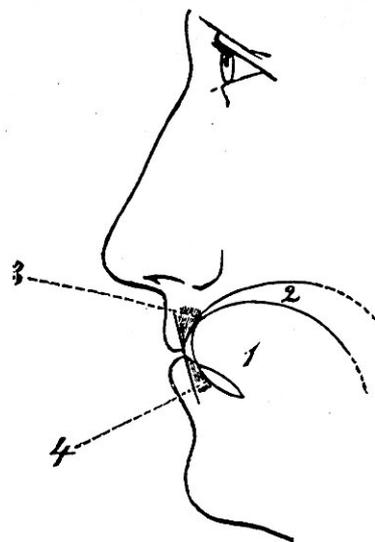


Abb. 10.
Lage der Zunge bei richtig ausgeführtem Zungenstoße.

1: Zunge
2: Mundhöhle

3: Oberzähne
4: Unterzähne

Anlage 14

Grifftabellen

a) Tromlitz 1791, Anhang (Flöte mit Dis-/Es-Klappe)

The image displays three hand positions for a flute with a D/E key. Each position includes a musical staff with notes and a corresponding fingering chart below it. The notes are written in a stylized, handwritten font.

Hand Position 1 (Top):

- Notes: D, E, F, G, A, H, c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f, g, a.
- Fingering chart (rows 1-4):

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Hand Position 2 (Middle):

- Notes: Dis, Es, Fer, Fes, Ges, As, Hus, cr, car, di, er, fu, fus, gu, ar, fur, cr, car, di, er, fu, fus, gu, ar, fur, cr, car, di, er, fu, fus, gu, ar, fur.
- Fingering chart (rows 1-4):

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Hand Position 3 (Bottom):

- Notes: Es, Fer, Ges, As, B, cr, des, cr, fer, ger, ar, b, cr, der, cr, fer, ger, ar, b, cr, der, cr, fer, ger, ar, b, cr, der, cr, fer, ger, ar, b, cr, der.
- Fingering chart (rows 1-4):

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Anlage 14

Griffstabellen

- b) **Tromlitz 1800**, S. 15f. – Ausschnitt aus dem IV. Kapitel *Von der Fingerordnung zu einer Flöte mit 8 Klappen* (Töne mit Kreuz-Vorzeichen)

Von der Fingerordnung zu einer Flöte mit 8 Klappen. 15

§. 3.

Die Fingerordnung zu denen durchs # entstandenen Tönen, ist folgende:

D̄is mit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8.

Ēis ♯ 1, 2, 3, 4, 5, f Klappe mit dem 6ten oder dem Kleinen Finger der linken Hand ohne es Klappe; oder man greifet e und machet die f Klappe dazu auf.

F̄is ♯ 1, 2, 3, 4, f Klappe und 7; oder man nimmt zum fis noch die f Klappe, wie ich schon seit vielen Jahren in Briefen an die Liebhaber erinnert habe.

Ḡis ♯ 1, 2, 3, gis Klappe mit dem Kleinen Finger der linken Hand, 4 und 7. Wenn inehmlich die gis Klappe rein as gestimmt ist; wo nicht, so bleibet 4 weg. Oder man greifet g und öffnet die gis Klappe.

Āis ♯ 1, 2, und b Klappe mit dem Daumen der linken Hand; oder man greifet a, und machet die b Klappe dazu auf, 4, und 7. Hier ist es wie bey gis; ist die b Klappe rein b gestimmt, so wird zu ais noch der 4te Finger genommen. Ist aber diese Klappe für beyde Töne b und ais gestimmt, so bleibet 4 weg. Noch besser ist, man greifet gis, und machet die lange b Klappe dazu auf, als: ḡis, āis, h̄is ꝛ. aber umgekehrt: c̄is h̄is, āis, ḡis ꝛ. Ist die kleine b Klappe fast noch bequemer.

H̄is mit 1, 3, und der geöffneten c̄ Klappe und 7.

c̄is wie gewöhnlich mit geöffneten Löchern; doch können die Finger der rechten Hand, welche schon im vorhergehenden Griffen gelegen haben, auch bey c̄is liegen bleiben.

d̄is ♯ mit 2, 3, 4, 5, 6, 8.

ēis ♯ 1, 2, 3, 4, 5, und f Klappe mit dem 6ten oder dem Kleinen Finger der linken Hand.

f̄is ♯ 1, 2, 3, 4, f Klappe und 7.

ḡis ♯ 1, 2, 3, und gis Klappe, 4 und 7.

Ist aber diese gis Klappe nicht rein as gestimmt, sondern so temperirt, daß sie zu as und gis gebrauchet werden kann, so bleibet 4 weg, und man nimmt in dieser Octave das as am besten mit 1, 2, 4, 7.

āis ♯ wenn b mit 1, 3, rein gestimmt ist, mit 1, 2, 4, 5, 6, 7. oder mit 1, 2, und der b Klappe. Ist aber der Griff mit 1, 2, 4, 5, 6, 7 rein b, so muß der Griff 1, 3, rein ais seyn. Sollte der Griff 1, 2, und der b Klappe zum

16

Das vierte Capitel.

zum ais zu hoch seyn, so kömmt noch 4 dazu, wie in der eingestrichenen Octave; oder man greifet gis mit der Klappe, und machet die b Klappe dazu auf.

h̄is ♯ 1, 3, 4, 6, 8. oder 1, 3, 4, 5, f Klappe und 7.

c̄is ♯ 2, 3, 4, 6, 7.

d̄is ♯ 2, 3, 5, 6, 8.

ēis mit 1, 2, b und gis Klappe, 5, 6, 7.

f̄is ♯ 1, 2, 3, 4.

ḡis ♯ 3, oder 3, 6, 7, oder 1, 3, gis Klappe und 7. oder 1, 3, c̄ Kl. und 7.

āis ♯ 2, 4.

Anlage 14

Grifftabellen

c) Oelschig [1837], S. 3f.
(Flöte mit 8 Klappen)

TABELLE I, enthält die natürlichen oder unveränderten Töne.

C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.	oder	D.	E.
1.2.3-4.5.6.Cx	1.2.3-4.5.6.	1.2.3-4.5.	1.2.3-4.5.F.	1.2.3.	1.2.	1.	1.C.		2.3.	2.3-4.5.6.
										1.2.3-4.5.
F.	G.	A.	H.	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.
1.2.3-4.5.F.	1.2.3.	1.2.	1.	2-4.5.6.Dis.	2.3.Dis.	1.2-5.6.Dis.	1.2-4.Dis.	1.3.	2.3-4.5.	1.2.B-F.Dis. 1.3.B-5.Cx
										ungewöhnliche Töne

TABELLE II, enthält die durch # und b veränderten Töne.

Das # erhöht die Noten um einen halben Ton und verändert den Namen der Note indem man die Sylbe is anhängt, das b erniedrigt die Note um einen halben Ton und verändert deren Namen indem man, mit wenigen Ausnahmen die Sylbe es anhängt.

Gleiche Griffe, eben so, u. s. w.

Cis.	Des.	Dis.	Es.	Eis.	F.	Fis.	Ges.	Gis.	As.	Ais.	B.	His.	C.	oder	Cis.	Des.	Dis.	Es.			
1.2.3-4.5.6.Cisx	1.2.3-4.5.6.Dis.	1.2.3-4.5.F.	1.2.3-4.	1.2.3. Gis.	1.2. B.	1. C.	2. 3.	4. 5. 6.	2.3-4.5.6.Dis.												
Eis.	F.	Fis.	Ges.	Gis.	As.	Ais.	B.	His.	C.	Cis.	Des.	Dis.	Es.	Eis.	F.	Fis.	Ges.	Gis.	As.	Ais.	B.
1.2.3-4.5.F.	1.2.3-4.	1.2.3. Gis.	1.2. B.	2-4.5.6.Dis.	2.3-4.Dis.	2.3-5.6.Dis.	1.2-4.Dis.	1.2-4.	3-6.Dis.	2-4.											

Die Töne and habe ich absichtlich in der Tabelle vermieden weil sie die Uebersicht erschweren. Ces greift man wie H, und Fes wie E, in allen Octaven.

Anlage 14

Grifftabellen

- d) Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 25 – Ausschnitt aus der *Fingerordnungstabelle*.
Griffe für fis/ges [in der Überschrift wird fälschlicherweise gis statt ges genannt]
(Flöte mit 8 Klappen)

Fis. Gis.

The diagram shows a musical staff with three notes: Fis (F#), Gis (G), and a higher Fis (F#). Below the staff are fingering charts for each note. The charts are arranged in three groups: 69 and 70; 71, 72, and 73; and 74, 75, 76, 77, 78^a, 78^b, 79^a, 79^b, and 79^c. Each chart shows a five-fingered hand with black dots indicating finger positions and white circles indicating key positions.

Eingestrichenes Fis. Ges.

N^o 69: für den gewöhnlichen Gebrauch. Bei Anwendung der *f* Klappen beobachte man die bei *f* (N^o 57) geltende Regel.

N^o 70 ist etwas matt und zu tief, doch ein nicht zu entbehrender Hfg. in Fällen, wie Bsp. 58, Übg. 4, 6 angeben. Es trifft sich auch wohl, dass die *dis* Klappe bei diesem Griff geschlossen bleiben muss. s. Bsp. 36.

Zweigestrichenes Fis. Ges.

N^o 71: für den gewöhnlichen Gebrauch. In Betreff der beiden *f* Klappen berücksichtige man dasselbe, wie beim tiefen *fis*. s. N^o 69.

N^o 72. Dieser Griff gibt gleich seiner Octave in der Tiefe (N^o 70) einen etwas matten Ton, welcher auch stets zu tief, doch in manchen Fällen unentbehrlich ist. Bsp. 58, 62, und Übg. 4, 6.

N^o 73. Der Ton dieses Griffs ist auf den meisten neueren Flöten zu hoch; wenn er diesen Fehler aber nicht besitzt, so kann er in *piano*. Stellen mit Vortheil angewendet werden.

Dreigestrichenes Fis. Ges.

N^o 74 dient meistens zum gewöhnlichen Gebrauch; doch rathe ich zu —

N^o 75. Dieser Griff giebt einen sicherern, vollern Ton. Eine nähere Anschauung von der Anwendung beider Griffe gewähren zur Genüge die verschiedenen Beispiele und Übungen zu diesem Werke.

N^o 76 ist hinsichtlich des Tons mit N^o 75 ziemlich gleich, spricht aber nicht so leicht und sicher an; doch kann man ihn in manchen Fällen nicht entbehren. s. Bsp. 37, 56, 59, Übg. 2, 4.

N^o 77. Dieser Griff ist bei Octavenfolgen, besonders aber wenn das *c* N^o 11, oder das *cis* N^o 27 vorhergehen oder nachfolgen, sehr zweckmässig. Bsp. 4, 20, 22, 23, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 50, 52, 56, Übg. 1, 2, 3, 5, 6, 10, 12.

N^o 78^a und 78^b sind ein paar sehr nützliche Hfg. in Fällen wie Bsp. 8, 15, 25, 27, 32, 33, 40, 56, 60, u. Übg. 1, 2, 3, 6, 10, 12.

N^o 79^a ist zum Aushalten und Verschwindenlassen des Tons sehr schön. s. Bsp. 50, 63.

N^o 79^b und 79^c sind sehr nützliche Hfg., wie Bsp. 23, 56, 62, und Übg. 10 lehrt.

Anlage 14

Grifftabellen

e) Köhler, H. [1880-85], Bd. 1
(Flöte mit 10 Klappen)

Griff-Tabelle
für die Flöte alter Construction.

The image displays a fingering chart for an old flute with 10 keys. It is organized into two systems, each featuring a musical staff at the top and a grid of finger positions below. The first system covers the lower register, and the second system covers the upper register. The grid has 10 rows representing the keys and 12 columns representing different notes. Filled circles indicate finger placement, while open circles indicate no finger. A vertical illustration of the flute is on the left, with lines connecting the key mechanisms to the corresponding rows in the grid.

Anlage 14

Grifftabellen

f) Köhler, H. [1880-85], Bd. 1
(Boehmflöte)

Griff-Tabelle
für die Böhm'sche Flöte.

The diagram illustrates the fingering system for a Boehm flute. It features a vertical drawing of the flute on the left, with two finger charts positioned to its right. Each chart is aligned with a musical staff. The top chart covers the range from C4 to G5, and the bottom chart covers the range from G4 to G5. The charts use solid black dots to indicate which fingers should be pressed and open circles to indicate which fingers should be lifted.

Anlage 15

Darstellung der Ausführung von Verzierungen

a) Oertel [1892-97], S. 63f.

53 Anhang.

Über die Ausführung der gebräuchlichen Verzierungen.

a) Der lange Vorschlag.

Schreibweise. 1.) 2.) 3.) 4.)

Ausführung.

b) Der kurze Vorschlag.

Adagio. Moderato. Allegro.

c) Der Doppel-Vorschlag.

d) Der Schleifer.

272

e) Der Doppelschlag über der Note.

Adagio. Allegro.

f) Der Doppelschlag hinter der Note.

g) Der Pralltriller.

1.) 2.) 3.) 4.)

(Schneller)

h) Der Triller.

1.) 2.) 3.)

273

Anlage 15

Darstellung der Ausführung von Verzierungen

b) Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 27 – Der Doppelschlag

27

Der Doppelschlag. — Le Gruppetto. — The Turn.

Schreibart.
Manière d'écrire.
Mode of writing.

Ausführung.
Manière de jouer.
Mode of playing.

Two staves of piano introduction. The upper staff shows the notation for the double stroke (Doppelschlag) with a fermata and a '2' above the note. The lower staff shows the execution of the gruppetto and turn ornaments with slurs and grace notes.

No. 1. *dolce* *mf*

Staff No. 1: Musical notation for the first exercise. It begins with a *dolce* marking and a *mf* dynamic. It features a double stroke followed by a gruppetto ornament.

dim. *p*

Staff: Musical notation showing the execution of the double stroke and gruppetto ornaments with a *dim.* and *p* dynamic marking.

No. 2. *mf*

Staff No. 2: Musical notation for the second exercise, starting with a *mf* dynamic and featuring a double stroke and gruppetto ornament.

p *cresc.* *f*

Staff: Musical notation showing the execution of the double stroke and gruppetto ornaments with a *p* dynamic, a *cresc.* marking, and a *f* dynamic.

Doppelschlag mit Versetzungszeichen.

Grupetti avec et sans accidentals.

* Turns with and without accidentals.

Schreibart.
Manière d'écrire.
Mode of writing.

Ausführung.
Manière de jouer.
Mode of playing.

Two staves of piano introduction. The upper staff shows the notation for the double stroke with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a '2' above the note. The lower staff shows the execution of the gruppetto and turn ornaments with slurs and grace notes.

Two staves of piano introduction. The upper staff shows the notation for the double stroke with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a '2' above the note. The lower staff shows the execution of the gruppetto and turn ornaments with slurs and grace notes.

No. 1. *p*

Staff No. 1: Musical notation for the first exercise, starting with a *p* dynamic and featuring a double stroke and gruppetto ornament.

Anlage 17

Trillervorstudie

Tillmetz [1898/99], S. 18

18

Trillervorstudie.

Preparatory Shake-study.

54. Moderato.

54. Bei a, b, c, d, e, f. Trillergriffe.

54. At a, b, c, d, e, f. Shake-fingerings.

Anlage 18

Trillertabellen

a) Fürstenau op. 138 [1843/44], S. 57 – Ausschnitt aus der Trillertabelle:
Trillergriffe für den Ton e

57

§ 103.
E.

Nº XLIII. Das *d* im Nachschlag ist Nº 37, und wenn *dis* darin vorkommt, dieses der Hfg Nº 44 der F. Tab.

Nº XLIV: für den gewöhnlichen Gebrauch. Die Hauptnote dieses brillanten Trillers ist der Hfg Nº 53 der F. Tab. Der Nachschlag muss nach Nº 39 und dem Hfg Nº 53, und wenn *dis* darin enthalten, mit Nº 47 und dem Hfg Nº 55^a der F. Tab. ausgeführt werden.

Nº XLV. Das Unbequeme dieses Trillergriffs lässt seine Anwendung selten zu. Er besteht aus dem Hfg Nº 56^a und aus Nº 66 der F. Tab. Der Nachschlag ist auf dieselbe Weise, wie bei der vorigen Nummer, wenn er aber *dis* enthält, mit der gewöhnlichen Applicatur auszuführen.

Nº XLVI ist ein sanfter, bescheidener Triller, und bei Stellen von sanftem Charakter oft von guter Wirkung. Er besteht aus den NºNº 54 und 64^b der F. Tab., und sein Nachschlag ist in beiden Fällen, wie bei Nº XLIV, auszuführen.

Nº XLVII. Wird oft beim Pralltriller angewendet. Der Hilfston ist der Hfg Nº 68^a der F. Tab., und soll ein Nachschlag statt finden, so gilt dabei dasselbe, wie beim Nachschlag zu Nº XLV.

*

Nº XLIX. Der Nachschlag ist in beiden Fällen, wie bei Nº XLIII.

Nº L: für den gewöhnlichen Gebrauch. Ein schöner heller Triller, bestehend aus Nº 54 und dem Hfg Nº 79^c der F. Tab. Sein Nachschlag wird, wie bei Nº XLIV, oder Nº XLV, ausgeführt.

Nº LI. Dieser Triller ist auch gut, doch leicht etwas zu hoch. Er besteht aus den Hfgn NºNº 56^a und 79^b der F. Tab., und sein Nachschlag wird in beiden Fällen, wie bei der vorigen Nummer, ausgeführt.

Anlage 18

Trillertabellen

b) Tromlitz 1791, XI/§ 16 – Ausschnitt aus der Trillertabelle

§. 16.

Nun will ich eine Tabelle sehen, woraus man ersehen kann, wie alle Triller auf der Flöte gemacht werden müssen. Sehr viele sind vermöge der Natur dieses Instruments darauf falsch; einige davon sind auch zeithero noch immer falsch gemacht worden, ob sie gleich hätten geändert werden können. Ich will sie dahero alle nach beygefügter Tabelle, und nach meiner vorne angezeigten Fingerordnung durchgehen, und die falschen, und wo es möglich ist, ihre Verbesserung, wie auch die künstlichen Triller anzeigen. Folgende Tabelle ist nach den Hauptbuchstaben, wie sie auf einander folgen, eingerichtet, und man findet daselbst alle durch die Versetzungszeichen entstandene Töne, unter denen Buchstaben, wovon sie entsprungen sind; s. 21)

21)

D 1) 2) 3) 4) E 1) 2)

6 7 6 5 W m 3 5 5

278

Das eilfte Capitel.

3) 4) 5) F 1) 2)

4 5 6 4 4

3) 4) 5) 6) G 1)

5 4 3 oder 4 3 3

2) 3) 4) 5) A 1)

3 3 2 2 2

2) 3) 4) 5) H 1)

1 1 2 2 1

Anlage 19

Allgemeine Musiklehre

Kling o. J., S. II, VI

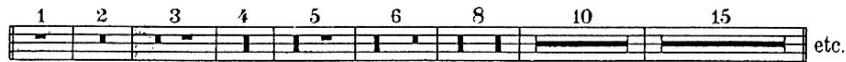
II

3. Von den Pausen.

Sollen in einem Musikstücke einzelne Instrumente pausiren (schweigen), so deutet man dies in den betreffenden Stimmen durch besondere Zeichen (Pausen genannt) an, deren Aussehn und Dauer oder Werth nachstehend erläutert wird:

	Ganze Pause	Halbe Pause	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	Pause.
Ist gleich der Dauer einer:								Note.

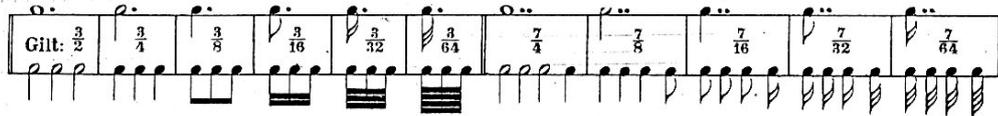
Pausen, die mehrere Takte umfassen, schreibt man folgendermassen:



4. Von den Punkten.

Setzt man hinter eine Note oder Pause einen Punkt, so wird ihr Werth um die Hälfte vermehrt; steht nach einem solchen Punkt noch ein zweiter, dann gilt letzterer noch die Hälfte des ersten Punktes.

Beispiel:



L. 1509 O.

VI

9. Von den Synkopen.

Man nennt Synkopen solche Noten, die auf einen leichten Takttheil fallen und mit den darauf folgenden Noten (schwerem Takttheil) gebunden werden. Synkopen sind in Folgendem mit + bezeichnet.



10. Von den Kunstzeichen und ihrer Bedeutung.

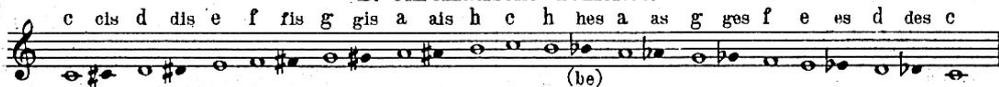


11. Von der Scala.

A. Diatonische Tonleiter.



B. Chromatische Tonleiter.



L. 1509 O.

Anlage 20

Erste Übungen für den Flötenanfänger

a) Oertel [1892-97], S. 10f.

Praktische Flötenschule¹⁰ von AUGUST OERTEL.

Vorübungen zum Treffen der Töne.

Jeder Ton ist mit der Zunge leicht anzustossen, sofern nicht mehrere Töne durch Bogen verbunden sind. Der Schüler blase im Anfang nicht zu stark und achte darauf, dass jeder Ton in seiner ganzen Länge in gleicher Stärke ausgehalten wird. Die Übungen sind sehr langsam zu blasen. Auf das Atemholen ist die grösste Sorgfalt zu verwenden, damit es so unmerkbar und namentlich unhörbar als nur möglich geschieht. Man achte darauf, dass der Ton stets schön und angenehm und hauptsächlich in den mittleren und tieferen Tönen voll (sozusagen einer Bruststimme ähnlich) klingt, was man durch Breitziehen der Lippen erzielt.

Exercise No. 1: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a first ending bracket. A '*' is above the first measure, and '**)' and '+' are above the final measure.

Exercise No. 2: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 3: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with '+' above the final measure.

Exercise No. 4: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with '+' above the final measure.

Exercise No. 5: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with '+' above the final measure.

Exercise No. 6: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with '+' above the final measure.

*) Jeden Teil 12 Mal wiederholen. **) + lange F-Klappe.
Verlag von Lehné & Komp., Hannover. 273

NB. Die Duette sind nach Angabe
des Lehrers einzuschalten.

Exercise No. 7: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '11' above the first measure.

Exercise No. 8: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 9: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 10: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 11: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 12: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 13: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

Exercise No. 14: Treble clef, 4/4 time, starting with a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with a '+' above the final measure.

273

Anlage 20

Erste Übungen für den Flötenanfänger

b) Barge ²1923, S. 9

Der Spieler markiere den Takt mit der rechten Fußspitze. | *Il faut que l'élève batte la mesure avec la pointe du pied droit.*

1. a) *Übungen. Exercices.*

- *a) Der Punkt über der Note wie der Bogen sind wichtige Vortragszeichen. Ersterer bedeutet *staccato* (gestoßen), letzterer *legato* (gebunden). Alle *Staccato*-Noten werden mit der Zunge angestoßen, beim *legato* dagegen nur die erste der innerhalb eines Bogens stehenden Noten.
- *b) Ein Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes behauptet seine Wirkung einen ganzen Takt hindurch, auch wenn die betreffende Note in einer andern Oktave wiederkehrt.
- *c) Die gleichzeitig mit Punkten und Bogen bezeichneten Noten sind ganz weich (dü) anzustoßen und möglichst zusammenhängend zu spielen.

- *a) *Le point sur les notes de même que le coulé sont d'importants signes d'exécution. Le premier signifie staccato (détaché), le second legato (lié). Tous les staccato sont formés par un choc de la langue, tandis qu'elle ne pousse que la première note seulement des notes liées du legato.*
- *b) *Un signe d'altération dans l'intérieur de deux barres de mesure conserve son effet pendant toute la durée de celle-ci, alors même que la note dièzée ou démolisée se répéterait à une autre octave.*
- *c) *Les notes surmontées simultanément d'une staccato et d'un legato doivent être poussées avec douceur et si possible jouées avec enchaînement.*

In allen Fällen, wo ein wiederholter Tonwechsel zwischen *a* und *c* vorkommt, ist stets die *C*-Klappe zu verwenden.

Toutes les fois que les notes si et do sont alternativement répétées, par exception seulement, on emploie la clef de do.

Anlage 21

Kurze Musikstücke für den Beginn des Flötenspiels

Popp op. 375 [1886-91], S. 12

12

Morceaux d'exécution. | Vortrags-Stücke. | Pieces for execution.

(Modéré.)
Moderato.
(Gemässigt.)
(moderately)

doucement.
piano: schwach.
softly.

renforcez.
zunehmen,
increase.

diminuez.
abnehmen.
diminish.

crescendo:
en grossissant le son.
stärker werden.
gros louder.

forte: stark.
loud.

diminuer le son.
schwächer werden.
gros softer.

cresc.
mezza forte: halb stark.
half loud.

decrecendo

dolce: zart, sweetly.

(Mouvement lent)
Andantino.
(Langsam fortbewegend.)
(Slowly moving)

dol.

En diminuant.
diminuendo:
abnehmen
decrease.

Repetir: Signe de
zeichen. répétition.
repetition mark.

(Vite, avec vivacité.)
Allegro.
(Schnell, lebhaft.)
(Quick, lively.)

holding back.
rallentando:
en retenant. sôgernd.

dans le premier mouvement.
im ersten Tempo.
in the previous tempo.

dim. e rall.

a tempo

avec expression.
ausdrucksvoll. expressively.

(Petit andante, comme
ci-dessus.)
Andantino.
(wie oben, aber auch
kleines Andante genannt)
(as above, but also meaning a little
Andante.)

espressivo.

Anlage 22

Ausschnitte aus Opern in Flöten-Lehrwerken

Oper	Lehrwerke, in denen Ausschnitte aus der Oper enthalten sind
W. A. Mozart: Die Zauberflöte	Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 19 Köhler/Schwedler o. J., Teil 2, S. 4, 16 Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 29-31; Bd. 2, S. 26 Kummer op. 119 [1852/53], S. 19 Oertel [1892-97], S. 9 Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 16f. Schwedler 1899, S. 21 Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 17, 34 Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 22, 42 Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 12; Bd. 2, S. 4, 18
W. A. Mozart: Don Giovanni	Arx 1899, S. 26 Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 1, S. 25 Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 32 Kummer op. 119 [1852/53], S. 17, 20f. Oertel [1892-97], S. 5 Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 23 Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 11 Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 15 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 25 Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 17
W. A. Mozart: Le nozze di Figaro	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 24; Bd. 2, S. 33, 35, 38
W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail	Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 31 Kummer op. 119 [1852/53], S. 22
C. M. von Weber: Der Freischütz	Arx 1899, S. 17 Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 23; Bd. 2, S. 34, 36, 40 Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 22, 36f. Kummer op. 119 [1852/53], S. 17 Popp op. 374 [1886-91], S. 10 Popp op. 404, erstmals [1886-91], S. 24 Popp op. 525 [1898-1903], S. 16 Schwedler 1899, S. 19 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 31, 35 Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 19; Bd. 2, S. 9
C. M. von Weber: Oberon	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 29; Bd. 2, S. 28 Wahls 1890, S. 20f. Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 19
C. M. von Weber: Preciosa	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 31; Bd. 2, S. 32 Köhler/Schwedler o. J., Teil 2, S. 4 Regel [1909-13], S. 35 Schulze [1880-85], S. 15

Oper	Lehrwerke, in denen Ausschnitte aus der Oper enthalten sind
C. M. von Weber: Euryanthe	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 27, 42 Regel [1909-13], S. 32
A. Lortzing: Zar und Zimmermann	Schwedler 1899, S. 22 Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 35 Struth/Schwedler 29. Auflage o. J., S. 43 Weimershaus [1880-85], Bd. 1, S. 15
V. Bellini: Norma	Köhler, E., erstmals [1880-85], Teil 2, S. 25 Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 40 Kummer op. 119 [1852/53], S. 18 Regel [1909-13], S. 27 Schulze [1880-85], S. 15 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 26
V. Bellini: I Puritani	Kummer op. 119 [1852/53], S. 27 Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 17
V. Bellini: La Sonnambula	Regel [1909-13], S. 29
G. Rossini: Il Barbiere di Siviglia	Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 17f. Regel [1909-13], S. 38
G. Rossini: Mosè in Egitto	Kummer op. 119 [1852/53], S. 16
G. Rossini: Othello	Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 57
G. Rossini: Guillaume Tell	Kummer op. 106, erstmals [1844], S. 27-29

Außer den hier genannten Bearbeitungen von Opernmelodien bieten einige Lehrwerke auch Flötensoli aus Opern und Orchesterwerken als Übungsmaterial (vgl. Anlage 24).

Anlage 23

Lieder von Franz Schubert und Felix Mendelssohn in Flöten-Lehrwerken

Lieder von Franz Schubert

Liedtitel	Lehrwerke, in denen die Lieder enthalten sind
Am Meer	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 22 Popp op. 525 [1898-1903], S. 16 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 38
Das Wandern	Barge ² 1923, S. 15 Wahls 1890, S. 33
Der Lindenbaum	Wahls 1890, S. 24
Der Neugierige	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 38
Schäfers Klagelied	Barge ² 1923, S. 38f.
Ständchen	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 30 Popp op. 525 [1898-1903], S. 20
Trockne Blumen	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 33
Wohin?	Barge ² 1923, S. 41-43
Der Erlkönig (Ballade)	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 28f.

Lieder von Felix Mendelssohn

Liedtitel	Lehrwerke, in denen die Lieder enthalten sind
Auf Flügeln des Gesanges	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 36
Frühlingslied	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 42
Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich (Duett)	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 36 Wahls 1890, S. 20 (nur Wahls bringt dieses Duett auch für zwei Flöten, Köhler dagegen reduziert die Originalfassung auf eine Flötenstimme)

Anlage 24

Solostellen aus Opern und Orchesterwerken in Flöten-Lehrwerken

Köhler, Hans [1880-85], Bd. 3, S. 27-47

In Form von Orchesterstudien sind folgende Werke vertreten:

L. van Beethoven	Symphonien Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 9 Leonoren-Ouvertüre Serenade op. 25 Fantasie op. 80
Chr. W. Gluck	Iphigenie in Aulis
J. Haydn	Symphonien Nr. 9, 11 Die Schöpfung
H. E. Méhul	Joseph in Egypten
F. Mendelssohn	Symphonie Nr. 3 Ein Sommernachtstraum Meeresstille und glückliche Fahrt
W. A. Mozart	Così fan tutte Die Entführung aus dem Serail Die Zauberflöte Don Giovanni
F. Schubert	Symphonie C-Dur
C. M. von Weber	Der Freischütz Euryanthe Preciosa Oberon

Weitere Lehrwerke, in denen einzelne Flötensoli enthalten sind:

Kling o. J.	G. Rossini: Wilhelm Tell (S. 52)
Köhler, H. [1880-85], Bd. 2	W. A. Mozart: Die Zauberflöte (S. 39) Chr. W. Gluck: Orpheus (S. 44)
Popp op. 374 [1886-91]	F. Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum (S. 10) C. M. von Weber: Der Freischütz (S. 10) L. van Beethoven: Leonore (S. 10)
Tillmetz [1898/99] Bei den Flötenstellen handelt es sich teilweise um sehr kurze Passagen, an denen neue Töne geübt oder Hilfsgriffe angewendet werden sollen.	L. van Beethoven: Fidelio (S. 26) 3. Symphonie (S. 26) F. Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum (S. 27) C. M. von Weber: Der Freischütz (S. 27) Euryanthe (S. 27) G. Meyerbeer: Robert der Teufel (S. 60) Die Afrikanerin (S. 60, 70) Die Hugenotten (S. 74)

Anlage 25

Notenempfehlungen von Richard Röhler

Röhler Teil 2 [1912], S. 47

Der Flötenunterricht kann in folgender Reihenfolge fortgesetzt werden:

Technik:

„V. Übungsgruppe“ aus den „Technischen Übungen“ von R. Röhler.

Etuden:

- „Große Studien für Flöte“ von A. Terschak, Op. 131. C. I. u. II. (Andre-Offenbach).
- „Sousmann, Op. 53. Der Virtuose“ 24 tägliche Studien für Flöte.
- „Grandes Etudes caractéristiques“ von Th. Berbiquier, Op. 138. (Friedrich Hofmeister Leipzig).

Vortragsstücke:

- „Capriccio und Romanze“ von Theod. Winkler, Op. 3 u. 4. für Fl. u. Klav. (Zimmermann-Leipzig)
- „Große russische Fantasie“ für Fl. u. Klav. von Ferd. Büchner, Op. 22. (ebenda)
- „Konzert G-dur“ von J. J. Quantz für Fl. u. Klav. (Breitkopf und Härtel).
- „Sonate für Flöte und Klavier“ vermutlich von L. v. Beethoven (Aryv. Leuwen) (Deutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft - Leipzig).
- „Konzert für Flöte und Harfe“ von W. A. Mozart. (Ausgabe für Fl. u. Klav. bearbeitet von E. Prill, Schmidt-Heilbronn).
- „Großes Rondo“ für Fl. u. Klav. von J. W. Kalliwoda, Op. 80.
- „6 Sonaten“ für Fl. u. Klav. von Händel. I. u. II. (Peters - Leipzig).
- „3 Grands Solos“ für Fl. u. Klav. von Fr. Kuhlau, Op. 57. (Litolf: 554).
- „Original-Fantasie“ von J. Demerssemann, Op. 43. für Fl. u. Klav. (Schmidt-Heilbronn).
- „Italienisches Konzert“ (Nº 6)“ von J. Demerssemann, Op. 82 für Fl. u. Klav. (Schmidt-Heilbronn).
- „Jdylle“ Morceau de Concert pour Flûte avec Piano par Jules Manigold, Op. 4. (Zimmermann-Leipzig).

Technik:

„VI. Übungsgruppe“ aus den „Technischen Übungen“ von R. Röhler.

Etuden:

- „26 Übungen für Flöte“ von Fürstenau, Op. 107. I. II. (Litolf).
- „24 tägliche Studien“ für Flöte von Fürstenau, Op. 125. (Litolf).
- „24 Capricciosos“ für Flöte von Th. Böhm, Op. 26. (Schott-Söhne-Mainz).
- „Große Etuden für Flöte“ von Fürstenau, Op. 29. (Breitkopf und Härtel).

Stücke:

- „2tes Konzert für Flöte“ von Tulon, Op. 70 für Fl. u. Klav. (Breitkopf und Härtel)
- „Concertino“ für Fl. u. Klav. von A. B. Fürstenau, Op. 100 (André-Offenbach).
- „Le Carneval russe“ für Fl. u. Klav. von Ciardi' (Tillmetz-Schmidt-Heilbronn).
- „Skizzen und Studien“ für Fl. u. Klav. von Karl Koepfart, Op. 25. I. u. II. (Werner-Weimar).
- „Konzert Etude“ für Fl. u. Klav. von Alfred Quensel (Fischer-Bremen).
- „6 Divertissements für Flöte und Klavier“ von Fr. Kuhlau, Op. 68 (Litolf 2232)
- „Fantasie über Motive a. d. Op.: Die Jüdin“ für Fl. u. Klav. von J. Demerssemann, Op. 35 (Schmidt-Heilbronn).
- „Berühmte Fantasie über den Trauermarsch von Chopin“ für Fl. u. Klav. von J. Demerssemann, Op. 29 (Schmidt-Heilbronn).
- „Konzerte für Flöte, Streichorchester und Generalbaß“ von Friedrich dem Großen (Breitkopf und Härtel) Band 3.
- „Suite de trois Morceaux pour Flûte e Piano“ par Benjamin Godard, Op. 116. (Durand et Schönewerk - Paris).
- „Konzert für Flöte in D-dur von W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel Werk 314). (Dazu 3 Cadenzen von Joachim Andersen).
- „Concertino“ pour Flûte von C. Chaminade, Op. 107. (Enoch et Co - Paris).

Anlage 25

Notenempfehlungen von Richard Röhler

Röhler Teil 2 [1912], S. 48

Technik:

„VII. Übungsgruppe“ aus den „Technischen Übungen“ von R. Röhler.

Etuden:

- „30 grands Exercices“ für Flöte von H. Soussmann. I. u. II. (Schott Mainz).
- „12 Studien für Flöte mit Piano ad lib.“ von A. Terschak, Op. 131. D. (André-Offenbach).
- „22 Vortrags- und Geläufigkeits Etuden“ für Flöte von E. Köhler, Op. 89. I. II. (Zimmermann-Leipzig)
- „Orchesterstudien“ von W. Barge (C. Merseburger-Leipzig)
- „30 Etuden in allen Tonarten“ von E. Prill, Op. 6. (Zimmermann-Leipzig).
- „Übungen über moderne Rhythmik in Duettform“ für den Flötenunterricht v. Rudolf Tillmetz, Op. 54. (ebenda).

Stücke:

- „Konzert G-dur“ für Fl. u. Klav. von W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel).
- „Fantasia appassionata“ für Fl. u. Piano von Th. Winkler, Op. 6. (Merseburger-Leipzig).
- „Fantasie Pastorale hongroise“ von Fr. Doppler Op. 26. (Schott-Mainz).
- „6 Sonaten für Pianoforte und Flöte“ von J. S. Bach (Peters-Leipzig).
- „Eglogue“ pour Flûte e Piano par Jules Mouquet. (Lemoine et Co-Paris).
- „Trois Pièces“ pour Flute e Piano par Renèck Boisdeffre, Op. 31. (J. Hamelle-Paris).
- „Bachstudien“ 24 Übertragungen für Flöte solo von Fr. Schindler (Breitkopf und Härtel).
- „Sonaten für Flöte und Klavier“ von Fr. Kuhlau-Tillmetz, Op. 83. 1. 2. 3. (Schmidt-Heilbronn).
- „Fantasie-Sonate“ für Fl. u. Klav. von Max Meyer-Obersleben, Op. 17. (Fr. Schuberth-Leipzig).
- „Introduction et Variation sur une thème original (Trockne Blumen)“ von Fr. Schubert, Op. 160. Fl. u. Piano (Litolff).
- „Konzert für Flöte und Piano“ von F. Manns, Op. 32. (Fischer-Bremen).
- „Le Tremolo“ Gr. Konzert-Fantasie für Fl. u. Klav. von J. Demerssemann, Op. 3. (Schmidt-Heilbronn).
- „Introduction und Variation über den Carneval von Venedig“ für Fl. u. Klav. von J. Demerssemann, Op. 7. (Schmidt-Heilbronn).

Technik:

Übungsgruppe VIII^a u. VIII^b aus den „Technischen Übungen“ von R. Röhler.

Etuden:

- „Schule der Virtuosität“ von Joach. Andersen, Op. 60. (Zimmermann-Leipzig).
- „24 Etudes für Flöte und Klavier“ von Th. Böhm. (Schott-Mainz).
- „Neun große Künstler Studien für Flöte“ von Leonardó de Lorenzo. (Zimmermann-Leipzig).
- „Orchesterstudien“ von E. Prill. (Schmidt-Heilbronn).
- „Strauß, Rich. „Orchesterstudien“ von Leuwen. (Universal Edition).

Stücke:

- „Capriccio für Flöte und Klavier“ von Lothar Kempter, Op. 32. (Zimmermann-Leipzig).
- „3 Duos brillants“ für Flöte und Piano von Fr. Kuhlau, Op. 110. (Litolff 555).
- „3 Sonaten für Pianoforte, Flöte und Violine“ von J. S. Bach III. 8. 1. 2. 3. (Peters-Leipzig).
- „Konzert für Flöte und Piano“ von Th. Winkler, Op. 5. (Schmidt-Heilbronn).
- „Konzert für Flöte in d-moll“ von B. Moliqúe, Op. 69. (Schmidt-Heilbronn).
- „Suite in 3 Sätzen“ für Fl. u. Klav. von Karl Krüger. (Zimmermann-Leipzig).
- „Suite pour Flûte et Piano“ von Ch. M. Widor, Op. 34. (J. Hammele-Paris).
- „Konzertstück“ für Flöte von Heinrich Hofmann, Op. 98. (Breitkopf und Härtel).
- „I. Konzert d-moll“ Op. 43. } für Fl. m. Orchester od. Klav. von Theod. H. H. Verhey.
- „II. Konzert a-moll“ Op. 57. } (Zimmermann-Leipzig).

Anlage 26

Volkstümliche Lieder und Melodien – Musik aus anderen Ländern

Land	Lehrwerk, in dem volkstümliche Lieder und Melodien enthalten sind
Italien	Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 23 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 40
Frankreich	Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 37 Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 8
Spanien	Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 36
England	Popp op. 432 [1892-97], S. 24
Schottland	Popp op. 525 [1898-1903], S. 17
Irland	Popp op. 432 [1892-97], S. 22
Schweden	Köhler, H. [1880-85], Bd. 2, S. 29 Popp op. 432 [1892-97], S. 23 Popp op. 525 [1898-1903], S. 20 Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 25
Norwegen	Wahls 1890, S. 25
Polen	Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 40, 46
Russland	Köhler, H. [1880-85], Bd. 1, S. 31; Bd. 2, S. 43f. Popp op. 432 [1892-97], S. 21 Struth 3. und 16. Auflage, erstmals [1860-67], S. 20, 29

Musik aus Ländern und Regionen des deutschsprachigen Raums

Land/Region	Lehrwerk, in dem volkstümliche Lieder und Melodien enthalten sind
Schweiz	Schwedler 1899, S. 22
Österreich Kärnten Steiermark Tirol	Tannhäuser, erstmals [1892-97], S. 23 Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 12 Popp op. 432 [1892-97], S. 24 Weimershaus [1880-85], Bd. 2, S. 13 Popp op. 525 [1898-1903], S. 21

Anlage 27

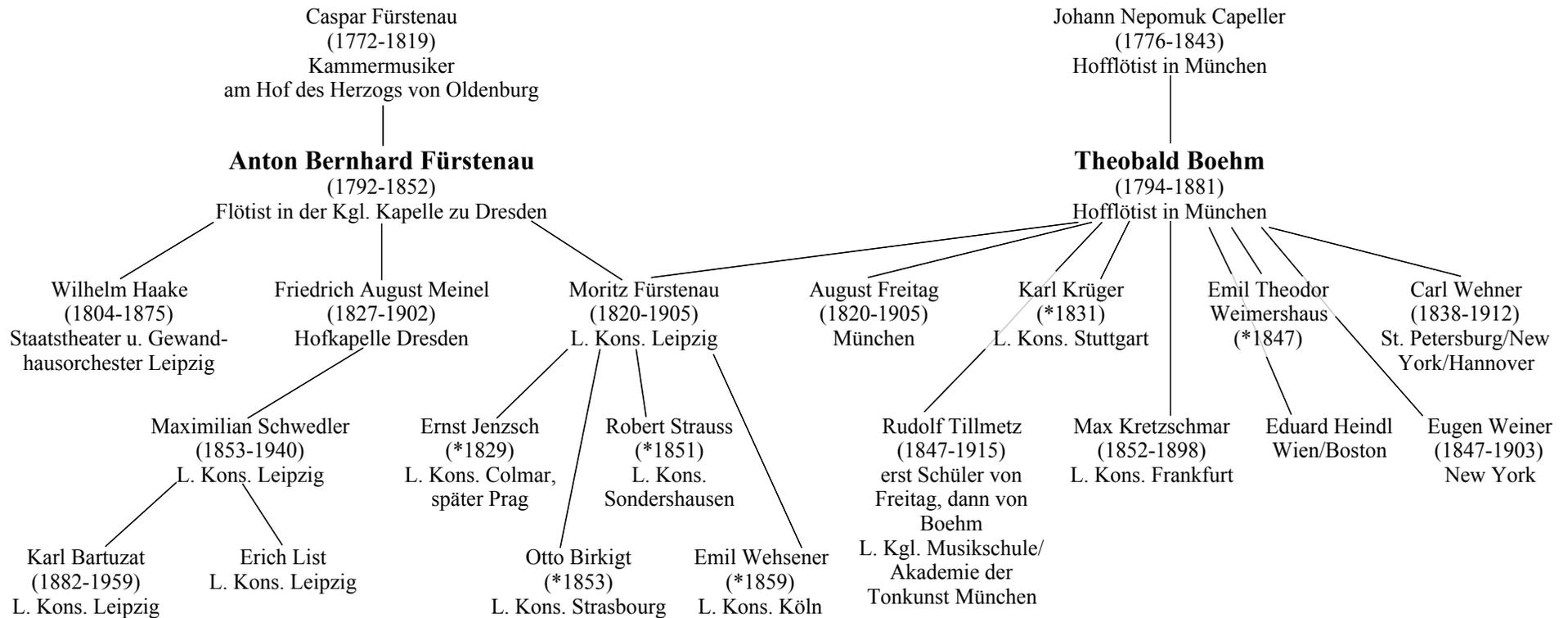
Flötenlehrer und Flötenschüler

Bekannte Flötisten um Anton Bernhard Fürstenau und Theobald Boehm

es handelt sich jeweils um Ausschnitte aus den Schülerkreisen

Lebensdaten werden angegeben, soweit bekannt; L = Lehrer, Kons. = Konservatorium

Quellen: Goldberg 1906; Bailey 1987, S. 31-40; 94-96; 117f.; Delius 1991, S. XXVIII (Vorwort zum Nachdruck von Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* op. 138); Hörner 1999, S. 543; Ventzke 2003, S. 585.



Lebenslauf

Name: Julia Christina Lutz
Wohnort: München
Geburtsdatum: 14.04.1977
Geburtsort: Göppingen

Schulbesuch und
Studium: 1987-1996: Mörrike-Gymnasium Göppingen
Abitur im Juni 1996

Wintersemester 2002/03 bis Sommersemester 2006:
Promotionsstudium an der Ludwig-Maximilians-Universität
München
Fächer : Musikpädagogik (Hauptfach)
Musikwissenschaft, Pädagogik (Nebenfächer)
Promotion im Juli 2006

Sommersemester 2000 bis Sommersemester 2002:
Magisterstudium an der Ludwig-Maximilians-Universität
München
Fächer : Musikpädagogik (Hauptfach)
Musikwissenschaft, Pädagogik (Nebenfächer)
Magisterprüfung im Juli 2002

Sommersemester 1997 bis Wintersemester 1999/2000:
Lehramt Grund- und Hauptschule mit Schwerpunkt
Grundschule,
Pädagogische Hochschule Schwäbisch Gmünd
Fächer: MÄG Musik/Sport, Erziehungswissenschaft
(Hauptfächer)
Mathematik, Anfangsunterricht Deutsch
(Nebenfächer)
Psychologie (Ergänzendes Studienfach)
Erstes Staatsexamen im November 1999

Berufliche Tätigkeiten: seit September 2006:
Lehramtsanwärterin für die Grundschule
in München

seit September 2002:
Unterrichtstätigkeit als Querflötenlehrerin
in München

September 1997 bis November 1999:
Lehrtätigkeit an der Städtischen Musikschule
Heubach und
an der Adalbert-Stifter-Realschule Schwäbisch
Gmünd im Fach Querflöte