

Ruth Wentorf

**Victor Coches "Méthode pour servir à l'enseignement
de la nouvelle Flûte", Paris 1839**

1. Historischer Hintergrund

1.1. Die Schulwerke, die nach 1800 in Frankreich geschrieben wurden, unterscheiden sich deutlich von denen eines Quantz, Bach oder Mozart. Diese waren umfassende Instrumentalschulen im Sinne eines musiktheoretischen Lehrwerkes, das über alle Aspekte der zeitgenössischen Aufführungspraxis informiert. Tromlitzens "Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen" (1791) stellt ein Bindeglied dar zu der neueren Flötenpädagogik mit Übungen und viel Spielmaterial, wie sie zuerst von Devienne in seiner "Nouvelle Méthode pour la Flûte" (ca. 1792) vorgelegt wurde. Diese Schule war sehr populär und erschien in zahlreichen Neuauflagen.

Dadurch, daß die Flöte nicht mehr in erster Linie das Instrument des Liebhabers war, sondern um 1800 einen festen Platz im Bläasersatz des Orchesters innehatte, wurde sie im Opernorchester von professionellen Musikern gespielt und im neu errichteten Conservatoire als Hauptfach unterrichtet. Wendet sich "Principes de la flûte" (1707) von Hotteterre noch an den Liebhaber, meint die "Méthode de la Flûte" (1804) von Hugot-Wunderlich den professionellen Musiker. Diese Schule wurde das offizielle Schulwerk des Conservatoires. Ihr Ziel ist die Vermittlung einer gesicherten Spieltechnik. Erreicht wird dieses in erster Linie durch eine gründliche Arbeit am Detail.

1820 folgte die dreibändige "Grande Méthode de la Flûte" von B. T. Berbiguier und 1827 die "Méthode pour la Flûte" von Louis Drouet. Ersteres Schulwerk steht ganz im Sinne Hugot-Wunderlichs, ist jedoch methodischer aufgebaut und bringt mehr Spielmaterial. In diesem Zusammenhang ist auch die 1835 erschienene "Méthode de Flûte" von

Jean Louis Tulou zu erwähnen, die sich eng an Hugot-Wunderlich anschließt.

1.2. Das Interesse an den technischen Veränderungen der Flöte war zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders groß, wie es die vielen Artikel in den Zeitschriften der Zeit belegen. Einer der Gründe liegt sicher in dem romantischen Streben nach neuen Klangfarben sowie in der Konzertierfreudigkeit der Zeit. Aber auch politisch-ökonomische Gründe lassen sich nennen. In Paris als Zentrum der Entfaltung der neuen Wirtschaftsformen gab der "Bürgerkönig" Louis Philippe die Parole "Enrichissez-vous" aus. Es entstand der Wirtschaftszweig Musik, in dem Virtuosen, Instrumentenbauer, Komponisten, Journalisten und Verleger voneinander abhängig waren. Verlegerische, kompositorische und instrumentaltechnische Interessen wurden dem Ziel des wirtschaftlichen Profits untergeordnet. Es ist sicher kein Zufall, daß wesentliche Entwicklungen im Instrumentenbau, vor allem die des Klaviers, sowie die Mechanisierung der Spielweise mit dem von Paris ausgehenden industriell-kapitalistischen Aufbruch Europas nach der Julirevolution von 1830 zusammenfallen.

1.3. 1832 stellte Theobald Boehm seine "neu konstruierte" Flöte fertig. Bereits 1833 begeisterten sich die beiden Flötisten des Pariser Théâtre Italien, Farrenc und Camus, für das neue Instrument.

Im Mai 1837 führte Boehm seine Flöte der Pariser Akademie der Wissenschaften vor. Dieses "Institut de France" ist in verschiedene Sektionen gegliedert. Seine Aufgabe ist die Beurteilung von Erfindungen und Entdeckungen, die die Wissenschaft und Kunst fördern. Eine Anerkennung durch das "Institut" bedeutet für den Erfinder hohes Ansehen.

Victor Coche, Lehrer am Pariser Conservatoire, hatte die Möglichkeiten der neuen Flöte bald erkannt und versuchte, kommerziellen Nutzen daraus zu ziehen. Er bot Boehm geschäftliche Arrangements an, die dieser jedoch ablehnte, da er bereits Camus mit der Vertretung seiner

Interessen beauftragt hatte. Coche baute nun mit Louis A. Buffet jr. eine Flöte nach dem System Boehm mit zwei Änderungen: einer geschlossenen gis-Klappe und einem zusätzlichen Trillerhebel für die in der zweiten und dritten Oktave. Zusammen mit einer Schrift "Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Böhm"¹ bot er das Instrument im November 1837 der Akademie zur Prüfung an. Am 24. März 1838 wurde der Antrag Coches behandelt, nicht über das von Boehm eingereichte Instrument, sondern "über die von M. Coche eingeführten Verbesserungen bei der Herstellung der sogenannten Böhmflöten und über die von M. Coche verfaßte Lehranweisung zur Förderung des Studiums mit diesem neuen Instrument". Die Akademie erkannte die Arbeiten Coches positiv an². Ein Gutachten über den Antrag Boehms erfolgte nicht. Des weiteren behauptete Coche, Boehm habe den Ringklappenmechanismus von Gordon gestohlen. Diese Behauptung führte zu einem langjährigen Streit, der letztlich zugunsten Boehms entschieden wurde, mit der Erfindung von 1847 jedoch seine Relevanz verlor.

1.4. Die ersten Schulwerke für die Boehmflöte

Das erste Schulwerk für die Boehmflöte wurde in Paris im Juli 1839 von P. H. Camus³ veröffentlicht: "Méthode pour la nouvelle Flûte Boehm". Gewidmet wurde die französische Ausgabe Boehm⁴.

Im August 1839 erschien die bereits 1838 verfaßte Schule von Coche: "Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle Flûte ..." ⁵.

Um 1840 wurde schließlich in Paris von Louis Dorus das dritte Lehrwerk für die neue Flöte veröffentlicht: "L'Etude de la nouvelle Flûte"⁷. Diese Schule gibt kurze Erklärungen zur Spieltechnik und übernimmt zum großen Teil Deviennes Übungen sowie die sechs Sonaten aus seinem Schulwerk. Ergänzt wird sie mit diversen technischen Studien, die die Möglichkeiten der neuen Flöte trainieren.⁷

2. Zur Biographie

Über das Leben des Victor-Jean-Baptiste Coche ist wenig bekannt. Er wurde 1806 in Arras geboren und trat 1826 als Schüler in das Pariser Conservatoire ein. Flöte studierte er bei Tulou. 1831 erhielt er den ersten Preis des Conservatoires, außerdem studierte er bei M. Vaslin Violoncello.

Nach Constant Pierre⁸ war er in den Jahren 1831-1841 Professor der "Classe préparatoire" für Flöte. Theodore Lassabathie⁹ nennt für den Beginn dieser Tätigkeit das Jahr 1834. Bis zum Jahr 1837 unterrichtete und spielte er das 12-Klappen-System, dann wechselte er zu Boehms konischer Ringklappenflöte von 1832 und führte die modifizierte Boehmflöte 1838 am Conservatoire ein. Lassabathie¹⁰ beschreibt das Ende von Coches Lehrtätigkeit mit dem Terminus "démissionnaire". Der Grund mag darin zu finden sein, daß Tulou, der der erste Professor für Flöte am Conservatoire war, die neue Flöte ablehnte. Coches Frau bekleidete bis 1858 eine Professur für Klavier am Institut. Coche war einer der bekanntesten Flötisten Frankreichs¹¹. Er starb 1881 in Paris.

3. Die Schule

3.1. Tonerzeugung

3.1.1. *Ansatz*

Coche erklärt die Abhängigkeit des Tones von der Position des Mundstücks, dem Lippendruck, der Öffnung des Lippenspaltes und der Luftgebung. Seine Intensität richtet sich nach dem Maße der Energie, die abgegeben wird.

Zum Anblasen eines Tones beschreibt er folgende Schritte:

1. Die Flöte wird zwischen Kinn und Unterlippe angelegt. Die Lippen sind etwas breit gezogen und geschlossen. In ihrer Mitte bildet sich eine kleine Öffnung, durch die die Atemluft entweicht.
2. Die Zunge ist nach unten zurückgezogen, die Luft wird in die Lungen geatmet.

3. Die Lippen sind aufeinandergelegt: die Zunge geht nach vorne, um die Öffnung in der Lippenmitte zu verschließen.
4. Die Zunge wird zurückgezogen; die so entweichende Luft erzeugt den Ton.

3.1.2. *Überblasen*

Beim Überblasen werden die Lippen etwas geschlossen und der Lippenspalt somit verkleinert. Dabei wird der Blasdruck verstärkt. Nach Hugo-Wunderlich darf nicht mehr Luftdruck entstehen, da der Ton sonst forciert klingt. Lediglich sollte die Unterlippe vorgeschoben werden, um das Tonloch zu verengen.

3.1.3. *Artikulation*

3.1.3.1. *Einfacher Zungenstoß*

Die Zungenbewegung vergleicht Coche mit dem Ausstoßen eines Strohhalmes oder Fadens aus dem Mund. Die Zunge formt die Silbe *te*. Akzentzeichen bedeuten eine Änderung der Tonintensität bei gleichbleibender Tonqualität.

Die erste Note eines gebundenen Abschnittes, einer Skala oder Wiederholung wird akzentuiert angedehnt.

Noten mit Punkten werden einzeln angestoßen, mit Gefühl.

Staccatopunkte (verlängerte Punkte) werden kurz gespielt wie mit einer Pause zwischen den Noten. Die Ausführung (hart oder sanft) richtet sich nach dem Charakter des Stückes.

Die Entwicklung der Flötenartikulation vereinfacht sich vom 18. zum 19. Jahrhundert zunehmend. Hugot-Wunderlich unterscheiden zwei Arten des Zungenstoßes:

tu wird gebraucht für längere Töne und Achtelpassagen, *du* für schnelle Passagen. Hier stößt die Zunge hinter den Zähnen sanft oben an den Gaumen. Diese Art fördert Geschwindigkeit und Leichtigkeit.

Dieses sind die gleichen Artikulationsarten, die Devienne bereits beschreibt: die Zunge soll die Zähne berühren und die Silbe *tu*

sprechen. Die Art, daß die Zungenspitze gegen die Vorderzähne stößt, hat ihren Ursprung in Frankreich; die Engländer lehnen das ab. Die zweite Art, die Devienne nennt, ist die, um schnelle Passagen zu spielen. Hier stößt die Zunge an den Gaumen. Im Gegensatz dazu fordert Wunderlichs Schüler Berbiguiet, daß die Zunge eben nicht die Zähne berührt. Drouet folgt ihm darin. Auch die Engländer denken so: Wragg (ca. 1790 und 1806), Gunn (1793), Nicholson (ca. 1820) und Lindsay (1828-29). 1835 fordert der Wunderlich-Schüler Tulou, die Zunge zwischen den Lippen zu plazieren.

Bei Dorus schlägt die Zunge am Gaumen oberhalb der Zähne an, als ob ein Haar von der Zunge entfernt werden soll. Man soll nicht voll gegen die Zähne schlagen, da der Ton sonst unsauber wird. Auch er artikuliert wie Camus und Coche mit der Silbe te.

3.1.3.2. *Doppelzunge*

Doppelzunge ist bei Coche ein schneller und kräftiger Impuls, die Silben heißen te-que (oder de-re). Doppelte Artikulation ist wie ein Zungenschlag in extremer Geschwindigkeit.

Die Basis für die heute gebräuchliche Art der Doppelzunge wird in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefunden, nämlich die Verbindung eines Dentallautes mit einem Gaumenlaut. Devienne nennt diese Art in seiner Schule. Er stellt neben die älteren Silben tu-ru oder tou-rou die neue dou-gue, die er aber als "unangenehmes Gepolter" empfindet. Hugot-Wunderlich erwähnen die Doppelzunge überhaupt nicht. Berbiguiet verwendet meist die neuere Art dou-gue. Coche lehnt dieses ab. Dorus nennt ähnlich wie Coche als Artikulationssilben te-ke.

3.1.3.3. *Tripelzunge*

Bei Triolen nennt Coche die Möglichkeit: te-que te-que te-que oder te-que te-te que-te. Beginnt ein Abschnitt mit einem ungeraden Notenwert, heißt es te-te-que.

3.1.3.4. *Vermischte Artikulation*

Die zwei Artikulationsarten: staccato und legato will Coche sehr nuanciert verwendet wissen, je nach Charakter der Phrase. Eine Verbindung beider Artikulationsarten bringt Abwechslung in das Stück. Wichtig ist bei jeder Artikulation, daß sie zu verstehen ist. Verschiedene Möglichkeiten, auch Betonungen, Dehnungen etc. werden in 70 kurzen Melodien trainiert.

3.1.4. *Obertöne*

Coche listet sämtliche mögliche Obertöne der neuen Flöte auf und bringt einige Übungsstücke, in denen diese Technik als Echowirkung eingesetzt wird. Die Obertöne entstehen durch Veränderung des Lippendrucks. Verwendet werden sie zur Veränderung des Klanges, um Echos zu spielen und zur grifftechnischen Vereinfachung schwieriger Passagen. Auch Berbiguier erwähnt diese Technik.

3.2. Atemtechnik und Atemführung

3.2.1. *Atmung*

Coche beschreibt die Atmung nach dem Prinzip des Blasebalgs. Die Lungen dienen als Blasebalg: sie füllen sich mit Luft und geben sie wieder ab. Die Atmung muß lautlos erfolgen, der Ansatz darf dabei nicht verändert werden. Von ihr hängt die Tonqualität ab.

3.2.2. *Tonführung - Dynamik*

Die Führung des Luftstroms wird bei Coche ausführlich erwähnt. Gerade Töne erfordern einen gleichmäßigen Luftstrom wie beim Legatospiel. Forte-Töne müssen präzise artikuliert werden. Durch mehr Luftdruck steigt die Tonhöhe, deshalb soll das Mundstück nach innen gedreht und die Lippen etwas gelockert werden. Piano-Töne werden mit weniger Luftdruck erzeugt. Um die Intonation zu halten, muß das Mundstück etwas nach außen gedreht werden. Der Schüler sollte verschiedene dynamische Abstufungen arbeiten.

3.2.3. *Vibrato*

Das Vibrato gilt auch bei Coche - wie in seiner Zeit üblich - als besonderes Ausdrucksmittel, nicht als ein der Singstimme ähnlicher natürlicher Schwebungsvorgang. Jedoch erwähnt er in diesem Zusammenhang die Übernahme des Gesanges auf den instrumentalen Bereich. Damit meint er aber: den expressiven Ton mit Kraft erzeugen, den folgenden Ton etwas zurücknehmen, sanfter spielen. Es liegt nahe zu vermuten, daß Coche in seiner Vorstellung vom Vibrato von Baillot¹², den, er ästhetische Aussagen betreffend, in seiner Schule einige Male zitiert, beeinflusst ist. Dieser sagt, daß sich durch das Vibrato eine gute Wirkung hervorbringen lasse und daß es "dem Tone des Instrumentes grosse Aehnlichkeit mit einer tief bewegten Menschenstimme" verleihe. Doch er warnt vor zu häufiger Anwendung¹³.

3.2.4. *Atemeinteilung*

Coche läßt den Spieler die Atemluft ökonomisch einteilen. Die Luft sollte dosiert und sparsam abgegeben werden. In einem Stück sollte nicht bis zur völligen Ausatmung gespielt werden, sondern es sollte immer ein angemessener Luftvorrat zur Verfügung stehen, um eine Phrase in allen Nuancen erfüllen zu können.

Er unterscheidet zwischen Vollatmung und Halbatmung: Vollatmung bedeutet, bei Pausen, nach langen Noten und am Ende von Phrasen atmen; Halbatmung bedeutet, bei punktierten Noten, bei Synkopen und zwischen zwei auf der gleichen Stufe sich befindenden Noten atmen. Atmung auf dem Taktstrich ist nur dann möglich, wenn die Phrase beendet ist.

Coche schließt sich hier an die Schule Hugot-Wunderlichs an, die Rousseaus Definition einer musikalischen Phrase übernimmt. Die Gestalt einer musikalischen Phrase und die Atemzäsur folgen den Gesetzen der Harmonie. Demnach erfolgt das Atmen bei vollständigen oder unvollständigen Kadenzen. Das Gesetz der musikalischen Phrase kann durchbrochen werden, wenn vor einer Folge von langen Noten geatmet

werden muß. Bei zwei repetierenden Noten in einer schnellen Passage kann die zweite Note beatmet werden. Dies ist eine Abkehr von Quantzens Ansicht, der sagt, "die folgenden zwei oder drei Noten etwas übereilen: damit der Tact nicht aufgehalten werde, und auch keine Note verlohren gehe".¹⁴

3.3. Tonvorstellung

Auch für Coche ist das Vorbild des Flötentones der Gesang; dabei darf es dem Ton nicht an Fülle und Offenheit fehlen. Er verlangt Gleichheit aller Töne, d. h. jeder Ton muß zu dem vorherigen und dem folgenden passen, sowie feinste dynamische Schattierungen, präzise Tonansprache und gute Intonation. Der Ton soll sanft, rein, klangvoll, kräftig und voll sein.

Der Ausgleich der Register, in dem alle Töne mit gleicher Leichtigkeit erzeugt werden, wird auch von Dorus gefordert.

3.3.1. Verzierungen

Den Verzierungen widmet Coche einen großen Teil seiner Übungen.

- a) Der Mordent ist ein Trillerfragment und ähnelt der Appoggiatura.
- b) Beim Triller ist die Hauptnote hoch zu spielen. Wichtig ist die Vorbereitung und das Beenden des Trillers. Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten. Beginnen kann der Triller von oben, von unten oder eine Terz tiefer. Das Ende kann durch Antizipation, Nachschlag, Schleife oder Auszierung erfolgen. Wichtig ist, nicht stehenzubleiben, sondern "arriver graduellement au mouvement rapide qui termine le trille dont"¹⁵. Die letzte oder vorletzte Note ist etwas anzuhalten.
- c) Beim Vorschlag liegt die Betonung auf demselben. Er erhält die Hälfte des Wertes der Hauptnote. Manchmal wird ein Vorschlag notiert, um ein Portamento auszudrücken. Dieses ist eine direkte Antizipation, die zwei aufeinanderfolgende Noten verbindet, indem die zweite vorzeitig gespielt wird.

Diese Erklärung des Vorschlags ist der von Hugot-Wunderlich

ähnlich, die sie ihrerseits der Gesangsmethode des Conservatoires entlehnt haben:

1. Steht der Vorschlag über der Hauptnote, so kann er einen ganzen oder einen halben Ton von ihr verschieden sein. Steht er unter der Hauptnote, so darf er nur einen halben Ton entfernt sein.

2. Der Vorschlag erhält die Hälfte des Wertes der Hauptnote.

3. Geht dem Vorschlag eine ihm gleiche Hauptnote voraus, so erhält er die Hälfte ihres Wertes.

4. Der doppelte Vorschlag bleibt dem Geschmack des Spielers überlassen.

5. Manchmal wird ein Vorschlag notiert, um ein Portamento auszudrücken.

d) Den Doppelschlag läßt Coche wie folgt ausführen:

Steht er auf einzelnen Noten, wird er auf den Schlag gespielt; steht er auf Viertelnoten mit angebundener folgender Note, ist die erste Note länger, der Übergang zur folgenden ist fließend; steht er auf einer punktierten Note mit folgender Note, ist die letzte Doppelschlagnote etwas anzuhalten.

Die Anweisungen zu den Verzierungen, die Dorus in seiner Schule gibt, unterstreichen das oben Gesagte.

3.4. Gedanken zur Interpretation, zum Spieler, zum Studium, zum Instrument

Voraussetzung der Interpretation ist für Coche das richtige Verständnis des Notentextes. Daraus ergibt sich die Artikulation, die Phraseneinteilung und die Intonation. Als Beispiel nennt er die Modulationsfähigkeit der Stimme zur Vermittlung der Gedanken. Wichtiger Punkt ist also die Analyse. "On voit d'après ce qui précède, que les premiers principes de toute exécution reposent sur l'analyse. Quand on sait distinguer les notes essentielles des notes de grâce, les membres de phrases, de la phrase entière, les phrases des périodes, on fait sentir les bonnes notes, et pour cela l'on respire à propos. Au

reste l'analyse des oeuvres des grands maîtres vaut mieux que de longues explications."¹⁶ Über Geschmack kann man streiten, jedoch gibt es auch einen allgemeingültigen Geschmack, der sich erwerben läßt, während das musikalische Gefühl dem einzelnen Musiker immanent sein muß. "C'est ainsi qu'on mettra de la délicatesse et des ornements dans les chants qui ne sont que légers et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont tendres et mélancoliques, et toute l'agitation de la passion dans les situations pathétiques."¹⁷ Metrum und Rhythmus bilden die Kraft eines Stückes, alle Koloraturen ordnen sich ihm unter. Der Spieler muß den Geist eines Stückes, z. B. Einteilung und Betonung von Phrasen, sofort hörbar machen.

Akzent bedeutet Ausdruckscharakter einer Note, einer Skala oder einer Phrase und bezieht sich auf das Detail. Ausdruck bedeutet die Nuancierung einer Phrase oder eines Stückes und bezieht sich auf die Idee des Ganzen.

Als Voraussetzungen für einen guten Spieler nennt Coche folgendes: Er muß die Musik genauso gut lesen können wie ein Buch; er sollte einen Sinn für Klang haben sowie ein Gefühl für Richtigkeit, Rhythmus und Takt; auch sollte er oft im Ensemble spielen sowie Klavier oder Cello spielen; er sollte Harmonien erkennen, transponieren können und ein Gefühl für Phrasen und Perioden haben.

Im Studium sollen die Übungsstücke systematisch aufgebaut werden. Weiter ist es wichtig, das Gehör zu trainieren und die Stücke zu analysieren. Öffentlich sollen leichte Stücke gespielt werden, um keinen Mißerfolg vorzuprogrammieren.

Folgende Kriterien zum Üben eines Stückes werden genannt:

- a) langsam üben;
- b) zuerst das Stück langsam lesen, um den Inhalt und die Idee zu verstehen;
- c) das Stück spielen, um die spezielle Farbe zu finden, "qui fasse comprendre toutes les idées de l'auteur".¹⁸

Coche nennt dem Spieler immer wieder die Vorzüge der neuen Flöte. Sie eröffnet ein großes dynamisches Spektrum, sie ermöglicht größtmögliche

tonliche Flexibilität und hat bei guter Intonation ein großes Klangvolumen. Akzeptiert wird sie bereits von zahlreichen Komponisten wie Adam, Berlioz, Thomas, Berr etc.

Der Studierende wird auf bekannte Flötenwerke folgender Komponisten hingewiesen: Tulou, Kuhlau, Berbiguier, Camus, Walckiers, Drouet, Fürstenau, Boehm, Kummer, Vern, Berr und Coche.

3.5. Griffstabellen

Die aufgeführten Griffe für Einzeltöne und Triller werden nach Dynamik, Farbe und Kombinationsmöglichkeiten klassifiziert.

3.6. Spielmaterial

Wie in fast allen Schulwerken vor 1850 sind die meisten der Übungen und Etüden in Duettform konzipiert.

3.6.1. *Übungen*

Das Tonmaterial der Anfangsübungen ist die C-Dur-Tonleiter. Sie wird mit ausgehaltenen Tönen eingeführt. Es folgen verschiedene Artikulationen und Rhythmen sowie eine systematische Einführung der Intervalle.

15 Tonleiterstudien bringen sämtliche Dur-Tonarten. Am Beginn steht die jeweilige Tonleiter, gefolgt von kurzen Melodien, die verschiedene Artikulationen, Rhythmen und Griffverbindungen trainieren. Arpeggierte Akkorde und große Sprünge werden häufig verwendet. Hauptziel dieser Übungen ist die Aneignung sämtlicher Tonarten sowie die klangliche Ausgewogenheit aller Töne der Flötenkala.

Nach diesen Studien folgen Erklärungen zu Tongestaltung, Artikulation und Ausführung. Muster bzw. 21 Übungsstücke verdeutlichen und trainieren jede vorher beschriebene Anweisung. Sie sind formal überschaubar, meist zwei- oder dreiteilig und durch Satzbezeichnungen und Metronomangaben festgelegt.

70 Artikulationsformeln sollen helfen, die jeweils dem Charakter der

Phrase angepaßte Artikulation zu finden. Die Menge der Formeln sowie die Beschreibung des jeweiligen Spezifikums zeigen ein ausführliches und konsequentes Training technischer und musikalischer Problemstellungen.

Die Artikulationsformeln werden ergänzt durch Übungen für den Gebrauch der Doppel- bzw. Tripelzunge. Tonrepetitionsübungen und Skalenausschnitte werden aufgeführt. Abschließend stehen einige Staccato-Passagen aus Werken Tulous.

3.6.2. 12 Etüden

Jeder Etüde ist ein Präludium vorangestellt, das frei gestaltet werden soll. Die Etüden selber sind mit Vortragsbezeichnungen und Metronomangaben versehen. Den Etüden und Präludien ist jeweils eine Dur- bzw. Molltonart zugeeignet, so daß alle 24 Tonarten erscheinen. Vor jeder Etüde stehen Angaben zu ihrer Ausführung. Wichtigster Inhalt der Etüden ist die Arbeit an der Gleichheit der Töne und der Gleichmäßigkeit der Skalen und Arpeggien im Legato und im Staccato. Dieses wird auch mit verschiedenen Artikulationen und Rhythmen trainiert sowie in unterschiedlichen dynamischen Abstufungen, auch um das Volumen des Tones zu vergrößern. Coche will mit diesen Etüden in besonderer Weise die Möglichkeiten der neuen Flöte zeigen. Deutlich wird hier, daß die neue Flöte einen großen Tonraum umfaßt, klangliche Ausgewogenheit möglich macht, über ein großes Tonvolumen und dynamische Schattierungen verfügt, die meisten Trillerkombinationen sauber ausführen kann und sämtliche Tonarten beherrscht.

3.6.3. Charakterstücke

Die 10 Charakterstücke bilden das Zentrum der Schule. Coche nennt sie Etüden über den Ausdruck, die Betonungen und den modernen Stil. Ihr Stil ist der der Virtuosenetüde, eine typische Erscheinung dieser Zeit. Ihr Sinn ist, die spieltechnischen Grundlagen des virtuosenspiels zu erlangen. Der Übungsvorgang ist ausgerichtet auf die Wiederholung bestimmter Spielfiguren mit dem Ziel der Automatisierung psychologischer und physiologischer Abläufe. Im Vordergrund steht

folglich das Training, nicht die musikalische Aussage. Auch soll die Vervollkommenung des Instrumentes erkennbar werden.

Sind die Herzstücke der Schulen Hugot-Wunderlichs oder auch Deviennes Sonaten, die Elemente der Wiener Klassik zeigen, so schreibt Coche reine Übungsstücke im Modestil der Zeit, auch wenn er sie als Charakterstücke tituliert, und fördert mit dieser einseitig leeren Virtuosität die fortschreitende geistige Verflachung der Flötenkompositionen.

Die Stücke sind klar gegliedert und trainieren durch Wiederholung ein bestimmtes musikalisches oder technisches Problem. Meist wechseln virtuose Passagen mit melodischen. Die melodische Substanz basiert auf einfachen Akkordfolgen, die ausgezeichnet sind mit Durchgangsnoten, Vorschlägen, melodischen Floskeln etc. Die Harmonik ist meist einfach, gelegentlich von überraschenden Modulationen unterbrochen. Der Charakter der einzelnen Teile ist deutlich bezeichnet, ebenso das Tempo. Die einzelnen Abschnitte werden teilweise durch improvisatorische Einlagen miteinander verbunden. Die zweite Stimme übernimmt Begleitfunktion.

Das siebente Charakterstück z. B. besteht aus zwei Teilen: einem langsamen Satz (*Adagio carrezando*) und einem schnellen Teil mit Variationen (*Allegro sonoramente*). Der langsame Teil ist melodisch, bringt viele Doppelschläge und dynamische Schattierungen. Eine Improvisation leitet zum Allegroteil. Das Thema des zweiten Satzes ist einfach, fast naiv. Die Variationen bringen rhythmische Veränderungen und führen zu virtuellen Passagen mit Arpeggien und Sprüngen.

Hier wie in den anderen Stücken fällt auf, daß ein Motiv, eine technische oder eine rhythmische Idee abschnittsweise in verschiedenen Stufen, dynamischen Schattierungen oder sonst leicht abgewandelt wiederkehrt. Dadurch erscheint das Stück sehr einheitlich, aber auch wenig einfallsreich.

Da die musikalische Sprache dieser Stücke stereotyp ist, kann jedes von ihnen leicht einen instrumentaltechnischen Aspekt behandeln, sei es verschiedene Artikulationen, melodische Motive, Registerwechsel etc.

3.6.4. Die Studien, die am Ende der Schule stehen, sind technisch anspruchsvoll und geben einen sinnvollen Überblick über die vorher behandelten technischen Aspekte.

Ähnliches findet sich bei Hugot-Wunderlich, die auch an den Schluß ihrer Schule schwere technische Studien stellen. Ebenso bringt Dorus an dieser Stelle Tonleiterstudien in verschiedenen Intervallen, Arpeggien und Doppelzungenübungen in allen Tonarten. Die 14 täglichen Etüden enthalten Tonleitern in allen Tonarten, verschiedene Akkordkombinationen und Artikulationen, Triller und Intervallübungen in Terzen und Oktaven, außerdem Arpeggienketten in unterschiedlichen Tonarten.

Die Schule schließt mit 30 Übungen, die auf einem Ton basieren und in diversen Kombinationen, Intervallen, Artikulationen und Rhythmen verlaufen. Sie sollen in alle Tonarten transponiert werden.

4. Weitere Veröffentlichungen

Kompositionen:

op. 3, 4, 8, 9, 10 für Flöte und Klavier

Airs variés mit Klavier: op. 1, 12, 14

Solos (19):

Passetemps musicaux. Six thèmes et six airs variés de Bellini, Rossini et Meyerbeer

100 Bluettes romances et chansonnettes, en 4 livres

Schriften:

Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Boehm. Paris 1838

5. Schlußbetrachtung

Coches Schule schließt an die neueren Schulwerke der Zeit an. Er versucht, die Details der Flötentechnik zu vermitteln, indem er präzise mit vielen Übungen und kurzen Analysen derselben ein technisches

Problem beschreibt sowie den Aufbau progressiv gestaltet. In seinen Äußerungen zur Spieltechnik und zur Pädagogik steht er unserer heutigen Anschauung sehr nahe.

Die Arbeit ist historisch insofern interessant, als sie eines der ersten Schulwerke für die Boehmflöte überhaupt darstellt. Die Vorteile der neuen Flöte werden konsequent genannt und besonders in den Charakterstücken, den 12 Etüden und den abschließenden täglichen Übungen dargelegt und trainiert.

Der Grund dafür, daß diese Schule trotz sinnvoller Anweisungen und Übungen nicht wie die Schulwerke Deviennes, Hugot-Wunderlichs, Tulous oder Berbiguiers zahlreiche Neuauflagen erlebte und in verschiedene Sprachen übersetzt wurde, ist wohl einerseits darin zu suchen, daß Coche keine wesentlich neuen Aspekte zur Aufführungspraxis und Spieltechnik nennt; andererseits sind die Etüden musikalisch wenig interessant und stehen so deutlich hinter den Spielstücken der oben erwähnten Schulen.

Trotzdem trug dieses Schulwerk wesentlich zur Verbreitung der Boehmflöte in Frankreich bei und unterstreicht die zu Beginn der Schule von Coche getroffene Feststellung: "... que la musique déjà écrite pour l'instrument, sera infiniment mieux exécutée, et que désormais le champ est ouvert à toutes sortes de développemens nouveaux, puisque la nouvelle flûte, tout en conservant la grâce et la légèreté qu'on apprécie dans l'autre, brille encore par un caractère particulier de force et de noblesse".²⁰

Anmerkungen

- 1 "Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Böhm, présenté à MM. les membres de l'Institut (Académie royale des beaux-arts, section de la musique) par V. Coche, Professeur au Conservatoire", Paris. Buffet Jeune, Facteur d'instruments, 1838.
- 2 Den Bericht der Akademie zitiert Coche zu Beginn seines Schulwerkes.

- 3 Paul Hippolyte Camus (1796-1850) studierte bei Wunderlich, spielte in verschiedenen Orchestern, zuletzt war er 1. Flötist in dem Orchester der Italienischen Oper in Paris; außerdem hatte er als Solist, besonders in England, großen Erfolg. Er schrieb verschiedene Kompositionen und Arrangements für Flöte.
- 4 Mit dieser Schule wurde dem Instrument zum erstenmal die Bezeichnung Boehmflöte gegeben. Das Schulwerk erschien bei E. Gérard in Paris. 1849 wurde es bei Thomas Prowse in London von Camus selber neu herausgegeben: "Camus's new and improved Method for the Boehm Flute". Gewidmet wurde es Giulio Briccialdi. Die englische Ausgabe dieser Schule bringt sehr wenig Text, einige Übungen und Stücke.
- 5 Genauer Titel der Schule: "Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle Flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche". Gewidmet wurde das Schulwerk Cherubini, der Direktor des Conservatoires war. Verlegt wurde es bei Schoenenberger in Paris und von Coche selber.
- 6 Vollständiger Titel: "L'Etude de la nouvelle Flûte. Méthode progressive arrangée d'après Devienne par L. Dorus." Verlegt wurde sie in Paris bei Schoenenberger, die Widmung erhielt Paul Guerey.
- 7 Louis Dorus (1812-1896) studierte Flöte bei Joseph Guillou. Er war ein bekannter Solist und in verschiedenen Orchestern tätig. 1860 wurde er der Nachfolger Tulous am Conservatoire und führte die Boehmflöte als Hauptinstrument dort ein. Seine Unterrichtstätigkeit endete 1868. Boehm widmete ihm seine Schrift von 1848 "Über den Flötenbau" in der französischen Fassung.
- 8 Constant Pierre: Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués. Paris, Imprimerie Nationale, 1900, S. 78.
- 9 Theodore Lassabathie: Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation suivis de documents recueillis et mis en ordre. Paris, Michel Levy Frères, Libraires Editeurs, 1860, S. 386.
- 10 Lassabathie, s. o. S. 428.
- 11 Andrew Fairly: Flutes, Flautists & Makers. Pan Educational Music, London 1982, S. 28.
- 12 Pierre Baillot (1771-1842) lehrte Violine am Conservatoire und veröffentlichte ca. 1840 eine Violinschule.

- 13 Zitiert nach Jochen Gärtner: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Regensburg 1974, S. 40.
- 14 Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen. Kassel 1983. VII. Hauptstück, § 6.
- 15 Coche: Méthode ..., S. 100.
- 16 Coche: Méthode ..., S. 140.
- 17 Coche: Méthode ..., S. 141.
- 18 Coche: Méthode ..., S. 139.
- 19 s. Fr. Pazchizek: The Universal Handbook of Musical Literature. Wien 1904-1910.
- 20 Coche: Méthode ..., S. 11.