

Vorwort

Mit der *Suite für Klavier* op. 25 gelang Arnold Schönberg (1874–1951) ein wichtiger Durchbruch, der nicht nur seine eigene künstlerische Zukunft, sondern auch die vieler weiterer Komponisten fortan bestimmen sollte. Es ist das erste größere Werk, dem die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zugrunde liegt; diese Methode zählt nach der ebenfalls von Schönberg maßgeblich vorangetriebenen „Emanzipation der Dissonanz“ zu den zentralen Errungenschaften der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (im Original Englisch; Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, in: *Style and Idea*, New York 1950, S. 107, 104). Die *Suite für Klavier* ist jedoch nicht nur von Schönbergs Pioniergeist, sondern in gleicher Weise von seinem geradezu orthodoxen Traditionsbewusstsein geprägt. Die neue Kompositionstechnik erscheint im Gewand barocker Tanzformen, der Satz ist durchzogen von Polyphonie und strengen Sequenzmodellen. Mit diesen Kombinationen schlägt die Suite bereits ein neues Kapitel in Schönbergs Schaffen auf, zugleich ist sie aber auch ein Werk des Abschieds; zum letzten Mal sind prägnante Elemente des musikalischen Expressionismus zu vernehmen, dessen übersteigerte Ausdrucksweise sich hier im regelrecht überzeichneten Notenbild noch deutlich niederschlägt (siehe hierzu das speziell für die Suite entwickelte Bezeichnungssystem zur Artikulation auf S. IX). Auch die Gattung des Klavierstücks, mit der Schönberg viele seiner großen Innovationen bestritt, spielt nach Opus 25 keine erhebliche Rolle mehr.

Die Entstehung der *Suite für Klavier* op. 25 erfolgte im zeitlichen Zusammenhang mit den *Fünf Klavierstücken* op. 23 und der *Serenade* op. 24. Auch die Opera 23 und 24 weisen reihentechnische Elemente auf: Dem Variationsatz der *Serenade* liegt eine 14-tönige Reihenform zugrunde, und ein Einzelsatz aus Opus 23, der Walzer, beruht im

Wesentlichen auf einer Zwölftonreihe in Grundform. Im Unterschied zu diesen beiden Werken stellt die *Suite für Klavier* das erste vollständige Zwölftonwerk dar. Das Präludium dürfte sogar Schönbergs erste Zwölftonkomposition überhaupt sein und führt uns somit an die Ursprünge der Methode zurück.

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

Vor allem in Schönbergs Schülerkreis lösten die neuartigen Klavierstücke bereits kurz nach Vollendung enormes Interesse aus. Der Pianist Eduard Steuermann, der Opus 23 und 25 zu Aufführungszwecken im August 1923 einzustudieren begann, nutzte gleich mehrere Gelegenheiten, die Suite vorab im privaten Rahmen vorzustellen. So schreibt etwa Hanns Eisler, vermutlich noch im August, an Schönberg: „Steuermann hat mir (wie er auf ein paar Tage hier war) ein paar der neuen Klavierstücke von Ihnen vorge[spielt.] Die sind

unerhört und ganz großartig. Besonders hat mir die Melodik und die so eigentümliche Charakteristik dieser Stücke gefallen. Er hat mir auch vieles erklärt. Man muß sich aber das sehr genau anschauen um es zu verstehen.“ Auch Josef Rufer, der Schönberg am 30. September 1923 von der erfolgreichen Aufführung der *Fünf Klavierstücke* op. 23 in Hamburg berichtet, ergänzt: „Steuermann spielte auch uns privat op. 25 vor u. die sind ja äußerst ‚unerhört‘ schön“ (Wien, Website des Arnold Schönberg Centers, <https://www.schoenberg.at>, Archiv, Briefwechsel-Datenbank, Zugriffsdatum 6. Oktober 2021).

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

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

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

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

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

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, vor allem aber dem Arnold Schönberg Center in Wien und insbesondere Therese Muxeneder für die Bereitstellung von Quellen und wertvolle Auskünfte herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2021
Marte Auer

Zur Ausführung

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

vorgeschrieben. Aber es gilt natürlich: Sowohl über Pedalgebrauch als auch über Fingersatz muss jeder für sich selbst entscheiden!

New York, Herbst 2021
Shai Wosner

Preface

With the *Suite für Klavier* op. 25 Arnold Schönberg (1874–1951) achieved an important breakthrough that was to define not only his own artistic future, but also that of many other composers from then on. It is the first large-scale work based on the “Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another”; this method, and the “emancipation of the dissonance” that was also significantly advanced by Schönberg, are among 20th-century music history’s central achievements (Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, in: *Style and Idea*, New York, 1950, pp. 107, 104). The *Suite für Klavier*, however, is imbued not only with Schönberg’s pioneering spirit but also with his almost orthodox awareness of tradition. The new composition technique here appears in the guise of Baroque dance forms; the style is permeated by counterpoint and strict sequential models. The Suite marks the beginning of a new chapter in Schönberg’s output, yet is simultaneously a valedictory work; concise elements of musical expressionism are here heard for the last time, its exaggerated means of expression still clearly reflected in the decidedly over-detailed musical text (for information on the Suite’s specially-developed system of articulation marks, see p. IX). And the piano-music genre, through which Schönberg contributed many of his great innovations, no longer played an important role after op. 25.

Composition of the *Suite für Klavier* op. 25 was contemporary with the *Fünf Klavierstücke* op. 23 and *Serenade* op. 24. Op. 23 and 24 also display serial elements: the variation movement of the *Serenade* is based on a 14-note series, and a single movement from op. 23, the *Walzer*, is essentially based on a twelve-note row in its basic form. In contrast to these two works, the *Suite für Klavier* represents the first complete twelve-tone work. The *Präludium* may even be Schönberg's very first twelve-note composition, taking us back to the origins of the method.

The first sketches for the *Präludium* comprise contrapuntal experiments, largely on four staves, but no serial concept can yet be inferred from the strict part-writing. However, the division into four-note motivic sections, and a fundamental tendency towards using all twelve notes, can clearly be discerned. From these two elements Schönberg gradually forms the principle of a twelve-note row, the basic form of which, E-F-G-*Db*-*Cb*-*Eb*-*Ab*-D-B-C-A-*Bb*, is later enthroned as a theme above the beginning of the movement. However, such a clear statement of the twelve-note row is barely found again in the further development of the *Suite für Klavier*; for the rest of the work Schönberg divides the row forms into tetra-chord sections and combines them with each other. As well as the basic row, the *Suite* already uses all derivations (retrograde motion, inversion, retrograde inversion) and their respective transpositions at the distance of a tritone, making a total of eight tone-rows. After completion of the *Präludium* and the first measures of the *Intermezzo*, Schönberg interrupted his work in summer 1921 and only returned to the *Suite* in spring 1923. He completed the work, almost in a creative frenzy, within a few days.

The novel piano pieces aroused enormous interest as soon as they were completed, particularly amongst Schönberg's circle of students. Pianist Eduard Steuermann, who began practising op. 23 and 25 with a view to performing them in August 1923, took advantage of several

opportunities to also present the *Suite* privately. Hanns Eisler, for example, wrote to Schönberg, probably still in August: "Steuermann (when he was here for a few days) played me a couple of your new piano pieces. They are tremendous and quite magnificent. I particularly liked the melody and the peculiar characteristics of these pieces. He also explained much to me. One has to look at them very closely, however, to understand them." And Josef Rufer, who reported to Schönberg on 30 September 1923 about the successful performance of the *Fünf Klavierstücke* op. 23 in Hamburg, added: "Steuermann also played op. 25 to us privately & they are really 'tremendously' beautiful" (Vienna, website of the Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at>, Archive, Correspondence Database, accessed 6 October 2021).

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

Some complications apparently arose in 1924/25 during preparations for the work's printing by the Viennese publishing house of Universal Edition. Schönberg expected a meticulously precise

realisation of his engraver's copy, which he had enlarged upon in a separate document containing a series of "engraving instructions" (cf. Vienna, website of the Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at>, Archive, Writings Database, shelfmark T22.04G, accessed 6 October 2021). However, autograph annotations in the engraver's copy indicate that the publisher did not follow his guidelines in full. At the foot of p. 1 Schönberg wrote, referring to the performance instructions originally pasted in on a separate sheet: "It is agreeable to me to see the instruction to leave space for the other two languages, and from the traces of glue and the remaining letters [here Schönberg refers to the relevant place on the page with an arrow] that the manuscript with the instructions was available at the publishing house." And on p. 2 in the left margin we can read, referring to the altered form of the time signature: "I ask you most urgently to tell me who took the liberty of making alterations in my manuscript that clearly go against my intentions!" (Schönberg wrote big time signatures as reproduced in our edition; Universal Edition replaced them with traditional small markings for each staff.) The publisher's unauthorised actions had repercussions, as revealed in a letter dated 19 November 1924 from Schönberg to Emil Hertzka, Universal Edition's director. Here Schönberg described the interventions in his manuscript as "tastelessness" and a provocation, and furthermore refused to continue with the proof-reading before the work was engraved "as faithfully as possible according to the manuscript and my instructions". Despite these circumstances, the first edition finally appeared in June 1925 (for information on all the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition).

Even though Schönberg went on to considerably further develop his method, he returned, in *Composition with Twelve Tones*, his only more extensive essay on serialism, to his early twelve-note work. Referring to the *Suite*, he initially set out technical compositional

details and afterwards defended himself, in typically Schönbergian manner, against the criticism that the twelve-note technique led to artistic arbitrariness: “[...] while a ‘tonal’ composer still has to lead his parts into consonances or catalogued dissonances, a composer with twelve independent tones apparently possesses the kind of freedom which many would characterize by saying: ‘everything is allowed’. ‘Everything’ has always been allowed to two kinds of artists: to masters on the one hand, and to ignoramuses on the other” (*Composition with Twelve Tones*, p. 130).

We warmly thank all the libraries listed in the *Comments* – in particular the Arnold Schönberg Center in Vienna – for making the sources available and would like to extend our gratitude to Therese Muxeneder for providing valuable information.

Berlin, autumn 2021
Marte Auer

On performance

Schönberg’s *Suite für Klavier* op. 25 is often considered a pivotal moment in music history, a notion that is almost belied by its many moments of wit, humor and even irony which seem to be reflected in Schönberg’s search of a “drier” piano sound and minimal use of pedal. To that end, I would make a small suggestion for measure 15 in the Gavotte. If one wishes to adhere to Schönberg’s pedal marking at the end of the measure but avoid a big stretch in the right hand, one possibility is to quickly capture the three notes in the right hand with the pedal between the 2nd and 3rd beat chords and then silently retake the *g*¹ with the left hand between the 3rd and 4th beats, releasing the pedal where indicated. But of course, both pedalling and fingerings are ultimately personal choices for each of us to make!

New York, autumn 2021
Shai Wosner

Préface

Avec la *Suite für Klavier* op. 25, Arnold Schönberg (1874–1951) fit un énorme bond en avant qui allait avoir non seulement une grande signification pour son propre développement artistique, mais dorénavant aussi pour celui de nombreux autres compositeurs. C’est en effet la première œuvre d’envergure fondée sur la «méthode de composition à partir de douze sons en relation seulement les uns avec les autres» qui, après «l’émancipation de la dissonance» dont Schönberg fut également le principal instigateur, compte parmi les grands bouleversements de l’histoire de la musique au XX^e siècle (original en anglais; Arnold Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, dans: *Style and Idea*, New York, 1950, pp. 107, 104). La *Suite für Klavier* op. 25 n’est cependant pas seulement empreinte de l’esprit pionnier du compositeur, mais, à part égale, de son respect marqué pour la tradition. La nouvelle technique de composition est en effet utilisée sous les atours de formes de danses baroques, et l’écriture fait une large place à la polyphonie et recourt à la répétition de schémas stricts. De par ce mélange d’ancien et de nouveau, l’œuvre ouvre un nouveau chapitre dans la production de Schönberg, tout en étant en même temps un adieu: on y entend pour la dernière fois des éléments imprégnés de l’expressionnisme musical dont l’exacerbation se reflète encore clairement dans la profusion d’indications dont est émaillée la partition (voir à ce propos p. IX les indications utilisées pour l’articulation, qui ont été créées spécialement pour cette œuvre); d’autre part, le genre de la pièce pour piano, dans lequel le compositeur avait produit nombre de ses grandes innovations, ne jouera plus qu’un rôle secondaire après l’opus 25.

La genèse de la *Suite für Klavier* op. 25 est contemporaine de celle des *Fünf Klavierstücke* op. 23 et de la *Sérénade* op. 24, ces deux derniers opus présentant également des éléments «sériels»: le mouvement à variations de la *Sérénade*

est fondé sur une série de quatorze sons et un mouvement individuel de l’opus 23, la *Walzer*, utilise principalement une série de douze sons dans sa forme fondamentale. À la différence de ces deux partitions, cependant, la *Suite für Klavier* op. 25 est, elle, entièrement dodécaphonique, ce qui constitue une première. Il semblerait même que le Préludium soit la toute première composition dodécaphonique de Schönberg. Il nous mène ainsi aux origines de cette technique.

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

À peine achevées, ces pièces pour piano d’une conception nouvelle suscitent un énorme intérêt, notamment parmi les élèves du compositeur. Le pianiste Eduard Steuermann, qui, en août 1923, commence à travailler les opus 23 et 25 pour les donner en concert,

saisit au préalable plusieurs occasions de jouer la Suite en privé. Ainsi Hanns Eisler écrit-il à Schönberg, probablement en ce même mois d'août: «Steuermann (qui a passé quelques jours ici) m'a joué quelques-unes de vos nouvelles pièces pour piano. Elles sont inouïes et vraiment formidables. J'ai été séduit notamment par l'aspect mélodique et le caractère si particulier de ces pièces. Il m'a expliqué un tas de choses. Il faut cependant étudier cela de près pour comprendre.» Josef Rufer est tout aussi enthousiaste dans une lettre du 30 septembre où il raconte à Schönberg que les *Fünf Klavierstücke* op. 23 ont fait leur effet à Hambourg: «Steuermann nous a joué aussi en privé l'opus 25, ces pièces sont vraiment d'une beauté extrême et "inédite"» (site Internet du Vienne, Arnold Schönberg Center <https://www.schoenberg.at>, Archive, Correspondence Database, date d'accès 6 octobre 2021).

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

té musicale qui faisait défaut depuis longtemps.»

En 1924/25, dans le cadre de l'impression de la partition chez Universal Edition, à Vienne, des problèmes se font jour. Schönberg avait tenu à ce que le graveur suive minutieusement son copie à graver auquel il avait ajouté une liste d'«instructions pour la gravure» dans un document séparé (cf. site Internet du Vienne, Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at>, Archive, Writings Database, cote T22.04G, date d'accès 6 octobre 2021). Des annotations autographes dans le manuscrit destiné au graveur montrent que ses instructions n'ont pas toutes été suivies. Page 1 en bas, Schönberg écrit, en se référant aux indications de jeu à l'origine adjointes sur une page séparée collée: «Je ne regrette pas de devoir constater, à la vue de l'instruction de laisser de la place pour les deux autres langues, ainsi que de traces de colle et de restes de caractères [Schönberg renvoie ici avec une flèche à l'endroit correspondant sur la page] que la maison d'édition était bien en possession du manuscrit comportant mes indications.» Et on lit p. 2, dans la marge de gauche, concernant une manière différente de noter la mesure: «Je vous prie instamment de me faire savoir qui s'est permis de faire des changements par rapport à mon manuscrit, ces modifications vont clairement contre mes intentions!» (nous avons repris dans notre édition la notation de Schönberg avec les grands chiffres; Universal Edition les avait remplacé par l'habituelle notation plus petite sur chaque portée). Les prises de liberté de l'éditeur eurent des séquences, comme le montre une lettre de Schönberg au directeur d'Universal Edition Emil Hertzka, datée du 19 novembre 1924. Le compositeur y qualifie les modifications apportées à son manuscrit d'«interventions de mauvais goût» et de provocation, et il refuse de continuer à lire les épreuves tant que l'œuvre n'est pas gravée «en respectant le plus précisément possible le manuscrit et mes indications». Malgré ces difficultés, la première édition paraîtra en juin 1925 (pour en savoir plus sur toutes les

sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Même si Schönberg développera considérablement sa méthode par la suite, il reviendra sur sa première œuvre dodécaphonique dans *Composition with Twelve Tones*, son seul article conséquent sur le dodécaphonisme. Dans cet article, il commence par expliquer des détails de composition à l'aide de l'opus 25, puis réfute, de manière typiquement schönbergienne, le reproche souvent fait au dodécaphonisme d'arbitraire dans l'expression artistique: «Tandis qu'un compositeur "tonal" doit conduire ses parties vers des consonances ou des dissonances autorisées, un compositeur maniant douze sons indépendants jouit apparemment de ce genre de liberté que nombre de gens qualifierait en disant: "tout est permis." "Tout" a toujours été permis à deux sortes d'artistes: les grands maîtres d'une part, les ignorants d'autre part» (*Composition with Twelve Tones*, p. 130).

Pour terminer, nous exprimons nos sincères remerciements à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, en particulier le Arnold Schönberg Center de Vienne et plus précisément à Therese Muxeneder, pour la mise à disposition des sources et les informations précieuses.

Berlin, automne 2021
Marte Auer

Concernant l'exécution

La *Suite für Klavier* op. 25 de Schönberg est souvent perçue comme un moment pivot de l'histoire de la musique. Cette notion est toutefois souvent contredite par les nombreux moments d'esprit, d'humour et même d'ironie qui semblent se refléter dans la recherche de Schönberg d'une sonorité pianistique «plus sèche» et d'un recours le plus limité possible à la pédale de droite. À cet égard, je voudrais faire une petite suggestion concernant la mesure 15 de la Gavotte. Afin de répondre à l'indication de pédale donnée par Schönberg à la fin

de la mesure tout en évitant une extension maximum de la main droite, on a la possibilité de se servir imperceptiblement de la pédale afin de conserver les trois notes de la main droite entre les accords du 2^e et du 3^e temps, pour re-

prendre ensuite imperceptiblement à la main gauche le *sol*¹ entre le 3^e et le 4^e temps, avant de relâcher la pédale à l'endroit indiqué. Mais de toute manière, bien sûr, l'emploi de la pédale tout comme les doigtés relèvent des

choix personnels laissés, au bout du compte, à chacun d'entre nous!

New York, automne 2021
Shai Wosner

1. *ˆ* bedeutet betont, wie ein guter Taktteil;
◦ bedeutet unbetont, wie ein schlechter Taktteil.
2. Mit *ˆ* ist das leichte, elastische, mit *◦* das harte, schwere staccato bezeichnet.
– ist als Längenzeichen (manchmal mit dem Betonungszeichen *ˆ* zu *ˆ* vereinigt; das bedeutet: betonen und verlängern) verwendet: portato und tenuto; steht der staccato-Punkt darüber (*ˆ*) so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (Verkürzung).
ˆ bedeutet mindestens: nicht fallen lassen! oft aber direkt: hervorheben! (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet).
3. Durch die Pfeilspitze des arpeggio-Zeichens (Schlangenlinie *ˆ*) wird angedeutet, ob von unten nach oben (*ˆ*) oder von oben nach unten (*ˆ*) arpeggiert werden soll.
4. Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung zu nehmen.
5. Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auftakte.
6. Es sind in allgemeinen hier diejenigen Fingersätze die besseren, welche die genaue Verwirklichung des Notenbildes ohne Zuhilfenahme des Pedales ermöglichen. Dagegen wird das Dämpferpedal oft gute Dienste leisten.

(Arnold Schönberg)

1. *ˆ* means: accented like a strong beat.
◦ means: unaccented like a weak beat.
2. At *ˆ* it must be light and elastic; but at *◦* the staccato must be expressed in a hard, heavy manner.
– means that the note should be lengthened. Often when the sign *ˆ* to *ˆ* appear, it means that the notes should be accented and made longer (tenuto and portato). When the staccato point is placed above (*ˆ*) it means that the note must be well held on, but separated from the next one by means of a slight pause.
ˆ at least means to be held on. Also it often means to bring out (in this manner upbeats have been specially marked).
3. Arrowheads have been placed on the arpeggio signs (wavy lines) to indicate whether the arpeggios are to be played upwards *ˆ* or downwards *ˆ*.
4. The Metronome marks are not to be taken literally, they merely give an indication of the tempo.
5. Trills must always be played without grace notes and appoggiaturas should be regarded as upbeats.
6. In general the best fingering is that which allows an exact interpretation of the note groups without the aid of the pedal. On the other hand the soft pedal will often be found useful.

(Arnold Schönberg)

1. *ˆ* marque un accent, comme pour un temps fort;
◦ indique qu'il ne faut pas accenter, comme pour un temps faible.
2. Le staccato souple et léger est marqué par un *ˆ*; le staccato dur et appuyé par un *◦*.
Le tiret – (souvent combiné avec le signe de l'accent *ˆ* quand il signifie: accentué et soutenu) est employé pour marquer le portato et le tenuto; surmonté du point qui indique le staccato *ˆ*, le tiret signifie que la note qui le supporte doit être soutenue (une prolongation) et, néanmoins, être séparée (une abréviation) de la note suivante par une petite pause, arrêt.
ˆ signifie pour le moins: «ne faiblissez pas!», voire, souvent: en dehors (les anachrouses sont plus particulièrement marquées ainsi).
3. Une petite flèche ajoutée au signe de l'arpeggiato (*ˆ*) sert à indiquer que l'arpège est à jouer de bas en haut (*ˆ*) ou de haut en bas (*ˆ*).
4. Les chiffres métronomiques ne doivent pas être pris à la lettre, mais à titre de simples indications.
5. Les trilles seront toujours exécutés sans coda, les appoggiatures comme des anachrouses.
6. Les meilleurs doigtés sont ceux qui permettent l'exacte réalisation du texte sans le secours de la pédale. Par contre – la pédale sourdine rendra souvent d'excellents services.

(Arnold Schönberg)