Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten

Dieser Text wurde als Vortrag für das 3. Internationale Blockflöten-Symposium / ERTA-Kongreß Karlsruhe 1995 konzipiert. In der vorliegenden Fassung bleiben die typischen Eigenschaften einer Rede erhalten, revidiert wurde lediglich dort, wo ursprünglich Life-Musikbeispiele und Overhead-Projektionen von Partiturauszügen vorgesehen waren. Auf Anmerkungen und Einzelnachweise wurde zugunsten eines Literaturverzeichnisses verzichtet.

Als Blockflötenspieler sind wir daran gewöhnt, Alte Musik aus den Quellen zu spielen oder wenigstens die Neuausgaben anhand der Faksimiles kritisch zu überprüfen. Selbstverständlich haben wir uns auch das Nötigste zur Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts angeeignet. Wenn es nun um Musik unseres Jahrhunderts geht, dann erlahmt dieser Eifer, wohl deshalb, weil wir glauben, es gäbe eine ungebrochene Aufführungstradition, die uns Authentizität garantiert. Außerdem geht man davon aus, daß Noten des 20. Jahrhunderts alles Nötige enthalten, Überlegungen zur Aufführungspraxis folglich unnötig seien.

An einem der bedeutendsten Werke für Blockflöte aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, Paul Hindemiths *Trio für Blockflöten*, will ich Ihnen demonstrieren, daß der aufführungspraktische Ansatz auch bei Musik des 20. Jahrhunderts relevant sein kann.

Will man heute Hindemiths Blockflötentrio kennenlernen, so kauft man die einzige lieferbare Ausgabe von Schott, London, Copyright 1952, erhältlich in Stimmen und Taschenpartitur. Aus dem kurzen Vorwort erfährt man: Hindemith wrote this trio for a musical meeting at a school in Plön (Germany) in 1932 where he played it himself with two friends. It was written for the recorders in A and D, then in use, and is here transposed a minor third up for C and F instruments. With the composer's approval the parts have been revised for practical use by Walter Bergmann. - The third part can be played on a treble or tenor recorder. The trio is intended for either solo or group playing. Das hört sich fast an wie das Vorwort zu Telemanns Fantasien in einer Ausgabe für Blockflöte - jedenfalls klingt es durchaus seriös.

Wenden wir uns zuerst einmal nur der Transposition zu – eine Betrachtung von Bergmanns "Revision" soll später folgen. Dazu benötigen wir den Erstdruck (Abb. 1), der kurz nach der Entstehung des Werkes bei Schott in Mainz verlegt wurde, Copyright 1932. Wir erfahren, daß das Werk für eine Sopranblockflöte in a¹ und 2 Altblockflöten in d¹ geschrieben ist, einzeln oder chorisch zu besetzen, und daß das Stück für andere Flötenstimmungen entsprechend transponiert werden kann. Ein Blick in das Autograph (Abb. 2), das als Stichvorlage für den Erstdruck diente, zeigt, daß der Stecher Hindemiths Angaben genau übernommen hat, diese also authentisch sind.

An dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs zu den Blockflötenstimmungen in Deutschland um 1930 nötig. Peter Harlan baute seine ersten Blockflöten 1926 in e¹, sein erstes Quartett 1927 in E, A und D. Um 1930 war die D-A-Stimmung die verbreitetste, es wurden aber auch schon C-F-Quartette gebaut, sowohl in hoher als auch tiefer Stimmung, dann H-E-Flöten genannt. Insofern lag Hindemith 1932 mit seiner D-A-Besetzung durchaus im Trend. Waldemar Woehl und Karl Gofferje, die Verfasser der ersten neuen deutschen Blockflötenschulen von 1930 und 1932, setzten sich besonders für diese Stimmung ein. Der Grund dafür dürfte weniger der reale Tonhöhenunterschied als die verschiedenen Klangideale von D-A- und C-F-Stimmung gewesen sein. Walter Merzdorf, der mit Gofferje zusammenarbeitete, schreibt 1934 in einem Prospekt dazu: Quartett (in C-F-Stimmung) und Quintett (in D-A-Stimmung) sind durch besonderen Klang deutlich voneinander unterschieden. Das Quintett der D-A-Stimmung ist tonlich dem Flötenklang angenähert.

586 TIBIA 4/95

[Er meint: dem Querflötenklang.] Die Instrumente sind verhältnismäßig weit mensuriert und geben einen weichen, runden, daher flötenartigen Ton. Die Wahl der Mensur erlaubt leichtes und leises Überblasen, ohne daß dadurch die Tiefe mangelhaft wird. Sehr enge Mensur der Flöten hat sich nicht bewährt; das Überblasen ist hei ihnen zwar leichter, dafür kommen indessen die tiefen Töne klanglich nicht immer vollkommen. Das Quartett in F-C wird dagegen in der Klangart der Barockflöten gebaut; es klingt also mehr streicher- und gambenartig. Die Instrumente jeder Familie sind im Ton einander so angeglichen, daß das Quartett oder das Quintett homogen klingt.

Daraus folgt, daß sich Hindemith mit der Wahl von A- und D-Flöten zugleich für eine bestimmte Flötenmensur und damit für ein eher grundtöniges Klangbild entschieden hat. Hindemiths Tonumfänge bestätigen dies, sie reichen nur bis zur verminderten Quinte in der 2. Oktave, das Wesentliche spielt sich in der 1. Oktave ab. In den Stimmen, die bei der Uraufführung verwendet wurden, finden sich übrigens Eintragungen von Flötengriffen, die nur zu diesem Instrumententypus passen.

In der von Walter Bergmann empfohlenen Transposition mit Blockflöten in c² und f¹, also so, wie Aufführungen heute in der Regel ausfallen, klingt das Stück nicht nur eine Terz höher, sondern prinzipiell anders, weil weniger grundtönig. Bei D- und A-Flöten liegen die Partien in der klangvollsten Lage, bei heutigen c²- und f¹-Blockflöten im leisesten und klanglich unbeweglichsten Bereich.

Die Tatsache, daß Blockflöten in D und A nach 1936 nicht mehr gebaut wurden, verdanken wir übrigens unter anderen der Reichsmusikkammer. Zitat aus einem Blockflötenprospekt von 1937: Die Reichsjugendführung läßt die D-A-Stimmung nur noch für die kammermusikalischen Aufgaben zu und sieht für die volksmusikalische Arbeit reichseinheitlich nur noch die C-F-Stimmung vor.

Da nun nicht für jede heutige Aufführung Originalinstrumente in D und A zur Verfügung stehen werden, bleibt die Frage nach einem sinnvollen Ersatz. Nahe läge die Verwendung barocker d¹-Flöten, also von Voice-Flutes. Allerdings sind diese extrem konisch gebaut und klingen deshalb in der 1. Oktave nicht grundtönig genug. Von den heute gebauten Flötenmodellen entsprechen den D-A-Flöten am ehesten sogenannte Renaissance-Flöten mit relativ weitem Windkanal (die allerdings mit echten Renaissance-Flöten ziemlich wenig zu tun haben). Zwei Versionen wären denkbar, einmal Bergmanns Transposition mit c2f1f1-Flöten, besser aber Flöten in g'c'c', einen Ganzton tiefer als im Original. Im Bohrungsverlauf und Klangcharakter den D-A-Originalen am ähnlichsten sind langmensurierte Flöten. In Sopran- und Altlage werden sie heute aber nur noch von Joachim Paetzold gebaut, sind also selten verfügbar. Von den handelsüblichen Barockflöten eignet sich am besten ein Satz in f'c'c', weil Tenorflöten mit Klappe meist langmensuriert und relativ grundtönig gebaut werden. Diese Fassung klingt dann einen Ganzton tiefer als im Original, die Griffe der Tenorflöten entsprechen denen der d'-Flöten, die Altflöte muß einen Ton höher gegriffen werden als die originale a1-Flöte. Noch passender wäre eine barocke g1-Flöte, wie sie seit kurzem von Rössler angeboten

Erinnern wir uns an die Besetzungsangabe in Hindemiths Autograph und im Erstdruck: einzeln oder chorisch besetzt. Die Uraufführung 1932 in Plön, auf die wir noch zurückkommen werden, war mit Sicherheit solistisch besetzt. Chorische Aufführungen zu Lebzeiten Hindemiths sind nicht nachweisbar. Ich wage auch zu bezweifeln, daß ein Chor aus D- und A-Flöten damaliger Bauart heutigen Erwartungen, insbesondere bezüglich der Intonation, entsprechen würde. Versuche mit chorisch besetzten C-F-Flöten und einer Koppelung von 8'- und 4'-Register führten jedoch zu interessanten, durchaus akzeptablen Ergebnissen. Ich kann Sie nur ermuntern, im Sinne von Hindemiths Besetzungsvorschlag vorurteilsfrei zu experimentieren.

Nun zu dem, was Walter Bergmann unter "Revision für die Praxis" versteht. Bitte vergleichen Sie einige Takte des Erstdrucks (*Abb. 1*) mit Bergmanns Revision (*Abb. 3*) und achten Sie speziell auf die Artikulationszeichen. Nun zum Anfang des langsamen Satzes (*Abb. 4*).

Tendenziell ist festzustellen, daß alle längeren Bögen getilgt sind, gelegentlich werden sie durch Portato-Striche ersetzt, manchmal durch den verbalen Zusatz legato ed espressivo, oft aber ersatzlos gestrichen.

Dem ersten Schrecken über die weitreichenden Eingriffe folgt schon bald die Frage: Hat Hindemith wirklich echtes Legato gemeint, also oft taktweise gebunden, inklusive großer Intervalle? Liest man in Waldemar Woehls Blockflötenschule von 1930, so ist man versucht, Bergmanns Eingriffe für zeitgemäß und stilgerecht zu halten. Er schreibt: Nichts ist ferner der Blockflöte mehr zuwider als die der romantischen Musikübung entlehnte Gewohnheit, mehrere Töne auf ein Anblasen zu nehmen, die Töne zu "binden". Karl Gofferje ist 1932 schon sehr viel vorsichtiger: Es empfielt sich übrigens für den Anfang, jeden Ton besonders anzusetzen. Bindung zweier oder mehrerer Töne (Legatospiel) ist auf unserem Instrument durchaus möglich, wurde auch von jeher angewendet, hat aber einige Schwierigkeiten, die es geratener erscheinen lassen, zum Legatospiel erst bei gesteigertem Können überzugehen. Dagegen schreibt F. J. Giesbert in der ersten neuen Schule, die speziell für die f¹-Altflöte geschrieben wurde: Besondere Beachtung habe ich der Ausbildung des Legatospiels geschenkt, das bisher stark vernachlässigt worden ist, obwohl es in den Sonatenwerken der oben erwähnten Meister eine wichtige Rolle spielt. (Offenbar in völliger Unkenntnis dieser Tatsache gehen einige moderne "Schulen" so weit, es ganz und gar zu verbieten, "da es der Natur der Flöten widerspreche".) Das war etwa 1934.

Tendierte Hindemith nun eher zu der Ansicht von Woehl oder der von Giesbert? Vergleicht man Hindemiths Blockflöten-Artikulation mit der seiner anderen Holzbläserstimmen, so ist kein prinzipieller Unterschied zu entdecken. Er erwartete deshalb wohl auch von der Blockflöte dieselbe Artikulation wie von anderen Holzblasinstrumenten. Eine Bestätigung dieser Vermutung geben uns die Details der Uraufführung. Diese fand nämlich am 26. November 1932 in Plön statt, es spielten Harald Genzmer, Oskar Sala und Hindemith selbst.



Abb. 1: Erstdruck Mainz 1932. Beginn des 1. Satzes



Abb. 2: Autographe Partitur, zugleich Stichvorlage mit Bleistifteintragungen des Notenstechers, Beginn des 1. Satzes

TRIO
from "Ploner Musiktag"
for Descant (Soprano) and two Treble (Alto) recorders



Abb. 3: Transponierte und revidierte Neuausgabe, London 1952, Beginn des 1. Satzes

Sala und Genzmer waren zu dieser Zeit Kompositonsschüler von Hindemith und wirkten als seine Assistenten beim Plöner Musiktag mit. Aus erhaltenen Stimmen geht hervor, daß Genzmer die a1-Flöte und Hindemith die 2. d1-Flöte gespielt hat. Im gleichen Abendkonzert spielten Genzmer und Hindemith auch ein Duett, Genzmer auf der Klarinette und Hindemith auf der Geige. Der einzige professionelle Bläser dieses Blockflötentrios war Genzmer, er hatte Klarinette studiert. Wenn man davon ausgeht, daß sein Spiel auch für Hindemith und Sala maßgeblich war, dann dürfen wir das Klangdeutschen Klarinettenschule ideal zugrundelegen. In dieser gilt ein vibratoloses, gespanntes Legato als höchstes Ideal. Wir können also wohl davon ausgehen, daß Hindemith keine Verbindung zum Kreis um Woehl hatte und deshalb mit seinen Bögen auch wirklich ein echtes Legato meinte.

Aus dieser Sicht sind Bergmanns Revisionen allerdings ein fataler Eingriff in die Substanz des Stückes. Sie rücken das Trio klanglich in die Nähe eines jugendbewegten Blockflötenstils, mit dem es außer der Gleichzeitigkeit nichts gemeinsam hat. Heutige Aufführungen sollten deshalb unbedingt auf den Notentext des Erstdrucks bzw. des Autographs zurückgreifen. Seit kurzem ist die autographe Partitur vollständig zugänglich, sie wurde abgedruckt in der Festschrift für Ingetraud Drescher "Der Noten und des Glückes Lauf".

Während die bis jetzt beleuchteten Aspekte Besetzung und Artikulation sich relativ leicht mit den Methoden klären ließen, die man als kritischer Interpret ständig einsetzen sollte, beruht die nächste Korrektur des Notentextes auf einem Zufallsfund. Hans Ulrich Staeps hielt im Sommer 1965 einen Vortrag mit dem Titel Probleme und Lesarten historischer Modelle - Zur Blockflötenliteratur des Spätbarock, der bei Doblinger als kleine Broschüre gedruckt wurde. Viele Leser wurden wohl von den zum Teil sehr eigenwilligen Ausführungen abgehalten, bis zur Seite 12 vorzudringen, sonst wäre bekannter, was dort als Argument für eine Anderung der Satzfolge in Händels C-Dur Blockflötensonate steht: Ich darf da zuvor ein modernes Beispiel anführen, das den Vorzug der Nach-

weisbarkeit hat. Schon in der frühen deutschen Schott-Ausgabe von Hindemiths berühmtem Trio für Blockflöten findet sich nach zwei lebhaften Sätzen das langsame Fugato am Schluß, und schon bevor Hindemith es selbst bestätigte, gab es für mich keinen Zweifel darüber, daß das Fugato, ein komplizierter, gehörsmäßig beinahe radikale Anforderungen stellende Satz, in die Mitte gehöre und daß das lustige Rondo in Wahrheit das Trio zu beschließen habe. Aus ganz äußeren Gründen war die Umstellung seinerzeit in Plön erfolgt, wo das kleine Trio als Teil eines Abendkonzertes von einem wiederum lebhaft beginnenden Stück gefolgt wurde. Daraus ergibt sich, daß bei separaten Aufführungen des Blockflötentrios die Satzfolge korrigiert werden muß.

Zum Schluß noch ein sehr prinzipieller Aspekt der Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Ich verdanke ihn dem Heidelberger Musikwissenschaftler Helmut Haack.

Phrasierung und Agogik sind Elemente der Interpretation, die selten in den Zusammenhang der Aufführungspraxis gestellt werden. Das kommt daher, daß wir diese als sehr persönliche Bestandteile einer Aufführung empfinden, die nicht leicht in Regeln zu fassen sind. Phrasierung und Agogik entziehen sich deshalb oft der bewußten Gestaltung - und sind gerade deshalb besonders anfällig für unbewußte Prägungen durch unsere großen Vorbilder. Hören Sie frühe Harnoncourt- oder Brüggen-Platten und dann Aufnahmen ihrer Schüler aus der gleichen Zeit, es wird dann schnell klar, was ich meine. Mittlerweile ist die Szene differenzierter geworden, und es wurde ein neudeutscher Ausdruck für das Phänomen geprägt: Timing. Helmut Haack nannte es vor etwa 30 Jahren Taktfreiheit.

Erste Belege dafür, daß es sich beim Umgang mit der Zeit als Gestaltungsmittel um etwas sehr Prinzipielles handelt, finden sich schon im 17. Jahrhundert, dann deutlicher bei Carl Philipp Emanuel Bach und bei Wolfgang Amadeus Mozart. Auf den Punkt bringt es aber erst August Leopold Crelle 1823 in seinem Büchlein Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag. Er stellt die Regel auf, daß das Bedeu-

Abb. 4: Neudruck 1952 und Erstdruck 1932, Beginn des langsamen Satzes



ZU VERKAUFEN!

Schöne Schimmel-Blockflöte 440/415 Hz aus europäischem Buchsbaum, sehr klangschönes Instrument. VB DM 2.250,--

Tel. 06131 / 33 13 59

VERKAUFE

Altblockflöte von Dolmetsch (1960) in Palisanderholz mit Elfenbeinringen gegen Gebot.

Bieber · Düsseldorf · Tel. 0211 /44 10 52

tende und Wichtige nicht eilt. Die Wirkung eines Tones ist alsdann am stärksten, wenn die Aufmerksamkeit zuvor darauf durch Verweilen gespannt wird. Dieses Prinzip wird von Carl Czerny 1839 bestätigt und findet sich bei nahezu allen frühen Tondokumenten vor 1910. Besonders extrem wurde es übrigens von Arnold Schönberg, Rudolf Kolisch und Anton Webern praktiziert – leider ohne irgendwelche Folgen für heutige Aufführungen.

Dieser jahrhundertealten Tradition, Betonung durch Verzögerung darzustellen, stellt sich um die Wende zu unserem Jahrhundert eine neue Praxis und eine militante Theorie entgegen, nämlich die von Hugo Riemann. Die alte Tradition wird dabei umgekehrt: Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, das unbetonte Phrasenende läuft langsam aus. Artikulation und Dynamik unterstützen diese Tendenzen.

Verständlicherweise sind solche Gegensätze im Aufführungsstil absolut unvereinbar. Sie enthielten - und enthalten noch immer -Sprengstoff für endlose Musikerkämpfe. Gerade weil dieser Gegensatz bisher so wenig ins Bewußtsein der Musiker gedrungen ist, sind diese Kämpfe gleichermaßen frucht- wie endlos: Ein Akzeptieren des Standpunkts der Gegenpartei kommt einer Aufgabe der eigenen musikalischen Empfindung und einem Verleugnen aller musikalischen Vorbilder gleich. Ich glaube, daß ein Großteil der gelegentlich noch zu beobachtenden Unversöhnlichkeit zwischen der Alten-Musik-Szene und der sogenannten romantischen - in Wahrheit nachromantischen - Tradition "moderner" Musiker genau hier ihren Ursprung hat.

Dabei wäre es so einfach: Akzeptiert man die beiden Systeme als stilspezifische Aufführungsprinzipien, dann gibt es – zumindest theoretisch – keinen Gegensatz mehr. Allerdings müssen dann Musiker, die Werke aus beiden Stilbereichen spielen wollen, auch beide Gestaltungsprinzipien beherrschen. Dazu ist zuerst Bewußtsein und dann viel praktische Übung nötig.

Nach diesem Exkurs zurück zu Hindemith. Wir sind in der glücklichen Lage, von ihm Aufnahmen eigener Werke zu besitzen. Helmut Haack hat sie untersucht und nachgewiesen, daß Hindemith eindeutig zur vorwärtsdrängenden Riemannschen Auftaktidee tendiert.

Vor diesem Hintergrund bekommen die originalen Artikulationsbögen in seinem Blockflötentrio eine neue Bedeutung: Dort, wo sie mehrere auftaktige Noten mit dem Volltakt zusammenfassen, kennzeichnen sie die früh auszuführenden Betonungen, z.B. gleich in T. 2 des 1. Satzes (Abb. 1). In Riemanns Umfeld ist diese Notation häufig zu beobachten, so z.B. bei Sigfrid Karg-Elert. In einer seiner Capricen für Querflöte solo aus dem Jahre 1919 wird die agogische Komponente solcher Bögen genau erklärt.

Im langsamen Satz unseres Trios finden wir übrigens dieselbe agogische Idee im größeren Zusammenhang: Der dynamische Höhepunkt T. 14 wird durch "Vorangehen" erreicht, danach fallen Tempo und Dynamik zum Anfangsniveau ab.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die 63 Jahre, die seit der Entstehung dieses Trios vergangen sind, genügt haben, um wesentliche Elemente des Notentextes und seiner Deutung



in Vergessenheit geraten zu lassen. Hindemiths 100. Geburtstag in diesem Jahr könnte ein Anlaß sein, außer seinen Werken auch seinen Aufführungsstil wiederzuentdecken.

Literaturverzeichnis:

Crelle, August Leopold: Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag; Berlin 1823

Geldenhuys, Daniel: Agtergrond tot de PLÖNER MU-SIKTAG soos weerspieel in die briefwisseling met Paul Hindemith; in: Der Noten und des Glückes Lauf... Ingetraud Drescher zugeeignet, hrsg. von Winfried Michel. Münster 1995

Giesbert, F. J.: Das Spiel auf der Alt-Blockflöte in -f'-; Celle o.J. (ca. 1934)

Gofferje, Karl: *Die Blockflöte*. Eine Anweisung, die Blockflöte zu spielen, erster Teil: Die Grundlagen, Wolfenbüttel, Berlin, Kassel-Wilhelmshöhe 1932

Haack, Helmut: Artikel "Phrasierung", in: Riemann Musiklexikon. ¹²1967, Band III (Sachteil)

_ Aufführungspraxis der Neuen Musik. Ein Arbeitsbericht; in: MUSICA, HEFT 4/1980, S. 368ff.

Hindemith, Paul: Plöner Musiktag, Abendkonzert, 5. Trio für Blockflöten: Autograph (Skizzen, Partitur, Stimmen) im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main; Erstdruck Mainz 1932; transponierte Neuausgabe London 1952

Moeck, Hermann: Zur "Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte. Sonderdruck aus TIBIA 1978, Celle o.J.

Neumeyer, David: Hindemith's Recorder Trio: Sketches and Autograph; in: The American Recorder, Vol. XVII No. 2 (August 1976), S. 61ff.; deutsche Fassung in TIBIA 1/1981, S. 262ff.

Rummel, Luise: Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert. Diplomarbeit (masch.) Leipzig 1977 Sannemüller, Gerd: Der "Plöner Musiktag" von Paul Hindemith; Neumünster 1976

Staeps, Hans Ulrich: *Probleme und Lesarten historischer Modelle*. Zur Blockflötenliteratur des Spätbarock. Vortrag, Sommer 1965; Wien und München 1966

Thalheimer, Peter: Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente? In: TIBIA 1/1995, S. 362ff. Woehl, Waldemar: Blockflötenschule; Kassel 1930

PRIVATVERKAUF

2 barocke Traversflöten

der Firma Moeck, Stimmung 415 + 440 Hz, Grenadillholz mit Elfenbeinringen, Baujahr 1981, kaum gespielt.

Renaissanceblockflöten:

1 Sopran + 1 Alt der Firma Moeck, kaum benutzt. Preisvorschläge an Frau Ilse Bartling, Hohenwaldstr. 17 82041 Oberhaching · Tel.: 089/6252737

Noten für Blockflöte

Weihnachten zu zweit

(S. Heilig/U. Heger) 30 Weihnachtslieder für

2 Sopranblockflöten
2 Altblockflöten
Sopran- und Altblockflöte
14,- DM (3769)
14,- DM (3769)

Die große Weibnachtslieder

Die große Weihnachtslieder-Collection (W. Lutz)

200 Weihnachtslieder in 2 Bänden für 2 Sopranblockflöten

- Band I 20,- DM (3715) - Band II 20,- DM (3716)

Skibbereen (S. Heilig/U. Heger)

zweistimmige irische, schottische und enalische Folklore für

Sopran- und Altblockflöte 14.- DM (3861)

Let's play Classic & Folk

(S. Heilig/U. Heger) für

Altblockflöte und Klavier
Altblockflöte und CD
Sopranblockflöte und Klavier
20,- DM (3833)
36,- DM (3793)
20,- DM (3831)

Let's rag (Sc. Joplin/U. Heger)

10 Ragtimes für

Altblockflöte und Klavier 16,- DM (3688)

- Sopranblockflöte und Klavier 16,- DM (3687)

- Sopran- oder Altblockflöte

und CD 36,- DM (3882)

Wir spielen Duette Reihe A

Die Musik der alten Meister (W. Lutz) für 2 Sopranblockflöten, 4 Bände à 14,- DM (3657/3661/3664/3665)

für 2 Altblockflöten 4 Bände à 14,- DM (3717/3718/3719/3720)

NOETZEL EDITION