

Wiener Urtext Edition

UT 50080

Arnold Schönberg

Klavierwerke

Piano Works

Herausgegeben von Eduard Steuermann und Reinhold Brinkmann /

Mit einem Vorwort von András Wilhelm

Edited by Eduard Steuermann and Reinhold Brinkmann /

With a preface by András Wilhelm

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Lizenzausgabe des Verlages Editio Musica Budapest für den Vertrieb in den Ländern

Ungarn, Albanien, Bulgarien, China, Deutsche Demokratische Republik, Jugoslawien, Kuba,

Mongolien, Vietnam, Nord-Korea, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei

Die vorliegende Ausgabe entstand unter Verwendung des Notentextes und Notenstiches von *Arnold Schönberg, Sämtliche Werke, Abt. II: Reihe A, Band 4: Werke für Klavier zu zwei Händen* (B. Schott's Söhne, Mainz; Universal Edition, Wien, 1968).

This edition is based on the musical text published by B. Schott's Söhne of Mainz and Universal Edition of Vienna in *Arnold Schönberg, Sämtliche Werke, Abt. II: Reihe A, Band 4: Werke für Klavier zu zwei Händen*, 1968.

Kiadásunk az *Arnold Schönberg, Sämtliche Werke, Abt. II: Reihe A, Band 4: Werke für Klavier zu zwei Händen* (B. Schott's Söhne, Mainz; Universal Edition, Wien, 1968) kottaszövegének és grafikájának felhasználásával készült.

INDEX

Vorwort	IV
Preface	V
Előszó	VI
Drei Klavierstücke, op. 11, revidiert 1924	1
Sechs kleine Klavierstücke, op. 19	11
Fünf Klavierstücke, op. 23	17
Suite für Klavier, op. 25	34
Klavierstück, op. 33a	51
Klavierstück, op. 33b	54
Zeichenerklärung	58

VORWORT

In diesem Band sind alle vollendeten Klavierkompositionen Arnold Schönbergs veröffentlicht, die er in den Jahren der Reife geschaffen hat. Die 1894 komponierten *Drei Klavierstücke* wurden nicht aufgenommen, da sie nur für eine Untersuchung der schöpferischen Entwicklung Schönbergs von Bedeutung sind. Ebenso außer acht gelassen wurden die zur Zeit bekannten siebzehn Fragmente aus verschiedenen Lebensabschnitten des Komponisten.

Klavierstücke und Klaviermusik im allgemeinen gehören sicherlich nicht zu den wichtigsten Gattungen Schönbergs. Die für seine verschiedenen Stilperioden charakteristischsten Werke sind jene für Kammermusikensembles oder Kammerorchester. Dennoch fällt auf, daß er an entscheidenden Wendepunkten seines Stilwechsels immer wieder eine Klavierkomposition geschaffen hat. Für Schönberg, der stets stark an den traditionellen Gattungen und ihrer in jahrhundertelanger Überlieferung erarbeiteten Formenwelt festhielt, bot das von Konventionen freiere Klavierstück (ähnlich einiger früher ungewöhnlicher Instrumentalbesetzungen, die das traditionelle Formenmodell und die überlieferte Satzstruktur nicht in Erinnerung rufen) die Gewähr der formalen Ungebundenheit. In gesteigerten Augenblicken seines Stilwechsels, wenn er heikle Entscheidungen über den Umschwung und die Erneuerung seiner Musiksprache treffen mußte, schuf er zumeist Klavierstücke; sie boten ihm für die manchmal noch unabsehbaren Folgen der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten die Elastizität der Form. Die Tradition der romantischen Klaviermusik ermöglicht nämlich eine derartige Interpretation des Klavierstückes; unter allen traditionellen Kunstformen ist es die freieste, die die meisten Variationsmöglichkeiten bietet und die vielleicht nur noch mit dem Lied vergleichbar ist.

Die *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) sind ein Zeugnis des Überganges von der Tonalität zur Atonalität; in dieser Hinsicht sind sie auch mit den zur gleichen Zeit entstandenen George-Liedern (op. 15) und den Orchesterstücken (op. 16) verwandt. Spuren des dreiteiligen Aufbaus lassen sich noch nachweisen, doch im dritten Stück ist bereits ein Verschwinden der motivischen Entwicklung zu bemerken. Jeden Augenblick erscheint neues thematisches Material neben dem bisher gehörten. Die Harmonik entfernt sich von den Funktionsbindungen, die Stücke haben keine bestimmte Tonart mehr.

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911) sind ein vielzitiertes Beispiel der Mikroform, eine hauptsächlich später für die Kunst Weberns charakteristische aphoristische Denkweise. Auch unter Schönbergs Werken gibt es ähnliches: die unvollendeten *Drei kleine Stücke* für Kammerorchester. Diese Kurzformen konnten selbstverständlich kaum aus Gründen des Vermeidens von Weitschweifigkeit entstanden sein; in der Folge läßt sich eine von Satz zu Satz wechselnde Technik beobachten — so zeigt beispielsweise das erste Stück einen fast romantischen, erzählenden Verlauf. Der Zyklus ist ein weiterer logischer Schritt, wo anstelle der motivischen Arbeit eine Aneinanderreihung der Grundelemente (Patterns) tritt. Der Grad der Organisierung des

Tonmaterials (die Zahl der ins Spiel zu bringenden Variationsmöglichkeiten) setzt der meist girlandenartigen assoziativen Gestaltung Grenzen.

Die beiden zwischen 1920 und 1923 entstandenen Klavierwerke, die *Fünf Klavierstücke* op. 23 und die *Suite für Klavier* op. 25, werden in der Fachliteratur hauptsächlich wegen ihrer kompositionstechnischen Besonderheit angeführt. Im dritten und fünften Satz des Opus 23 und in der Suite verwendete Schönberg bereits die Zwölftontechnik. In den Stücken von op. 23 wird dabei nicht spürbar, daß der Wechsel der Technik auch einen stilistischen und klanglichen Wechsel verursacht. Die Dichte des Materials, ein hoher Organisationsgrad, die polyphone Konstruktion sind für alle fünf Stücke charakteristisch. In keinem anderen Werk Schönbergs ist vielleicht mit solcher Kraft zu spüren, daß die Herausbildung der Zwölftontechnik das Ergebnis eines organischen Prozesses im Schaffen Schönbergs war. Die Formidee der *Suite für Klavier* ist besonders interessant. Die Verwendung der strengen Strukturen barocker Suitenformen ist wohl kaum ein Zufall. Da der Komponist über die Tragkraft der Reihenstrukturen und die eventuell formbildenden Gegebenheiten der Reihe noch nicht im klaren war, fügte er seine Invention in fertig vorgefundene Rahmen. (Vermutlich aus denselben Gründen hielt Schönberg auch in seinem Bläserquintett an den klassischen Satztypen fest.)

Die unter op. 33 zusammengefaßten zwei Klavierstücke sind kein zusammenhängendes Paar: beide entstanden in verschiedenem Auftrag als selbständige Kompositionen (1929 bzw. 1931). Es sei angemerkt, daß obwohl die Kompositionen eine strenge Anwendung der Zwölftontechnik darstellen, deren Klangergebnis jedoch den Eindruck erweckt, als würde es in die Welt der frühen Schönberg-Kompositionen verweisen. Diese Klavierstücke scheinen sowohl bezüglich der Ausarbeitung der Klavierfaktur und der Handhabung des Instruments als auch hinsichtlich der Struktur gleichsam die unmittelbare Fortsetzung der späten Brahms-Werke zu sein.

*

Die zahlreichen Druckfehler des ursprünglichen Textes der Gesamtausgabe wurden aufgrund der im *Kritischen Bericht* der Reihe B der Gesamtausgabe (1975), Seite 147 veröffentlichten Fehlerliste verbessert. Die hier vorgelegte Ausgabe enthält den derzeit bestmöglichen Text der Klavierwerke Schönbergs. Sie ist primär für den praktischen Gebrauch gedacht, ihr Aufbau weicht geringfügig von dem der übrigen Bände der Reihe Wiener Urtext Edition ab. Im wesentlichen ist sie nichts anderes als ein Sonderdruck der Schönberg-Gesamtausgabe. Wer sich für die Editionsprinzipien, die Quellen und die ausführlichen kritischen Anmerkungen interessiert, findet alles Wissenswerte im *Kritischen Bericht* des von Reinhold Brinkmann herausgegebenen Bandes. Ebendort kann er auch die überlieferten Skizzen und die unvollendeten Klavierkompositionen Schönbergs studieren.

András Wilheim

PREFACE

This volume contains all of Schönberg's mature, finished works for piano solo. The *Three Piano Pieces* composed in 1894 are not included, since they are of importance only to the study of Schönberg's creative development. Likewise omitted are the 17 known fragments dating from various periods of the composer's life.

Piano pieces—for that matter, piano music in general—are not one of Schönberg's most important categories. The works that are most characteristic of his various stylistic periods are those for chamber ensembles or chamber orchestra. It is remarkable, however, that at decisive stylistic turning points we find one or more compositions for piano. Schönberg kept consistently to the traditional genres and the typical forms which were the product of centuries of evolution; the less conventional piano piece offered formal freedom and fewer constraints—as did certain early instrumental ensembles which do not recall a traditional formal model or movement structure. At sensitive moments in a change of style, when Schönberg had to make difficult decisions as to the orientation and renewal of his musical language, he usually turned to piano pieces; they offered him the elasticity of form needed in the search for new means of expression, a search whose consequences were often unforeseeable. The tradition of romantic piano music permits such an interpretation of the piano piece; of all the traditional genres, it is the freest, with the greatest range of variety. In this respect it is perhaps comparable only to the art song.

With the *Three Piano Pieces* Op. 11 (1909), Schönberg crossed the frontier from tonality to atonality. In this way they are related to the *George Songs* Op. 15 and the *Five Pieces for Orchestra* Op. 16, which were composed at approximately the same time. Traces of ternary form can still be observed, but in the third piece motivic development fades in importance; new thematic material constantly turns up alongside what has already been heard. The harmony becomes increasingly less functional, and the pieces are not in definable keys.

The *Six Little Piano Pieces* Op. 19 (1911) are often cited as an example of microform, of aphoristic thought which later became typical of the art of Anton von Webern. Among Schönberg's own works there is a similar case in the unfinished *Three Little Pieces* for chamber orchestra. It goes without saying that these brief forms were not created merely for the sake of avoiding prolixity. In fact, the thought process changes from piece to piece—the first, for example, is almost of romantic narrative character. This set of pieces is a logical further step; in place of motivic working-out there is a sequence of patterns.

The degree of organization of the musical material—the number of possible variations that can be brought into play—puts a limit on the generally garland-like, associative construction.

The two sets of piano pieces written between 1920 and 1923—the *Five Piano Pieces* Op. 23 and the *Suite for Piano* Op. 25—are referred to in the Schönberg literature primarily because of their compositional technique. In the third and fifth pieces of Op. 23 and in the entire Suite, Schönberg uses the twelve-tone method. In the Op. 23 pieces, the change of method does not produce a noticeable change in style or sound. All five pieces have in common a compactness of material, a high degree of organization and a polyphonic construction. In no other work by Schönberg is it perhaps so strongly evident that the evolution of the twelve-tone method was the result of an organic process in Schönberg's art. His choice of form in the *Suite for Piano* is especially interesting; it can hardly have been an accident that he took the strict baroque structure. Since Schönberg had as yet no clear idea of the formal consequences the note-row might have, he chose to put his ideas into an already existing framework—and it may have been for the same reason that he held fast to classical forms in his *Wind Quintet*.

The two piano pieces that make up Op. 33 do not actually belong together; they were written on two separate occasions in 1929 and 1931. In spite of the strict application of the twelve-tone method, these pieces sound as though they belong to Schönberg's early compositions. Both in their pianistic style and use of the instrument, and in their structure, they could be said to be a direct continuation of Brahms's late piano pieces.

*

The many printing errors of the original text of the Complete Edition have been corrected on the basis of the errata list published on page 147 of the Editor's Report on series B of the Complete Edition (1975). The present edition therefore contains the most authentic text now available of Schönberg's piano music. Its purpose is primarily practical; in structure it deviates somewhat from that of the other Wiener Urtext Edition volumes. In essence, it is nothing other than an offprint of the Schönberg Complete Edition. Those who are interested in the editorial guidelines, the sources and the detailed critical notes should consult Reinhold Brinkmann's Editor's Report in the Complete Edition. There will also be found the extant sketches and Schönberg's unfinished compositions for piano.

András Wilhelm

E kötetben Arnold Schönberg valamennyi érettkori, befejezett zongorakompozícióját közreadjuk (nem vettük fel a *Drei Klavierstücke* 1894-ben fogalmazott sorozatát, amelynek inkább csak a Schönberg alkotóegységének fejlődésére irányuló vizsgálatok szempontjából van jelentősége; ugyanígy eltekintettünk a jelenleg ismeretes, a komponista különböző életszakaszaiból származó, tizenhét töredéktől, kompozíciókezdetektől is).

A zongoradarab, egyáltalán: a zongorazene, minden bizonnyal nem tartozik Schönberg legfontosabb műfajai közé; stílusperiódusainak legjellemzőbb opuszait többnyire inkább kamarazenei alkotásai között kell keresnünk. Mégis szembeötlő, hogy döntő stílári fordulatai táján egy-egy zongorakompozíció is kikerül a tolla alól. A hagyományos műfajokhoz, a műfajok évszázados hagyomány által kimunkált formavilágához mindvégig oly erősen ragaszkodó Schönberg számára a zongoradarab nem-kanonizált típusa (hasonlóan néhány korábban nem szokásos hangszeregyüttes-összeállításhoz, amelyik nem idéz fel hagyományos formamodellt, tételstruktúrát) a formai kötetlenség biztosítékát kínálta. Stílári váltásainak érzékeny pillanataiban, a nyelvi megújulás és újítás kényes döntései idején születnek többnyire zongoraművei; a nyelvi keresés néha még beláthatatlan távlatai számára ezek szolgáltatták a forma elaszticitását. A romantikus zongorazene tradíciója lehetővé teszi ugyanis a zongoradarab műfajának effajta értelmezését; valamennyi hagyományos műforma közül — talán csak a dallal rokoníthatóan — a legszabadabb, ez kínálja a legtöbb változat lehetőségét.

A *Három zongoradarab*, Op. 11 (1909) a tonalitás és az atonalitás mezsgyéjén való átlépés tanúja; e tekintetben is rokona a vele nagyjából egyidőben készült George-daloknak (Op. 15) és zenekari daraboknak (Op. 16). Kimutathatók még a háromtagú szerkezetek nyomai, a harmadik darabban azonban észrevehető már a motívikus fejlesztés eltűnése is: minden pillanatban új tematikus anyag jelenik meg az eddig hallottak mellett. A harmóniavilág eltávolodik a funkciós kapcsolatoktól, a daraboknak nincsen már meghatározó hangneme.

A *Hat kis zongoradarab*, Op. 19 (1911) sokszor idézett példája a mikroformának, a főleg majd Webern művészetére jellemző aforisztikus gondolkodásmódnak (Schönberg művei között is akad még hasonló: a befejezetlenül hagyott *Három kis darab* kamarazenekarra). Aligha a bőbeszédűség elkerülésének külsődleges szempontja alakította ki persze e rövid formákat; egyébként is tételről-tételre más-más gondolkodásmód figyelhető meg a sorozatban (az első darab például szinte romantikusan narratív kifejtésű). Logikus továbblépés e ciklus: a motívikus munka helyébe az alapmozdulatok sorolása lép

— a hanganyag organizáltságának foka (a játékba hozható variációs lehetőségek száma) szab határt a többnyire fűzészerű, asszociatív formálásnak.

Az 1920 és 1923 között született két zongorakompozíció-sorozat, az *Öt zongoradarab*, Op. 23 és a *Zongoraszt*, Op. 25 többnyire elsődlegesen komponálástechnikai szempontból említődik a szakirodalomban: az Op. 23 harmadik és ötödik tételében, majd a szvit megírásakor a dodekafon technikával dolgozik már Schönberg. Az Op. 23 darabjaiban ugyanakkor nem érzékelhető, hogy a technika változása stílári, hangvételbeli változást is okozna: az anyag sűrűsége, a minden összefüggést konstituáló szerkesztés, a polifónia mind az öt darabra jellemző. Talán egyetlen más Schönberg-műben sem érezhetjük ilyen erővel, hogy a dodekafon technika kialakítása organikus folyamat eredménye volt Schönberg alkotói műhelyében. A *Zongoraszt* formaválasztása különösen érdekes: aligha lehet véletlen a barokk szvit szigorú formaszerkezteinek használata; nem ismerve még a sorszerkezetek teherbírását, a sor esetleges formaképző adottságait, a komponista készen talált keretekbe szorítja invencióját. (Schönberg Fúvósötösében is valószínűleg ugyanezen indokok miatt ragaszkodik majd a klasszikus tétel típusokhoz.)

Az Op. 33 szám alatt összefoglalt két zongoradarab nem alkot összetartozó párt; mindkettő külön felkérésre, önálló kompozíciónak készült (keletkezési évük 1929 illetve 1931). Érdemes megjegyezni, hogy a kompozíciók a tizenkétfokú technika szigorú alkalmazásai ugyan, de a darabok hangvétele mégis mintha a korai Schönberg-kompozíciók világára utalna — e zongoraművek szinte a kései Brahms-darabok közvetlen folytatóinak tűnnek, mind a zongorafaktúra kidolgozottságát, a hangszerkezelést, mind a struktúrát tekintve.

*

A kiadásunk alapjául szolgáló összkiadás-kötet számos sajtóhibáját az összkiadás B-sorozatában megjelent *Kritischer Bericht* (1975) 147. lapján közölt hibajegyzék alapján javítottuk, jelen kiadás tehát Schönberg zongoraműveinek ez idő szerint leghitelesebb szövegét adja. Kiadványunk elsődlegesen praktikus célú; szerkezete némiképpen eltér a WUE sorozat többi kötetének szerkezetétől. Lényegében nem más, mint a Schönberg-összkiadás különnyomata; a közreadás elvei, a források, a részletes kritikai jegyzetek iránt érdeklődők minden szükséges tudnivalót megtalálhatnak az összkiadás Reinhold Brinkmann közreadásában megjelent kritikai apparátusában. Ugyanitt tanulmányozhatók a fennmaradt vázlatok, valamint Schönberg befejezetlenül hagyott zongorakompozíciói is.

Wilhelm András

DREI KLAVIERSTÜCKE

op. 11, revidiert 1924

I

Mäßige

1 2 3 4 5

6 7 8 rit. 9 langsamer 10

11 12 viel schneller 13

mit Dämpfung (3. Pedal)

14 Die Tasten tonlos niederdrücken! 15 langsamer 16

Flag. (d.) (d.) (d.)

sf sf p sf p

ohne Ped. ohne Ped.

17 18 19 20 21 22

sehr langsam

f p f p

[- - -]

rit. - - Mäßig

23 24 25 26 27

langsam

28 rascher 29 30

fließender

31 32 33 34 35

36 37 38

39 40

41 42

43 44 45

f *pp* *pp*

46 47 48

pp

49 50 51 52

f *accel.* *ff* *pp*

martellato
ohne Ped.

53 54 55

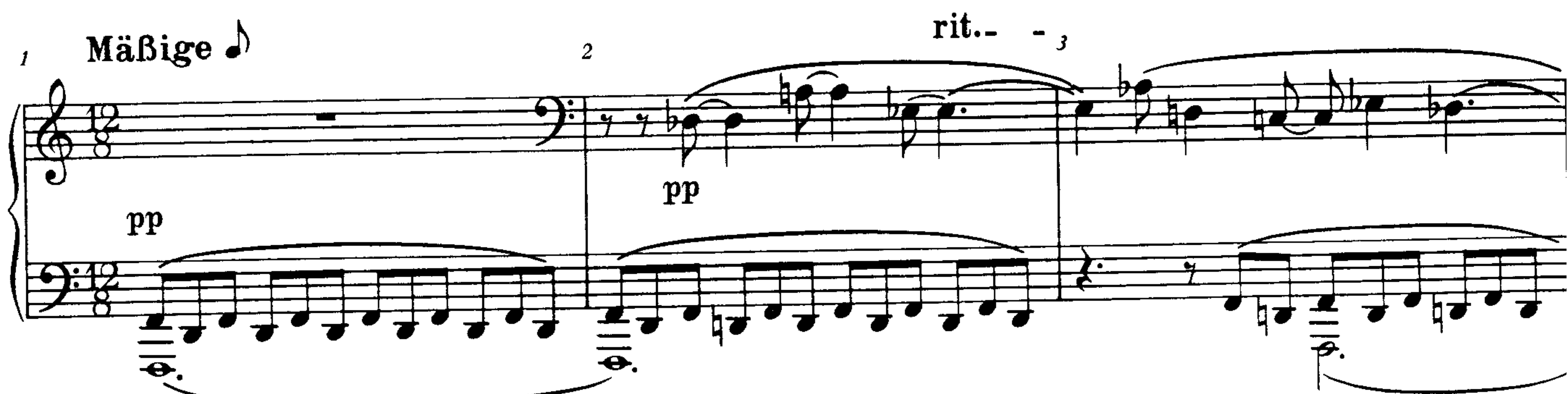
p *gebunden* *cresc.*

57 58 59

f *p* *sf dim.*

60 61 62 63 64

pp

1 Mäßige  rit. - - 3

2 pp

4 rit. - - 5 p

6

7 8 f f

9 rit. - - - p

10 poco string.

11 cresc. - f

12

13 pp

14 15 rit. - - -

16 fließender mp



17 18

f

19 20 21

rit.

r.H. pp

legato

p

l.H.

22 23 24

l.H.

r.H.

cresc.

f

rit..

immer legato

25 26

rit..

fp

pp

fp

pp

pppp

pp

ppp

27 28 29

pp

sf

ppp

rit..

pp

etwas flüchtiger

30 31 32

pp

33 34 35 36

pp p espress.

mit Dämpfung - - - - -

rit..

37 38 39

pppp p

Red..

40 41

42 43

f p f pp cresc.

rit..

44 45

ff

46 47

ff

rit. non legato

48 49 50 51

ppp pp p

Red. - - - - - [- - -]

52 53 54 55

pp

57 58 rit. - - - - -

59 60

langsamer p cresc. - - - - -

61 62 63

rit. - - - - - rit. - - - - - pp p

65 66

molto rit. ppp p

Bewegte 

1

ff **sf** **1. H.**

2 **3** **ff** **fff** **fff** **fff** **1. H.**

etwas langsamer **viel rascher**

4 **poco rit.** **p** **fff** **pp** **3** **3** **3** **3**

viel langsamer **sehr lang** **etwas langsamer** **rit.** **10** **rascher**

7 **pp** **pp** **f**



etwas langsamer
sehr zart

12 13

p (pp)

etwas rascher

heftig

mit Dämpfer.

15 16

mf ff fff

espress.

etwas langsamer

Breit

18 19

rit..

pp

Dämpfer.

ppp

beschleunigt

20 21

rit..

ff fff

rascher

Mäßig

rit..

22 23

ppp

Dämpfer.

ppp

rit..

Mäßig (eher langsamer)

24 *f* 25 26 *rit.*

27 *f cresc.* 28 *fff* (tr)

29 *breiter rit.* 30 *sehr rasch ffff* 6 Ped.

31 *fff rit.* 32 *Mäßig ff pp*

33 *(im Tempo) pppp* 34 *ppp* 35

Dämpfer

SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE

11

op. 19

I

Leicht, zart (♩)

1

2

etwas zögernd

flüchtig

4

5

3

espress.

leicht

pp

ppp

fpp trem.

pp flüchtig

10

11

rit..

12

(mit Ton)

14

molto rit..

15

16

molto rit..

pp

Nach jedem Stück ausgiebige Pause; die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!

1 *Langsam* (♩)

2

äußerst kurz *pp*

mf

3 *p espress.*

4

pp

5

6

etwas gedehnt

7 *gut im Takt*

8

9 *poco rit.*

pp

pp

Sehr langsame

1 *f* *pp* 2 *f* *pp*

In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus *f*, die linke durchaus *pp* spielen.

3 *f* *pp* 4 *f* *pp*

5 *p* 6

8 *pp* 9 *ppp*

IV

Rasch, aber leicht (♩)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

poco rit.

leicht

pp

p

f

f martellato

ff

sf

fff

Red.

Etwas rasch (♩)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

p zart, aber voll

p

pp l. H. stacc.

pp l. H. stacc.

poco a poco rit. - - - - - molto rit. - - - - -

f *pp*

f

VI

Sehr langsam (♩)

1 2 3

pp

pppp

4 5 6

p

pp

ppp

7 8 9

p

pp

ppp

mit sehr zartem Ausdruck

genau im Takt

wie ein Hauch

pppp

FÜNF KLAVIERSTÜCKE

17

op. 23

I

Sehr langsam (♩ = 108)

1 2 3 4

5 6 7

8 9 10

11 12 13 etwas langsamer

pp p p p mp p ppp molto staccato pp

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

4/8 3/8 4/8

ppp pp p

f

rit. - p

cantabile p espress.

ppp

molto rit. - Tempo

f

mp pp

p

pp

mp

pp

2/8

25 26

pp p

2/8 3/8

27 28

ff poco rit..

3 3 3

f ppp ppp

6

3/8 4/8

29 30

pp ppp p

3/8 4/8

31 32

pp ppp p

4/8 2/8

33 34 35

pp rit.. ppp

mp

4/8 2/8 4/8

Sehr rasch (♩)

1 *heftig* *pp* *sf* 2 *pp* *sf* 9 16

3 *poco pesante* 4 *f* 5 *fff* *sf*

6 *sf* *sf* 7 *frei* *accel.* *ppp* 4 2

8 *etwas ruhiger im Ausdruck* *ppp* *pppp* *f* *rit.* 3 4

10 *langsamer beginnend* *stacc.* *pp* 11

accelerando -
cresc. -

molto rit. -

12 13

sf sf ff fff

14 15 16

- - - etwas langsamer

pp cresc. molto cresc.

17 18

Pesante

allmählich langsamer werden

fff ff sf dim.

19 20

dim. - - - (des letzten Taktes)

dim. dim. non legato

21 22 23

dolce

pp dolce

Langsam (♩ = ca 54)

1 *p* 2 *dolce* 3

4 *p* *mf* *poco rit.* 5 6 *pp* 3 *p*

6 *- tempo* *p* *sf* *sf* *fp* 7 *f* *mf* *NB* *mf* *pp*

8 *NB* *f* *rit.* 3 6

NB: Bei langen Noten immer (eventuell mit Fingerwechsel) Finger gut liegen lassen; bei kurzen äußerst rasch aufheben. (Siehe Takt 6, 7 usw.)

Ruhig

9 *pp*

10 *mf* *f*

11 *rit.* *p* *sf*

12 *- tempo* *p* *mf* *cantabile* *pp* 13 *ff*

14 *f* *p* *sfp* *p* *dolce*

24

15

musical score for measures 15-16. Measure 15 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. Measure 16 continues the accompaniment with a *p dolcissimo* marking.

16

musical score for measures 16-17. Measure 16 includes a *poco scherzando* marking. Measure 17 features a *sf* dynamic and a *ruhig* (calm) tempo instruction.

17

musical score for measures 17-18. Measure 17 continues the accompaniment. Measure 18 features a *sf* dynamic and a *dolce* marking.

18

musical score for measures 18-19. Measure 18 includes a *sf* dynamic and a *dolce* marking. Measure 19 features a *p* dynamic and a *von früher* (from before) marking.

20

musical score for measures 19-20. Measure 19 includes a *p* dynamic. Measure 20 features a *p* dynamic and a *von früher* (from before) marking.

21

schierzando

3
4

22

pp

3
4

Red.

poco rit. - - tempo

23

p espress.

24

sf

3
4

25

ffp

18
16

1
2
4
5

26

pp

p

26

27

Measures 26 and 27 of a musical score. The music is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 26 features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern in the right hand. Measure 27 continues this pattern with a more complex chordal structure.

28

Measure 28 of the musical score. The right hand features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern. The bass line provides a steady accompaniment.

poco rit. - - -

29

Measure 29 of the musical score. The right hand features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern. The bass line provides a steady accompaniment.

30

tempo

Measures 30 and 31 of the musical score. Measure 30 features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern. Measure 31 continues this pattern with a more complex chordal structure. The tempo marking "tempo" is present above measure 30. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is present below measure 30. A 6/8 time signature is indicated between measures 30 and 31.

rit. - - - molto rit. - - -

32

33

34

35

Measures 32, 33, 34, and 35 of the musical score. Measure 32 features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern. Measure 33 continues this pattern with a more complex chordal structure. Measure 34 features a series of chords and single notes, with a prominent eighth-note pattern. Measure 35 continues this pattern with a more complex chordal structure. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is present below measure 34. The dynamic marking "ppp" (pianississimo) is present below measure 35. A 4/8 time signature is indicated between measures 33 and 34.

Schwungvoll. Mäßige ♩ (ca 76)

1 2

4/4 p ppp pp

3 4

mf

2/4

5 6 7

rit. p f

2/4 3/4 2/4 3/8

8 9 10

poco rit. cresc.

11 12 13

- tempo -ff sf p

4/4 2/4 3/4

14 *sf* *cresc.* 15

p *dolce* *sf* *sfp* *pp*

4 4

16 *f* *poco pes. - tempo* 17

f

3 3

poco rit.

18

p

3 3 3 3

19 *ff*

3 3 3 3

20 *dolce* *p*

legato (ohne Pedal!)

21 $\frac{3}{8} + \frac{6}{8}$ *rit.* 22 *poco rit.*

f *mf*

23 *tempo* 24 *poco accel.* 25 *ff*

dolce *sf* *f*

ped. *

26 *tempo* 27 28 *sfp*

f *mf*

29 30 31

p *sfp* *fp*

p (ohne Pedal!)

32 33 34 35

p *p*

5 Walzer

1 $\text{♩} = 72$ 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 *pp* 13 *fp* 14

15 *sfpp* 16 17 *pp* 18 *stacc. p* (pes. .)

19 *- tempo)* *p* 20 *f* 21 22 *p* 23 *pp*

24 *dolce* 25 *sf* 26 *pp* 27 *rit. .*

sf *pp* *f* *fp*

* Der gestrichelte Taktstrich von Schönberg

28 - - - tempo 29 30 31 poco rit. - tempo 32

f cantabile *pp* *mp*

33 poco rit. - tempo 34 *pp* 35 - poco accel. - 36 37 *sf sf ff*

38 poco rit. - 39 40 41 42 *f p ff pp sf*

43 44 45 46 47 48 *sf p mf mp*

49 50 51 52 53 54 55 *f mf ff*

56 57 58 59 60 *f ff*

Langsamer (♩=120)

61 *pp*

62

63 *dim.* 64

65 *rit.*

66 *molto rit.*

67 *p*

68 *Tempo I* *mf* NB¹

69

70 *sf* *p* *cresc.*

71

72 *cresc.* 4/8

73 *poco rit.*

74 *Molto pesante* *ff* NB² 75

76

77 *Langsamer* *più p*

78

79

80

81 *sf* *pp* *p* *rit.*

82

83 *sf* *pp*

84 *sf* *accel.*

85 *f* *Ped.* *

NB¹ Die Figur der linken Hand wird (gleichsam) triolenartig betont; der erste Taktteil (r.H.) behält selbstverständlich (er ist ja unbezeichnet) seine Betonung, so daß zwei betonte 16-tel nacheinander kommen (Spondeus); die folgende Figur ist entsprechend zu betonen.

NB² Hier ist der „gute Taktteil der Phrase“ bezeichnet.

- tempo

quasi $\text{tr} \sim 87$ quasi $\text{tr} \sim 88$

pp pp pp pp p

sfp fp fp *)

4/8 3/8

90 91 92 93 94

f sf p fp

95 96 97 98

poco rit.. molto rit..

p fp f ff

3

Langsamer

99 100 101 102 103

p pp sf p sf

104 105 106 107 108

mf p dolce

2/8 3/8

rit..

noch langsamer

109 110 111 112 113

dim.

SUITE FÜR KLAVIER

op. 25

Präludium

1 Rasch (♩. = 80)

2

3

p.

4

5

6

7

8

9

10

11

etwas ruhiger
dolce

poco rit..

dim..

12 - - - accel.. - - - 13

f *cresc.* *sf* *ff* *sfp*

14 *etwas langsamer* *rit.* - - - 15

16 - - - tempo 17 18

f *ff* *sf* *ff*

19 20 accel..

pp *cresc.*

21 22 *sf* *f cresc.* *sf*

$\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ $\frac{4}{8}$

23 *poco pesante* 24

ff *sf* *ff*

$\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The score is divided into three measures, numbered 1, 2, and 3. Measure 1 shows the piano playing a series of chords and single notes, with a forte (f) dynamic marking. Measure 2 shows the voice entering with a melody, and the piano providing accompaniment. Measure 3 shows the voice continuing the melody, and the piano playing a series of chords and single notes, with a piano (p) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

7

pes. - tempo

8

9

sf *p* *f* *p* *sf*

13 14 15

p dolce *dolce* *dim.* *rit.*

cello

Ped. *

16 - - - - - tempo 17

18 19

20 21

22 23

24 25

26 27 28

rit. - - - - -

ff

ff

attacca

16 - - - - - tempo 17

18 19

20 21

22 23

24 25

26 27 28

rit. - - - - -

ff

ff

attacca

Musette

Rascher (♩ = 88)

The musical score for 'Musette' by Rascher is written in 2/2 time with a tempo of 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff.

System 1 (Measures 1-3): The piano part begins with a forte piano (fp) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords, with measures 1 and 2 marked with a first ending bracket and measure 3 with a second ending bracket. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

System 2 (Measures 4-7): Measure 4 starts with a forte (f) dynamic in the right hand and a piano (pp) dynamic in the left hand. Measure 5 has a forte (f) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. Measure 6 has a sforzando (sf) dynamic in the right hand and a sforzando (sf) dynamic in the left hand. Measure 7 has a sforzando (sf) dynamic in the right hand and a sforzando (sf) dynamic in the left hand.

System 3 (Measures 8-10): Measure 8 is marked 'accel..' and 'pp' in the right hand, with a forte piano (fp) dynamic in the left hand. Measure 9 is marked '-rit..' and 'pp' in the right hand, with a forte piano (fp) dynamic in the left hand. Measure 10 is marked 'a tempo' and 'pp' in the right hand, with a forte piano (fp) dynamic in the left hand. The system ends with a 'Red.*' marking.

System 4 (Measures 11-14): Measure 11 is marked 'pp' in the right hand and 'p' in the left hand. Measure 12 is marked 'f' in the right hand and 'pp' in the left hand. Measure 13 is marked 'accel.' and 'f' in the right hand, with a forte (f) dynamic in the left hand. Measure 14 is marked 'rit..' and 'p' in the right hand, with a piano (p) dynamic in the left hand.

poco rit.

15 *p* *f* *pp* *Red.* *

17 18 19 *sff*

20 *tempo* *pp* *pp* *sff* *pp*

molto legato

23 *sff* *pp* *sff* *pp* *sff* *pp* *p* *f* *p*

24 25

26 *f* *mf* *sff* *sff* *sff*

27 28

29 *accel.* *rit.* *fp* *pp* *sff*

30 31

Gavotte da caro

Intermezzo

(♩ = 40)

1

pp espress.

poco rit..

2

3

espress.

pes.. - - a tempo

4

etwas rascher

5

ff

p

poco rit..

6

7

pp

pp

etwas langsamer

8

9

10

dim.. - - ppp

poco rit. - - - *Tempo I*

11 *p* *pp* *mf* *fpp*

13 *f* *p* *sf* *poco rit.*

15 *Tempo* 16 17 *ff*

18 *ff* *accel.* - - - 19 *Tempo* 20 *espress.* *p*

dolce *pp (subito)* *p* *pp*

21 *poco rit.* - - - - *a tempo*

etwas rascher

23 rit. - - - 24

3/4 2/4 f

25 a tempo

26

3/4 p f

27

28

29

f sf p

30

31

6

6

6

pp

32

6

6

6

6

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a duet for the characters Noko and Katisha. The score is written for two voices and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef for the first voice and a bass clef for the second voice. The piano accompaniment is written on a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also performance instructions like "The Rose Tree" and "The Mikado". The score is divided into measures, with measure numbers 33 and 34 visible. The score ends with a double bar line.

35

cresc. - - - - -

36

3

3

3

6

6

6

3

4

40

41

3
4

- - - - - p

2
4

[illegible]

Menuett

Moderato (♩ = ca 88)

1 *p* *innig* *mf* *f* *p* *f* *p*

2 3 4

5 6 7 *fp* *p* *f* *fp*

8 *p* *rit.* *tempo* 9 10

11 12 *f* 13 14

15 16 *f* *rit.* 17 *p* *tempo* 18

19 20 21

f

22 23 24

rit. - - - tempo 8

f *ff*

25 26 27

poco rit. - - - tempo

p *f*

29 30

p

31 32 33

calando - - -

p

34 Trio

35 *f* *sf* *sf*

martellato

36 *sf*

37 *sf* *sf*

38 1. *sf*

39 2. *pp* *pp* *mf* *sf* *mp*

40 *pp* *mf* *sf* *mp*

41 *f* *mp*

42 *poco pes.* *f* *p* *rit.*

43 1. *f* *p*

44 2. *f* *p*

Menuett da capo

Gigue

47

1 Rasch (♩ = ca 192)

2

3

(etwas langsamer)
tempo

48

etwas langsamer

poco rit. - - -

- tempo

17 18 19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

(nochmals anschlagen, aber: p)

31

32

33 etwas rascher

34

poco pesante - - -

35

36

37

poco rit. - - etwas langsamer rit. noch etwas langsamer
 8 39 40 molto legato

molto stacc. rit. - - I. Tempo 43

rit. (subito) - - -

- - molto rit. - - - Tempo I

50 51 cresc. - - -

53 54 55

50
56

57

58

59

50 56 57 58 59

60

61

62

60 61 62

63

dim..

64

65

63 dim.. 64 65

66

67

68

69

66 67 68 69

Ped. *

70

71

72

70 71 72

73

74

75

73 74 75

51

Mäßig (♩ = 120)

© 1929 by Universal Edition, Wien

heftiger

17 18 9

f martellato

poco rit.

ruhiger
cantabile

20 21 22

p

Red. - - -

rit..

a tempo

23 24 25

p *f* *ff* *dolce* *p*

energisch

26

27

steigernd

schierzando *sf* *p* martellato

28

29

f *f*

30 31

f *mp*

5/4

32 33

ff *p*

5/4 9/8 6/8

34 35

rit. *Ruhig*

p dolce

6/8 4/4

Red.

36 37

p cresc. *steigernd*

38 39 40

f *rit.* *ff*

3/4

KLAVIERSTÜCK

op. 33b

Mäßig langsam (♩ = 64)

1 cantabile 2 3 4

p dolce

5 6 7 8

p pp molto staccato

9 poco rit. - - - poco scherzando 10 11

p dolce

12 cantabile 13 14 15

16 17 cresc. e accel. 18

p f p

drängend

19 20 21

cresc. f

6 8

Etwas rascher

22 23 24

f

ten.

25 26 27

sf p leggiero

Etwas breiter

28 29 30

mf f

allargando

rit. - Tempo I (♩ = 64)

31 32 33 34

cantabile

2/4

p pp dolce

rit. - - - ruhig

35 36 37 38

p *pp*

39 40 41

42 43 44

45 46 47

p *pp*

48 49 50

rit. - - - Etwas langsamer

51 52 53

54 55

56 57 58

59 60 61

62 63 64

65 66 67 68

poco rit.

51 52 53

54 55

56 57 58

59 60 61

62 63 64

65 66 67 68

poco rit.

ZEICHENERKLÄRUNG ZU DEN WERKEN:

Fünf Klavierstücke, op. 23

Suite für Klavier, op. 25

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