

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen

100 tägliche Übungen

von

**Friedrich dem Großen und
Johann Joachim Quantz**

King Frederick the Great's Flute Book

100 Daily Exercises

by

Frederick the Great and Johann Joachim Quantz

**herausgegeben von / edited by
Erwin Schwarz-Reiflingen**

JUAN J. CABALLERO VIEDMA



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Edition Breitkopf 5606

Printed in Germany

Vorwort

Friedrichs des Großen Bedeutung als Komponist wurde zuerst im Jahre 1889 erkannt, als Philipp Spitta eine Auswahl seiner Flötenkompositionen (25 Sonaten und 4 Konzerte) im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, herausgab. Daß er auch ein vorzüglicher Flötist war, wird von vielen seiner Zeitgenossen bezeugt. Johann Friedrich Reichardt schreibt in seinem „Musikalischen Kunstmagazin“, Berlin 1791: „Der König war gewohnt ufer bis fünf Mal die Flöte zu blasen. Gleich nach dem Aufstehen war das erste, daß er nach der Flöte griff. Nach dem Vortrag der Kabinettsräte übte er wieder die Flöte. Gleich nach der Tafel wieder, und gegen Abend pflegte er die sechs Konzerte, oder in den letzten 10–15 Jahren die 3–4 Konzerte, die er den Abend mit seinen Kammermusikern blasen wollte, vorher zu üben.“

Welches war nun der Übungsstoff, den der König für seine täglichen mehrstündigen Übungen benutzte? Der von seinem Lehrer Johann Joachim Quantz herausgegebene „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ (1752) (Faksimile-Nachdruck Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) war es nicht, da dieses Werk nur wenige Übungen enthält, Quantz sich auch in seinen Veröffentlichungen eine begreifliche Zurückhaltung auferlegen mußte, da er ja vertraglich alles, was er schrieb, für seinen hohen Gönner bereithalten mußte und dafür honoriert wurde.

Bei einer genauen Durchforschung der musikalischen Hinterlassenschaft Friedrichs des Großen fanden sich in der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek im Schloß von Berlin vier schmale Hefte, unter deren Titel „Solfeggio“ man kaum die Flötenhefte des Königs vermuten konnte, nach denen er über drei Jahrzehnte täglich 1–3 Stunden geübt hatte.

Das Vorhandensein dieser Studien wird schon von Carl Burney in seinem „Tagebuch einer Musikalischen Reise“ (1773) bekundet. Er beschreibt darin einen Besuch im Konzertsaal des Neuen Palais in Potsdam „auf dem Tisch liegt ein Verzeichnis der Konzerte, welche sich im Neuen Palais befinden und ein Notenbuch worin, wie Sr. Majestät es nennen. Solfeggi geschrieben stehen, nähmlich Preludios von schweren und geschwinken Sätzen zur Übung der Finger und Zunge, wie die eigentlichen Solfeggi zur Übung für die Kehle der Sänger sind. Sr. Majestät haben von dieser Art Büchern für die Flöte eins in jedem Musikzimmer der Paläste.“

Gerber erwähnt sie gleichfalls in seinem bekannten Musiklexikon (1790) „...diese Passagien blies, welche er dreißig Jahre lang täglich wiederholt hatte“. Ebenso Ledebur in seinem Tonkünstlerlexikon Berlins (1861) in dem Artikel „Quantz“, und schließlich Spitta in dem Vorwort seiner Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen (1889). „Außerdem wird auf Schloß Sanssouci noch ein von Kopistenhand geschriebenes Heft vom Flöte-Solfeggi aufbewahrt, in welchem der König eigenhändige Zusätze gemacht hat“. 1782 befand sich nach Gerber in der Westphälischen Buchhandlung in Hamburg unter anderen Manuskripten von Quantz (vermutlich sein Nachlaß) auch „Solfeggi für die Flöte nebst einer Anweisung zu deren Gebrauch“.

Diese Anweisung ist leider verloren gegangen. Ebenso wissen wir nichts von den Tonleiterübungen, die Reichardt in seinem „Kunstmagazin“ beschreibt. „Die Morgenübungen bestanden gemehrhin in der Abblasung einer langen Tabelle von Quantz, die aus manigfältigen Versetzungen der Tonleiter bestand. So blies er erst die natürliche Tonleiter d, e, f, g, a, h, c, d usw., dann d-f, e-g, f-a, g-h, a-c, h-d, c-e, d usw., dann d-e-f, e-f-g, f-g-a, usw., dann d-e-f, e-f-g, f-g-a-fis usw. durch alle Oktaven und dann wieder von oben hinunter und ebenso wieder mit den halben Tönen und so täglich dasselbe.“

Es handelt sich also um folgende Übungen:

Preface

The importance of King Frederick the Great of Prussia as a composer was first recognized in 1889, when Philipp Spitta edited a selection of his flute compositions (25 sonatas and 4 concertos) published by Breitkopf & Härtel in Leipzig. From the testimonies of many of his contemporaries, we know that the King was also an excellent flutist. In his "Musikalisches Kunstmagazin" (Berlin, 1791), Johann Friedrich Reichardt wrote: *"The King used to play the flute four or five times (a day). He first reached for the flute immediately after rising. He practised after listening to the reports of his cabinet. He played once again after dining, and, in the evening, he would generally practise the six concertos – the number was reduced to three or four during the last 10 to 15 years – that he intended to play that evening with his chamber musicians."*

What did the King play every day when he practised for several hours? It was not the "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752) (Facsimile edition Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) by his teacher Johann Joachim Quantz, since this work contains only few exercises. Moreover, Quantz was understandably reticent about publishing too much, since he was bound by contract to offer everything that he wrote to his mighty patron, who, of course, remunerated him.

In an exhaustive study of the music left by Frederick the Great, four booklets were found in the former royal "Hausbibliothek" in the Berlin Palace. Who would have guessed that these booklets bearing the title "Solfeggio" actually contained the flute exercises practised by the King one to three hours every day for over 30 years?

In his "Diary of a Musical Tour" of 1773, Charles Burney reported about these exercises in the description of his visit to the concert hall of the New Palace in Potsdam: *"On the table lay a catalogue of concertos for the New Palace, and a book of manuscript Solfeggi, as his majesty calls them, or preludes, composed of difficult divisions and passages for the exercise of the hand, as the vocal Solfeggi are for the throat. His majesty has books of this kind, for the use of his flute, in the music room of every one of his palaces."*

Gerber also mentions them in his well-known "Musiklexikon" of 1790: *"...he practiced these passages, repeating them every day for thirty years."* Ledebur pointed them out in the "Quantz" article of his "Tonkünstlerlexikon Berlins" of 1861, and Spitta, of course, in the preface to his edition of the works of Frederick the Great (1889). *"Furthermore, a book of flute solfeggio written by a copyist and located at Sanssouci Palace contains entries added by the King himself."* Gerber signalized the presence of a "Solfeggio for the Flute and Instructions for their Use", together with other manuscripts by Quantz (presumably his estate), in the Westphälische Buchhandlung in Hamburg in 1782.

These instructions have unfortunately been lost. Likewise, we also know nothing about the scale exercises described by Reichardt in his "Kunstmagazin". *"The morning exercises consisted generally in the practice of a long table by Quantz, which consisted of a variety of permutations of the scale. He first played the natural scales d, e, f sharp, g, a, b, c sharp, d etc., then d-f sharp, e-g, f-sharp-a, g-b, a-c sharp, b-d, c sharp-e, d etc., then d-e sharp, e-f sharp-g, f sharp-g-a, etc., then d-e-f sharp-d, e-f sharp-g-e, f sharp-g-a-f sharp etc., through all the octaves, and then again from top to bottom, before proceeding similarly with the semitones; he did the same thing every day."*

The exercises in question are the following:



Diese Tonleiterstudien, die der heutigen Pädagogik selbstverständlich sind, waren damals noch etwas Ungewöhnliches und Neues, so daß sie Relchardt ausdrücklich zu erwähnen müssen glaubte. Vermutlich hat der König später verzichtet, die leicht auswendig zu behaltenden Übungen nochmals kopieren zu lassen. Sie sind in unserem Flötenbuch jedenfalls nicht enthalten.

Von den Kompositionen Friedrichs des Großen und Quantz' waren meist je drei Abschriften vorhanden, die zum Teil auch noch nach dem Ort ihrer Bestimmung die Aufschriften „Potsdam“, „Sanssouci“ und „Charlottenburg“ tragen, wo der König sich meist aufhielt und das Notenmaterial stets bereitlegen mußte. Auch von den Flötenbüchern sind je drei Exemplare vorhanden.

An ihrer Echtheit kann kein Zweifel bestehen, da sie von den gleichen beiden Kopisten angefertigt wurden, die auch mit der Abschrift der anderen Konzerte beschäftigt waren und das Wasserzeichen des Königs, die verschlungenen Buchstaben F. R. (Fridericus Rex) haben. Ein Exemplar hat zudem zahlreiche autographen Eintragungen Friedrichs.

Nachstehend sei eine Beschreibung der Hefte gegeben:

Solfeggio 1: 10 Blatt mit 17 beschriebenen Notenseiten

Solfeggio 2: 8 Blatt mit 13 beschriebenen Notenseiten

Solfeggio 3: 6 Blatt mit 10 beschriebenen Notenseiten

Solfeggio 4: 4 Blatt mit 6 beschriebenen Notenseiten

Format 34,5 x 22,3 cm, meist 14 (Heft IV 12) Notensysteme, die Notenlinien sind mit einem Raster gezogen. Der Erhaltungszustand ist bei fast allen Exemplaren vorzüglich. Signaturen der Schloßbibliothek M. 1561–1571 und M. 1314.

Ein Exemplar von Heft 3 enthält zahlreiche eigenhändige Zusätze des Königs, insgesamt 19 Übungen, und eine autographen Anweisung für den Kopisten „NB. die passage gehört dahin und wird hinten ausgeschrieben“.

Für die Entstehungsgeschichte und den kompositorischen Anteil Friedrichs des Großen ist dieses Exemplar sehr aufschlußreich. Die Seiten sind nicht sämtlich vollgeschrieben wie bei den anderen Heften, sondern enthalten Raum für die wohl vorgesehenen Zusätze. Heft 3 hat sechs volgeschriebene Notenseiten von Kopistenhand. Nach Einbeziehung der von dem König komponierten Übungen, die als solche nicht ausdrücklich bezeichnet sind, wächst es in der danach vorgenommenen Abschrift auf neun Seiten. Der Anteil des Königs beträgt also ein Drittel. Vergleicht man nun den Umfang der einzelnen Hefte, die mit Nr. 1 beginnend je 17, 13, 10 und 6 beschriebene Notenseiten haben, so kann man wohl mit Recht vermuten, daß ihr ursprünglicher Umfang wie bei Heft 3 und 4 mit je 6 Seiten vorgesehen war und nach Aufnahme der neuen Übungen ihren jetzigen Umfang erreichte. Heft 4 wird daher wohl nur Kompositionen von Quantz enthalten, dagegen die übrigen Hefte zum großen Teil solche des Königs. Thouret führt die Flötenbücher in seinem Katalog der Musikalien der Schloßbibliothek unter den „Kompositionen Friedrichs des Großen“ (nicht unter „Quantz“) an, muß also wohl Grund zu dieser Annahme gehabt haben.

Die Übungen stehen ohne besondere Ordnung meist in Gruppen nach Tonarten beisammen. Hin und wieder wird eine Studie transponiert oder variiert.

Das vorliegende „Flötenbuch Friedrichs des Großen“ bringt aus allen vier Heften eine Auswahl von 100 täglichen Übungen. Die Einteilung nach Tonarten wurde vom Herausgeber getroffen, der auch die im Original fehlenden Taktbezeichnungen und in einigen Fällen unvollständige Schlüsse ergänzte. Die autographen Zusätze des Königs wurden sämtlich aufgenommen. Es sind dies die Übungen Nr. 1, 15, 18, 29, 53–55, 57, 60, 62, 63, 68–71, 75–77, 84. Vortragszeichen fanden sich nur in wenigen Fällen (die in Klammern gesetzten stammen vom Herausgeber). Mit voller Absicht wurde auch die alte Notierung der Vorschläge und Triller beibehalten, da der Flötist so am besten lernt, die alten Flötenwerke stilgemäß wiederzugeben (eine kurze Erläuterung findet sich auf Seite 20). Bei der Auswahl war mir in dankenswerter Weise der ausgezeichnete 1. Flötist der Staatsoper Berlin, Herr Kammermusiker Paul Luther, behilflich.

Although such scale permutations are routine exercises for flute students of today, they were still quite new and unusual at that time, which is why Relchardt felt he had to mention them expressly. The King apparently later decided against having these easily memorized exercises written out again. They are not included in this flute book.

In general, three copies were made of each work by Frederick the Great and Quantz. Some of them still bear the inscriptions „Potsdam“, „Sanssouci“ and „Charlottenburg“, indicating their respective location. The King spent most of his time in these three palaces and required that this music always be kept at hand. Similarly, there were also three copies of each flute book.

Their authenticity is beyond all doubt, since they were written by the same two scribes who had been entrusted with the copying of the other concertos. Furthermore, the paper bears the King's watermark, the intertwined letters F. R. (Fridericus Rex). One copy, moreover, contains numerous autograph entries by King Frederick.

Following is a description of the books:

Solfeggio 1: 10 sheets with 17 pages of music

Solfeggio 2: 8 sheets with 13 pages of music

Solfeggio 3: 6 sheets with 10 pages of music

Solfeggio 4: 4 sheets with 6 pages of music

Format: 34,5 x 22,3 cm; generally 14 staves (12 in Book 4) ruled by hand. Almost all the copies are in excellent condition. The call numbers of the Palace Library read M. 1561–1571 and M. 1314.

A copy of Book 3 contains numerous autograph additions by the King, altogether 19 exercises, and an autograph instruction for the copyist: *“NB. the passage belongs here and is written out in full hereafter.”*

This copy offers revealing insights into the background of the books and into the King's share in the compositions. The pages here are not completely filled with music like the other books, but contain room for the additions that had undoubtedly been foreseen. Book 3 has six full pages of music written by a copyist. The copy based on it, which includes the exercises composed by the King but not expressly indicated as such, contains nine pages. The King thus wrote one third. If we compare the volume of the various books among each other – starting with Book 1, they contain 17, 13, 10 and 6 pages of music – then one will probably be right in assuming that the books were originally to have contained six pages of music, like Books 3 and 4, and that they grew to their present dimensions only after the new exercises were included. Thus, while Book 4 most likely contains only works by Quantz, the rest of the books feature primarily compositions by the King. In his catalogue of the music collections of the Palace Library, Thouret lists the flute books under “works by Frederick the Great” (not under “Quantz”); he must have had good reasons to do so.

The exercises are grouped together generally according to keys, but in no particular order. Now and again, an exercise is transposed or varied.

Our edition of “King Frederick the Great's Flute Book” presents a selection of 100 daily exercises from all four books. The arrangement according to keys was made by the editor, who also added the key signatures missing in the original and, in a few cases, completed some cadential formulae. The King's autograph additions have been included in their entirety. These are exercises Nos. 1, 15, 18, 29, 53–55, 57, 60, 62, 63, 68–71, 75–77, 84. Expressive markings were found only very rarely (those placed in parentheses stem from the editor). The notation of the appoggiaturas and trills was intentionally kept as in the original; this is the best way for a flutist to learn how to perform early flute pieces in a stylistically authentic manner (a short explanation is to be found on page 20). The editor is grateful to the outstanding first flutist of the Berlin State Opera, Kammermusiker Paul Luther, for helping him with the selection.

Es versteht sich von selbst, daß diese täglichen Übungen (wofür sie ja auch gedacht waren), die beste Vorbereitung für die Flötensonaten und Konzerte von Friedrich dem Großen und Quantz, wie überhaupt für die einschlägige Literatur des 18. Jahrhunderts sind. Da die Schulen von Quantz, Tromlitz u. a. für einen praktischen Zweck nicht in Frage kommen, werden sie eine Lücke schließen und den Flötisten in die Technik und den Geist dieser Musik einführen. Aber darüber hinaus bieten sie eine Fülle echter Flötenmusik, die, gerade weil sie kurz und anregend dargeboten wird, auch dem heutigen Unterricht beste Dienste zu leisten vermag. Ihre technische Ausführung – ob gebunden oder gestoßen zu blasen – bleibt jedem Flötisten überlassen. nur beachte man, daß das Staccato nicht zu kurz genommen wird, sondern mehr in der Art des bei der Ausführung der Werke von Bachs üblichen Geigenstrichs. Die Atemeinteilung ergibt sich aus der Phrasierung. Viele Stücke lassen sich auch mit einem Atem blasen.

Berlin, 1934

Erwin Schwarz-Reiflingen

It is obvious that these daily exercises (they were conceived as such) are the best way to prepare for the flute sonatas and concertos of Frederick the Great and Quantz as in general for the relevant flute literature of the 18th century. Since the methods published by Quantz, Tromlitz, etc. cannot be used as practice material, these exercises will close a gap and introduce the flutist to the technique and the spirit of this music. But what is more, they offer a rich variety of genuine flute music which, precisely because it was conceived in a concise and stimulating manner, is also ideal for pedagogical use today. Each flutist must decide for himself whether he wishes to perform the pieces legato or staccato. However, he should be cautious not to play the staccato too quickly. Here, one should think of the bowing commonly used in performances of Bach's works. The phrasing determines where a breath should be taken; many pieces can be played in a single breath.

Berlin, 1934

Erwin Schwarz-Reiflingen

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen

100 tägliche Übungen

JUAN J. CABALLERO VIEDMA

The image shows four staves of musical notation for flute, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a 'G' time signature. Staff 1 consists of two lines of music. Staff 2 contains three lines of music, with dynamics (mf) in parentheses under the first and third lines. Staff 3 also has three lines of music, with dynamics (f), (p), and (mf) in parentheses under the first, second, and third lines respectively. Staff 4 consists of two lines of music. The notation includes various note heads, stems, and bar lines, typical of early 19th-century flute method books.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

(p)

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

(P)

23.

24.

25.

(P)

26.

27.

28.

29.

30.

31.

(p)

(f)

(p)

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

The image shows a page of sheet music for violin and piano. It consists of six staves of musical notation, numbered 40 through 45. The music is written in common time (indicated by 'C') and uses a treble clef for the violin parts. The piano part is indicated by a bass clef and includes dynamic markings such as 'tr' (trill), 'f' (fortissimo), 'p' (pianissimo), and 'ff' (fortississimo). The violin parts feature various弓法 (bowing) techniques, including sustained notes, sixteenth-note patterns, and eighth-note groups. The piano part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

45. Measure 45 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note pattern with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

46. Measure 46 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

47. Measure 47 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

48. Measure 48 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

49. Measure 49 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

50. Measure 50 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F#). It features sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

51. A musical score for a single instrument. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by 'c'). Measure 51 starts with a dynamic 'p' (pianissimo) and consists of six measures of sixteenth-note patterns. The first measure begins with a eighth-note followed by sixteenth-note pairs. Measures 2-5 show various sixteenth-note figures, including groups of four and six notes. Measure 6 concludes with a forte dynamic 'f' and a sixteenth-note pattern.

52. A musical score for a single instrument. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by 'c'). Measure 52 consists of five measures of sixteenth-note patterns. The first measure begins with a eighth-note followed by sixteenth-note pairs. Measures 2-4 show various sixteenth-note figures, including groups of four and six notes. Measure 5 concludes with a sixteenth-note pattern.

53. A musical score for a single instrument. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by 'c'). Measure 53 consists of three measures of sixteenth-note patterns. The first measure begins with a eighth-note followed by sixteenth-note pairs. Measures 2-3 show various sixteenth-note figures, including groups of four and six notes.

54. A musical score for a single instrument. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by 'c'). Measure 54 consists of two measures of sixteenth-note patterns. The first measure begins with a eighth-note followed by sixteenth-note pairs. The second measure concludes with a sixteenth-note pattern.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

Die Ausführung der Verzierungen

Quantz gibt in seiner Methode eine weitschweifige Erklärung der Ausführung der langen Vorschläge, auf deren Wiedergabe hier verzichtet wird, da Abänderungen davon statthaft waren, wie uns andere Flötenmeister wie z. B. Tromlitz berichten.

Es sei nur kurz bemerkt, daß der kurze Vorschlag, wie er heute üblich ist, immer dann gespielt wird, wenn die Vorschlagsnote „zweimal geschwänzt“, also eine Sechszehntel-Note ist. Alle anderen Vorschläge sind lang, gleichgültig ob sie als Halbe, Viertel, Achtel usw. erscheinen. Quantz empfiehlt allgemein „Man muß die Vorschläge mit der Zunge *welch anstoßen und wenn es die Zeit erlaubt, an der Stärke des Tones wachsen lassen, die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen*“. Der Triller wird immer mit Vorschlag und Nachschlag gespielt.

Im nachfolgenden Musterbeispiel mit Gegenüberstellung von Notierung und Ausführung, das wir der Schule von Quantz entnehmen, sind die meisten vorkommenden Fälle enthalten. Es wird aber auch bei dem Studium anderer zeitgenössischer Werke gute Dienste tun.

Berlin 1934

Erwin Schwarz-Reiflingen

The Execution of the Ornaments

In his method, Quantz gives a long-winded explanation of the appropriate manner of performing the long appoggiaturas; we have omitted this explanation here. We know from other flute maestri like Tromlitz, etc. that divergences from this rule were allowed.

Let us only briefly note that an appoggiatura is always short – the type common today – when the appoggiatura note is “doubly flagged”, hence a sixteenth note. All other appoggiaturas are long, regardless of whether they are printed as half, quarter, or eighth notes, etc. In general, Quantz recommends that “appoggiaturas are to be tipped gently with the tongue, and, if time permits, the volume should be allowed to swell; the following note should be slightly slurred.” The trill is always played with an appoggiatura and a termination.

The following example taken from Quantz’s method includes most of the different kinds of appoggiaturas that appear in these exercises, together with their execution. It can also serve for the study of other works from this period.

Berlin, 1934

Erwin Schwarz-Reiflingen

Notierung:
Notation:

Ausführung:
Execution: