

Vorwort

Die *Fünf Klavierstücke* op. 23 bilden zusammen mit der Serenade op. 24 und der *Suite für Klavier* op. 25 eine Werkgruppe, die nach der Überwindung der Tonalität um 1908/09 den zweiten wichtigen Wendepunkt in Arnold Schönbergs (1874–1951) Entwicklung als Komponist markiert. Die auf diesen Wendepunkt folgende Periode des Übergangs erstreckte sich von Juli 1920 über einen Zeitraum von annähernd drei Jahren und kulminierte in dem *Bläserquintett* op. 26 (April 1923 bis August 1924). Hier kam die in den vorangehenden Werken sukzessive erarbeitete „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ erstmals in vollständig ausgereifter und für ein mehrsätziges Werk in der Tradition der klassischen Sonatenform geeigneter Gestalt zum Einsatz.

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

S. 296). Das mit „Walzer“ überschriebene letzte und auch zuletzt entstandene Stück aus op. 23 basiert dagegen auf einer Grundgestalt, die aus sämtlichen zwölf Tönen der chromatischen Skala besteht. Diese Grundgestalt wird in ununterbrochener Folge sowohl horizontal als auch abschnittsweise vertikal abgewickelt, wobei ihre Töne meist auf unterschiedliche Stimmen verteilt werden. Dabei verzichtet Schönberg sowohl auf Transpositionen als auch auf kontrapunktische Umbildungen. Aufgrund rhythmischer und melodischer Anklänge an das im Titel benannte Genrevorbild wohnt dem Walzer ein deutlich leichter, streckenweise geradezu beschwingter Charakter inne.

Die Komposition der von Schönberg zwischenzeitlich zur Abgrenzung von der *Suite für Klavier* als „Serie I“ bezeichneten *Fünf Klavierstücke* erfolgte innerhalb zweier zeitlich weit auseinanderliegender Phasen: Anfang bzw. Ende Juli 1920 entstanden die ersten beiden Stücke sowie die erste Hälfte des vierten, Mitte Februar 1923 die Fortsetzung des vierten Stücks sowie Nr. 3 und 5. Die Komposition des ersten Stücks diente als Initialzündung für die Neuausrichtung von Schönbergs Komponieren. Ende Februar 1920 erhielt Schönberg eine Anfrage des Kopenhagener Musikverlags Wilhelm Hansen, ob er bereit sei, dem Verlag „einige Klavierstücke oder ein Kammermusikwerk“ zu überlassen (Brief vom 25. Februar 1920; dieses und alle folgenden Briefzitate gemäß Wien, Website des Arnold Schönberg Centers, www.schoenberg.at, Archiv, Briefwechsel-Datenbank, Zugriffsdatum 15. September 2023). Eine Antwort ist nicht überliefert, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass Schönberg vertraglich an die Universal Edition in Wien gebunden war und auch keine entsprechenden Kompositionen „vor­rätig“ hatte.

Und so bedurfte es zur Aufnahme der Kompositionstätigkeit im Juli 1920 eines weiteren Anstoßes. Dieser erreichte Schönberg in Gestalt eines Briefes des französischen Musikwissenschaftlers Henry Prunières mit der Bitte, zur Musikbeilage der neu gegründeten Musik-

zeitschrift *La Revue musicale*, deren erstes Heft dem 1918 verstorbenen Claude Debussy gewidmet werden sollte, ein „kleines, sehr kurzes Klavierstück von höchstens einer oder zwei Seiten“ beizusteuern (Brief vom 30. Juni 1920; Zitate im Original Französisch). Nach den Grauen des Ersten Weltkriegs wollte Prunières mit diesem *Tombeau de Claude Debussy*, das „eigens dafür von den besten Musikern Europas geschriebene Klavierstücke“ enthalten sollte, zur Völkerversöhnung beitragen. Prunières appellierte an Schönberg, „sich an dieser künstlerischen Manifestation zu beteiligen, die von großer moralischer Tragweite für die Verbindung von Künstlern aus aller Welt“ sein werde. Schönberg zeigte sich dem Anliegen gegenüber zunächst aufgeschlossen, denn er begann sofort mit der Skizzierung mehrerer Klavierstücke: Außer zwei undatierten Fragmenten entstand der mit „8. Juli 1920“ datierte Entwurf eines Stücks, das am 27. Juli abgeschlossen wurde und schließlich als Nr. 2 in die *Fünf Klavierstücke* eingehen sollte. Bereits am folgenden Tag, dem 9. Juli 1920, vollendete Schönberg das vermutlich bereits einige Tage zuvor begonnene Eröffnungsstück der Serie, dessen Komposition sich ganz unmittelbar Prunières' Anregung verdankt. Das Stück steht unverkennbar in der Tradition historischer Tombeau-Kompositionen, die sich u. a. in dem langsamen Tempo, der rhythmisch und metrisch freien Gestaltung und der teils strengen Polyphonie niederschlägt, die Erwin Stein an eine „dreistimmige Invention“ (*Neue Formprinzipien*, S. 295) denken ließ (vgl. hierzu und zum Folgenden Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, 16/2019, S. 23–49). Aus Schönbergs Mitte August 1920 verfasstem Antwortschreiben an Prunières, das als undatierter Entwurf eines offenen Briefes überliefert ist, geht zudem hervor, dass er das erbetene Klavierstück tatsächlich „anfangs Juli fertiggestellt“ hatte. Aller-

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

Die Wiederaufnahme der Arbeit an den *Klavierstücken* erfolgte im Anschluss an eine Konzertreise Schönbergs nach Kopenhagen Ende Januar 1923, bei der es auch zu einem persönlichen Treffen mit Svend Wilhelm und Ansgar Wilhelm Hansen kam. Die Verlegerbrüder erneuerten ihr Angebot vom Februar 1920 und boten für die Überlassung der *Klavierstücke* und der *Serenade* ein Gesamthonorar in Höhe von 18.000 dänischen Kronen, das der Direktor von Schönbergs Wiener Verlag, Emil Hertzka, auf eine „Anwandlung von Mäcenaten-

tum“ zurückführte (Brief vom 25. Mai 1923). Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Wien nahm Schönberg die Fertigstellung der in den zurückliegenden zweieinhalb Jahren begonnenen Werke in Angriff und schloss innerhalb von zwei Monaten die *Klavierstücke*, die *Serenade* sowie die *Suite für Klavier* ab. Zudem begann er sogleich mit der Komposition des *Bläserquintetts*, da er der Universal Edition zum Ausgleich des Abschlusses mit dem Hansen-Verlag zwei Werke – die *Suite* und das *Bläserquintett* – schuldig war.

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

Die Uraufführung der *Klavierstücke* erfolgte ähnlich wie bereits ihre Komposition in zwei Tranchen: Am 9. Oktober 1920 spielte Eduard Steuermann die zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen vorliegenden ersten beiden Stücke im Kleinen Saal des Wiener Musikvereins im Rahmen des ersten „Propagandakonzerts“ des im November 1918 gegründeten Vereins für musikalische Privataufführungen. Es ist vermutlich kein Zufall, dass an diesem Abend mit der *Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe* auch ein Werk von Claude Debussy erklang (Programmzettel; Bildarchiv des Arnold Schönberg Centers, ID 4939). Die Uraufführung der übrigen drei Stücke überließ Schönberg ebenfalls Steuermann, der ihn Anfang Juli 1923 in seinem Urlaubsdomizil Traunkirchen besucht hatte, um die Stücke mit ihm durchzugehen (Brief vom 11. Juli 1923). Der

vollständige Zyklus erklang erstmals am 28. September 1923 in Hamburg im Rahmen eines Konzerts, das den Auftakt zu der von Schönbergs Schüler Josef Rufer und dem Musikpublizisten Hans Heinz Stuckenschmidt ins Leben gerufenen Konzertreihe „Neue Musik“ bildete. Der Zyklus wurde aufgrund inflationsbedingter finanzieller Schwierigkeiten allerdings nach wenigen Konzerten abgebrochen (vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974, S. 266).

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien sowie Eike Feß vom Arnold Schönberg Center in Wien für wertvolle Auskünfte zu den Quellen.

Blankensee, Herbst 2023

Ulrich Krämer

Preface

With the *Serenade* op. 24 and *Suite für Klavier* op. 25, the *Fünf Klavierstücke* op. 23 form a group of works that, after his repudiation of tonality around 1908/09, marks the second important turning point in the compositional development of Arnold Schönberg (1874–1951). The period of transition that followed this turning point extended from July 1920 over a period of nearly three years, and culminated in the *Bläserquintett* op. 26 (April 1923 to August 1924). Here, the “method of composing with twelve tones related only to one another” that had been successively developed in the preceding works was employed for the first time in a fully mature form and in a manifestation suitable for a multi-movement work in the classical sonata-form tradition.

Schönberg's pupil Erwin Stein described in detail the new procedures of

pitch organization used in these three works in his seminal essay *Neue Formprinzipien* (*Musikblätter des Anbruch* 6, 1924, nos. 7–8, special issue *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*, pp. 286–303). Their composition is based on a sequence of tones derived from the chromatic scale, referred to here as a “twelve-tone series”, which as a basic form (Stein later uses the term “basic shape”) with largely free rhythmic shaping is binding across each movement. The basic form, which can also appear in inversion, in retrograde or retrograde-inversion, is free in terms of its number of tones. The notes missing from the chromatic whole can either be obtained by transposition of the basic form, or be used as “non-motivic tones”. In the case of the fugue-like beginning of the third piece of op. 23, for example, the basic form consists of five notes. Stein states that in the entire piece there is “almost no tone that is not simultaneously a component of several variants of the basic form, thus polysemic” (*Neue Formprinzipien*, p. 296). The final, and also last to be composed piece of op. 23, titled “Walzer” (waltz), is, on the other hand, based on a form that comprises all twelve tones of the chromatic scale. This basic form is reiterated in an uninterrupted sequence, both horizontally as well as – in sections – vertically, whereby its tones are mostly distributed among different voices. At the same time, Schönberg dispenses with transpositions as well as with contrapuntal transformations. Owing to rhythmic and melodic reminiscences of the genre named in its title, the Waltz has a clearly lighter, in places almost buoyant character.

Composition of the *Fünf Klavierstücke*, which Schönberg in the meantime designated “Series I” to differentiate them from the *Suite für Klavier*, took place in two phases that were chronologically far apart: the first two pieces and the first half of the fourth were written in early or late July 1920, and the continuation of the fourth piece as well as nos. 3 and 5 in mid-February 1923. Composition of the first piece served as the initial impetus for the reorientation of Schönberg’s composing. In late February 1920,

he received a request from the Copenhagen music publisher Wilhelm Hansen, asking whether he would be willing to give the publisher “several piano pieces or a chamber music work” (letter from 25 February 1920; this and all following citations from letters are from the website of the Arnold Schönberg Center, Vienna, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database, accessed 15 September 2023). No response survives, presumably because Schönberg was contractually bound to Universal Edition in Vienna, and also did not have any appropriate compositions “in stock”.

A further impetus was thus required to stimulate compositional activity in July 1920. This reached Schönberg in the form of a letter from the French musicologist Henry Prunières with the request to contribute “a small, very short piano piece of one or two pages at the most” to the music supplement of the newly founded music journal *La Revue musicale*, the first issue of which was to be dedicated to Claude Debussy, who had died in 1918 (letter from 30 June 1920; quotations originally in French.). After the horrors of World War I, Prunières wanted to contribute to the reconciliation of the nations with this *Tombeau de Claude Debussy*, which was to contain “piano pieces written especially for this purpose by Europe’s best musicians.” Prunières appealed to Schönberg to “participate in this artistic manifestation, which will be of great moral consequence for the alliance of artists from all over the world”. Schönberg initially showed himself receptive to the request, for he immediately began sketching several piano pieces: in addition to two undated fragments there was a draft dated “8 July 1920” that would be completed on 27 July and eventually become no. 2 of the *Fünf Klavierstücke*. Already on the following day, 9 July 1920, Schönberg completed the opening piece of the series, which had probably already been started a few days earlier and the composition of which was directly indebted to Prunières’s suggestion. The piece is unmistakably in the tradition of historical tombeau compositions, which is reflected among other

things in the slow tempo, the rhythmically and metrically free style and the at times strict polyphony, which reminded Erwin Stein of a “three-part invention” (*Neue Formprinzipien*, p. 295; concerning this and the following, see Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l’union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, ed. by Eike Feß and Therese Muxeneder, 16/2019, pp. 23–49). From Schönberg’s reply to Prunières, written in mid-August 1920 and which survives as an undated draft of an open letter, it can be seen that he had indeed completed the requested piano piece “at the beginning of July”. However, according to Schönberg, an article by Alfredo Casella prompted him to “reconsider the matter.” The article in question was the speech that Casella had given at the International Mahler Festival in Amsterdam in May 1920 and that appeared shortly thereafter (see *Alfredo Casellas Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920, nos. 11–12, pp. 415–419). Schönberg had apparently taken offense at Casella’s statement that “the era of the great German masters seems to have come to a close with Wagner and Brahms”, and that the reorganisation of music had “recently found a first – and already brilliant – realisation in French – or rather Debussyan – impressionism”, while Casella made no mention of the contribution of Schönberg and his school despite their geographical, intellectual and musical proximity to Gustav Mahler (quotations originally in French). Notwithstanding Schönberg’s “hope for the reconciliation of the nations” invoked in the draft of the letter, to which he “would have liked to contribute symbolically,” he had concluded that the time was not yet ripe for this. Owing to Schönberg’s refusal, which is incomprehensible from today’s point of view, the *Tombeau de Debussy* was published in December 1920 with works by composers of diverse nationalities such as Béla Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie, Gian

Francesco Malipiero and Igor Stravinsky, but without the contribution of a German-speaking contemporary.

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

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

Like their composition, the premiere of the *Klavierstücke* took place in two instalments: on 9 October 1920 Eduard Steuermann performed the first two finished pieces in the Small Hall of Vienna's Musikverein as part of the first "propaganda concert" of the Society for Private Musical Performances, which had been founded in November 1918. It is probably no coincidence that, with

the Sonata for flute, viola and harp, a work by Claude Debussy was also heard on that evening (programme leaflet in Arnold Schönberg Center Picture Archive, ID 4939). Schönberg also left the premiere of the remaining three pieces to Steuermann, who had visited him at his vacation home in Traunkirchen in early July 1923 to go over the pieces with him (letter of 11 July 1923). The complete cycle was heard for the first time on 28 September 1923 in Hamburg as part of a concert that opened the concert series "New Music" initiated by Schönberg's pupil Josef Rufer and the music publicist Hans Heinz Stuckenschmidt. However, due to inflation-related financial difficulties, the cycle was terminated after only a few concerts (cf. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zurich, 1974, p. 266).

The editor and publisher would like to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing copies of the sources, and Eike Feß of the Arnold Schönberg Center in Vienna for valuable information about the sources.

Blankensee, autumn 2023
Ulrich Krämer

Préface

Les *Fünf Klavierstücke* op. 23 forment, avec la Sérénade op. 24 et la *Suite für Klavier* op. 25, un groupe d'œuvres qui, après le dépassement de la tonalité dans les années 1908/09, marque le deuxième tournant important de l'évolution compositionnelle d'Arnold Schönberg (1874–1951). La période de transition qui a succédé à ce tournant s'étend, à partir de juillet 1920, sur une période d'environ trois ans, culminant avec le *Bläserquintett* op. 26 (avril 1923 à août 1924). C'est ici que la «méthode de

composition avec douze sons exclusivement reliés entre eux», élaborée progressivement dans les œuvres précédentes, apparut pour la première fois sous une forme totalement aboutie et destinée à une œuvre en plusieurs mouvements dans la tradition de la forme sonate classique.

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

catrices du modèle générique annoncé dans le titre, cette valse est habitée d'un caractère nettement plus léger, voire même enjoué à certains moments.

La composition des *Fünf Klavierstücke*, appelées entretemps par Schönberg «Série I», pour les distinguer de la *Suite für Klavier*, s'est déroulée en deux phases largement éloignées dans le temps: les deux premières pièces ainsi que la première moitié de la quatrième virent le jour début ou fin juillet 1920, puis, à la mi-février 1923, la suite de la quatrième ainsi que les n^{os} 3 et 5. La composition de la première pièce servit d'impulsion initiale à la nouvelle orientation compositionnelle de Schönberg. Fin février 1920, il reçut un courrier de l'éditeur musical de Copenhague Wilhelm Hansen lui demandant s'il serait prêt à confier à cette maison d'édition «quelques pièces pour piano ou bien une œuvre de musique de chambre» (lettre du 25 février 1920; cette citation épistolaire et toutes les suivantes proviennent du site internet du Arnold Schönberg Center à Vienne, www.schoenberg.at, Archive, Correspondence Database, consulté le 15 septembre 2023). Requête restée sans réponse. Ce qui s'explique probablement par le fait que Schönberg était lié par contrat à Universal Edition à Vienne et n'avait pas non plus de compositions correspondantes «en stock».

Il fallut donc une nouvelle impulsion pour commencer à composer en juillet 1920. Celle-ci parvint à Schönberg sous la forme d'un courrier du musicologue français Henry Prunières, qui le priait, pour le supplément musical du périodique récemment fondé *La Revue musicale* dont le premier numéro devait être dédié à Claude Debussy, disparu en 1918, d'y apporter sa contribution au moyen d'«une petite pièce de piano très courte d'une ou deux pages au plus» (lettre du 30 juin 1920). Après l'horreur de la Première Guerre mondiale, Prunières souhaitait participer à la réconciliation des peuples en réalisant ce *Tombeau de Claude Debussy* qui devait contenir des pièces «écrites spécialement à cette intention par les meilleurs musiciens de l'Europe». Prunières

s'adressa à Schönberg, l'appelant à «[s']associer à cette manifestation artistique et qui aura une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier». Schönberg se montra tout d'abord ouvert à une telle préoccupation en se mettant immédiatement à des esquisses de plusieurs pièces pour piano: outre deux fragments non datés, s'ébaucha, daté du «8 juillet 1920», le projet d'une pièce terminée le 27 juillet qui prit finalement place en tant que n^o 2 des *Fünf Klavierstücke*. Dès le lendemain, le 9 juillet 1920, Schönberg acheva la pièce d'ouverture de cette série, sans doute déjà commencée quelques jours auparavant, et dont la composition est directement due à la demande faite par Prunières. Cette pièce se situe manifestement dans la tradition des compositions historiques de Tombeau, caractérisée notamment par la lenteur du tempo, la liberté de la conception rythmique et métrique, ainsi, parfois, que le recours à une polyphonie rigoureuse, qui évoquait à Erwin Stein une «Invention à trois voix» (*Neue Formprinzipien*, p. 295; cf., ici et dans la suite, Ulrich Krämer, *Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier. Schönbergs Tombeau für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne*, dans: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, éd. par Eike Feß et Therese Muxeneder, 16/2019, pp. 23–49). De la réponse adressée par Schönberg à Prunières à la mi-août, laquelle nous est parvenue sous la forme d'un projet non daté de lettre ouverte, il ressort que la pièce pour piano demandée avait été «terminée au début du mois de juillet». Selon Schönberg, un article d'Alfredo Casella l'incita toutefois à «reconsidérer la question encore une fois». L'article mentionné était le discours solennel prononcé par Casella en mai 1920 au Festival international donnée en l'honneur de Mahler à Amsterdam et qui avait paru peu de temps après (voir *Alfredo Casella's Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, dans: *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920, cahier 11–12, pp. 415–419). De toute évidence, Schönberg s'était offusqué de lire que «l'ère des grands maîtres alle-

mands sembl[ait] close avec Wagner et Brahms» et que l'ordre nouveau de la composition musicale «a[vait] trouvé naguère une première – et déjà éclatante – réalisation dans l'impressionnisme français – ou, pour mieux dire, debussyste» –, tandis que Casella passait sous silence la contribution de Schönberg et de son école, malgré leur proximité géographique, intellectuelle et musicale avec Gustav Mahler. Bien que Schönberg, dans son projet de lettre, ait évoqué son «espoir de réconciliation des peuples», auquel il «aurait volontiers symboliquement contribué», il en serait parvenu à la conclusion que l'époque n'était pas encore mûre pour cela. En raison du retrait de Schönberg – incompréhensible du point de vue de nos considérations d'aujourd'hui –, le *Tombeau de Debussy* parut en décembre 1920 avec des œuvres de compositeurs de nationalités fort diversifiées tels que Béla Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie, Gian Francesco Malipiero et Igor Stravinsky, mais sans contribution d'aucun contemporain germanophone.

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

La préparation de l'impression des *Klavierstücke* eut lieu entre le 3 mai, date à laquelle Schönberg avait envoyé le manuscrit à Copenhague, et le 3 octobre, date à laquelle il avait, après trois allers et retours de corrections, donné son accord au bon à tirer. Une quatrième correction, pour laquelle il s'était fait envoyer une épreuve sous forme d'exemplaire (pour les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition), n'a pas été réalisée, Schönberg n'ayant pu ou voulu encore la lire, car son épouse Mathilde avait dû être transportée à la mi-septembre dans un sanatorium viennois où elle décéda un mois plus tard. La première édition parut le 5 novembre 1923.

La création mondiale des *Klavierstücke* eut lieu de la même manière que leur composition, en deux tranches: le

9 octobre 1920, Eduard Steuermann joua les deux premières pièces alors entièrement terminées dans la petite salle du Musikverein de Vienne, dans le cadre du premier «Propagandakonzert» de la Société de Concerts privés fondée en novembre 1918. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on entendit également ce soir-là une œuvre de Debussy, la Sonate pour flûte, alto et harpe (cf. programme de la soirée; archive photographique du Arnold Schönberg Center, ID 4939). Schönberg confia également la création des trois autres pièces à Steuermann, qui lui avait rendu visite début juillet 1923 à son domicile de vacances de Traunkirchen afin de parcourir les pièces avec lui (lettre du 11 juillet 1923). Le cycle complet ne fut entendu que le 28 septembre 1923, à Hambourg, dans le cadre d'un concert marquant le lancement du cycle de concerts «Mu-

sique nouvelle» conçu par Josef Rufer, élève de Schönberg, et Hans Heinz Stuckenschmidt, chroniqueur musical et musicologue. Ce cycle fut du reste interrompu après quelques concerts, pour des raisons financières liées à l'inflation (cf. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zurich, 1974, p. 266).

L'éditeur et la maison d'édition remercient les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition amicale des copies de sources, ainsi que Eike Feß, du Arnold Schönberg Center de Vienne, pour ses précieux renseignements concernant les sources.

Blankensee, automne 2023
Ulrich Krämer

1. *♩* bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil;
○ bedeutet unbetont, wie ein schlechter Taktteil.
2. Mit *·* ist das leichte, elastische, mit *♩* das harte, schwere Staccato bezeichnet;
– ist als Längenzeichen (manchmal mit dem Betonungszeichen *♩* zu *♩* vereinigt; das bedeutet: betonen und verlängern) verwendet: portato und tenuto; steht der Staccato-Punkt darüber (*♩*), so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (Verkürzung).
♩ bedeutet mindestens: nicht fallen lassen! oft aber direct: hervorheben (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet).
3. Durch die Pfeilspitze des arpeggio-Zeichens (Schlangenlinie *⋈*) wird angezeigt, ob von unten nach oben (*⋈*) oder von oben nach unten (*⋈*) 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 im 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. *♩* means: accented like a strong beat. *○* means: unaccented like a weak beat.
2. At *·* 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 signs *♩* to *♩* appear, it means that the notes should be accented and made longer (tenuto and portato). When the staccato point is placed above (*♩*) it means that the note must be well held on, but separated from the next one by means of a slight pause.
♩ 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 *⋈* or downwards *⋈*.
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. *♩* marque un accent, comme pour un temps fort;
○ indique qu'il ne faut pas accentuer, comme pour un temps faible.
2. Le staccato souple et léger est marqué par un *·*; le staccato dur et appuyé par un *♩*.
Le tiret *–* (souvent combiné avec le signe de l'accent *♩* quand il signifie: accentué et soutenu) est employé pour marquer le portato et le tenuto; surmonté du point qui indique le staccato *♩*, 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.
♩ 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 (*⋈*) sert à indiquer que l'arpège est à jouer de bas en haut (*⋈*) ou de haut en bas (*⋈*).
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]

Aus der Erstausgabe · From the 1st edition (translation from the 1st edition of opus 25)De la 1^{re} édition (traduction de la 1^{re} édition d'opus 25)