

In Quinten und Quarten. Zur Geschichte des Blockflötenstimmwerks

Die Geschichte der Musikinstrumente wurde und wird weiter geprägt von Wechselbeziehungen zur Evolution der musikalischen Spieltechnik und zur instrumentenspezifischen Literatur. Bei einigen wenigen Instrumenten, wie z. B. bei der Blockflöte, steht die Geschichte aber auch in einem direkten Zusammenhang mit dem Bau verschiedener Instrumentengrößen, also einer Instrumentenfamilie. Weil dieser Aspekt in heutigen Betrachtungen meist zugunsten der Bau- und Literaturgeschichte oder der Fragen historischer Spieltechniken vernachlässigt wird, soll er im folgenden im Zentrum stehen. Der alte Begriff *Stimmwerk* wird dabei dem neueren, *Familie*, vorgezogen, weil er sich eindeutig auf prinzipiell baugleiche Instrumente verschiedener Größe und Lage bezieht, während unter *Blockflötenfamilie* oft auch Instrumente unterschiedlicher Bauweise zusammengefasst werden. Die folgende Betrachtung beschränkt sich im wesentlichen auf Blockflöten mit einem Daumenloch und sieben vorderständigen Grifflochern.

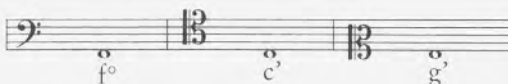
Die Quellen zur Geschichte des Blockflötenstimmwerks sind vielfältig: Traktate, Lexika und Schulwerke, dann Kompositionen, die für bestimmte Blockflötengrößen geschrieben sind, aber auch erhaltene Instrumente, soweit ihr intendierter Grundton feststellbar ist. Bei den Belegen für einzelne Flötenstimmungen wird aus Gründen der Übersichtlichkeit auf Vollständigkeit verzichtet. Soweit die erwähnten Kompositionen in Neuausgaben zugänglich sind, werden sie am Schluss in einem Literaturverzeichnis zusammengefasst.

Das Renaissance-Stimmwerk (16. Jahrhundert)

Die älteste Quelle für das Blockflöten-Stimmwerk ist Sebastian Virdungs *Musica getutscht und aussgezogen*, Basel 1511¹: ... so man zwo oder drey floten zu samen stympft / So muß die clain flöte des discants alweg ein quint uber die mitler flöte des tenors stan / des gleichen die flöte zu dem Baßcontra muß auch ein quint under den tenor stan. Virdung spricht also zuerst von der relativen Flötenstimmung, dem Quintabstand, und dann von der absoluten Tonhöhe und deren Notation: *Als so ich den Baßcontra an dem fa under dem gamaut anfang / und den tenor darob in cfaut in spacio / darnach den discant ein quint uber den tenor / Das wirt gsolreut*

in spacio / Des gleichein die erst linien in dem Baßcontra die wirt gamaut / der tenor darüber ein quint in desolre / Und dan der discant ayn quint uber dem tenor das wirt alamire in der linien / Und also forter bin uffzugan / So ist ein flöte / schir eben gleich das die ander zu greiffen und zu pfeiffen.

Gemeint ist ein Notationssystem, bei dem die Grundtöne der verschiedenen Flöten durch entsprechende Schlüssel im Notensystem an derselben Stelle liegen, so dass die Spieler ohne Transposition die Instrumente wechseln konnten:



Die Grundtöne g° , c° und f° beziehen sich dabei auf die notierte Lage, gemeint sind wohl oktavierend klingende Blockflöten in g^1 , c^1 und f° . Eine ausführliche Beschreibung dieses Phänomens gibt Michael Praetorius 1619² im Bezug auf die c^1 -Tenorflöte: *Diese Flöte / so wol auch die Querpfeiffe in diesem Thon / kan nicht allein zum Discant, wie ich es alhier eingesetzt / sondern auch zum Tenor ein Octav drunter / gebraucht werden. Wie es dann in gemein von etlichen Instrumentisten dafür gehalten wird / daß dieser Art Plock- und Querflöten / ein rechter Tenor am Laut und Sono sey: und derselben unterster Clavis, dem Clavem c oder d im Tenor, und also ihren Laut auff vier Fueß Thon (nach Orgelmacher Mensur,) von sich gebe. Und die Warheit zu bekenn / bin ich anfangs auch / weil es gar schwehr im Gehör zuerkennen / und zuunterscheiden / derselben meynung gewesen: Aber wenn man diesen Thon gegen der Orgelpfeiffen Thon intonieren lest / und eins gegen das ander im vleissigen Gehör eigentlich in acht nimpt / so ist es nur ein rechter Discant...* Dies gilt sicher auch für die Blockflöten des 16. Jahrhunderts.

Virdungs Aussagen zum Blockflötenstimmwerk werden von Martin Agricola 1529/1545³ und von Sylvestro Ganassi 1535⁴ bestätigt. Agricola beschreibt außerdem noch die Transpositionspraxis, die der Einrichtung von Vokalstücken für Blockflötenensembles diente. Als konkrete Beispiele dafür sind die von Pierre Attaingnant zusammengestellten *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties*, Paris 1533⁵, erhalten. Wie auch bei Phili-

bert Jambe de Fer, Lyon 1556⁶, beschrieben, wird im Quartett die mittlere Größe doppelt besetzt.

Hieronymus Cardanus⁷, der Ganassis *La Fontegara* kannte, beschreibt um 1546 zusätzlich zum bekannten Quint-Stimmwerk $g^1 c^1 f^{\circ}$ noch eine Blockflöte in d^2 . Vermutlich dokumentieren die erhaltenen Säulenblockflöten von Hans Rauch von Schrattenbach (um 1535) ein zusammengehöriges Stimmwerk aus vier verschiedenen Größen im Quintabstand⁸ (Abb. 1).

Offensichtlich wurde schon im 16. Jahrhundert versucht, mit Blockflöten tiefere Töne als f° zu erreichen. Dazu wurde entweder das Schalloch teilweise abgedeckt,⁹ ein längeres Fußstück mit offenen Klappen konstruiert¹⁰ oder – bei Säulenblockflöten – im Corpus eine zweite Bohrung nach Art der Dulziane angebracht.¹¹ Außerdem belegen erhaltene Instrumente, dass es auch schon Bassflöten mit tieferen Grundtönen als f° gab. Wegen der er-

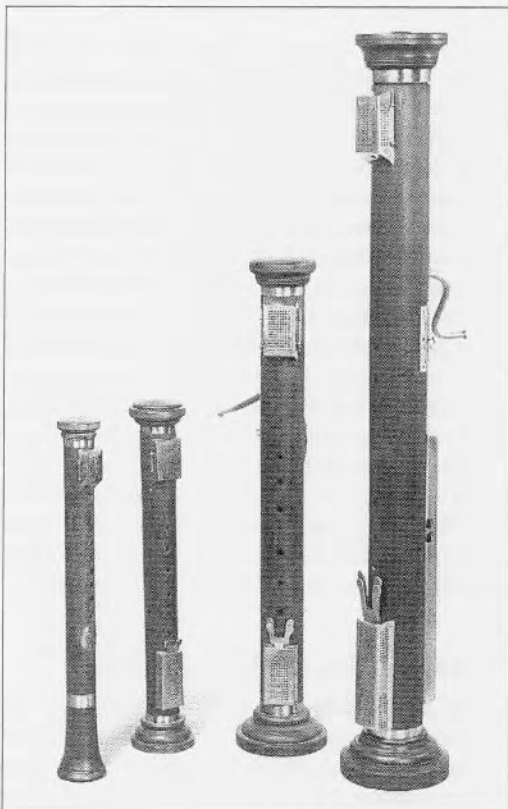


Abb. 1: Säulenblockflöten in $d^2 g^1 c^1 f^{\circ}$ ($a^1 = 392$ Hz) nach Hans Rauch von Schrattenbach um 1535, von Rainer Weber, Bayerbach 1995-1998

heblichen Schwankungen des Stimmtons sind aber die intendierten Grundtöne nicht immer eindeutig festzustellen. Vermutlich handelt es sich um Quintbassflöten in B und um Quint-Stimmwerke in g° , c° und F. Im Einzelfall wurden diese Instrumente sogar noch mit einer diatonischen Extension um eine Quarte nach unten versehen.¹²

Das Stimmwerk des Frühbarocks (um 1600 bis um 1680)

Der Kronzeuge für das Blockflöten-Stimmwerk zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist Michael Praetorius.¹³ Er nennt acht verschiedene Flötenstimmungen:

1. Klein Flöttlin / ein Quintadecima, daß ist / zwo Octaven höher als ein Cornett.
2. DiscantFlöt ein Quart niedrer.
3. DiscantFlöt ein Quint niedrer / als die Erste Art.
4. AltFlöt / ein Octav niedrer / als die Erste Art.
5. TenorFlöt / ein Quint niedrer / als die Vierte Art.
6. BassetFlöte / noch ein Quint niedriger; Welche unten ein Schloß oder Fontanelle haben.
7. BasFlöt: Eine Quint niedriger / alß die Sechste Art.
8. GroßBassflöt / ein Octav niedriger / von der Sechsten Art oder Sorten.

Das alte Quint-Stimmwerk wird also nach oben und unten im Oktavabstand erweitert, so dass außer den Quint- auch Quartabstände entstehen:

	g^2 (Oberquarte bzw. Oktavabstand)
Quintstimmwerk	d^2
	c^2
	g^1
	c^1
	f°
	B
(Unterquarte bzw. Oktavabstand)	F

Zum Einsatz dieses Stimmwerks sagt Praetorius¹⁴: *Allhier ist aber zu merken: Daß von alters her und auch noch anitzo meistentheils alle Blasende Instrumenta, als Flöten / Pommern / Schallmeyen / Krumbhörner / etc. in den Accorten oder Stimmwercken / eins vom andern alzeit eine Quinta ist gearbeitet / und gestimmt worden: darumb daß man allzeit (...) drey und drey zusammen als eine*

Art zum Baß, die ander zum Tenor und Alt, (Denn diese beyde Stimmen / Tenor und Alt, können allzeit auß gleichlautenden unnd einerley Corporibus und Instrumenten musicirt werden) die dritte aber zum Cantu, gebrauchen kan. Weil sich vier oder fünf verschiedene Instrumentengrößen im Quintabstand gar schwer zusammen (...)reimen, empfiehlt er, zusätzliche Instrumente herstellen zu lassen, die nicht eine Quint, sondern nur ein Quart, von der nechst vorhergehenden höher intoniert sind. Damit werden einerseits die im Stimmwerk schon vorhandenen Quartabstände erklärt, andererseits fordert Praetorius dadurch aber ein noch vielfältigeres Quint-Quart-Stimmwerk, das etwa so ausgesehen haben könnte:

		g^2 (Oberquarte bzw. Oktavabstand)			
Quintstimmwerk	d^2				
		c^2			
	g^1				
		f^1			
	c^1				
(Unterquarte bzw. Oktavabstand)		b^o			
	g^o				
		f^o			
	c^o				
		B			
		F			

Als kleinste Blockflötenart erwähnt Praetorius noch ein *gar klein Plockflötlein* in d^3 . Es gehört jedoch wegen seiner Grifflochanordnung mit vier Vorderlöchern und einem Daumenloch nicht im engeren Sinne zum Blockflöten-Stimmwerk. Allerdings ist auch ein sehr kleines Instrument mit normaler Grifflochanordnung erhalten, das wohl als c^3 -Blockflöte gedacht war.¹⁵

In der Praxis dürften so vielfältige Stimmwerke nur selten vorhanden gewesen sein. Marin Mersenne¹⁶ erwähnt 1636 davon auch nur eine kleine, aber realistische Auswahl, nämlich $g^1 c^1 f^o c^o F$.¹⁷ Seine beiden tiefsten Flöten sind mit einer diatonischen Extension um eine Quarte nach unten ausgestattet, die F-Flöte reicht also bis C, die c^o -Flöte bis G.

17. - 19. 2. 2000: Masterclass & Récital de flûte à bec avec/mit **DAN LAURIN** au cœur de Paris / im Herzen Paris.

Info: (français/deutsch) Marie-Theres ELOI
83 bis, route de Saint-Denis, F-95170 Deuil la Barre
Tel.: 0033-1-39.83.03.19 E-mail: m13elcob@aol.com

Wie Praetorius geht auch Mersenne für den Normalfall von Quartetten mit drei verschiedenen Größen aus, dem *petit jeu* in $g^1 c^1 f^o$ und dem *grand jeu* in $f^o c^o c^o F$, doch können sie auch alle in einem Ensemble zusammenwirken, so wie man in den Orgeln auch hohe und tiefe Register findet.¹⁸

Nur wenige der erhaltenen Blockflöten des 17. Jahrhunderts sind so in zusammengehörigen Sätzen überliefert, dass sie in der Frage der Flötenstimmungen herangezogen werden können. Bemerkenswert ist aber auf jeden Fall das Ensemble von Hieronymus Franziskus Kynsecker, gebaut um 1670 in Nürnberg.¹⁹ Es besteht heute aus sieben Flöten in $c^2 c^2 f^1 f^1 c^1 f^o$, ursprünglich gehörte noch eine achte in f^2 dazu.²⁰ Der Stimmtton dieses Flötensatzes liegt bei $a^1 = 477$ Hz, eine Deutung als C-F-Stimmwerk in hoher Stimmung liegt also nahe. Denkbar wäre jedoch auch, dass es sich um einen D-G-Satz in tiefer Stimmung handelt. Jedenfalls sind diese Instrumente ein früher Beleg für ein konsequentes Quint-Quart-Stimmwerk.

Das Repertoire, das im 17. Jahrhundert ausdrücklich für Blockflötenensembles geschrieben wurde, ist bis heute noch nicht vollständig in Neuausgaben zugänglich. Die meisten der bekannt gewordenen Stücke legen für die Stimmen im Tenor- und Bassschlüssel Instrumente in c^1 und f^o nahe, lassen jedoch für Sopran- und Altlage keine eindeutigen Schlüsse zu. Oft sind die Partien jedoch auf d^2 - und g^1 -Flöten besser spielbar als auf c^2 - und f^1 -Flöten, so z. B. bei Daniel Bollius (um 1625), Samuel Capricornus (1664) und in der bekannten *Sonata à 7 Flauti* von Johann Heinrich Schmelzer. Dagegen scheinen Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Franz Biber und Giovanni Valentini in ihren Sonaten *per Tabula* eher mit Flöten in $c^2 g^1 c^1$ und f^o zu rechnen. Für die anonymen *Balletti a 4 Flauti* ergibt sich eine Besetzung mit $d^2 g^1 g^1 c^1$ oder $g^2 c^2 g^1 c^1$, wenn man von der üblichen oktavierenden Schreibweise ausgeht, im Falle einer Klangnotation mit $g^1 c^1 f^o c^o$.

Die Soloblockflöte im 17. Jahrhundert

Im 16. Jahrhundert war die Diskantflöte in g^1 das bevorzugte Soloinstrument des Blockflötenstimmwerks. Überall, wo der *Flauto* selbstverständliches Nebeninstrument der Zinkenisten war, wurde diese Tradition fortgeführt, insbesondere in Italien und in italienisch beeinflussten Kapellen. Der späteste Beleg dafür stammt von Bartolomeo Bismantova,

Ferrara 1677.²¹ Sein *Flauto italiano* in g¹ hat jedoch schon Merkmale der konischen, dreiteiligen Barockflöte angenommen, wie Griffabelle und Abbildung beweisen.

Parallel zur Beibehaltung der g¹-Stimmung sind jedoch schon früh Tendenzen zur f¹-Flöte zu beobachten. Neben der Empfehlung von Michael Praetorius (siehe oben) ist hier vor allem die anonyme Blockflötenschule *Tutto il bisognevole per Sonar il Flauto da 8 fori*²² von 1630 aus Venedig zu nennen. Nikolaus Delius hat sie 1976 erstmals beschrieben²³ und dabei festgestellt, dass es sich um die älteste Dokumentation einer f¹-Flöte handelt.²⁴ Zugleich ist diese Schule die früheste Quelle für die dreiteilige Barockblockflöte. Eine dichte Folge von Lehrwerken für die f¹-Flöte beginnt erst 1679 mit John Hudgebuts *Vade Mecum*.²⁵

Außer den g¹- und f¹-Flöten wurde aber – zumindest in den Niederlanden – auch die c²-Flöte solistisch verwendet. Gerbrandt Blankenburghs *Onderwyzinge (...) op de Handt-Fluyt*, Amsterdam 1654,²⁶ und der *Fluyten Lust-Hof* von Jacob van Eyck, Amsterdam 1649²⁷, geben einen Einblick in diese Praxis.

Das Stimmwerk des Hochbarocks (um 1680 bis um 1740)

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verschob sich der Schwerpunkt in der Spielpraxis vom Blockflötenensemble zum Solospiel und zur Kammermusik mit anderen Instrumenten. Die f¹-Flöte war dabei die verbreitetste Größe. Das Stimmwerk hatte sich, soweit es noch zum Zusammenspiel im Blockflötenensemble gedacht war, auf die C-F-Stimmung reduziert. In England kennt James Talbot²⁸ um 1685 Blockflöten in f²c²f¹d¹c¹f⁰c⁰, in Deutschland nennen J. F. B. C. Majer²⁹ und J. G. Walther³⁰ nur Flöten in f¹c¹f⁰, die französische Encyclopédie (1751/ 1765)³¹ erwähnt f²c²f¹c¹f⁰.

In der erhaltenen Literatur für mehrere Blockflöten dominieren Stücke mit drei bis vier f¹-Blockflöten, z. B. von Johann Sebastian Bach, Godfrey Finger, Johann David Heinichen, Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Johann Christian Schickhardt und Georg Philipp Telemann. Johann Hugo von Wilderer schrieb Arien mit drei Tenorflöten. Allerdings gibt es auch noch einzelne Werke für ein barockes Stimmwerk, so z. B. das *Prélude pour d'Amour* (1681) von Jean-Baptiste Lully (f¹c¹f⁰F),

die *Partita* von Johann Christoph Faber (f¹c¹f⁰), das *Concerto di Flauti* von Benedetto Marcello (c²f¹c¹f⁰) und eine Arie von Michel Pignolet de Montéclair (f²c²f¹c¹f⁰).³² Zwei Besetzungen treten häufiger auf, insbesondere in Opern und Kantaten, so dass sie für die Jahrzehnte um 1700 als typisch gelten dürfen: Trios mit f¹f¹f⁰ (z. B. bei Georg Friedrich Händel, Agostino Steffani, Friedrich Gottlieb Klingenberg, Michael Rohde, Georg Caspar Schürmann) und Quartette mit f¹f¹c¹f⁰ (z. B. bei Johann Christian Witt, Johann Peter Guzinger, Carlo Luigi Pietragnua, Johann Hugo von Wilderer, Georg Philipp Telemann). Gelegentlich wird dabei die Bassflöte durch ein Fagott ersetzt.

Neben dem C-F-Stimmwerk wurden aber noch andere Instrumente gebaut, die hauptsächlich solistisch gespielt wurden. Von diesen hatte vor allem die Sixth Flute in d² überregionale Bedeutung. Außer in den englischen Solo- und Doppelkonzerten von J. Baston, W. Babell und R. Woodcock³³ wurde sie auch von Johann Helmich Roman und Johann Sebastian Bach (BWV 103) verwendet. Eine Oktave tiefer als die Sixth Flute steht die Voice Flute in d¹, die wohl hauptsächlich in England gespielt wurde. Talbot erwähnt sie schon 1685, Jean Baptiste Loeillet (John of London) verwendet sie paarweise zusammen mit zwei Traversflöten³⁴ und François Dieupart³⁵ sieht sie in vier seiner Suiten vor. Sehr selten dürften die Blockflöten in a¹, b¹ und b⁰ gewesen sein, für sie gibt es nur einzelne Belege.³⁶

Die zentrale Bedeutung des f¹-Instrumentes schlug sich auch in der Notation der D-, C- und B-Blockflöten nieder: Die Partien wurden nämlich so notiert, dass sie mit den Griffen der f¹-Blockflöte gespielt werden konnten. Im Falle der *Fifth Flute* (c²-Blockflöte) bedeutet dies, dass ein notiertes f¹ eine Quinte höher als c² erklang.³⁷ Eine besonders interessante Kombination von Klangnotation und Griffschrift erfand M. P. de Montéclair, indem er für die C-Blockflötenstimmen den Violinschlüssel verschob³⁸ (Abb. 2).

Blockflöten-Instrumente und ihre Stimmungen (um 1750 bis um 1850)

Obwohl die Blockflötentypen, die gegen Ende des 18. und 19. Jahrhunderts gespielt wurden, die Geschichte der Barockblockflöte nicht nahtlos fortsetzen, sind zwei davon unter dem Aspekt ihrer

LES FESTES DE L'ÉTÉ, BALLET.

SOMMEIL

Au défaut de Flûtes on se servira pour les Violons, des premières Clefs.

Abb. 2:
Michel Pignolet de Montéclair,
Les Fêtes de l'été, 1716

Stimmungen doch interessant, nämlich das französische Flageolett und der österreichisch-ungarische Csakan.

Das französische Flageolett, eine Blockflöte mit vier vorderständigen Grifflochern und zwei Daumenlöchern, wurde im 17. Jahrhundert im Stimmwerk³⁹ gebaut, wie die achtlöchrige Blockflöte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bildeten sich einige Standardgrößen heraus, die zur Grundausrüstung eines Flageolett-Spielers gehörten, nämlich $d^2f^2g^2a^2$. Lenz Meierott nannte sie treffend einen *Transpositionssatz*.⁴⁰ François Collinet⁴¹ beschreibt 1822 sogar eine diatonisch-komplette Reihe von Instrumenten in $d^2e^2f^2g^2a^2h^2c^3d^3$. Ihr Einsatz wurde von der Tonart und dem Charakter des zu spielenden Stückes bestimmt. Nach Bellay⁴² ist z. B. das d^2 -Flageolett *vor allem in den Romanzen* zu verwenden, das g^2 -Flageolett *sehr charmant für das Rondeau*. Selbstverständlich wurden diese Instrumente in einer Griffschrift notiert, der jeweilige Grundton immer als d^1 im Violinschlüssel.

Der österreichisch-ungarische Csakan ist eine Blockflötenart mit sieben vorderständigen Grifflochern, einem Daumenloch und mindestens einer Klappe. Er wurde in der Zeit von etwa 1800 bis 1850 im Raum Wien, Pressburg und Brünn gebaut und gespielt.⁴³ Normalerweise stand er in as^1 , wurde jedoch auch in e^2 , a^1 und g^1 gebaut.⁴⁴ Interessant ist die Bemerkung von Ernest Krähmer⁴⁵ zur Csakanstimmung: *Schon oft bin ich gefragt worden, warum der Csakan in As steht! ich könnte antworten, weil der erste diese Stimmung hatte, oder, ist As nur nicht eine der schönsten Tonarten? allein besser beweist uns folgendes. Ein Stoppel oder*

Kerninstrument, wenn es höher als in As steht, wird zu schreiend, und hauptsächlich in der Höhe zu unangenehm, steht es tiefer so ist die Höhe wohl schöner, aber die Tiefe wird zu schwach, und versagt wohl manchmal gar den Ton. Nur die Stimmung G will ich gelten lassen...

Die Wiederentdeckung des Blockflöten-Stimmwerks (um 1920 bis 1945)

Die verschiedenen Ansatzpunkte und Versuche, die zur Wiederentdeckung der Blockflöte auf breiter Basis geführt haben, wurden sehr gut beschrieben von Edgar Hunt⁴⁶, Luise Rummel⁴⁷ und Hermann Moeck⁴⁸.

In England baute Arnold Dolmetsch 1921 auf der Basis erhaltener Instrumente und der ihm bekanntgewordenen Literatur seine erste Altblockflöte in f^1 und schon 1926 ein Quartett in $c^2f^1c^1f^0$. Wie die originale Bressan-Altflöte, die sich in seinem Besitz befand, standen auch seine neu gebauten Instrumente in einem tieferen Stimmton, mindestens einen Halbtonschritt unter $a^1 = 440$ Hz. Im Jahre 1931 konstruierte er dann ein Sopranino in f^2 , ohne historische Vorlagen und die originale Literatur zu kennen. Daneben kopierte er auch Originale in d^1 , d^2 und g^1 , gab dies aber wegen Mangel an Literatur später wieder auf. Als Dolmetsch 1932 die Blockflötenherstellung in größerem Umfang aufnahm, baute er auch Instrumente in moderner Stimmung.

In Deutschland ist die Wiederentdeckung der Blockflöte von Anfang an mit dem schon erwähnten Blockflötensatz von Kynseker verbunden: Unabhängig voneinander ließen ihn die Musikwissen-

schaftler Wilibald Gurlitt 1921 und Werner Danckert 1922 nachbauen. Ausgehend von der Altflöte, die Danckert als ein Instrument in ges^1 ansah, ließ er noch Flöten in as^1 und b^1 konstruieren, weil er sie für *besonders geeignet für (...) Aufführungen von mittelalterlicher und Frührenaissance-Musik hielt.*⁴⁹

Der kommerzielle Neubau von Blockflöten ging in Deutschland von Peter Harlan aus. Obwohl er die Blockflöte schon 1921 in Gurlitts Seminar kennengelernt hatte, wurde er erst durch den Besuch von Dolmetschs Haslemere-Festival 1925 dazu angeregt, sich intensiver mit der Blockflöte zu beschäftigen. Seine erste Blockflöte, die er zusammen mit Kurt Jacob konstruierte, kam 1926 auf den Markt und stand in e^1 . Ähnlich wie vorher schon Danckert hatten auch Harlan und Jacob keine Kenntnis von den Stimmtonschwankungen im 17. und 18. Jahrhundert. Sie erkannten deshalb nicht, dass ihre Vorlage, wohl die Rottenburgh-Altflöte der Berliner Sammlung, in f^1 tiefer Stimmung stand und definierten deshalb ihren Nachbau als e^1 -Flöte. Im Jahre 1926 oder 1927 wurde dann ohne bestimmte Vorlagen ein Quartett konstruiert, das in $a^1e^1a^0e^0$ stand. In den Jahren bis 1936 ist eine Vielfalt neuer Flötenstimmungen entstanden, so ein Quartett in $a^1e^1a^0e^0$ (Abb. 3), ein weitmensuriertes Quintett in $d^2a^1d^1a^0d^0$ (Abb. 4) und ein Stimmwerk $f^2c^2f^1c^1f^0$ in hoher und tiefer Stimmung. Die C-F-Flöten im tiefen Stimmton wurden meist H-E-Flöten genannt.

Die Vielfalt der Flötenstimmungen war damit aber noch nicht erschöpft: *Kleinflötlein* in g^2 , *Diskantflöten* in g^1 und Bassflöten in g^0 wurden produziert, wohl zur Verwendung im Ensemble mit C- und F-Flöten. Die g^1 -Flöte diente auch als Diskant im $g^1c^1c^1f^0$ -Ensemble und als Anfänger-Instrument.⁵⁰ Ob die von Waldemar Woehl⁵¹ schon 1930 angekündigten *großen Bässe in A und D* je gebaut wurden, ist fraglich. Erhalten blieben jedoch Prototypen von Großbässen in c^0 und F, gebaut von G. A. Hüller, Schöneck.

Die vielen Flötenstimmungen und die sehr unterschiedlichen klanglichen Erwartungen der Spieler schlugen sich in verschiedenen Notationssystemen nieder. Die oktavierende Notation, die in Anlehnung an die Vokalmusik entstand, und die Klangnotation der Altflöte wurde vor allem von den Anhängern der C-F- und der H-E-Stimmung propagiert. Die Spieler der D-A-Stimmung bevorzugten

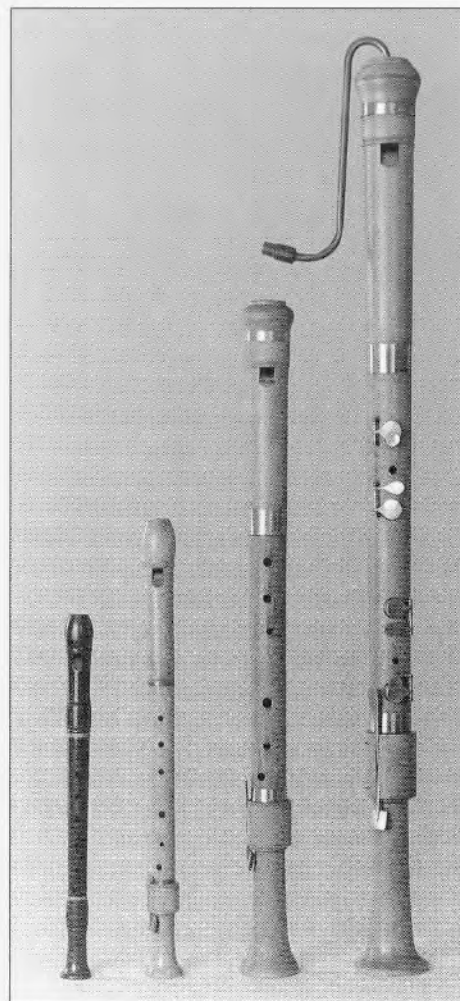


Abb. 3: Blockflötenquartett in $a^1e^1a^0e^0$ von Peter Harlan, Markneukirchen um 1935

meist eine transponierende⁵² oder eine relative⁵³ Schreibweise.

Der Neubeginn im Blockflötenbau (1945-1965)

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Bau vielfältiger Flötenstimmwerke nicht wieder aufgenommen. Die meisten Flötenbauer konzentrierten sich auf das C-F-Ensemble vom f^2 -Sopranino bis zum f^0 -Bass in einer Bauweise, die um 1935 für die sogenannten Barockblockflöten üblich geworden war. Einzelne Firmen bauten darüber hinaus einen weitmensurierten Flötenchor;⁵⁴ tiefgestimmte Sopran- und Altflöten⁵⁵, c^0 -Bässe⁵⁶ und sogar Renaissance-Blockflöten nach historischen Vorbil-

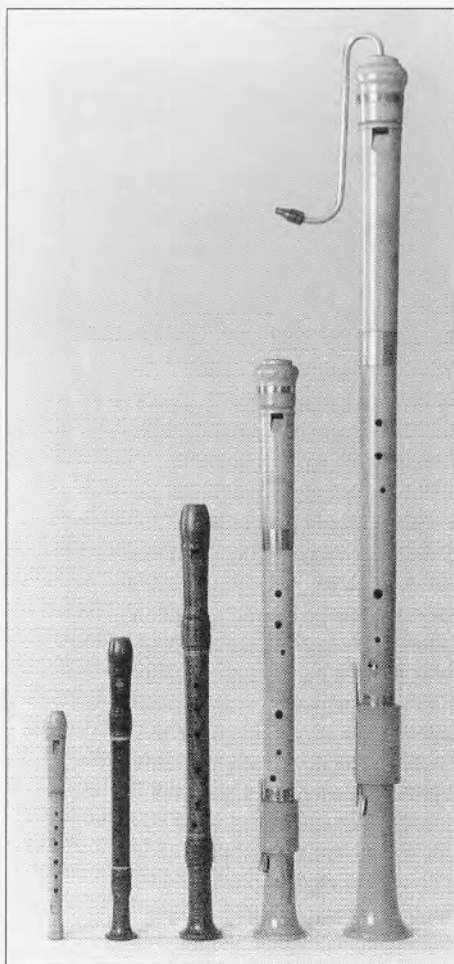


Abb. 4: Blockflötenquintett in $d^2a^1d^1a^{\circ}d^{\circ}$ von Peter Harlan, Markneukirchen um 1935

dern bis zum F-Großbass.⁵⁷ Blockflöten in d^2 und a^1 hatte lediglich die Firma Hopf im Angebot. In diese Zeit fallen auch die ersten Versuche, barocke Blockflöten genau nachzubauen.⁵⁸

Neue Vielfalt im Blockflötenbau (nach 1965)

Um 1965 begann eine neue Vielfalt im Blockflötenbau, die bis in die Gegenwart anhält. Verstärkt finden Kopien, Rekonstruktionen und Modifikationen historischer Modelle Interesse, so dass heute fast alle Flötentypen und Stimmungen des 17. und 18. Jahrhunderts erhältlich sind. Defizite gibt es hauptsächlich noch bei den Ensembleflöten des 16. Jahrhunderts.

Die Konstruktion neuer Flötentypen und auch neuer Flötenstimmungen stand im Schatten dieser Tendenz zur historischen Blockflöte. Es ist umso beachtlicher, dass z. B. die Firma Hopf 1976 ein zylindrisches Blockflötenmodell in 22 verschiedenen Stimmlagen anbot, nämlich in $c^3ces^3b^2a^2g^2f^2e^2es^2d^2c^2ces^2b^1a^1g^1f^1e^1es^1d^1c^1b^{\circ}a^{\circ}f^{\circ}$. Die Nachfrage war jedoch gering.

Mit einem neuen f^3 -Piccolino von Frans Twaalfhoven war die natürliche Grenze zur Höhe hin schnell erreicht. Möglichkeiten zur Erweiterung des Stimmwerkes gab es aber noch bei den Bässen. Konrad Junghänel baute 1977 die ersten Großbässe in c° und F mit diatonischer Extension bis zur Unterquarte und Herbert Paetzold erweiterte 1995 seinen Satz viereckiger Blockflöten in $f^{\circ}c^{\circ}F$ nach unten um einen Subkontrabass in C .

Einen wirklich neuen Ansatz bot Friedrich von Huene 1994 mit einem Quartett, das die Vorteile des hohen und des tiefen C-F-Quartetts vereinigen soll. Es steht in $g^1c^1g^{\circ}c^{\circ}$ tiefer Stimmung und wird mit $c^2f^1c^1f^{\circ}$ -Griffen gespielt. Klanglich steht es dem alten D-A-Quartett nahe.

Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, dass die Geschichte der Blockflöte untrennbar mit dem Bau von Stimmwerken verbunden ist. Während zu Beginn des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Größen konsequent im Quintabstand angelegt waren, kamen bis zum 17. Jahrhundert zunehmend kleinere und größere Instrumente im Oktavabstand dazu. Dadurch ergaben sich für benachbarte Größen oft Quartabstände. In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte dann das Quint-Quart-Stimmwerk das alte Quintstimmwerk abgelöst.

Soweit die Barockblockflöten des 18. Jahrhunderts zum Ensemblespiel verwendet wurden, waren es Instrumente des C-F-Stimmwerks, die im Quint-Quartabstand standen. Daneben wurden zum Solospiel aus klanglichen Gründen und für bestimmte Tonarten Blockflöten im Sekund- und Terzabstand gebaut, die jedoch nicht mit den C- und F-Flöten zusammen gespielt wurden. Ihr Einsatz und ihre transponierende Notation korrespondiert mit ähnlichen Entwicklungen bei anderen Holzblasinstrumenten, z. B. den Querflöten und den Klarinetten.

Bei den Blockflöten-Instrumenten des 19. Jahrhunderts verschwanden die Quart- und Quintabstände völlig, dafür verstärkte sich die Tendenz zum tonartengebundenen Einsatz und damit zum Instrumentenbau im Sekundabstand.

Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ist von der Suche nach dem idealen Blockflöten-Stimmwerk geprägt. In Deutschland entstanden neue Stimmungen und Kombinationen, gelegentlich am alten Quintstimmwerk orientiert, meist aber im Quint-Quart- oder Quart-Quintabstand. In diesem Zusammenhang wurde auch die historische C-F-Stimmung wiederentdeckt, die in England schon seit 1921 maßgeblich war.

Nach 1945 ist eine Tendenz zur grenzenlosen Vielfalt zu beobachten. Die Konstruktionsprinzipien des 16. bis 18. Jahrhunderts werden zu einem wesentlichen Faktor des aktuellen Blockflötenbaus, dabei kommen auch historische Stimmtöne und Stimmssysteme wieder in Gebrauch. Neben den tradierten Stimmwerken werden historische Spezialitäten wie die Voice Flute und die Sixth Flute wieder gebaut. Mit der Vielzahl historischer und neuer Modelle und der Ausweitung der Flötenstimmungen auf eine nahezu komplette chromatische Reihe vom großen C bis zum f^3 scheinen am Ende des 20. Jahrhunderts die Grenzen des Wachstums erreicht.

ANMERKUNGEN

¹ Faksimile, Kassel 2. Auflage 1983.

² *Syntagma musicum*, Band II „De Organographia“, Wolfenbüttel 1619. Faksimile, Kassel 2. Auflage 1964, S. 21.

³ *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, Faksimile, Hildesheim 1969. *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545, Neudruck, Leipzig 1896.

⁴ *La Fontegara*. Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens, Venedig 1535, hrsg. von Hildemarie Peter, Berlin 1956.

⁵ Vergl. Literaturverzeichnis.

⁶ *L'Épitome musical*, Lyon 1556, Faksimile, in: *Annales musicologiques* 6 (1958-1963), S. 341-386.

⁷ *De Musica*, in: *Writings on Music*, translated and edited with an introduction by Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1973.

⁸ Vergl. Rainer Weber: Säulenblockflöten – Columnarflöten – Colonnen?, in: *musica instrumentalis*, Ausgabe 1, Nürnberg 1998, S. 94ff.

⁹ Vergl. Hieronymus Cardanus, *Writings on Music*, S. 64.

¹⁰ z. B. von Hans Rauch von Schrattenbach, Bayerisches Nationalmuseum München Mu 180.

¹¹ z. B. von Hans Rauch von Schrattenbach, Musée de la Musique Paris E 127.

¹² z. B. von Hans Rauch von Schrattenbach, Vleeshuis Museum Antwerpen 134.

¹³ a.a.O., S. 34.

¹⁴ a.a.O., S. 37.

¹⁵ Vergl. Peter Thalheimer: *Aspekte zur Geschichte der Blockflöte in c³*, TIBIA 3/90, S. 202ff.

¹⁶ *Harmonie Universelle*, Paris 1636/1637; vergl. Wolfgang Köhler, *Die Blasinstrumente aus der «Harmonie Universelle» des Marin Mersenne*, Celle 1987, S. 127ff.

¹⁷ Zur Determinierung der Blockflötengrundtöne bei Mersenne vergl. Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961, S. 68ff.

¹⁸ Übersetzung nach Wolfgang Köhler, a.a.O., S. 128.

¹⁹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MI 98-104.

²⁰ Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Band 2, *Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750*, Beschreibender Katalog, bearbeitet von Martin Kirnbauer, Wilhelmshaven 1994, S. 20.

²¹ Faksimile, Florenz 1978, und: Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr: *Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas Compendio Musicale (1677)*: Übersetzung und Kommentar, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* II, 1978, S. 143ff.

²² Markusbibliothek, Venedig, Mss. Ital.Cl.IV.No. 486

²³ Nikolaus Delius: *Die erste Flötenschule des Barock?* in: TIBIA 1/76, S. 5ff.

²⁴ David Lasocki bezweifelt die originale Datierung, vergl.: David Lasocki: *Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day*, in: *The Cambridge Companion to the Recorder*, edited by John Mansfield Thomson, Cambridge 1995, S. 133, Fußnote 22.

²⁵ Thomas E. Warner: *An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830*, Detroit 1967, S. 2.

²⁶ Neuauflage mit deutscher Übersetzung, hrsg. von Winfried Michel, Münster 1989.

²⁷ Faksimile Amsterdam o.J.

²⁸ Anthony Baines: *James Talbot's Manuscript*, GSJ I (1948), S. 9ff.

²⁹ Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer: *Museum Musicum*, Schwäbisch Hall 1732, Faksimile, Kassel 1954, S. 29.

³⁰ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faksimile, Kassel 4. Auflage 1986.

³¹ (D. Diderot und J. L. d'Alembert): *Encyclopédie ou dictionnaire ...*, Paris 1751-1777.

³² *Oper Jephté* (1732), vergl. Jürgen Eppelsheim, a.a.O., S. 73, und Lenz Meierott, *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1974, S. 172. Neuauflage in *Flauto e voce* IV, Carus 11.216.

- ³³ Diverse Neuauflagen, transponiert für Sopranblockflöte, bei Schott, Amadeus, UE und Carus.
- ³⁴ *Quintett h-Moll*, Hortus Musicus 133.
- ³⁵ Faksimile, Mieroprint, Münster, EM 2024.
- ³⁶ James Talbot, vergl. Anm. 28, nennt die *Third Flute* in a', F. Dieupart verlangt die *Flûte du quatre* in b' und Thomas Stanesby baute eine Tenorflöte in b°, vergl. Frans Brüggem und Fred Morgan: *The Recorder Collection of Frans Brüggem*, Tokio 1981. Auch die Quintette von Domenico Mancinelli, Edition Moeck Nr. 1142, sind ursprünglich für Blockflöten in B bestimmt.
- ³⁷ z.B. im Konzert F-Dur von Giuseppe Sammartini, Faksimile, Mieroprint EM 2002.
- ³⁸ z.B. in *Mais, tout parle d'amour*, Arie aus dem Opéra-Ballet *Les Fêtes de Pété* (1716), Moeck ZfS 644, Celle 1993. Vergl. Abbildung 2.
- ³⁹ Marin Mersenne, a.a.O., S. 234.
- ⁴⁰ Lenz Meierott, a.a.O., S. 54.
- ⁴¹ *Méthode Complète et Raisonnée du Flageolet*, *Quatrième Edition Corrigée et Augmentée*, Paris 1822, S. 18.
- ⁴² J. Bellay und A. F. de Vizien Fils: *Nouvelle Méthode de Flageolet*, Paris ca. 1800, zitiert nach Lenz Meierott, a.a.O., S. 55.
- ⁴³ Eine Verwechslung mit der vogtländischen *Czakanflöte* (auch *Schulczakan*) der Jahrzehnte um 1900 sollte vermieden werden.
- ⁴⁴ Vergl. Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, Tutzing 1992.
- ⁴⁵ *Neueste theoretisch-practische Csakan-Schule*, Wien 1821, S. 4.
- ⁴⁶ *The Recorder and its Music*, London 1962.
- ⁴⁷ *Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Leipzig 1977.
- ⁴⁸ *Zur „Nachgeschichte“ und Renaissance der Blockflöte*, in: TIBIA 1/78 und 2/78.
- ⁴⁹ Werner Danckert in einem Brief vom 24.6.1949 an Hermann Moeck, zitiert ebenda.
- ⁵⁰ Vergl. die Werbeschrift *TUJU Blockflöte*, Celle. o. J. (ca. 1937), S. 30f.
- ⁵¹ Waldemar Woehl: *Musik für Blockflöten*, Heft 1, Blockflötenschule, Hannover 1930, S. B1.
- ⁵² z. B. Wolfgang Fortner: *Blockflötenwerk*, Hannover 1934.
- ⁵³ z. B. Karl Gofferje: *Die Blockflöte*, Wolfenbüttel und Kassel 1932.
- ⁵⁴ z. B. von Bärenreiter, Kassel.
- ⁵⁵ z. B. von H. C. Fehr, Zürich.
- ⁵⁶ z. B. von Ernst Stieber/Joachim Paetzold, Tübingen; Johannes Adler, Markneukirchen; C. Mollenhauer, Fulda.
- ⁵⁷ z. B. von Rainer Weber, Bayerbach.
- ⁵⁸ z. B. von Martin Skowronek, Bremen.

LITERATURVERZEICHNIS

3 Blockflöten, auch mit B.c.

- Anonymus (Bollius?): Sonada d²g¹g¹, B.c., Schott 10 107
- Bollius, D.: Symphonia, d²g¹g¹, Orgel, Carus 11.221

Faber, J. Ch.: Partita, f¹c¹f^o, NMA 88

Finger, G.: 2 Suiten, f¹f¹, Schott Rec. Lib. 48, 49

Händel, G. F.: Air (Giustino); f¹f¹f^o, Schott Rec. Lib. 23

Mattheson, J.: 8 Sonaten, f¹f¹f¹, Nagel 506.

Purcell, H.: Chaconne, f¹f¹f¹, B.c., Amadeus BP 2075, Moeck 2539, Schott 10 340

Scarlatti, A.: Sonata f¹f¹f¹, B.c., Moeck 1036.

3 Blockflöten mit Streichern und B.c.

Schmelzer, J. H.: Sonata à doi chori, c²g¹c¹, Fag., 2Vl., 3Va., B.c., Coppenrath 17.006

Valentini, G.: Sonata per Tabula, c²g¹c¹, 2Vl., 3Va., B.c., Coppenrath 17.004

Witt, Ch. F.: Suite F-Dur; f¹f¹c¹, Fag., B.c., duplizierend 2Vl., Va., Vc., HM 99

4 Blockflöten, auch mit B.c.

Anonymus: Balletti, d²g¹g¹c¹ o. g²c²g¹c¹ o. g¹c¹f^oc^o, Editio Simiae Ludentes, Prag

Attaingnant, P.: Vingt et sept chansons, g¹c¹c¹f^o, Faksimile Alamire, Auswahl LPM PC 1, Schott OFB 1008

Paisible, J.: Sonata G-Dur, f¹f¹f¹f¹, B.c., Schott 10 490

Schickhardt, J. Chr.: 6 Concerti op. 19 (um 1715), f¹f¹f¹f¹, B.c., HM 192, 193

4 Blockflöten mit Streichern und B.c.

Heinichen, J. D.: Concerto a 8 C-Dur; f¹f¹f¹f¹, 2Vl., Va., B.c., Moeck 1069

Marcello, A.: Concerto di Flauti G-Dur, c²f¹c¹f^o (chorisch), duplizierende Streicher (Vl., 2Va., Vc.), B.c., Nova Music 135, Noetzel 3374

5 Blockflöten, auch mit Streichern

Bertali, A.: Sonatella, c²c²g¹c¹f^o, Orgel, Schott 19 106, Coppenrath 17.009

Biber, H. I. F.: Sonata pro Tabula a 10; c²c²g¹c¹f^o, 2Vl., 2Va., B.c., Schott Rec.&Str. 26, Mösel, Coppenrath 17.015

7 Blockflöten

Schmelzer, J. H.: Sonata, d²d²g¹g¹c¹c¹f^o, Orgel, Schott 10 105

Blockflöten mit Singstimme

Bertali, A.: Ecce illuxit nobis, Soli, Chor, 3 Blfl., Streicher, B.c., Coppenrath

Flauto e Voce I (Telemann, Guzinger, Keiser), Sopran oder Tenor, 4-5 Blfl., B.c., Carus 11.209

Flauto e Voce II (Bach, Telemann, Capricornus, Wilderer, Rohde), Alt oder Bass, 3-6 Blfl., B.c., Carus 11.210

Flauto e Voce IV (Montclair, Lully, Pietragrua, Peri, Rohde, Telemann, Bach), Sopran oder Tenor, 3-5 Blockflöten, B.c., Carus 11.216

Montclair, M. P. de: „Mais, tout parle d'amour“, Sopran, Blfl. f²c², Querflöte, Moeck ZfS 644

Schürmann, G. C.: Arien, Singstimme, 1-2 Blfl., Fag., B.c., BA 6475