

Lehrwerke für Querflöte im Wandel der Zeit

Teil 1: FLÖTENSCHULEN DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

CORINA NASTOLL

Handwerkslehren im 18. Jahrhundert

Als die Institutionalisierung der Musikausbildung im 18. Jahrhundert noch bevorstand, wurde die Aneignung instrumentaler Fertigkeiten zum Erlernen eines Kunsthandwerks gezählt. Schüler gingen als „Gesellen“ in die Lehre bei einem „Meister“, von dem sie das für diese Zunft notwendige Rüstzeug erhielten. Als im Zuge der Aufklärung, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte (vgl. Schleuning 2000, 252), das „Bedürfnis des bürgerlichen Publikums nach praktisch- und theoretisch-musikalischer Bildung“ (Schleuning 2000, 248) stieg, verfassten immer mehr Musiker sogenannte Handwerkslehren. Auf diesem Weg konnten sie ihr Wissen und ihre individuellen Erfahrungen nun einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen.



Wohl eine der bedeutendsten Schriften dieser Art ist der 1752 erschienene *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von **Johann Joachim Quantz**, der in der Folgezeit als Vorbild für weitere Instrumental-

schulen dienen sollte¹. Der Quantzsche *Versuch* stieß auf reges Interesse, denn bereits im Jahr seiner Veröffentlichung wurde das Werk ins Französische übersetzt sowie in den folgenden Jahren ins Holländische, Englische und Italienische übertragen. 1780 und 1789 wurden schließlich die zweite und dritte unveränderte deutsche Auflage herausgegeben (vgl. Schmitz 2000, VII). Auch Johann Georg Tromlitz blieb in seinem *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* von 1791 noch völlig in der Tradition der Handwerkslehren verhaftet. Allerdings konnte sein Lehrwerk keinen vergleichbaren Erfolg feiern. Demmler sieht den Grund dafür zum einen in der durch „die Ausrichtung auf den Selbstunterricht zwangsläufig [einher gehenden; C. N.] Ausführlichkeit und Gründlichkeit [...], die zuweilen ermüdend wirken mochte“ (Demmler 1961, 92). Zum anderen soll „auch Tromlitz’ Standpunkt, daß es keine allgemein verbindliche Fingerordnung geben könne, der Verbreitung seines Werkes entgegen“ (ebd.) gestanden haben.

Charakteristisch für die Handwerkslehren des 18. Jahrhunderts ist „eine Fülle von Regeln über Notation, Fingersätze, Verzierungen, Akkordfortschreitungen und musikal. Ausdruck [die] in kurzen Notenbeispielen erläutert [wurden]“ (Gellrich 2005, 115). Diese Beschreibung trifft durchaus auf das Quantzsche wie auch auf das Tromlitzsche Lehrwerk zu. Die wenigen gedruckten Noten dienten hauptsächlich als „Exempel“, zur Verdeutlichung der sprachlichen Ausführungen und als Anregung zur Erstellung von ähnlichen Übungen. Spiel- und Übungsmaterial, so war es in dieser Zeit durchaus noch üblich, wurde für den Schüler vom Lehrer selbst komponiert oder sollte von diesem ausgesucht werden, „denn der Meister muß am besten wissen, was dem Scholaren vortheilhaft seyn kann“ (Quantz 1752, 10).

Als weiteres Merkmal von Handwerkslehren führt Gellrich die Tatsache an, „dass das the-

oretische Wissen zusammenhängend in Form systematischer Übersichten vermittelt wurde“ (Gellrich 2005, 115). Dies wird bei Quantz und Tromlitz insofern deutlich, als dass jeder einzelne Themenbereich, wie beispielsweise die „Fingerordnung“, das „Athemholen“ oder der „Triller“, in einem eigenen Kapitel abgehandelt wird und in sich geschlossen ist. Die Autoren folgen also weniger einem progressiven Aufbau vom Leichten zum Schweren, in dem sich beispielsweise spieltechnische und musiktheoretische Ansätze abwechseln und ergänzen, wie wir es aus heutigen Instrumentalschulen kennen. Vielmehr wird jedes Teilgebiet der Musik und des Flötenspiels für sich beleuchtet und in Form von Regeln und Anweisungen tradiert. Während Quantz allerdings den Tenor der Aufklärung, nämlich die Ausbildung eines vielseitig gebildeten Musikers, verwirklichen will und demzufolge die Flötenlehre im Speziellen nur einen kleinen Teil im Gesamtkonzept einnimmt, widmet sich Tromlitz einige Jahre später in seiner Schule fast ausschließlich flötenspezifischen Fragen. Quantz’ spätbarockes Klangideal eines „hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen“ (Quantz 1752, 41) Flötentons wird auch von Tromlitz noch vertreten (vgl. Schmitz 1988, 18). Jedoch kommt bei ihm erstmals „die Forderung auf völlige klangliche Ausgeglichenheit“ (Demmler 1961, 100) der offenen und gedeckten Töne der Flöte hinzu: „Gleichheit des Tones in allen Tonleitern, bey einem hellen und singenden Tone, ist freylich eines der vorzüglichsten Stücke auf der Flöte [...]. Wer bey einem hellen, metallenen Tone eine gehörige Gleichheit durchs ganze Instrument hat, hat viele Vorzüge vor andern, die das nicht haben, und es habens viele nicht“ (Tromlitz 1791, 110). Diese beschriebene Gleichmäßigkeit sollte nicht zuletzt durch das Anbringen weiterer Klappen erreicht werden². Beide Autoren sehen die Gesangskunst als das beste Vorbild zur Bildung eines

¹ So beispielsweise der 1753 veröffentlichte *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach, der 1756 erschienene *Versuch einer gründlichen Violinsschule* von Leopold Mozart und der *Ausführliche und gründliche Unterricht die Flöte zu spielen* von Johann Georg Tromlitz aus dem Jahr 1791.



schönen Flötentons und raten ihren Lesern diese zusätzlich zum Flötenspiel zu erlernen (vgl. Quantz 1752, 41 und Tromlitz 1791, 109), weil der Schüler „dadurch desto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen [wird]“ (Quantz 1752, 96). „Sein Vortrag wird dadurch sehr gewinnen, wenn er in Gedanken das, was er vorträgt, mit singen kann, damit er nicht bloße Noten, sondern mit Empfindung spiele“ (Tromlitz 1791, 367).

Das um die Jahrhundertmitte noch weit verbreitete Prinzip der ungleichschwebenden Stimmung (vgl. Demmler 1961, 102), in der man große und kleine Halbtonschritte unterscheidet, wird sowohl von Quantz als auch von Tromlitz noch vertreten, was man an den beigefügten Griffstabellen ihrer Lehrwerke erkennen kann. Beide Verfasser differenzieren hier die Griffweise der Töne ohne Alteration, der Töne mit B-Vorzeichnung sowie der Töne mit Kreuz-Vorzeichnung. Daneben gibt Tromlitz im sechsten Kapitel seines *Ausführlichen und gründlichen Unterrichts*, indem er die verschiedenen Tonleitern bespricht, genaue Hinweise zur Anblasstärke der einzelnen Töne um diese richtig zu intonieren: „Ich habe gesagt, daß auf der Flöte nicht alle Tonleitern auf einerley Art, in Ansehung des Windes, gespielt werden können, darum ist es höchst nöthig, diejenigen Töne, welche mit stärkern oder schwächern Winde gespielt werden müssen, kennen zu lernen“ (Tromlitz 1791, 120).

In Bezug auf die Atmung beim Flötenspiel findet man in beiden Handwerkslehren ausführliche Erläuterungen zu deren richtiger Einteilung in der Interpretation eines Musikstücks. Zur Atemtechnik selbst geben die Autoren allerdings nur wenige Informationen. Quantz schreibt in diesem Zusammenhang lediglich: „Um lange Passagen zu spielen, ist nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langsam in sich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals und die Brust weit ausdehnen; die Achseln in die Höhe ziehen; den Athem in der Brust, so viel als möglich ist, aufzuhalten suchen; und ihn alsdenn ganz sparsam in die Flöte blasen“ (Quantz 1752, 75). Tromlitz hingegen verurteilt die „Hebung der Schultern bey dem Athemholen“ (Tromlitz 1791, 318) und rät dazu „bey einer geraden und ungezwungenen Stellung, ein wenig stark Athem [zu] nehmen, und ihn wirtschaftlich [zu] verbrauchen, so wird man alles gut und kräftig vortragen können“ (Tromlitz 1791, 319).

Das Vibrato zählte in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu den Verzierungen und sollte

dementsprechend beim Musizieren nur sparsam eingesetzt werden. Quantz nennt in seinem *Versuch* drei Arten des Vibratos:

„Mit Bewegung der Brust kann man dem Tone in der Flöte auch viel helfen. Sie muß aber nicht mit einer Heftigkeit, nämlich zitternd; sondern mit Gelaßenheit geschehen“ (Quantz 1752, 51).

„Das Hin- und wiederziehen der Lippen machet den Ton zugleich schwebend und annehmlich“ (Quantz 1752, 51).

„Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *messa di voce* nennen; so muß man [...] auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bewegung machen“ (Quantz 1752, 140).

Während Tromlitz in seinem *Ausführlichen und gründlichen Unterricht* das Atemvibrato ablehnt – denn „es macht keine gute Wirkung, es heult“ (Tromlitz 1791, 239) – und die durch die Lippenmuskulatur erzeugte „Bebungen“ überhaupt nicht erwähnt, führt er das Fingervibrato, auch „Flattement“ genannt (vgl. Gärtner 1973, 27/28), um so ausführlicher an. Er definiert diese „Bebung“ als „eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann. Sie entstehet 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“ (Tromlitz 1791, 239). Nachfolgend gibt Tromlitz für jeden Ton einen Finger an, der das „Flattement“ im Bedarfsfall ausführen soll.

Abschließend lässt sich feststellen, dass der *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von Johann Joachim Quantz bis heute nicht an Bedeutung verloren hat, wie zahlreiche Würdigungen in der Fachliteratur bestätigen. So hebt beispielsweise Hans-Peter Schmitz hervor, dass dieses Lehrwerk „nicht nur für die deutsche Entwicklung des Querflötenspiels von größter Bedeutung [ist] und [...] bis heute in gewissem Sinne die Grundlage eines jeden mündlichen oder schriftlichen Flötenunterrichts [bildet]; im Prinzip [...] stellt diese Schule die bestmögliche Lösung der Aufgabe dar, den Schüler an Hand eines Leitfadens zu einem fertigen Spieler und zu einem in vielen musikalischen Fragen beschlagenen Musiker zu erziehen“ (Schmitz 1958, 9). Johann Georg Tromlitz nimmt sich knapp 40 Jahre später Quantzens *Versuch* zum Vorbild für seinen

Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen, denn er schreibt: „Ich habe das, was Quantz in seinem Unterrichte geschrieben, und gut ist, beybehalten, und was nach meiner Meynung anders seyn muß, angezeigt, und durch Beyspiele erläutert“ (Tromlitz 1791, XIX). Aufgrund dieser Tatsache erscheint Tromlitz' Flötenschule im Vergleich zu den nur kurze Zeit später entstandenen Lehrwerken von Devienne und Hugot & Wunderlich, die eine völlig neue Konzeption aufweisen, jedoch sehr am Vergangenen haftend. Dies schmälert allerdings nicht die Wertschätzung für seine Leistungen. Laut Hans-Peter Schmitz ist sein Lehrwerk „nach Quantz die erste Flötenschule von Rang und würdig, als Fortsetzung des ‚Versuchs einer Anweisung‘ einen bedeutungsvollen Beitrag zur weiteren Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels zu leisten“ (Schmitz 1958, 12).



Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz (1752)
Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen
Berlin: Johann Friedrich Voß

Johann Joachim Quantz, Kammermusiker, Hofkomponist und Flötenlehrer Friedrich II. am preußischen Hof, legte 1752 mit seinem „Versuch“ die erste bedeutende deutsche Flötenschule vor². Sein Ziel war es „nicht bloß einen mechanischen Flötenspieler, sondern auch, mit demselben zugleich, einen geschickten Musikverständigen zu ziehen“ (Quantz 1752, Vorrede). Zu diesem Zweck verfasste er ein umfangreiches Musikkompendium, das neben angehenden Flötisten auch Sängern und allen anderen Instrumentalisten als Informationsquelle dienen soll. Obwohl oder gerade weil Quantz keine Kenntnisse voraussetzt und alles „von den ersten Anfangsgründen an“ (Quantz 1752, Vorrede) behandelt, fordert er ausdrücklich vom Schüler neben dem Studium seines Schulwerkes den Unterricht eines guten

² Während Quantz lediglich von zwei Klappen zur Unterscheidung der enharmonisch verwechselten Töne dis und es berichtet (die aufgrund der ungleichschwebenden Stimmung differenziert werden mussten), vertritt Tromlitz spätestens 1800 in seinem, den *Ausführlichen und gründlichen Unterricht* ergänzenden, Werk *Über die Flöte mit mehreren Klappen* die Meinung, die Flöte mit acht Klappen sei die vollkommenste (vgl. Tromlitz 1800, VII).

³ Johann Eisels „*Musicus autodidactus oder der sich selbst informierende Musicus*“, Erfurt 1738, stellt zwar die früheste deutsche Flötenlehre dar. Allerdings handelt es sich bei diesem Werk zum größten Teil „um eine stark verkürzte Übernahme der Hotteterreschen ‚Principes‘“ (Schmitz 1958, 8).

Lehrers zu besuchen, denn „die schriftliche Anweisung zeigt wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen soll; sie verbessert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, absonderlich im Anfange, häufig begangen werden.“ (Quantz 1752, 89).

Das 334seitige, mit 24 ergänzenden Tafeln versehene Lehrwerk besteht aus 18 Hauptstücken und lässt sich in drei große Teile gliedern: Die Hauptstücke I bis XVI bilden die eigentliche Flötenschule, während das XVII. Hauptstück der Orchesterpraxis gewidmet ist und im XVIII. Hauptstück vor allem musikästhetische Fragen beantwortet werden (vgl. Augsbach 1981/1992, 397).

In den ersten Kapiteln wird der Leser umfassend über die Spieltechnik der Barockflöte in Kenntnis gesetzt. Quantz gibt unter anderem genaue Beschreibungen zur Instrumentenhaltung, Fingerordnung, Ansatzbildung und Atmung. Daneben informiert er über drei verschiedene Arten des Zungenstoßes: die Silbe „ti“ oder „di“, auch einfache Zunge genannt, das Wörtchen „tiri“ sowie die Doppelzunge mit den Silben „did'll“. Ausführungen zur Verzierungslehre des Barock und Erklärungen zur stilgerechten Wiedergabe eines Allegro und Adagio schließen sich an. Quantzens „großes pädagogisches Geschick“ (Augsbach 1981/1992, 397) zeigt sich nicht zuletzt im X. Hauptstück, „Was ein Anfänger, bey seiner besondern Uebung, zu beobachten hat.“ oder im XVI. Hauptstück, „Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt.“ In den beiden

abschließenden Kapiteln geht Quantz auf die Pflichten der Ripienisten und Begleitinstrumente ein und stellt Kriterien zur Beurteilung eines Musikers und einer Komposition auf.

Das im Gegensatz zum umfangreichen Text relativ geringe Ausmaß an Notenbeispielen ist, streng vom Text getrennt, auf den 24 Tafeln am Ende des Werkes zu finden. Neben einer Tabelle, die die Griffe von d^1 bis a^3 angibt, werden hauptsächlich Inhalte aus dem Text veranschaulicht und einige Übungen angeboten. Daneben findet man ein „Adagio“ (TAB: XVII-XIX) zur Verdeutlichung der Verzierungstechnik sowie ein „Affetuoso di molto“ (TAB: XXIV) um die richtige Ausführung der Begleitstimme verständlich zu machen. Abgesehen von den Kupferstichen zu Beginn und Ende des Werkes verzichtet Quantz auf jegliches Bildmaterial.

Johann Georg Tromlitz (1791)
Ausführlicher und gründlicher Unterricht
die Flöte zu spielen
 Leipzig: Adam Friedrich Böhme

Nach Beendigung seiner Karriere als Flötenvirtuose und erster Flötist im „Grossen Konzert“ in Leipzig 1776, widmete sich der studierte Jurist, Johann Georg Tromlitz neben dem Unterrichten vor allem der Herstellung und Weiterentwicklung der mehrklappigen Flöte sowie dem Verfassen theoretischer Werke. Seinen *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* verfasste er, infolge der Berücksichtigung des Mangels an guten Lehrmeistern, als Schule für den Selbstunterricht (vgl. Tromlitz 1791, Vorbericht) und nimmt somit „unter den musikalischen Schulwerken des 18. Jahrhunderts [...] eine Sonderstellung ein“ (Demmler 1961, 91).

Keinerlei musikalische Bildung voraussetzend und mit einer enormen Genauigkeit legt Tromlitz auf 376 Seiten und in 15 Kapiteln gegliedert nahezu ausschließlich Aspekte des Flötenspiels dar. Dabei finden Erklärungen zur Spieltechnik der Querflöte genauso ihren Platz wie Ausführungen zu musiktheoretischen Inhalten und der Verzierungslehre. In Bezug auf den Zungenstoß empfiehlt der Autor die Quantzschen Artikulationssilben durch Änderung des Vokals „i“ in „a“ zu verbessern, da der erstere den Flötenton „spitzig“ (Tromlitz 1791, 158), der letztere diesen aber „voller, runder und heller“ (Tromlitz 1791, 158) mache. Den Ton der Flöte betreffend ist für Tromlitz „eine schöne Menschenstimme [...], welche hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist“ (Tromlitz 1791, 109) das beste Vorbild und

plädiert für einen gleichbleibenden Klang durch alle Register des Instruments.

Die Notenbeispiele sind, anders als bei Quantz, im fortlaufenden Text angeordnet und dienen hauptsächlich zu dessen Verdeutlichung. So gibt Tromlitz beispielsweise, um die Regeln der Atmung begrifflicher zu machen, Ausschnitte aus einem Konzert von „Hofmeister“ wieder oder legt die verschiedenen Möglichkeiten der „willkürlichen Auszierungen“ (Tromlitz 1791, 333) anhand eines 20 Seiten umfassenden Adagio-Satzes dar. Dem Kapitel „Vom Triller“ fügt er eine Tabelle aller Trillergriffe hinzu. Am Ende des Lehrwerks lässt sich eine Griffabelle mit den Tönen d^1 bis b^3 wiederfinden. Obwohl Tromlitz im Vergleich zu Quantz dem Notenmaterial insgesamt bereits mehr Raum schenkt, überwiegt der Textanteil dennoch. Abgesehen von einem Kupferstich auf dem Titelblatt, den sein jüngster Sohn Georg Friedrich Jakob anfertigte (vgl. Demmler 1961, 37), ist kein Bildmaterial in Tromlitz' Lehrwerk zu finden.

Das im Jahr 1800 erschienene Werk *Ueber die Flöte mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen* stellt gewissermaßen eine Ergänzung zum *Ausführlichen und gründlichen Unterricht* [...] dar, in der Tromlitz sich ausschließlich der Benutzung der verschiedenen Klappen der Querflöte widmet und zu allgemeinen spieltechnischen Fragen auf das 1791 erschienene Schulwerk verweist.

Instrumentalschulen im 19. Jahrhundert

Die am Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzende Institutionalisierung der Musikausbildung in Frankreich und Deutschland resultierte nicht zuletzt aus den Bestrebungen der französischen Revolution und der gesamteuropäischen Geisteshaltung der Aufklärung. Deren Forderungen nach Freiheit, Unabhängigkeit und Gleichheit veränderten die Bildungsvorstellungen. Zum Ziel wurde die „freie, individuelle Entfaltung des Menschen erhoben“ (Gruhn 2003, 93), die nun unter anderem auch in den neu gegründeten Musikinstituten verwirklicht werden sollte.

Eine Vorreiterrolle nahm in diesem Zusammenhang die Gründung des Pariser *Conservatoire de musique* im Jahr 1795 ein, das „für die Instrumentalpädagogik des 19. und 20. Jahrhunderts über Frankreich hinaus richtungsweisend“ (Mahlert 1993, 216) wurde. Bald entwickelte sich das Institut zur führenden musikalischen Ausbildungsstätte in Europa (vgl. Bloom 1995, 767). Um 1800 wies die Schule bereits elf Abteilungen, darunter zwei Flötenklassen⁴, auf (vgl. Sowa 1972, 44). Die Konservatoriumslehrer



Johann Georg Tromlitz (1791): Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen

⁴ Der Professor der ersten Klasse für Flöte war François Devienne und sein Kollege J. G. Wunderlich leitete die zweite Flötenklasse (vgl. AMZ 1800/1801, 412).



schrieben für ihre Lehrzwecke innerhalb kürzester Zeit „insgesamt 12 Handbücher der Methodik für Harmonielehre, Gesang und sämtliche Instrumentalfächer“ (Sowa 1972, 45), die aufgrund ihrer neuen Konzeption als Muster für nachfolgende Lehrwerke dienen sollten. Die offizielle Instrumentalschule für Querflöte des Pariser Instituts, die *Méthode de Flûte du Conservatoire* (1804), wurde von den Professoren Antoine Hugot & Johann Georg Wunderlich verfasst und bereits rund ein Jahr nach ihrem Erscheinen von August Eberhard Müller ins Deutsche übersetzt (vgl. Busch-Salmen 1999, 157).

Auf der einen Seite unterstützten nun die sich über Frankreichs Grenzen hinaus immer stärker verbreitenden Musikinstitute, mit ihrer hauptsächlich auf „musikalische Reproduktion [sowie] auf Spitzenleistungen in der Interpretation von Musik“ (Abel-Struth 1985, 440) ausgerichteten Ausbildung, das aufstrebende Virtuosen-tum. Demgegenüber wurde aber auch die sich im Zuge des aufsteigenden Bildungsbürgertums formende und stetig größer werdende Kreis von Dilettanten, auch Liebhabern genannt, eine immer wichtigere Interessentengruppe. Sie wurden weitgehend zum Träger des Musiklebens. Denn anders als im 18. Jahrhundert, wo sich die Kultur- und Musikpflege im Wesentlichen an den königlichen Höfen abspielte, fand das geistig-kulturelle Leben jetzt in den literarischen, philosophischen und musikalischen Salons statt, die in erster Linie durch die Dilettanten gefördert wurden (vgl. Gruhn 2003, 101/102). Als ausschlaggebenden Grund für die steigende Beliebtheit der Flöte unter den Dilettanten in Deutschland sieht Hans-Peter Schmitz „die Tatsache, dass Friedrich der Große selbst [...] Flöte gespielt hat. [Dies] trug mit dazu bei, daß sich [...] sehr rasch eine große und ständig noch wachsende Liebhaberbewegung entwickelte“ (Schmitz 1988, 17). Zu den berühmtesten Flötenliebhabern des 19. Jahrhunderts gehören der Dichter Friedrich Hölderlin und der Philosoph Arthur Schopenhauer (vgl. Schmitz 1988, 9).

Im Zuge der „Erweiterung der auf eine relativ kleine Bevölkerungsschicht beschränkten handwerklichen Musikkultur zur bürgerlichen Massenkultur“ (Gellrich 1992, 58) einerseits und dem aufsteigenden Virtuosen-tum andererseits wurden im 19. Jahrhundert Instrumentalschulen veröffentlicht, die sich deutlich von den alten Handwerkslehren abheben.

Kennzeichnend für die Lehrwerke des 19. Jahrhunderts ist der Beginn eines progressiven Aufbaus, d. h. die fortschreitende systematische Anordnung der Lerninhalte vom Leichten zum Schweren. Dieser neue konzeptionelle Gedanke lässt sich sowohl in der

Abfolge der verschiedenen Themen als auch in der Anordnung des Spielmaterials erstmals in dem französischen Lehrwerk von Antoine Hugot & Johann Georg Wunderlich (1804) finden. Immer häufiger bieten Autoren in ihren Lehrwerken außerdem in direktem Zusammenhang mit der schriftlichen Unterweisung eines Sachverhalts möglichst gezielte Übungen zu dessen Studium an. So finden sich beispielsweise bei Hugot & Wunderlich Erläuterungen zur Spielweise der an der Flöte angebrachten Klappen, auf die gezielte Übungen zu deren Gebrauch folgen (vgl. Hugot & Wunderlich 1804, 29).

In Deutschland schlägt sich die Idee des progressiven Aufbaus in Verbindung mit der schrittweisen Vermittlung erst mehrere Jahre später in den Lehrwerken für Querflöte nieder. So stellt Fürstenaus Werk *Die Kunst des Flötenspiels* (1844) weniger einen Lehrgang dar, den es gilt, Seite für Seite durchzuarbeiten. Vielmehr legt dieser hier, indem er, ähnlich wie Quantz und Tromlitz, anhand systematischer Übersichten jeden flötistischen Aspekt gesondert behandelt, „die Summe der Erfahrungen [seines] ganzen Lebens nieder“ (Fürstenaus 1844, VIII). Erst seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich die vermehrte Veröffentlichung von zunehmend progressiv aufgebauten, jedoch im Gegensatz zu den französischen Flötenschulen weniger umfangreichen und detaillierten Lehrwerken für Querflöte in Deutschland feststellen. Zu ihnen gehören beispielsweise die *Anweisung zum Flötenspiel op. 106* von Kaspar Kummer (o. J.), die verschiedenen Schulwerke von Wilhelm Popp und *Des Flötenspielers erster Lehrmeister* von Maximilian Schwedler (1899).

Ferner ist für die Anlage von Lehrwerken des 19. Jahrhunderts die Zunahme spieltechnischen Übungsmaterials charakteristisch. Hier ist die bereits 1794 erschienene *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute* von François Devienne zukunftsweisend. Denn er lässt erstmals in seiner Flötenschule auf eine vergleichsweise kurze Einführung in die Spieltechnik des Instruments Tonleiter- und Rhythmusübungen sowie zahlreiche Duette folgen. Devienne sowie seine französischen Kollegen Hugot & Wunderlich (1804) und Tulou (1853) – die in ihren Werken bereits einen deutlich systematischeren Aufbau der spieltechnischen Übungen präsentieren – legen damit besonders großen Wert auf die Vermittlung einer gesicherten Spieltechnik.

Auch in den deutschen Flötenschulen weichen schriftliche Erörterungen zunehmend spieltechnischen Übungen. Fürstenaus beispielsweise fügt dem Spielmaterial in seiner *Kunst des Flötenspiels* (1844) zwölf umfangreiche Übungen für Flöte und Klavier hinzu. Ein wesentlich breiteres Angebot an Notentext findet man darüber hinaus in den Flö-

**WAS HABEN
PROMINENTE MUSIKER
WIE ANDRÁS ADORJÁN,
RAFFAELE TREVISANI,
UND RANSOM WILSON
GEMEINSAM?**

Sonaré

Sie beschreiben die
Sonaré-Flöte als:

- Spektakulär
- Perfekte Intonation
- bestes Preis-Leistungs-Verhältnis

Ein Produkt aus dem
Hause Verne Q. Powell

Reparaturen und
Generalüberholung
aller Flöten von
Meisterhand:

**Flöten-Haber
Powell- und Sonaré-
Generalagentur**

Anton-Meindl-Str. 11
D-81245 München
Tel: 0 89/88 09 61
Fax: 0 89/89 66 90 22
floeten-haber@
onlinehome.de
www.floeten-haber.de



tenschulen von Kummer, Popp und Schwedler. Hier nehmen die Texte nie mehr als ein Sechstel des gesamten Umfangs der Schule in Anspruch. Jedoch überwiegen hier – anders als in den französischen Lehrwerken – Musikstücke sowie zahlreiche Bearbeitungen bekannter Opernmelodien, Volksweisen oder Volkslieder gegenüber den technischen Übungen.

Veränderungen in der Spieltechnik

War im Spätbarock das von Quantz und Tromlitz formulierte Klangideal eines „hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen“ (Quantz 1752, 41) Flötentons gefragt, so vollzog sich in der Romantik ein Wandel dieser Vorstellung hin zum „lieblich sanften, zur reinen Natur und zur Idille sich hinneigenden Charakter“ (Fürstenau 1844, 2) der Flöte (vgl. Schmitz 1988, 18). Vorbild blieb dabei weiterhin die menschliche Stimme. So charakterisiert Fürstenau (1844) den Klang der Stimme in seiner Kunst des Flötenspiels als einen „der grössten Mannigfaltigkeit des Ausdrucks fähigen Ton; denn sie ist in ihrer Entstehung dem Gefühle unmittelbar verwandt, der Erguss des unmittelbarsten Seelenlebens“ (Fürstenau 1844, 8) und zieht daraus den Schluss: „Der Ton der Flöte ist nun um so vollkommener zu nennen, je mehr er sich der menschlichen Stimme nähert“ (ebd.). Tulou (1853) schließt sich dem an, wenn er die Frage nach einem schönen Ton mit den Worten beantwortet: „C'est le son qui se rapproche le plus de la voix humaine“ (Tulou 1853, 2).

Während die Franzosen dieses Klangideal jedoch vor allem durch Lockerheit und Flexibilität zu erreichen versuchen, plädieren deutsche Flötisten überwiegend für Stabilität im Ansatz. Hugot & Wunderlich (1804) raten dazu, die Tonerzeugung „von allen Theilen des Körpers, die dabei nöthig sind, mit Leichtigkeit“ (Hugot/Wunderlich ca. 1820, 5) auszuführen und warnen „vor einem starren Zusammenziehen der Lippen; dieser Fehler gibt dem Ansatz etwas hartes“ (ebd.). In deutschen Lehrwerken liest man statt dessen häufig, man solle die Lippen für die Töne der ersten Oktave „ganz straff nach den Mundwinkeln zu“ (Fürstenau 1844, 9) spannen „wodurch dann ein schöner sonorer Ton entsteht“ (ebd.; vgl. auch Kummer o. J., V). Attribute wie „Leichtigkeit“ oder „Beweglichkeit“ werden hier nicht in der Weise hervorgehoben wie in den französischen Flötenschulen.

Beinhalten die Lehrwerke von Quantz und Tromlitz vor allem Hinweise zur richtigen Einteilung der Atmung bei der Interpretation eines Musikstücks, so lassen sich in den Flötenschulen des 19. Jahrhunderts neben diesem Aspekt die ersten Ansätze zur Erklärung der Atemtechnik im Speziellen finden. Weg-

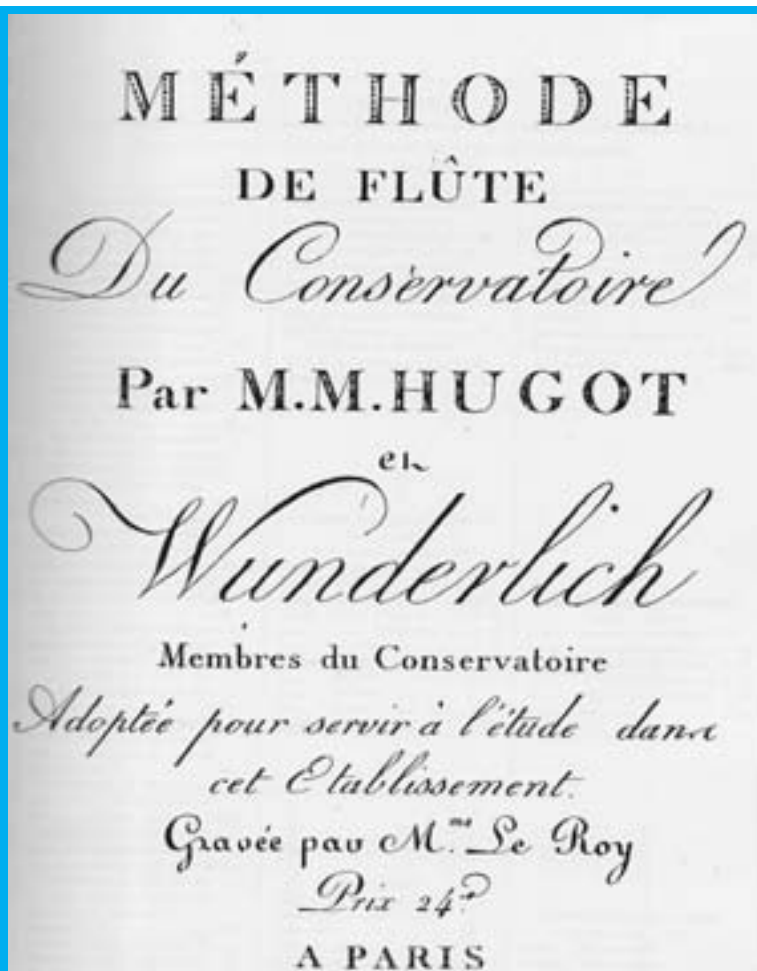
bereiter ist auf diesem Gebiet Anton Bernhard Fürstenau, der von einer Verlängerung der Ausatmung und Verkürzung der Einatmung gegenüber der natürlichen Atmung beim Flötenspiel spricht, wobei „beides mit der grössten Ökonomie geschehen muss“ (Fürstenau 1844, 10). Von ihm erfahren wir weiter, dass „das Einathmen mit eingezogenem Bauche [...] sehr nachtheilig und als fehlerhaft zu betrachten [ist]; der Athem darf nur unter leisem Anziehen des Leibes genommen werden, wobei die Brust sich ausdehnen und hervortreten muss“ (ebd.). Beim Ausathmen muss die Brust „langsam wieder einsinken, und die in den Lungen vorhandene Luft, ohne die Brust zu erschüttern, herausfliessen“ (ebd.). Erstaunlich ist, dass sich die sonst eher fortschrittlichen französischen Autoren in Bezug auf die Atemtechnik sehr zurückhalten. Hugot & Wunderlich lehren dazu lediglich, dass „der Wind dem Instrumente sanft und gleich, nicht ruckweise, und ohne Anstrengung der Brust gegeben werden [muss]. Man vermeide dabei die Backen aufzublasen, welches das Spielen, durch die überflüssige Menge von Luft, die im Munde angehäuft ist, beschwerlich macht“ (Hugot/Wunderlich ca. 1820, 5). Erläuterungen zum Vibrato, oder der „Bebung“, sind in Fürstenaus Flötenschule zu lesen. Dieser beschreibt drei Arten der Ausföhrung, die den Quantzchen ähnlich sind: „schnell auf einanderfolgende Lungendrücke – was das beste und sicherste Mittel ist“ (Fürstenau 1844, 79) eine „zitternde Bewegung“ (ebd.) der Kinnlade „das Klopfen mit einem – bei Hervorbringung des gerade zu

spielenden Tons nicht beschäftigten – Finger auf ein – ebenfalls dabei nicht beteiligtes – Tonloch, wobei man den Finger mehrere Male hinter einander möglichst schnell und elastisch auf das Tonloch niederfallen lässt (Fürstenau 1844, 81).

Anders als Quantz spricht sich Fürstenau jedoch deutlich für das Atemvibrato als die beste Möglichkeit aus und bezeichnet die dritte Variante als eine, die lediglich „in manchen Fällen von schöner Wirkung sein kann“ (Fürstenau 1844, 81). Das durch Zittern der Kinnlade erzeugte Vibrato dürfte „nur als Ersatz für das Atemvibrato gedacht gewesen sein, denn die negative, störende Beeinflussung eines einwandfreien Ansatzes durch diese Praktiken liegt auf der Hand“ (Gärtner 1973, 33). Allerdings warnt auch Fürstenau vor einem allzu häufigen Gebrauch des Vibratos, „da nur zu leicht die Häufung dieser Manier wie krankhafte Empfindelheit sich ausnimmt, der fortwährende Gebrauch derselben aber gar zu einem kläglichen Gewinsel wird“ (Fürstenau 1844, 79).

François Devienne (1794)
Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour La Flûte
Paris: Imbault

François Devienne, der sowohl als Flötist, Fagottist und Komponist wirkte, war auch als Lehrer sehr gefragt. Ein Jahr nach der Veröffentlichung seiner Flötenschule wurde er mit der Gründung des Pariser Konservatoriums 1795 dort zum *professeur de flûte de la première classe* berufen.



In seinem 77 Seiten umfassende Lehrwerk führt Devienne zunächst Griff- und Trillertabellen für die Einklappenflöte an. Die daran anschließende Flötenlehre teilt sich in elf Artikel und beinhaltet das Zusammenbauen des Instruments, Beschreibungen zu Ansatz und Ton sowie Erklärungen verschiedener Artikulationsarten und der Verzierungslehre. Devienne beschreibt hier erstmals in der Entwicklung des Flötenspiels den doppelten Zungenstoß mit den Silben „dougue-dougue“ (vgl. Busch-Salmen/Zimmermann 1999, 151). Den Erläuterungen sind zahlreiche Notenbeispiele beigefügt. Bevor das Lehrwerk mit einer umfangreichen Sammlung an Spielmateriale zum Ende kommt, stellt der Autor Anhand einiger Übersichten Inhalte der Musiktheorie, wie Noten- und Pausenwerte, Versetzungszeichen sowie Takt- und Tonarten dar.

Die praktischen Studien beginnen zunächst mit verschiedenen Tonleiter- und Rhythmusübungen. Daran schließen sich „Vingt petits



François Devienne

Airs“ für zwei Flöten an, denen verschiedene Lieder und Melodien zugrunde liegen. 18 kurze Duette und sechs Sonaten für zwei Flöten beenden die *Nouvelle Méthode*. Da Deviennes Lehrwerk weniger als ein Drittel des Gesamtwerks an Textpassagen besitzt, weist dieses am Ende des 18. Jahrhunderts bereits eine neue Konzeption auf. Kein Bildmaterial besitzend, nehmen den wesentlich größeren Teil der Schule die zahlreichen Notenbeispiele, Übungen und Duette in Anspruch, die ausnahmslos von Devienne komponiert wurden.

Antoine Hugot & Johann Georg Wunderlich (1804)
Méthode de Flûte du Conservatoire
Paris: Le Roy

Mit der Gründung des Pariser Konservatoriums im Jahr 1795 erhielt der Flötist und Komponist, Antoine Hugot, dort eine Professur für Flöte. Als er acht Jahre später starb, ohne seine Flötenschule abgeschlossen zu haben, lag es an seinem Schüler Johann Georg Wunderlich, ebenfalls Flötenprofessor am Konservatorium, diese nun fertigzustel-

len. Ein Jahr später erschien die 153seitige *Méthode de Flûte*, die, als offizielles Unterrichtsmaterial des *Conservatoire de Musique* in Paris, vor allem für die dortigen Studenten bestimmt war. Demzufolge gehen die Autoren davon aus, dass ihre Leser bereits über Kenntnisse der allgemeinen Musiktheorie verfügen.

Das Lehrwerk setzt sich aus elf Artikeln zusammen. Auf Informationen zur Entwicklung der Flöte und ihrer Zusammensetzung im ersten und zweiten Artikel, folgen Beschreibungen zur Instrumentenhaltung, Tonbildung und Ansatz. Im anschließenden sechsten Artikel unterscheiden Hugot & Wunderlich drei Artikulationsarten, nämlich „das Stossen, das Schleifen, und das Piquieren, welche eine Verbindung der ersten Arten ist“ (Hugot/Wunderlich ca. 1820, 6) und verdeutlichen ihre Umsetzung in den angefügten Notenbeispielen. Mit dem Voratz, sich nicht zu bemühen „mit einem Athem so lange als möglich auszuhalten, sondern [...] zur rechten Zeit, und an den Stellen, die von der Harmonie in dem musikalischen Gedanken angezeigt sind, Athem zu holen“ (Hugot/Wunderlich ca. 1820, 6), zeigen die Autoren nachfolgend anhand kurzer Musikausschnitte eine sinnvolle Einteilung auf. Hierauf werden im Artikel „Von den Verzierungen“ die Ausführung des Vor-

eines Adagios und Allegros erklärt. Im abschließenden elften Artikel verdeutlichen Hugot & Wunderlich die Vorzüge der vierklappigen Flöte (F-, As-, B- und Dis-Klappe), bieten gezielte Übungen an, um den Gebrauch dieser Klappen zu trainieren und fügen dem noch zahlreiche Technikübungen, Duette und Etüden hinzu, die das Lehrwerk letztlich beenden.

Da diese Flötenschule kein Bildmaterial aufweist und sich der Text nur auf knapp einem Fünftel des gesamten Werks ausbreitet, stellt das umfangreiche Spielmateriale den Hauptbestandteil der Schule dar. Auf die bereits erwähnten Übungen zur Benutzung der Klappen folgen Tonleiter- und Intervallübungen sowie „Seize Leçons très faciles“ (Hugot/Wunderlich 1804, 72), bestehend aus einer Flöten- und Bass-Stimme. 24 Flötenduetten, 6 Sonaten mit zugefügter Bass-Stimme, 5 Etüden sowie Geläufigkeitsübungen, Tonleiterübungen und „Etudes et Exercices“ (Hugot/Wunderlich 1804, 140) führen schließlich zum Ende der *Méthode de Flûte du Conservatoire*.

Anton Bernhard Fürstenau (1844)
Die Kunst des Flötenspiels op. 138
Leipzig: Breitkopf & Härtel

Anton Bernhard Fürstenau, der das Flötenspiel von seinem Vater erlernte und bereits in jungen Jahren mit diesem konzertierte, nahm 1820 die Stelle des Soloflötisten in der Königlich-Sächsischen Hofkapelle Dresden an, die er bis zu seinem Tod 1852 innehatte. Gleichzeitig sammelte er in dieser Zeit als Flötenlehrer viele Erfahrungen, die er später in seinen beiden Lehrwerken verarbeitete. Sein 148 Seiten umfassendes Werk über *die Kunst des Flötenspiels op. 138* versteht Fürstenau als Ergänzungsband zu seiner 1826 erschienenen *Flötenschule op. 42*, die „hauptsächlich für den Elementarunterricht bestimmt ist“ (Fürstenau 1844, VIII).

Im Gegensatz dazu sollte das jüngere Werk „vorzugsweise dem Bedürfnisse solcher Spie-



schlags, Trillers und Doppelschlags sowie in einem weiteren Artikel die Interpretation

ler abzuhefen den Zweck [haben], welche [...] es zu einer höheren Stufe der Kunst zu bringen beabsichtigen“ (Fürstenau 1844, VIII). Der Autor spricht demzufolge vor allem fortgeschrittene Flötisten an; insbesondere auch solche, „welche vielleicht nicht das Glück haben, den mündlichen Unterricht eines vielfach erfahrenen Meisters zu benutzen“ (Fürstenau 1844, VIII). Dabei setzt Fürstenau einen gewissen musiktheoretischen Kenntnisstand sowie grundlegende spieltechnische Fertigkeiten, wie beispielsweise die Haltung des Instruments, von seinen Lesern voraus.

Die *Kunst des Flötenspiels* besteht aus zwei „Abtheilungen“ (Fürstenau 1844, I). In der ersten, lediglich sieben Seiten umfassenden, „Abtheilung“ informiert der Verfasser in zwei Abschnitten über die Entwicklung der Flöte und deren Eigenarten in der Konstruktion. Die darauffolgende, wesentlich umfangreichere, „Abtheilung“ über die „Lehre vom Flötenspiel“ (Fürstenau 1844, 8) behandelt in neun Abschnitten alle spieltechnischen Belange, die für „das höhere Studium der Flöte“ (Fürstenau 1844, VIII) ausschlaggebend sind. Nachdem Fürstenau hier die Eigenschaften eines schönen Flötentons und dessen Erzeugung offenlegt, beschreibt er die Atemtechnik und Einteilung des Atems während eines Musikstücks. Darauf folgend stellt er drei verschiedene „Scalenübungen“ (Fürstenau 1844, 14) zur Aneignung eines runden, klangvollen, festen und kräftigen Tons vor. Auf den daran anschließenden Seiten gibt der Autor anhand einer „Fingerordnungstabelle“ (Fürstenau 1844, 19) Aufschluss über 124 nummerierte Griffmöglichkeiten, aus denen man zugunsten der „Schönheit der Tonfolge“ und einer verbesserten „Geläufigkeit der Finger“ (Fürstenau 1844, 18) wählen soll. Über drei verschiedene Artikulationsarten, nämlich den Zungenstoß, die Bindung und deren Kombination, berichtet Fürstenau im angrenzenden sechsten Abschnitt, auf den ausführliche Erläuterungen über verschiedene Verzierungen und Manieren folgen. Bevor Fürstenau sein Lehrwerk mit Übungen zu verschiedenen spieltechnischen Problemen schließt, führt er Aspekte eines schönen, vollendeten Vortrags an. Bereits im Laufe der Flötenschule werden Übungen zur Tonbildung in Form von „Scalenübungen“, Beispiele zur Anwendung der Fingerordnung sowie „Accordengänge und sonstige sehr gebräuchliche Passagen-Formen“ (Fürstenau 1844, 35), die in allen Tonarten zu üben sind, als Spielmaterial angeboten. Daneben werden die verschiedenen Artikulationsweisen, Verzierungen und Manieren sowie die Einteilung der Atmung während eines Stückes anhand von Notenbeispielen verdeutlicht. In den abschließenden zwölf Übungen für Flöte mit Klavierbegleitung sollen unterschiedliche technische und

musikalische Fertigkeiten ausgebildet und trainiert werden. Alle Übungen und Notenbeispiele entstammen Fürstenaus Feder. Text und Notenmaterial halten sich in dieser Flötenschule in ihrem Umfang ungefähr die Waage, jedoch findet man keinerlei Bilder.



Jean-Louis
Tulou

Jean-Louis Tulou (1853)⁵
Méthode de flûte progressive et raisonnée op. 100
Paris: Schönerberger

Jean-Louis Tulou, der bereits mit zehn Jahren das Flötenspiel bei J. G. Wunderlich lernte und seit 1829 als Professor für Flöte am Pariser Konservatorium tätig war, geht in seinem Lehrwerk ausschließlich auf flöten-spezifische Aspekte ein. Kenntnisse der allgemeinen Musiklehre setzt der Autor, der ein entschiedener Gegner der Böhmflöte war, von seinen Lesern voraus. Zunächst verdeutlicht Tulou anhand einiger Bilder welche Lippenform für die Bildung eines schönen Tons von Vorteil ist und wieviel des Mundlochs von den Lippen bedeckt sein darf. Bevor der Autor hiernach mit weiteren Illustrationen auf die Haltung des Instruments eingeht, beschreibt er die Tonerzeugung, Erläuterungen zu Artikulation und Atmung schließen sich an. Darauf folgen mehrere Übungen, „Études mélodiques“ (Tulou um 1853, 15) und Tonstudien, in denen er auch auf die Benutzung der Klappen eingeht. Die Griffe der Töne d¹ bis c für eine vierklappige Flöte werden mit Hilfe einer Tabelle veranschaulicht, der sich Übungen der chromatischen Tonleiter und weitere „Études mélodiques“ (Tulou um 1853, 26) zum Gebrauch der Klappen und Studium verschiedenen Griffweisen anhängen. Letztere werden in ihrem Verlauf durch Erläuterungen zu Verzierungen unterbrochen. Auf Tonleiterübungen folgen Griff- und Trillertabellen für die Flöte mit 10 Klappen, „Études progressives“ (Tulou um 1853, 66), die Klärung verschiedener Hilfsgriffe und weitere Studien. 18 Etüden und 12 weitere Tonleiterübungen beenden das Lehrwerk.

Das Angebot an Übungen nimmt trotz einiger illustrierender Bilder zu Beginn der Schule neben den kurz gehaltenen Texten zweifellos den größten Teil dieser Flötenlehre in Anspruch und ist nahezu ausnahmslos für zwei Flöten gesetzt. Abgesehen von einigen Melodien unter anderem von Haydn, Mozart, Beethoven, und Gluck, die Tulou zu Flötenduetten umgearbeitet hat, sind alle Übungen und Stücke vom Autor selbst komponiert.

Maximilian Schwedler (1899)
Des Flötenspieler's erster Lehrmeister
Heilbronn: C. F. Schmidt

Maximilian Schwedler, erster Flötist des Gewandhausorchesters Leipzig und Lehrer am dortigen Konservatorium, spricht mit seiner Schule, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die Flötenanfänger an und verlangt dementsprechend von seinen Lesern keine musikalische Vorbildung. Sein Unterricht erstreckt sich, in deutscher und englischer Sprache, über 51 Seiten und in drei Abschnitte gegliedert.

Nachdem man Informationen über die Beschaffenheit und den Tonumfang der Flöte erhielt, beschreibt Schwedler seine Ansatzlehre sowie Atmung und Artikulation. Die Vermittlung musiktheoretischer Grundlagen und erste „Griff- und Ansatzübungen“ (Schwedler 1899, 13) schließen sich an. „Übungsstücke in allen drei Oktaven und verschiedenen Tonarten“ (Schwedler 1899, 19) mit einer Einführung in die Verzierungslehre bilden den zweiten Abschnitt dieser Flötenschule. Im letzten Abschnitt folgen auf Erläuterungen zum Aufbau der Dur- und Molltonleitern und leitereigenen Dreiklänge Tonleiter- und Akkordübungen durch alle Tonarten, „Übungen in punktierten Noten“ (Schwedler 1899, 47) sowie Übungen zum doppelten und dreifachen Zungenstoß. Griff- und Trillertabelle sind dem Lehrwerk beigelegt.

Neben zwei Bildern zur „Haltung der Hände beim Flötenspiel“ (Schwedler 1899, 2) und relativ kurz gehaltenen Texten nehmen die Übungen und Stücke den größeren Teil der Schule in Anspruch. Während man im ersten Abschnitt sowohl Ton- und Technikübungen als auch Volkslieder und -tänze findet, stellen die Übungsstücke des zweiten Abschnitts überwiegend bearbeitete Melodien, u. a. von Händel, Mozart, Weber und Chopin, dar. Alle Übungen und Stücke sind für eine Flöte gesetzt.

⁵ Häufig wird in Bezug auf die Flötenschule von Tulou das Erscheinungsjahr 1835 genannt.

Ich beziehe mich hier auf Karl Ventzke, der im Rahmen seiner „Untersuchungen über die Boehmflöte in Frankreich“ (Ventzke 1991, 378) zu dem Ergebnis kam, „daß das richtige Datum 1853 ist“ (ebd.).



Quellenverzeichnis:

AMZ (1800/1801): Allgemeine Musikalische Zeitung. Dritter Jahrgang vom 1. Oct. 1800 bis 23. Sept. 1801. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Reprint Amsterdam: Frits A. M. Knuf

Abel-Struth (1985): Grundriß der Musikpädagogik. Mainz: B. Schott's Söhne

Augsbach, Horst (1981/1992): Nachwort. In: Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. 3. Auflage 2000. Kassel: Bärenreiter Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Bloom, Peter (1995): *Frankreich. V. Bis 1870*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 3. Eng-Hamb. Stuttgart: Bärenreiter, 755-770

Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): *Handbuch Querflöte. Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf*. Kassel u. a.: Bärenreiter Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Busch-Salmen, Gabriele (1999): *Lehrwerke des 19. Jahrhunderts*. In: Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): *Handbuch Querflöte*, S. 153-161

Busch-Salmen, Gabriele / Zimmermann, Manfredo (1999): *Die wichtigsten Flötenschulen nach Jacques Hotteterre*. In: Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): *Handbuch Querflöte*, S. 145-152

Demmler, Fritz (1961): *Johann Georg Tromlitz (1725 – 1805). Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels*. Reprint 1985. Buren: Frits Knuf

Devienne, François (1794): *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute*. Facsimile of the original edition. With an introduction, annotated catalogue of later editions, and translation by Jane Bowers 1999. Ashgate u. a.: Ashgate Publishing Company

Fürstenau, Anton Bernhard (1844): *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt op. 138*. Reprint 1991 der Ausgabe Leipzig 1844. Buren: Frits Knuf

Gärtner, Jochen (1973): *Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Historische Entwicklung, neue physiologische Erkenntnisse sowie Vorstellungen über ein integrierendes Lehrverfahren*. Regensburg: Gustav Bosse

Gellrich, Martin (1992): *Üben mit Lis(z)t. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt der Klaviervirtuoson*. Frauenfeld: Im Waldgut

Gellrich, Martin (2005): *Instrumentalschulen*. In: Helms, Siegmund/Schneider, Reinhard/Weber, Rudolf (Hrsg.): *Lexikon der Musikpädagogik*. Kassel: Gustav Bosse, S. 115-117

Gruhn, Wilfried (2003): *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*. 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Hofheim: Wolke

Hugot, Antoine / Wunderlich, Johann Georg (1804): *Méthode de Flûte du Conservatoire. Adoptée pour servir à l'étude dans cet Etablissement*. Reprint (1975) der Erstausgabe Paris 1804. Buren: Frits Knuf

Hugot, Antoine / Wunderlich, Johann Georg (ca. 1820): *Hugot's und Wunderlich's Flötenschule für das Conservatorium der Musik verfasst und zum Unterricht angenommen*. Mainz u. a.: Schott

Mahlert, Ulrich (1993): *Pädagogische Musik*. In: Christoph Richter (Hrsg.): *Handbuch der Musikpädagogik* Band 2. Instrumental- und Vokalpädagogik. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 197-234

Quantz, Johann Joachim (1752): *Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln*. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. 3. Auflage 2000. Kassel: Bärenreiter

Schleuning, Peter (2000): *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler

Schmitz, Hans-Peter (1958): *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*. 2. Auflage. Kassel u. a.: Bärenreiter

Schmitz, Hans-Peter (1988): *Fürstenau heute. Flötenspiel in Klassik und Romantik*. Kassel u. a.: Bärenreiter

Schmitz, Hans-Peter (2000): Vorwort. In: Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. 3. Auflage 2000. Kassel: Bärenreiter Karl Vötterle GmbH & Co. KG, S. VII-X

Schwedler, Maximilian (1899): *Des Flötenspielers erster Lehrmeister. Theoretisch praktische Flötenschule allen Anfängern im Flötenspiel gewidmet*. Heilbronn: C. F. Schmidt

Sowa, Georg (1972): *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843). Pläne Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen*. Regensburg: Gustav Bosse

Tromlitz, Johann Georg (1791): *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Zweiter Reprint 1985 der Ausgabe Leipzig 1791. Buren: Frits Knuf

Tromlitz, Johann Georg (1800): *Ueber die Flöten mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen*. Reprint 1973 der Ausgabe Leipzig 1800. Amsterdam: Frits Knuf

Tulou, Jean-Louis (1853): *Méthode de Flûte Progressive et Raisonnée op. 100. Adoptée par le Comité d'Enseignement du Conservatoire*. Paris: Schonenberger

Ventzke, Karl (1991): *Bemerkungen zur Flötenschule op. 100 von Jean Louis Tulou*. In: TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. Jahrgang 16. Heft 1, 1991. Celle: Moeck, S. 378-379

