

**„Die Compositionen auf sein Lieblings-Instrument sind bey Kennern desselben in großem Ansehen ...“**

Die Querflöte erlebte im 18. Jahrhundert eine einzigartige Blütezeit. Ausgehend von Frankreich, wo kurz vor 1700 aus dem bis dahin klappenlosen Instrument die einklappige barocke Traversflöte entwickelt worden war, setzte sie schon bald zu ihrem Siegeszug an, wobei das für sie komponierte Repertoire (Suiten, Trios, Duos) anfangs vor allem aus der Feder französischer Komponisten (Marais, de la Barre, Hotteterre etc.) stammte. Allmählich gewann jedoch die neue aus Italien kommende Kompositionspraxis eines Corelli, Vivaldi oder Albinoni, die für die Entstehung neuer Formen wie Sonate und Solokonzert bestimmend war und das virtuose Element stärker betonte, gegenüber dem „*goût ancien*“ (dem alten Geschmack) die Oberhand und blieb trotz Übernahme bzw. Vermischung von Stilmomenten auch in der Folge tonangebend.

Maßgeblich für diese Blütezeit waren nicht nur hervorragende Virtuosen, Pädagogen und Komponisten, die eine Fülle von Literatur für unterschiedlichste Besetzungen schufen, hinzu kam „ein neuer ästhetischer Anspruch an die Kunst als Ausdrucksträger individueller Ideen sowie ein verändertes Bewusstsein des Musikers als ‚Tonkünstler‘“ (Adelheid Krause-Pichler). Die Querflöte avancierte zum galanten Modeinstrument schlechthin und zu einem der bevorzugten Musikinstrumente des Zeitalters der Empfindsamkeit, das vom Adel wie dem aufstrebenden Bürgertum gleichermaßen geschätzt wurde. Die Anzahl Flöte spielender ‚Dilettanten‘, die teilweise hohen und höchsten Kreisen angehörten und nicht selten ein beachtliches Niveau erreichten, war groß. Das berühmteste Beispiel ist sicherlich der Preußenkönig Friedrich II., der nicht nur ein Meister auf seinem

Instrument, sondern auch ein überaus ambitionierter Komponist für dasselbe war.

Die weit über 2000 Flötenkonzerte, die Ingo Gronefeld in seinem thematischen Verzeichnis ‚Die Flötenkonzerte bis 1850‘ für das 18. Jahrhundert auflistet, stammen bemerkenswerterweise zu etwa zwei Dritteln von deutschen Komponisten. Dabei steht Johann Joachim Quantz, der berühmte Flötenlehrer Friedrichs des Großen, mit mehr als 300 (!) Gattungsbeispielen mit weitem Abstand an der Spitze, gefolgt von Johann Adolf Hase und Friedrich Hartmann Graf, der mit mindestens 46 nachweisbaren Flötenkonzerten Rang drei einnimmt und damit weitaus berühmtere Kollegen wie Vivaldi, Telemann, Graupner, Johann Stamitz, die Brüder Graun und in der zweiten Jahrhunderthälfte Antonio Rosetti, Carl Stamitz, Franz Anton Hoffmeister, Johann Baptist Vanhal oder François Devienne auf die Plätze verweist.

Friedrich Hartmann Graf, dessen heutiger Bekanntheitsgrad in krassstem Gegensatz zu seiner einstigen Popularität steht, genoss zu Lebzeiten hohes Ansehen als Flötenvirtuose und Komponist. Seine Werke erfuhrten weiteste Verbreitung, ob in gedruckter Form oder – wesentlich häufiger noch – in Manuskriptkopie. Die zahlreichen ungedruckten Kompositionen wurden von renommierten Verlagshandlungen wie Breitkopf in Leipzig vertrieben und vom Komponisten selbst, der offenbar ähnlich geschäftstüchtig war wie Leopold Mozart oder Joseph Haydn, einem handverlesenen Interessentenkreis im Abonnement angeboten, so etwa dem Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748–1802), aus dessen ehemaliger Hofbibliothek (heute: Universitätsbibliothek Augsburg) zwei der auf dieser CD eingespielten Konzerte stammen. Eine im fürstlichen Hausarchiv auf Schloss Harburg im Nördlinger Ries erhaltene und in das Jahr 1780 zu datierende Subskribentenliste Grafischer Flötenkonzerte enthält die Namen zahlreicher

hochgestellter Musikliebhaber, unter ihnen Fürst Karl Egon zu Fürstenberg, seines Zeichens Obrist-Burggraf zu Prag, der Londoner Musikmäzen Willoughby Bertie Earl of Abingdon, der für Graf später noch auf andere Weise bedeutsam werden sollte, Herzog Karl August von Sachsen-Weimar, der Förderer Goethes und Schillers, Graf Karl zu Bentheim-Steinfurt, bei dem Friedrich Hartmann Graf gewisse Zeit in Diensten stand, die Herzöge von Kurland und Mecklenburg-Strelitz, die Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt und Sachsen-Coburg, die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und Brandenburg-Schwedt sowie diverse weitere Nobilitäten in Graz, Innsbruck, Wien, Bologna und Kopenhagen. Eine andere Subskribentenliste für eine im Selbstverlag erschienene Sammlung von Kammermusikwerken Graf von 1781 ist noch wesentlich umfangreicher und belegt das gesamteuropäische Interesse an seiner Musik, das über die deutschen Lande hinaus von London bis Neapel, von Kopenhagen bis Zürich und Wien reichte, noch eindrucksvoller. Einzig in Paris scheint dieses Interesse nicht in gleichem Maße geteilt worden zu sein. Der Historiker und nachmalige Augsburgs Stadtpfleger Paul von Stetten brachte es 1779 auf den Punkt: *„Die Compositionen auf sein Lieblings-Instrument sind bey Kennern desselben in großem Ansehen, und besonders in England, Holland, und in der Schweiz, wie nicht weniger an vielen deutschen Höfen ausnehmend beliebt.“*

Am 23. August 1727 im thüringischen Rudolstadt geboren, besuchte Graf seit 1735 das dortige Gymnasium. Seine musikalische Ausbildung erhielt er wie seine fünf Brüder bei seinem Vater Johann Graf (1688–1750), der der Rudolstädter Hofkapelle seit 1722 als Konzertmeister und ab 1739 als Kapellmeister vorstand. Obwohl die Flöte sein Hauptinstrument war, auf der er sich immer weiter perfektionierte, ging Graf junior ab 1743 bei dem Hofpauker Käsemann in die Lehre und diente

anschließend als Militärmusiker in einem holländischen Regiment. Während des Österreichischen Erbfolgekrieges wurde er 1747 bei Bergen op Zoom in Nordbrabant verwundet und geriet in Gefangenschaft. Die folgenden Jahre liegen im Dunkeln; es ist aber davon auszugehen, dass Graf, wieder frei und genesen, den Militärdienst aufgab und sich fortan seinem Hauptinstrument widmete. Dem Musiklexikographen Gerber zufolge lebte er seit 1759 in Hamburg, erste Auftritte sind dort jedoch bereits im Herbst 1755 nachweisbar. In der Folge wirkte er u. a. bei den von Georg Philipp Telemann veranstalteten öffentlichen Konzerten im „*Drillhaus*“ als Flötist und Sänger mit und leitete ab 1761 (bis 1763 oder 1765) eigene Subskriptionskonzerte im neuen Konzertsaal *„auf dem Kamp“*. Im Frühjahr 1766 begab er sich auf eine mehrjährige Konzertreise, die ihn durch weite Teile Europas führte. Nachdem er daran anschließend kurze Zeit in Burgsteinfurt in Diensten des Grafen Karl zu Bentheim-Steinfurt gestanden hatte, zog er 1769 wohl auf Vermittlung seines älteren Bruders Christian Ernst (1723–1804), der die Kapelle Wilhelms V. von Oranien leitete, nach Den Haag. Im Februar 1773 folgte er schließlich einem Ruf als evangelischer Musikdirektor nach Augsburg. 1776 gründete er hier wie schon in Hamburg eine Konzertgesellschaft, die bis 1781 während der Wintermonate im *„Gräflich Fuggerischen Saale“* öffentliche Konzerte veranstaltete.

Im Herbst 1777 traf der junge Mozart auf seiner Reise nach Mannheim in Augsburg mit Graf zusammen. In einem Brief an den Vater äußerte er sich nicht nur über dessen Kompositionskünste ziemlich abfällig, auch der Erfolgsverwöhnte selbst wurde kritisch unter die Lupe genommen: *„Daß ist ein ganz Nobler Mann. er hatte einen Schlaffrock an, wo ich mich nicht schämmete, auf der gasse ihn zu tragen. er setzt alle wörter auf stölsen; und macht gemeinlich das maul ehender auf als er nur*

*weis was er sagen will; -- manchmal fällt es auch zu, ohne etwas zu thun gehabt zu haben. Er Producirte nach vielen Complimenten ein Concert auf 2 fluten. ich muste die Erste Violin spielen. daß Concert ist so gar nicht gut ins gehöre. nicht natürlich. er marschirt oft in die Töne gar zu -- Plump; und dieß alles ohne die mindeste hexerey. wie es vobey war, so lobte ich ihn recht sehr; dann er verdient es auch. der arme Mann wird mühe genug gehabt haben. er wird genug studieret haben."* Wer die Persönlichkeit Mozarts kennt, weiß, wie rasch er mit ironisch-sarkastischen Bemerkungen über seine Zeitgenossen bei der Hand war. Sein allzu harsches Urteil über Grafts Musik richtete sich wohl in erster Linie gegen die eher konservative kompositorische Grundhaltung des um 30 Jahre Älteren, der stilistisch einer ganz anderen Zeit angehörte als der 19-jährige Heißsporn, den Geschmack seines aber offensichtlich ebenso konservativen Publikums noch immer bestens traf.

In seinem letzten Lebensabschnitt wurde Graf eine Reihe hoher Ehrungen zuteil: 1779 ernannten ihn die Königlich Schwedische Akademie der Musik in Stockholm und die Gesellschaft der Freien Künste in Kopenhagen zum (Ehren-) Mitglied. Drei Jahre später wurde er von dem uns bereits als Subskribent seiner Werke bekannten Earl of Abingdon, der nach dem Tod Johann Christian Bachs die Leitung der ‚Bach-Abel Concerts‘ übernommen hatte, für die Spielzeit 1783 als *„resident composer“* der in ‚Hanover Square Grand Concert‘ umbenannten Konzertsreihe nach London eingeladen und nach erfolgreicher Beendigung der Saison in gleicher Eigenschaft auch für 1784 verpflichtet. Im Herbst 1789 verlieh ihm die Universität Oxford in Würdigung seiner Verdienste als erstem Deutschen überhaupt das Diplom eines *„Doktors der Musik“*. Zwei Jahre später wurde diese Auszeichnung übrigens auch Joseph Haydn zuteil.

Die letzten Lebensjahre waren von Krankheit überschattet; die Schaffenskraft kam zum Erliegen. Am 19. August 1795 starb Graf in Augsburg *„nach einer fast vierjährigen schmerzhaften Krankheit und vielen dabey ausgestandenen Leiden“*, wie der im ‚Kaiserlich privilegierten Reichs-Anzeiger‘ erschienenen Todesanzeige zu entnehmen ist.

Obwohl Graf, dessen Schaffen stilistisch wohl am ehesten der Frühklassik zuzuordnen ist, vor allem Instrumentalmusik und hier insbesondere konzertante Werke und Kammermusik für die Flöte komponierte, tat er sich in seinen Augsburger Jahren zumeist von Amts wegen in nicht unerheblichem Maße auch mit geistlichen Werken hervor. Zu nennen sind vor allem eine größere Anzahl Kantaten für unterschiedliche Anlässe sowie eine Reihe von Oratorien. Viele seiner Kompositionen zeichnen sich ganz im Gegensatz zu den eben zitierten Bemerkungen Mozarts durch eine beseelte Sanglichkeit und eine oft überaus originelle Ideenfindung aus. Der Dichter-Komponist Christian Friedrich Daniel Schubart, der Graf in Augsburg kennenlernte, schrieb über ihn: *„Der jetzige Musikdirektor Graf weiß den Charakter seines Herzens – das Schwermüthigschöne – auch seinen Kompositionen einzudrücken.“*

Die vier Flötenkonzerte auf dieser CD sind wohl allesamt in den 1770er Jahren entstanden. Die beiden ursprünglichen Eigentümer der jeweils undatierten Stimmentsätze gehörten zum Kreis der Subskribenten, die mit dem Komponisten in direktem Kontakt standen. Der Name des einen, Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein, ist bereits gefallen. Der andere, Werner Hans Rudolph Rosenkrantz Giedde (1756–1816), Kammerherr in Diensten des Königs von Dänemark, ‚dilettierte‘ auch selbst auf der Flöte und trug wie Kraft Ernst im Lauf seines Lebens eine große Musikaliensammlung zusammen, die aber anders als die Wallerstein’sche vor allem Werke für

oder mit Flöte umfasste und heute Bestandteil der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen ist.

Dabei dürften die beiden Manuskripte aus Kopenhagen (vgl. Track 7–12) früher zu datieren sein als die Konzerte in C-Dur und G-Dur, die Fürst Kraft Ernst für seine Hofkapelle anschaffen ließ (Track 1–6). Wie die im fürstlichen Hausarchiv erhaltene Korrespondenz zwischen Graf und dem Wallersteiner Hof schließen lässt, entstanden sie wohl erst kurz vor 1780. Das Konzert in G-Dur (Track 4–6) erfordert, anders als die drei übrigen, deren Besetzung nur Streicher und zwei Hörner aufweist, auch Oboen, was für Graf's Solokonzerte ansonsten eher untypisch ist. Dieses Konzert ist übrigens nicht wie das Schwesterwerk in C-Dur in der ehemaligen Hofbibliothek erhalten geblieben. Die Stimmen wurden vielmehr vor etwa 30 Jahren bei Reparaturarbeiten auf dem Dachboden des Wohnhauses des ersten Flötisten der Wallersteiner Hofkapelle Alois Ernst (1759–1814) gefunden. Gleichwohl ist davon auszugehen, dass auch dieses Konzert ursprünglich zum Kapellbestand gehörte und sich nur leihweise im Besitz des Flötisten Ernst befand. Bedauerlicherweise kehrte das Manuskript lediglich als Fotokopie an seinen ursprünglichen Aufbewahrungsort zurück; der Verbleib des Originals ist unbekannt.

Oberflächlich betrachtet unterscheiden sich die vier Konzerte nur wenig voneinander. Die Kopfsätze folgen dem für das vor- bzw. frühklassische Solokonzert typischen reihenden Prinzip der Fortspinnung mit Orchester-ritornellen und Passagen, in denen das Soloinstrument im Mittelpunkt steht. In seinem Traktat ‚Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen‘ (1752) schreibt Johann Joachim Quantz hierzu: *„Ein [...] Concert verlangt im ersten Satze ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell [...]. Es muß daselbe wenigstens aus zweenen Haupttheilen bestehen.*

*[...] Die Solosätze müssen theils singend seyn, theils muß das Schmeichelnde mit brillanten, melodischen, und harmonischen, dem Instrumente aber gemäßen Passagen, untermischt, auch, um das Feuer bis ans Ende zu unterhalten, mit kurzen, lebhaften, und prächtigen Tuttsätzen abgewechselt werden.“*

Sieht man sich die auf dieser CD versammelten Stücke jedoch genauer an, so entdeckt man, dass die Eröffnungssätze, basierend auf dem zitierten Grundmuster, durchaus unterschiedlichen Bauplänen folgen. Im C-Dur-Konzert etwa kommt Graf Quantz' Forderung nach einem „prächtig“ ausgearbeiteten und motivisch mehrteiligen Ritornell mit einprägsamem Kopfmotiv auf besondere Weise nach (Track 1), wobei die Soloflöte dieses Kopfmotiv im weiteren Verlauf nicht aufgreift, sondern sich neben eigenem Material auf die übrigen Motive beschränkt. Im zweiten der beiden G-Dur-Konzerte ist ein ganz anderer Fall zu konstatieren: Hier werden die Themen des motivisch zweiteiligen Ritornells direkt vom Soloinstrument aufgenommen und begeben auch im weiteren Verlauf des Satzes noch mehrfach (Track 10). Das Orchesterritornell von Satz I des D-Dur-Konzerts (Track 7) weist drei Motive auf, wobei das zweite, in d-Moll stehende die beiden anderen nicht nur stark kontrastiert, sondern sie auch an Prägnanz übertrifft. Im Verlauf des Satzes kehrt es jedoch, anders als die Motive I und III, nur noch einmal, wenn auch äußerst prominent, nämlich kurz vor Beginn der Kadenz und diesmal sogar angeführt von der Soloflöte wieder.

Die langsamen Sätze bilden, dreiteilig angelegt, das lyrisch-kantabile Zentrum des jeweiligen Zyklus und lassen eine inhaltliche Bandbreite erkennen, die von der tieftraurigen g-Moll-Klage des zweiten Konzerts in G-Dur (Track 11) bis zur lichten A-Dur-Kantilene im D-Dur-Konzert (Track 8) reicht. *„Das Adagio muß sich“,* so Quantz, *„in der Tactart, und in der Tonart, vom ersten Allegro*

unterscheiden. [...] Um die Leidenschaften zu erregen, und wieder zu stillen, giebt das Adagio mehr Gelegenheit an die Hand, als das Allegro. [...] Der Gesang von der Hauptstimme [...] muß eben so rührend und ausdrückend gesetzt werden, als wenn Worte darunter gehörten.“ Von besonderer Qualität ist der *Andante grazioso* überschriebene und farbig instrumentierte Mittelsatz des ersten G-Dur-Konzerts (Track 5). Mit seinem innig beseelten Hauptthema trägt er romanzenhafte Züge und ist beinahe schon von ‚mozartischem‘ Geist erfüllt.

„Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn. Im letzten Satze muß überhaupt [...] das Ritornell kurz, lustig, und feurig, doch dabey etwas tändelnd seyn. [...] Die Hauptstimme muß einen gefälligen, flüchtigen und leichten Gesang haben.“ Quantz' Forderungen werden von Graf auch in den Finalsätzen auf abwechslungsreiche Weise erfüllt. Sie folgen wie diese dem Prinzip der Reihung, haben Menuett-Charakter oder tragen auch schon rondoartige Züge, wobei der Solist erneut Gelegenheit erhält zu brillieren. Das Finale des C-Dur-Konzerts (Track 3) mit seinem Jagd-Metrum (6/8-Takt) verdient allerdings – wie das eben erwähnte *Andante grazioso* – besondere Erwähnung, haben wir mit diesen beiden Sätzen doch zwei der eher seltenen Beispiele in Grafs *Œuvre* vor uns, in denen er französischen Modeerscheinungen wie dem *Finale à la chasse* oder der *Romance*, beide damals beliebt und weit verbreitet, seine Reverenz erweist. Einflüsse dieser Art sind in seinem Schaffen erst relativ spät zu finden und machen es wohl erklärlich, weshalb seine Kompositionen in Paris, dem Ausgangspunkt und einstigen Zentrum der Flötenmode, nicht im gleichen Maße Anklang fanden wie im übrigen Europa.

Günther Grünsteudel