

Vorwort

Der vorliegende Band enthält sämtliche vollendeten Werke für Klavier solo von Arnold Schönberg (1874–1951). Seine zu Lebzeiten veröffentlichten Werke für Klavier zu zwei Händen stammen im Wesentlichen aus drei größeren Schaffensphasen. Auf die frei-atonalen Stücke op. 11 und op. 19 aus den Jahren 1909 und 1911 folgte eine Pause von etwa zehn Jahren, bis sich Schönberg erneut der Klaviermusik zuwandte und in den frühen 1920er-Jahren die nun schon reihentechnisch, teils zwölftönig angelegten Stücke op. 23 und die Suite op. 25 komponierte. Ende des Jahrzehnts und zu Beginn der 1930er-Jahre schließlich entstand mit den beiden Stücken op. 33a und 33b erneut Klaviermusik. Dass Schönberg allerdings schon als 20-Jähriger für das Klavier komponierte, beweisen seine hier im *Anhang* veröffentlichten, noch gänzlich spätromantischen Stücke aus dem Jahr 1894, die erst im Jahr 1968, nach seinem Tod veröffentlicht wurden.

Drei Klavierstücke op. 11

Die Entstehung der *Drei Klavierstücke* op. 11 fällt in das Jahr 1909 und damit in eine Zeit, die Theodor W. Adorno später einmal als die heroische Phase der Neuen Musik bezeichnet hat. Seit 1907 hatte sich in Schönbergs Komponieren eine deutliche Wandlung vollzogen, die sich vor allem in der Sprengung der Dur-Moll-Tonalität zeigte, zugleich aber tiefere Ursachen hatte. Schönberg wollte ein neues Form- und Ausdrucksideal verwirklichen, das den Selbstaussdruck des komponierenden Genies, der zugleich Ausdruck des neuen Menschen sein sollte, in den Mittelpunkt stellt. Die beiden entscheidenden Werke, in denen sich dieses neue Denken ankündigte, waren sein 2. Streichquartett op. 10 (1907/08) sowie die *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George* op. 15 (1908/09). Bereits vor der vermutlich im März 1909 er-

folgten Fertigstellung der „George-Lieder“ entstanden im Februar 1909 die ersten beiden der *Drei Klavierstücke*. Das dritte Klavierstück wurde erst im August 1909 komponiert, nachdem im Frühsommer die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 mit Ausnahme von Nr. 5 beendet worden waren.

Im Juli 1909 – also noch vor Abschluss des gesamten Werks – bemühte sich Schönberg, den Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni, mit dem er 1903 schon einmal in Kontakt getreten war (damals, um eine Aufführung seiner Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 zu erreichen), für die Klavierstücke zu interessieren. Am 13. Juli schrieb Schönberg: „Ich habe zwei Klavierstücke (mehrere andere sind angefangen, [...]) die nur jemand spielen kann, der wie Sie mit seinen Sympathien auf der Seite aller jener ist, die suchen. [...] sie sind ja technisch kaum von besonderer Schwierigkeit. Aber ihr Vortrag erfordert Glauben und Überzeugung. Deshalb wende ich mich an Sie“ (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEI-basierte Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften*, Online-Edition, hrsg. von Christian Schaper/Ullrich Scheideler, www.busoni-nachlass.org, Zugriffsdatum 20. September 2021; alle folgenden Briefausschnitte zu Opus 11 folgen dieser Edition). Der ausführliche Briefwechsel, der sich zwischen beiden entspann, nachdem Busoni sein Interesse bekundet und Schönberg ihm die Stücke zugesandt hatte, führte bald zu einem Austausch über Klaviertechnik und eine neue ästhetische Richtung in der Komposition. Busoni warf Schönberg vor, dass dessen „asketischer“ Klavierstil nur anders, nicht aber reicher und zudem unnützer Verzicht auf schon Errungenes sei – mit einem Wort, die „Form des Ausdruckes auf dem Clavier ungenügend“ bleibe (Brief vom 2. August 1909). Er sah sich daher veranlasst, Schönbergs 2. Stück für sich umzuarbeiten. Schönberg verteidigte die pianistische und kompositorische Faktur seiner Stücke mit dem Hinweis auf die neue Ausdrucks- und Schaffensästhetik, denn ihm schien, „als ob speziell diese beiden

Stücke, deren düstere, gepresste Klangfarbe constitutionell ist, einen Satz nicht ertragen, der dem Klangsinn – in der üblichen Bedeutung – allzu sehr schmeichelt“ (Brief vermutlich vom 31. Juli 1909). Später fügte Schönberg hinzu: „mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines festen Willens, bestimmter Neigungen, greifbar deutlicher Empfindungen. Was er nicht thut, ist nicht: was er nicht kann, sondern: was er nicht will“ (Brief vom 24. August 1909). Selbstverständlich änderte Schönberg nach Busonis Kritik keine einzige Note.

Schönbergs zuletzt zitierte Bemerkung zeigt, dass der neue Stil in erster Linie auf einer veränderten Ausdrucks-idee beruht. Diese hatte Schönberg manifestartig in einem anderen Brief an Busoni dargelegt, allerdings nicht ohne später einschränken zu müssen, dass er nicht in der Lage sei, das dort propagierte Programm schon vollständig umzusetzen: „Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen. von [...] der Logik. also: weg von der ‚motivischen Arbeit‘ [...] Weg von der Harmonie als Cement oder Baustein einer Architektur. Harmonie ist Ausdruck und nichts anderes als das. [...] Meine Musik [...] soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit unserem Unbewussten in Verbindung bringt“ (Brief vom 13. oder 18. August 1909).

Wahrheit und unmittelbarer Ausdruck waren somit an die Stelle eines Schönheitsideals der Kunst getreten. Der Wille zur kompositorischen Selbstentäußerung bei gleichzeitiger Gebundenheit an die Tradition, die sich nicht einfach abstreifen ließ, führte indes zu einer Mischung von traditioneller und radikal neuer Tonsprache. Dies wurde schon früh bemerkt und war womöglich ein Grund für den Erfolg der Stücke. Die Uraufführung von Opus 11 fand am 14. Januar 1910 in Wien im Rahmen eines Schönberg-Abends des Vereins für Kunst und Kultur statt; neben den von Etta Werndorff vorgetragenen Klavierstücken waren auch ein Ausschnitt der Klavierfassung der um 1900 komponierten *Gurrelieder* sowie die

„George-Lieder“ op. 15 Teil des Programms. Die *Drei Klavierstücke* lösten keinen Skandal aus; vielmehr gab es lauten Beifall, der sich nicht nur darauf zurückführen lassen dürfte, dass sich im Publikum überwiegend Anhänger Schönbergs befanden, sondern der vermutlich auch mit den zahlreichen Verbindungen der Werke zur Tradition des romantischen Klavierstücks zusammenhing. Der anonyme Rezensent der Wiener Zeitung *Die Zeit* hob in der Ausgabe vom 21. Januar 1910 hervor: „so exzeptionell als man ihn ausgibt, ist Schönberg nicht. Er ist bloß kühner als alle jene Tondichter, in denen ein besonders mächtiger Drang nach intensivem Ausdruck lebt. Für ihn existiert kein Gesetz der Schönheit [...]. So nur kann seine Kunst verstanden werden. Die will nicht gefallen.“ Der Wiener Star-Kritiker Julius Korngold formulierte hingegen in der *Neuen Freien Presse* vom 26. Januar 1910 deutlich schärfer: „Drei Klavierstücke berühren geradezu wie ein akustisches Experiment und keineswegs wie ein gelungenes, überzeugendes. Sie stellen methodisch Negation bisher geltender Musikelemente dar, Negation jeder Syntax, Negation des Begriffes der Tonalität, des geltenden Tonsystems.“

Es sollte sich allerdings schon bald zeigen, dass das mit dieser Einschätzung verbundene negative Urteil keinen längerfristigen Bestand hatte. Etliche Pianisten waren dem neuen Stil gegenüber aufgeschlossen, sodass es zu einer regen Nachfrage nach den Stücken noch vor deren Drucklegung kam, was die Anfertigung einer Reihe von heute verschollenen Abschriften veranlasste (eine einzige ist heute im Nachlass Béla Bartóks greifbar, siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Emil Hertzka, der Direktor von Schönbergs neuem Verlag Universal Edition, musste wohl nicht erst lange überzeugt werden und stimmte einer Drucklegung ohne langes Zögern zu. Opus 11 war somit das erste Werk des Komponisten, das bei der Universal Edition erschien und zugleich das Verlagsprofil maßgeblich prägte. Schönberg sandte wohl Anfang Juli 1910 das heute verschollene reinschriftliche Autograph an den Ver-

lag, der offenbar sogleich mit der Herstellung begann. Bis Ende September veranlasste man zwei Korrekturlesungen durch den Komponisten, sodass das Werk schon im Oktober 1910 erscheinen konnte (die Publikation von Opus 11 ist in *Hofmeisters Musikalisch-literarischem Monatsbericht* für den Monat Oktober auf S. 253 angezeigt). Die Verkaufszahlen gaben Hertzka Recht: Bis August 1913 erschienen vier Auflagen der Erstausgabe, bis 1923 weitere fünf Auflagen (Zahlen nach den Angaben in der Gesamtausgabe). Gemäß Beatrix Obal war die Auflagenhöhe aller Auflagen bis 1923 zusammen recht hoch, und zwar lag sie bei etwa 6.000 Exemplaren (vgl. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin 2020, S. 70). Im Jahr 1924 unterzog Schönberg die *Drei Klavierstücke* einer nochmaligen Durchsicht, die kleinere Retuschen und Fehlerkorrekturen nach sich zog. Die dann hergestellte revidierte Ausgabe erschien erstmals im Juli 1925 und erlebte zu Schönbergs Lebzeiten fünf Auflagen. Nach Schönbergs Emigration in die USA kam 1942 auf Grundlage des Notentexts der revidierten Ausgabe ein weiterer Nachdruck heraus. In ihm wurden keine Noten geändert; die Anpassung an den amerikanischen Markt brachte es aber mit sich, dass die deutschsprachigen Tempoangaben um englischsprachige ergänzt wurden. Die wichtigste Neuerung stellte die Einfügung von Metronomzahlen an den jeweiligen Stückanfängen dar. Da sie bereits in einem von Schönbergs Handexemplaren der 1. Auflage nachgetragen waren, konnte sich Schönberg also schon früh mit der Absicht getragen haben, das gewünschte Tempo zu präzisieren (seine seit Mitte der 1920er Jahre neu komponierten Werke sind stets metronomisiert). Alle in der amerikanischen Ausgabe vorgenommenen Änderungen sind durch einen Brief vom 20. Dezember 1941 autorisiert, in dem Schönberg die vom Verlag gemachten Vorschläge teils bestätigte, teils um eigene Vorschläge ergänzte. Da diese Ausgabe jedoch unter speziellen Bedingungen für den amerikanischen Markt zustande kam, wurde sie für die vorliegende Edition nicht als Hauptquelle heran-

gezogen (zu allen Quellen und deren Bewertung siehe *Bemerkungen*).

In dem späten aus dem Jahr 1948 stammenden Text *A Self-Analysis* (erstmalig veröffentlicht in: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13. November 1949) äußerte Schönberg die Vermutung, dass Werke wie die *Drei Klavierstücke* op. 11 inzwischen relativ leicht verständlich seien. Die Musikgeschichte hat ihm in diesem Punkt Recht gegeben, zählen doch die *Drei Klavierstücke* op. 11 heute zu den Klassikern der Neuen Musik.

Berlin, Herbst 2021

Ullrich Scheideler

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 aus dem Jahr 1911 markieren zusammen mit den beiden Klavierzyklen Opus 11 und Opus 25 fundamentale Schritte in der Entwicklung Schönbergs. Dabei steht Opus 19 für die extreme Verkürzung der Form, die verdichtete Miniatur – eine Gestaltungsidee, die etwa für den Schönberg-Schüler Anton Webern zentrale Bedeutung erlangen sollte. Viel zitiert wurde in diesem Zusammenhang das 1924 von Schönberg verfasste Vorwort zu Weberns Bagatellen für Streichquartett op. 9, in dem er schreibt: „Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken“ (*Anton Webern, Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9*, Wien: Universal Edition, 1924, S. II). Schönberg schrieb diese Zeilen jedoch 13 Jahre nach der Komposition seiner *Sechs kleinen Klavierstücke*, die ihrerseits aus der Zeit eines radikalen Expressionismus stammen, der mit „Enthaltbarkeit“ unzutreffend charakterisiert wäre. Kompromissloser Selbstaussdruck ist vielmehr die Wurzel für die aphoristische Kürze der Stücke op. 19 (vgl. dazu Giseller Schubert, *Arnold Schönbergs ambivalenter Expressionis-*

mus. *Notizen zu den Sechs kleinen Klavierstücken op. 19*, in: *Expressionismus in den Künsten*, hrsg. von Marion Saxer/Julia Cloot, München 2012, S. 48–60).

Die ersten fünf Stücke entstanden am 19. Februar 1911 in Wien – zu einer Zeit, als sich Schönberg zunehmend Anfeindungen ausgesetzt sah und die Aufführungen seiner Werke fast stets in Protesten, Tumulten und Skandalen endeten. 1911 ist jedoch auch das Jahr, in dem am 18. Mai Schönbergs Freund und Förderer Gustav Mahler verstarb. Die ebenfalls 1911 vollendete und veröffentlichte *Harmonielehre* ist dem Andenken Gustav Mahlers „geweiht“, und auch aus anderen Zusammenhängen wissen wir, dass Schönberg Mahler regelrecht verehrte. So beginnt sein berühmter Artikel im *Merker* mit den Worten: „Gustav Mahler war ein Heiliger“ (*Der Merker* 3, 1912, Heft 5, S. 182). Fast auf den Tag genau einen Monat nach Mahlers Tod, am 17. Juni 1911, komponierte Schönberg das sechste Stück aus Opus 19, und schon früh kolportierte der Schönberg-Kreis, das Stück sei als Epitaph für Mahler gedacht – ein Selbstzeugnis des Komponisten dazu fehlt allerdings.

Im Verlauf des Jahres 1911 reifte in Schönberg der Entschluss, Wien den Rücken zu kehren und nach Berlin überzusiedeln, um dort „rasch Karriere“ zu machen; ein Schritt, den er schließlich im September 1911 vollzog. Am 22. September hielt er sich noch in der Nähe von München, am Starnberger See, auf und instruierte in einem Brief seinen Schüler Alban Berg mit diversen Umzugsangelegenheiten: „Wenn Sie dann schon in meiner Wohnung sind, könnten Sie auch aus der ‚Mappe‘ die als Schreibunterlage auf meinem Schreibtisch liegt ein Notenblatt heraus nehmen, auf dem fünf neue Klavierstücke stehen und mir schicken“ (beide Zitate stammen aus dem Brief von Schönberg an Berg; dieses und alle folgenden Zitate, wenn nicht anders angegeben, gemäß Website des Arnold Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Briefwechsel-Datenbank, Zugriffsdatum 13. November 2023). Nur wenige Tage später meldete

Berg, dass Anton Webern es übernommen habe, das Manuskript aus Schönbergs Wohnung zu holen. Über den weiteren Verbleib des Notenblatts gibt der Briefwechsel keine Auskunft, doch ist davon auszugehen, dass Berg oder Webern es ihrem Lehrer zukommen ließen, der inzwischen bereits in Berlin angekommen war. Bemerkenswert ist, dass zu diesem Zeitpunkt Schönbergs Niederschrift offensichtlich noch immer nur die am 19. Februar komponierten Stücke Nr. I–V umfasste. Die Nr. VI muss damals bereits vorgelegen haben, war aber offensichtlich separat notiert und befand sich nicht in Wien, sondern bei Schönberg selbst. Die erhaltene Erste Niederschrift des Zyklus enthält allerdings alle sechs Stücke (zu allen Quellen und deren Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Es ist durchaus denkbar, dass Schönberg die Nr. VI erst in Berlin in das Manuskript eintrug. Möglich ist aber auch, dass die Erste Niederschrift nichts mit dem Autograph der ersten fünf Stücke gemein hat, welches sich Schönberg nach Berlin schicken ließ und das somit verschollen wäre.

Bereits im Oktober 1911 denkt Schönberg über eine Veröffentlichung der neuen Klavierstücke nach. Zwar war seit 1909 die Universal Edition in Wien sein Hauptverlag, dennoch sah sich Schönberg gezwungen, nach Alternativen Ausschau zu halten, da Verlagsdirektor Emil Hertzka offensichtlich aus Kapazitätsgründen zögerte, kurzfristig weitere Werke anzunehmen. Daher bot Schönberg die *Sechs kleinen Klavierstücke* am 19. Oktober 1911 dem Verlag C. F. Peters an, ohne dass sich die Parteien handelseinig geworden wären. Auch andere Verlage wie etwa Bote & Bock, Berlin, oder Tischer & Jagenberg, Köln, wurden erwogen, auch mit Empfehlungen von Emil Hertzka. Im Verlauf des Jahres 1912 fiel jedoch vermutlich die Entscheidung, Opus 19 doch wieder bei der Universal Edition unterzubringen. Eine Postkarte Schönbergs an den Verlag vom 16. Juli 1912 gibt darüber Auskunft, dass Hertzka zu diesem Zeitpunkt bereits im Besitz eines Manuskriptes der „6 neuen Klavierstücke“ war;

der Vertrag wurde am 22. Juli 1912 geschlossen. Bis zur eigentlichen Produktion der Ausgabe sollte jedoch noch über ein Jahr vergehen. Erst im September 1913 las Schönberg Korrektur.

Aus dieser Zeit sind zwei Postkarten an Hertzka erhalten, welche die letzten Schritte im Herstellungsprozess veranschaulichen. Am 3. September heißt es: „Schade daß ich nicht gefragt wurde: ich wollte bitten beim Druck der 6 Klavierstücke je eines allein auf eine Seite zu setzen, damit es halbwegs hübsch aussieht und der Spieler weiß daß nach jedem Stück eine längere Pause zu machen ist. [rechts daneben mit Bleistift:] Auf die erste Seite ist eine Fußnote zu setzen: Nach jedem Stück ausgiebige Pause!“ Eine erste, nicht mehr erhaltene Fahne wies demzufolge einen deutlich engeren Notensatz auf. Die im Oktober 1913 erschienene Erstausgabe entsprach allerdings Schönbergs Wünschen zur Seitenaufteilung (die Nr. I ist hier sogar auf zwei Seiten gesetzt) und enthält ebenfalls die von ihm geforderte Fußnote. In der zweiten Postkarte vom 14. September 1913 schreibt Schönberg: „ich sandte die Korrekturen der II. Klavierstücke. Leider mußte ich viel ändern, denn Sie hatten ein Manuskript (ohne mich zu fragen) benutzt, in das ich nicht alle endgültigen Eintragungen gemacht habe.“ Viel ist darüber gerätselt worden, von welchem Manuskript die Rede ist, denn weder die Erste Niederschrift (siehe oben) noch das erhaltene reinschriftliche Autograph weisen Verlageintragungen auf. Sie sind daher sicherlich nicht als Stichvorlagen verwendet worden. Alles spricht dafür, dass es sich um ein weiteres, heute verschollenes Manuskript handelte; es muss einen weiter fortgeschrittenen Notentext als die Erste Niederschrift enthalten haben, nicht aber die finale Werkgestalt. Aus den Korrekturschichten der autographen Reinschrift lässt sich der Textstand der verschollenen Stichvorlage möglicherweise rekonstruieren (siehe dazu die *Bemerkungen*). Auch wenn Textentstehung und Manuskriptgeschichte nicht lückenlos dokumentiert sind, ist die von Schönberg korrigierte Erstausgabe zweifelsfrei autorisiert und

wird folglich unserer Edition als Hauptquelle zugrunde gelegt.

Parallel zu Schönbergs Bemühungen um die Drucklegung setzte er sich früh für erste Aufführungen seiner *Sechs kleinen Klavierstücke* ein. Für den 28. Januar 1912, also deutlich vor Erscheinen der Erstausgabe, war die Uraufführung in Berlin durch den Busoni-Schüler Egon Petri geplant (Brief an Berg vom 20. Januar 1912). Einige Tage zuvor, am 22. Januar, trat Petri bei Schönberg an, um die Stücke mit ihm einzustudieren: „Mit Petri Proben gehabt. Er wird die Stücke wahrscheinlich ausgezeichnet spielen. Mindestens klavieristisch. Im Ganzen nahm er alles zu rasch; oder vielmehr zu eilig. Ich sagte zu Webern: zu meiner Musik muss man Zeit haben. Die ist nichts für Leute, die anderes zu tun haben“ (Website des Arnold Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Schriften-Datenbank, „Berliner Tagebuch“, Eintrag vom 22. Januar 1912, S. 2; Zugriffsdatum 6. Oktober 2021). Durch eine Verkettung ungünstiger Umstände musste die Uraufführung verschoben werden, auch stand Petri nun nicht mehr zur Verfügung. Sie fand schließlich am 4. Februar 1912 im Berliner Harmonium-Saal mit Louis Closson am Klavier statt. Auch mit Closson, ebenfalls Busoni-Schüler, hatte Schönberg die Klavierstücke einstudiert. Nach der Uraufführung schreibt er: „Closson spielte die Stücke viel zu schnell. Hatte alles vergessen, was ich ihm gesagt hatte. Und insbesondere: gar keine Pause nach einem Stück. So dass kein Mensch wusste, dass es 6 Klavierstücke waren“ („Berliner Tagebuch“, S. 11). Beide Tagebucheinträge enthalten aufschlussreiche Hinweise zur Interpretation der sechs Klavierstücke. Darüber hinaus lassen sie möglicherweise Rückschlüsse hinsichtlich der zahlreichen aufführungspraktischen Eintragungen in der autographen Reinschrift zu, die somit aus dem unmittelbaren Umfeld der Proben Schönbergs mit Egon Petri und Louis Closson für die Uraufführung in Berlin stammen könnten.

Die Wiener Erstaufführung fand erst am 24. November 1912 durch Rudolf Réti statt, somit aber auch deutlich vor

der Drucklegung der *Sechs kleinen Klavierstücke*. Die Echos auf die frühen Aufführungen waren überwiegend von Ablehnung geprägt. Man warf Schönberg Kakophonie, Unverständlichkeit, Bizarrerien vor, und selbst in der Berliner Presse mochte kaum jemand Schönbergs Tonsprache folgen, obwohl Skandal szenen im Publikum ausblieben. Lediglich ein Rezensent hebt auf Schönbergs radikalen Expressionismus ab, den er folgendermaßen beschreibt: „Intensität des Ausdrucks ist in Schönbergs Musik bis zu weißglühendem Grad vorhanden. In den ‚sechs Klavierstücken‘ (vorgetragen von Louis Closson), Momentaufnahmen eigenartiger, schnell wechselnder Seelenzustände, trägt ihre äußerst gedrungene Kürze zur künstlerischen Wirkung, zur Intensität und Wahrheit des Ausdrucks wesentlich bei“ (Quelle und Datum unbekannt; Website des Arnold Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Pressearchive-Datenbank; Zugriffsdatum 6. Oktober 2021).

München, Herbst 2021
Norbert Mülleemann

Zur Ausführung

Ich habe diese berührenden und tiefgründigen Stücke mein ganzes Leben hindurch sehr gern gespielt.

Mein Freund Robert Black, ein wunderbarer Künstler, der viel zu früh von uns gegangen ist, hat für das Stück Nr. II folgendes vorgeschlagen: „Drücke sämtliche weißen Tasten der auf der Klaviatur zweitiefsten Oktave stumm nieder und halte sie mithilfe des mittleren Pedals das ganze Stück hindurch; hebe das mittlere Pedal erst mit der allerletzten Note auf.“ Ich finde, das verleiht den Staccato-Noten einen wunderschönen Zauber, eine Aura.

Die Fingersatz-Vorschläge tragen ganz und gar meine persönliche Handschrift. Sie sollten nur als Orientierungshilfe verstanden werden – jede Hand ist so unterschiedlich ...

New York, Herbst 2021
Emanuel Ax

Fünf Klavierstücke op. 23

Die *Fünf Klavierstücke* op. 23 bilden zusammen mit der Serenade op. 24 und der *Suite für Klavier* op. 25 eine Werkgruppe, die nach der Überwindung der Tonalität um 1908/09 den zweiten wichtigen Wendepunkt in Schönbergs Entwicklung als Komponist markiert. Die auf diesen Wendepunkt folgende Periode des Übergangs erstreckte sich von Juli 1920 über einen Zeitraum von annähernd drei Jahren und kulminierte in dem *Bläserquintett* op. 26 (April 1923 bis August 1924). Hier kam die in den vorangehenden Werken sukzessive erarbeitete „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ erstmals in vollständig ausgereifter und für ein mehrsätziges Werk in der Tradition der klassischen Sonatenform geeigneter Gestalt zum Einsatz.

Schönbergs Schüler Erwin Stein hat die in diesen drei Werken angewendeten neuen Verfahren der Tonhöhenorganisation in seinem richtungweisenden Aufsatz *Neue Formprinzipien* (*Musikblätter des Anbruch* 6, 1924, Heft 7–8, Sonderheft *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, S. 286–303) im Detail beschrieben. Grundlage der Komposition ist eine aus der hier als „Zwölftonreihe“ bezeichneten chromatischen Skala abgeleitete Tonfolge, die als sogenannte Grundgestalt bei weitgehend freier rhythmischer Gestaltung für den jeweiligen Satz verbindlich ist. Die Grundgestalt, die auch als Umkehrung, Krebs oder Krebsumkehrung auftreten kann, ist hinsichtlich der Zahl ihrer Töne frei. Die zum chromatischen Total fehlenden Töne lassen sich entweder durch Transposition der Grundgestalt gewinnen, oder sie werden als „motivfremde Töne“ verwendet. Im Fall des fugenartig einsetzenden dritten Stücks aus op. 23 etwa besteht die Grundgestalt aus fünf Tönen. Stein konstatiert, dass es in dem ganzen Stück „fast keinen Ton [gibt], der nicht gleichzeitig Bestandteil mehrerer Formen der Grundgestalt, also mehrdeutig wäre“ (*Neue Formprinzipien*, S. 296). Das mit „Walzer“ überschriebene letzte und auch zuletzt entstandene Stück aus op. 23 basiert dagegen auf einer Grundgestalt, die aus sämtlichen

zwölf Tönen der chromatischen Skala besteht. Diese Grundgestalt wird in ununterbrochener Folge sowohl horizontal als auch abschnittsweise vertikal abgewickelt, wobei ihre Töne meist auf unterschiedliche Stimmen verteilt werden. Dabei verzichtet Schönberg sowohl auf Transpositionen als auch auf kontrapunktische Umbildungen. Aufgrund rhythmischer und melodischer Anklänge an das im Titel benannte Genrevorbild wohnt dem Walzer ein deutlich leichter, streckenweise geradezu beschwingter Charakter inne.

Die Komposition der von Schönberg zwischenzeitlich zur Abgrenzung von der *Suite für Klavier* als „Serie I“ bezeichneten *Fünf Klavierstücke* erfolgte innerhalb zweier zeitlich weit auseinanderliegender Phasen: Anfang bzw. Ende Juli 1920 entstanden die ersten beiden Stücke sowie die erste Hälfte des vierten, Mitte Februar 1923 die Fortsetzung des vierten Stücks sowie Nr. 3 und 5. Die Komposition des ersten Stücks diente als Initialzündung für die Neuausrichtung von Schönbergs Komponieren. Ende Februar 1920 erhielt Schönberg eine Anfrage des Kopenhagener Musikverlags Wilhelm Hansen, ob er bereit sei, dem Verlag „einige Klavierstücke oder ein Kammermusikwerk“ zu überlassen (Brief vom 25. Februar 1920). Eine Antwort ist nicht überliefert, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass Schönberg vertraglich an die Universal Edition in Wien gebunden war und auch keine entsprechenden Kompositionen „vorrätig“ hatte.

Und so bedurfte es zur Aufnahme der Kompositionstätigkeit im Juli 1920 eines weiteren Anstoßes. Dieser erreichte Schönberg in Gestalt eines Briefes des französischen Musikwissenschaftlers Henry Prunières mit der Bitte, zur Musikbeilage der neu gegründeten Musikzeitschrift *La Revue musicale*, deren erstes Heft dem 1918 verstorbenen Claude Debussy gewidmet werden sollte, ein „kleines, sehr kurzes Klavierstück von höchstens einer oder zwei Seiten“ beizusteuern (Brief vom 30. Juni 1920; Zitate im Original Französisch). Nach den Grauen des Ersten Weltkriegs wollte Prunières mit diesem *Tombeau de*

Claude Debussy, das „eigens dafür von den besten Musikern Europas geschriebene Klavierstücke“ enthalten sollte, zur Völkerversöhnung beitragen. Prunières appellierte an Schönberg, „sich an dieser künstlerischen Manifestation zu beteiligen, die von großer moralischer Tragweite für die Verbindung von Künstlern aus aller Welt“ sein werde. Schönberg zeigte sich dem Anliegen gegenüber zunächst aufgeschlossen, denn er begann sofort mit der Skizzierung mehrerer Klavierstücke: Außer zwei undatierten Fragmenten entstand der mit „8. Juli 1920“ datierte Entwurf eines Stücks, das am 27. Juli abgeschlossen wurde und schließlich als Nr. 2 in die *Fünf Klavierstücke* eingehen sollte. Bereits am folgenden Tag, dem 9. Juli 1920, vollendete Schönberg das vermutlich bereits einige Tage zuvor begonnene Eröffnungsstück der Serie, dessen Komposition sich ganz unmittelbar Prunières' Anregung verdankt. Das Stück steht unverkennbar in der Tradition historischer Tombeau-Kompositionen, die sich u. a. in dem langsamen Tempo, der rhythmisch und metrisch freien Gestaltung und der teils strengen Polyphonie niederschlägt, die Erwin Stein an eine „dreistimmige Invention“ (*Neue Formprinzipien*, S. 295) denken ließ (vgl. hierzu und zum Folgenden Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, 16/2019, S. 23–49). Aus Schönbergs Mitte August 1920 verfasstem Antwortschreiben an Prunières, das als undatiertes Entwurf eines offenen Briefes überliefert ist, geht zudem hervor, dass er das erbetene Klavierstück tatsächlich „anfangs Juli fertiggestellt“ hatte. Allerdings habe ihn, so Schönberg, ein Artikel Alfredo Casellas dazu veranlasst, „die Sache noch einmal zu bedenken“. Bei dem erwähnten Artikel handelte es sich um die Festrede, die Casella im Mai 1920 auf dem internationalen Mahlerfest in Amsterdam gehalten hatte und die kurz darauf erschienen war (siehe *Alfredo Casella's Festrede beim Mahler-*

fest in Amsterdam, in: *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920, Heft 11–12, S. 415–419). Offenbar hatte Schönberg Anstoß an dessen Feststellung genommen, dass „die Ära der großen deutschen Meister mit Wagner und Brahms abgeschlossen“ zu sein scheine und dass die Neuordnung der Tonkunst „jüngst eine erstmalige – und bereits glänzende – Umsetzung im französischen – besser gesagt: Debussy'schen – Impressionismus gefunden“ habe, während Casella über den Beitrag Schönbergs und seiner Schule trotz ihrer geographischen, geistigen und musikalischen Nähe zu Gustav Mahler kein Wort verlor (Zitate im Original Französisch). Trotz Schönbergs im Briefentwurf beschworener „Hoffnung auf Völkerversöhnung“, zu der er „gerne symbolisch beigetragen hätte“, sei er zu dem Schluss gekommen, dass die Zeit noch nicht reif dafür sei. Aufgrund von Schönbergs aus heutiger Sicht unverständlicher Absage erschien das *Tombeau de Debussy* im Dezember 1920 mit Werken von Komponisten unterschiedlichster Nationalitäten wie Béla Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie, Gian Francesco Malipiero und Igor Strawinsky, jedoch ohne den Beitrag eines deutschsprachigen Zeitgenossen.

Die Wiederaufnahme der Arbeit an den *Klavierstücken* erfolgte im Anschluss an eine Konzertreise Schönbergs nach Kopenhagen Ende Januar 1923, bei der es auch zu einem persönlichen Treffen mit Svend Wilhelm und Ansgar Wilhelm Hansen kam. Die Verlegerbrüder erneuerten ihr Angebot vom Februar 1920 und boten für die Überlassung der *Klavierstücke* und der *Serenade* ein Gesamthonorar in Höhe von 18.000 dänischen Kronen, das der Direktor von Schönbergs Wiener Verlag, Emil Hertzka, auf eine „Anwandlung von Mäcenatentum“ zurückführte (Brief vom 25. Mai 1923). Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Wien nahm Schönberg die Fertigstellung der in den zurückliegenden zweieinhalb Jahren begonnenen Werke in Angriff und schloss innerhalb von zwei Monaten die *Klavierstücke*, die *Serenade* sowie die *Suite für Klavier* ab. Zudem begann er sogleich mit der Kom-

position des *Bläserquintetts*, da er der Universal Edition zum Ausgleich des Abschlusses mit dem Hansen-Verlag zwei Werke – die *Suite* und das *Bläserquintett* – schuldig war.

Die Druckvorbereitung der *Klavierstücke* erfolgte zwischen dem 3. Mai 1923, an dem Schönberg das Manuskript nach Kopenhagen geschickt hatte, und dem 3. Oktober, an dem er nach insgesamt drei Korrekturgängen die Druckfreigabe erteilt hatte. Eine geplante vierte Korrektur, für die sich Schönberg noch eigens einen exemplarmäßigen Abzug hatte schicken lassen (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition), konnte und wollte Schönberg nicht mehr lesen, da seine schwerkranke Frau Mathilde Mitte September in ein Wiener Sanatorium eingeliefert werden musste, wo sie einen Monat später verstarb. Die Erstausgabe erschien am 5. November 1923.

Die Uraufführung der *Klavierstücke* erfolgte ähnlich wie bereits ihre Komposition in zwei Tranchen: Am 9. Oktober 1920 spielte Eduard Steuermann die zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen vorliegenden ersten beiden Stücke im Kleinen Saal des Wiener Musikvereins im Rahmen des ersten „Propagandakonzerts“ des im November 1918 gegründeten Vereins für musikalische Privataufführungen. Es ist vermutlich kein Zufall, dass an diesem Abend mit der Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe auch ein Werk von Claude Debussy erklang (Programmzettel; Bildarchiv des Arnold Schönberg Centers, ID 4939). Die Uraufführung der übrigen drei Stücke überließ Schönberg ebenfalls Steuermann, der ihn Anfang Juli 1923 in seinem Urlaubsdomizil Traunkirchen besucht hatte, um die Stücke mit ihm durchzugehen (Brief vom 11. Juli 1923). Der vollständige Zyklus erklang erstmals am 28. September 1923 in Hamburg im Rahmen eines Konzerts, das den Auftakt zu der von Schönbergs Schüler Josef Rufer und dem Musikpublizisten Hans Heinz Stuckenschmidt ins Leben gerufenen Konzertreihe „Neue Musik“ bildete. Der Zyklus wurde aufgrund inflationsbedingter finanzieller Schwie-

rigkeiten allerdings nach wenigen Konzerten abgebrochen (vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974, S. 266).

Blankensee, Herbst 2023
Ulrich Krämer

Suite für Klavier op. 25

Mit der *Suite für Klavier* op. 25 gelang Schönberg ein wichtiger Durchbruch, der nicht nur seine eigene künstlerische Zukunft, sondern auch die vieler weiterer Komponisten fortan bestimmen sollte. Die Entstehung erfolgte im zeitlichen Zusammenhang mit den *Fünf Klavierstücken* op. 23 und der *Serenade* op. 24. Die Suite ist das erste größere Werk, dem die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zugrunde liegt; diese Methode zählt nach der ebenfalls von Schönberg maßgeblich vorangetriebenen „Emanzipation der Dissonanz“ zu den zentralen Errungenschaften der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (im Original Englisch; Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, in: *Style and Idea*, New York 1950, S. 107, 104). Die *Suite für Klavier* ist jedoch nicht nur von Schönbergs Pioniergeist, sondern in gleicher Weise von seinem geradezu orthodoxen Traditionsbewusstsein geprägt. Die neue Kompositionstechnik erscheint im Gewand barocker Tanzformen, der Satz ist durchzogen von Polyphonie und strengen Sequenzmodellen. Mit diesen Kombinationen schlägt die Suite bereits ein neues Kapitel in Schönbergs Schaffen auf, zugleich ist sie aber auch ein Werk des Abschieds; zum letzten Mal sind prägnante Elemente des musikalischen Expressionismus zu vernehmen, dessen übersteigerte Ausdrucksweise sich hier im regelrecht überzeichneten Notenbild noch deutlich niederschlägt (siehe hierzu das Bezeichnungssystem zur Artikulation auf S. 45). Auch die Gattung des Klavierstücks, mit der Schönberg viele seiner großen Innovationen bestritt, spielt nach Opus 25 keine erhebliche Rolle mehr.

Auch die Opera 23 und 24 weisen reihentechnische Elemente auf: Dem

Variationssatz der *Serenade* liegt eine 14-tönige Reihenform zugrunde, und ein Einzelsatz aus Opus 23, der *Walzer*, beruht im Wesentlichen auf einer Zwölftonreihe in Grundform. Im Unterschied zu diesen beiden Werken stellt die *Suite für Klavier* das erste vollständige Zwölftonwerk dar. Das Präludium dürfte sogar Schönbergs erste Zwölftonkomposition überhaupt sein und führt uns auf diese Weise an die Ursprünge der Methode zurück.

Die ersten Skizzen zum Präludium beinhalten zunächst polyphone Experimente überwiegend auf vier Systemen, deren strenger Stimmführung noch kein reihentechnisches Konzept zu entnehmen ist. Deutlich erkennbar sind jedoch bereits die Gliederung in viertönige Motivabschnitte und eine grundsätzliche Tendenz zum Einsatz aller zwölf Töne. Aus diesen beiden Elementen formt Schönberg nach und nach das Prinzip einer Zwölftonreihe, deren Grundform E–F–G–Des–Ges–Es–As–D–H–C–A–B später als Thema über dem Beginn des Satzes thront. Ein derart klarer Ablauf der Zwölftonreihe kommt im weiteren Verlauf der *Suite für Klavier* allerdings kaum mehr vor; für den Rest des Werks teilt Schönberg die Reihenformen in Tetrachord-Abschnitte und kombiniert diese untereinander. Neben der Grundreihe werden in der Suite bereits alle Ableitungen (Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung) sowie deren jeweilige Transposition im Tritonus-Abstand, also insgesamt acht Reihenformen, genutzt. Nach der Fertigstellung des Präludiums und den ersten Takten des Intermezzos unterbrach Schönberg im Sommer 1921 die Arbeit und kam erst im Frühjahr 1923 auf die Suite zurück. Er beendete das Werk – geradezu in einem Schaffensrausch – innerhalb weniger Tage.

Vor allem in Schönbergs Schülerkreis lösten die neuartigen Klavierstücke bereits kurz nach Vollendung enormes Interesse aus. Der Pianist Eduard Steuermann, der Opus 23 und 25 zu Aufführungszwecken im August 1923 einzustudieren begann, nutzte gleich mehrere Gelegenheiten, die Suite vorab im privaten Rahmen vorzustellen. So schreibt etwa Hanns Eisler, vermutlich

noch im August, an Schönberg: „Steuermann hat mir (wie er auf ein paar Tage hier war) ein paar der neuen Klavierstücke von Ihnen vorge[spielt.] Die sind unerhört und ganz großartig. Besonders hat mir die Melodik und die so eigentümliche Charakteristik dieser Stücke gefallen. Er hat mir auch vieles erklärt. Man muß sich aber das sehr genau anschauen um es zu verstehen.“ Auch Josef Rufer, der Schönberg am 30. September 1923 von der sehr erfolgreichen Aufführung der *Fünf Klavierstücke* op. 23 in Hamburg berichtet, ergänzt: „Steuerm. spielte auch uns privat op. 25 vor u. die sind ja äußerst ‚unerhört‘ schön“.

Zu den ersten öffentlichen Aufführungen durch Steuermann kam es kurze Zeit später in Prag (10. Oktober 1923) und anschließend in Wien (25. Februar 1924), organisiert durch den jeweils ansässigen Verein für musikalische Privataufführungen. Noch vor der Veröffentlichung fand die *Suite für Klavier* zudem mehrfache Erwähnung in dem Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag gewidmeten *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* vom 13. September 1924 (*Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, Wien, 6. Jg., August/September-Heft 1924). Erwin Stein spricht dort in seinem Aufsatz *Neue Formprinzipien* vom bis dato „vielleicht strengsten Stil“ Schönbergs und zeigt sogar bereits die grundsätzliche Anwendung der Zwölftonreihe auf. Hanns Eisler schreibt dagegen in seinem Text *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* über das Werk: „Diese [Suite] hat bei aller Neue und Selbstständigkeit der Details dieselben Formen wie eine Suite von Bach. Hier gibt es sogar eine neue Tonalität, wenn man die ‚Komposition mit zwölf Tönen‘ so bezeichnen darf: dazu eine Musizierfreudigkeit, wie sie seit langem nicht da war.“

Im Zuge der Drucklegung im Wiener Verlag Universal Edition kam es 1924/1925 offenbar zu einigen Komplikationen. Schönberg erwartete eine minutiöse Umsetzung seiner Stichvorlage, welche er durch eine Reihe von „Stichanweisungen“ in einem separaten Dokument erweitert hatte (vgl. Website des Arnold

Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Schriften-Datenbank, Signatur T22.04G, Zugriffsdatum 6. Oktober 2021). Autographe Anmerkungen in der Stichvorlage weisen jedoch darauf hin, dass der Verlag seinen Vorgaben nicht in vollem Umfang nachkam. Auf S. 1 unten, bezogen auf die ursprünglich als separates Blatt eingeklebten Spielanweisungen, schreibt Schönberg: „Es ist mir angenehm aus dem Auftrag zum Platzlassen für die beiden anderen Sprachen, sowie aus den Klebe-Spuren und dem Buchstabenrest [Schönberg verweist hier mit einem Pfeil auf die entsprechende Stelle auf der Seite] bestätigt zu sehen, daß das Manuskript der Anmerkungen im Verlag vorhanden war.“ Und auf S. 2 am linken Rand ist, bezogen auf die geänderte Form der Taktangabe, zu lesen: „Ich bitte dringendst, mir mitzuteilen, wer es sich herausgenommen hat, an meinem Manuskript Änderungen, die deutlich gegen meine Absicht gerichtet sind, vorzunehmen!“ (Schönbergs Notation der großen Taktangaben ist in unserer Edition wiedergegeben; die Universal Edition ersetzte sie durch traditionelle kleine Angaben für jedes System.) Die Eigenmächtigkeiten des Verlags hatten ein Nachspiel, wie ein Brief von Schönberg an den Direktor der Universal Edition Emil Hertzka vom 19. November 1924 belegt. Hier bezeichnete Schönberg die Eingriffe in seine Vorlage als „Geschmacklosigkeit“ und Provokation und weigerte sich darüber hinaus, mit der Korrekturlesung fortzufahren, bevor nicht „genauest manuskripttreu und meinen Anweisungen entsprechend“ gestochen werde. Trotz dieser Umstände erschien die Erstausgabe schließlich im Juni 1925 (zu allen Quellen und deren Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Auch wenn Schönberg seine Methode später erheblich weiterentwickeln sollte, kam er in *Composition with Twelve Tones*, seinem einzigen umfangreicheren Aufsatz zur Dodekaphonie, erneut auf das frühe Zwölftonwerk zurück. Anhand der Suite erläuterte er dort zunächst satztechnische Details und verteidigte sich anschließend in typischer

Schönberg-Manier gegen den Vorwurf, die Zwölftonmethode führe zu künstlerischer Willkür: „[...] während ein ‚tonaler‘ Komponist seine Stimmen immer noch in Konsonanzen oder gestattete Dissonanzen weiterführen muß, besitzt ein Komponist mit zwölf unabhängigen Tönen anscheinend die Art von Freiheit, die viele durch den Satz ‚Alles ist erlaubt‘ charakterisieren. ‚Alles‘ war immer schon zwei Arten von Komponisten erlaubt: den Meistern einerseits und andererseits den Ignoranten“ (*Composition with Twelve Tones*, S. 130; deutsche Übersetzung aus: Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main 1992, S. 128).

Berlin, Herbst 2021

Marte Auer

Zur Ausführung

Schönbergs *Suite für Klavier* op. 25 gilt als zentraler Wendepunkt in der Musikgeschichte. Jedoch drohen ihre vielen geistreichen, humorvollen und sogar ironischen Momente diese historische Dimension zu überdecken. Der Esprit scheint sich in Schönbergs Bemühen um einen „trockeneren“ Klavierklang niederzuschlagen, der auf den Einsatz des rechten Pedals fast komplett verzichtet. In diesem Sinne möchte ich für T. 15 der Gavotte einen Lösungsvorschlag machen. Soll Schönbergs Pedalbezeichnung am Taktende eingehalten und gleichzeitig der extrem weite Griff der rechten Hand vermieden werden, kann man die drei Noten der rechten Hand unmerklich zwischen der 2. und 3. Zählzeit mit Pedal halten und anschließend das g^1 zwischen der 3. und 4. Zählzeit stumm mit der linken Hand übernehmen. Das Pedal kann dann aufgehoben werden, wie von Schönberg vorgeschrieben. Aber es gilt natürlich: Sowohl über Pedalgebrauch als auch über Fingersatz muss jeder für sich selbst entscheiden!

New York, Herbst 2021

Shai Wosner

Klavierstück op. 33a

Das *Klavierstück* op. 33a entstand Ende der 1920er-Jahre, allem Anschein nach ausgelöst durch einen äußeren Anlass. Alfred Kalmus von der Wiener Universal Edition schrieb am 8. Juni 1928 an Schönberg: „Wir beabsichtigen unter dem Titel „*Musik der Zeit*“ eine Sammlung moderner Klaviermusik in 6 Hefen herauszubringen und möchten in das letzte dieser Hefen als Abschluss der ganzen Sammlung Nr. 1 aus Ihrem op. 11 aufnehmen“. Um die Anthologie *Musik der Zeit* in der Produktion möglichst kostengünstig zu gestalten, hatte Hertzka den Plan, auf bereits erschienene Kompositionen zurückzugreifen und sich damit Autorenhonorare zu sparen. Mit dieser Absicht war Schönberg offenbar nicht ganz einverstanden, denn Dokumente aus dem Sommer 1928 belegen, dass er für die Ausgabe eine neue Klaviertranskription eines seiner Lieder anfertigen wollte; teils ist auch von einer Übertragung der Serenade aus *Pierrot lunaire* op. 21 die Rede. Im Herbst 1928 geriet das Projekt jedoch in den Hintergrund, und Schönberg arbeitete trotz Drängens von Hertzkas Seite an anderen Werken, wie etwa den *Variationen für Orchester* op. 31.

Erst im Frühjahr 1929 wandte sich Schönberg in dieser Sache erneut an seinen Verleger und kündigte am 15. April an, dass er das „versprochene Klavierstück (ca. 3 Druckseiten des Formates meiner ‚Suite‘) in ungefähr 4–5 Tagen werde senden können.“ Schönberg hatte in der Zwischenzeit offenbar beschlossen, statt einer Transkription nun eine Originalkomposition, sein Opus 33a, einzureichen. Gleichzeitig machte er Honoraransprüche geltend, auf die Hertzka entgegen der ursprünglichen Planung auch bald einging. Dass Schönberg bereits im Winter 1928 an dem neuen Klavierstück arbeitete, belegt ein autographischer Entwurf vom 25. Dezember 1928, der sowohl den Beginn des Stücks in vorläufiger Form enthält als auch die Zwölftonreihe (B–F–C–H–A–Fis–Cis–Dis–G–As–D–E) samt denjenigen Umkehrungen und Transpositionen, auf denen das Werk basiert. Finale Gestalt nahm das neue Stück schließlich im

April 1929 an. Die Erste Niederschrift ist mit 25/IV:29 datiert, dem Tag, an dem Schönberg Hertzka mitteilte: „ich habe zu dem Klavierstück, das auch etwas länger geworden ist, mehr Zeit gebraucht als ich ursprünglich gerechnet habe, kann es daher erst heute, gleichzeitig mit diesem Brief, absenden. [...] Von dem Stück möchte ich die zweite Korrektur selbst lesen“.

Die Druckausgabe im VI. Heft von *Musik der Zeit* erschien im Juli 1929, ein unveränderter Separatdruck im März 1930. Auch wenn Korrekturfahnen aus dem Prozess der Drucklegung nicht erhalten sind, besteht kein Zweifel darüber, dass Schönberg die Ausgabe autorisierte: Die Quellen erlauben eine fast lückenlose Rekonstruktion des Entstehungsprozesses (siehe *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Die Uraufführung des *Klavierstücks* op. 33a fand am 29. Januar 1930 durch Erich Itor Kahn in Anwesenheit des Komponisten in Frankfurt am Main statt. Schönberg hielt sich dort anlässlich der Uraufführung seines Einakters *Von heute auf morgen* in der Frankfurter Oper drei Tage später auf. Die *Frankfurter Zeitung* vom 1. Februar berichtete: „Das Klavierstück op. 33 [sic] (zum ersten Male in Frankfurt gespielt) erwies die innere Logik, zugleich die Abgeschlossenheit der Haltung seines [d. h. Schönbergs] Intellektualstils.“ Hans Heinz Stuckenschmidt schrieb ein knappes Jahr später in der *Berliner Zeitung am Mittag* vom 6. Januar 1931 über eine halböffentliche Aufführung in Berlin durch Else C. Kraus: „Schönbergs neues Klavierstück op. 33a hat, neben allen Geheimnissen des Satzes, einen Zug ins Virtuose, fast ins Brillante, den die Kraus sehr wirksam unterstreicht.“

Bereits im Titel der Ersten Niederschrift kommt zum Ausdruck, dass Schönberg sein Opus 33 nicht mit einem einzigen Klavierstück beendet sah. Ursprünglich notierte er dort *Klavierstück op. 33 No.*, ein Hinweis darauf, dass er möglicherweise sogar einen ganzen Zyklus von Klavierstücken mit mehreren Nummern im Sinn hatte, ähnlich wie bei Opus 11, 19 und 23. Doch korrigierte er *No* zu einem doppelt unter-

strichenen *a* (*op. 33 a*) – der Plan zu einer Fortsetzung des Opus 33 muss also im Frühjahr 1929 bereits konkret Gestalt angenommen haben.

München, Herbst 2023
Norbert Müllemann

Klavierstück op. 33b

Obwohl Schönberg in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts primär als deutsch-österreichischer, vielleicht sogar Wiener Komponist wahrgenommen wurde, hatten seine Werke doch schon früh auch in den USA Verbreitung gefunden (siehe zu dem gesamten Komplex Sabine Feist, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, New York 2011). Neben so populären späten tonalen Werken wie dem Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 oder der *Kammersymphonie* op. 9 waren es insbesondere einige nach 1909 entstandene Werke der freien Atonalität, die Klavierstücke op. 11 und op. 19 sowie die Orchesterstücke op. 16, die Schönbergs Ruhm oder mindestens ein diffuses Bild eines musikalischen Revolutionärs oder Ultra-Modernisten begründet hatten. Schönbergs Rezeption in den USA war seit den 1920er-Jahren so gefestigt, dass sich erste Aufträge für Kompositionen einstellten: 1927 gab die Mäzenatin Elizabeth Sprague Coolidge das 3. Streichquartett op. 30 in Auftrag, das zwar seine Uraufführung im September 1927 in Wien erlebte, doch für die nordamerikanische Rezeption von Schönbergs Kammermusik bald eine wichtige Rolle spielen sollte. 1931 folgte mit dem *Klavierstück* op. 33b ein Kompositionsauftrag durch Henry Cowell, der in San Francisco der Künstlervereinigung *New Music Society of California* vorstand und selbst ein ausgezeichnete Pianist und Komponist war, der durch Clustertechniken die Schwelle zum Geräuschhaften zu überschreiten suchte.

Schönberg selbst hatte nach Jahren, in denen er seinen Lebensunterhalt vor allem durch private Unterrichtstätigkeit und Dirigate bestritt, Anfang 1926 als Nachfolger Ferruccio Busonis eine der

prestigeträchtigen Kompositionsprofessuren als Vorsteher einer Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste angetreten. Die hoch dotierte Stelle brachte neben großem Renommee auch viel Freiraum mit sich. Schönberg musste nur sechs Monate im Jahr in Berlin sein und konnte die Art des Unterrichts frei bestimmen. Da ihm bald sowohl das politische Klima gegen Ende der Weimarer Republik als auch der strenge Berliner Winter den Aufenthalt an seinem Unterrichtsort verleiden, machte er von der Möglichkeit der Abwesenheit exorbitanten Gebrauch und verbrachte die Monate um das Jahresende oft im Süden Europas, teils in Südf frankreich, teils in Barcelona, wo ihm sein Schüler Roberto Gerhard eine Unterkunft vermittelte. Hier entstand im Oktober 1931 das *Klavierstück* op. 33b.

Über die Auftragsvergabe ist nichts Näheres bekannt. Der Kontakt zu Cowell dürfte zunächst über Schönbergs Berliner aus Baltimore stammenden Schüler Adolph Weiss hergestellt worden sein, ehe es 1932 während einer Europareise Cowells zu einer persönlichen Begegnung kam. Im Umfeld der Drucklegung ist nur ein Brief Schönbergs an Cowell vom 3. Juni 1932 bekannt, geschrieben im unmittelbaren Anschluss an Schönbergs Rückkehr nach Berlin, in dem der Komponist den „Empfang der Restzahlung“ bestätigt und um die Zusendung von Belegexemplaren u. a. für seine ehemaligen Schüler Anton Webern, Alban Berg und Erwin Stein bittet. Berg allerdings hatte das Stück zu diesem Zeitpunkt schon kennengelernt, denn bereits am 12. Mai 1932 schrieb er begeistert an Schönberg, dass das neue Klavierstück wahrlich „a modern composition“ und „NEW MUSIC“ – und was für herrliche!“ sei.

Das *Klavierstück* op. 33b erschien zuerst im April-Heft 1932 der Reihe *New Music*. Als Quelle von Schönbergs Hand ist allein die Erste Niederschrift überliefert, nicht jedoch eine Reinschrift, die als Stichvorlage diente. Von den Druckausgaben sind mehrere Exemplare aus Schönbergs Besitz, versehen mit Korrekturen, bekannt. Als Uraufführungstermin gilt der 11. November 1933,

als die amerikanische Pianistin Nadia Reisenfeld das Werk in New York aufführte, doch ist es möglich, dass das Klavierstück bereits zu einem etwas früheren Zeitpunkt in einem halbprivaten oder halböffentlichen Rahmen aufgeführt wurde, war der gedruckte Notentext doch schon seit April 1932 über *New Music* verfügbar.

Berlin, Herbst 2023
Ulrich Scheideler

Anhang

Drei Klavierstücke (1894)

Die im *Anhang* des vorliegenden Bandes edierten *Drei Klavierstücke* sind autograph mit 1894 datiert. Schönberg war zu diesem Zeitpunkt zwanzig Jahre alt und hatte bis dahin weder Kompositions- noch Theorieunterricht erhalten. Zwar lernte er seit dem achten Lebensjahr Geige, für eine umfassende musikalische Ausbildung fehlten aber offensichtlich Zeit und auch die nötigen Mittel. Nach dem Besuch der Realschule musste er durch den frühen Tod seines Vaters bereits als 16-Jähriger den Lebensunterhalt für seine Familie verdienen, als Angestellter der Privatbank Werner & Co. Tiefere Einblicke in die Musik verschaffte sich Schönberg als Autodidakt. Rückblickend stellte er fest, er habe vor allem durch Stilkopien gelernt zu komponieren. Deshalb seien „alle Kompositionen, die ich vor meinem siebzehnten Jahr geschrieben habe, nichts als Imitationen solcher Musik, die mir zugänglich war“ (Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd. 4, 1949, S. 245–254, hier S. 245). Unter den großen Vorbildern war eines der wichtigsten Johannes Brahms, dessen Klavierstücke op. 116–119 in den Jahren 1892 und 1893 im Druck erschienen und die auf Schönberg einen starken Einfluss ausübten. Der Jugendfreund und Musikschriftsteller David Josef Bach (1874–1947) erinnerte sich später: „Schönberg war, um es einmal zu sagen, entschlossener ‚Brahmine‘. Ihm, seiner Anfeuerung, Begeisterung, Erläuterung, verdanke ich mehr als die

Kenntnis Brahmscher Kammermusik in jungen Jahren, ihm verdanke ich wie die anderen unseres Kreises das liebevolle Verständnis dieser Musik. [...] Ich meine auch heute noch, daß der strenge Formwille eines Brahms auf Schönberg den stärksten Einfluß übte [...]“ (*Aus der Jugendzeit*, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, S. 318). Bach fährt fort, indem er hervorhebt, gerade in den *Drei Klavierstücken* von 1894 sei das Vorbild Brahms besonders deutlich zu spüren.

Schönberg wiederum war die Freundschaft mit David Josef Bach äußerst wichtig, er bezeichnete ihn später neben Oskar Adler und Alexander von Zemlinsky als eine der zentralen Bezugspersonen, die seine literarische und musikalische Entwicklung geprägt hätten. Bach sei „Philolog, Philosoph, Literaturkenner, Mathematiker und ein ganz guter Musiker“ (*Rückblick*, S. 245) gewesen. Die drei Klavierstücke von 1894 sind ein Zeugnis der engen Verbundenheit zwischen den Freunden, denn nicht nur widmete Schönberg sie Bach, sondern er schenkte ihm auch das reinschriftliche Manuskript. Es blieb lange in Privatbesitz, und die drei Stücke wurden erstmals 1968 im Rahmen der Arnold Schönberg Gesamtausgabe veröffentlicht (Reihe A, Band 4, Mainz, S. 75–83).

München, Herbst 2023
Norbert Müllemann

Danksagung

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Archiven, insbesondere Therese Muxeneder, Eike Feß und dem Arnold Schönberg Center in Wien, für die Bereitstellung von Quellen und wertvolle Auskünfte herzlich gedankt. Ein weiterer Dank gilt Regina Busch (Wien) und Hella Melkert (Arnold Schönberg Gesamtausgabe, Berlin), die die vorliegende Ausgabe mit wichtigen Informationen hilfreich unterstützt haben.

München, Frühjahr 2024
G. Henle Verlag

Preface

This volume contains all completed works for piano solo by Arnold Schönberg (1874–1951). His works for piano two-hands published during his lifetime essentially stem from three major creative periods. The free atonal pieces op. 11 and op. 19 of 1909 and 1911 were followed by a hiatus of around ten years, before Schönberg turned to piano music again and in the early 1920s composed the serial and partly twelve-note structured pieces op. 23 and the Suite op. 25. At the end of the decade and the beginning of the 1930s, the composer finally started to write piano music again with the two pieces op. 33a and 33b. The fact that Schönberg was already composing for the piano at the age of 20 is, however, evidenced by his purely late romantic pieces from 1894, published here in the *Appendix*, which were not published until 1968, after his death.

Drei Klavierstücke op. 11

The *Drei Klavierstücke* op. 11 were composed in 1909, thus at the time that Theodor W. Adorno later designated the “heroic” phase of the New Music. Since 1907, Schönberg’s art of composition had undergone a clear transformation that mainly revealed itself by exploding the major-minor tonal system, but that at the same time had deeper causes. Schönberg wished to implement a new ideal of form and expression that would have at its centre the self-expression of the composing genius, and would simultaneously be the expression of the “new human being”. The two pivotal works announcing this new thinking were his 2nd String Quartet op. 10 (1907/08) and the *15 Gedichte aus “Das Buch der hängenden Gärten” von Stefan George* op. 15 (1908/09). The first two Piano Pieces were composed in February of that year, before the “George Songs” were completed (which was probably in March 1909). The third of the pieces

was not composed until August 1909, following the completion of the *Fünf Orchesterstücke* op. 16 in the early summer (except for no. 5).

In July 1909 – thus before the completion of the whole work – Schönberg sought to interest the pianist and composer Ferruccio Busoni in his Piano Pieces. He had already been in contact with Busoni once before, in 1903, hoping at that time to secure a performance of his symphonic poem *Pelleas und Melisande* op. 5. On 13 July Schönberg wrote: “I have two piano pieces (and have started several others [...]). They are playable only by someone – like you – whose sympathies lie on the side of all those who are seeking. [...] Technically they don’t present any particular difficulty. But their performance demands belief and conviction. That is why I am turning to you” (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEI-basierte Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften*, online edition, ed. by Christian Schaper/Ullrich Scheideler, www.busoni-nachlass.org, accessed 20 September 2021; all subsequent passages from letters concerning opus 11 are from this edition). The extensive correspondence that developed between the two men after Busoni had signalled his interest and Schönberg had sent him the pieces soon led to an exchange about piano technique and a new aesthetic direction in composition. Busoni complained to Schönberg that his “ascetic” piano style was only different, not richer; and, furthermore, it was a pointless renunciation of what had already been achieved – in a word, that his “form of expression on the piano remained unsatisfactory” (letter of 2 August 1909). He thus took it upon himself to rework Schönberg’s second Piano Piece. Schönberg defended the pianistic and musical structure of his pieces with a reference to his new aesthetic of expression and composition, for it seemed to him “as if these two pieces in particular, whose essence is in their gloomy and compact tone colour, cannot carry a texture that altogether over-flatters the sense of sound as it is generally understood” (letter, probably of 31 July 1909). Schönberg later add-

ed: “my piano writing is not the result of any lack of ability, but the expression of a firm will, of specific inclinations, of clearly graspable feelings. What it does not do, is not what it cannot, but what it does not want to do” (letter of 24 August 1909). He did not, of course, change a single note following Ferruccio Busoni’s critique.

Schönberg’s last-cited comment shows that his new style of composition primarily rests on a modified idea of expression. He had set this out in the manner of a manifesto in a further letter to Busoni, though not without later having to qualify it by saying that he was not at a point to set out his programme in its entirety there: “I aim for a complete liberation from all forms; from [...] logic, thus away from ‘motivic work’[.] Away from the idea of harmony as the cement or building block of architecture. Harmony is expression, nothing else. [...] My music [...] should be the expression of a feeling, like the real feeling that connects us to our unconscious” (letter of 13 or 18 August 1909).

Truth and direct expression thus emerged to replace an ideal of artistic beauty. The desire for compositional self-expression and simultaneously an adherence to tradition that does not allow itself simply to be cast off, led meanwhile to a mixing of traditional and radically new musical languages. This was noticed early on, and may possibly have been a reason for the success of the pieces. The première of op. 11 took place in Vienna on 14 January 1910, as part of a Schönberg Evening given by the Verein für Kunst und Kultur. Besides the piano pieces, performed by Etta Werndorff, part of the programme was given over to a section of the piano reduction of the *Gurrelieder*, composed around 1900, and to the “George Songs” op. 15. The *Drei Klavierstücke* provoked no scandal; instead, they received loud applause, which not only indicates that the audience was chiefly made up of Schönberg supporters, but probably also reflects the work’s many connections to the Romantic piano tradition. The anonymous reviewer in the Viennese paper *Die Zeit* empha-

sised on 21 January 1910 that “for all people say that he is exceptional, Schönberg is not. He is simply bolder than all those composers who place a particularly powerful emphasis on intensity of expression. For him, there exists no law of beauty [...], and his art can only be understood in such terms. It does not seek to please”. The star Viennese reviewer Julius Korngold, on the other hand, was noticeably harsher in the *Neue Freie Presse* of 26 January 1910: “The three piano pieces come across almost as an acoustic experiment, and one that is not at all successful or convincing. They represent a systematic negation of previously valid musical elements – a negation of all syntax, a negation of the concept of tonality, and of the prevailing tonal system.”

Events were soon to show that Korngold’s negative assessment would not have any long-term impact. Several pianists were open-minded towards the new style, resulting in a stream of requests for the pieces even before they were published, and to the production of a series of copies that are no longer extant (the sole survivor is held today in Béla Bartók’s archives – see the *Comments* at the end of the present edition). Emil Hertzka, the director of Schönberg’s new publisher Universal Edition, took little persuading, and agreed to the work being printed without much delay. Opus 11 was thus the first of the composer’s works to appear with Universal Edition, and it also played a major role in establishing the company’s publishing profile. Schönberg likely sent the fair-copy autograph (now lost) to the publishers early in July 1910; they initiated the production process immediately and had the composer read two sets of proofs by the end of September, which allowed the work to appear in October 1910 (opus 11’s publication was announced in *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* for October, p. 253). The sales figures justified Hertzka’s decision: the first edition saw four issues by August 1913, with five further issues by 1923 (these numbers are taken from the Complete Edition). According to Beatrix Obal, the com-

bined number of copies of all issues up to 1923 was very high, certainly around 6,000 (cf. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin, 2020, p. 70). In 1924 Schönberg undertook a revision of the *Drei Klavierstücke*, leading to some small retouchings and the correction of errors. The resulting revised edition first appeared in July 1925 and was reissued a further five times during Schönberg’s lifetime. After his emigration to the USA a further reprint edition was issued in 1942, based on the musical text of the revised edition. It contained no changes to the notes; accommodating the work to the American market required that the German tempo markings be supplemented by English ones. The most important new element was the addition of metronome markings at the beginning of each piece. As these had already been added to one of Schönberg’s personal copies of the 1st issue, the composer may well have had the intention of specifying the required tempi early on (all of his new compositions from the mid-1920s onwards have metronome markings). All the changes in the American edition were authorised in a letter of 20 December 1941 in which Schönberg either confirmed his publisher’s suggestions or added suggestions of his own. But since this edition was made in light of the special requirements of the American market, we have not consulted it as a primary source for the present edition (see the *Comments* for information on all the sources and our evaluation of them).

In his later text *A Self-Analysis* from 1948 (first published in: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13 November 1949), Schönberg suggested that works such as the *Drei Klavierstücke* op. 11 had in the meantime become relatively easy to understand. Music history has proved him right on this point, and the *Drei Klavierstücke* belong today among the classics of new music.

Berlin, autumn 2021
Ullrich Scheideler

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Together with the two piano cycles op. 11 and op. 25, the *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 from 1911 represent fundamental steps in Schönberg’s development. Opus 19 stands for the extreme reduction of form, the condensed miniature – a creative concept that was to be of central importance for Schönberg’s pupil Anton Webern, for example. Often cited in this context is the preface, penned by Schönberg in 1924, to Webern’s *Bagatellen* for String Quartet op. 9 in which he wrote: “Consider what austerity it takes to be so concise. Each glance can be expanded into a poem, each sigh into a novel. But: to express a novel through a single gesture, or happiness through a single sigh” (*Anton Webern, Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9*, Vienna: Universal Edition, 1924, p. II). Yet, Schönberg wrote these lines thirteen years after the composition of his *Sechs kleine Klavierstücke*, which for their part stem from a time of a radical expressionism that would be incorrect to characterise with “austerity”. Rather, uncompromising self-articulation is the root of the aphoristic brevity of the pieces of op. 19 (concerning this, cf. Giselher Schubert, *Arnold Schönbergs ambivalenter Expressionismus. Notizen zu den Sechs kleinen Klavierstücken op. 19*, in: *Expressionismus in den Künsten*, ed. by Marion Saxer/Julia Cloot, Munich, 2012, pp. 48–60).

The first five pieces were composed in Vienna on 19 February 1911, at a time when Schönberg saw himself increasingly faced with hostility, and the performances of his works almost always ended in protests, riots and scandals. However, 1911 was also the year in which, on 18 May, Schönberg’s friend and patron Gustav Mahler died. The *Harmonielehre*, likewise completed and published in 1911, is “consecrated” to the memory of Gustav Mahler, and also from other contexts we know that Schönberg positively venerated Mahler. Thus, his famous article in *Der Merker* begins with the words: “Gustav Mahler was a saint” (*Der Merker* 3, 1912, issue 5, p. 182). Almost exactly a month after Mahler’s death, on 17 June 1911, Schön-

berg composed the sixth piece of op. 19, and already early on in Schönberg's circle spread the idea that the piece was intended as an epitaph for Mahler – although the composer's own testimony concerning this is missing.

During the course of 1911, Schönberg came to the decision to turn his back on Vienna and to settle in Berlin to “quickly make a career there”, a step that he finally took in September 1911. On 22 September he was still sojourning near Munich at Lake Starnberg and in a letter entrusted his pupil Alban Berg with diverse matters concerning the move: “If you are already in my flat, could you also take out of the ‘folder’, which lies on my desk as a desk pad, a sheet of music on which there are five new piano pieces, and send it to me” (both quotes stem from the letter from Schönberg to Berg; this and all following quotes, unless otherwise stated, are after the website of the Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database, accessed on 13 November 2023). Only a few days later, Berg reported that Anton Webern had undertaken the task of retrieving the manuscript from Schönberg's flat. The correspondence does not provide any information about the further whereabouts of the sheet of music. It can be assumed, however, that Berg or Webern sent it to their teacher, who had meanwhile already arrived in Berlin. Noteworthy is that at this point in time Schönberg's copy apparently still only contained the pieces I–V composed on 19 February. Piece no. VI must have already existed then, but was apparently notated separately, and was not located in Vienna, but rather with Schönberg. However, the preserved first draft of the cycle contains all six pieces (concerning all the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition). It is conceivable that Schönberg entered no. VI in the manuscript only in Berlin. It is, however, also possible that this first draft has nothing in common with the autograph of the first five pieces which Schönberg had asked to be sent to Berlin and that was thus possibly lost.

Already in October 1911, Schönberg was thinking about having the new piano pieces published. Although Universal Edition in Vienna had been his main publisher since 1909, Schönberg nevertheless saw himself compelled to look for alternatives, since Universal Edition's director Emil Hertzka hesitated to accept further works on short notice, apparently due to a lack of capacity. Therefore, on 19 October 1911, Schönberg offered the *Sechs kleine Klavierstücke* to the C. F. Peters publishing house, but without the parties reaching an agreement. Other publishers, such as Bote & Bock in Berlin, and Tischer & Jagenberg in Cologne, were considered, also with the help of recommendations from Emil Hertzka. However, presumably during the course of 1912, the decision was made once again to have it published by Universal Edition. A postcard from Schönberg to the publishers, dated 16 July 1912, provides the information that Hertzka was at this time already in possession of a manuscript of the “6 new piano pieces”; the contract is dated 22 July 1912. Over a year was to pass, however, before the actual production of the edition. Schönberg proofread it only in September 1913.

Two postcards to Hertzka, which illustrate the last steps in the production process, have been preserved from this period. On 3 September we read: “It is a pity that I was not asked: I wanted to request that in printing the 6 piano pieces each piece be set alone on a page, so that it looks halfway pretty and the player knows that a long pause is to be made after each piece. [to the right, in pencil:] A footnote is to be placed on the first page: A long pause after each piece!” An initial, no longer extant galley proof obviously displayed a distinctly more cramped notation. However, the first edition, which appeared in October 1913, corresponded to Schönberg's wishes concerning the page layout (no. 1 was even set on two pages) and likewise contains the footnote he requested. In the second postcard from 14 September 1913, Schönberg wrote: “I sent the corrections for the second piano pieces. Unfortunately, I had to change a lot, for

you used a manuscript (without asking me) in which I did not make all the final entries.” There has been much speculation concerning the manuscript Schönberg was talking about. For neither the first draft (see above) nor the preserved autograph fair copy display publisher's inscriptions. Therefore they were certainly not used as engraver's copies. Everything seems to suggest that there was a further manuscript that is now missing; it must have contained a more advanced version of the musical text than the first draft, yet not the final version of the work. The state of the text of the lost engraver's copy can possibly be reconstructed from the layers of corrections of the autograph fair copy (concerning this, see the *Comments*). Even though the genesis of the text and the history of the manuscript are not completely documented, the first edition corrected by Schönberg is unquestionably authorised and consequently the primary source upon which our edition is based.

Parallel to Schönberg's efforts to get them published, he endeavoured early on to organise first performances of his *Sechs kleine Klavierstücke*. The première in Berlin by Busoni-pupil Egon Petri was planned for 28 January 1912, thus considerably before the publication of the first edition (letter to Berg on 20 January 1912). Several days beforehand, on 22 January, Petri came to Schönberg in order to rehearse the pieces with him: “Had rehearsals with Petri. He will probably play the pieces excellently. At least pianistically. On the whole, he took everything too fast, or rather too hastily. I said to Webern: for my music, one must have time. It is nothing for people who have other things to do” (website of the Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Writings Database, „Berliner Tagebuch“, entry of 22 January 1912, p. 2; date of access 6 October 2021). Owing to a series of unfortunate circumstances, the première had to be postponed, and Petri was now no longer available. The première ultimately took place on 4 February 1912 in Berlin's Harmonium Hall with Louis Closson at the piano. Schönberg had rehearsed the

piano pieces also with Closson, likewise a pupil of Busoni's. After the première, he wrote: "Closson played the pieces much too fast. He forgot everything I told him. And in particular: no pause at all after a piece. So that nobody knew that it was six piano pieces" („Berliner Tagebuch“, p. 11). Both diary entries contain interesting information for the interpretation of the six piano pieces. Moreover, they possibly allow conclusions with regard to the numerous performance instructions in the autograph fair copy, which consequently could stem from the direct context of Schönberg's rehearsals with Egon Petri and Louis Closson for the première in Berlin.

The Vienna first performance was given only on 24 November 1912 by Rudolf Réti, therefore also clearly before publication of the *Sechs kleine Klavierstücke*. The reactions to the early performances were largely marked by rejection. Schönberg was accused of cacophony, incomprehensibility and bizarreness and even in the Berlin press hardly anybody wanted to follow Schönberg's musical language, although there were no outbreaks of scandal in the audience. Merely one critic remarked upon Schönberg's radical expressionism, which he described as follows: "Intensity of expression is present in Schönberg's music to a white-hot degree. In the 'six piano pieces' (played by Louis Closson), snapshots of extraordinary, fast-changing states of mind, the extremely compact brevity contributes significantly to the artistic effect, to the intensity and truth of expression" (source and date unknown; website of the Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Press Archive Database; date of access 6 October 2021).

Munich, autumn 2021

Norbert Müllemann

On performance

I have loved playing these touching and meaningful pieces most of my life.

My friend Robert Black, a wonderful artist whom we sadly lost at a very young age, suggested the following for piece no. II: "Press down silently on all

the white keys in the next to bottom octave and hold through the entire piece with middle pedal, only releasing on the last note." I think this adds a beautiful aura to the staccato notes.

As for the fingering suggestions, they are of course totally personal and should be used only as a guide – each person's hand is so different...

New York, autumn 2021

Emanuel Ax

Fünf Klavierstücke op. 23

With the Serenade op. 24 and *Suite für Klavier* op. 25, the *Fünf Klavierstücke* op. 23 form a group of works that, after his repudiation of tonality around 1908/09, marks the second important turning point in the compositional development of Schönberg. The period of transition that followed this turning point extended from July 1920 over a period of nearly three years, and culminated in the *Bläserquintett* op. 26 (April 1923 to August 1924). Here, the "method of composing with twelve tones related only to one another" that had been successively developed in the preceding works was employed for the first time in a fully mature form and in a manifestation suitable for a multi-movement work in the classical sonata-form tradition.

Schönberg's pupil Erwin Stein described in detail the new procedures of pitch organization used in these three works in his seminal essay *Neue Formprinzipien* (*Musikblätter des Anbruch* 6, 1924, nos. 7–8, special issue *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*, pp. 286–303). Their composition is based on a sequence of tones derived from the chromatic scale, referred to here as a "twelve-tone series", which as a basic form (Stein later uses the term "basic shape") with largely free rhythmic shaping is binding across each movement. The basic form, which can also appear in inversion, in retrograde or retrograde-inversion, is free in terms of its number of tones. The notes missing from the chromatic whole can either be obtained by transposition of the basic

form, or be used as "non-motivic tones". In the case of the fugue-like beginning of the third piece of op. 23, for example, the basic form consists of five notes. Stein states that in the entire piece there is "almost no tone that is not simultaneously a component of several variants of the basic form, thus polysemic" (*Neue Formprinzipien*, p. 296). The final, and also last to be composed piece of op. 23, titled "Walzer" (waltz), is, on the other hand, based on a form that comprises all twelve tones of the chromatic scale. This basic form is reiterated in an uninterrupted sequence, both horizontally as well as – in sections – vertically, whereby its tones are mostly distributed among different voices. At the same time, Schönberg dispenses with transpositions as well as with contrapuntal transformations. Owing to rhythmic and melodic reminiscences of the genre named in its title, the Waltz has a clearly lighter, in places almost buoyant character.

Composition of the *Fünf Klavierstücke*, which Schönberg in the meantime designated "Series I" to differentiate them from the *Suite für Klavier*, took place in two phases that were chronologically far apart: the first two pieces and the first half of the fourth were written in early or late July 1920, and the continuation of the fourth piece as well as nos. 3 and 5 in mid-February 1923. Composition of the first piece served as the initial impetus for the reorientation of Schönberg's composing. In late February 1920, he received a request from the Copenhagen music publisher Wilhelm Hansen, asking whether he would be willing to give the publisher "several piano pieces or a chamber music work" (letter from 25 February 1920). No response survives, presumably because Schönberg was contractually bound to Universal Edition in Vienna, and also did not have any appropriate compositions "in stock".

A further impetus was thus required to stimulate compositional activity in July 1920. This reached Schönberg in the form of a letter from the French musicologist Henry Prunières with the request to contribute "a small, very short piano piece of one or two pages at the most" to the music supplement of the

newly founded music journal *La Revue musicale*, the first issue of which was to be dedicated to Claude Debussy, who had died in 1918 (letter from 30 June 1920; quotations originally in French). After the horrors of World War I, Prunières wanted to contribute to the reconciliation of the nations with this *Tombeau de Claude Debussy*, which was to contain “piano pieces written especially for this purpose by Europe’s best musicians.” Prunières appealed to Schönberg to “participate in this artistic manifestation, which will be of great moral consequence for the alliance of artists from all over the world”. Schönberg initially showed himself receptive to the request, for he immediately began sketching several piano pieces: in addition to two undated fragments there was a draft dated “8 July 1920” that would be completed on 27 July and eventually become no. 2 of the *Fünf Klavierstücke*. Already on the following day, 9 July 1920, Schönberg completed the opening piece of the series, which had probably already been started a few days earlier and the composition of which was directly indebted to Prunières’s suggestion. The piece is unmistakably in the tradition of historical tombeau compositions, which is reflected among other things in the slow tempo, the rhythmically and metrically free style and the at times strict polyphony, which reminded Erwin Stein of a “three-part invention” (*Neue Formprinzipien*, p. 295; concerning this and the following, see Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l’union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, ed. by Eike Feß and Therese Muxeneder, 16/2019, pp. 23–49). From Schönberg’s reply to Prunières, written in mid-August 1920 and which survives as an undated draft of an open letter, it can be seen that he had indeed completed the requested piano piece “at the beginning of July”. However, according to Schönberg, an article by Alfredo Casella prompted him to “reconsider the matter.” The article in question was the speech that

Casella had given at the International Mahler Festival in Amsterdam in May 1920 and that appeared shortly thereafter (see *Alfredo Casellas Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920, nos. 11–12, pp. 415–419). Schönberg had apparently taken offense at Casella’s statement that “the era of the great German masters seems to have come to a close with Wagner and Brahms”, and that the reorganisation of music had “recently found a first – and already brilliant – realisation in French – or rather Debussyian – impressionism”, while Casella made no mention of the contribution of Schönberg and his school despite their geographical, intellectual and musical proximity to Gustav Mahler (quotations originally in French). Notwithstanding Schönberg’s “hope for the reconciliation of the nations” invoked in the draft of the letter, to which he “would have liked to contribute symbolically,” he had concluded that the time was not yet ripe for this. Owing to Schönberg’s refusal, which is incomprehensible from today’s point of view, the *Tombeau de Debussy* was published in December 1920 with works by composers of diverse nationalities such as Béla Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie, Gian Francesco Malipiero and Igor Stravinsky, but without the contribution of a German-speaking contemporary.

Resumption of work on the *Klavierstücke* followed immediately after a concert tour by Schönberg to Copenhagen in late January 1923, during which he also met Svend Wilhelm and Ansgar Wilhelm Hansen. The sibling publishers renewed their proposal of February 1920, offering a total remuneration of 18,000 Danish crowns for the assignment of the *Klavierstücke* and the *Serenade*, which the director of Schönberg’s Viennese publishing house, Emil Hertzka, attributed to a “mood of patronage” (letter of 25 May 1923). Immediately after his return to Vienna, Schönberg set about completing the works he had begun in the previous two and a half years, finishing the *Klavierstücke*, the *Serenade* and the *Suite für Klavier* within two months. In addition, he immediately

began composing a woodwind quintet, since he owed Universal Edition two works – the *Suite* and the *Bläserquintett* – as compensation for the deal with the Hansen Publishing House.

Preparation for printing of the *Klavierstücke* occurred between 3 May 1923, when Schönberg sent the manuscript to Copenhagen, and 3 October, when, after a total of three rounds of proofreading, he granted print approval. Schönberg could not and did not want to undertake a planned fourth proofreading for which he had requested a copy-like proof to be sent to him (for the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition), since in mid-September his seriously ill wife Mathilde had to be admitted to a Viennese sanatorium, where she died a month later. The first edition was released on 5 November 1923.

Like their composition, the premiere of the *Klavierstücke* took place in two instalments: on 9 October 1920 Eduard Steuermann performed the first two finished pieces in the Small Hall of Vienna’s Musikverein as part of the first “propaganda concert” of the Society for Private Musical Performances, which had been founded in November 1918. It is probably no coincidence that, with the *Sonata* for flute, viola and harp, a work by Claude Debussy was also heard on that evening (programme leaflet in Arnold Schönberg Center Picture Archive, ID 4939). Schönberg also left the premiere of the remaining three pieces to Steuermann, who had visited him at his vacation home in Traunkirchen in early July 1923 to go over the pieces with him (letter of 11 July 1923). The complete cycle was heard for the first time on 28 September 1923 in Hamburg as part of a concert that opened the concert series “New Music” initiated by Schönberg’s pupil Josef Rufer and the music publicist Hans Heinz Stuckenschmidt. However, due to inflation-related financial difficulties, the cycle was terminated after only a few concerts (cf. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zurich, 1974, p. 266).

Blankensee, autumn 2023
Ulrich Krämer

Suite für Klavier op. 25

With the *Suite für Klavier* op. 25 Schönberg achieved an important breakthrough that was to define not only his own artistic future, but also that of many other composers from then on. Composition of the Suite was contemporary with the *Fünf Klavierstücke* op. 23 and *Serenade* op. 24. It is the first large-scale work based on the “Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another”; this method, and the “emancipation of the dissonance” that was also significantly advanced by Schönberg, are among 20th-century music history’s central achievements (Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, in: *Style and Idea*, New York, 1950, pp. 107, 104). The *Suite für Klavier*, however, is imbued not only with Schönberg’s pioneering spirit but also with his almost orthodox awareness of tradition. The new composition technique here appears in the guise of Baroque dance forms; the style is permeated by counterpoint and strict sequential models. The Suite marks the beginning of a new chapter in Schönberg’s output, yet is simultaneously a valedictory work; concise elements of musical expressionism are here heard for the last time, its exaggerated means of expression still clearly reflected in the decidedly over-detailed musical text (for information on the system of articulation marks, see p. 45). And the piano-music genre, through which Schönberg contributed many of his great innovations, no longer played an important role after op. 25.

Opera 23 and 24 also display serial elements: the variation movement of the *Serenade* is based on a 14-note series, and the *Walzer* from op. 23 is essentially based on a twelve-note row in its basic form. In contrast to these two works, the *Suite für Klavier* represents the first complete twelve-tone work. The *Präludium* may even be Schönberg’s very first twelve-note composition, taking us back to the origins of the method.

The first sketches for the *Präludium* comprise contrapuntal experiments, largely on four staves, but no serial concept can yet be inferred from the strict

part-writing. However, the division into four-note motivic sections, and a fundamental tendency towards using all twelve notes, can clearly be discerned. From these two elements Schönberg gradually forms the principle of a twelve-note row, the basic form of which, E–F–G–Db–Cb–Eb–Ab–D–B–C–A–Bb, is later enthroned as a theme above the beginning of the movement. However, such a clear statement of the twelve-note row is barely found again in the further development of the *Suite für Klavier*; for the rest of the work Schönberg divides the row forms into tetrachord sections and combines them with each other. As well as the basic row, the Suite already uses all derivations (retrograde motion, inversion, retrograde inversion) and their respective transpositions at the distance of a tritone, making a total of eight tone-rows. After completion of the *Präludium* and the first measures of the *Intermezzo*, Schönberg interrupted his work in summer 1921 and only returned to the Suite in spring 1923. He completed the work, almost in a creative frenzy, within a few days.

The novel piano pieces aroused enormous interest as soon as they were completed, particularly amongst Schönberg’s circle of students. Pianist Eduard Steuermann, who began practising op. 23 and 25 with a view to performing them in August 1923, took advantage of several opportunities to also present the Suite privately. Hanns Eisler, for example, wrote to Schönberg, probably still in August: “Steuermann (when he was here for a few days) played me a couple of your new piano pieces. They are tremendous and quite magnificent. I particularly liked the melody and the peculiar characteristics of these pieces. He also explained much to me. One has to look at them very closely, however, to understand them.” And Josef Rufer, who reported to Schönberg on 30 September 1923 about the successful performance of the *Fünf Klavierstücke* op. 23 in Hamburg, added: “Steuermann also played op. 25 to us privately & they are really ‘tremendously’ beautiful.”

The first public performances by Steuermann took place in Prague

(10 October 1923) and then Vienna (25 February 1924), each of them organised by the Verein für musikalische Privataufführungen, which was based there. Even before its publication the *Suite für Klavier* was mentioned several times in a *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (*Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, Vienna, vol. 6., August/September 1924), published on 13 September 1924 to mark Arnold Schönberg’s fiftieth birthday. In his essay *Neue Formprinzipien*, Erwin Stein writes of Schönberg’s “perhaps most rigorous style” to date and even expounds the fundamental use of the twelve-note row. By contrast, in his piece *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionsnär*, Hanns Eisler writes of the work that: “For all its novelty and independence of details, it has the same forms as a suite by Bach. Here there is even a new tonality, if we may so describe the ‘composition with twelve notes’: and as well as this, a joy in music-making that was long absent.”

Some complications apparently arose in 1924/25 during preparations for the work’s printing by the Viennese publishing house of Universal Edition. Schönberg expected a meticulously precise realisation of his engraver’s copy, which he had enlarged upon in a separate document containing a series of “engraving instructions” (cf. website of the Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Writings Database, shelfmark T22.04G, accessed 6 October 2021). However, autograph annotations in the engraver’s copy indicate that the publisher did not follow his guidelines in full. At the foot of p. 1 Schönberg wrote, referring to the performance instructions originally pasted in on a separate sheet: “It is agreeable to me to see the instruction to leave space for the other two languages, and from the traces of glue and the remaining letters [here Schönberg refers to the relevant place on the page with an arrow] that the manuscript with the instructions was available at the publishing house.” And on p. 2 in the left margin we can read, referring to the altered form of the time signature: “I ask you most urgently to

tell me who took the liberty of making alterations in my manuscript that clearly go against my intentions!” (Schönberg wrote big time signatures as reproduced in our edition; Universal Edition replaced them with traditional small markings for each staff.) The publisher’s unauthorised actions had repercussions, as revealed in a letter dated 19 November 1924 from Schönberg to Emil Hertzka, Universal Edition’s director. Here Schönberg described the interventions in his manuscript as “tastelessness” and a provocation, and furthermore refused to continue with the proof-reading before the work was engraved “as faithfully as possible according to the manuscript and my instructions”. Despite these circumstances, the first edition finally appeared in June 1925 (for information on all the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition).

Even though Schönberg went on to considerably further develop his method, he returned, in *Composition with Twelve Tones*, his only more extensive essay on serialism, to his early twelve-note work. Referring to the Suite, he initially set out technical compositional details and afterwards defended himself, in typically Schönbergian manner, against the criticism that the twelve-note technique led to artistic arbitrariness: “[...] while a ‘tonal’ composer still has to lead his parts into consonances or catalogued dissonances, a composer with twelve independent tones apparently possesses the kind of freedom which many would characterize by saying: ‘everything is allowed’. ‘Everything’ has always been allowed to two kinds of artists: to masters on the one hand, and to ignoramuses on the other” (*Composition with Twelve Tones*, p. 130).

Berlin, autumn 2021
Marte Auer

On performance

Schönberg’s *Suite für Klavier* op. 25 is often considered a pivotal moment in music history, a notion that is almost belied by its many moments of wit,

humor and even irony which seem to be reflected in Schönberg’s search of a “drier” piano sound and minimal use of pedal. To that end, I would make a small suggestion for measure 15 in the Gavotte. If one wishes to adhere to Schönberg’s pedal marking at the end of the measure but avoid a big stretch in the right hand, one possibility is to quickly capture the three notes in the right hand with the pedal between the 2nd and 3rd beat chords and then silently retake the *g*¹ with the left hand between the 3rd and 4th beats, releasing the pedal where indicated. But of course, both pedalling and fingerings are ultimately personal choices for each of us to make!

New York, autumn 2021
Shai Wosner

Klavierstück op. 33a

The *Klavierstück* op. 33a was composed at the end of the 1920s, by all accounts thanks to an external factor. Alfred Kalmus of Universal Edition in Vienna, wrote to Schönberg on 8 June 1928: “We intend to publish a collection of modern piano music in 6 volumes under the title “*Musik der Zeit*” [Music of our Time] and would like to include No. 1 of your op. 11 in the last of these volumes as the conclusion of the whole collection”. In order to produce the anthology *Musik der Zeit* as economically as possible, Hertzka planned to draw on previously published compositions, thereby saving on composers’ royalties. Schönberg was evidently not entirely in agreement with this idea, for documents dating from the summer of 1928 show that he wanted to prepare a new piano transcription of one of his songs for the edition, and there was also some discussion of a transcription of the Serenade from *Pierrot lunaire* op. 21. In the autumn of 1928, however, the project faded into the background, and despite pressure from Hertzka, Schönberg worked on other compositions such as the *Variationen für Orchester* op. 31.

Only in spring 1929 did Schönberg resume discussion of this matter with his publisher, and on 15 April announced that he would “be able to send the promised piano piece (ca 3 printed pages in the format of my ‘Suite’) in about 4–5 days.” In the intervening period, Schönberg had evidently decided to write an original composition, his opus 33a, instead of a transcription. At the same time he asserted his entitlement to a royalty, to which Hertzka also quickly agreed, contrary to his original plan. Schönberg was already working on the new piano piece in the winter of 1928, as shown by an autograph draft dated 25 December 1928, which contains both the beginning of the piece in provisional form and the twelve-note row (Bb–F–C–B–A–F#–C#–D#–G–Ab–D–E) together with the inversions and transpositions on which the work is based. The new piece took its final form in April 1929. The first complete draft is dated 25/IV:29, the day on which Schönberg informed Hertzka: “I needed more time for the piano piece, which has also become somewhat longer, than I originally calculated, so I can therefore only send it today, together with this letter. [...] I would like to check the second proofs of the piece myself.”

The printed edition in volume VI of *Musik der Zeit* was published in July 1929, and an unaltered separate edition in March 1930. Even though the proofs from the process of preparing the work for print have not survived, there is no doubt that Schönberg authorised the edition: the sources allow for an almost complete reconstruction of the creative process (see the *Comments* at the end of the present edition).

The first performance of the *Klavierstück* op. 33a was given on 29 January 1930 by Erich Itor Kahn in the presence of the composer in Frankfurt am Main. Schönberg stayed there because he was attending the premiere of his one-act *Von heute auf morgen* at the Frankfurt Opera three days later. The *Frankfurter Zeitung* of 1 February reported: “The *Klavierstück* op. 33 [sic] (played for the first time in Frankfurt) demonstrated the inner logic, and at the

same time, the closed nature of the attitude of his [i.e. Schönberg's] intellectual style." Barely a year later, Hans Heinz Stuckenschmidt wrote in the *Berliner Zeitung am Mittag* of 6 January 1931 about a semi-public performance in Berlin by Else C. Kraus: "Schönberg's new Klavierstück op. 33a has, alongside all the secrets of the writing, a pull towards the virtuosic, almost towards the brilliant, which Kraus underlines very effectively."

The title of the first complete draft already contains an indication that Schönberg did not regard his opus 33 as complete with just a single piano piece. Originally, he wrote *Klavierstück op. 33* *No* there, a hint that he possibly even had a whole cycle of piano pieces with several numbers in mind, similar to opera 11, 19 and 23. But he corrected *No* to a double underlined *a* (*op. 33* a) – the plan for a continuation of opus 33 must therefore have already taken specific shape in the spring of 1929.

Munich, autumn 2023

Norbert Müllemann

Klavierstück op. 33b

Although Schönberg was regarded primarily as a German-Austrian, perhaps even a Viennese composer, in the first decades of the 20th century, his works had indeed also found acceptance in the USA from early on (for full details on this matter, see Sabine Feist, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, New York, 2011). Alongside popular late tonal works such as the string sextet *Verklärte Nacht* op. 4 and the *Kammersymphonie* op. 9, it was particularly some of the free atonal works written after 1909, the piano pieces op. 11 and op. 19 and the orchestral pieces op. 16 on which Schönberg's reputation, or at least a diffuse picture of a musical revolutionary or ultra modernist, rested. Schönberg's reception in the USA was so well-established from the 1920s onwards that the first commissions for compositions began to arrive: in 1927 the patron Eliza-

beth Sprague Coolidge commissioned the 3rd String Quartet op. 30. Although this had its premiere in September 1927 in Vienna, it was soon to play an important role in the reception of Schönberg's chamber music in North America. In 1931 the *Klavierstück* op. 33b followed, a commission from Henry Cowell, chairman of the artists' association *New Music Society of California* in San Francisco. Cowell was himself an outstanding pianist and composer who endeavoured to cross the threshold of noise-like sound through the use of cluster techniques.

After many years in which he made his living principally from private teaching and conducting, at the beginning of 1926 Schönberg, as successor to Ferruccio Busoni, took up one of the most prestigious composition professorships as head of a master class in composition at the Prussian Academy of Arts in Berlin. The well-paid position brought with it both high prestige and considerable freedom. Schönberg only had to be in Berlin for six months each year and was free to decide how to teach. As the political climate at the end of the Weimar Republic and the harsh Berlin winter soon put him off staying at the place where he taught, he took full advantage of the opportunity to be absent and often spent the months around the turn of the year in southern Europe, partly in southern France and partly in Barcelona, where his student Roberto Gerhard arranged accommodation for him. Here he composed the *Klavierstück* op. 33b in October 1931.

No further details are known about the commission. Initial contact with Cowell may have come about through Schönberg's Berlin student Adolph Weiss (who originally came from Baltimore), before they met in person in 1932 during Cowell's trip to Europe. Just one letter from Schönberg to Cowell dated 3 June 1932 survives from the printing process, written straight after Schönberg's return to Berlin; in this the composer confirms "receipt of the outstanding payment" and requests free copies to be sent to his former students Anton Webern, Alban Berg and Erwin Stein,

amongst others. Berg, however, was already familiar with the piece at this time, for as early as 12 May 1932 he wrote enthusiastically to Schönberg that the new piano piece was truly "a modern composition" and 'NEW MUSIC' – and what a magnificent kind!".

The *Klavierstück* op. 33b was first published in the April 1932 volume of the series *New Music*. In terms of sources in Schönberg's hand, only the first complete draft survives, and not the fair copy which served as the engraver's copy. Several copies of the printed editions which Schönberg owned survive, all of them including autograph corrections. The date of the first performance is regarded as 11 November 1933, when the American pianist Nadia Reisenfeld performed the work in New York, but it is possible that the piano piece had already been performed at a slightly earlier date in a semi-private or semi-public context, as the printed musical text had been available since April 1932 in *New Music*.

Berlin, autumn 2023

Ulrich Scheideler

Appendix

Drei Klavierstücke (1894)

The *Drei Klavierstücke* edited in the *Appendix* of the present volume are dated 1894 in the composer's hand. Schönberg was twenty years old at the time and had received instruction neither in composition nor theory. Although he had been learning the violin since he was eight years old, he obviously lacked the time and the necessary financial means for comprehensive musical training. After attending secondary school, he had to support his family from the age of sixteen, due to his father's early death, working as an employee of the private bank Werner & Co. Schönberg acquired deeper insights into music as an autodidact. In retrospect, he observed that he learned to compose primarily by copying styles: "All the compositions that I wrote before I turned seventeen were nothing but imitations of music which

was accessible to me” (Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, vol. 4, 1949, pp. 245–254, here p. 245). Among his great models, one of the most important was Johannes Brahms, whose piano pieces op. 116–119 appeared in print in 1892 and 1893 and exerted a strong influence on Schönberg. The childhood friend and musicographer David Josef Bach (1874–1947) later recalled: “Schönberg was, to say the least, resolutely ‘Brahmsian’. To him, to his encouragement, enthusiasm, explanations, I owe more than just the knowledge of Brahms’s chamber music at a young age; to him I owe, like the others of our circle, the affectionate understanding of this music. [...] Even today I am of the opinion that the strict formal intention of a Brahms exerted the strongest influence on Schönberg [...]” (*Aus der Jugendzeit*, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, p. 318). Bach continues, pointing out that Brahms’s model is particularly evident in the *Drei Klavierstücke* from 1894.

For Schönberg, his friendship with David Josef Bach was, in turn, extremely important; he later described him, alongside Oskar Adler and Alexander von Zemlinsky, as one of the main reference persons who had informed his literary and musical development. Bach was a “philologist, philosopher, literary connoisseur, mathematician, and a very good musician” (*Rückblick*, p. 245) The three piano pieces of 1894 are a testimony to the close relationship between the friends, for not only did Schönberg dedicate them to Bach, but he also gave Bach the fair copy manuscript. It remained in private ownership for a long time, and the three pieces were first published in 1968 within the framework of the Arnold Schönberg Complete Edition (series A, vol. 4, Mainz, pp. 75–83).

Munich, autumn 2023

Norbert Müllemann

Acknowledgements

Finally, we would like to extend our cordial thanks to all the institutions and archives listed in the *Comments*, in par-

ticular to Therese Muxeneder, Eike Feß and the Arnold Schönberg Center in Vienna, for providing sources and valuable information. We also wish to thank Regina Busch (Vienna) and Hella Melkert (Arnold Schönberg Complete Edition, Berlin), who have helpfully supported this publication with important information.

Munich, spring 2024

G. Henle Publishers

Préface

Le présent volume contient toutes les œuvres pour piano solo achevées d’Arnold Schönberg (1874–1951). Les pages pour piano à deux mains publiées de son vivant sont essentiellement issues de trois grandes phases de création. Les pièces librement atonales op. 11 et op. 19 de 1909 et 1911 furent suivies d’une pause d’environ dix ans, jusqu’à ce que Schönberg revienne à la musique pour piano et écrive, au début des années 1920, les pièces op. 23 et la Suite op. 25, déjà conçues selon la technique sérielle et en partie dodécaphonique. Enfin, au terme de la décennie et à l’aube des années 1930, il renoue de nouveau avec l’instrument pour les deux pièces op. 33a et 33b. Toutefois, Schönberg composait déjà pour le piano à l’âge de 20 ans. La preuve avec les pièces de 1894 ici publiées en *Appendice*, encore entièrement dans le style romantique tardif et seulement parues à titre posthume en 1968.

Drei Klavierstücke op. 11

Les *Drei Klavierstücke* op. 11 furent composées en 1909, à une époque qualifiée ultérieurement par Theodor W. Adorno de phase héroïque de la Nouvelle musique. Depuis 1907, l’écriture du compositeur subissait une mutation

tangible se manifestant essentiellement par l’explosion de la tonalité majeur/mineur, mais dont les causes étaient plus profondes. En effet, Schönberg aspirait à concrétiser un nouvel idéal formel et expressif centré sur l’expression du génie compositeur et se voulant simultanément celle d’un homme nouveau. Les deux œuvres décisives annonciatrices de cette nouvelle pensée sont son 2^e Quatuor à cordes op. 10 (1907/08) et les *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George* op. 15 (1908/09). Les deux premières pièces des *Drei Klavierstücke* furent écrites en février 1909, avant même l’achèvement des «lieder d’après George», qui intervint vraisemblablement en mars 1909. La troisième pièce ne vit le jour qu’en août de la même année, après que Schönberg eut terminé de composer les *Fünf Orchesterstücke* op. 16 au début de l’été, à l’exception de la dernière.

En juillet 1909 – c’est-à-dire avant que la totalité de l’œuvre ne fût terminée –, Schönberg s’efforça d’éveiller l’intérêt du pianiste et compositeur Ferruccio Busoni pour ses pièces pour piano. Il avait déjà été en contact avec lui en 1903, afin d’obtenir une exécution du poème symphonique *Pelleas und Melisande* op. 5. Le 13 juillet, Schönberg écrivit: «J’ai deux pièces pour piano (plusieurs autres ont été commencées [...]) qui ne peuvent être jouées que par quelqu’un qui, comme vous, se sent des sympathies pour tous ceux qui cherchent. [...] après tout, elles ne présentent guère de difficultés techniques particulières. Mais leur interprétation exige foi et conviction. C’est pourquoi je me tourne vers vous» (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEI-basierte Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften*, édition en ligne, éd. par Christian Schaper/Ullrich Scheideler, www.busoni-nachlass.org, date d’accès 20 septembre 2021. Tous les extraits de lettres concernant l’opus 11 ci-dessous d’après cette édition). Après que Busoni eut exprimé son intérêt et que Schönberg lui eut envoyé les pièces, l’abondante correspondance qui s’ensuivit entre les deux hommes aborda rapidement le sujet de la technique pia-

nistique et d'une nouvelle orientation esthétique de la composition. Busoni reprochait à Schönberg un style pianistique «ascétique» certes différent, mais pas nécessairement plus riche, renonçant en outre inutilement aux acquis antérieurs, et dont la «forme d'expression au piano restait insuffisante» (lettre du 2 août 1909). C'est pourquoi il remania la 2^e pièce pour piano de Schönberg selon l'idée qu'il s'en faisait. Schönberg défendait la facture pianistique et l'écriture de ses pièces en se référant à la nouvelle esthétique d'expression et de création, car il lui semblait «que ces deux pièces en particulier, dont la couleur lugubre et oppressante est constitutionnelle, ne supporteraient pas une écriture qui flatte trop l'oreille, au sens habituel» (lettre vraisemblablement du 31 juillet 1909). Par la suite, Schönberg ajoutera: «mon écriture pianistique n'est pas le résultat d'une incapacité, mais l'expression d'une volonté affirmée, d'orientations précises, de sensations claires et tangibles. Ce qu'elle ne fait pas n'est pas: ce qu'elle ne peut pas faire, mais: ce qu'elle ne veut pas faire» (lettre du 24 août 1909). Bien entendu, Schönberg ne toucha pas à une seule note de la partition consécutivement à la critique de Busoni.

La dernière remarque de Schönberg citée ci-dessus montre que le style nouveau repose principalement sur une conception différente de l'expression. Schönberg l'avait exposée sous la forme d'une sorte de manifeste dans une autre lettre à Busoni, non sans préciser ensuite qu'il n'était pas encore en mesure de mettre pleinement en œuvre le programme qu'il y énonçait: «J'aspire à: la libération totale de toutes les formes, de la [...] logique, donc: loin du “travail motivique” [...] Loin de l'harmonie comme ciment ou élément de construction d'une architecture. L'harmonie n'est qu'expression et rien d'autre. [...] Ma musique [...] doit être l'expression de la sensation telle qu'elle est réellement, qui nous met en contact avec notre inconscient» (lettre du 13 ou 18 août 1909).

La vérité et l'expression immédiate se substituaient ainsi à un idéal de beauté

dans l'art. La volonté d'une expression très personnelle alliée à un certain attachement à la tradition, qui ne pouvait être simplement ignorée, conduisit de ce fait à l'élaboration d'un langage à la fois traditionnel et radicalement nouveau. Cette qualité fut reconnue très tôt et constitue peut-être l'une des raisons du succès de ces pièces. La création de l'opus 11 eut lieu le 14 janvier 1910 à Vienne dans le cadre d'une soirée Schönberg organisée par le Verein für Kunst und Kultur. Outre les pièces pour piano interprétées par Etta Werndorff, le programme comprenait également un extrait de la version pour piano des *Gurrelieder* composés vers 1900 ainsi que les «lieder d'après George» op. 15. Les *Drei Klavierstücke* ne firent pas scandale. Au contraire, elles furent abondamment applaudies, probablement pas seulement parce que le public était composé majoritairement de partisans de Schönberg, mais aussi du fait de leurs nombreuses parentés avec la tradition de la pièce pour piano romantique. Le critique anonyme du journal viennois *Die Zeit* souligne dans le numéro du 21 janvier 1910: «Schönberg n'est pas aussi exceptionnel qu'on le dit. Il est simplement plus audacieux que tous ces compositeurs animés d'un besoin particulièrement puissant d'expression intense. Pour lui, il n'y a pas de loi de la beauté [...]. C'est la seule façon de comprendre son art. Il ne cherche pas à plaire.» Le célèbre critique viennois Julius Korngold, quant à lui, s'exprime de manière beaucoup plus tranchante dans la *Neue Freie Presse* du 26 janvier 1910: «Ces trois pièces pour piano évoquent davantage une expérience acoustique ni réussie ni convaincante. Elles constituent la négation méthodique des éléments musicaux établis jusqu'alors, la négation de toute syntaxe, la négation du concept de tonalité, du système tonal établi.»

Cependant, le jugement négatif découlant de cette critique n'eut pas d'effet à long terme. Certains pianistes étaient ouverts à ce nouveau style, ce qui suscita une forte demande pour ces pièces avant même leur impression et entraîna la production d'un certain nombre de

copies aujourd'hui perdues (seul un exemplaire en est actuellement accessible dans la succession de Béla Bartók, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition). Emil Hertzka, directeur de la nouvelle maison d'édition de Schönberg, Universal Edition, ne se fit probablement pas prier longtemps et accepta d'imprimer l'œuvre sans beaucoup d'hésitations. L'opus 11 fut donc la première œuvre du compositeur publiée par Universal Edition et exerça à ce titre une influence décisive sur le profil de l'éditeur. Schönberg envoya vraisemblablement le manuscrit autographe, aujourd'hui perdu, au début du mois de juillet 1910 à l'éditeur. Ce dernier semble avoir commencé la production immédiatement après. Il organisa deux relectures par le compositeur avant la fin du mois de septembre afin que l'œuvre puisse être publiée dès octobre 1910 (la publication de l'opus 11 est annoncée pour le mois d'octobre à la p. 253 du *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht*). Les chiffres des ventes donnèrent raison à Hertzka: quatre tirages de la première édition parurent jusqu'en août 1913 et cinq autres jusqu'en 1923 (chiffres issus de l'Édition Complète). Selon Beatrix Obal, le total de tous les tirages de toutes les éditions jusqu'en 1923 est relativement élevé, de l'ordre de 6.000 exemplaires (cf. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin, 2020, p. 70). En 1924, Schönberg soumit les *Drei Klavierstücke* à une révision qui se traduisit par des retouches mineures et la correction des erreurs. L'édition révisée fut publiée pour la première fois en juillet 1925 et connut cinq retirages du vivant de Schönberg. Une autre réimpression parut en 1942, après l'émigration de Schönberg aux États-Unis, sur la base de la partition de l'édition révisée. Cette édition ne comporte aucune modification de la partition elle-même, mais l'adaptation au marché américain nécessita de compléter les indications de tempo en allemand par des indications en anglais. La principale nouveauté réside dans l'insertion d'indications métronomiques au début de chaque morceau. Comme ces dernières figurent déjà

dans l'un des exemplaires personnels de Schönberg du 1^{er} tirage, il se peut que ce dernier ait déjà eu très tôt l'intention de spécifier le tempo souhaité (toutes ses nouvelles œuvres composées à partir du milieu des années 1920 sont pourvues d'indications métronomiques). Toutes les modifications apportées à l'édition américaine sont autorisées par une lettre datée du 20 décembre 1941, dans laquelle Schönberg soit confirme les suggestions de l'éditeur, soit en ajoute d'autres. Toutefois, cette édition ayant été réalisée spécifiquement pour le marché américain, elle n'a pas été utilisée comme source principale pour la présente édition (concernant toutes les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Dans le texte de fin 1948 intitulé *A Self-Analysis* (publié pour la première fois dans: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13 novembre 1949), Schönberg émet l'hypothèse qu'entre-temps, des œuvres telles que les *Drei Klavierstücke* op. 11 étaient devenues relativement faciles à comprendre. L'histoire de la musique lui a donné raison sur ce point, puisque les *Drei Klavierstücke* op. 11 comptent à présent parmi les classiques de la Nouvelle musique.

Berlin, automne 2021

Ullrich Scheideler

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Les *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 de 1911 marquent, aux côtés des deux cycles opus 11 et opus 25, des étapes fondamentales du développement de Schönberg. Dans ce cadre, l'opus 19 est caractérisé par son extrême raccourcissement de la forme, sorte de miniature condensée – une idée de structure, qui devait en quelque sorte devenir centrale pour son élève Anton Webern. À cet égard, on a souvent cité la préface composée par Schönberg en 1924 à l'intention des Bagatelles pour quatuor à cordes op. 9 de Webern, dans laquelle il écrit: «Il faut prendre conscience de quelle austérité relève la volonté de s'exprimer de façon aussi brève. Chaque

regard donne naissance à un poème, chaque soupir à un roman. Mais: c'est tout un roman qui se transmet d'un seul geste, tout un bonheur, d'une seule inspiration» (*Anton Webern, Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9*, Vienne: Universal Edition, 1924, p. II). Pourtant, Schönberg n'a écrit ces lignes que 13 ans après la composition de ses *Sechs kleine Klavierstücke*, qui, pour leur part, sont en relation directe avec un moment d'expressionnisme radical qui ne serait qu'improprement caractérisé par le terme d'«austérité». C'est bien plutôt dans l'expression personnelle sans compromis que se trouve la racine de la brièveté aphoristique des pièces de l'opus 19 (cf. à ce propos Giseller Schubert, *Arnold Schönbergs ambivalenter Expressionismus. Notizen zu den Sechs kleinen Klavierstücken op. 19*, dans: *Expressionismus in den Künsten*, éd. par Marion Saxer/Julia Clout, Munich, 2012, pp. 48–60).

Les cinq premières pièces voient le jour le 19 février 1911 à Vienne, à un moment où Schönberg était assailli par des attaques de plus en plus nombreuses, et où les exécutions de ses œuvres se terminaient presque toujours en protestations, tumultes et scandales. 1911 est également l'année qui, le 18 mai, est marquée par la mort de l'ami et bienfaiteur de Schönberg, Gustav Mahler. Également terminée et publiée en 1911, l'*Harmonielehre* est «consacrée» à la mémoire de Mahler, et nous savons par ailleurs que Schönberg était un véritable admirateur de Mahler. C'est ainsi que son célèbre article du *Merker* commence par les mots: «Gustav Mahler était un Saint» (*Der Merker* 3, 1912, 5^e cahier, p. 182). C'est presque jour pour jour un mois après la mort de Mahler, le 17 juin 1911, que Schönberg composa la sixième pièce de l'opus 19, et très rapidement le cercle autour de Schönberg colporta que cette pièce constituait une épitaphe à Mahler – en dépit cependant de l'absence de tout témoignage personnel du compositeur.

Dans le courant de l'année 1911, Schönberg laissa murir en lui-même la décision de tourner le dos à Vienne et de s'établir à Berlin pour y faire «rapide-

ment carrière»; une démarche qu'il accomplit finalement en septembre 1911. Le 22 septembre, il était toujours en pause au Starnberger See près de Munich, d'où il donnait à son élève Alban Berg des instructions diverses concernant son déménagement: «En passant à mon appartement, pourriez-vous aussi, à l'occasion, sortir du “dossier” qui sert de sous-main sur ma table de travail une feuille de papier à musique sur laquelle figurent cinq nouvelles pièces pour piano, et me l'envoyer» (ces deux citations proviennent de la lettre de Schönberg à Berg citée – comme toutes les autres, sauf mention contraire – d'après la chronologie de la correspondance sur le site Internet du Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database, date d'accès 13 novembre 2023). À peine quelques jours plus tard, Berg annonça que c'était Webern qui s'était chargé d'aller chercher le manuscrit dans l'appartement de Schönberg. Le devenir de la feuille de musique n'est pas précisé dans la correspondance, mais on peut supposer que Berg ou Webern l'ont transmise à leur maître, qui était entre-temps déjà parvenu à Berlin. Il faut remarquer qu'à ce moment-là, l'autographe de Schönberg ne comprenait visiblement encore que les pièces I à V composées le 19 février. La pièce n° VI devait sans doute être déjà terminée, mais à l'évidence notée ailleurs, et ne se trouvait pas à Vienne, mais bien en possession de Schönberg lui-même. Quoi qu'il en soit, la première ébauche conservée du cycle contient bien toutes les six pièces (pour tout ce qui concerne les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Il est parfaitement permis de penser que c'est seulement après son arrivée à Berlin que Schönberg reporta la pièce n° VI dans le manuscrit. Mais il est également possible que la première ébauche n'ait rien à voir avec le manuscrit autographe des cinq premières pièces que Schönberg se fit envoyer à Berlin et qui aurait ainsi été perdu.

Dès le mois d'octobre 1911, Schönberg pense à une publication des nou-

velles pièces pour piano. Depuis 1909, son éditeur principal était certes Universal Edition à Vienne, mais Schönberg se vit pourtant dans l'obligation de ne pas perdre des yeux d'autres alternatives, car le directeur Emil Hertzka hésitait visiblement, pour des raisons de capacité de réalisation, à accepter à court terme de nouvelles œuvres. C'est pourquoi Schönberg, le 19 novembre 1911, proposa les *Sechs kleine Klavierstücke* aux éditions C. F. Peters sans que les parties se missent d'accord. D'autres maisons d'édition comme Bote & Bock à Berlin, ou Tischler & Jagenberg à Cologne, furent envisagées, également avec l'aide des recommandations d'Emil Hertzka. C'est dans le courant de l'année 1912, cependant, que fut sans doute prise la décision d'accueillir finalement l'opus 19 en revenant alors et malgré tout chez Universal Edition. Une carte postale adressée par Schönberg à cette maison d'édition le 16 juillet 1912 renseigne sur le fait que Hertzka, à ce moment-là, était déjà en possession du manuscrit des «6 nouvelles pièces pour piano»; le contrat a été conclu le 22 juillet 1912. Mais il devait cependant s'écouler un peu plus d'un an jusqu'à la parution effective de la partition. Ce n'est qu'en septembre 1913 que Schönberg procéda à la relecture.

De ce moment ont été conservées deux cartes postales adressées à Hertzka illustrant bien les dernières étapes du processus de publication. Le 3 février, on a: «Dommage qu'on ne m'ait pas posé la question: je voulais demander, pour l'impression des 6 pièces pour piano, de mettre une seule pièce entière par page, d'abord parce que c'est assez joli, mais aussi pour que le pianiste sache qu'il convient après chaque morceau de faire une pause assez longue. [et, dans la marge de droite, au crayon:] Sur la première page, porter en note de bas de page: à la fin de chaque morceau, faire une pause suffisamment longue!» Une première épreuve, non conservée, indiquait donc la présence d'une première version nettement plus serrée. La première édition, parue en 1913, correspondait, quoi qu'il en soit, aux souhaits de Schönberg en matière de mise en

page (le n° 1 est même disposé sur deux pages), comportant également la note de bas de page qu'il exigeait. Dans sa deuxième carte postale, du 14 septembre 1913, Schönberg écrit: «J'ai envoyé les corrections des seconds Klavierstücke. J'ai malheureusement dû changer beaucoup de choses, car vous aviez (sans me demander mon avis) utilisé un manuscrit dans lequel je n'avais pas encore fait tous les reports définitifs.» On s'est beaucoup interrogé sur la question de savoir de quel manuscrit il s'agit. Car ni la première ébauche (voir plus haut), ni le manuscrit autographe mis au propre conservé ne portent de mentions éditoriales et, de ce fait, n'ont sûrement pas fait office de copie destinée à la gravure. Tout semble indiquer qu'il s'agissait d'un autre manuscrit, aujourd'hui disparu; il doit avoir contenu un texte musical plus avancé que la première ébauche, mais sans représenter pour autant la forme finale de l'œuvre. À partir des différentes couches de corrections de la copie au net autographe, il est probablement possible de reconstituer l'état du texte de la copie à graver manquante (voir à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments*). Même si la genèse du texte et l'histoire des manuscrits ne sont pas documentées sans faille, la première édition corrigée par Schönberg est sans aucun doute autorisée et, par conséquent, sert de base à l'élaboration de notre édition, en tant que source principale.

Parallèlement aux efforts de Schönberg en vue de l'impression, il se préoccupa très tôt d'organiser les premières exécutions de ses *Sechs kleine Klavierstücke*. Pour le 28 janvier 1912, donc clairement avant la parution de la première édition, la création en était prévue par Egon Petri, élève de Busoni (lettre à Berg du 20 janvier 1912). Quelques jours avant le concert, le 22 janvier, Petri rendit visite à Schönberg afin de travailler les pièces avec lui: «Répété avec Petri. Il jouera ces pièces sans doute parfaitement. En tout cas, pianistiquement. En général, il a tout pris trop vite; ou plutôt, avec une trop grande hâte. J'ai dit à Webern: avec ma musique, on doit prendre son temps. Elle n'est pas faite pour des gens qui

ont autre chose à faire» (site Internet du Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Writings Database, «Berliner Tagebuch», entrée du 22 janvier, p. 2; date d'accès 6 octobre 2021). Par un enchaînement de circonstances défavorables, la création dut être reportée, et Petri ensuite n'était plus libre. Elle eut lieu finalement le 4 février 1912 dans l'Harmonium-Saal de Berlin, avec le pianiste Louis Closson. Avec Closson aussi, qui était également un élève de Busoni, Schönberg avait travaillé les pièces pour piano. Après la création, il écrit: «Closson a joué les pièces beaucoup trop vite. Avait tout oublié de ce que je lui avais dit. Et surtout: pas une seule pause à la fin d'une pièce. Si bien que personne ne savait qu'il s'agissait de 6 pièces pour piano» («Berliner Tagebuch», p. 11). Les deux entrées figurant dans son journal contiennent d'édifiantes indications sur l'interprétation des six pièces pour piano. Par ailleurs, elles ne sont sans doute pas sans conséquence quant aux nombreuses notes pratiques d'interprétation figurant dans la copie autographe au net qui auraient ainsi pu provenir du contexte immédiat des répétitions de Schönberg avec Egon Petri et Louis Closson en vue de la création de Berlin.

La création à Vienne n'eut lieu que le 24 novembre 1912, par Rudolf Réti, mais cependant aussi nettement avant la mise à l'impression des *Sechs kleine Klavierstücke*. Les échos sur les premières exécutions étaient clairement teintés de rejet. On reprochait à Schönberg une cacophonie, des choses incompréhensibles et des bizarreries, et même dans la presse berlinoise ne se trouvait pas grand monde pour suivre le langage sonore de Schönberg, bien qu'il n'y eut nulle scène de scandale dans le public. Un seul critique fit référence à l'expressionnisme radical de Schönberg, qu'il décrit ainsi: «L'intensité de l'expression est, dans la musique de Schönberg, présente jusqu'à un niveau de fer chauffé à blanc. Pour ce qui est des "Six Pièces pour piano" (jouées par Louis Closson), faites de moments instantanés d'états d'âme particuliers et rapidement changeants, l'extrême brièveté du propos

contribue largement à l'effet artistique, à l'intensité et à la vérité de l'expression» (source et date non connues; site Internet du Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Press Archive Database; date d'accès 6 octobre 2021).

Munich, automne 2021
Norbert Mülleemann

Concernant l'exécution

J'ai adoré, ma vie durant, jouer ces pièces touchantes et significatives.

Mon ami Robert Black, un artiste merveilleux qui nous a quittés malheureusement très jeune suggérait la chose suivante pour la pièce n° II: «Appuyez silencieusement sur toutes les touches blanches de l'avant-dernière octave grave et maintenez les enfoncées durant toute la pièce à l'aide de la pédale du milieu; relâchez la pédale du milieu seulement sur la dernière note.» Je trouve que cela rajoute aux notes staccato une merveilleuse aura.

Les suggestions de doigtés sont bien entendu totalement personnelles et ne devraient être employées qu'à titre indicatif – les mains de chacun d'entre nous sont tellement différentes...

New York, automne 2021
Emanuel Ax

Fünf Klavierstücke op. 23

Les *Fünf Klavierstücke* op. 23 forment, avec la Sérénade op. 24 et la *Suite für Klavier* op. 25, un groupe d'œuvres qui, après le dépassement de la tonalité dans les années 1908/09, marque le deuxième tournant important de l'évolution compositionnelle de Schönberg. La période de transition qui a succédé à ce tournant s'étend, à partir de juillet 1920, sur une période d'environ trois ans, culminant avec le *Bläserquintett* op. 26 (avril 1923 à août 1924). C'est ici que la «méthode de composition avec douze sons exclusivement reliés entre eux», élaborée progressivement dans les œuvres précédentes, apparut

pour la première fois sous une forme totalement aboutie et destinée à une œuvre en plusieurs mouvements dans la tradition de la forme sonate classique.

Erwin Stein, élève de Schönberg, a décrit les nouveaux procédés d'organisation des hauteurs de son utilisés dans ces trois œuvres dans son essai précurseur *Neue Formprinzipien* (*Musikblätter des Anbruch* 6, 1924, cahier 7–8, cahier spécial *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, pp. 286–303). La base de la composition est une séquence de notes dérivée de la gamme chromatique ici appelée «série de douze sons», obligatoire pour chaque mouvement en qualité de «série fondamentale», avec une organisation rythmique largement libre. Cette «série fondamentale», qui peut aussi apparaître sous forme de renversement, de mouvement rétrograde ou de renversement-rétrograde à la fois, est totalement libre de son nombre de notes. Les notes absentes de l'intégralité de la gamme chromatique peuvent être obtenues à l'aide d'une transposition de la série fondamentale, ou encore utilisées comme «notes étrangères au motif». Dans le cas de l'entrée de fugue qui ouvre la troisième pièce de l'opus 23, la série fondamentale se compose de cinq notes. Stein constate que, dans toute la pièce, «il [n'existe] pas une seule note qui ne fasse pas partie intégrante de plusieurs formes de la série fondamentale, c'est-à-dire qui ne soit pas équivoque» (*Neue Formprinzipien*, p. 296). La dernière pièce de l'opus 23, titrée «Walzer» (valse), également composée en dernier, est en revanche fondée sur une série fondamentale comprenant l'intégralité des douze sons de la gamme chromatique. Cette série est traitée en une suite continue à la fois horizontalement et – en sections – verticalement, ses notes étant généralement réparties entre différentes voix. Ce faisant, Schönberg renonce aussi bien à des transpositions qu'à des transformations contrapuntiques. En raison des allusions sonores rythmiques et mélodiques évocatrices du modèle générique annoncé dans le titre, cette valse est habitée d'un caractère nettement plus léger, voire même enjoué à certains moments.

La composition des *Fünf Klavierstücke*, appelées entretemps par Schönberg «Série I», pour les distinguer de la *Suite für Klavier*, s'est déroulée en deux phases largement éloignées dans le temps: les deux premières pièces ainsi que la première moitié de la quatrième virent le jour début ou fin juillet 1920, puis, à la mi-février 1923, la suite de la quatrième ainsi que les n° 3 et 5. La composition de la première pièce servit d'impulsion initiale à la nouvelle orientation compositionnelle de Schönberg. Fin février 1920, il reçut un courrier de l'éditeur musical de Copenhague Wilhelm Hansen lui demandant s'il serait prêt à confier à cette maison d'édition «quelques pièces pour piano ou bien une œuvre de musique de chambre» (lettre du 25 février 1920). Requête restée sans réponse. Ce qui s'explique probablement par le fait que Schönberg était lié par contrat à Universal Edition à Vienne et n'avait pas non plus de compositions correspondantes «en stock».

Il fallut donc une nouvelle impulsion pour commencer à composer en juillet 1920. Celle-ci parvint à Schönberg sous la forme d'un courrier du musicologue français Henry Prunières, qui le priait, pour le supplément musical du périodique récemment fondé *La Revue musicale* dont le premier numéro devait être dédié à Claude Debussy, disparu en 1918, d'y apporter sa contribution au moyen d'«une petite pièce de piano très courte d'une ou deux pages au plus» (lettre du 30 juin 1920). Après l'horreur de la Première Guerre mondiale, Prunières souhaitait participer à la réconciliation des peuples en réalisant ce *Tombeau de Claude Debussy* qui devait contenir des pièces «écrites spécialement à cette intention par les meilleurs musiciens de l'Europe». Prunières s'adressa à Schönberg, l'appelant à «[s']associer à cette manifestation artistique et qui aura une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier». Schönberg se montra tout d'abord ouvert à une telle préoccupation en se mettant immédiatement à des esquisses de plusieurs pièces pour piano: outre deux fragments non datés, s'ébaucha, daté du «8 juillet 1920», le projet d'une

pièce terminée le 27 juillet qui prit finalement place en tant que n° 2 des *Fünf Klavierstücke*. Dès le lendemain, le 9 juillet 1920, Schönberg acheva la pièce d'ouverture de cette série, sans doute déjà commencée quelques jours auparavant, et dont la composition est directement due à la demande faite par Prunières. Cette pièce se situe manifestement dans la tradition des compositions historiques de Tombeau, caractérisée notamment par la lenteur du tempo, la liberté de la conception rythmique et métrique, ainsi, parfois, que le recours à une polyphonie rigoureuse, qui évoquait à Erwin Stein une «Invention à trois voix» (*Neue Formprinzipien*, p. 295; cf., ici et dans la suite, Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, dans: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, éd. par Eike Feß et Therese Muxeneder, 16/2019, pp. 23–49). De la réponse adressée par Schönberg à Prunières à la mi-août, laquelle nous est parvenue sous la forme d'un projet non daté de lettre ouverte, il ressort que la pièce pour piano demandée avait été «terminée au début du mois de juillet». Selon Schönberg, un article d'Alfredo Casella l'incita toutefois à «reconsidérer la question encore une fois». L'article mentionné était le discours solennel prononcé par Casella en mai 1920 au Festival international donnée en l'honneur de Mahler à Amsterdam et qui avait paru peu de temps après (voir *Alfredo Casella's Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, dans: *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920, cahier 11–12, pp. 415–419). De toute évidence, Schönberg s'était offusqué de lire que «l'ère des grands maîtres allemands sembl[ait] close avec Wagner et Brahms» et que l'ordre nouveau de la composition musicale «a[vait] trouvé naguère une première – et déjà éclatante – réalisation dans l'impressionnisme français – ou, pour mieux dire, debussyste» –, tandis que Casella passait sous silence la contribution de Schönberg et de son école, malgré leur proximité géographique, intellectuelle et musicale avec

Gustav Mahler. Bien que Schönberg, dans son projet de lettre, ait évoqué son «espoir de réconciliation des peuples», auquel il «aurait volontiers symboliquement contribué», il en serait parvenu à la conclusion que l'époque n'était pas encore mûre pour cela. En raison du retrait de Schönberg – incompréhensible du point de vue de nos considérations d'aujourd'hui –, le *Tombeau de Debussy* parut en décembre 1920 avec des œuvres de compositeurs de nationalités fort diversifiées tels que Béla Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie, Gian Francesco Malipiero et Igor Stravinsky, mais sans contribution d'aucun contemporain germanophone.

La reprise du travail sur les *Klavierstücke* eut lieu à la suite d'une tournée de concerts de Schönberg à Copenhague fin janvier 1923, au cours de laquelle il eut également l'occasion de rencontrer personnellement Svend Wilhelm et Ansgar Wilhelm Hansen. Ces frères éditeurs renouvelèrent leur proposition de 1920 et offrirent, pour la cession des *Klavierstücke* et de la Sérénade, un honoraire forfaitaire à hauteur de 18.000 Couronnes danoises, somme que le directeur de la maison d'édition de Schönberg à Vienne, Emil Hertzka, qualifia d'«accès de mécénat» (lettre du 25 mai 1923). Immédiatement après son retour à Vienne, Schönberg s'attaqua à l'achèvement des œuvres qu'il avait commencés il y a deux ans et demi, et termina, en l'espace de deux mois, les *Klavierstücke*, la Sérénade, ainsi que la *Suite für Klavier*. En outre, il se mit aussitôt à la composition du *Bläserquintett*, puisqu'il était, en compensation de son accord avec les Éditions Hansen, redevable de deux œuvres à Universal Edition – la *Suite* et le *Bläserquintett*.

La préparation de l'impression des *Klavierstücke* eut lieu entre le 3 mai, date à laquelle Schönberg avait envoyé le manuscrit à Copenhague, et le 3 octobre, date à laquelle il avait, après trois allers et retours de corrections, donné son accord au bon à tirer. Une quatrième correction, pour laquelle il s'était fait envoyer une épreuve sous forme d'exemplaire (pour les sources et leur

évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition), n'a pas été réalisée, Schönberg n'ayant pu ou voulu encore la lire, car son épouse Mathilde avait dû être transportée à la mi-septembre dans un sanatorium viennois où elle décéda un mois plus tard. La première édition parut le 5 novembre 1923.

La création mondiale des *Klavierstücke* eut lieu de la même manière que leur composition, en deux tranches: le 9 octobre 1920, Eduard Steuermann joua les deux premières pièces alors entièrement terminées dans la petite salle du Musikverein de Vienne, dans le cadre du premier «Propagandakonzert» de la Société de Concerts privés fondée en novembre 1918. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on entendit également ce soir-là une œuvre de Debussy, la Sonate pour flûte, alto et harpe (cf. programme de la soirée; archive photographique du Arnold Schönberg Center, ID 4939). Schönberg confia également la création des trois autres pièces à Steuermann, qui lui avait rendu visite début juillet 1923 à son domicile de vacances de Traunkirchen afin de parcourir les pièces avec lui (lettre du 11 juillet 1923). Le cycle complet ne fut entendu que le 28 septembre 1923, à Hambourg, dans le cadre d'un concert marquant le lancement du cycle de concerts «Musique nouvelle» conçu par Josef Rufer, élève de Schönberg, et Hans Heinz Stuckenschmidt, chroniqueur musical et musicologue. Ce cycle fut du reste interrompu après quelques concerts, pour des raisons financières liées à l'inflation (cf. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zurich, 1974, p. 266).

Blankensee, automne 2023

Ulrich Krämer

Suite für Klavier op. 25

Avec la *Suite für Klavier* op. 25, Schönberg fit un énorme bond en avant qui allait avoir non seulement une grande signification pour son propre développement artistique, mais dorénavant

aussi pour celui de nombreux autres compositeurs. La genèse de la Suite est contemporaine de celle des *Fünf Klavierstücke* op. 23 et de la Sérénade op. 24. La Suite est en effet la première œuvre d'envergure fondée sur la «méthode de composition avec douze sons exclusivement reliés entre eux» qui, après «l'émancipation de la dissonance» dont Schönberg fut également le principal instigateur, compte parmi les grands bouleversements de l'histoire de la musique au XX^e siècle (original en anglais; Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, dans: *Style and Idea*, New York, 1950, pp. 107, 104). La *Suite für Klavier* op. 25 n'est cependant pas seulement empreinte de l'esprit pionnier du compositeur, mais, à part égale, de son respect marqué pour la tradition. La nouvelle technique de composition est en effet utilisée sous les atours de formes de danses baroques, et l'écriture fait une large place à la polyphonie et recourt à la répétition de schémas stricts. De par ce mélange d'ancien et de nouveau, l'œuvre ouvre un nouveau chapitre dans la production de Schönberg, tout en étant en même temps un adieu: on y entend pour la dernière fois des éléments prégnants de l'expressionnisme musical dont l'exacerbation se reflète encore clairement dans la profusion d'indications dont est émaillée la partition (voir à ce propos p. 45 les indications utilisées pour l'articulation); d'autre part, le genre de la pièce pour piano, dans lequel le compositeur avait produit nombre de ses grandes innovations, ne jouera plus qu'un rôle secondaire après l'opus 25.

Les opus 23 et 24, elles aussi, présentent également des éléments «sériels»: le mouvement à variations de la Sérénade est fondé sur une série de quatorze sons et un mouvement individuel de l'opus 23, la *Walzer*, utilise principalement une série de douze sons dans sa forme fondamentale. À la différence de ces deux partitions, cependant, la *Suite für Klavier* op. 25 est, elle, entièrement dodécaphonique, ce qui constitue une première. Il semblerait même que le Präludium soit la toute première composition dodécaphonique de Schönberg. Il nous

mène ainsi aux origines de cette technique.

Les premières esquisses du Präludium contiennent tout d'abord des ébauches polyphoniques notées pour la plupart sur quatre portées. Si l'on ne reconnaît pas encore de principe sériel dans la conduite rigoureuse des voix, on voit cependant apparaître clairement un découpage motivique en groupes de quatre notes et une tendance générale à utiliser l'intégralité des douze sons de la gamme chromatique. À partir de ces deux éléments, Schönberg construit peu à peu le principe d'une série de douze sons dont la forme fondamentale Mi-Fa-Sol-Réb-Solb-Mib-Lab-Ré-Si-Do-La-Sib trônera ensuite au début du mouvement dont elle sera le thème. Un énoncé aussi clair des douze sons ne reviendra plus dans le reste de la *Suite für Klavier* op. 25 où le compositeur divise les diverses formes de la série en tétracordes qu'il combine les uns avec les autres. Outre la série fondamentale, il utilise tous les dérivés (rétrograde, renversement et renversement-rétrograde) ainsi que leur transposition à l'intervalle de triton, ce qui donne huit formes en tout. À l'été 1921, après avoir terminé le Präludium et noté les premières mesures de l'Intermezzo, Schönberg interrompt son travail. C'est seulement au printemps 1923 qu'il reprendra la partition. Il l'achèvera alors en quelques jours, en une véritable frénésie créatrice.

À peine achevées, ces pièces pour piano d'une conception nouvelle suscitent un énorme intérêt, notamment parmi les élèves du compositeur. Le pianiste Eduard Steuermann, qui, en août 1923, commence à travailler les opus 23 et 25 pour les donner en concert, saisit au préalable plusieurs occasions de jouer la Suite en privé. Ainsi Hanns Eisler écrit-il à Schönberg, probablement en ce même mois d'août: «Steuermann (qui a passé quelques jours ici) m'a joué quelques-unes de vos nouvelles pièces pour piano. Elles sont inouïes et vraiment formidables. J'ai été séduit notamment par l'aspect mélodique et le caractère si particulier de ces pièces. Il m'a expliqué un tas de

choses. Il faut cependant étudier cela de près pour comprendre.» Josef Rufer est tout aussi enthousiaste dans une lettre du 30 septembre où il raconte à Schönberg que les *Fünf Klavierstücke* op. 23 ont fait leur effet à Hambourg: «Steuermann nous a joué aussi en privé l'opus 25, ces pièces sont vraiment d'une beauté extrême et "inédite"».

Steuermann donne les pièces pour la première fois en public peu après: le 10 octobre 1923 à Prague, puis le 25 février 1924 à Vienne – le concert est chaque fois organisé par le Verein für musikalische Privataufführungen présent dans les deux villes. Avant même la parution de la première édition, la *Suite für Klavier* op. 25 est mentionnée plusieurs fois dans le *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* consacré à Schönberg à l'occasion de son 50^e anniversaire, qui sort le 13 septembre 1924 (*Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, Vienne, 6^e année, cahier d'août/septembre 1924). Dans son article intitulé *Neue Formprinzipien*, Erwin Stein estime que «le style de Schönberg» n'a «peut-être jamais [été] aussi rigoureux» et montre déjà l'usage qui est fait de la série comme fondement de l'œuvre. Hanns Eisler écrit en revanche dans son article *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionsär*: «Cette œuvre a, en dépit de toute la nouveauté et de l'autonomie des détails, les mêmes formes qu'une suite de Bach. Il y a même ici une nouvelle tonalité, si l'on peut qualifier ainsi une "composition sur douze sons", et de surcroît une gaieté musicale qui faisait défaut depuis longtemps.»

En 1924/25, dans le cadre de l'impression de la partition chez Universal Edition, à Vienne, des problèmes se font jour. Schönberg avait tenu à ce que le graveur suive minutieusement son copie à graver auquel il avait ajouté une liste d'«instructions pour la gravure» dans un document séparé (cf. site Internet du Arnold Schönberg Center, www.schoenberg.at, Archive, Writings Database, cote T22.04G, date d'accès 6 octobre 2021). Des annotations autographes dans le manuscrit destiné au

graveur montrent que ses instructions n'ont pas toutes été suivies. Page 1 en bas, Schönberg écrit, en se référant aux indications de jeu à l'origine adjointes sur une page séparée collée: «Je ne regrette pas de devoir constater, à la vue de l'instruction de laisser de la place pour les deux autres langues, ainsi que de traces de colle et de restes de caractères [Schönberg renvoie ici avec une flèche à l'endroit correspondant sur la page] que la maison d'édition était bien en possession du manuscrit comportant mes indications.» Et on lit p. 2, dans la marge de gauche, concernant une manière différente de noter la mesure: «Je vous prie instamment de me faire savoir qui s'est permis de faire des changements par rapport à mon manuscrit, ces modifications vont clairement contre mes intentions!» (nous avons repris dans notre édition la notation de Schönberg avec les grands chiffres; Universal Edition les avait remplacé par l'habituelle notation plus petite sur chaque portée). Les prises de liberté de l'éditeur eurent des séqueles, comme le montre une lettre de Schönberg au directeur d'Universal Edition Emil Hertzka, datée du 19 novembre 1924. Le compositeur y qualifie les modifications apportées à son manuscrit d'«interventions de mauvais goût» et de provocation, et il refuse de continuer à lire les épreuves tant que l'œuvre n'est pas gravée «en respectant le plus précisément possible le manuscrit et mes indications». Malgré ces difficultés, la première édition paraîtra en juin 1925 (pour en savoir plus sur toutes les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Même si Schönberg développera considérablement sa méthode par la suite, il reviendra sur sa première œuvre dodécaphonique dans *Composition with Twelve Tones*, son seul article conséquent sur le dodécaphonisme. Dans cet article, il commence par expliquer des détails de composition à l'aide de l'opus 25, puis réfute, de manière typiquement schönbergienne, le reproche souvent fait au dodécaphonisme d'arbitraire dans l'expression artistique: «Tandis qu'un compositeur "tonal" doit conduire ses parties

vers des consonances ou des dissonances autorisées, un compositeur maniant douze sons indépendants jouit apparemment de ce genre de liberté que nombre de gens qualifierait en disant: "tout est permis." "Tout" a toujours été permis à deux sortes d'artistes: les grands maîtres d'une part, les ignorants d'autre part» (*Composition with Twelve Tones*, p. 130).

Berlin, automne 2021

Marte Auer

Concernant l'exécution

La *Suite für Klavier* op. 25 de Schönberg est souvent perçue comme un moment pivot de l'histoire de la musique. Cette notion est toutefois souvent contredite par les nombreux moments d'esprit, d'humour et même d'ironie qui semblent se refléter dans la recherche de Schönberg d'une sonorité pianistique «plus sèche» et d'un recours le plus limité possible à la pédale de droite. À cet égard, je voudrais faire une petite suggestion concernant la mesure 15 de la Gavotte. Afin de répondre à l'indication de pédale donnée par Schönberg à la fin de la mesure tout en évitant une extension maximum de la main droite, on a la possibilité de se servir imperceptiblement de la pédale afin de conserver les trois notes de la main droite entre les accords du 2^e et du 3^e temps, pour reprendre ensuite imperceptiblement à la main gauche le *sol*¹ entre le 3^e et le 4^e temps, avant de relâcher la pédale à l'endroit indiqué. Mais de toute manière, bien sûr, l'emploi de la pédale tout comme les doigtés relèvent des choix personnels laissés, au bout du compte, à chacun d'entre nous!

New York, automne 2021

Shai Wosner

Klavierstück op. 33a

Schönberg composa le *Klavierstück* op. 33a à la fin des années 1920 apparemment déclenché par un événement extérieur. Alfred Kalmus d'Universal

Edition à Vienne, écrivit à Schönberg le 8 juin 1928: «Nous envisageons de publier, sous le titre "Musik der Zeit" [musique de l'époque], un recueil de musique moderne pour piano en 6 cahiers et aimerions inclure, dans le dernier de ces cahiers, en guise de conclusion à l'ensemble de la collection, le n° 1 de votre op. 11». Afin que la production de ladite anthologie lui coûte le moins possible, Hertzka pensait recourir à des compositions déjà parues pour s'épargner des honoraires d'auteur. Schönberg n'était apparemment pas tout à fait d'accord avec cette intention. Des documents datant de l'été 1928 montrent en effet qu'il voulait profiter de cette édition pour réaliser une nouvelle transcription de l'un de ses lieder. Il est également en partie question d'une transcription de la Sérénade de *Pierrot lunaire* op. 21. À l'automne 1928, le projet fut cependant relégué au second plan. Malgré l'insistance de Hertzka, Schönberg travaillait alors sur d'autres œuvres, comme les *Variationen für Orchester* op. 31.

Schönberg ne réaborda le sujet avec son éditeur qu'au printemps 1929, annonçant le 15 avril qu'il serait en mesure d'envoyer la «pièce pour piano promise (environ 3 pages imprimées du format de ma "Suite") dans environ 4-5 jours.» Dans l'intervalle, il avait apparemment décidé de réaliser une composition originale, son opus 33a, plutôt qu'une transcription. Il fit en même temps valoir ses droits à des honoraires – ce à quoi Hertzka ne tarda pas à répondre, contrairement à ce qui était initialement prévu. Une ébauche autographe datée du 25 décembre 1928 prouve que Schönberg travaillait déjà à la nouvelle pièce pour piano durant l'hiver 1928. On y trouve une version provisoire du début de la pièce, ainsi que la série de douze sons (Sib–Fa–Do–Si–La–Fa#–Do#–Ré#–Sol–Lab–Ré–Mi) avec les inversions et les transpositions à la base de l'œuvre. La nouvelle pièce prit finalement sa forme définitive en avril 1929. La première ébauche complète est datée du 25/IV/29, jour où Schönberg communiqua à Hertzka: «j'ai mis plus de temps que prévu à composer le

Klavierstück, qui s'est aussi un peu allongé, et je ne peux donc l'envoyer qu'aujourd'hui, en même temps que cette lettre. [...] Je voudrais lire moi-même la deuxième correction de la pièce.»

L'édition imprimée dans le VI^e volume de *Musik der Zeit* parut en juillet 1929, et un tirage séparé non modifié en mars 1930. Même si les épreuves du processus de mise sous presse n'ont pas été conservées, il ne fait aucun doute que Schönberg en autorisa l'édition: les sources permettent une reconstitution presque complète du processus de création (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

La première exécution du *Klavierstück* op. 33a eut lieu le 29 janvier 1930 sous les doigts d'Erich Itor Kahn, en présence du compositeur à Francfort-sur-le-Main. Schönberg y séjournait pour la première représentation de son opéra en un acte *Von heute auf morgen* à l'Opéra de Francfort trois jours plus tard. La *Frankfurter Zeitung* du 1^{er} février rapporte: «Le Klavierstück op. 33 [sic] (joué pour la première fois à Francfort) a démontré la logique intérieure et en même temps l'attitude autonome du style intellectuel de Schönberg.» À peine un an plus tard, le 6 janvier 1931, Hans Heinz Stuckenschmidt écrit dans la *Berliner Zeitung am Mittag* à propos d'une exécution semi-publique par Else C. Kraus à Berlin: «En plus de tous ses secrets, le nouveau Klavierstück op. 33a de Schönberg montre une inclination pour la virtuosité, presque pour le brillant, que Kraus souligna très efficacement.»

Le titre de la première ébauche complète indique déjà que Schönberg ne concevait pas son opus 33 comme une seule et unique pièce pour piano. Il y nota d'abord *Klavierstück op. 33 No*, ce qui laisse croire qu'il envisageait peut-être même tout un cycle de pièces pour piano avec plusieurs numéros, comme pour les opus 11, 19 et 23. Mais il changea *No* en un *a* souligné deux fois (*op. 33 a*) – le projet d'une suite de l'opus 33 devait donc déjà avoir concrètement pris forme au printemps 1929.

Munich, automne 2023
Norbert Mülleemann

Klavierstück op. 33b

Bien que Schönberg fût perçu dans les premières décennies du XX^e siècle avant tout comme un compositeur austro-allemand, voire viennois, ses œuvres furent très vite diffusées aux États-Unis (pour une vue d'ensemble de la question, voir Sabine Feist, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, New York, 2011). Outre des œuvres tonales tardives aussi populaires que le sextuor à cordes *Verklärte Nacht* (La Nuit transfigurée) op. 4 ou la *Kammersymphonie* op. 9, ce sont en particulier quelques œuvres à l'atonalité libre composées après 1909, les pièces pour piano op. 11 et op. 19 ainsi que les pièces pour orchestre op. 16, qui firent sa renommée ou, du moins, fondèrent son image de musicien révolutionnaire ou d'ultramoderne. La réputation de Schönberg aux États-Unis était si bien établie depuis les années 1920 que de premières commandes arrivèrent: en 1927, la mécène Elizabeth Sprague Coolidge commanda le 3^e Quatuor à cordes op. 30 qui, quoi que créé à Vienne en septembre 1927, allait bientôt jouer un rôle important dans la réception nord-américaine de la musique de chambre du maître. En 1931, Henry Cowell, président de l'association artistique *New Music Society of California* à San Francisco et lui-même excellent pianiste et compositeur qui tentait, par l'emploi de techniques de clusters, de franchir le seuil de la musique bruitiste, commanda le *Klavierstück* op. 33b.

Après des années passées à gagner principalement sa vie en donnant des cours privés et en dirigeant des orchestres, Schönberg succéda, début 1926, à Ferruccio Busoni en tant que responsable de la classe d'excellence de composition à l'Académie des Arts de Berlin, l'une des chaires les plus prestigieuses qui soit. Outre une importante renommée, ce poste très bien rémunéré lui offrait une grande liberté. Ainsi ne devait-il être présent à Berlin que six mois par an, et pouvait déterminer librement la nature de ses leçons. Le climat politique de la fin de la République de Weimar et la rigueur de l'hiver berlinois lui rendant bientôt difficile de rester à l'endroit où il enseignait, il profita

très largement de la possibilité de s'absenter pour souvent passer les derniers mois de l'année dans le sud de l'Europe, en partie dans le midi de la France et en partie à Barcelone, où son élève Roberto Gerhard lui procura un logement. C'est là qu'il composa le *Klavierstück* op. 33b, en octobre 1931.

On ne sait rien de plus sur l'attribution de la commande. Dans un premier temps, le contact avec Cowell fut probablement établi par l'intermédiaire d'Adolph Weiss, un élève berlinois de Schönberg originaire de Baltimore, avant que les deux hommes ne se rencontrent en 1932 lors d'un voyage de l'Américain en Europe. Au moment de la mise sous presse, on ne connaît qu'une seule lettre de Schönberg à Cowell, datée du 3 juin 1932, immédiatement après le retour du compositeur à Berlin. Il y confirme la «réception du paiement du solde» et demande l'envoi d'exemplaires justificatifs, entre autres à ses anciens élèves Anton Webern, Alban Berg et Erwin Stein. À ce moment-là, Berg connaissait déjà le morceau. Le 12 mai 1932, il écrivait effectivement avec enthousiasme à Schönberg que la nouvelle pièce pour piano était véritablement «“a modern composition” et “NEW MUSIC” – et quelle merveille!».

Le *Klavierstück* op. 33b fut publié pour la première fois dans le cahier d'avril 1932 de la série *New Music*. Parmi les sources de la main de Schönberg, seule la première ébauche complète nous est parvenue, et non la copie au propre qui aurait servi de modèle pour l'impression. Il existe plusieurs exemplaires de l'édition imprimée ayant appartenu à Schönberg et comportant des corrections. On situe sa première exécution au 11 novembre 1933, date à laquelle la pianiste américaine Nadia Reisenfeld joua l'œuvre à New York. Mais puisque la partition imprimée était disponible dans *New Music* depuis avril 1932, il est possible qu'elle ait été donnée un peu plus tôt dans un cadre semi-privé ou semi-public.

Berlin, automne 2023
Ullrich Scheideler

Appendice

Drei Klavierstücke (1894)

Les *Drei Klavierstücke* édités en *Appendice* au présent volume portent, inscrite de la main du compositeur, la date de 1894. Schönberg, alors âgé de 20 ans, n'avait encore reçu aucun cours de composition ni de théorie. Il apprenait certes le violon depuis sa huitième année, mais pour ce qu'il en était d'une formation musicale complète, le temps aussi bien que les moyens nécessaires faisaient entièrement défaut. À la fin de ses études secondaires, le décès de son père le contraignit dès ses 16 ans à subvenir à la subsistance de sa famille, grâce à un poste d'employé de la banque privée Werner & Co. C'est en autodidacte que Schönberg approfondit ses connaissances musicales. Il prit rétrospectivement conscience d'avoir essentiellement appris à composer en recopiant de la musique de différents styles: «toutes les compositions écrites jusqu'à ma dix-septième année ne sont rien d'autre que des imitations de la musique qui m'était accessible» (Arnold Schönberg, *Rückblick*, dans: *Österreichische Musikzeitschrift*, vol. 4, 1949, pp. 245–254, ici p. 245). Parmi ses grands modèles, l'un des plus importants était Johannes Brahms, dont les pièces pour piano op. 116–119, publiées en 1892 et 1893, exercèrent une forte influence sur Schönberg. Son ami

de jeunesse le critique musical David Josef Bach (1874–1947) se rappellera plus tard: «Schönberg, pour tout dire, faisait résolument partie des 'Brahmines'. C'est à lui, à ses encouragements, son enthousiasme comme à ses explications, que je dois plus que la connaissance de la musique de chambre de Brahms dans nos années de jeunesse, je lui dois, de même que tous ceux qui faisaient partie de notre cercle, de comprendre cette musique en l'aimant. [...]. J'ai toujours pensé, et encore jusqu'à aujourd'hui, que la rigueur formelle d'un Brahms a exercé une influence des plus essentielles sur Schönberg [...]» (*Aus der Jugendzeit*, dans: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, p. 318). Bach continue en soulignant que c'est précisément dans les *Drei Klavierstücke* de 1894 que l'on peut ressentir de manière particulièrement claire ce modèle brahmsien.

De toute évidence, Schönberg vouait à David Josef Bach une amitié extrêmement importante, il a plus tard décrit ce dernier comme étant, aux côtés d'Oskar Adler et d'Alexander von Zemlinsky, l'une des personnes référentes ayant influencé son développement littéraire et musical. Bach était ainsi une figure de «philologue, philosophe, expert littéraire, mathématicien, et un assez bon musicien» (*Rückblick*, p. 245). Les trois pièces pour piano de 1894 constituent

un témoignage de l'étroite proximité des deux amis, car non seulement Schönberg les dédia à son intention, mais encore il lui en offrit le manuscrit mis au propre. Ce dernier demeura longtemps propriété privée, et ce n'est qu'en 1968 que les trois pièces furent publiées, dans le cadre de l'Édition Complète Arnold Schönberg (série A, vol. 4, Mayence, pp. 75–83).

Munich, automne 2023

Norbert Müllemann

Remerciements

Pour conclure, nous remercions chaleureusement toutes les bibliothèques et archives mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, et en particulier Therese Muxeneder, Eike Feß et le Arnold Schönberg Center de Vienne pour la mise à disposition de sources et de précieux renseignements. Nous remercions également Regina Busch (Vienne) et Hella Melkert (Édition Complète des oeuvres de Arnold Schönberg, Berlin), qui ont apporté un soutien utile à la présente édition en fournissant des informations importantes.

Munich, printemps 2024

Éditions G. Henle