Evelyn Rothwell

Die Oboistin Evelyn Rothwell, die am 24. Januar 1991 ihren 80. Geburtstag feiert, gilt als eine der markantesten Persönlichkeiten des englischen Musiklebens. Mit ihrem Lehrer Leon Goossens und Janet Craxton prägte sie entscheidend die Entwicklung des Oboenspiels der letzten Jahrzehnte in England.
Zusammen mit ihrem Ehemann Sir John Barbirolli konzertierte sie in aller Welt, ihnen wurde die Erstaufführung des wiederentdeckten Oboenkonzertes von Wolfgang Amadeus Mozart anvertraut.
Christian Schneider hatte Gelegenheit, mit Lady Barbirolli in London zu sprechen.

Schneider: Lady Barbirolli, ich erinnere mich noch genau an den Sonatenabend, den Sie in Berlin während meiner Studienzeit – es dürfte 1963 gewesen sein – im Charlottenburger Schloß gaben. Unter vielen anderen Zuhörern erschien auch die gesamte Oboengruppe der Philharmoniker, wohl auch etwas aus Neugierde, wie eine Frau *einen ganzen Abend mit Oboenmusik kräftemäßig würde durchstehen können.*

Alle waren dann wirklich beeindruckt von der Souveränität, mit der Sie den Abend gestalteten.

In dieser Zeit war es ja, zumindest in Deutschland, ganz ungewöhnlich, daß eine Frau Oboe spielte oder dieses Instrument sogar berufsmäßig ausübte. War England in dieser Hinsicht fortschrittlicher? Was veranlaßte Sie, Oboe zu lernen? Wie verlief Ihre Ausbildung?

Lady Barbirolli: Nun zunächst: Es gab vor mir in England schon zwei oder drei professionelle Oboistinnen, ich war also keineswegs die erste. Warum es nun gerade in England eine vergleichsweise große Zahl von Spielerinnen gab, vermag ich eigentlich nicht genau zu sagen. Zwar wurde immer behauptet, unser Lehrer Leon Goossens habe so fabelhaft ausgesehen, daß alle Frauen plötzlich bei ihm Oboe studieren wollten, aber ob das wahr ist – ich weiß es nicht.

Evelyn Rothwell und Christian Schneider

Was mich anbelangt, so war es eigentlich purer Zufall, daß ich überhaupt Oboistin wurde. Ich ging zur Schule auf ein privates Internat in der Nähe von Newbury. Im Gegensatz zu nahezu allen anderen Schulen oder Internaten gab es bei uns ein Schulorchester – absolut unüblich in dieser Zeit –, mit dem sogar klassische Werke aufgeführt werden konnten. Als während meines letzten Schuljahres plötzlich beide Oboistinnen aufhörten, die eine ging nach Indien, die andere heiratete, drückte man mir, die ich als einzige unseres Schulchores nicht auch im Orchester spielte, eine alte Militäroboe in die Hand, ein wirklich schreckliches Instrument, und ich erhielt ein paar Stunden bei einem sehr netten Amateuroboisten. Trotz der fürchterlichen Qualität dieses Instrumentes war ich sofort so fasziniert, daß ich

mich gleich äußerst intensiv ans Üben machte. Man muß bedenken, es war mein letztes Schuljahr, ich war fast 18 Jahre alt – sehr spät für einen Anfang! Und dann kam eine meiner Tanten, eine recht musikalische Frau, auf die Idee, ich solle mich doch um ein Stipendium an der Royal Academy of Music in London bewerben. Sie müssen sich vorstellen, ich spielte gerade seit einem halben Jahr und konnte eigentlich noch nicht viel mehr als das Instrument *halten*! Na ja, ich hatte Glück, denn trotz vieler anderer Bewerber erhielt ich ein Stipendium, zunächst auf Probe für ein Jahr, es wurde dann für drei weitere Jahre verlängert. So fing ich, 1928 oder 1929 war das wohl, mit dem Studium an der Academy bei Leon Goossens an.

Könnten Sie den Unterrichtsstil von Goossens etwas genauer schildern?

Ja, Goossens war eigentlich gar kein richtiger Lehrer. Wir hörten ihm zu und versuchten zu imitieren. In etwas fortgeschrittenerem Stadium musizierten wir dann viel gemeinsam mit ihm. Sie müssen wissen, in dieser Zeit wurde an allen Londoner Theatern die Musik live gespielt, eine wunderbare Sache natürlich für junge Musiker. Und die besten Oboisten, Goossens selbst und einige andere, spielten oft an vier oder fünf verschiedenen Theatern, und dort spielten sie dann entweder gemeinsam mit ihren Studenten oder schickten diese als Vertretung hin.

Auf diese Weise haben wir eine Menge gelernt. Über Mundstückfertigung hat Goossens uns überhaupt nichts gesagt. Es gab zu dieser Zeit einen hervorragenden Hersteller von Oboenrohren in England, Thomas Brierley, von dem alle ihre Rohre bezogen. Als Brierley dann starb, brach unter Englands Oboisten, wie man sich denken kann, eine nicht ganz kleine Panik aus.

Goossens war einer der ersten Oboisten, der mit Vibrato spielte, und es war ja nicht zuletzt seine Tonqualität, die ihn so berühmt machte. Wie hat er Vibrato gelehrt?

Gar nicht, er wollte es auch nicht – er hatte eigentlich keine Lust zu unterrichten, ja wirklich, und zwar einfach deshalb, weil für ihn alles, was er auf der Oboe machte, so natürlich und selbstverständlich war. Ich glaube, er hatte keine Begabung, etwas zu erklären. Bei mir kam das Vibrato von selbst, aber das ist selbstverständlich nicht vorauszusetzen. Wenn da keine natürliche Veranlagung vorhanden ist, muß daran gearbeitet werden.

Nach Ihren Studien spielten Sie zunächst in verschiedenen Orchestern, der Covent Garden Touring Company 1931 - 1932, dann von 1933 bis 1937 im Scottish National Orchestra, daneben von 1934 bis 1938 im Glyndebourne Festival Orchestra sowie von 1935 bis 1939 im London Symphony Orchestra. Fanden Sie neben der ganzen Orchesterarbeit noch Zeit für solistische Tätigkeit? Könnten Sie aus dieser Zeit berichten?

Aus diesen Jahren gibt es natürlich eine Menge zu berichten. Um die Stelle in der Covent Garden Touring Company zu bekommen, mußte ich ein Probespiel machen – bei John Barbirolli, mit dem ich später auch beim Scottish National Orchestra zusammenarbeitete. Wir heirateten 1939. Ja, und an Glyndebourne erinnere ich mich noch besonders gern. Fritz Busch dirigierte, ein großartiger Mann, Regisseur war Carl Ebert, das war ein wunderbares Gespann! Und wir hatten so viel Zeit zum Proben, allein für die ersten beiden Opern, Figaro und Cosi fan tutte, ganze zwei Wochen, einfach phantastisch!

Allerdings war ich durch die Orchesterarbeit zu eingespannt, als daß ich noch viel hätte solistisch spielen können. Gelegentlich machte ich Aufnahmen für BBC und spielte manchmal Kammermusik, das Mozart-Quartett zum Beispiel, aber sehr viel war das nicht. Es war ja ein merkwürdiges Leben in dieser Zeit, denn die jeweilige Saison der Orchester war sehr kurz. Das London Symphony Orchestra etwa, eines der führenden Orchester damals wie heute, hatte eine Reihe von zehn bis zwölf Konzerten, und daneben war dann in diesem Orchester nicht viel zu tun. Aber wir machten alles mögliche, spielten für BBC Unterhaltungsmusik in den unterschiedlichsten Besetzungen, dann waren da, wie gesagt, die Theater, Brot und Butter sozusagen für uns. Um allerdings wirklich Geld zu verdienen, mußte man Filmmusik spielen. Dazu wurden jedoch nur die Besten verpflichtet. Wir verdienten viel, aber die Arbeit war hart. Denn die Musik wurde nicht wie heute separat aufgenommen, sondern man mußte, während die Filmschauspieler agierten, dabeisitzen und spielen. Wurden Szenen dann oftmals wie-

derholt, konnte es durchaus passieren, daß wir zwanzigmal dasselbe hintereinander spielen mußten, und so etwas konnte dann durchaus von morgens 8 Uhr bis nachts um 2 Uhr dauern. Hart – aber lukrativ.

Dann gab es noch Amateurorchester auf dem Lande, die sich gelegentlich Professionelle zur Verstärkung engagierten, und nebenher unterrichteten wir natürlich, ich damals noch nicht sehr viel, aber die älteren. Alles in allem war es ein sehr abwechslungsreiches und spannendes Leben.

Sie arbeiteten viel mit Komponisten zusammen, und Gordon Jacob, Edmund Rubbra, Stephen Dodgson, um nur einige Namen zu nennen, schrieben Werke für Sie. Besonders würde mich allerdings interessieren, was Ihnen Benjamin Britten zu einem der Standardwerke der Oboenliteratur, seinen Sechs Metamorphosen nach Ovid, *sagte.*

Ben und ich waren zusammen auf dem College, und insofern kannten wir uns sehr gut. Die Metamorphosen allerdings schrieb er nicht für mich, sondern für Joy Boughton, die als Oboistin in seinem Orchester in Adleburgh spielte und auch die Uraufführung übernahm. Aber wir haben natürlich viel zusammen über dieses Werk gesprochen, und deshalb weiß ich genau, was Britten vorschwebte, vor allem auch bezüglich der Temporelationen.

Genau das scheint mir besonders interessant zu sein. Sie haben ja die Intentionen des Komponisten wirklich aus allererster Hand erfahren.

Ach, Sie haben hier eine Ausgabe ohne Metronomangaben.

Britten fügte in den jüngeren Editionen genaue Tempoangaben ein, weil er, wie er selbst sagte, das Werk zu oft in lächerlich überzogenen Tempi gehört hatte.

„Bacchus", die 4. Metamorphose, ist dafür ein gutes Beispiel: Der Unterschied zwischen dem Allegro pesante des Anfangs und dem anschließenden Più vivo ist minimal, Viertel 112 zu 120. Auch das Con moto auf der nächsten Seite ist keineswegs furchtbar schnell, sondern nur Viertel 132! Das wird heutzutage sehr oft *viel* zu schnell gespielt.

Die 1. Metamorphose, „Pan", allerdings wird häufig zu langsam genommen. Als ich mit Ben das Werk durchsprach, legte er hier ganz besonderen Wert auf die unterschiedliche Länge der Kommata. Sehen Sie, die ersten zwei Takte gehören zusammen, das erste Komma ist also kürzer. Den nächsten großen Einschnitt finden wir dann in Zeile 3 nach dem ersten Takt, hier wechselt der Stimmungsgehalt. Die beiden folgenden accelerandi hört man häufig zu stark, und das darauf folgende rallentando hat Britten quasi auskomponiert, also sollte man auch hier nicht viel zusätzlich machen. Ganz wichtig war ihm im Abschnitt „Lento ma subito accelerando", daß das accelerando *sofort* beginnt und später durchaus noch weiter beschleunigt. An dieser Stelle wird oft viel zu lange mit der Beschleunigung gewartet. Zwei Kleinigkeiten spielte ich abweichend vom Notentext, die Britten sehr gut gefielen, wenngleich er sie nicht für die gedruckte Fassung änderte: Das Ende des oben erwähnten rallentando in der 5. Zeile *pp ais''-gis''-ais''* wie auch die sechs *pp ais''* der letzten Zeile spielte ich als Flageoletts. Dadurch erzielt man einen sehr wirkungsvollen Farbkontrast.

Die 2. Metamorphose „Phaeton" wollte er ganz einfach im Takt und nicht so rasant schnell gespielt haben. Übrigens, am Ende der 5. Zeile erscheint wieder so ein auskomponiertes rallentando, was nicht selten übersehen wird. Im Agitato kann man dann etwas frei im Sinne eines rubato spielen, aber auch hier nicht zu viel, und der Schluß sollte natürlich ganz, ganz leise sein.

Britten war in seiner Notierungsweise sehr, sehr gewissenhaft und sorgfältig. Man kann davon ausgehen, daß er alles, was notiert ist, wirklich genauso haben wollte.

Wie aber ist es dann zu erklären, daß er gerade in der 3. Metamorphose „Niobe" seine decrescendi an meiner Meinung nach kurz vor *dem Phrasenhöhepunkt stehenden Stellen setzt, etwa gleich zu Beginn? Führt die Phrase nicht auf die drei des 2. Taktes zu? Das gleiche gilt dann für die Takte 6 und 7.*

Ja, Sie haben recht, wir spielten diese Takte immer wie notiert, vielleicht war Britten an diesen Stellen tatsächlich etwas nachlässig, denn musikalisch haben Sie recht!

Den 1. und 3. Takt nach der ersten Fermate wollte er übrigens gar nicht so leise gespielt haben, damit die folgenden *pp*-Takte sich deutlich abhö-

ben. Und das animando im rubato-Abschnitt sollte auch nicht zu vehement genommen werden, sondern einfach ausgewogen. Die letzten sechs Takte bleiben dann ganz starr im Tempo ohne Vibrato.

Nun zur 5. Metamorphose „Narcissus": Britten wollte den Anfang ganz im Tempo haben, nicht so frei, wie man ihn oft hören kann, sondern ruhig. Was passiert denn an dieser Stelle? Narcissus blickt in ruhiges, unbewegtes Wasser und sieht sein Spiegelbild. – Auf eine Stelle möchte ich noch hinweisen, die häufig falsch gespielt wird: Der Takt unmittelbar vor dem tranquillo ist *halb so schnell* wie der Takt davor, das wird oft übersehen. Ach, noch eine Kleinigkeit, die er mir gegenüber nicht erwähnte, die er aber mit Janet Craxton besprach, als sie die Metamorphosen auf Schallplatte aufnahm: Er wollte nicht, daß nach dem ersten *c''* im letzten Takt geatmet würde – für mein Empfinden eine sehr gute und natürliche Atemstelle –, sondern im Takt davor nach dem ersten *d''*. Begründen konnte er das nicht, es gefiel ihm einfach besser.

Die 6. Metamorphose „Arethusa" schließlich mag technisch etwas knifflig sein, musikalisch ist sie jedoch ganz eindeutig.

Nun zum Oboenkonzert von Martinu: Ich hörte von Celia Nicklin, daß Sie die handschriftliche Partitur besitzen.

Nicht ganz, ich habe die Kopie des Manuskripts. Das Werk war eine Auftragskomposition, die der australische Rundfunk an Martinu vergeben hatte für Jiri Tancibudek, den Solooboisten eines ihrer Orchester. Jiri war wie Martinu Tscheche, und beide kannten sich gut, beste Voraussetzungen also für ein solches Vorhaben. Jiri spielte die Uraufführung, nahm das Konzert auf Schallplatte auf, und er kam dann auch zu Aufführungen nach England. Er konnte allerdings aus mir nicht bekannten Gründen nicht lange genug bleiben, und so spielte ich die englische Erstaufführung in den Promenaden-Konzerten, später auch in Holland, Irland und noch an vielen anderen Orten. Wie Sie wissen, sind in der praktischen Ausgabe von Eschig, Paris, eine Menge von Unklarheiten und Druckfehlern sowohl in der Solostimme als auch im Orchestermaterial, und insofern bin ich natürlich besonders froh über meine autographe Partitur. Es wäre aber wirklich an der Zeit, daß eine korrekte fehlerfreie Ausgabe dieses wichtigen Oboenkonzertes gedruckt würde!

Sie beendeten 1939 Ihre Orchestertätigkeit und widmeten sich zunehmend solistischen Aufgaben...

Das hing natürlich mit meiner familiären Situation zusammen. Wie ich Ihnen schon sagte, heiratete ich 1939 John Barbirolli, der 1936 zum Nachfolger von Toscanini bei dem New Yorker Philharmonic Orchestra ernannt worden war. In den Jahren in USA spielte ich nicht viel öffentlich, meine eigentliche solistische Karriere begann, als John dann 1943 nach England zurückging als Chefdirigent des Hallé-Orchestra in Manchester. In den folgenden Jahrzehnten musizierten wir auch viel gemeinsam, mein absolutes Lieblingskonzert war das von Richard Strauss, dann Martinu ...

Spielten Sie nicht auch die Erstaufführung des von Bernhard Paumgartner wiederentdeckten Konzertes von W.A. Mozart?

Richtig, das war natürlich ein ganz großes Erlebnis. Ich spielte das Werk zum ersten Mal 1948 in Salzburg mit dem Hallé-Orchestra unter Johns Leitung. Wir haben das Konzert später noch sehr, sehr oft zusammen aufgeführt, leider ist es aber nie zu der Schallplatteneinspielung gekommen, die wir immer vorgehabt hatten.

Sie blicken auf eine lange, äußerst erfolgreiche pädagogische Tätigkeit zurück. Welchen Stellenwert hatte diese Tätigkeit für Sie?

Natürlich hatte ich schon lange unterrichtet. An der Royal Academy of Music in London allerdings war ich erst ab 1971 nach Johns Tod bis zu meiner Pensionierung vor etwa sechs Jahren tätig. Danach machte man mich noch zum „Consultant Professor", aber das besagt eigentlich nicht viel.

Sie haben einige die Oboe betreffende Bücher geschrieben. Zunächst einmal das 1953 erschienene Buch „Oboe Technique" mit einer Fülle von hervorragenden praktischen Ratschlägen, dem allein schon deshalb besondere Bedeutung zukommt, als es meines Wissens das erste methodische Buch für Oboe überhaupt war. Dieses Werk erschien ja lange Zeit vor Ihrer Tätigkeit an

der Academy. Hat das Unterrichten für Sie eine zentrale Rolle gespielt?

Ja, wissen Sie, das ist ganz spaßig. Ich schrieb über Oboentechnik, ich weiß, und ich schrieb auch anderes, aber ich bin eigentlich nicht die geborene Pädagogin. Um es zu wiederholen, ich hatte sehr spät mit dem Instrument begonnen und war wohl ein Naturtalent, sonst wäre ich nicht geworden, was ich wurde. Aber es übte auf mich immer eine ganz besondere Faszination aus herauszufinden, wie man jemandem bestimmte Dinge vermitteln kann, die er von sich aus nicht imstande ist auszuführen. Ich bin vielleicht eine gute Diagnostikerin, wenn Sie verstehen, was ich meine. Wenn jemand zu mir mit einem bestimmten technischen Problem kommt, kann ich gewöhnlich die Ursache für diese Schwierigkeiten herausfinden, dafür habe ich wohl einen Instinkt.

Aber gerade das ist doch ein ganz entscheidendes Kriterium eines guten Pädagogen, dem Schüler die Ursachen seines Problems zu zeigen und ihm damit Möglichkeiten zu deren Bewältigung zu eröffnen!

Ja, das ist wohl richtig, und das hat mir auch viel Freude gemacht.

Mittlerweile unterrichte ich nicht mehr. Um zu unterrichten muß man meiner Überzeugung nach immer erreichbar, immer verfügbar sein, und das kann ich nicht mehr. Wenn sich allerdings jemand auf ein Konzert, ein Examen oder ein Probespiel vorbereitet und mich um meinen Rat bittet, dann gebe ich gelegentlich noch eine „Trainerstunde".

Welche Absichten hatten Sie mit dem dreibändigen Werk The Oboist's Companion, *das 1974 erschien? Es ist doch eine Anleitung zum autodidaktischen Studium, und knüpfen Sie damit bewußt an eine englische Tradition des 18. Jahrhunderts an? Der Titel allein ähnelt ja sehr dem John Banister zugeschriebenen* The Sprightly Companion, *der ersten englischen Oboenanweisung für den Selbstunterricht aus dem Jahre 1695.*

Ach, dieser Gedanke mit der englischen Tradition ist mir noch gar nicht gekommen. Aber Sie haben recht, das *Companion* ist gedacht für diejenigen, die weit entfernt von einer Unterrichtsmöglichkeit leben. Meine Idee war es, *diesen* Menschen zu helfen, obgleich natürlich nichts einen guten Lehrer ersetzen kann.

Doch stellen Sie sich vor, ich lernte einen in Schweden recht bekannten Neurologen kennen, der als Amateuroboist nach meinen Anleitungen in diesem Companion tatsächlich sehr gute Rohre baut und für einen Laien einen ausgesprochen schönen Ton hat. Also irgendwie scheint diese Anleitung doch hilfreich zu sein!

Nun zu Ihrem Book of Scales...

Ach du liebe Güte, das liegt ja schon so lange zurück, ich kann mich kaum noch daran erinnern!

Diese Tonleiterstudien nehmen an der Academy, wie ich hörte, im Rahmen der technischen Ausbildung einen gewichtigen Raum ein.

Ja, das ist wahr. Janet Craxton hatte diese Programme schon vor meiner Zeit an der Academy eingeführt, und sie bestand nicht nur auf einem konsequenten und umfangreichen Training aller Dur- und Moll-Skalen sowie ihrer Dreiklänge und Terzen in der Mittellage, sondern über den gesamten Tonumfang des Instrumentes. Das erscheint auch mir ungeheuer wichtig, es entspricht dem Vokabellernen bei einer Fremdsprache!

Darf ich nun noch auf Ihre Tätigkeit als Herausgeberin von Barocksonaten für Oboe zu sprechen kommen?

Ach, da schäme ich mich jetzt ziemlich, sie sind nach heutigen Gesichtspunkten viel zu romantisch. Die meisten habe ich ja vor langer Zeit veröffentlicht. Jetzt weiß ich etwas mehr und würde heute so etwas sicher nicht mehr wagen. Da gibt es zum Beispiel eine Loeillet-Sonate, die immer noch viel gespielt wird: Ich habe sie aus zwei Sonaten zusammengefaßt, indem ich die besten Sätze aus beiden Sonaten verbunden habe. Auch die Sammartini-Sonate besteht aus mehr als einer Sonate, aber so klingt sie wirklich schön! Das zu tun war natürlich eigentlich sehr ungezogen, aber zu dieser Zeit war man in Fragen von werkgetreuen Editionen vergleichsweise noch sehr viel großzügiger.

Die „Oboenkonzerte" von Corelli und Pergolesi, von denen es eine wunderbare Einspielung

von Ihnen gibt, stammen aus der Feder Ihres Gatten...

John schrieb diese beiden Konzerte, keine Konzerte im herkömmlichen Sinn, das eine nach Themen aus den Sonaten für eine oder zwei Violinen von Corelli, das andere zum Teil aus Streichermusik und aus einem Lied von Pergolesi. Er versuchte, daß diese Stücke so klangen, als wären sie im 18. Jahrhundert geschrieben worden. Technisch sind sie ganz unproblematisch, aber sie klingen schön und passen sehr gut für die Oboe.

Auch wenn Sie Ihre aktive Tätigkeit als Oboistin vor einigen Jahren beendet haben, sind Sie doch als Jurymitglied aller großen internationalen Wettbewerbe über die Oboen„szene" bestens unterrichtet.

Ja, das glaube ich wirklich. Ich würde mich freuen, wenn ich im nächsten Jahr wieder, für mich dann zum dritten Mal nacheinander, beim ARD-Wettbewerb in München dabei sein könnte, denn das Niveau ist hervorragend dort. Im vergangenen Jahr war ich auch zu einem internationalen Wettbewerb in der Nähe von Triest eingeladen, auch dort ein sehr gutes Niveau – und eine herrliche Gegend.

Wie beurteilen Sie die Entwicklung des Oboenspiels in den letzten Jahrzehnten?

Ich denke, zum einen sind die Instrumente und ihre Intonation sehr viel besser geworden, auch die Ansprache in extremen Lagen, zum anderen aber wird von den Spielern ganz anderes erwartet im Vergleich zu früher.

Meiner Ansicht nach hat Heinz Holliger da gewissermaßen eine Tür aufgestoßen. Er erinnert mich in mancher Hinsicht an Paganini auf der Violine, denn schon zu Beginn seiner Karriere vollbrachte er auf der Oboe vieles, was vor ihm noch niemand geschafft hatte: Er spielte höher als üblich, er machte Flatterzunge, spielte Mehrklänge und alles mögliche andere, und ich denke, nicht zuletzt durch seinen Einfluß haben sich die technischen Möglichkeiten und Anforderungen ganz enorm entwickelt. Der technische Standard ist heute bei Wettbewerben sehr viel höher, die Tonqualität vielleicht auch besser, die musikalische Aussagekraft jedoch hat mit dieser technischen Entwicklung nicht Schritt gehalten. Es gibt so viele junge Spieler, die technisch alles beherrschen, und trotzdem klingt es bedeutungslos. Die Musik kommt bei diesem Trend, die Technik in den Vordergrund zu stellen, zu kurz. Man ist bei den Wettbewerben als Jurorin schon so an diesen hohen technischen Standard gewöhnt, daß man nach etwas anderem sucht, nach jemandem, der auch wirklich *Musik* macht, der imstande ist, etwas musikalisch Außergewöhnliches auszudrücken.

Zum Schluß, wie sehen Ihre weiteren Pläne aus?

Ich werde immer gefragt, ob und wann ich meine Memoiren schreiben will. Ich muß sagen, ich habe im Augenblick noch so viel zu tun, Gastvorlesungen, die Wettbewerbe, Reisen, daß ich mir darüber wirklich noch keine Gedanken gemacht habe.

Lady Barbirolli, herzlichen Dank für dieses Gespräch!

Die bedeutendsten Werke der Blockflötenliteratur

Blockflute Classics I

Werke von G. Ph. Telemann und J. S. Bach.
Gesamtspielzeit 59'23".
Ed. Moeck Nr. 10 012 DDD (CD)

Blockflute Classics II

Werke von F. Couperin, J. Hotteterre und Ch. Dieupart. Gesamtspielzeit 61'19".
Ed. Moeck Nr. 10 013 DDD (CD)

Walter van Hauwe (Blockflöte), Wouter Möller (Violoncello),
Glen Wilson (Cembalo), Toyohiko Satoh (Laute)

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE