

Vorwort

Im Gegensatz zu seinen avancierten, teilweise gar sinfonisches Format annehmenden Kammermusikwerken größerer Besetzung (etwa dem *Streichquartett d-Moll* op. 74) hinterlassen die beiden als op. 77a und op. 141a erschienenen Serenaden (wie auch die jeweils nachgestellten Streichtrios op. 77b und op. 141b) innerhalb von Max Regers reichem kammermusikalischen Schaffen den Eindruck von Werken bewusst klassizistischer Prägung. Der gelöste, gelegentlich gar heitere Charakter der Kompositionen geht dabei nicht nur mit einer aufgelichteten Faktur, einer klaren formalen Disposition und überschaubaren harmonischen Fortschreitungen einher, sondern sucht ganz offensichtlich den Bezug zu Ludwig van Beethovens *Serenade* op. 25 gleicher Besetzung (nur zwei andere Werke für Flöte, Violine und Viola wurden im 19. Jahrhundert noch veröffentlicht: eine *Suite* op. 21 [1871] von Louis Jungmann und eine *Suite* [1891] von Carli Zöllner), bevor Regers Serenaden wiederum andere Kompositionen anregten. – Bei den beiden Streichtrios kommt Reger innerhalb eines kontinuierlichen Gattungskontextes auf Mozarts gewichtiges *Divertimento Es-Dur* KV 563 und die *Streichtrios* op. 9 von Beethoven zurück.

Als Ausgangspunkt dieser erstaunlichen Rückschau kann Regers Unwille gegen Richard Strauss und dessen *Symphonia Domestica* (sowie den finanziellen Erfolg einer Amerika-Tournee) gelten, dem er in einem Brief vom 5. Juni 1904 an seine Verleger Lauterbach & Kuhn freien Lauf lässt und schließlich resümiert: „Mir ist’s absolut klar, was unserer heutigen Musik mangelt: ein *Mozart!* – Und nun ganz offen: die ersten Früchte dieser Erkenntnis, welche sich in mir seit geraumer Zeit durchringt, sind: op. 77a Serenade für Flöte, Violine u. Viola u. op. 77b Trio für Violine, Violine [recte = Viola] und Violoncello“ (Textpassagen in kursiv stellen

Hervorhebungen Regers dar. *Max Regers. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993, S. 324).

Bereits am 22. April 1904 hatte Reger das Manuskript der *Serenade* op. 77a an den Verlag geschickt und dazu bemerkt: „Anbei finden Sie etwas *allerleichtestes, einfachstes* u. *sehr melodioses* ... Doch bitte ich Sie sehr, dieses kleine unscheinbare Heftchen op. 77a nicht »von der Seite« ansehen zu wollen, da op. 77a *für jeden Fall* dazu geeignet sein wird, mir sehr viel neue *Freunde* zu erwerben u. endlich mal jene Ignoranten ein bißchen zum Schweigen bringen wird, welche da immer behaupten, daß ich *nur* »kompliziert« schreiben könnte u. den »Mangel an Einfällen«, den »Mangel an Gemüth« durch »Wust u. Kompliziertheit« verdecken »müßte!« (S. 309 f.). Der Anfang Juni erhaltene Korrekturabzug ging erst am 23. Juli an den Verlag mit dem Kommentar zurück: „Anbei sende ich Ihnen die Abzüge von op. 77a (*Part. u. Stimmen*). *Neuer* Abzug *nicht* nötig; aber, *geben Sie bitte*, in der *Stecherei* an, daß *alle Fehler* in op. 77a in *Part. u. Stimmen* mit *größter* Vorsicht *verbessert* werden!“ (S. 344). Den mittleren Variationensatz bearbeitete Reger selbst für Klavier zu zwei Händen und übersandte das Manuskript am 23. Juni mit dem Zusatz: „leicht spielbar!“ (S. 331). Die Uraufführung der *Serenade* op. 77a fand am 14. Dezember 1904 in München statt (gemeinsam mit der Uraufführung der *Cellosonate* op. 78 und der *Bach-Variationen* op. 81). Reger berichtet voller Überschwang von dem gelungenen Abend: „*Alles famos* gegangen ... die Herren [Felix] Berber, [Ludwig] Vollnhals u. [Aloys] Schellhorn (op. 77a) spielten *pompös, ganz außerordentlich*; demgemäß war die Aufnahme von Op. 81 u. 77a *ganz blödsinnig viel Applaus*.“ (S. 415). Offenbar war sich Reger aber von Anfang an bewusst, dass die von ihm vorgeschriebene Besetzung trotz des Beethoven-Bezugs nicht immer zur Verfügung stehen konnte. Um das Werk dennoch einem breiten Kreis zugänglich zu machen, bat er den Verlag eindringlich, auf die Möglichkeiten einer alter-

nativen Besetzung in der Ausgabe hinzuweisen: „NB. die Flötenstimme soll u. muß sowohl in der *Partitur* als auch in der *Stimme selbst* den Vermerk: *ev. auch* von einer weiteren (2.) Violine ausführbar, bekommen, sodaß das Ding auch da gemacht werden kann, wo man nur 2 Violinen u. 1 Viola hat; *natürlich* ist es, daß die kleine Serenade aber in der Originalbesetzung: Flöte, Violine u. Viola resp Bratsche am *Besten* klingt!“ (S. 309).

Es mag der nahezu unbestrittene Erfolg der beiden unter op. 77 versammelten Werke gewesen sein, der Reger 1915 dazu veranlasste, mit der *Serenade G-Dur* op. 141a und dem *Streichtrio d-Moll* op. 141b ein Pendant zu schaffen. Die Einschätzung der Kompositionen in einem Brief vom 20. April an Henri Hinrichsen als „*absolut klare einfache* Musik“ stellt keine Übertreibung dar (*Max Regers. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995, S. 610). Denn so wie op. 77 (Reger zufolge) ganz aus Mozarts Geist geschaffen ist, so schreibt er Anfang 1915 programmatisch an seinen Freund Karl Straube: „jetzt *beginnt* der *freie, jenaische* Stil bei Reger“ und bezeichnet ihm gegenüber einige Monate später sein op. 141 als „*Miniaturkammermusik*“ (*Max Regers. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986, S. 249 und 256).

Wie im Falle von op. 77a verlief auch bei diesem Werk die Herstellung der Druckausgabe ohne größere Probleme, nachdem das Manuskript am 28. April 1915 an den Verlag C. F. Peters eingesandt wurde. Die verwirrende Zeichendichte im langsamen Satz sorgte offenbar für einige Missverständnisse, sodass Reger am 21. Juli nach dem ersten Korrekturdurchgang nochmals einen Abzug zweier Seiten anforderte: „es fehlt *nicht* viel; also ist neuer Abzug an mich *nicht* nötig! Doch bitte ich Sie dringendst, mir von Seite 14 + 15 der *Partitur* op 141a [i.e. T. 27–65] nach Verbesserung der Fehler noch einen Abzug zu senden *baldigst*; ... damit ich durch *Vergleichen* sehen kann, ob alles richtig ist!“ (*Briefwechsel Peters*, S. 626).

Reichte in op. 77a offenbar der bloße Hinweis auf die alternative Aufführungsmöglichkeit der Flötenstimme, so regte bei op. 141a der Verleger Henri Hinrichsen am 22. April 1915 ganz gezielt eine wirkliche Bearbeitung der Stimme an: „Bei der Serenade möchte ich bitten in Erwägung zu ziehen, ob Sie – wie Ihr Kollege Bach es wiederholt getan, die Flöten-Partie nicht auch noch für ein Streich-Instrument, vermutlich noch eine Violine umschreiben würden; man würde dann also 4 Stimmen (Flöte oder Violine) bieten und dadurch dem Werke natürlich einen ungleich weiteren Interessentenkreis schaffen.“ (*Briefwechsel Peters*, S. 611). Reger ging eine Woche später bereitwillig auf diesen Vorschlag ein; dabei kamen ihm jene Erfahrungen zugute, die er als Meininger Hofkapellmeister gesammelt hatte: „Es muß *neben* der Flötenstimme ein[e] *extra* Violinstimme (*für* die Flötenstimme) gestochen werden, wie die [Bogen] bei der Violine *anders* sind wie bei der Flöte.“ (*Briefwechsel Peters*, S. 612). Im Korrekturabzug nahm Reger dann aber auch noch einige Veränderungen am Notentext selbst vor, um die Stimme der Idiomatik des Streichinstruments noch besser anzupassen: „In der Bearbeitung der Flötenstimme op 141a in eine Violinstimme hab’ ich einige *kleine* Änderungen gemacht, um die paar Stellen *praktischer* in *technischer* u. klanglicher Beziehung zu kriegen; als *Autor* kann ich mir ja solche Sachen gestatten!“ (*Briefwechsel Peters*, S. 626). – Eine Aufführung des Werkes noch zu Lebzeiten des Komponisten ist bisher nicht nachgewiesen.

Herausgeber und Verlag danken dem Max-Reger-Institut, Karlsruhe, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Berlin, der Münchner Stadtbibliothek, und der Bibliothek der Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, für die Bereitstellung der Quellen.

Tübingen, Herbst 2006
Michael Kube

Preface

In contrast to his more highly-regarded chamber works for larger forces, which at times take on quite symphonic dimensions (the *String Quartet in D minor*, op. 74, for example), the two serenades published as op. 77a and 141a (and in their respective later manifestations as the *String Trios* op. 77b and 141b) leave the impression of works of a consciously classical cast within Max Reger’s rich chamber music output. The relaxed, even cheery nature of these works is accompanied by a lightness of construction, clear formal design and easily comprehended harmonic progressions, and clearly seeks comparison with Beethoven’s *Serenade* op. 25 for the same forces. (Only two other works for flute, violin and viola were published during the nineteenth century – a *Suite* op. 21 by Louis Jungmann in 1871, and another *Suite* (in 1891) by Carli Zöller – before Reger’s serenades themselves inspired further compositions.) – The two string trios place Reger in a genre tradition that harks back to Mozart’s important *Divertimento* in E flat KV 563 and Beethoven’s *String Trios* op. 9.

Reger’s indignation against Richard Strauss and his *Sinfonia Domestica* (as well as the financial success of an American tour) serves as the point of departure for this surprising retrospective. He vented himself fully in a letter of 5 June 1904 to his publishers Lauterbach & Kuhn, finally summing up: “It is absolutely clear to me *what* is lacking from our music today: a *Mozart!* – To be perfectly frank: the first fruits of this realization, which has been in my mind for some time, are the op. 77a Serenade for flute, violin and viola, and the op. 77b Trio for violin, viola and violoncello” (Words in italics refer to accentuations by Reger himself. *Max Reger: Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, i, ed. by Susanne Popp, Bonn, 1993, p. 324).

Reger had already sent the manuscript of the Serenade op. 77a to his publisher on 22 April 1904, and had

noted there: “Enclosed you will find something *very light, very simple* and *very melodious*... I ask you, please, not to look askance upon this unprepossessing little booklet op. 77a; for op. 77a is *definitely* intended to make me many new *friends*, and finally to silence a little those ignorant people who still think that I can *only* write in a ‘complicated’ way, and that I ‘must’ conceal my ‘want of ideas’ and ‘lack of feeling’ under a ‘mass of complexity’!” (p. 309 f.). He did not return the proofs, received at the beginning of June, to his publisher until 23 July, commenting: “*Enclosed* I am sending you the proof of op. 77a (*score and parts*). A *new* proof will *not* be required. But, *please specify* to the *engraver* that *all the mistakes* in the *score and parts* of op. 77a are to be *corrected* with the *greatest* care!” (p. 344). Reger himself arranged the middle variation for piano solo, and sent the manuscript on 23 June with the comment “easy to play!” (p. 331). The first performance of the *Serenade* op. 77a took place on 14 December 1904 in Munich, along with the premières of the Cello Sonata op. 78 and the *Bach Variations* op. 81. Reger reported excitedly on the successful evening: “*Everything* went *marvelously* ... Messrs [Felix] Berber, [Ludwig] Vollnhals and [Aloys] Schellhorn (in op. 77a) played *grandly, quite outstandingly*; accordingly, the reception of op. 81 and 77a generated a *quite idiotic amount of applause*” (p. 415). Reger clearly was aware from the outset that the instrumental forces required would not always be available, in spite of the relationship to Beethoven’s work. So in order to make his own work accessible to a broader constituency, he urgently asked his publisher about the possibility of issuing an alternative version: “NB: the flute part should, and must – both in the *score* and in the *part itself* – carry the note ‘*may* also be performed with another (second) violin’, so that it can be presented when only two violins and one viola are to hand; though it is *obvious*, that this small *Serenade* sounds *best* in its original disposition for flute, violin or alto (or rather, viola)!” (p. 309).

It may have been the almost universal success of the two works issued as op. 77 that caused Reger, in 1915, to create a counterpart to them in the *Serenade in G major* op. 141a and *String Trio in D minor* op. 141b. His assessment of these compositions in a letter to Henri Hinrichsen on 20 April as “*absolutely clear and straightforward music*” is no exaggeration (*Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, ed. by Susanne Popp and Susanne Shigihara, Bonn, 1995, p. 610). For just as the op. 77 works are created (according to Reger) in the spirit of Mozart, he wrote descriptively at the beginning of 1915 to his friend Karl Straube that “*now begins Reger’s free, ‘jenaisch’ style*”, describing the op. 141 to him some months later as “*miniature chamber music*” (*Max Reger: Briefe an Karl Straube*, ed. by Susanne Popp, Bonn, 1986, p. 249 and 256).

As was the case with op. 77a, production of the printed publication occurred without great problems once the manuscript had been sent to C. F. Peters Verlag on 28 April 1915. The confusing density of signs in the slow movement clearly caused some misunderstandings, to the extent that on 21 July Reger asked for a further proof of two pages, having completed the first proof correction stage: “*not much is missing; so I do not need another proof! But I urgently request that, after correcting the errors, you send me another proof of pages 14 and 15 of the score of op. 141a [i. e., M 27–65] as soon as possible ... so that I can judge, by comparison, whether everything is correct!*” (*Briefwechsel Peters*, p. 626).

While op. 77a merely carries a note about the possibility of alternative performance of the flute part, in the case of op. 141a publisher Henri Hinrichsen strongly recommended, on 22 April 1915, a “*real*” arrangement of the part: “*For the Serenade I would ask you to consider whether you – as your colleague Bach repeatedly did – will transcribe the flute part for a string instrument, presumably a violin. We could then present four parts (flute or violin), which would naturally create a wider*

circle of interest” (*Briefwechsel Peters*, p. 611). Reger willingly agreed to this suggestion one week later, and his experiences from his days as court Kapellmeister in Meiningen came in useful here: “*An extra violin part (for the flute part) must be engraved along with the flute part itself, since the phrasing for the violin will be different from that for the flute.*” (*Briefwechsel Peters*, p. 612). At proof stage Reger himself even made a few changes to the musical text, in order to better accommodate the part to a string-instrumental idiom: “*In the arrangement of the flute part of op. 141a for a violin I have made a few small changes in order to more practically recast technical and timbral elements in these few places; as the author I’m able to permit myself such things!*” (*Briefwechsel Peters*, p. 626). Up to now, no performance of the work during the composer’s lifetime has come to light.

The editor and publisher are grateful to the Max Reger Institute in Karlsruhe, to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, to the Münchner Stadtbibliothek and the library of the Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, for putting the sources at their disposal.

Michael Kube
Tübingen, autumn 2006

Préface

Contrairement aux œuvres de musique de chambre les plus novatrices de Max Reger, destinées à des formations instrumentales plus importantes et atteignant même parfois les dimensions de la symphonie (par exemple le *Quatuor à cordes en ré mineur* op. 74), les deux sérénades op. 77a et 141a (de même que les

trios à cordes juxtaposés op. 77b et 141b) laissent au sein de l’abondante production de musique de chambre du compositeur l’impression d’œuvres de caractère délibérément classique. Le caractère détendu, parfois même enjoué des compositions va de pair non seulement avec une facture éclaircie, une disposition formelle claire et des progressions harmoniques distinctes, mais recherche aussi manifestement le rattachement à la *Sérénade* op. 25 de Ludwig van Beethoven, écrite pour la même formation instrumentale (deux autres œuvres seulement ont encore été publiées au XIX^e siècle pour flûte, violon et alto: une *Suite* op. 21 [1871] de Louis Jungmann et une *Suite* [1891] de Carli Zöllner); les sérénades de Reger inspireront à leur tour d’autres compositions. – Les deux trios à cordes de Reger s’inscrivent, dans la continuité de ce genre, dans le prolongement de l’important *Divertimento en Mi bémol majeur* K. 563 de Mozart ainsi qu’aux *Trios à cordes* op. 9 de Beethoven.

On peut considérer comme point de départ de cette étonnante rétrospective l’irritation ressentie par le compositeur à l’égard de Richard Strauss et de sa *Symphonia Domestica* (ainsi que le succès financier d’une tournée en Amérique), irritation à laquelle il donne libre cours dans une lettre du 5 juin 1904 à ses éditeurs, Lauterbach & Kuhn, et qu’il résume finalement comme suit: «*Ce qui fait défaut à notre musique d’aujourd’hui est absolument clair pour moi: un Mozart!* – Et maintenant parlons ouvertement: les deux premiers fruits de cette prise de conscience qui se fait jour en moi depuis pas mal de temps sont l’op. 77a pour flûte, violon et alto, et l’op. 77b pour violon, alto et violoncelle» (Textes en italique sont des accents effectués par Reger lui-même. *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1*, éd. par Susanne Popp, Bonn, 1993, p. 324).

Dès le 22 avril 1904, Reger envoie à son éditeur le manuscrit de la *Sérénade* op. 77a, faisant remarquer à ce sujet: «*Vous trouverez ci-joint quelque chose d’extrêmement léger, de très simple et très mélodieux...* Mais je vous prie ins-

tamment de ne pas considérer «avec suspicion» ce petit volume insignifiant de l'op. 77a, car cet op. 77a sera *dans tous les cas* susceptible de me faire acquérir nombre de nouveaux amis et de faire taire enfin un peu tous ces ignorants qui ne cessent de prétendre que je sais *seulement* écrire de façon «compliquée» et que je «suis obligé» de dissimuler mon «manque d'idées» et mon «manque d'âme» derrière un «fouillis chaotique et complexe» (p. 309 et suiv.). Il renvoie seulement le 23 juillet à la maison d'édition les épreuves reçues début juin, avec le commentaire suivant: «Ci-joint les épreuves de l'op. 77a (*partition et parties instr.*). *Nouvelles épreuves non nécessaires; mais veuillez spécifier à l'atelier de gravure que toutes les fautes de l'op. 77a doivent être corrigées avec le plus grand soin dans la partition et les parties instrumentales!*» (p. 344). Reger écrit lui-même un arrangement pour piano à deux mains des variations centrales et envoie le manuscrit le 23 juin en précisant: «facile à jouer!» (p. 331). La création de la *Sérénade* op. 77a eut lieu le 14 décembre 1904 à Munich (en même temps que la création de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 78 et des *Variations et fugue sur un thème de J.-S. Bach* op. 81). Reger relate avec d'enthousiasme le succès remporté: «*Tout s'est déroulé formidablement...* [Felix] Berber, [Ludwig] Vollnhals et [Aloys] Schellhorn (op. 77a) ont joué *majestueusement, de façon tout à fait remarquable*; les op. 81 et 77a ont recueilli en conséquence un *tonnerre d'applaudissements*.» (p. 415). Cependant, Reger savait d'emblée que malgré la référence à Beethoven, la formation choisie ne serait pas toujours disponible. Pour rendre toutefois l'œuvre accessible à un large public, il prie instamment l'éditeur d'attirer l'attention dans l'édition sur la possibilité de choisir une autre formation instrumentale: «N. B. La partie de flûte doit obligatoirement, tant dans la *partition* que dans la *partie instrumentale même*, comporter la mention: év. exécutable aussi par un autre (2^e) violon, de telle sorte que la chose

puisse également se faire là où l'on dispose seulement de 2 violons et d'1 alto; mais *naturellement*, la petite sérénade fournit une sonorité *optimale* avec la formation originale: flûte, violon et alto!» (p. 309).

C'est sans doute le succès quasi incontesté des deux œuvres rassemblées sous le numéro d'opus 77 qui a incité Reger, en 1915, à leur écrire un pendant avec la *Sérénade en Sol majeur* op. 141a et le *Trio à cordes en ré mineur* op. 141b. L'appréciation formulée par Reger dans une lettre du 20 avril à Henri Hinrichsen, selon laquelle il s'agit d'une «musique *simple, absolument claire*», n'est en aucun cas une exagération (*Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, éd. par Susanne Popp et Susanne Shighihara, Bonn, 1995, p. 610). De même en effet que l'op. 77 (selon Reger) est entièrement conçu dans l'esprit mozartien, le compositeur écrit début 1915 à son ami Karl Straube une lettre programmatique: «C'est maintenant que *commence* chez Reger le style *libre*, le style d'*Iéna*», et quelques mois plus tard, il qualifie à son égard son op. 141 de «musique de chambre en miniature» (*Max Reger. Briefe an Karl Straube*, éd. par Susanne Popp, Bonn, 1986, p. 249 et 256).

Comme pour l'op. 77a, la réalisation de l'édition ne pose guère de problèmes après l'envoi du manuscrit le 28 avril 1915 aux Éditions C. F. Peters. La multitude de signes du mouvement lent crée une certaine confusion et donne lieu à quelques malentendus, si bien que Reger se voit obligé le 21 juillet de réclamer de nouvelles épreuves pour 2 pages: «Il ne manque *pas* beaucoup; il n'est donc *pas* nécessaire de m'envoyer une nouvelle série d'épreuves! Mais je vous prie instamment de me renvoyer *le plus tôt possible*, après correction des fautes, les épreuves des pages 14 + 15 de la *partition* de l'op. 141a [i. e. M. 27–65]; ... de sorte que je puisse voir par *comparaison* si tout est bien correct!» (*Briefwechsel Peters*, p. 626).

Si, dans le cas de l'op. 77a, il suffisait simplement d'attirer l'attention sur la

possibilité d'une exécution alternative de la partie de flûte, cette fois, l'éditeur Henri Hinrichsen propose directement, le 22 avril 1915, un véritable arrangement de la partie: «Pour la Sérénade, je vous demande d'examiner s'il ne serait pas possible – comme l'a fait à plusieurs reprises votre collègue Bach – de transcrire la partie de flûte pour un instrument à cordes, probablement un autre violon; on proposerait ainsi 4 voix (flûte ou violon), ce qui ouvrirait l'œuvre à un cercle de musiciens sensiblement plus large.» (*Briefwechsel Peters*, p. 611). Une semaine plus tard, Reger souscrit volontiers à cette proposition, profitant ce faisant de l'expérience acquise en tant que maître de chapelle de la Cour, à Meiningen: «Comme les arcs de liaison du violon sont *différentes* de ceux de la flûte, il faut, à *côté* de la partie de flûte, graver *spécialement* une partie de violon (*pour la partie de flûte*).» (*Briefwechsel Peters*, p. 612). Reger effectue en outre quelques modifications du texte sur les épreuves pour mieux adapter encore la partie au langage spécifique de l'instrument à cordes: «Lors du remaniement de la partie de flûte de l'op. 141a en partie de violon, j'ai procédé à quelques *petits* changements dans le but de rendre les quelques passages *plus pratiques* sur le plan *technique* et sur le plan de la sonorité; en tant qu'*auteur*, je peux me permettre ce genre de choses!» (*Briefwechsel Peters*, p. 626). On ne possède pas à ce jour d'indications relatives à une possible exécution de l'œuvre du vivant du compositeur.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements pour la mise à disposition des sources aux instituts et établissements suivants: Max-Reger-Institut (Karlsruhe), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Berlin), Münchner Stadtbibliothek et Bibliothek der Hochschule für Musik Franz Liszt (Weimar).

Tübingen, automne 2006
Michael Kube