Gebrauch. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts näherten sich die beiden Stimmungen einander an bzw. stieg der Kammerton. Die Flöten und Oboen mit der Signatur *G.A. /Rottenburgh/** liegen vorzugsweise bei 415 bis 435 Hz.

Schlußbemerkung

Mit diesem Beitrag hoffen wir, zu einer besseren Übersicht über das Schaffen der Rottenburghs beigetragen zu haben. Im genealogischen und biographischen Bereich konnten eine Reihe von Fragen beantwortet werden, vieles blieb jedoch noch ungelöst. Wir werden wohl nie genau erfahren, wer was machte. Die Betrachtung der Instrumente selbst kann uns hier helfen, und auf diesem Gebiet bleibt künftig viel zu tun. Lobenswert ist schließlich auch das Projekt, das derzeit in Brüssel begonnen wurde, um wenigstens die Blockflöten genau zu vermessen und Bauzeichnungen anzufertigen. So wird dann auch eine vergleichende Studie der Instrumente anderer Hersteller möglich und die Datierung sowie die Zuschreibung zuverlässiger.

Alphabetische Liste der Museen und Privatsammlungen

Amsterdam: Privatsammlung von Frans Brüggen
Ann Arbor: University of Michigan, School of Music, Stearns Collection
Basel: Privatsammlung von Michel Piguet
Berlin: Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Brügge: Stedelijk Gruuthuusemuseum
Brüssel: Muziekinstrumentenmuseum Koninklijk Muziekconservatorium
Cambridge: Privatsammlung von Nicholas Shackelton
Den Haag: Haags Gemeentemuseum
Gooik: Privatsammlung von Bart Kuyken
Leipzig: Musikinstrumente der Karl-Marx-Universität
Luik: Ehemalige Privatsammlung von Baron van Zuylen
Meopham (Kent): Privatsammlung von Nicholas Benn
Mortsel: Privatsammlung von Dirk Verelst
Oxford: Philip Bate Collections of Historical Wind Instruments
Paris: Musée du Conservatoire National de Musique
Stockholm: Musikhistoriska Museet
Washington: Library of Congress, Division of Music, The Dayton C. Miller Flute Collection
Zumikon: Privatsammlung von Hans Rudolf Stalder

Der vorliegende Aufsatz erschien unter dem Originaltitel „De Familie Rottenburg. Een van de talrijke muzikale dynastieen uit het barokke Brussel" im Heft 1/89 der belgischen Zeitschrift *Musica Antiqua, een uitgave van Het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, der wir für die freundliche Abdrucksgenehmigung danken. Die Übersetzung besorgte Reinhold Quandt.

Marcello Castellani

J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière": Köthen oder Leipzig?*

Für die Chronologie der instrumentalen Kammermusik J. S. Bachs galt lange als unbestritten, daß ihr größter Teil der Köthener Periode (1717 bis 1723) zuzurechnen sei. Diese Ansichten haben sich im letzten Jahrzehnt radikal geändert. Eine Neudatierung der solistischen Werke für Querflöte ist im wesentlichen der umfassenden und sorgfältigen Studie von Robert L. Marshall zu verdanken: „J. S. Bach's compositions for solo flute: a reconsideration of their authenticity and chronology" (in: *Journal of the American Musicological Society*, XXXII, 1979). Auf der Linie von Marshall bewegt sich Christoph Wolff in seinem Artikel „Bachs Leipzig chamber music" (in: *Early Music*, XIII, 2, 1985), worin deutlich das Ausmaß hervorgehoben wird, in dem im gesamten Bereich

*) Der Aufsatz ist übernommen aus der Zeitschrift *Il Flauto dolce*, No. 13, Okt. 1985, mit freundlicher Genehmigung der SIFD. Deutsche Übersetzung: Nikolaus Delius

des Instrumentalwerks in den Leipziger Jahren, besonders zwischen 1724 und 1747, neue oder auf früheren Werken fußende umgeschriebene Kompositionen entstanden sind. Die neue Chronologie der solistischen Kammermusik für Querflöte liest sich nach Marshall und Wolff so:

Partita a-Moll, für Flöte solo, BWV 1013	1718
Sonate e-Moll, für Flöte und B.c., BWV 1034	1724
Sonate für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1030	
(Fassung in g-Moll)	(M) 1729-31
	(W) 1729-36
Sonate C-Dur, für Flöte und B.c., BWV 1033[1]	1731
Sonate Es-Dur, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1031	1730-34[1]
Sonate h-Moll, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1030	1736
Sonate A-Dur, für Flöte und obl. Cembalo, BWV 1032	1736
Sonate G-Dur, für 2 Flöten und B.c, BWV 1027	(W) 1736-41
Sonate E-Dur, für Flöte und B.c., BWV 1035	1741-47

Die Partita a-Moll (BWV 1013), original als *Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach* betitelt, ist uns in einem einzigen Exemplar als Manuskript zweier Kopisten überliefert, deren erster, in der Fachliteratur als „Anonymus 5" bekannt, für Bach in Köthen und in den ersten Jahren in Leipzig gearbeitet hat. Ihm ist der erste Teil der Allemande zuzuschreiben. Die Vervollständigung des *Solo* ist das Werk eines zweiten, nicht recht identifizierten Kopisten aus einem Zeitabschnitt, der sich vermutlich an den ersten unmittelbar anschließt. Nach Schmitz[2] ist die Handschrift auf eine Zeit um 1722-23 datierbar.

Marshall[3] vermutet, daß der Zeitpunkt der Zusammenstellung nicht auch der der Komposition des *Solo* sei. Er erwägt, daß es vielleicht um 1718 für Pierre Gabriel Buffardin komponiert wurde, dem Bach im Herbst 1717 in Dresden begegnet sein könnte. Die Beweisführung, mit der er zur Datierung der Komposition kommt[4], ist fein gesponnen, konsequent und erscheint unwiderlegbar: Das *Solo* weist besonders in den beiden ersten Sätzen Züge großer technischer Schwierigkeiten auf und Merkmale einer nicht spezifisch flötistisch instrumentalen Schreibweise, es erfordert somit ein außergewöhnliches technisches Können und kann daher nur für einen Virtuosen geschrieben sein, der die Komposition angeregt haben könnte. Ein solcher ist in Buffardin zu finden, dessen Bekanntschaft mit Bach aus seinem Besuch bei diesem in Leipzig herrührt. Damit ist das Datum der Komposition auf 1718 festzulegen, weil man annimmt, Bach sei Buffardin erstmals 1717 in Dresden begegnet.

Die vorliegende Studie nimmt sich vor, die Behauptungen Marshalls teilweise zu berichtigen sowie zur Beseitigung eines Vorurteils beizutragen, welches schon zu einem richtigen Mythos geworden ist: Die große technische Schwierigkeit des *Solo* und die Behauptung, es habe keinen Bezug zu der der Flöte eigenen Ausdrucksweise[5].

Der Zeitraum vom Ende der zweiten bis Mitte der dritten Dekade des 18. Jahrhunderts ist kritisch für die Veränderung der Querflötentechnik. Das läßt sich dank der großen Zahl veröffentlichter Kompositionen besonders in Frankreich gut belegen, aber mit aller Wahrscheinlichkeit ebenso auch in Deutschland, wohin die *flûte traversière* von Frankreich kam. Gerade in jenen Jahren vollzieht sich der Übergang vom *goût ancien,* wie er in den Werken von M. de la Barre, J. Hotteterre, A. D. Philidor, P. Philidor und anderen belegt ist, zu einem neuen, „modernen" Stil, der zwar stellenweise auch schon in einigen Werken der alten

---

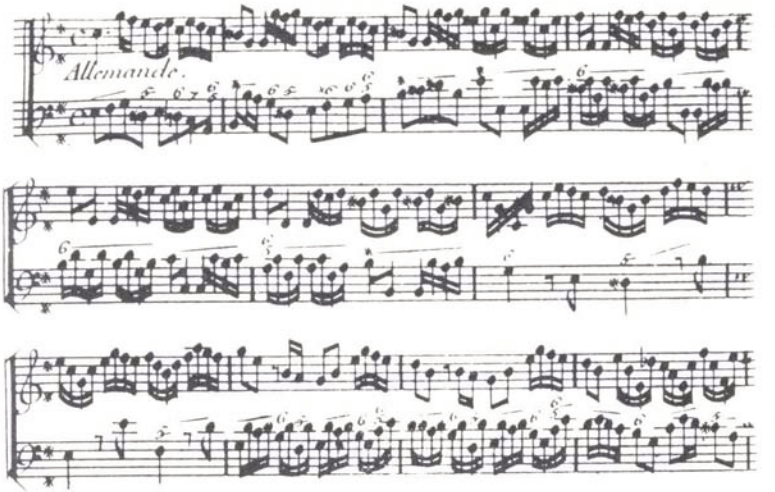
[1] H. P. Schmitz, H. Eppstein und A. Dürr halten diese Sonaten im Gegensatz zu R. L. Marshall und Ch. Wolff für nicht authentisch. Siehe H. Eppstein: *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo,* Upsala 1966; „Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbass", in: *Bach-Jahrbuch 1972;* H. P. Schmitz: *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Serie VI, Band 3, Kassel 1963; A. Dürr: Introduzione a *Bach: Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs,* Kassel 1974.

[2] H. P. Schmitz: *NBA* VI/3, „Kritischer Bericht".

[3] R. L. Marshall: op. cit. S. 496.

[4] ders.: op. cit. S. 477-481.

[5] ders.: op. cit. S. 481. Er behauptet „Der idiomatische Charakter der Partita könnte in diesem Falle der Unerfahrenheit des Komponisten zuzuschreiben sein." Ist das Solo hingegen, wie hier zu beweisen versucht, in einer Weise geschrieben, die der flötistischen Spielweise gerade im historischen Kontext entspricht, müßte folgerichtig eines der Argumente für die Datierung auf 1718 entfallen, welches aus dem Solo die überhaupt erste Komposition Bachs für Querflöte macht.



Bsp. 1

J. Ch. Naudot: „Allemande" aus der Sonate op. 1 Nr. 2

Virtuosen auftritt, seine volle Verwirklichung aber erst in jenen Werken der neuen Komponisten-Flötisten wie J. Ch. Naudot, J. D. Braun und M. Blavet fand, die um die zweite Hälfte der zwanziger Jahre herauskamen[6]. Dieser neue flötistische Stil zeichnet sich dadurch aus, daß er zusammen mit einigen Bauprinzipien der italienischen Sonate auch Züge der spezifisch italienischen Violintechnik einbezieht, daß er von einer instrumentalen Sprache, die von weicher, feinfühliger Gesanglichkeit, äußerster Vervollkommnung in Ausdruck und Gliederung gekennzeichnet ist, zu glänzenderer Virtuosität führt, abstrakt statt schildernd, in der lange und schnelle Folgen von Arpeggien, gebrochene Akkorde, Sprünge und Skalen vorherrschen. Solcher Art wirkliche „Violinisierung" der Flötentechnik, wie sie in Frankreich Ende 1710 begann, erwuchs mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Nachahmung italienischer Violinsonaten. Doch übte auch die Gewohnheit, Violinsonaten auf der Flöte zu spielen, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß in dieser Richtung aus, besonders jene häufig in Sammlungen französischer Violinisten enthaltenen Sonaten, die mit dem Vermerk versehen waren *cette sonate peut se jouer sur la flûte traversière* wie bei B. Senaillé, G. A. Des Planes, J. Aubert oder J. M. Leclair.

In Deutschland ist eine so enge Verbindung von Flöten- und Violintechnik und die Austauschbarkeit beider Instrumente erkennbar in einer Sammlung mit dem Titel *Der brauchbare Virtuoso, welcher sich...Mit Zwölff neuen Kammer-Sonaten auf der Flute Traversiere, der Violine und dem Claviere...hören lassen mag* von Johann Mattheson, Hamburg 1720. Sie enthält 12 Sonaten im charakteristischen „vermischten Geschmack" (italienisch-französisch), wie er für viele deutsche Kompositionen typisch ist. Sie sind den Brüdern Johann Heinrich und Dietrich Dobbeler gewidmet und eigens für Flöte bestimmt, erst in zweiter Linie für Violine, wie die Widmung zeigt:

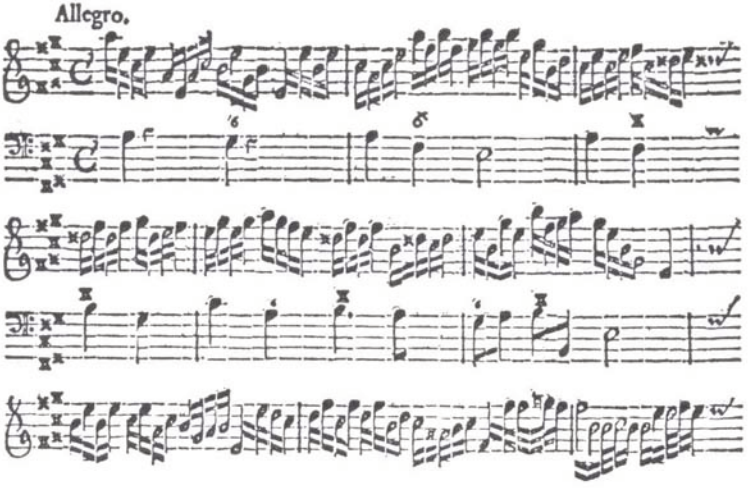
Hoch-Ehrwürdiger;
Hoch-Edle,
Best und Hochgelharte Herren!

Wo Blut und Gut, Naturel und Glück, Kunst und Geschichlichkeit eine solche Harmonie treffen, wie bey IHRER, da finden die Musen eine sichren Aussenthalt.

Meine hat diesesmahl ihr siebendes öffentliches Werck: nemlich gegenwärtige zwölff Sonaten, die auf der Traversiere *und dem* Clavier *zur* Execution *gebracht werden können, in keiner andern Absicht aus Licht gestellet, als dieselbe Meinen Hochgeehrten Herren zu überreichen, und Ihnen eine kleine Gelegenheit zu geben, Ihr* respective *ungemeines Talent in beyden schönen Instrumenten fernerhin auf Bucher zu legen.*

[6] J. Ch. Naudot: *Sonates pour la flûte-traversière avec la basse, œuvre premier,* Paris 1726; J. D. Braun: *Sonates pour la flûte-traversière avec la basse, œuvre premier,* Paris 1728; M. Blavet: *Premier œuvre contenant six sonates pour deux flûtes-traversières sans basse,* Paris 1728.

Bsp. 2



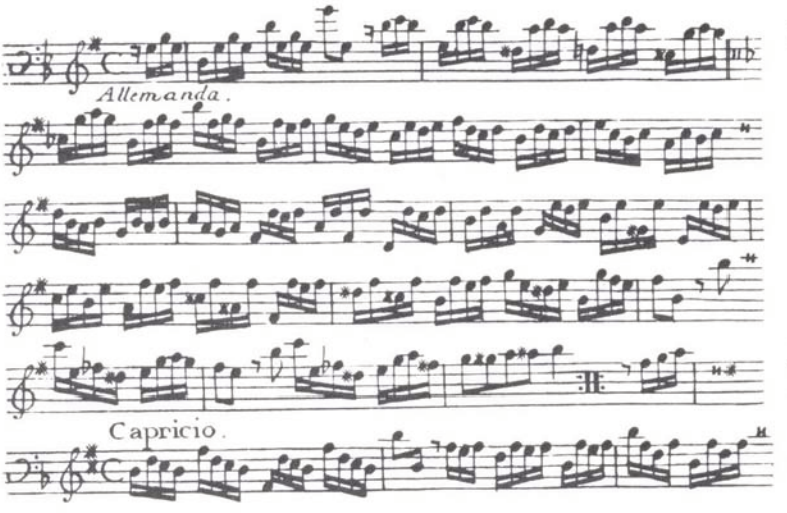
J. Mattheson: „Allegro" aus der Sonate Nr. 2 in A-Dur *(Der brauchbare Virtuoso)*

Zwischen der Sammlung Matthesons und dem bachischen *Solo* lassen sich nicht wenige gemeinsame Elemente feststellen, vor allem in der Art technischer Schwierigkeiten, die auf langen, ununterbrochenen Phrasen, zahlreichen Modulationen, Tonleitern und gebrochenen Akkordfolgen beruhen. Diese Schwierigkeiten entspringen nicht mangelnder Kenntnis von der Technik der Flöte, sie sind im Gegenteil auf die besondere Art der Behandlung des Instrumentes zurückzuführen, wie sie für die deutsche Musikkultur zu Anfang des 18. Jahrhunderts typisch ist. Nicht zufällig scheint die Allemande Bachs sehr gut auf die Beschreibung zu passen, die Mattheson in seinem Traktat *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) von der Allemande des deutschen Typs mit den folgenden Worten gibt:

Die Allemanda, *als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gique her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen* Suite *nennet. Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergezet.*
Man hat auch einen sonderlichen Tanz, der mit dem Allemanden-Nahmen beleget wird; ob er wol einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer rechten Allemande. Noch eine andre, und zwar die dritte Gestalt gewinnet diese Gattung bey den welschen Componisten für die Violine: Womit sie der teutschen Art wol ein wening näher kommen, als die Franzosen; Doch weit vom Ziel schiessen.
Der Unterschied lässt sich besser in den Noten-Wercken sehen, als mit Worten beschreiben. Mascitti und Händel können zu Mustern dienen: Iener in den gegeigten, dieser in den Clavier-Allemanden.

Aus Matthesons Beschreibung ergibt sich eine Tatsache von großer Wichtigkeit: die Untrennbarkeit von Stilmerkmalen und instrumentaler Bestimmung der verschiedenen Typen der Allemande, weshalb die deutsche Allemande im allgemeinen für Tasteninstrument (oder Laute oder Gambe), die italienische hingegen für Violine ist (oder vice versa die für Violine nur im italieni-

[7] Die Sammlung von Braun enthält eine Reihe von *pièces* für Querflöte ohne Baß, die erklärtermaßen wegen ihres didaktischen Wertes gewählt sind. Für eine Sammlung *pièces* verschiedener Autoren, Braun eingeschlossen, zudem ein opus postumum, ist es schwierig, eine Datierung für die einzelnen Stücke zu sichern, auch wenn man unterstellt, daß das von Braun gesammelte Material in die Hauptzeit seines Wirkens, also um 1728-1738, fällt. Das gleichzeitige Vorkommen der Allemande von Blockwitz und anderer Stücke in Sammlungen von Braun und von Quantz könnte auf einen Kontakt der beiden Virtuosen während Quantz' Besuch in Paris 1726 zurückzuführen sein. Die flötengemäße Schreibweise der Allemande und eines Capriccio von Blockwitz in der Sammlung von Braun sind typisch für den von der Violine abgeleiteten „neuen Stil" mit ziemlichen technischen Schwierigkeiten und langen, ununterbrochenen Phrasen.



Bsp. 3

J. M. Blockwitz: „Allemanda" und Beginn des „capriccio" aus „Pièces pour la flûte traversière..."

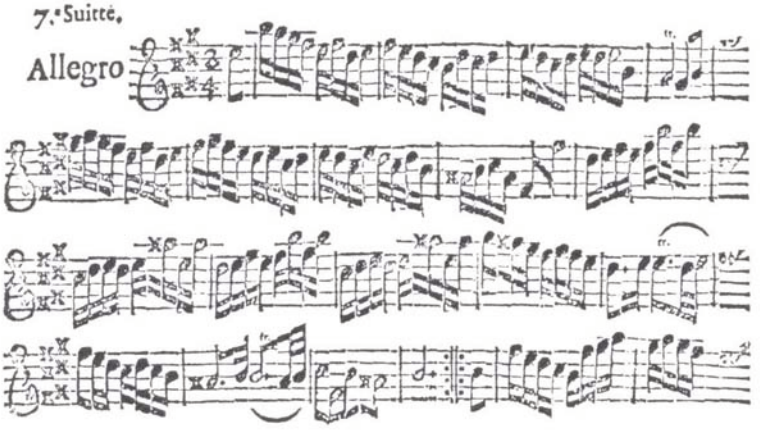
schen Stil sein kann.) Da ein Allemandentyp für Flöte demnach nicht existiert, folgt daraus, daß eine Allemande für dieses Instrument zwangsläufig Elemente aus der Instrumentaltechnik des Tasteninstruments oder der Violine enthält, wie wir sie stellenweise in Bachs Solo finden, ohne daß man daraus schließen müßte, es handle sich hier um eine Transkription. Ein interessantes Beispiel für eine „deutsche" Allemande erscheint in der Sammlung der *pièces pour la flûte traversière sans basse* von J. D. Braun[7] und verschiedenen anderen Autoren (op.post., Paris 1740) und sowohl ganz als auch teilweise in den beiden Manuskriptsammlungen von Quantz, den *Capricci* und *Solfeggi*[8] unter dem Namen Blockwitz.

Johann Martin Blockwitz, ein deutscher Flötist und Komponist, war von 1717 bis 1733 Mitglied der königlichen Kapelle in Dresden. Sein einziges, vielleicht zu Anfang der zwanziger Jahre im Druck erschienenes Werk zeigt im Titel die bereits gewohnte Gemeinsamkeit von Flöte und Violine: *Sechtzig Arien eingetheilet in funffzehn Suitten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Continue[...].* Im Vorwort beeilt sich Blockwitz zu erklären, die *pièces* seien „Leicht, (damit weder habile noch angehende Musici ungebührlich gequählet werden)". Nehmen wir die Suiten von Blockwitz als typisches Beispiel für Stücke, die für einen Flötisten und Zeitgenossen Bachs leicht waren, so enthält das *Solo* von Bach genau die Schwierigkeiten, wie sie in einer Komposition für einen professionellen Musiker erwartet werden mußten oder, um es mit Blockwitz zu sagen, für einen *habilis musicus.*

Die *Suitten* von Blockwitz und das *Solo* Bachs haben unter anderem – im Fall Blockwitz ausdrücklich vom Autor im Vorwort erklärt – die Koexistenz von *pièces* gemeinsam, die in den vier herrschenden Stilen der Zeit komponiert sind: italienisch, französisch, deutsch, englisch. Das *Solo,* nur bei oberflächlicher Analyse als französisch ausgerichtete Komposition erscheinend, kann vielmehr als aus vier Stücken zusammengesetzt betrachtet werden, deren jedes seinen eigenen Stil hat: deutsch (Allemande), italienisch (Corrente), französisch (Sarabande), englisch (Bourrée angloise). Die unterschiedliche stilistische Herkunft der einzelnen Sätze bleibt natürlich auf die allgemeine Struktur beschränkt, was sich, teilweise verborgen, aus der besonders eigentümlichen Lesart der Stile selbst ergibt und typisch ist für die deutsche Musikkultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die die Unterschiede zu mildern und zu vermindern trachtete.

[8] J. J. Quantz: *Fantasier og Preludier, 8 Capricier og andre Stykker til Øvelse for Flöijten of Quanz,* ms. København, Kongelige Bibliotek: *Solfeggi pour la flûte traversière avec l'enseignement par Monsr. Quantz,* ms. København, Kongelige Bibliotek.

Bsp. 4



J. M. Blockwitz: „Allegro" aus der Suite Nr. 7 in E-Dur

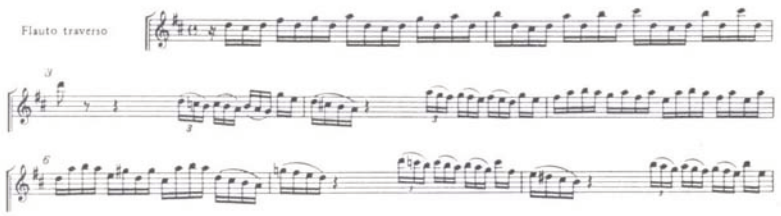
Eine entschieden überbewertete technische Einzelheit des *Solo*, die als Nachweis für eine Transkription erwogen wird oder auch als Beispiel für herausragende Schwierigkeit, ist das Vorkommen des hohen *A* am Schluß der Allemande. Dieser Ton wird jedoch nicht durch einen Sprung, sondern am Ende eines langen Arpeggio erreicht und befindet sich außerdem im Bereich des ganz normalen Umfangs der Querflöte.[9] Bei aller Anerkennung des Außergewöhnlichen muß man hier außerdem anmerken, daß dieser Ton schon in der ersten (anonymen) Ausgabe der *Méthode pour apprendre aisement à jouer de la flûte traversière* von Michel Corrette (Paris, ca. 1735) unter den „tons que les anciens ont toujour ignoré sur la flûte" zu finden ist. Das Publikationsdatum darf in diesem Falle nicht darüber hinwegtäuschen, daß die *Méthode* nichts anderes ist als die geschriebene Absegnung der neuen Ideen der „modernen" Flötisten, welche zwischen 1720 und 1730 in Frankreich in Erscheinung zu treten begannen. Vergegenwärtigt man sich dann, wie in *L'art de préluder* von Hotteterre (Paris 1719) die Stücke für Flöte *sans basse*, welche „ne serviront proprement que pour l'étude", eine größere Ausdehnung zur Höhe hin haben (die oberste Grenze ist *G'''*), so könnte man erwägen, Bachs *A* einer ähnlichen, wenn auch nicht ausdrücklich erklärten didaktischen Absicht für das *Solo* zuzuschreiben.

Schließlich kann man auch nicht ausschließen, daß das *Solo* ein Werk für Flöte mit Baß anstatt für Flöte *sans basse* sein sollte. Um jede Möglichkeit eines Irrtums zu vermeiden, hätte der Titel auch die Angabe „sans basse" enthalten müssen, genauso wie im italienischen Titel des Autographs der Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001-1006): *Sei solo a violino senza basso accompagnato.* In dieser Zeit waren Kompositionen für Soloinstrumente keinesfalls selten, in denen der Baß eine reine, einfache Begleitfunktion hatte. Zwei historische Dokumente scheinen in diesem Sinne besonders bezeichnend: Die Angabe auf dem Titel der *Six suites de pièces pour une flûte traversière seule avec la basse* op. 35 von Boismortier (Paris, 1731), wonach „on pourra le jouer sans basse", und ein Brief Tartinis an Francesco Algarotti vom 24.2.1750, in dem es wörtlich heißt:

Der Baß in meinen kleinen dorthin geschickten Sonaten für Violine solo ist nur eine Formsache: eine Besonderheit, die ich nicht (extra) geschrieben habe. Ich spiele sie ohne Baß und das ist meine eigentliche Absicht.

Zieht man die Gewohnheit deutscher Kopisten in Betracht, die Solo- und die Baßstimme getrennt zu schreiben, (auch die *Suitten* von Blockwitz sind in dieser Form veröffentlicht), könnte das *Solo* demnach eine Komposition für Flöte und Baß sein, von der die Baßstimme verlorenging,

[9] Außer dem Schluß-A wird in der Allemande *e'''* nicht überschritten. In der Corrente ist die höchste Note *dis'''*, während der Umfang von Sarabande und Bourrée angloise auf *d'''* begrenzt ist.



Bsp. 5

J. S. Bach: Kantate BWV 94 „Was frag ich nach der Welt"

was die Schwierigkeiten ihrer Aufführung letztlich mindert.

Im Licht aller angestellten Überlegungen scheint der Schluß möglich, daß das *Solo* ein Werk ist, welches vollkommen den Regeln der Schreibweise für Flöte in seiner Zeit folgt und für einen guten Flötisten auch ausführbar ist. Demzufolge wird die Notwendigkeit ein wenig entbehrlich, Hypothesen für eine Widmung an Buffardin und die besagte Datierung aufzustellen.

Gestützt auf die meisterhaften Beobachtungen von Marshall, die übrigens ein besonderes Interesse Bachs für die Querflöte im Jahr 1724 feststellen und durch die Tatsache belegen, daß er „ein Dutzend Kirchenkantaten zwischen Juli und November 1724 schrieb, die besonders ausgearbeitete und oft schwierige Soli für die Querflöte aufweisen", können wir eine Verschiebung des Datums für die Komposition des Solo auf 1724 vorschlagen[10], in welchem Jahr Marshall die Sonate e-Moll für Flöte und Baß ansiedelt. Das würde die Ähnlichkeiten technischer Merkmale zwischen dem *Solo* und der Sonate e-Moll logischer machen, vor allem im zweiten Satz der letzteren mit ihrer bedrängenden Folge von Arpeggien. Und angenommen, daß 1724 auch in Deutschland vielleicht schon die neuen vierteiligen Instrumente in Gebrauch waren[11], würde kein Widerspruch aus instrumentaler Schreibweise und ihrer praktischen Verwirklichung erwachsen.

[10] Daraus folgt die Notwendigkeit, etwas vor das Jahr der möglichen Kompilation des *Solo* zu gehen, auch bis 1724, welches Datum im ganzen noch plausibel erscheint.

[11] Quantz schreibt im *Versuch...* (Berlin 1752, S. 25), daß die Veränderung des Instrumentes „vor ohngefähr dreyssig Jahren" erfolgte, d.h. ca. 1722. Der Übergang vom „alten" zum „neuen" Instrument steht offensichtlich in unmittelbarer Beziehung zum nachweislichen Wechsel in Flötentechnik und -schreibweise, zur Aufgabe des *goût ancien* und des französischen dreiteiligen Instrumentes. Die neuen Instrumente, brillanter, beweglicher und sauberer, eigneten sich besser für die Verwirklichung des neuen, von der Violine abgeleiteten Stils.

Silke Mett

Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis

Was ist bekanntlich schlimmer als eine Blockflöte? – Zwei Blockflöten! Wahrscheinlich ist jeder Blockflötenspieler schon irgendwann einmal mit dieser Frage und ihrer vernichtenden Antwort konfrontiert worden. Tatsächlich treten beim Zusammenspiel von mehreren Blockflöten oft genug unangenehme Intonationstrübungen auf. In diesem Artikel sollen die Gründe hierfür aufgezeigt und Lösungsmöglichkeiten dargestellt werden.

Das Problem der „in sich unsauberen" Blockflöte

Verglichen mit anderen Instrumenten ist die Blockflöte sehr einfach konstruiert. Sie hat keine