

Vorwort

Mit *Verklärte Nacht* schuf der 25-jährige Arnold Schönberg (1874–1951) 1899 sein erstes größeres Instrumentalwerk und zugleich seine bis heute wohl berühmteste Komposition. Das Sextett ist von einem Gedicht Richard Dehmels (1863–1920) inspiriert, dessen Lyrik damals durch ihre freizügigen Sujets ebenso populär wie umstritten war. Schönberg hatte zunächst einige Gedichte Dehmels in Liedern vertont, nun ging er einen Schritt weiter: „Bei der Komposition von Richard Dehmels Gedicht ‚Verklärte Nacht‘ leitete mich die Absicht, in der Kammermusik jene neuen Formen zu versuchen, welche in der Orchestermusik durch Zugrundelegen einer poetischen Idee entstanden sind“ (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 21. Oktober 1902).

Gerade dieser programmatische Ansatz sollte für die ersten Aufführungen eine Hürde sein, denn Dehmels Gedicht thematisiert ein Liebespaar, bei dem die Frau ein Kind von einem anderen Mann erwartet – was damals „revolutionär“ oder „mindestens polizeiwidrig“ war (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. März 1902). Schönbergs Freund und Mentor Alexander Zemlinsky (1871–1942) hatte sich zunächst beim Wiener Tonkünstler-Verein für eine Aufführung eingesetzt, wo man das Werk jedoch als unspielbar ablehnte – und sich einer der Juroren zu dem schönen Bonmot „Das klingt ja, als ob man über die noch nassee Tristan-Partitur darüber gewischt hätte“ verstiegen haben soll (hier zitiert nach: *Alexander Zemlinsky: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt 1995, S. 12, Anm. 53). Dann konnte Schönberg aber das renommierte Wiener Rosé-Quartett für das Werk interessieren. Primarius Arnold Rosé wünschte nach Empfang der Noten zunächst einmal ein Gespräch mit Schönberg und lehnte den Abdruck des Gedichts im Programmheft kategorisch ab. Aber er brachte das Werk am 18. März 1902, umrahmt von einem eher

konservativen Streichquartett Hermann Graedeners und dem ersten Streichquintett von Johannes Brahms, im kleinen Musikvereinssaal in Wien erfolgreich zur Aufführung.

Schönberg war nicht anwesend, da er damals in Berlin lebte. „Der Erfolg war so wie du ihn wünschtest“, berichtete Zemlinsky ihm am nächsten Tag brieflich. „Starke oftmalige Hervorrufe mit Opposition gemischt. Wir haben die paar tüchtig niedergestunken“ (*Zemlinsky Briefwechsel*, S. 12). In der Presse wurde der für ein Sextett ungewöhnliche programmatische Ansatz erörtert, der skandalöse Text aber weit weniger thematisiert als Probleme der musikalischen Form. Die für uns heute so beeindruckende Vielfalt der Klangeffekte wurde als „ermüdend“ empfunden, die stete Weiterentwicklung der Motive als Reißen des „musikalischen Fadens“. Mancher fand „neben den großartigsten und kühnsten Einfällen dichteste Wirrnis“, andere beurteilten das Gehörte als „einfach scheußlich“ (vgl. die Zusammenstellung der Rezensionen in: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Abteilung VI: *Kammermusik*, Reihe B, Bd. 22: *Kammermusik I*, hrsg. von Dorothee Schubel, Mainz/Wien 2000, S. 86–91). Einigkeit herrschte nur darüber, dass die Musiker bei der Ausführung des anspruchsvollen Werkes Herausragendes geleistet hatten. Eine zunächst geplante weitere Aufführung durch das Rosé-Quartett kam nicht zustande. Dafür erklang das Sextett am 30. Oktober des Jahres in Berlin bei einem Konzert des Deutschen Tonkünstler-Vereins – vermittelt durch keinen Geringeren als Richard Strauss.

In seinem Bericht der Uraufführung hatte Zemlinsky Schönberg bereits auf einige „Längen u. Gespreiztheiten in der Mitte des Werkes“ angesprochen und ihm nahegelegt, das Werk für den Druck zu revidieren. Zahlreiche Streichungen, Ersetzungen und Einfügungen im Partiturautograph lassen Schönbergs Feilen an den Proportionen und motivischen Verknüpfungen erkennen. Die Arbeit an der endgültigen Textgestalt muss aber noch weiter gegangen sein, denn die im Mai 1905 erschienene Erstausgabe weist auffällige Differenzen zum

Autograph auf (zu den Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Der Berliner Dreililien-Verlag hatte 1903/04 mit Opus 1–3 bereits die ersten Liedausgaben Schönbergs veröffentlicht, als Verlagsleiter Max Marschalk das Sextett im April 1904 als Opus 4 unter Vertrag nahm. Nachdem Meinungsverschiedenheiten zur Honorierung beigelegt waren (Marschalk sagte dem Komponisten den geforderten Vorschuss von 200 Mark zu), wurde im Juli 1904 zunächst die Partitur nach der von Schönberg eingereichten Vorlage gestochen (vermutlich eine heute verschollene Abschrift des Autographs). Im September erstellte der Verlag dann die Stimmen nach dem vom Rosé-Quartett verwendeten (heute ebenfalls verschollenen) Aufführungsmaterial. Bei Prüfung der Fahnen fielen Differenzen zwischen Partitur und Stimmen auf, zu deren Auflösung Marschalk den Komponisten im Frühjahr 1905 mehrmals eindringlich aufforderte. Offenbar fand ein genauer Abgleich aber nicht statt, wie zahlreiche Abweichungen der gedruckten Stimmen von der Partitur-Erstausgabe belegen.

Auch wenn mit der Drucklegung von Opus 4 ein erster Schritt zur weiteren Verbreitung getan war, setzte sich das Werk zunächst nur mühsam durch: Bis 1911 waren nach Auskunft von Marschalk gerade mal 57 Partituren und 9 Stimmensätze verkauft worden. Andererseits berichtet Erhard Buschbeck, der sich in Wien intensiv für die Musik Schönbergs einsetzte, 1912 ganz begeistert von einer Wiener Aufführung, nach der sich ein „wahrhaftiger Orkan von Begeisterung“ erhob, und konstatiert abschließend: „In wie kurzer Zeit eigentlich hat sich das Bild so verändert, wenn man von der ersten Aufführung durch Rosé [...] gedenkt“ (Brief an Schönberg vom 16. April 1912, dieses und alle folgenden Briefzitate, wenn nicht anders angegeben, gemäß Wien, Website des Arnold Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Briefwechsel-Datenbank, Zugriffsdatum 17. August 2023). Auch Richard Dehmel sollte das Sextett 1912 in einer Hamburger Aufführung endlich kennenlernen. „Gestern Abend hörte ich

die ‚Verklärte Nacht‘, schrieb er Schönberg am 12. Dezember 1912, „und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für Ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert. [Heinrich] Bandler hat sie übrigens ganz vollkommen mit seinen Leuten vorgetragen; ich glaube, auch Sie selber hätten die reinste Freude dran gehabt, trotzdem das Werk schon 10 Jahre hinter Ihnen liegt.“

Das Werk sollte Schönberg allerdings noch geraume Zeit beschäftigen, wenn auch in veränderter Gestalt: 1916 erklang *Verklärte Nacht* unter Zemlinskys Dirigat erstmals in einer Fassung für Streichorchester, die sich abgesehen von einigen wenigen Eingriffen in den primären Notentext vor allem durch Hinzufügung einer Kontrabass-Stimme und Anpassungen in Dynamik und Artikulation an die größere Besetzung auszeichnet. 1917 erschien diese Fassung bei der Universal Edition Wien, die inzwischen den Berliner Dreililien-Verlag übernommen hatte. Sie eroberte in den 20er-Jahren die Konzertpodien Europas, bis die Aufführungsverbote der Nationalsozialisten dem 1933 ein vorläufiges Ende setzten.

Bereits ab 1934 bemühte sich der inzwischen in die Vereinigten Staaten emigrierte Schönberg um den Druck einer neuen Orchesterfassung der *Verklärten Nacht* in einem amerikanischen Verlag, die ihm auch Tantiemen aus dem vergleichsweise populären Stück sichern würde. Aber erst 1943 sollte es so weit sein. Für die sicherlich auch aus Copyright-Gründen erstellte neue Orchesterfassung, die bei Associated Music Publishers in New York erschien, revidierte Schönberg die Partitur sorgfältig. Neben der konsequenten Ersetzung der deutschen Vortrags- und Tempoangaben durch eine (nicht immer gleichbedeutende) italienische Bezeichnung, einer weiteren Auffächerung des Klangs durch Stimmteilung und manchen Differenzen in der Artikulation betrifft die Revision vor allem das Tempo, das hier erstmals

mit konkreten Metronomangaben bezeichnet wird. Darüber hinaus wurde die Dynamik überarbeitet, da Schönberg mit der neuen Partitur die klanglichen Probleme der früheren Orchesterfassung beheben wollte. Ausdrücklich betonte er in einem Schreiben an den Verlag, dass er mit der neuen Orchesterfassung jene Klangbalance „wiederherstellen wollte, die im originalen Sextett existierte“ (Brief an Associated Music Publishers vom 22. Dezember 1944 [recte 1942]; im Original auf Englisch). In diesem Sinne kann die Druckausgabe von 1943 als eine Fassung letzter Hand der Orchesterversion gelten (wobei aber auch in dieser Orchesterversion noch zahlreiche Diskrepanzen zwischen Partitur und Stimmen bestehen, die sich aus der Sextettfassung erhalten haben).

Schon anlässlich der Uraufführung der frühen Orchesterfassung hatte Schönberg betont, dass einer der Vorzüge der Sextettfassung gerade „die grosse Freiheit solistischen Vortrags“ sei (Brief an Hermann Kutzschbach vom 4. Dezember 1916) – was möglicherweise manche „Leerstelle“ gerade in der dynamischen Bezeichnung des Sextetts erklärt. Unter Berücksichtigung dieser kategorialen Unterscheidung von solistischer Freiheit in der Sextettfassung und notwendiger Fixierung in der Orchesterfassung basiert die vorliegende Edition primär auf den Quellen der Sextettfassung und vermeidet eine Vermischung mit der abweichenden Werkfassung von 1943. Diese Orchesterfassung wird nur in Zweifelsfällen herangezogen. Lediglich die 1943 neu hinzugekommene Bezeichnung des Tempos durch Metronomangaben wird als wesentliche aufführungspraktische Information in eckigen Klammern in der Partitur ergänzt (siehe *Bemerkungen, Zur Edition*).

Herausgeberin und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sowie dem Arnold Schönberg Center in Wien herzlich für die Bereitstellung der Quellen und manchen darüber hinausgehenden Rat. Ein besonders herzlicher Dank geht an Henk Guittart, der diese Edition mit seiner

jahrzehntelangen Schönberg-Erfahrung sehr bereichert hat. Für die digitale Version unserer Urtext-Ausgabe in der Henle Library App hat er als weitere Hilfestellung für die Ausführenden eine bezeichnete Partitur erstellt, die stärker auf die Orchesterfassung von 1943 zurückgreift.

München, Herbst 2023

Annette Oppermann

Preface

With his *Verklärte Nacht* (Transfigured Night) of 1899 the twenty-five-year-old Arnold Schönberg (1874–1951) created his first major instrumental work, which to this day probably remains his most famous composition. The sextet is inspired by a poem by Richard Dehmel (1863–1920), whose poetry was at the time as popular as it was controversial, due to its permissive subjects. Schönberg had initially set some of Dehmel’s poems to music as songs, but he now went a step further: “In setting Richard Dehmel’s poem ‘Verklärte Nacht’ I was guided by the intention to attempt in chamber music those new forms which have come into being in orchestral music through being based on a poetic idea” (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 21 October 1902).

It was precisely this programmatic approach that was to present an obstacle to the first performances, for Dehmel’s poem has to do with an amorous couple in which the woman is expecting a child by another man – something that at the time was “revolutionary” or “at least a matter for the police” (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 21 March 1902). Schönberg’s friend and mentor Alexander Zemlinsky (1871–1942) had initially attempted to arrange a performance at the Viennese Tonkünstler-Verein, but the work was rejected there as unplayable. One of the jurors is said to have gone so far as to utter the elegant *bon*

mot “It sounds as if one had wiped across the still wet score of Tristan” (*Alexander Zemlinsky: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, ed. by Horst Weber, Darmstadt, 1995, p. 12, note 53). But Schönberg was then able to interest the renowned Viennese Rosé Quartet in the work. After receiving the music, first violinist Arnold Rosé initially wanted to have a talk with Schönberg, and categorically refused to have the poem reproduced in the programme booklet. But on 18 March 1902 in the small hall of the Musikverein in Vienna he successfully mounted a performance of the work, framed by a rather conservative string quartet by Hermann Graedener and the first String Quintet of Johannes Brahms.

Schönberg was not present, as he was living in Berlin at the time. “The success was as you wished it”, Zemlinsky reported to him by letter the next day. “Strong frequent acclamations mixed with opposition. We vigorously shouted down those few” (*Zemlinsky Briefwechsel*, p. 12). The unusual programmatic approach for a sextet was discussed in the press, but the scandalous text was addressed far less than problems of the musical form. The variety of sound effects, so enchanting for us today, was perceived as “tedious”, the constant development of the motifs as a breaking of the “musical thread”. Some found “alongside the grandest and boldest ideas, the densest confusion”, while others judged what they had heard as “simply awful” (see the compilation of reviews in: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, section VI: *Kammermusik*, series B, vol. 22: *Kammermusik I*, ed. by Dorothee Schubel, Mainz/Vienna, 2000, pp. 86–91). The only matter of consensus was that the musicians had done an outstanding job in their rendition of the challenging work. A planned further performance by the Rosé Quartet did not materialise; but the sextet was heard on 30 October that year in Berlin at a concert of the Deutscher Tonkünstler-Verein, facilitated by none other than Richard Strauss.

In his report about the premiere, Zemlinsky had already mentioned to Schön-

berg several “long-drawn-out passages and affectations in the middle of the work”, and suggested that he revise the work for publication. Numerous deletions, substitutions, and insertions in the autograph score provide evidence of Schönberg’s paring down of proportions and motivic links. Work on the final form of the text must have gone even further however, since the first edition, published in May 1905, displays conspicuous differences from the autograph (concerning the sources, see the *Comments* at the end of the present edition).

The Dreililien Publishing House in Berlin had already issued Schönberg’s first song editions as opus 1–3 in 1903/04 when in April 1904 publishing director Max Marschalk drew up the contract for the sextet as opus 4. After settling differences of opinion regarding the fee, with Marschalk assenting to the composer’s request for an advance of 200 marks, the score was initially engraved in July 1904 using the engraver’s copy submitted by Schönberg (presumably a now lost copyist’s manuscript of the autograph). In September the publisher then produced the parts according to the performance material used by the Rosé Quartet (likewise lost today). Checking of the galley proofs revealed differences between the score and the parts, and during the spring of 1905 Marschalk several times urgently requested the composer to resolve these. Apparently, however, an exact reconciliation did not take place, as is attested by numerous deviations between the printed parts and the first edition of the score.

Even though the printing of opus 4 was a first step towards wider dissemination, the work initially established itself only with difficulty; according to information from Marschalk, only 57 scores and 9 sets of parts had been sold by 1911. On the other hand, Erhard Buschbeck, who intensively championed Schönberg’s music in Vienna, reported enthusiastically about a Viennese performance in 1912 after which a “veritable hurricane of enthusiasm” ensued, and stated in conclusion: “In how

short a time has the picture changed so much, when one thinks of the first performance by Rosé” (letter to Schönberg of 16 April 1912; this and all following citations from letters, unless stated otherwise, are from the website of the Arnold Schönberg Center, Vienna, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database, accessed on 17 August 2023). Richard Dehmel was also finally to become acquainted with the sextet at a performance in Hamburg in 1912: “Yesterday evening I heard the ‘Verklärte Nacht’”, he wrote to Schönberg on 12 December 1912, “and I would feel it a sin of omission if I did not say a word of thanks to you for your wonderful sextet. I had intended to follow the motifs of my text in your composition; but I soon forgot this, as I was so enchanted by the music. Incidentally, [Heinrich] Bandler performed it quite perfectly with his people; I think that you yourself would also have had the purest pleasure in it, even though the work already lies ten years behind you.”

However, Schönberg continued to occupy himself with the work for quite some time, albeit in a modified form. In 1916 *Verklärte Nacht* was heard for the first time under Zemlinsky’s direction in a version for string orchestra, which apart from a few interventions in the primary musical text is principally distinguished by the addition of a double-bass part and by adjustments to dynamics and articulation for the larger instrumentation. In 1917 this version was issued by Universal Edition Vienna, which had in the meantime taken over the Dreililien Publishing House, and it conquered Europe’s concert stages in the 1920s until the performance bans of the National Socialists put a temporary end to it in 1933.

Schönberg, who had meanwhile emigrated to the United States, strove as early as 1934 to have a new orchestral version of *Verklärte Nacht* printed by an American publisher, which would also secure him royalties from the comparatively popular piece. This, however, was not to happen until 1943. For the new orchestral version, no doubt also made for copyright reasons, Schönberg

carefully revised the score, which was issued by Associated Music Publishers in New York. In addition to the consistent replacement of the German performance and tempo indications by (not always synonymous) Italian designations, a further diversification of the sound by means of divided parts, and some differences in articulation, the revision principally concerned the tempo, which for the first time was precisely indicated by metronome markings. The dynamics were also revised, since with the new score Schönberg wanted to remedy the sonic problems of the earlier orchestral version. In a letter to the publisher he expressly emphasised that with the new orchestral version he wanted to “reestablish the balance which existed in the original sextet” (letter to Associated Music Publishers from 22 December 1944 [recte 1942]). In this sense the 1943 printed edition can be considered a last authorised version of the orchestral score (although here too there remain many discrepancies, inherited from the sextet version, between the score and parts).

Schönberg had already, on the occasion of the premiere of the early orchestral version, emphasised that one of the advantages of the sextet version was precisely “the great freedom of soloistic performance” (letter to Hermann Kutzschbach, 4 December 1916), which possibly explains some of the “gaps”, particularly in the dynamic markings of the sextet. Taking into account this clear differentiation between soloistic freedom in the sextet version and necessary specificity in the orchestral version, the present edition of the sextet is based principally on the sextet sources and avoids mixing these with the variant version of the work from 1943. This orchestral version has only been consulted in cases of doubt. Just the tempo indications shown by the new metronome markings of 1943 have been added to the score, in square brackets, as essential performance-practice information (for more details, see *About this edition* in the *Comments*).

The editor and publisher sincerely thank the libraries mentioned in the

Comments, as well as the Arnold Schönberg Center in Vienna, for providing the sources and for further advice beyond that. We owe a particular debt of gratitude to Henk Guitart, who has greatly enriched this edition by his decades of Schönberg experience. For the digital version of our Urtext edition in the Henle Library App he has created a marked-up score that draws more strongly on the 1943 orchestral version as a further aid to performers.

Munich, autumn 2023
Annette Oppermann

Préface

En 1899, à 25 ans, Arnold Schönberg (1874–1951) composait *La Nuit transfigurée*, sa première grande œuvre instrumentale et à ce jour aussi sa composition plus célèbre. Le sextuor s’inspire d’un poème de Richard Dehmel (1863–1920) dont la poésie était à l’époque aussi populaire que controversée en raison de ses sujets osés. Après avoir commencé par mettre en musique quelques poèmes de Dehmel sous forme de lieder, Schönberg franchit une étape supplémentaire avec cette nouvelle œuvre: «Pour la composition du poème de Richard Dehmel “La Nuit transfigurée”, je me suis laissé guider par le souhait d’expérimenter, dans la musique de chambre, les formes nouvelles reposant sur une idée poétique apparues dans la musique orchestrale» (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 21 octobre 1902).

C’est précisément cette approche programmatique qui fit obstacle aux premières exécutions, car le poème de Dehmel a pour thème un couple d’amants dont la femme attend l’enfant d’un autre homme – ce qui était «révolutionnaire» ou «du moins contraire à la règle» à cette époque (*Wiener Allgemeine Zei-*

tung, 21 mars 1902). Ami et mentor de Schönberg, Alexander Zemlinsky (1871–1942) tenta tout d’abord d’organiser une exécution auprès du Wiener Tonkünstler-Verein où l’œuvre fut toutefois refusée, car jugée injouable – et dont l’un des membres du jury se serait laissé aller à un bon mot: «Ça sonne comme si on avait passé un chiffon sur la partition de Tristan avant que l’encre ait fini de sécher» (*Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, éd. par Horst Weber, Darmstadt, 1995, p. 12, note 53). Mais Schönberg parvint ensuite à susciter l’intérêt du Quatuor Rosé, célèbre ensemble viennois, pour son œuvre. À réception des partitions, le premier violon, Arnold Rosé, sollicite toutefois un entretien préalable avec le compositeur et refusa catégoriquement que le poème soit reproduit dans le programme. Mais l’œuvre fut finalement donnée avec succès le 18 mars 1902, encadrée d’un quatuor à cordes plutôt conservateur de Hermann Graedener et du premier quintette à cordes de Johannes Brahms, dans la petite salle du Musikverein à Vienne.

Schönberg n’assista pas à ce concert, car il vivait alors à Berlin. «Le succès a été tel que tu le souhaitais», l’informa Zemlinsky le lendemain par lettre. «Rapports nombreux et énergiques mêlés à quelques protestations. Que nous avons consciencieusement étouffées» (*Zemlinsky Briefwechsel*, p. 12). Si la presse commenta effectivement l’approche programmatique inhabituelle pour un sextuor, le texte scandaleux retint bien moins l’attention que les problèmes liés à la forme musicale. La diversité des effets sonores, si fascinante pour nous aujourd’hui, fut ressentie comme «fatigante», le développement des motifs à l’infini considéré comme une rupture du «fil musical». Certains y trouvèrent «à côté des idées les plus grandioses et les plus audacieuses, la confusion la plus opaque», quand d’autres jugèrent ce qu’ils avaient entendu «tout simplement abominable» (cf. la compilation des critiques dans: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, section VI: *Kammermusik*, série B, vol. 22: *Kammermusik I*, éd. par

Dorothee Schubel, Mayence/Vienne, 2000, pp. 86–91). Seule l'excellence de la prestation des musiciens dans l'interprétation de cette œuvre exigeante fit l'unanimité. Une autre exécution par le Quatuor Rosé initialement prévue n'eut pas lieu. En revanche, le sextuor fut joué le 30 octobre de la même année à Berlin lors d'un concert du Deutscher Tonkünstler-Verein, sur recommandation de Richard Strauss en personne.

Dans son compte-rendu de la création, Zemlinsky avait déjà fait remarquer à Schönberg quelques «longueurs et affectations au milieu de l'œuvre», lui suggérant de procéder à une révision avant l'impression. De nombreuses suppressions, substitutions et insertions dans le manuscrit autographe de la partition permettent de déceler le travail de peaufinage de Schönberg sur les proportions et l'enchaînement des motifs. Mais son intervention sur la forme finale de la partition fut probablement de plus grande ampleur, car la première édition publiée en mai 1905 présente des différences frappantes par rapport au manuscrit autographe (concernant les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

La maison d'édition berlinoise Dreililien avait déjà publié les premières éditions des lieder opus 1–3 de Schönberg en 1903/04, lorsqu'en avril 1904, le directeur de la maison d'édition, Max Marschalk, prit sous contrat le sextuor qui allait devenir l'opus 4. Après règlement de divergences d'opinions relatives aux honoraires et obtention par le compositeur de l'avance de 200 marks demandée, la partition fut d'abord gravée en juillet 1904 d'après le modèle remis par Schönberg (probablement une copie aujourd'hui disparue du manuscrit autographe). En septembre, l'éditeur s'attaqua ensuite aux parties séparées d'après le matériel d'exécution utilisé par le Quatuor Rosé (aujourd'hui également disparu). Lors de l'examen des épreuves, des différences apparurent entre la partition et le matériel que Marschalk demanda au compositeur de résoudre au printemps 1905, à plusieurs reprises. Mais apparemment,

aucune comparaison précise n'eut véritablement lieu, comme en témoignent les nombreuses divergences demeurant entre les parties imprimées et la première édition de la partition.

Même si l'impression de l'opus 4 constituait une première étape vers une diffusion plus large, l'œuvre ne s'imposa d'abord que difficilement: d'après les informations transmises par Marschalk, jusqu'en 1911, seuls 57 partitions et 9 jeux de matériel avaient été écoulés. D'un autre côté, en 1912, Erhard Buschbeck, fervent promoteur de la musique de Schönberg à Vienne, rapporta avec enthousiasme une exécution viennoise à l'issue de laquelle s'éleva un «véritable ouragan d'enthousiasme», constatant en conclusion: «Il a fallu si peu de temps pour que l'image change radicalement, si l'on pense à la première exécution par Rosé» (lettre à Schönberg du 16 avril 1912; cette citation épistolaire et toutes les suivantes, sauf indication contraire, proviennent du site internet du Arnold Schönberg Center à Vienne, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database; saisie du 17 août 2023). Richard Dehmel finit lui aussi par découvrir le sextuor lors d'une exécution à Hambourg en 1912. «Hier soir, j'ai entendu la "La Nuit transfigurée"», écrivit-il à Schönberg le 12 décembre 1912, «et je considérerais cela comme un péché d'omission de ne pas vous adresser un mot de remerciements pour votre merveilleux sextuor. Je m'étais promis de suivre les motifs de mon texte dans votre composition; mais j'ai vite oublié tout cela tant la musique m'a charmé. D'ailleurs [Heinrich] Bandler l'a parfaitement interprétée avec son équipe; je pense que vous aussi, vous en auriez éprouvé le plus grand plaisir, bien que cette œuvre remonte déjà à dix ans.»

Pourtant, l'œuvre continua à occuper Schönberg pendant un certain temps, bien que sous une forme différente. En effet, en 1916, *La Nuit transfigurée* fut jouée pour la première fois, sous la direction de Zemlinsky, dans une version pour orchestre à cordes qui, hormis quelques interventions dans la partition initiale, se distingue surtout par l'ajout d'une partie de contrebasse et par des

adaptations de nuances et d'articulations pour cet effectif. En 1917, cette version parut à Vienne chez Universal Edition – qui avait absorbé entretemps la maison d'édition berlinoise Dreililien –, et conquiert les scènes de concert européennes dans les années 20, jusqu'à ce que les interdictions d'exécution publique édictées par les nationaux-socialistes y mettent provisoirement un terme en 1933.

Désormais installé aux États-Unis, Schönberg s'efforça dès 1934 de faire imprimer par une maison d'édition américaine une nouvelle version orchestrale de *La Nuit transfigurée* qui lui aurait également assuré des droits d'auteur sur cette pièce relativement populaire. Il fallut cependant attendre 1943 pour que ce projet se concrétise, et ce avec la publication d'une nouvelle version pour orchestre chez Associated Music Publishers à New York. Pour cette version, certainement préparée aussi pour des raisons de copyright, Schönberg révisa la partition soigneusement. Outre le remplacement systématique des indications d'exécution et de tempo en allemand par des indications en italien (qui n'ont pas toujours la même signification), un nouveau déploiement des sonorités par la division des voix et quelques différences d'articulation, la révision concerne surtout le tempo, désigné ici pour la première fois concrètement par des indications métronomiques. Les nuances furent également retravaillées, Schönberg souhaitant résoudre dans la nouvelle partition les problèmes de sonorités de la version orchestrale précédente. Dans une lettre adressée à l'éditeur, il souligna expressément qu'avec la nouvelle version orchestrale, il voulait «rétablir l'équilibre sonore qui existait dans le sextuor original» (lettre à Associated Music Publishers du 22 décembre 1944 [recte 1942]; original en anglais). En ce sens, l'édition imprimée de 1943 peut être considérée comme une version de dernière main de la version orchestrale (bien que de nombreuses divergences entre la partition et le matériel de la version pour sextuor subsistent également ici encore).

À l'occasion de la création de la première version orchestrale, Schönberg avait déjà souligné que l'un des avantages de la version pour sextuor était justement «la grande liberté de l'interprétation solistique» (lettre à Hermann Kutzschbach du 4 décembre 1916) – ce qui permet peut-être d'expliquer certains «blancs», notamment dans les indications de nuances du sextuor. Compte tenu de cette distinction entre la liberté solistique de la version pour sextuor et la nécessité de fixer davantage les choses dans la version orchestrale, la présente édition du sextuor se base en premier lieu sur les sources de la version pour

sextuor et évite un mélange avec la version différente de l'œuvre de 1943. Cette version pour orchestre a été prise en considération uniquement en cas de doute. Seules les indications métronomiques précisant le tempo nouvellement ajoutées en 1943 figurent entre crochets dans la partition, considérant qu'elles constituent des informations importantes pour l'exécution (voir les *Comments, About this edition*).

L'éditrice et la maison d'édition remercient vivement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* ainsi que le Arnold Schönberg Center de

Vienne pour la mise à disposition des sources et les conseils. Nous tenons à remercier tout particulièrement Henk Guittart, dont l'expérience de plusieurs décennies relative à Schönberg a permis d'enrichir considérablement cette édition. Afin d'offrir aux exécutants un outil d'aide à l'interprétation, il a créé pour la version numérique de notre édition Urtext dans l'application Henle Library une partition annotée, qui s'appuie davantage sur la version orchestrale de 1943.

Munich, automne 2023
Annette Oppermann