

Vorwort

Die Entstehung der *Drei Klavierstücke* op. 11 von Arnold Schönberg (1874–1951) fällt in das Jahr 1909 und damit in eine Zeit, die Theodor W. Adorno später einmal als die heroische Phase der Neuen Musik bezeichnet hat. Seit 1907 hatte sich in Schönbergs Komponieren eine deutliche Wandlung vollzogen, die sich vor allem in der Sprengung der Dur-Moll-Tonalität zeigte, zugleich aber tiefere Ursachen hatte. Schönberg wollte ein neues Form- und Ausdrucksideal verwirklichen, das den Selbstaussdruck des komponierenden Genies, der zugleich Ausdruck des neuen Menschen sein sollte, in den Mittelpunkt stellt. Die beiden entscheidenden Werke, in denen sich dieses neue Denken ankündigte, waren sein 2. Streichquartett op. 10 (1907/08) sowie die *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George* op. 15 (1908/09). Bereits vor der vermutlich im März 1909 erfolgten Fertigstellung der „George-Lieder“ entstanden im Februar 1909 die ersten beiden der *Drei Klavierstücke*. Das dritte Klavierstück wurde erst im August 1909 komponiert, nachdem im Frühsommer die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 mit Ausnahme von Nr. 5 beendet worden waren.

Im Juli 1909 – also noch vor Abschluss des gesamten Werks – bemühte sich Schönberg, den Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni, mit dem er 1903 schon einmal in Kontakt getreten war (damals, um eine Aufführung seiner Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 zu erreichen), für die Klavierstücke zu interessieren. Am 13. Juli schrieb Schönberg: „Ich habe zwei Klavierstücke (mehrere andere sind angefangen, [...]) die nur jemand spielen kann, der wie Sie mit seinen Sympathien auf der Seite aller jener ist, die suchen. [...] sie sind ja technisch kaum von besonderer Schwierigkeit. Aber ihr Vortrag erfordert Glauben und Überzeugung. Deshalb wende ich mich an Sie“ (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEI-basierte*

Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften, Online-Edition, hrsg. von Christian Schaper/Ullrich Scheideler, <https://www.busoni-nachlass.org>, Zugriffsdatum 20. September 2021; alle folgenden Briefausschnitte folgen dieser Edition). Der ausführliche Briefwechsel, der sich zwischen beiden entspann, nachdem Busoni sein Interesse bekundet und Schönberg ihm die Stücke zugesandt hatte, führte bald zu einem Austausch über Klaviertechnik und eine neue ästhetische Richtung in der Komposition. Busoni warf Schönberg vor, dass dessen „asketischer“ Klavierstil nur anders, nicht aber reicher und zudem unnützer Verzicht auf schon Errengenes sei – mit einem Wort, die „Form des Ausdruckes auf dem Clavier ungenügend“ bleibe (Brief vom 2. August 1909). Er sah sich daher veranlasst, Schönbergs 2. Stück für sich umzuarbeiten. Schönberg verteidigte die pianistische und kompositorische Faktur seiner Stücke mit dem Hinweis auf die neue Ausdrucks- und Schaffensästhetik, denn ihm schien, „als ob speziell diese beiden Stücke, deren düstere, gepresste Klangfarbe constitutionell ist, einen Satz nicht ertrügen, der dem Klangsinne – in der üblichen Bedeutung – allzu sehr schmeichelt“ (Brief vermutlich vom 31. Juli 1909). Später fügte Schönberg hinzu: „mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines festen Willens, bestimmter Neigungen, greifbar deutlicher Empfindungen. Was er nicht thut, ist nicht: was er nicht kann, sondern: was er nicht will“ (Brief vom 24. August 1909). Selbstverständlich änderte Schönberg nach Busonis Kritik keine einzige Note.

Schönbergs zuletzt zitierte Bemerkung zeigt, dass der neue Stil in erster Linie auf einer veränderten Ausdrucks-idee beruht. Diese hatte Schönberg manifestartig in einem anderen Brief an Busoni dargelegt, allerdings nicht ohne später einschränken zu müssen, dass er nicht in der Lage sei, das dort propagierte Programm schon vollständig umzusetzen: „Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen. von [...] der Logik. also: weg von der ‚motivi-

schen Arbeit‘ [...] Weg von der Harmonie als Cement oder Baustein einer Architektur. Harmonie ist Ausdruck und nichts anderes als das. [...] Meine Musik [...] soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit unserem Unbewussten in Verbindung bringt“ (Brief vom 13. oder 18. August 1909).

Wahrheit und unmittelbarer Ausdruck waren somit an die Stelle eines Schönheitsideals der Kunst getreten. Der Wille zur kompositorischen Selbstentäußerung bei gleichzeitiger Gebundenheit an die Tradition, die sich nicht einfach abstreifen ließ, führte indes zu einer Mischung von traditioneller und radikal neuer Tonsprache. Dies wurde schon früh bemerkt und war womöglich ein Grund für den Erfolg der Stücke. Die Uraufführung von Opus 11 fand am 14. Januar 1910 in Wien im Rahmen eines Schönberg-Abends des Vereins für Kunst und Kultur statt; neben den von Etta Werndorff vorgetragenen Klavierstücken waren auch ein Ausschnitt der Klavierfassung der um 1900 komponierten *Gurrelieder* sowie die „George-Lieder“ op. 15 Teil des Programms. Die *Drei Klavierstücke* lösten keinen Skandal aus; vielmehr gab es lauten Beifall, der sich nicht nur darauf zurückführen lassen dürfte, dass sich im Publikum überwiegend Anhänger Schönbergs befanden, sondern der vermutlich auch mit den zahlreichen Verbindungen der Werke zur Tradition des romantischen Klavierstücks zusammenhing. Der anonyme Rezensent der Wiener Zeitung *Die Zeit* hob in der Ausgabe vom 21. Januar 1910 hervor: „so exzeptionell als man ihn ausgibt, ist Schönberg nicht. Er ist bloß kühner als alle jene Tondichter, in denen ein besonders mächtiger Drang nach intensivem Ausdruck lebt. Für ihn existiert kein Gesetz der Schönheit [...]. So nur kann seine Kunst verstanden werden. Die will nicht gefallen.“ Der Wiener Star-Kritiker Julius Korngold formulierte hingegen in der *Neuen Freien Presse* vom 26. Januar 1910 deutlich schärfer: „Drei Klavierstücke berühren geradezu wie ein akustisches Experiment und keineswegs wie ein gelungenes, überzeugendes. Sie stel-

len methodisch Negation bisher geltender Musikelemente dar, Negation jeder Syntax, Negation des Begriffes der Tonalität, des geltenden Tonsystems.“

Es sollte sich allerdings schon bald zeigen, dass das mit dieser Einschätzung verbundene negative Urteil keinen längerfristigen Bestand hatte. Etliche Pianisten waren dem neuen Stil gegenüber aufgeschlossen, sodass es zu einer regen Nachfrage nach den Stücken noch vor deren Drucklegung kam, was die Anfertigung einer Reihe von heute verschollenen Abschriften veranlasste (eine einzige ist heute im Nachlass Béla Bartóks greifbar, siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Emil Hertzka, der Direktor von Schönbergs neuem Verlag Universal Edition, musste wohl nicht erst lange überzeugt werden und stimmte einer Drucklegung ohne langes Zögern zu. Opus 11 war somit das erste Werk des Komponisten, das bei der Universal Edition erschien und zugleich das Verlagsprofil maßgeblich prägte. Schönberg sandte wohl Anfang Juli 1910 das heute verschollene reinschriftliche Autograph an den Verlag, der offenbar sogleich mit der Herstellung begann. Bis Ende September veranlasste man zwei Korrekturlesungen durch den Komponisten, sodass das Werk schon im Oktober 1910 erscheinen konnte (die Publikation von Opus 11 ist in *Hofmeisters Musikalisch-literarischem Monatsbericht* für den Monat Oktober auf S. 253 angezeigt). Die Verkaufszahlen gaben Hertzka Recht: Bis August 1913 erschienen vier Auflagen der Erstausgabe, bis 1923 weitere fünf Auflagen (Zahlen nach den Angaben in der Gesamtausgabe). Gemäß Beatrix Obal war die Auflagenhöhe aller Auflagen bis 1923 zusammen recht hoch, und zwar lag sie bei etwa 6.000 Exemplaren (vgl. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin 2020, S. 70). Im Jahr 1924 unterzog Schönberg die *Drei Klavierstücke* einer nochmaligen Durchsicht, die kleinere Retuschen und Fehlerkorrekturen nach sich zog. Die dann hergestellte revidierte Ausgabe erschien erstmals im Juli 1925 und erlebte zu Schönbergs Lebzeiten fünf Auflagen. Nach Schönbergs Emigration in die USA kam 1942

auf Grundlage des Notentexts der revidierten Ausgabe ein weiterer Nachdruck heraus. In ihm wurden keine Noten geändert; die Anpassung an den amerikanischen Markt brachte es aber mit sich, dass die deutschsprachigen Tempoangaben um englischsprachige ergänzt wurden. Die wichtigste Neuerung stellte die Einfügung von Metronomzahlen an den jeweiligen Stückanfängen dar. Da sie bereits in einem von Schönbergs Handexemplaren der 1. Auflage nachgetragen waren, konnte sich Schönberg also schon früh mit der Absicht getragen haben, das gewünschte Tempo zu präzisieren (seine seit Mitte der 1920er Jahre neu komponierten Werke sind stets metronomisiert). Alle in der amerikanischen Ausgabe vorgenommenen Änderungen sind durch einen Brief vom 20. Dezember 1941 autorisiert, in dem Schönberg die vom Verlag gemachten Vorschläge teils bestätigte, teils um eigene Vorschläge ergänzte. Da diese Ausgabe jedoch unter speziellen Bedingungen für den amerikanischen Markt zustande kam, wurde sie für die vorliegende Edition nicht als Hauptquelle herangezogen (zu allen Quellen und deren Bewertung siehe *Bemerkungen*).

In dem späten aus dem Jahr 1948 stammenden Text *A Self-Analysis* (erstmal veröffentlicht in: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13. November 1949) äußerte Schönberg die Vermutung, dass Werke wie die *Drei Klavierstücke* op. 11 inzwischen relativ leicht verständlich seien. Die Musikgeschichte hat ihm in diesem Punkt Recht gegeben, zählen doch die *Drei Klavierstücke* op. 11 heute zu den Klassikern der Neuen Musik.

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

Berlin, Herbst 2021
Ullrich Scheideler

Preface

The *Drei Klavierstücke* op. 11 by Arnold Schönberg (1874–1951) were composed in 1909, thus at the time that Theodor W. Adorno later designated the “heroic” phase of the New Music. Since 1907, Schönberg’s art of composition had undergone a clear transformation that mainly revealed itself by exploding the major-minor tonal system, but that at the same time had deeper causes. Schönberg wished to implement a new ideal of form and expression that would have at its centre the self-expression of the composing genius, and would simultaneously be the expression of the “new human being”. The two pivotal works announcing this new thinking were his 2nd String Quartet op. 10 (1907/08) and the *15 Gedichte aus “Das Buch der hängenden Gärten” von Stefan George* op. 15 (1908/09). The first two Piano Pieces were composed in February of that year, before the “George Songs” were completed (which was probably in March 1909). The third of the pieces was not composed until August 1909, following the completion of the *Fünf Orchesterstücke* op. 16 in the early summer (except for no. 5).

In July 1909 – thus before the completion of the whole work – Schönberg sought to interest the pianist and composer Ferruccio Busoni in his Piano Pieces. He had already been in contact with Busoni once before, in 1903, hoping at that time to secure a performance of his symphonic poem *Pelleas und Melisande* op. 5. On 13 July Schönberg wrote: “I have two piano pieces (and have started several others [...]). They are playable only by someone – like you – whose sympathies lie on the side of all those who are seeking. [...] Technically they don’t present any particular difficulty. But their performance demands belief and conviction. That is why I am turning to you” (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEI-basierte Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften*, online edition, ed. by Christian Schaper/Ullrich Schei-

deler, <https://www.busoni-nachlass.org>, accessed 20 September 2021; all subsequent passages from letters are from this edition). The extensive correspondence that developed between the two men after Busoni had signalled his interest and Schönberg had sent him the pieces soon led to an exchange about piano technique and a new aesthetic direction in composition. Busoni complained to Schönberg that his “ascetic” piano style was only different, not richer; and, furthermore, it was a pointless renunciation of what had already been achieved – in a word, that his “form of expression on the piano remained unsatisfactory” (letter of 2 August 1909). He thus took it upon himself to rework Schönberg’s second Piano Piece. Schönberg defended the pianistic and musical structure of his pieces with a reference to his new aesthetic of expression and composition, for it seemed to him “as if these two pieces in particular, whose essence is in their gloomy and compact tone colour, cannot carry a texture that altogether over-flatters the sense of sound as it is generally understood” (letter, probably of 31 July 1909). Schönberg later added: “my piano writing is not the result of any lack of ability, but the expression of a firm will, of specific inclinations, of clearly graspable feelings. What it does not do, is not what it cannot, but what it does not want to do” (letter of 24 August 1909). He did not, of course, change a single note following Busoni’s critique.

Schönberg’s last-cited comment shows that his new style primarily rests on a modified idea of expression. He had set this out in the manner of a manifesto in a further letter to Busoni, though not without later having to qualify it by saying that he was not at a point to set out his programme in its entirety there: “I aim for a complete liberation from all forms; from [...] logic, thus away from ‘motivic work’[.] Away from the idea of harmony as the cement or building block of architecture. Harmony is expression, nothing else. [...] My music [...] should be the expression of a feeling, like the real feeling that connects us to our unconscious” (letter of 13 or 18 August 1909).

Truth and direct expression thus emerged to replace an ideal of artistic beauty. The desire for compositional self-expression and simultaneously an adherence to tradition that does not allow itself simply to be cast off, led meanwhile to a mixing of traditional and radically new musical languages. This was noticed early on, and may possibly have been a reason for the success of the pieces. The première of op. 11 took place in Vienna on 14 January 1910, as part of a Schönberg Evening given by the Verein für Kunst und Kultur. Besides the piano pieces, performed by Etta Werndorff, part of the programme was given over to a section of the piano reduction of the *Gurrelieder*, composed around 1900, and to the “George Songs” op. 15. The *Drei Klavierstücke* provoked no scandal; instead, they received loud applause, which not only indicates that the audience was chiefly made up of Schönberg supporters, but probably also reflects the work’s many connections to the Romantic piano tradition. The anonymous reviewer in the Viennese paper *Die Zeit* emphasised on 21 January 1910 that “for all people say that he is exceptional, Schönberg is not. He is simply bolder than all those composers who place a particularly powerful emphasis on intensity of expression. For him, there exists no law of beauty [...], and his art can only be understood in such terms. It does not seek to please”. The star Viennese reviewer Julius Korngold, on the other hand, was noticeably harsher in the *Neue Freie Presse* of 26 January 1910: “The three piano pieces come across almost as an acoustic experiment, and one that is not at all successful or convincing. They represent a systematic negation of previously valid musical elements – a negation of all syntax, a negation of the concept of tonality, and of the prevailing tonal system.”

Events were soon to show that Korngold’s negative assessment would not have any long-term impact. Several pianists were open-minded towards the new style, resulting in a stream of requests for the pieces even before they were published, and to the production

of a series of copies that are no longer extant (the sole survivor is held today in Béla Bartók’s archives – see the *Comments* at the end of the present edition). Emil Hertzka, the director of Schönberg’s new publisher Universal Edition, took little persuading, and agreed to the work being printed without much delay. Opus 11 was thus the first of the composer’s works to appear with Universal Edition, and it also played a major role in establishing the company’s publishing profile. Schönberg likely sent the fair-copy autograph (now lost) to the publishers early in July 1910; they initiated the production process immediately and had the composer read two sets of proofs by the end of September, which allowed the work to appear in October 1910 (opus 11’s publication was announced in *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* for October, p. 253). The sales figures justified Hertzka’s decision: the first edition saw four issues by August 1913, with five further issues by 1923 (these numbers are taken from the Complete Edition). According to Beatrix Obal, the combined number of copies of all issues up to 1923 was very high, certainly around 6,000 (cf. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin, 2020, p. 70). In 1924 Schönberg undertook a revision of the *Drei Klavierstücke*, leading to some small retouchings and the correction of errors. The resulting revised edition first appeared in July 1925 and was reissued a further five times during Schönberg’s lifetime. After his emigration to the USA a further reprint edition was issued in 1942, based on the musical text of the revised edition. It contained no changes to the notes; accommodating the work to the American market required that the German tempo markings be supplemented by English ones. The most important new element was the addition of metronome markings at the beginning of each piece. As these had already been added to one of Schönberg’s personal copies of the 1st issue, the composer may well have had the intention of specifying the required tempi early on (all of his new compositions from the mid-1920s onwards have metronome

markings). All the changes in the American edition were authorised in a letter of 20 December 1941 in which Schönberg either confirmed his publisher's suggestions or added suggestions of his own. But since this edition was made in light of the special requirements of the American market, we have not consulted it as a primary source for the present edition (see the *Comments* for information on all the sources and our evaluation of them).

In his later text *A Self-Analysis* from 1948 (first published in: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13 November 1949), Schönberg suggested that works such as the *Drei Klavierstücke* op. 11 had in the meantime become relatively easy to understand. Music history has proved him right on this point, and the *Drei Klavierstücke* belong today among the classics of new music.

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

Berlin, autumn 2021
Ullrich Scheideler

Préface

Les *Drei Klavierstücke* op. 11 d'Arnold Schönberg (1874–1951) furent composées en 1909, à une époque qualifiée ultérieurement par Theodor W. Adorno de phase héroïque de la Nouvelle musique. Depuis 1907, l'écriture du compositeur subissait une mutation tangible se manifestant essentiellement par l'explosion de la tonalité majeur/mineur, mais dont les causes étaient plus profondes. En effet, Schönberg aspirait à

concrétiser un nouvel idéal formel et expressif centré sur l'expression du génie compositeur et se voulant simultanément celle d'un homme nouveau. Les deux œuvres décisives annonciatrices de cette nouvelle pensée sont son 2^e Quatuor à cordes op. 10 (1907/08) et les *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George* op. 15 (1908/09). Les deux premières pièces des *Drei Klavierstücke* furent écrites en février 1909, avant même l'achèvement des «lieder d'après George», qui intervint vraisemblablement en mars 1909. La troisième pièce ne vit le jour qu'en août de la même année, après que Schönberg eut terminé de composer les *Fünf Orchesterstücke* op. 16 au début de l'été, à l'exception de la dernière.

En juillet 1909 – c'est-à-dire avant que la totalité de l'œuvre ne fût terminée –, Schönberg s'efforça d'éveiller l'intérêt du pianiste et compositeur Ferruccio Busoni pour ses pièces pour piano. Il avait déjà été en contact avec lui en 1903, afin d'obtenir une exécution du poème symphonique *Pelleas und Melisande* op. 5. Le 13 juillet, Schönberg écrivit: «J'ai deux pièces pour piano (plusieurs autres ont été commencées [...]) qui ne peuvent être jouées que par quelqu'un qui, comme vous, se sent des sympathies pour tous ceux qui cherchent. [...] après tout, elles ne présentent guère de difficultés techniques particulières. Mais leur interprétation exige foi et conviction. C'est pourquoi je me tourne vers vous» (*Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften. Eine kritische, TEL-basierte Textedition ausgewählter Briefwechsel und Schriften*, édition en ligne, éd. par Christian Schaper/Ullrich Scheideler, <https://www.busoninachlass.org>, consulté le 20 septembre 2021. Tous les extraits de lettres ci-dessous d'après cette édition). Après que Busoni eut exprimé son intérêt et que Schönberg lui eut envoyé les pièces, l'abondante correspondance qui s'ensuivit entre les deux hommes aborda rapidement le sujet de la technique pianistique et d'une nouvelle orientation esthétique de la composition. Busoni reprochait à Schönberg un style pianistique «ascétique» certes différent, mais

pas nécessairement plus riche, renonçant en outre inutilement aux acquis antérieurs, et dont la «forme d'expression au piano restait insuffisante» (lettre du 2 août 1909). C'est pourquoi il remania la 2^e pièce pour piano de Schönberg selon l'idée qu'il s'en faisait. Schönberg défendait la facture pianistique et l'écriture de ses pièces en se référant à la nouvelle esthétique d'expression et de création, car il lui semblait «que ces deux pièces en particulier, dont la couleur lugubre et oppressante est constitutionnelle, ne supporteraient pas une écriture qui flatte trop l'oreille, au sens habituel» (lettre vraisemblablement du 31 juillet 1909). Par la suite, Schönberg ajoutera: «mon écriture pianistique n'est pas le résultat d'une incapacité, mais l'expression d'une volonté affirmée, d'orientations précises, de sensations claires et tangibles. Ce qu'elle ne fait pas n'est pas: ce qu'elle ne peut pas faire, mais: ce qu'elle ne veut pas faire» (lettre du 24 août 1909). Bien entendu, Schönberg ne toucha pas à une seule note de la partition consécutivement à la critique de Busoni.

La dernière remarque de Schönberg citée ci-dessus montre que le style nouveau repose principalement sur une conception différente de l'expression. Schönberg l'avait exposée sous la forme d'une sorte de manifeste dans une autre lettre à Busoni, non sans préciser ensuite qu'il n'était pas encore en mesure de mettre pleinement en œuvre le programme qu'il y énonçait: «J'aspire à: la libération totale de toutes les formes, de la [...] logique. donc: loin du “travail motivique” [...] Loin de l'harmonie comme ciment ou élément de construction d'une architecture. L'harmonie n'est qu'expression et rien d'autre. [...] Ma musique [...] doit être l'expression de la sensation telle qu'elle est réellement, qui nous met en contact avec notre inconscient» (lettre du 13 ou 18 août 1909).

La vérité et l'expression immédiate se substituaient ainsi à un idéal de beauté dans l'art. La volonté d'une expression très personnelle alliée à un certain attachement à la tradition, qui ne pouvait être simplement ignorée, conduisit de

ce fait à l'élaboration d'un langage à la fois traditionnel et radicalement nouveau. Cette qualité fut reconnue très tôt et constitue peut-être l'une des raisons du succès de ces pièces. La création de l'opus 11 eut lieu le 14 janvier 1910 à Vienne dans le cadre d'une soirée Schönberg organisée par le Verein für Kunst und Kultur. Outre les pièces pour piano interprétées par Etta Werndorff, le programme comprenait également un extrait de la version pour piano des *Gurrelieder* composés vers 1900 ainsi que les «lieder d'après George» op. 15. Les *Drei Klavierstücke* ne firent pas scandale. Au contraire, elles furent abondamment applaudies, probablement pas seulement parce que le public était composé majoritairement de partisans de Schönberg, mais aussi du fait de leurs nombreuses parentés avec la tradition de la pièce pour piano romantique. Le critique anonyme du journal viennois *Die Zeit* souligne dans le numéro du 21 janvier 1910: «Schönberg n'est pas aussi exceptionnel qu'on le dit. Il est simplement plus audacieux que tous ces compositeurs animés d'un besoin particulièrement puissant d'expression intense. Pour lui, il n'y a pas de loi de la beauté [...]. C'est la seule façon de comprendre son art. Il ne cherche pas à plaire.» Le célèbre critique viennois Julius Korngold, quant à lui, s'exprime de manière beaucoup plus tranchante dans la *Neue Freie Presse* du 26 janvier 1910: «Ces trois pièces pour piano évoquent davantage une expérience acoustique ni réussie ni convaincante. Elles constituent la négation méthodique des éléments musicaux établis jusqu'alors, la négation de toute syntaxe, la négation du concept de tonalité, du système tonal établi.»

Cependant, le jugement négatif découlant de cette critique n'eut pas d'effet à long terme. Certains pianistes étaient ouverts à ce nouveau style, ce qui suscita une forte demande pour ces pièces avant même leur impression et entraîna la production d'un certain nombre de copies aujourd'hui perdues (seul un exemplaire en est actuellement accessible dans la succession de Béla Bartók, voir les *Bemerkungen* ou *Com-*

ments à la fin de cette édition). Emil Hertzka, directeur de la nouvelle maison d'édition de Schönberg, Universal Edition, ne se fit probablement pas prier longtemps et accepta d'imprimer l'œuvre sans beaucoup d'hésitations. L'opus 11 fut donc la première œuvre du compositeur publiée par Universal Edition et exerça à ce titre une influence décisive sur le profil de l'éditeur. Schönberg envoya vraisemblablement le manuscrit autographe, aujourd'hui perdu, au début du mois de juillet 1910 à l'éditeur. Ce dernier semble avoir commencé la production immédiatement après. Il organisa deux relectures par le compositeur avant la fin du mois de septembre afin que l'œuvre puisse être publiée dès octobre 1910 (la publication de l'opus 11 est annoncée pour le mois d'octobre à la p. 253 du *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht*). Les chiffres des ventes donnèrent raison à Hertzka: quatre tirages de la première édition parurent jusqu'en août 1913 et cinq autres jusqu'en 1923 (chiffres issus de l'Édition Complète). Selon Beatrix Obal, le total de tous les tirages de toutes les éditions jusqu'en 1923 est relativement élevé, de l'ordre de 6.000 exemplaires (cf. Obal, *Arnold Schönberg und seine Verleger*, Berlin, 2020, p. 70). En 1924, Schönberg soumit les *Drei Klavierstücke* à une révision qui se traduisit par des retouches mineures et la correction des erreurs. L'édition révisée fut publiée pour la première fois en juillet 1925 et connut cinq retirages du vivant de Schönberg. Une autre réimpression parut en 1942, après l'émigration de Schönberg aux États-Unis, sur la base de la partition de l'édition révisée. Cette édition ne comporte aucune modification de la partition elle-même, mais l'adaptation au marché américain nécessita de compléter les indications de tempo en allemand par des indications en anglais. La principale nouveauté réside dans l'insertion d'indications métronomiques au début de chaque morceau. Comme ces dernières figurent déjà dans l'un des exemplaires personnels de Schönberg du 1^{er} tirage, il se peut que ce dernier ait déjà eu très tôt l'intention de spécifier le tempo sou-

haité (toutes ses nouvelles œuvres composées à partir du milieu des années 1920 sont pourvues d'indications métronomiques). Toutes les modifications apportées à l'édition américaine sont autorisées par une lettre datée du 20 décembre 1941, dans laquelle Schönberg soit confirme les suggestions de l'éditeur, soit en ajoute d'autres. Toutefois, cette édition ayant été réalisée spécifiquement pour le marché américain, elle n'a pas été utilisée comme source principale pour la présente édition (concernant toutes les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Dans le texte de fin 1948 intitulé *A Self-Analysis* (publié pour la première fois dans: *Program Book of the New Friends of Music*, New York, 13 novembre 1949), Schönberg émet l'hypothèse qu'entre-temps, des œuvres telles que les *Drei Klavierstücke* op. 11 étaient devenues relativement faciles à comprendre. L'histoire de la musique lui a donné raison sur ce point, puisque les *Drei Klavierstücke* op. 11 comptent à présent parmi les classiques de la Nouvelle musique.

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

Berlin, automne 2021
Ullrich Scheideler