

Geleitwort

Autographe Manuskripte stellen eine direkte Verbindung mit den Intentionen des Komponisten her, die Druckausgabe ist bereits einen Schritt davon entfernt. Jedes Autograph vermittelt neue, häufig aufschlussreiche Erkenntnisse; gleichzeitig wirft es manchmal auch unerwartete Probleme auf.

Als Komponist ist Arnold Schönberg eine Kategorie für sich. Er liefert nicht nur das Manuskript, sondern auch weitere, für das Studium seiner Notentexte hilfreiche Anhaltspunkte. Dafür ist dieses wunderschöne, präzise geschriebene Particell ein gutes Beispiel. Es klärt einige Fehler auf, die im Druckprozess entstanden sind. (Man muss sich vergegenwärtigen, dass möglicherweise nicht alle am Druckprozess Beteiligten Noten lesen konnten.) Besonders interessant sind überdies einige offensichtliche Fehler, die hier unkorrigiert erscheinen, wie es in einer Faksimileausgabe üblich ist. Wie man die Partitur lesen, verstehen und interpretieren sollte, bleibt jedem Einzelnen überlassen.

Das vorliegende Faksimile des Particells zum Klavierkonzert ist ein großartiger Beitrag zu den Schönberg-Feierlichkeiten aus Anlass seines 150. Geburtstags im Jahr 2024.

London, Frühjahr 2023

Mitsuko Uchida

Foreword

An autograph manuscript is a direct link to a composer's intentions. A printed edition is already one step further away. Every autograph offers new, often illuminating information, though it can also present unforeseen problems.

Among composers, Arnold Schönberg is in a category of his own. He provides us not only with a manuscript, but also with other, helpful information for students of his scores. This beautiful, precisely written short score is just such an example. It clarifies certain errors that occurred during the publishing process (we should bear in mind that some of the people involved might not have been able to read music). But it also reveals certain obvious errors that are more interesting and that are repeated here, uncorrected, which is inherent to a facsimile edition. How we read, understand and interpret such a score is up to each individual who encounters it.

This facsimile edition of the Piano Concerto's short score is a wonderful contribution to the forthcoming celebrations for the 150th anniversary of Schönberg's birth in 2024.

London, spring 2023

Mitsuko Uchida

Einleitung

31. Oktober 1933: Arnold Schönberg landet mit Ehefrau Gertrud und Tochter Nuria auf dem Passagierschiff Île de France in New York (Abbildung 1). Der bald 60-jährige Komponist wird sich in Amerika – ohne wesentliche Vorkenntnisse der englischen Sprache – einen neuen Kulturkreis erschließen und nie mehr nach Europa zurückkehren. 1874 in Wien geboren, durch Herkunft seines Vaters der damals noch ungarischen Gemeinde Preßburg zugehörig, nach dem Ersten Weltkrieg tschechoslowakischer und durch eine Professur an der Akademie der Künste in Berlin ab 1926 preußischer Staatsangehöriger, nie offiziell titulierter Österreicher: Aus Schönbergs Dokumenten lassen sich tektonische Verschiebungen der Epoche ebenso ablesen wie eine von Herkunft und Werdegang diskontinuierlich verlaufende, Lebensmittelpunkte und Wirkungsbezüge immer wieder aufs Neue erkundende Biographie. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland ließ den jüdischen Künstler als Reisenden von Berlin über Paris in eine Neue Welt aufbrechen und nach seiner Übersiedlung von der Ostküste nach Kalifornien im Herbst 1934 in Los Angeles ein »Paradies«¹ finden. Arnold Schoenberg (sein Name verliert aus praktischen Gründen in den USA den Umlaut) hat eine Professur an einer renommierten kalifornischen Universität inne, ist in das kulturelle und soziale Leben, das auch maßgeblich von im Umkreis Hollywoods angesiedelten Immigranten geprägt wird, integriert. Mit seiner Familie – 1937 und 1941 werden die Söhne Rudolf Ronald und Lawrence Adam geboren – pflegt er im Stadtteil Brentwood Park einen mittelständischen Lebensstil.



Abbildung 1
Gertrud, Nuria und Arnold Schönberg am Deck der Île de France,
New York, 31. Oktober 1933; aus einem von Schönberg
für seine Tochter zusammengestellten Fotoalbum
(Arnold Schönberg Center, Wien)

Die Werke des exilierten und 1941 in den USA eingebürgerten Komponisten spiegeln drei Identitäten wider: eine deutsch-österreichische, eine jüdische und eine amerikanische.² Exemplarisch mögen hierfür die Bearbeitung von Johannes Brahms' *Klavierquartett Nr. 1 in g-moll* für Orchester (1937) stehen, mit der Schönberg auf seine musikalischen Wurzeln zurückblickt, *Kol nidre* op. 39 (1938), eine liturgische Komposition für den Abendgottesdienst des Jom Kippur, sowie *Theme and Variations for Windband* op. 43A (1943), ein Beitrag zur amerikanischen Blasmusikbewegung. Im Frühjahr 1942 entsteht mit der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 ein explizit politisches Werk. In das Melodram fließt eine lange Auseinandersetzung des Komponisten mit nationalsozialistischer Ideologie und Tyrannei ein. Das darauf werkchronologisch folgende *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 thematisiert autobiographische Momente von Vertreibung und Exil. Die Holocaustkantate *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947) auf einen von Schönberg selbst verfassten Text (englisch/deutsch/mit hebräisch gesungenem Glaubensbekenntnis) bündelt seine Identitäten schließlich sprachlich, zeitgeschichtlich und im Bekenntnis zur jüdischen Religion.

Werkchronologie

Die vor allem in der amerikanischen Zeit über autographe Quellen der finalen Fassungen gut dokumentierten Werke Schönbergs offenbaren teils erhebliche Leerstellen im Bereich von Vorarbeiten: Auch im Fall des *Piano Concerto* sind einzelne Werkabschnitte weder durch Skizzen noch durch sogenannte Erste Niederschriften vor der Endausarbeitung in einer Reinschrift festgehalten. Diese erfolgte im Fall von Orchesterwerken meist in Form eines Particells, das zu einem späteren Zeitpunkt aus praktischen Gründen in eine herkömmliche Partitur ausgeschrieben wurde.³ Im Particell (Reduktionspartitur, „condensed/short score“), sind sämtliche Parameter der Komposition inklusive Dynamik, Phrasierung und Instrumentationsangaben enthalten. Der Tonsatz wird im Gegensatz zur Partitur nicht stimmenweise auf die Notensysteme verteilt, sondern auf wenige Systeme zusammengezogen.⁴

¹ Arnold Schönberg: *Driven into the Paradise*; Vortrag in Los Angeles, 9. Oktober 1934 (Arnold Schönberg Center, Wien [=ASC], T18.04).

² Vgl. Sabine Feisst: *Schoenberg's New World. The American Years*. Oxford 2011, S. 45.

³ Einen Hinweis auf diesen Arbeitsschritt, der durch Assistenten oder beim Verlag ausgeführt wurde, liefert z. B. der Eintrag auf S. 33, T. 369, unterhalb der Notensysteme: „write this way“.

⁴ Vgl. Ulrich Krämer: *Partitur versus Particell: Probleme der handschriftlichen Überlieferung bei Arnold Schönberg*, in: *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*, hrsg. von Ulrich Krämer et al. Mainz 2015, S. 205–225.

Die Entstehung der Komposition zwischen Juni und Dezember 1942 ist durch folgende Daten dokumentiert:⁵

- Nach Abschluss der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 am 12. Juni erfolgt die Konzeption des *Piano Concerto* op. 42.
- Mit 27. Juni datiert eine Skizze von wenigen Takten (Solo-klavier) mit programmatischen Stichworten, danach erfolgt die Notation von Zwölftonreihen in einer Tabelle und auf Kärtchen.
- Am 5. Juli notiert Schönberg einen wenige Takte umfassenden Satzanfang und beginnt danach die Erste Niederschrift.
- 10. Juli: Beginn des Reinschriftparticells; Eintrag auf Seite 1 oben: „July 10, 42 | July 5, 42 begunn [sic] first sketches“.
- 8. August: Übersendung einer Kopie der Takte 1–132 (S. 1–7) an den Pianisten Oscar Levant.⁶
- 14. August: Schönberg berichtet, dass die Arbeit am *Piano Concerto* noch vor Beginn des neuen Unterrichtsjahres an der University of California at Los Angeles abgeschlossen sein solle.⁷ Darauf folgt eine vierwöchige Unterbrechung aufgrund anhaltender Augenprobleme bei einem Schreibpensum von täglich sechs Stunden und der Arbeit am Lehrbuch *Models for Beginners in Composition*.⁸
- 27. September: Ankündigung der Zusendung von weiteren 17 Manuskriptseiten an Oscar Levant.⁹
- 21. Oktober: „I hope to finish a piano concerto next week.“¹⁰
- 26. Dezember: Fortsetzung des Reinschriftparticells; Eintrag auf Seite 40 oben: „after an interruption of | about six weeks [sic]. December | 26, 42“.
- 29. Dezember: Abschluss der Ersten Niederschrift, 4. Satz.
- 30. Dezember: Abschluss des Reinschriftparticells, Eintrag auf Seite 46 nach der letzten Akkolade „finished December 29, 1942 | score finished [sic] December 30, 1942 | Arnold Schoenberg“.

Quellenbeschreibung

*Papiersorten*¹¹

Titelei und Spielanweisungen

- a Independent Music Publishers, MAESTRO xx, ohne Vordruck (H = 37,8 cm × B = 27,8 cm): Titelblatt
- b Schreibmaschinen-Durchschlagpapier (H = 15,9 cm × B = 25,4 cm): Titelblatt recto
- c Schreibmaschinen-Durchschlagpapier (H = 16,4 cm × B = 21,7 cm): Titelblatt verso

Reinschriftparticell

- d Independent Music Publishers, MAESTRO No. 107, 24 vorgedruckte Systeme (Grundmaß: H = 38,1 cm × B = 28 cm, variierender Zuschnitt): Seite 1–9
- e Papier ohne Vordruck, 18 mit einem Rastral von Hand gezogene Systeme (H = 37,4 cm × B = 27,5 cm): Seite 10
- f Papier ohne Vordruck, 18 mit einem Rastral von Hand gezogene Systeme (H = 38,8 cm × B = 28 cm): Seite 11

- g Independent Music Publishers, MAESTRO No. 106, 20 vorgedruckte Systeme (Grundmaß: H = 38,1 cm × B = 28 cm, variierender Zuschnitt): Seite 12–46

Independent Music Publishers (IMP) hatte die sogenannte „Maestro Method of Music Reproduction“ zur Anfertigung von Manuskriptduplikaten entwickelt. Eine Werbebroschüre listet 42 Komponisten aus dem Kundenkreis der in New York ansässigen Firma auf, darunter Samuel Barber, Aaron Copland, Ernst Krenek, Darius Milhaud und Arnold Schönberg.¹² Das Maestro-Papier erlaubte bei einer kontrastreichen Beschriftung durch Zeichentinte oder Tusche eine monochrome Reproduktion, die noch vor dem Notendruck durch einen Musikverlag als Ansichts- oder Aufführungsmaterial herangezogen werden konnte. Die Herstellerangabe „transparent“ wird in der vorliegenden Publikation aufgrund der Materialbeschaffenheit des Papiers hinsichtlich der zutreffenderen Beschreibung „transluzent“ differenziert.

IMP hatte 15 Notenpapiere und ein unbedrucktes Papier (zur Verwendung als Titelei) im Sortiment, die in Paketen zu je 24 Bögen ausgeliefert wurden. Schönberg bezog das Papier spätestens seit Anfang 1939 und verwendete es hauptsächlich für die Herstellung von Lehrmaterialien. Für das *Piano Concerto* zog er die Sorten MAESTRO xx („Blank“), MAESTRO No. 106 und 107 („Orchestral“) heran. Der Wechsel von MAESTRO No. 107 zu No. 106 im Reinschriftparticell könnte damit zusammenhängen, dass die Reserven zur Neige gegangen waren oder die Papierqualität nicht den Anforderungen entsprach. Als Übergangslösung kamen zwei unbedruckte transluzente Blätter zur Verwendung, die manuell rastriert waren (S. 10 und 11). Am 8. August 1942 wandte sich Schönberg an IMP, um eine neue Bestellung für MAESTRO No. 107 (20 Systeme) aufzugeben, „if this is now already the new and better quality of paper“. Am 22. August wurden einige Pakete unbedruckte Papiere, ferner No. 106 (20 Systeme) und No. 103 (12 Systeme) bestellt.¹³

⁵ Zu Datierungen, Quellenbeschreibungen, Übertragungen von Skizzen und Lesarten vgl. Arnold Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Tadeusz Okuljar. Mainz/Wien 1988 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 15).

⁶ Schönberg an Oscar Levant, 8. August 1942 (ASC, 3735, Katalognummer des Schönberg-Korrespondenzverzeichnisses auf www.schoenberg.at).

⁷ Schönberg an Alfred V. Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, 14. August 1942 (The Library of Congress, Washington, D.C., Arnold Schoenberg Collection [= LC], 3738).

⁸ Schönberg an Oscar Levant, 12. September 1942 (ASC, 3745).

⁹ Schönberg an Oscar Levant, 27. September 1942 (LC, 3751).

¹⁰ Schönberg an Felix Greissle, 21. Oktober 1942 (LC, 3765).

¹¹ Zur Zählung a–g vgl. auch die Lagenordnung S. XVII.

¹² Baylor University, Waco/TX, The Texas Collection & University Archives (Roxy Harriette Grove papers, Box 12, Folder 7).

¹³ LC, 3737, 3741.

Tinte

In Schönbergs Manuskripten finden sich über einen längeren Zeitraum verteilt einzelne Schriftproben, die nicht nur über sein Interesse an der Verwendung bestimmter Stifte und Beschreibstoffe Auskunft geben, sondern diese auch spezifizieren. Eine Schriftprobe auf transluzentem Papier aus den Quellen zum unvollendeten Oratorium *Die Jakobsleiter* gibt über eine darin zu Anschauungszwecken verwendete Tinte Auskunft, die mit jener aus dem Reinschriftparticell zum *Piano Concerto* identisch ist (Abbildung 2). Es handelt sich um ein Produkt von Eugene Dietzgen Co. aus Chicago, einer auf Herstellung von Vermessungswerkzeugen, Zeichengeräten, Tinten und Tintenfässern spezialisierten Firma. Zeichentinten von Dietzgen wurden außer schwarz in 10 weiteren Farben angeboten, wobei die Charakteristik von „smooth-flowing and quick, evenly drying“¹⁴ auch Schönberg angesprochen haben mag, dessen Intention auf ein möglichst homogenes Schriftbild abzielte. Neben der Dietzgen-Tinte kamen im Particell nach Fertigstellung der Komposition weitere Beschreibstoffe zur Anwendung: Bleistift für Korrekturen im Notentext (z. B. S. 1), blauer und roter Buntstift für Hervorhebungen – beide im Zusammenhang mit der Vorbereitung zur Drucklegung – sowie Schreibtinte für einen nachträglichen Eintrag zur Uraufführung in New York am 6. Februar 1944 (Titelseite).

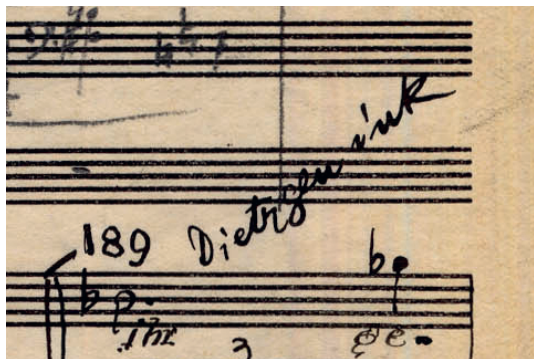


Abbildung 2
Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, abgebrochene Reinschrift, Detail, 1944
(Arnold Schönberg Center, Wien)

Heft (Montage)

Das Reinschriftparticell samt vorangestellter Titelei und Spielanweisungen (insgesamt 48 Seiten) wurde jeweils recto/verso in 12 Bögen (3 Lagen) einer unbedruckten, glänzenden Papiersorte eingeklebt (H=41,2 cm × B=28,2 cm). Bogen 2 wurde an der Bugkante getrennt und liegt in 2 losen Blättern vor. Lage 1 des Heftes war ursprünglich mit 8 Stichen entlang der Bugkanten zusammengeheftet, die Lagen 2 und 3 mit je 9 Stichen. Die weiße Fadenheftung ist nicht mehr vorhanden. Das Einkleben im Heft geschah mit der Intention, die dünnen Maestro-Seiten insgesamt zu stabilisieren und die Vielzahl korrekturbedingter Einlagen verschiedener Größen an Ort und Stelle zu fixieren. Aufgrund des Maestro-Durchlichtverfahrens und der Problematik möglicher dunkler Stellen in der Reproduktion war Schönberg dazu angehalten, bei der Montage im

Heft transparente Klebestreifen zu verwenden (vgl. Restaurierungsbericht S. XIII).

In der Nomenklatur für die von Schönberg praktizierte Tintennotation auf transluzentem Papier findet sich in der musikphilologischen Literatur – unabhängig von der spezifischen Herstellerbezeichnung von IMP – der Begriff „ozalid master score“ auf „translucent paper“.¹⁵ Schönberg konnte Manuskripte und Unterrichtsmaterialien in kleinerem Umfang auf Basis eines „ozalid master score“ selbst reproduzieren. Ein entsprechendes Kopiergerät findet sich noch heute in der Replik seines Arbeitszimmers am Arnold Schönberg Center in Wien. Bei der ursprünglich nach einer Papiermarke benannten Diazotypie/Ozalidkopie handelt es sich um ein fotografisches Lichtpausverfahren, bei der ein lichtempfindliches Papier trocken unter Ammoniakbedampfung behandelt wird. Die Diazotypie bildet die dunklen Notenlinien und -zeichen ebenfalls dunkel ab.

Im Fall des *Piano Concerto* sah Schönberg aus Zeit- und Kostengründen von einer selbst hergestellten Ozalidkopie des gesamten Reinschriftparticells ab und ließ die Reproduktion zusammen mit einigen Beispielmateriale für den Kontrapunktunterricht Anfang März 1943 bei IMP mit der Bitte herstellen, diese eventuell anschließend zu binden und das Manuskript nach Los Angeles zu retournieren.¹⁶ Das nach New York übersandte Konvolut enthielt 46 Notenseiten; lediglich Titelei und Spielanweisungen kopierte Schönberg selbst auf seiner „ozalid copy machine“. Die Maestro-Reproduktion übersandte er am 27. März 1943 mit einem Begleitschreiben an den Widmungsträger des Werkes, Henry Clay Shriver.

Die den Auftrag bei IMP bearbeitende Person sah sich aufgrund der Lichtundurchlässigkeit des Trägerpapiers im Heft genötigt, sämtliche mit transparenten Selbstklebestreifen montierten Papiere herauszulösen, um sie fachgerecht kopieren zu können. Anschließend mussten die Papiere wieder im Heft eingeklebt werden, wobei wiederum Selbstklebestreifen herangezogen wurden (vgl. Restaurierungsbericht S. XIV).

Mappe

Das zu einem Heft zusammengefasste Particell wurde in einer von Schönberg selbst gefertigten Mappe aufbewahrt. Vorder- und Rückendeckel bestehen aus jeweils 2 aufeinander geklebten Pappkartonagen (H=42,5 cm × B=29,2 cm), die aus einem Versandkarton ausgeschnitten und innen längsseitig mit aufgeklebten Packpapierstreifen sowie drei Textilbändern verbunden sind. Beschriftung Vorderseite recto mit schwarzem Wachsstift: PIANO CONCERTO | (TRANSPARENT ORIGINALS); darüber Restspuren eines entfernten Adressetiketts. Auf den inliegend aufgeklebten weißen und hellblauen Baumwolltextilbändern waren die drei jeweils zusammengehefteten

¹⁴ Vgl. Inserat *Drawing Instruments and Supplies*, in: *Evansville Press* (21. Januar 1942), S. 11.

¹⁵ Vgl. Barbara B. Heyman: *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York 2012, S. 172, 227 f.

¹⁶ LC, 3794.

Papierlagen des Particells (vgl. Lagenordnung S. XVII) mit weißem Heftfaden fixiert (später aus der Bindung entfernt, Reste noch im Bug vorhanden). Vorder- und Rückendeckel sind durch Packpapier und einen stärkeren mittelblauen Leinenstreifen miteinander verbunden. Die an den Rändern aufgetragene Leimung der beiden Kartonagen der Vorderseite sind teilweise voneinander abgelöst; inseitig Adressaufkleber des Kaufhauses Desmond's, Los Angeles, an Arnold Schoenberg, 116 N[orth] Rockingham [Avenue, Brentwood Park]; Bestelldatum: 7. Juni 1943.

Besonderheiten des Manuskripts

Einlagen

Kopien der Maestro-Papiere wurden im Durchlichtverfahren hergestellt, was eine spezifische Handhabung von Korrekturen im Manuskript erforderte:

Master sheets should not be pasted or patched, in order to correct an error. The error should be erased with an ink eraser or razor blade. If this is not found practical, the entire section should be cut out with a sharp knife or razor blade.¹⁷

Überklebungen verringerten die Lichtdurchlässigkeit und hatten eine Abdunklung der entsprechenden Stellen bis hin zur Unleserlichkeit der Beschriftung zufolge. Schönberg hielt sich an die Empfehlungen des Herstellers, schabte für Korrekturen einzelner Notenzeichen das Papier mit einer Rasierklinge aus (z. B. S. 14, T. 197) und ersetzte kleine bis umfangreichere Stellen durch möglichst passgenau zugeschnittene Einlagen. Verteilung: Lage 1: 13 Einlagen (z. B. S. 8, T. 133–136, 137–139 Klavier) und 13 Leerstellen (z. B. S. 3 nach T. 61); Lage 2: 4 Einlagen und 13 Leerstellen; Lage 3: 4 Einlagen und 6 Leerstellen. Für die Einlagen kamen in der Mehrzahl die auf der Seite verwendeten Notenpapiere zum Einsatz oder auch andere im Konvolut verwendete: z. B. S. 9, T. 140–143 (Papiersorte MAESTRO No. 107 (d), Einlage = MAESTRO No. 106 (g)), T. 144–146 (Einlage = transluzente Papiersorte (e) der Folge-seite).

Die Zahl 13

In einem Fall geriet Schönberg im Schreib- und Korrekturprozess in eine Sackgasse und musste die gesamte Seite nochmals neu beginnen. Es handelte sich um ein kompositorisches Problem in den Takten 117–120 (Seite 7 im Particell), deren Lösung zwei Tage in Anspruch nahm. Schönberg vermerkt hier auf dem schließlich verworfenen Blatt: „It cost two days | to find out, what | was wrong! | A great error in | construction at | measure | $13 \times 9 = 117$ “ (Abbildung 3). Schönberg hatte eine ausgeprägte Angst vor der Unglückszahl 13 (=Triskaidekaphobie), vermied häufig das Schreiben der Zahl (daher die alternative Paginierung 12a im Particell) und beobachtete wiederkehrend, dass Problemstellen in Kompositionen mit der Teilbarkeit der Taktzahl durch 13 im Zusammenhang standen.

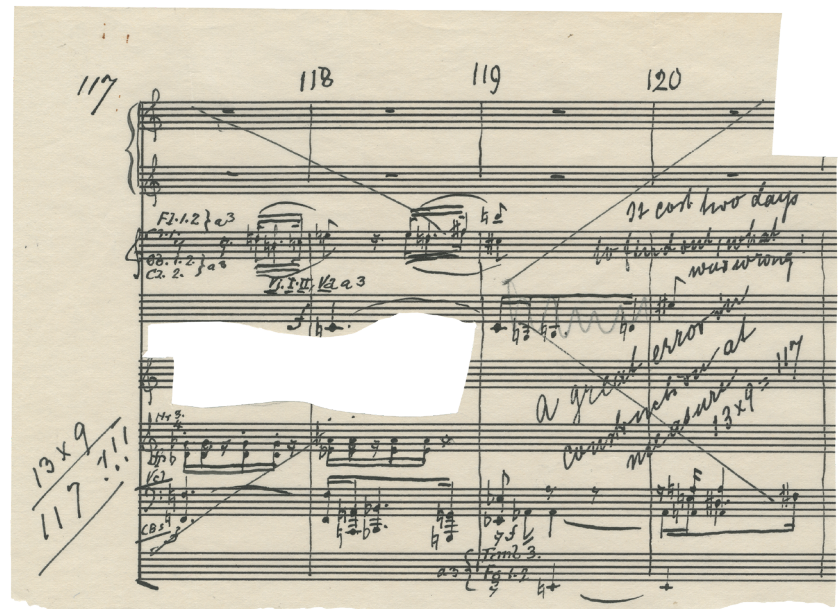


Abbildung 3
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, verworfener Abschnitt von S. 7, T. 117–120, aus dem Reinschriftparticell
(Arnold Schönberg Center, Wien)

Formale Besonderheiten

Die erste Seite des Manuskriptes weist eine Unregelmäßigkeit auf. Die am oberen Seitenrand rechts neben der Signatur auf dem Kopf stehende Zahl 107 lässt erkennen, dass das Papier beim Notationsbeginn um 180° gedreht vor Schönberg lag. Dieser mehr Unachtsamkeit als Kalkül geschuldete Umstand schien ihn zunächst nicht gestört zu haben: Die gesamte Seite wurde bis in das letzte System konsequent ausgenutzt. Die Klebspurenverläufe im Zustand vor der Restaurierung haben gezeigt, dass das Blatt ursprünglich auch vollständig auf dem Untersatzpapier angeklebt war. Erst vor der Sendung an den Verlag wurden die beiden gedruckten Firmenzeichen an den oberen Ecken (vermutlich durch Schönberg selbst) durch Heraus-schneiden entfernt, um Titelei, Datierung und Signatur deutlicher hervortreten zu lassen und den Blick durch den inhaltlich irrelevanten Drucksortenvermerk nicht zu irritieren. Die Papiersorten-Nummer 107 und ein Teil des davorstehenden o. (von No.) blieben stehen, da sonst die darüberstehende handschriftliche Spezifikation »sketches« für den Kompositionsbeginn verloren gegangen wäre.

Mit Bleistift angebrachte Markierungen an den linken Blatt-rändern dienten als Schnittmarken für das in Bögen ausgelieferte Papier.

Schönbergs Adresse wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt in das Manuskript eingestempelt (Stempel 1 – West Los Angeles: S. 1+8, Stempel 2 – Brentwood Park: S. 37).

¹⁷ Werbebroschüre, Anm. 12.

Die Komposition

Geheimes Programm

Den vier ineinander übergehenden Sätzen des *Piano Concerto* liegt ein nicht veröffentlichtes Programm in Form von vier Mottos zugrunde (Abbildung 4):

1. „Life was so easy“: Sonatensatz mit Chaconnethema oder Variationen, Walzer (T. 1–175)
2. „Suddenly hatred broke out“: Scherzo, Marsch (T. 176–263)
3. „A grave situation was created“: Adagio (T. 264–329)
4. „But life goes on“: Rondo, Gavotte (T. 330–492)

Diese zählen zu Schönbergs sogenannten „geheimen Programmen“, die auch für die Instrumentalwerke op. 7, 19/6, 16, 38, 45 sowie eine Jüdische Programmsymphonie (Fragment) existieren und die Musik jeweils in Zusammenhang mit Lebensereignissen setzen. Im Falle des *Piano Concerto* wird dies als 1. früheres Leben in Europa, 2. die Machtübernahme der Nationalsozialisten, 3. Flucht aus Deutschland und 4. die Fortsetzung des Lebens in den USA interpretiert.¹⁸

Mit der Verbindung zu Gertrud Kolisch (verh. 1924) und der Berufung zum „Vorsteher einer Meisterklasse für musikalische Komposition“ an der Preußischen Akademie der Künste

in Nachfolge Ferruccio Busonis (1925/26) erlebte Schönberg privates Glück, beruflichen Erfolg und Stabilität gleichermaßen. Mit antisemitischen Ereignissen war er mittelbar und unmittelbar von Jugend an konfrontiert. So kam es etwa am 22. März 1897 – dies entspricht der Datierung seiner *Gavotte und Musette* – in Folge von Wahlen in unmittelbarer Umgebung von Schönbergs Wiener Wohnadresse zu gewalttätigen antisemitischen Exzessen. Im Jahr darauf konvertierte der jüdische Komponist zum Protestantismus. Bekannt ist insbesondere das öffentlich ausgetragene „Mattsee-Ereignis“ im Frühsommer 1921: Schönbergs Vertreibung aus dem als „judenrein“ beworbenen Sommerfrischeort nahe Salzburg. Direkt danach erprobte er im Präludium aus der *Suite für Klavier* op. 25 erstmals die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ (Zwölftonmethode), welche auch dem *Piano Concerto* zugrunde liegt.

Im selben Jahr, in dem Schönberg seine Berliner Professur antrat, erfolgte die Neugründung der NSDAP, der erste Band von Hitlers *Mein Kampf* erschien. Am 20. April 1926 kompo-

¹⁸ Vgl. z. B. Claudia Maurer Zenck: *Konzert für Klavier und Orchester op. 42*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Bd. 2, hrsg. von Gerold Gruber. Laaber 2002, S. 97.

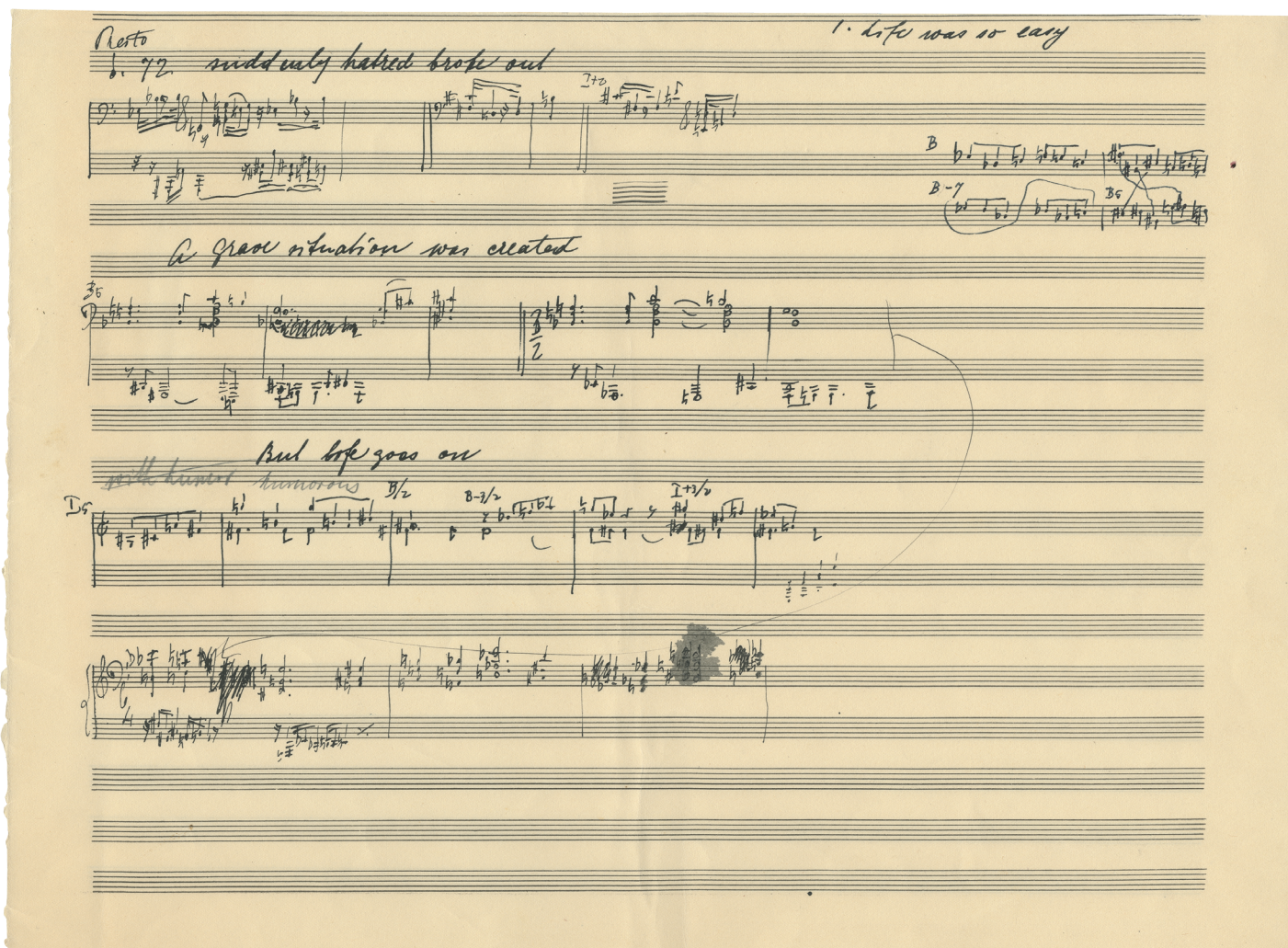


Abbildung 4
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, programmatistische Skizze
(Arnold Schönberg Center, Wien)

nierte Schönberg einen Kanon, der nicht nur durch sein Entstehungsdatum, sondern auch durch die auffällige Verwendung der Tonbuchstaben A und H als Reaktion auf Hitlers Machtgewinn erscheint.¹⁹ Kundgebungen, Propagandaufmärsche, Straßenschlachten und antisemitische Ausschreitungen in Berlin (und Wien) zeugen vom Erstarken der Nationalsozialisten und offenen Ausbrechen von Hass und Gewalt.

Nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler erfolgte im April 1933 der Erlass des Gesetzes zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“: Beamte nichtarischer Abstammung konnten aus dem Dienst entlassen oder zwangspensioniert werden. Am 16. Mai reiste die Familie Schönberg aus Berlin Richtung Paris ab. In dieser schwerwiegenden Situation kehrte der Komponist in Paris zur jüdischen Religionsgemeinschaft zurück.

Zur Werkgestalt

Obwohl Schönberg das Programm des Klavierkonzertes nicht veröffentlichte, löste seine durch Forschung am Nachlass gewonnene Kenntnis²⁰ eingehende Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Programm und musikalischem Inhalt aus. Neben dem analytischen Befund musikalischer Konstruktion von der Zwölftonreihe bis zum großformalen Verlauf bietet sich hierfür insbesondere die Interpretation semantischer Aufladung auf verschiedenen musikalischen Ebenen an.

Das *Piano Concerto* stellt sich in die Tradition des romantischen Virtuosenkonzertes, wobei die Besonderheit von vier attacca ineinander übergehenden Sätzen auf die ebenfalls viersätzigen Werke *Klavierkonzert* Nr. 1 von Franz Liszt und *Klavierkonzert* Nr. 2 von Johannes Brahms verweist. Während Schönbergs frühere Kompositionen für Klavier solo als unpianistisch galten – da von Orchesterinstrumenten ausgehend gedacht²¹ –, stellt sich dies im Konzert anders dar: In der Verwendung von Tremoli, Wechselakkorden, Trillern und Oktavpassagen – Mittel, die sich im 19. Jahrhundert als Inbegriff für pianistische Virtuosität etabliert haben – knüpft Schönberg im Konzert bewusst an die Gattungstradition an. Möglicherweise zielte er hiermit bzw. mit der Wahl der Gattung Solokonzert auf ein breiteres amerikanisches Publikum ab.

Der Beginn des *Piano Concerto* offenbart jedoch keine virtuose Geste in diesem Sinn. Das lyrische Walzerthema des ersten Satzes – eine Reminiszenz an die „Alte Welt“ – durchschreitet melodisch die vier Gestalten bzw. Modi der Zwölftonreihe bei gleichzeitig ganztaktig empfundenem, durch Hemiolen und Akzente beweglichem Walzercharakter. Auch im vierten Satz greift der Komponist auf eine alte Tanzform, die Gavotte, zurück. Das Thema wird aus der Umkehrung des Walzerthemas gebildet und so mit diesem eng verbunden. Das Scherzo ist vom sogenannten „Hass-Motiv“ (in einer Skizze betitelt Schönberg das Motiv mit „hatred“²², z. B. T. 176–179, Kontrabass) bestimmt, das durch die rhythmisch punktierte Prägnanz einen Marschcharakter ausprägt und an Aufmärsche und Kriegshandlungen erinnert. Im Gegensatz hierzu ist das Adagio nicht mit „Bewegungstypen“²³ assoziiert, sondern der Introspektion gewidmet. Gemäß dem Verfahren entwickelnder Variation erscheinen Motive nicht scharf gegeneinander abgegrenzt, sondern unterliegen permanenten Transformationen. Diese wir-

ken innermusikalisch prozesshaft und wandelbar in ihrer Expressivität und unterstützen die außermusikalische Lesbarkeit als Narrativ von Lebensereignissen und -erfahrungen. So erscheint beispielsweise die rhythmische Gestalt des Hass-Motivs bereits im ersten Satz (T. 7) ohne seine Härte unmittelbar zu offenbaren, im vierten Satz werden viele Motive bzw. Motivvarianten aus den vorhergehenden Sätzen aufgegriffen und auf unterschiedliche Art verarbeitet, Form und Motto des Satzes entsprechend geschieht dies jedoch in einer äußeren Charakterisierung von Leichtigkeit.

Kleinräumig betrachtet greift Schönberg auch auf Zitate zurück, etwa einen aus drei Sechzehntel- und einer Achtnote bestehenden Rhythmus, der seit Beethovens V. Symphonie als „Schicksalsmotiv“ gilt und als Morsezeichen für „V“ von den Alliierten im II. Weltkrieg als Signatur für „Victory“ verwendet wurde.²⁴ Noch offensichtlicher symbolisch ist Schönbergs Verwendung des B-A-C-H-Motivs, mit welcher er das Konzert nicht nur in die musikhistorisch lange Reihe von Kompositionen über diese Tonfolge einreicht, sondern auch in einen Konnex mit eigenen Kompositionen bringt, etwa den bereits genannten Werken *Gavotte und Musette* oder der *Suite für Klavier* op. 25, deren Reihentöne 9 bis 12 H-C-A-B lauten. Im *Piano Concerto* erscheint das Motiv in der Coda des ersten Satzes: Dort treffen in T. 160–162 Walzer (die ersten drei Töne in Cello und Kontrabass) und Hass-Motiv (Klavier) aufeinander, umgeben von mehreren B-A-C-H-Zitaten.

Die Zwölftonreihe des *Piano Concerto* enthält neben Schönbergs eigenen Tonbuchstaben (E)s, B, und G als erstem, zweitem und letztem Ton auch A und H in unmittelbarer Nachbarschaft, Adolf Hitlers Initialen (Abbildung 5). Die Töne der Buchstaben 1 und 8 des Alphabets setzt Schönberg auch auffällig – nämlich einstimmig und unbegleitet – in Takt 18. Der Schlussabschnitt des Scherzos, der zum langsamen Satz und seiner „grave situation“ überleitet, offenbart ebenfalls eine Häufung der Töne A und H. Diese Passage weist mit dem

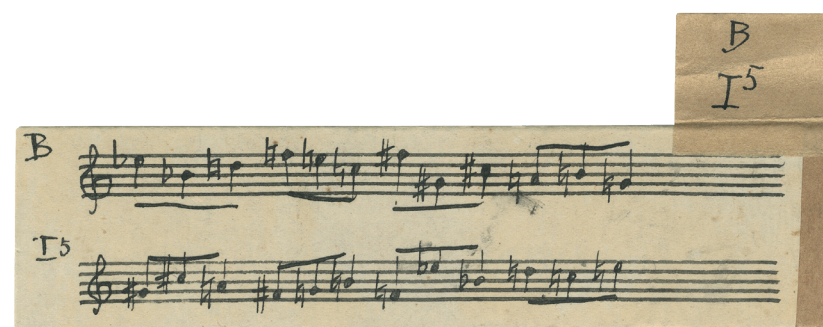


Abbildung 5
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, Zwölftonreihenkarte:
B = basic set (Grundreihe), I⁵ = Inversion (komplementäre Umkehrung)
(Arnold Schönberg Center, Wien)

¹⁹ Vgl. Hartmut Krones: *Kanonkompositionen*, ebd., S. 334.

²⁰ Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel etc. 1959, S. 53.

²¹ Vgl. Ferruccio Busoni an Arnold Schönberg, 26. Juli 1909 (LC, 19513).

²² Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, s. Anm. 5, S. 124.

²³ Claudia Maurer Zenck, Anm. 18, S. 96.

²⁴ Stefan Litwin: *Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942)*. Hofheim 2019, S. 37.

„Klavierflageolet“ (T. 245–248) auch eine instrumentatorische Besonderheit auf. Stummes Niederdrücken der Tasten hebt die zugehörigen Dämpfer, wodurch die entsprechenden Saiten durch tiefer liegende, angeschlagenen Töne zur Resonanz angeregt werden. Es entsteht ein den Streicherflageoletts ähnlicher Klang, den Schönberg mehrfach in athematisch-farbigem Passagen symbolisch für Transzendenz oder Tod verwendet. Insbesondere im Scherzo weckt die Instrumentation im Orchester mit Piccoloflöte, Xylophon und Militärtrommel sowie geräuschhaften „außergewöhnlichen Tonergänzungsmiteln“²⁵ (Flutterzunge, Tremoli und Dämpfung) Kriegs-Assoziationen.

Vom Auftrag zur Uraufführung

Anreger für Schönbergs *Piano Concerto* war der Pianist²⁶, Komponist, Entertainer und Filmschauspieler Oscar Levant. Dieser nahm zwischen 1935 und 1937 privaten Kompositionsunterricht bei Schönberg, war aber nicht nur dessen Schüler, sondern pflegte auch privaten Kontakt mit der Familie. Im ersten Halbjahr 1942 gab Levant ein Klavierstück bei Schönberg in Auftrag, welches jedoch nicht im Sinne des Auftraggebers realisiert wurde: Schönberg entschied sich zur Komposition eines Klavierkonzertes. Mit der Vergrößerung des Klavierstücks zum Konzert wuchsen auch seine Honorarvorstellungen; Verhandlungen über Summen und Konditionen zwischen Komponist und Interpret scheiterten. Durch Levants Rückzug wurde eine alternative Finanzierung notwendig; ein neuer Auftraggeber und Widmungsträger wurde in Henry Clay Shriver gefunden. Dieser besuchte zwischen 1939 und 1941 Kompositionskurse bei Schönberg an der UCLA, verfolgte jedoch professionell eine Karriere als Anwalt und entstammte zudem einer wohlhabenden Familie. Durch Vermittlung von Schönbergs Assistent Gerald Strang²⁷ kam nach zwei früheren, nicht realisierten Anläufen ein Kompositionsauftrag zustande, der sich im *Piano Concerto* manifestierte – Schönbergs „third attempt to respond to your generosity [sic] with something worthwhile“,²⁸ wie er in seinem Widmungsbrief an Shriver vom 27. März 1943 festhält.

Die Uraufführung des *Piano Concerto* fand am 6. Februar 1944 in der Radio City Music Hall in New York statt. Solist war Schönbergs Schüler und langjähriger Interpret Eduard Steuermann, Leopold Stokowski leitete das NBC Symphony Orchestra. Nach der Übertragung der Uraufführung, die Schönberg am Radio in Los Angeles verfolgte, telegraphierte dieser begeistert an den Solisten: „Brilliant performance you surpassed yourself all our friends are very enthusiastic and I am proud“²⁹; und an den Dirigenten: „Very enthusiastic about excellent performance and great spirit. I am very happy you like the piece and one could hear this by the way you played it.“³⁰

Katharina Bleier, Therese Muxeneder

Restaurierungsbericht

In Vorbereitung des Faksimiles wurde das Reinschriftparticell zum *Piano Concerto* im Auftrag der Sammlungsleitung am Arnold Schönberg Center, Wien, einer konservatorisch begründeten Restaurierung unterzogen. Im Überlieferungszustand des Particells war der Blick zunächst auf Schönbergs Umgang mit seinem Manuskript gelenkt: die Verwendung von Selbstklebeband als Hilfsmittel zur Montage von Notenpapier in einem Heft. Über 500 Stück alterungsbedingt verbräunter Klebestreifen bestimmten den optischen Eindruck (Abbildung 6).

Es galt zwischen dem Erhalt des ursprünglichen – wenn auch 80 Jahre nach Werkentstehung veränderten – Aussehens und den physischen Folgeschäden der Montage abzuwägen. Dazu zählen Verfärbung, Verlust von Transparenz, Erweichen und Ausfließen des Klebefilms sowie Haftungsverlust. Um eine konservatorisch unbedenkliche Langzeitarchivierung zu gewährleisten, mussten die Streifen entfernt werden. Es gibt gegenwärtig kein Produkt mit denselben oder ähnlichen optischen Eigenschaften, das transparente glänzende Klebestreifen ersetzen könnte. Sie durch selbst angefertigte zu ersetzen, scheidet wegen der enormen Menge als Option aus. Folglich zieht dieser Eingriff eine Veränderung der ästhetischen Qualitäten des Objekts nach sich.

Auch das Papier selbst unterlag strukturellen Veränderungen: Blattkanten waren gestaucht oder hochgebogen und wiesen teilweise Knicke und Risse auf, scharf geknickte Ecken drohten abzubrechen, Ecken des Heftes waren mürbe und eingerissen.

Das Manuskript war grundsätzlich in seiner vom Komponisten hergestellten Einheit erhalten. Im Zusammenhang von Katalogisierung und Archivierung nach Schönbergs Tod hatte man allerdings Selbstklebeetiketten mit Inventarnummern angebracht und die Fadenheftung der zu einem Heft zusammengefassten Bögen aufgelöst.³¹

²⁵ Arnold Schoenberg: *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form/ Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, hrsg. von Severine Neff. Lincoln/Neb. 1994, S. 90.

²⁶ Vgl. Eike Fess: *Arnold Schönberg: „Concerto for piano and orchestra“ op. 42 – Reflexe der Gattungstradition*, in: *Das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900–1945*, hrsg. von Carmen Ottner. Wien 2009, S. 235–249, hier S. 244. Ton- und Filmaufnahmen bezeugen seine Mehrfachbegabung und Virtuosität. Eine Filmaufnahme zeigt unter anderem die stupende Technik in charakteristischer Handhaltung von Wechselakkorden, von denen Schönberg im Klavierkonzert reichlich Gebrauch macht. <https://www.youtube.com/watch?v=wePBkW6WMM8> (Zugriff: 27. Januar 2023).

²⁷ Walter B. Bailey: *Oscar Levant and the program for Schoenberg's Piano Concerto*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6/1 (June 1982), S. 56–79, hier S. 77.

²⁸ Schönberg an Henry Clay Shriver, 27. März 1943 (ASC, 6256).

²⁹ Schönberg an Eduard (Edward) Steuermann, 6. Februar 1944 (LC, 3936).

³⁰ Schönberg an Leopold Stokowski, 8. Februar 1944 (LC, 3939). Ein privat in Auftrag gegebener Schallplattenmitschnitt der Aufführung ist in der Tonträger-sammlung Arnold Schönberg der Österreichischen Mediathek abrufbar: <https://www.mediathek.at/atom/259016FF-292-00026-0000458A-258FC42A> (Zugriff: 27. Januar 2023).

³¹ Die Inventarisierung wurde von Schönbergs Witwe Gertrud in Zusammenarbeit mit den Schülern Richard Hoffmann und Leonard Stein in den späten 1950er Jahren im Wohnhaus der Familie in Los Angeles durchgeführt.



Abbildung 6
Particell, Seite 9, Vorzustand

Klebebandstreifen bzw. „pressure-sensitive tapes“ bestanden vor 1950 aus der transparenten Trägerfolie Cellophan/Zellglas und einer Klebmasse auf natürlicher (Kautschuk) oder synthetischer Basis. Die im Particell verwendeten Streifen zeigten im Zustand vor der Restaurierung des Objekts die Merkmale der Degradationsstufe II³²: Die Klebmasse war vergilbt oder verbräunt, hatte ihre Transparenz verloren und wies eine erhöhte Klebekraft auf. Ölige Komponenten hatten das Papier durchtränkt; dieses war unter allen Streifen farblich verändert. Das Cellophan war kaum verfärbt, jedoch leicht geschrumpft; dadurch lag stellenweise ein schmaler Kleberrand frei. Die Klebestreifen der Blätter 1, 2 und 46 zeigten bereits Merkmale der Degradationsstufe III: Sie hatten ihre Klebekraft verloren, einzelne Notenblätter lösten sich aus dem Heft.

Der Komponist nutzte das in Amerika damals neu auf den Markt gekommene Selbstklebeband. Aufgrund seiner Transparenz konnte er es auf beiden Seiten des Notenblattes verwenden. Er wählte die Position sorgfältig; nie klebte ein Streifen über der Notenschrift, lediglich ein paar Seiten- und Taktzahlen waren überdeckt. In elf Fällen wurden Linien, Notenzeichen oder Taktzahlen von Schönberg auf den Streifen nachträglich eingefügt (vgl. z. B. Manuskript S. 12, T. 176).

Das Konvolut wies fünf verschiedene Arten von Klebestreifen auf. Sämtliche größeren und manche der kleinen Einlagen wurden mit einem 10 mm breiten, rotbraun verfärbten Klebestreifen von hinten mit den Notenblättern verbunden. Der Trägerfilm war dicker, gleichzeitig spröder und zertrennte sich beim Entfernen; der Kleber war noch ungewöhnlich stark und zäh klebrig, er zog beim Abheben Fäden.

Zum Aufkleben der Notenblätter auf die Heftseiten verwendete Schönberg das gleiche Klebeband wie für die Einlagen auf der Vorderseite. Für den Kopiervorgang des Manuskripts bei Independent Music Publishers mussten sie einmalig herausgetrennt werden (siehe Quellenbeschreibung S. IX). Die meisten dieser Montageklebebänder wurden im Zuge der Kopiator mittig entlang der Blattkante, vermutlich mit einem flach eingeschobenen Messer aufgeschnitten. Nicht alle der dabei mit abgetrennten Ecken und Stückchen des Papiers sind erhalten. Zum Zurückführen in das Heft nach dem Kopieren konnten die durchtrennten Streifen nicht wiederverwendet werden. Der Bearbeiter/die Bearbeiterin nahm ein breiteres Klebeband

(20 mm) zur Hand. An allen Montagestellen klebten mindestens zwei Streifen übereinander.

Die Entfernung der Etiketten mit Inventarnummern geschieht mit einer etwa halbstündigen Lösemittelbedampfung (Abbildung 7): In einem Glasgefäß befindet sich ein mit Siedegrenzbenzin 100/140° getränktes Stück Watte. Der Benzindampf erweicht den Klebefilm. Danach kann das Etikett abgehoben werden. Reste lassen sich mit einem Gummikrepp (Crepe Rubber Cement Pickup) zusammenschieben und entfernen. In das Papier eingedrungene Bestandteile und Abbauprodukte des Klebefilms sind mechanisch nicht entfernbar; dies geschieht mit einer Kompressse. Hierzu wird unterhalb des Blattes eine dünne Schicht Meerschamstaub verteilt und oberhalb des Blattes eine dickere Lage davon aufgebracht. Mit einer Pipette wird Lösemittel auf die zu behandelnde Stelle geträufelt; eine darauf gelegte Glasplatte sowie ein Gewicht erzeugen Kapillarwirkung (Abbildung 8). Nach etwa einem Tag ist die Verfärbung des Papiers reduziert oder entfernt.

Risse werden mit gekochtem Weizenstärkekleister verklebt (Abbildung 9 a–c). Gewichte (mit Schutzpapier umhüllte Eisenblöcke) beschweren die verklebten Stellen über mehrere Stunden.

Mit Heißluft (Spezialgerät Hot Air Pen) lassen sich alle Klebefilme erweichen und mit einer Pinzette die Zellglas-Träger vom zähen Klebefilm abziehen. Reste des Klebefilms werden mit schnell verdunstendem Benzin (Petroleumbenzin 60–95°) und Watterollern abgenommen. Die rotbraunen Streifen auf der Rückseite sind hartnäckiger und müssen mit Lösemittelbedampfung vorbehandelt werden (Abbildung 10). Bei der Entfernung öligter Komponenten mit Kompressen aus Meerschamstaub kommen größere Mengen Benzin zum Einsatz (Abbildung 11). Das Lösemittel Benzin schwemmt nur einen Teil der vergilbten Abbauprodukte aus, welche das Kompressenmaterial absorbiert. Es bleiben leichte Verfärbungen zurück. Sie dokumentieren die exakten Positionen der Klebestreifen im Überlieferungszustand. Mehr ließe sich mit dem

³² Robert L. Feller und David B. Encke: *Stages in deterioration: the examples of rubber cement and transparent mending tape*, in: *Studies in Conservation* 27/1 (1982), S. 19–23.

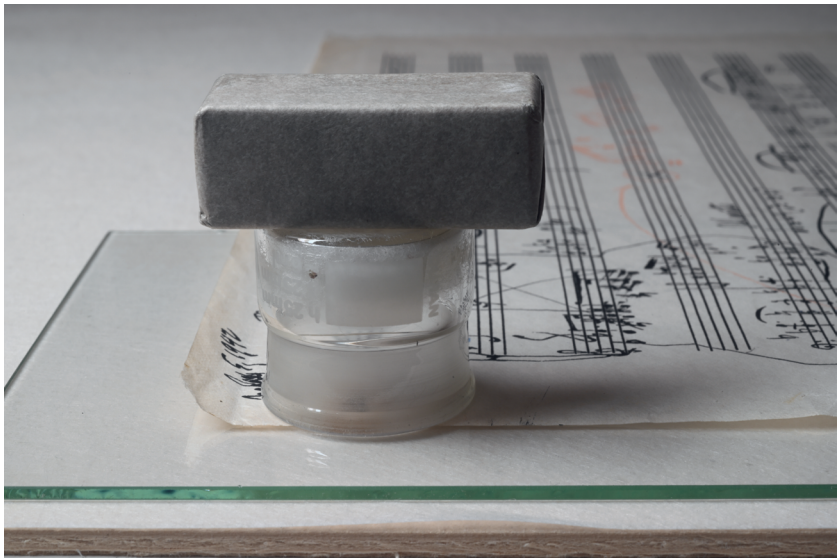


Abbildung 7
Skizze, Lösemittelbedampfung des Klebeetiketts mit Inventarnummer



Abbildung 8
Skizze, Kompressse aus Meerschaumstaub mit Benzin



Abbildung 9a
Particell, Seite 24, Rissverklebung mit Weizenstärkekleister

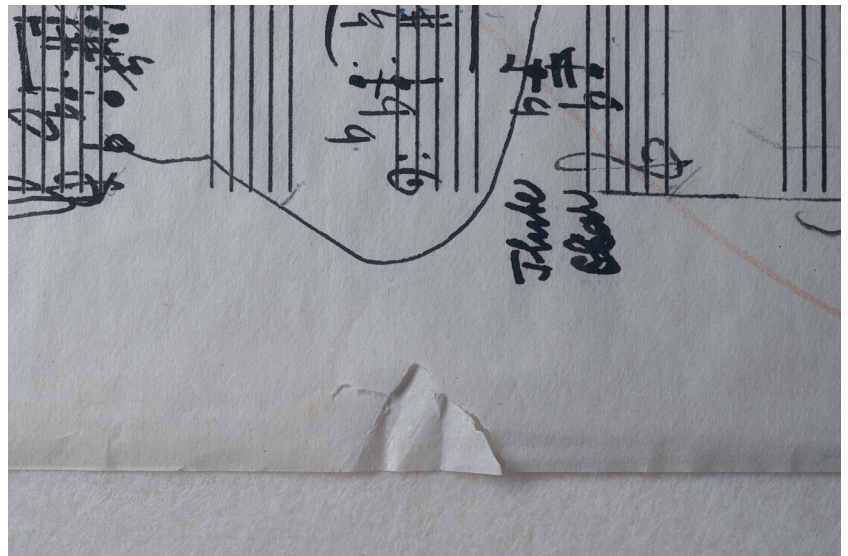


Abbildung 9b
Skizze, Vorzustand

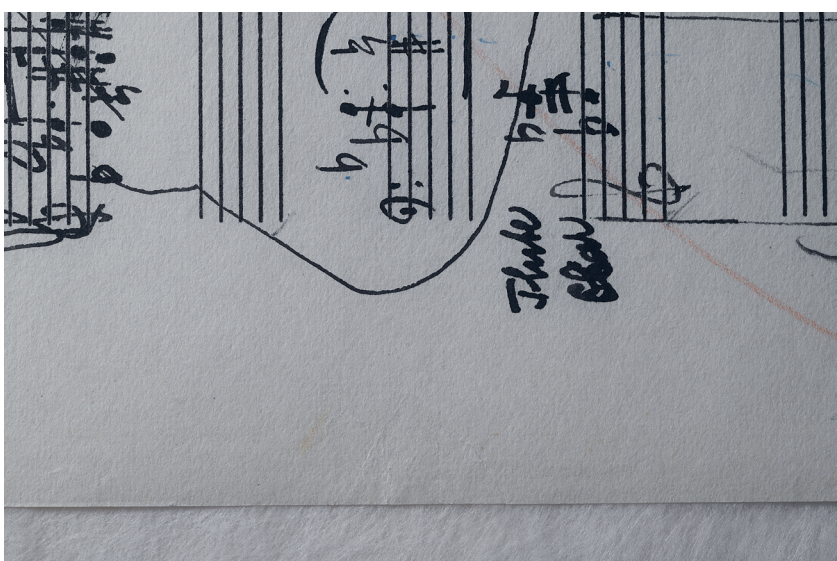


Abbildung 9c
Skizze, nach Rissverklebung



Abbildung 10
Particell, Seite 24, Lösemittelbedampfung der Klebestreifen
auf der Blattrückseite

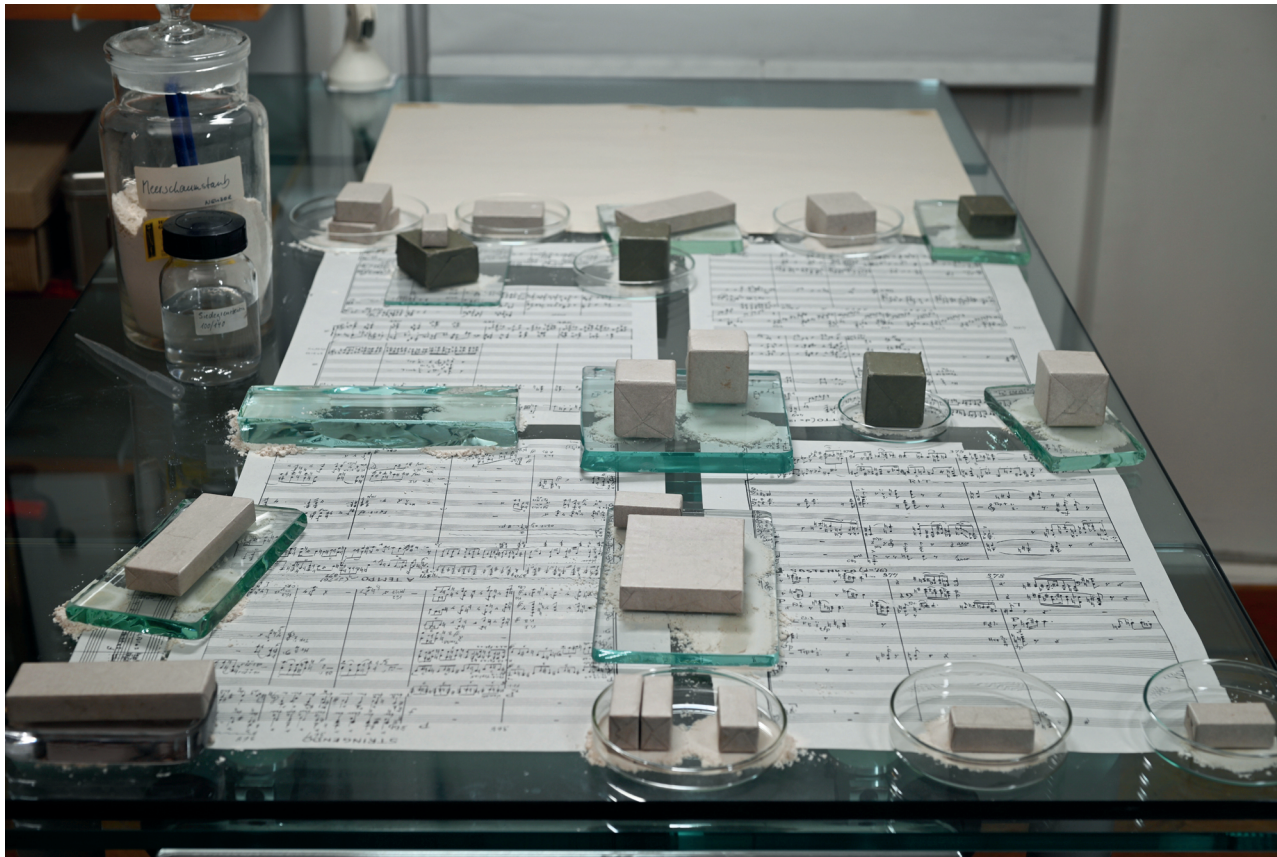


Abbildung 11
Entfernung öligter Komponenten mit Kompressen aus Meerschamstaub

Zusatz polarer Lösemittel entfernen, diese würden jedoch die Tinte gefährden und mit dem Papier interagieren.

Elf kleinere mit Tinte beschriftete Klebestreifen werden standgenau an ihren Ausgangsort rückgeführt: Der gealterte Klebefilm wird mit einem Watteroller und Benzin abgenommen und mit einem Stück Beva-Film ersetzt. Hierbei handelt es sich um eine von Restauratorinnen und Restauratoren entwickelte, alterungsbeständige Heißsiegelfolie. Sie lässt sich exakt zuschneiden und mit einem schwach erwärmten Heizspachtel sowie Zulagefolie aktivieren, damit sie auf der Rückseite des alten Klebebandträgers haftet. Das Aufkleben auf dem Notenpapier geschieht mit etwas mehr Wärme und leichtem Druck.

Wässrige Verklebungen sind bei diesem Objekt nur für Risse mit sehr sparsamem Einsatz von Kleister geeignet, da das dünne Notenpapier empfindlich auf Feuchtigkeit reagiert. Einlagen werden mit dünnen Japanpapierstückchen eingesetzt, als Kleber findet ein synthetisches, in Aceton gelöstes Cellulose-Gel Verwendung. Die zügig mit dem schnell verdunstenden

Gel bestrichenen Japanpapiere werden mit der Pinzette platziert, angerieben und beschwert.

Die Befestigung der Notenblätter im Heft muss belastbarer sein und deshalb mit etwas höherer Klebekraft erfolgen: Nach dem Positionieren – jetzt genau mittig auf der Heftseite, um die Kanten der Notenblätter zu schützen – sowie dem Beschweren mit Gewichten, werden an den Ecken vier Streifen Beva-Film zwischen Heftseite und Notenblatt geschoben und die Stellen unter Zuhilfenahme einer Polyester-Vlies-Zulage kurz mit dem Heizspachtel erwärmt. Zur Sicherheit werden an den Kanten einiger Einlagen Japanpapierstückchen mit Cellulose-Gel gesetzt.

Der Zustand des Konvoluts vor der Restaurierung wurde in Form hochaufgelöster Digitalisate festgehalten und ist zusammen mit den anderen autographen Quellen zum *Piano Concerto* in der Werk-/Quellendatenbank auf der Website des Arnold Schönberg Centers abrufbar.

Verena Graf

Lagenordnung/Gatherings

Lage/Gathering 1

Bogen/Bifolio				Seite	Archivnr.	Takte	Papier
1	[2]	3	4	Page	Call No.	Measures	Paper
				Titel/Title	149		a, b, c
				Hinweise/Notes	150		
				1	151r	1–32	d
				2	151v	33–54	d
				3	152r	55–69	d
				4	152v	70–84	d
				5	153r	85–99	d
				6	153v	100–116	d
				7	154r	117–132	d
				8	154v	133–139	d
				9	155r	140–146	d, e, g
				10	155v	147–156	e
				11	156r	157–168	f
				12	156v	169–178	g
				12a	157r	179–185	g
				14	157v	186–197	g

Lage/Gathering 2

Bogen/Bifolio				Seite	Archivnr.	Takte	Papier
5	6	7	8	Page	Call No.	Measures	Paper
				15	158r	198–209	g
				16	158v	210–219	g
				17	159r	220–228	g
				18	159v	229–236	g
				19	160r	237–243	g
				20	160v	244–255	g
				21	161r	256–266	g
				22	161v	267–276	g
				23	162r	277–284	g
				24	162v	285–292	g
				25	163r	293–301	g
				25a	163v	302–306	g
				27	164r	307–315/1	g
				28	164v	315/2–319	g
				29	165r	320–324	g
				30	165v	325–334	g

Lage/Gathering 3

Bogen/Bifolio				Seite	Archivnr.	Takte	Papier
9	10	11	12	Page	Call No.	Measures	Paper
				31	166r	335–349	g
				32	166v	350–363	g
				33	167r	364–372	g
				34	167v	373–378	g
				35	168r	379–391	g
				36	168v	392–401	g
				37	169r	402–411	g
				38	169v	412–424	g
				39	170r	425–443	g
				40	170v	444–450	g
				41	171r	451–457	g
				42	171v	458–465	g
				43	172r	466–474	g
				44	172v	475–482	g
				45	173r	483–488	g
				46	173v	489–492	g

Introduction

31 October 1933: Arnold Schönberg arrives in New York with his wife Gertrud and their daughter Nuria on the passenger ship *Île de France* (figure 1). Aged almost 60, and without any significant knowledge of the English language, the composer enters a new cultural environment in the United States and never returns to Europe. Born 1874 in Vienna, his father's background initially made Schönberg a citizen of Preßburg (today Bratislava), which was still a Hungarian municipality at the time. After World War I he became Czechoslovakian, and from 1926 he held Prussian citizenship as a professor at the Academy of Arts in Berlin. But he was never officially Austrian. Schönberg's documented status reflects both the tectonic shifts of the epoch and also a life story whose origins and development were marked by discontinuities and whose geographical focus and impact were repeatedly re-explored. When the National Socialists seized power in Germany, Schönberg's position as a Jewish artist necessitated his emigration first from Berlin to Paris, and then onward to the New World. His subsequent relocation from the East Coast to Los Angeles in California in the fall of 1934 took him into "Paradise".¹ Arnold Schoenberg (in the USA, his name lost its umlaut for practical reasons) held a professorship at a renowned Californian university and became integrated in a cultural and social life that was also markedly shaped by the immigrants who had settled around Hollywood. Together with his family – his sons Rudolf Ronald and Lawrence Adam were born in 1937 and 1941 – he cultivated a middle-class lifestyle in the district of Brentwood Park.

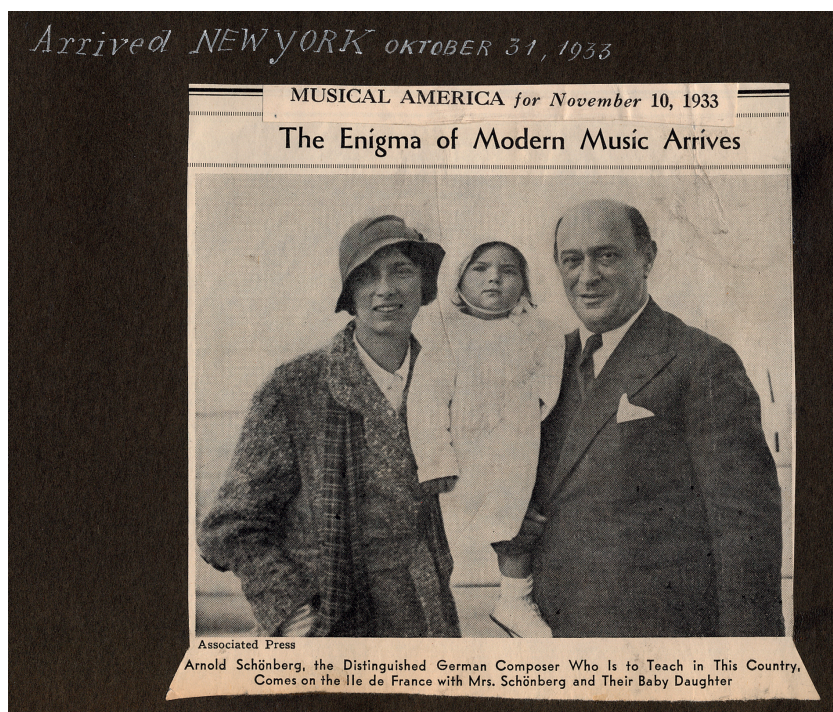


Figure 1

Gertrud, Nuria and Arnold Schönberg on board the *Île de France*, New York, 31 October 1933; from a photo album assembled by Schönberg for his daughter (Arnold Schönberg Center, Wien)

As a result of his exile and becoming naturalised in the United States in 1941, the composer's works display three distinct identities – German-Austrian, Jewish, and American.² These are exemplified in his following three compositions: his arrangement for orchestra of Johannes Brahms's *Piano Quartet No. 1 in g minor* (1937), in which Schönberg looks back at his musical roots; *Kol nidre* op. 39 (1938), a liturgical composition for evening prayers on Yom Kippur; and *Theme and Variations for Windband* op. 43A (1943), a contribution to the wind band movement in the United States. In the spring of 1942 he composed an explicitly political work, *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41, a melodrama that incorporates the composer's prolonged examination of National Socialist ideology and tyranny. Following on from this work in chronological order, the *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 takes autobiographical moments of expulsion and exile as its theme. The Holocaust cantata *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947), based on a text written by Schönberg himself (English/German/with the confession of faith sung in Hebrew), ultimately combines his identities linguistically, temporally, and with an affirmation of his Jewish faith.

Chronology of the work

While the compositions that Schönberg wrote while in the United States are especially well documented in the form of autograph sources for their final versions, in some cases there are sizeable gaps in the preliminary stages of work. This is also true of the *Piano Concerto*, where individual sections of the composition are found neither in sketches nor in first drafts prior to their final elaboration in a fair copy. In the case of orchestral works, the fair copy was usually in the form of a short score (a condensed score or *particell*) that for practical reasons was written out as a full score at a later stage.³ The short score contains all the compositional parameters, including dynamics, phrasing, and instrumentation details. Unlike in the full score, the music is not distributed among different parts, each written on its own staff, but instead scaled down and concentrated on just a few staves.⁴

¹ Arnold Schönberg: *Driven into the Paradise*; lecture in Los Angeles, 9 October 1934 (Arnold Schönberg Center, Wien [=ASC], T18.04).

² Cf. Sabine Feisst: *Schoenberg's New World. The American Years*. Oxford 2011, p. 45.

³ A reference to this task, which was performed by assistants or at the publishing house, is found – for example – in a comment on p. 33, m. 369, below the staves: "write this way."

⁴ Cf. Ulrich Krämer: *Partitur versus Particell: Probleme der handschriftlichen Überlieferung bei Arnold Schönberg*, in: *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*, ed. Ulrich Krämer et al. Mainz 2015, pp. 205–225.

The genesis of the composition between June and December 1942 is documented in the following chronology:⁵

- After *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 is completed on 12 June, Schönberg starts work on the *Piano Concerto* op. 42.
- 27 June is the date written on a sketch of a few measures (solo piano) with individual programmatic words, followed by the notation of twelve-tone rows in a chart and on small cards.
- On 5 July Schönberg notates a few measures as the opening of a movement, and then begins the first draft.
- 10 July: Starts the fair copy of the short score; writes at the top of page 1: “July 10, 42 | July 5, 42 begunn [sic] first sketches.”
- 8 August: A copy of measures 1–132 (pp. 1–7) is sent to the pianist Oscar Levant.⁶
- 14 August: Schönberg reports that he expects work on the *Piano Concerto* to be completed before the beginning of the new academic year at UCLA (University of California at Los Angeles).⁷ This is followed by a four-week interruption owing to recurrent eye problems resulting from six hours spent composing every day while also working on the textbook *Models for Beginners in Composition*.⁸
- 27 September: A letter announces that another 17 manuscript pages will be sent to Oscar Levant.⁹
- 21 October: “I hope to finish a piano concerto next week.”¹⁰
- 26 December: Continues with the fair copy of the short score; writes at the top of page 40: “after an interruption of | about six weeks [sic]. December | 26, 42.”
- 29 December: Completes the first draft, 4th movement.
- 30 December: Completes the fair copy of the short score, writes on page 46 after the final bracket: “finished December 29, 1942 | score finished [sic] December 30, 1942 | Arnold Schoenberg.”

Source description

*Types of paper*¹¹

Preliminary matter and performance instructions

- a Independent Music Publishers, MAESTRO xx, without preprinting (H = 37.8 cm × W = 27.8 cm): title page
- b Typewriter onionskin paper (H = 15.9 cm × W = 25.4 cm): title page, recto
- c Typewriter onionskin paper (H = 16.4 cm × W = 21.7 cm): title page, verso

Fair copy of the short score

- d Independent Music Publishers, MAESTRO No. 107, 24 preprinted staves (basic dimensions: H = 38.1 cm × W = 28 cm, cut to varying sizes): pages 1–9
- e Paper without preprinting, 18 staves drawn by hand using a rastrum (H = 37.4 cm × W = 27.5 cm): page 10

- f Paper without preprinting, 18 staves drawn by hand using a rastrum (H = 38.8 cm × W = 28 cm): page 11
- g Independent Music Publishers, MAESTRO No. 106, 20 preprinted staves (basic dimensions: H = 38.1 cm × W = 28 cm, cut to varying sizes): pages 12–46

Independent Music Publishers (IMP) in New York had developed the “Maestro Method of Music Reproduction” for the production of manuscript duplicates. An advertising brochure lists 42 composers from the company’s client base, including Samuel Barber, Aaron Copland, Ernst Krenek, Darius Milhaud and Arnold Schönberg.¹² Maestro paper enabled monochrome reproductions of high-contrast writing in drawing ink or tusche, which could be employed by a music publisher as perusal or performance materials even before the score was printed. In this publication, the more appropriate description “translucent” is preferred to the manufacturer’s specification “transparent” owing to the paper’s material properties.

IMP had 15 types of music paper in its product range, plus one type of unprinted paper (for the preliminary matter). These were supplied in packets of 24 sheets each. Schönberg had been purchasing this paper since early 1939 at the latest, and he used it mainly to produce teaching materials. He wrote the *Piano Concerto* on MAESTRO xx (“Blank”), MAESTRO No. 106, and MAESTRO No. 107 (“Orchestral”). The fact that he changed from MAESTRO No. 107 to No. 106 in the fair copy of the short score could be due to the fact that his stocks had been used up or the quality of the paper was insufficient for his needs. Two unprinted translucent leaves were used as an interim solution, with lines drawn manually using a rastrum (pp. 10 and 11). On 8 August 1942 Schönberg approached IMP with a new order for MAESTRO No. 107 (20 staves), asking “if this is now already the new and better quality of paper.” He ordered several packets of unprinted paper on 22 August, plus No. 106 (20 staves) and No. 103 (12 staves).¹³

⁵ For dates, source descriptions, transcriptions of sketches and variant readings, cf. Arnold Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, ed. Tadeusz Okuljar. Mainz/Wien 1988 (Complete Works. Section IV: Orchestral works. Series B, Volume 15).

⁶ Schönberg to Oscar Levant, 8 August 1942 (ASC, 3735, catalogue number of the correspondence database at www.schoenberg.at).

⁷ Schönberg to Alfred V. Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, August 14, 1942 (The Library of Congress, Washington, D.C., Arnold Schoenberg Collection [= LC], 3738).

⁸ Schönberg to Oscar Levant, 12 September 1942 (ASC, 3745).

⁹ Schönberg to Oscar Levant, 27 September 1942 (LC, 3751).

¹⁰ Schönberg to Felix Greissle, 21 October 1942 (LC, 3765).

¹¹ In connection with the designation of a–g cf. also the table of the gatherings on p. XVII.

¹² Baylor University, Waco/TX, The Texas Collection & University Archives (Roxy Harriette Grove papers, Box 12, Folder 7).

¹³ LC, 3737, 3741.

Ink

Schönberg's manuscripts contain individual handwriting samples from a lengthy time period. Besides supplying information on his interest in the use of certain pens and writing materials, these also give precise specifications for them. One handwriting sample on translucent paper from the sources for the unfinished oratorio *Jacob's Ladder* provides details of an ink used there for illustrative purposes which is identical to the ink used in the fair copy of the short score for the *Piano Concerto* (figure 2). It was sourced from Eugene Dietzgen Co., Chicago, which was a company that specialised in the production of measuring tools, drawing instruments, inks, and ink stands. Drawing inks by Dietzgen were available in 10 other colours apart from black, and its "smooth-flowing and quick, evenly drying"¹⁴ characteristics must have attracted the interest of Schönberg as well, whose intention was to achieve the greatest possible homogeneity when writing his scores. In addition to the Dietzgen ink, further writing materials were used in the short score after the composition was completed. In connection with preparing the work for publication, he used pencil for subsequent corrections to the notation (e.g. p. 1) and blue and red crayon for highlighting (e.g. preliminary matter). He also used writing ink for a subsequent comment about the premiere in New York on 6 February 1944 (title page).

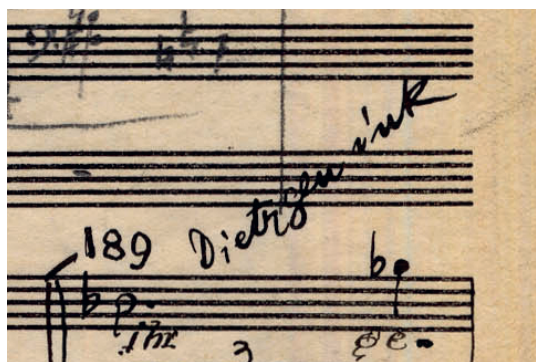


Figure 2
Arnold Schönberg: *Jacob's Ladder*, unfinished fair copy, detail, 1944
(Arnold Schönberg Center, Wien)

Assembling the book

The fair copy of the short score with its preceding preliminary material and performance instructions (48 pages in total) was affixed recto/verso on 12 folios (3 gatherings) of unprinted, glossy paper (H = 41.2 cm × W = 28.2 cm). Folio 2 was cut along the edge of the fold seam and is in 2 loose leaves. Gathering 1 was originally sewn along the fold seams with 8 stitches, while gatherings 2 and 3 had 9 stitches each. The white thread stitching has not survived. The thin Maestro pages were mounted in the book in order to stabilise them overall and also to secure the many different-sized inserts with corrections. Owing to Maestro's transmitted-light method and the problem of potential dark spots on the reproduction, Schönberg was compelled to use pieces of transparent adhesive tape when assembling the book (cf. the conservation report on p. XXIV).

In literature on music philology, the nomenclature for ink notation on translucent paper as practised by Schönberg – independent of the specific manufacturer designation for IMP – contains the term "ozalid master score" on "translucent paper".¹⁵ Schönberg was able to use such an ozalid master score to reproduce a small number of manuscripts and teaching materials himself. A copying machine employed for this purpose is still in existence and can be found in the replica of his study at the Arnold Schönberg Center in Vienna. Originally named after the paper brand Ozalid, diazo printing is a heliographic process in which light-sensitive paper is treated with ammonia vapours when dry. Staff lines and notational signs also appear dark in diazo printing.

In the case of the *Piano Concerto*, Schönberg decided against making an ozalid copy of the whole fair copy of the short score himself for reasons of time and expense, and in early March 1943 he arranged for IMP to reproduce it together with several sample materials for counterpoint lessons. He requested the copy in book form and also asked for the manuscript to be returned to Los Angeles.¹⁶ The collection of materials sent to New York comprised 46 manuscript pages; only the preliminary matter and the performance instructions were copied by Schönberg himself on his ozalid copy machine. On 27 March 1943 he sent the Maestro reproduction with a covering letter to the work's dedicatee, Henry Clay Shriver.

As the blank paper used for mounting the music paper was so opaque, the person responsible at IMP was forced to remove all the pieces of paper mounted using transparent self-adhesive tape in order to be able to make a professional copy. Once this had been completed, the pieces of music paper had to be remounted on the blank paper, with self-adhesive tape again being used (cf. the conservation report on p. XXV).

Cardboard folder

The fair copy of the short score was assembled as a book and stored in a cardboard folder that was self-crafted by Schönberg. The front and back covers are each made from two pieces of cardboard pasted together (H = 42.5 cm × W = 29.2 cm) which were cut from a shipping box and joined lengthwise on the inside with pasted strips of packing paper and three strips of fabric. There is writing in black wax crayon on the front recto: PIANO CONCERTO | (TRANSPARENT ORIGINALS); traces of an address label that has been removed are recognisable above the writing. White and light-blue strips of cotton fabric affixed with adhesive inside were used to attach the three paper

¹⁴ Cf. advertisement for *Drawing Instruments and Supplies*, in: *Evansville Press* (21 January 1942), p. 11.

¹⁵ Cf. Barbara B. Heyman: *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York 2012, pp. 172, 227 f.

¹⁶ LC, 3794.

gatherings of the manuscript with white thread stitching (later removed from the binding; remnants still remain in the seam; cf. the table of the gatherings on p. XVII). The front and back covers are joined together with packing paper and a sturdy, medium-blue strip of linen. The adhesive on the edges of both pieces of the front cardboard has detached in places; on the inside there is an address label from the department store Desmond's, Los Angeles, sent to Arnold Schoenberg, 116 N[orth] Rockingham [Avenue, Brentwood Park]; order date: 7 June 1943.

Peculiarities of the manuscript

Inserts

Copies of the Maestro paper were made using a transmitted-light method that required a specific treatment of corrections in the manuscript:

Master sheets should not be pasted or patched, in order to correct an error. The error should be erased with an ink eraser or razor blade. If this is not found practical, the entire section should be cut out with a sharp knife or razor blade.¹⁷

Pieces of paper pasted on top of each other reduced the translucency and caused darkening in these places, which could even make the writing illegible. Schönberg adhered to the manufacturer's recommendations, scraped at the paper with a razor blade when he made corrections to individual notational signs (e.g. p. 14, m. 197), and replaced both short and longer passages with inserts that fitted as perfectly as possible. The inserts are found as follows: gathering 1: 13 inserts (e.g. p. 8, mm. 133–136, 137–139 piano) and 13 gaps (e.g. p. 3 after m. 61); gathering 2: 4 inserts and 13 gaps; gathering 3: 4 inserts and 6 gaps. The majority of the inserts use the music paper from that particular page in each case, or other types of paper from elsewhere in the work: e.g. p. 9, mm. 140–143 (paper type MAESTRO No. 107 (d), insert = MAESTRO No. 106 (g)), mm. 144–146 (insert = translucent paper (e) from the following page).

The number 13

In one place, Schönberg reached a deadlock in his writing and correction process, and he had to start the whole page over from scratch. He encountered a compositional problem in measures 117–120 (page 7 in the short score), which took him two days to solve. On the page that was ultimately discarded, Schönberg noted: "It cost two days | to find out, what | was wrong! | A great error in | construction at | measure | $13 \times 9 = 117$ " (figure 3). Schönberg had a deep fear of the unlucky number 13 (known as triskaidekaphobia). He frequently avoided writing the number (this is also why the short score bears an alternative page number 12a) and repeatedly observed that problems in his compositions were connected to the divisibility of the measure number by 13.

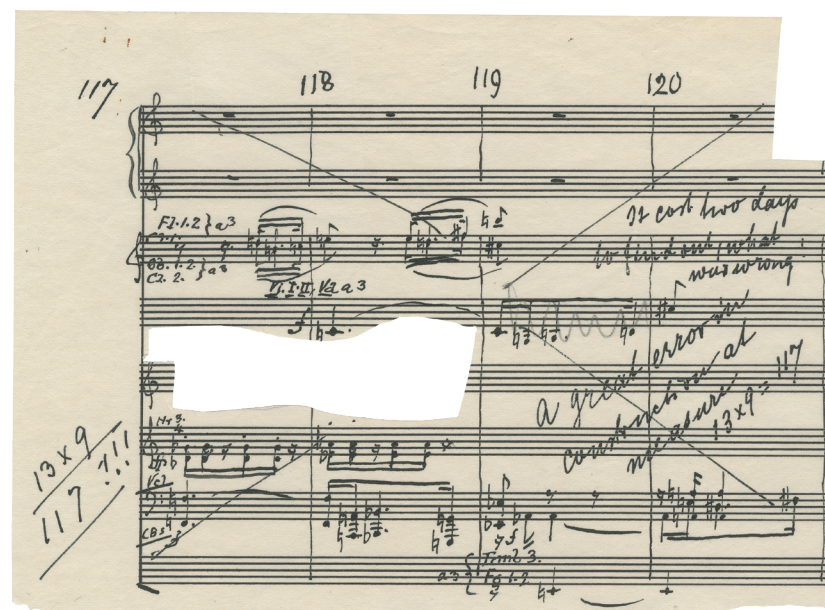


Figure 3
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, discarded section from p. 7, mm. 117–120, from the fair copy of the short score (Arnold Schönberg Center, Wien)

Formal peculiarities

The first page of the manuscript bears an irregularity. The upside-down number 107 visible on the right-hand top edge next to the composer's name indicates that the paper was turned 180° when Schönberg began to write the notation. An inadvertent slip rather than intention, this seems not to have disturbed him at first; the whole page was consistently filled, right down to the last staff. The remnants of adhesive on the paper before conservation showed that the music paper was originally affixed to the blank paper in one piece. It was not until the work was to be shipped to the publishers that the two company insignias printed in the top corners were cut out (presumably personally by Schönberg) to allow the reader's attention to focus on the title information, date and name and avoid any distraction by the paper logo, which was irrelevant to the content. The number 107 indicating the paper type and also part of the preceding o. (from No.) both remained in order to avoid losing the specification "sketches" written above to record the beginning of composition.

Markings in pencil along the left edges of the page served as crop marks for the paper, which was delivered in sheets.

Schönberg's address was stamped on the manuscript at a later point in time (stamp 1 – West Los Angeles: pp. 1+8, stamp 2 – Brentwood Park: p. 37).

¹⁷ Advertising brochure, fn. 12.

The composition

A secret programme

The four interconnected movements of the *Piano Concerto* are based on an unpublished programme of four mottos (figure 4):

1. “Life was so easy”: Sonata form with Chaconne theme or variations, Waltz (mm. 1–175)
2. “Suddenly hatred broke out”: Scherzo, March (mm. 176–263)
3. “A grave situation was created”: Adagio (mm. 264–329)
4. “But life goes on”: Rondo, Gavotte (mm. 330–492)

Besides these mottos, Schönberg also specified so-called secret programmes for his instrumental works op. 7, 19/6, 16, 38, 45 and a Jewish programmatic symphony (fragment), which form a connection between the music and events in his life. In the case of the *Piano Concerto*, this is interpreted as 1. Early life in Europe, 2. The National Socialists seizing power, 3. Escape from Germany and 4. Continuing with life in the USA.¹⁸

Schönberg’s relationship with Gertrud Kolisch (they married in 1924) and his appointment as successor to Ferruccio Busoni as the head of a masterclass for composition at the Prussian Academy of Arts (1925/26) brought him personal happiness, professional success, and also stability. Since his

youth he had experienced anti-Semitic events both directly and indirectly. For instance, on 22 March 1897 – this is the date of his *Gavotte and Musette* – elections triggered outbreaks of anti-Semitic violence in the immediate neighbourhood of Schönberg’s home in Vienna. Originally Jewish, he converted to Protestantism the following year. In particular, the “Mattsee incident” is known to have happened in the early summer of 1921: Schönberg was forced to leave this summer holiday resort near Salzburg as it had been designated “free of Jews.” Directly after this, in the Prelude of the *Suite for Piano* op. 25 he tested the “method of composing with twelve tones which are related only with one another” for the first time, and this method also forms the basis of the *Piano Concerto*.

In the year that Schönberg took up his professorship in Berlin, the Nazi Party was re-established in Germany and the first volume of Hitler’s *Mein Kampf* was published. On 20 April 1926, Schönberg composed a canon that appears to be a reaction to Hitler’s coming to power, not just because of its date of composition, but also because of the conspicuous use of the

¹⁸ Cf. for example Claudia Maurer Zenck: *Konzert für Klavier und Orchester op. 42*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Vol. 2, ed. Gerold Gruber. Laaber 2002, p. 97.

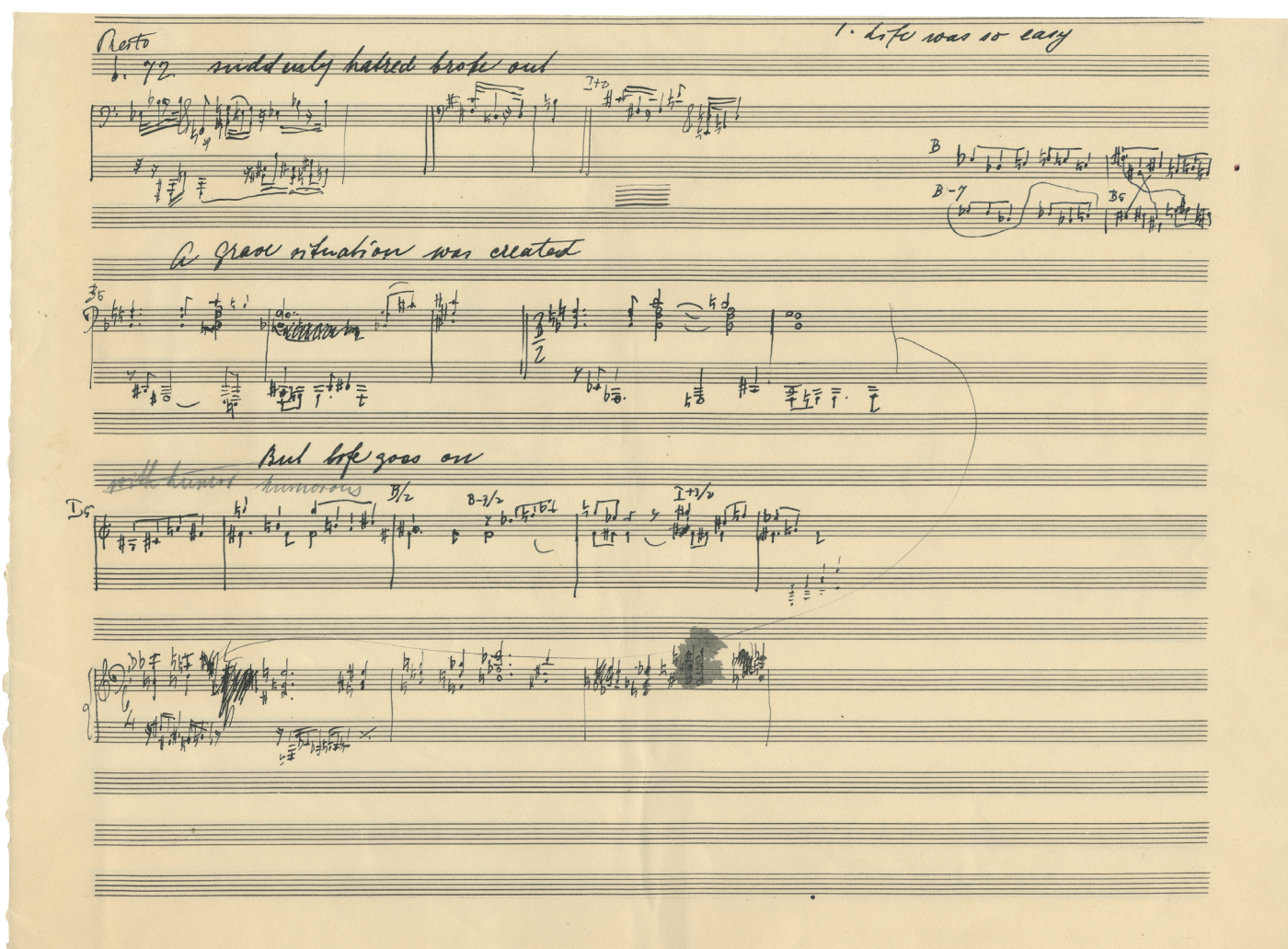


Figure 4
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, programmatic sketch
(Arnold Schönberg Center, Wien)

notes A and H ("H" being the German letter for the note B natural).¹⁹ Demonstrations, propaganda marches, street fighting and anti-Semitic riots in Berlin (and Vienna) were evidence that the National Socialists were growing stronger, and of open outbreaks of hate and violence.

After Hitler was named Reichskanzler, he issued a law in April 1933 for the “restoration of the civil service”. This meant that civil servants who were not of so-called “Aryan” descent could be dismissed or forced into retirement. On 16 May, Schönberg and his family left Berlin in the direction of Paris. It was in this grave situation that the composer returned to the Jewish faith in the French capital.

Musical form

Although Schönberg did not publish the programme of the *Piano Concerto*, knowledge gained from research in his archives²⁰ prompted in-depth explorations into the relationship between its programme and its musical content. Besides analytical findings about its musical construction, from the design of its twelve-tone row through to its large-scale formal organisation, interpreting semantic connotations on different musical levels is especially relevant here.

The *Piano Concerto* is situated in the tradition of the virtuoso Romantic concerto, with the peculiarity of four interconnected attacca movements referring back to the *Piano Concerto* No. 1 by Franz Liszt and the *Piano Concerto* No. 2 by Johannes Brahms, which also have four movements. Although Schönberg's early compositions for solo piano were regarded as "non-pianistic", being perceived as having orchestral instruments in mind,²¹ the concerto is quite different: his use of tremoli, passing chords, trills and octave passages – features that have become established as the epitome of 19th-century pianistic virtuosity – consciously ties in with the genre's tradition. It is possible that by choosing the solo concerto as a genre he was aiming to reach a broader audience in the United States.

However, the *Piano Concerto* does not begin with a virtuoso gesture in this sense. The lyrical waltz theme in the first movement – a recollection of the “Old World” – passes melodically through the four forms or modes of the twelve-tone row while maintaining a waltz character conceived in whole measures – albeit varied by the use of hemiolas and accents. In the fourth movement, too, the composer makes use of an old dance form, the Gavotte. The theme is formed out of the inversion of the waltz theme, and is therefore closely linked with it. The Scherzo is defined by the “hate motif” (in one sketch, Schönberg entitles the motif as “hatred”,²² e.g. mm. 176–179, double bass), which develops the character of a march with rhythmically dotted succinctness and evokes a military parade or acts of war. In contrast, the Adagio is not associated with “types of motion”,²³ but is instead dedicated to introspection. In line with the practice of developing variation, motifs do not appear clearly delimited, but are instead subjected to ongoing transformation. On an intra-musical level, these seem process-oriented and mutable in their expressiveness, and they support the extra-musical interpretation as a narrative of events and life experiences. For example, the rhythmic figure of the hate

motif already appears in the first movement (m. 7) without directly revealing its harshness; in the fourth movement many motifs or motif variants from the preceding movements are revisited and processed in different ways, although with a lighter character in accordance with the form and motto of the movement.

From a small-scale perspective, Schönberg also makes use of quotations, for example a rhythm made up of three 16th notes and one eighth note that has been recognised as a “fate” motif since Beethoven’s 5th (V) Symphony and was used by the Allies during World War II to signify the letter “V” in Morse code, meaning victory.²⁴ Even more obviously symbolic is Schönberg’s use of the B-A-C-H motif (the German letter names for the notes B flat–A–C–B natural), with which he both situates his Concerto in a historical tradition of compositions that use this sequence of notes, and also links it up with other compositions of his own, for example the aforementioned works *Gavotte and Musette* and the *Suite for Piano* op. 25, whose row notes 9 to 12 are designated H-C-A-B. In the *Piano Concerto* the motif appears in the coda of the first movement, where in mm. 160–162 the waltz (the first three notes in the cello and double bass) and the hate motif (piano) come together, surrounded by several B-A-C-H quotations.

The twelve-tone row for the *Piano Concerto* contains – besides Schönberg's own letters (E)s, B, and G (played E flat, B flat, G) as the first, second and final notes – A and H (B natural) directly next to one another, which are Adolf Hitler's initials (figure 5). The notes for letters 1 and 8 of the alphabet are also given highly conspicuous treatment by Schönberg – played unison and unaccompanied – in measure 18. The final section of the Scherzo, which transitions to the slow movement and its “grave situation,” reveals an accumulation of the notes A and H as well. In addition, this passage includes a special instrumentation feature – the “piano harmonic” (mm. 245–248).

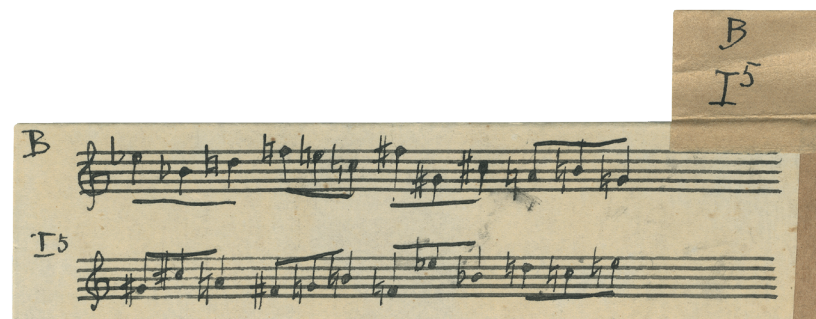


Figure 5
Arnold Schönberg: *Piano Concerto* op. 42, twelve-tone row card: B= basic set,
I⁵ = complementary inversion
(Arnold Schönberg Center, Wien)

¹⁹ Cf. Hartmut Krones: *Kanonkompositionen*, ibid., p. 334.

²⁰ Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel etc. 1959, p. 53.

²¹ Cf. Ferruccio Busoni to Arnold Schönberg, 26 July 1909 (LC, 19513).

²² Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, see fn. 5, p. 124.

²³ Claudia Maurer Zenck, fn. 18, p. 96.

²⁴ Stefan Litwin: *Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942)*. Hofheim 2019, p. 37.

Silently pressing the keys lifts the respective dampers, which allows the corresponding strings to resonate with lower notes when they are struck. This creates a sound similar to a string harmonic, which Schönberg uses several times in athematic, colouristic passages to symbolise transcendence or death. Especially in the Scherzo, the orchestral instrumentation with piccolo, xylophone and military drum as well as audible “extraordinary sound supplements”²⁵ (flutter-tonguing, tremolos and damping) trigger associations with war.

The road from initial commission to premiere

Schönberg received his original stimulus for the *Piano Concerto* from the pianist,²⁶ composer, entertainer and movie actor Oscar Levant. He had taken private lessons in composition from Schönberg between 1935 and 1937 and was not just a student, but also had personal contact with the family. During the first six months of 1942 he commissioned Schönberg to write a piano piece, although the work was not realised as Levant had intended: Schönberg decided to compose a piano concerto. The enlargement of the piano work into a concerto also increased Schönberg’s expectations of remuneration; negotiations between the composer and performer with regard to fee and conditions were to end in failure. Levant’s withdrawal necessitated alternative financing, and a new client and dedicatee was subsequently found: Henry Clay Shriver. The latter had attended Schönberg’s composition classes at UCLA between 1939 and 1941, but decided on a career as a lawyer, and also came from a wealthy family. With Schönberg’s assistant Gerald Strang²⁷ as an intermediary after two unsuccessful earlier attempts, a composition was commissioned that was to become the *Piano Concerto* – Schönberg’s “third attempt to respond to your generosity [sic] with something worthwhile”,²⁸ as he recorded in his letter of dedication to Shriver dated 27 March 1943.

The premiere of the *Piano Concerto* took place on 6 February 1944 in the Radio City Music Hall, New York. The soloist was Schönberg’s former student and long-standing interpreter Eduard Steuermann, and Leopold Stokowski conducted the NBC Symphony Orchestra. After the broadcast of the premiere, which Schönberg followed on the radio in Los Angeles, he sent a delighted telegram to the soloist: “Brilliant performance you surpassed yourself all our friends are very enthusiastic and I am proud”;²⁹ and to the conductor: “Very enthusiastic about excellent performance and great spirit. I am very happy you like the piece and one could hear this by the way you played it.”³⁰

Katharina Bleier, Therese Muxeneder

Conservation report

During the preparation of the facsimile, the fair copy of the short score for the *Piano Concerto* underwent conservation treatment for preservation purposes at the request of the Head of Collection Management at the Arnold Schönberg Center, Vienna. In the surviving state of the short score, attention was initially drawn to Schönberg’s own treatment of his manuscript, namely his use of self-adhesive tape as a means of mounting music paper to sheets in a book. The visual impact was dominated by more than 500 pieces of tape that had turned brown with age (figure 6).

It was necessary to strike a balance between preserving the original condition – albeit altered over the course of 80 years since it was made – and the detrimental effects caused by assembling the book. This included disfiguring discoloration, loss of transparency, a change in consistency resulting in stickiness, oily components migrating into the paper, and also a loss of adhesive properties. The pieces of tape had to be removed in order to avoid further damage and secure long-term preservation for archival purposes. At the present time, there is no product in existence with the same or similar visual characteristics which could replace the transparent, shiny adhesive tape. To replace it with similar tape that we could make ourselves would not be an option because of the huge quantity it would require. As a result, this intervention also changes the aesthetic qualities of the object.

The paper itself was subjected to structural changes as well: the edges of the leaves were squashed or distorted, and in some places there were folds and tears. Some corners with sharp folds were in danger of breaking off completely, and corners of the book were brittle and torn.

In general, the manuscript has survived in its original format as made by the composer. However, during the process of cataloguing and archiving following Schönberg’s death, self-ad-

²⁵ Arnold Schoenberg: *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form/Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ed. Severine Neff. Lincoln/Neb. 1994, p. 90.

²⁶ Cf. Eike Fess: *Arnold Schönberg: “Concerto for piano and orchestra” op. 42 – Reflexe der Gattungstradition*, in: *Das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900–1945*, ed. Carmen Ottner. Wien 2009, pp. 235–249, here p. 244. Sound and film recordings give evidence of his multi-talent and virtuosity. For example, the aspects shown by one film recording include his stunning technique using the characteristic hand position for passing chords, which feature extensively in Schönberg’s *Piano Concerto*. <https://www.youtube.com/watch?v=wePBkW6WMM8> (last accessed: 27 January 2023).

²⁷ Walter B. Bailey: *Oscar Levant and the program for Schoenberg’s Piano Concerto*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6/1 (June 1982), pp. 56–79, here p. 77.

²⁸ Schönberg to Henry Clay Shriver, 27 March 1943 (ASC, 6256).

²⁹ Schönberg to Eduard (Edward) Steuermann, 6 February 1944 (LC, 3936).

³⁰ Schönberg to Leopold Stokowski, 8 February 1944 (LC, 3939). A disc recording of the performance commissioned privately can be accessed in the Arnold Schönberg sound recording collection at the Österreichische Mediathek (Austrian archive for sound recordings and videos on cultural and contemporary history): <https://www.mediathek.at/atom/259016FF-292-00026-0000458A-258FC42A> (last accessed: 27 January 2023).



Figure 6
Short score, page 9, before conservation

hesive labels with inventory numbers were affixed and the thread stitching – which held the folios together in the form of a book – was removed.³¹

Before 1950, self-adhesive tape and pressure-sensitive tape were made from cellophane/cellulose film as a transparent carrier and a rubber or synthetic resin-based adhesive. Prior to conservation, the pieces of tape used in the short score displayed features that are typical of the 2nd stage of degradation:³² the adhesive had turned yellow or brown, it had lost its transparency and displayed increased tack. Oily components had migrated into the paper, which had changed colour underneath all the pieces of tape. The cellophane had hardly changed colour, but it had shrunk slightly, which in some places exposed a narrow strip of tacky adhesive. The strips of adhesive tape on leaves 1, 2 and 46 already displayed features typical of the 3rd stage of degradation: they had lost their adhesive properties, and individual sheets of notation had become detached from the book.

The composer used self-adhesive tape that had recently been launched on the market in the United States at the time. Its transparency meant that it could be used on both sides of the music paper. He positioned the tape carefully, never affixing a strip over the notation and only over a few page/measure numbers. On eleven occasions, he added lines, notational signs and measure numbers on the strip of tape at a later stage (cf. manuscript, p. 12, m. 176).

The sheets contained a total of five different kinds of self-adhesive tape. All the larger inserts and some of the smaller ones were affixed to the music paper using a 10-mm wide strip of adhesive tape, discoloured reddish-brown, on the back of the insert. This carrier was thicker, more brittle, and came apart upon removal; the adhesive mass was still unusually strong and very sticky, and it came away in threads when pulled off.

When he affixed the music paper to the sheets of the book, Schönberg used the same adhesive tape as for the inserts on the front. The music paper had to be taken out of the book once when the work was copied at Independent Music Publishers (see the source description on p. XX). Most of these strips of adhesive tape used during mounting were cut down the middle along the edge of the music paper in the course of this copying, presumably using a knife horizontally inserted. Not all the corners and little pieces of the paper that were cut off in the process have survived. The strips of adhesive tape that had

been cut through could not be reused when the volume was re-assembled after copying: wider adhesive tape (20 mm) was used instead. At least two strips were stuck on top of each other wherever necessary.

The labels with the inventory numbers were removed by being treated with solvent vapours in a process lasting about 30 minutes (figure 7). This process requires a glass vessel containing a piece of absorbent cotton soaked in white spirit 100/140°. The solvent vapours soften the adhesive mass, which allows the carrier to be removed. Remnants can be pushed together and removed with a crepe rubber cement pickup. Adhesive components and decomposition products that have migrated into the paper cannot be removed by mechanical means, but require organic solvents with poultices. This involves spreading a thin layer of sepiolite underneath the paper and a thicker layer of sepiolite on top of the paper. A dropper is used to apply solvent to the site being treated; a glass plate and a weight on top of this create a capillary effect (figure 8). After about a day, the paper discolouration has reduced or disappeared.

Tears are mended using cooked wheat starch paste (figure 9 a–c). Weights (blocks of cast-iron wrapped in protective paper) are placed on the treated area for several hours.

Using a hot air pen, all the strips of adhesive tape can be softened and the cellophane film carrier lifted off the tacky adhesive mass using tweezers. Remnants of the adhesive mass are removed using rapidly evaporating white spirit (petrol ether 60–95°) and tiny swabs. The reddish-brown strips of tape on the rear of the paper are more stubborn and therefore need pre-treatment with solvent vapours (figure 10). Removing oily components with sepiolite poultices involves larger quantities of white spirit (figure 11). The solvent white spirit only washes out part of the yellowed decomposition products. They are absorbed by the poultice material. Sites of slight discolouration are left behind which show the precise positions of the original

³¹ The inventory was created by Schönberg's widow Gertrud together with his students Richard Hoffmann and Leonard Stein in the late 1950s at the family's home in Los Angeles.

³² Robert L. Feller and David B. Encke: *Stages in deterioration: the examples of rubber cement and transparent mending tape*, in: *Studies in Conservation* 27/1 (1982), pp. 19–23.

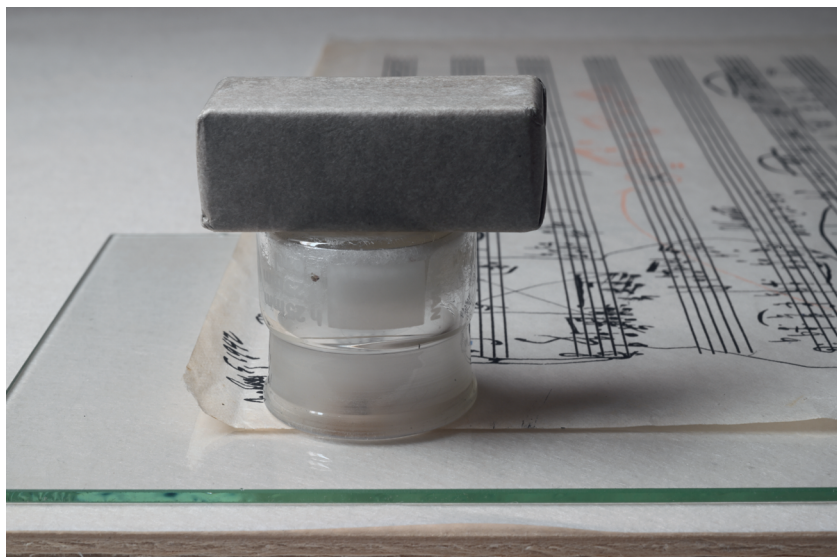


Figure 7
Sketch, treatment with solvent vapours of the adhesive label with inventory number



Figure 8
Sketch, sepiolite poultice with white spirit



Figure 9a
Short score, page 24, mending the tear with wheat starch paste

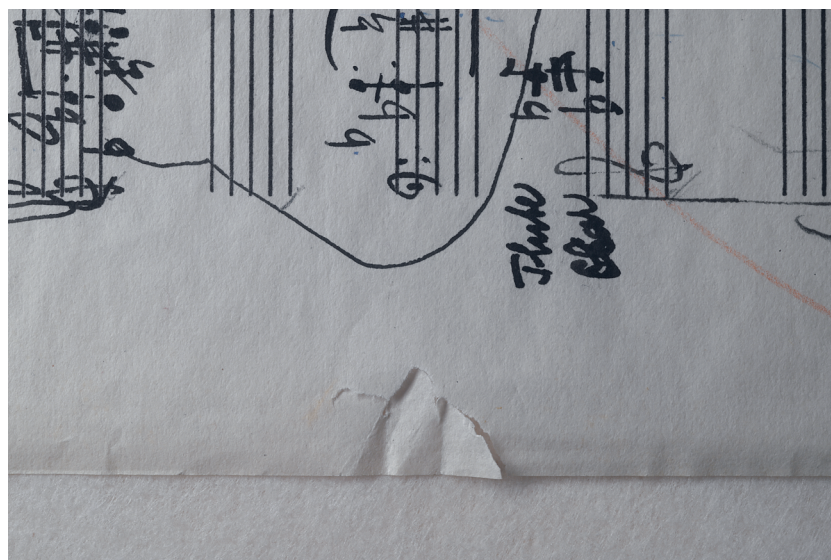


Figure 9b
Sketch, before conservation

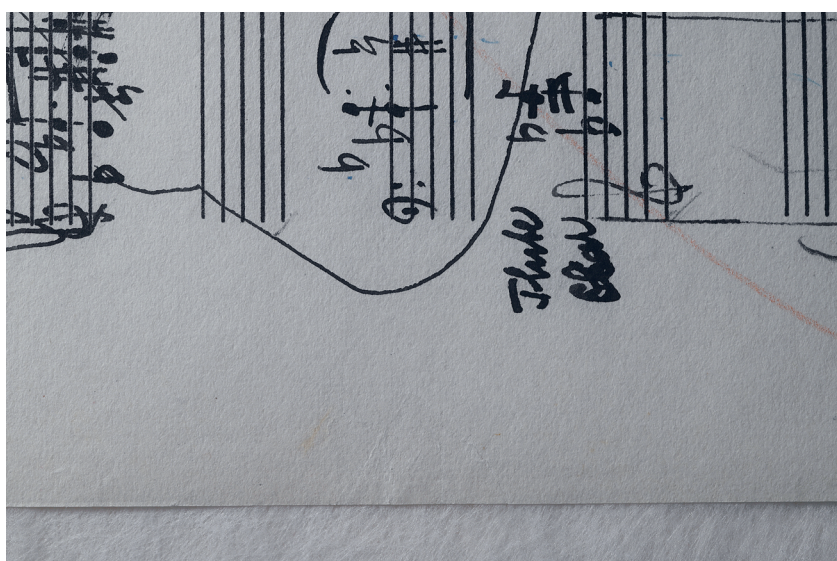


Figure 9c
Sketch, with mended tear

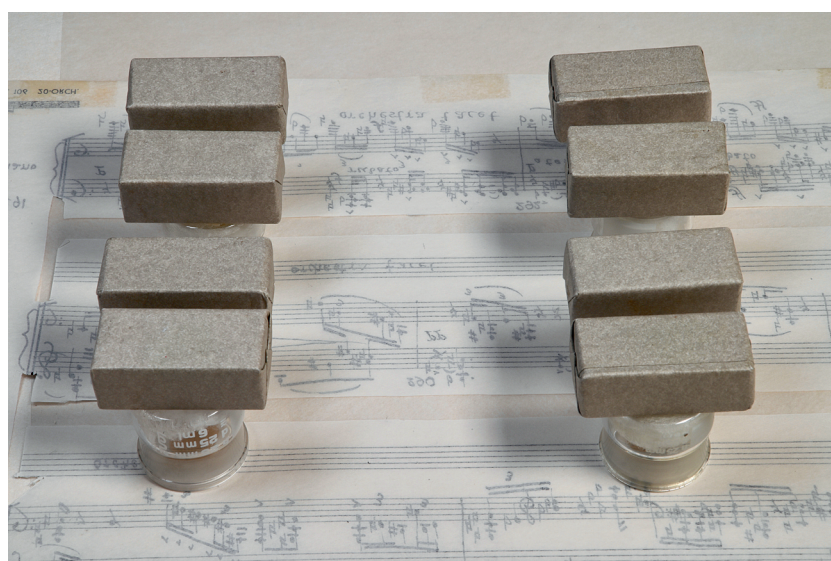


Figure 10
Short score, page 24, treatment with solvent vapours of the adhesive tape on the rear of the paper



Figure 11
Removal of oily components with sepiolite poultices

adhesive tape. The additional use of polar solvent would be more effective, but it would also endanger the ink and interact with the paper.

Eleven smaller strips of adhesive tape with writing in ink are returned to their exact positions: the aged adhesive mass is removed with a tiny swab and white spirit, and replaced with a piece of Beva adhesive film, which is an archival-quality heat seal adhesive developed by conservators. It can be cut precisely to fit and activated with a slightly warmed heated spatula and interlayer sheet to enable the film to adhere to the rear of the old adhesive film carrier. Affixing it to the music paper requires a little more heat and slight pressure.

In the case of this work, water-based mends are only suitable for tears that require a very sparing use of wheat starch paste as the thin music paper reacts sensitively to moisture. For the inserts, small pieces of thin Japanese paper are used; the adhesive is a synthetic cellulose gel dissolved in acetone. The pieces of Japanese paper, quickly coated with the rapidly evaporating gel, are positioned with the tweezers, smoothed out and weighted down.

To attach the music paper in the book, a stronger adhesive is needed. After positioning them precisely in the middle of the page in order to protect the edges of the music paper, and after they have been secured through the use of weights, four pieces of Beva adhesive film are inserted between the page of the book and the sheet of music paper at the corners. The sites are briefly warmed with the heated spatula with the use of a polyester interlayer sheet. To be safe, several little pieces of Japanese paper are affixed to the edges of several inserts using cellulose gel.

The condition of the pages prior to conservation was recorded in the form of high-resolution digital copies which can be accessed together with the other autograph sources for the *Piano Concerto* in the work/source database on the website of the Arnold Schönberg Center.

Verena Graf
(Translation by Rosemary Bridger Lippe)