



Ansichten über Chopin

Es gibt wenig Musik, bei der ein Interpretvergleich aufregender wäre als bei Chopins berühmter Klaviersonate in b-moll mit dem noch berühmteren Trauermarsch. Die einzelnen Sätze und das Stück im ganzen wurden von jeher so unterschiedlich gedeutet, daß es nicht verwundert, wenn auch die Wiedergaben Aspekte vermitteln, die einander diametral entgegengesetzt scheinen. Am rätselhaftesten ist zweifellos der spukhafte Schlußsatz, ein 72 Takte langes Presto-Unisono beider Hände, das nach zweimaligem Atemholen mit einem unvermittelten Fortissimo-Akkord schließt. Die Kommentare zu diesem Finale unterstreichen die Unmöglichkeit, etwas Treffendes über diesen Satz zu sagen. Anton Rubinstein vernahm in ihm „das Sausen des Nachtwindes über den Gräbern“, Chopin selbst sprach weniger poetisch: „Es ist ein kurzer Schluß; die rechte und die linke Hand schwatzen zusammen nach dem Marsch.“ Schumann meinte, der Satz sei „überhaupt keine Musik“, Raoul Koczalski sah in ihm das düstere Finale einer „Ton-Tragödie“. Der Trauermarsch ist demgegenüber in Tempo und Ausdruck durch den Marciafunebre-Charakter festgelegt. Daß es auch hier Meinungsverschiedenheiten zwischen den Interpreten gibt, überrascht um so weniger, als es zugleich schwer und reizvoll ist, dem abgedroschenen Stück noch neue Nuancen abzugewinnen. Am eindeutigsten ist das Scherzo, während im Kopfsatz bereits das erste Thema die Möglichkeit zu zwei einander ausschließenden Interpretationen eröffnet: Es läßt sich gesanglich spielen, wobei die immer wieder auftretenden Pausen des Themas sozusagen überspielt werden, oder es lassen sich die Pausen scharf herausheben, wodurch das Thema den Charakter einer Gesangslinie verliert und aus einer Aneinanderreihung kleiner, kurzatmiger, hastiger Motive zu bestehen scheint.

Die „Trauermarsch-Sonate“ in acht Studio-Aufnahmen und einem Konzert-Mitschnitt

Nicht nur im Detail, auch im großen gibt es Konzeptionen, die sich kaum auf einen Nenner bringen lassen. Ist es wirklich wahr, daß der Trauermarsch (der ja wesentlich früher entstand als die übrigen Sätze) das Zentrum des Stückes ist, daß alle anderen Sätze auf ihn bezogen werden müssen? Es gibt Interpretationen, die von einer Einheitlichkeit der Sonate in diesem Sinne nichts wissen wollen, die vielmehr ganz bewußt die verschiedenen Ausdrucksbereiche unvermittelt einander gegenüberstellen, so Witold Malcuzyński und, wenn auch auf eigene Weise, Alexander Jenners Darstellung. Rubinstein und Vásáry bemühen sich um eine einheitlichere Wiedergabe.

Welcher Richtung im einzelnen der Vorzug zu geben ist, läßt sich schwer sagen. Fest steht, daß es eine Modell-Aufnahme der b-moll-Sonate nicht gibt und wahrscheinlich auch — der Vielseitigkeit des Stückes wegen — nicht geben kann. In jeder Interpretation stecken richtige und beachtenswerte Momente. Ein Stück wie die h-moll-Sonate, bei den meisten Platten auf der Rückseite zu finden, ist zwar pianistisch nicht einfacher, aber doch unproblematischer, weil formal auf die übliche Großform fixiert. Die Dialektik der b-moll-Sonate ist schwieriger zu erfassen: Sie ist ganz gewiß keine Sonate im herkömmlichen Sinn; ihre Sätze sind thematisch oder inhaltlich nicht miteinander verbunden. Andererseits ist es aber auch nicht so, wie Schumann meinte, daß Chopin lediglich „vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte“ — ohne jede innere Notwendigkeit. Beim Hören der b-moll-Sonate hat man vielmehr das Gefühl einer kompositorischen Einheit und Geschlossenheit — kurioserweise just bei den Ausführungen, die den unvermittelten Kontrast der einzelnen Sätze hervorkehren.

Acht Aufnahmen — acht Ansichten über Chopin. Merkwürdig, daß das Chopin-Bild weniger durch Generationsunterschiede als durch solche des musikalischen Temperaments bestimmt wird. So läßt sich nachweisen, daß die schon klassische Rubinstein-Interpretation für einige junge Pianisten von Tamas Vásáry bis Adam Harasiewicz nicht ohne Einfluß geblieben ist. Horowitz gab das Bild für einen zugleich virtuos und lyrisch-schmelgerischen, dann wieder gehärteten Chopin-Stil, während Nikita Magaloff vom rein technischen Impetus her nicht bis zur musikalischen Substanz vordringt. Der Wiener Pianist Alexander Jenner bietet einen verhalten-lyrischen Stil, der freilich klavieristisch zuweilen übersorgfältig und gehemmt erscheint. Malcuzyński's nervige, farbige Darstellung und die zuweilen etwas nüchterne, dann aber wieder technisch verblüffende Wiedergabe des jungen Chopin-Preisträgers Michel Block steuern zwei wesentliche Aspekte bei. Von älteren Aufnahmen, die zum Teil nicht mehr erhältlich sind, seien zur Ergänzung die eigenartig herbe, alle Gegensätze nahezu aufhebende Askenase-Interpretation und die um eine Spur zu ungesangliche Backhaus-Wiedergabe genannt. Die ältere, von Manierismen und Exaltation nicht ganz freie Horowitz-Platte läßt die erstaunliche Entwicklung dieses phänomenalen Klavierspielers erkennen, wenn man sie seiner neuen Einspielung entgegenstellt. Julian von Karolyis allzu spielerisch-glatte Interpretation kann den Ver-

gleich mit den genannten Aufnahmen nicht aushalten.

Betrachten wir einige Details der verschiedenen Aufnahmen — zunächst technische, dann musikalisch-gestalterische Fragen. Pianistische Grenzen werden am ehesten bei Alexander Jenner deutlich. Er scheint eine verhältnismäßig kleine Hand zu haben, jedenfalls arpeggiert er häufig und stört dadurch mitunter den Fluß. (Im Gegensatz zu ihm arpeggiert Rubinstein fast nie, auch im Trauermarsch nicht.) Bei großen Sprüngen, wie im Scherzo, wirkt er außerordentlich behutsam; unbefriedigend ist auch seine Triller-Technik. Was Jenner schwerfällt, macht Magaloff Vergnügen. Dafür kann er wiederum nicht lyrisch spielen. Was bei einem Pianisten dieser Klasse auffällt, ist die reiche Pedalisierung einiger heikler Passagen. Das Finale läßt übrigens technisch die wenigsten Wünsche offen: Es gibt keinen Pianisten, der es nicht vorzüglich bewältigt. Die meisten pedalisieren hier überhaupt nicht oder nur ganz wenig: Jenner, Block, Magaloff, Horowitz. Rubinstein gibt Pedal, aber sparsam; ähnlich Harasiewicz und Vášary. Malcuzyński spielt das Finale verhältnismäßig reich pedalisiert, weich, fließend und mit wenigen Akzenten, stellenweise ausgesprochen verwischt. Verblüffend ist die Einigkeit über das Tempo; offensichtlich lassen hier die technischen Anforderungen keine auffälligen Verschiedenheiten zu. Die „senza-pedale“-Pianisten sind in der Regel ein wenig schneller als die anderen, aber viel macht es nicht aus; Block und Harasiewicz zählen zu den schnellsten mit knapp 1'20"; Rubinstein, Malcuzyński und Vášary zu den langsamsten (1'30").

Sehr unterschiedlich sind die Auffassungen über den Trauermarsch. Malcuzyński beginnt ihn im Piano; er läßt die ersten *Sforzati* aus, macht lediglich zum ersten Forte hin ein Crescendo. Im Trio fällt neben der gleichmäßig geführten, singenden Oberstimme das willkürliche Hervorheben einer Mittelstimme auf, das sich allerdings aus dem harmonischen Duktus rechtfertigen läßt. So wird diesem *Des-dur*-Teil eine durchaus reizvolle, neue Wirkung abgewonnen. Das Rubato hält sich hier sehr in Grenzen, der latente Marschcharakter ist auch beim Trio nicht vergessen. Das Schluß-Ritardando vor dem Finale ist ziemlich groß. Alexander Jenner geniert sich offenbar, ein gemeinplätziges Stück wie den Trauermarsch zu spielen. So beschleunigt er das Tempo um mehr als die Hälfte gegenüber dem Durchschnittstempo der anderen Pianisten. Nun ist der Satz objektiv kein Trauermarsch mehr. Störend wirkt die zu unbestimmte Darbietung der punktierten Rhythmen. Das Trio gerät etwas ungleich im Tempo; die Melodiestimme dominiert sehr gegenüber der Begleitung.

Jenner völlig entgegengesetzt interpretiert Michel Block den Trauermarsch. Sein Tempo ist extrem langsam, erst im Trio wird es belebter. Auch er kommt ohne das Crescendo zum ersten Forte nicht aus — es ist erstaunlich, wie fast alle Pianisten hier die originale Dynamik-Angabe korrigieren. Dafür ist Block einer der wenigen, die den letzten Fortissimo-Anlauf in voller Stärke vorführen.

Rubinstein und Harasiewicz können zusammen genannt werden. Natürlich schwingt die Trio-Melodie bei Rubinstein mehr, aber in der Anlage beruft sich Harasiewicz im

Trauermarsch auf seinen großen Kollegen. Rubinsteins *nocturnhaft* gespieltes Trio hat wieder den Nachteil, daß es die innere Dramatik des Marsches negiert. Unnachahmlich schön ist freilich der Anfang: Rubinstein bringt keinerlei Crescendo vor dem ersten Forte. Auf Arpeggien wird nahezu völlig verzichtet, was angesichts des schmerzlich-akzentuierten Nonenakkords sehr überzeugt, der mit genüßlichem Arpeggio unnötig aufgeweicht würde, durch ein sachlich-kühles Arpeggio wie bei Vášary dagegen flach wirken kann. Rubinstein und Harasiewicz unterschlagen das letzte Fortissimo; sie lassen den Trauermarsch sehr langsam und stetig in die niedrigsten Lautstärkegrade absinken.

Horowitz und Magaloff donnern den Trauermarsch ziemlich von Anfang an mit vollem Register herunter. Beim ersten Forte erreichen sie schon mindestens ein Fortissimo. Während Horowitz allerdings das Trio ungewöhnlich kläglich bietet, weiß Magaloff nur wenig mit ihm anzufangen, so wenig, daß er als einziger von den acht Pianisten die Wiederholung nicht spielt. Die Oberstimme wirkt bei ihm nicht genügend ausgehört, eigentümlich trocken und unromantisch.

Tamáš Vášary „macht“ aus dem Trauermarsch am wenigsten. Vielleicht wirkt er deswegen bei ihm besonders eindrucksvoll. Der Anfang ist dynamisch richtig, das Tempo ruhig, aber nicht schleppend. Im Trio läßt der delicate Klang der Melodie ebenso aufhören wie die völlig gleichmäßige linke Hand. Die Wiederholung des Hauptteils wird, wie bei den meisten anderen Pianisten auch, dynamisch um einen Grad gesteigert. Das Scherzo läßt nicht allzuviel Möglichkeiten für subjektive Varianten zu. Der lyrische Mittelteil wird in der Tat von allen Pianisten annähernd gleich angelegt. Beim einen oder anderen wird mehr Wert auf die Unterstimme gelegt; bei Magaloff etwa treten plötzlich Figuren der linken Hand ziemlich gewalttätig hervor. Verhältnismäßig hart, mit kernigem Klang gestaltet Harasiewicz das gesangliche Thema aus dem vorhergehenden Scherzotell heraus; als *Diminuendo*-Übergang benutzt er die vier Takte mit den deutlich hervorgehobenen Akzenten in der Mittelstimme.

Es gibt eine Stelle im Scherzo, die man die „Horowitz-Valse“ nennen könnte. Ich meine die *Ges-dur*-Takte im Hauptteil, die sich an die chromatischen Läufe anschließen. Keiner spielt dieses unvermutet hervorbrechende Walzermotiv zündender, elektrisierender als Horowitz, schon auf seiner alten Aufnahme fesselte diese Passage. Einige überspielen sie völlig — am auffälligsten Magaloff —, andere, wie zum Beispiel Jenner, werden ihrem überschwelligen Temperament nicht gerecht; sie bleiben zu zurückhaltend. Malcuzyński markiert sie allerdings recht gut. Zu seinen besonderen Qualitäten zählt auch ein spezifisches Brio, mit dem er jeweils den Hauptteil wuchtig und federnd anfängt, stürmisch und konzentriert zugleich.

Wer diese Platte von Jenner zum Vergleich zieht, merkt sofort den Unterschied: Der Wiener hat Mühe, mit dem Scherzo-Thema in Gang zu kommen.

Mit Rubinsteins Scherzo hat es eine besondere Bewandnis. Es ist nicht genial hingeworfen wie bei Horowitz. Das Hauptthema kommt eher ein wenig behäbig, der Mittelteil ist nicht süßlich, aber äußerst kantabel. Partien freilich, die auf keiner anderen Aufnahme völlig befriedigen (am ehesten noch bei Horowitz und Vášary), weil sie entweder zu vorzudröndig brutal oder zu flach oder pingelig wirken. Zum Beispiel die Staccato-Akkorde nach den Walzerepisoden haben bei Rubinstein eine selbstverständliche Klangfülle, eine unnachahmlich sonore Eleganz.

Im Kopfsatz, dem Hauptsatz der Sonate, treten die Tendenzen, die bei den anderen



Was beschäftigt die anderen?

CBS veröffentlicht in diesen Wochen eine „Wozzeck“-Neuaufnahme, die in Paris entstand. Dirigent ist Pierre Boulez. In den Hauptrollen singen Walter Berry und Isabel Strauß. „The Gramophone“ widmet dieser zweifellos bedeutsamen Novität einen Bericht ihres Korrespondenten Jeremy Noble, der bei den Aufnahmen als kritischer Zeugnisschreiber mit dabei war. Auch Karajans „Walküre“, zu deren letzter Aufnahmesitzung kurz vor Weihnachten des vergangenen Jahres prominente in- und ausländische Kritiker geladen waren, findet in der gleichen Zeitschrift sowie in der italienischen Fachpresse („Discoteca“) ein Echo, bei dem mit Vorschußlobernen nicht gespart wird.

In Sachen Furtwängler meldet sich noch einmal „Audio and Record Review“ und veröffentlicht einen Leserbrief, der sich auf den im Januar-Heft abgedruckten Beitrag „Furtwänglers Erbe“ bezieht. Dieser Brief eines ausgezeichneten Sachkenners wirft erneut die Frage danach auf, ob es verantwortet werden darf, daß noch heute, 13 Jahre nach dem Tode des großen Dirigenten, in zahlreichen Band- und Rundfunk-Archiven Schätze

lagern und der Öffentlichkeit unzugänglich sind, darunter Aufnahmen des „Ring“, der „Matthäus-Passion“ sowie Mozart-Opern, die Furtwängler bei den Salzburger Festspielen leitete. Warum, so wird hier argumentiert, können diese Klangdokumente nicht, analog den bisherigen Praktiken der DG sowie der Electrola, als historische Aufnahmen veröffentlicht werden? Angeregt wird in diesem Zusammenhang die Gründung einer Furtwängler-Gesellschaft. Schließlich bittet der Absender des Briefes, Paul J. Minchin, 13 Trueway Road, Leicester (England), alle Furtwängler-Freunde, die sich angesprochen fühlen, ihm zu schreiben.

Thomas Fats Waller ist allen Jazzfreunden ein Begriff. Der 1904 geborene Jazzmusiker, der im Alter von 39 Jahren plötzlich ums Leben kam, war bekanntlich einer der universellsten Begabungen der Jazzszene. Waller brillierte nicht nur als Pianist, Organist und Sänger, sondern auch als Komponist eingängiger Jazzmusik. „luister“ erinnert im Februar an diesen begabten Künstler der Jazzszene. wg

Sätzen beobachtet werden, mit größter Deutlichkeit hervor. Bereits beim ersten Thema scheiden sich die Geister: Malcuzyński, Horowitz und vor allem Block spielen es dramatisch, abrupt, scharf und atemlos. Vášáry kommt ihnen sehr nahe, aber er übertrifft sie fast an Raffinement, indem er durch ständiges Auf und Ab des Tempos den Agitato-Charakter erhellt. Jenner und merkwürdigerweise auch Magaloff geben das erste Thema gesanglich, wobei sich Magaloff allerdings um richtige Akzente kümmert, Jenner dagegen fast durchweg weich und unbestimmt bleibt. Harasiewicz und Rubinstein tendieren ebenfalls nach dem Gesanglichen hin, aber bei ihnen kommt wenigstens eine Spur Agitato hinzu. Ihr Spiel bietet also den „Mittelweg“, die Brücke zwischen den beiden diametralen Auffassungen. Das gibt ihrer Darstellung nicht nur bei diesem Detail, sondern auch insgesamt eine gewisse Glätte und Kühle, die dem innerlich spannungsvollen Werk ganz gewiß nicht alle Nuancen abzufordern vermag.

Als letzte Einzelheit sei noch der Schluß des ersten Satzes genannt. In den letzten acht Takten wird im allgemeinen acceleriert, nur Jenner bringt ein pathetisches Ritardando, das zu seinem sonstigen, eher zurückhaltenden Stil in Gegensatz steht. Magaloff spielt den Schluß ohne entscheidende Tempomodifikation. Harasiewicz macht ein sehr heftiges Accelerando, nimmt dafür die drei letzten Akkorde aus dem Tempo heraus und spielt sie „largo“. Auch bei Block gibt es diesen aufgeplusterten Schlußeffekt, während Rubinstein keinerlei Manierismen zeigt, sondern ohne Ritardando, aber auch mit nur minimaler Beschleunigung bis zum Schlußakkord spielt.

*

Fassen wir zusammen: Zwei Aufnahmen sind ungewöhnlich und fallen aus dem Rahmen. Bei ihnen sind die für ein Chopin-Spiel höchsten Niveaus nicht tolerierbaren Momente, trotz vieler geglückter Details, doch zu häufig. Nikita Magaloff, ansonsten als hervorragender Virtuose bekannt, bringt für die b-moll-Sonate nicht genügend Sensibilität mit. Sein Spiel ist vital, mitunter kompakt und ein wenig grob, in den lyrischen Partien etwas spröde und flach. Alexander Jenner verzichtet auf den virtuoseren Schwung und bleibt damit durchweg zu blaß. Der Flügel, auf dem er spielt, klingt auch bedeutend weniger gut als die übrigen.

Adam Harasiewicz's Sonate fordert weder zum Für noch zum Wider nachdrücklich heraus. Sie macht insgesamt den neutralsten Eindruck; am auffälligsten ist, daß Harasiewicz nicht so sehr die Chopin-Sonate spielt als vielmehr eine Nachgestaltung der Chopin-Sonate in der Interpretation von Rubinstein. Das gilt natürlich cum grano salis; auch bei ihm gibt es eigene und durchaus hörensvalue Passagen, zumal der pianisti-

sche Standard vorzüglich und Erfahrungen mit Chopin spürbar sind.

Rubinstein, der klassische Chopin-Spieler, kann nach wie vor mit der b-moll-Sonate begeistern. Seine Wiedergabe bleibt die pianistisch ausgewogenste, klanglich betörend schön in jedem Takt, frei von jeglicher Übertreibung, allerdings auch längst nicht so elementar mitreißend wie die von Horowitz, die man die dionysisch-wilde und farbenreichste unter allen denkbaren Interpretationen nennen muß. Ihr sehr nahe kommt Malcuzyński's Darstellung, auch wenn sie nicht über den gleichen technisch-pianistischen Komfort verfügt. Zusammen mit Michel Blocks noch ein wenig unausgereifter, vor allem in den Forte-Bereichen fesselnder Interpretation verdient sie deshalb besonderes Interesse, weil beide Pianisten in Deutschland noch zu wenig bekannt sind. Tamas Vaszary, der 1933 geborene ungarische Pianist, hat sich mit seiner Interpretation ebenfalls zur Rubinstein-Nachfolge bekannt. Sein Chopin-Spiel ist sensibel, feingliedrig, aber auch dynamisch ausgreifend und dramatisch intensiv. Klangliche Werte und gestalterische Nuancen lassen vermuten, daß hier ein Pianist heranwächst, der Rubinstein's klangliches Raffinement erreichen kann, aber auch dramatischer Impulse fähig ist.

Die Unterschiede der Aufnahmequalität sind erstaunlich gering. Die Aufnahme mit Alexander Jenner kann, obwohl sie zu den neueren Einspielungen gehört, nicht ganz mithalten. Der Klavierton wirkt etwas unausgeglichen und dumpf; ohne Zweifel wird die Interpretation durch die technischen Mängel nicht unwesentlich beeinträchtigt. Magaloffs, Rubinstein's, Horowitz', Blocks und Malcuzyński's Spiel ist auf technisch einwandfreien Platten zu hören. Die Vaszary-Wiedergabe kann in bezug auf Aufnahmequalität ein besonderes Plus für sich verbuchen: Bei dieser Stereo-Platte sind nahezu die originalen Klavierfarben zu hören, ohne Klirren oder Rauschen und so sinnvoll im Stereo-Aufnahmesystem übertragen, daß die aufwendige Technik völlig gerechtfertigt erscheint: eine Klavier-Schallplatte, die höchste diskophile Ansprüche befriedigt.

*

Wer bereit ist, eine Mitschnitt-Aufnahme zu akzeptieren, sei zum Schluß noch auf eine Neuerscheinung aufmerksam gemacht, die vom Musikalischen her Chancen hat, in die allererste Gruppe aufgenommen zu werden: die Aufnahme mit Emil Gilels, die Eurodisc aus dem sowjetischen Melodia-Katalog übernommen hat. Wenn wir also gelegentliche Huster und den Schlußbeifall in Kauf nehmen, außerdem eine der Studio-Qualität nicht ganz standhaltende Aufnahmetechnik, dann gewinnen wir doch eine Unmittelbarkeit der Wiedergabe, die zu denken gibt. Hier weiß man, daß die Vehemenz nicht gebastelt sein kann, da Schnitte nicht möglich waren. Die Spannung, die Gilels ver-

harmonia mundi

Italienische Maskenpiele im Schloß Versailles

ANDRÉ CAMPRA

Venezianische Feste in Paris

Suite zur Oper
»Les Fêtes Vénitienes«
Collegium aureum

30 cm Stereo, auch Mono abspielbar
HMS 30 822 25,- DM

FONO-Schallplattengesellschaft 44 Münsen

mittelt, ist erstaunlich, ebenso wie die Weite seiner Crescendi, der gemeißelte, metallene Klang von berstender Wucht und greller Leuchtkraft, die Klarheit, die dennoch bewahrt bleibt, und das hinreißende Piano-Spiel, das romantisch und zeitnah zugleich wirkt. Mit einem selbstverständlichen, weil starken und unkomplizierten und nie nach S-Richter-Manier überspannten oder überdosierten Gefühl wird Chopin (wie übrigens auf der Rückseite phantastisch, genau entsprechend, die h-moll-Sonate von Liszt) schlicht und ausdrucksintensiv zugleich, trocken und doch bravouros, markant und dennoch frei von forcierten Passagen vorgezogen. Der 45jährige Musiker überrascht mit diesem 1961 aufgenommenen Konzert im Moskauer Konservatorium mit ausgeglichener Vitalität und unprätentiöser Virtuosität des Vortrags, mit Emotion und Intelligenz. Der erste Satz hat weniger Flair als bei Rubinstein, und das Finale kommt pianistisch nicht an die einmalige Leistung von Horowitz heran, aber der langsame Satz wurde eigentlich von keinem zweiten Pianisten so erfüllt und frei von Larmoyanz, so eindeutig auf strenge Musikalität hin geboten wie von Gilels.

Chopin:
Sonate Nr. 2 in b-moll op. 35 für Klavier („Trauermarsch-Sonate“)

Gespielt von:

Michel Block — DG 19 218
Emil Gilels — Eurodisc 74 611 KK
Adam Harasiewicz — Fontana 698 011 CL
Vladimir Horowitz — CBS 72 067
Alexander Jenner — Eurodisc S 70 603 KK
Nikita Magaloff — Philips A 02 292 L
Witold Malcuzyński — Columbia 80 650
Artur Rubinstein — RCA LSC-2554-B
Tamas Vaszary — DG 136 450

Camerata - Schallplatten

... beachten Sie diesmal:

Triosonaten für Flöte, Oboe und Continuo

von Fux, Quantz, Telemann, Bodinus und Galuppi.

Marianne Höffer (fl) · Rolf-Julius Koch (ob) · Rainer Miedel (vc)
Maria Kapler (cemb) · CMS 30021 LPM, 21,- DM

MÖSELER VERLAG · 334 Wolfenbüttel · Postfach 460

