Heinz Holliger

Heinz Holliger gehört als hervorragender Interpret, Komponist und Lehrer zu den Persönlichkeiten, die unser Musikleben nachhaltig beeinflussen. Er wurde 1939 in Langenthal (Schweiz) geboren. Sein Musikstudium absolvierte er bei Sándor Veress und Pierre Boulez (Komposition), Emilie Cassagnaud und Pierre Pierlot (Oboe) und Sava Savoff und Yvonne Lefébure (Klavier). Holliger gewann, beginnend mit dem 1. Preis für Oboe im Internationalen Musikwettbewerb 1959 in Genf, zahlreiche internationale Wettbewerbe und Auszeichnungen.

Nikolaus Delius führte kürzlich ein ausgedehntes Gespräch mit ihm. Mit den nachstehend wiedergegebenen Ausschnitten wollen wir versuchen, trotz aller Beschränkung in Zeit und Raum einige Wesenszüge dieses universalen Musikers zu porträtieren. *Red.*

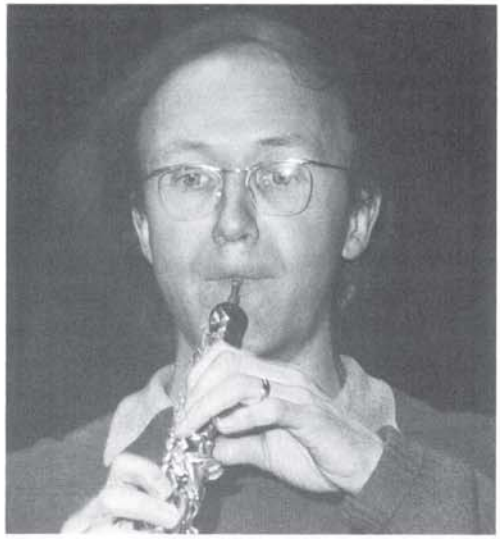

Foto Hans Kumpf

Herr Holliger, Sie sind Oboist und Komponist. Sehen Sie einen Schwerpunkt in dem einen oder anderen?

Für mich ist das eine ohne das andere kaum denkbar. Ich glaube, ich würde nicht so komponieren, wenn ich nicht gleichzeitig Instrumentalist wäre. Und ich glaube auch nicht, daß ich so spielen würde, wenn ich nicht gleichzeitig Komponist wäre. Zeitlich nimmt mich – vielleicht leider – das Spielen, besonders in den letzten zehn Jahren, viel mehr in Anspruch.

Das heißt, Sie möchten mehr Zeit zum Komponieren haben?

Ja, aber ich habe mir angewöhnt, in ganz kurzer Zeit, in ein paar Wochen, meist im Sommer, alles zu schreiben, was ich eigentlich während des Jahres hätte schreiben müssen oder wollen. Ich beschäftige mich ständig mit Komponieren, auch wenn ich nicht gerade schreibe. Mein ganzes Denken wird davon bestimmt. Meine Interessen sind so ausgerichtet, daß sie dem Komponieren dienen, ich habe also keine Hobbies, die außerhalb liegen, nur zum Zeitvertreib, alles ist irgendwie auf einen Punkt zentriert.

Bedeutet das z. B. auch, daß Spielen, egal was, für Sie immer eine Art Zulieferung fürs Komponieren ist?

Nun, vielleicht nicht immer. Das Oboenrepertoire ist zum Teil sehr weit weg von meinen kompositorischen Beschäftigungen. Wenn ich irgendeinen Donizetti im Konzert spiele oder Hummel-Variationen, bringt mir das fürs Komponieren nicht unmittelbar etwas. Aber der ständige physische Kontakt zum Klang ist mir auch fürs Komponieren äußerst wichtig. Ich habe, glaube ich, Klang nie als etwas Abstraktes behandelt oder nur als Beziehungsnetz von Tonhöhen, mir waren immer Entstehen oder Vergehen des Klanges wesentliche Bezugspunkte meines Musikdenkens. Ich habe auch teilweise richtig systematisch erforscht, was passiert, wenn ein Klang entsteht oder verschwindet, wenn er zu wenig Energie hat, um noch zu klingen. Ein Komponist, der seine Ideen nur am Tisch entwickelt, käme vielleicht nicht so direkt darauf. Es sind sehr physisch gebundene Ideen.

Andererseits ist mir die Oboe fürs Komponieren eigentlich völlig nebensächlich. Ich habe ganz wenig für Oboe geschrieben – und wenn, einige

Studien oder Stücke, die die Oboe nur noch als alternatives Instrument verwenden. „Cardiophonie" z. B. könnte für ein x-beliebiges Blasinstrument geschrieben sein. Wohl habe ich früher mit „Siebengesang" oder „Trio" ausgewachsene Stükke für Oboe geschrieben, aber das ist bald fünfzehn Jahre her. Für meinen eigenen Gebrauch als Instrumentalist ziehe ich es vor, andere Komponisten um Stücke zu bitten.

Die unmittelbare physische Berührung mit Klang durch das eigene Spiel ist Ihnen demnach nicht nur zum Komponieren für das eigene Instrument, sondern für die Komposition generell sehr wichtig?

Ja, ich gehe als Komponist vielleicht auf ganz andere Weise an ein Instrument heran. Wenn ich z. B. ein Streichinstrument zum ersten Male kennenlerne, ist das für mich wie ein lebendiger Organismus, dessen Möglichkeiten ich langsam und auf gar nicht sehr systematische Weise abtaste. Ich würde mir z. B. auch nie von einem Spieler, wie mir selbst schon geschehen, eine Liste geben lassen, die aufzählt, was möglich ist oder nicht. Ich würde alles selbst probieren, plötzlich zwänge ich sogar ein Instrument in irgendeinen Rahmen und entwürfe eine Strategie, ganz aggressiv gegen das Instrument, die es vielleicht vergewaltigt, aber andererseits ganz Neues aus ihm herausquetscht.

Wenn ich z. B. für ein Streichquartett zwei verschiedene Partituren schreibe, für die linke und die rechte Hand unabhängig voneinander, ist das eine Idee, die ein Streicher nie entwickelt hätte, weil ein Streicher sein Leben lang auf Synchronisation beider Hände hinarbeitet. Ich versuche, das wieder zu trennen. Oder wenn ich ein ganzes Stück über fehlende Energien bei der Klangerzeugung entwerfe, also die Klänge suche, die durch zu langsamen Strich oder zu wenig Bogendruck entstehen oder bei zu wenig Druck der linken Hand, so halb Flageolet . . .

. . . also anti-instrumental?

. . . alles, was nichtprofessionelle Betätigung auf dem Instrument ist. Da können unglaublich faszinierende Klänge entstehen, die sogar auch sehr schön sind im impressionistisch-klangfarblichen Sinne; doch ist das eigentlich nicht so wichtig wie das Fühlbarmachen eines Klanges, der krank scheint, zu wenig Lebensenergie hat. Es geht mir nicht darum, einfach schöne oder neuartige Klänge zu suchen; das interessiert mich absolut nicht. Auch wenn man ein Instrument noch so transformiert verwendet, möchte ich immer noch spürbar machen, daß da ein ursprünglicher Klang gewesen ist, der zerstört oder verändert worden ist. Wenn ich ein Streichquartett schreibe, welches nie nach Streichquartett klingt, möchte ich doch im Hintergrund, wie eine Sphinx, das Streichquartett in seiner historischen Bedeutung präsent wissen.

Heißt das, eine immer auch eigentlich menschliche Beziehung zur Tonerzeugung?

Ja, es ist der Mensch, der den Klang verwandelt. Man muß auch die Anstrengung spüren, sogar die psychische Bedingung, warum er einen Klang zerstört. Es muß eine spürbare Spannung hinter jeder Klangverwandlung sein, quasi in expressionistischem Sinne.

Kann man daraus ableiten, Sie halten grundsätzlich nichts von synthetischer Musik?

Eben, weil ich praktischer Musiker bin, habe ich höchstens dafür etwas übrig, einen Live-Klang zu transformieren mit Hilfe analoger oder digitaler Techniken. Aber ein rein synthetischer Klang kann mich nicht faszinieren. Ich gehe darum auch als Oboist vielleicht in eine extrem andere Richtung als viele, die, nachdem sie einmal ihren „idealen Ton" gefunden haben, die gesamte Literatur von Telemann bis Varèse in derselben (eben „idealen") Tonfarbe spielen. Für mich selbst ist eine Klangfarbe immer nur in einem bestimmten Bezugsnetz gültig, und ich wäre bereit, einen Klang, wenn nötig, so zu spannen, bis er häßlich wird, wenn es der Ausdruck erfordert.

Meinen Sie damit auch, man sollte Musik verschiedener Stile, zeitlich unterschiedlicher Stilbereiche, auch auf der Oboe nicht mit einer Art Einheitsklang spielen?

Ja. Die Oboe kommt mir in dieser Hinsicht besonders entgegen, weil wir extreme Möglichkeiten haben, unseren Klang z. B. mit Hilfe von dunkleren und helleren Rohren oder durch Veränderung des Ansatzes, der zur Klangfarbe in direkter Beziehung steht, zu beeinflussen.

Sehen Sie denn dadurch, daß man heute durch die avantgardistische Musik sehr viel mehr klanglich

experimentiert, Rückwirkungen auf das Spiel alter Musik auf der Oboe?

Ich glaube schon, jedoch ist diese Rückwirkung nicht ganz so direkt. Die Emanzipation der Klangfarbe hat ja stattgefunden, lange bevor die Instrumentalisten sich mit neuen Techniken beschäftigt haben. Aber man geht doch heute anders an ein Werk heran als früher . . .

Auch von der klanglichen Vorstellung her?

Ja, eben. Man ist bereit, für ein Barockstück einen ganz anderen Klang zu finden als für ein frühklassisches, bis hin zur Wahl eines historischen Instruments. Ich glaube auch, daß man deswegen auf historische Instrumente kommt, weil die Klangfarben heute wirklich wieder viel bewußter erlebt werden. Allerdings beschäftige ich mich selbst nicht wirklich praktisch mit alten Instrumenten, weil ich glaube, man kann das fast nur exklusiv tun, und ich kann mir nicht ein Niveau erarbeiten, das ich befriedigend fände, wenn ich mich nur ab und zu mit Barockinstrumenten beschäftige. Wie von neuen Kompositionen, so versuche ich natürlich auch von den alten Instrumenten zu lernen. Vieles an Artikulation, was erst über die alten Instrumente klar oder beweisbar und auch natürlich wird, läßt sich auf die neuen übertragen.

Würden Sie so weit gehen, für Oboenstudenten das Spiel auf der Barockoboe zu fordern oder zumindest zu wünschen?

Ja, ich fände das gut, denn ich glaube, der physische Kontakt mit der Barockoboe ist wichtig. Nur davon zu wissen, genügt nicht. Man muß physisch erfahren, was geschieht, wenn man auf einem breiteren Rohr und mit mehr Luft spielt, einen viel dunkleren, homogeneren Klang hat. Das bringt einen Studenten auf ganz andere Ideen.

Glauben Sie, daß die in der letzten Zeit auch für andere Instrumente sehr erweiterte Skala und Erprobung neuer Spieltechniken auf der Oboe heute zu einem gewissen Abschluß gekommen ist?

Im Sinne der absoluten Behandlung des Klanges vielleicht. Wenn man Klang so betrachtet, wie ich das vorhin getan habe, kann es allerdings keine Grenzen geben. Bei den quasi standardisierten Techniken fehlt aber eine richtige Systematisierung etwa der Funktionen des Luftdrucks oder der Funktionen der Griffe. Bisher wurden z. B. Mehrklänge einfach ausprobiert und dann aufgeschrieben, aber es wurde nicht gesagt, warum was genau passiert.

Sie meinen also die physikalische Begründung für das, was experimentell gefunden wurde, wobei durch eine systematische Erfassung vielleicht noch Ergänzungen der bisherigen experimentellen Skala gefunden werden könnten?

Ja, was bei der Flöte von Robert Dick, Istvan Matusz und Yves Artaud schon gemacht worden ist – physikalisch genau eigentlich nur von Matusz. Von dieser Systematik her könnte dann ein Komponist die neuen Klänge auch wirklich für sich erarbeiten und nicht nur aus einem Buch (etwa Bartolozzi) herausnehmen wie Fertigbauteile, wobei oft wahllos Mehrklänge verwendet werden, die sowieso bei jedem Spieler anders klingen. Viele Stücke sind einfach ein Sammelsurium verschiedener Effekte ohne wirklich funktionale Bestimmung. Wichtig ist jedoch, Mehrklangreihen zu finden, die aus einer ganz kontinuierlichen Klangtransformation heraus entstehen oder die zueinander in ganz bestimmte Beziehungen zu setzen sind. Ein ideales Beispiel ist da Berios Sequenza VII für Oboe, weil hier ein ganzes Klanguniversum ganz konsequent aus einer einzigen Idee heraus entwikkelt wird.

Abgesehen vom Fehlen dieser Systematik und den schon vorhin erwähnten unendlichen Transformationsmöglichkeiten des Klanges in bestimmte Richtungen – sehen Sie inzwischen eine Grenze im Spieltechnischen, also des Machbaren? Ist sie vielleicht erst einmal erreicht?

Für mich muß ich sagen, daß ich heute viel weniger am Finden neuer Klänge auf der Oboe interessiert bin. Ich glaube, daß die Oboe von Umfang und Spielarten her jetzt doch größtenteils erforscht ist. Ich hoffe aber, daß die Beherrschung der Techniken ganz wesentlich natürlicher und vollkommener wird. Man sieht, wie besonders Jüngere schon ganz selbstverständlich Dinge machen, die man noch vor zehn Jahren als exklusive Technik angesehen hat.

Demnach sind Sie der Meinung, daß in dieser Richtung nicht notwendig etwas weiterzuentwik-

keln wäre, vielleicht auch nicht ist. In welcher Richtung sollte das Spiel also dann entwickelt werden?

Ich glaube, man kann die Technik und ihre Beherrschung wirklich differenzieren. Bisher ist das noch grobe Schwarzweißmalerei. Man tut dies, man macht das, aber wenige Komponisten verlangen vom Instrumentalisten eine differenzierte Beherrschung neuer Techniken, und wenige Spieler integrieren diese verschiedenen Techniken wirklich in ihr Spiel, ihre Sprache.

Haben Sie nicht auch selbst zur Erweiterung neuer Spieltechniken auf der Oboe beigetragen?

Das ist mir eigentlich nicht bewußt. Was ich so gemacht habe, fand ich, sei alles ziemlich selbstverständlich, auch habe ich das nie katalogisiert. Es gibt in den verschiedenen Ländern gleichzeitig die gleichen Trends. So habe ich z. B. nicht als erster die komplexen lauten Mehrklänge erforscht wie Lawrence Singer für Bartolozzi, doch habe ich in „Siebengesang" in einem ganz kurzen Abschnitt auch schon ähnliche Klänge vor dem Erscheinen des Buches von Bartolozzi verwendet. Vielleicht habe ich die ganz leisen Mehrklänge zuerst verwendet, ich wüßte nicht, wer das sonst getan hätte; auch die Kombinationen zwischen Glissando und Triller, also zwei, drei Spielarten miteinander habe ich vorher nicht gesehen. Ich betrachte mich da nicht als Erfinder. Es sind immer logische Folgen von Dingen, die gerade aktuell sind, oder von Kombinationen bereits bekannter Elemente. Zudem habe ich viel im Umgang mit anderen Instrumenten und in Zusammenarbeit mit anderen Musikern gefunden, z. B. mit Vinko Globokar. Das führte zu der Idee der Kreuzung von Spieltechniken.

Sie haben die Sammlung „Pro Musica Nova" bei Gerig herausgegeben. Enthält sie alle diese neuen Techniken, und hätte jemand, der sie studiert hat, das notwendige Rüstzeug für neue Musik?

Den Plan für diese Etüdensammlung habe ich wohl schon 1970 gemacht – auf einem Stand, den ich damals als allgemeingültig betrachtet habe. Vieles ist dort ausgelassen, z. B. auch die Kreuzung, das Spiel mit fremden Mundstücken und Blastechniken.

War das zu der Zeit noch nicht aktuell?

Doch, aber ich habe das als zu persönliche Angelegenheit betrachtet, als nicht mitteilungswürdig im Rahmen von Etüden. Inzwischen ist man viel weiter gegangen und stößt unweigerlich auch bei Blasinstrumenten auf viel extremere Techniken. Die Etüdensammlung hat den Nachteil, daß die meisten Stücke zu wenig systematisch, zu wenig didaktisch sind, obwohl jeder Komponist eine bestimmte Aufgabe in einer Studie zu behandeln hatte. Dafür enthält aber die Sammlung eine Reihe sehr guter Solostücke, die zum Teil schon Eingang in das Repertoire gefunden haben.

Würden Sie einem Studenten trotzdem raten, die Sammlung durchzuarbeiten, wenn er sich mit neuer Musik befassen möchte?

Ja, wenn er eine solide traditionelle Technik hat. Sonst wären diese Etüden wahrscheinlich eher nachteilig, weil sie meist viel zu schwer sind. Es gibt andere Literatur, die didaktisch sehr gut ist und einem Anfänger mehr bringt, wie z. B. die vier Stücke für Oboe und Klavier von Křenek, die in Form von Fertigbauteilen die meisten Effekte enthalten, dazu in einer leicht spielbaren Lage. Für ein Studienwerk ist das wichtig, denn bei der Oboe ist vielleicht noch ein Problem, daß bei neuer Musik vom Ansatz her sehr viel mehr Flexibilität verlangt wird wegen der sehr weiten Register und erweiterter Dynamik. Wer keinen soliden Ansatz hat, könnte ihn sonst sehr leicht kaputtmachen.

Sie haben für die Flöte „Lied" komponiert und dieses Stück auch gelegentlich aufgeführt. Können Sie Flöte spielen?

Ganz bescheiden. Jedoch ist in diesem Stück ja kein normaler Klang gefordert, es ist ein Beispiel für Anwendung einer falschen Technik, eigentlich einer Blechblastechnik auf der Flöte mit Lippenvibrato und Zirkuläratmung, die bei den Flötisten auch noch nicht allgemein üblich ist; auch braucht es stärkere Lippen, die ein Oboist oder Blechbläser sowieso eher hat.

„Lied" war der Ausgangspunkt für „Kreis", ein Stück, welches ich danach geschrieben habe, in welchem die Instrumente ständig von einem Spieler zum anderen im Kreis herumgehen, so daß man selten sein eigenes Instrument zu spielen bekommt und eben Instrumente kreuzen muß, indem ein

Klarinettist auf die Tuba ein Baßklarinettenmundstück setzt usw.

Könnte man sagen, daß bei der Komposition „Lied" eine Art Endpunkt erreicht ist im Hinblick auf das, was manche klangliche Verweigerung nennen?

Ja, natürlich ist es ein Negativbild. „Lied" drückt die Unmöglichkeit aus, die im Motto-Gedicht von Brentano beschworenen goldenen Töne, die niederwehen, heute je zu erreichen, und vielleicht ist das eine extreme Verweigerung des normalen Klanges. Ich würde es aber nicht eine Verweigerung nennen, sondern ein Nichtmehrkönnen. Für mich wäre es eine Lüge gewesen, einen schönen Ton zu spielen. Ich verwende sowohl den Titel als auch das Gedicht von Brentano als etwas Vollkommenes, ich zerstöre es nicht, ich setze ihm nur heute das mir noch Mögliche gegenüber. Jedoch ist das Stück lediglich eine Studie über die Anwendung instrumentfremder Blastechniken und nicht ein „Glaubensbekenntnis". Wie beim Streichquartett das quasi intakte Streichquartett noch da sein muß als Bezugspunkt, so möchte ich auch bei diesem Stück, daß alles immer in Relation zu dem gehört wird, was man von der klassischen Flöte im Gedächtnis hat.

Also kein beziehungsloses akustisches Ereignis?

Nein, das akustische Resultat ist nur sinnvoll als Transformation des normalen Flötenklanges. Was dort an neuen Techniken gezeigt wird, sind nicht Effekte im klangfarblichen Sinne, sondern ein Unter-Spannung-Setzen der traditionellen Technik oder auch des Ausdrucks.

Auch die Studie über Mehrklänge für Oboe ist ein „Gegen-Stück"?

Ja, sie entstand neben „Lied" ursprünglich nur wie am Reißbrett. Erst später habe ich das Stück aufgenommen, wirklich studiert und spiele es seitdem oft im Konzert. Erst meinte ich, es sei mehr eine Studie zur technischen Beherrschung der Mehrklänge, aber nachher war es für mich doch sehr wichtig als Ausgangspunkt für das Streichquartett, weil ich zum ersten Male die unabhängige Bewegung der Finger verwendete. Ein Akkordkomplex läuft z. B. accelerando, ein anderer gleichzeitig rallentando, dazu macht der kleine Finger auf der C-Klappe unten einen Rhythmus, die Zunge verfolgt ein anderes rhythmisches Schema, und der Atemdruck variiert auf dem gleichen Griff Mehrklänge. So laufen bis zu fünf verschiedene Schichten unabhängig voneinander ab.

Gibt es im Augenblick Pläne für neue Kompositionen für Holzbläser?

Vor kurzem habe ich für den Genfer Wettbewerb ein Pflichtstück gemacht als Versuch, ein Stück ohne neue Techniken zu schreiben, aber mit extrem erweiterter traditioneller Technik, also unendlich weite, schwierige Intervallsprünge bei völlig instrumentwidriger Dynamik, z. B. sehr leise in der Tiefe und in hoher Lage sehr laut, so daß man auch in Lagen differenziert spielen muß, die man sonst auf der Oboe ganz patzig spielt. Es ist wirklich eine Studie in traditioneller Technik, die auf jedem Instrument jeder Bauart von jedem Oboisten gespielt werden kann, der die traditionelle Technik vollkommen beherrscht. Ich habe das jetzt *Studie II* genannt und habe im Sinn, später eine dritte zu schreiben und alle zusammen zu veröffentlichen.

Studien sind auch ein Stichwort für Studium. Sie haben die Oboenklasse in Freiburg. Wie sehen Sie die Ausbildungsmöglichkeiten, und welche Studienziele setzen Sie Ihren Schülern, die ja in der Regel in die Orchester gehen?

Es ist vielleicht gerade ein wunder Punkt bei meinem und vielleicht dem Unterricht an vielen deutschen Hochschulen, daß wir Leute für eine Solistenlaufbahn ausbilden, die nur ganz wenige ergreifen, während Ensemblespiel ganz stark vernachlässigt wird im Unterschied z. B. zu Amerika. Dort gibt es viel mehr Zusammenspiel, auch Orchesterstellen werden in der Gruppe geprobt, im Zusammenhang geübt und damit die Reaktion, die für Zusammenspiel nötig ist. Orchesterstellen werden bei uns stupide und zusammenhanglos von einem Instrument heruntergespielt, was völlig sinnleer ist. Wir haben aber weder Zeit noch extra Lehrer, um uns mehr auf das Ensemblespiel zu konzentrieren.

Das trifft aber im Kern natürlich auch die Orchester, die sich bei Probespielen oft irgendwel-

che Stellen solistisch vorspielen lassen, um zu sehen, ob der Bewerber auch eine technisch knifflige Stelle in dem Moment bewältigt.

Das ist bei der Oboe doppelt sinnlos, weil es eigentlich fast keine Orchesterstellen gibt, die wirklich technische Schwierigkeiten bieten. Außer drei, vier technisch wirklich schweren Sachen sind es musikalische Schwierigkeiten. Musikalität kann man besser in der Reaktion auf einen anderen Spieler testen, wenn der Oboist z. B. in die Probe der c-Moll-Serenade von Mozart einsteigen muß. Nach zwei, drei Minuten ist klar, ob er sich eignet, während er jahrelang eingeübte Solostellen vielleicht ganz gut spielt, deswegen aber noch lange kein guter Musiker zu sein braucht.

Also auf jeden Fall mehr Kammermusik im Studium und für Sololiteratur kein zu hoher Stellenwert?

Ja. Doch bin ich andererseits vielleicht ein bißchen deformiert von meiner eigenen solistischen Tätigkeit, indem ich doch finde, daß eine viel größere technische Vollkommenheit notwendig ist und allgemein das technische Niveau bei Oboisten viel niedriger ist als etwa bei Flötisten oder Klarinettisten. Man kann natürlich sagen, auch die tonliche Qualität ist Technik. Nach 1820 hat die Oboe ihre Bedeutung als Soloinstrument verloren. Es gab auf der Oboe keine Virtuosen wie Boehm auf der Flöte oder Baermann auf der Klarinette, und eigentlich müssen alle Holzbläser in unserer Zeit nachholen, was die Geige an technischer Entwicklung schon im 19. Jahrhundert hinter sich gebracht hat.

Werke für Holzblasinstrumente

Instrumentalmusik

Mobile für Oboe und Harfe (1962). Schott
Trio für Oboe (Englischhorn), Viola und Harfe (1966). Schott
„h" für Bläserquintett (1968)
Cardiophonie für einen Bläser und 3 Magnetophone (1971). Version für Oboe
Kreis. Für 4–7 Blasinstrumente oder 3–6 Blasinstrumente und 1 Streichinstrument (1971/72)
„Lied" für Flöte solo (1971). Breitkopf & Härtel
Studie über Mehrklänge für Oboe (1971). Breitkopf & Härtel
Studie II für Oboe (1981)

Vokalwerke mit Instrumenten

Erde und Himmel. Kleine Kantate für Tenor, Flöte, Streichtrio und Harfe (1961). Schott
Vier Miniaturen für Sopran, Oboe d'amore, Celesta und Harfe (1962/63)
Glühende Rätsel. Für eine Altstimme und zehn Instrumentalisten (darunter Flöte und Baßklarinette, 1964). Schott

Konzerte

Siebengesang. Für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (1966/67). Schott

Schallplatteneinspielungen (Auswahl)

Albinoni: 8 Oboenkonzerte aus op. 9. Nr. 2, 5, 8, 11 = Philips 9502.012; Nr. 3, 6, 9, 12 = Philips 9502.042
– *Oboenkonzerte.* DGG 2533.409
C. Ph. E. Bach: Oboenkonzerte B-dur und Es-dur. Philips 6500.830
J. S. Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 1 und 2. Philips 6747.434 (I Musici)
– – *Nr. 2.* Philips 6769.058 (Academy of St. Martin-in-the-Fields)
– *Sonate g-moll, BWV 1020.* Philips 9502.019
Beethoven: Sonate F-dur, op. 17 (Englischhorn). Philips 9500.672
– *Trio C-dur, op. 87* (2 Ob., Englischhorn). Philips 7300.767
Mozart: Adagio und Rondo C-dur, KV 617; Quartett F-dur, KV 370 und Quintett c-moll, KV 406. Philips 9500.397
Schumann: Werke für Oboe und Klavier. Philips 9500.740
Telemann: Werke für Oboe und Streicher. Philips 9500.441
– *Bläserkonzerte.* DGG 2533.454
Vivaldi: Oboenkonzerte
– – R. 447, 450, 460, 463. Philips 9500.044
– – R. 451, 453, 455, 457, 461. Philips 9500.299
– – R. 448, 449, 456, 543, 548. Philips 9500.604
– – R. 458, 462; für 2 Oboen: R. 534, 535, 536. Philips 9500.742
– *Concerti op. 7.* Kassette „Edizione Vivaldi", Philips 6768.011

Außer den oben genannten Einspielungen gibt es bei Philips und DGG eine Reihe von Sammelplatten, u. a. mit Werken von Bellini, Donizetti, Graun, Händel, Haydn, Krebs, Leclair, Marcello, Molique, Moscheles, Reicha, Rossini und Richard Strauss sowie die Sammelprogramme *„Mannheimer Schule"* (DGG 2723.068), *Werke für Oboe und Continuo* (Philips 9502.070) und *Werke für Oboe und Harfe* (Philips 6570.575). Ein Teil der erwähnten Einspielungen ist im Handel auch als Musicassette erhältlich.