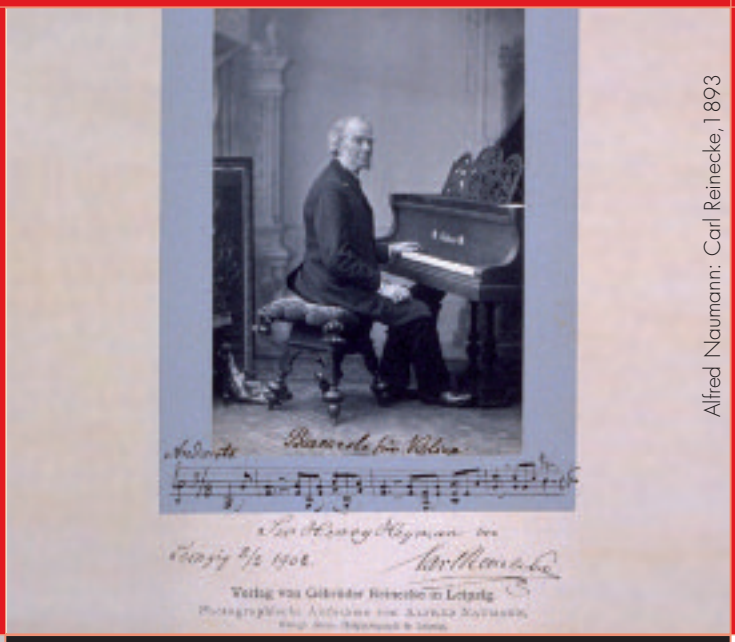
Die Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke[1]

HENRIK WIESE



Alfred Naumann: Carl Reinecke, 1893

Einleitung

Carl Reineckes (1824–1910) Flötensonate *Undine* op. 167 ist eines der bedeutendsten und meistgespielten Kammermusikwerke, die die Flötenliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bieten hat. In musikwissenschaftlicher Hinsicht hat besonders das Verhältnis zwischen Musik und Titel der Flötensonate die Aufmerksamkeit der Flötisten in den letzten Jahren immer wieder auf sich gezogen.[2] 1991 machte die Flötistin Susan Milan auf die vertrackte Quellenlage mit zwei im Notentext differierenden Originalausgaben aufmerksam, deren angemessene Bewertung jedoch noch aussteht.[3] Der Fokus des vorliegenden dreiteiligen Aufsatzes soll allerdings auf der merkwürdigen, bislang unbeachteten Leipziger Erstaufführung der Sonate liegen. Die dem 1. Flötisten des Gewandhausorchesters, Wilhelm Barge, gewidmete *Undine*-Sonate wurde am 12. Januar 1884 im Saal des Alten Gewandhauses nicht vom Widmungsträger, sondern von einem gewissen Herrn „A. de Vroye aus Paris" mit Carl Reinecke am Klavier erstaufgeführt.

In den ersten beiden Teilen sollen zunächst die beiden Antipoden Barge und de Vroye vorgestellt sowie ihre Instrumente und ihre Stellung im Konzertleben beschrieben werden. Die vorliegenden Flötistenporträts schöpfen dabei aus zahlreichen Primärquellen, da Sekundärliteratur über Barge in ihrem Umfang sehr begrenzt ist und über de Vroye fast komplett fehlt. Im dritten Teil werden der historische Kontext der Leipziger Erstaufführung dargestellt und die Rezensionen dieser Aufführung ausgewertet.

1. Teil: Der Gewandhausflötist Wilhelm Barge

1.1. Lebenslauf Wilhelm Barge

Johann Heinrich Wilhelm Barge (*23. November 1836 in Wulfsahl bei Dannenberg, †16. Juli 1925 in Hannover) musste als Kind armer Landleute auf eine gediegene musikalische Ausbildung verzichten und lernte das Flötenspiel autodidaktisch.[4] Am 5. Juli 1854 trat er als Hautboist in das Hannoversche Leibregiment ein. Die Bezeichnung *Hautboist* meint hier jedoch nicht notwendigerweise, dass Barge Oboe gespielt hat, da damals Militärmusiker jeden Instrumentes generell als *Hautboisten* bezeichnet wurden.[5] In Hannover blieb Barge bis zum 15. April 1861, wechselte von dort für kurze Zeit zunächst nach Bremen und wurde zum 1. September 1861 als 1. Flötist in der Fürstlich Lippischen Hofkapelle in Detmold engagiert.[6] Er nutzte diese Zeit, „sich musikalisch und in Hinsicht auf seine allgemeinen Kenntnisse weiterzubilden".[7] Zum 14. Juni 1867 wechselte Barge als Nachfolger von Anton Schachtzabel (1838–1904) auf die Position des 1. Flötisten ins Gewandhausorchester[8] und blieb bis zum 1. Mai 1895 Mitglied dieses Orchesters. In seine Zeit am Gewandhaus fielen einige kammermusikalische und solistische Auftritte.[9] Zusätzlich zu seiner künstlerischen Tätigkeit übernahm Barge zeitweise eine administrative als Sekretär des Orchester-Pensionsfonds des Stadtorchesters.[10]

1 Beim vorliegenden dreiteiligen Aufsatz handelt es sich um eine aktualisierte und erweiterte Fassung Fassung des folgenden Beitrages: Henrik Wiese: „Die merkwürdige Leipziger Erstaufführung der Flötensonate op. 167 von Carl Reinecke." in: Sebastian Werr (Hg.): *Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts.* Augsburg 2012. S. 49-80.

2 Siehe Vorworte folgender Editionen: Robert Forberg Musikverlag (1993), ohne Verlagsnummer. Amadeus Verlag (2002), BP 760. Wiener Urtext Edition (2009), UT 50242.

3 Boosey & Hawkes (1991), ohne Verlagsnummer.

4 *The Musical Standard*, Vol. 44, Nr. 1503, S. 394, London, den 20. Mai 1893. Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1894, 4. Auflage, S. 75.

5 Vergleiche hierzu: *Allgemeine deutsche Real=Encyklopädie für gebildete Stände*, Leipzig 1853, 10. Auflage, Bd. 10, S. 486.

6 Richard Müller-Dombois, *Die Fürstlich Lippische Hofkapelle. Kulturhistorische, finanzwirtschaftliche und soziologische Untersuchung eines Orchesters im 19. Jahrhundert,* Regensburg 1972, S. 143. Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte,* Leipzig 2006, S. 128. András Adorján und Lenz Meierott (Hgg.), *Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten,* Laaber 2009, S. 80.

7 Franz Neubert (Hg.), *Deutsches Zeitgenossenlexikon. Biographisches Handbuch deutscher Männer und Frauen der Gegenwart*, Leipzig, Weihnachten 1905, S. 48f.

8 Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte*, Leipzig 2006, S. 128. Bekanntmachung von Barges Engagements in: *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 25 (1867), Nr. 42, S. 764, Leipzig, den 3. Oktober 1867.

9 Auflistungen finden sich bei: Alfred Dörffel, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. 25. November 1781 – 25. November 1881*, [Leipzig] 1881, S. 85. Johannes Forner, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig. Mit einem zusammenfassenden Rückblick von den Anfängen bis 1781*, Leipzig 1983.

10 Claudius Böhm und Sven-W. Staps, *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, Leipzig 1993, S. 146, 158. Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte*, Leipzig 2006, S. 128.

Vom 1. April 1882 bis zum 1. April 1908 war Barge zudem als Lehrer am Königlichen Konservatorium zu Leipzig tätig. In diesen Jahren hat er unter anderem seinen Nachfolger Oscar Fischer (1870–1962) ausgebildet. Barges pädagogisches Interesse zeigte sich allerdings schon früher: 1875 begann er *Orchesterstudien* als Sammlung „der bedeutendsten Stellen für Flöte, aus Opern, Sinfonien u. a. Orchesterwerken“ in mehreren Bänden bei Merseburger in Leipzig zu veröffentlichen, wobei es sich vermutlich um die ersten eigenständigen Orchesterstudien für Flöte überhaupt handelte. Ein Vorbild dafür fand Barge wahrscheinlich in den Orchesterstudien seines Horn-Kollegen Friedrich Gumbert [auch: Gumpert] (1841–1906).[11] Außerdem erschien 1880 Barges *Praktische Flötenschule*, in deren Einleitung er die Vor- und Nachteile der Böhmflöte diskutiert und schlussendlich Flöten alten Systems eindringlich empfiehlt.

Barge trat auch als Komponist in Erscheinung: Im Oktober 1899 wurden seine *Vier Charakterstücke* op. 2 für zwei Flöten als erschienen angezeigt,[12] später veröffentlichte er eine *Rêverie mélancolique* op. 3 (1907) für Flöte und Klavier.[13] Unter seinen Editionen und zahlreichen Bearbeitungen für Flöte und Klavier oder zwei Flöten sind in Zusammenhang mit der *Undine*-Sonate vor allem zwei Ausgaben bemerkenswert, nämlich seine Einrichtung von Carl Reineckes *Sonatine* F-Dur op. 108 Nr. 1 für Flöte (statt Violine) und Klavier (bei Simrock angeblich 1902 erschienen)[14] sowie die Kritische Ausgabe der musikalischen Werke Friedrichs des Großen, zu welcher Reinecke die Klavierauszüge der Flötenkonzerte und Barge die Bezeichnung der dazugehörigen Flötenstimmen besorgt hat (angezeigt 1893)[15].

Bekanntmachung.

sechs neuerrichtete Bläserstellen,

Der Rath der Stadt Leipzig.

Dr. Georgi.

Stellenausschreibung vom 16. Juli 1881 in der Deutschen Musiker-Zeitung ▲

Barge ist nicht nur Widmungsträger der Flötensonate Reineckes, sondern auch der *Tarantella* h-Moll für Flöte und Orchester/Klavier op. 10 von Joachim Andersen (1847–1909).[16] Laut Bailey gehörte Andersen ebenfalls zu den Verfechtern der Flöte alten Systems.[17] Auf historischen Photographien[18] ist Barge als ein Respekt einflößender Herr mit charakteristischem Rauschebart zu sehen.

1.2. Flöten im Gewandhausorchester

Als Maximilian Schwedler (1853–1940) im Oktober 1881 seine neue Stelle als zweiter 1. Flötist in Leipzig antrat, spielten seine drei alteingesessenen Kollegen Barge, Gustav Hermann Tischendorf (1847–?) und Dietland [auch: Thiel(l)and] von Arx (1849–?) auf Flöten aus der Werkstatt von Heinrich Friedrich Meyer (1814–1897) in Hannover, also auf Meyerflöten im engeren Sinne.[19] In seiner kurz zuvor erschienenen *Praktischen Flötenschule* (1880) hatte Barge bereits „die alte Flöte (speciell die *Meyer*sche, die wohl mit die weiteste Verbreitung gefunden hat)“ empfohlen.[20] Schwedler selbst spielte nach eigenen Angaben damals ein „Instrument von der Firma ‚Carl Kruspe' in Erfurt. Es war eine sogenannte ‚gewöhnliche Flöte' mit 6 Grifflöchern, *H*=Fuß und den nötigen Klappen.“[21]

Schwedler bemerkte bald, dass „diese Herren nach jeder Richtung stark gegen die Böhmflöte eingenommen waren“. Angeblich hat sich diese Abneigung der drei Herren auch darin geäußert, dass 1881 bei der Stellenausschreibung zugleich bekanntgegeben worden sei, es mögen „nur Flötisten, welche nicht Böhmflöte spielen, Bewerbungsgesuche einreichen“. Diese Behauptung kann jedoch anhand der Ausschreibungen in der von Schwedler angeführten *Deutschen Musiker-Zeitung* und im *Musikalischen Wochenblatt* eindeutig widerlegt werden, denn ein solcher Passus fehlt in diesen Quellen.[22] Zudem wäre bei einer derartigen Ausschreibung nicht nachvollziehbar, warum letztlich doch auch ein Böhmflötist am Probespiel teilnehmen durfte. Für die Flötenstelle gingen übrigens 31 Bewerbungen ein.[23] Das Probespiel wurde von Arthur Nikisch (1855–1922) am Klavier begleitet und vom damaligen Thomaskantor Wilhelm Rust (1822–1892) protokolliert. Der Verbleib des von Schwedler, Maske und Nösselt zitierten Probespielprotokolls ist leider unbekannt.[24]

11 Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester. Entstehung und Entwicklung eines Orchesters,* Leipzig 1943, S. 171f. Laut Nösselt ist Gumbert der Erfinder der Orchesterstudien. Gumberts Orchesterstudien für Horn werden angezeigt in: Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht,* Leipzig, März 1873, S. 452, S. 88. Ältere Vorbilder werden jedoch angezeigt in: Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht,* Leipzig, Oktober 1868, S. 164

12 Exemplar: D B *26018.* Anzeige: Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Leipzig, Oktober 1899, S. 452.

13 Exemplar: D B *37291.*

14 Friedrich Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur,* Bd. 12. [Anfang 1898 bis Ende 1903], Leipzig [ohne Jahr], S. 732. Bernard Pierreuse, *Flute Litterature,* Paris 1982, S. 185. Das Originalwerk erschien im Verlag von Bartholf Senff und ging später an Simrock über. Ein Nachdruck erschien jüngst bei Edition Kemel Niedernhausen (2011), LR1192. Dieser Nachdruck benutzt ein Exemplar aus dem Verlagsarchiv Simrock als Vorlage. Plattennummer: 2468.

15 Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht,* Leipzig, November 1893, S. 449.

16 Vgl. Kyle J. Dzapo, *Joachim Andersen. A Bio-Bibliography*, Westport/Connecticut und London 1999, S. 39f.

17 John R. Bailey, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing*, Ann Arbor 1987, S. 30f.

18 Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten,* Reprint des Privatdrucks Berlin 1906, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke, Celle 1987, S. 13. Doris Mundus (Hg.), *Carl Reinecke. Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters,* Leipzig 2005, S. 240 [j]. Auf dieser Fotomontage aus dem Jahre 1893 steht Barge zusammen mit seinen Flötenkollegen in der mittleren Reihe als vierter von links, links neben ihm Maximilian Schwedler.

19 wenn nicht anders vermerkt, wird im Folgenden zitiert nach Maximilian Schwedler, „Noch einmal ‚Flötisten unter sich'“ in: *Die Musik-Woche*, Jg. 3 (1935), Nr. 46, S. 5, Berlin, den 16. November 1935.

20 Wilhelm Barge, *Praktische Flötenschule,* Leipzig 1880, Robert Forberg, Neue verbesserte Auflage 1923, VN 2743. Erstausgabe angezeigt in: *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 15 (1880), Nr. 43, Sp. 688, Leipzig, den 27. Oktober 1880. Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht,* Oktober 1880, S. 269. *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 34 (1880), Nr. 45, S. 360, Berlin, den 4. November 1880.21 vgl. Fußnote 19.

22 Anzeigen für die Stelle Schwedlers finden sich in: *Deutsche Musiker-Zeitung,* Jg. 12 (1881), Nr. 29, S. 297, Berlin, den 16. Juli 1881. Jg. 12 (1881), Nr. 30, S. 308, Berlin, den 23. Juli 1881. *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 12 (1881), Nr. 30, S. 368, Leipzig, den 21. Juli 1881. Jg. 12 (1881), Nr. 31, S. 376, Leipzig, den 28. Juli 1881.

23 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 12 (1881), Nr. 34, S. 410, Leipzig, den 18. August 1881.

24 Erich Maske, „Allerlei von der Entwicklung und Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik“ in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 88 (1921), Nr. 21, S. 544-545, Leipzig, den 29. Oktober 1921. Hans-Joachim Nösselt, *Das Gewandhausorchester. Entstehung und Entwicklung eines Orchesters*, Leipzig 1943, S. 179f.

Der Passus gegen die Böhmflöte ist allerdings 1895 in der Stellenausschreibung für die Nachfolge Barges zu finden. Er ist ein wichtiger Beleg für die Ablehnung der Böhmflöte im Gewandhausorchester.[25]

Bekanntmachung.

Bei unserm Stadtorchester, das den Dienst in Kirche, Gewandhausconcert und dem Stadttheater zu versehen hat, wird am **1. Mai** d. J. die erste Stelle für **1ste Flöte** frei, welche **baldigst** durch Gewinnung einer tüchtigen Kraft wieder besetzt werden soll.

Für eine solche kann ein Jahresgehalt von 2100 ℳ (1350 ℳ vom Theater, 450 ℳ vom Gewandhausconcert und 300 ℳ von der Kirche) gewährt werden; auch ist die Stelle nach einem Probejahr mit Anspruch auf Pensionsberechtigung für den Inhaber ausreichend, als auch für dessen Wittwe versehen.

Bewerbungsgesuche mit Zeugnißabschriften und kurzem Lebenslauf von solchen Musikern, welche **nicht** Böhmsche Flöten sind, erbitten bis **Montag, den 22. d. Mts.,** bei uns einzureichen.

Auswahl unter den Bewerbern, welche sich einem Probespiel zu unterziehen haben, bleibt vorbehalten.

Leipzig, den 6. April 1895.

Der Rath der Stadt Leipzig.

(186.) Oberbürgermeister **Dr. Georgi.**

Wilsch, Ass.

Stellenausschreibung vom 11. April 1895 im Musikalischen Wochenblatt

Die Leipziger Abneigung gegen die Böhmflöte schlug sich auch in der Weiterentwicklung der Flöte alten Systems nieder. Am 21. November 1884 wurde die von Maximilian Schwedler und der Erfurter Werkstatt C. Kruspe erarbeitete Schwedler-Kruspe-Flöte (1885) öffentlich präsentiert. Wenige Tage zuvor hatte Schwedler bereits auf einem solchen Instrument vor einem Kreis von „geladenen Sachverständigen“ eine musikalische Kostprobe gegeben.[26]

In den darauffolgenden Jahren suchten Schwedler und die Werkstatt C. Kruspe Anerkennung für die weiterentwickelte Flöte bei diversen Musikerpersönlichkeiten. De Wit erwähnt, dass „Autoritäten wie Joh. Brahms, Prof. Dr. Carl Reinecke und die Herren Kapellmeister E. Paur, Hans Sitt und Arthur Nikisch u.A.m., ebenso hervorragende Flötisten mündlich und schriftlich ihre Anerkennung Herrn Kruspe ausgesprochen haben“.[27] Empfehlungsschreiben sind von Brahms und Nikisch überliefert. Eine Stellungnahme zur Böhmflöte oder gar ein Empfehlungsschreiben für die Schwedler-Kruspe-Flöte von Reinecke ist jedoch nicht bekannt.

1.3. Barges Äußerungen zur Böhmflöte

Im Vorwort seiner Flötenschule räumt Barge ein, dass die Tonerzeugung („Tongebung“) auf der Böhmflöte leichter sei, und fügt mit Stolz hinzu, „dass selbst minder Begabte sich zu ganz tüchtigen Spielern heranbilden können; was auf Flöten des alten Systems schwerer zu erreichen sein dürfte.“[28] Einen Vorteil der Böhmflöte sieht Barge auch darin, dass ihre Register klanglich ausgeglichener sind. Die Vorteile des Böhmschen Griffsystems unterschätzt Barge und hält das alte Griffsystem für ebenbürtig, jedoch muss er in seinem *Begleitwort* zur 2. Auflage (April 1923) in Anbetracht der „außerordentlichen technischen Anforderungen, die moderne Komponisten an das Instrument stellen,“ schließlich doch die Überlegenheit des Böhmschen Griffsystems eingestehen. Bezüglich der Intonation („Reinheit“) sieht er eine gut gebaute Flöte alten Systems im Vorteil, da sie durch die größere Auswahl an synonymen Griffen letztlich mehr Hilfsmittel bietet, die Intonation auszugleichen. Sein Hinweis, dass nicht selten auch „namhafte Vertreter des *Böhm*schen Systems unrein spielen“, verdeutlicht noch einmal die Tatsache, dass ein gut in sich stimmendes Instrument wie die Böhmflöte nicht zwangsläufig zu einem intonationsreinen Vortrag führt.

Der eigentliche Trumpf der Flöte alten Systems ist nach Barges Ansicht ihr charakteristischer Klang, denn „der weiche, duftige Timbre der alten Flöte fehlt der *Böhm*schen. Am auffallendsten ist es in der höheren Lage bemerkbar, wo dieselbe trocken und herb klingt; während der Ton der alten Flöte in der gleichen Lage eine weiche, saftige Fülle hat und und [!] sehr sympathisch berührt. In der eingestrichenen Octave vermag letztere freilich nicht die Kraft der Anderen zu erreichen, artet aber dafür auch niemals in unangenehme Härte aus.“[29] Barge verweist auch auf Tulou, der sich in seiner *Méthode de Flûte* für die Bewahrung des „son pathétique et sentimental“ der Flöte alten Systems ausspricht.[30]

1.4. Wagners „Gewaltsröhren“ und „Kanonen“

Die Literatur über die Vor- und Nachteile der Böhmflöte soll im Rahmen dieses Aufsatzes weder neu aufgearbeitet noch bewertet werden. Stattdessen werden repräsentative Stimmen dreier namhafter Musiker aus dem 19. Jahrhundert vorgestellt.

Barges Ansichten werden von dem Dresdner Flötisten Moritz Fürstenau (1824–1899) geteilt, der in seiner Rezension von Barges Flötenschule bezweifelt, dass die Böhmflöte jedweden Typs „für solche Orchester, welche auf charakteristische Klangfarbe der verschiedenen Holzblasinstrumente halten, zu empfehlen sei.“[31] Aus eben diesem Grunde sei er, nachdem er von 1845 bis 1853 auf einer konischen Ringklappenflöte mit Böhmsystem gespielt hatte, zur Flöte alten Systems zurückgekehrt. Außerdem weist der belesene Fürstenau in seiner Rezension darauf hin, dass sich unter anderem auch Richard Wagner (1813–1883) „gegen den Orchesterklang der Böhm'schen Flöte“ ausgesprochen habe. Damit bezieht er sich möglicherweise auf die elf Jahre zuvor erschienene Schrift *Ueber das Dirigiren* (1869), in der Wagner die mangelnde Kultivierung von Klang und Dynamik in den Orchestern beklagt: „[V]orzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen. [...] Der hier gemeinte leise, und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat.“[32] Auch wenn nicht explizit erwähnt, bezieht sich

25 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 26 (1895), Nr. 16, S. 221, Leipzig, den 11. April 1895. Die Ausschreibung für die Nachfolge Anton Schachtzabels (1838–1904) enthält keinen Böhmflöten-Passus: *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 25 (1867), Nr. 24, S. 421, Leipzig, den 25. April 1867. Jg. 25 (1867), Nr. 25, S. 438, Leipzig, den 2. Mai 1867. Eine Ausschreibung für die Nachfolge von Dietland von Arx (1849–), der bis zum 15. April 1887 im Gewandhaus als Flötist spielte, ist bislang nicht bekannt. Zu Dietland von Arx vgl. Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte*, Leipzig 2006, S. 141.

26 Paul de Wit, „Wichtige Verbesserung an der Flöte“ in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 5 (1884/5), Nr. 6, S. 69 und 71, Leipzig, den 21. November 1884. Vgl. auch John R. Bailey, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing*, Ann Arbour 1987, S. 51, 53.

27 Paul de Wit, „Die Entstehung der Flöte und ihre Entwicklung bis auf die Jetztzeit“ in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 12 (1891/2), Nr. 26, S. 459-461, hier S. 461.

28 vgl. Fußnote 20.

29 vgl. Fußnote 20.

30 Jean Louis Tulou, *Méthode de flûte progressive et raisonnée.* Op. 100, Paris 1851, *Introduction*.

31 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 11 (1880), Nr. 49, S. 579, Leipzig, den 26. November 1880. Weitere Rezensionen: *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 77, Jg. 48 (1881), Nr. 51, S. 528, Leipzig, den 16. Dezember 1881. *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 36 (1882), Nr. 37, S. 213, Berlin, den 6. Juli 1882.

32 Richard Wagner, *Ueber das Dirigiren, Leipzig* [1869], S. 26f.

Wagners Kritik sicherlich auf Böhmflöten. Eine Differenzierung zwischen konischen und zylindrischen Böhmflöten ist hier allerdings nicht zu erkennen.
Auch gegenüber Rudolf Tillmetz (1847–1915), dem 1. Flötisten der Münchner Hofoper und Schüler von Theobald Böhm, äußert Wagner seine Abneigung gegen die Böhmflöte. In seiner Flötenschule berichtet Tillmetz: „Als ich im Jahre 1882 in Bayreuth bei den Parsifal-Aufführungen als Orchesterspieler mitwirkte, bemerkte ich, dass Richard Wagner keine Sympathien für die Cylinderflöte zeigte. Er belegte sie nämlich mit dem Namen ‚Kanonen'.“[33] Laut Tillmetz bezieht sich Wagners Abneigung also lediglich auf die zylindrische Böhmflöte.
Mit den Schimpfnamen *Gewaltsröhre* und *Kanone* reduziert Wagner die Böhmflöte – welcher Art auch immer – auf das Grobe und Laute. Durch Tillmetz' Erläuterungen kann dieses Urteil zumindest in Bezug auf die zylindrische Böhmflöte etwas erhellt werden: „Den ganz von Metall hergestellten Cylinderflöten wurde der Vorwurf gemacht, dass sie zu trompetenartig klingen“ und „zu aufdringlich“ seien. Die Ansprache der Töne im Pianissimo sei nicht leicht genug und die dritte Oktave klinge „pfeifenartig“. Außerdem fehle dem Klang der Böhmflöte die „Modulationsfähigkeit“. In dieser Hinsicht begünstigte also die zylindrische Böhmflöte die von Wagner so bemängelte Klangkultur. Diese Einsichten veranlassten Tillmetz nach eigener Aussage dazu, von der zylindrischen Böhmflöte zu einer weiterentwickelten konischen Ringklappenflöte mit Böhmsystem zurückzukehren, auf der er den „eigentliche[n] elegische[n] Flötenton“ für sich wiederfindet.[34]

1.5. Barges Flötenspiel

Über Barges künstlerische Leistung ist wenig bekannt. Im Protokoll seines Probespiels in Detmold heißt es: „Sie hören kein Pusten und Luftschnappen, was einem das Anhören eines Flötensolos gradezu [!] unerträglich machen kann“. Außerdem wird beim Probespiel sein schöner Ton und geschmackvoller Vortrag sowie seine Fingerfertigkeit gerühmt. Andererseits bezeichnete die Lippische Presse sein Flötenspiel als langweilig, wenn auch anerkennenswert.[35]
Die Leipziger Presse zeigte wenig Interesse an Barge, was sicherlich auch daran gelegen haben mag, dass er als Einheimischer kaum mehr überraschen konnte. Seine solistischen Leistungen werden in der Regel erwähnt, doch durch pauschale Urteile desinteressiert und schnell abgefertigt: „executirt [...] in nicht zu verachtender Weise“[36], „sehr gut executirt“[37], „schön producirtes Flötensolo“[38], „rühmlichst betheiligt“[39], „meisterhaft“[40], wohlgelungen[41], „trefflich“[42], „nennenswerther“[43] bzw. „wohlverdiente[r] Beifall“[44]. Fehlendes Interesse zeigt sich nicht zuletzt auch durch fehlende Rezensionen oder eine Verwechslung des Namens (*Berger* statt *Barge*).[45] 1869 wurde Barge im *Musikalischen Wochenblatt* noch als „ausgezeichnete[r] Flötenvirtuose“[46] betitelt, 1871 bezeichnete ihn dieselbe Zeitschrift schon vorsichtiger als „unser[en] ganz ausgezeichnete[n] Flötist[en]“[47].
Bei seinen solistischen Auftritten handelte es sich mehrfach nur um obligate Partien in Arien von Meyerbeer oder Händel.[48] Zweimal trat Barge im Verbund mit mehreren anderen Solisten auf: am 15. März 1869 beim *Konzertstück* für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Orchester op. 41 (1857) von Julius Rietz (1812–1877) und am 20. März 1879 bei der heute verschollenen Serenade für sieben Blasinstrumente und Streichorchester WoO 33 (1878) von Heinrich von Herzogenberg (1843-1900).
Besser kam Barge bei der Aufführung von Andantino und Allegro aus Mozarts Flöte-Harfe-Konzert KV 299 (1778) zur Geltung. Über dieses Konzert war im *Musikalischen Centralblatt* Folgendes zu lesen: „Die Herren Barge und Insprucker haben die beiden Sätze vortrefflich schön ausgeführt und war besonders das Zusammenspiel der Soloinstrumente ein ganz musterhaftes und präcises. Reicher Beifall und Hervorruf lohnte beiden Herren ihre künstlerische That.“[49]
Anerkennung fand auch seine Interpretation des Flötenkonzerts G-Dur op. 1 (1819)[50] von Johann Christian Lobe (1797–1881) am 10. März 1870: „[D]ie Ausführung des Lobe'schen Flöten-Concertes, welches Herrn Barge Gelegenheit gab, seinen schönen Ton, die ihm eigene exquisite Technik, den feinen künstlerischen Geschmack in der Phrasirung in glänzendem Lichte zu offenbaren, bestätigte vollkommen das frühere günstige Urteil und veranlasste das Publikum zu stürmischem Hervorruf.“[51]
In dem von Salomon Jadassohn (1831–1902) dirigierten Gewandhauskonzert am 6. Dezember 1888 sorgt die Wahl eines in jeder Hinsicht anspruchslosen Solostücks interessanterweise für Verwunderung: „Der Instrumentalsolist des Concerts – Herr Barge – hat sich mit dem nur im Lichte eines Curiosums zu betrachtenden Flöten=Adagios des großen Preußenkönigs und kleinen Componisten Friedrich II. allerdings nicht in große Kosten gesteckt; aber es ist ihm immerhin Dank zu sagen für die gute Art und Weise seines Sich=Abfindens mit dem an sich nur dürftigen, nichtssagenden und kinderleichten Stücke.“[52]

33 Rudolph Tillmetz, *Anleitung zur Erlernung der Theobald Boehm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte, op. 30*, Leipzig [1905/1906], S. VI. Weitere Zitate von Tillmetz ebenfalls aus dieser Quelle.
34 Zu Wagners Verhätlnis zur Böhmflöte vgl. auch: Roswitha Vera Karpf, „‚Gewaltsröhren' und ‚Kanonen' oder Richard Wagner und die Flöte“ in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Kongreßbericht Seggau/Österreich 1983*, Tutzing 1985, S. 73-88.
35 Richard Müller-Dombois, *Die Fürstlich Lippische Hofkapelle. Kulturhistorische, finanzwirtschaftliche und soziologische Untersuchung eines Orchesters im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1972, S. 143, 132.
36 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 27 (1869), Nr. 26, S. 404, Leipzig, den 18. März 1869.
37 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 29 (1871), Nr. 9, S. 134, Leipzig, den 14. Februar 1871.
38 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 68, Nr. 42, S. 414, Leipzig, den 11. Oktober 1872.
39 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 75, Nr. 17, S. 173, Leipzig, den 18. April 1879.
40 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 77, Nr. 7, S. 74, Leipzig, den 11. Februar 1881.
41 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 39 (1881), Nr. 14, S. 212, Leipzig im Februar 1881.
42 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 10 (1879), Nr. 14, S. 167, Leipzig, den 28. März 1879.
43 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 37 (1879), Nr. 25, S. 387, Leipzig im März 1879.
44 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 4 (1869), Nr. 7, S. 53, Leipzig, den 17. Februar 1869.
45 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 2, Nr. 8, S. 120, Leipzig, den 17. Februar 1871. *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 54, Bd. 83, Nr. 8, S. 85, Leipzig, den 23. Februar 1887. Der deutlich jüngere Wilhelm Berger (1861–1911) war Komponist.
46 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 1 (1870), Nr. 9, S. 138, Leipzig, den 25. Februar 1870.
47 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 2, Nr. 8, S. 120, Leipzig, den 17. Februar 1871.
48 So bei den Konzerten am 11. Februar 1869 (Meyerbeer), 3. Oktober 1872 (Händel), 27. Januar 1881 (Meyerbeer), 23. Oktober 1890 (Händel).
49 *Musikalisches Centralblatt*, Jg. 3 (1883), Nr. 8, S. 86, Leipzig, den 22. Februar 1883.
50 angezeigt in: *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen* Zeitung, Jg. 20 (1819), Nr. II, Sp. 7, März 1819.
51 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 1 (1870), Nr. 12, S. 187, Leipzig, den 18. März 1870.
52 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 46 (1888), Nr. 66, S. 1042, Leipzig im Dezember 1888.

Angesichts seines Repertoires und des geringen Interesses, das er als Solist hervorrief, scheint die einmal bemühte Bezeichnung *Virtuose* auf Barge nicht so recht passen. Vor diesem Hintergrund muss auch die eigentümliche Aufführung der *Serenade* D-Dur für (eine) Flöte und Streicher op. 80 von Salomon Jadassohn am 17. Februar 1887 gesehen werden[53]:

> „Der allerwirksamste Satz des Werkes ist jedenfalls das prickelnde Tarantella=Finale, welches zugleich auch für die Ausführung namhafteste Schwierigkeiten bietet – eine Schwierigkeit, die bei der hiesigen Darbietung noch dadurch erheblich wuchs, dass die Flötenpartie von zwei Spielern *all' unisono* executirt wurde, wobei jedoch gesagt werden muss, dass die Herren Barge und Schwedler dieser ihrer heiklen Aufgabe mit anerkennenswerthem Geschick sich entledigten."[54]

Wie es zur Verdopplung der Solostimme gekommen ist, bleibt Spekulation. Doch wenn es sich nicht um ein Balanceproblem zwischen Solist und Orchester gehandelt haben sollte, konnte Barge den virtuosen Flötenpart möglicherweise nicht bewältigen, wollte aber auf den solistischen Auftritt nicht verzichten und holte sich Schwedler unterstützend dazu.[55]

Moritz Fürstenau bezeichnete Barge einmal treffend als „bekannten und geschätzten Leipziger Flötisten".[56] Wenn Barge auch kein Solist von internationalem Ruf gewesen ist, so darf man ihn doch wegen seiner Position als 1. Flötist im Gewandhausorchester als einen der bedeutendsten deutschen Flötisten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnen, dessen solistischer Wirkungskreis jedoch kaum über seine Tätigkeit als Orchestermusiker hinaus ging.

53 Die Serenade op. 80 ist „dem New York Philharmonic-Club zugeeignet".
54 *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 45 (1887), Nr. 18, S. 274, Leipzig im Februar 1887.
55 Laut de Lorenzo hat Barge vor schwierigen Konzerten gebetet, vgl. Leonardo de Lorenzo, *My Complete Story of The Flute. The Instrument, the Performer, the Music*, New York 1951, S. 12.
56 *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 11 (1880), Nr. 49, S. 578. Leipzig, den 26. November 1880.

2. Teil: Der Flötenvirtuose Amédée de Vroye

Nachdem im ersten Teil Wilhelm Barge, der Widmungsträger von Carl Reinecke Flötensonate *Undine* op. 167, vorgestellt wurde, konzentriert sich der zweite Teil des Aufsatzes auf den Flötisten Amédée de Vroye. Dieser hatte mit dem Komponisten zusammen am 12. Januar 1884 im Gewandhaus die Leipziger Erstaufführung der *Undine*-Sonate gespielt.

2.1. Lebenslauf Amédée de Vroye

Im Falle des Flötisten Amédée de Vroye stehen sein damalig hoher internationaler Bekanntheitsgrad und die wenigen über ihn überlieferten biographischen Informationen in einem krassen Missverhältnis zueinander. Adolphe-Gustave Chouquet (1819–1886) wusste in der 1. Auflage von Groves *Dictionary of music and musicians* nur zu berichten, dass man den belgischen Priester und Choralforscher Théodore-Joseph de Vroye (auch: Devroye) (1804–1873) nicht mit dem Flötisten A. de Vroye verwechseln dürfe.[1] Kurze biographische Skizzen über den Flötisten de Vroye finden sich lediglich bei Goldberg und de Lorenzo.[2] Durch historische Quellen, vor allem Zeitschriften, sollen im Folgenden diese Informationen abgesichert und erweitert werden.

Amédée de Vroye wird in den historischen Quellen in der Regel nur *A. de Vroye* genannt. Der ausnotierte (tatsächlich männliche) Vorname *Amédée* findet sich vor allem in frühen Quellen.[3] Eher selten ist die Zusammenschreibung seines Nachnamens *Devroye* statt *de Vroye*, zweimal wird der Flötist auch *van de Vroye* genannt.[4] Der Name kommt vermutlich aus dem Mittelniederländischen und bedeutet dort ‚der Frohe' (zu mnl. *vro*) oder ‚der Frühe' (zu mnl. *vro(e)*).[5] Als ein Indiz für die gelegentliche französische Aussprache seines Nachnamens darf die einmalige Schreibung *de Vrois* [də vrwa] gelten, die sich allerdings nur in einer einzigen, noch dazu deutschen Quelle findet.[6] De Lorenzo gibt für de Vroye die Lebensdaten 1835–1890 an. Nach Ausweis mehrerer historischer Quellen stellt sich zumindest die Angabe des Todesjahrs als falsch heraus. De Vroye taucht noch 1909 in einem Pariser Künstleradressbuch auf (wohnhaft 212, rue de Vaugirard)[7] und Auftritte sind 1905 in Paris

Erleben Sie
die Vielfalt von Miyazawa
in unserem
exklusiven Showroom!

MIYAZAWA

Miyazawa flutes
Deutschland & Österreich
Tel. +49 (0) 9163 99 77 71
info@miyazawa-flutes.de
www.miyazawa-flutes.de
www.miyazawa.com

und 1902 in Versailles nachweisbar.[8] Auch Goldberg scheint 1906 davon auszugehen, dass de Vroye noch nicht gestorben ist, wenn er von ihm im Präsens schreibt, dass er in Paris lebe, sonst aber das Präteritum benutzt.

In *Spemanns goldenem Buch der Musik* (1900) findet man über *de Vroye* die Information, er sei „um 1835 in Belgien" geboren.[9] Möglicherweise stützt sich de Lorenzo bei seinen Angaben auf diese Quelle. Er hält de Vroye ebenfalls für einen Belgier, was auch die Londoner Presse schon viele Jahre früher vermutet hatte.[10] Goldberg hingegen schreibt, de Vroye sei in Paris geboren. In der deutschen Presse wird de Vroye als französischer oder Pariser Flötist bezeichnet[11], die Pariser Presse nennt ihn manchmal „notre flûtiste" oder zählt ihn unter „nos virtuoses parisiens".[12] Auch der französische Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) spricht von de Vroye als „l'un de nos meilleurs flûtistes".[13] De Vroye scheint also zumindest seinen festen Platz im Pariser Musikleben gehabt zu haben.

Laut Goldberg soll de Vroye schon als 14jähriger mit einer Böhmflöte im Salle Pleyel in Paris aufgetreten sein. Am 27. Juli 1851 wird de Vroye in einer Ankündigung für ein Konzert in Clermont (Oise) erwähnt.[14] Kurz zuvor, am 25. März 1851, hatte übrigens Reinecke in Paris ein Konzert mit Victor Petiton, Flötist der *Opéra-comique* in Paris und Böhmflötist, gespielt.[15] Das Konzert von Petiton und Reinecke könnte den jungen de Vroye interessiert haben. Vielleicht saß er im Publikum, vielleicht entstand sogar schon ein erster Kontakt zu Reinecke.

In der oben erwähnten Konzertankündigung vom 27. Juli 1851 heißt es: „Cette représentation [sc. eine Theateraufführung] sera suivie d'un beau concert où l'on entendra MM. Audran et Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, Mme Reitter, M. Samary de l'Opéra, et MM. Amédée de Vroye et Soumis du Conservatoire". In den einschlägigen und umfangreichen Materialsammlungen über das Pariser Konservatorium tauchen weder de Vroye noch ein Soumis auf.[16] Wenn es sich bei der Ankündigung nicht um einen Druckfehler handelt, haben de Vroye und Soumis ihre Ausbildung entweder nicht am Pariser Konservatorium genossen oder sie dort nicht abgeschlossen. Victor Coche (1806–1881) wird als de Vroyes Lehrer genannt. In einem Nachruf heißt es, Coche habe für de Vroye „eine ganz besondere Anhänglichkeit" gehabt.[17] Coche gilt als einer der ersten Flötisten in Frankreich, die auf einer konischen Ringklappenflöte mit Böhm-System spielten. Gleichzeitig opponierte er allerdings auch gegen Theobald Böhm, indem er ihm die Erfindung dieses Instrumentes absprach und James Gordon (1791–1838) als den eigentlichen Erfinder bezeichnete.[18] Coche führte die geschlossene *gis*-Klappe ein, die schließlich Louis Dorus alias Vincent-Joseph van Steenkiste (1812–1896) in die heute verbreitete Gestalt weiterentwickelte.[19] De Vroye hatte bei Coche sicherlich nur Privatunterricht, denn Coche war lediglich von 1831 bis 1841 am Pariser Konservatorium für die *classe préparatoire* zuständig.[20] Möglicherweise hatte de Vroye auch bei Dorus Unterricht genommen, wie man aus einem Brief von Theobald Böhm schließen könnte.[21]

Für de Vroyes Tätigkeit als Orchesterflötist gibt es ein paar vereinzelte Belege. Goldberg und de Lorenzo schreiben, de Vroye sei Soloflötist des *Théâtre-lyrique* in Paris gewesen. Nach de Lorenzo spielte de Vroye außerdem als Flötist in der 1848 gegründeten *Musique de la Garde*, heute *Orchestre de la Garde republicaine*. Möglicherweise ist dieses Militärorchester identisch mit den von Goldberg genannten *Guides de la Garde*. 1864 wird de Vroye in einer deutschen Quelle als Flötist „der kaiserlich französischen Hofkapelle in Paris" bezeichnet.[22] Während seines London-Aufenthaltes 1861 scheint de Vroye

1 George Grove, *A Dictionary of Music and Musicians*, London 1889, Vol. 4, S. 340. Verwechselt wurde der Flötist mit dem Choralforscher beispielsweise in: Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Wien 1910, Bd. 12, S. 255.

2 Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*, Reprint des Privatdrucks Berlin 1906, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke, Celle 1987, S. 100. Leonarde de Lorenzo, *My Complete Story of the Flute. The Instrument, the Performer, the Music*, Lubbock 1992, S. 284f.

3 *Le Ménestrel,* Jg. 18, Nr. 17, S. [4], Paris, den 23. März 1851. Jg. 43 (1877), Nr. 11, S. 87, Paris, den 11. Februar 1877. Im Katalog der *Bibliothèque nationale de France* (Bestand des Konservatoriums) wird einmal der Vorname *Adrien* statt *Amédée* ergänzt: F-Pc K. 410. De Vroyes Bearbeitung von Demersseman op. 43.

4 *Devroye* findet sich z.B. in: *Le Ménestrel,* Jg. 40 (1874), Nr. 37, S. 294, Paris, den 16. August 1874. *Van de Vroye* findet sich in: Josef Sittard, *Geschichte des Musik= und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 287. *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 2. Auflage, Berlin und Stuttgart 1900, Abschnitt *Künstler=Lexikon*, Lemma *Vroye*.

5 Der Gleitlaut *-y-* steht wohl nur zur Vermeidung der Aussprache [vru].

6 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 61 (1865), Nr. 17, S. 147, Leipzig, den 21. April 1865. Hier jedoch „Hr. I. de Vrois (Flöte)".

7 *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical. Facture instrumental,* Paris 1909, S. 217, 278.

8 *Le Monde Artiste*, Jg. 45 (1905), Nr. 24, S. 375, Paris, den 11. Juni 1905. *Le Ménestrel,* Jg. 68 (1902), Nr. 39, S. 311, Paris, den 28. September 1902.

9 *Spemanns goldenes Buch der Musik.* 2. Auflage. Berlin und Stuttgart 1900. Abschnitt *Künstler=Lexikon*, Lemma *Vroye*.

10 *Athenaeum*, Nr. 1861, S. 848, London, den 27. Juni 1863. *The Musical World,* Vol. 48, Nr. 16, S. 271, London, den 16. April 1870.

11 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 61 (1865), Nr. 19, S. 163, Leipzig, den 5. Mai 1865. *Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 3 (1868), Nr. 52, S. 414, Leipzig, den 23. Dezember 1868.

12 *Le Ménestrel,* Jg. 30 (1863), Nr. 10, S. 79, Paris, den 2. Februar 1863. Jg. 36 (1869), Nr. 29, S. 228, Paris, den 20. Juni 1869.

13 Aristide Cavaillé-Coll, „Note sur la Flûte Bœhm" in: *L'écho musicale*, Brüssel, den 11. Januar 1883, S. 3-6, hier S. 4.

14 *Le Ménestrel,* Jg. 18 (1851), Nr. 35, S. [3], Paris, den 27. Juli 1851.

15 *Le Ménestrel,* Jg. 18 (1851), Nr. 17, S. [4], Paris, den 23. März 1851. Jg. 10 (1842), Nr. 1, S. [3], Paris, den 4. Dezember 1842. *Annuaire de l'association des artistes musiciens fondée en Janvier 1843*, [Paris] 1850, S. 149. Nachweise für Victor Petiton als Böhmflötist in: Ad. Vicomte de Pontécoulant, „Conservatoire de musique. Seconde séance du comité d'enseignement" in: *La France musicale*. Jg. 3 (1840), Nr. 5, S. 43, Paris, den 25. Januar 1840. Außerdem hatte Petiton am 15. Mai 1858 die Silberflöte Nr. 281 aus der Werkstatt Louis Lots gekauft.

16 Théodore Lassabathie, *Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation,* Paris 1860. Constant Pierre, *Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris 1900.

17 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 48, Jg. 77 (1881), Nr. 39, S. 410, Leipzig, den 23. September 1881.

18 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 77 (1881), Nr. 39, S. 410, Leipzig, den 23. September 1881. Ludwig Böhm, „Theobald Böhm als Flötenbauer" in: Ludwig Böhm (Hg.), *Festschrift anläßlich des 200. Geburtstags von Theobald Böhm. Konzertprogramme und Aufsätze*, München 1994, S. 32–37, hier S. 34f.

19 Nancy Toff, *The development of the modern flute*, New York 1979, S. 62ff.

20 Constant Pierre, *Le conservatoire national de musique*, Paris 1900, S. 624.

21 Brief von Theobald Böhm an Wilhelm Popp, datiert München, den 5. Februar 1865. Stadtarchiv München, Nachlass Theobald Böhm I. Herrn Ludwig Böhm, einem Nachfahren des genialen Flötenkonstrukteurs Theobald Böhm, sei an dieser Stelle herzlich gedankt für seine Hinweise auf historische Quellen zur Böhmflöte und für die Bereitstellung dieser Quellen.

22 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 22 (1864), Nr. 2, S. 27, Leipzig im Januar 1864.

auch am *Italian Opera House*, heute *Her Majesty's Theatre* am Haymarket, gespielt zu haben.[23] Diese Auslandreise markiert gleichzeitig den Beginn seiner internationalen Karriere als gefeierter Solist.[24] Für die Jahre 1861 bis 1872 lassen sich anhand von Konzertankündigungen und -kritiken Konzerte nicht nur in Frankreich, sondern auch in den heutigen Benelux-Ländern[25], Deutschland, Österreich, Dänemark[26] und in Ostpreußen[27] nachweisen. Aber auch in späteren Jahren unternimmt er Konzertreisen ins Ausland (1882/1883 Holland und Deutschland[28], 1884 und 1884/1885 Leipzig). Seine häufigsten Stationen sind London (1861, 1863, 1870, 1872), Baden-Baden (1862, 1869, 1871, 1872) und Leipzig (1864, 1865[29], 1866, 1868, 1884, 1884/1885). De Vroye tritt gemeinsam mit illustren Musikern wie Clara Schumann (1819–1896), Christine Nilsson (1843–1921), Henri Vieuxtemps (1820–1881), Ignaz Moscheles (1794–1870), Camille Saint-Saëns (1835–1921) oder (Anton) Rubinstein (1829–1894) auf.[30] Als Thomas Alva Edison (1847–1931) auf der Weltausstellung in Paris 1889 seinen verbesserten Phonographen mit Wachswalze (1888) vorstellte, war unter den Hörproben auch die Aufnahme eines „solo de flûte, joué par M. de Vroye".[31]

De Vroyes Ruf in der Presse war hervorragend. Man hielt ihn für „not to be surpassed by any other flautist"[32], betitelt ihn als „le plus grand virtuose en son genre"[33], „un des plus grands virtuoses d'Europe"[34], „one of the great masters of the flute"[35], „artist of the very first rank"[36], „flûtiste de premier ordre"[37], einen „der geschätztesten Flötisten unserer Zeit"[38], einen „der bedeutendsten Flötisten aller Zeiten"[39] oder weist ihm einen „Platz unter den ersten Flötisten der Gegenwart"[40] zu. Auch wenn solche Urteile möglicherweise durch vorauseilendes Betreiben eines geschickten Impressarios beeinflusst sind, macht doch eine Kritik in der *Berliner Musikzeitung* von 1865 deutlich, dass de Vroye seinem guten Ruf auch gerecht wird: „Herr de Vroye, dem der Ruf als erster jetzt lebender Flötenvirtuos vorausging, hat durch sein ausgezeichnetes Meisterspiel bewiesen, dass die Fama nicht übertrieben hatte."[41] De Vroyes künstlerischer Rang findet jedoch noch andere Bestätigung aus berufenem Munde. Theobald Böhm bezeichnet ihn einmal als „a first-rate artist".[42] In einem anderen Brief schreibt Böhm: „De Vroye [...] halte ich sehr hoch. Sein Spiel ist vollendet rein und gut, sein Vortrag eben so, und ich habe nicht gar Viele Bessere gehört." Allerdings zog Böhm ihm noch den älteren Dorus vor.[43] Für Brendel stehen 1867 Adolf Terschak (1832–1901) und de Vroye „an der Spitze" der Flötisten.[44] De Vroyes hoher künstlerischer Rang in Frankreich und England wird nicht zuletzt auch dadurch deutlich, dass die musikalische Presse immer wieder von seinen Konzerterfolgen im Ausland berichtet oder seine Konzertreisen ins Ausland ankündigt.[45] Es bestand also zweifelsfrei ein Interesse an seinem künstlerischen Wirken.

Ob de Vroye auch komponiert hat, ist fraglich. Zwar wird er in *Spemanns goldenem Buch der Musik* ein „Flötenvirtuos und Komponist für Flöte" genannt und in Konzertkritiken werden eine *Romanze*, eine Phantasie über Motive aus Halevy's „Jüdin" und Variationen über ein Originalthema als seine eigenen Kompositionen bezeichnet, doch liegt hier vermutlich ein Missverständnis vor.[46] Bei der *Romanze* könnte es sich um eine von ihm erst später veröffentlichte Bearbeitung eines Werkes von Anton Rubinstein oder Jules Duprato (1827–1892) handeln[47], die beiden übrigen Werke sind sicherlich identisch mit op. 35 und 43 von Jules Auguste Demersseman (1833–1866).[48] Darüber hinaus sind in der Bibliothèque nationale de France noch vier weitere Bearbeitungen von Werken Spohrs,

23 *Le Ménestrel,* Jg. 29 (1862), Nr. 45, S. 356, Paris, den 10. Mai 1862.
24 *The Literary Gazette.* Vol. 6, Nr. 137, S. 121, London, den 9. Februar 1861. *The Musical World,* Vol. 39, Nr. 6, S. 92, London, den 9. Februar 1861. *Review and Weekly Journal of Politics, Literature, Art, and Society*, Vol. 2, Nr. 34, S. 207, London, den 23. Februar 1861.
25 *The Musical World,* Vol. 50, Nr. 19, S. 304, London, den 11. Mai 1872.
26 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 62, Nr. 4, S. 30, Leipzig, den 19. Januar 1866.
27 *The Musical World,* Vol. 43, Nr. 12, S. 191, London, den 19. März 1864.
28 *The Musical World,* Vol. 60, Nr. 44, S. 694, London, den 4. November 1882.
29 Bislang nur ein Beleg in: *Illustrirter Kalender 1867*, Leipzig. Jg. 22, S. 154.
30 *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 1 (1866), Nr. 5, S. 50, Leipzig, den 7. Februar 1866. *The Musical World,* Jg. 47 (1869), Nr. 23, S. 407, London, den 5. Juni 1869. *Le Ménestrel,* Jg. 35 (1868), Nr. 39, S, 309, Paris, den 23. August 1868. *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 22 (1864), Nr. 10, S. 143, Leipzig, den 12. Februar 1864. Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. 1835-1921. A thematic catalogue of his complete works*, Oxford 2002, S. 360ff. *La Comédie*, Paris, den 8 . November 1863, Nr. 34, S. 8.
31 *Le Ménestrel,* Jg. 55 (1889), Nr. 24, S. 188, Paris, den 16. Juni 1889.
32 *The Musical World,* Vol. 47, Nr. 27, S. 477, London, den 3. Juli 1869.
33 *The Musical World,* Vol. 50, Nr. 36, S. 577, London, den 7. September 1872.
34 *Le Ménestrel,* Jg. 29 (1862), Nr. 45, S. 356, Paris, den 10. Mai 1862.
35 *The Musical World,* Vol. 49, Nr. 30, S. 475, London, den 29. Juli 1871.
36 *The Musical World,* Vol. 47, Nr. 27, S. 477, London, den 3. Juli 1869. Auch erwähnt in: *Le Ménestrel,* Jg. 36 (1869), Nr. 30, S. 238, Paris, den 27. Juni 1869.
37 *Le Ménestrel,* Jg. 34 (1867), Nr. 8, S. 62, Paris, den 20. Januar 1867.
38 *Leipziger Nachrichten*, 14. Januar 1884. Jg. 24, Nr. 14, S. 2.
39 Josef Sittard, *Geschichte des Musik= und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 287.
40 *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 18 (1864), Nr. 14, S. 108, Berlin, den 6. April 1864.
41 *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 19 (1865), Nr. 4, S. 30, Berlin, den 25. Januar 1865.
42 Brief Theobald Böhms an Walter Steward Broadwood. München im August 1871. Theobald Böhm, *An Essay on the construction of flutes (1847)*, herausgegeben von Walter Steward Broadwood, London 1882, S. 49f.
43 Brief Theobald Böhms an Wilhelm Popp. München im August 1865. Stadtarchiv München, Nachlass Theobald Böhm I.
44 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, 4. Auflage, Leipzig 1867, S. 655. In der 3. Auflage, Leipzig 1860, S. 616 wurde nur Terschak genannt. In der 7. Auflage, Leipzig 1889, S. 604 wurde die Liste erweitert: „Terschak, de Vroye, Doppler, Bauer (in Dresden)".
45 Ankündigungen beispielsweise in: *The Musical World,* Vol. 43, Nr. 12, S. 191, London, den 19. März 1864. *The Musical World,* Vol. 50, Nr. 34, S. 545, London, den 24. August 1872. *The Musical World,* Vol. 60, Nr. 44, S. 694, London, den 4. November 1882. *Le Ménestrel,* Jg. 32 (1865), Nr. 47, S. 375, Paris, den 22. Oktober 1865. *Le Ménestrel,* Jg. 35 (1868), Nr. 27, S. 216, Paris, den 31. Mai 1868. *Le Guide Musical*, Jg. 14 (1868), Nr. 29-30, ohne Seitenzahl, Paris, den 16. und 23. Juli 1868. Berichte beispielsweise in: *The Orchestra*, Vol. 7, Nr. 179, S. 360, London, den 2. März 1867. *MWdThe Musical World,* Vol. 59, Nr. 16, S. 245, London, den 16. April 1881.
46 *Spemanns goldenes Buch der Musik*, 2. Auflage, Berlin und Stuttgart 1900, Abschnitt *Künstler=Lexikon*, Lemma *Vroye.* Zu den angeblichen Werken siehe: *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 22 (1864), Nr. 9, S. 125, Leipzig, den 9. Februar. 1864. *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 18 (1864), Nr. 6, S. 46, Berlin, den 10. Februar 1864. *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 61 (1865), Nr. 19, S. 163, Leipzig, den 5. Mai 1865.
47 F-Pn Vm^9 3198, Vm^9 2196.

Herfurths, Demerssemans und Tschaikowskys nachgewiesen.[49] Eigene Kompositionen de Vroyes sind bei den Arbeiten an dem vorliegenden Aufsatz jedoch nicht aufgetaucht.

De Vroye ist heute nur als Widmungsträger der *Romance* Des-Dur op. 37 (1871) von Saint-Saëns bekannt. Saint-Saëns und de Vroye hatten am 17. März 1870 gemeinsam eine Flötensonate von Bach im Salle Erard in Paris gespielt.[50] Vielleicht wurde hier Saint-Saëns' Interesse geweckt, für de Vroye etwas zu komponieren. Die Romanze wurde am 25. März 1871 vollendet. Bislang hat man ihre Aufführung durch Paul Taffanel (1844–1908) und Saint-Saëns (am Klavier) am 6. April 1872 im Salle Pleyel in Paris für die Uraufführung gehalten.[51] Tatsächlich lässt sich aber noch eine frühere Aufführung durch den Widmungsträger de Vroye nachweisen. In *The Musical World* wird von einem Konzert in Baden-Baden im Juli 1871 berichtet:

> „M. de Vroye, one of the great masters of the flute, again eminently distinguished himself by performing the unpublished Romance written for him by M. Saint-Saëns, and a beautiful Andante (Op. 86 [=KV 315]) by Mozart. The two pieces afforded him a most favourable opportunity for exhibiting his full and nicely graduated tone, as well as his feeling intensity of execution. M. Saint-Saëns' Romance gained considerably from the original accompaniment which was performed by the orchestra. That the warmest manifestations of approbation on the part of the audience greeted m. de Vroye's efforts, was a matter of course."[52]

Da Saint-Saëns im Juli 1871 ebenfalls in Baden-Baden konzertierte, liegt die Vermutung nahe, dass er die Aufführung seiner *Romance* auch selbst dirigiert hat.[53] Taffanel ist also nicht de Vroye mit der Aufführung der *Romance* zuvorgekommen. Da aus dem englischen Bericht nicht hervorgeht, dass es sich 1871 in Baden-Baden um eine Uraufführung gehandelt hat, sind noch frühere Aufführungen nicht auszuschließen. Die Erstausgabe der *Romance* erschien übrigens im November 1874 bei Durand et Fils.[54]

Über de Vroyes Lehrtätigkeit ist wenig bekannt, da aus seinem Unterricht anscheinend kein noch heute bekannter Flötist hervorgegangen ist. 1889 wird er als *professeur de musique* zum *officier d'academie* ernannt.[55] Ein Jahr später tritt de Vroye als Lehrer einer gerade gegründeten *école de musique et déclamation* (4, rue Charras, Paris) in Erscheinung.[56] Laut Blakeman galt de Vroye 1893 als ein möglicher Nachfolger von Henri Altés (1826–1895) am Konservatorium in Paris. Allerdings wurde der jüngere Taffanel für diese Stelle vorgezogen. Am 29. Juli 1895 und 30. Juli 1896 war de Vroye Juror für die Abschlussprüfungen am Konservatorium.[57] Zur selben Zeit war er Lehrer am *Institut Rudy* (4, rue Caumartin in Paris).[58] 1897 wird seine Ernennung zum *officier de l'instruction publique* bekanntgegeben.[59] Nicht überprüft werden konnten Goldbergs Angaben, laut derer de Vroye Ritter des Verdienst-Ordens Ernestines von Sachsen und Mitglied der *société des jurés orphéoniques* gewesen ist.

▲ Der Flötist Amédée de Vroye (Privatbesitz).

De Vroye hat sich mehrfach photographieren lassen. Zwei Photographien wurden vom Hofphotographen Hugo Danz (1839–1901) in Berlin angefertigt. Die ältere von beiden, möglicherweise bei de Vroyes Berlin-Aufenthalten 1864 oder 1865[60] entstanden, zeigt ihn nach halb rechts gedreht mit noch vergleichsweise üppigem lockigem Haarschopf (siehe Abbildung).[61]

Die jüngere muss bei einem anderen bislang nicht weiter nachgewiesen Berlin-Aufenthalt angefertigt worden sein.[62] Über die bei Goldberg abgedruckte wohl jüngste Photographie ist nichts weiter bekannt.[63]

2.2. De Vroyes Flöte

Gelegentlich findet de Vroyes Instrument in Rezensionen Erwähnung. In den 1860er-Jahren wird es beschrieben als „besonders konstruirte[s]"[64] Instrument oder „seine eigen construirte Böhmsche Flöte"[65] (Konzert in Königsberg 1864) oder schlicht als „la flûte Bœhm"[66] (Konzert in Dresden 1866). De Vroye taucht mehr-

48 vgl. auch: *Altpreußische Monatsschrift zur Spiegelung des provinziellen Lebens in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Industrie*, Jg. 2 (1865), Heft 1, S. 81.
49 F-Pn Vm^9 3197, Vm^9 2429, Vm^9 3195, Vm^7 5227.
50 *Le Ménestrel,* Jg. 37 (1870), Nr. 16, S. 126, Paris, den 20. März 1870.
51 Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. 1835-1921. A thematic catalogue of his complete works*, Oxford 2002, S. 360ff. Michael Stegemann, *Camille Saint-Saens und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920*, Mainz u.a.O. 1984, S. 209.
52 *The Musical World,* Vol. 49, Nr. 30, S. 475, London, den 29. Juli 1871.
53 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 2 (1871), Nr. 29, S. 461, Leipzig, den 14. Juli 1871.
54 Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. 1835-1921. A thematic catalogue of his complete works*, Oxford 2002, S. 360ff.
55 *Le Ménestrel,* Jg. 55 (1889), Nr. 47, S. 376, Paris, den 24. November 1889. *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 20 (1889), Nr. 50, S. 608, Leipzig, den 5. Dezember 1889. Hier ist sein Titel „Musiklehrer".
56 *Le Ménestrel,* Jg. 56 (1890), Nr. 41, S. 327, Paris, den 12. Oktober 1890.
57 Edward Blakeman, *Taffanel. Genius of the Flute*, Oxford 2005, S. 179, 251f. *Le Ménestrel,* Jg. 61 (1895), Nr. 31, S. 247, Paris, den 4. August 1895. *Le Ménestrel,* Jg. 62 (1896), Nr. 31, S. 247, Paris, den 2. August 1896.
58 *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical. Facture instrumental*, Paris 1896, S. 253, 257, 269.
59 *Le Ménestrel,* Jg. 63 (1897), Nr. 4, S. 31, Paris, den 24. Januar 1897.
60 1865 wohl nur auf der Durchreise: *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 19 (1865), Nr. 8, S. 61, Berlin, den 22. Februar 1865.
61 In Privatbesitz des Verfassers. Die Angaben auf der Rückseite der Photographie: „Maler u. Hofphotograph / Hugo Danz / Berlin / 28. Jerusalemer Str. / Ecke Kronen Str."
62 Im Besitz D-F S36_F02082. Vielleicht entstand diese Photographie auf der Deutschland-Reise 1882, vgl. *The Musical World,* Vol. 60, Nr. 44, S. 694, London, den 4. November 1882.
63 Ein Ausschnitt dieser Photographie ist auch zu sehen in: Andrew Fairley, *Flutes, Flautists and Makers (active or born before 1900)*, London 1982, S. 129.
64 *Altpreußische Monatsschrift zur Spiegelung des provinziellen Lebens in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Industrie*, Jg. 2 (1865), Heft 1, S. 81.
65 *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 18 (1864), Nr. 22, S. 173, Berlin, den 1. Juni 1864. *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 22 (1864), Nr. 25, S. 410, Leipzig, den 19. Mai 1864.
66 *Le Ménestrel,* Jg. 33 (1866), Nr. 20, S. 158, Paris, den 15. April 1866.

fach als Käufer im handschriftlichen *Journal* der Werkstatt Louis Lots auf. Am 2. April 1857 kauft er „*[u]ne flûte cylindrique / en bois de grenadille garnie / d'argent à patte d' ut / clés de trilles Sur Sol# & La.*" für 340 Francs. Das Instrument hat die Nummer 170. Neben dieser Grenadilleholzflöte besorgte sich de Vroye von Lot am 5. Dezember 1861 auch einen Korpus aus unbekanntem Material („*[u]n corps de flûte Cylindrique / avec mécanisme en argent / Clé trille de Sol# à La*" für 200 Francs) und am 22. Februar 1864 einen Kopf aus Grenadille („*[u]ne tête en bois de grénadille / doublée d'argent. Argent fait / servir les virolles d'un vielle tête*" für 50 Francs). Der Flötenkopf wurde übrigens zu de Vroye nach Leipzig nachgesandt („*parti f[évrie]r* 22", „*Expedié à Leipsig*").[67] Möglicherweise hatte de Vroye bei seinen Konzerten in Leipzig am 4., 5. und 7. Februar Probleme mit der Leipziger Stimmung oder ihm war sein Flötenkopf gerissen. Der nächste nachgewiesene Auftritt war erst am 23. März 1864 in Dresden.[68]

Das in der Presse erwähnte „besonders" oder „eigen" Konstruierte an de Vroyes Flöte ist sicherlich der seltene *gis*-Trillerhebel. Dieser Trillerhebel war nur auf Flöten mit geschlossener *gis*-Klappe nötig, wie sie sich in Frankreich durchgesetzt hatten. Böhm, der de Vroye offenbar 1864 getroffen hatte, als dieser in München gastierte[69], erwähnt den *gis*-Trillerhebel und erklärt seinen Nutzen in einem Brief an Wilhelm Popp (1828–1903) vom 5. Februar 1865: „Da die geschlossene *Gis-Kl.* eine starke Feder erfordert so wird im Vergleich zur offenen *Gis-Kl.* ein mehr als doppelte Kraft-Aufwendung im 4t Finger der linken Hand erfordert und ein schöner Triller auf *gis* mit *a*, *as* mit *b* und *dis*''' mit *e*''' wird ohne große Muskelkraft und viele Übung beinahe zur Unmöglichkeit. *N.B. De Vroye* ließ sich deßhalb noch einen eigenen Hebel an seine Flöten machen."[70]

Böhm hatte offenbar versucht, de Vroye von der offenen *gis*-Klappe zu überzeugen, doch de Vroye schien nicht die Zeit zum Umlernen investieren zu wollen. Böhm schreibt in seinem Brief an Popp weiter: „Da *De Vroye* nun aber Flöten – mit geschlossener *Gis-Kl.* ohne Zweifel – in Deutschland verkaufen will, weil er von *Lot* mehr *Provision*, als von mir erhält, so werde ich wohl nächstens die Sache in öffentlichen Blättern erklären."[71] Eine solche öffentliche Erklärung ließ Böhm jedoch erst sechs Jahre später in seinem Buch *Die Flöte und das Flötenspiel* (1871) folgen.[72] Durch die Provision erklärt sich vielleicht auch, warum der Vermerk *PAYÉ* bei dem de Vroye gelieferten Korpus und Kopf in Lots *Journal* fehlt. Möglicherweise waren solche Sonderleistungen die Provision.

1883 überprüfte der Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll erneut Böhms *Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten*[73], welches bei der Weltausstellung 1867 in Paris von einer Jury, in der Cavaillé-Coll selbst Mitglied war, wegen Abweichungen vom Kammerton beanstandet worden war. Ihm stellte de Vroye seine Flöte zur Verfügung. Es handelte sich interessanterweise um „une flûte en argent système Bœhm".[74] Laut Cavaillé-Coll war dieses Instrument präzise nach Böhms Schema: „cette flûte présentée sur le Schèma s'est trouvée très-exactement conforme au diapason, tant pour la longueur totale que pour la division des trous latéraux de la 1re octave chromatique."[75] Das Resultat von Cavaillé-Colls Überprüfung war übrigens, daß die Jury von 1867 die sich ändernde Schallgeschwindigkeit in der erwärmten Flöte nicht berücksichtigt hatte und daß Böhms Schema somit ganz und gar korrekt ist.

Über dieses examinierte Instrument ist bislang nichts weiter bekannt. Es wäre sicherlich naheliegend gewesen, eine Flöte aus der Werkstatt von Böhm & Mendler in München für eine solche Überprüfung heranzuziehen, zumal Louis Lot, dessen Präzision zwar ausdrücklich gelobt wird, in späteren Jahren ja die akustischen Verhältnisse der zylindrischen Böhmflöte durch Graduierung und Unterschneidung der Tonlöcher verändert hatte.[76] Möglicherweise ist diese von Cavaillé-Coll vermessene Silberflöte mit der „Metallflöte" identisch, die de Vroye bei der Leipziger Erstaufführung der *Undine*-Sonate gespielt hatte.[77]

Für Powells Behauptung, de Vroye habe auf einer konischen Ringklappenflöte mit Böhmsystem gespielt, fehlen bislang Nachweise.[78] Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass de Vroye auf so einem Instrument zumindest angefangen hat, da die zylindrische Flöte ja erst 1847 von Böhm erfunden wurde.

2.3. De Vroyes Flötenspiel

De Vroye wird in der Presse häufig als Virtuose bezeichnet. Mit Bravourstücken wie dem *Carnaval de Venise* op. 7 von Demersseman oder den *Airs valaques* op. 10 von Franz Doppler (1821–1883), „die mit allen Schwierigkeiten an Trillern, Doppelzungen, Accorden etc. so ausgestattet waren, wie der effectmachenwollende Virtuose es nur wünschen kann", weiß er nicht nur bei seinem ersten Auftritt in Leipzig 1864 sein Publikum zu beeindrukken.[79] In diesem Zusammenhang kam jedoch immer wieder die Frage auf, ob sein Zurschaustellen der freilich bestaunenswerten, ja „kaum begreifliche[n]"[80] Fingertechnik die Aufführung solcher als zu oberflächlich empfundenen, kompositorisch meist uninteressanten Werke rechtfertige.[81] Nach einem Konzert in Bremen 1864 bemerkte ein Rezensent deshalb bissig: „Den Vortrag von Variationen über das schon oft dagewesene Carnevalthema hätten wir demselben [sc. de Vroye] gern erlassen. Wenn die Direction bei solchen Gelegenheiten gütigst vorgreifen wollte, würde sie die Bessern im Publicum jedenfalls zu Dank verpflichten."

De Vroyes vielleicht größte Stärke war jedoch sein Ton, der in der Kritik überschwänglich hervorgehoben wird. Anlässlich seines Auftritts in Berlin 1864 meldete die *Neue Berliner Musikzeitung*:

67 Diese Angaben verdanke ich David Shorey (California), durch dessen Werkstatt der genannte Korpus und Kopf möglicherweise gegangen ist. Das zusammengesetzte Instrument befindet sich heute in der Sammlung von Masahiro Arita in Tokyo.
68 *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 1 (1866), Nr. 26, S. 210, Leipzig, den 27. Juni 1866.
69 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge, Jg. 2 (1864), Nr. 10, Sp. 176, Leipzig, den 9. März 1864.
70 Brief Theobald Böhms an Wilhelm Popp sowie eine Beilage zum Brief. München, den 5. Februar 1865. Stadtarchiv München, Nachlass Theobald Böhm I.
71 Ebd.
72 Theobald Böhm, *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung,* Leipzig und Berlin 1871, S. 11. Theobald Böhm, *Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten*, München, den 15. März 1862.
73 Siehe auch: Theobald Böhm, *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, Leipzig und Berlin 1871. Tafel II.
74 Aristide Cavaillé-Coll, „Note sur la Flûte Bœhm" in: *L'écho musicale*, Brüssel, den 11. Januar 1883, S. 3-6, hier S. 4.
75 Ebd.
76 Karl Lenski, „Louis Lot (1807-1896) und das 'goldene Zeitalter' der Flöte in Frankreich. Teil I" in: *Tibia*, Jg. 13 (1988), Nr. 3, S. 164-178, hier speziell S. 170, 172.
77 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 4, S. 36, Leipzig, den 18. Januar 1884.
78 Ardal Powell, *The flute*, New Haven u.a.O. 2002, S. 160. Siehe auch Lemma „Flute" in: *The New Grove*, 2. Auflage, Oxford u.a.O. 2001, Bd. 9, S. 43. An diesem Artikel war auch Powell beteiligt. Die Angabe, die *Undine*-Sonate sei de Vroye gewidmet, ist nachweislich falsch.
79 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 22 (1864), Nr. 8, S. 107, Leipzig, den 5. Februar 1864.
80 *Altpreußische Monatsschrift zur Spiegelung des provinziellen Lebens in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Industrie*, Jg. 2 (1865), Heft 1, S. 81.
81 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge, Jg. 2 (1864), Nr. 10, Sp. 176, Leipzig, den 9. März 1864. *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge, Jg. 2 (1864), Nr. 6, Sp. 106f., Leipzig, den 10. Februar 1864. *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge, Jg. 3 (1865), Nr. 3, Sp. 52, Leipzig, den 18. Januar 1865. *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 24 (1866), Nr. 7, S. 102, Leipzig im Januar 1866.

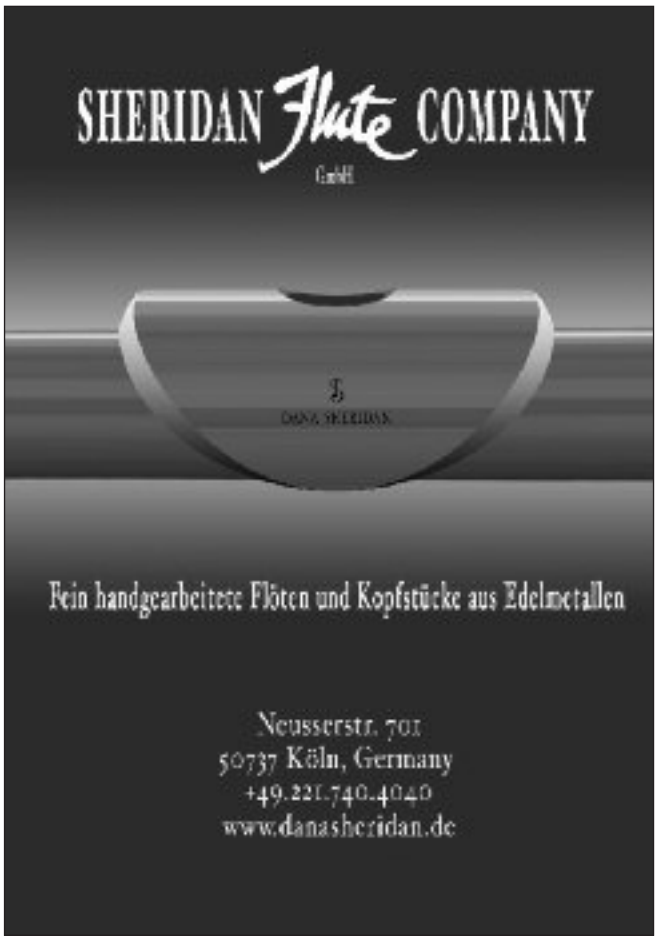
„Wenn wir die Leistungen des Hrn. de Vroye beurtheilen wollen, so glauben wir, ihnen das schönste Lob nachsagen zu können, wenn wir behaupten, der Künstler weiss seinem Instrumente jeden Anflug von Monotonie zu rauben; sein Ton ist rund und voll, dabei von einer wunderbaren Weichheit. Eine gleiche Fertigkeit haben wir schon bei anderen Flötisten gefunden, einen edleren, süsseren Ton, der zugleich von einem poetischen Hauche beseelt ist, haben wir noch niemals gehört.“[82]

1866, also ein Jahr bevor Barge nach Leipzig kam, liest man in den *Signalen* über de Vroye, dass „er an Schönheit des Tons von keinem der Flötisten, die wir je gehört, erreicht wird“.[83] Eine präzisere Beschreibung seines Tones geben die *Signale* nach de Vroyes Leipziger Konzert 1868: „sein Ton ist wundervoll, kernig und markig von der einen Seite und mild und duftig von der anderen.“[84] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass zur Beschreibung von de Vroyes Ton nicht selten diejenigen Begriffe herangezogen werden, die Barge und Tillmetz später zur Verteidigung der Flöten alten Systems dienen. Als positives Attribut wird besonders häufig die *Weichheit* genannt.[85] Die Eigenschaft *duftig* taucht zwar nur in der oben zitierten Kritik des Leipziger Konzerts von 1868 auf, aber die Beschreibung „Leichtigkeit des Ansatzes“[86] gehört sicherlich auch in dieses semantische Feld. Sucht Tillmetz vergeblich das *Elegische* im Klang der zylindrischen Böhmflöte, so hat es der Rezensent eines Konzerts in Erfurt 1865 in de Vroyes Ton längst gefunden.[87] Zur Beschreibung von de Vroyes Ton werden auch die Begriffe *Wärme* oder *Innigkeit* benutzt, die vermutlich das bezeichnen, was Barge nur am Klang der alten Flöte *sympathisch berührt*.[88] Tonliche Modulationsfähigkeit wird de Vroye ebenfalls mehrfach attestiert.[89] 1864 berichtet man in Leipzig von einer „ungewöhnliche[n] Biegsamkeit des Tons“[90], 1871 schreibt die Londoner Presse über ein Konzert in Baden-Baden, de Vroye habe die volle Gewalt „over every delicacy, every shade, of tone“[91].

Freilich ist es schwierig, zu einem gerechten Urteil über de Vroyes Flötenspiel zu kommen, da keine Hörprobe erhalten ist. Ein Kritiker weist nach de Vroyes Münchner Konzert 1864 auf Qualitäten hin, von denen, „wer ihn nicht gehört hat, keine Ahnung haben kann.“[92] Die historischen Dokumente sind aber gerade in Bezug auf seine tonlichen Qualitäten so einhellig, dass man sie nicht ohne weiteres in Zweifel ziehen darf.

In Bezug auf das Klangvolumen gehen die Meinungen jedoch etwas auseinander. Die Presse bezeichnet seinen Ton als *groß*, *kräftig* oder *kernig*.[93] Böhm relativiert die Größe von de Vroyes Ton zweimal in seinen Briefen: In Zusammenhang mit den 1865 von Böhm favorisierten Flöten aus Kokosholz schreibt er, „De Vroye hat einen schönen Ton, aber ich bringe auf meinen Flöten [aus Kokosholz] einen bedeutend vollern, kräftigern Ton hervor.“[94] An Walter S. Broadwood schreibt Böhm im August 1871: „De Vroye is a first-rate artist, but his tone is too small for London, where Nicholson is still remembered.“ Hieraus darf man wohl schließen, dass de Vroyes Ton keinesfalls *trompetenartig* laut und *aufdringlich* gewesen ist. Die Intonation wird nur vereinzelt bei einem Konzert in Berlin 1864[95] und bei der Leipziger Erstaufführung der *Romance* von Saint-Saëns am 13. November 1884 beanstandet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass de Vroye den Gegnern der Böhmflöte kaum eine Angriffsfläche bot, weil ihn gerade tonliche Qualitäten auszeichneten. In Bezug auf seine viel gelobte Fingertechnik dürfte er Barge deutlich überlegen gewesen sein.



82 *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 18 (1864), Nr. 11, S. 83, Berlin, den 16. März 1864, gezeichnet: „d[ie] R[edaktion]“. *The Musical World,* Vol. 43, Nr. 14, S. 211, London, den 2. April 1864.
83 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 24 (1866), Nr. 7, S. 102, Leipzig im Januar 1866.
84 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 27 (1869), Nr. 2, S. 22, Leipzig im Januar 1869.
85 z.B. *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 18 (1864), Nr. 14, S. 108, Berlin, den 6. April 1864. *NBMNeue Berliner Musikzeitung,* Jg. 19 (1865), Nr. 4, S. 30, Berlin, den 25. Januar 1865. *Musikalisches CentralblattMC,* Jg. 4 (1884), Nr. 4, S. 29, Leipzig, den 24. Januar 1884.
86 *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 60, Nr. 7, S. 55, Leipzig, den 12. Februar 1864.
87 *Neue Berliner Musikzeitung,* Jg. 19 (1865), Nr. 4, S. 30, Berlin, den 25. Januar 1865.
88 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 27 (1869), Nr. 2, S. 22, Leipzig im Januar 1869.
89 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 50, S. 521, Leipzig, den 5. Dezember 1884.
90 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Jg. 2 (1864), Nr. 6, Sp. 106f., Leipzig, den 10. Februar 1864.
91 *The Musical World,* Vol. 49, Nr. 30, S. 475, London, den 29. Juli 1871.
92 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge, Jg. 2 (1864), Nr. 10, Sp. 176, Leipzig, den 9. März 1864.
93 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 65, Nr. 1, S. 4, Leipzig, den 1. Januar 1869.
94 Brief Theobald Böhms an Wilhelm Popp. München, den 5. Februar 1865. Stadtarchiv München, Nachlass Theobald Böhm I.
95 *Allgemeine musikalische Zeitung,* Neue Folge Jg. 2 (1864), Nr. 13, Sp. 226, Leipzig, den 30. März 1864.

3. Teil: Die Flötensonate *Undine* op. 167 von Carl Reinecke

Im ersten und zweiten Teil dieses Aufsatzes wurden bereits die Antipoden Wilhelm Barge und Amédée de Vroye vorgestellt.

3.1. Vor der Leipziger Erstaufführung

Schon in Reineckes *Märchengestalten* op. 147, einer Sammlung von kleinen Fantasiestücken aus dem Jahre 1878, findet sich bereits ein Stück mit dem Titel *Undine*.[1] Der Titel nimmt auf die Wassernymphe *Undine* Bezug, deren mittelalterlichen Mythos Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843) im Jahre 1811 in ein bekanntes romantisches Kunstmärchen umgeformt hat.

Über den Schaffensprozess der 1882 erschienenen Flötensonate *Undine* op. 167 ist bislang nichts bekannt geworden. Auch wenn die Sonate Barge zugeeignet ist, sollte man nicht außer Acht lassen, dass am 25. November 1881 – zufälligerweise am Tag der Festivitäten zum 100jährigen Bestehen der Gewandhauskonzerte – Theobald Böhm starb.[2] Am 17. Dezember 1881 verschied außerdem der von Reinecke so geschätzte Böhmflötist Giulio Briccialdi (1818–1881).[3] Vielleicht darf man den Tod dieser beiden bedeutenden Flötisten ebenfalls als weiteren Anlass für Reinecke sehen, die Flöte mit einer Komposition zu beehren.

Die Flötensonate könnte auch in Zusammenhang mit Barges Berufung an das Leipziger Konservatorium am 1. April 1882 gebracht werden. Dieselbe Koinzidenz ereignet sich bei der Komposition des Flötenkonzerts und der Berufung Schwedlers an das Konservatorium im Jahre 1908.[4] Es wäre zu prüfen, ob Reinecke auch anderen Künstlern bei ihrem Eintritt als Lehrer ins Konservatorium Werke gewidmet hat.

Die *Undine*-Sonate wird seit Juli 1882 in mehreren Zeitschriften angezeigt[5], scheint aber zu diesem Zeitpunkt nur angekündigt und noch nicht erschienen gewesen zu sein.[6] Die Veröffentlichung erfolgte vermutlich erst Ende September 1882 und zwar etwa gleichzeitig in zwei Ausgaben, die eine bei Robert Forberg in Leipzig, die andere bei Rudall, Carte & Co. in London.[7] Eine verlässliche Chronologie der Originalausgaben lässt sich anhand der Chronologie der Anzeigen leider nicht herstellen.

Die früheste bislang nachgewiesene Aufführung der *Undine*-Sonate fand am 15. Februar 1883 in der *Société de musique de chambre pour instruments à vents* statt.[8] Es musizierten Taffanel und Louis Diémer (1843–1919). Diese Aufführung als *Uraufführung* zu bezeichnen, ist freilich nicht unproblematisch, denn die spätestens seit 28. September 1882 veröffentlichte Sonate könnte auch zuvor in kleinerem Rahmen aufgeführt geworden sein. Möglicherweise ist de Vroye, der im Februar 1883 nachweislich in Paris war[9], bei Taffanels Konzert anwesend gewesen, etwa um Reineckes Flötensonate kennenzulernen oder Diémer zu treffen, mit dem er schon gemeinsam musiziert hatte, oder auch um Taffanel zu hören.[10]

De Vroye führt Reineckes Sonate mit Théodore Ritter (1838–1886) am Klavier wenig später, nämlich am 5. April 1883, im Pariser Salle Erard auf. In der Kritik dieses Konzerts ist zu lesen: „Jeudi a eu lieu à la salle Erard le beau concert donné par le virtuose flûtiste De Vroye [...] Grand succès aussi pour la *sonate* en 4 parties, pour flûte et piano de Reinecke, qu'il a exécuté dans la perfection avec son excellent partenaire Th. Ritter."[11]

Die erste Aufführung in Deutschland scheint am 16. Oktober 1883 im Tonkünstlerverein in Dresden stattgefunden zu haben. Der Kritiker des *Musikalischen Wochenblatts* würdigt zwar nicht die Ausführenden, aber das Werk: „Die Sonate ‚Undine' für Flöte und Clavier von C. Reinecke (HH. Plunder und Jansen) war ein in Erfindung und Wirkung eigenthümliches Werk."[12]

Anfang Januar 1884 wird de Vroyes Konzertreise nach Deutschland angekündigt: „Der berühmte Flötenvirtuos A. de Vroye aus Paris wird seine Concertreise durch Deutschland am 1. Januar 1884 beginnen. Am 3. spielt er in Mannheim, am 10. im Erfurter Musikverein, dann in Leipzig, Dresden etc."[13] Über das Konzert in Mannheim heißt es in den *Signalen*, de Vroye habe das Publikum „elektrisirt"[14]. Eine bemerkenswerte Beschreibung seines Spiels, weil sie damals in den Anfängen der Elektrifizierung vielleicht noch wundersamer geklungen haben mag als heute.

1 Ein Aufsatz zu Reineckes *Märchengestalten* op. 147 mit dem Titel „ Melusine, Undine, Regentrude.Studien zu den Märchengestalten op. 147 von Carl Reinecke" ist in Vorbereitung.

2 Tod angezeigt in: *Neue Zeitschrift für Musik,* Bd. 77 (1881), Nr. 52, S. 541, Leipzig, den 23. Dezember 1881. *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*, Jg. 8 (1881), Nr. 52, S. 449, Berlin, den 30. Dezember 1881. *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 40 (1882), Nr. 1, S. 10, Leipzig im Januar 1882.

3 Reinecke über Briccialdi: Doris Mundus (Hg.), *Carl Reinecke. Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters,* Leipzig 2005, S. 252. Carl Reinecke, *„und manche liebe Schatten steigen auf". Gedenkblätter an berühmte Musiker,* Leipzig 1900, S. 163. Briccialdis Tod wird angezeigt in: *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung,* Jg. 9 (1882), Nr. 13, S. 112, Berlin, den 31. März 1882.

4 Die Komposition des Flötenkonzerts steht aber wiederum kaum in Zusammenhang mit dem Tod Paul Taffanels am 22. November 1908, da Reinecke an diesem Konzert vermutlich schon im Oktober gearbeitet hat, vgl.: Carl Reinecke, *Konzert für Flöte und Orchester D-Dur op. 283*, herausgegeben von Henrik Wiese, Leipzig 2003, Breitkopf & Härtel PB 5393, S. III.

5 Friedrich Hofmeister (Hg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Juli 1882, S. 194. *Allgemeine musikalische Zeitung,* Leipzig 5. Juli 1882. Jg. 17, Nr. 27, Spalte 431. *Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig*, den 14. Juli 1882. Jg. 49, Bd. 78, Nr. 29, S. 320.

6 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 13 (1882), Nr. 31, S. 367, Leipzig, den 26. Juli 1882: „erscheint demnächst". *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 40. Nr. 43, S. 687, Leipzig im August 1882: „erscheint demnächst".

7 Anzeigen der Leipziger Ausgabe: Jg. 13 (1882), Nr. 40, S. 474, Leipzig, den 28. September 1882: „Eingetroffen".Jg. 40, Nr. 47, S. 750, Leipzig, September 1882. Anzeige der Londoner Ausgabe: *Musical Opinion and Music Trade Review,* London, 1. Oktober 1882, Vol. 6, S. 36 (recte 28): „New Music, &c., of the Month." Am 15. November 1882 erwarb die British Library (London) ein Exemplar des Londoner Druckes. In einem Brief an einen unbekannten, wohl in England lebenden Herrn verweist Carl Reinecke übrigens auf die Londoner Ausgabe: "Geehrter Herr! Eine Partitur meiner Oper 'König Manfred' werden Sie durch das Haus 'Breitkopf & Härtel' in London erhalten. Was die Sonate 'Undine' anbelangt, so bitte ich Sie, sich dieselbe von Rudall, Carte &C.o 23 Berners Street W. geben zu lassen. Hochachtungsvoll Carl Reinecke". Der mit "Leipzig, 19. Juli 1894" datierte Brief befindet sich zusammen mit einem Exemplar der Londoner Ausgabe im Besitz von Jeremy Barlow (London).

8 *Le Ménestrel,* Jg. 49 (1883), Nr. 13, S. 102, [Paris, den] 25. Februar 1883.

9 *Le Ménestrel,* Jg. 49 (1883), Nr. 13, S. 103, Paris, den 25. Februar 1883. *Le Ménestrel,* Jg. 49 (1883), Nr. 15, S. 120, Paris, den 11. März 1883.

10 *Le Ménestrel,* Jg. 48 (1882), Nr. 20, S. 159, Paris, den 16. April 1882. *Le Ménestrel,* Jg. 48 (1882), Nr. 51, S. 407, Paris, den 19. November 1882.

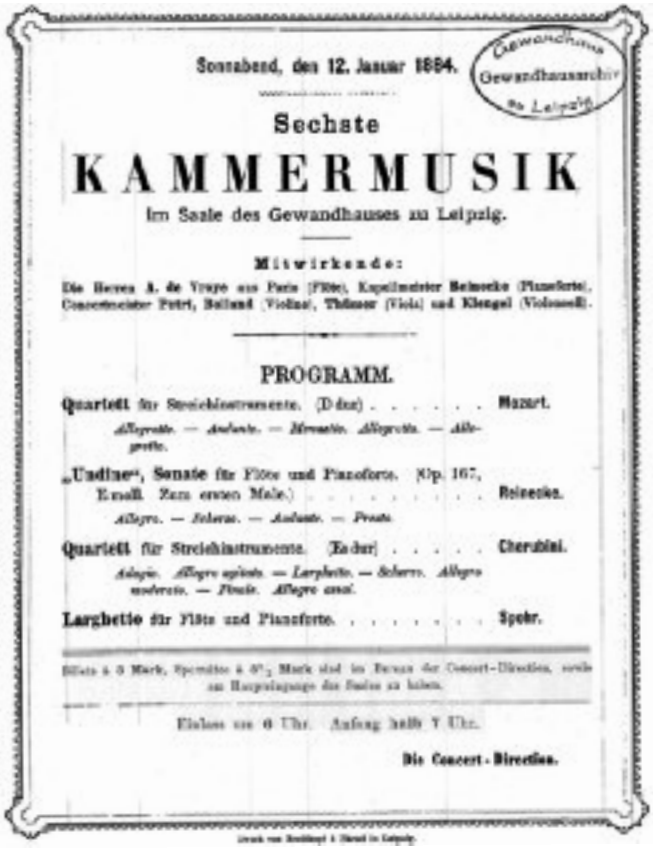
11 *Le Ménestrel,* Jg. 49 (1883), Nr. 19, S. 151, Paris, den 8. April 1883.

12 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 15 (1884), Nr. 4, S. 47, Leipzig, den 17. Januar 1884. Die Zuordnung von Namen und Instrumenten ist umgekehrt in: *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 50 (1883), Bd. 79,Nr. 44, S. 481, Leipzig, den 26. Oktober 1883. Hier außerdem *Janssen* statt *Jansen* und die Tonartangabe *Gdur* statt *eMoll.*

In den *Leipziger Nachrichten* wird am 10. Januar 1884 auf die anstehende Leipziger Erstaufführung von Reineckes Flötensonate durch de Vroye hingewiesen.[15] Auf wen die Programmwahl zurückgeht, ist nicht bekannt. Wenn aber der Vorschlag, die *Undine*-Sonate zu spielen, auf de Vroye zurückging, wird er bei Reinecke auf offene Ohren gestoßen sein, beklagt sich dieser doch in einem Brief vom 14. Februar 1884 an die Gewandhausdirektion über zu seltene Aufführungen seiner Werke im Gewandhaus.[16]

3.2. Die Leipziger Erstaufführung

Das Kammerkonzert am 12. Januar 1884 im Saal des Alten Gewandhauses hatte durch die Anwesenheit de Vroyes „eine ganz eigenartige Physiognomie“[17] und zog „ganz besonderes Interesse“[18] auf sich. De Vroye war zuletzt am 17. Dezember 1868 in Leipzig aufgetreten, zwischen den beiden Konzerten lagen also mehr als fünfzehn Jahre. Trotz dieser zeitlichen Distanz war de Vroye den Rezensenten offenbar positiv in Erinnerung geblieben.


Sonnabend, den 12. Januar 1884.

Gewandhaus Gewandhausarchiv zu Leipzig

Sechste

KAMMERMUSIK

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

Mitwirkende:

Die Herren A. de Vroye aus Paris (Flöte), Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Petri, Bolland (Violine), Thümer (Viola) und Klengel (Violoncell).

PROGRAMM.

Quartett für Streichinstrumente. (D dur) . . . . . Mozart.
Allegretto. — Andante. — Menuetto. Allegretto. — Allegretto.

„Undine“, Sonate für Flöte und Pianoforte. (Op. 167, E moll. Zum ersten Male.) . . . . . Reinecke.
Allegro. — Intermezzo. — Andante. — Presto.

Quartett für Streichinstrumente. (Es dur) . . . . . Cherubini.
Adagio. Allegro spiritoso. — Larghetto. — Scherzo. Allegro moderato. — Finale. Allegro assai.

Larghetto für Flöte und Pianoforte. . . . . Spohr.

Billets à 3 Mark, Sperrsitze à 3½ Mark sind im Bureau der Concert-Direction, sowie am Haupteingange des Saales zu haben.

Einlass um 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr.

Die Concert-Direction.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Programmzettel der Leipziger Erstaufführung (Gewandhausarchiv)

Die Kritiken der Leipziger Erstaufführung überbieten sich zumeist in Lob für den Flötisten, allerdings wird die schlechte Balance zwischen Flöte und Klavier gerügt, die teils auf die Faktur des Werkes, teils auf Reineckes Spiel zurückgeführt wird. In einem Kammermusikkonzert am 23. Februar 1884, bei dem Reinecke den Klavierpart in Robert Schumanns Klaviertrio d-Moll op. 63 übernahm, wird übrigens ebenfalls die Balance moniert. Im *Musikalischen Centralblatt* heißt es resignierend zu dieser Aufführung:

> „Der Ordnung halber sei bemerkt, dass natürlich der Flügeldeckel wieder ganz offen war und infolge dieses Umstandes und des colossalen Kraftaufwandes, den Herr Kapellmeister Reinecke gebrauchte, die Streichinstrumente bei den Fortestellen meist vollständig erdrückt wurden. Trotzdem wir die Hoffnung schon aufgegeben haben, durch unsere Bemerkungen über die Unsitte, den Flügeldeckel bei Kammermusikwerken zu öffnen, etwas zu erreichen, wollen wir sie der Ordnung halber doch nicht unterlassen.“[19]

Zwei Punkte der Rezensionen verdienen besondere Aufmerksamkeit.

– Der Vergleich der Böhmflöte mit der Flöte alten Systems

In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wird der Unterschied zwischen de Vroyes „Metallflöte“ und den Flöten alten Systems thematisiert: „Die auf hölzernen Flöten etwas weniger wohlklingenden Töne hatten auf diesem Instrument mehr Klangschönheit und die tiefere Oktave kann stärker intonirt werden.“[20] In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass mit der „Modification der Klangfarbe“[21] und dem „äußerst nuancenreichen, wohl auch kräftigen, aber mehr weichen und sanft bestrickenden Ton“[22] wieder die eigentlichen Stärken der Flöte alten Systems an de Vroyes Böhmflöte gelobt werden.

– Der Vergleich von de Vroye mit Barge und Schwedler

In zwei Rezensionen wird de Vroye mit den Leipziger Flötisten Barge und Schwedler verglichen. Der Rezensent Bernhard Vogel verweist in den *Leipziger Nachrichten* darauf, dass „sowohl der ausgezeichnete einheimische, altbewährte Flötist Herr Barge, dem das Werk zudem gewidmet ist, als sein nicht minder schätzbarer College Herr Schwedler darin dieselben Lorbeeren sich wie der Gast erringen würde. Man sollte auch den einheimischen Kräften Gelegenheit zu solistischer Talententfaltung nicht vorenthalten.“[23] Im *Musikalischen Wochenblatt* ist man derselben Meinung, fügt aber empört hinzu: „Da unseres Wissens die Reinecke'sche Sonate Hrn. Barge dedicirt ist, so wird in diesem Falle die Herbeiziehung des Hrn. de Vroye sogar unverständlich.“[24] Der Programmzettel des Konzerts enthält keinerlei Hinweis auf die Widmung. Entweder haben die Rezensenten also einen Blick in die Noten geworfen – was erfahrungsgemäß selten geschieht –, oder aber ihnen ist diese Information von jemandem zugetragen worden.

Vielleicht ist in diesem Zusammenhang auch die Bemerkung des *Musikalischen Centralblatts*, „dass wir uns stets sehr freuen werden, diesen Flötenvirtuosen hier wieder begrüssen zu können“[25], entgegengesetzt polarisierend zu verstehen.

13 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 1, S. 9, Leipzig, den 2. Januar 1884. Fast identisch in: *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 42 (1884), Nr. 3, S. 41, Leipzig im Januar 1884.
14 *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 42 (1884), Nr. 6, S. 90, Leipzig im Januar 1884.
15 *Leipziger Nachrichten*, Jg. 24, Nr. 10, S. 3, Leipzig, den 10. Januar 1884: „**Mitwirkende**: Die Herren **de Vroie** aus Paris (Flöte), Capellmeister **Reinecke** (Pianoforte), [...] ‚**Undine** , Sonate für Flöte und Pianoforte (Op. 167, E-moll, zum 1. Male) von **Reinecke**.“
16 Stadtarchiv Leipzig, Gewandhaus zu Leipzig / Reinecke, Carl / Schriftstücke, Nr. 655. Vgl. auch Nr. 743 vom 12. November 1889.
17 *Leipziger Tageblatt*, 14. Januar 1884. Jg. 78, Nr. 14, S. 235.
18 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 4, S. 36, Leipzig, den 18. Januar 1884.
19 *Musikalisches Centralblatt,* Jg. 4 (1884), Nr. 9, S. 90, Leipzig, den 28. Februar 1884.
20 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 4, S. 36, Leipzig, den 18. Januar 1884.
21 *Leipziger Nachrichten*, 14. Januar 1884. Jg. 24, Nr. 14, S. 2.
22 *Leipziger Tageblatt*, 14. Januar 1884. Jg. 78, Nr. 14, S. 235.
23 *Leipziger Nachrichten*, 14. Januar 1884. Jg. 24, Nr. 14, S. 2.
24 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 15 (1884), Nr. 6, S. 73f., Leipzig, den 31. Januar 1884. Eine Erwähnung findet sich schon in: Jg. 15 (1884), Nr. 4, S. 49, Leipzig, den 17. Januar 1884.
25 *Musikalisches Centralblatt,* Jg. 4 (1884), Nr. 4, S. 29, Leipzig, den 24. Januar 1884.

3.3. Nach der Leipziger Erstaufführung

De Vroye verweilte nicht lange in Leipzig. Am 18. Januar 1884 meldete die *Neue Zeitschrift für Musik*, de Vroye habe „bis Ende d. Mts. seinen Aufenthalt in Erfurt genommen."[26] Die Pariser Presse kündigte seine Rückkehr aus Deutschland nach Paris für die ersten Februartage an.[27]

Im folgenden Herbst reiste de Vroye noch einmal, wahrscheinlich zum letzten Mal, nach Leipzig, um dort am 13. November 1884 nun ein ihm gewidmetes Werk, die *Romance* op. 37 von Saint-Saëns, mit dem Gewandhausorchester und Reinecke aufzuführen.[28] Das *Musikalische Wochenblatt* polemisiert erneut gegen seinen Auftritt: „Geblasen hat Hr. de Vroye ganz ausgezeichnet, doch glauben wir sicher, dass die beiden Flötisten unserer Capelle, die HH. Barge und Schwedler, die Concurrenz mit ihm aufnehmen könnten. Unsere trefflichen einheimischen Künstler würden vielleicht nicht so raffinirt, wie der französische College, auf äusseren Effect ausgehen, dafür aber eindringlicher aufs Gemüth einwirken."[29] Bei dieser Gelegenheit wird auch de Vroyes Intonation angegriffen, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sogar mit Seitenhieb: „nicht immer konnte er eine vorhaltende Reinheit erzwingen, worüber Mancher allerdings sich höchlichst sich gewundert hat."[30] Nur im *Musikalischen Wochenblatt* wird dabei auf die drückende Temperatur im Saal des Alten Gewandhauses hingewiesen, mit der de Vroye zu kämpfen hatte.

Nach de Vroye scheint während Reineckes Zeit als Gewandhauskapellmeister nur noch Taffanel als Gastflötist in den Gewandhauskonzerten aufgetreten zu sein, der am 13. Februar 1890 „Mozart's Flöten=Concert [KV 313] mit eingelegten Virtuosencadenzen nebst Präludium, Idylle und Walzer [op. 116] von Godard in jeder Hinsicht mit größter Meisterschaft" vortrug. Weiters hieß es: „Er weiß auf einer Metallflöte einen in allen Octaven wunderlieblichen Ton zu erzeugen und erlangte auch allseitigen Beifall nebst Hervorruf."[31]

Im Dezember 1897 brachten Carl Reinecke und der Flötist August Beck (1847–?) die *Undine*-Sonate in zwei Kammerkonzerten in Dresden und Karlsruhe zu Gehör.[32] Beck hatte in Frankfurt bei Moritz Zesewitz (1837–1886) studiert und wirkte in Karlsruhe als 1. Flötist des Hoftheater-Orchesters sowie als Lehrer am Konservatorium.[33] Zwischen 1886 und 1896 spielte Beck insgesamt siebenmal im Bayreuther Festspielorchester.[34] Die Flötensonate erweckte die Aufmerksamkeit des Rezensenten in Karlsruhe: „Als die interessantesten grösseren Nummern dieser Concerte dürften Reinecke's ‚Undine'-Sonate Op. 167 für Pianoforte und Flöte (gespielt vom Autor und Hrn. Hofmusiker Beck von hier) und das von den HH. v. Bose, Klengel und Hilf meisterhaft vorgetragene Cmoll-Claviertrio Op. 101 von Brahms zu bezeichnen sein".[35] Es wäre wünschenswert zu wissen, auf was für einer Flöte Beck die *Undine*-Sonate gespielt hat.

3.4. Zusammenfassung

Die etwa gleichaltrigen Wilhelm Barge und Amédée de Vroye waren bedeutende Flötistenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, wie sie unterschiedlicher kaum sein konnten. Auf der einen Seite Barge, ein bekannter und geschätzter Orchestermusiker, dessen solistischer Wirkungskreis jedoch seit seinem Wechsel nach Leipzig im Jahre 1867 auf diese Stadt beschränkt blieb, und auf der anderen Seite de Vroye, ein Flötenvirtuose, der als Solist durch Europa reiste und sein Publikum zu begeistern wußte. Während Barge, wie die meisten deutschen Flötisten seinerzeit, auf einer Flöte alten Systems spielte, konzertierte der in Frankreich ausgebildete de Vroye auf einer zylindrischen Böhmflöte.

Bei seinen Auftritten in Leipzig 1864, 1866 und 1868 musizierte de Vroye u.a. mit Reinecke und wurde von der Presse mit Lob überschüttet. Er beeindruckte durch seine atemberaubende Technik und vor allem durch seinen flexiblen und zugleich als warm, weich und elegisch bezeichneten Ton. Er wußte also nicht nur die technischen Vorteile der Böhmflöte zu nutzen, sondern auch die von den Gegnern der zylindrischen Böhmflöte angeführten klanglichen Schwächen durch sein Spiel zu kompensieren. Obwohl sich Auftritte de Vroyes in Deutschland noch für die Jahre 1871, 1872, 1882 und 1883 nachweisen lassen, scheint er zwischen 1868 und 1884 nicht in Leipzig konzertiert zu haben. Die Gründe für seine lange Abwesenheit von Leipzig gehen aus den Quellen nicht hervor. Fest steht aber, dass es nicht im Interesse Barges gewesen sein kann, wenn de Vroye in Leipzig auftrat. Zum einen war Leipzig für Barge der einzige Ort, an dem er sich noch solistisch und kammermusikalisch entfalten konnte, da er durch seinen Vertrag beim Gewandhausorchester an diese Stadt gebunden war. Nur ungern wird er sich die wenigen Gelegenheiten, bei denen er in Leipzig solistisch oder kammermusikalisch in den Vordergrund treten konnte, von jemand anderem streitig gemacht haben lassen. Zum anderen konnte es die konservative Position, die Barge im Zwiestreit über die Böhmflöte einnahm, nur schwächen, wenn in Leipzig ein Böhmflötist konzertierte, der keine (oder wenig) Angriffsfläche bot.

Die 1882 veröffentlichte und Barge gewidmete Flötensonate *Undine* op. 167 stellt zweifelsohne hohe technische Ansprüche an den Böhmflötisten. Zu erwähnen wären da beispielsweise die von Chromatik durchsetzten 16tel-Passagen im ersten Satz (T. 97ff. oder 168ff.). Bezüglich der von Barge gespielten Meyerflöte fehlt mir leider die Urteilsfähigkeit. Ich gehe jedoch davon aus, dass die *Undine*-Sonate auch

26 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51, Bd. 80, Nr. 4, S. 40, Leipzig, den 18. Januar 1884.
27 *Le Ménestrel,* Jg. 50 (1884), Nr. 8, S. 63, Paris, den 20. Januar 1884.
28 Die Reise wird angekündigt in: *MWdThe Musical World,* Vol. 62, Nr. 40, S. 629, London, den 4. Oktober 1884. Über die Programmplanung gibt Reineckes Brief vom 8. November 1884 an die Gewandhausdirektion Auskunft. Stadtarchiv Leipzig, Gewandhaus zu Leipzig / Reinecke, Carl / Schriftstücke, Nr. 655.
29 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 15 (1884), Nr. 48, S. 594, Leipzig, den 20. November 1884.
30 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 51 (1884), Bd. 80, Nr. 50, S. 521, Leipzig, den 5. Dezember 1884.
31 *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 57 (1890), Bd. 86, Nr. 8, S. 90, Leipzig, den 19. Februar 1890. Rezensent: J. Schucht. Weitere Rezensionen: *Signale für die musikalische Welt,* Jg. 48 (1890), Nr. 16, S. 243f., Leipzig im Februar 1890. *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 21 (1890), Nr. 10, S. 120, Leipzig, den 27. Februar 1890.
32 *The Monthly Music Record*, Vol. 28, Nr. 325, S. 18, London, den 1. Januar 1898. *MWbMusikalisches Wochenblatt,* Jg. 28 (1897), Nr. 52, S. 710, Leipzig, den 23. Dezember 1897.
33 Angaben nach: Goldberg 1906Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*, Reprint des Privatdrucks Berlin 1906, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke, Celle 1987, S. 15.
34 Alfred Sous, *Das Bayreuther Festspielorchester. Geschichte, Geschichten und Anekdoten von damals bis heute*, Frankfurt/Main 1997, S. 153.
35 *Musikalisches Wochenblatt,* Jg. 19 (1898), Nr. 35, S. 491, Leipzig, den 25. August 1898.
36 *Leipziger Nachrichten*, 14. Januar 1884. Jg. 24, Nr. 14, S. 2.
37 Die Böhmflöte wurde durch Carl Bartuzat (1882-1959) im Gewandhausorchester eingeführt, vgl. András Adorján und Lenz Meierott (Hgg.), *Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber 2009, S. 84f.
38 Paul de Wit, „Wichtige Verbesserung an der Flöte" in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 5 (1884/5), Nr. 6, S. 69 und 71, Leipzig, den 21. November 1884. John R. Bailey, *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing,* Ann Arbour 1987, S. 51, 53.
39 Eine Ausschreibung für die Nachfolge von Dietland (Thiel(l)and) von Arx (1849-), der bis zum 15. April 1887 im Gewandhaus als Flötist spielte, ist bislang nicht bekannt. Zu Dietland von Arx vgl. Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte*, Leipzig 2006, S. 141.

an den Meyerflötisten hohe technische Ansprüche stellt. Da sich Barge bei seinen solistischen Auftritten kaum virtuosen Herausforderungen gestellt hat, liegt der Verdacht nahe, dass Barge die schwierige *Undine*-Sonate auf seiner Meyerflöte nicht bewältigen konnte. Wahrscheinlich wurde sie aus diesem Grunde von ihm nie aufgeführt.

De Vroye führte die *Undine*-Sonate am 5. April 1883 im Salle Erard in Paris – möglicherweise motiviert durch Taffanels Konzert am 15. Februar 1883 – auf. Vielleicht nutzte de Vroye diese Flötensonate, um wieder an seine alten Leipziger Erfolge anknüpfen zu können, und schlug Reinecke die Sonate für ein neues Gastspiel im Gewandhaus vor. Bekanntlich hat sich Reinecke etwa zur selben Zeit bei der Gewandhausdirektion darüber beschwert, dass seine Werke in Leipzig zu selten gespielt würden. Außerdem war er sicherlich enttäuscht darüber, dass Barge die *Undine*-Sonate nicht aufführte. So konnte es Reinecke aus dieser Perspektive nur willkommen sein, wenn de Vroye seine Flötensonate in Leipzig spielte.

Die Leipziger Erstaufführung der *Undine*-Sonate durch Amédée de Vroye und Carl Reinecke war zweifelsohne ein Affront gegen Barge. Zu Recht wiesen die *Leipziger Nachrichten* und das *Musikalische Wochenblatt* darauf hin, dass die *Undine*-Sonate Barge gewidmet sei und somit die Leipziger Erstaufführung durch de Vroye ganz „unverständlich" sei. Außerdem wurde angekreidet, daß man durch das Engagement eines Gastes den Leipziger Kollegen die „Gelegenheit zu solistischer Talententfaltung" vorenthalten habe.[36] Stolz wurden die Gewandhausflötisten Barge und Schwedler hochgehalten und auf eine Stufe mit de Vroye gestellt.

Ob die Darstellung der *Leipziger Nachrichten* und des *Musikalischen Wochenblatts* als unabhängig anzusehen ist, darf man sicherlich hinterfragen. Die Information über den Widmungsträger wird den Rezensenten möglicherweise zugespielt worden sein. Zwar lässt sich in diesem Zusammenhang keine Intrige nachweisen, zumindest hat aber bei de Vroyes letztem Leipziger Auftritt im November 1884 ein gewisser Austausch zwischen Publikum und Rezensent (hier aber einem der *Neuen Zeitschrift für Musik*) stattgefunden.

Der Unterschied zwischen de Vroyes „Metallflöte" und der Flöte alten Systems wurde in Zusammenhang mit der Leipziger Erstaufführung von Reineckes Flötensonate *Undine* op. 167 zwar nur in der *Neuen Zeitschrift für Musik* thematisiert, dort aber ausgerechnet positiv zugunsten der Böhmflöte bewertet. Die Gewandhausflötisten gerieten folglich in Zugzwang, wollten sie weitere Erfolge der Böhmflöte in Leipzig verhindern. Sicherlich werden die Leipziger Erstaufführung und die positive Aufnahme der Böhmflöte dazu beigetragen haben, dass sich im Gewandhausorchester die kurze (nur bis 1918 anhaltende) Tradition herausbildete, auch weiterhin bei Flöten alten Systems zu bleiben.[37] Die Leipziger Abneigung gegen die Böhmflöte äußerte sich erstmals 1880, als Barge in der Einleitung zu seiner *Praktischen Flötenschule* der Flöte alten Systems den Vorzug gab. Die Tradition wurde vorangetrieben durch die Weiterentwicklung der Flöte alten Systems, die der Gewandhausflötist Maximilian Schwedler mit der Erfurter Werkstatt C. Kruspe erarbeitete und am 21. November 1884 bekannt gab.[38] Es wäre zu erforschen, ob die Arbeiten an dieser neuen Schwedler-Kruspe-Flöte (1885) noch vor die Leipziger Erstaufführung am 12. Januar 1884 zurückreichen oder nicht. Möglicherweise gab diese historische Aufführung der *Undine*-Sonate einen oder sogar den entscheidenden Anstoß zur Weiterentwicklung der Flöte alten Systems.

Eine Stellungnahme zur Böhmflöte oder gar ein Empfehlungsschreiben für die Schwedler-Kruspe-Flöte ist von Reinecke übrigens nicht überliefert. Indem er aber die beiden so erfolgreichen Böhmflöten-Virtuosen de Vroye und Taffanel in den Gewandhauskonzerten auftreten ließ, wird er den Gewandhausflötisten in ihren konservativen Bestrebungen mehr geschadet als genützt haben.

Die Tradition wird 1895 schließlich auch formal durchgesetzt, indem die Nachfolge Barges nur Bewerbern offenstand, die nicht Böhmflöte spielten.[39]

3.5. Rezensionen der Leipziger Erstaufführung am 12. Januar 1884

Leipziger Nachrichten vom 14. Januar 1884:

„Als Solist trat auf einer der geschätztesten Flötisten unserer Zeit, Herr de Vroye aus Paris, ein Künstler, der vor einer Reihe von Jahren wiederholt im Gewandhaus mit rühmlichem Erfolg aufgetreten und seitdem auf zahlreichen Kunstreisen durch ganz Europa sich überall den Beifall der Kenner und Laien zu erringen verstanden hat. Er ist in der That ein vortrefflicher Meister auf seinem Instrument; in der Athemeintheilung verfährt er mit bewunderungswürdigster Oeconomie, die Abstufung des Tones, der Modification[,] der Klangfarbe hat er wie Wenige außer ihm in der Gewalt. In dem zum Schlusse vorgetragenen Larghetto von Spohr traten alle diese Vorzüge am leuchtendsten zu Tage und man konnte schon deshalb bei ihrer würdigen Betrachtung hier ausschließlich verweilen, weil die Clavierbegleitung dabei sich bescheiden unterordnete. In der vorgestern zum ersten Male vorgetragenen Flötensonate, Op. 167 (E-moll) von Carl Reinecke hingegen tritt der Flügel nicht selten in den Vordergrund und so selbstständig auf, daß er mitunter die zarte Flöte unterdrückt. Abgesehen davon liegt dieser Novität eine schöne poetische Idee zu Grunde. Wie schon ihr Titel ‚Undine' andeutet, schwebte dem Componisten jenes vielbesungene Wasserweib vor, das in der Märchenwelt der Deutschen und der Italiener eine hervorragende Rolle spielt.

Es hält sich nicht schwer jedem der vier Sätze eine Specialüberschrift zu geben; der Componist hat es wahrscheinlich nur deshalb unterlassen, um nicht in den Verdacht zu gerathen, er huldige der Programmmusik. Aber wozu solcher Bedenken? Schon der Titel ‚Undine' ist ein programmatischer Fingerzeig, und wenn dann noch über dem Scherzo, Andante und Presto ein kurzes Schlagwort angebracht worden wäre, würde den Meisten Vieles noch klarer und bedeutungsvoller geworden sein. Ein zarter Märchenduft ist dieser Sonate namentlich im ersten Satze eigen; das Andante erinnert lebhaft an das B-dur-Stück in Schumann's ‚Kreisleriana'; selbstständig erfunden sind die übrigen Theile.

Herr de Vroye trug ‚Undine' prachtvoll vor. Besser als durch ihn und den Componisten, der den selbstständigen Clavierpart meisterhaft, wenngleich mitunter zu stark spielte, konnte die Novität nicht eingeführt werden. Doch sind wir keinen Augenblick im Zweifel, daß, wenn die Sonate gelegentlich wiederholt werden sollte, sowohl der ausgezeichnete einheimische, altbewährte Flötist Herr Barge, dem das Werk zudem gewidmet ist, als sein nicht minder schätzbarer College Herr Schwedler darin dieselben Lorbeeren sich wie der Gast erringen würde. Man sollte auch den einheimischen Kräften Gelegenheit zu solistischer Talententfaltung nicht vorenthalten."[40]

Leipziger Tageblatt vom 14. Januar 1884:

„Der gestrige Kammermusikabend erhielt eine ganz eigenartige Physiognomie durch die Mitwirkung des schon seit einer langen Reihe von Jahren als Flötenspieler ersten Ranges berühmten und gekannten Herrn A. de Vroye aus Paris. Aber nicht allein dieser lange nicht dagewesene Besuch war von erneutem Interesse, Herr Capellmeister C. Reinecke brachte auch an diesem Abende seine Sonate für Flöte und Pianoforte (op. 167, E moll) zum ersten Male zur Aufführung. Dieselbe führt die Überschrift ‚Undine' und ist ein Werk von entschiedener Bedeutung; sie besteht aus vier nicht zu lang gesponnenen Sätzen, die (namentlich der erste und dritte Satz) mehr elegischen Charakters sind, während der letzte energischer auftritt und leidenschaftlicher und aufgeregter fortgeführt wird. Die Melodie in allen Sätzen ist meist von großem Reiz, und theilweise sinnlicher Schönheit, während die Form eine, wie bereits erwähnt, knappe aber vollendete genannt werden kann. Der Clavierpart ist sehr selbstständig behandelt, was dem schwachen Instrumente (der Flöte) allerdings vielfach nicht zu statten kommt, die nicht im Stande ist, namentlich in Ihren tiefern Tonlagen, gegen die wuchtigen Figuren der Baß= und Mittellage eines großen, außerdem geöffneten, Flügels aufzukommen. Herr de Vroye, der seinen Part so meisterlich bewältigte, wie der Componist der Sonate es nur irgend wünschen konnte, zeichnet sich allerdings, wie viele Franzosen, weniger durch einen eminent großen, als, wie es besonders bei dem zuletzt gespielten „Larghetto" für Flöte und Pianoforte von Spohr ersichtlich war, äußerst nuancenreichen, wohl auch kräftigen, aber mehr weichen und sanft bestrickenden Ton aus, während er alle technischen Schwierigkeiten mit langgewohnter Meisterschaft besiegt. Der Vortrag der letztgenannten Composition von Spohr kann denn auch ohne Weiteres als vollendet und der Beifall, der beiden Vorträgen folgte, als ein durchweg verdienter bezeichnet werden. Davon aber, daß die ‚Undine' von C. Reinecke von noch ungleich größerem Effect sein würde, wenn statt der Flöte etwa die Geige eintreten würde, sind wir fest überzeugt. Der Erfolg war übrigens ein der Composition angemessen sehr bedeutender, und wurde sowohl Herr Capellmeister Reinecke als auch Herr de Vroye zu wiederholten Malen gerufen und mit Beifall reichlich bedacht."[41]

Neue Zeitschrift für Musik vom 18. Januar 1884:

„Die sechste Gewandhaus-Kammermusik am 12. erhielt durch das Auftreten des Flötenvirtuos A. de Vroye aus Paris noch ganz besonderes Interesse. Genannter trug auf einer Metallflöte, eine Sonate Op. 167 von Reinecke und ein Larghetto von Sphor [!] mit virtuoser Gewandheit [!] und schöner Tonfülle vor. Die auf hölzernen Flöten etwas weniger wohlklingenden Töne hatten auf diesem Instrument mehr Klangschönheit und die tiefere Oktave kann stärker intonirt werden."[42]

Musikalisches Centralblatt vom 24. Januar 1884:

„Als Gast hatten wir den von früher her schon bekannten vortrefflichen Flöten-Virtuosen A. de Vroye aus Paris zu begrüssen, welcher im Verein mit Herrn Kapellmeister Reinecke zunächst eine neue Composition des Letzteren: ‚Undine', Sonate für Flöte und Piano, Emoll, Op. 167, erstmalig vorführte. Mit Ausnahme des letzten Satzes (Presto), welcher ziemlich stark abfällt und ein verworrenes Schlussbild liefert, ist die Composition für Flöte sehr hübsch, muss aber infolge der grossen Schwierigkeiten, welche für dieses Instrument vorhanden sind, einen so ausgezeichneten Interpreten, wie es Herr de Vroye ist, haben, um wirken zu können. Die Klavierpartie ist mit zu grosser Vorliebe bedacht, und wenn sie noch, wie am beregten Abend, so übermässig stark zur Geltung gebracht wird, wie dies durch den Componisten geschah, so wird es stets passiren, dass sie den eigentlich in den Vordergrund treten sollenden Flötenvirtuosen gänzlich erdrückt. Der Componist Reinecke, der doch sonst so discret begleitet, liess sich hier verleiten, seinen Klavierpart zu sehr in den Vordergrund zu stellen. Was Herr de Vroye mit seiner Flöte leistet, ist geradezu erstaunlich, der herrliche Tonansatz, die Weichheit und Wärme desselben, die absolute Reinheit, die gewandte Zungenfertigkeit, Alles steht bei diesem Künstler auf höchster Stufe, und so war es denn wohl ganz natürlich, dass ein rauschender Applaus und mehrfache Hervorrufe seiner Leistung folgten.

Zum Schluss blies Herr de Vroye das Larghetto für Flöte von Spohr ebenfalls ganz hervorragend schön, und lässt sich darüber ein neues Lob nicht hinzufügen. Abermaliger rauschender Beifall und mehrfache Hervorrufe folgten in wohlverdienter Weise der prächtigen Leistung. Wir können nicht unterlassen zu bemerken, dass wir uns stets sehr freuen werden, diesen Flötenvirtuosen hier wieder begrüssen zu können."[43]

Musikalisches Wochenblatt vom 31. Januar 1884:

„Zu den Kammermusik-Aufführungen übergehend, haben wir zuerst der sechsten und siebenten im Gewandhaus zu gedenken. In den Programmen derselben figurirten die ‚Undine' benamsete Sonate für Clavier und Flöte von Carl Reinecke und ein E dur-Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle von E.M. Smyth, außerdem kam als neueres Werk noch Joh. Brahms' prächtiges G moll-Clavierquartett zur Ausführung. Das Reinecke'sche Novum gelangte durch den Componisten und Hrn. de Vroye aus Paris zur Wiedergabe und präsentirte sich als ein gut gerathenes Kind der Reincke'schen Muse, denn es bekundet nicht blos die bei diesem Componisten längst gewohnte formelle Meisterschaft, sondern erzeugt auch Stimmung beim Hörer. Was sich an diesem Opus allenfalls aussetzen liesse, ist der Clavierpart an manchen der Stellen, wo die Flöte in den Vordergrund zu treten hat, dies aber bei der Massigkeit der Clavierstimme eben nicht zu thun vermag. Hr. de Vroye blies sowohl seinen Part in der Sonate als ein Larghetto von Spohr meisterlich, ohne deswegen unsere feste Ueberzeugung zu schwächen, daß unsere beiden ersten Flötenmeister, die HH. Barge und Schwedler, stellte man sie vor die gleichen Aufgaben, ihrem ausländischen Collegen in Nichts nachstehen würden. Da unseres Wissens die Reinecke'sche Sonate Hrn. Barge dedicirt ist, so wird in diesem Falle die Herbeiziehung des Hrn. de Vroye sogar unverständlich."[44]

Signale für die musikalische Welt nach dem 13. Januar 1884:

„Als zweite Nummer figurirte die ‚Undine' benannte Sonate für Pianoforte und Flöte von Carl Reinecke (op. 167), welche hier in Leipzig zum ersten Male öffentlich producirt wurde und zwar durch den Componisten selber und Herrn A. de Vroye aus Paris. Zuvörderst sei gesagt, daß diese Sonate in ihren vier Sätzen Poesie und Anmuth des Inhalts mit feinster und wirkungsvollster Ausgestaltung vereinigt, und dann, daß ihre Executirung durch die Künstler eine ganz superbe war, wobei wir betreffs des Herrn de Vroye speciell noch anmerken wollen, daß derselbe die vortreffliche Meinung, welche wir bereits früher von ihm als Flöten=-Virtuosen zu hegen Veranlassung hatten, nach keiner Seite hin entkräftete, weder in der beregten Sonate – welche übrigens beim Publicum entschiedenes Wohlgefallen erregte – noch in dem weiter von ihm vorgetragenen schönen, den Schluß der Soirée bildenden Adagio von Spohr (mit Clavierbegleitung)."[45]

Monthly Musical Record vom 1. März 1884:

„As novelty we heard ‚Undine', sonata for piano and flute (Op. 167), by Reinecke, played by the composer and Herr de Vroye from Paris in so excellent a manner that the public seemed as if they would never stop applauding. The literature for flute has not been favoured for a long time. The sonata may be found on the programmes of concerts in various parts of Europe."[46]

40 *Leipziger Nachrichten*, 14. Januar 1884, Jg. 24, Nr. 14, S. 2. Rezensent: Bernhard Vogel.
41 *Leipziger Tageblatt*, 14. Januar 1884, Jg. 78, Nr. 14, S. 235. Rezensent: G. Schlemüller.
42 *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 51, Bd. 80, Nr. 4, S. 36, Leipzig, den 18. Januar 1884.
43 *Musikalisches Centralblatt*, Jg. 4 (1884), Nr. 4, S. 29, Leipzig, den 24. Januar 1884. Rezensent: Robert Seitz (?).
44 *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 15 (1884), Nr. 6, S. 73f., Leipzig, den 31. Januar 1884. Eine Erwähnung findet sich schon in: Jg. 15 (1884), Nr. 4, S. 49, Leipzig, den 17. Januar 1884.
45 *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 42, Nr. 6, S. 85, Leipzig, Januar 1884.
46 *The Monthly Musical Record*, Jg. 14 (1884), Nr. 159, S. 63, London, den 1. März 1884.

HENRIK WIESE studierte Flöte bei Prof. Ingrid Koch-Dörnbrak (Hamburg) und Prof. Paul Meisen (München). 1995-2006 war er Soloflötist an der Bayerischen Staatsoper in München, 2006 wechselte er auf die gleiche Position ins Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er ist u.a. Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs (1995) und des Internationalen ARD-Wettbewerbs in München (2000). Als Herausgeber ist er mit dem Schwerpunkt Mozart vor allem für den G. Henle Verlag und für Breitkopf & Härtel tätig. Henrik Wiese hat außerdem Sprachwissenschaften und Musikwissenschaft studiert.