

## Bemerkungen

*Klav o* = Klavier oberes System;  
*Klav m* = Klavier mittleres System;  
*Klav u* = Klavier unteres System;  
*T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit; *ASC* = Wien,  
Arnold Schönberg Center

### Drei Klavierstücke op. 11

#### Quellen

- A Autograph, Erste Niederschrift. ASC, Signatur MS11, 1–5. Nr. 1 umfasst zwei mit Bleistift beschriebene Seiten, Nr. 2 drei mit Bleistift beschriebene Seiten, Nr. 3 zwei mit Bleistift beschriebene Seiten (Korrekturen mit schwarzer Tinte und einmal mit Rotstift). Nr. 1 am Ende datiert *19/II. 1909*, Nr. 2 am Anfang *22/2. 1909*, Nr. 3 am Ende *7/8. 1909*.
- AB Abschrift von unbekannter Hand mit Korrekturen Schönbergs aus dem Besitz Béla Bartóks. Budapest, Nachlass Béla Bartók, Sammlung Gábor Vásárhelyi, Signatur BH: I/53. Titel auf hinzugefügtem Umschlag: *DREI KLAVIERSTÜCKE | ARNOLD SCHÖNBERG*. Undatiert, vermutlich 1909 oder 1910.
- E1 Erstaussgabe. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 2991.“, erschienen im Oktober 1910. Außentitel: *UNIVERSAL-EDITION | N<sup>o</sup> 2991 | ARNOLD | SCHOENBERG | DREI KLAVIER-STUECKE | OPUS 11*. Innentitel: *DREI | KLAVIERSTÜCKE | VON | ARNOLD SCHOENBERG | OP. 11 | AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN | „UNIVERSAL-EDITION“ | AKTIENGESELLSCHAFT | WIEN – LEIPZIG. | COPYRIGHT 1910 BY UNIVERSAL EDITION*. [Unten links:] *Lith. v. Jos. Eberle & C<sup>o</sup> Wien*. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS 126361. Weitere Exemplare, siehe unten E1<sub>H1</sub>, E1<sub>H2</sub>.
- E1<sub>H1</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 1. Handexemplar (Nr. 89a nach Jerry McBride, *Schoenberg's annotated Handexemplare*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Bd. V, Nr. 2, November 1981, S. 183–201), mit einigen wenigen Eintragungen Schönbergs. ASC, Signatur H 20.
- E1<sub>H2</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 2. Handexemplar (Nr. 89b nach McBride) mit einigen wenigen Eintragungen Schönbergs. ASC, Signatur H 3.
- E1<sub>S</sub> Erstaussgabe, Exemplar aus dem Besitz von Eduard Steuermann, mit Eintragungen Schönbergs und Steuermanns, mindestens zum Teil aus amerikanischer Zeit (also nach 1933). ASC, Eduard Steuermann Collection, ohne Signatur.
- E2 Erstaussgabe, 2., revidierte Auflage. Wien, Universal Edition, Plattennummer wie E1, erschienen im Juli 1925. Umschlag- und Innentitel wie in E1, aber Innentitel mit Zusatz *Revidiert 1924* unterhalb von *OP. 11*. Verwendetes Exemplar: ASC, Signatur MS2836 S782 1925.
- B Brief von Arthur Mendel (Associated Music Publishers) an Arnold Schönberg mit Fragen und Vorschlägen zur amerikanischen Ausgabe von Opus 11, datiert *December 20, 1941*, maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Anmerkungen Schönbergs zu den Übersetzungsvorschlägen von Tempo-, Agogik- und Dynamikangaben. Bei dieser Gelegenheit hat Schönberg jeweils für das Anfangstempo der Stücke eine Metronomzahl hinzugefügt. Washington, Library of Congress, Music Division, Arnold Schoenberg Collection, ohne Signatur.
- E2<sub>A</sub> Amerikanische Ausgabe, Nachdruck von E2 mit Ergänzungen von teils englischsprachigen, teils italienischen Angaben zu den deutschen Tempo- und Vortragsanweisungen. New York, Associated Music Publishers, Plattennummer wie E2, erschienen 1942. Titel: *ARNOLD SCHOENBERG | THREE PIANO PIECES | (Drei Klavierstücke) | OP. 11 | (REVISED 1942) | Price \$1.25, net | UNIVERSAL EDITION | ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK | Printed in U.S.A.* Verwendetes Exemplar: siehe unten E2<sub>AH</sub>.
- E2<sub>AH</sub> Amerikanische Ausgabe, Schönbergs Handexemplar. ASC, Signatur H 3. Im Notentext enthält das Exemplar keine Eintragungen. Rechts unterhalb der Preisangabe handschriftlich mit Tinte: *MRS.* Rechts daneben Stempel: *ARNOLD SCHOENBERG | 116 N. ROCKINGHAM AVENUE | WEST LOS ANGELES, CALIF. | Phone ARizona 35077.*

#### Zur Edition

Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 werden durch eine Reihe von Quellen überliefert, die jeweils verschiedene Werkstadien repräsentieren. Als Fassung letzter Hand muss die 2., revidierte Auflage der Erstaussgabe (E2) gelten, in deren Drucklegung Schönberg sicher involviert gewesen ist. E2 erschien 1925 und ersetzt die 1910 veröffentlichte 1. Auflage (E1). Ergänzt oder geändert wurden lediglich einige wenige Bögen, zudem sind kleinere Druckfehler in Tondauern und in einem Fall auch eine fehlerhafte Tonhöhe berichtigt, in Einzelfällen wurde auch die Phrasierung revidiert. Alle diese Änderungen finden sich als Korrekturvermerke in Schönbergs Handexemplaren der 1. Auflage der Erstaussgabe (E1<sub>H1</sub> und E1<sub>H2</sub>) und sind daher als vom Komponisten autorisiert anzusehen; dem Exemplar von Eduard Steuermann (E1<sub>S</sub>) dürfte E1<sub>H2</sub> vorgelegen haben, da die Eintragungen fast restlos übereinstimmen. Die amerikanische Ausgabe (E2<sub>A</sub>) ist ein Nachdruck von E2 und verwendet dieselben Platten wie die früheren Ausgaben; allerdings sind in E2<sub>A</sub> zusätzlich zu den deutschen Spielanweisungen auch solche in italienischer und englischer Sprache hinzugefügt sowie die Angaben zum Pedalgebrauch teilweise systematisiert.

Die Werkgeschichte für die Jahre ab 1910 ist zwar gut dokumentiert, aber für die Zeit zwischen 1909 und 1910 sowie aus dem Umfeld der Drucklegung von E2 im Jahr 1925 fehlen wichtige Quellen: Nicht überliefert ist die autographe Reinschrift, die der Pianistin der Uraufführung, Etta Werndorff, zum Studium gedient haben könnte und vermutlich als Stichvorlage für die 1. Auflage der Erstausgabe (E1) herangezogen wurde – angesichts des nur sparsam bezeichneten Notentextes in der Ersten Niederschrift (A) kann diese Quelle weder zum Studium noch als Vorlage für den Druck verwendet worden sein. Nicht auffindbar waren zudem die Korrekturabzüge, die im Zuge der Drucklegung Schönberg zur Durchsicht vorgelegt wurden (siehe *Vorwort*). Beide Quellen könnten Aufschluss darüber geben, wie einige abweichende Lesarten zwischen A und E1 zu bewerten sind, ob es also zu einer Revision der ursprünglichen Lesarten gekommen war oder womöglich ein Druckfehler vorliegt. Auch weitere frühe Abschriften, von denen eine nachweislich vom Komponisten an Ferruccio Busoni noch 1909 übersandt wurde, sind mit einer Ausnahme nicht überliefert. Erhalten hat sich allein eine mutmaßlich frühe, vermutlich 1909 oder 1910 entstandene Abschrift (AB), die sich heute im Bartók-Nachlass befindet. Sie ist von Interesse, weil sie ein Zwischenstadium zwischen A und E1 zeigt, an dem sich deutlich die starke Verwurzelung in der Tradition des lyrischen Klavierstücks ablesen lässt, da einige Passagen noch mit typisch romantischen Ausdrucksbezeichnungen wie *zart* (Nr. 1 T 15 f.), *verschleiert* (Nr. 2 T 39) oder *verwischt* (Nr. 3 T 6) versehen sind. Sie müssen im Zuge der Drucklegung (oder deren Vorbereitung) getilgt worden sein. Die Vorlage für AB (und potenzielle weitere Abschriften) könnte entweder die verschollene autographe Reinschrift gewesen sein oder eine frühe Abschrift, von der weitere Abschriften angefertigt wurden (siehe *Vorwort*).

Für die Edition wurden aus dieser Quellenüberlieferung folgende Schlüsse gezogen: Hauptquelle und damit Grundlage der vorliegenden Edition ist die

2., revidierte Auflage der Erstausgabe (E2). Abweichende Lesarten aus den beiden frühen Quellen A und AB werden in den Fällen, wo Zweifel an der späten Lesart des Druckes bestehen oder die frühen Quellen einen Interpretationshinweis geben, in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt. Die übrigen Quellen wurden als Nebenquellen in die vorliegende Edition einbezogen.

Einige wenige Bezeichnungen sind in der Hauptquelle in runde Klammern gesetzt. Diese Klammerung wird in die vorliegende Edition übernommen. Die wenigen als notwendig erachteten Zusätze des Herausgebers erscheinen in eckigen Klammern.

Kursiver Fingersatz sowie die Angaben *r. H.*, *l. H.* stammen aus der Hauptquelle.

#### *Zu den Metronomangaben*

Die frühen Quellen einschließlich der Erstausgabe (E1) und der revidierten Fassung von 1925 (E2) enthalten keine Metronomangaben. Diese wurden erst gemäß Schönbergs Angaben aus dem Brief B in der amerikanischen Ausgabe (E2<sub>A</sub>) hinzugefügt. Sie finden sich auch in einem der beiden Handexemplare Schönbergs (E1<sub>H2</sub>) und dem Handexemplar Steuermanns (E1<sub>S</sub>). Angegeben ist jeweils nur das Grundtempo für den Beginn des jeweiligen Stückes, während die Tempomodifikationen innerhalb der einzelnen Stücke keinen präzisierenden Zusatz in Form einer Metronomzahl erhalten haben. Die vorliegende Edition übernimmt diese Metronomangaben, da sie einen ersten Anhaltspunkt für die Ausführung bieten und auch im Einklang mit Schönbergs sonstigen Gepflogenheiten der Bezeichnung seiner Werke stehen.

#### *Zu den Angaben zum Pedalgebrauch*

Schönberg hat die Stücke nur sehr sporadisch und nicht immer eindeutig mit Angaben zum Gebrauch des rechten und linken Pedals versehen. Hinzu kommen Stellen, an denen ausdrücklich der Gebrauch des rechten Pedals unterbunden werden soll.

Der Gebrauch des rechten Pedals wird in den Quellen in der Regel mit  $\text{Ped.}$  an-

gezeigt, die Aufhebung mit  $\text{*}$ . Alternativ gibt Schönberg die Dauer der Pedalisierung mithilfe von Fortführungsstrichen an, am Ende teils mit  $\text{*}$ , teils ohne  $\text{*}$ . An Stellen, an denen sowohl das rechte als auch das linke Pedal verwendet werden soll, steht  $\text{*}$  dann auch für die Aufhebung des linken Pedals.

Der Einsatz des linken Pedals wird in den Quellen bis E2 durch *Dämpfer*, *mit Dämpfer* oder *mit Dämpfung* gekennzeichnet. Häufig fehlt eine Bezeichnung der Geltungsdauer, das heißt, das linke Pedal wird nicht explizit aufgehoben. Bei gleichzeitiger Verwendung des rechten Pedals gilt  $\text{*}$  dann auch für das linke Pedal (siehe oben). In A, AB tauchen vereinzelt Fortführungsstriche für das linke Pedal auf. Eine Ausnahme stellt Nr. 1 T 12 f. dar: Hier steht in E1, E2 zu Beginn von T 12 *mit Dämpfung (3. Pedal) bis  $\text{\phi}$* , nach der 1. Note T 13 dann  $\text{\phi}$ . In E2<sub>A</sub> wurde die Bezeichnung für das linke Pedal vereinheitlicht: Der Beginn ist mit *una corda*, das Ende mit *tre corde* angegeben, allerdings nicht konsequent. *tre corde* fehlt vereinzelt.

Stellen, an denen der Einsatz des rechten Pedals explizit unterbunden werden soll, werden in den Quellen bis E2 mit *ohne Ped.* oder *ohne Pedal* gekennzeichnet und mit Fortführungsstrichen (die allerdings vereinzelt fehlen) versehen. In E2<sub>A</sub> wurden diese Angaben zu *senza Ped.* vereinheitlicht, Fortführungsstriche wurden allerdings nicht ergänzt.

Da in den meisten Fällen kein Zweifel über die Geltungsdauer besteht und darüber, welches Pedal gemeint ist, vereinheitlicht die vorliegende Edition folgendermaßen: Der Einsatz des rechten Pedals wird angegeben mit  $\text{\textcircled{S}}$  und  $\text{*}$ , ohne Fortführungsstriche. Der Einsatz des linken Pedals mit *Dämpfer* und Fortführungsstrichen. Die Angabe zur Unterbindung des rechten Pedals wird zu *ohne Pedal* mit Fortführungsstrichen vereinheitlicht. An wenigen Stellen wird die Reichweite der Fortführungsstriche aus musikalisch-logischen Gründen verlängert und dort als Herausgeberergänzung in eckige Klammern gesetzt. Wo in der Hauptquelle die jeweilige Pedalaufhebung unklar ist und durch

die Nebenquellen eine eindeutige Position festgelegt werden kann, wird dies in den *Einzelbemerkungen* erwähnt.

### Einzelbemerkungen

#### 1.

- 1: In A, AB, E1, E2 Tempoangabe *Mäßige* ♩; *Mäßig* (♩ = 66) gemäß Änderung in E1<sub>H2</sub> (in E1<sub>S</sub> handschriftlich ♩ = 66 ergänzt, zusätzlich zu gedrucktem *Mäßige* ♩); in E2<sub>A</sub> *Mässig* (♩ = 66) | *Moderato* (so auch in B, aber mit Metronomzahl 60).
- 11: In A am Taktbeginn mit *rit.*
- 26 f. u: In allen Quellen bis auf A (dort an dieser Stelle keine Gabeln) Ende der letzten < bereits am Ende von T 26; bis T 27 Zz 1+ verlängert in Analogie zu T 26 o. – Bogenbeginn ab *g* fehlt in allen Quellen (in den Drucken und in AB Zeilenwechsel nach T 26; in T 27 dort Bogen links offen), in Analogie zu T 25 vorgezogen. – *As-As* mit Haltebogen am Taktübergang gemäß A. In AB vor Seitenwechsel ♩ *As* mit Haltebogen vorhanden, aber in T 27 weder Haltebogen noch ♩ *As*. In den Drucken in T 26 ♩ *As* vorhanden, aber ohne Haltebogen, und in T 27 ohne ♩ *As*. Wir folgen A in Analogie zu T 25 f.
- 28: In A *p* erst zu 2. Note Klav o.
- 29: In A *f* erst zu *a*<sup>1</sup>/*gis*<sup>2</sup>.
- 34 o: In A am Taktbeginn fehlerhafter Rhythmus ♩, sodass unklar, ob ♩ oder ♩ gemeint ist (derselbe fehlerhafte Rhythmus in A auch am Ende von T 44). In AB erneuter Fehler, Rhythmus nun als ♩; die Drucke E1, E2, E2<sub>A</sub> haben jeweils ♩, in E1<sub>H1</sub>, E1<sub>H2</sub>, E1<sub>S</sub> keine Eintragungen an dieser Stelle. Wir folgen den Drucken, allerdings würde die Lesart mit ♩ dem Rhythmus der Fortsetzung bis T 38 entsprechen; Lesart der Drucke daher womöglich von Schönberg übersehener Fehler.
- 35 u: *ppp* zu 1. Note eindeutig gemäß A und der Klarstellung in E1<sub>S</sub>; in den übrigen Quellen in T 34 zu Zz 3 knapp unter der < notiert, sodass es scheinbar zu Klav o gehört, was aber wegen gleichzeitiger < auszuschließen ist.
- 39: In AB, E1 am Taktbeginn *fp*, in A Zz 1+ *pp*. Das *fp* ist in E1<sub>S</sub> mit Fra-

gezeichen und darunter als zu tilgend vermerkt (wohl wegen des Haltebogens zu *c*<sup>1</sup>), in E1<sub>H1</sub> gestrichen. Ohne *fp* in E2, E2<sub>A</sub>. Dadurch bleibt allerdings unbestimmt, welche Dynamik in T 39 nach vorangegangenem *cresc.* gelten soll, ob also die Fortsetzung lauter zu spielen ist oder ob wieder zum *p* aus T 38 zurückgekehrt werden soll (oder sogar *pp* zu spielen ist wie in A).

- 43 u: In A 3.–4. Note *c-des*<sup>1</sup> statt *cis-d*<sup>1</sup>.
- 47 f. o: In AB letzte Note mit Bogenbeginn, aber ohne Fortsetzung zur 1. Note in T 48 nach Zeilenwechsel; vielleicht auch nur mechanisch Bögen von T 45 f. fortgesetzt. In A gesamte Passage ohne Bögen (mit Ausnahme des Bogens am Übergang T 45/46 und des folgenden Bogens).
- 50 f.: Fortführungsstriche zu *ohne Ped.* gemäß Nachtrag in E1<sub>H1</sub>, E1<sub>S</sub> (die Anweisungen *martellato* und *ohne Ped.* beide nicht in A, AB, E1, erst in E1<sub>H1</sub>, E1<sub>S</sub> nachgetragen; in E1<sub>H2</sub> *senza Ped.*, ohne Fortführungsstriche, *martellato* fehlt. In die revidierten Drucke E2, E2<sub>A</sub> beide Angaben übernommen, jedoch ohne Fortführungsstriche).
- 50–52 o: > zu *e*<sup>3</sup>/*gis*<sup>3</sup>, *fes*<sup>3</sup>, *des*<sup>3</sup>, *c*<sup>3</sup> nur gemäß AB in Analogie zu den übrigen >, die in den Drucken vorhanden sind (1. und 2. obere Note in T 51).
- 52 u: In A 4. Note wohl mit ♯, also *dis* statt *d*.
- 53–55 o: In AB Bogenende erst in T 55 zwischen vorletztem und letztem Akkord.
- #### 2.
- 1: In A ohne Tempoangabe, in AB, E1, E2 *Mäßige* ♩; *Sehr langsam* (♩ = 120) gemäß Änderung in E1<sub>H2</sub> (hier zusätzlich mit englischsprachiger Bezeichnung *Very slowly*; in E1<sub>S</sub> nur ♩ = 120 ergänzt, zusätzlich zu gedrucktem *Mäßige* ♩), in E2<sub>A</sub> *Sehr langsam* (♩ = 120) | *Very slow* (so auch in B, jedoch wiederum *slowly* statt *slow*). Die Metronomangabe führt allerdings zu einem recht raschen Tempo, sodass bisweilen die Vermutung geäußert wurde, dass

womöglich ein Versehen vorliegt. Folgende weitere authentische Zeugnisse zur Tempowahl liegen vor: der Brief an Busoni vom 3. Juli 1910, in dem von Schönberg ♩ = 80–90 mit der Umschreibung „gehende Achtel“ erwogen wird, ferner die Eintragung der Gesamtdauer im Handexemplar Steuermanns E1<sub>S</sub>, in dem 8–9 *M[in]* für das 2. Stück veranschlagt werden. Beide Angaben belegen ein deutlich langsames Grundtempo. Schließlich ist auch die späte Einspielung Eduard Steuermanns (Januar 1957, Columbia ML 5216 mono) mit ca. ♩ = 112 langsamer als ♩ = 120. Die widersprüchlichen Befunde lassen sich kaum auflösen. Denkbar erscheint die Annahme, dass Schönbergs eigene Auffassung sich im Laufe der Zeit änderte und er von dem zunächst gewählten recht langsamen Tempo später abrückte, sodass ♩ = 120 zu dem Tempo wurde, das er zuletzt für angemessen hielt.

2: In AB letzte vier Noten Klav u mit > .

3 u: In E1<sub>S</sub> zu ♩ *F*<sub>1</sub> Tenutostrich ergänzt.

4 o: In AB letzte drei Zz mit > .

5 u: 2. obere Note (*des*) als ♩ gemäß A, AB, E1, E2<sub>A</sub>; in E2 *des* als ♩

17 o: < > gemäß der Tendenz von AB in Analogie zu T 19; in den Drucken < Zz 1–3 und > Zz 3–4.

23 f. o: Unterschiedliche Länge des Bogens zu Unterstimme jeweils gemäß allen Quellen; in A beide Takte ohne Bogen, in AB Bogen nur in T 23 vorhanden. Möglicherweise ist das Bogenende in T 24 wie in T 23 gemeint.

30 u: Mittlerer und unterer Haltebogen in 1.–2. Akkord gemäß A, in E1, E2, E2<sub>A</sub> nur obere Noten *h-h* mit Haltebogen. – In A mittlere Note in letztem Akkord *des* statt *es*.

31 o: ♩ zu viertletzter oberer Note, somit *g*<sup>2</sup> statt *ges*<sup>2</sup> gemäß Korrektur in E1<sub>S</sub> (offensichtlich erst späte Korrektur, da in keiner Druckausgabe vorhanden). Die transponierte Wiederaufnahme des Motivs in T 32 (nun *g*<sup>2</sup>–*as*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>–*es*<sup>2</sup> etc.) würde allerdings

- gis*<sup>2</sup> statt *g*<sup>2</sup> nahelegen (sodass zu Beginn die Töne des Motivs in T 31 einen Halbton höher liegen als in T 32), so aber in keiner Quelle.
- 34 o: In A vorletzte Oktave wohl *b*<sup>1</sup>/*b*<sup>2</sup> statt *c*<sup>2</sup>/*c*<sup>3</sup>.
- 39 o: *p* in allen Quellen (mit Ausnahme von A, wo *p* fehlt) erst zu Taktbeginn in T 40, zu Auftakt vorgezogen in Analogie zu T 15 f.
- 39, 43: In E2, E2<sub>A</sub> Vorschlagsnoten abweichend notiert, in T 39 u als  $\text{♯}$ , in T 43 o als  $\text{♯}$ ; wir vereinheitlichen gemäß T 5–7.
- 45 o:  $\text{♯}$  zur Nebennote des letzten *tr* gemäß E1<sub>S</sub>.  
u: Vorschlagsnoten gemäß Korrektur in E1<sub>HI</sub> in Analogie zu T 26. In den übrigen Quellen die drei Noten als Akkord und Vorschlag  $\text{♯}$
- 45/46 o: Haltebogen am Taktübergang gemäß A.
- 50 u: Akkord als  $\text{♯}$ , gemäß AB, in A und den Drucken als  $\text{♯}$ , wohl Versehen.
- 3.**
- 1: In A, AB, E1, E2 Tempoangabe *Bewegte*  $\text{♩}$ ; *Bewegt* ( $\text{♩} = 132$ ) gemäß Ergänzung in E1<sub>H2</sub> (in E1<sub>S</sub> nur  $\text{♩} = 132$  ergänzt, zusätzlich zu gedrucktem *Bewegte*  $\text{♩}$ ), in E2<sub>A</sub> *Bewegt* ( $\text{♩} = 132$ ) | *Con moto* (so auch in B).
- 7: In A letzter Akkord *a/d*<sup>1</sup>/*g*<sup>1</sup>/*cis*<sup>2</sup>/*f*<sup>2</sup> mit Arpeggio.
- 15 u: In E1, E2, E2<sub>A</sub> nach Zz 3 mit \*, ohne ein korrespondierendes  $\text{S}$ -Zeichen in den Takten zuvor; diese unklare Lesart in keinem der Handexemplare korrigiert. Womöglich ist \* hier nur versehentlich (aufgrund unklarer Vorlage?) gesetzt und sollte in der verschollenen Stichvorlage das Ende der Dämpfung- bzw. der Unacorda-Vorschrift in T 18 anzeigen (in AB etwa stehen T 15 und T 18 direkt übereinander). Denkbar ist auch, dass in den Drucken ein entsprechendes  $\text{S}$  versehentlich fehlt, das am Beginn von T 14 oder 15 platziert werden könnte. In A, AB ohne  $\text{S}$  und \* an dieser Stelle.
- 16 u: > gemäß A in Analogie zu Klav o. 16–18: In E2 mit *Dämpfer* in T 16, in 2. Hälfte von T 18 erneut *Dämpfer*, allerdings ohne Kennzeichnung der

- Aufhebung der Vorschrift von T 16 (vgl. aber Bemerkung zu T 15 u). Wir setzen durchgehende Fortführungsstriche, da zweifellos so gemeint. Die Aufhebung am Ende von T 18 stammt aus E2<sub>A</sub> (dort *tre corde* zu Beginn von T 19), A, AB (in beiden Quellen zweimal *Dämpfer* wie in E2, jeweils mit Fortführungsstrichen bis Mitte T 18 und bis Ende T 19).
- 20 o: In A mit  $\text{>>}$  zu Zz 2 bis Zz 4.
- 21: In A, AB Beginn der  $\text{<<}$  erst bei Zz 3 und Ende bereits in der Mitte von Zz 4.
- 23 u:  $\text{<>}$  und Legatobogen zu *e*<sup>1</sup>-*g*<sup>1</sup> gemäß A in Analogie zu T 26.
- 24: Ende der Fortführungsstriche für *Dämpfer* aus T 22 gemäß A, AB. In den übrigen Quellen fehlt Angabe. – In A *espress* zu *f*.
- 34: In A *es*<sup>1</sup>/*es*<sup>2</sup> und *d*<sup>3</sup>/*d*<sup>4</sup> mit Staccato.
- Berlin, Herbst 2021  
Ullrich Scheideler

### Sechs kleine Klavierstücke op. 19 Quellen

- A<sub>1</sub> Autograph, Erste Niederschrift in Tinte. ASC, Signatur MS 19, 6–7. 4 Seiten, Notentext auf S. 1–3, auf S. 4 eine Bleistiftskizze, offenbar ohne Zusammenhang zu Opus 19. Nr. I–V datiert mit 19.2.1911 (jeweils leicht abweichend; Nr. II irrtümlich datiert 19/12.1901, die Jahresangabe 1901 jedoch zu 1911 korrigiert, dazu Bleistiftvermerk Schönbergs *wahrscheinlich | auch 19/2. | Sch.* Nr. VI datiert 17/6 1911.
- A<sub>2</sub> Autograph, Reinschrift. ASC, Signatur MS 19. 8 Seiten, Notentext auf S. 1–5, 7; S. 6 und 8 leer. Ohne Titel, Datierung oder Signatur; auf S. 1, 3, 5, 7 Stempel Schönbergs mit seiner Berliner Adresse. Das Manuskript enthält zahlreiche Eintragungen mit Bleistift, rotem und blauem Buntstift. Dabei handelt es sich zum Teil um Korrekturen von Fehlern, Zusätze, Fingersatz, Ziffern zur Markierung

- von Zz, Tonbuchstaben. Das Manuskript diente offensichtlich zum Studium, für den Unterricht oder für eine Aufführung.
- E Erstaussgabe. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U.E. 5069.“, erschienen Oktober 1913. Notentext S. 2–8. Innentitel: *SECHS KLEINE | KLAVIERSTÜCKE | VON | ARNOLD SCHÖNBERG | Op. 19 | Aufführungsrecht vorbehalten – Droits d'exécution réservés | UNIVERSAL-EDITION A.G. | WIEN Copyright 1913 by Universal-Edition LEIPZIG*. Verwendetes Exemplar: E<sub>H</sub> (siehe unten).
- E<sub>H</sub> Erstaussgabe, Schönbergs Handexemplar, mit einigen wenigen Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- E<sub>R</sub> Erstaussgabe, russische Ausgabe. Moskau, Staatsmusikverlag (Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo), Plattennummer „м. 13806 г.“, erschienen 1933. Neustich. Notentext S. 2–6. Titel: *АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ | (Под. в 1874 г.) | ШЕСТЬ | МАЛЕНЬКИХ ПЬЕС | ДЛЯ ФОРТЕПИАНО | [unten, links:] МОСКВА [Mitte:] ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО [rechts:] 1933*. Verwendetes Exemplar: siehe unten, E<sub>RHI</sub>.
- E<sub>RHI</sub> Erstaussgabe, Schönbergs Handexemplar der russischen Ausgabe, ohne Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- B Brief von Arthur Mendel (Associated Music Publishers) an Arnold Schönberg mit Fragen und Vorschlägen zur amerikanischen Ausgabe von Opus 19 (E<sub>A</sub>, siehe unten). Washington, Library of Congress, Music Division, Arnold Schoenberg Collection, ohne Signatur. Datiert: *December 20, 1941*. Maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Anmerkungen Schönbergs sowie des Verlags zu den Übersetzungsvorschlägen von Tempo-, Agogik- und Dynamikangaben.
- E<sub>A</sub> Erstaussgabe, amerikanische Ausgabe. New York, Associated Mu-

sic Publishers, Plattennummer wie E, erschienen 1942. Fotomechanischer Nachdruck von E, mit übersetzten und teils modifizierten Tempo- und Vortragsanweisungen. Titel: *ARNOLD SCHOENBERG | Six Little Piano Pieces | (Sechs kleine Klavierstücke) | OP. 19 | 75 cents, net | UNIVERSAL EDITION | ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK | Printed in U. S. A.* Verwendetes Exemplar: ASC, Leonard Stein Collection, ohne Signatur.

#### Zur Edition

Hauptquelle ist die von Schönberg korrigierte und autorisierte Erstaussgabe (E). Die übrigen Quellen werden als Nebenquellen herangezogen.

Dabei spielt A<sub>2</sub> als Reinschrift eine wichtige Rolle, auch wenn sie nicht als Stichvorlage diente. Unter den zahlreichen nachträglichen Eintragungen sind sowohl Korrekturen am Notentext mit Blau- oder Rotstift zu finden als auch aufführungspraktische Hinweise von anderer Hand mit Bleistift. Bei vielen Ergänzungen mit Blau- und Rotstift handelt es sich um eindeutige Korrekturen, die über die ursprüngliche Schreibschicht von A<sub>2</sub> hinaus den Textstand von E herstellen (Richtigstellung von Rhythmen, Präzisierung von Dynamikangaben, Vorzeichenfehler). Wahrscheinlich stammen diese Ergänzungen von der Hand Schönbergs. Die Bleistifteinträge scheinen eine davon zu unterscheidende Schicht zu bilden; sie haben eher einen didaktischen Hintergrund: Fingersatz, Zeichen zur Aufteilung der Hände, Nummerierung von Zählzeiten, Tonbuchstaben als Lesehilfe bei komplexen Akkorden. Teils werden aber auch Bögen, Pedalangaben, dynamische oder artikulatorische Zeichen ergänzt. Diese Bleistifteinträge deuten darauf hin, dass A<sub>2</sub> vermutlich als Aufführungsmanuskript diente. Damit liegt eine Datierung von A<sub>2</sub> in die Zeit vor dem Erscheinen von E im Jahr 1913 nahe. Sollte A<sub>2</sub> für die Uraufführung verwendet worden sein (durch Egon Petri bei Proben mit Schönberg am

22. Januar 1912; durch Louis Closson, Pianist der Uraufführung am 4. Februar 1912, siehe *Vorwort*), wäre A<sub>2</sub> spätestens auf Anfang 1912 zu datieren.

Wie im *Vorwort* erwähnt, ist die Stichvorlage für E nicht erhalten. Dieses Manuskript gab offenbar nicht den endgültigen Textstand wieder, weshalb Schönberg in den Fahnen von E viele Zeichen ergänzen musste. Da auch in A<sub>2</sub> etliche Angaben von Schönberg erst zu einem späteren Zeitpunkt mit Buntstift ergänzt wurden und da diese Zusätze A<sub>2</sub> auf den Stand von E bringen, liegt es nahe zu vermuten, dass der unkorrigierte Zustand von A<sub>2</sub> dem Textstand der verschollenen Stichvorlage entspricht. Ob die Buntstift-Ergänzungen in A<sub>2</sub> aus der Zeit der Uraufführung stammen oder erst später, während der Fahnenkorrektur für E, rückwirkend ergänzt wurden, muss offen bleiben (die Gewohnheit, „spätere“ Korrekturen in „früheren“ Quellen nachzutragen, ist jedenfalls ein für Schönberg durchaus übliches Vorgehen). A<sub>2</sub> wurde also offensichtlich im Umkreis der Uraufführung 1912 erstellt, mit Bleistift kommentiert und korrigiert und 1912 oder 1913 um eine weitere Korrekturschicht in Buntstift ergänzt.

Der werkgenetische Status der Bleistifteinträge jedoch bleibt unklar. Selbst wenn sie nicht vom Komponisten stammen, könnten sie bei der Einstudierung mit Schönberg eingetragen worden sein und somit eine gewisse Autorisierung erfahren haben. Andererseits bilden sie eine Momentaufnahme einer konkreten Aufführungssituation ab. Somit haben sie keinen grundsätzlichen Gültigkeitsanspruch, der den Text von E revidieren würde. Da zudem keiner der Einträge in E<sub>H</sub> auftaucht, werden sie in die vorliegende Edition nicht übernommen. Ausgewählte Lesarten, die von Interesse für die Aufführungspraxis sind, werden in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt. Dort werden auch Lesarten aus A<sub>2</sub> aufgeführt, die in der weiteren Überlieferung vielleicht nur versehentlich entfallen sind.

E<sub>H</sub> weist nur marginale Einträge auf. Schönberg ergänzt fast durchgängig Taktziffern zu jedem einzelnen Takt.

Dass Schönberg diese Taktzahlen in E<sub>A</sub> tatsächlich gestochen sehen wollte, beweist B; dort schreibt Schönberg auf der letzten Seite: *I would like to have the measures number[e]d, a number to every measure.* Dennoch werden die Taktzahlen nicht in unsere Edition übernommen; einerseits sind sie entgegen Schönbergs Wunsch nicht in E<sub>A</sub> gestochen worden, andererseits überfrachten sie das insgesamt sehr übersichtliche Notenbild der *Sechs kleinen Klavierstücke* mit unnötiger Information. Ein einziger Eintrag in E<sub>H</sub> (Nr. IV) könnte eine gültige Korrektur zum Notentext darstellen, vgl. die Fußnote im Notentext.

Die Drucke E<sub>R</sub> und E<sub>A</sub> sind zwar später als E und noch zu Schönbergs Lebzeiten erschienen, weisen jedoch keine über E hinausgehenden Änderungen des Notentextes auf.

E<sub>R</sub> wurde deutlich platzsparender gestochen (2 Seiten Notentext weniger). Über die Vorlage für E<sub>R</sub> ist nichts bekannt, vermutlich handelt es sich um ein Exemplar von E. Die Tempo- und Vortragsangaben zu Beginn eines jeden Stücks erscheinen auf Deutsch und Russisch, die Angaben im weiteren Verlauf bleiben deutsch oder italienisch. Einige wenige Abweichungen zum Notentext von E sind vermutlich zufälliger Natur und gehen nicht auf Schönberg zurück. Sie werden in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt.

E<sub>A</sub> ist eine photomechanische Reproduktion von E und stimmt im Notentext bis auf wenige Einzelheiten (siehe *Einzelbemerkungen*) exakt mit E überein. Die deutschen Tempo- und Vortragsbezeichnungen wurden ins Englische oder Italienische übertragen, die italienischen blieben unverändert. Bei einigen Übersetzungen der Vortrags- und Tempobezeichnungen geht E<sub>A</sub> über E hinaus, punktuell auch in den deutschen Formulierungen (vgl. etwa Bemerkung zu Nr. V T 1). Die Gültigkeit dieser Änderungen ist nicht eindeutig zu bewerten. Da sie nie in spätere Auflagen von E übernommen wurden und sich nicht in E<sub>H</sub> finden, wurden sie für unsere Edition nicht berücksichtigt, sondern nur in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt.

B ist für die Edition des Notentextes nicht relevant, hilft aber, um einige Änderungen in E<sub>A</sub> (siehe oben) als von Schönberg autorisiert zu bewerten. Die Vorschläge von Mendel wurden teils von Schönberg angenommen, teils korrigiert. In B sind in der Kommentierung drei Schreibwerkzeuge zu unterscheiden (Bleistift, Grünstift, Rotstift), die nicht eindeutig verschiedenen Händen zuzuordnen sind; sicher ist jedoch, dass Schönberg Grünstift verwendete. Der Verlag übernahm letztendlich nicht alle Änderungen Schönbergs und fand in E<sub>A</sub> teils alternative Lösungen (etwa Nr. I: Mendel schlägt vor *Lightly and gently*; Schönberg schlägt statt *Lightly* vor *how about leger* (see Webster) or *i*[talian] *leggiero*; für *gently* schlägt er vor *tenderly*, or *delicately*; in E<sub>A</sub> *Light, delicate*). Bei Abweichungen zwischen B und E<sub>A</sub> muss davon ausgegangen werden, dass die Änderungen in E<sub>A</sub> nach Rücksprache mit Schönberg vorgenommen wurden, auch wenn sie nicht in B dokumentiert sind.

A<sub>1</sub> schließlich spielt für die Edition keine Rolle. Die Niederschrift hat eindeutig vorläufigen Charakter, viele Zeichen, die sich in A<sub>2</sub> und E finden, fehlen. In seltenen Fällen besteht jedoch der Verdacht, dass Lesarten aus A<sub>1</sub> nur irrtümlich nicht nach E weitergegeben wurden. Derartige Lesarten werden in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt.

Weitere Manuskripte zu Opus 19 sind nicht überliefert. Es gibt jedoch, abgesehen von der verschollenen Stichvorlage, Hinweise auf handschriftliche Quellen, die bisher nicht aufzufinden waren. Fraglich ist, ob die im *Vorwort* erwähnte Niederschrift der Stücke I–V, die Berg oder Webern nach Berlin sandten, deckungsgleich mit dem um Nr. VI erweiterten Autograph A<sub>1</sub> ist. Ferner müsste eine separate Niederschrift der Nr. VI vom Juni 1911 in Wien existiert haben. Belegt ist weiterhin, dass Berg im April 1912 über ein Manuskript verfügte (A<sub>2</sub>? Oder eine Abschrift?), das er ohne Schönbergs Erlaubnis der Pianistin Etta Werndorff hatte zukommen lassen, und zwar zur Vorbereitung der Wiener Erstaufführung (die von Schönberg zunächst untersagt wurde; Briefe vom 3. April

1912). Schließlich belegt ein Brief Bergs an Schönberg vom 13. September 1912, dass Berg zu diesem Zeitpunkt für sich eine Abschrift von Opus 19 angefertigt hatte. Auch wenn diese nicht erhaltenen Quellen die Entstehungsgeschichte der *Sechs kleinen Klavierstücke* besser beleuchten könnten, ist der Notentext durch die erhaltenen Quellen ausreichend gut dokumentiert.

Die vorliegende Edition folgt so weit wie möglich der Notation in E; punktuell wurden Details nach modernen Stichregeln stillschweigend geändert, etwa Gabellängen minimal angeglichen. Runde Klammern stammen von Arnold Schönberg.

#### Einzelbemerkungen

##### I.

- 1 u: In A<sub>2</sub> mit Bleistift  $\mathfrak{S}$  und \* zum Akkord.  
 1 f. o: In A<sub>2</sub> mit Bleistift *rit.* zu Zz 5 T 1, mit Blaustift Fortführungsstrich bis einschließlich Zz 1 T 2.  
 2 o: In E<sub>R</sub> Fortführungsstriche zu *etwas zögernd* nur bis Taktmitte.  
 u: In E<sub>R</sub>  $\gg$  zu 1.–4. Note.  
 3 f. o: In A<sub>2</sub> mit Blaustift Tenutostrich zu letzter Note T 3, dafür zu folgenden drei Noten in T 4 keine Tenutostriche, stattdessen mit Blaustift  $\ll$  .  
 4: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> *p espress.* auf Mitte.  
 5 o: In E<sub>R</sub> 1. untere Note *a*<sup>1</sup> statt *as*<sup>1</sup>, *b* scheinbar getilgt. 3. obere Note jedoch mit *b*<sub>1</sub> – In A<sub>2</sub> mit Tinte zur Unterstimme Bogen über ganze Taktlänge statt Bogen 4.–5. Note; nach Zeilenwechsel links offener Beginn, endet an letzter Note.  
 6 o: In E<sub>A</sub> links geschlossene  $\ll$  , somit zwei separate Gabeln am Übergang T 5/6.  
 7 o: In A<sub>1</sub> beide Akkorde mit Staccato.  
 8 o: In A<sub>2</sub> *frei* statt *flüchtig*.  
 9 u: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> *ppp* zu Taktbeginn.  
 11 f. u: In A<sub>2</sub>  $\gg$  ab Beginn von  $\ll$  in Klav o, endet Zz 1 T 12.  
 13 o: In E<sub>A</sub> ohne (*mit Ton*), so auch Anweisung Schönbergs in B: *can be omitted*.  
 15 u: In A<sub>2</sub> mit Bleistift  $\mathfrak{S}$ , ohne Aufhebungszeichen. – In A<sub>2</sub> mit Bleistift *Schn* zu  $\text{♪}$ , Bedeutung unklar, mög-

licherweise „Schnell“ gemeint? Vgl. auch Bemerkung zu Nr. III T 7 o.

17 o: In E<sub>R</sub> Scheitelpunkt von  $\ll$   $\gg$  zu Zz 5 statt 6.

##### II.

- 3 o: In A<sub>1</sub> *espress.* schon zu letzter Note T 2, in A<sub>2</sub> eher zu 2. Note T 3.  
 4 u: In A<sub>1</sub> zu 4. Terz Staccato, in A<sub>2</sub> zu 5. Terz Staccato.  
 4 f. u: In A<sub>2</sub> jeweils  $\gg$  statt Tenutostrich, in A<sub>1</sub> in T 4 ebenfalls  $\gg$  statt Tenutostrich, in T 5 beide Zeichen vorhanden.  
 5 o: In A<sub>1</sub> *sf* zu 2. Akkord. Am Ende des Stücks in A<sub>2</sub> Kommentar Schönbergs zur Artikulation: *> oder sf bedeutet stets nur eine kleine, der Umgebung angemessene [ne] Betonung. Diese | Betonung darf stärker sein, als die dem betreffenden Taktteil zukommende, muss | sich aber wohl unterscheiden von den durch: mf, fp, mfpp, fpp, oder gar ffpp bezeichneten | [ne]ten Stellen, bei welchen wirklich einzelne Töne durch ihre Stärke aus der Umgebung | herausfallen, um, eventuell durch sofortige Abdämpfung, gleich nachher wieder dem Vorher- | gehenden sich anzupassen.*

##### III.

- In E<sub>A</sub> zur Übersetzung der Tempoangabe *Very slow*  $\text{♪}$  der Zusatz (*exactly in time*). Zusatz nicht in B.  
 7 o: In A<sub>2</sub> mit Bleistift *Schn.* zu  $\text{♪}$ , Bedeutung unklar, möglicherweise „Schnell“ gemeint? Vgl. auch Bemerkung zu Nr. I T 15 u. – In E<sub>R</sub> Tenutostrich auch zu 2. *e*<sup>1</sup>; in A<sub>2</sub> zwar nur Tenuto zu 1. *e*<sup>1</sup>, aber  $\ll$  zu 1.–2. *e*<sup>1</sup> statt  $\ll$   $\gg$  .

##### IV.

- 4 u: In A<sub>1</sub> letzter Akkord mit Tenutostrich.  
 5 o: In A<sub>2</sub> statt Bogen *h*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup> ein langer Bogen ab *h*<sup>1</sup> bis *g*<sup>1</sup> im Folgetakt.  
 7 o: In A<sub>2</sub> *poco rit.* erst zu 3. Note, mit Fortführungsstrichen bis Ende T 7. – In E<sub>R</sub> Bogen 3.–4. Note statt Tenutostrich.  
 13 o: In A<sub>2</sub> mit Staccato.

##### V.

- 1: In E<sub>A</sub> nur *zart* | *delicate* statt *zart, aber voll*. In B von Mendel *delicate*,

*yet full | zart, aber voll*; beide Zusätze nach dem Komma in B mit rotem Buntstift gestrichen, vermutlich nicht von Schönberg, der zunächst hinter Mendels Übersetzung einen Haken in Grün setzte.

- 4: Zuordnung und Länge der Gabeln in den Quellen teilweise nicht eindeutig. Die im edierten Text zwischen den Systemen stehenden  $\langle \rangle$  sind in A<sub>1</sub> eindeutig zu Klav u positioniert. Die über Klav o stehenden  $\langle \rangle$  sind in A<sub>2</sub> weiter rechts platziert, mit Scheitelpunkt zu 2. Note *f*<sup>1</sup>.
- 7 f. u: Legatobogen fehlt in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>; in A<sub>2</sub> stattdessen nur Bogen *H-c* in T 8. In E beginnt Bogen erst 3. Note T 7. In E<sub>R</sub> wie wiedergegeben, allerdings fehlt hier Haltebogen *g-g*. Wir folgen E, verlängern Bogen aber und setzen ihn ab 1. Note T 7 an, vgl. Klav o.
- 12 f. o: In A<sub>2</sub> Bogen 1. Terz T 12 bis letzte Terz T 13.

## VI.

- 7 m: In E<sub>A</sub> statt *mit sehr zartem Ausdruck* nur *sehr zart | very delicate*. In B von Mendel *mit sehr zartem Ausdruck | with very delicate expression*, ohne Korrektur.
- 8 o, m: In A<sub>2</sub> zusätzlich zu Haltebögen auch jeweils Legatobogen zwischen den beiden Akkorden, außerdem jeweils Staccatopunkt zum letzten Akkord.
- 9 u: In A<sub>1</sub> eine  $\frown$  über beide Noten.  $\frown$  zu letzter Note gemäß E, A<sub>2</sub>, E<sub>R</sub>. In A<sub>2</sub> mit Bleistift drei zusätzliche  $\frown$  zu den Pausen in Klav m, u.

München, Herbst 2021

Norbert Müllemann

## Fünf Klavierstücke op. 23

### Quellen

SK<sub>1</sub> Skizzen und Entwürfe zu Nr. 2 und 4 sowie nachträgliche analytische Aufzeichnungen zu Nr. 3 auf drei Einzelblättern. ASC, Signaturen MS 23, 12–13 (Nr. 2) und 16 (Nr. 4) sowie MS 25, 27M (= U 51) (Nr. 3). Niederschrift mit Bleistift. Autographe

Datierung: 8/7 | 1920 (Nr. 2).

Die Versoseite des 2. Blattes ist leer, diejenige des 3. Blattes enthält Skizzen zum Intermezzo aus der *Suite für Klavier* op. 25.

Bei den Skizzen auf zwei weiteren Skizzenblättern (MS 23, 27E und 27K [= U 49]) handelt es sich entgegen den Angaben in der Arnold Schönberg Gesamtausgabe nicht um Vorstufen des Anfangs von Nr. 5, sondern um Skizzen zur *Suite für Klavier* op. 25 (vgl. Ulrich Krämer, *Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst. Vom ‚Komponieren mit Tönen‘ zur Zwölftonkomposition*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 17/2020*, hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, S. 39–64, hier S. 59 ff.).

SK<sub>2</sub> Skizzen und Entwürfe zu Nr. 5 in einem von Schönberg eigenhändig angefertigten Skizzenbuch („V. Skizzenbuch“). ASC, Signatur MS 79, Sk466–Sk468. Großquartformat quer; insgesamt 200 Seiten und 21 Einlageblätter. Rechts oben auf S. 1 notierte Schönberg das Motto *Mit Gott | 3. Juni 1922*. Die mit Bleistift geschriebenen Skizzen und Entwürfe befinden sich auf S. 4–6 im Anschluss an die Erste Niederschrift von Nr. 4 (T 14–35) sowie im Umfeld der Ersten Niederschrift von Nr. 5 (siehe unten, Quelle A<sub>5</sub>); ein Entwurf der ersten zehn Takte geht dieser Ersten Niederschrift unmittelbar voraus. Datierung zu Beginn des Entwurfs auf S. 5: *13/III*.

A<sub>1</sub> Autograph, Erste Niederschrift von Nr. 1 T 23–35 in Bleistift, Vorlage für A<sub>2</sub>. ASC, Signatur MS 23, 9. Datierung am Ende: *9. VII. 1920*. Ein Blatt, Rectoseite mit Bleistift beschrieben, mit quadratischem Ausschnitt links oben, zusätzliche Korrekturen mit schwarzer Tinte, Rotstift und Blaustift, ohne Titel. Versoseite leer bis auf Federproben.

A<sub>2</sub> Autograph, Niederschrift von Nr. 1 in Tinte. ASC, Signatur

MS 23, 10–11. Datierung am Ende: *vollendet 9. VII 1920 | Arnold Schönberg*. Die Niederschrift beinhaltet zwei Textstufen: T 1–22 (Erste Niederschrift), T 23–35 (Reinschrift nach der Vorlage A<sub>1</sub>). Mit schwarzer Tinte beschriebenes Doppelblatt (Bl. 1r: T 1–21, Bl. 1v: T 22–29, enthält nach T 22 eine durchgestrichene Frühfassung von T 23; Bl. 2r: T 30–35; Bl. 2v: leer), zusätzliche Ergänzungen und Korrekturen mit Bleistift, Rotstift und Blaustift auf Bl. 1r. Kopftitel auf 1. Seite: *Präludium* (Bleistift, mit Rotstift gestrichen), rechts daneben: *Suite* (Bleistift, mit Bleistift gestrichen), in rechter oberer Ecke: *Nr. 1* (Bleistift). Der gestrichene Kopftitel lässt darauf schließen, dass Schönberg ursprünglich erwogen hatte, die *Fünf Klavierstücke* unter der Bezeichnung *Suite* mit einem eröffnenden Präludium zu publizieren, dann aber hiervon zugunsten der gleichzeitig vollendeten *Suite für Klavier* op. 25 absah.

A<sub>3</sub> Autograph, Erste Niederschrift von Nr. 2 in Tinte. ASC, Signatur MS 23, 14–15. Datierung am Ende: *27/VII. 1920 | Arnold Schönberg*. Ein Blatt, beschrieben mit schwarzer Tinte (recto: T 1–11, enthält nach T 7 eine durchgestrichene Frühfassung von T 8; verso: T 12–23), zusätzliche Korrekturen mit roter Tinte, ohne Titel.

A<sub>4</sub> Autograph, Niederschrift von Nr. 4 in Tinte. ASC, Signatur MS 23, 17–18a. Datierung zu Beginn: *26/7 | 1920* (Bleistift). Datierung am Ende: *13/III. 1923 | Arnold Schönberg* (Tinte). Die Niederschrift beinhaltet zwei Textstufen: T 1–13 (Erste Niederschrift), T 14–35 (Niederschrift nach der Vorlage A<sub>5</sub>). Mit schwarzer (T 1–14) bzw. schwarzer und blauer Tinte (T 15–35) beschriebenes Doppelblatt (Bl. 1r: T 1–13 mit durchgestrichener Frühfassung von T 14; Bl. 1v: T 14–24; Bl. 2r: T 25–35; Bl. 2v: leer), zusätz-

- liche Korrekturen mit Bleistift, Blaustift, Rotstift und schwarzer Tinte, analytische Eintragungen auf Bl. 1r mit diversen Buntstiften. Titel rechts oben auf 1. Seite: *Serie I N<sup>o</sup> 4*.
- A<sub>5</sub> Autograph, Erste Niederschriften von Nr. 3, 4 (T 14–35) und 5 im „V. Skizzenbuch“, S. 2–7. ASC, Signatur MS 79, Sk464–Sk469. Die sechs Seiten sind mit Bleistift und blauer Tinte beschrieben, zusätzliche Ergänzungen und Korrekturen mit blauer, schwarzer, roter und magentafarbener Tinte. Auf den betreffenden Blättern klebt am Rand jeweils ein Karteireiter, auf dem maschinenschriftlich mittels der alphanumerischen Abkürzungen *5 KL 3*, *5 KL 4*, *5 KL 5* die Werkzeughörigkeit (*5 KL = 5 Klavierstücke*) und Nummer des jeweiligen Stücks angegeben ist. Die Seiten 4–6 enthalten zudem Skizzen zu Nr. 5 (siehe oben, SK<sub>2</sub>).
- Erste Niederschrift von Nr. 3 auf S. 2 f. Datierung zu Beginn: *Mödling 6. Februar 1923*. Datierung am Ende: *Mödling 9/II. 1923* | *Sch.* Die beiden Seiten (S. 2 mit T 1–17, S. 3 mit T 18–35) sind mit Bleistift (T 1–9 2. Viertelnote, T 17 5. Achtelnote [r. H.] bzw. 6. Achtelnote [l. H.]–35) und blauer Tinte (restliches Notat) beschrieben, zusätzliche Ergänzungen und Korrekturen mit schwarzer Tinte und grünem Buntstift. Unten auf S. 2 notierte Schönberg einige Aufführungsanweisungen, die zum Teil in die dem gesamten Werk vorangestellten Anmerkungen eingegangen sind. Erste Niederschrift von Nr. 4 T 14–35 auf S. 4. Datierung zu Beginn am linken Akkoladenrand: *10/II. 1923* | *Fortsetzung* | *des Klavierstückes* | *Serie I No 4* | *begonnen am* | *26/7. 1920*. Datierung am Ende: *beendet* | *13/II. 1923* | *Sch.* Die Seite ist mit Bleistift beschriftet, zusätzliche Ergänzungen und Korrekturen mit blauer Tinte.
- Erste Niederschrift von Nr. 5 auf S. 5–7. Datierung am Ende: *17/II. 1923* | *Sch.* Die drei Seiten sind mit Bleistift beschrieben, nachträgliche Ergänzungen und Korrekturen mit schwarzer und roter Tinte. Unten auf S. 6 findet sich zusammen mit einer Skizze eine Erläuterung der Notations-symbole für das aufwärts bzw. abwärts zu spielende Arpeggio.
- [A<sub>S1</sub>] Autographe Sammelabschrift, Stichvorlage für E. Verschollen.
- A<sub>S2</sub> Autographe Sammelabschrift (Reinschrift). Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms. autogr. Schönberg, A. 1. Zwei Lagen zu drei bzw. zwei mit schwarzer Tinte beschriebenen Doppelblättern in einem mit zwei Pappstreifen am Falzrand verstärkten Doppelblatt aus Notenpapier als Umschlag, zusätzliche Eintragungen und Korrekturen mit schwarzer, roter und schwarzbrauner Tinte, rotem Buntstift und Bleistift. Ursprünglich mit Fadenheftung, Heftfaden fehlt. Autographertitel in Tinte: *Fünf Klavierstücke* | *op 23* | *von* | *Arnold Schönberg*, unten rechts: *II. Exemplar*. Zusätzlicher Titelaufkleber in Maschinenschrift unten links: *FÜNF KLAVIERSTÜCKE* | *von* | *ARNOLD SCHÖNBERG*, darunter handschriftlich: *opus 23*. Bibliotheksvermerk unten zentriert: *II. 1925. 1023*. 2. Umschlagseite mit vier aufgeklebten Zetteln mit den dem Gesamtwerk vorangestellten allgemeinen Anmerkungen und den speziellen Anmerkungen zu Nr. 3 und 5 in Maschinenschrift (Durchschriften) mit zusätzlichen Eintragungen in Bleistift und rotem Buntstift. Autographe Paginierung mit schwarzer Tinte auf S. 2–20. Nr. 1 auf S. 1–3. Kopftitel: *1.*, oben rechts: *op 23 Nr 1*, unten rechts in Bleistift: *II. Exemplar*. Datierung nach dem Schlussstrich: *2. Abschrift* | 28. [korri-
- giert aus 27.] *IV. 1923* | *Arnold Schönberg*.
- Nr. 2 auf S. 5–7. Kopftitel: *2.*, oben rechts: *op. 23 Nr 2*. Datierung nach dem Schlussstrich: *abgeschrieben* | *am 30/IV. 1923* | *Arnold Schönberg*.
- Nr. 3 auf S. 8–11. Kopftitel: *3.* Datierung nach dem Schlussstrich: *abgeschrieben* | *17. III. 1923* | *Arnold Schönberg*.
- Nr. 4 auf S. 12–14. Kopftitel: *4.* Datierung unter dem Schlussstrich: *abgeschrieben 14/III. 1923* | *Arnold Schönberg*.
- Nr. 5 auf S. 15–19. Kopftitel [in Bleistift:] *5* [in Tinte:] *Walzer*. Datierung am Rand unter dem Schlussstrich: *Arnold Schönberg* | *II. Abschrift* | *14/III. 1923*.
- Im Juli 1925 hatte Schönberg die autographe Sammelabschrift zusammen mit einigen Skizzenblättern zur Serenade op. 24 der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin überlassen. Der Schenkung war eine entsprechende Bitte des damaligen Direktors der Musikabteilung Wilhelm Altmann vorangegangen (Briefwechsel vom Juli 1925).
- KE Korrekturabzug von E nach ausgeführter 1. Korrektur. ASC, Drüner Antiquariat Collection. 19 einseitig bedruckte Blätter, paginiert 2–20, aus dünnem Papier, die einzeln auf Blätter aus festerem Papier in größerem Format aufgeklebt sind. Grüner Kartonumschlag mit Aufkleber in rechteckigem Zierrahmen mit der Aufschrift *ARNOLD SCHENBERG*. | *KLAVIERWERKE*. in schwarzer Tinte vermutlich in der Handschrift Eduard Steuermanns. Eintragung in Bleistift auf der Rückseite des vorderen Umschlagdeckels oben rechts: *Mit Gott!*, vermutlich ebenfalls von Steuermanns Hand. S. 8–20 mit Stempelaufdruck *Arnold Schönberg* | *Traunkirchen N<sup>o</sup> 3* | *Villa Spaur* | *Oberoesterr.* Sämtliche Rectoseiten mit autographen Korrekturen bzw. Ergänzungen in



- roter Tinte, Bleistift sowie blauem und rotem Buntstift. Weitere Bleistifteintragungen vermutlich in der Hand Steuermanns auf S. 4 (Nr. 1 T 16 Zz 4: *Repr.*), S. 6 (Nr. 2 T 7: *d, fis, g* zu 1., 4., 5. Note), S. 7 (Nr. 2 T 14: *gis, cis* zu 9., 11. 16tel-Wert, T 19 u: *e, f, d* zu letzten drei Noten, T 21 u: *c, d, e* zu letzten drei Noten), S. 8 (Nr. 3 T 2–3: Markierung der Töne des quinttransponierten Fünftonmotivs aus T 1 f.), S. 13 (Nr. 4 T 5: Markierung der parallelen Quinten und Korrekturvorschlag; vgl. *Einzelbemerkungen*).
- L Fehlerliste zu E nach ausgeführter 2. Korrektur (Beilage zu Brief an den Wilhelm Hansen Verlag vom 31. August 1923). Durchschrift, Washington D. C., Library of Congress (Digital in der Briefdatenbank des ASC).
- E Erstaussgabe. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen Musik-Forlag, Verlagsnummer 2326, Plattennummer 18298, erschienen 5. November 1923. Fünf Bogen mit Klammerheftung. Umschlagtitel: [in mit Blättern umrankter Vignette in Form einer Geigendecke unter einem Wikingerkopf:] *WILHELM HANSEN | EDITION | N<sup>o</sup> 2326. | ARNOLD | SCHÖNBERG | Op. 23 | Fünf Klavierstücke* [darunter:] *KJØBENHAVN & LEIPZIG | WILHELM HANSEN, MUSIK-FORLAG | KRISTIANIA & BERGEN | NORSK MUSIK-FORLAG | BRØDRENE HALS-WARMUTH-WILHELM HANSEN | STOCKHOLM & GÖTEBORG | A. B. NORDISKA MUSIKFÖRLAGET*. Innentitel [in gemustertem Rechteckrahmen:] *Wilhelm Hansen Edition. | Fünf Klavierstücke* [darunter Schönberg-Portrait, Radierung von Rudolf Herrmann] | *von | Arnold Schönberg | Op. 23 | Eigentum des Verlegers für alle Länder – Propriété pour tous Pays | Aufführungsrecht vorbehalten – Droits de Représentation réservés | Kjøbenhavn & Leipzig | Wilhelm Hansen, Musik-Forlag* [links darunter:] *Kristiania & Bergen | Norsk Musik-Forlag* [rechts daneben:] *Göteborg – Stockholm – Malmö | A. B. Nordiska Musikförlaget* | [Mitte:] *Copyright 1923 by Wilhelm Hansen, Copenhagen*. Notentext auf S. 3–5 (Nr. 1), 6–7 (Nr. 2), 8–12 (Nr. 3), 13–15 (Nr. 4) und 16–20 (Nr. 5). Umschlagrückseite mit Verlagsanzeige des Klavierauszugs des IV. Satzes aus Schönbergs Serenade op. 24 von Felix Greissle. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur 197230.
- E<sub>T</sub> Titelaussgabe von E, erschienen 11. Dezember 1924 mit Aufdruck *Zweite Auflage* links oben auf Umschlag und geänderter Verlagsangabe auf Umschlagtitel: *København & Leipzig | WILHELM HANSEN, MUSIK-FORLAG | Kristiania & Bergen | Norsk Musikforlag | Göteborg – Stockholm – Malmö | A. B. Nordiska Musikförlaget*; Innentitel mit Portraitphotographie von Schönberg anstelle der Radierung und mit geringfügigen Änderungen innerhalb der Verlagsangabe (*Eigentum* statt *Eigenthum*, *København* statt *Kjøbenhavn*, *Norsk Musikforlag* statt *Norsk Musik-Forlag*.) Umschlagrückseite mit Verlagsanzeige diverser Ausgaben von Schönbergs Werken im Hansen-Verlag sowie Pressestimmen. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur 197230<sup>2</sup>.
- E<sub>H1</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 1. Handexemplar (Nr. 90b nach Jerry McBride). In grünblauem Kartoneinband mit blauem Leinenrücken, Originalumschlag mit Deckel verklebt; mit einigen wenigen Eintragungen Schönbergs auf S. 16 und 19 in roter Tinte, teil über blauem Buntstift. ASC, Signatur H 3. Auf Innentitel oben rechts in Bleistift: *c. 1* sowie autographe Eintragung in roter Tinte unten rechts: *Hand-*
- exemplar | mit Verbesserungen und | Vermerkungen | 19/XI.1923 Schönberg.*
- E<sub>H2</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 2. Handexemplar (Nr. 90c nach McBride) in mit dunkelblauem Leinen bezogenem Kartoneinband mit Lederrücken, Originalumschlag mit Vorsatz verklebt; mit Eintragung auf S. 5 in rotem Buntstift. ASC, Signatur H 3. Auf Innentitel oben rechts in Bleistift: *c. 2*.
- E<sub>H3</sub> Exemplarmäßiger Abzug in Umschlag-Muster ohne Heftung mit abweichender Verlagsnummer und fehlendem Vornamen des Komponisten, zugleich Schönbergs 3. Handexemplar (Nr. 90d nach McBride) mit Eintragungen auf S. 5, 16, 17, 19 und 20 in Bleistift (u. a. zur Markierung von korrespondierenden Takten in fremder Hand, aber auch Nachtrag des zunächst nicht gestochenen Violinschlüssels am Ende von T 31 u in Nr. 5). ASC, Signatur H 3. Auf Umschlag oben rechts in Bleistift: *c. 3*. Schönberg hatte diesen 4. Korrekturabzug am 30. August 1923 vom Verlag erbeten und den Umschlag mit Titelvorschlag Mitte September, den exemplarmäßigen Abzug Anfang Oktober 1923 erhalten. Da er die 4. Korrektur nicht mehr gelesen hat (siehe *Vorwort*), verblieb das Exemplar in seinem Besitz.
- E<sub>H4</sub> Erstaussgabe (Titelaussgabe), Schönbergs 4. Handexemplar (Nr. 90a nach McBride), ohne Originalumschlag eingebunden in ein Konvolut mit Handexemplaren mit Klaviermusik Schönbergs; mit Eintragungen auf S. 5 und 16 in Bleistift. ASC, Signatur H 3.

#### Zur Edition

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist die von Schönberg sorgfältig überwachte Erstaussgabe (E) unter Einbeziehung der Nachträge und Korrekturen der Handexemplare E<sub>H1</sub> und E<sub>H4</sub>. (Die Eintragungen in den Handexemplaren E<sub>H2</sub> und E<sub>H3</sub> bieten keine darüber hinausgehenden Lesarten.) Die übrigen

Quellen werden als Nebenquellen herangezogen.

Aufgrund der Tatsache, dass die Stichvorlage [A<sub>S1</sub>] als verschollen gelten muss, ist die Sammelhandschrift A<sub>S2</sub> die wichtigste Nebenquelle. Das Manuskript wurde im Zuge der Vorbereitung der Drucklegung nach der Stichvorlage [A<sub>S1</sub>] angefertigt und enthält als einzige autografe Quelle alle fünf Stücke in kalligraphischer, an den Notenstich angelehnter Ausarbeitung. Die Abhängigkeit von [A<sub>S1</sub>] ergibt sich nicht nur aus der ausdrücklichen Bezeichnung als *II. Exemplar*, sondern auch aus den chronologisch annähernd rückläufigen Datierungen am Ende der fünf Stücke, die im Widerspruch zu der durch die Lagenordnung vorgegebenen Beschriftungsfolge stehen: So können etwa die Abschriften des 3. und 4. Stücks entgegen der Datierung *abgeschrieben 17. III. 1923* bzw. *abgeschrieben 14/III. 1923* nicht vor den auf Ende April datierten Abschriften der Stücke Nr. 1 und 2 zu Papier gebracht worden sein, da sie jeweils auf der Rückseite der Blätter mit dem Schluss des jeweils vorangehenden Stücks begonnen wurden. Außerdem nimmt die erste Seite von Nr. 4 die letzte Seite der Lage mit den ersten drei Stücken ein. Daraus ergibt sich, dass die Datierungen in A<sub>S2</sub> aller Wahrscheinlichkeit nach aus der früher entstandenen ersten Sammelhandschrift [A<sub>S1</sub>] übernommen wurden, was sich damit begründen ließe, dass es sich bei der Kopiaturnachbearbeitung von A<sub>S2</sub>, anders als im Fall von [A<sub>S1</sub>] selbst, eben nicht um eine Überführung in eine neue, über die Vorlage hinausgehende Werkgestaltung handelte. Des Weiteren lässt die sorgfältig geplante Anlage des Manuskripts vermuten, dass Schönberg zunächst dieses Exemplar als Stichvorlage vorgesehen hatte, sich dann aber – möglicherweise aufgrund der im 3. Stück mehrfach vorkommenden Zeilenumbrüche in der Taktmitte – dagegen entschied. In einem Brief an den Verlag hatte er jedenfalls ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Einzeltakte „keinesfalls [...] abgeteilt werden“ dürften, und aus diesem Grund sogar die Frage aufgebracht, „ob es nicht gut wäre, ein Querformat zu wählen“ (Brief vom 2. und 3. Mai 1923). Ver-

mutlich war die Taktaufteilung in [A<sub>S1</sub>] in diesem Sinne besser gelöst, da das Manuskript weniger platzsparend angelegt war als A<sub>S2</sub>. Einer Beschreibung zufolge, die sich ebenfalls in dem erwähnten Brief findet, bestand es aus „22 Seiten Notenpapier, 3 davon unbeschrieben; also: 19 Seiten Text“, während A<sub>S2</sub> nur 18 Seiten Notentext umfasst. Trotz der Abhängigkeit der beiden Quellen voneinander waren diese aufgrund von Abschreiberversehen, die Schönberg häufig unterliefen, sowie nachträglicher Änderungen sicher nicht textidentisch, was sich auch aus den häufigen Abweichungen zwischen A<sub>S2</sub> und E ergibt. Aus diesem Grund kann A<sub>S2</sub> keinesfalls als Ersatz für die verschollene Stichvorlage [A<sub>S1</sub>] betrachtet werden, auch wenn die Handschrift zahlreiche in Blei- und Rotstift, teils aber auch mit schwarzbrauner und roter Tinte ausgeführte Nachträge und Korrekturen aufweist, die eine Annäherung an E zur Folge hatten. Ein Teil dieser Änderungen – und zwar ausschließlich solche, die die letzten drei Stücke betreffen – ist auch in dem Korrekturabzug KE überliefert, der den 2. Korrekturgang repräsentiert. Aus dieser Entsprechung ergibt sich, dass Schönberg A<sub>S2</sub> entweder bei der Korrekturlesung mit herangezogen oder dass er die Korrekturen dort zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen hatte.

Die übrigen autographen Quellen sind gegenüber A<sub>S2</sub> nachrangig, da ihr Textstatus nur in zwei Fällen (A<sub>2</sub> mit Nr. 1 T 23–35 und A<sub>4</sub> mit Nr. 4 T 14–35) dem einer Reinschrift entspricht und sie größtenteils aufgrund der zeitlichen Distanz zu [A<sub>S1</sub>] und A<sub>S2</sub> eine frühere, durch die Sammelabschriften zumindest teilweise überholte Fassung des Notentextes bieten (vgl. A<sub>1</sub> bis A<sub>3</sub> mit Nr. 1 und Nr. 2 sowie A<sub>4</sub> mit Nr. 4 T 1–13). Nur im Fall von A<sub>5</sub> besteht auch aufgrund der zeitlichen Nähe ein unmittelbarer Zusammenhang zu den beiden Sammelhandschriften, da die (Teil-)Niederschriften im Skizzenbuch mit einer Ausnahme bereits kurz nach ihrer Fertigstellung im Februar 1923 als Vorlage für die in [A<sub>S1</sub>] zusammengefassten, Mitte Februar bzw. Ende April

entstandenen Abschriften dienten (vgl. A<sub>5</sub> mit Nr. 3 und 5). Bei der erwähnten Ausnahme handelt es sich um die ebenfalls im Skizzenbuch entworfene 2. Hälfte von Nr. 4, mit der Schönberg zunächst die Ende Juli 1920 begonnene Niederschrift komplettierte, bevor er diese als Kopiervorlage für [A<sub>S1</sub>] verwendete.

Die zahlreichen Ergänzungen und Korrekturen in den A<sub>S2</sub> vorangehenden Quellen betreffen sämtliche Parameter des Tonsatzes. In vielen Fällen handelt es sich um die Rückübertragung einer Änderung der chronologisch späteren Quelle – meist A<sub>S2</sub> –, die mit deren Schreibstoff eingetragen wurde. Darüber hinaus lassen sich auch Änderungen nachweisen, die offenbar erst im Zusammenhang mit der Fahnenkorrektur vorgenommen wurden, da sie in A<sub>S2</sub> nicht zu finden sind. Hierzu zählt beispielsweise das in A<sub>3</sub> mit roter Tinte ergänzte  $\sharp$  (vgl. Einzelbemerkung zu Nr. 2 T 19), das in E berücksichtigt ist, während A<sub>S2</sub>  $\natural$  notiert, oder das in A<sub>5</sub> mit schwarzer Tinte zu  $\flat$  korrigierte  $\natural$  (vgl. Einzelbemerkung zu Nr. 3 T 9), das ebenfalls in E korrigiert wurde, während A<sub>S2</sub> an der alten Lesart festhält. Aufgrund der Vielzahl der Abweichungen, die insbesondere die dynamischen Angaben, Artikulationsbezeichnungen und Bögen betreffen, werden die Lesarten der autographen Quellen in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt, sofern es sich um zusätzliche bzw. abweichende Zeichen gegenüber der Hauptquelle E handelt. Sie sind insofern auch von aufführungspraktischem Interesse, als sich nicht immer klären lässt, ob es sich bei in E „fehlenden“ Angaben um bewusste oder versehentliche Auslassungen handelt.

Bei der Korrekturfahne (KE), die erst in den 1990er-Jahren als Teil eines Antiquariatsankaufs in das Archiv des Arnold Schönberg Centers gelangte, handelt es sich um einen Abzug der 2. Korrektur, den Schönberg in zwei Lieferungen – am 10. Juli 1923 mit den ersten beiden und Ende Juli oder Anfang August 1923 mit den letzten drei Stücken – erhalten und am 16. August nach Kopenhagen zurückgeschickt hatte. Das überlieferte Exemplar diente

jedoch einem anderen Zweck als der Übermittlung von Korrekturen an den Verlag: Am 23. Juni 1923 hatte Schönberg im Zusammenhang mit der Rücksendung der Erstkorrektur der Stücke Nr. 1 und 2 den Verlag „dringendst“ darum gebeten, „vom nächsten Abzug [...] zwei Exemplare“ zu erhalten, da er „die Stücke mit dem Pianisten Steuermann für eine Konzerttournee“ einzustudieren beabsichtige. Wie aus der weiteren Verlagskorrespondenz hervorgeht, waren ihm die Fahnen der anschließenden 2. Korrektur tatsächlich in drei bzw. zwei Exemplaren zugegangen. Eines dieser Exemplare, nämlich Quelle KE, schickte er auf zwei Sendungen verteilt an Eduard Steuermann, der den Erhalt am 1. bzw. 19. August bestätigte. Offenbar hatte Schönberg einen Teil der Korrekturen, bei denen es sich einer Mitteilung an den Verlag zufolge auch um „einige unbedeutende Verbesserungen im Manuskript“ handelte (Brief vom 16. August 1923), in das für Steuermann bestimmte Exemplar übertragen, damit dieser für das Studium ein möglichst fehlerfreies Exemplar zur Verfügung hatte. Ein Vergleich des gestochenen Notentextes von KE mit L zeigt jedoch, dass dies offenbar nicht für sämtliche Eintragungen des 2. Korrekturgangs der Fall war (vgl. die in KE fehlende Viertelpause in Nr. 2 T 20, die in den Fahnen der 3. Korrektur bereits vorhanden gewesen sein muss, da in L nur die Ergänzung der folgenden punktierten Halben Pause gefordert ist). Einige Änderungen könnten auch im Rahmen einer zwischenzeitlich durchgeführten Hauskorrektur bei Hansen erfolgt sein (Brief vom 20. Juli 1923).

Außer den überwiegend mit Rot- bzw. Blaustift geschriebenen Korrekturen weist KE auch eine Reihe von Bleistifteintragen auf, die vermutlich von der Hand Steuermanns stammen. Sie greifen mit einer Ausnahme (vgl. Einzelbemerkung zu Nr. 4 T 5) nicht in den Notentext ein, sondern sind analytischer Natur oder dienten als Lesehilfe bei besonders tiefen Tönen. Dies deckt sich mit Steuermanns brieflicher Mitteilung an Schönberg vom 14. August 1923, dass sich sein Studium in Ermangelung eines Klaviers auf das Lesen beschränke

und dass er bereits alle vorliegenden Stücke – die ersten beiden aus op. 23 und die gesamte Suite op. 25 mit Ausnahme des Präludiums – „von kleinen Unsicherheiten abgesehen auswendig gelernt“ habe. Zu den allem Anschein nach auf Steuermann zurückgehenden Eintragungen zählt auch das Motto *Mit Gott!* auf der Rückseite des vorderen Umschlagdeckels, das offensichtlich auf die gleichlautende Inschrift in Schönbergs V. Skizzenbuch mit den (Teil-)Niederschriften der Stücke Nr. 3 bis 5 Bezug nimmt.

In der als Durchschlag im Nachlass überlieferten Fehlerliste L stellte Schönberg die Korrekturen des 3. und letzten Korrekturgangs zusammen. Sie sollte „zur Erleichterung der Verbesserung“ dienen und ging zusammen mit den zugehörigen Korrekturfahnen am 31. August zurück an den Verlag. Wie aus dem beiliegenden Brief hervorgeht, hatte Schönberg auf dem Original der Liste die besonders wichtigen Korrekturen mit Rotstift angestrichen, was in der überlieferten Durchschrift nicht zu erkennen ist. Zu diesen Korrekturen dürfte außer einer bereits in KE geforderten Tonhöhenkorrektur (vgl. Nr. 3 T 11) auch die Änderung der fehlerhaften Taktartangabe des letzten Stücks gezählt haben. Für unsere Edition sind die Korrekturfahnen KE und die Fehlerliste L aus zwei Gründen von Bedeutung: zum einen, weil nicht sämtliche Korrekturintragen in E berücksichtigt wurden (vgl. Nr. 1 T 26, Nr. 3 T 8), und zum anderen, weil sie Änderungen von E gegenüber den autographen Quellen (wie z. B. die in L ergänzte punktierte Halbe Pause in Nr. 2 T 20) als authentisch ausweisen.

Die vorliegende Edition übernimmt im Wesentlichen das Stichbild von E. Gelegentlich wurden zur Verdeutlichung einige wenige Details wie z. B. die Positionierung der Artikulationszeichen oder der Bögen gemäß den modernen Stichegeln geändert. Die vereinzelt vorkommenden und teilweise eingeklammerten Vorzeichen bei über den Taktstrich mit Haltebogen verbundenen Noten (vgl. Nr. 2 T 11, 20) wurden stillschweigend getilgt. Eckige Klammern kennzeichnen

Zusätze des Herausgebers. Runde Klammern sowie die gestrichelten Taktstriche in Nr. 5 (vgl. T 17, 88) stammen von Schönberg.


### Einzelbemerkungen

- 1.
- 3 f.: In E beginnt  $\ll$  am Taktübergang erst ab Taktstrich zu T 4 (fehlt in  $A_2, A_{S2}$ ); wir rückverlängern sinngemäß nach T 3.
- 5 o: In  $A_2$  Bogen 5.–6. Note der Oberstimme bereits ab 4. Note.
- 6 o: In E fehlt  $\ll$  1.–3. Note; wir folgen  $A_{S2}$ .
- 6 f. o: In E beginnt  $\ll$  am Taktübergang erst ab Taktstrich zu T 7 (fehlt in  $A_{S2}$ ); wir rückverlängern sinngemäß nach T 6 und folgen damit  $A_2$ , wo die anschließende  $\gg$  allerdings bereits in T 7 Zz 1 endet.
- 7 o: In  $A_2$  zusätzliche  $\gg$  ab 3. Note der Unterstimme bis Zz 4.
- 8 u: In  $A_2$   $\gg$  1.–2. Note.
- 9 o: In  $A_{S2}$ , E fehlt der Tenutostrich zu 1. Note der Unterstimme; wir folgen  $A_2$  im Hinblick auf die letzten drei Noten T 8. – In  $A_2$   $\gg$  statt Tenutostrich zu Zz 2 der Oberstimme und  $\ll$  auf Zz 3 bis Taktende.
- 10: In  $A_2$  Staccatopunkt zu 6. Note der Mittelstimme.
- 12 o: In  $A_2, A_{S2}$ , E 1. Note mit doppelter Punktierung; wir korrigieren im Hinblick auf die folgenden Notenwerte.
- 17 o: In E Beginn und Ende von  $\ll$  kurz vor bzw. kurz nach 3. Note; wir folgen  $A_2$ .  
u: In  $A_{S2}$ , E fehlt Staccatopunkt zu letztem Zweiklang; wir folgen  $A_2$  im Hinblick auf die Parallelstelle T 14.
- 18 u: In  $A_{S2}$ , E fehlen Staccatopunkte zu letzten beiden Zweiklängen; wir folgen  $A_2$  im Hinblick auf die Zweiklänge zuvor. – In  $A_2$  Tenutostrich zu letzter Note.
- 20 o: In E Staccatopunkt zu letzter Note der Oberstimme; wir folgen  $A_2, A_{S2}$  im Hinblick auf den Haltebogen. – In  $A_{S2}$  im letzten Zweiklang  $\flat$  statt  $\sharp$  zu  $f^2$ ; wir folgen  $A_2$ , E im Hinblick auf 2. Zweiklang der Unterstimme T 21.
- 21/22 o: In E fehlt Haltebogen  $des^1-des^1$  am Taktübergang;  $\flat$  zu 2.  $des^1$  zudem

wiederholt. Wir folgen  $A_2$ , wo der Bogen über Seitenwechsel hinweg und mit wiederholtem  $b$  gesetzt ist. In  $A_{S2}$  Haltebogen in T 21 vor Zeilenwechsel ebenfalls vorhanden, Anschlussbogen in T 22 nach Zeilenwechsel fehlt allerdings; auch hier  $b$  wiederholt.

22 o: In  $A_2$  >, in  $A_{S2}$  Tenutostrich zu oberer Note.

23: In  $A_1$ , E fehlt < am Taktende; wir folgen  $A_2$ ,  $A_{S2}$ .

o: 1.–6. Note  in

$A_{S2}$ , in E ; wir fol-


gen  $A_1$ ,  $A_2$ . – In  $A_1$ , E fehlt Legatobogen; wir folgen  $A_2$ ,  $A_{S2}$ .

26 o: *mf* nur in KE, mit Bleistift ergänzt; da es sich hierbei entweder um einen Nachtrag oder um eine nicht ausgeführte Korrektur eintragung handelt, folgen wir KE auch im Hinblick auf die auf diese Weise erzielte Abstufung der dynamischen Steigerung der synkopierten Einsätze von *mf* (T 26 o) über *f* (T 27 u) hin zu *ff* (T 27 o).  
u: In E fehlt *p*; wir folgen  $A_2$ ,  $A_{S2}$ . – In  $A_2$  beginnt der 1. Bogen erst auf der 2. oberen Note.




26 f. o: In  $A_1$  ist der Legatobogen am Taktübergang zwischen letzter Note T 26 und 1. Note T 27 geteilt.  
u: In  $A_1$  beginnt der Bogen am Taktübergang erst auf 1. Note T 27.

27 o: In  $A_1$  beginnt der Bogen 2.–4. Note der Unterstimme erst auf der 3. Note. – In E beginnt der Bogen ab 5. Note der Unterstimme bereits auf der 4. Note, in  $A_1$  auf der 6. Note; wir folgen  $A_2$ ,  $A_{S2}$ .

28 o: In E >> 3.–4. Note der Unterstimme, bei der es sich aufgrund der deutlich erkennbaren Plattenkorrektur bei der 2. Note vermutlich um das versehentlich nicht getilgte Relikt eines <> 2.–4. Note handelt; wir folgen  $A_{S2}$ . – In  $A_{S2}$ , E >> erst ab Zz 3; wir folgen  $A_2$ , KE.

30 u: In E 2. Note versehentlich ; wir folgen  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_{S2}$ ,  $E_{H4}$ .

31 u: In  $A_2$  letzte Note Unterstimme mit Tenutostrich.

32 u: In E 1. Zweiklang  statt , in  $A_{S2}$  nur untere Note ; wir folgen  $A_1$ ,  $A_2$ .

33 u: In  $A_1$  beginnt Legatobogen erst auf drittletzter Note, in  $A_2$  ist er bis 1. obere Note T 35 durchgezogen.

34 o: In  $A_2$  >> 1.–4. Akkord, *ppp* fehlt.

35: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_{S2}$ , E fehlt Angabe der Taktart; wir folgen  $E_{H4}$ .

u: In E 1. Note der Unterstimme mit  $\sharp$  statt  $b$ ; wir folgen  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_{S2}$ ,  $E_{H2-4}$ , siehe Mittelstimme T 1 f.

## 2.

3: In E fehlt  = ; wir folgen  $A_3$ ,  $A_{S2}$ .


o: In  $A_{S2}$  > statt  $\cdot$  zu Zz 3, 5 und 7. – In  $A_{S2}$  fehlt  $\circ$ .


4 o: In  $A_3$  *pesante* zu 1. Note.

8 u: In E fehlen Tenutostriche zu 4. und 5. Note sowie zu 6. Note (Unterstimme), in  $A_{S2}$  zu 5. und 6. Note (beide Stimmen); wir folgen  $A_3$ . –  $A_3$  mit >> 6.–7. Note.

9: In  $A_{S2}$  fehlt >>, in E über dem oberen System notiert; wir folgen  $A_3$ .

o: In  $A_3$   $d^1$  mit >.

u: In  $A_3$  2.–4.  mit  $\wedge$ .

10 u: In E fehlt Staccatopunkt zu 2. ; wir folgen  $A_3$ .

11 u: In E fehlt > zu *ces* in Zz 2; wir folgen  $A_3$ .

13 o: In E fehlt Staccatopunkt zu letztem Akkord; wir folgen  $A_3$ ,  $A_{S2}$ .

u: 1. Akkord in KE ohne Dynamikangabe gestochen, handschriftlich von Schönberg *ff* statt *fff* ergänzt.

17: In  $A_3$  *ff* statt *fff*.

18 u: In E fehlt > zu *Fis* in Zz 2; wir folgen  $A_3$  im Hinblick auf Zz 3. – In E fehlt Bogen zu den letzten drei Noten der Unterstimme; wir folgen  $A_3$  im Hinblick auf 1.–3. Note sowie auf Zz 2 in Klav o.

19 o: In  $A_3$  endet der in Zz 2 beginnende Legatobogen eine Note früher. – In  $A_{S2}$  Akkord der Unterstimme in Zz 1 mit  $\sharp$  statt  $\sharp$  zu unterster Note.

23 o: In  $A_{S2}$  am Taktende  $\circ$  B mit Haltebogen von vorausgehender Note statt  $\text{—}$

## 3.

4 o: In  $A_5$  >> 4.–5. Note der Oberstimme und Tenutostrich (korrigiert aus >) zu 6. Note.

5 u: In  $A_{S2}$  1. Akkord mit  $\sharp$  statt  $\sharp$  zu *c*. – In E *p* zu drittletztem statt vorletztem Akkord; wir folgen  $A_5$ ,  $A_{S2}$ .

6 u: In E ist der 1. Akkord als *fes/b/es*<sup>1</sup> notiert; wir folgen  $A_5$ . – In  $A_{S2}$ , E fehlen Staccatopunkte zu letzten beiden Zweiklängen in der Oberstimme; wir folgen  $A_5$  im Hinblick auf T 7 (Unterstimme).

7 o: In  $A_5$  >> 4.–5. Note der Oberstimme.

u: In E fehlt  $\sharp$  in Oberstimme, während in  $A_{S2}$  die vorangehende Achtelnote ohne Verlängerungspunkt und ohne folgende Achtelpausen notiert ist; wir folgen  $A_5$ .

8: In  $A_5$ ,  $A_{S2}$ , E *f* zu oberem System gesetzt. In KE, L eindeutige Korrekturanweisung, *f* in die Mitte zu setzen, die allerdings in E nicht ausgeführt wurde. Wir gehen von einem Irrtum aus und folgen KE, L.

o: In  $A_5$  >> von Zz 2 letzte Note bis Zz 3 vorletzte Note der Unterstimme. – In  $A_{S2}$  Bogen 1.–4. Note der Unterstimme in Zz 3, bei fehlendem Haltebogen zwischen Zz 2 und 3.

u: In  $A_5$  >> 2.–3. Note der Oberstimme. – In E Sextolen- statt Triolenziffer zu Zz 3; wir korrigieren im Hinblick auf Zz 2. – In  $A_5$  in Zz 3 >> von *Ces* bis *Cis* und > mit Staccatopunkt zu *Cis*.

9 u: In  $A_{S2}$  vorletzter Akkord mit  $\sharp$  statt  $b$  zu  $d^1$ .

10 o: Triolenbezeichnung fehlt in  $A_{S2}$ , E; wir folgen  $A_5$ .

u: In E << und >> kürzer; wir verlängern gemäß  $A_{S2}$ . – In  $A_5$ ,  $A_{S2}$  zusätzlicher Tenutostrich zu  $f^1/a^1$  in Zz 1. – In  $A_5$  zur Unterstimme in Zz 3 << bis Taktende bei fehlender >> in der Oberstimme.

11 o: In E 1. Note (Unterstimme) in Zz 2 mit  $\sharp$ , Note also  $a^1$ . In  $A_5$ ,  $A_{S2}$  mit  $b$  und auch in KE in der gestochenen Grundschrift *as*<sup>1</sup>, ohne Korrektur eintrag. Diese Quellenlage ist insofern widersprüchlich, als die Lesart  $A_5$ ,  $A_{S2}$ , KE zwar durch E überholt, eine entsprechende Korrektur jedoch in keiner Quelle belegt ist. Da überdies zum unmittelbar vorangehenden Ton  $e^2$  in  $A_{S2}$ , KE ein  $b$  zu einem  $\sharp$  korrigiert wurde und sich eine

- entsprechende Korrekturanweisung auch noch in der Fehlerliste L findet, die den 3. und letzten Korrekturgang überliefert, gehen wir von einem Stichfehler aus, bei dem nicht nur richtigerweise das *ces*<sup>2</sup> zu *c*<sup>2</sup>, sondern zusätzlich und irrtümlich auch die Note *as*<sup>1</sup> zu *a*<sup>1</sup> geändert wurde. Auch im Hinblick auf die Note *a* in Klav u (Unterstimme), die durch das *a*<sup>1</sup> in Klav o verdoppelt und damit übermäßig betont würde, sowie auf das Rahmenintervall *f*<sup>1</sup>/*as*<sup>1</sup>, in dem sich die Stimme bis Taktende bewegt, folgen wir *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub>.
- 12 o: In *A*<sub>5</sub> Bogen *fis*<sup>1</sup>/*a*<sup>1</sup>-*e*<sup>2</sup> am Taktbeginn. – In *A*<sub>S2</sub> 2. Note der Oberstimme in Zz 2  (ohne Staccatopunkt) statt 
- 12/13 o: In allen Quellen Bogen am Taktübergang von Oberstimme zu Oberstimme und 1. Note T 13 mit wiederholtem  $\sharp$ . Aufgrund des  $\wedge$  T 13 scheint es ausgeschlossen, dass Schönberg einen Haltebogen meinte. Wahrscheinlich ist, dass der Bogen die Stimmführung anzeigen soll, zumal er in *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub> einen Zeilenwechsel überbrückt.
- 13: In E *ff* zu oberem System gesetzt; so auch in der gestochenen Grundschrift von KE, dort aber handschriftlicher Eintrag, *ff* auf Mitte zu setzen. Wir gehen davon aus, dass die Korrekturanweisung nur versehentlich nicht ausgeführt wurde, und folgen *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub>, KE.
- 14: In E *f* zu oberem System gesetzt; so auch in der gestochenen Grundschrift von KE, dort aber handschriftlicher Eintrag, *f* auf Mitte zu setzen. Wir gehen davon aus, dass die Korrekturanweisung nur versehentlich nicht ausgeführt wurde, und folgen *A*<sub>S2</sub>, KE.
- 15 u: In E 1. Akkord ohne  $\succ$ ; wir folgen *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub>. – In *A*<sub>5</sub> fehlt der Bogen 1.–4. Note in Zz 3, in *A*<sub>S2</sub> ist er vor Zeilenwechsel über den Akkoladenrand hinausgezogen. Obwohl eine beabsichtigte Weiterführung bis 4. Note (Unterstimme) T 16 nicht ausgeschlossen werden kann, folgen wir E, vor allem auch im Hinblick auf das *poco scherzando* T 16.
- 16 u: In *A*<sub>5</sub> letzte Note in Zz 1 mit zusätzlichem Staccatopunkt. – In E fehlt der Staccatopunkt zu 2. Note in Zz 2, in *A*<sub>5</sub> ist er mit  $\wedge$  kombiniert; wir folgen *A*<sub>S2</sub>.
- 17 o: In *A*<sub>5</sub> Tenutostrich statt Staccatopunkt zu 1. Note.  
u: In *A*<sub>5</sub> Staccatopunkt zu *gis* in Zz 1.
- 18 o: In *A*<sub>5</sub> ist die 1. Note mit Halte- bzw. Klangbogen (nach rechts offener Haltebogen ohne 2. Notenkopf) bis zum folgenden Akkord, in *A*<sub>S2</sub> zur Verdeutlichung mit überlangem Notenhals notiert; gemeint ist, dass die mit dem 5. Finger gespielte  $\downarrow h^2$  wie notiert als Oberstimme bis zum übergebundenen 3. Achtelwert der Unterstimme klingen soll, auf dem der Finger stumm zum *c*<sup>2</sup> wechselt; wir verdeutlichen die intendierte Stimmführung durch die Ergänzung einer punktierten Achtelpause in der Mittelstimme.  
u: In E fehlt  $\succ$  zu 1. Note der Oberstimme; wir folgen *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub> im Hinblick auf 2.–3. Note.
- 19: In *A*<sub>5</sub>  $\leftarrow$  Zz 4–9 (bei fehlender  $\leftarrow$  im oberen System) und  $\rightarrow$  von Zz 9 bis Taktende.  
o: In E fehlt  $\succ$  in Zz 2+; wir folgen *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub> im Hinblick auf  $\succ$  zu den nächsten beiden Akkorden.
- 20 o: In *A*<sub>S2</sub> 1. Bogen bereits ab 1. Note (bei fehlendem Haltebogen aus Vortakt). – In *A*<sub>S2</sub>, E 1.  $\leftarrow$  aus Platzgründen erst ab 3. Note; wir verlängern im Hinblick auf Zz 2 und 3.
- 21 o: In *A*<sub>5</sub> letzte Note *h*<sup>2</sup> mit Staccatopunkt.  
u: In *A*<sub>5</sub> Bogen von 4. Note in Zz 3 bis letzte Note durchgezogen, einschließlich der in Klav o notierten Noten. – In *A*<sub>S2</sub>, E letzte Note mit  $\natural$  statt  $\sharp$ ; wir folgen *A*<sub>5</sub> im Hinblick auf die ansonsten intervallgetreue Umkehrung der Tonfolge in Klav o, Zz 2–3.
- 22: In *A*<sub>5</sub> *pp* erst zu *d* in Zz 3 in Klav u, anschließend  $\leftarrow$  bis *b*<sup>1</sup> Klav o, anschließend erneut *pp* zu folgendem *cis*<sup>1</sup>.  
o: In *A*<sub>5</sub> 1. Akkord mit Arpeggio bei fehlendem Tenutostrich bzw. Staccatopunkt. – In *A*<sub>S2</sub>, E fehlt das Oktavierungszeichen zu Zz 1. Wir gehen davon aus, dass Schönberg die Oktavierung bei der Anfertigung von [*A*<sub>S1</sub>], *A*<sub>S2</sub> übersehen hat, und folgen auch im Hinblick auf die Kreuzung von Klav o und u auf *g*<sup>1</sup>/*gis*<sup>1</sup> und die damit verbundene Undeutlichkeit der Stimmführung *A*<sub>5</sub>.
- 23 o: In *A*<sub>S2</sub> zusätzlicher Legatobogen zu letzten beiden Noten bei fehlendem Haltebogen *es*<sup>2</sup>-*es*<sup>2</sup>.  
u: In *A*<sub>5</sub> endet 2. Legatobogen bereits auf *b* in Zz 6.
- 23 f. u: In *A*<sub>5</sub> beginnt Legatobogen zur Oberstimme am Taktübergang erst auf 1. Note T 24.
- 24 o: In *A*<sub>S2</sub>  $\succ$  1.–2. Note.
- 25 o: In *A*<sub>5</sub> *ff* statt *ffp*. – In *A*<sub>5</sub> in Zz 3 Bogen zu 1.–16. Note der Unterstimme.  
u: In *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub> irrtümlich stummer Fingerwechsel von 4 zu 3 statt 2 zu 3.
- 26 o: In E fehlt Tenutostrich zu 1. Note; wir folgen *A*<sub>5</sub>, *A*<sub>S2</sub> im Hinblick auf die übrigen Tenutostriche in diesem und den folgenden Takten. – In E fehlt vor Seitenwechsel der Bogenanfang am Taktende; Bogenende in T 27 nach Seitenwechsel allerdings vorhanden.
- 28: In E fehlen die letzten vier Staccatopunkte; wir folgen *A*<sub>5</sub> im Hinblick auf die übrigen Terzen in diesem sowie den übrigen Takten im Kontext.
- 28 f. o: In sämtlichen Quellen ist die letzte Note der Oberstimme in T 28 als  $\downarrow$  mit einem nach rechts offenen Klangbogen notiert, dessen spezifische Gestalt Schönberg als Korrektur eintragung in KE vorgegeben hat. Korrekt im Sinne der Taktfüllung wäre dagegen die Ergänzung einer 16tel-Note mit Haltebogen, also  (bzw. die Kombination aus punktierter Achtel- und Achtelnote, also ) am Ende T 28 sowie in T 29 Zz 1 einer 16tel-Note mit Haltebogen von T 28 anstelle der ebenfalls in KE hinzugefügten  $\natural$  (vgl. den Umkehrungskanon zwischen Oberstimme Klav o und Unterstimme Klav u, der den Umkehrungskanon aus T 26 f. um eine Zz verschiebt).
- 29 o: In *A*<sub>S2</sub> beginnt Bogen erst ab 3. Note der Oberstimme.
- 30: In E *tempo* erst zu 1. Akkord; wir folgen *A*<sub>S2</sub> auch im Hinblick auf die in E bereits bei 3. Note endenden

- Fortführungsstriche des *poco rit.* aus T 29.
- 34 u: In  $A_5$  jeweils  $\wedge$  statt  $\nu$ .
- 35 o: In  $A_5$   $\gg$  zum Akkord bis Pause.  
u: In  $A_5$   $>$  und Staccatopunkt zu Zweiklang.
- 4.**
- 4/5 o: In  $A_4$  beginnt Legatobogen am Taktübergang bereits bei 2. Note der Oberstimme T 4.  
u: In  $A_4$  Tenutostriche zu 1. und 3. Zweiklang.
- 5: In KE sind die parallelen Quinten  $bf^1 - a/e^1 - F/c^1$  mit Bleistift angestrichen, zudem wurde eine 5 ergänzt. Überdies wurde offenbar als Korrekturvorschlag unter dem 2. Zweiklang in Klav u (*fis/a*) ein  $d$  vermutlich als Ersatz für  $a$  ergänzt. Da dieser Eingriff nicht auf Schönberg selbst, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auf Eduard Steuermann zurückgeht und sich in keiner weiteren Quelle findet, folgen wir  $A_4, A_{S2}, E$ .  
o: In E fehlt Legatobogen; wir folgen  $A_{S2}$  im Hinblick auf die vorherrschende Legato-Phrasierung.
- 6 o: In  $A_4$  Legatobogen zu 1.–3., in  $A_{S2}$  zu 1.–2. Note der Unterstimme.
- 8:  $\text{♩} = \text{♩}$  fehlt in  $A_{S2}, E$ ; wir folgen  $A_4$ .
- 9 o: In E fehlt 1. Bogen; wir folgen  $A_4, A_{S2}$  auch im Hinblick auf den 2. Bogen.
- 10: In E *poco rit.* erst zu Zz 3, *cresc.* kurz davor; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 11 f. u: In  $A_{S2}$  beginnt  $\ll$  bereits auf Zz 3 T 11.
- 13: In E fehlt der zusätzliche Bogen zu den letzten drei Achtelnoten; wir folgen  $A_4, A_{S2}$  im Hinblick auf den Bogen zu 1.–2. Note Klav o.  
u: In E fehlt Tenutostrich; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 14 f. o: In  $A_4$  Bogen 1. Terz T 14 bis Zz 1 T 15.  
u: In  $A_5$   $>$  zu 3. Note der Oberstimme, in  $A_4$   $\wedge$  zu drittletzter Note.
- 15 o: In  $A_4$   $\gg$  in 1. Hälfte Zz 2 und  $\langle \rangle$  zu den jeweils letzten Noten der Unterstimme in Zz 2 und 4.  
u: In E ist *sf* aufgrund einer in KE noch nicht vorhandenen Verunreinigung der Druckplatte möglicherweise infolge einer Plattenkorrektur auch als *sfz* lesbar. Da diese für Schönberg uncharakteristische Lesart in keiner weiteren Quelle vorkommt und in der Titelaufgabe bereinigt wurde, folgen wir  $A_4, A_5, A_{S2}$ .
- 16 o: In  $A_{S2}, E$  fehlt  $h^1$  in Zz 4 und der dazugehörige Haltebogen. In  $A_{S2}$  ist die abwärts gehalste Achtelnote  $h^1$  in Zz 3+ mit Verlängerungspunkt notiert. Möglicherweise ist in  $A_{S2}$  stattdessen eine  $\downarrow$  gemeint und in E eine entsprechende Korrektur versehentlich nicht vollständig ausgeführt worden. Wir folgen  $A_4, A_5$ .
- 18 o: In E Staccatopunkt statt Tenutostrich; wir folgen  $A_4$ .  
u: In  $A_5$   $f$  zu 1. Akkord bei fehlendem  $p$  in Klav o. – In  $A_4$   $p$  zu 1. Note Zz 3.
- 19: In  $A_4$  letzte drei Terzen in Klav o und letzte drei Noten in Klav u mit Staccatopunkten.  
o: In  $A_5$   $h^3$  in Zz 1 mit  $>$  statt Tenutostrich, 1.–2. Terz mit  $\wedge$  und  $a^2 - as^2$  mit Bogen und  $\wedge$ .  
u: In  $A_5$   $h$  in Zz 2 mit Staccatopunkt. – In  $A_4$  vorletzte Note der Oberstimme mit Staccatopunkt.
- 20 u: In  $A_{S2}, E$  fehlt die Triolenziffer in Zz 1 und die folgende  $\gamma$ ; wir gehen von einem Versehen aus und folgen  $A_4$  für die Triolenziffer und  $A_5$  für die Achtelpause (dort allerdings 1. Note der Oberstimme ohne eigenen Notenhals und ohne Verlängerungspunkt), da die Fortsetzung der Triolenbewegung aus T 19 als Teil des Kanons zwischen Klav o und Klav u musikalisch überzeugender ist als die Lesart E. – In  $A_4$  die beiden Sexten in Zz 3 und die letzten beiden Noten der Unterstimme jeweils mit Bogen.
- 21 o: In  $A_5$  1. Note der Oberstimme mit Tenutostrich. – In  $A_4$  *fis*<sup>1</sup> in Taktmitte  $\text{♩}$  statt  $\text{♩}$  ohne anschließende  $\gamma$ , zusätzliche  $\gg$  zu letzten beiden Zweiklängen.  
u: In  $A_5$  1. Zweiklang mit Tenutostrich. – In  $A_4$  Staccatopunkte zu *Cis, F/A, C/F/As*.
- 24: In  $A_4$   $p$  am Taktbeginn und  $\ll$  Zz 3 bis Taktende.  
o: In E fehlt der Staccatopunkt; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 27 u: In  $A_4$   $\ll \gg$  1.–3. Note der Oberstimme.
- 28 o: In  $A_4$   $\gg$  2. Takthälfte. – In  $A_5$  Staccatopunkt zu letztem Zweiklang. – In E fehlt Verlängerungspunkt zu abwärts gehalstem *des*<sup>1</sup> in Zz 2; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 30: In  $A_4$   $\gg$  Zz 4–5.  
o: In  $A_4, A_5$   $>$  zu 2. Zweiklang der Oberstimme.
- 31 o: In  $A_4$   $>$  zu letztem Zweiklang.
- 32 o: In  $A_4$   $\gg$  Zz 4–5.  
u: In  $A_5$  Staccatopunkt zu  $e^1/g^1$ , vorausgehender Legatobogen fehlt.
- 32/33 u: In E fehlt  $\ll$  am Taktübergang; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 33 o: In E fehlt  $>$  zu 1. Akkord; wir folgen  $A_4, A_{S2}$ .
- 34 o: In  $A_4$   $>$  zu  $es^1$  in Zz 6.
- 35: In  $A_5$  *rit.* zum Taktbeginn.
- 5. Walzer**
- 2 o: In  $A_5$  Staccatopunkt statt  $\wedge$  zu letzter Note.  
u: In E versehentlich sowohl  $\text{♩}$  als auch  $\text{♩}$  zu  $d$ ; wir folgen handschriftlicher Korrektur in  $E_{H1}$  und setzen  $\text{♩}$  zu  $f$ .
- 4 o: In E  $\ll$  nur bis 2. Note; wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 5 o: In  $A_5$   $>$  zu Zweiklang der Oberstimme.
- 8 f.: In  $A_5$   $\ll$  ab Zz 3 T 8 bis Zz 1 T 9.
- 10 o: In  $A_5$  1. Note mit Tenutostrich,  $\ll$  2. Note bis Taktende.
- 11 u: In  $A_5$  1. Note mit  $>$  und  $\ll$  1.–3. Note.
- 13 o: In  $A_5$  3. Note mit  $\langle \rangle$  statt  $\ll \gg$  bis Taktende.  
u: In  $A_5$  *fp* zu 2. Note und Tenutostrich zu 3. Note.
- 15 u: In  $A_5$  1. Note der Unterstimme mit Staccatopunkt.
- 16 u: In  $E_{H1}$  notierte Schönberg am Seitenrand, bezogen auf das Taktende: *fehlt hier nicht das d?* Tatsächlich ist der Reihenverlauf an dieser Stelle unvollständig: Es fehlt der 8. Reihenton. Entsprechende Hinweise finden sich auch in  $E_{H3}, E_{H4}$ .
- 17 o: In  $A_5$  *pp* statt  $p$ .  
u: Der gestrichelte Taktstrich findet sich in sämtlichen Quellen. Er markiert das Ende des zweimal wiederholten Motivs aus T 15–17 und diente offenbar dazu, die Betonungsverhältnisse der neuen Taktart, die

- eine Akzentuierung von Zz 3 zur Folge hätte, in Klav u außer Kraft zu setzen. Entsprechend in T 88.
- 18: In E  $\leftarrow$  erst ab 3. Note; wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 22: In E fehlt **p**; wir folgen  $A_5, A_{S2}$  auch im Hinblick auf T 24.
- 23, 25: Bei der Bemerkung *die höchste Note zuletzt* handelt es sich um einen Nachtrag mit roter Tinte in  $A_{S2}$  und um eine Korrektureintragung in KE. Das Arpeggio-Zeichen mit Pfeil nach oben legt zunächst eine andere Ausführung nahe, bei der die in Klav u notierten höchsten Akkordtöne zuerst zu spielen wären. Der hinzugefügte Kommentar macht aber deutlich, dass die Akkorde vom tiefsten zum höchsten Ton aufgefächert werden sollen und nicht streng entlang des Pfeils. Vermutlich war die Frage der Ausführung, die sich aus der nicht ganz eindeutigen Notation ergibt, im Zuge der parallel zur Drucklegung erfolgten Einstudierung der *Fünf Klavierstücke* durch Eduard Steuermann aufgekommen, der den Zyklus im September 1923 und damit noch vor Erscheinen des Erstdrucks in Hamburg zur Uraufführung brachte.
- 33 u: In E fehlt  $\sharp$  zu 3. Note; wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 35 o: In  $A_{S2}$ , E letzte Note mit  $\sharp$  statt **b**; wir folgen  $A_5$  im Hinblick auf den Reihenverlauf (7. Reihenton: B).
- 37 o: In E fehlt Staccatopunkt zu  $e^2$ ; wir folgen  $A_{S2}$  im Hinblick auf T 31 und 34 Klav u.
- 38 u: In  $A_5$  Bogen 1.–2. Note.
- 39 o: In  $A_5$  Bogen 2.–3. Zweiklang statt zu letzten beiden 16teln bei fehlendem Staccatopunkt zu 2. Zweiklang; dafür Staccatopunkte zu 3. Zweiklang und letzter Note. – In  $A_{S2}$   $\sharp$  statt  $\flat$  zu  $a^1$ .
- 40 o: In  $A_5$   $\wedge$  zu letzter Note.
- 42: In E fehlt *tempo*; wir folgen  $A_5, A_{S2}$  im Hinblick auf das vorangehende *poco rit.*
- 43 o: In  $A_5$   $>$  zu 1. Note.
- 44: In E  $\leftarrow$  bereits ab Zz 1; wir folgen  $A_5, A_{S2}$  auch im Hinblick auf T 48, 52.
- 63, 64: In  $A_5, A_{S2}$ , KE hat Schönberg den 1. Akkord (T 63) bzw. den 2. Akkord (T 64) zunächst mit  $a^1$  statt  $c^2$  bzw.  $a$  statt  $c^1$  notiert. Die Korrektur erfolgte jeweils mit roter Tinte gemäß der Reihe (11. statt 2. Reihenton). Eine weitere Korrektur erfolgte in  $A_{S2}$ , KE im 3. Akkord (T 64); hier wurde vor der untersten Note ein ursprünglich gesetztes **b** zu einem  $\flat$  geändert, also *as* zu *a* korrigiert (in  $A_5$  hier von vornherein  $\flat$  *a* notiert).
- 67: In E fehlt  $\mathfrak{S} *$ ; wir folgen  $A_5$ , da der liegende Akkord nur mit Pedal realisierbar ist.
- 70 u: In  $A_5$  alle drei Noten mit Tenutostrich.
- 82 u: In  $A_5$  **pp** zu 4. Note.
- 83 o: In  $A_{S2}$ , E fehlt  $\circ$ ; wir folgen  $A_5$  im Hinblick auf T 81 f.  
u: In  $A_{S2}$   $\gg$  Zz 2 bis Ende Zz 3.
- 84 o: In  $A_{S2}$ , E 1. Note der Oberstimme  $\flat$  statt  $\flat$ ; wir folgen  $A_5$  im Hinblick auf die fehlende  $\sharp$  – In E  $\leftarrow$  bereits ab Zz 1+; wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 86 u: In E fehlt **pp**; wir folgen  $A_5, A_{S2}$  im Hinblick auf T 87.
- 86, 87 o: In  $A_5, A_{S2}$ , E 2. Note mit *tr* und ohne Tremolostriche notiert. In  $A_5$ ,  $E_{H11}$  ergänzte Schönberg mit roter Tinte die  $\flat$  *es*<sup>2</sup> bzw.  $e^2$  mit Tremolostrichen und dem Zusatz *quasi tr.* Vermutlich entschloss er sich zu der Änderung, um die Verdopplung bzw. Vorwegnahme des 12. Reihentons  $f^1$  bzw.  $f^2$  (vgl. T 86 u bzw. T 88 o 1. Achtel) durch die getrillerte obere Nebennote zu vermeiden. Denkbar ist darüber hinaus, dass diese Änderung auf Anregung Eduard Steuermanns erfolgte, dem das Tremolo-spiel sicher aus der zeitgenössischen Klavierliteratur geläufig war. Wir übernehmen die Tremolo-Notation und den Zusatz *quasi tr* aus  $E_{H11}$ .
- 87 u:  $E_{H3}$  mit Hinweis auf den fehlenden 8. Reihenton *D* (vgl. T 16).
- 88 u: In  $A_5$  **sfp** statt **fp**.
- 90: In  $A_{S2}$   $\leftarrow$  statt  $\gg$ , zudem eher mittig zwischen den Systemen, mit Ziel **sf** im Folgetakt.
- 93: In  $A_{S2}$ , E fehlt **p**; wir folgen  $A_5$  im Hinblick auf T 95.  
o: In E  $\leftarrow$  erst ab Zz 2+; wir folgen  $A_{S2}$  im Hinblick auf T 95.
- 95 u: In E fehlt Staccatopunkt zu letzter Note; wir folgen  $A_{S2}$  im Hinblick auf T 93.
- 98 f: In E ist zweitaktige  $\gg$  in zwei separate  $\gg$  aufgeteilt, eine in T 98, eine neue nach Zeilenwechsel in T 99; wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 101 u: In  $A_5$  1. Note mit Staccatopunkt.
- 104/105: In E am Taktübergang zusätzlicher Bogen  $d^1-d^1$ , scheinbarer Haltebogen, siehe aber Notenwert 1.  $d^1$ . Vermutlich Stichfehler, der weder in KE noch in den Handexemplaren korrigiert wurde. Wir folgen  $A_5, A_{S2}$ .
- 106: In E **p** zu unterem System; wir folgen  $A_{S2}$ .
- 106–108 o: In E fehlt Legatobogen; wir folgen  $A_{S2}$  im Hinblick auf T 106 f. Klav u.
- 108 o: In  $A_{S2}$  Zz 1–2 Rhythmus  $\flat \flat$  statt  $\flat \flat$
- 110: In  $A_{S2}$  *dim.* bereits zu Zz 2.  
o: In E fehlt Bogen  $a^2-a^2$  in Zz 2–3; wir folgen  $A_{S2}$ .
- 110 f. o: In E sind der 1. und 3. obere Bogen als Legatobogen nur bis zur Einzelnote  $a^2$  geführt. Wir folgen  $A_{S2}$ , wo die Bögen zwar ebenfalls etwas kürzer, aber deutlich als Haltebögen notiert sind.
- 112: In  $A_{S2}$   $\leftarrow$  Zz 2–3.

Blankensee, Herbst 2023

Ulrich Krämer

## Suite für Klavier op. 25

### Quellen

- SK 6 Skizzenblätter. ASC, Signatur MS 25, 27F–L, N–O. Enthalten sind Reihentabellen, Skizzen ohne konkreten Satzbezug, Skizzen zu Präludium und Intermezzo sowie satzfremde Skizzen.
- $A_A$  Autographe Erste Niederschrift des Präludium. ASC, Signatur MS 25, 27A. Datierung zu Beginn: *Traunstein 24.VII.1921* | *Traunkirchen*. Datierung am Ende: *Traunstein kirchen* | *29. Juli 1921* | *Schönberg*. Eine mit Bleistift beschriebene Seite, zusätzliche Korrekturen mit schwarzer Tinte, ohne Titel.
- $A_B$  Autographe Erste Niederschrift des Intermezzo. ASC, MS 25, Signatur 27B–D. T 1–10 (S. 1,

- Systeme 3–13, T 1), Datierung zu Beginn: *Traunstein kirchen* 25/7. [korrigiert aus 8., darunter *Juli*] 1921. Im Anschluss folgt eine autographe Abschrift des Intermezzo T 11–45 (bis einschließlich S. 3) nach der Vorlage A<sub>C</sub> (siehe unten). Datierung am Ende: *Abgeschrieben* | 26/II. 1923 | *Arnold Schönberg*. Auf S. 4 Skizzen zu Opus 23. Ein mit Tinte (S. 1–3) und Bleistift (S. 4) beschriebener Bogen, zusätzliche Korrekturen mit Bleistift, roter und schwarzer Tinte, ohne Paginierung. Titel auf der 1. Seite oben rechts: [in rotem Buntstift:] *op. 25* [darunter in Bleistift:] *II Serie N<sup>o</sup> 4* [korrigiert aus 2]. A<sub>B</sub> enthält zudem auf S. 1 einen gestrichenen Entwurf zum Intermezzo T 1–4.
- A<sub>C</sub> Autographe Erste Niederschriften von Intermezzo, Gavotte, Musette, Menuett mit Trio sowie Gigue im „V. Skizzenbuch“, S. 8–16. ASC, Signatur MS 79, Sk470–Sk478. 9 mit Bleistift beschriebene Seiten, zusätzliche Eintragungen und Korrekturen mit schwarzer und roter Tinte. Auf den betreffenden Blättern klebt am Rand jeweils ein Etikett, auf dem maschinenschriftlich *INTERM.*, *GAVOTTE*, *MUSETTE*, *MENUETT*, *GIGUE* vermerkt ist. Erste Niederschrift des Intermezzo (T 11–45), S. 8 f. Autographe Datierung zu Beginn: *Fortsetzung des | Klavierstückes | II Serie 2 | begonnen 25/VII. 21 | fortgesetzt | 19. II. 1923*. Datierung am Ende: *beendet 23/II | Arnold Schönberg*. Erste Niederschrift der Gavotte, S. 10. Titel oben links: *Gavotte*. Datierung zu Beginn: 23/II | 1923. Datierung am Ende: 27/III. 1923 | *Schönberg*. Erste Niederschrift der Musette, S. 11. Titel oben links: *Musette*. Datierung zu Beginn: 23/II. Datierung am Ende: 2/III. 1923. Erste Niederschrift von Menuett und Trio, S. 12 f. Titel S. 12 *Menuett* (oben links, es folgen zwei Entwürfe) sowie *Menuett* (System 6, über 1. gültigem Takt); S. 13 *Trio* (links neben System 10). Datierungsvermerke S. 12 23/II (oben links); S. 13 *Fine* | 3/III 1923 | *Sch* (System 7 f. hinter dem Schlussstrich des Menuett), 3/III | 1923 (links neben System 10 f. am Anfang des Trio), *Menuett da capo al Fine* | 3/III. 1923 (hinter dem Schlussstrich des Trio). Erste Niederschrift der Gigue, S. 14–16. Titel S. 14 oben links: *Gigue*. Datierung zu Beginn: 2/III. 1923. Datierung am Ende: *Mödling* | 8/III. 1923 | *Arnold Schönberg*. A<sub>C</sub> enthält zudem Skizzen und Entwürfe zu Musette oder eventuell Intermezzo (S. 10 f.), Menuett (S. 12), Gigue (S. 14 f.) sowie ohne Satzbezug (S. 9).
- A1 1. Autographe Sammelabschrift, unvollständig, fehlt Intermezzo und Gigue ab T 13. ASC, Signatur MS 25, 19–27. 6 mit Tinte beschriebene Doppelblätter und 1 Doppelblatt als Umschlag, zusätzliche Eintragungen und Korrekturen mit Bleistift und roter Tinte, ohne Paginierung. Titel: *Suite für Klavier* | *op 25*. Präludium auf S. 3–5. Kopftitel: [in Bleistift, korrigiert aus *Preludium*.] *Präludium* [oben rechts in rotem Buntstift:] *op 25* | [in Bleistift:] *II Serie* | *N<sup>o</sup> 1*. Datierung hinter dem Schlussstrich: *Traunkirchen* | *Juli 1921*. Gavotte auf S. 6–8. Kopftitel: *Gavotte*. Keine Datierung. Musette auf S. 9–11. Kopftitel: *Musette*. Datierung hinter dem Schlussstrich: *abgeschrieben* | 18/III. 1923 | *Arnold Schönberg*. Im Anschluss 5 leere Seiten, wahrscheinlich für eine Abschrift des Intermezzo gedacht. Menuett und Trio auf S. 17–20. Kopftitel: [links davor in Bleistift *Men*] *Menuett* [bzw. in Tinte:] *Trio*. Datierung hinter dem Schlussstrich des Trio: *copiert* | 22/III. 1923 | *Arnold Schönberg*. Gigue T 1–12 auf S. 21. Kopftitel: *GIGUE*. Keine Datierung. Im Anschluss 3 leere Seiten, wahrscheinlich für die Fortsetzung gedacht.
- A2<sub>stiv</sub> 2. autographe Sammelabschrift, Stichvorlage für E (siehe unten). ASC, Dauerleihgabe Universal Edition, Signatur UEQ511 (Titelseite sowie S. 7–10 in der Dauerleihgabe nicht im Original vorhanden, Rekonstruktion auf Basis einer früheren Photokopie). 2 Doppelblätter und 8 Blätter mit Tinte beschrieben, im Zuge der Einrichtung als Stichvorlage mit zahlreichen Korrekturen, Vermerken, Stichenweisungen und Einträgen des Verlags versehen (Bleistift, blauer und roter Buntstift, rote und schwarze Tinte). Titel: *Arnold Schönberg* | *op 25* | *SUITE* | *für Klavier* | *PRÄLUDIUM* | *GAVOTTE* | *MUSETTE* | *INTERMEZZO* | *MENUETT* | *GIGUE*. Präludium auf S. 2–4. Kopftitel: [mit Bleistift:] *Suite* | [mit Tinte:] *Präludium* [oben rechts:] *Arnold Schönberg Op. 25* (Bleistift). Keine Datierung. Gavotte auf S. 5 f. Kopftitel: [mit Tinte:] *Gavotte* [oben rechts mit Bleistift:] *Suite II Serie N<sup>o</sup> 2*. Keine Datierung. Musette auf S. 7 f. Kopftitel: [mit Tinte:] *Musette* [oben rechts mit Bleistift:] *Suite II Serie N<sup>o</sup> 3* | *op. 25*. Datierung S. 8 hinter dem Schlussstrich: *abgeschrieben* | 5/III. 1923 | *Arnold Schönberg* [der gesamte Vermerk wurde von Schönberg bei Einrichtung der Stichvorlage gestrichen und mit dem Kommentar *nicht stechen* versehen]. Intermezzo auf S. 9–12. Kopftitel: [mit Tinte:] *Intermezzo* [oben rechts mit Bleistift:] *Serie II N<sup>o</sup> 4*. Datierung S. 12 hinter dem Schlussstrich: *abgeschrieben* | 27/III. 1923 | *Arnold Schönberg* [der gesamte Vermerk wurde von Schönberg bei Einrichtung der Stichvorlage gestrichen und mit



- dem Kommentar *nicht stechen* versehen].  
Menuett und Trio auf S. 13–15. Kopftitel: *MENUETT* [bzw.] *Trio*. Datierung S. 15 hinter dem Schlussstrich des Trio: *abgeschrieben* | 5 [korrigiert aus 4] */III. 1923* | *Arnold Schönberg* [der gesamte Vermerk wurde von Schönberg bei Einrichtung der Stichvorlage gestrichen und mit dem Kommentar *nicht stechen* versehen].  
Gigue auf S. 17–21. Kopftitel: *Gigue*. Datierung S. 21 hinter dem Schlussstrich: *Abgeschrieben* | *8/III. 1923* | *Arnold Schönberg* [der gesamte Vermerk wurde von Schönberg bei Einrichtung der Stichvorlage gestrichen und mit dem Kommentar *nicht stechen* versehen].
- E Erstaussgabe. Wien, Universal Edition, Plattenummer „U. E. 7627.“, erschienen im Juni 1925. Umschlagtitel: *ARNOLD SCHÖNBERG* | *SUITE* | *FÜR KLAVIER* | *OP. 25* | *UNIVERSAL-EDITION* | *Nr. 7627*. Innentitel: *ARNOLD SCHÖNBERG* | *SUITE* | *FÜR KLAVIER* | *OP. 25* | *PRÄLUDIUM GAVOTTE MUSETTE* | *INTERMEZZO MENUETT GIGUE* | *AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN. DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS* | *UNIVERSAL-EDITION A. G.* | *WIEN* | *COPYRIGHT 1925 BY UNIVERSAL-EDITION NEW YORK*.  
Verwendetes Exemplar: E<sub>H11</sub> (siehe unten).
- E<sub>H11</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 1. Handexemplar (Nr. 94b nach Jerry McBride) mit wenigen Eintragungen Schönbergs. ASC, Signatur H 3. Auf Umschlag und Innentitel oben rechts mit Bleistift: *c. 1*. Auf Umschlag Vermerk Schönbergs: *mit einigen* [korrigiert aus *einer*] *Fehlerverbesserung* [sic] | *Sch*. Auf dem Innentitel: *mit einer Fehlerverbesserung (Seite 15)* | *Takt 24* | *Sch* | *bei einer Neuausgabe zu verbessern*.
- E<sub>H2</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 2. Handexemplar (fehlt bei Jerry McBride). Auf Umschlag oben rechts mit Bleistift *c. 2* und auf Innentitel *c. 2*. Stempel mit Adresse rechts unten auf dem Umschlag: *ARNOLD SCHÖNBERG* | *116 N. ROCKINGHAM AVENUE* | *WEST LOS ANGELES, CALIF.* | *Phone Arizona 35077*. Keine Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- E<sub>H3</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 3. Handexemplar (Nr. 94c nach Jerry McBride). ASC, Signatur H 3. Beschriftet: *SUITE* | *FÜR* | *KLAVIER* | *op25*. Keine Eintragungen.
- E<sub>H4</sub> Erstaussgabe, Schönbergs 4. Handexemplar (Nr. 94a nach Jerry McBride), eingebunden in ein Konvolut von Handexemplaren mit Klaviermusik Schönbergs. ASC, Signatur H 3. Auf S. 20, T 10 der Gigue, für Klav o  $\text{♩}$  ergänzt, fehlt in E, jedoch in A2<sub>Siv</sub> vorhanden.
- Zur Edition*  
Wie im *Vorwort* dargelegt, entstand die *Suite für Klavier op. 25* in zwei zeitlichen Abschnitten. Zum ersten Abschnitt (bis Juli 1921) gehören der überwiegende Anteil der Skizzen sowie die Ersten Niederschriften des Präludiums A<sub>A</sub> und der ersten 10 Takte des Intermezzos aus A<sub>B</sub>. Der zweite Abschnitt (Februar/März 1923), zu dem die Quellen A<sub>C</sub>, A1 und A2<sub>Siv</sub> zu rechnen sind, führt das Werk nach der Unterbrechung in einer konzentrierten Schaffensphase zum Abschluss. So wurden etwa die Ersten Niederschriften von Gavotte, Musette, Menuett und Trio, Gigue sowie Intermezzo ab T 11 innerhalb weniger Tage abgefasst. Die beiden autographen Sammelabschriften A1 und A2<sub>Siv</sub> sind ebenfalls auf März 1923 zurückzuführen (vgl. Datierungen; lediglich das Präludium in A1 ist mit 1921 datiert, wobei unklar bleibt, ob sich dieses Datum auf die Vorlage A<sub>A</sub> bezieht oder tatsächlich schon zwei Jahre früher kopiert wurde). Anders als A2<sub>Siv</sub> blieb A1 allerdings unvollendet, es fehlen Intermezzo und Gigue ab T 13. Im Zuge der Einrichtung als Stichvorlage für die Erstaussgabe (E) erfährt A2<sub>Siv</sub> im Nachhinein verschiedene Überarbeitungen und setzt sich damit auch auf textlicher Ebene von A1 ab. Mehrere redaktionelle Anweisungen und Anmerkungen in A2<sub>Siv</sub> weisen außerdem Schönbergs Beteiligung am Drucklegungsprozess nach.  
Für das Präludium ist A<sub>A</sub> Vorlage für A1, wobei A1 bereits einen fortgeschrittenen Textstand repräsentiert. Beide Quellen zeigen spezifische Übereinstimmungen (etwa  $\wedge$  in T 23 oder *rit.* in T 24), aber auch Unterschiede (nur in A<sub>A</sub>  $\wedge$  T 4, 24 etc.); darüber hinaus weist A1 eine autographe Korrekturschicht auf (darunter die Ergänzung des *as* in T 8). A1 ist Vorlage für A2<sub>Siv</sub>. Der Textstand von A1 ist in A2<sub>Siv</sub> übertragen und dort weiterentwickelt. A2<sub>Siv</sub> enthält als Stichvorlage diverse Druckanweisungen und mindestens eine weitere Korrekturschicht (Grundwertangleichung in T 22 und Punktierung Achtelnote  $g^1$  in T 24, jeweils mit den Initialen Schönbergs). Zudem gibt es eine gemeinsame Korrekturschicht (T 17, die Verlegung des *f* nach Klav u), die wahrscheinlich aber in A2<sub>Siv</sub> entstanden und im Sinne einer „Instandhaltung“ rückwirkend nach A1 gelangt ist.  
A<sub>B</sub> repräsentiert die erste vollständige Quelle zum Intermezzo und setzt sich aus zwei Teilen zusammen, siehe Quellenbeschreibung oben. Der 2. Teil stellt eine Abschrift von A<sub>C</sub> dar. A<sub>B</sub> diene als Vorlage für die Sammelabschrift A2<sub>Siv</sub>, in A1 ist das Intermezzo nicht enthalten.  
Gavotte und Musette sind (ähnlich wie Menuett und Trio) als Satzpaar anzusehen. Die Sätze hängen nicht nur musikalisch zusammen (*Gavotte da capo* am Ende der Musette), in der Stichvorlage waren sie ursprünglich auch zu einem Bogen zusammengeklebt. Somit dürfte die Datierung der Musette in A2<sub>Siv</sub> auch für die Gavotte anzunehmen sein. Die Abschriften in A2<sub>Siv</sub> gehen sehr wahrscheinlich direkt auf die Ersten Niederschriften in A<sub>C</sub> zurück, die Abschriften in A1 hingegen sehr wahrscheinlich auf A2<sub>Siv</sub>. Dies wird durch die Datierungen der Musette deutlich und kann zusätzlich durch Be-

funde aus der Gavotte gestützt werden: A2<sub>Stv</sub> und A1 weisen im 1. Akkord T 26 ein fehlerhaftes *ges*<sup>1</sup> auf, dies wurde jeweils autograph zu *g*<sup>1</sup>, mit zusätzlichem Vermerk *g* (*statt ges*), korrigiert. Da es unwahrscheinlich ist, dass beide Quellen unabhängig falsch von A<sub>C</sub> abgeschrieben wurden (dort ist der Auflöser zum *g*<sup>1</sup> gut zu erkennen), dürfte also ein gegenseitiges Abschreiben – A1 von A2<sub>Stv</sub> oder A2<sub>Stv</sub> von A1 – vorliegen. Eine Abschrift A2<sub>Stv</sub> von A1 kann jedoch einigermaßen sicher ausgeschlossen werden: Die vorletzte Note T 15 (Klav u. Oberstimme) lautet in A<sub>C</sub> und A2<sub>Stv</sub> *ges*<sup>1</sup>, in A1 fehlerhaft (und auch später nicht mehr korrigiert) *g*<sup>1</sup>. Im Fall einer Abschrift A2<sub>Stv</sub> von A1 hätte sich *g*<sup>1</sup> fortgesetzt.

Die Chronologie der Quellen zu Menuett/Trio und Gigue ist ebenfalls überwiegend durch Datierungsvermerke gestützt. Auch hier dienten die jeweiligen Ersten Niederschriften in A<sub>C</sub> als Vorlage für A2<sub>Stv</sub>, dabei wurde die Abschrift der Gigue offenbar noch direkt am Tag der Fertigstellung der Ersten Niederschrift vorgenommen. Die Abschriften in A1 sind mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anhand von A2<sub>Stv</sub> und nicht erneut anhand der Ersten Niederschriften A<sub>C</sub> entstanden. Im Menuett/Trio stellt sich dies in T 36 deutlich dar: in A<sub>C</sub> ◀ ohne *v*; in A2<sub>Stv</sub> *v* offenbar nachgetragen, aus Platzgründen dabei unter- und oberhalb der ◀ gesetzt; in A1 alle Keile unterhalb der von vornherein höher platzierten ◀ gesetzt. In der Gigue T 5 weisen A2<sub>Stv</sub> und A1 abweichend von A<sub>C</sub> die Anweisung (*linke Hand: Duolen*) zur Unterstimme auf (in A2<sub>Stv</sub> später wieder gestrichen).

Die Quellenbewertung unserer Edition ergibt nun folgendes Bild. Die Skizzen liefern in erster Linie Informationen zur frühen Werkgenese. Die Ersten Niederschriften A<sub>A</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> fixieren den Notentext hinsichtlich der Tonhöhen bereits annähernd endgültig, allein die dynamische und agogisch-artikulatorische Bezeichnung ist in dieser Quellenschicht oftmals vorläufig oder unvollständig.

A1 und A2<sub>Stv</sub> sind unterschiedlich zu bewerten. A2<sub>Stv</sub> überliefert als einzige

handschriftliche Quelle den gesamten Notentext der Suite; da sie als Stichvorlage diente, enthält sie außerdem den spätesten autographen Textstand.

A1 hingegen ist zwar ebenfalls als Reinschrift angelegt, dabei jedoch nachrangig zu bewerten. Nur im Fall des Präludium diente sie als Vorlage für A2<sub>Stv</sub> und kann hierfür wichtige Hinweise etwa auf Folgefehler geben (vgl. Bemerkung zu T 13 o). In den übrigen Sätzen ist A1 eine Abschrift von A2<sub>Stv</sub>, bevor diese als Stichvorlage eingerichtet wurde.

Die Erstausgabe (E) ist unter Aufsicht Schönbergs entstanden. In seinem Handexemplar (E<sub>HH</sub>) hat Schönberg später außerdem drei *Fehlerverbesserungen* vorgenommen und mit der Anweisung *bei einer Neuauflage zu verbessern* versehen. Die Tatsache, dass zumindest eine dieser Korrekturanweisungen kontrovers erscheint (vgl. Bemerkung zum Menuett T 3) und andere, durchaus schwerwiegendere Fehler der Erstausgabe im Handexemplar unkorrigiert blieben, legt nahe, dass Schönberg die Druckfassung später nicht mehr akribisch durchgesehen hat. In den Autographen korrigierte Schönberg gravierende Fehler, meist Tonhöhen oder Vorzeichen, oft rückwirkend bis in die Erste Niederschrift hinein. Selbst in Bezug auf die späteren Änderungen an A2<sub>Stv</sub> sind vorangegangene Quellen teilweise aktualisiert worden. Aus diesem Grund ist der Notentext in E zwar als Fassung letzter Hand autorisiert, muss jedoch stets kritisch gelesen werden, vor allem in Bezug auf Quelle A2<sub>Stv</sub>.

Für die vorliegende Edition gilt E als Hauptquelle. A2<sub>Stv</sub> ist starke Nebenquelle mit hohem Referenzwert. Abweichungen zwischen diesen Quellen kommen selten vor und sind, sofern sie keine eindeutigen Flüchtigkeitsfehler darstellen, in den *Einzelbemerkungen* dokumentiert.

Die Abschrift A1 sowie die Ersten Niederschriften (A<sub>A</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>) sind schwache Nebenquellen und werden für Entscheidungszwecke nur herangezogen, wenn eine deutliche Diskrepanz zwischen E und A2<sub>Stv</sub> oder ein möglicher Folgefehler vorliegt. Bei editorischen Entscheidungen auf Grundlage von

A2<sub>Stv</sub> sind die schwachen Nebenquellen gegebenenfalls unterstützend angeführt, des Weiteren werden aus diesen Quellen besonders aufschlussreiche Lesarten genannt (die etwa ergänzende Hinweise für die Interpretation der Stücke liefern oder sich stark und in erweiternder Form vom edierten Text abheben).

Uneinheitliche Gabelsetzungen werden stillschweigend korrigiert, sofern dies keine Veränderung am Satz hervorruft oder eine Deutung der Hauptquelle in diesem Sinne möglich ist. Eingriffe dieser Art werden in den *Einzelbemerkungen* dokumentiert, wenn die edierte Gabel mehr oder weniger Noten als die Hauptquelle erfasst. Die uneinheitliche Verwendung der Bezeichnungen *I. Tempo* und *Tempo I* wurde stillschweigend zu *Tempo I* vereinheitlicht, die Bezeichnungen *Tempo*, *tempo* und *a tempo* wurde in zweifelsfreien Situationen an die Sprachregelung des jeweiligen Satzes angepasst (vgl. etwa Intermezzo T 25: In E Tempoangabe *a tempo*, in A2<sub>Stv</sub> *tempo*, in A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> *Tempo I*). Warnvorzeichen sind in den Quellen nicht einheitlich gesetzt; deren Fehlen betrifft fast ausschließlich die Noten *c* und *f* (zum Teil auch *g*), allerdings auch hier unsystematisch. Einen Sonderfall stellt der Pedalton *g* der Musette dar, der generell ohne Auflösungszeichen notiert ist (Ausnahme T 1). Die vorliegende Edition orientiert sich zur Setzung von Auflösungszeichen so nah wie möglich an der Hauptquelle. Zugunsten erleichterter Lesbarkeit wurden Auflösungszeichen mitunter stillschweigend ergänzt oder getilgt. Aufgrund der komplexen Werkstruktur sowie der von Schönberg mehrfach unterstrichenen Autorität seiner Vorlage (siehe *Vorwort*) wurde mit der Angleichung von Parallelstellen äußerst zurückhaltend umgegangen.

Eckige Klammern kennzeichnen als notwendig erachtete Ergänzungen des Herausgebers, runde Klammern hingegen stammen aus den Quellen.

### *Einzelbemerkungen*

#### **Präludium**

2 u: In E Beginn der ◀ bereits bei zweitletzter oberer Note, vermutlich aufgrund der etwas unpräzise gesetz-

- ten Vorlage A2<sub>Stv</sub>. Unsere Edition korrigiert gemäß eindeutiger Position in A1, A<sub>A</sub>.
- 4 o: In A1, A<sub>A</sub> > zu 1. Note Unterstimme.  
u: In A<sub>A</sub>  $\wedge$  zu 1.–6. Note.
- 5 o: In E Staccato zu 5. Note, unsere Edition tilgt gemäß A2<sub>Stv</sub>, A<sub>A</sub>. Ein in A2<sub>Stv</sub> Klav u zugeordneter Staccatopunkt wurde vom Stecher in E möglicherweise falsch interpretiert. In A1 unklar, ein möglicher Staccatopunkt verschmilzt mit dem 16tel-Fähnchen.  
u: In E kein Staccato zu 7. 16tel-Wert, gemäß A2<sub>Stv</sub>, A1 ergänzt. – In A1, A<sub>A</sub> Staccato zu 6. 16tel-Wert.
- 7 o: In A1, A<sub>A</sub> > mit Staccatopunkt zu vorletzter und letzter 16tel-Note.
- 8 u: In E, A2<sub>Stv</sub> *sf* zu 6. 16tel-Wert nicht eindeutig zuzuordnen, gemäß eindeutiger Position in A1 korrigiert. – In E<sub>H1</sub> *p* und Staccato zu 7. Note offenbar getilgt, in E vorhanden. – In A1, A<sub>A</sub> Staccato zu 9. Note.
- 9: In A1, A<sub>A</sub>  $\ll$  zu 1.–2. Note Mittelstimme sowie Zäsurzeichen vor 3. Viertelwert.
- 10 o: In E Bogenende zu 3. Note, vermutlich wegen des leicht verkürzten Bogens in A2<sub>Stv</sub>; wir folgen eindeutiger Bogensetzung in A1, A<sub>A</sub>. – In A1, A<sub>A</sub>  $\ll$  zu letzten drei Noten.  
u: In A1, A<sub>A</sub> Beginn der  $\ll$  bei 8. 16tel-Wert, in A2<sub>Stv</sub> zwischen 7. und 8. 16tel-Wert.
- 11: In A<sub>A</sub> *dim.* | *e poco rit.* eine Note später und mit je eigenen Fortführungsstrichen über Klav o. In A1 ursprünglich wie in A<sub>A</sub>, später korrigiert.  
o: In A1 Staccato, in A<sub>A</sub> Staccato und > zu letzter Note.  
u: In A<sub>A</sub> ohne  $\wedge$ ; außerdem  $\ll$  und Bogen zu 3.–4. Note Unterstimme.
- 12: In A<sub>A</sub> *poco accel* und *cresc* zu 2. 16tel-Wert. – In A1, A<sub>A</sub> zusätzliche Halsung und somit Unterstimme zu 6., 8., 9. Note (A<sub>A</sub>) bzw. 6., 8. Note (A1) sowie Angaben zur Handverteilung, in A1 korrigiert. Gültige Lesart nicht eindeutig, in den späteren Quellen entfallen.
- 13 o: 1. Note der Unterstimme *d*<sup>2</sup> statt *des*<sup>2</sup> gemäß A1, A<sub>A</sub> sowie mit Blick auf die Zwölftonreihe; *des*<sup>2</sup> vermutlichlich Versehen in A2<sub>Stv</sub>, das unentdeckt blieb und so auch nach E gelangte.
- 14 o: In A<sub>A</sub> 3. Note *c*<sup>2</sup> statt *d*<sup>2</sup> sowie leicht abweichende Akzentuierung; 5. Note ohne >, 21. Note >, 24. Note > mit Staccatopunkt. Möglicherweise beabsichtigte Schönberg ursprünglich ein regelmäßiges Muster, denn mit 3. Note *c*<sup>2</sup> (und der fehlenden Akzentuierung auf der 5. Note) verändert sich die Wechselnote innerhalb der aufeinanderfolgenden Vierer-Gruppen abwechselnd auf der 3. bzw. 4. Note. Auch die offenbar bewusste Platzierung der Akzente ober- oder unterhalb der Stimme in allen autographen Quellen (in A2<sub>Stv</sub> in diesem Sinne korrigiert) scheint dies zu unterstreichen. Durch *d*<sup>2</sup> als 3. Note sowie den in A1 hinzugefügten > zur 5. Note wird dieses System verschleiert. In E alle Akzente oberhalb des Notenkopfes, vermutlich zur Wahrung der Stichregel. Wir übernehmen wechselnde Platzierung aus A2<sub>Stv</sub>, A1, A<sub>A</sub>.
- 17 u: Beginn der  $\ll$  der Unterstimme in A2<sub>Stv</sub> zwischen 8. und 9. Note, in A1 zwischen 7. und 8. Note.
- 18 u: In allen Quellen  $\nabla$  über 1. Zweiklang. Wir tilgen, da überzählig sowie im Hinblick auf T 19.
- 18/19 o: In E, A2<sub>Stv</sub>, A<sub>A</sub> nur 2 Haltebögen am Taktübergang, wir folgen A1; vgl. auch T 17/18.
- 20: In E *cresc.* einen 16tel-Wert später, wir folgen A2<sub>Stv</sub>, A1. – Staccato zu 5. und 6. Note Mittelstimme gemäß A2<sub>Stv</sub>, in A1 Staccato zu 6. Note möglicherweise nach Korrektur unkenntlich geworden. – In A<sub>A</sub> *cresc. e accel* mit Geltungsbereich von 2. Achtelwert bis einschließlich T 22.
- 23 o: In A1, A<sub>A</sub> *ff* jeweils zu 7. statt 6. Note.  
u: In A1, A<sub>A</sub> 4.–7. Note mit  $\wedge$ .
- 24: In A1, A<sub>A</sub> keine Angabe  $\text{♩} = \text{♩}$  sowie *rit.* in 2. Takthälfte.  
o: In A<sub>A</sub>  $\wedge$  zu 1.–7., 9., 11. Note und den beiden Zweiklängen.  
u: In A2<sub>Stv</sub> (vor Korrektur), A1, A<sub>A</sub> 2. Note der Unterstimme  $\text{♩}$ ; in A2<sub>Stv</sub> Punktierung später getilgt, jedoch ohne Hinzufügen einer  $\nabla$ ; in E 2. Note  $\text{♩}$ , allerdings ebenfalls ohne  $\nabla$
- Gavotte**
- 4 o: In E > ohne Staccatopunkt. Unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A1, A<sub>C</sub>.
- 5 o: In A1 kein *p* und kein Bogen zu 1.–2. Note (*f*<sup>1</sup>–*c*<sup>1</sup>) Unterstimme.  
u: In A1 Staccatopunkt zusätzlich zu 4.–5. Note sowie kein Bogen zu 7.–8. Note.
- 9 o: In E, A2<sub>Stv</sub>, A1 ohne 2. Tenutostrich. Unsere Edition folgt A<sub>C</sub> im Hinblick auf T 8.
- 15 u: In A1 vorletzte Note Oberstimme *g*<sup>1</sup> statt *ges*<sup>1</sup>.
- 18 o: In A<sub>C</sub> *sf*,  $\wedge$  und  $\ll$  zu letztem Dreiklang.  
u: In E  $\nabla$  statt  $\nabla$  zu ersten beiden Zweiklängen. In A2<sub>Stv</sub> ist der 3.  $\nabla$  deutlich länger als die ersten beiden, daher wahrscheinlich vom Stecher als abweichende Akzentuierung interpretiert. Unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A1, A<sub>C</sub>.
- 20 u: In A2<sub>Stv</sub>, A1, A<sub>C</sub> Duolenziffern zu den Achtel- und Viertelnoten sowie zusätzlicher Anweisung *Keine Triole* (oder ähnlich; in A2<sub>Stv</sub> später wieder gestrichen).
- 21 u: In A1  $\wedge$  zu 4.–5. Note sowie > zu 6. Note.
- 23 o: In E, A1 kein Staccatopunkt zu letztem Dreiklang. Unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 27: In E, A<sub>C</sub>  $\ll$  bis *rit.*, in A1 bis *des/g* (ohne *ff*). Unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>.
- Musette**
- 12 o: In E zusätzlicher Staccatopunkt zu 3. Zweiklang. Unsere Edition tilgt gemäß A2<sub>Stv</sub>, A1.
- 14 u: In A2<sub>Stv</sub>, A1 Lesart  $\gg$  als > möglich. In E  $\gg$  etwas unpräzise gesetzt, wir orientieren uns an klarer Zuordnung in A<sub>C</sub>.
- 16: In A1 Weiterführung des Fortführungsstrichs *rit.* aus dem Vortakt.
- 19 u: In E  $\ll$  ab drittletztem Achtelwert, Gabelbeginn in den autographen Quellen aus Platzgründen überwiegend unpräzise. Unsere Edition verlängert gemäß A1 und analog T 18.
- 19–20: In A2<sub>Stv</sub> nach Seitenwechsel keine Weiterführung des Fortführungsstrichs *poco rit.*

- 20, 22 u: In  $A_C$  T 20 *pppp* statt *ppp* und T 22 *ppp* statt *pp*.
- 22–23 o: In  $A2_{Siv}$ ,  $A1$  eine Oktave tiefer notiert,  $A2_{Siv}$  mit Oktavierungsanweisung, möglicherweise nachgetragen.  $A_C$  wie E.
- 23 u: In E ohne 2. Tenuto. Unsere Edition ergänzt gemäß  $A2_{Siv}$ ,  $A1$ ,  $A_C$ . – In E,  $A2_{Siv}$  ohne 2. *pp*. Ergänzt gemäß  $A1$ ,  $A_C$  sowie analog T 22–24.
- 24 o: In Analogie zu T 22 f. wäre Staccato zu 1.–2. Note Oberstimme (nur in  $A_C$ ) sowie *sf* zum anschließenden Viertel-Zweiklang (in keiner Quelle vorhanden) denkbar. Unsere Edition entscheidet sich aufgrund der Quellenlage sowie im Hinblick auf die abweichende Motivik (absteigender melodischer Verlauf) und Lage am Ende der Phrase gegen einen Eingriff.
- 25 u: In  $A1$  *des<sup>1</sup>/as<sup>1</sup>* statt *g/des<sup>1</sup>/as<sup>1</sup>* bei vorletztem Achtelwert.
- 27 o: In E *p* und Staccatopunkte zu letzten beiden Noten der Oberstimme. Beides wohl durch etwas unklare Setzung in  $A2_{Siv}$  bedingt: *p* gehört zur darüberliegenden Akkolade (= T 24; in E wurde *p* versehentlich zweimal gesetzt, in T 24 und 27; unsere Edition tilgt Versehen in T 27); die beiden *p* sind in  $A2_{Siv}$  ebenfalls nicht eindeutig, daher offenbar später das Missverständnis in E. Unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A1$ ,  $A_C$ .
- u: In  $A_C$  Staccatopunkte und  $\gg$  zu 1.–4. Zweiklang.
- 29 o: In  $A1$  ausgeschriebene 16tel-Noten sowie *accel.* zu 2. Viertelwert.

### Intermezzo

Auftakt: In  $A2_{Siv}$   $\ll$  von letzter Note bis über den Taktstrich.

- 1: In E,  $A2_{Siv}$   $\gg$  zu 2.–3. 16tel-Wert, in  $A_B$  zu 1.–2. 16tel-Wert. Unsere

Edition folgt  $A_B$ , da in  $A2_{Siv}$  eine Verschiebung der Gabel aus Platzgründen vermutet werden kann, die vom Stecher in E übernommen wurde.

- 2–3: In  $A_B$  eine Vielzahl an Korrekturen sowie kleinere Abweichungen, davon unter anderem  $\ll$  zu 4. Viertelwert T 2 u bis 2. Viertelwert T 3 u und  $\gg$  zu 2.–3. Viertelwert T 3 u.

- 4 u: In E,  $A2_{Siv}$  2. Note *D* statt *Des*. Unsere Edition folgt  $A_B$  mit Blick auf die Zwölftonreihe.

- 5: In  $A2_{Siv}$  Ende der 1.  $\gg$  bei 5. 16tel-Triolenwert.

- 6 u: In E 2.  $\ll$  leicht nach links zu 5.–6. 16tel-Triolenwert verschoben. Unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$  im Hinblick auf T 7.

- 6–7 o: In  $A_B$  Staccatopunkte zu jeweils 2., 5., 8. und 11. 16tel-Triolenwert der Unterstimme.

- 7 o: In E,  $A2_{Siv}$  zusätzliche Staccatopunkte zu 3. und 6. 16tel-Triolenwert. Unsere Edition tilgt gemäß  $A_B$  und im Hinblick auf T 5 f. – In E keine Staccatopunkte zu 7. und 10. 16tel-Triolenwert. Unsere Edition ergänzt gemäß  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$  und im Hinblick auf T 5 f.

- 8 u: In E,  $A2_{Siv}$  1.  $\gg$  von Taktbeginn bis 1. Note. Vermutlich Fehler nach Zeilenumbruch in  $A2_{Siv}$  und entsprechend nach E übernommen. Unsere Edition folgt  $A_B$ . – In E Beginn 2.  $\gg$  zu 2. Achtelwert. Unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ .

- 9–11: In  $A_B$  deutlich erweiterte Bezeichnung im Bereich der bis T 10 reichenden Ersten Niederschrift aus dem Jahr 1921 und der Fortsetzung aus dem Jahr 1923 (siehe Notenbeispiel 1. Notation hier auf der Grundlage des edierten Notentextes; in  $A_B$  sind viele Details anders dargestellt).

Der Text wurde von Schönberg in den späteren Quellen offenbar bewusst vereinfacht; die Möglichkeit, dass dabei Zeichen versehentlich verloren gingen, ist nicht ganz auszuschließen.

- 10 o: In E kein Bogen; unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ . – In den Quellen Unstimmigkeiten bezüglich des Notenwerts  $c^2/a^2$  der Oberstimme. In  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$  deutet die Positionierung direkt oberhalb der Pause der Unterstimme auf eine triolische Wertung des Zweiklangs hin, allerdings würde in diesem Fall die anschließende 16tel-Triolenpause für die Oberstimme fehlen. In E wird der Zweiklang wohl aus diesem Grund nicht triolisch aufgefasst und folglich rechts neben die Pause der Unterstimme versetzt. Aufgrund der eindeutigen Positionierung in  $A2_{Siv}$  und  $A_B$  interpretiert unsere Edition den Zweiklang triolisch.
- 11 o: In E kein Portatopunkt zu letzter Note; unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ ,  $A_C$ .
- u: In E Ende  $\ll$  und Beginn  $\gg$  ungefähr bei 3. Note Unterstimme; unsere Edition folgt  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ . – In  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ ,  $A_C$  *sf* zu letzter Note Oberstimme, in  $A2_{Siv}$  eingekreist und damit getilgt. – In  $A2_{Siv}$  Akzent mit Staccato zu 5. und 7. Note der Unterstimme.
- 13: In E *f* zu 2. Note Oberstimme in Klav u; unsere Edition folgt Zuordnung in  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$ .
- o: In E Staccatopunkt zu 1. *as<sup>2</sup>*, in  $A2_{Siv}$  in diesem Bereich ebenfalls ein Punkt, allerdings handelt es sich hierbei wahrscheinlich um einen Tintenlecks oder ähnliches. Getilgt gemäß  $A_B$ ,  $A_C$  sowie im Hinblick auf die umliegende Akzentuierung. – In  $A2_{Siv}$ ,  $A_B$  Beginn  $\gg$  zusammen mit dem Ende der vorausgehenden  $\ll$

The image shows a musical score for Opus 25, Intermezzo. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, sf), articulation (stacc., dolce), and performance instructions (poco rit., Tempo I). There are also triplet markings and rests. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Notenbeispiel 1

zu 10. 16tel-Wert. – In  $A2_{Stv}$  kein Bogen zu letzten beiden 16tel-Werten.

17: In E gilt *f* für beide Systeme am Taktbeginn; unsere Edition folgt eindeutiger Zuordnung zu Klav o in  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$ ,  $A_C$ .

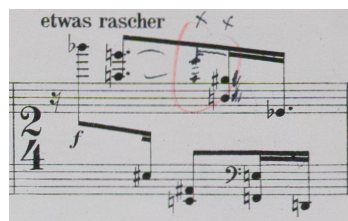
20 o: In E ohne Haltebogen zu  $c^3$  (nach Akkoladenwechsel in T 21 vorhanden).

u: In E kein Staccatopunkt zu 1. Akkord; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$ ,  $A_C$ .

24 o: In E ursprünglich



In  $E_{H1}$  autographe Korrektur:



Auf S. [1] des Handexemplars darauf bezogener Eintrag mit einer Fehlerverbesserung (Seite 15) | Takt 24 | Sch | bei einer Neuauflage zu verbessern. Die Motivation hinter der Korrektur erschließt sich nicht vollständig. Hätte Schönberg die etwas unklare rhythmische Füllung der Taktlänge anpassen wollen, wäre der Eingriff weniger komplex gewesen als die jetzt in  $E_{H1}$  sichtbare Korrektur. Der Eingriff verschleiert zudem den rhythmischen Bezug zu T 4. Im Gegensatz zur Korrektur des Handexemplars im Menuett (vgl. dort Bemerkung zu T 3), reichen etwaige Bedenken hier jedoch nicht aus, um sich gegen den ausdrücklichen Willen des Autors zu stellen. Unsere Edition folgt der Korrekturanweisung.

25 o: In E Ende der  $\llcorner$  kurz vor vorletzter 16tel-Note; unsere Edition folgt eindeutiger Setzung in  $A2_{Stv}$ .

u: In  $A_B$  Bogen zu 5.–8. Note Unterstimme.

30 o: In  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$  Beginn  $\llcorner$  ab letztem *des*<sup>1</sup>.

31 u: In E  $\llcorner$  tendenziell Klav o zugeordnet; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$ .

32 o: In E,  $A2_{Stv}$  Staccatopunkt zu 3. Note der Oberstimme sowie kein Staccatopunkt zu 4. Note der Oberstimme, in  $A2_{Stv}$  außerdem keine Punkte zu 9. und 11. Note der Oberstimme.  $A2_{Stv}$  weist bei 3. und 4. Note diverse Korrekturen auf, offenbar wurde zunächst das Muster aus dem Vortakt fortgesetzt und anschließend ohne Berücksichtigung der Staccatopunkte korrigiert. Unsere Edition folgt eindeutiger Setzung in  $A_B$ .

u: In E keine  $\llcorner$ ; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$ .

34 o: In  $A_B$ ,  $A_C$   $>$  zu *algis*<sup>1</sup>, der in  $A_B$  fast mit der Triolenziffer zusammenfällt und möglicherweise bei der Ausschreibung von  $A2_{Stv}$  übersehen wurde.

36 o: In  $A_B$  geht Schönberg für die 2. Takthälfte auf eine reduzierte Schreibweise ohne Triolen- oder Sextolenziffern über; in  $A2_{Stv}$  wieder vollständig ausgeschrieben. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass dabei ein zum 3. Zweiklang mitgedachter  $>$ , der im Kontext zu erwarten wäre, nur versehentlich nicht ausnotiert wurde.

37 o: In  $A_B$ ,  $A_C$   $\wedge$  zu  $\text{♪♪}$

42 u: In  $A_B$ ,  $A_C$  Tenutostrich zu 4. Zweiklang und Staccatopunkt zu 5. Zweiklang.

44: In E  $\ggg$  nur zu 1. 16tel-Wert; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ ,  $A_B$ ,  $A_C$ .

### Menuett – Trio

#### Menuett

3 f. u: Das Handexemplar  $E_{H1}$  weist am Ende von T 3, für T 4 gültig, ein  $\text{♯}$  zum *des* auf, der Haltebogen aus T 3 ist nicht getilgt; zusätzliche Randbemerkung  $\text{♯}!$ . Das *d* würde allerdings die tetrachordisch geprägte Zwölftönigkeit durchbrechen (*d* erscheint regulär in der Viertonfolge der Oberstimme T 4). In  $A_C$  T 4 steht außerdem, zusätzlich zum Haltebogen, ein  $\text{♯}$  zu *des*.

9: In  $A2_{Stv}$  keine Staccatopunkte zu letzter Note und letztem Zweiklang.

18 u: In  $A2_{Stv}$   $\ggg$  von Taktbeginn bis 1. Note.

20 o: In E Bogen von 1. Note Unterstimme zu 2. Note Oberstimme. Wahrscheinlich Lesefehler des Stachers, da in  $A2_{Stv}$  Bogenbildung nach Korrektur etwas unpräzise. Unsere Edition folgt  $A1$ ,  $A_C$  sowie der entsprechenden Interpretation von  $A2_{Stv}$ .

22 u: In E  $\llcorner$  bis 2. Achtelnote; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ ,  $A1$ .

23 o: In  $A_C$  jeweils  $\wedge$  sowie  $\llcorner$  zu den Noten der 2. Takthälfte.

24 o: In  $A1$  1. Zweiklang ohne Oktavierungsanweisung.

### Trio

34: In E kein Tenutostrich zu letzter Note. Unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ .

35 o: In  $A1$  Staccatopunkte 3.–5. Note sowie kein Bogen am Übergang zu T 36.

36 u: In E kein Tenutostrich zu 1. Note; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$ .

38 u: In  $A1$   $\llcorner$  zu 2.–5. Note.

44: In  $A_C$  *f* zu Taktbeginn, allerdings ohne  $\ggg$ , außerdem  $\wedge$  1.–2. Note Oberstimme sowie  $\wedge$  zu letzter Note Unterstimme.

### Gigue

2: In  $A_C$  *sf* zu 1. Note.

4: In  $A2_{Stv}$  möglicherweise Staccatopunkt zu 2. Note, nicht eindeutig zu bestimmen.

5–8 u: In  $A_C$  ohne Staccato, stattdessen  $>$  zum jeweils 5. Achtelwert.

10 o: In E kein Schlüsselwechsel; unsere Edition folgt Korrektur in  $E_{H1}$  sowie  $A2_{Stv}$ ,  $A1$ ,  $A_C$ .

10/11 u: In  $A_C$  Anweisung (*Trommel*) zu den beiden arpeggierten Zweiklängen am Taktübergang.

11: In  $A2_{Stv}$ ,  $A1$ ,  $A_C$  kein Staccatopunkt zu 4. Achtelwert.

13: In  $A2_{Stv}$  Fortführungsstrich für *poco rit.* nur bis 4. Achtelwert.

14 o: In E kein Staccatopunkt zu 4. Note Oberstimme; unsere Edition folgt  $A2_{Stv}$  im Hinblick auf die einheitliche Artikulation des Umfelds.

15 u: In E,  $A2_{Stv}$  kein Staccatopunkt zu vorletzter und letzter Note; unsere Edition folgt  $A_C$  im Hinblick auf die vorangegangene Artikulation.

- 16 u: In E kein Tenutostrich zu 3. Note; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 17 o: In E kein Keil zu 5.–6. Achteltrio- lenwert; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>.
- 24 f.: In E, A2<sub>Stv</sub>  $\ll$  jeweils nach Akko- ladenwechsel in T 25 neu angesetzt, in A2<sub>Stv</sub>  $\ll$  T 24 allerdings bis hinter den Taktstrich gezogen; unsere Edi- tion folgt eindeutiger Setzung in A<sub>C</sub>.
- 25: In A2<sub>Stv</sub> *ff* tendenziell eher zur Ober- stimme, in E wieder etwas relativiert (oberhalb der Mitte).  
o: In A<sub>C</sub>  $\cup$  zu 1. Dreiklang.  
u: In E zu 7. Note versehentlich  $\prime$  und  $\cup$ , 8. Note hingegen ohne Artiku- lationszeichen, Stichfehler; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 29: In E kein Staccatopunkt zu 6. und 8. Achtelwert; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>. – In A<sub>C</sub>  $\cup$  zu 7. Achtelwert.
- 31: In A<sub>C</sub>  $\wedge$  zu 1. Note. – In E kein  $\prime$  zu 7. Achtelwert; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 34: In A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub> Bogen zu 6.–8. statt 7.–8. Note.
- 41 u: In A<sub>C</sub> Staccatopunkt zu 2.–3. Note der Unterstimme sowie  $\succ$  zu 4. Note der Unterstimme.
- 42 u: In E kein Staccatopunkt zu 1. Note Oberstimme; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>. – In A<sub>C</sub> Tenutostrich zu 2. Note Oberstimme.
- 44: In E Staccatopunkt zu jeweils letz- ter Note Ober- und Unterstimme. In A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub> nur ein Punkt zur Ober- stimme, in A2<sub>Stv</sub> allerdings missver- ständliche Zuordnung zur Unter- stimme möglich. Stecher liest den Punkt offenbar doppelt. Unsere Edi- tion folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>, vgl. auch T 43.  
u: In E, A2<sub>Stv</sub> kein Staccatopunkt zu 6. Note. Unsere Edition ergänzt ge- mäß A<sub>C</sub> sowie im Hinblick auf die durchgängige Staccato-Akzentuie- rung der jeweils letzten Note sämtli- cher Dreiklangsbrechungen in T 43 f.
- 45: In E *pp* Klav o zugeordnet, wahr- scheinlich Lesefehler (Dynamik in A2<sub>Stv</sub> aus Platzmangel etwas höher gesetzt); unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 46 u: In E Bogen zu 1.  $\text{♩}$ ; unsere Edi- tion folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 47: In E 5. Achtelwert ohne  $\cup$ ; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 49: In A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>  $\cup$  zu 4. Achtelwert. Kol- lidiert in A2<sub>Stv</sub> mit dem Bogen, mög- licherweise getilgt. Fällt ohnehin auf unbetonten Taktteil.
- 51 u: In A<sub>C</sub> 3. Note Unterstimme  $\succ$ .
- 52: In A<sub>C</sub> *cresc.* (mit Fortführungsstrich bis T 54), darüber hinaus  $\cup$  zu 1., 4., 7. Achtelwert sowie Staccatopunkt zu 3.–4. Achtelwert.
- 54: Unsere Edition tilgt überflüssiges in E, A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub> vorhandenes *ff* zu Takt- beginn. Redundanz wahrscheinlich bereits in A<sub>C</sub> durch nachträgliche Korrektur der Dynamik T 53 ent- standen.
- 55 u: In A<sub>C</sub> *p* zu Beginn des  $\ll$ .
- 59: In E, A2<sub>Stv</sub> *p* so gesetzt, dass eine Deutung zum 2. Achtelwert möglich ist. In A<sub>C</sub> eindeutig zum 3. Achtel- wert gesetzt. An dieser Position liegt außerdem der Beginn eines neuen Reihenverlaufs vor. Reihenwechsel sind im gesamten Werk eng mit der Phrasenbildung und der entspre- chenden dynamischen Gliederung verbunden. Vgl. außerdem die bei- den Phrasen von jeweils neun Achtel- werten ab T 57, von denen die erste ebenfalls mit zwei Zweiklängen im *f* endet. Unsere Edition folgt A<sub>C</sub>.
- 60: In A<sub>C</sub> *f* zu 1. Note.
- 61 u: In E fehlt Punktierung zum 3. Viertelwert. In A2<sub>Stv</sub> Punkt direkt auf Rastrallinie, vermutlich in E übersehen. Unsere Edition ergänzt gemäß A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 64: In E kein  $\cup$  zu 5. Achtelwert; unsere Edition folgt A2<sub>Stv</sub>, A<sub>C</sub>.
- 68/69: In A<sub>C</sub> ist das *e* in T 68 o mit Haltebogen statt offenem Bogen („laissez vibrer“) mit dem *e* T 69 u verbunden. Die Lesart „laissez vibrer“ könnte durch einen Akkoladenwech- sel von T 68 nach 69 in A2<sub>Stv</sub> ent- standen sein.
- 69 o: In A<sub>C</sub> jeweils  $\wedge$  zu 1.–2. Note.
- 70 u: In A<sub>C</sub> jeweils  $\wedge$  zu 1.–2. Note.
- 74–75: In A<sub>C</sub>  $\ll$  von 3. Zweiklang T 74 bis Zweiklang T 75 sowie  $\cup$  zu letztem Zweiklang T 74.

Berlin, Herbst 2021  
Marte Auer

## Klavierstück op. 33a

### Quellen

- A<sub>E</sub> Autographen Entwurf, datiert zu Beginn 25/XII 28. ASC, Signatur MS 37, 28. Eine mit Tinte be- schriebene Seite, ohne Titel. 25 vollständige Takte, ein 26. Takt ist mit einem Zweiklang in Klav o begonnen. Niederschrift bricht danach ab. Im Anschluss Reihen- tabellen. Bis T 19 Notentext der Endfassung gut zu erkennen, in T 20 entspricht Klav u der End- fassung, Klav o weicht ab; ab T 21 grundlegend andere Fort- führung. Artikulation und Dyna- mik teils abweichend von End- fassung (etwa Beginn *f* statt *p*). Grundsätzlich ist A<sub>E</sub> aber schon im Ansatz mit Angaben zur Dynamik, Artikulation, Agogik und Vortragsanweisungen ausge- zeichnet.
- A<sub>1</sub> Autograph, Erste Niederschrift, am Ende datiert und signiert 25/IV 29 *Arnold Schönberg*. Lon- don, British Library, Signatur MS Mus. 1810. Zwei mit Tinte beschriebene Seiten. Titel ver- mutlich später mit Blaustift rechts oben ergänzt: *Klavierstück op. 33 a*. Ursprünglich statt *a* die Angabe *No.*, allerdings ohne Zif- fer. Taktzahlen für jeden Takt gestempelt, ab T 33 handschrift- lich korrigiert. Die Niederschrift steht der Endfassung bereits sehr nahe, Artikulation und Dynamik teils leicht abweichend. Zahlrei- che Korrekturen, teils mit Tinte, teils mit Rotstift. Einige Korrek- turen sind von Schönberg sig- niert. Dabei handelt es sich größ- tenteils um Rückübertragungen von Korrekturen aus A<sub>Stv</sub>, siehe unten. Für die ersten 20 Takte diente vermutlich A<sub>E</sub> als Vorlage; siehe etwa die Korrektur der Tempo- und Taktangabe zu Be- ginn: in A<sub>1</sub> ursprünglich wie A<sub>E</sub> *Mäßig*  $\text{♩} = 60$  und  $\text{♩} = 60$ , nachträg- lich zu Endfassung korrigiert.
- A<sub>Stv</sub> Autograph, Stichvorlage, nicht datiert. ASC, Sammlung Univer- sal Edition, Signatur UEQ 504.

Vier mit Tinte beschriebene Seiten. Titel: *Klavierstück op 33a*, rechts daneben *Arnold Schönberg*. Eintragungen des Verlags Universal Edition (Verlagsnummer, Ziffern zur Festlegung des Zeilenfalls) zeigen, dass das Autograph als Stichvorlage diente. Taktzahlen für jeden Takt bis T 31 gestempelt, danach handschriftlich eingetragen. A<sub>Stv</sub> wurde in mehreren Durchgängen und mit verschiedenen Stiften sowohl vom Verlag als auch von Schönberg gründlich korrigiert. Viele Korrekturen wurden von Schönberg kommentiert, ausdrücklich autorisiert und signiert (z. B. T 5 u, zu Zz 3 *dis ist richtig (statt fis) | Schönberg*).

Schönbergs Korrekturen meist in Rot, teils mit verschiedenen Stiften oder Tinte verstärkt und überschrieben. Teilweise wurden Korrekturen von Schönberg in mehreren Schichten kommentiert (siehe oben) und anschließend von Verlagsseite erneut am Rand bestätigt und verdeutlicht. Einige Korrekturen wurden möglicherweise erst im Zuge der Fahrenkorrektur der Erstaussgabe nach A<sub>Stv</sub> rückübertragen, ähnlich der Übertragung von Korrekturen von A<sub>Stv</sub> nach A<sub>1</sub>, siehe oben.

- E<sub>1</sub> Erstaussgabe. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 9521“ auf S. 36–40 der Anthologie *Musik der Zeit. Eine Sammlung zeitgenössischer Werke. Piano solo*, Bd. VI, Wien, Leipzig, ohne Jahresangabe, erschienen im Juli 1929. Kopftitel: *ARNOLD SCHÖNBERG | KLAVIERSTÜCK | [[links:] MORCEAU POUR PIANO [rechts:] PIANO PIECE | OP. 33a*. Verwendetes Exemplar: E<sub>1H</sub>, siehe unten.
- E<sub>1H</sub> Erstaussgabe, Schönbergs Handexemplar (Nr. 92 nach Jerry McBride) mit einer von Schönberg signierten Eintragung. Wien, ASC, Signatur H 3.
- E<sub>2</sub> Erstaussgabe, Separatdruck. Wien, Universal Edition, Plattennum-

mer „U. E. 9773“, erschienen im März 1930. Titel: *ARNOLD SCHÖNBERG | KLAVIERSTÜCK | Op. 33a | Piano Solo | Aufführungsrecht vorbehalten / Droits d'exécution réservés | UNIVERSAL-EDITION A. G. | WIEN Copyright 1929 by Universal-Edition LEIPZIG | Printed in Austria*. Verwendetes Exemplar: E<sub>2H</sub>, siehe unten.

- E<sub>2H</sub> Erstaussgabe, Separatdruck, Schönbergs Handexemplar (Nr. 91 nach Jerry McBride) mit zwei Eintragungen, von denen eine mit *Leibowitz* gekennzeichnet ist. ASC, Signatur H 3.
- E E<sub>1</sub> und E<sub>2</sub>.

#### Zur Edition

Die von Schönberg autorisierte Erstaussgabe dient als Hauptquelle der vorliegenden Edition. Da der Notentext zwischen dem Abdruck innerhalb der Anthologie *Musik der Zeit* (E<sub>1</sub>) und dem Separatdruck (E<sub>2</sub>) unverändert blieb, wird im Folgenden das Quellensigel E verwendet.

Der autographe Entwurf (A<sub>E</sub>) spielt prinzipiell keine Rolle für die vorliegende Edition. Es handelt sich um eine vorläufige Fassung, deren Lesarten nicht mitgeteilt werden. A<sub>E</sub> dient bei zweifelhaften Stellen lediglich zum Vergleich.

Sowohl die Erste Niederschrift (A<sub>1</sub>) als auch die autographe Stichvorlage (A<sub>Stv</sub>) dienen als Nebenquellen, wobei A<sub>Stv</sub> eine hochrangige Quelle und wichtiges Korrektiv zu E ist. Mithilfe von A<sub>Stv</sub> und A<sub>1</sub> konnten punktuell Ungenauigkeiten von E verbessert und in E nur versehentlich fehlende Zeichen ergänzt werden.

Die beiden Handexemplare enthalten drei Korrekturvorschläge, von denen einer (E<sub>1H</sub>) definitiv von Schönberg stammt, in seiner Verbindlichkeit jedoch unklar ist (siehe Fußnote und Einzelbemerkung zu T 35 o). Die beiden Anmerkungen aus E<sub>2H</sub> stammen gemäß Informationen der Arnold Schönberg Gesamtausgabe (Reihe B, Bd. 4, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz, Wien 1975, S. 41) aus Gesprächen Schönbergs mit René Leibowitz. Zur Gültig-

keit der Korrekturvorschläge siehe die Fußnoten und Einzelbemerkungen zu T 22 o und 35 u. Leibowitz setzte sich für die Rezeption von Schönbergs Werk in Europa außerordentlich ein. Allerdings folgten auf einen intensiven Austausch mit Schönberg Verstimmungen vonseiten des Komponisten. Schönberg distanzierte sich zunehmend von Leibowitz' eigenmächtiger Art, mit seinem Werk und dessen Deutung umzugehen. Die entsprechenden Einträge in den Handexemplaren von Opus 33a müssen möglicherweise auch vor diesem Hintergrund gesehen werden.

Durch die Quellen E, A<sub>Stv</sub> und A<sub>1</sub> ist der Notentext außergewöhnlich gut dokumentiert und abgesichert. Auch die Korrekturvorgänge hin zur finalen Fassung lassen sich klar nachvollziehen, obwohl keine Fahnen aus dem Prozess der Drucklegung überliefert sind. Bei manchen der überlieferten Korrekturen mag es sich um Richtigstellungen aus dem Fahnenstadium handeln, die Schönberg in die früheren Quellen rückübertrug. Da die Fassung letzter Hand auf dieser Grundlage zumeist zweifelsfrei ermittelt werden kann, werden Korrekturprozesse hin zur gültigen Lesart in der vorliegenden Edition nicht nachgewiesen. Zudem werden frühe und somit verworfene Lesarten aus A<sub>1</sub> oder A<sub>E</sub> nicht erwähnt. Nur wenn möglicherweise ein Versehen vorliegt – etwa wenn es Grund zur Annahme gibt, dass Zeichen aus A<sub>1</sub> nur versehentlich nicht nach A<sub>Stv</sub> übernommen wurden –, werden sie in den *Einzelbemerkungen* aufgeführt.

Grundsätzlich folgt die Notation der Hauptquelle. Inhaltliche Änderungen gegenüber E gemäß den Nebenquellen werden in den *Einzelbemerkungen* nachgewiesen. Kleinere Anpassungen bei der Positionierung von Dynamik- oder Tempoangaben werden dabei stillschweigend vorgenommen. Selten werden stillschweigend Pausen ergänzt, etwa zur Vervollständigung mehrstimmiger Notation. In ebenso seltenen Fällen wird die Positionierung von Artikulationsbezeichnungen (zum Notenkopf oder zum Hals) und die Balkung stillschweigend an Parallelstellen angeglic-


chen.  $A_1$ ,  $A_{Siv}$  und E zählen jeden Takt mit einer eigenen Zahl durch; wir ändern zur Zählung nur am Zeilenbeginn.

#### Einzelbemerkungen

- 8 o: In  $A_{Siv}$ , E in Zz 2  $\gamma$  statt  $\gamma$ ; wir folgen  $A_1$ .
- 9 u: In  $A_{Siv}$ , E in Zz 2  $\gamma$  statt  $\gamma$ ; wir folgen  $A_1$ .
- 12 u: In  $A_1$  in Zz 1–2 zusätzlicher Bogen  $F-B_1$ ; vielleicht nur versehentlich nicht nach  $A_{Siv}$  übertragen.
- 13 u: In  $A_1$ ,  $A_{Siv}$   $\mathfrak{S}$  bereits ab Taktbeginn. Wir gehen davon aus, dass es sich bei der Lesart in E nicht um ein Versehen, sondern um eine Präzisierung handelt.
- 14 f. o: Artikulation der Unterstimme gemäß  $A_{Siv}$ , E. In  $A_E$  2. Legatobogen in T 14 einen Achtelwert früher platziert, also zu  $a/fis^1-h/f^1$ , T 15 ohne Artikulationsangaben zur Unterstimme. In  $A_1$  T 14 wie  $A_{Siv}$ , E, T 15 Staccato zum 1. Zweiklang, Bogen 1.–2. Zweiklang, 3. Zweiklang ohne Artikulation; 2. Takthälfte wie  $A_{Siv}$ , E. Auch wenn die Artikulation in den frühen Quellen noch nicht endgültig festgelegt zu sein scheint, sind die Abweichungen zwischen den beiden Takten in  $A_{Siv}$ , E vermutlich Absicht.
- 15 u: In  $A_1$  Staccatopunkt zu 2. Note; vielleicht nur versehentlich nicht nach  $A_{Siv}$  übertragen.
- 18: In  $A_1$  Mittelstimme Zz 1–2  $e^1-as^1-e^1$  mit Bogen, siehe parallel geführte Oberstimme.
- 20 u: 2.  $d$  mit nach rechts offenem Bogen gemäß  $A_{Siv}$ , E. In  $A_1$  Haltebogen zu einem offenbar nachträglich getilgten Notenkopf. In  $A_{Siv}$  ebenfalls Korrektur, frühere Lesart aber nicht erkennbar; über nach rechts offenem Bogen allerdings ein Kreuz und *Sch*, Schönbergs Vermerk zur Gültigkeit einer Korrektur. Die Lesart E ist somit als autorisiert zu bewerten. Das 2.  $d$  soll demzufolge länger klingen, als der Notenwert angibt, dabei soll sichergestellt werden, dass das 3.  $d$  erneut angeschlagen wird. Denkbar wäre, dass  $\mathfrak{S}$  bereits zu diesem 2.  $d$  stehen soll, so in  $A_1$  und möglicherweise auch in  $A_{Siv}$ . Wir folgen den-

noch E, denn die Kombination aus nach rechts offenem Bogen und  $\mathfrak{S}$  erst zu *Cis* ermöglicht gleichzeitige Staccato-Artikulation in Klav o und stellt sicher, dass  $d$  mit ins Pedal genommen wird.

- 22 o: 6. Note  $\sharp a^2$  gemäß  $A_1$ ,  $A_{Siv}$ , E; in  $A_E$  T 22 anderslautend. In  $E_{2H}$  an dieser Stelle Eintrag  $ab$ ? Gemäß der Reihe wäre hier  $as^2$  zu erwarten (Ton Nr. 8 der Grundgestalt). In Klav u wird in T 22 hingegen offenbar bewusst der Ton  $a$  vermieden: Hier werden die Töne Nr. 7–12 der Umkehrung, transponiert in die Unterquinte, verwendet; der Ton Nr. 12 lautet  $a$ , fehlt aber. Dies deutet darauf hin, dass in Klav o eine Abweichung von der Reihe beabsichtigt ist, also  $a$  statt  $as$  gemeint ist, was gemäß Oktavenverbot den Ausfall des Tons  $a$  in Klav u motiviert. Aus diesen satztechnischen Gründen, weil die Quellen übereinstimmend  $\sharp a^2$  überliefern und weil die Korrektur in  $E_{2H}$  nur als Frage formuliert ist, folgen wir der Hauptquelle.
- 24 o: In  $A_1$  in Zz 1–2 zusätzlicher Bogen  $b^1-c^3$ ; vielleicht nur versehentlich nicht nach  $A_{Siv}$  übertragen.
- 24/25 o: In E ohne  $\ll$  am Taktübergang, vermutlich Stichfehler; wir folgen  $A_{Siv}$ . Dort nach T 24 Zeilenwechsel, nach rechts über Taktgrenze hinaus offene  $\ll$  in T 25 nicht fortgeführt, vielleicht daher in E übersehen. In  $A_1$  ursprünglich wie  $A_{Siv}$  (ohne Zeilenwechsel) später getilgt und stattdessen längere  $\ll$  mittig ab T 24 vorletzte Note Klav u.
- 27 o: In E ohne  $\ll$  Zz 1–2. Wir folgen  $A_{Siv}$ . Dort allerdings *sf* weiter rechts, möglicherweise zum 1. Akkord gemeint, mit direkt anschließender  $\ll$ . Lesart in E mit *sf* zu 1. Note und fehlender  $\ll$  eventuell Absicht.  $A_1$  weist hier ein anderes Konzept auf:  $\gg$  über Klav o zu den beiden Akkorden,  $\ll$  zwischen den Systemen, vermutlich zu Klav u gemeint.
- u: In  $A_1$ ,  $A_{Siv}$ , E zusätzlicher Bogen  $h-A$  Zz 2–3; getilgt, da überflüssig.
- 28 o: In  $A_1$ ,  $A_{Siv}$  *cis*<sup>2</sup> in Zz 1 mit Staccato; in  $A_{Siv}$  nahezu vom vorausgehenden Bogen überdeckt, daher möglicherweise nur versehentlich nicht nach E übernommen, vgl. aber die übrigen Bogenenden in T 28 o.

33 o: In  $A_{Siv}$ , E *ges*<sup>3</sup> nur als 

notiert. In  $A_1$  ursprünglich nur



, später Hals nach oben er-

gänzt. Unsere Notation verdeutlicht, was in  $A_1$ ,  $A_{Siv}$ , E sicherlich gemeint ist.

- 35 o:  $d^3$  im 4. Achtelwert gemäß  $A_{Siv}$ , E. In  $A_1$  ohne diese Note, in  $A_E$  Takt nicht vorhanden. In  $E_{1H}$  Note mit Bleistift eingekreist, daneben von Schönbergs Hand: ?? *wahrscheinlich | weg | Sch*. Tilgung der Note vermutlich aus spielpraktischen Gründen erwogen. Da  $d^3$  an dieser Stelle über  $A_{Siv}$  und E gut abgesichert und die Korrektur in  $E_{1H}$  nicht definitiv formuliert ist, folgen wir der Hauptquelle. – In E in Zz 3 ohne Staccato, wir folgen  $A_{Siv}$ .
- u: In  $E_{2H}$  am Taktende zu Klav u Eintragung  $bb$ ? | *Leibowitz*. Obwohl sich der Eintrag auf die drittletzte Note zu beziehen scheint, kommt nur ein Bezug zu den letzten beiden Noten infrage. Reihentechnisch wäre hier zweimal  $B$  statt  $H$  zu erwarten (Ton Nr. 5 der Krebsform der in die Unterquinte transponierten Umkehrung der Reihe). Laut Kritischem Bericht der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, S. 43 f., hat Schönberg diesem Korrekturvorschlag durch Leibowitz zugestimmt. Da aber alle Quellen übereinstimmend  $H$  notieren, und die Korrektur in  $E_{2H}$  nur als Frage formuliert ist, folgen wir der Hauptquelle.

München, Herbst 2023

Norbert Müllemann

#### Klavierstück op. 33b

##### Quellen

- A Autograph, Erste Niederschrift, zwei Seiten im Querformat, mit Bleistift beschrieben, je ein Eintrag mit Rotstift (Einfügung  $\mathfrak{S}$  vor



T 19 u) und Blaustift (Hinweis zur Einfügung des neu gefassten T 61), Taktzahlen für jeden Takt gestempelt; auf der 1. Seite oben rechts datiert *SX. 31*, auf der 2. Seite unten rechts nach dem letzten Takt datiert und signiert *10/X. 1931 | Barcelona | Arnold Schönberg*. ASC, Signatur MS 37, 29–30. In der ersten Notenzeile notiert Schönberg die ersten sechs Töne bzw. das erste Hexachord der Grundgestalt der Zwölftonreihe, unmittelbar daran im Anschluss die ersten sechs Töne der Umkehrung beginnend auf dem Ton  $e^1$  wie folgt:



(Diese beiden Hexachorde ergeben zusammen wieder ein neues zwölftöniges Feld, ein sogenanntes Zwölfton-Aggregat.) Nur die vollständige Grundreihe und die auf dem Ton  $e^1$  beginnende Umkehrung sowie deren Krebsformen finden in Opus 33b Verwendung. Vollständig lautet die Reihe H–Cis–F–Dis–A–Gis–Fis–B–G–E–C–D.

- E1 Erstausgabe. San Francisco, The New Music Society of California Publisher, innerhalb der Reihe *New Music. A Quarterly of Modern Compositions*, Plattenvermerk „Klavierstück-7“, erschienen im April 1932. Titel auf dem Umschlag: *NEW MUSIC* | [oben links:] *A QUARTERLY* | *OF* | *MODERN* | *COMPOSITIONS* [unten rechts:] *THIS ISSUE CONTAINS* | *KLAVIERSTUECK* | *BY* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *APRIL 1932*. Titel auf der Rückseite des Umschlags: [links:] *Volume 5* [Mitte:] *April 1932* [rechts:] *Number 3* | *NEW MUSIC* | *A QUARTERLY* – *PUBLISHING* – *MODERN* – *COMPOSITIONS* | *HENRY COWELL, EDITOR AND OWNER* | *THE NEW MUSIC SOCIETY OF CALIFORNIA, PUBLISHER* | *POST OFFICE BOX 356 · SAN*

- FRANCISCO, CALIFORNIA* | *EXECUTIVE BOARD* | [links:] *DENE DENNY* [Mitte:] *ARTHUR HARDCASTLE* [rechts:] *CAROL WESTON* | *HONORARY BOARD OF ENDORSERS* [folgen die Namen von 48 Komponistinnen und Komponisten sowie mehrere Absätze zum Charakter der Reihe]. Titelseite: *KLAVIERSTUECK* | *BY* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *Note: ARNOLD SCHOENBERG has requested that we do not publish either* | *biographical notes or musical explanations concerning his work, since* | *both he and his musical viewpoint are well known*. Verwendete Exemplare: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS 219 076-5,3; ASC, siehe unten E1<sub>H1</sub>–E1<sub>H3</sub>.
- E1<sub>H1</sub> 1. Handexemplar von E1 (Nr. 93c nach Jerry McBride) mit einigen wenigen Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- E1<sub>H2</sub> 2. Handexemplar von E1 (Nr. 93a nach Jerry McBride) mit einigen wenigen Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- E1<sub>H3</sub> 3. Handexemplar von E1 (Nr. 93b nach Jerry McBride) mit einigen wenigen Eintragungen. ASC, Signatur H 3.
- E2 Erstausgabe, 2. Auflage, erschienen frühestens 1943 in New York innerhalb der Reihe *New Music* mit Vermerk *SECOND EDITION*. Information aus: Arnold Schönberg Gesamtausgabe, Reihe B, Bd. 4, S. 45. Derzeit kein Exemplar nachweisbar.
- Z Autographen Notizzettel mit Fragen zu drei Stellen im Stück (T 22, 37, 63). Dieser Zettel ist nicht mehr auffindbar. Sein Inhalt wird durch den Kritischen Bericht des von Reinhold Brinkmann herausgegebenen Bandes 4 der Reihe B der Arnold Schönberg Gesamtausgabe überliefert (Mainz, Wien 1975, S. 46).

#### Zur Edition

Schönbergs *Klavierstück* op. 33b ist im Wesentlichen durch nur zwei Quellen

überliefert: die autographe Erste Niederschrift (A; Oktober 1931) sowie den 1932 in den USA erschienenen Erstdruck, von dem drei Handexemplare mit teils übereinstimmenden, teils unterschiedlichen Eintragungen bekannt sind. Skizzen oder Reihentabellen sind ebenso wenig erhalten wie eine Reinschrift, die Stichvorlage für den Erstdruck gewesen ist. Ob jemals Skizzen oder Reihentabellen zu dem Werk existiert haben, lässt sich nicht mit Gewissheit angeben. Ihre vormalige Existenz ist allerdings wahrscheinlich, einerseits aufgrund von Schönbergs gewöhnlicher Arbeitsweise, wie sie auch für das vergleichbare, nur wenige Jahre zuvor entstandene *Klavierstück* op. 33a bekannt ist, andererseits aufgrund der Tatsache, dass das *Klavierstück* mit nur äußerst wenigen Korrekturen in A niedergeschrieben wurde.

Obwohl die Erste Niederschrift (A) den Notentext im Hinblick auf die Tonhöhen und den Rhythmus praktisch vollständig in einer Form enthält, wie er auch im Erstdruck präsentiert wird, ist es doch unwahrscheinlich, dass diese Quelle als Stichvorlage gedient hat. Im Hinblick auf die Dynamik sowie die Bogensetzung und Artikulation ist A an vielen Stellen noch weniger genau bezeichnet. Außerdem enthält die Quelle keine Stechereintragungen (Angaben zur Seitenaufteilung etc.). Dass eine Reinschrift, die als Stichvorlage für den Druck gedient hat, angefertigt wurde, ist daher äußerst wahrscheinlich. Sie war bisher jedoch nicht auffindbar.

Die Handexemplare enthalten etliche Eintragungen, bei denen allerdings nicht immer erkennbar ist, von wem sie stammen. Teilweise handelt es sich dabei um Tonhöhenkorrekturen, für die relativ sicher in den meisten Fällen Schönberg selbst als Urheber angenommen werden kann. Daneben gibt es, insbesondere in E1<sub>H3</sub>, einige Bogenänderungen und, insbesondere in E1<sub>H2</sub>, Ergänzungen oder Änderungen von Akzenten und anderen Zeichen zur Phrasierung. In dem 1975 publizierten Band 4 der Reihe B der Gesamtausgabe findet sich die Mitteilung von Schönbergs letztem Assistenten Richard Hoffmann (1925–2021), dass

die Eintragungen in E1<sub>H1</sub> und E1<sub>H2</sub> zum größten Teil von Leonard Stein (1916–2004), seit 1942 Schönbergs persönlicher Assistent und Pianist u. a. der ersten amerikanischen Aufführung von Schönbergs *Phantasy for Violin with Accompaniment of the Piano* op. 47, stammen. Inwieweit sie durch Schönberg autorisiert sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zwar setzen einige Eintragungen den Zugang zum Autograph (mutmaßlich die Erste Niederschrift) voraus (in einem Fall wird ausdrücklich mit dem Hinweis „Ms“ [= Manuscript] auf eine handschriftliche Quelle verwiesen), doch folgt daraus nicht zwingend, dass auch Schönberg die Änderung autorisiert hat.

Angesichts dieser Quellenlage wird der Erstdruck (E1) als Hauptquelle der vorliegenden Edition zugrunde gelegt. Die Erste Niederschrift (A) und die drei Handexemplare werden als Nebenquellen herangezogen. Über von der Hauptquelle abweichende Lesarten wird in den nachfolgenden *Einzelbemerkungen* berichtet. Dabei wurden die in den Handexemplaren vorgenommenen Tonhöhenänderungen, sofern sie mit dem Befund aus A übereinstimmen und außerdem der Zwölftonreihe entsprechen, in der Annahme in den Notentext übernommen, dass in der Erstausgabe ein Druckfehler vorliegt, der im jeweiligen Handexemplar korrigiert wurde. Da eine autographe Reinschrift fehlt und auch die Drucklegung nicht dokumentiert ist (etwa durch geprüfte Korrekturabzüge), lässt sich die Ursache für Diskrepanzen zwischen Lesarten in A und E1 nicht zweifelsfrei ermitteln. Die unterschiedlichen Lesarten könnten auf Änderungen Schönbergs in der verschollenen Reinschrift oder im Prozess der Drucklegung zurückgehen, oder aber auf einem Versehen bei der Herstellung des Drucks beruhen. Daher werden die abweichenden Lesarten aus A in den *Einzelbemerkungen* genannt, auch wenn die vorliegende Edition hier dennoch der Hauptquelle folgt. Da die Urheber der Korrekturen, die in den Handexemplaren vorgenommen wurden, sich nicht immer sicher bestimmen lassen, werden zudem die Änderungen oder Ergänzungen von Bögen und Phrasierungszeichen

zwar in den *Einzelbemerkungen* dokumentiert, in der Regel aber nur dann übernommen, wenn sie durch analoge Stellen bestätigt werden.

Einige wenige Bezeichnungen sind in der Hauptquelle in runde Klammern gesetzt. Diese Klammerung wird in die vorliegende Edition übernommen. Eckige Klammern kennzeichnen die wenigen als notwendig erachteten Zusätze des Herausgebers. Vereinzelt fehlende Pausen sind in der Regel stillschweigend ergänzt.

Kursiver Fingersatz stammt aus der Hauptquelle, ebenso die Klammer [ in T 15 zur Aufteilung der Hände.

#### *Einzelbemerkungen*

- 1 o: *cantabile* in allen Quellen erst zu 2. Note, in A wohl aus Platzmangel; zu 1. Note und damit Phrasenbeginn versetzt.
- 7–9 o: In A zu  $g^1-e^1$  ein Bogen statt zwei Bögen (Bogenansatz allerdings erst am Taktstrich 7/8). Langer Bogen möglicherweise in Analogie zu T 6 f.
- 9: In A Beginn des *poco rit.* erst über letzter Note *Gis* statt zu Zz 2 (*poco* nachträglich eingefügt, sodass Beginn scheinbar bereits kurz nach Zz 2).
- 10 u: In A 4. Note *h* mit Staccato. – Zuordnung des vorletzten Bogens unklar. In A Bogen zu  $h^1-f$ , in E1 aber Bogen zu  $cis^1-dis^1$ . Aufgrund der vorangehenden und folgenden Figuren halten wir die Zuordnung zu  $h^1-f$  für wahrscheinlicher.
- 11 u: 3. untere Note  $\sharp c$  gemäß A und den Korrekturen in E1<sub>H1</sub>, E1<sub>H2</sub>, E1<sub>H3</sub>, in E1 jedoch  $\sharp cis$ ; wohl Druckfehler (*c* entspricht als Ton Nr. 11 der Grundgestalt).
- 17: In A *cresc. e accel.* erst kurz nach Zz 2 statt kurz nach Zz 1.
- 18: In A Ende der  $\ll$  erst kurz vor Taktende und Taktmitte ohne *f*.  
u: In A zu 2. Takthälfte *Ped.*, entsprechendes Aufhebungszeichen nicht vorhanden.
- 22 u: 3. untere Note  $\sharp Ais$  gemäß der Korrektur in E1<sub>H3</sub>, in den übrigen Quellen  $\sharp A$ . In E1<sub>H1</sub> Vermerk zu dieser Note: *see Ms*. Der Hinweis auf das Autograph (*Ms*) scheint also hier  $\sharp A$  zu bestätigen. Der Ton *Ais* ent-

spricht indes der Reihe (Ton Nr. 8 der Krebsform), zudem wird dadurch die Oktave zu  $a^1$  in Klav o vermieden. – Letzte untere Note  $\sharp H$  gemäß A und der Korrektur in E1<sub>H1</sub>, E1<sub>H2</sub>, E1<sub>H3</sub>, in E1  $\flat B$ . Der Ton *H* entspricht der Reihe (Ton Nr. 1 der Krebsform). Die Frage nach der korrekten Lesart sowohl der dritten als auch der letzten unteren Note wird auch auf dem Notizzettel Z gestellt.

23 o: Staccato zu oberer Note  $b^2$  gemäß A in Analogie zu drittletzter Note der Unterstimme in Klav u.

u:  $\gamma$  jeweils gemäß A im Hinblick auf die Zweistimmigkeit des musikalischen Satzes.

24 o: In A vorletzte obere Note mit  $>$ .

25: In A 1. Akkord Klav o/u mit  $>$ .

26 u: In E1<sub>H2</sub> zu  $b/d^1 >$  ergänzt, womöglich in der Annahme, dass dieser in E1 in Klav o nur versehentlich zu  $gis^2/dis^3$  gesetzt sei (zu diesem  $>$  steht in E1<sub>H2</sub> ein Fragezeichen);  $b/d^1$  auch in A mit  $>$  (dort unterhalb der Noten platziert, sodass Zuordnung eindeutig ist). – Staccato zu  $as^1-h$  etwa in Taktmitte gemäß A in Analogie zu den umliegenden Figuren.








26 f. u: Bogen am Taktübergang zu oberen Noten gemäß A und Nachtrag in E1<sub>H2</sub> im Hinblick auf die Bögen in den umliegenden Takten. In den übrigen Quellen ohne Bogen.

27 u: In A, E1<sub>H2</sub> *c/fis/b* mit  $>$ .




27/28 u: In E1 Bogen am Taktübergang zur Unterstimme nur vor Zeilenwechsel in T 27 als Ansatz vorhanden, nach Zeilenwechsel in T 28 nicht fortgeführt. In A reicht Bogen bis *Es*, dort aber ohne Staccato zu *As* und *Es*. In E1<sub>H2</sub> Bogen gemäß A nachgetragen, Staccato nicht getilgt. Wir setzen Bogen bis *As*.






28 o: In A  $b^2/d^3$  mit  $>$ .

29 o: In A  $a^2/f^3/as^3$  mit  $>$  (Bogen zu folgendem Zweiklang fehlt). – In A  $dis^2/h^2$   $\text{♪}$  statt  $\text{♪}$  und nachfolgendes  $cis^4$   $\text{♪}$ , so auch in E1<sub>H3</sub> korrigiert. – In A endet 2. Bogen bereits bei vorletzter oberer Note (1.–2. Note ohne Bogen), so auch in E1<sub>H3</sub> korrigiert. In A neuer Bogenansatz ab letzter Note, Bogen wird im folgenden Takt fortgeführt, so auch in E1<sub>H3</sub> korri-

- giert. – In E1<sub>H3</sub> Staccato getilgt (in A nicht vorhanden).
- 31 o: ♯ am Taktbeginn gemäß A.
- 34 o: In A 1. Note mit Fingersatz 5 1.
- 36: In A Beginn des *rit.* bereits zu Zz 1+ statt zu Zz 2.
- 37 o: 2. Note in den Quellen unterschiedlich. In A *b*<sup>1</sup>, in E1 *ges*<sup>1</sup>, in E1<sub>H1</sub> Note mit Kreuz markiert und dazu am Rand die Bemerkung *L. S.* [= Leonard Stein?] | *bb. MS* | + *cb acc* [= according] to Row, in E1<sub>H3</sub> Note zu *ces*<sup>2</sup> korrigiert, E1<sub>H2</sub> ohne Korrekturvermerk; gemäß der Zwölftonreihe, die an dieser Stelle die Krebsumkehrung beginnend mit dem Ton *des* bringt, wäre *ces*<sup>2</sup> zu erwarten. Diese Lesart auch auf dem Notizzettel Z erwogen (*b? ces? oder*). Für eine intendierte Reihenabweichung (es wäre die einzige im gesamten Stück) ließen sich kaum plausible Gründe anführen, sodass wir sowohl die Lesart *b*<sup>1</sup> als auch *ges*<sup>1</sup> für wenig stimmig halten und daher den Reihenton *ces*<sup>2</sup> setzen.
- 39 o: Letzte untere Note *B* als  gemäß A, in E1 versehentlich als .
- 40 o: Obere Note *a* als  gemäß A und der Korrektur in E1<sub>H3</sub>, in E1 *a* versehentlich als . – In A vorletzte Note mit <> wie bei den umliegenden Figuren.
- 42 o: 1. untere Note *g*<sup>1</sup> gemäß A, dort nur ein ohne Hals notierter, kleiner Notenkopf, der vielleicht beim Ausschreiben der Reinschrift übersehen wurde. In E1 nur *fis*<sup>2</sup>, vgl. aber T 41 und die unmittelbar folgende Figur.
- 42/43 o: Beginn des Bogens am Taktübergang in E1 scheinbar erst bei *c*<sup>3</sup> am Beginn von T 43. Allerdings nach T 42 Zeilenwechsel und Bogenbeginn in T 43 nach links offen, Bogenansatz in vorangehender Zeile fehlt. Vgl. aber die Bögen im Umfeld, die fast immer auftaktig gesetzt sind. In A ohne Bogen.
- 45 u: Letzter Bogen fehlt in E1, gesetzt gemäß A und dem Nachtrag in E1<sub>H2</sub> in Analogie zu den ebenfalls mit <> versehenen Figuren in T 41.
- 46/47 o: In E1 in T 46 nach rechts offenes Bogenende, nach Zeilenwechsel in T 47 nicht fortgeführt. Ende des Bogens zu 1. Note in T 47 gemäß A und dem Nachtrag in E1<sub>H3</sub>.
- 48 o: Letzter unterer Bogen in E1 ungenau platziert, beginnt schon eine Note früher, endet ungefähr am Taktstrich. Wir gleichen Bogenbeginn an vergleichbare Stellen in T 46 Zz 2, T 48 Zz 1 an und verkürzen Bogenende zur letzten Note. A an dieser Stelle ohne Bogen.
- u: In E1<sub>H3</sub> Ende des Legatobogens korrigiert, vorgezogen zu 3. Note. In A Ende des Bogens bereits zu 2. Note; dort jedoch weiterer Bogen 4.–9. Note, Tenuto-Striche fehlen.
- 49 u: Zz 2+  gemäß A, in E1 ; wohl Versehen. In A Notenwert korrigiert und undeutlich, auch als  zu lesen.
- 49/50 u: Bogen am Taktübergang gemäß Nachtrag in E1<sub>H3</sub> in Analogie zu den Figuren in den umliegenden Takten.
- 51: In A Beginn des *rit.* erst zu Zz 1+ statt zu Taktbeginn.
- 52 u: In E1 ohne Staccato zu oberen Noten *e-fis*; ergänzt gemäß A in Analogie zu T 53.
- 53 o: In A letzte drei Noten mit Staccatostrichen statt -punkten, Noten also stärker markiert. Viertletzte Note ohne Artikulationszeichen.
- 55 u: Viertletzte Note *G*<sub>1</sub> gemäß A und der Reihe (Ton Nr. 6 der Krebsumkehrung auf *des*), in E1 *E*<sub>1</sub>; wohl Druckfehler.
- 56: In E1 enden die Geltungsstriche des aus T 55 stammenden *rit.* bereits in T 56 kurz vor Taktmitte; verlängert bis Taktende gemäß A im Hinblick auf die Fortsetzung der Figur in zweiter Takthälfte und die neue Taktartvorschrift in T 57.
- 58 o: In A Unterstimme in zweiter Takthälfte mit abweichender Artikulation:



- 61 o: In E1 ohne Bogen zu unteren Noten *F-Es*; ergänzt gemäß A in Analogie zu den umliegenden Motiven.
- 62 o: 3. untere Note in E1 irrtümlich  statt , in A 3.–4. untere Note noch .
- 62 f. u: Bogen ab *Es* am Taktübergang gemäß A in Analogie zu T 61.

- 63 u: 3. oberer Zweiklang *A/f* als  gemäß der Korrektur in E1<sub>H2</sub>, E1<sub>H3</sub>, in E1 ; wohl Versehen. In A , außerdem ohne Haltebogen von vorangehendem Zweiklang und Unterstimme  statt . In E1<sub>H1</sub> für Oberstimme Lesart A notiert.
- 68 u: Offenes Bogenende gemäß E1, auch in den Handexemplaren nicht korrigiert. In A gesamte Schlusspassage ab T 64 noch ohne Legatobögen. Da in E1 einige Bögen nur fälschlicherweise offen enden (siehe etwa Bemerkungen zu T 46/47 o und T 48 o), könnte eine Ungenauigkeit oder ein Versehen vorliegen. Doch sind aus anderen Werken Schönbergs solche offenen Enden bekannt (vgl. etwa Nr. 1 aus Opus 19). Wir folgen daher E1.

Berlin, Herbst 2023

Ullrich Scheideler

## Anhang

### Drei Klavierstücke (1894)

#### Quelle

Autographe Reinschrift. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur N. Mus. ms. 180. Acht mit Bleistift paginierte Seiten, Notentext mit Tinte auf S. 1–7. Titelseite auf blauem Umschlagpapier: Meinem lieben Freunde J. Bach | herzlichst zugeeignet | Drei Clavier = Stücke | von | Arnold Schönberg. Signiert und datiert am Ende: Arnold Schönberg Wien, im October 1894. Etliche Rasuren, Korrekturen, teils in Tinte, selten mit blauem Buntstift oder Bleistift. Ob einige Korrekturen von fremder Hand stammen oder später eingetragen wurden, lässt sich nicht entscheiden. Die Widmung wird zumeist fälschlich als „F. Bach“ statt „J. Bach“ zitiert; ein Vergleich mit dem Buchstaben „F“ in „Freunde“ macht jedoch deutlich, dass es sich wohl um ein „J“ handelt (freundlicher Hinweis von Hella Melkert, Arnold Schönberg Gesamtausgabe, Berlin). Der Widmungsträger ist somit zweifelsfrei David Josef Bach (siehe *Vorwort*).

*Zur Edition*

Einzige Quelle ist das Autograph. Im Fall von Korrekturen gehen wir davon aus, dass die Lesart nach Korrektur von Schönberg autorisiert ist, auch wenn die Hand des Schreibers nicht zu identifizieren ist. Es wird daher grundsätzlich die korrigierte Lesart ediert. Da nicht völlig auszuschließen ist, dass es sich um Zusätze späterer Besitzer handelt, werden derartige Korrekturen allerdings in den *Einzelbemerkungen* vermerkt.

Vorschlagsnoten werden dann in ihren Werten vereinheitlicht, wenn die Abweichungen keine Absicht zu sein scheinen; grundsätzlich wird ein Bogen zur Hauptnote gesetzt, auch wenn er in der Quelle fehlt. Selten werden stillschweigend eindeutige Flüchtigkeiten korrigiert, etwa wenn in Akkorden Verlängerungspunkte nicht zu allen Noten stehen. Sind bei übergebundenen Akkorden nicht alle Haltebögen notiert, obwohl zweifelsfrei ein gehaltener Akkord gemeint ist, werden Bögen stillschweigend ergänzt. Ebenso werden vereinzelt Notenwerte angepasst, wenn dies durch den Kontext völlig zweifelsfrei zu entscheiden ist. Die teils inkonsequente Halsung von Mehrstimmigkeit folgt prinzipiell der Quelle, wird jedoch behutsam angeglichen. In der Quelle nur versehentlich fehlende, aber durch Analogie zu ergänzende Zeichen stehen in [ ].

*Einzelbemerkungen***Andantino**

- 1 u: Strich von 1. zu 2. Note, Legatobogen? Möglicherweise sollen alle 16tel-Noten unter einem Bogen stehen. An allen entsprechenden Stellen, etwa T 4 u, allerdings Bogen erst ab 2. Note.
- 11 f. o: Legatobogen am Taktübergang versehentlich nur bis vorletzter Akkord T 12.
- 21 o: Zusätzlicher Bogen zu letzten vier 16tel-Noten; im Hinblick auf vorhandenen Bogen und Klav u getilgt. Vgl. auch Bemerkung zu T 24 o.
- 24 o: Bogen zu letzten vier 16tel-Noten. Vgl. auch Bemerkung zu T 21 o. In

T 24 fehlt zwar der lange Bogen, wie gleich aber an T 21 an. – 1. Akkord in Zz 2 ursprünglich mit *cis*<sup>1</sup> statt *a*, nachträglich in Blau zusätzliche Hilfslinie ergänzt und somit unterste Note zu *a* korrigiert.

- 33 u: Haltebogen *h–h* später mit Bleistift ergänzt. – Letzte Terz nicht eindeutig, möglicherweise zweimal nur Einzelnote *e*<sup>1</sup> ohne *cis*<sup>1</sup>; Hilfslinie für *cis*<sup>1</sup> weist zweimal keinen erkennbaren Notenkopf auf. Für die Terz spricht allerdings die getrennte Halsung. Der erste untere Hals beginnt bei Hilfslinie *cis*<sup>1</sup>, könnte aber ab *e*<sup>1</sup> gemeint sein. Der zweite untere Hals beginnt erst ab Hilfslinie *cis*<sup>1</sup>, nicht bei Note *e*<sup>1</sup>, und weist ein eigenes Achtelfähnchen auf. Unsere Fassung mit ergänztem Haltebogen *cis*<sup>1</sup>–*cis*<sup>1</sup> ist die wahrscheinlichste Lösung. Der Befund lässt sich aber auch so deuten, dass zunächst Einzelnote *e*<sup>1</sup> gemeint ist und danach Terz *cis*<sup>1</sup>/*e*<sup>1</sup> oder zweimal nur Einzelnote *e*<sup>1</sup>. Unwahrscheinlicher scheint die Lesart erst Terz, danach Einzelnote.
- 34 u: 2. obere Note wohl versehentlich *cis*<sup>1</sup> statt *d*<sup>1</sup>, allerdings  $\flat$  auf Höhe von *d*<sup>1</sup> gesetzt. Später in blau Notenkopf für *d*<sup>1</sup> verdeutlicht.
- 35 u: Auf Zz 1+ über oberer Note der Oktave *A/a* in Blau gezogene Hilfslinie für *cis*<sup>1</sup> mit nur schwach erkennbarem Notenkopf. Vielleicht Vorschlag, das *a* durch *cis*<sup>1</sup> zu ersetzen, um die Quintparallelen zu vermeiden.
- 37/38 o: Am Taktübergang zusätzlicher Haltebogen unter den Hilfslinien der obersten Note, auf Höhe von *gis*<sup>2</sup>; möglicherweise also Oktavgriff *gis*<sup>2</sup>/*gis*<sup>3</sup> gemeint? Notenkopf nicht vorhanden.
- Andantino grazioso**
- 3 o: Vorletzter Akkord ursprünglich mit *e*<sup>1</sup> statt *c*<sup>1</sup>, in Blau zu *c*<sup>1</sup> korrigiert, vgl. auch T 5, 46, 48.
- u: 1. Note ursprünglich zusätzlich mit Oberoktave *c*, in Blau getilgt, vgl. auch T 5.
- 47 u: 1. untere Note *G* statt *F*; siehe aber den harmonischen Kontext und T 6.

**Presto**

- 12 u: Drittletzte Note eher *dis*<sup>1</sup> als *eis*<sup>1</sup>; diese Lesart ist aber unwahrscheinlich.
- 14 o: Zusätzlicher Bogen zu ersten beiden 16tel-Werten; vermutlich Versehen.
- 19:  $\llcorner$  nicht eindeutig, nur oberer Strich vorhanden; möglicherweise keine Gabel gemeint.
- 19–34 u: Einige der Bögen zu den 16tel-Motiven stehen nur zu 1.–2. Note der Dreiergruppen. In diesen Fällen verlängern wir stillschweigend.
- 25 u: Letzte Note scheinbar *e*<sup>1</sup> statt *cis*<sup>1</sup>; vermutlich Versehen und korrigiert, untere Hilfslinie undeutlich gestrichen.
- 36 o: 1. Akkord mit *e*<sup>2</sup> statt *cis*<sup>2</sup>; vermutlich Versehen, vgl. auch T 44.
- 53 o: Letzte untere Note *dis*<sup>2</sup> ursprünglich mit Unteroktave *dis*<sup>1</sup>, später gestrichen; vgl. auch T 57.
- 55 f. o: Bogen nur in T 55 vorhanden, am Zeilenende aber deutlich über Taktstrich hinausgezogen, Bogen nach Zeilenwechsel in T 56 nicht fortgeführt. Wir verlängern Bogen, vgl. auch T 51 f.
- 90 u: In Oktave *H/h* ist untere Note zwar vorhanden, aber kaum erkennbar, sie wird von Balken überdeckt.
- 98 o: 3. Akkord versehentlich  $\flat$  statt  $\natural$

München, Herbst 2023

Norbert Mülleemann

## Comments

*pf u* = piano upper staff; *pf m* = piano middle staff; *pf l* = piano lower staff;  
*M* = measure(s); *ASC* = Vienna, Arnold Schönberg Center

### Drei Klavierstücke op. 11

#### Sources

- A Autograph, first draft. ASC, shelfmark MS11, 1–5. No. 1 comprises two pages, written in pencil; no. 2 three pages in pencil; and no. 3 two pages in pencil (corrections in black ink, one in red crayon). No. 1 dated at the end *19/III. 1909*, no. 2 at the beginning *22/2. 1909*, no. 3 at the end *7/8. 1909*.
- C Copy in an unknown hand with Schönberg's corrections, owned by Béla Bartók. Budapest, Béla Bartók archives, Gábor Vásárhelyi Collection, shelfmark BH: I/53. Title on supplementary wrapper: *DREI KLAVIERSTÜCKE | ARNOLD SCHÖNBERG*. Undated, probably 1909 or 1910.
- F1 First edition. Vienna, Universal Edition, plate number "U. E. 2991.", published October 1910. Outer title: *UNIVERSAL-EDITION | № 2991 | ARNOLD | SCHÖNBERG | DREI KLAVIER-STUECKE | OPUS 11*. Inner title: *DREI | KLAVIERSTÜCKE | VON | ARNOLD SCHÖNBERG | OP. 11 | AUF-FÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN | „UNIVERSAL-EDITION“ | AKTIENGESELLSCHAFT | WIEN – LEIPZIG. | COPYRIGHT 1910 BY UNIVERSAL EDITION*. [below left:] *Lith. v. Jos. Eberle & C. Wien*. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS 126361. For further copies see below, F1<sub>CC1</sub>, F1<sub>CC2</sub>.
- F1<sub>CC1</sub> First edition, Schönberg's 1<sup>st</sup> personal copy (no. 89a in Jerry McBride, *Schoenberg's annotated*

*Handexemplare*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. V, no. 2, November 1981, pp. 183–201), with a few small annotations by Schönberg. ASC, shelfmark H 20.

- F1<sub>CC2</sub> First edition, Schönberg's 2<sup>nd</sup> personal copy (McBride no. 89b) with a few small annotations by Schönberg. ASC, shelfmark H 3.
- F1<sub>S</sub> First edition, copy owned by Eduard Steuermann with annotations by himself and Schönberg, at least partly from the American period (thus after 1933). ASC, Eduard Steuermann Collection, no shelfmark.
- F2 First edition, 2<sup>nd</sup>, revised issue. Vienna, Universal Edition, plate number as F1, published July 1925. Wrapper and inner title as F1, but inner title additionally has *Revidiert 1924* below *OP. 11*. Copy consulted: ASC, shelfmark MS2836 S782 1925.
- L Letter from Arthur Mendel (Associated Music Publishers) to Arnold Schönberg dated *December 20, 1941*, containing questions and suggestions for the American edition of opus 11. Typed, with Schönberg's manuscript notes about translations of tempo, agogic and dynamic markings. On this occasion Schönberg also added a metronome marking at the beginning of each piece. Washington, Library of Congress, Music Division, Arnold Schoenberg Collection, no shelfmark.
- F2<sub>A</sub> American edition, reprint of F2 with added tempo and performance instructions, partly in English, partly in Italian in addition to the German instructions. New York, Associated Music Publishers, plate number as F2, published 1942. Title: *ARNOLD SCHÖNBERG | THREE PIANO PIECES | (Drei Klavierstücke) | OP. 11 | (REVISED 1942) | Price \$1.25, net | UNIVERSAL EDITION | ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK*

| *Printed in U.S.A.* Copy consulted: see F2<sub>ACC</sub> below.

- F2<sub>ACC</sub> American edition, Schönberg's personal copy. ASC, shelfmark H 3. This copy contains no annotations in the musical text. At the right, under the price information, by hand, in ink: *MRS*. Next to it, to the right, the stamp: *ARNOLD SCHÖNBERG | 116 N. ROCKINGHAM AVENUE | WEST LOS ANGELES, CALIF. | Phone ARizona 35077*.

#### About this edition

Schönberg's *Drei Klavierstücke* op. 11 survive in a set of sources that each represent a different stage of work. The 2<sup>nd</sup>, revised issue of the first edition (F2) must be regarded as the last authorised version for which Schönberg was definitely involved in the printing process. F2 was published in 1925 and replaced the 1<sup>st</sup> issue (F1), published in 1910. It has just a few additional slurs, and also corrects small printing errors in note-lengths and, in one case, a faulty pitch. In a few cases the phrasing has also been revised. All these changes appear as corrections in Schönberg's personal copies of the 1<sup>st</sup> issue of the first edition (F1<sub>CC1</sub> and F1<sub>CC2</sub>), and may thus be regarded as authorised by him; F1<sub>CC2</sub> may have been the model for Eduard Steuermann's copy (F1<sub>S</sub>), since their annotations almost completely match. The American edition (F2<sub>A</sub>) is a reprint of F2 and uses the same plates as the earlier editions; however, F2<sub>A</sub> adds Italian and English-language performance instructions to the German ones, and instructions on using the pedal have been partially systematised.

The work's history for the years from 1910 onwards is well documented, but important sources are missing for the period 1909/10, along with others surrounding the printing of F2 in 1925. The autograph fair copy that Etta Werndorff, the pianist at the première, may have used to learn the pieces probably also served as the engraver's copy for the 1<sup>st</sup> issue of the first edition (F1), though it is no longer extant. Given the sparsely-notated musical text in the

first draft (A), that source cannot have been used for study purposes, nor as the model for the printed version. Also untraceable are the proofs that were sent to Schönberg in the course of printing (see the *Preface*). Both these sources could have provided information on how to evaluate certain divergent readings between A and F1, and on whether these are based on a revision of the original readings or are, perhaps, printing errors. Further copies, of which one is known to have been sent by the composer to Ferruccio Busoni in 1909, likewise do not survive, with one exception. This single copy (C), probably made in 1909 or 1910, is today in the Bartók archives. It is interesting because it presents an intermediate stage between A and F1 in which the work's strong roots in the tradition of lyrical piano pieces are clearly visible, with some passages still carrying typical Romantic expression markings such as *zart* (tender; no. 1 M 15 f.), *verschleiert* (hazy; no. 2 M 39) or *verwischt* (blurred; no. 3 M 6). These markings must have been deleted during the printing process (or during preparations for it). The model for C (and potential later copies) could either have been the fair-copy autograph (now lost), or an early copy from which further copies were made (see the *Preface*).

Our edition has established the following key principles based on all these sources: the primary source, and thus the basis for the present edition, is the 2<sup>nd</sup>, revised issue of the first edition (F2). Divergent readings from the two early sources A and C are listed in the *Individual comments* in cases where there is doubt about the later readings in the printed version, or where the early sources have an interpretation instruction. The other sources have been called upon as secondary sources for our edition.

A few markings appear in the primary source in parentheses. We have retained these parentheses in our edition. The few additions regarded by the editor as necessary appear in square brackets. Fingerings in italics and the indications *r. H.*, *l. H.* are from the primary source.

#### *On the metronome markings*

The early sources, including the first edition (F1) and revised 1925 version (F2), do not contain metronome markings. These were first added to the American edition (F2<sub>A</sub>) following Schönberg's instructions in letter (L). They also appear in one of Schönberg's two personal copies (F1<sub>CC2</sub>) and in Steuermann's personal copy (F1<sub>S</sub>). Only the starting tempo of the respective pieces is given; tempo modifications within the individual pieces do not supply precise information in the form of a metronome number. The present edition adopts these metronome markings, since they offer a first reference point for performance and are also in line with Schönberg's customary practices when annotating his works.

#### *On the pedal markings*

Schönberg only very sporadically provided these pieces with instructions on the use of right and left pedal, and not always clearly. There are also passages in which use of the right pedal is expressly prohibited.

The application of the right pedal is usually shown in the sources by  $\text{Ped.}$ , and is cancelled by  $\text{*}$ . As an alternative, Schönberg specifies the length of a pedal instruction using continuation strokes, with its end sometimes with and sometimes without  $\text{*}$ . Where both right and left pedals are to be used,  $\text{*}$  is also employed to cancel the left pedal.

The application of the left pedal is indicated in the sources up to F2 by *Dämpfer*, *mit Dämpfer* or *mit Dämpfung*. An instruction on how long it is valid is often missing, meaning that the left pedal is not explicitly cancelled. Where the right pedal is used at the same time,  $\text{*}$  then also applies to the left pedal (see above). A and C have sporadic continuation strokes for the left pedal. An exception is presented by no. 1 M 12 f.: here, the beginning of M 12 in F1 and F2 has *mit Dämpfung (3. Pedal) bis*  $\text{⊕}$ , then after the 1<sup>st</sup> note of M 13  $\text{⊕}$ . In F2<sub>A</sub> the left-pedal instruction is consistent, and the beginning point is marked *una corda*, the end *tre corde*, though *tre corde* is occasionally missing.

Places where the introduction of the right pedal is explicitly prohibited are identified in sources up to F2 by *ohne Ped.* or *ohne Pedal*, and supplied with continuation strokes (which are, however, sometimes missing). F2<sub>A</sub> consistently renders these instructions as *senza Ped.*, with no added continuation strokes.

Since in most cases there is no doubt about the duration of the pedal, or about which pedal is intended, our edition standardises as follows: use of the right pedal is shown by  $\text{S}$  and  $\text{*}$ , without continuation strokes. The use of the left pedal is indicated by *Dämpfer* and with continuation strokes. We standardise the instruction prohibiting the use of the right pedal as *ohne Pedal*, with continuation strokes. In a few places, the continuation strokes have been extended for reasons of musical logic, and these are shown as editorial additions by the use of square brackets. Where lifting of the pedal is unclear in the primary source but can be clearly established using the secondary sources, this is noted in the *Individual comments*.

#### *Individual comments*

- 1: A, C, F1, F2 have tempo marking *Mäßige*  $\text{♩}$ ; *Mäßig* ( $\text{♩} = 66$ ) according to a change in F1<sub>CC2</sub> (in F1<sub>S</sub>  $\text{♩} = 66$  has been added by hand, in addition to the printed *Mäßige*  $\text{♩}$ ); F2<sub>A</sub> has *Mässig* ( $\text{♩} = 66$ ) | *Moderato* (thus also in L, but with metronome number 60).
- 11: A has *rit.* at beginning of measure.
- 26 f. l: In all sources except A (which lacks hairpins at this point) the end of the final  $\text{<}$  is already at the end of M 26; we extend to M 27 beat 1+ by analogy with M 26 u. – The slur beginning from *g* is missing from all sources (the prints and source C have a change of line after M 26; in M 27 the slur is open to the left), by analogy we move up to M 25. – *Ab–Ab* with a tie across the measure transition is from A. C has  $\text{♩} \text{Ab}$  with a tie before a page turn, but in M 27 has neither tie nor  $\text{♩} \text{Ab}$ . The prints at M 26 have  $\text{♩} \text{Ab}$  but without a tie, and in M 27 lack  $\text{♩} \text{Ab}$ . We follow A, by analogy with M 25 f.

- 28: In A **p** not until 2<sup>nd</sup> note of pf u.
- 29: In A **f** not until  $a^1/g^{\sharp 2}$ .
- 34 u: A has the incorrect rhythm  $\gamma \cdot \text{♪}$  at beginning of measure, making it unclear whether  $\gamma \cdot \text{♪}$  or  $\gamma \cdot \text{♪}$  is intended (A has the same incorrect rhythm again at the end of M 44). C has a new error, with the rhythm now given as  $\gamma \text{♪}$ ; prints F1, F2, F2<sub>A</sub> all have  $\gamma \cdot \text{♪}$ , while F1<sub>CC1</sub>, F1<sub>CC2</sub>, F1<sub>S</sub> have no annotations at this point. We follow the prints, although the reading with  $\text{♪}$  would match the rhythm of the continuation to M 38; the reading in the prints may thus perhaps be an error that Schönberg overlooked.
- 35 l: **ppp** at 1<sup>st</sup> note clearly comes from A and the clarification in F1<sub>S</sub>; in the other sources at M 34 beat 3 it is written just under the  $\llcorner$ , so that it seems to belong to pf u; this is ruled out by the simultaneous  $\llcorner$ .
- 39: C, F1 have **fp** at beginning of the measure, while A beat 1+ has **pp**. The **fp** has a question mark in F1<sub>S</sub> and an indication under it that it is to be deleted (likely because of the tie on  $c^1$ ); crossed out in F1<sub>CC1</sub>. No **fp** in F2, F2<sub>A</sub>. It thus remains unclear which dynamic should apply in M 39 after the preceding *cresc.*; whether the continuation is to be played more loudly, or should revert to the **p** from M 38 (or is even to be played **pp** as in A).
- 43 l: In A 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes are  $c-d\flat^1$  instead of  $c^{\sharp}-d^1$ .
- 47 f. u: Last note in C has beginning of a slur, which however is not continued to 1<sup>st</sup> note of M 48 following a change of line; perhaps this is simply a mechanical continuation of the slurs from M 45 f. In A the whole passage lacks slurs (except for the slur across M 45/46 and the following slur).
- 50 f.: Continuation strokes to *ohne Ped.* given here as indicated subsequently in F1<sub>CC1</sub>, F1<sub>S</sub> (the markings *martellato* and *ohne Ped.* are not in A, C, F1, and added only in F1<sub>CC1</sub>, F1<sub>S</sub>; F1<sub>CC2</sub> has *senza Ped.*, without continuation strokes, and lacks *martellato*. Both instructions are adopted in the revised prints F2, F2<sub>A</sub>, but without continuation strokes).
- 50–52 u:  $>$  at  $e^3/g^{\sharp 3}$ ,  $f\flat^3$ ,  $d\flat^3$ ,  $c^3$  only in C, by analogy with the remaining  $>$ , which are present in the prints (1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> upper note in M 51).
- 52 l: In A 4<sup>th</sup> note likely has  $\sharp$ , so  $d^{\sharp}$  instead of  $d$ .
- 53–55 u: End of slur in C not until M 55, between penultimate and final chord.
- 2.**
- 1: A lacks tempo marking. C, F1, F2 have *Mäßige*  $\text{♪}$ ; *Sehr langsam* ( $\text{♪} = 120$ ) follows a change in F1<sub>CC2</sub> (which here has the added English designation *Very slowly*; in F1<sub>S</sub> only  $\text{♪} = 120$  has been added, supplementary to the printed *Mäßige*  $\text{♪}$ ). F2<sub>A</sub> has *Sehr langsam* ( $\text{♪} = 120$ ) | *Very slow* (so does L, but using *slowly* instead of *slow*). The metronome marking, however, results in a rather fast tempo, leading occasionally to the assumption that it is an error. The following other authentic evidence for the choice of tempo is: the letter to Busoni of 3 July 1910, in which Schönberg suggests  $\text{♪} = 80-90$ , with the remark “eighth-note walking motion”; and the entry of the complete duration of the piece in Steuermann’s personal copy F1<sub>S</sub>, in which *S-9 M[in]* is posited for the 2<sup>nd</sup> piece. Both instructions are evidence of a clearly slower basic tempo. Finally, the later recording by Eduard Steuermann (in January 1957, Columbia ML 5216 mono) at ca.  $\text{♪} = 112$  is slower than  $\text{♪} = 120$ . This contradictory situation does not lend itself to a resolution. It is possible that Schönberg’s own conception changed over time, and that he turned away from the very slow tempo that he had initially chosen, ultimately regarding  $\text{♪} = 120$  as the right one.
- 2: Last four notes in pf l in C have  $\gg$ .
- 3 l: Tenuto dash added to  $\text{♪}$ . F1 in F1<sub>S</sub>.
- 4 u: Last three beats in C have  $\gg$ .
- 5 l: 2<sup>nd</sup> upper note ( $d\flat$ ) as  $\text{♪}$  according to A, C, F1, F2<sub>A</sub>; F2 has  $d\flat$  as  $\text{♪}$ .
- 17 u:  $\llcorner \gg$  follows the tendency of C by analogy with M 19; the prints have  $\llcorner$  on beats 1–3 and  $\gg$  on beats 3–4.
- 23 f. u: The differing slur lengths in the lower voice are in all the sources; A has two measures without slur, C only has slur in M 23. Perhaps the slur is intended to end in M 24 as it does in M 23.
- 30 l: Middle and lower tie at chords 1–2 are from A; in F1, F2, F2<sub>A</sub> only the upper notes  $b-b$  have a tie. – Middle note in final chord in A has  $d\flat$  instead of  $eb$ .
- 31 u:  $\natural$  at fourth-to-last upper note, thus  $g^2$  instead of  $g\flat^2$  according to correction in F1<sub>S</sub> (clearly only a later correction, since it is not present in any of the printed editions). The transposed repetition of the motive in M 32 (now  $g^2-ab^2-e^2-eb^2$  etc.) would suggest  $g^{\sharp 2}$  instead of  $g^2$  (so that the beginning of the notes of the motive in M 31 would be a semitone higher than in M 32); however, no source has this.
- 34 u: In A the penultimate octave is likely  $bb^1/bb^2$  instead of  $c^2/c^3$ .
- 39 u: **p** in all sources (except for A, where **p** is missing) not until beginning of M 40; we move earlier, to the upbeat, by analogy with M 15 f.
- 39, 43: In F2, F2<sub>A</sub> the grace notes are notated differently – in M 39 l as  $\text{♪}$ , in M 43 u as  $\text{♪}$ ; we standardise to match M 5–7.
- 45 u:  $\sharp$  at neighbour-note of the final **tr** is from F1<sub>S</sub>.
- l: Grace notes taken from correction to F1<sub>CC1</sub>, by analogy with M 26. The other sources present the three notes as a chord, with grace note  $\text{♪}$ .
- 45/46 u: Tie at measure transition follows A.
- 50 l: Chord as  $\text{♩}$  follows C; A and the prints have  $\text{♩}$ , likely an oversight.
- 3.**
- 1: A, C, F1, F2 have tempo marking *Bewegte*  $\text{♪}$ ; *Bewegt* ( $\text{♪} = 132$ ) according to addition in F1<sub>CC2</sub> (in F1<sub>S</sub> only  $\text{♪} = 132$  is added, supplementing the printed *Bewegte*  $\text{♪}$ ); F2<sub>A</sub> has *Bewegt* ( $\text{♪} = 132$ ) | *Con moto* (thus also in L).
- 7: Final chord in A is  $a/d^1/g^1/c^{\sharp 2}/f^2$  with arpeggio.
- 15 l: F1, F2, F2<sub>A</sub> after beat 3 have  $\ast$ , without a corresponding  $\text{♩}$  marking

in the previous measures; this unclear reading is not corrected in any of the personal copies. Possibly \* is only placed here by error (caused by an unclear model?), and may, in the lost engraver's copy, indicate the end of the left pedal (Dämpfung) or una corda marking in M 18 (in C, e.g., M 15 and 18 are directly above each other). It is also conceivable that the prints erroneously lack a corresponding  $\mathfrak{S}$ , which could have been placed at the beginning of M 14 or 15. A and C lack  $\mathfrak{S}$  and \* at this point.

16 l: > is from A, by analogy with pf u.  
16–18: F2 has *mit Dämpfer* in M 16, restates *Dämpfer* in the 2<sup>nd</sup> half of M 18, but without indicating the cancellation of the instruction from M 16 (but cf. comment on M 15 l). We place continuation strokes throughout, since these were definitely intended. The cancellation instruction at the end of M 18 is from F<sub>A</sub> (which has *tre corde* at the beginning of M 19), A, C (both sources twice have *Dämpfer* as in F2, each time with continuation strokes to the middle of M 18 and the end of M 19).

20 u: A has  $\rhd$  at beats 2–4.

21: In A, C the beginning of the  $\ll$  is not until beat 3, and ends already in the middle of beat 4.

23 l:  $\ll \gg$  and legato slur at  $e^1-g^1$  is from A, by analogy with M 26.

24: The end of the continuation strokes for *Dämpfer* from M 22 follows A and C. The instruction is missing in the remaining sources. – A has *espress* at *f*.

34: In A,  $eb^1/eb^2$  and  $d^3/d^4$  are staccato.

Berlin, autumn 2021

Ullrich Scheideler

### Sechs kleine Klavierstücke op. 19

#### Sources

A<sub>1</sub> Autograph, first draft in ink. ASC, shelfmark MS 19, 6–7. 4 pages, musical text on pp. 1–3, on p. 4 a pencil sketch, apparently without connection to op. 19. Nos. I–V dated 19 February 1911 (slightly

different each time; no. II erroneously dated *19/12.1901* (19 December 1901), however the year *1901* corrected to *1911*, in addition Schönberg's pencil annotation *wahrscheinlich | auch 19/2. | Sch.* No. VI dated *17/6 1911*.

A<sub>2</sub> Autograph, fair copy. ASC, shelfmark MS 19. 8 pages, musical text on pp. 1–5, 7; pp. 6 and 8 blank. Without title, date or shelfmark; on pp. 1, 3, 5, 7 Schönberg's stamp with his Berlin address. The manuscript contains numerous entries in pencil, red and blue crayon. These are partially corrections of errors, additions, fingerings, numerals for the indication of beats, and note letter-names. The manuscript was obviously for study, for teaching or for a performance.

F First edition. Vienna, Universal Edition, plate number "U.E.5069.", published October 1913. Musical text pp. 2–8. Inner title: *SECHS KLEINE | KLAVIERSTÜCKE | VON | ARNOLD SCHÖNBERG | Op. 19 | Aufführungsrecht vorbehalten – Droits d'exécution réservés | UNIVERSAL-EDITION A.G. | WIEN Copyright 1913 by Universal-Edition LEIPZIG*. Copy consulted: F<sub>CC</sub> (see below).

F<sub>CC</sub>

First edition, Schönberg's personal copy, with a very few entries. ASC, shelfmark H 3.

F<sub>R</sub>

First edition, Russian edition. Moscow, State Music Publishing House, plate number "м. 13806 р.", published 1933. New engraving. Musical text pp. 2–6. Title: *АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ | (Род. в 1874 г.) | ШЕСТЬ | МАЛЕНЬКИХ ПЬЕС | ДЛЯ ФОРТЕПИАНО | [bottom, left:] МОСКВА [centre:] ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО [right:] 1933*. Copy consulted: see below, F<sub>RCC</sub>.

F<sub>RCC</sub>

First edition, Schönberg's personal copy of the Russian edition, without entries. ASC, shelfmark H 3.

L Letter from Arthur Mendel (Associated Music Publishers) to Arnold Schönberg with questions and suggestions for the American edition of op. 19 (F<sub>A</sub>, see below). Washington, Library of Congress, Music Division, Arnold Schoenberg Collection, without shelfmark. Dated: *December 20, 1941*. Typewritten, with handwritten comments by Schönberg and the publishers on the translation suggestions of tempo, agogic and dynamic markings.

F<sub>A</sub>

First edition, American edition. New York, Associated Music Publishers, plate number as F, published 1942. Photomechanical reprint of F, with translated and partly modified tempo and performance markings. Title: *ARNOLD SCHOENBERG | Six Little Piano Pieces | (Sechs kleine Klavierstücke) | OP. 19 | 75 cents, net | UNIVERSAL EDITION | ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK | Printed in U. S. A.* Copy consulted: ASC, Leonard Stein Collection, without shelfmark.

#### About this edition

The primary source is the first edition (F) corrected and authorised by Schönberg. The other sources served as secondary sources.

A<sub>2</sub>, as the fair copy, played an important role, although it did not serve as the engraver's copy. Among the numerous subsequent entries are to be found both corrections in the musical text in blue or red crayon as well as performance-practice indications in another hand in pencil. Many additions in blue and red crayon are unambiguous corrections which establish the state of the text of F beyond the original written layer of A<sub>2</sub> (rectification of rhythms, phrasing of dynamic marks, erroneous accidentals). These additions probably stem from Schönberg's hand. The pencil entries seem to form a different layer; they have a rather didactic background: fingerings, markings for the division of notes between the hands, numbering of



beats, note letter-names as reading aids in complex chords. But partly also slurs, pedal indications, dynamic or articulation marks have been added. These pencil entries suggest that  $A_2$  presumably served as a performance manuscript.  $A_2$  would therefore seem to date from the time before the publication of F in 1913. If  $A_2$  was used for the première (by Egon Petri in the rehearsals with Schönberg on 22 January 1912; by Louis Closson, the pianist of the première on 4 February 1912, see the *Preface*),  $A_2$  would date to early 1912 at the latest.

As mentioned in the *Preface*, the engraver's copy for F has not been preserved. This manuscript apparently did not reflect the final state of the text, which is why Schönberg had to add so many marks in the galley proofs of F. Since also in  $A_2$  a number of details were added by Schönberg in crayon only at a later point in time, and since these additions bring  $A_2$  up to the state of F, it is reasonable to assume that the uncorrected state of  $A_2$  corresponds to the state of the text of the lost engraver's copy. Whether the crayon additions in  $A_2$  stem from the time of the première or were only added later and retroactively during the proof corrections for F, must remain open (the custom of adding "later" corrections in "earlier" sources is in any case an entirely usual procedure for Schönberg).  $A_2$  was thus apparently made in proximity to the première in 1912, commented and corrected in pencil, and amended in 1912 or 1913 by a further layer of corrections in crayon.

The status of the pencil entries in the genesis of the work remains unclear, however. Even if they do not stem from the composer, they could have been entered during rehearsals with Schönberg and thus been granted a certain authorisation. On the other hand, they represent a snapshot of a concrete performance situation. Thus, they do not have a fundamental claim to validity which would change the text of F. Moreover, since none of the entries show up in  $F_{CC}$ , they have not been adopted in the present edition. Selected readings, which are of interest for performance practice, are

discussed in the *Individual comments*. Also listed there are readings from  $A_2$  which were perhaps only inadvertently omitted in the further transmission.

$F_{CC}$  displays only marginal entries. Schönberg added measure numbers for each individual measure almost throughout. That Schönberg actually wanted to see the measure numbers engraved in  $F_A$  is proven by L; Schönberg wrote there on the last page: *I would like to have the measures number[e]d, a number to every measure*. Nevertheless, the measure numbers have not been adopted in our edition; on the one hand, contrary to Schönberg's wish, they were not engraved in  $F_A$ ; on the other hand, they would overload the on the whole very uncluttered look of the music of the *Sechs kleine Klavierstücke* with unnecessary information. A single entry in  $F_{CC}$  (no. IV) could illustrate a valid correction of the musical text, cf. the footnote in the musical text.

Although the prints  $F_R$  and  $F_A$  appeared later than F and still during Schönberg's lifetime, they do not display any changes to the musical text that go beyond those in F.

$F_R$  was clearly more economically engraved (two less pages of musical text). Nothing is known about the engraver's copy for  $F_R$ ; it was presumably an exemplar of F. The tempo and performance instructions at the beginning of each piece appear in German and Russian, the markings in the further course remain in German or Italian. A very few deviations from the musical text of F are presumably of accidental nature and do not trace back to Schönberg. They are listed in the *Individual comments*.

$F_A$  is a photomechanical reproduction of F and, except for a few details (see *Individual comments*), corresponds exactly with F. The German tempo and performance instructions were translated into English or Italian, the Italian remained unaltered. In several of the translations of the performance and tempo markings,  $F_A$  goes beyond F, sporadically also in the German formulations (cf., e.g., comment on no. V M 1). The validity of these changes cannot be

evaluated conclusively. Since they were never taken over into later impressions of F and are not found in  $F_{CC}$ , they have not been taken into account in our edition, but rather only mentioned in the *Individual comments*.

L is not relevant for the edition of the musical text, but helps to evaluate several alterations in  $F_A$  (see above) as being authorised by Schönberg. The suggestions by Mendel were partially accepted by Schönberg, partially corrected. In the comments in L, three writing tools are to be differentiated (pencil, green crayon, red crayon), which cannot be definitely attributed to different hands; it is, however, certain that Schönberg used the green crayon. The publisher ultimately did not adopt all of Schönberg's alterations and partly found alternative solutions in  $F_A$  (e.g., no. I: Mendel suggested *Lightly and gently*; instead of *Lightly*, Schönberg suggested *how about leger* (see *Webster*) or *i*[talian] *leggiero*; for *gently* he suggested *tenderly*, or *delicately*;  $F_A$  has *Light, delicate*). In the case of deviations between L and  $F_A$ , it has to be assumed that the alterations in  $F_A$  were undertaken after consultation with Schönberg, even if they are not documented in L.

Ultimately,  $A_1$  has not played a role for our edition. The manuscript clearly has a provisional character, many markings found in  $A_2$  and F are missing. In rare cases, however, there are reasons to suspect that readings from  $A_1$  were only erroneously not transmitted to F. Such readings are listed in the *Individual comments*.

Further manuscripts of op. 19 have not come down to us. However, except for the lost engraver's copy, there are indications of manuscript sources which until now have not been traceable. It is questionable whether the manuscript of pieces I–V mentioned in the *Preface*, which Berg or Webern sent to Berlin, is identical with autograph  $A_1$  augmented by no. VI. Moreover, a separate manuscript of no. VI from June 1911 must have existed in Vienna. It is also documented that in April 1912 Berg had in his possession a manuscript ( $A_2$ ? Or a

copy?) which he had sent without Schönberg's permission to pianist Etta Wernsdorff, in preparation for the Viennese first performance (which was initially vetoed by Schönberg; letter from 3 April 1912). Finally, a letter from Berg to Schönberg, dated 13 September 1912, proves that by this time Berg had made a copy of op. 19. Even if these lost sources could shed more light on the genesis of the *Sechs kleine Klavierstücke*, the musical text is sufficiently well documented by the preserved sources.

As far as possible, the present edition follows the notation in F; sporadically, details have been tacitly altered according to modern engraving rules, for example, the lengths of hairpins have been minimally equalised. Parentheses stem from Arnold Schönberg.

#### Individual comments

##### I.

- 1 l: A<sub>2</sub> has  $\text{S}$  and  $\ast$  in pencil on the chord.  
 1 f. u: A<sub>2</sub> has *rit.* in pencil on beat 5 of M 1, with blue crayon continuation stroke up to and including beat 1 of M 2.  
 2 u: F<sub>R</sub> has continuation strokes for *etwas zögernd* only to the middle of the measure.  
 l: F<sub>R</sub> has  $\gg$  on 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes.  
 3 f. u: A<sub>2</sub> has tenuto mark in blue crayon on last note of M 3, but no tenuto marks on the following three notes in M 4, instead  $\ll \gg$  in blue crayon.  
 4: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> have *p espress.* centred.  
 5 u: In F<sub>R</sub> 1<sup>st</sup> lower note is *a*<sup>1</sup> instead of *ab*<sup>1</sup>, *b* apparently deleted. 3<sup>rd</sup> upper note however with  $\sharp$ . – In A<sub>2</sub> slur in ink in the lower voice over whole measure instead of slur to 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes; after line break open beginning on the left, ends on last note.  
 6 u: In F<sub>A</sub>  $\ll$  closed on the left, thus two separate hairpins at the transition M 5/6.  
 7 u: In A<sub>1</sub> both chords have staccato.  
 8 u: A<sub>2</sub> has *frei* instead of *flüchtig*.  
 9 l: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> have *ppp* at beginning of measure.  
 11 f. l: A<sub>2</sub> has  $\gg$  from beginning of  $\ll$  in pf u, ends on beat 1 of M 12.

13 u: F<sub>A</sub> lacks (*mit Ton*), thus also Schönberg's indication in L: *can be omitted*.

15 l: A<sub>2</sub> has  $\text{S}$  in pencil, without pedal release mark. – A<sub>2</sub> has *Schn* in pencil on  $\text{S}$ , meaning unclear, possibly “Schnell”? Cf. also comment on no. III M 7 u.

17 u: F<sub>R</sub> has peak of  $\ll \gg$  on beat 5 instead of 6.

##### II.

- 3 u A<sub>1</sub> has *espress.* already on last note of M 2, in A<sub>2</sub> rather on 2<sup>nd</sup> note of M 3.  
 4 l: A<sub>1</sub> has staccato on 4<sup>th</sup> third, in A<sub>2</sub> staccato on 5<sup>th</sup> third.  
 4 f. l: A<sub>2</sub> has  $\gt$  each time instead of tenuto mark, in A<sub>1</sub> in M 4 likewise  $\gt$  instead of tenuto mark, in M 5 both marks are present.  
 5 u: A<sub>1</sub> has *sf* on 2<sup>nd</sup> chord. At the end of the piece in A<sub>2</sub> Schönberg's comment on articulation (original in German): “ $\gt$  or *sf* always means merely a small accentuation appropriate to the surroundings. This accentuation may be stronger than that received by the respective beat, but must be distinguishable from the places marked *mfpp*, *fp*, *mfppp*, *fppp*, or even *ffppp*, in which individual notes actually stand out from the surroundings due to their intensity, to adjust again directly afterwards, possibly by immediate dampening, to what came previously.”

##### III.

F<sub>A</sub> has for the translation of the tempo marking *Very slow*  $\text{J}$  the addendum (*exactly in time*). Addendum not in L.  
 7 u: A<sub>2</sub> has *Schn.* in pencil on  $\text{S}$ , meaning unclear, possibly “Schnell”? Cf. also comment on no. I M 15 l. – F<sub>R</sub> has tenuto mark also on 2<sup>nd</sup> *e*<sup>1</sup>; A<sub>2</sub> only has tenuto on 1<sup>st</sup> *e*<sup>1</sup>, but  $\ll$  at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> *e*<sup>1</sup>, instead of  $\ll \gg$ .

##### IV.

- 4 l: A<sub>1</sub> has last chord with tenuto mark.  
 5 u: A<sub>2</sub> has instead of the slur *b*<sup>1</sup>–*c*<sup>2</sup> a longer slur from *b*<sup>1</sup> to *g*<sup>1</sup> in the following measure.  
 7 u: A<sub>2</sub> has *poco rit.* only on 3<sup>rd</sup> note, with continuation strokes to end of

M 7. – F<sub>R</sub> has slur on 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes instead of tenuto mark.

13 u: A<sub>2</sub> has staccato.

##### V.

- 1: F<sub>A</sub> has only *zart* | *delicate* instead of *zart, aber voll*. In L from Mendel *delicate, yet full* | *zart, aber voll*; both adjuncts after the comma crossed out with red crayon in L, presumably not by Schönberg, who initially put a green tick after Mendel's translation.  
 4: Assignment and length of the hairpins in the sources not clear in some instances. The  $\ll \gg$  located between the staves in the edited text are clearly positioned in A<sub>1</sub> in relation to pf l. The  $\ll \gg$  located above pf u are placed further to the right in A<sub>2</sub>, with the peak on the 2<sup>nd</sup> note *f*<sup>1</sup>.  
 7 f. l: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> lack legato slur; A<sub>2</sub> has instead only slur *B–c* in M 8. In F the slur begins only on the 3<sup>rd</sup> note of M 7. In F<sub>R</sub> as reproduced, but it lacks tie *g–g*. We follow F, but lengthen the slur and place it starting on 1<sup>st</sup> note of M 7, cf. pf u.  
 12 f. u: A<sub>2</sub> has slur from 1<sup>st</sup> third of M 12 to last third of M 13.

##### VI.

- 7 m: F<sub>A</sub> has only *sehr zart* | *very delicate* instead of *mit sehr zartem Ausdruck*. In L from Mendel *mit sehr zartem Ausdruck* | *with very delicate expression*, without correction.  
 8 u, m: In A<sub>2</sub> in addition to ties also legato slur each time between the two chords, moreover each time a staccato dot on last chord.  
 9 l: A<sub>1</sub> has  $\frown$  above both notes.  $\frown$  on the last note in accordance with F, A<sub>2</sub>, F<sub>R</sub>. A<sub>2</sub> has three additional  $\frown$  in pencil on the rests in pf m, o.

Munich, autumn 2021

Norbert Müllemann

#### Fünf Klavierstücke op. 23

##### Sources

- SK<sub>1</sub> Sketches and drafts for nos. 2 and 4 as well as subsequent analytical notes for no. 3 on three

- individual leaves. ASC, shelfmarks MS 23, 12–13 (no. 2) and 16 (no. 4), and MS 25, 27M (= U 51) (no. 3). Written in pencil. Autograph dated: 8/7 | 1920 (no. 2). The verso page of the 2<sup>nd</sup> leaf is blank, that of the 3<sup>rd</sup> leaf contains sketches for the Intermezzo from the *Suite für Klavier* op. 25.
- The sketches on two further sketch-leaves (MS 23, 27E and 27K [= U 49]) are not, contrary to the information in the Arnold Schönberg Complete Edition, preliminary stages of the beginning of no. 5, but rather sketches for the *Suite für Klavier* op. 25 (see Ulrich Krämer, *Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst. Vom 'Komponieren mit Tönen' zur Zwölftonkomposition*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 17/2020*, ed. by Eike Feß and Therese Muxeneder, pp. 39–64, here pp. 59 ff.).
- SK<sub>2</sub> Sketches and drafts for no. 5 in Schönberg's self-made sketchbook ("V. Skizzenbuch"). ASC, shelfmark MS 79, Sk466–Sk468. Large quarto landscape format; a total of 200 pages and twenty-one insert sheets. At the upper right on p. 1 Schönberg wrote the motto *Mit Gott* | 3. Juni 1922. The sketches and drafts, written in pencil, are found on pp. 4–6 following the first draft of no. 4 (M 14–35) as well as in proximity to the first draft of no. 5 (see below, source A<sub>5</sub>); a draft of the first ten measures immediately precedes this first draft. Dated at the beginning of the draft on p. 5: 13/II.
- A<sub>1</sub> Autograph, first draft of no. 1, M 23–35 in pencil, model for A<sub>2</sub>. ASC, shelfmark MS 23, 9. Dated at the end: 9. VII. 1920. One leaf, recto page written in pencil, with a square cut out at the upper left, additional corrections in black ink, red crayon and blue crayon, without title. Verso page blank apart from pen stroke samples.
- A<sub>2</sub> Autograph, draft of no. 1 in ink. ASC, shelfmark MS 23, 10–11. Dated at the end: *vollendet* 9. VII. 1920 | *Arnold Schönberg*. The draft comprises two text stages: M 1–22 (first draft), M 23–35 (fair copy after the model A<sub>1</sub>). Double leaf written in black ink (fol. 1r: M 1–21, fol. 1v: M 22–29, with a crossed-out early version of M 23 after M 22; fol. 2r: M 30–35; fol. 2v: blank); further additions and corrections in pencil, red crayon and blue crayon on fol. 1r. Title heading on 1<sup>st</sup> page: *Preludium* (pencil, crossed-out with red crayon), next to it on the right: *Suite* (pencil, crossed-out with pencil), in the upper right corner: *N<sup>o</sup> 1* (pencil). The crossed-out title heading would suggest that Schönberg had originally considered publishing the *Fünf Klavierstücke* under the title *Suite* with an opening prelude, but then abandoned the idea in favour of the simultaneously completed *Suite für Klavier* op. 25.
- A<sub>3</sub> Autograph, first draft of no. 2 in ink. ASC, shelfmark MS 23, 14–15. Dated at the end 27/VII. 1920 | *Arnold Schönberg*. One leaf, written in black ink (recto: M 1–11, includes a crossed-out early version of M 8 after M 7; verso: M 12–23); further corrections in red ink, without title.
- A<sub>4</sub> Autograph, draft of no. 4 in ink. ASC, shelfmark MS 23, 17–18a. Dated at the beginning: 26/7 | 1920 (pencil). Dated at the end: 13/III. 1923 | *Arnold Schönberg* (ink). The draft comprises two stages of text: M 1–13 (first draft), M 14–35 (draft after the model A<sub>5</sub>). Double leaf written in black (M 1–14) and black and blue ink respectively (M 15–35; fol. 1r: M 1–13 with crossed-out early version of M 14; fol. 1v: M 14–24; fol. 2r: M 25–35; fol. 2v: blank), further corrections in pencil, blue crayon, red crayon and black ink, analytical
- entries on fol. 1r using diverse coloured crayons. Title at the upper right of 1<sup>st</sup> page: *Serie I N<sup>o</sup> 4*.
- A<sub>5</sub> Autograph, first draft of nos. 3, 4 (M 14–35) and 5 in the "V. Skizzenbuch" (fifth sketchbook), pp. 2–7. ASC, shelfmark MS 79, Sk464–Sk469. The six pages are written in pencil and blue ink, with further additions and corrections in blue, black, red and magenta-coloured ink. Onto the edges of each of the relevant leaves is glued a tab with typewritten alphanumeric abbreviations 5 KL 3, 5 KL 4, 5 KL 5, indicating the work to which each leaf belongs (5 KL = 5 Klavierstücke) and the number of the respective piece. Pp. 4–6 additionally contain sketches of no. 5 (see above, SK<sub>2</sub>).
- First draft of no. 3 on p. 2 f. Dated at the beginning: *Mödling* 6. Februar 1923. Dated at the end: *Mödling* 9/II. 1923 | *Sch*. The two pages (p. 2 with M 1–17, p. 3 with M 18–35) are written in pencil (M 1–9 2<sup>nd</sup> quarter note, M 17 5<sup>th</sup> eighth note [r. h.] and 6<sup>th</sup> eighth note [l. h.]–35 respectively), and blue ink (remaining notation); further additions and corrections in black ink and green crayon. At the bottom of p. 2 Schönberg notated several performance instructions, some of which found their way into the annotations preceding the whole work.
- First draft of no. 4 M 14–35 on p. 4. Dated at the beginning on the left margin: 10/II. 1923 | *Fortsetzung* | *des Klavierstückes* | *Serie I No 4* | *begonnen am* | 26/7. 1920 (10/II. 1923 continuation of the piano piece series I no 4 started on 26/7. 1920). Dated at the end: *beendet* | 13/II. 1923 | *Sch*. The page is written in pencil, with further additions and corrections in blue ink.
- First draft of no. 5 on pp. 5–7. Dated at the end: 17/III. 1923 |

- Sch.* The three pages are written in pencil, with subsequent additions and corrections in black and red ink. At the bottom of p. 6, together with a sketch, is an explanation of the notation symbols for upward and downward arpeggios respectively.
- [A<sub>C1</sub>] Autograph collective manuscript, engraver's copy for F. Lost.
- A<sub>C2</sub> Autograph collective manuscript (fair copy). Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus.ms. autogr. Schönberg, A. 1. Two gatherings of three or two double leaves written in black ink, within a cover consisting of a double leaf of music paper reinforced with two strips of cardboard at the fold; further additions and corrections in black, red and black-brown ink, red crayon and pencil. Originally with thread stitching, stitching thread missing. Autograph title in ink: *Fünf Klavierstücke | op 23 | von | Arnold Schönberg*, bottom right: *II. Exemplar*. Additional typewritten title label at the bottom left: *FÜNF KLAVIERSTÜCKE | von | ARNOLD SCHÖNBERG*, handwritten underneath: *opus 23*. Library record centered at the bottom: *VI. 1925. 1023*. Inside front cover with four affixed pieces of paper containing the general annotations preceding the complete work and the special typewritten annotations to nos. 3 and 5 (carbon copies) with additional entries in pencil and red crayon. Autograph pagination in black ink on pp. 2–20. No. 1 on pp. 1–3. Title heading: *1.*, upper right: *op 23 Nr 1*, lower right in pencil: *II. Exemplar*. Dated after the final double bar: *2. Abschrift | 28.* [corrected from 27.] *IV. 1923 | Arnold Schönberg*. No. 2 on pp. 5–7. Title heading: *2.*, upper right: *op. 23 Nr 2*. Dated after the final double bar: *abgeschrieben | am 30/IV. 1923 | Arnold Schönberg*.
- No. 3 on pp. 8–11. Title heading: *3.* Dated after the final double bar: *abgeschrieben | 17. III. 1923 | Arnold Schönberg*. No. 4 on pp. 12–14. Title heading: *4.* Dated under the final double bar: *abgeschrieben 14/III. 1923 | Arnold Schönberg*. No. 5 on pp. 15–19. Title heading [in pencil:] *5* [in ink:] *Walzer*. Dated in the margin under the final double bar: *Arnold Schönberg | II. Abschrift | 14/III. 1923*. In July 1925 Schönberg gave the autograph collective manuscript, together with a number of leaves of sketches for the Serenade op. 24, to the Preußische Staatsbibliothek in Berlin. The gift was in response to an earlier request from Wilhelm Altmann, director of the music department at the time (correspondence from July 1925).
- PF Galley proof of F after completed 1<sup>st</sup> proofreading. ASC, Drüner Antiquariat Collection. Nineteen leaves printed on one side, paginated 2–20, on thin paper, pasted individually onto leaves of stiffer paper in a larger format. Green cardboard cover with pasted-on label in rectangular decorated frame with the inscription *ARNOLD SCHÖNBERG. | KLAVIERWERKE*. in black ink, probably in the hand of Eduard Steuermann. Entry in pencil on the back of the front cover at the upper right: *Mit Gott!*, probably likewise in Steuermann's hand. Pp. 8–20 stamped *Arnold Schönberg | Traunkirchen N<sup>o</sup> 3 | Villa Spaun | Oberoesterr.* All recto pages with autograph corrections or additions in red ink, pencil as well as blue and red crayons. Further entries in pencil, presumably in Steuermann's hand, on p. 4 (no. 1 M 16 beat 4: *Repr.*), p. 6 (no. 2 M 7: *d, fis, g* underneath the 1<sup>st</sup>, 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup> notes), p. 7 (no. 2 M 14: *gis, cis* underneath the 9<sup>th</sup>, 11<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note values, M 19 l: *e, f, d* underneath the three last notes, M 21 l: *c, d, e* underneath the three last notes), p. 8 (no. 3 M 2–3: indication of the tones of the five-tone motive, transposed by a fifth, from M 1 f.), p. 13 (no. 4 M 5: indication of parallel fifths and suggested correction; see the *Individual comments*).
- L List of errors in F following completed 2<sup>nd</sup> proofreading (enclosure in the letter to the Wilhelm Hansen Verlag from 31 August 1923). Carbon copy, Washington DC, Library of Congress (digital copy in the ASC's correspondence database).
- F First edition. Copenhagen and Leipzig, Wilhelm Hansen Musik-Forlag, publisher's number 2326, plate number 18298, issued 5 November 1923. Five signatures with staple binding. Wrapper title: [in a leaf-entwined vignette in the form of a violin soundboard under a Viking head:] *WILHELM HANSEN | EDITION | N<sup>o</sup> 2326. | ARNOLD | SCHÖNBERG | Op. 23 | Fünf Klavierstücke* [underneath:] *KJØBENHAVN & LEIPZIG | WILHELM HANSEN, MUSIK-FORLAG | KRISTIANIA & BERGEN | NORSK MUSIK-FORLAG | BRØDRENE HALS-WARMUTH-WILHELM HANSEN | STOCKHOLM & GÖTEBORG | A. B. NORDISKA MUSIKFÖRLAGET*. Inside title page [in a patterned rectangular frame:] *Wilhelm Hansen Edition. | Fünf Klavierstücke* [underneath a portrait of Schönberg, etching by Rudolf Herrmann] | *von | Arnold Schönberg | Op. 23 | Eigentum des Verlegers für alle Länder – Propriété pour tous Pays | Aufführungsrecht vorbehalten – Droits de Représentation réservés | Kjøbenhavn & Leipzig | Wilhelm Hansen, Musik-Forlag* [underneath on the left:] *Kristiania & Bergen | Norsk Musik-Forlag* [beside it on the right:] *Göteborg – Stockholm – Malmö | A. B. Nordiska Musikförlaget* [centre:] *Copyright 1923 by Wilhelm*

- Hansen, Copenhagen.* Musical text on pp. 3–5 (no. 1), 6–7 (no. 2), 8–12 (no. 3), 13–15 (no. 4) and 16–20 (no. 5). Outside back cover has publisher's advertisement of the piano reduction by Felix Greissle of the 4<sup>th</sup> movement from Schönberg's Serenade op. 24. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark 197230.
- F<sub>R</sub>** Re-issue of F with a new title page, issued 11 December 1924 with imprint *Zweite Auflage* at the upper left of the cover and changed publisher's information on the front cover: *København & Leipzig | WILHELM HANSEN, MUSIK-FORLAG | Kristiania & Bergen | Norsk Musikforlag | Göteborg – Stockholm – Malmö | A. B. Nordiska Musikförlaget*; Inside title page has a portrait photo of Schönberg in place of the etching, and minor changes within the publisher's information (*Eigentum* instead of *Eigentum*, *København* instead of *Kjøbenhavn*, *Norsk Musikforlag* instead of *Norsk Musik-Forlag*.) Back cover has publisher's advertisement of various editions of Schönberg's works published by the Hansen-Verlag, along with press reviews. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark 197230<sup>2</sup>.
- E<sub>C1</sub>** First edition, Schönberg's 1<sup>st</sup> personal copy (no. 90b in Jerry McBride). In green-blue cardboard binding with blue linen spine, original cover glued into binding; with a very few entries by Schönberg on pp. 16 and 19 in red ink, partly over blue crayon. ASC, shelfmark H 3. On the inside title page at the upper right in pencil: *c. 1* and autograph entry in red ink at the bottom right: *Handexemplar | mit Verbesserungen und | Vermerkungen | 19/XI.1923 Schönberg.* (personal copy with improvements and annotations).
- E<sub>C2</sub>** First edition, Schönberg's 2<sup>nd</sup> personal copy (no. 90c in McBride) in cardboard cover with dark-blue linen covering and leather spine, original cover glued to the endpaper; with an entry on p. 5 in red crayon. ASC, shelfmark H 3. On the inside title page at the upper right in pencil: *c. 2*.
- E<sub>C3</sub>** Copy-like proof in prototype cover without binding, with different publisher's number and lacking the composer's first name, simultaneously Schönberg's 3<sup>rd</sup> personal copy (no. 90d in McBride) with entries on pp. 5, 16, 17, 19 and 20 in pencil (including, among other things, the marking of corresponding measures in another hand, and the addition of the treble clef, initially not engraved, at the end of M 31 I in no. 5). ASC, shelfmark H 3. On the cover at the upper right in pencil: *c. 3*. Schönberg had requested this 4<sup>th</sup> proof from the publisher on 30 August 1923 and received the cover with the suggested title in mid-September, the copy-like proof in early October 1923. Since he did not proofread this 4<sup>th</sup> proof (see the *Preface*), the copy remained in his possession.
- E<sub>C4</sub>** First edition (re-issue with a new title page), Schönberg's 4<sup>th</sup> personal copy (no. 90a in McBride), bound without original cover in an omnibus volume of composer's copies of Schönberg's piano music; with entries on pp. 5 and 16 in pencil. ASC, shelfmark H 3.

#### *About this edition*

The primary source for the present edition is the first edition (F), which was carefully supervised by Schönberg, also taking into account the addenda and corrections of the composer's copies E<sub>C1</sub> and E<sub>C4</sub>. (The entries in the composer's copies E<sub>C2</sub> and E<sub>C3</sub> offer no readings that go beyond these.) The other sources have been consulted as secondary sources.

Because the engraver's copy [A<sub>C1</sub>] must be considered lost, the collective manuscript A<sub>C2</sub> is the most important secondary source. It was made from the engraver's copy [A<sub>C1</sub>] during preparations for printing, and is the only autograph source containing all five pieces in a calligraphic script inspired by engraved music. The dependence on [A<sub>C1</sub>] is obvious, not only from the explicit designation *II. Exemplar* but also from the approximate reverse chronological dates at the end of the five pieces, which contradict the sequence of notation provided by the order of the gatherings: Thus the copies of the third and fourth pieces for example, contrary to their respective datings *abgeschrieben 17. III. 1923* and *abgeschrieben 14/III. 1923*, could not have been committed to paper before the copies of pieces nos. 1 and 2, which are dated the end of April, since each was begun on the reverse side of the leaf containing the conclusion of its respective preceding piece. Moreover, the first page of no. 4 occupies the last page of the gathering containing the first three pieces. This shows that the dates in A<sub>C2</sub> were in all likelihood adopted from the earlier first collective manuscript [A<sub>C1</sub>], which makes it clear that when A<sub>C2</sub> was copied out, unlike in the case of [A<sub>C1</sub>] itself, it was not intended as a reworking of the original. Furthermore, the carefully planned layout of the manuscript suggests that Schönberg had initially intended this copy to be the engraver's copy but then decided against it – possibly due to the several mid-measure line breaks in the third piece. In any case, in a letter to the publishers he expressly pointed out that individual measures “should absolutely not be divided”, and for this reason even posed the question of “whether it would not be favourable to choose a landscape format” (letter of 2 and 3 May 1923). The measure distribution in [A<sub>C1</sub>] was probably a better solution in this regard, since it was laid out in a more expansive manner than A<sub>C2</sub>. According to a description also found in the aforementioned letter, it consisted of “22 pages of music paper, 3 of which are blank; thus 19 pages of text,” while

A<sub>C2</sub> comprises only eighteen pages of musical text. Despite the interdependence of the two sources they were certainly not identical, due to Schönberg's frequent transcription errors and subsequent changes, something also evident from the frequent discrepancies between A<sub>C2</sub> and F. For this reason A<sub>C2</sub> can in no way be considered a replacement for the lost engraver's copy [A<sub>C1</sub>], even though the manuscript displays numerous additions and corrections in pencil and red crayon, sometimes also in black-brown and red ink, resulting in an approximation to F. Some of these alterations – and exclusively those concerning the last three pieces – are also preserved in the proof PF, which represents the second proofreading stage. This correlation indicates that Schönberg consulted A<sub>C2</sub> either during the proofreading, or added its corrections subsequently.

The remaining autograph sources are subordinate to A<sub>C2</sub>, since their textual status corresponds to that of a fair copy in only two cases (A<sub>2</sub> with no. 1 M 23–35, and A<sub>4</sub> with no. 4 M 14–35), and for the most part, due to their temporal distance from [A<sub>C1</sub>] and A<sub>C2</sub>, they offer an earlier version of the musical text that has at least partly been superseded by the two collective manuscripts (see A<sub>1</sub> through A<sub>3</sub> with no. 1 and no. 2, as well as A<sub>4</sub> with no. 4 M 1–13). Only in the case of A<sub>5</sub>, also due to temporal proximity, is there a direct connection to the two collective manuscripts, since the (partial) drafts in the sketchbook, with one exception, served shortly after their completion in February 1923 as models for the copies brought together in [A<sub>C1</sub>] that were made in mid-February and late April respectively (see A<sub>5</sub> with nos. 3 and 5). The mentioned exception is the second half of no. 4, also drafted in the sketchbook, with which Schönberg initially concluded the draft begun at the end of July 1920 before using it as the master copy for [A<sub>C1</sub>].

The numerous additions and corrections in the sources preceding A<sub>C2</sub> affect all parameters of the composition. In many cases it is the retransfer of a change made to the chronologically later source – usually A<sub>C2</sub> – undertaken using

its writing material. Moreover, there are also changes that were apparently made only in connection with the proof correction process, since they were not entered into A<sub>C2</sub>. These include, for example, the ♯ added in red ink in A<sub>3</sub> (see the individual comment on no. 2 M 19), which was taken into account in F while A<sub>C2</sub> has ♮; or in A<sub>5</sub> the ♮ corrected in black ink to ♭ (see the individual comment on no. 3 M 9), which likewise has been corrected in F while A<sub>C2</sub> retains the old reading. Due to the large number of differences, especially concerning dynamic indications, articulation marks and slurs, the readings of the autograph sources are listed in the *Individual comments* in cases where they have additional or deviating markings with respect to the primary source F. They are also of interest from a performance practice perspective, since it is not always possible to determine whether the indications “lacking” in F are deliberate or accidental omissions.

The galley proof (PF), which came into the archives of the Arnold Schönberg Center only in the 1990s as part of a purchase from an antiquarian, is a copy of the second corrected proof that Schönberg had received in two consignments – on 10 July 1923 with the first two pieces, and at the end of July or beginning of August 1923 with the last three pieces – and sent back to Copenhagen on 16 August. However, the surviving copy served a purpose other than the transmission of corrections to the publishers: on 23 June 1923, in connection with the return of the first corrections to pieces 1 and 2, Schönberg had asked the publishers “most urgently” for “two copies of the next galley proof”, since he intended to rehearse “the pieces with the pianist Steuermann for a concert tour”. As emerges from further correspondence with the publishers, the galley proofs of the subsequent second correction phase had in fact reached him as three and two copies respectively. He sent one of these copies, namely source PF, in two consignments to Eduard Steuermann, who acknowledged receipt on 1 and 19 August respectively. Apparently Schönberg had transferred a

part of the corrections, which according to a message to the publishers included “several insignificant improvements in the manuscript” (letter of 16 August 1923), into the copy intended for Steuermann, so that he would have at his disposal a copy to study that was as error-free as possible. A comparison of the engraved musical text of PF with L shows, however, that this was apparently not the case for all entries of the second round of proofreading (see in PF the missing quarter-note rest in no. 2 M 20, which must have already been present in the galley proofs of the third proofreading since in L only the addition of the following dotted half-note rest is requested). Some changes may also have been made as part of a correction process carried out by the publishers in the meantime (letter of 20 July 1923).

Besides the corrections mainly written in red or blue crayon, PF also exhibits a series of pencil entries that are probably in Steuermann's hand. With one exception (see the individual comment on no. 4 M 5) they do not affect the musical text, but rather are of an analytical nature, or serve as reading aids for particularly low notes. This coincides with Steuermann's letter to Schönberg of 14 August 1923 in which he states that for want of a piano his study is limited to reading, and that, “apart from minor uncertainties”, he has already memorised all the pieces at hand – the first two from op. 23, and the entire Suite op. 25 except for the Prelude. Among the entries apparently deriving from Steuermann is the motto *Mit Gott!* (With God!) on the back of the front cover, an obvious reference to the identical inscription in Schönberg's V. Skizzenbuch (fifth sketchbook) with its (partial) drafts of pieces 3–5.

In the error list L, preserved as a carbon copy in his estate, Schönberg collated the corrections of the third and last round of proofreading. It was supposed to serve “to facilitate the correction process”, and went back to the publishers, along with the associated galley proofs, on 31 August. As can be seen from the letter enclosed with it, Schönberg had marked particularly

important corrections in the original of the list with red crayon, which cannot be identified in the surviving carbon copy. These corrections may also have included, besides a pitch correction already called for in PF (see no. 3 M 11), alteration of the incorrect time signature of the last piece. The galley proof PF and error list L are important for our edition for two reasons: first, because not all the corrections are taken into account in F (see no. 1 M 26, no. 3 M 8); and second, because they show changes in F compared to the autograph sources (such as the dotted half-note rest added in L in no. 2 M 20) to be authentic.

The present edition essentially adopts the engraved image of F. Occasionally, for the sake of clarity, a few details such as the positioning of articulation marks or slurs have been changed in accordance with modern music engraving rules. The sporadically occurring and sometimes parenthesised accidentals on notes connected by ties over the bar line (see no. 2 M 11, 20) have been deleted without comment. Square brackets indicate editorial additions. Parentheses and the dotted bar lines in no. 5 (see M 17, 88) are from Schönberg.

### Individual comments

#### 1.

3 f.: In F  $\llcorner$  at the measure transition does not begin until the bar line to M 4 (missing in  $A_2, A_{C2}$ ); we extend backwards by analogy to M 3.

5 u: In  $A_2$  slur on 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes of the upper voice starts from the 4<sup>th</sup> note.

6 u: F lacks  $\llcorner$  at the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes; we follow  $A_{C2}$ .

6 f. u: In F the  $\llcorner$  at the measure transition does not begin until the bar line to M 7 (missing in  $A_{C2}$ ); we extend backwards by analogy to M 6 and thus follow  $A_2$ , where, however, the subsequent  $\gg$  already ends at M 7 beat 1.

7 u:  $A_2$  has an additional  $\gg$  from the 3<sup>rd</sup> note of the lower voice until beat 4.

8 l:  $A_2$  has  $\gg$  at the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes.

9 u:  $A_{C2}, F$  lack the tenuto mark on the 1<sup>st</sup> note of the lower voice; we follow  $A_2$  in view of the last three notes of M 8. –  $A_2$  has  $\gt$  instead of a tenuto mark at beat 2 of the upper voice,

and  $\llcorner$  on beat 3 until the end of the measure.

10:  $A_2$  has a staccato dot on the 6<sup>th</sup> note of the middle voice.

12 u: In  $A_2, A_{C2}, F$  the 1<sup>st</sup> note is double dotted; we correct in view of the following note values.

17 u: In F the beginning and end of  $\llcorner$  are just before and just after the 3<sup>rd</sup> note respectively; we follow  $A_2$ .

l:  $A_{C2}, F$  lack the staccato dot on the last dyad; we follow  $A_2$  in view of the parallel passage at M 14.


18 l:  $A_{C2}, F$  lack staccato dots on the last two dyads; we follow  $A_2$  in view of the preceding dyads. –  $A_2$  has a tenuto mark on the last note.

20 u: F has a staccato dot on the last note of the upper voice; we follow  $A_2, A_{C2}$  in view of the tie. – In  $A_{C2}$  the last dyad has  $\flat$  instead of  $\natural$  at  $f^2$ ; we follow  $A_2, F$  in view of the 2<sup>nd</sup> dyad of the lower voice in M 21.

21/22 u: F lacks the tie  $db^1 - db^1$  at the measure transition with repeated  $\flat$  at the 2<sup>nd</sup>  $db^1$ . We follow  $A_2$ , where the slur is set across a page break and  $\flat$  is repeated. In  $A_{C2}$  the tie in M 21 is likewise present before the line break, but the connecting slur in M 22 after the line break is missing;  $\flat$  is also repeated here.

22 u:  $A_2$  has  $\gt$ ,  $A_{C2}$  has a tenuto mark on the upper note.

23:  $A_1, F$  lack  $\llcorner$  at the end of the measure; we follow  $A_2, A_{C2}$ .

u: 1<sup>st</sup>–6<sup>th</sup> notes  in

$A_{C2}, F$  has ; we

follow  $A_1, A_2$ . –  $A_1, F$  lack the legato slur; we follow  $A_2, A_{C2}$ .

26 u: *mf* only in PF, added in pencil; as this is either a subsequent addition, or a proof correction that has not been implemented, we also follow PF in view of the resulting dynamic gradation of the syncopated entries from *mf* (M 26 u) through *f* (M 27 l) to *ff* (M 27 u).


l: F lacks *p*; we follow  $A_2, A_{C2}$ . – In  $A_2$  the 1<sup>st</sup> slur does not begin until the 2<sup>nd</sup> upper note.

26 f. u: In  $A_1$  the legato slur is divided at the measure transition between the last note of M 26 and the 1<sup>st</sup> note of M 27.





l: In  $A_1$  the slur at the measure transition does not begin until the 1<sup>st</sup> note of M 27.

27 u: In  $A_1$  the slur on the 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> notes of the lower voice does not begin until the 3<sup>rd</sup> note. – In F the slur beginning at the 5<sup>th</sup> note of the lower voice starts on the 4<sup>th</sup> note, and in  $A_1$  on the 6<sup>th</sup> note; we follow  $A_2, A_{C2}$ .

28 u: F has  $\gg$  at the 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes of the lower voice, which due to the clearly discernible plate correction at the 2<sup>nd</sup> note is probably the relict of a  $\llcorner \gg$  at the 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> notes that was inadvertently not deleted; we follow  $A_{C2}$ . –  $A_{C2}, F$  have  $\gg$  only from beat 3; we follow  $A_2, PF$ .

30 l: In F, the 2<sup>nd</sup> note is inadvertently ; we follow  $A_1, A_2, A_{C2}, E_{C4}$ .

31 l: In  $A_2$  the last note of the lower voice has a tenuto mark.

32 l: In F, the 1<sup>st</sup> dyad is  instead of ; in  $A_{C2}$  only the bottom note is , the upper note is ; we follow  $A_1, A_2$ .

33 l: In  $A_1$  the legato slur does not begin until the third-to-last note, in  $A_2$  the slur is extended to the 1<sup>st</sup> upper note of M 35.

34 u:  $A_2$  has  $\gg$  at the 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> chords, *ppp* is missing.

35:  $A_1, A_2, A_{C2}, F$  lack indication of the time signature; we follow  $E_{C4}$ .

l: In F, the 1<sup>st</sup> note of the lower voice has  $\natural$  instead of  $\flat$ ; we follow  $A_1, A_2, A_{C2}, E_{C2-4}$ , see middle voice of M 1 f.

#### 2.

3: F lacks  = ; we follow  $A_3, A_{C2}$ .


u:  $A_{C2}$  has  $\gt$  instead of  $\flat$  on beats 3, 5 and 7. –  $A_{C2}$  lacks  $\flat$ .




4 u:  $A_3$  has *pesante* on 1<sup>st</sup> note.

8 l: F lacks tenuto marks on the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> notes as well as on the 6<sup>th</sup> note (lower voice), and in  $A_{C2}$  on the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> notes (both voices); we follow  $A_3$ . –  $A_3$  has  $\gg$  at the 6<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes.


9:  $A_{C2}$  lacks  $\gg$ , notated above the upper staff in F; we follow  $A_3$ .

u: In  $A_3$   $d^1$  has  $\gt$ .



l: In  $A_3$  the 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup>  have  $\wedge$ .

- 10 l: F lacks the staccato dot on the 2<sup>nd</sup> ; we follow A<sub>3</sub>.
- 11 l: F lacks > at *cb* in beat 2; we follow A<sub>3</sub>.
- 13 u: F lacks the staccato dot on the last chord; we follow A<sub>3</sub>, A<sub>C2</sub>.  
l: 1<sup>st</sup> chord in PF engraved without a dynamic marking; *ff* instead of *fff* written in by Schönberg.
- 17: A<sub>3</sub> has *ff* instead of *fff*.
- 18 l: F lacks > at the *F#* in beat 2; we follow A<sub>3</sub> in view of beat 3. – F lacks a slur on the last three notes of the lower voice; we follow A<sub>3</sub> in view of the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes as well as beat 2 in pf u.
- 19 u: In A<sub>3</sub> the legato slur beginning in beat 2 ends one note earlier. – In A<sub>C2</sub> the chord of the lower voice in beat 1 has *b* instead of *#* at the lowest note.
- 23 u: In A<sub>C2</sub> the end of the measure has  with a tie from the preceding note instead of .

## 3.

- 4 u: A<sub>5</sub> has  $\gg$  at the 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes of the upper voice, and a tenuto mark (corrected from >) on the 6<sup>th</sup> note.
- 5 l: In A<sub>C2</sub> the 1<sup>st</sup> chord has *b* instead of *#* at *c*. – F has *p* on the third-to-last chord instead of the penultimate chord; we follow A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>.
- 6 l: In F the 1<sup>st</sup> chord is notated as *f#b/bb/eb<sup>1</sup>*; we follow A<sub>5</sub>. – A<sub>C2</sub>, F lack staccato dots on the last two dyads in the upper voice; we follow A<sub>5</sub> in view of M 7 (lower voice).
- 7 u: A<sub>5</sub> has  $\gg$  at the 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes of the upper voice.  
l: F lacks  in the upper voice, while in A<sub>C2</sub> the preceding eighth note is notated without an augmentation dot or the following eighth-note rests; we follow A<sub>5</sub>.
- 8: In A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>, F *f* is placed on the upper staff. PF, L have an explicit correction instruction to place *f* in the middle, but this was not implemented in F. We assume an error and follow PF, L.  
u: A<sub>5</sub> has  $\gg$  from beat 2 last note to beat 3 penultimate note of the lower voice. – A<sub>C2</sub> has a slur from the 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes of the lower voice in

beat 3, with a missing tie between beats 2 and 3.

- l: A<sub>5</sub> has  $\gg$  at the 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes of the upper voice. – F has a sextuplet instead of a triplet number on beat 3; we correct in view of beat 2. – A<sub>5</sub> in beat 3 has  $\gg$  from *Cb* to *C#* and > with a staccato dot on *C#*.
- 9 l: In A<sub>C2</sub> the penultimate chord has *b* instead of *b* at *d<sup>1</sup>*.
- 10 u: A<sub>C2</sub>, F lack triplet marking; we follow A<sub>5</sub>.  
l: In F  $\ll$  and  $\gg$  are shorter; we extend in accordance with A<sub>C2</sub>. – A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub> have an additional tenuto mark on *f<sup>1</sup>/a<sup>1</sup>* in beat 1. – A<sub>5</sub> in the lower voice has  $\ll$  on beat 3 until the end of the measure, with missing  $\gg$  in the upper voice.
- 11 u: In F, the 1<sup>st</sup> note (lower voice) in beat 2 has *b*, note therefore *a<sup>1</sup>*. A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub> have *b* and PF also has *ab<sup>1</sup>* in the engraved basic layer, with no correction marked. These readings are contradictory in that, although the reading in A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>, PF is superseded by F, a corresponding correction is not documented in any source. Moreover, since at the immediately preceding note *c<sup>2</sup>* in A<sub>C2</sub> and PF a *b* was corrected to a *b* and a corresponding correction instruction is also present in the error list L, which reproduces the 3<sup>rd</sup> and last proofreading stage, we assume an engraver's error where not only was the *cb<sup>2</sup>* correctly changed to *c<sup>2</sup>*, but additionally and erroneously the note *ab<sup>1</sup>* was changed to *a<sup>1</sup>*. Also in view of the note *a* in pf l (lower voice), which would be doubled and thus excessively accentuated by the *a<sup>1</sup>* in pf u, as well as the framing interval *f<sup>1</sup>/ab<sup>1</sup>* in which the voice moves to the end of the measure, we follow A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>.
- 12 u: A<sub>5</sub> has slur *f#<sup>1</sup>/a<sup>1</sup>–e<sup>2</sup>* at the beginning of the measure. – In A<sub>C2</sub> the 2<sup>nd</sup> note of the upper voice in beat 2 is  (without a staccato dot) instead of .
- 12/13 u: All sources have a slur at the measure transition from upper voice to upper voice, and the 1<sup>st</sup> note of M 13 has a repeated *#*. Due to the *^* in M 13 it seems impossible that Schön-

berg intended a tie. It is probable that the slur is intended to indicate the part-writing, especially since it bridges a line break in A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>.

- 13: In F *ff* is placed in the upper staff; this is also the case in the engraved basic layer of PF, but a handwritten entry notes that *ff* is to be placed in the middle. We assume that the correction instruction was not implemented only in error, and follow A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>, PF.
- 14: In F *f* is placed in the upper staff; this is also the case in the engraved basic layer of PF, but a handwritten entry notes that *f* is to be placed in the middle. We assume that the correction instruction was not implemented only in error, and follow A<sub>C2</sub>, PF.
- 15 l: In F, the 1<sup>st</sup> chord lacks >; we follow A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub>. – A<sub>5</sub> lacks the slur on the 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes in beat 3, in A<sub>C2</sub> the slur is drawn out beyond the edge of the system before the line break. Although an intentional extension to the 4<sup>th</sup> note (lower voice) of M 16 cannot be ruled out, we follow F, especially in view of the *poco scherzando* in M 16.
- 16 l: In A<sub>5</sub> beat 1, the last note has an additional staccato dot. – F lacks the staccato dot on the 2<sup>nd</sup> note beat 2, in A<sub>5</sub> it is combined with *^*; we follow A<sub>C2</sub>.
- 17 u: A<sub>5</sub> has a tenuto mark instead of a staccato dot on the 1<sup>st</sup> note.  
l: A<sub>5</sub> has a staccato dot on *g#* in beat 1.
- 18 u: In A<sub>5</sub> the 1<sup>st</sup> note has a slur to mark that the note is to be sustained (tie open to the right lacks the 2<sup>nd</sup> note head) until the following chord, notated in A<sub>C2</sub> with an extra-long note stem for clarity; this means that the *b<sup>2</sup>* played with the 5<sup>th</sup> finger should sound as notated as the upper voice up to the tied 3<sup>rd</sup> eighth-note value of the lower voice, where the finger silently changes to *c<sup>2</sup>*; we clarify the intended part-writing by adding a dotted eighth-note rest in the middle voice.  
l: F lacks > at the 1<sup>st</sup> note of the upper voice; we follow A<sub>5</sub>, A<sub>C2</sub> in view of the 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes.



- 19:  $A_5$  has  $\llcorner$  from beats 4–9 (with missing  $\llcorner$  in the upper staff) and  $\lrcorner$  from beat 9 to the end of the measure.  
u: F lacks  $>$  at beats 2+; we follow  $A_5$ ,  $A_{C_2}$  in view of  $>$  at the next two chords.
- 20 u:  $A_{C_2}$  has 1<sup>st</sup> slur already from the 1<sup>st</sup> note (with a missing tie from the preceding measure). – In  $A_{C_2}$ , F the 1<sup>st</sup>  $\llcorner$  starts only from the 3<sup>rd</sup> note for reasons of space; we extend in view of beats 2 and 3.
- 21 u: In  $A_5$  the last note  $b^2$  has a staccato dot.  
l: In  $A_5$  the slur is extended from 4<sup>th</sup> note beat 3 to the last note, including the notes notated in pf u. – In  $A_{C_2}$ , F the last note has  $\natural$  instead of  $\sharp$ ; we follow  $A_5$  in view of the otherwise faithful inversion of the sequence of notes in pf u, beats 2–3.
- 22:  $A_5$  has *pp* only at  $d$  in beat 3 in pf l, then  $\llcorner$  up to  $bb^1$  pf u, then *pp* again at the following  $c\sharp^1$ .  
u: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> chord has arpeggio and lacks a tenuto mark or staccato dot. –  $A_{C_2}$ , F lack the octave marking on beat 1. We assume that Schönberg overlooked the octave transposition during the preparation of [ $A_{C_1}$ ],  $A_{C_2}$ , and we follow  $A_5$  also in view of the crossover of pf u and l on  $g^1/g\sharp^1$  and the resulting ambiguity of the part-writing.
- 23 u:  $A_{C_2}$  has an additional legato slur on the last two notes, with a missing tie  $eb^2-eb^2$ .  
l: In  $A_5$  the 2<sup>nd</sup> legato slur already ends on  $bb$  in beat 6.
- 23 f. l: In  $A_5$  the legato slur in the upper voice at the measure transition does not begin until the 1<sup>st</sup> note of M 24.
- 24 u:  $A_{C_2}$  has  $\lrcorner$  at the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes.
- 25 u:  $A_5$  has *ff* instead of *ffp*. –  $A_5$  at beat 3 has a slur on the 1<sup>st</sup>–16<sup>th</sup> notes of the lower voice.  
l:  $A_5$ ,  $A_{C_2}$  erroneously have a silent finger change from 4 to 3 instead of 2 to 3.
- 26 u: F lacks a tenuto mark on the 1<sup>st</sup> note; we follow  $A_5$ ,  $A_{C_2}$  in view of the remaining tenuto marks in this and the following measures. – F lacks the start of the slur at the end of the measure before the page break; but the end of the slur in M 27 after the page break is present.
- 28: F lacks the last four staccato dots; we follow  $A_5$  in view of the remaining thirds in this and the remaining measures in the context.
- 28 f. u: In all sources the last note of the upper voice in M 28 is notated as  $\downarrow$  with a slur which is open to the right to mark that the note is to be sustained. The specific form of this slur was specified by Schönberg as an autograph correction in PF. The correct way to fill the measure would be, rather, to add a 16<sup>th</sup> note with a tie, i.e.  $\downarrow$  (or the combination of dotted eighth and eighth notes, i.e.  $\downarrow$ ) at the end of M 28 as well as in M 29 beat 1 a 16<sup>th</sup> note with a tie from M 28 instead of the  $\natural$  that is likewise added in PF (cf. the inverted canon between the upper voice pf u and lower voice pf l, which shifts the inverted canon from M 26 f. by one beat).
- 29 u: In  $A_{C_2}$  the slur does not begin until the 3<sup>rd</sup> note of the upper voice.
- 30: F has *tempo* only at the 1<sup>st</sup> chord; we follow  $A_{C_2}$  also in view of the continuation strokes of the *poco rit.* from M 29, which already end on the 3<sup>rd</sup> note in F.
- 34 l:  $A_5$  has  $\wedge$  instead of  $\nabla$  in each case.
- 35 u:  $A_5$  has  $\lrcorner$  at the chord until the rest.  
l:  $A_5$  has  $>$  and a staccato dot on the dyad.
4.  
4/5 u: In  $A_4$  the legato slur at the measure transition already begins at the 2<sup>nd</sup> note of the upper voice in M 4.  
l:  $A_4$  has tenuto marks on the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> dyads.
- 5: In PF the parallel fifths  $bb/f^1-a/e^1-F/c^1$  are marked in pencil, with a  $\bar{5}$  also added. In addition, a  $d$  was added under the 2<sup>nd</sup> dyad in pf l ( $f\sharp/a$ ), apparently as a suggested correction and presumably as a replacement for  $a$ . Since this intervention does not originate from Schönberg himself, but in all probability from Eduard Steuermann and is found in no other source, we follow  $A_4$ ,  $A_{C_2}$ , F.
- u: F lacks a legato slur; we follow  $A_{C_2}$  in view of the predominant legato phrasing.
- 6 u:  $A_4$  has a legato slur on the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes, in  $A_{C_2}$  on the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes of the lower voice.
- 8:  $\downarrow = \downarrow$  is missing from  $A_{C_2}$ , F; we follow  $A_4$ .
- 9 u: F lacks the 1<sup>st</sup> slur; we follow  $A_4$ ,  $A_{C_2}$  also in view of the 2<sup>nd</sup> slur.
- 10: F has *poco rit.* only at beat 3, *cresc.* just before; we follow  $A_4$ ,  $A_{C_2}$ .
- 11 f. l: In  $A_{C_2}$   $\llcorner$  begins already on beat 3 M 11.
- 13: In F the additional slur on the last three eighth notes is missing; we follow  $A_4$ ,  $A_{C_2}$  in view of the slur on the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes pf u.  
l: F lacks a tenuto mark; we follow  $A_4$ ,  $A_{C_2}$ .
- 14 f. u:  $A_4$  has a slur from the 1<sup>st</sup> third in M 14 to beat 1 of M 15.  
l:  $A_5$  has  $>$  at the 3<sup>rd</sup> note of the upper voice,  $A_4$  has  $\wedge$  at the third-to-last note.
- 15 u:  $A_4$  has  $\lrcorner$  in the 1<sup>st</sup> half of beat 2 and  $<>$  at the respective last notes of the lower voice in beats 2 and 4.  
l: In F *sf* can also be read as *sfz* due to a contamination of the printing plate not yet present in PF, possibly as the result of a plate correction. Since this reading, which is uncharacteristic of Schönberg, occurs in no other source and was corrected in the re-issue with a new title page, we follow  $A_4$ ,  $A_5$ ,  $A_{C_2}$ .
- 16 u:  $A_{C_2}$ , F lack  $b^1$  in beat 4 and the corresponding tie. In  $A_{C_2}$  the downward-stemmed eighth note  $b^1$  in beat 3+ is notated with an augmentation dot.  $\downarrow$  was possibly intended in  $A_{C_2}$  instead, and a corresponding correction was not fully implemented in F by mistake. We follow  $A_4$ ,  $A_5$ .
- 18 u: F has a staccato dot instead of a tenuto mark; we follow  $A_4$ .  
l:  $A_5$  has  $f$  at the 1<sup>st</sup> chord with a missing  $p$  in pf u. –  $A_4$  has  $p$  at the 1<sup>st</sup> note beat 3.
- 19: In  $A_4$  the last three thirds in pf u and the last three notes in pf l have staccato dots.  
u: In  $A_5$   $b^3$  in beat 1 has  $>$  instead of a tenuto mark, the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> thirds have  $\wedge$  and  $a^2-ab^2$  have a slur and  $\wedge$ .

- l: In  $A_5$   $b$  at beat 2 has a staccato dot. – In  $A_4$  the penultimate note of the upper voice has a staccato dot.
- 20 l:  $A_{C2}$ , F lack the triplet number in beat 1 and the following ♮; we assume this is an oversight and follow  $A_4$  for the triplet number and  $A_5$  for the eighth-note rest (however, the 1<sup>st</sup> note of the upper voice there lacks its own note stem and an augmentation dot), since the continuation of the triplet motion from M 19 as part of the canon between pf u and pf l is musically more convincing than the reading of F. – In  $A_4$  the two sixths in beat 3 and the last two notes of the lower voice each have a slur.
- 21 u: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> note of the upper voice has a tenuto mark. – In  $A_4$   $f\sharp^1$  in the middle of the measure has  $\downarrow$  instead of  $\uparrow$  without a subsequent ♮, additional  $\gg$  on the last two dyads.
- l: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> dyad has a tenuto mark. –  $A_4$  has staccato dots on  $C\sharp$ ,  $F/A$ ,  $C/F/A\flat$ .
- 24:  $A_4$  has  $p$  at the beginning of the measure and  $\ll$  from beat 3 to the end of the measure.
- u: F lacks the staccato dot; we follow  $A_4$ ,  $A_{C2}$ .
- 27 l:  $A_4$  has  $\ll\gg$  at the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes of the upper voice.
- 28 u:  $A_4$  has  $\gg$  at the 2<sup>nd</sup> half of the measure. –  $A_5$  has a staccato dot on the last dyad. – F lacks an augmentation dot on the downward-stemmed  $db^1$  in beat 2; we follow  $A_4$ ,  $A_{C2}$ .
- 30:  $A_4$  has  $\gg$  at beats 4–5.
- u:  $A_4$ ,  $A_5$  have  $>$  at the 2<sup>nd</sup> dyad of the upper voice.
- 31 u:  $A_4$  has  $>$  at the last dyad.
- 32 u:  $A_4$  has  $\gg$  at beats 4–5.
- l:  $A_5$  has a staccato dot on  $e^1/g^1$ ; the preceding legato slur is missing.
- 32/33 l: F lacks  $\ll$  at the measure transition; we follow  $A_4$ ,  $A_{C2}$ .
- 33 u: F lacks  $>$  at the 1<sup>st</sup> chord; we follow  $A_4$ ,  $A_{C2}$ .
- 34 u:  $A_4$  has  $>$  on  $eb^1$  in beat 6.
- 35:  $A_5$  has *rit.* at the beginning of the measure.

### 5. Walzer

- 2 u:  $A_5$  has a staccato dot instead of  $\wedge$  on the last note.

- l: F inadvertently has both  $\natural$  and  $\flat$  on  $d$ ; we follow the handwritten correction in  $E_{C1}$  and place  $\natural$  on  $f$ .
- 4 u: F has  $\ll$  only until the 2<sup>nd</sup> note; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 5 u:  $A_5$  has  $>$  at the dyad of the upper voice.
- 8 f.:  $A_5$  has  $\ll$  from beat 3 M 8 to beat 1 M 9.
- 10 u: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> note has a tenuto mark, and  $\ll$  from the 2<sup>nd</sup> note until the end of the measure.
- 11 l: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> note has  $>$  and  $\ll$  from the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes.
- 13 u: In  $A_5$  the 3<sup>rd</sup> note has  $<>$  instead of  $\ll\gg$  until the end of the measure.
- l:  $A_5$  has *fp* at the 2<sup>nd</sup> note and a tenuto mark at the 3<sup>rd</sup> note.
- 15 l: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> note of the lower voice has a staccato dot.
- 16 l: In the margin of  $E_{C1}$ , referring to the end of the measure, Schönberg noted: *fehlt hier nicht das d?* (isn't the  $d$  missing here?) In fact, the serial progression here is incomplete: the 8<sup>th</sup> note in the row is missing. Corresponding references can also be found in  $E_{C3}$ ,  $E_{C4}$ .
- 17 u:  $A_5$  has *pp* instead of  $p$ .
- l: The dotted bar line is found in all sources. It marks the end of the twice-repeated motif from M 15–17 and evidently served to override the accent pattern in the new time signature in pf l, which would result in an accentuation of beat 3. Correspondingly in M 88.
- 18: F has  $\ll$  only from the 3<sup>rd</sup> note; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 22: F lacks  $p$ ; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$  also in view of M 24.
- 23, 25: The comment *the highest note last* concerns a subsequent addition in red ink in  $A_{C2}$  and an autograph correction in PF. The arpeggio sign with an arrow pointing up initially suggests a different execution, in which the highest chord notes notated in pf l should be played first. But the added comment makes it clear that the chords should be fanned out from the lowest to highest note, and not strictly along the arrow. The question of execution that arises from

the ambiguous notation presumably emerged during Eduard Steuermann's rehearsal of the *Fünf Klavierstücke*, which took place alongside the publication of the work. The pianist performed the cycle for the first time in Hamburg in September 1923, thus even before the first print was published.

- 33 l: F lacks  $\natural$  on the 3<sup>rd</sup> note; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 35 u: In  $A_{C2}$ , F the last note has  $\natural$  instead of  $\flat$ ; we follow  $A_5$  in view of the serial progression (7<sup>th</sup> note in the row:  $Bb$ ).
- 37 u: F lacks a staccato dot on  $e^2$ ; we follow  $A_{C2}$  in view of M 31 and 34 pf l.
- 38 l:  $A_5$  has a slur on the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes.
- 39 u:  $A_5$  has a slur on the 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> dyads instead of the last two 16<sup>th</sup> notes, with a missing staccato dot on the 2<sup>nd</sup> dyad; instead there are staccato dots on the 3<sup>rd</sup> dyad and last note. –  $A_{C2}$  has  $\sharp$  instead of  $\natural$  on  $a^1$ .
- 40 u:  $A_5$  has  $\wedge$  at the last note.
- 42: F lacks *tempo*; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$  in view of the preceding *poco rit.*
- 43 u:  $A_5$  has  $>$  at the 1<sup>st</sup> note.
- 44: F has  $\ll$  already from beat 1; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$  also in view of M 48, 52.
- 63, 64: In  $A_5$ ,  $A_{C2}$ , PF Schönberg initially notated the 1<sup>st</sup> chord (M 63) and 2<sup>nd</sup> chord (M 64) with  $a^1$  instead of  $c^2$  and  $a$  instead of  $c^1$  respectively. The correction was made in each case in red ink in accordance with the row (11<sup>th</sup> instead of 2<sup>nd</sup> note in the row). Another correction was made in  $A_{C2}$ , PF in the 3<sup>rd</sup> chord (M 64); here before the lowest note an originally placed  $\flat$  was corrected to a  $\natural$ , thus  $ab$  was corrected to  $a$  (in  $A_5$   $\natural a$  is notated here from the outset).
- 67: F lacks  $\text{♯}^*$ ; we follow  $A_5$ , since the sustained chord can only be realised with pedal.
- 70 l: In  $A_5$  all three notes have a tenuto mark.
- 82 l:  $A_5$  has *pp* at the 4<sup>th</sup> note.
- 83 u:  $A_{C2}$ , F lack  $\circ$ ; we follow  $A_5$  in view of M 81 f.
- l:  $A_{C2}$  has  $\gg$  from beat 2 to the end of beat 3.
- 84 u: In  $A_{C2}$ , F the 1<sup>st</sup> note of the upper voice is  $\downarrow$  instead of  $\uparrow$ ; we follow  $A_5$

- in view of the missing  $\text{♩}$  – F has  $\ll$  already from beat 1+; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 86 l: F lacks **pp**; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$  in view of M 87.
- 86, 87 u: In  $A_5$ ,  $A_{C2}$ , F the 2<sup>nd</sup> note has  $\text{tr}\sim$  and is notated without tremolo strokes. In  $A_5$ ,  $E_{C1}$  Schönberg added the  $\text{♩} \text{eb}^2$  and  $e^2$  respectively in red ink with tremolo strokes and the addition *quasi tr*. He presumably decided to make the change to avoid the duplication or anticipation of the 12<sup>th</sup> note in the row  $f^1$  and  $f^2$  respectively (cf. M 86 l or M 88 u 1<sup>st</sup> eighth note) by the trilled upper neighbour note. It is also conceivable that this change was made at the suggestion of Eduard Steuermann, who was certainly familiar with tremolo playing from contemporary piano literature. We adopt the tremolo notation and the supplementary *quasi tr* from  $E_{C1}$ .
- 87 l:  $E_{C3}$  includes a reference to the missing 8<sup>th</sup> note *D* in the row (cf. M 16).
- 88 l:  $A_5$  has **sfp** instead of **fp**.
- 90:  $A_{C2}$  has  $\ll$  instead of  $\gg$ , also more centrally between the staves, with destination **sf** in the following measure.
- 93:  $A_{C2}$ , F lack **p**; we follow  $A_5$  in view of M 95.  
u: F has  $\ll$  only from beat 2+; we follow  $A_{C2}$  in view of M 95.
- 95 l: F lacks a staccato dot on the last note; we follow  $A_{C2}$  in view of M 93.
- 98 f.: In F the two-measure  $\gg$  is divided into two separate  $\gg$ , one in M 98, another after the line change in M 99; we follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 101 l: In  $A_5$  the 1<sup>st</sup> note has a staccato dot.
- 104/105: F has an additional slur  $d^1-d^1$  at the measure transition, an apparent tie, but see the note value of the 1<sup>st</sup>  $d^1$ . Probably an engraver's error that was not corrected in PF or in the composer's copies. We follow  $A_5$ ,  $A_{C2}$ .
- 106: F has **p** in the lower staff; we follow  $A_{C2}$ .
- 106–108 u: F lacks a legato slur; we follow  $A_{C2}$  in view of M 106 f. pf l.
- 108 u: In  $A_{C2}$  beats 1–2 have the rhythm  $\text{♩} \text{♩}$  instead of  $\text{♩} \text{♩}$
- 110:  $A_{C2}$  has *dim.* already at beat 2.  
u: F lacks the slur  $a^2-a^2$  at beats 2–3; we follow  $A_{C2}$ .
- 110 f. u: In F the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> upper slurs are legato slurs only until the single note  $a^2$ . We follow  $A_{C2}$ , where the slurs are also somewhat shorter, but clearly notated as ties.
- 112:  $A_{C2}$  has  $\ll$  at beats 2–3.

Blankensee, autumn 2023  
Ulrich Krämer

### Suite für Klavier op. 25

#### Sources

- SK 6 sketch leaves. ASC, shelfmark MS 25, 27F–L, N–O. Contains tables of note rows, sketches without reference to a specific movement, sketches for the Präludium and Intermezzo and sketches which do not belong to any movement.
- $A_A$  Autograph first draft of the Präludium. ASC, shelfmark MS 25, 27A. Dated at the beginning: *Traunstein 24.VII.1921* | *Traunkirchen*. Dated at the end: *Traunstein kirchen* | 29. Juli 1921 | *Schönberg*. One page notated in pencil, additional corrections in black ink, lacks title.
- $A_B$  Autograph first draft of the Intermezzo. ASC, MS 25, shelfmark 27B–D. M 1–10 (p. 1, staves 3–13, M 1), dated at the beginning: *Traunstein kirchen 25/7*. [corrected from 8., below *Juli*] 1921. Then follows an autograph copy of the Intermezzo M 11–45 (up to and including p. 3), copied from source  $A_C$  (see below). Dated at the end: *Abgeschrieben* | 26/II. 1923 | *Arnold Schönberg*. On p. 4, sketches for opus 23. One sheet notated in ink (pp. 1–3) and pencil (p. 4), additional corrections in pencil, red and black ink, lacks pagination. Title on page 1 top right: [in red pencil:] *op. 25* [below in pencil:] *II Serie N<sup>o</sup> 4* [corrected from 2].  $A_B$  also contains a
- $A_C$  crossed-out sketch for the Intermezzo M 1–4 on p. 1. Autograph first drafts of the Intermezzo, Gavotte, Musette, Menuett with Trio and Gigue in the “V. Skizzenbuch”, pp. 8–16. ASC, shelfmark MS 79, Sk470–Sk478. 9 pages notated in pencil, with additional markings and corrections in black and red ink. A label stuck in the margin in each case marks the relevant leaves, with typewritten markings *INTERM.*, *GAVOTTE*, *MUSETTE*, *MENUETT*, *GIGUE*. First draft of the Intermezzo (M 11–45), pp. 8 f. Autograph date at the beginning: *Fortsetzung des | Klavierstückes | II Serie 2 | begonnen 25/VII. 21* | *fortgesetzt* | 19. II. 1923. Dated at the end: *beendet 23/II* | *Arnold Schönberg*. First draft of the Gavotte, p. 10. Title top left: *Gavotte*. Dated at the beginning: *23/III* | 1923. Dated at the end: *27/III. 1923* | *Schönberg*. First draft of the Musette, p. 11. Title top left: *Musette*. Dated at the beginning: *23/III*. Dated at the end: *2/III. 1923*. First draft of the Menuett and Trio, pp. 12 f. Title p. 12 *Menuett* (top left, two sketches follow) and *Menuett* (6<sup>th</sup> staff, above 1<sup>st</sup> relevant measure); p. 13 *Trio* (left, next to staff 10). Dating notes on: pp. 12 *23/III* (top left); p. 13 *Fine* | *3/III 1923* | *Sch* (staves 7 f. after the final double bar line of the Menuett); *3/III* | 1923 (left, next to staves 10 f. at the beginning of the Trio); *Menuett da capo al Fine* | *3/III. 1923* (after the final double bar line of the Trio). First draft of the Gigue, pp. 14–16. Title p. 14 top left: *Gigue*. Dated at the beginning: *2/III. 1923*. Dated at the end: *Mödling* | *8/III. 1923* | *Arnold Schönberg*.  $A_C$  also contains sketches and drafts for the Musette or possibly the Intermezzo (pp. 10 f.), for the

- Menuett (p. 12), Gigue (pp. 14 f.) and has other excerpts not relating to any movement (p. 9).
- A1 1<sup>st</sup> collective autograph manuscript, incomplete, lacks Intermezzo and Gigue from M 13. ASC, shelfmark MS 25, 19–27. 6 double leaves notated in ink and with 1 double leaf as a cover, additional markings and corrections in pencil and red ink, lacks pagination. Title: *Suite für Klavier | op 25*.  
Präludium on pp. 3–5. Title heading: [in pencil, corrected from *Preludium*:] *Präludium* [top right in red pencil:] *op 25* [in pencil:] *II Serie | N<sup>o</sup> 1*. Dated after the double bar line: *Traunkirchen | Juli 1921*.  
Gavotte on pp. 6–8. Title heading: *Gavotte*. No date.  
Musette on pp. 9–11. Title heading: *Musette*. Dated after the double bar line: *abgeschrieben | 18/III. 1923 | Arnold Schönberg*. 5 blank pages follow, probably intended for a copy of the Intermezzo.  
Menuett and Trio on pp. 17–20. Title heading: [left, before it, in pencil, *Men*] *Menuett* [and in ink:] *Trio*. Dated after the double bar line of the Trio: *copiert | 22/III. 1923 | Arnold Schönberg*.  
Gigue M 1–12 on p. 21. Title heading: *GIGUE*. No date. 3 blank pages follow, probably intended for the continuation.
- A2<sub>EC</sub> 2<sup>nd</sup> collective autograph manuscript, engraver's copy for F (see below). ASC, permanent loan Universal Edition, shelfmark UEQ511 (in the permanent loan copy, title page and pp. 7–10 not present in the original, reconstructed based on an earlier photocopy). 2 double leaves and 8 leaves notated in ink; in the course of preparing this as an engraver's copy, has numerous corrections, remarks, engraving instructions and publisher's markings (in pencil, blue and red crayon, red and black ink). Title: *Arnold Schönberg | op 25 | SUITE | für Klavier | PRÄLUDIUM | GAVOTTE | MUSETTE | INTERMEZZO | MENUETT | GIGUE*.  
Präludium on pp. 2–4. Title heading: [in pencil:] *Suite* [in ink:] *Präludium* [top right:] *Arnold Schönberg Op. 25* (pencil). No date.  
Gavotte on pp. 5 f. Title heading: [in ink:] *Gavotte* [top right in pencil:] *Suite II Serie N<sup>o</sup> 2*. No date.  
Musette on pp. 7 f. Title heading: [in ink:] *Musette* [top right in pencil:] *Suite II Serie N<sup>o</sup> 3 | op. 25*. Dated on p. 8 after the double bar line: *abgeschrieben | 5/III. 1923 | Arnold Schönberg* [the whole remark was crossed out by Schönberg when marking up the engraver's copy, and the comment *nicht stechen* (do not engrave) added].  
Intermezzo on pp. 9–12. Title heading: [in ink:] *Intermezzo* [top right in pencil:] *Serie II N<sup>o</sup> 4*. Dated on p. 12 after the double bar line: *abgeschrieben | 27/III. 1923 | Arnold Schönberg* [the whole remark was crossed out by Schönberg when marking up the engraver's copy, and the comment *nicht stechen* (do not engrave) added].  
Menuett and Trio on pp. 13–15. Title heading: *MENUETT* [or] *Trio*. Dated on p. 15 after the double bar line of the Trio: *abgeschrieben | 5 [corrected from 4] /III. 1923 | Arnold Schönberg* [the whole remark was crossed out by Schönberg when marking up the engraver's copy, and the comment *nicht stechen* (do not engrave) added].  
Gigue on pp. 17–21. Title heading: *Gigue*. Dated on p. 21 after the double bar line: *Abgeschrieben | 8/III. 1923 | Arnold Schönberg* [the whole remark was crossed out by Schönberg when marking up the engraver's copy, and the comment *nicht stechen* (do not engrave) added].
- F First edition. Vienna, Universal Edition, plate number “U. E. 7627.”, published in June 1925. Cover title: *ARNOLD SCHÖNBERG | SUITE | FÜR KLAVIER | OP. 25 | UNIVERSAL-EDITION | Nr. 7627*. Inner title: *ARNOLD SCHÖNBERG | SUITE | FÜR KLAVIER | OP. 25 | PRÄLUDIUM GAVOTTE MUSETTE | INTERMEZZO MENUETT GIGUE | AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN. DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS | UNIVERSAL-EDITION A. G. | WIEN COPYRIGHT 1925 BY UNIVERSAL-EDITION NEWYORK*. Copy consulted: F<sub>CC1</sub> (see below).
- F<sub>CC1</sub> First edition, Schönberg's 1<sup>st</sup> personal copy (no. 94b in Jerry McBride) with a few markings by Schönberg. ASC, shelfmark H 3. On the wrapper and inner title top right in pencil: *c. 1*. On the wrapper a remark by Schönberg: *mit einigen* [corrected from *einer*] *Fehlerverbesserung* [sic] | *Sch*. On the inner title: *mit einer Fehlerverbesserung (Seite 15) | Takt 24 | Sch | bei einer Neuauflage zu verbessern*.
- F<sub>CC2</sub> First edition, Schönberg's 2<sup>nd</sup> personal copy (missing in Jerry McBride). On the wrapper, top right in pencil *c 2* and on the inner title *c. 2*. Address stamp bottom right on the wrapper: *ARNOLD SCHOENBERG | 116 N. ROCKINGHAM AVENUE | WEST LOS ANGELES, CALIF. | Phone Arizona 35077*. No annotations. ASC, shelfmark H 3.
- F<sub>CC3</sub> First edition, Schönberg's 3<sup>rd</sup> personal copy (no. 94c in Jerry McBride). ASC, shelfmark H 3. Inscribed: *SUITE | FÜR | KLAVIER | op25*. No annotations.
- F<sub>CC4</sub> First edition, Schönberg's 4<sup>th</sup> personal copy (no. 94a in Jerry McBride), bound in a bundle with personal copies of Schönberg's piano music. ASC, shelfmark H 3. On p. 20, M 10 of the Gigue, ♯ added for pf u; F lacks this, but it is present in A2<sub>EC</sub>.

### About this edition

As explained in the *Preface*, the *Suite für Klavier* op. 25 was composed in two time periods. The majority of the sketches, the first drafts of the Präludium  $A_A$  and the first 10 measures of the Intermezzo from  $A_B$  date from the first period (up to July 1921). The second period (February/March 1923), to which sources  $A_C$ , A1 and  $A2_{EC}$  belong, saw the completion of the work in a concentrated period of composing after the interruption. The first drafts of the Gavotte, Musette, Menuett and Trio, Gigue and Intermezzo from M 11 were written out within a few days. The two collective autograph manuscripts A1 and  $A2_{EC}$  can likewise be dated to March 1923 (see dates; just the Präludium in A1 is dated 1921, but it is unclear whether this date relates to the source  $A_A$  or had, in fact, been copied two years earlier). Unlike  $A2_{EC}$ , A1 remained unfinished – it lacks the Intermezzo, and Gigue from M 13. In the course of marking up  $A2_{EC}$  as the engraver's copy for the first edition (F), it was subsequently subject to various revisions and thus its musical text differs from A1. Several editorial instructions and comments in  $A2_{EC}$  also reveal Schönberg's involvement in the preparation of the work for print.

For the Präludium,  $A_A$  is the source for A1, as A1 already represents an advanced state of the musical text. Both sources show particular similarities (such as  $\wedge$  in M 23 or *rit.* in M 24), but also differences (only  $A_A$  has  $\wedge$  M 4, 24 etc.); in addition, A1 contains an autograph layer of corrections (including the addition of the *ab* in M 8). A1 is the source for  $A2_{EC}$ , with the musical text in A1 transferred into  $A2_{EC}$  and further developed there. As the engraver's copy,  $A2_{EC}$  contains various instructions on layout, and at least one further layer of corrections (adjustment of the basic note value in M 22 and dotting of the eighth note  $g^1$  in M 24, each with Schönberg's initials). In addition, the two sources share a common layer of corrections (M 17, moving the *f* to *pf* l), which probably occurred first in  $A2_{EC}$  and found its way back into A1 in the course of matching the copies to each other.

$A_B$  represents the first complete source of the Intermezzo and is in two sections; see the source description above. The 2<sup>nd</sup> section is a copy of  $A_C$ .  $A_B$  served as the source for the collective manuscript  $A2_{EC}$ ; A1 lacks the Intermezzo.

The Gavotte and Musette should be regarded as a pair of movements (similar to the Menuett and Trio). The movements not only belong together musically (*Gavotte da capo* appears at the end of the Musette), but in the engraver's copy they were also originally pasted together onto one sheet. Therefore the date of the Musette in  $A2_{EC}$  can also be taken to apply to the Gavotte. The copies in  $A2_{EC}$  were very probably based directly on the first draft copies in  $A_C$ , but the copies in A1 very probably on  $A2_{EC}$ . This is clear from the date of the Musette and is also supported by markings in the Gavotte:  $A2_{EC}$  and A1 both have an incorrect  $g^b1$  in the 1<sup>st</sup> chord of M 26, but this was corrected by hand to  $g^1$  in each case, with the additional remark *g* (instead of  $g^b$ ). As it is unlikely that both sources were independently copied out incorrectly from  $A_C$  (where the resolution to  $g^1$  can easily be seen), there may have been some reciprocal copying – A1 from  $A2_{EC}$  or  $A2_{EC}$  from A1. However, the possibility that a copy  $A2_{EC}$  was made from A1 can be ruled out with some certainty: the penultimate note of M 15 (*pf* l, upper voice) is  $g^b1$  in  $A_C$  and  $A2_{EC}$ , and in A1 is given incorrectly as  $g^1$  (and not corrected later either). If  $A2_{EC}$  had been copied from A1, the  $g^1$  would have persisted.

The chronology of the sources of the Menuett/Trio and Gigue is similarly largely based on dating notes. Here, too, the respective first drafts in  $A_C$  served as the source for  $A2_{EC}$ , and here the copy of the Gigue was apparently made directly on the day the first draft was completed. The copies in A1 were probably made with the aid of  $A2_{EC}$  and not the first drafts of  $A_C$ . In the Menuett/Trio this is clearly evident at M 36:  $A_C$  has  $\llcorner$  without  $\uparrow$ ; in  $A2_{EC}$   $\uparrow$  was apparently added later, and placed below and above the  $\llcorner$  for space reasons; in A1 all wedges are placed below the earlier, higher-placed  $\llcorner$ . In the Gigue at M 5,

$A2_{EC}$  and A1 contain the instruction (*linke Hand: Duolen*) in the lower voice, which is at variance with  $A_C$  (the instruction was later crossed out again in  $A2_{EC}$ ).

The evaluation of the sources for our edition results in the following picture. First and foremost, the sketches provide information about the work's early genesis. The first drafts  $A_A$ ,  $A_B$ ,  $A_C$  already record the pitches of the musical text in almost their final form, with just the dynamic and agogic-articulatory markings often remaining provisional or incomplete in this source layer.

A1 and  $A2_{EC}$  should be evaluated differently.  $A2_{EC}$  is the only manuscript source that contains the complete musical text of the Suite; since it served as the engraver's copy, it also contains the latest autograph musical text.

On the other hand, A1 is likewise laid out as a fair copy but is of secondary importance. It only served for the Präludium as the source for  $A2_{EC}$  and can provide important evidence for it, for example, about subsequent errors (cf. comment on M 13 u). In the other movements A1 is a copy of  $A2_{EC}$ , before the latter was established as the engraver's copy.

The first edition (F) was made under Schönberg's supervision. In his personal copy ( $F_{CC1}$ ) Schönberg later also made three corrections and added the instruction *bei einer Neuauflage zu verbessern* (to be corrected in a new edition). The fact that at least one of these correction markings appears controversial (cf. comment on the Menuett M 3), and other, much more serious mistakes in the first edition remained uncorrected in the personal copy, suggests that Schönberg did not check through the printed version more meticulously later. In the autograph manuscripts Schönberg corrected significant mistakes – mainly pitches or accidentals – often working back and transferring these into the first draft. Even with regard to the later alterations in  $A2_{EC}$ , earlier sources were partly updated. For this reason the musical text in F is clearly authorised as the composer's final version, but should always be read critically, particularly with reference to source  $A2_{EC}$ .

F is the primary source for our edition, with A2<sub>EC</sub> an important secondary source of considerable reference value. Differences between these two sources are rare and, unless they simply constitute obvious careless mistakes, are listed in the *Individual comments*.

Copy A1 and the first drafts (A<sub>A</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>) are minor secondary sources and have been consulted for purposes of decision-making only when there is a clear discrepancy between F and A2<sub>EC</sub>, or a possible subsequent error. Where editorial decisions are based on A2<sub>EC</sub>, these less important secondary sources are listed in support if applicable, and, in addition, particularly informative readings from these sources are given (where, for example, they provide additional information for the interpretation of the pieces, or differ considerably and in a more extended form from the published text).

Inconsistently-placed hairpin marks have been tacitly corrected, provided this does not generate any textural alterations, or an interpretation of the primary source is possible in this sense. Such interventions are listed in the *Individual comments* if the published hairpin affects more or fewer notes than the primary source. The inconsistent use of the markings *I. Tempo* and *Tempo I* has been tacitly standardized to *Tempo I*, while the markings *Tempo*, *tempo* and *a tempo* have been adjusted to the linguistic conventions of the respective movement in unambiguous cases (cf. e.g. Intermezzo M 25: in F the tempo marking is *a tempo*, in A2<sub>EC</sub> *tempo*, in A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> *Tempo I*). Cautionary accidentals are not consistently placed in the sources; their omission applies almost exclusively to the notes *c* and *f* (partly also to *g*), but here again unsystematically. The pedal note *g* in the *Musette* is a special case, and is generally notated without a natural sign (except for M 1). Our edition follows the placement of natural signs in the primary source as closely as possible. In the interests of simpler legibility, natural signs have occasionally been tacitly added or deleted. Because of the complex structure of the work and the authority of Schön-

berg's source, which he emphasized many times (see the *Preface*), any adjustment of parallel passages has been undertaken with extreme restraint.

Square brackets indicate additions regarded by the editor as necessary, while parentheses are taken from the sources.

#### *Individual comments*

##### **Präludium**

- 2 l: In F beginning of the << already on second-to-last upper note, presumably because it was somewhat imprecisely placed in source A2<sub>EC</sub>. Our edition corrects to the reading in A1, A<sub>A</sub>, where its placement is clear.
- 4 u: A1, A<sub>A</sub> have > on 1<sup>st</sup> note lower voice.  
l: A<sub>A</sub> has ^ on 1<sup>st</sup>–6<sup>th</sup> notes.
- 5 u: F has staccato on 5<sup>th</sup> note, our edition omits as in A2<sub>EC</sub>, A<sub>A</sub>. A staccato dot allocated to pf l in A2<sub>EC</sub> was possibly incorrectly interpreted by the engraver in F. Unclear in A1, where a possible staccato dot merges into the 16<sup>th</sup>-note flag.  
l: F has no staccato on 7<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note value, we add as in A2<sub>EC</sub>, A1. – A1, A<sub>A</sub> have staccato on 6<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note value.
- 7 u: A1, A<sub>A</sub> have > with staccato dot on penultimate and last 16<sup>th</sup> note.
- 8 l: F, A2<sub>EC</sub> have *sf* on 6<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note value, but not clearly placed, we correct according to its clear position in A1. – In F<sub>CC1</sub> *p* and staccato on 7<sup>th</sup> note apparently deleted, present in F. – A1, A<sub>A</sub> have staccato on 9<sup>th</sup> note.
- 9 l: A1, A<sub>A</sub> have << on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes middle voice, and a caesura marking before 3<sup>rd</sup> quarter-note value.
- 10 u: F has end of slur on 3<sup>rd</sup> note, presumably because of slightly shortened slur in A2<sub>EC</sub>; we follow clear slurring in A1, A<sub>A</sub>. – A1, A<sub>A</sub> have << on last three notes.  
l: A1, A<sub>A</sub> have beginning of << on 8<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note value, in A2<sub>EC</sub> it is between 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note values.
- 11: A<sub>A</sub> has *dim.* | *e poco rit.* one note later and each with its own continuation strokes above pf u. In A1 originally as in A<sub>A</sub>, later corrected.  
u: A1 has staccato, A<sub>A</sub> has staccato and > on last note.

l: A<sub>A</sub> lacks ^; in addition it has << and slur over 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes lower voice.

- 12: A<sub>A</sub> has *poco accel* and *cresc* on 2<sup>nd</sup> 16<sup>th</sup>-note value. – In A1, A<sub>A</sub> additional stemming and thus lower voice on 6<sup>th</sup>, 8<sup>th</sup>, 9<sup>th</sup> notes (A<sub>A</sub>) or 6<sup>th</sup>, 8<sup>th</sup> notes (A1) as well as instructions on division between the hands, corrected in A1. Valid reading not clear, omitted in later sources.
- 13 u: 1<sup>st</sup> note in the lower voice *d*<sup>2</sup> instead of *db*<sup>2</sup> as in A1, A<sub>A</sub> and having regard to the twelve-tone row; *db*<sup>2</sup> presumably an error in A2<sub>EC</sub>; it remained undetected and thus also ended up in F.
- 14 u: In A<sub>A</sub> 3<sup>rd</sup> note *c*<sup>2</sup> instead of *d*<sup>2</sup> as well as slightly different accentuation; 5<sup>th</sup> note lacks >, 21<sup>st</sup> note >, 24<sup>th</sup> note > with staccato dot. Schönberg possibly originally intended a regular pattern, for with the 3<sup>rd</sup> note *c*<sup>2</sup> (and the missing accent on 5<sup>th</sup> note) the passing note within the successive groups of four changes alternately on 3<sup>rd</sup> or 4<sup>th</sup> note. The evidently deliberate placing of the accents above or below the voice seems to underline this in all the autograph sources (corrected in this sense in A2<sub>EC</sub>). This scheme is obscured through the *d*<sup>2</sup> as 3<sup>rd</sup> note and the > added to the 5<sup>th</sup> note in A1. In F all accents are above the note head, presumably to observe the engraving rule. We adopt the alternating placement from A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>A</sub>.
- 17 l: << begins in the lower voice in A2<sub>EC</sub> between 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> notes, in A1 between 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> notes.
- 18 l: All sources have ♯ above 1<sup>st</sup> dyad. We omit, as surplus and with regard to M 19.
- 18/19 u: E, A2<sub>EC</sub>, A<sub>A</sub> have only 2 ties at the measure transition, we follow A1; cf. also M 17/18.
- 20: F has *cresc.* a 16<sup>th</sup>-note value later, we follow A2<sub>EC</sub>, A1. – Staccato on 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> notes of middle voice as in A2<sub>EC</sub>, in A1 staccato on 6<sup>th</sup> note has become indecipherable, possibly after correction. – In A<sub>A</sub> *cresc. e accel* applies from 2<sup>nd</sup> eighth-note value up to and including M 22.

23 u: A1, A<sub>A</sub> each time have *ff* on 7<sup>th</sup> instead of 6<sup>th</sup> note.

l: In A1, A<sub>A</sub> 4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes have  $\wedge$ .

24: In A1, A<sub>A</sub> no  $\text{♩} = \text{♩}$  instruction or *rit.* in 2<sup>nd</sup> half of the measure.

u: A<sub>A</sub> has  $\wedge$  on 1<sup>st</sup>–7<sup>th</sup>, 9<sup>th</sup>, 11<sup>th</sup> notes and the two dyads.

l: In A2<sub>EC</sub> (before correction), A1, A<sub>A</sub> 2<sup>nd</sup> note in the lower voice  $\text{♩}$ ; in A2<sub>EC</sub> dotting later deleted, but without adding a  $\text{♩}$ ; in F 2<sup>nd</sup> note is  $\text{♩}$ , but also without  $\text{♩}$

### Gavotte

4 u: F > lacks staccato dot. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub>.

5 u: A1 has no *p* and no slur over 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes (*f*<sup>1</sup>–*c*<sup>1</sup>) lower voice.

l: A1 has staccato dot additionally on 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes, and no slur over 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes.

9 u: F, A2<sub>EC</sub>, A1 lack 2<sup>nd</sup> tenuto mark. Our edition follows A<sub>C</sub> with regard to M 8.

15 l: In A1 penultimate note upper voice *g*<sup>1</sup> instead of *gb*<sup>1</sup>.

18 u: A<sub>C</sub> has *sf*,  $\wedge$  and  $\llcorner$  on last triad.

l: F has  $\bullet$  instead of  $\text{♩}$  on first two dyads. In A2<sub>EC</sub> 3<sup>rd</sup>  $\text{♩}$  is considerably longer than the first two, therefore probably interpreted by the engraver as a different accentuation. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub>.

20 l: A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub> have duplet figures on eighth notes and quarter notes, and the additional instruction *Keine Triole* (or similar; in A2<sub>EC</sub> crossed out again later).

21 l: A1 has  $\wedge$  on 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes and > on 6<sup>th</sup> note.

23 u: In F, A1 no staccato dot on the last triad. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.

27: F, A<sub>C</sub> have  $\llcorner$  up to *rit.*, in A1 up to *db/g* (lacks *ff*). Our edition follows A2<sub>EC</sub>.

### Musette

12 u: F has additional staccato dot on 3<sup>rd</sup> dyad. Our edition omits this as in A2<sub>EC</sub>, A1.

14 l: In A2<sub>EC</sub>, A1 reading  $\gg$  possible as >. In F  $\gg$  placed somewhat imprecisely, we adopt the clearer placement in A<sub>C</sub>.

16: A1 extends the continuation stroke from the *rit.* of the preceding measure.

19 l: F has  $\llcorner$  from third-to-last eighth note, beginning of hairpin mark in the manuscript sources largely imprecise because of lack of space. Our edition extends as in A1 and analogous to M 18.

19–20: No extension of the continuation stroke from the *poco rit.* in A2<sub>EC</sub> after page turn.

20, 22 l: A<sub>C</sub> M 20 has *pppp* instead of *ppp* and M 22 *ppp* instead of *pp*.

22–23 u: In A2<sub>EC</sub>, A1 notated an octave lower, A2<sub>EC</sub> with octave instruction, possibly added later. A<sub>C</sub> as F.

23 l: In F without 2<sup>nd</sup> tenuto. Our edition adds this as in A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub>. – F, A2<sub>EC</sub> lack 2<sup>nd</sup> *pp*. Added as in A1, A<sub>C</sub> and analogous to M 22–24.

24 u: By analogy with M 22 f., staccato on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes upper voice (only in A<sub>C</sub>) and *sf* on the following quarter note dyad (not present in any source) would be conceivable. In our edition we have decided against making any change because of the source situation, and having regard to the different motifs (descending melodic writing) and the register at the end of the phrase.

25 l: A1 has *db*<sup>1</sup>/*ab*<sup>1</sup> instead of *g/db*<sup>1</sup>/*ab*<sup>1</sup> on penultimate eighth-note value.

27 u: F has *p* and staccato dots on last two notes in the upper voice. Both probably because of the somewhat unclear placing in A2<sub>EC</sub>: *p* belongs to the system above (= M 24; in F *p* was placed twice by mistake, in M 24 and 27; our edition omits the error in M 27); the two  $\text{♩}$  are also not clear in A2<sub>EC</sub>, which apparently caused the later misunderstanding in F. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub>.

l: In A<sub>C</sub> staccato dots and  $\gg$  on 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> dyad.

29 u: A1 has written out 16<sup>th</sup>-notes and *accel.* on 2<sup>nd</sup> quarter note.

### Intermezzo

Upbeat: A2<sub>EC</sub> has  $\llcorner$  from last note to beyond the bar line.

1: F, A2<sub>EC</sub> have  $\gg$  on 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> 16<sup>th</sup>-note values, in A<sub>B</sub> on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> 16<sup>th</sup>-note values. Our edition follows A<sub>B</sub>, as in A2<sub>EC</sub> it can be assumed that the hairpin mark was moved for reasons

of space, which was then taken into F by the engraver.

2–3: A<sub>B</sub> has a large number of corrections and smaller differences, including  $\llcorner$  on 4<sup>th</sup> quarter-note value M 2 l up to 2<sup>nd</sup> quarter-note value M 3 l and  $\gg$  on 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> quarter-note value M 3 l.

4 l: In F, A2<sub>EC</sub> 2<sup>nd</sup> note *D* instead of *D $\flat$* .

Our edition follows A<sub>B</sub>, having regard to the twelve-tone row.

5: In A2<sub>EC</sub> end of 1<sup>st</sup>  $\gg$  on 5<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note triplet value.

6 l: In F 2<sup>nd</sup>  $\llcorner$  moved slightly to the left, to 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note triplet values.

Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, having regard to M 7.

6–7 u: A<sub>B</sub> has staccato dots on 2<sup>nd</sup>, 5<sup>th</sup>, 8<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note triplet values in the lower voice each time.

7 u: F, A2<sub>EC</sub> have added staccato dots on 3<sup>rd</sup> and 6<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note triplet values.

Our edition omits as in A<sub>B</sub> and having regard to M 5 f. – F has no staccato dots on 7<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note triplet values. Our edition adds as in A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub> and having regard to M 5 f.

8 l: F, A2<sub>EC</sub> have 1<sup>st</sup>  $\gg$  from beginning of the measure to 1<sup>st</sup> note. Presumably an error after the line break in A2<sub>EC</sub> and adopted accordingly into F. Our edition follows A<sub>B</sub>. – In F beginning of 2<sup>nd</sup>  $\gg$  on 2<sup>nd</sup> eighth-note value. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>.

9–11: A<sub>B</sub> displays significantly expanded markings in the area of the first manuscript from 1921 which extended to M 10, and its continuation from 1923 (see music example 1, p. 139.

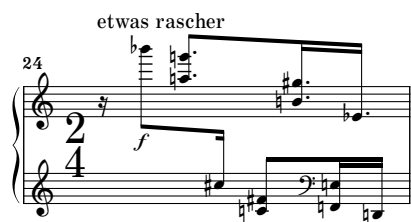
The notation is based on the edited score; A<sub>B</sub> differs in various ways).

The text was apparently intentionally simplified by Schönberg in the later sources, but the possibility that markings were inadvertently lost in the process cannot be entirely ruled out.

10 u: In F no slur, our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>. – The sources have inconsistencies regarding the note value *c*<sup>2</sup>/*a*<sup>2</sup> in the upper voice. In A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub> the positioning directly above the rest in the lower voice suggests a triplet-note value for the dyad, but in this case the following 16<sup>th</sup>-note triplet rest for the upper voice would be missing. In

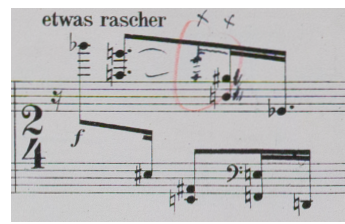
F the dyad is probably not notated as a triplet for this reason, and consequently is moved to the right next to the rest in the lower voice. Because of the clear positioning in A2<sub>EC</sub> and A<sub>B</sub> our edition interprets the dyad as a triplet.

- 11 u: F has no portato dot on last note, our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>.  
 l: In F the end of  $\llcorner$  and beginning of  $\lrcorner$  approximately at 3<sup>rd</sup> note in lower voice, our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, – A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> have *sf* on last note upper voice, in A2<sub>EC</sub> circled and thus deleted. – A2<sub>EC</sub> has accent with staccato on 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> notes in the lower voice.
- 13: F has *f* on 2<sup>nd</sup> note of upper voice in pf l; our edition follows the placement in A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>.  
 u: F has staccato dot on 1<sup>st</sup> *db*<sup>2</sup>, in A2<sub>EC</sub> this area also has a dot, but here this is probably an ink blot or similar. Deleted as in A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> and with regard to the surrounding accentuation. – In A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub> beginning of  $\lrcorner$  together with the end of the preceding  $\llcorner$  on 10<sup>th</sup> 16<sup>th</sup>-note value. – A2<sub>EC</sub> has no slur over the two last 16<sup>th</sup>-note values.
- 17: In F the *f* applies to both staves at the beginning of the measure, our edition follows the clear placement for pf u in A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>.
- 20 u: In F without tie to *c*<sup>3</sup> (present in M 21 after change of system).  
 l: F has no staccato dot on 1<sup>st</sup> chord. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>.
- 24 u: F originally has



Music example 1

F<sub>CC1</sub> has autograph correction:



On p. [1] of the personal copy an entry relating to this *mit einer Fehlerverbesserung* (Seite 15 | Takt 24) | *Sch | bei einer Neuauflage zu verbessern.* (with a correction of a mistake (p. 15) measure 24 Sch to be corrected in a new edition). The motivation behind the correction cannot be fully deduced. If Schönberg had wanted to adjust the somewhat unclear rhythmic filling-out of the length of the measure, the intervention would have been less complex than the correction now visible in F<sub>CC1</sub>. The intervention also obscures the rhythmic link with M 4. In contrast to the correction of the personal copy in the Menuett (cf. comment on M 3), any reservations here are not sufficient to go against the composer's express wishes. Our edition follows the correction instruction.

- 25 u: In F the end of the  $\llcorner$  is shortly before the penultimate 16<sup>th</sup> note. Our edition follows the clear placement in A2<sub>EC</sub>.  
 l: A<sub>B</sub> has slur over 5<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes lower voice.
- 30 u: In A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>  $\llcorner$  begins from last *db*<sup>1</sup>.
- 31 l: In F  $\llcorner \lrcorner$  tends to be allocated to pf u. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>.
- 32 u: F, A2<sub>EC</sub> have staccato dot on 3<sup>rd</sup> note in the upper voice and no staccato dot on 4<sup>th</sup> note in the upper voice, A2<sub>EC</sub> also has no dots on 9<sup>th</sup>

and 11<sup>th</sup> notes in the upper voice.

A2<sub>EC</sub> contains various corrections to 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> notes; evidently the pattern was initially continued from the preceding measure and then corrected without taking the staccato dots into consideration. Our edition follows the clear placement in A<sub>B</sub>.

- l: F has no  $\llcorner$ . Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>.
- 34 u: A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> have  $\gt$  on *a/g*<sup>#1</sup>; in A<sub>B</sub> this almost coincides with the triplet figure and was possibly overlooked when making the copy from A2<sub>EC</sub>.
- 36 u: In A<sub>B</sub> Schönberg uses a reduced way of writing without triplet or sextuplet numerals for the 2<sup>nd</sup> half of the measure; in A2<sub>EC</sub> again notated in full. It seems possible that in the process, a  $\gt$  intended for the 3<sup>rd</sup> dyad, which would be expected in the context, was only omitted by mistake.
- 37 u: A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> have  $\wedge$  on  $\text{♩}$
- 42 l: A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub> have tenuto mark on 4<sup>th</sup> dyad and staccato dot on 5<sup>th</sup> dyad.
- 44: F has  $\lrcorner$  only on 1<sup>st</sup> 16<sup>th</sup>-note value. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>B</sub>, A<sub>C</sub>.

## Menuett – Trio

### Menuett

- 3 f. l: The personal copy F<sub>CC1</sub> has a  $\natural$  before *db* at the end of M 3 that applies to M 4, with the tie from M 3 not deleted; extra note in the margin  $\natural$ . But the *d* would break the tetrachord-influenced dodecaphony (*d* appears regularly in the four-note sequence of the upper voice in M 4). A<sub>C</sub> M 4 also has a  $\flat$  before the *db*, in addition to the tie.
- 9: A2<sub>EC</sub> has no staccato dots on last note and last dyad.
- 18 l: A2<sub>EC</sub> has  $\lrcorner$  from the beginning of the measure to 1<sup>st</sup> note.



- 20 u: F has slur from 1<sup>st</sup> note lower voice to 2<sup>nd</sup> note upper voice. Probably a misreading by the engraver, as in A2<sub>EC</sub> the shaping of the slurs after correction is somewhat imprecise. Our edition follows A1, A<sub>C</sub> as well as the corresponding interpretation of A2<sub>EC</sub>.
- 22 l: F has  $\llcorner$  to 2<sup>nd</sup> eighth note. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A1.
- 23 u: A<sub>C</sub> each time has  $\wedge$  and  $\llcorner$  at the notes in 2<sup>nd</sup> half of measure.
- 24 u: In A1 1<sup>st</sup> dyad lacks octave instruction.

### Trio

- 34: F has no tenuto mark on last note. Our edition follows A2<sub>EC</sub>.
- 35 u: A1 has staccato dots on 3<sup>rd</sup>–5<sup>th</sup> notes, and no slur at the transition to M 36.
- 36 l: F has no tenuto mark on 1<sup>st</sup> note. Our edition follows A2<sub>EC</sub>.
- 38 l: A1 has  $\llcorner$  on 2<sup>nd</sup>–5<sup>th</sup> notes.
- 44: A<sub>C</sub> has *f* at beginning of the measure, but without  $\gg$ , additionally has  $\wedge$  at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes upper voice and  $\wedge$  over last note lower voice.

### Gigue

- 2: A<sub>C</sub> has *sf* on 1<sup>st</sup> note.
- 4: A2<sub>EC</sub> possibly has staccato dot on 2<sup>nd</sup> note, cannot clearly be deciphered.
- 5–8 l: A<sub>C</sub> lacks staccato, instead has  $>$  on each 5<sup>th</sup> eighth-note value.
- 10 u: F has no change of clef. Our edition follows correction in F<sub>CC1</sub> as well as A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub>.
- 10/11 l: A<sub>C</sub> has instruction (*Trommel*) (drum) at the two arpeggiated dyads at the measure transition.
- 11: A2<sub>EC</sub>, A1, A<sub>C</sub> have no staccato dot on 4<sup>th</sup> eighth-note value.
- 13: A2<sub>EC</sub> has continuation stroke for *poco rit.* only up to 4<sup>th</sup> eighth-note value.
- 14 u: F has no staccato dot on 4<sup>th</sup> note upper voice. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, having regard to the consistent articulation around it.
- 15 l: F, A2<sub>EC</sub> have no staccato dot on penultimate and last note. Our edition follows A<sub>C</sub>, having regard to the preceding articulation.
- 16 l: F has no tenuto mark on 3<sup>rd</sup> note. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.

- 17 u: F has no wedge on 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> eighth-note triplet values. Our edition follows A2<sub>EC</sub>.
- 24 f.: In F, A2<sub>EC</sub>  $\llcorner$  after change of system begins afresh in M 25, in A2<sub>EC</sub>  $\llcorner$  M 24 is, however, extended over the bar line. Our edition follows the clear placement in A<sub>C</sub>.
- 25: In A2<sub>EC</sub> *ff* tends to be to the upper voice, in F dependent more on the context (above the middle).  
u: A<sub>C</sub> has  $\cup$  on 1<sup>st</sup> triad.  
l: F has on 7<sup>th</sup> note in error  $\vee$  and  $\cup$ ; on the other hand, 8<sup>th</sup> note lacks articulation marking, an engraving error. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 29: F has no staccato dot on 6<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> eighth-note values. Our edition follows A2<sub>EC</sub>. – A<sub>C</sub> has  $\cup$  on 7<sup>th</sup> eighth-note value.
- 31: A<sub>C</sub> has  $\wedge$  on 1<sup>st</sup> note. – F has no  $\vee$  on 7<sup>th</sup> eighth-note value. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 34: A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub> have slur over 6<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> instead of 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> notes.
- 41 l: A<sub>C</sub> has staccato dot on 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes in lower voice and  $>$  on 4<sup>th</sup> note in lower voice.
- 42 l: F has no staccato dot on 1<sup>st</sup> note of upper voice. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>. – A<sub>C</sub> has tenuto mark on 2<sup>nd</sup> note upper voice.
- 44: F has staccato dot on last note in both upper and lower voice. A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub> only have a dot for the upper voice, but unclear placement in A2<sub>EC</sub> means it could apply to the lower voice. Engraver apparently read this as two dots. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>; cf. also M 43.
- l: F, A2<sub>EC</sub> have no staccato dot on 6<sup>th</sup> note. Our edition adds as in A<sub>C</sub> and with regard to the consistent staccato accentuation on the last note of all the arpeggiated triads in M 43 f.
- 45: In F *pp* placed in pf u, probably a misreading (dynamic in A2<sub>EC</sub> placed somewhat higher because of lack of space). Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 46 l: F has slur on 1<sup>st</sup>  $\text{♩}$ ; our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 47: In F 5<sup>th</sup> eighth-note value lacks  $\cup$ ; our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 49: A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub> have  $\cup$  on the 4<sup>th</sup> eighth-note value. Collides in A2<sub>EC</sub> with the

slur, possibly deleted. In any case falls on the unaccented part of the measure.

- 51 l: In A<sub>C</sub> 3<sup>rd</sup> note lower voice has  $>$ .
- 52: A<sub>C</sub> has *cresc.* (with continuation stroke to M 54), in addition  $\cup$  on the 1<sup>st</sup>, 4<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> eighth-note values and staccato dot on the 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> eighth-note values.
- 54: Our edition omits the superfluous *ff* at the beginning of the measure in F, A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>. Probably already redundant in A<sub>C</sub> due to subsequent correction of the dynamic in M 53.
- 55 l: A<sub>C</sub> has *p* at the beginning of the  $\llcorner$ .
- 59: In F, A2<sub>EC</sub> *p* is placed in such a way that it can be read as applying to 2<sup>nd</sup> eighth-note value. In A<sub>C</sub> clearly placed on 3<sup>rd</sup> eighth-note value. A new row sequence also begins at this point. Changes of row are closely linked throughout the work with the phrasing and the corresponding dynamic structure. Cf. also the two phrases of 9 eighth-note values in each case from M 57, the first of which likewise ends with two dyads at *f*. Our edition follows A<sub>C</sub>.
- 60: A<sub>C</sub> has *f* on 1<sup>st</sup> note.
- 61 l: F lacks dotting on 3<sup>rd</sup> quarter-note value. A2<sub>EC</sub> has dot directly on the rastrum line, presumably overlooked in F. Our edition adds as in A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 64: F has no  $\cup$  on 5<sup>th</sup> eighth-note value. Our edition follows A2<sub>EC</sub>, A<sub>C</sub>.
- 68/69: In A<sub>C</sub> the *e* in M 68 u is connected to the *e* in M 69 l by a tie instead of an open slur (“laissez vibrer”) tie. The reading “laissez vibrer” could have occurred because of the change of system from M 68 to 69 in A2<sub>EC</sub>.
- 69 u: A<sub>C</sub> has  $\wedge$  on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes in each case.
- 70 l: A<sub>C</sub> has  $\wedge$  on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes in each case.
- 74–75: A<sub>C</sub> has  $\llcorner$  from 3<sup>rd</sup> dyad M 74 to dyad M 75, and  $\cup$  on last dyad of M 74.

Berlin, autumn 2021

Marte Auer

**Klavierstück op. 33a***Sources*

- A<sub>D</sub> Autograph draft, dated at the beginning 25/XII 28. ASC, shelfmark MS 37, 28. One page written in ink, without title. 25 complete measures, a 26<sup>th</sup> measure is begun with a dyad in pf u, the manuscript breaks off after this. Continues with tables of note rows. Until M 19 musical text of the final version can easily be seen, in M 20 pf l corresponds with the final version, pf u differs; from M 21 a fundamentally different continuation. Articulation and dynamics partly differ from final version (such as the beginning with *f* instead of *p*). Basically, however, A<sub>D</sub> is already marked from the beginning with indications regarding dynamics, articulation, agogics and performance instructions.
- A<sub>1</sub> Autograph, first complete draft, dated and signed at the end 25/IV 29 *Arnold Schönberg*. London, British Library, shelfmark MS Mus. 1810. Two pages written in ink. Title presumably added later in blue pencil at the top on the right: *Klavierstück op. 33 a*. Originally instead of *a* the marking *No*, but without any number. Measure numbers stamped for each measure, corrected in manuscript from M 33. The complete draft is already very close to the final version, but the articulation and dynamics vary slightly sometimes. Numerous corrections, some in ink, some in red pencil. A few corrections are signed by Schönberg. These are largely re-transfers of corrections from A<sub>EC</sub>, see below. For the first 20 measures A<sub>D</sub> presumably served as the model; see, for example, the correction of the tempo and time signature at the beginning: in A<sub>1</sub> originally as in A<sub>D</sub> *Mäßig*  $\text{♩} = 60$  and  $\text{♩} = 60$ , subsequently corrected to the final version.
- A<sub>EC</sub> Autograph, engraver's copy, not dated. ASC, Universal Edition

collection, shelfmark UEQ 504. Four pages written in ink. Title: *Klavierstück op 33<sup>a</sup>*, on the right next to this *Arnold Schönberg*. Markings by the publisher Universal Edition (publisher's number, numbers to mark the line breaks) show that the autograph served as the engraver's copy. Measure numbers for each measure stamped up to M 31, then written in manuscript. A<sub>EC</sub> was thoroughly corrected in several stages and in various pens both by the publisher as well as by Schönberg. Many corrections were commented on by Schönberg, explicitly authorised and signed (e.g. M 5 l, on beat 3 *dis ist richtig (statt fis) | Schönberg [d# is correct instead of f#]*). Schönberg's corrections are mainly in red, sometimes emphasised and written over in different pens or ink. In some cases, corrections by Schönberg were commented on in several layers (see above) and subsequently re-confirmed and clarified by the publisher in the margin. A few corrections were possibly only transferred back into A<sub>EC</sub> during the course of proof-reading the first edition, similar to the transferring of corrections from A<sub>EC</sub> to A<sub>1</sub>, see above.

F<sub>1</sub> First edition. Vienna, Universal Edition, plate number "U. E. 9521" on pp. 36–40 of the anthology *Musik der Zeit. Eine Sammlung zeitgenössischer Werke. Piano solo*, vol. VI, Vienna, Leipzig, no date, published in July 1929. Title heading: *ARNOLD SCHÖNBERG | KLAVIERSTÜCK | [left:] MORCEAU POUR PIANO [right:] PIANO PIECE | OP. 33a*. Copy consulted: F<sub>1C</sub>, see below.

F<sub>1C</sub> First edition, Schönberg's personal copy (no. 92 in Jerry McBride) with an entry signed by Schönberg. ASC, shelfmark H 3.

F<sub>2</sub> First edition, separate edition. Vienna, Universal Edition, plate number "U. E. 9773", published

in March 1930. Title: *ARNOLD SCHÖNBERG | KLAVIERSTÜCK | Op. 33a | Piano Solo | Aufführungsrecht vorbehalten / Droits d'exécution réservés | UNIVERSAL-EDITION A. G. | WIEN Copyright 1929 by Universal-Edition LEIPZIG | Printed in Austria*. Copy consulted: F<sub>2C</sub>, see below.

- F<sub>2C</sub> First edition, separate edition, Schönberg's personal copy (no. 91 in Jerry McBride) with two entries, one of which is marked *Leibowitz*. ASC, shelfmark H 3.
- F F<sub>1</sub> and F<sub>2</sub>.

*About this edition*

The first edition authorised by Schönberg serves as the primary source for this edition. As the musical text remained unaltered between the reprint in the anthology *Musik der Zeit* (F<sub>1</sub>) and the separate edition (F<sub>2</sub>), in the following text the source siglum F has been used.

In principle, the autograph draft (A<sub>D</sub>) plays no role in this edition. It is a preliminary version, the readings in which are not listed in the comments below. A<sub>D</sub> has simply been used for comparison purposes in doubtful passages.

Both the first complete draft (A<sub>1</sub>) and the autograph engraver's copy (A<sub>EC</sub>) serve as secondary sources, with A<sub>EC</sub> being a source of high importance and an important corrective to F. With the help of A<sub>EC</sub> and A<sub>1</sub>, it has been possible to improve inaccuracies in F in places, and symbols inadvertently missing in F have been added.

The two personal copies contain three correction suggestions, one of which (F<sub>1C</sub>) definitively comes from Schönberg, but it is unclear whether it is obligatory (see footnote and individual comment on M 35 u). According to information from the Arnold Schönberg Complete Edition (series B, vol. 4, ed. by Reinhold Brinkmann, Mainz, Vienna, 1975, p. 41), the two comments from F<sub>2C</sub> resulted from Schönberg's conversations with René Leibowitz. For information on the validity of the correction suggestions, see the footnotes and individual comments on M 22 u and 35 l. Leibowitz made exceptional efforts to

promote the reception of Schönberg's works in Europe. However, an intensive exchange with Schönberg led to annoyance on the composer's part. Schönberg increasingly distanced himself from Leibowitz's high-handed way of approaching his works and their interpretation. The corresponding entries in the personal copies of opus 33a should possibly be regarded against this background.

Thanks to the sources F, A<sub>EC</sub> and A<sub>1</sub>, the musical text is unusually well documented and validated. The correction stages up to the final version can also be clearly reconstructed, although no proofs from the publication process survive. Some of the surviving corrections may be corrections from the proof stage which Schönberg transferred back into the earlier sources. As the last authorised version can largely be determined on this basis without any doubt, the correction processes up to the final reading have not been documented in this edition. In addition, early and thus rejected readings from A<sub>1</sub> or A<sub>D</sub> have not been mentioned. Only when an error is possibly present – such as where there is reason to assume that markings from A<sub>1</sub> were only inadvertently not incorporated into A<sub>EC</sub> – are these listed in the *Individual comments*.

In principle, the notation follows the primary source. Changes of the contents compared with F as in the secondary sources are listed in the *Individual comments*. Smaller adjustments in the positioning of dynamic and tempo indications have been tacitly adopted in the process. Occasionally, rests have been tacitly added, for example to complete polyphonic notation. In equally rare cases, the positioning of articulation markings (at the note head or the stem) and the beaming has been tacitly adjusted to match parallel passages. In A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub> and F, each measure is numbered; we alter to numbering just at the beginning of a line.

#### Individual comments

8 u: In A<sub>EC</sub>, F, beat 2 has  $\gamma$  instead of  $\gamma^{\cdot}$ ; we follow A<sub>1</sub>.

9 l: In A<sub>EC</sub>, F, beat 2 has  $\gamma$  instead of  $\gamma^{\cdot}$ ; we follow A<sub>1</sub>.

12 l: In A<sub>1</sub>, beats 1–2 have an additional slur on  $F-Bb_1$ ; perhaps only inadvertently not transferred to A<sub>EC</sub>.

13 l: A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub> have  $\mathfrak{S}$  already from beginning of the measure. We assume that in the reading in F it is not an oversight, but a clarification.

14 f. u: Articulation in the lower voice as in A<sub>EC</sub>, F. In A<sub>D</sub> in M 14, 2<sup>nd</sup> legato slur is placed an eighth-note value earlier, that is over  $af\sharp^1-b/f^1$ , M 15 lacks articulation markings in the lower voice. In A<sub>1</sub>, M 14 as in A<sub>EC</sub>, F, M 15 has staccato on 1<sup>st</sup> dyad, slur 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> dyad, 3<sup>rd</sup> dyad lacks articulation; 2<sup>nd</sup> half of the measure as in A<sub>EC</sub>, F. Even though the articulation in the early sources does not seem to be definitively fixed, the differences between the two measures in A<sub>EC</sub>, F were presumably intentional.

15 l: A<sub>1</sub> has a staccato dot on 2<sup>nd</sup> note; perhaps only inadvertently not transferred to A<sub>EC</sub>.

18: In A<sub>1</sub> middle voice beats 1–2 have  $e^1-ab^1-e^1$  with slur, see upper voice written in parallel.

20 l: 2<sup>nd</sup>  $d$  with slur open to the right as in A<sub>EC</sub>, F. A<sub>1</sub> has a tie at an evidently subsequently deleted note head. Likewise corrected in A<sub>EC</sub>, but earlier reading not discernible; however, above the slur open to the right, there is a cross and *Sch*, Schönberg's remark on the validity of a correction. The reading F should thus be regarded as authorised. The 2<sup>nd</sup>  $d$  should therefore sound longer than the note value, and in the process care should be taken that the 3<sup>rd</sup>  $d$  is sounded again. It is conceivable that the  $\mathfrak{S}$  should already apply to this 2<sup>nd</sup>  $d$ , like this in A<sub>1</sub> and possibly also in A<sub>EC</sub>. We nevertheless follow F, for the combination of the slur open to the right and  $\mathfrak{S}$  only at the  $C\sharp$  allows for simultaneous staccato articulation in pf u and ensures that the  $d$  is taken with it into the pedal.

22 u: 6<sup>th</sup> note  $\natural a^2$  as in A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub>, F; in A<sub>D</sub>, M 22 differs. F<sub>2C</sub> has the marking  $ab^{??}$  in this passage. According to the row,  $ab^2$  would be expected here (note no. 8 of the basic form). However, in pf l in M 22 the note  $a$  is evidently consciously avoided: here,

notes nos. 7–12 of the inversion, transposed to the fifth below, are used; note no. 12 is  $a$ , but is missing. This points to the fact that in pf u a difference from the row was intended, that is  $a$  was intended instead of  $ab$ , which leads to the omission of the note  $a$  in pf l in accordance with avoiding the octave. For these compositional reasons, because the sources unanimously transmit  $\natural a^2$  and because the correction in F<sub>2C</sub> is only formulated as a question, we follow the primary source.

24 u: In A<sub>1</sub>, beats 1–2 have an additional slur on  $bb^1-c^3$ ; perhaps only inadvertently not transferred to A<sub>EC</sub>.

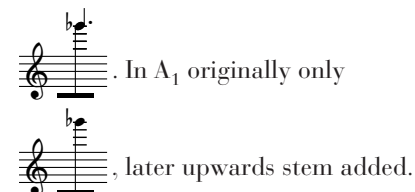
24/25 u: F lacks  $\llcorner$  at the measure transition, presumably an engraving error; we follow A<sub>EC</sub>. There is a change of line after M 24, the open  $\llcorner$  to the right beyond the duration of the measure is not continued in M 25, perhaps that is why it was overlooked in F. In A<sub>1</sub> originally as in A<sub>EC</sub> (without change of line), later deleted and instead a longer  $\llcorner$  centred from M 24 penultimate note pf l.

27 u: F lacks  $\llcorner$  beats 1–2. We follow A<sub>EC</sub>. There, however, *sf* further to the right, possibly intended for the 1<sup>st</sup> chord, with directly following  $\llcorner$ . Reading in F with *sf* on 1<sup>st</sup> note and missing  $\llcorner$  possibly intentional. A<sub>1</sub> shows another concept here:  $\gg$  above pf u for both chords,  $\llcorner$  between the staves, presumably intended for pf l.

l: A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub>, F have an additional slur on  $b-A$  beats 2–3; deleted, as superfluous.

28 u: A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub> have  $c\sharp^2$  in beat 1 with staccato; in A<sub>EC</sub> almost obscured by the preceding slur, therefore possibly only inadvertently not incorporated into F, but cf. the other slur ends in M 28 u.

33 u: A<sub>EC</sub>, F have  $gb^3$  only notated as



Our notation clarifies what was certainly intended in A<sub>1</sub>, A<sub>EC</sub>, F.

35 u:  $d^3$  in 4<sup>th</sup> eighth-note value as in A<sub>EC</sub>, F. A<sub>1</sub> lacks this note, measure is not present in A<sub>D</sub>. In F<sub>1C</sub> note circled in pencil, next to it in Schönberg's hand: ?? *wahrscheinlich* | *weg* | *Sch.* (probably to be deleted). Deletion of the note presumably considered for practical playing reasons. As  $d^3$  is well supported in this passage by A<sub>EC</sub> and F, and the correction in F<sub>1C</sub> is not definitively formulated, we follow the primary source. – In F, beat 3 lacks staccato, we follow A<sub>EC</sub>. l: F<sub>2C</sub> at the end of the measure for pf I has the marking *bb?* | *Leibowitz*. Although the entry appears to relate to the third-last note, only a reference to the last two notes is possible. In terms of serial technique, two *Bb* instead of *B* would be expected here (note no. 5 of the retrograde of the inversion of the row transposed to the fifth below). According to the Critical Commentary of the Arnold Schönberg Complete Edition, p. 43 f., Schönberg approved of this correction suggestion from Leibowitz. However, as all sources unanimously notate *B*, and the correction in F<sub>2C</sub> is only formulated as a question, we follow the primary source.

München, autumn 2023  
Norbert Mülleemann

### Klavierstück op. 33b

#### Sources

A Autograph, first complete draft, two pages in landscape format, written in pencil, one entry each in red pencil (insertion of ♯ before M 19 l) and blue pencil (indicating the insertion of the newly-written M 61), measure numbers stamped for each measure; on the 1<sup>st</sup> page dated at the top right *8/X. 31*, on the 2<sup>nd</sup> page, below right, dated and signed after the last measure *10/X. 1931* | *Barcelona* | *Arnold Schönberg*, ASC, shelfmark MS 37, 29–30.

In the first line of music Schönberg notated the first six notes or the first hexachord of the basic form of the twelve-note row, and directly afterwards the first six notes of the inversion beginning on the note  $e^1$  as follows:



(These two hexachords together produce a new twelve-note field, a so-called twelve-note aggregate.) Only the complete basic row and the inversion beginning on the note  $e^1$  and its retrograde forms are used in opus 33b.

In its complete form, the row is B–C#–F–D#–A–G#–F#–Bb–G–E–C–D.

F1 First edition. San Francisco, The New Music Society of California Publisher, as part of the series *New Music. A Quarterly of Modern Compositions*, note on the plate “Klavierstück-7”, published in April 1932. Title on the wrapper: *NEW MUSIC* | [top left:] *A QUARTERLY* | *OF* | *MODERN* | *COMPOSITIONS* [below right:] *THIS ISSUE CONTAINS* | *KLAVIERSTUECK* | *BY* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *APRIL 1932*. Title on the back page of the wrapper: see p. 116. Title page: *KLAVIERSTUECK* | *BY* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *Note: ARNOLD SCHOENBERG has requested that we do not publish either* | *biographical notes or musical explanations concerning his work, since* | *both he and his musical viewpoint are well known*. Copies consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS 219 076-5,3; ASC, see below F1<sub>C1</sub>–F1<sub>C3</sub>.

F1<sub>C1</sub> 1<sup>st</sup> personal copy of F1 (No. 93c in Jerry McBride) with a few markings. ASC, shelfmark H 3.

F1<sub>C2</sub> 2<sup>nd</sup> personal copy of F1 (No. 93a in Jerry McBride) with a few markings. ASC, shelfmark H 3.

F1<sub>C3</sub> 3<sup>rd</sup> personal copy of F1 (No. 93b in Jerry McBride) with a few markings. ASC, shelfmark H 3.

F2 First edition, 2<sup>nd</sup> issue, published at the earliest in 1943 in New York in the series *New Music* with the note *SECOND EDITION*. Information from: Arnold Schönberg Complete Edition, series B, vol. 4, Mainz, Vienna, 1975, p. 45. No copy currently traceable.

S Autograph slip of paper with questions on three passages in the piece (M 22, 37, 63). This slip can no longer be located. Its content is transmitted in the Critical Commentary of vol. 4 of Series B of the Arnold Schönberg Complete Edition, ed. by Reinhold Brinkmann (Mainz, Vienna, 1975, p. 46).

#### About this edition

Schönberg's *Klavierstück* op. 33b is essentially only found in two sources: the autograph first complete draft (A; October 1931) and the first printed edition published in 1932 in the USA, of which three personal copies, some with matching and some with different entries, are known. Sketches or tables of note rows have not survived, nor has a fair copy that served as the engraver's copy for the first printed edition. Whether sketches or tables of note rows ever existed for this work cannot be stated with certainty. However, it is likely that they once existed, firstly because of Schönberg's usual working methods – as is well-known for the comparable *Klavierstück* op. 33a, composed just a few years before – and secondly because of the fact that the piano piece was written out in A with only very few corrections.

Although the first complete draft (A) contains the musical text practically in its entirety in terms of pitch and rhythm in a form that is also presented in the first printed edition, it is nevertheless unlikely that this source served as the engraver's copy. With regard to dynamics and the slurring and articulation, A is not precisely marked in many places. Besides, the source contains no engraver's markings (information on page

layout, etc.). It is therefore highly likely that a fair copy was prepared, which served as the engraver's copy for the printed edition. However, it has not been found so far.

The personal copies contain numerous markings, but it is not always clear who made them. Some of these are corrections to pitches, which it can be assumed with relative certainty were by Schönberg himself in most cases. As well as this, especially in F1<sub>C3</sub>, there are some alterations to slurs and, particularly in F1<sub>C2</sub>, additions or alterations of accents and other markings for phrasing. In vol. 4 of series B of the Complete Edition, published in 1975, there is information from Schönberg's last assistant Richard Hoffmann (1925–2021) that the markings in F1<sub>C1</sub> and F1<sub>C2</sub> were largely by Leonard Stein (1916–2004), Schönberg's personal assistant from 1942 and pianist in the American premiere of Schönberg's *Phantasy for Violin with Accompaniment of the Piano* op. 47, etc. To what extent they were authorised by Schönberg himself cannot be stated with certainty. Although some markings presuppose access to the autograph (presumably the first complete draft – in one case there is explicit reference to a manuscript source through the marking “Ms” [= Manuscript]), it does not necessarily follow that Schönberg authorised the alteration.

In view of the source material, the first printed edition (F1) has been used as the primary source for this edition. The first complete draft (A) and the three personal copies have been consulted as secondary sources. Readings which differ from the primary source are listed in the following *Individual comments*. In the process, the pitch alterations made in the personal copies, insofar as they correspond with the findings in A and also relate to the twelve-note row, have been adopted in the musical text on the assumption that there was a misprint in the first edition which was corrected in the respective personal copy. As an autograph fair copy is missing, and also the publication process is not documented (for example, through corrected proofs), the reason for dis-

crepancies between readings in A and F1 cannot be determined unequivocally. The different readings could result from Schönberg's alterations in the missing fair copy or in the publication process, or from an oversight in producing the printed edition. Therefore the differing readings in A are listed in the *Individual comments*, even if this edition nevertheless follows the primary source here. As the authors of the corrections included in the personal copies cannot always be identified with certainty, the alterations or additions of slurs and phrasings are also listed in the *Individual comments*, but as a rule they are only adopted when they can be confirmed by analogous passages.

A few markings are placed in parentheses in the primary source. This bracketing has been adopted in this edition. Square brackets indicate the few editorial additions considered to be necessary. Occasionally missing rests have been tacitly added in most cases.

Italic fingering comes from the primary source, as does the bracket [ in M 15 for the division between the hands.

#### *Individual comments*

- 1 u: *cantabile* in all sources only on 2<sup>nd</sup> note, in A probably because of lack of space; moved to 1<sup>st</sup> note and thus the beginning of the phrase.
- 7–9 u: A has one slur instead of two on  $g^1-e^1$  (however, beginning of slur only from bar line 7/8). Long slur possibly by analogy at M 6 f.
- 9: A has the beginning of the *poco rit.* only above the last note  $C\sharp$  instead of on beat 2 (*poco* subsequently inserted, such that the beginning seems to be shortly after beat 2).
- 10 l: A has 4<sup>th</sup> note  $b$  with staccato. – Placement of the penultimate slur unclear. A has a slur over  $b^1-f$ , but F1 has a slur over  $c\sharp^1-d\sharp^1$ . Because of the preceding and following figures, we regard the placement over  $b^1-f$  as more likely.
- 11 l: 3<sup>rd</sup> lower note  $\natural c$  as in A and the corrections in F1<sub>C1</sub>, F1<sub>C2</sub>, F1<sub>C3</sub>, however F1 has  $\sharp c\sharp$ ; probably a printing error ( $c$  corresponds as note no. 11 of the basic form).
- 17: A has *cresc. e accel.* only shortly after beat 2 instead of shortly after beat 1.
- 18: A has the end of the  $\llcorner$  only shortly before the end of the measure, and middle of the measure lacks  $f$ .  
l: A has *Ped.* at 2<sup>nd</sup> half of the measure, corresponding pedal release marking not present.
- 22 l: 3<sup>rd</sup> lower note  $\sharp A\sharp$  as in the correction in F1<sub>C3</sub>, the other sources have  $\natural A$ . F1<sub>C1</sub> has a remark on this note: *see Ms*. The reference to the autograph (*Ms*) therefore seems to confirm  $\natural A$  here. The note  $A\sharp$  meanwhile corresponds with the row (note no. 8 of the retrograde form), in addition the octave to  $a^1$  in pf u is avoided. – The last lower note  $\natural B$  as in A and the correction in F1<sub>C1</sub>, F1<sub>C2</sub>, F1<sub>C3</sub>; F1 has  $b Bb$ . The note  $B$  corresponds with the row (note no. 1 of the retrograde form). The question about the correct reading of the third and last lower note was posed on the slip of paper S.
- 23 u: Staccato on upper note  $bb^2$  as in A by analogy to third-last note in the lower voice in pf l.  
l:  $\gamma$  in each case as in A with regard to the two-part musical writing.
- 24 u: In A, penultimate upper note with  $>$ .
- 25: In A, 1<sup>st</sup> chord pf u/l with  $>$ .
- 26 l: In F1<sub>C2</sub>,  $>$  added to  $bb/d^1$ , possibly on the assumption that this was only placed in F1 in pf u on  $g\sharp^2/d\sharp^3$  by mistake (in F1<sub>C2</sub>, a question mark was placed by this  $>$ );  $bb/d^1$  also in A with  $>$  (placed below the notes there, so that the allocation is clear). – Staccato on  $ab^1-b$  roughly in the middle of the measure as in A by analogy to the surrounding figures.
- 26 f. l: Slur at the measure transition over the upper notes as in A and later addition in F1<sub>C2</sub> with regard to the slurs in the surrounding measures. The other sources lack a slur.
- 27 l: In A, F1<sub>C2</sub>,  $c/f\sharp/bb$  with  $>$ .
- 27/28 l: F1 has a slur at the measure transition only present before the change of line in M 27 as a starting point, not continued after the change of line in M 28. In A, the slur extends

- to  $E\flat$ , but there without staccato on  $A\flat$  and  $E\flat$ . In  $F1_{C2}$ , slur added as in A, staccato not deleted. We place the slur until  $A\flat$ .
- 28 u: In A,  $bb^2/d^3$  with  $>$ .
- 29 u: In A,  $a^2/f^3/ab^3$  with  $>$  (slur at the following dyad is missing). – A has  $d\sharp^2/b^2$  , instead of  and subsequent  $c\sharp^4$  , also corrected like this in  $F1_{C3}$ . – In A, 2<sup>nd</sup> slur already ends at penultimate upper note (1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes without slur), also corrected like this in  $F1_{C3}$ . In A, a new slur begins from the last note, the slur is continued in the following measure, also corrected like this in  $F1_{C3}$ . – In  $F1_{C3}$ , the staccato is deleted (not present in A).
- 31 u:  $\gamma$  at the beginning of the measure as in A.
- 34 u: In A, 1<sup>st</sup> note with fingering  $5\ 1$ .
- 36: A has the beginning of the *rit.* already on beat 1+ instead of on beat 2.
- 37 u: 2<sup>nd</sup> note differs in the sources. A has  $bb^1$ , F1 has  $gb^1$ , in  $F1_{C1}$ , note marked with cross and comment on this in the margin *L. S.* [= Leonard Stein?] | *bb. MS* | + *cb acc* [= according] to *Row*, in  $F1_{C3}$ , note corrected to  $cb^2$ ,  $F1_{C2}$  lacks correction mark; according to the twelve-note row, which produces the retrograde inversion beginning with the note  $db$  at this point,  $cb^2$  would be expected. This reading is also considered on the slip of paper S (*bb?* *cb?* *oder*). There are hardly any plausible reasons for an intended deviation from the row – it would be the only one in the whole piece – thus we regard both the reading  $bb^1$  and  $gb^1$  as less logical and therefore place the row note  $cb^2$ .
- 39 u: Last lower note  $B\flat$  as  as in A, in F1 as  by mistake.
- 40 u: Upper note  $a$  as  as in A and the correction in  $F1_{C3}$ , F1 has  $a$  as  in error. – In A, penultimate note with  $\langle \rangle$  as with the surrounding figures.
- 42 u: 1<sup>st</sup> lower note  $g^1$  as in A, there only a small note head notated without stem, which was perhaps overlooked when writing out the fair copy. F1 only has  $f\sharp^2$ , but cf. M 41 and the figure directly following.
- 42/43 u: Beginning of the slur at the measure transition in F1 apparently only from  $c^3$  at the beginning of M 43. However, after M 42 change of line and beginning of slur in M 43 open to the left, beginning of the slur in the preceding line is missing. But cf. the adjacent slurs which are almost always on the upbeat. A lacks a slur.
- 45 l: Last slur is missing in F1, placed as in A and the later addition in  $F1_{C2}$  by analogy to the figures in M 41, also with  $\langle \rangle$ .
- 46/47 u: In F1 in M 46, end of slur open to the right, not continued after the change of line in M 47. End of the slur on 1<sup>st</sup> note in M 47 as in A and the later addition in  $F1_{C3}$ .
- 48 u: Last lower slur in F1 placed imprecisely, already begins a note earlier, ends roughly at the bar line. We adjust the beginning of the slur to match comparable places in M 46 beat 2, M 48 beat 1 and shorten the end of the slur to the last note. A lacks a slur in this place.  
l: In  $F1_{C3}$ , end of the legato slur corrected, brought forward to the 3<sup>rd</sup> note. A has the end of the slur already on the 2<sup>nd</sup> note; there, however, a further slur on 4<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> note, tenuto marks are missing.
- 49 l: Beat 2+ has  as in A, F1 has ; probably an oversight. In A, note value corrected and unclear, can also be read as .
- 49/50 l: Slur at the measure transition as in later addition in  $F1_{C3}$  by analogy to the figures in the adjacent measures.
- 51: A has the beginning of the *rit.* only on beat 1+ instead of at the beginning of the measure.
- 52 l: F1 lacks staccato on the upper notes  $e-f\sharp$ ; added as in A by analogy to M 53.
- 53 u: In A, last three notes with staccato dashes instead of dots, notes therefore more strongly marked. Fourth-last note lacks articulation marking.
- 55 l: Fourth-last note  $G_1$  as in A and the row (note no. 6 of the retrograde inversion on  $db$ ), F1 has  $E_1$ ; probably a printing error.
- 56: In F1, the continuation strokes of the *rit.* beginning in M 55 end in M 56 shortly before the middle of the measure; extended to the end of the measure as in A with regard to the continuation of the figure in the second half of the measure and the new time signature in M 57.
- 58 u: In A, lower voice in the second half of the measure with different articulation: 
- 61 u: F1 lacks a slur over the lower notes  $F-E\flat$ ; added as in A by analogy to the adjacent motifs.
- 62 u: 3<sup>rd</sup> lower note in F1 erroneously , in A 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> lower notes still .
- 62 f. l: Slur from  $E\flat$  at the measure transition as in A by analogy to M 61.
- 63 l: 3<sup>rd</sup> upper dyad  $A/f$  as  as in the correction in  $F1_{C2}$ ,  $F1_{C3}$ , F1 has ; probably an oversight. A has , also lacks tie from the preceding dyad and lower voice  instead of . In  $F1_{C1}$ , reading A notated for the upper voice.
- 68 l: Open end of slur as in F1, also not corrected in the personal copies. A has the entire concluding passage from M 64 still without legato slurs. As some slurs in F1 only end open by mistake (see, for example, the comments on M 46/47 u and M 48 u), this could be an inaccuracy or an oversight. But such open ends are well-known from other works by Schönberg (cf. for example, no. 1 from opus 19). We therefore follow F1.

Berlin, autumn 2023

Ullrich Scheideler

## Appendix

### Drei Klavierstücke (1894)

#### Source

Autograph fair copy. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark N. Mus. ms. 180. Eight pages paginated in pencil, musical text in ink on pp. 1–7. Title page on blue cover

paper: *Meinem lieben Freunde J. Bach | herzlichst zugeeignet | Drei Clavier = Stücke | von | Arnold Schönberg.* (Cordially dedicated to my dear friend J. Bach Three Piano = Pieces by Arnold Schönberg.) Signed and dated at the end: *Arnold Schönberg Wien, im October 1894.* A number of erasures, corrections, partly in ink, occasionally in blue crayon or pencil. Whether some corrections stem from a foreign hand or were entered later cannot be determined. The dedication is mostly falsely cited as “F. Bach” instead of “J. Bach”; however, a comparison with the letter “F” in “Freunde” makes it clear that it is indeed “J” (information courtesy of Hella Melkert, Arnold Schönberg Complete Edition, Berlin). The dedicatee was thus unquestionably David Josef Bach (see the *Preface*).

#### About this edition

The only source is the autograph. In the case of corrections, we assume that the reading after proofing was authorised by Schönberg, even if the hand of the scribe cannot be identified. Therefore, in principle, the corrected reading is edited. Since it cannot be completely ruled out that additions are by later owners, any such corrections have been listed in the *Individual comments*.

Grace notes have been standardised in terms of value if the differences do not seem to be intentional; as a matter of principle, a slur to the main note has been entered, even if it is lacking in the source. In a few cases, obvious slips of the pen have been corrected without comment, for instance when not all the notes in chords have augmentation dots. If tied chords do not display all the necessary ties, although a sustained chord is unquestionably intended, ties have been added tacitly. Similarly, individual note values have been adjusted when this can be decided without any doubt through the context. The partly inconsistent stemming of polyphony generally follows the source, but has been carefully changed to match. Markings only inadvertently missing in the source, but which can be added by analogy, are written in [ ].

#### Individual comments

##### Andantino

- 1 l: Is the line from 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> note a legato slur? All 16<sup>th</sup> notes should possibly be under a slur. However, all corresponding passages, e.g. M 4 l, have a slur only from the 2<sup>nd</sup> note.
- 11 f. u: Legato slur at the measure transition inadvertently extends only to the penultimate chord in M 12.
- 21 u: Additional slur to the last four 16<sup>th</sup> notes; deleted in view of the existing slur and pf l. Cf. also the comment on M 24 u.
- 24 u: Slur to the last four 16<sup>th</sup> notes. Cf. also the comment on M 21 u. M 24 indeed lacks the long slur, but we change to match M 21. – 1<sup>st</sup> chord on beat 2 originally had  $c\sharp^1$  instead of  $a$ , additional ledger line subsequently added in blue and hence the lowest note corrected to  $a$ .
- 33 l: Tie  $b-b$  added subsequently in pencil. – Last third not clear, possibly only the single note  $e^1$  twice without  $c\sharp^1$ ; ledger line for  $c\sharp^1$  twice displays no recognisable note head. The separate stemming, however, speaks for a third. The first downward stem begins at the  $c\sharp^1$  ledger line, but could be intended from  $e^1$ . The second downward stem begins only from the  $c\sharp^1$  ledger line, not from the note  $e^1$ , and displays its own eighth-note flag. Our version with the added tie  $c\sharp^1-c\sharp^1$  is the most probable solution. However, the passage can also be interpreted in such a way that first single note  $e^1$  is intended, followed by the third  $c\sharp^1/e^1$  or twice only the single note  $e^1$ . The reading of an initial third, then a single note seems less likely.
- 34 l: 2<sup>nd</sup> upper note probably inadvertently  $c\sharp^1$  instead of  $d^1$ , however, the  $\natural$  is placed on the level of  $d^1$ . The note head was later clarified in blue as  $d^1$ .
- 35 l: Above the upper note of the octave  $A/a$ , beat 1+ has a ledger line drawn in blue for  $c\sharp^1$  with only a faintly discernible note head. Perhaps a suggestion to replace the  $a$  with  $c\sharp^1$  in order to avoid the parallel fifths.
- 37/38 u: At the measure transition there is an additional tie under the

ledger lines of the uppermost note, on the level of  $g\sharp^2$ ; thus possibly octave  $g\sharp^2/g\sharp^3$  intended? Note head is not present.

##### Andantino grazioso

- 3 u: Penultimate chord originally had  $e^1$  instead of  $c^1$ , corrected in blue to  $c^1$ , cf. also M 5, 46, 48.
- l: 1<sup>st</sup> note originally had additional upper octave  $c$ , deleted in blue, cf. also M 5.
- 47 l: 1<sup>st</sup> lower note  $G$  instead of  $F$ ; but see the harmonic context and M 6.

##### Presto

- 12 l: Third-to-last note  $d\sharp^1$  rather than  $e\sharp^1$ ; this reading is however unlikely.
- 14 u: Additional slur on the first two 16<sup>th</sup>-note values; presumably by mistake.
- 19:  $\llcorner$  not distinct, only the upper stroke present; hairpin possibly not intended.
- 19–34 l: Several of the slurs on the 16<sup>th</sup>-note motifs are only on the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes of the groups of three. In these cases, we tacitly extend them.
- 25 l: Last note seemingly  $e^1$  instead of  $c\sharp^1$ ; presumably by mistake and corrected, lower ledger line indistinctly crossed out.
- 36 u: 1<sup>st</sup> chord has  $e^2$  instead of  $c\sharp^2$ ; presumably by mistake, cf. also M 44.
- 53 u: Last lower note  $d\sharp^2$  originally had lower octave  $d\sharp^1$ , later crossed out; cf. also M 57.
- 55 f. u: Slur present only in M 55, but clearly extended beyond the bar line at the end of the line, slur not continued after the line break in M 56. We lengthen the slur, cf. also M 51 f.
- 90 l: The lower note in the octave  $B/b$  is indeed present, but hardly discernible, it is obscured by beams.
- 98 u: 3<sup>rd</sup> chord inadvertently  $\downarrow$  instead of  $\uparrow$

Munich, autumn 2023

Norbert Müllemann