

## Vorwort

Das 2. Streichquartett op. 10 von Arnold Schönberg (1874–1951) entstand in den Jahren 1907/08 und gilt heute als eines derjenigen Werke, die eine grundlegende Wende in der Musikgeschichte eingeleitet haben. Entscheidend für diese Einschätzung ist insbesondere der letzte Satz, der keine Generalvorzeichnung zur Angabe der Tonart mehr besitzt und in dem die Dur-Moll-Tonalität aufgegeben wurde. Was man bald unter dem Begriff der Atonalität fasste, bedeutete nichts Geringeres als die Verabschiedung oder – wie Anton Webern es später in seinen *Der Weg zur Neuen Musik* betitelten Vorträgen bezeichnete – „Sprengung“ eines mindestens 300 Jahre alten und als unverzichtbar geltenden Mediums der Tonhöhenordnungen. Dass sich Schönberg zu diesem Schritt gedrängt oder sogar genötigt fühlte, hatte seine Ursache in einem Ausdrucksbedürfnis, dem die herkömmlichen Mittel nicht mehr genügten. Dieses neue Ausdrucksbedürfnis besaß zwar zugleich einen biographischen Hintergrund, war aber vor allem Teil eines künstlerischen Selbstverständnisses, das als zentrale ästhetische Idee den persönlichen Ausdruck des Genies – in diesem Fall Schönberg selbst – begriff.

Spätestens im Sommer 1908 war es zu einer schweren Ehekrise gekommen, als Schönbergs Frau Mathilde den Komponisten für den Maler Richard Gerstl verließ. Anfang August kam es zu dramatischen Ereignissen, und es gelang Schönberg nur unter größter Mühe, seine Frau zur Rückkehr zu bewegen (Gerstl beging drei Monate später Selbstmord). Eine zeitliche Übereinstimmung zwischen Ehedrama und Komposition des atonalen Satzes lässt sich allerdings nicht belegen, da für den 4. Satz keine Kompositionsdaten überliefert sind (die Erste Niederschrift des 3. Satzes schloss Schönberg am 11. Juli ab). Auch in den überlieferten Quellen sind keine Spuren zu finden, die in irgendeiner Hinsicht auf die Ereignisse Bezug nehmen. Von größerer Bedeutung war sicher die Fun-

dierung von Schönbergs Komponieren in einer radikalen Ausdrucksästhetik, die mithilfe der Lyrik Stefan Georges (1868–1932) einen Schub erhielt. Sowohl der erhabene Ton als auch die Sprachbilder dieser Lyrik wirkten dabei als eine Art Katalysator, der Schönberg in die Lage versetzte, die Grenzen dessen zu überschreiten, was mit der Tonalität bisher als ein unverzichtbares Ausdrucksmedium gegolten hatte.

Schönberg selbst hat die Bedeutung des 2. Streichquartetts und des letzten Satzes als musikgeschichtlichem Meilenstein später im Wesentlichen aus zwei Gründen abzuschwächen versucht. Vergleicht man erstens das Werk mit den zuvor komponierten Instrumentalwerken – dem 1. Streichquartett op. 7 (1904/05) und der Kammersymphonie op. 9 (1906) –, so bedeutet es tatsächlich in gewisser Hinsicht einen Rückschritt oder eine Rücknahme. Das 2. Streichquartett, das in Wahrheit eigentlich sein drittes ist (Schönberg hatte bereits 1897 ein Quartett in D-dur komponiert, das aber keine Opuszahl erhielt und zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb), ist wesentlich kürzer und kehrt zur klassischen viersätzigen Form zurück, während die Vorgängerwerke noch von riesenhafter labyrinthischer Einsätzigkeit bestimmt sind. Die Atonalität geht also zugleich mit dem Wiedererlangen einer für das Streichquartett traditionellen Formanlage einher, wenn auch ungewöhnlicherweise mit einem Vokalpart im 3. und 4. Satz. Zweitens war es nicht der 4. Satz, sondern der in d-moll stehende tonale 2. Satz (das Scherzo), der Anstoß erregte. Als das Werk nämlich am 21. Dezember 1908 in Wien durch das renommierte Rosé-Quartett und Marie Gutheil-Schoder von der Wiener Hofoper uraufgeführt wurde und sich zu einem der großen Konzertsandale auswuchs, löste der 2. Satz einen Sturm der Entrüstung aus, der sich in Lachsalven und Protesten entlud, sodass die letzten beiden Sätze nur noch mit Mühe gespielt werden konnten. Erst die zweite Aufführung am 25. Februar 1909 konnte auch angesichts einer veränderten Zuhörerschaft, unter der sich viele Anhänger Schön-

bergs befanden, ungestört über die Bühne gehen.

Die Drucklegung des Werks erfolgte bereits im Februar 1909 nur wenige Monate nach der Uraufführung im Selbstverlag. Schönberg hatte sich zu diesem Schritt entschlossen, da er an einem raschen Erscheinen interessiert war. Hintergrund war, dass bei seinem zu diesem Zeitpunkt noch zuständigen Verlag Dreililien (dort war 1907 Opus 7 veröffentlicht worden) keine Drucklegung zustande kam und die Verhandlungen mit Schönbergs neuem Verlag Universal Edition noch nicht zu einem Abschluss gekommen waren. Grundlage der Erstaussgabe, die zunächst nur als Partitur erschien, war eine heute verschollene autographe Reinschrift, die photomechanisch vervielfältigt wurde. Nach der Übernahme des Werks in die Universal Edition kam es zunächst zu keinem Neudruck. Vielmehr wurden die noch vorhandenen Exemplare mit einem neuen Umschlag versehen und im Notentext einige wenige Korrekturen vorgenommen. Diese Ausgabe wurde seit 1910 vertrieben, 1912 und 1915 erfolgten weitgehend unveränderte Nachdrucke. Die Stimmen, von denen sich nur Autographe des 3. und 4. Satzes erhalten haben, erschienen bei der Universal Edition in einer vervielfältigten Kopistenabschrift im September 1911. Einen eigenen Druck der Partitur fertigte die Universal Edition erst kurz nach dem 1. Weltkrieg an, der im April 1920 veröffentlicht wurde, aber schon ein gutes Jahr später eine revidierte Neuauflage erlebte. Etwa zur selben Zeit kam auch ein Neudruck der Stimmen heraus. Obwohl somit im Sommer 1921 sowohl eine revidierte Ausgabe der Partitur als auch eine der Stimmen erschienen waren, stimmt der Notentext beider Ausgaben nicht überein. Insbesondere bei Artikulation, Bogensetzung und Dynamik gibt es zahlreiche Differenzen. Diese unterschiedlichen Lesarten sind auch in der letzten, noch zu Schönbergs Lebzeiten im Jahr 1937 erstellten Partiturausgabe, die nur einige wenige und nicht immer plausible Änderungen enthält, nicht beseitigt. Unklar ist überdies der Umfang der Mit-

wirkung des zu diesem Zeitpunkt schon mehrere Jahre im amerikanischen Exil weilenden Komponisten. Die Quellenlage wird schließlich dadurch erschwert, dass sich noch eine zweite autographe Reinschrift erhalten hat, die teilweise genauer und stringenter bezeichnet ist als die übrigen Quellen, aber ebenfalls abweichende Lesarten enthält. Die vorliegende Edition fußt auf der Ausgabe aus dem Jahr 1937 und damit auf der Fassung letzter Hand, bezieht aber eine Reihe weiterer Quellen, darunter die Stimmen und das zweite Partiturograph mit in die Erstellung des Notentextes ein. Die *Einzelbemerkungen* am Ende unserer Edition geben darüber hinaus Auskunft über die zahlreichen zwischen den Quellen abweichenden Lesarten, für die sich nicht immer angeben lässt, ob eine Ungenauigkeit, ein Fehler oder eine Revision anzunehmen ist.

Sowohl Anton Webern (in seinem Aufsatz *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, mit Beiträgen von Alban Berg et al., München 1912) als auch Schönbergs erster Biograph Egon Wellesz haben das 2. Streichquartett als ein Werk des Übergangs bezeichnet. Dabei hob insbesondere Wellesz auf die Logik des Themenbaus und der Motivik ab, dass also „nicht Themen und Motive aufgestellt werden, aus denen keine Konsequenzen gezogen sind, sondern dass jeder motivische Bestandteil [...] sich mit andern zu einem höheren Ganzen verschmelzen“ lasse (Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig/Wien 1921, S. 115). Diese ästhetische Maxime hat Schönberg allerdings nur wenige Jahre später aufgegeben, indem er das Ausdrucksmoment verabsolutierte und nun ausdrücklich „Unlogik“, das heißt den raschen Wechsel der musikalischen Gestalten zuließ. Dies wiederum führte zum weiteren Schrumpfen der Form und zum musikalischen Aphorismus, sodass das 2. Quartett für lange Zeit das letzte Werk bleiben sollte, in dem er eine große instrumentale Form realisierte. Erst mit Erfindung der Zwölfton-Methode in den 1920er Jahren und mit Werken wie dem Bläserquintett op. 26 (1923/24) oder dem 3. Streichquartett op. 30 (1927) gelang es Schönberg, wieder an die

Formkonzepte des 2. Streichquartetts anzuschließen.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, vor allem aber dem Arnold Schönberg Center in Wien und insbesondere Therese Muxeneder für die Bereitstellung von Quellen und wertvolle Auskünfte herzlich gedankt. Besonderer Dank für seine hilfreichen Ratschläge gebührt dem Bratscher des Schönberg-Quartetts (1976–2009) Henk Guittart (Molenhoek/Niederlande).

Berlin, Herbst 2021  
Ulrich Scheideler

## Preface

The 2<sup>nd</sup> String Quartet op. 10 of Arnold Schönberg (1874–1951), dating from 1907/08, is regarded today as among those works that led to a fundamental turn in the history of music. Its final movement is particularly important in this assessment, since it no longer carries a key signature and abandons major-minor tonality. What soon came to be known by the term atonality meant nothing less than the departure from – or, as Anton Webern later designated it in his lectures entitled *Der Weg zur Neuen Musik* (The Path to the New Music), the “demolition” of – a medium of organising pitches that was at least 300 years old and regarded as indispensable. That Schönberg felt himself driven or even obliged to take this step is grounded in an expressive impulse that could not be satisfied by these traditional methods. There was certainly a biographical element behind this new expressive impulse, but principally it was part of an artistic consciousness that had as its central aesthetic idea the realisation of the personal expression of a genius – in this case, of Schönberg himself.

In summer 1908 at the latest, a serious matrimonial crisis had arisen when Schönberg’s wife Mathilde left him for the painter Richard Gerstl. This had dramatic results at the beginning of August, and Schönberg only succeeded by the greatest efforts in persuading his wife to return to him (Gerstl killed himself three months later). There is no evidence, however, of any chronological connection between this marital drama and composition of the atonal 4<sup>th</sup> movement, since no date of composition for the movement survives (Schönberg completed the first draft of the 3<sup>rd</sup> movement on 11 July). Nor are there any clues in the extant sources that would provide some reference to the events. Of surely greater significance was the consolidation of Schönberg’s composing into a radical expressive aesthetics that received a boost with the help of the poetry of Stefan George (1868–1932). Both the lofty tone and verbal imagery of this poetry operated as a sort of catalyst that put Schönberg in a position to step beyond the limitations that tonality had previously imposed as the essential mode of expression.

Schönberg himself later sought to diminish the significance of the 2<sup>nd</sup> String Quartet and its final movement as a milestone in music history, for two main reasons. Firstly, if one compares this work with his previous instrumental output – the 1<sup>st</sup> String Quartet op. 7 of 1904/05 and the Chamber Symphony op. 9 (1906) – it in some respects represents a step backwards, or a withdrawal. The 2<sup>nd</sup> String Quartet (which is, in fact, his 3<sup>rd</sup>; in 1897 he had written a quartet in D major that received no opus number and remained unpublished in his lifetime) is significantly shorter and reverts to the classic four-movement form, while its predecessors still consist of an immense and labyrinthine single movement. Here, then, atonality goes hand in hand with the resumption of a traditional formal shape for a string quartet, even if, unusually, its 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> movements include a vocal part. Secondly, it was not the 4<sup>th</sup> movement but the 2<sup>nd</sup> movement (the scherzo) in d minor tonality that

provoked shock. Thus when the work was premièred in Vienna on 21 December 1908 by the renowned Rosé Quartet and with Marie Gutheil-Schoder of the Vienna Court Opera it produced one of the great concert scandals, with the 2<sup>nd</sup> movement triggering a storm of indignation that expressed itself in roars of laughter and in protests that led to the final two movements being performed only with difficulty. It was not until the second performance, on 25 February 1909 before a different audience that included many Schönberg supporters, that the work could be presented in public undisturbed.

The Quartet was printed in February 1909, just a few months after its première, and self-published. Schönberg had decided upon this course of action as he was keen for it to be issued quickly. The context was that his publisher up to that point, Dreililien Verlag (which had published the op. 7 in 1907), had not managed to print the new Quartet, and the negotiations with Schönberg's new publisher, Universal Edition, had not yet been concluded. The model for the first edition, which initially appeared only in score, was a now-lost autograph fair copy that was photo-mechanically replicated. Once Universal Edition had taken up the work they did not initially produce a new print. Rather, the remaining copies were provided with a new wrapper, and a few corrections entered directly into the musical text. This edition was distributed from 1910, and extensively unchanged reprints followed in 1912 and 1915. The parts, for which only the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> movements have survived in autograph, were not available from Universal Edition until September 1911, replicated from a copyist's exemplar. Universal Edition did not make its own print of the score until shortly after the end of World War I; this was published in April 1920 but revised over a year later, with a reprint of the parts issued around the same time. Although a revised edition of both score and parts was thus available in summer 1921, their musical texts are not concordant, especially in terms of articulation, phrasing and dynamics, which exhibit many dif-

ferences. Nor were these variant readings eliminated from the final edition of the score published in Schönberg's lifetime in 1937, which contains just a few, not always plausible, changes. Moreover, it is unclear to what extent the composer, who had by now been in exile in the US for some years, was involved in it. Finally, the source situation is rendered more difficult by the survival of a second autograph fair copy score that sometimes is more precisely and more logically marked than the other sources but also contains some variant readings. Our edition is based on the one from 1937, thus on the final authorised version; but it also draws on a series of other sources, including the parts and the second autograph score, to establish the musical text. The *Individual comments* at the end of our edition provide further information on the sources' many variant readings, which do not always allow assumptions to be made regarding whether they result from inaccuracies, errors or a revision.

Both Anton Webern (in his essay *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, with contributions by Alban Berg and others, Munich, 1912) and the composer's first biographer, Egon Wellesz, label the 2<sup>nd</sup> String Quartet a transitional work. Wellesz in particular emphasizes the logic of its thematic construction and motives, so that "themes and motives are not constructed from which no consequences are drawn, but each motivic component [...] is fused with others into a higher whole" (Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig/Vienna, 1921, p. 115). However, Schönberg renounced this aesthetic maxim just a few years later, giving primacy to the expressive moment and expressly permitting "unlogic", i.e. the rapid change of the musical figures. In turn, this led to a further contraction of the form and to musical concision, so that the 2<sup>nd</sup> Quartet would long remain the final work in which Schönberg produced a large-scale instrumental form. Not until the invention of the twelve-tone method in the 1920s, and works such as the Wind Quintet op. 26 (1923/24) and the 3<sup>rd</sup> String Quartet op. 30 (1927), did he succeed in reconnecting

with the formal concepts of the 2<sup>nd</sup> String Quartet.

In closing, we warmly thank all the libraries mentioned in the *Comments*, above all the Arnold Schönberg Center in Vienna and especially Therese Muxeneder, for providing valuable information and making the sources available. We would like to extend our particular thanks to Henk Guittart (Molenhoek/Netherlands), viola player in the Schönberg Quartet (1976–2009), for his helpful suggestions.

Berlin, autumn 2021  
Ullrich Scheideler

## Préface

Le 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes op. 10 d'Arnold Schönberg (1874–1951) fut composé au cours des années 1907/08. Il est considéré aujourd'hui comme l'une des œuvres initiatrices d'un tournant fondamental dans l'histoire de la musique. Le dernier mouvement en particulier, qui ne possède plus d'armure générale pour indiquer la tonalité et dans lequel la dualité majeur-mineur a été abandonnée, joue un rôle décisif dans cette appréciation. Ce que l'on devait bientôt désigner par le terme d'atonalité ne signifiait rien de moins que l'abandon, ou – comme Anton Webern le qualifia plus tard dans ses conférences intitulées *Der Weg zur Neuen Musik* (Chemin vers la nouvelle musique) – le «dynamitage» d'un médium régissant l'ordre des hauteurs de notes vieux d'au moins 300 ans et considéré comme indispensable. Le fait que Schönberg se soit senti poussé, voire contraint, à franchir ce cap repose sur un besoin d'expression auquel les moyens traditionnels ne suffisaient plus. Ce nouveau besoin d'expression s'inscrivait certes dans un contexte biographique, mais surtout dans une conception de l'art considérant l'expression person-

nelle du génie – en l’occurrence Schönberg lui-même – comme une notion esthétique centrale.

Une grave crise avait éclaté au sein du couple Schönberg, au plus tard à l’été 1908, lorsque son épouse, Mathilde, l’avait quitté pour le peintre Richard Gerstl. Après des événements dramatiques survenus début août, le compositeur était parvenu à grand-peine à convaincre sa femme de lui revenir (Gerstl se suicida trois mois plus tard). La concordance temporelle entre le drame conjugal et la composition du mouvement atonal ne peut cependant être attestée, car les dates de composition du 4<sup>e</sup> mouvement ne sont pas connues (Schönberg avait achevé la première ébauche du 3<sup>e</sup> mouvement le 11 juillet) et les sources conservées ne font référence en aucune manière à ces événements. L’ancrage de la composition de Schönberg dans une esthétique expressive radicale stimulée par la poésie de Stefan George (1868–1932) est certainement bien plus significatif. Tant la noblesse de ton que les images évocatrices de cette poésie agissent comme une sorte de catalyseur qui permit à Schönberg de dépasser les limites de la tonalité, considérée jusqu’alors comme un moyen d’expression incontournable.

Schönberg lui-même tenta par la suite de minimiser l’importance du 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes et de son dernier mouvement dans l’histoire de la musique, essentiellement pour deux raisons. Premièrement, si l’on compare ce Quatuor à ses œuvres instrumentales précédentes – le 1<sup>er</sup> Quatuor à cordes op. 7 (1904/05) et la Symphonie de chambre op. 9 (1906) –, il constitue effectivement à certains égards une régression ou un retour en arrière. Le 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes, qui est en réalité son troisième (Schönberg avait déjà composé un quatuor en Ré majeur en 1897, mais ce dernier n’avait pas reçu de numéro d’opus et était resté inédit de son vivant), est beaucoup plus court et revient à la forme classique en quatre mouvements, alors que les œuvres précédentes se présentent sous la forme d’un mouvement unique gigantesque et labyrinthique. L’atonalité va donc de

pair avec la reconquête de la structure formelle traditionnelle du quatuor à cordes, même si elle comporte inhabituellement une partie vocale dans les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements. Deuxièmement, ce n’est pas le 4<sup>e</sup>, mais le 2<sup>e</sup> mouvement tonal en ré mineur (le scherzo) qui suscita les réactions. En effet, lors de la création de l’œuvre à Vienne le 21 décembre 1908 par le célèbre Quatuor Rosé et Marie Gutheil-Schoder de l’Opéra de la Cour de Vienne, qui se mua en l’un des grands scandales de l’histoire de la musique, le 2<sup>e</sup> mouvement déclencha une tempête d’indignation, de rires et de protestations, si bien que les deux derniers mouvements ne purent être joués qu’avec difficulté. Il fallut attendre la deuxième exécution, le 25 février 1909, pour que le Quatuor puisse être joué sereinement, devant un public différent composé de nombreux partisans de Schönberg.

L’œuvre fut imprimée à compte d’auteur dès février 1909, quelques mois seulement après la création. Schönberg avait pris cette décision parce qu’il souhaitait une publication rapide, alors que la maison d’édition Dreililien avec laquelle il travaillait encore (et qui avait publié l’opus 7 en 1907) n’avait pas concrétisé la parution de l’œuvre et que les négociations avec sa nouvelle maison d’édition, Universal Edition, n’avaient pas encore abouti. Initialement constituée uniquement de la partition, la première édition était une copie au propre autographe, aujourd’hui disparue, reproduite par procédé photomécanique. Dans un premier temps, la reprise de l’œuvre au catalogue d’Universal Edition ne fut pas suivie d’une réimpression. Les exemplaires encore disponibles furent simplement dotés d’une nouvelle couverture tandis que quelques rares corrections étaient apportées au texte musical. Cette édition fut commercialisée à partir de 1910 et réimprimée en 1912 et 1915 presque sans modification. Les parties séparées, dont seuls les autographes des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements ont été conservés, ne parurent chez Universal Edition qu’en septembre 1911 sous la forme d’une copie de copiste polycopiée. Universal Edition n’élabora

sa propre édition de la partition que peu après la Première Guerre mondiale, en avril 1920, qui fit l’objet d’une révision à peine un peu plus d’un an plus tard. Les parties séparées firent également l’objet d’une réimpression environ à la même époque. Bien que les éditions révisées de la partition et des parties séparées aient toutes deux été publiées au cours de l’été 1921, les textes musicaux ne sont pas identiques. Ils présentent notamment de nombreuses différences en termes d’articulation, de coups d’archet et de dynamique. Ces différences ne furent pas non plus éliminées dans la dernière édition de la partition établie du vivant de Schönberg, en 1937, qui ne contient que quelques rares modifications pas toujours plausibles. De plus, le degré de participation du compositeur, alors exilé aux États-Unis depuis plusieurs années, n’est pas clairement établi. Enfin, la situation des sources est compliquée du fait qu’une deuxième copie au propre autographe a été conservée, dont les indications sont parfois plus précises et plus cohérentes que celles des autres sources, mais qui contient également des variantes divergentes. Pour la préparation du texte musical, la présente édition s’appuie sur l’édition de 1937 et donc sur la version de dernière main, mais elle intègre également une série d’autres sources, dont les parties séparées et la deuxième partition autographe. Les *Einzelbemerkungen* ou *Individual comments* à la fin de notre édition renseignent également sur les nombreuses variantes figurant dans les sources, pour lesquelles il n’est pas toujours possible de déterminer s’il s’agit d’une inexactitude, d’une erreur ou d’une révision.

Tant Anton Webern (dans son essai *Schönbergs Musik*, dans: *Arnold Schönberg*, avec des contributions d’Alban Berg et al., Munich, 1912) que le premier biographe de Schönberg, Egon Wellesz, ont qualifié le 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes d’œuvre de transition. Wellesz met notamment l’accent sur la logique de la construction thématique et des motifs. Pour lui, «les thèmes et les motifs ne sont pas présentés sans qu’il en soit tiré aucune conséquence, mais chaque

élément thématique [...] fusionne avec d'autres pour former un tout supérieur» (Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig/Vienne, 1921, p. 115). Schönberg abandonna toutefois cette ligne esthétique quelques années plus tard en faisant du moment expressif un absolu et en autorisant désormais expressément «l'illogisme», c'est-à-dire le changement rapide des figures musicales. Cela conduisit à un nouveau rétrécissement de la forme et à l'aphorisme musical, si bien que le 2<sup>e</sup> Quatuor resta pendant long-

temps la dernière œuvre dans laquelle il avait réalisé une grande forme instrumentale. C'est seulement avec l'invention de la méthode dodécaphonique dans les années 1920, et avec des œuvres telles que le Quintette à vent op. 26 (1923/24) et le 3<sup>e</sup> Quatuor à cordes op. 30 (1927), que Schönberg parvint à renouer avec les concepts formels du 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes.

Pour terminer, nous exprimons nos sincères remerciements à toutes les biblio-

thèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, en particulier au Arnold Schönberg Center de Vienne, et plus précisément à Therese Muxeneder, pour la mise à disposition des sources et les précieuses informations fournies. Des remerciements particuliers s'adressent à Henk Guittart (Molenhoek/Pays-Bas), altiste du Quatuor Schönberg (1976–2009), pour ses précieux conseils.

Berlin, automne 2021  
Ullrich Scheideler