

---

THEODOR W. ADORNO  
Klavierstücke

Herausgegeben  
von  
MARIA LUISA LOPEZ-VITO

Nachwort  
von  
ROLF TIEDEMANN

Klavierstück (1920)  
Klavierstück (1921)  
Drei Klavierstücke. *Für Maria Proells* (1924)  
P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)  
Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)  
Drei Klavierstücke (1927, 1945)

edition text + kritik

---

Klavierstück (1920)	3
Klavierstück (1921)	9
Drei Klavierstücke. <i>Für Maria Proelss</i> (1924)	12
P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)	21
Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)	27
Drei Klavierstücke (1927, 1945)	30
Nachwort	35

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Notensatz: Notentypographie GbR Stefan Schickhaus, Wiesbaden

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Bosch-Druck, Landshut

ISBN 3-88377-689-0

ISMN M-000-00078-0

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München 2001

Alle Aufführungsrechte vorbehalten

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten

und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden

# Klavierstück (1920)

Sehr lebhaft

5

*f* *ff* *mf*

*viel Red.* *ff*

10

8

*ff* *Red. ff wild* *poco rit.*

15

Tempo. Pesante

*ff* *ff* *sff*

20

8

*sff* *ff* *sff*

25

*mf* *molto* *pp*

Etwas (aber nur wenig) langsamer.

gracioso

30

*p* (Ton)

immer viel *ped.*

35

*p*

40

45

*f* *p*

von hier an allmählich immer rascher werden.....

50

*cresc.*

Tempo I

1)

*ff* *mf* *f*

55

1) Es ist genau darauf zu achten, daß an der Stelle des bisher zweiteiligen Metrons von hier an ein dreiteiliges wird.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass. A dynamic marking of *f* is present below the bass staff.

Second system of musical notation, starting with measure 60. The tempo instruction "immer rascher" is written above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns. Dynamic markings of *ff* are present in both staves.

Third system of musical notation, starting with measure 65. It includes an 8-measure rest in the treble staff. Dynamic markings of *fff* are present in both staves.

Fourth system of musical notation, starting with measure 70. It includes an 8-measure rest in the treble staff. The tempo instruction "Tempo I" is written above the treble staff. Dynamic markings of *ff* are present in both staves.

Fifth system of musical notation, starting with measure 75. It includes an 8-measure rest in the bass staff. A dynamic marking of *p* is present in the bass staff.

Sixth system of musical notation, starting with measure 80. It includes 8-measure and 16-measure rests in both staves. A dynamic marking of *ff pesante* is present at the bottom. A footnote "1) 16 bedeutet: 2 Oktaven höher" is located below the system.

1) 16 bedeutet: 2 Oktaven höher

voll

85

festlich

90

95

100

105

110 poco rit.

*p*

*p*

Tempo I

1) *ff*

115 (frei) *ff*

120 (h)

124 (h) 125

velosissimo 130 Tempo *pp*

1) von hier an wieder zweiteiliges Metron

pp (ja nicht langsamer)

This system contains the first two measures of the piece. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *pp* (pianissimo), with the instruction "(ja nicht langsamer)" (yes, not slower).

135 slentando

This system covers measures 135 to 137. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more complex accompaniment with some chords. The dynamic remains *pp*, and the tempo is marked *slentando* (ritardando).

140 ppp

This system covers measures 140 to 142. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *ppp* (pianississimo).

145 Prestissimo fff

This system covers measures 145 to 147. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *ppp*. The system concludes with a double bar line and the tempo marking *Prestissimo* and dynamic *fff* (fortississimo).

150 molto rit. Schwer fff

This system covers measures 150 to 152. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic is *fff*. The system concludes with a double bar line and the tempo marking *molto rit. Schwer* (very slow, heavy) and dynamic *fff*.

# Klavierstück (1921)

Ruhig (♩)

*p* *ma marcato*

*p*

5

*poco f*

10

*pp*

*pp*

mit Okt.

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Klavierstück (1921)'. The tempo is marked 'Ruhig' with a quarter note symbol. The score is in 4/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system features a treble staff with a melodic line starting on a whole rest, followed by notes with accents, and a bass staff with a triplet accompaniment. The second system continues the triplet accompaniment and introduces a melodic line in the treble staff. The third system features a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *pp*. The fourth system continues the melodic line in the treble staff and includes a dynamic marking of *pp* and the instruction 'mit Okt.' (with octave) in the bass staff. Various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings are used throughout.

15

*p*

3

15

16

17

18

19

This system contains measures 15 through 19. Measure 15 starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The bass line consists of sustained chords. Measures 16-19 continue with similar textures, featuring sustained chords and some melodic movement in the right hand.

20

*p*

*mp*

20

21

22

23

24

This system contains measures 20 through 24. Measure 20 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features chords and some melodic lines, while the bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

25

26

27

28

29

*col 8'va* .....

This system contains measures 25 through 29. Measure 25 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has chords and some melodic fragments. The bass line is more active with moving lines. A dynamic marking of *col 8'va* (crescendo) is indicated at the end of the system.

25

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

This system contains measures 30 through 34. Measure 30 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features chords and some melodic lines. The bass line is more active with moving lines. A dynamic marking of *col 8'va* (crescendo) is indicated at the end of the system.

35

36

37

38

39

*col 8'va* .....

This system contains measures 35 through 39. Measure 35 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features chords and some melodic lines. The bass line is more active with moving lines. A dynamic marking of *col 8'va* (crescendo) is indicated at the end of the system.

Musical score system 1, measures 27-30. Treble clef, 3/4 time. Measure 27 contains a complex chordal texture. Measure 28 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 29 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 30 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. A box containing the number 30 is positioned above the treble staff in measure 30.

*col 8'va* ..... (immer mit der unteren Oktav) .....

Musical score system 2, measures 31-34. Treble clef, 3/4 time. Measure 31 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 32 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 33 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 34 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. A box containing the number 35 is positioned above the treble staff in measure 35.

(ohne 8)

Musical score system 3, measures 35-39. Bass clef, 3/4 time. Measure 35 has a whole rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 36 has a whole rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 37 has a whole rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 38 has a whole rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 39 has a whole rest in the bass and a quarter note in the treble.

Musical score system 4, measures 40-43. Treble clef, 3/4 time. Measure 40 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 41 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 42 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 43 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. A box containing the number 40 is positioned above the treble staff in measure 40.

Musical score system 5, measures 44-47. Treble clef, 3/4 time. Measure 44 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 45 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 46 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 47 has a whole rest in the treble and a quarter note in the bass.

*col 8'va* .....

# Drei Klavierstücke

Für Maria Proells

## I.

Nicht zu rasch

The first system of the musical score is written for piano in 4/4 time. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a first-hand (*I.H.*) marking. The right hand features a melodic line with a series of triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a 3/4 time signature change.

The second system continues the piece, maintaining the 3/4 time signature. The right hand has a more active melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment, featuring chords and eighth-note patterns. The system ends with a 4/4 time signature change.

The third system starts with a forte (*f*) dynamic and a boxed measure number '5'. The right hand has a melodic line with a triplet and slurs. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth-note patterns. The system concludes with a 3/4 time signature change.

The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic. It features a right-hand (*r.H.*) melodic line and a left-hand (*I.H.*) accompaniment. The system concludes with a 4/4 time signature change.

Musical score for measures 5-10. The piece is in 4/4 time and G major. Measure 5 features a triplet of eighth notes in the right hand (r.H.) and a triplet of eighth notes in the left hand (l.H.). Measure 6 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 7 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 8 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 9 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 10 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. The tempo is marked *f*.

Musical score for measures 11-14. The piece is in 4/4 time and G major. Measure 11 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 12 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 13 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 14 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. The tempo is marked *f*.

Musical score for measures 15-18. The piece is in 4/4 time and G major. Measure 15 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 16 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 17 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 18 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. The tempo is marked *f*.

15 nicht schleppen

Musical score for measures 19-22. The piece is in 4/4 time and G major. Measure 19 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 20 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 21 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 22 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. The tempo is marked *f*.

schneller

Musical score for measures 23-26. The piece is in 4/4 time and G major. Measure 23 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 24 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 25 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. Measure 26 has a triplet of eighth notes in the r.H. and a triplet of eighth notes in the l.H. The tempo is marked *f*.

allmählich steigern

vorwärts

Zeitmaß

etwas gehalten

mit Ton

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains several triplet markings (3) over groups of notes.

fließend

Second system of musical notation, starting with a box containing the number 35. It includes a treble and bass clef. The bass line features a prominent five-note fingering (5) across several measures.

schwer (aber im Zeitmaß)

Third system of musical notation, including a treble and bass clef. The bass line is marked with 'r.H.' and contains a five-note fingering (5). There are also triplet markings (3) in the treble line.

Fourth system of musical notation, including a treble and bass clef. The treble line begins with the dynamic marking 'p zart'. It features various triplet markings (3) and rests.

40

sehr zurückhalten

..... schnell

Fifth system of musical notation, including a treble and bass clef. The treble line has a nine-note fingering (9) and a dynamic marking 'pp'. The bass line includes a dynamic marking '(ohne Red.)'.

II.

Schnell

*p sotto voce*  
 (ohne Red.)

5

10

*p subito*

3

I.H.

schwungvoll

15

*ff*

(h)

3

sempre bon marcato

20

*f*

3

sehr rasch

(h)

(ohne Red.)

3  
25  
*p subito*

This system contains measures 25-28. It features a treble and bass clef. Measure 25 has a dynamic marking of *p subito*. There are triplets in measures 25 and 28.

This system contains measures 29-32. It continues the musical piece with various rhythmic patterns and accidentals.

30  
*ff*

This system contains measures 33-36. Measure 33 has a dynamic marking of *ff*. There is a triplet in measure 34.

35

This system contains measures 37-40. It features complex rhythmic figures and triplets.

so schnell wie möglich

40  
*p cresc.*  
*sotto voce*  
*poco a poco*

This system contains measures 41-44. Measure 41 has a dynamic marking of *p cresc.* and *sotto voce*. Measure 42 has *poco a poco*. Measure 43 has *poco*.

abstürzend

45  
*f*  
*ff*  
*fff*  
*(ohne Red.)*  
*ff*  
*ff*

This system contains measures 45-48. Measure 45 has a dynamic marking of *f*. Measure 46 has *ff*. Measure 47 has *fff*. Measure 48 has *(ohne Red.)*. There are triplets in measures 47 and 48.

III.

Mäßig langsam

immer leise

The first system of the piece consists of four measures. The music is written for piano in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Mäßig langsam' and the dynamics are 'immer leise'. The melody in the right hand starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The bass line consists of chords and single notes.

5

The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a box containing the number '5'. The melody continues with eighth notes and quarter notes. There are some ties and slurs in the bass line.

10

The third system contains measures 9 through 12. Measure 9 is marked with a box containing the number '10'. The melody features a flat (Bb) and continues with eighth notes. The bass line has some rests and chords.

15

l.H.

6

3

1)

The fourth system contains measures 13 through 16. Measure 13 is marked with a box containing the number '15'. The left hand (l.H.) has rests in measures 13 and 14. Measure 15 has a box with '6' above it. Measure 16 has a box with '3' above it. There are slurs and ties throughout the system. A first ending bracket labeled '1)' spans the end of the system.

keine Triole!

3

3

3

3

The fifth system contains measures 17 through 20. The instruction 'keine Triole!' is written above the staff. The melody features several triplet markings (indicated by the number '3' above the notes) in both the right and left hands.

1) Fall: kein 3-Pedal vorhanden, nochmals anschlagen.

Musical score system 1, measures 18-20. The piece is in 3/4 time. Measure 18 contains two triplet eighth notes in both staves. Measure 19 features a melodic line in the right hand with a slur and a fermata over the final note, and a bass line with a triplet eighth note. Measure 20 is marked with a box containing the number '20' and the instruction '(deutlich)'. It contains a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a triplet eighth note.

Musical score system 2, measures 21-24. The piece is in 4/8 time. Measures 21 and 22 feature triplet eighth notes in both staves. Measures 23 and 24 continue with melodic lines in the right hand and bass lines with triplet eighth notes.

Musical score system 3, measures 25-28. The piece is in 4/8 time. Measure 25 is marked with a box containing the number '25'. Measures 25 and 26 feature melodic lines in the right hand with slurs and fermatas. Measures 27 and 28 feature bass lines with triplet eighth notes.

**fließend**  
Oberstimme gut hervortretend

Musical score system 4, measures 29-32. The piece is in 4/8 time. Measures 29 and 30 feature melodic lines in the right hand with slurs and fermatas. Measures 31 and 32 feature bass lines with triplet eighth notes. The instruction '(mit Ped.)' is written below the first measure, and 'sempre legato' is written below the last measure.

Musical score system 5, measures 33-36. The piece is in 3/4 time. Measures 33 and 34 feature triplet eighth notes in both staves. Measures 35 and 36 feature melodic lines in the right hand with slurs and fermatas. The instruction '(mit Ton)' is written below the first measure of this system.

30 *poco f*

35 (gut im Takt) *äußerst rhythmisch*

*Red. .... \** *r.H.*

40 *pp sehr zart*

(mit Dämpfer)

45

50 *poco f* *molto* *ppp*

# P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

## 1. – Klein-Gavlin kann nur »Ich auch« sagen

Langsam, traurig

Ich auch

*p sempre*

5 rit. .... Tempo

10

*ppp*

*molto rit.* .....

23. Nov. 33.

Detailed description: This is a piano score for a piece in 3/4 time. The melody is in the right hand, starting with a half note 'Ich' and a quarter note 'auch'. The accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines. Performance markings include 'p sempre', a ritardando starting at measure 5, and a piano fortissimo 'ppp' at the end. The score ends with a 'molto rit.' marking.

## 2. – Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr

Rätselhaft

*p*

*poco declamato*

5

*stringendo* .....

Tempo

*schierzando*

*molto staccato*

*p*

10

*sff*

*p*

*zart*

*Wie von Beginn. Stringendo* .....

*lento*

*And.* .....

*laissez vibrer*

24. Nov. 33.

Detailed description: This is a piano score for a piece in 8/8 time. The melody is in the right hand, featuring various rhythmic patterns and accidentals. The accompaniment in the left hand includes chords and moving lines. Performance markings include 'p', 'poco declamato', a 'Tempo' marking, 'schierzando', 'molto staccato', 'p', 'sff', 'p', 'zart', 'Wie von Beginn. Stringendo', 'lento', and 'And.'. The score ends with a 'laissez vibrer' marking.

3. – Beiß dem Ted sein Öhrchen ab (Basso ostinato)

Grausam  
Thema von Gretel Karplus

First system of the musical score. The right hand starts with a whole rest, then plays a series of chords in the left hand. The left hand plays a bass line starting with a forte (*f*) dynamic, marked "(als Motto)". The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *f* and *p* (*nicht schleppen*).

Second system of the musical score. The right hand features triplets and a crescendo leading to a *poco f* dynamic. The left hand continues the bass line. Dynamics include *p* and *poco f*.

Third system of the musical score. The right hand has a *meno f* dynamic and a *p* dynamic. The left hand continues the bass line. Dynamics include *meno f* and *p*.

Fourth system of the musical score. The right hand has a fast, rhythmic passage. The left hand continues the bass line. Dynamics include *p*.

Fifth system of the musical score. The right hand has a *f* *unerbittlich* dynamic and a *grell* dynamic. The left hand continues the bass line. Dynamics include *f* and *grell*.

A musical score for a piano piece, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system shows intricate rhythmic patterns with many accidentals (sharps and flats) and slurs. The bass line is simpler, with fewer notes.

Breit

20

*ff*

*ff* wie Glocken

*attacca:*

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The first system is marked 'Breit' and starts with a box containing the number '20'. The music is in a grand staff format. The first system has a dynamic marking of *ff*. The second system has a dynamic marking of *ff* and the instruction 'wie Glocken'. The piece ends with an *attacca:* instruction.

24. November 1933

4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

Munter

5

*p*

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The music is in a key with one sharp (F# major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system is marked 'Munter' and starts with a box containing the number '5'. The music is in a grand staff format. The first system has a dynamic marking of *p*.

Var. 1 (...und auf dem Bauch)

10

*p*

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The music is in a key with one sharp and a 2/4 time signature. The first system starts with a box containing the number '10'. The music is in a grand staff format. The first system has a dynamic marking of *p*.

15

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The music is in a key with one sharp and a 2/4 time signature. The first system starts with a box containing the number '15'. The music is in a grand staff format.

## Var. 2 (Ländler)

*p* nicht eilen

(Elli)

20

Zeit lassen

Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)  
Etwas gedehnt

*p*

25

30

*p*

## Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)

Minore

*mp* *sempre legato*

35

*poco marcato*

40

## Var. 5. Molto vivace e capricioso (quasi Presto) (Bewegte Gruppenszene)

Maggiore

*p*

ohne  $\text{red.}$

45

virtuos

r.H. l.H. r.H. l.H.

Var. 6. Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys  
Immer äußerst rasch

50

*poco f*

*sempre legatissimo e brillante*  
(ohne jede Betonung innerhalb der Triolen, also in Viertolen !!)

l.H.

55

*più arpeggiando*

*sf*

Var. 7. Herztöne  
Immer noch bewegt, sehr warm

60

*p*

*poco marcato*

*f*

*p subito*

*ff*

hervor

65

ergänzt 15. Dezember 33.

Var. 8. Etwas feierlich (Kanon des Friedens im P.K.B.)  
Viel langsamer

70

*mp*

etwas zögernd ..... Tempo

Coda (Gavlins Epilog)  
nicht schleppen

75

*p e diminuendo*

80 rit.

*p* viel Zeit lassen

*al fine*

6. Dezember 1933

# Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)

Langsame  $\text{♩}$   
Immer ganz zart

1.

*p*

*p ruhig*

5

*ppp ohne Ausdruck* *pp* *pp*

10

Immer äußerst zart und hell

*poco espr.* *pp* *ppp*

15 rit.

*p* aber mit etwas mehr Ton *pp* *ppp* *pppp*

2.

Heftige

*poco f* *gedämpftes f* *ohne Ped.*

*poco rit.* *pp*

*belebend* *fließend mp* *mp* *p*

*heftig ff* *sff* *mf* *p* *überleitend* *mp poco marcato*

*sehr zart, viel langsamer p aber mit Ton* *poco rit.* *Tempo* *ppp*



# Drei Klavierstücke (1927, 1945)

## 1. - Adagietto. Hommage à Bizet

Très calme et doux

The musical score is written for piano and left hand. It begins with a *pp* dynamic and a tempo marking of "Très calme et doux". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system includes a bracketed section labeled "Bizet" in the bass line. The second system features a measure starting with a circled "5" and a fermata. The third system includes a circled "10" and a circled "8" above a measure, with "I.H." (left hand) markings. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system starts with a circled "15" and includes dynamic markings of *pp*, *mp*, *pp*, and *mf* across the measures. The score concludes with a final chord in the right hand.

poco a poco accelerando .....

20

*p* *pp* *cresc.*

*stentato* *Red.*

Tempo

25

*ff* *p* *pp* *rit.* *molto*

Tempo

30

*p* *très expressif* *tendrement*

35

*pp al fine* *rit.*

## 2. - Die böhmischen Terzen

Molto moderato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' above the notes. A fermata is placed over the final note of measure 8. The piece concludes with a repeat sign.

Musical notation for measures 9-12. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The melody continues in the right hand, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical notation for measures 13-14. The right hand is labeled 'begleitend' (accompanying) and the left hand is labeled 'Unterstimme' (bass line). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the notes in the left hand.

Musical notation for measures 15-18. Measure 15 is marked with a box containing the number 15 and the tempo instruction 'rasch' (fast). The dynamic is marked 'ff subito' (fortissimo subito) in the right hand and 'ff' (fortissimo) in the left hand. The piece ends with a fermata over the final notes.

20

*f* *p* *fff tremolo*  
*ff*

25 *molto espr.* *pp ritardando*

Come prima 30 *p*

35 rit. .... molto .....

### 3. - Valsette

Moderato

5

10

15

20

*p* *f* *mp* *pp* *p*

*f* *pp* *p*

*p.* *frei*

*p.* *p hervor* *p.*

*molto* *ff* *p* *pp*

*Fine*

## Nachwort

Der Komponist Adorno steht bis heute im Schatten des gleichnamigen Philosophen. Nach seiner Rückkehr aus der Emigration wurde Adorno als Autor der *Minima Moralia* und der gemeinsam mit seinem Freund Max Horkheimer verfaßten *Dialektik der Aufklärung* rezipiert, zweier philosophischer Schlüsselwerke der Epoche. Der Ordinarius für Philosophie und Soziologie und Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, mehr noch der Schriftsteller Adorno war im Licht der Öffentlichkeit weithin sichtbar; nicht der Künstler, der er ebenfalls gewesen ist. In seiner Jugend hatten Interessen und Studien Adornos gleichermaßen der Musik wie der Philosophie gegolten, und lange hat er sich geweigert, zwischen beidem eine Entscheidung zu treffen. Noch nach dem zweiten Weltkrieg schrieb er, daß er »sein Leben lang das Gefühl« gehabt habe, »in den divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche zu verfolgen«.

Als Sohn einer Sängerin und Enkel einer Sängerin, so hat Adorno erzählt, habe er früher Noten als Buchstaben lesen gelernt; sein erstes erhaltenes Klavierstück hat er als Siebzehnjähriger komponiert.

Komposition und Klavier studierte Adorno zunächst bei Bernhard Sekles und Eduard Jung in Frankfurt, 1925 dann bei Alban Berg und Eduard Steuermann in Wien. Adornos Kompositionen sind vor 1933 gelegentlich, seit den fünfziger Jahren häufiger gespielt worden, ohne daß sie doch bis heute im Konzertbetrieb wirklich heimisch geworden wären. Eine Reihe von Klavierliederzyklen machen den umfangreichsten, wohl auch den wichtigsten Teil von Adornos kompositorischem oeuvre aus. Daneben hat er Orchesterstücke, Kammermusik für Streicher und a capella-Chöre komponiert, schließlich auch Klavierstücke von Schumann für kleines Orchester instrumentiert und französische Volkslieder bearbeitet. Lediglich die *Sechs kurzen Orchesterstücke*, op. 4, deren Partitur 1968 bei Ricordi in Mailand erschienen ist, sind zu Adornos Lebzeiten gedruckt worden. Nachdem auch nach seinem Tod alle größeren Musikverlage in der Bundesrepublik Adornos Kompositionen re-füsiert hatten, nahm 1980 die Münchner edition text + kritik, bis dahin ein Verlag mit weitgehend literaturwissenschaftlichem Impressum, sich ihrer an

und verlegte unter der Herausgeberschaft von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn in zwei Bänden zunächst jene Kompositionen, die Adorno selber bis zuletzt gelten lassen wollte. Ein gutes Drittel der erhaltenen Musik Adornos ist auch 30 Jahre nach dem Tod des Komponisten noch ungedruckt.

Alles andere als ein dilettierender Auch-Komponist, wie er unter den Philosophen immerhin von keinen Geringeren als Rousseau und Nietzsche vertreten wird, hat Adorno unter dem beschämend schwachen Echo, das seinen eigenen Kompositionen beschieden war, nicht wenig gelitten. Daß sein Lehrer Berg ihn 1926, nach der Uraufführung seiner *Zwei Stücke für Streichquartett*, op. 2, als vollgültigen Vertreter der Zweiten Wiener Schule dem Schulhaupt vorstellte, hat ihn nicht damit versöhnen können, so sehr es seinem Narzißmus geschmeichelt haben mag. Nur zu genau hatte er erkannt, daß die herrschende »Departementalisierung des Geistes ihre Dienste um so zuverlässiger tut, als stets derjenige, der die Arbeitsteilung kündigt«, nach dem eigenen Maß seiner Arbeit »Blößen sich gibt, die von den Momenten seiner Überlegenheit untrennbar sind«. Was objektiv auseinandergerissen ist: die Erkenntnis von Seiendem durch den Begriff einerseits, Philosophie als verbindliche Interpretation der Wirklichkeit, und andererseits deren Zerfallung zu Bildern oder Elementen von Bildern, aus denen ein Nicht-Seiendes, der ästhetische Schein sich bilden ließe, das kann auch im einzelnen Subjekt nicht erneut zusammengebracht werden. Die Trennung der geistigen von körperlicher Arbeit, aus der so etwas wie Geist allererst sich entwickelte, hat nicht nur die geistige Arbeit entstellt; eine jegliche der Ideologie, dem notwendig falschen Bewußtsein angenähert. Auch in den Individuen selber setzt die gesellschaftliche Arbeitsteilung derart sich fort, daß, nach Adornos Einsicht, Theorie und Kunst zwar im Wahrheitsge-

halt konvergieren, dieser Wahrheitsgehalt jedoch nur um den Preis strikter Askese gegenüber den Mitteln und Techniken der jeweils anderen Sphäre zu haben ist. Nicht unwahrscheinlich ist, daß auch solche Einsicht dazu beigetragen hat, daß Adorno nach 1945 nicht mehr zum Komponieren zurückkehrte.

Keiner wußte besser als er, daß, wie ästhetische Theorie Theorie ist, kein Ästhetisches, so auch theoretische Gehalte, wo sie unverwandelt in Kunstwerke eingehen, diese so sehr »entkunstet«, wie sie theoretisch unzulänglich geraten. Wer Adornos Kompositionen spielt oder hört, braucht deshalb auch nicht zu befürchten, in ihnen einer Art musikphilosophischer Musik zu begegnen. Adorno, der sich nur selten, zurückhaltend und fast schamhaft über die eigene Musik geäußert hat, schrieb einmal, er vergesse, wenn er komponiere, buchstäblich alles, was er je darüber gedacht habe, – um dialektisch hinzuzufügen: »ohne es hoffentlich doch zu vergessen«. In besonderer Weise mag das von den Klavierstücken gelten, die in seinem kompositorischen Werk nochmals eine Sonderstellung einnehmen. Adorno selber hat seine Klavierkompositionen wohl nicht zu den Gebilden gerechnet, nach denen er als Komponist beurteilt zu werden wünschte. Das »noch nicht Gesagte« zu sagen, wie er gelegentlich über die Klavierliteratur von Bach bis Schönberg schrieb, dürfte nicht gerade Adornos Ehrgeiz beim Komponieren fürs Klavier gewesen sein.

Ein Blick in die handschriftlichen Partituren zeigt, daß es bei allen um erste Niederschriften sich handelt, die zudem erstaunlich wenige Korrekturen aufweisen. Das zweite der beiden frühen Stücke, ebenso die *Kindersuite* von 1933 wurden in Skizzenheften notiert, in denen sie neben Schülerübungen, Kontrapunktstudien und anderen Notaten unterschiedlichsten Charakters stehen. Die der befreundeten Pianistin Maria Proelss zugeordneten, aber von ihr nicht gespielten *Drei Klavierstücke* von

1924 wurden, wie um sie von vornherein der Vergänglichkeit zu überantworten, mit einem weichen, inzwischen an manchen Stellen bereits verwischten Bleistift notiert. Alles ist, wie die auf den Tag exakten Datierungen bezeugen, in kürzester Frist geschrieben worden, ganz im Gegensatz zu Adornos anderen Kompositionen, an denen er monate-, wenn nicht jahrelang zu arbeiten pflegte, worüber Schönberg nicht ohne Häme sich mokierte. Wenn Adorno selber kokett über die Langsamkeit klagte, mit der das Komponieren ihm nur von der Hand ging, so kann zumindest bei seinen Kompositionen für Klavier davon keine Rede gewesen sein. Diesen geht alles Exemplarische, Typenbildende nahezu völlig ab; um so mehr scheint in ihnen der Komponist »gleichsam sich selbst vorzusagen«, wie er ebenfalls von der großen Klavierliteratur der Geschichte geschrieben hat, derart ihr »noch nicht Gesagtes« auch wieder relativierend. Für seine eigene Musik dürfte das Klavier eine ähnliche Funktion gehabt haben wie für sein Schreiben die Füllhalter und Kugelschreiber, mit denen er ungezählte Notizhefte füllte: spontane Einfälle festzuhalten, die erst in anderen Zusammenhängen, oft auch zu viel späterem Zeitpunkt, in authentischer Form ausgearbeitet wurden. Dazu würde passen, daß manche der Stücke für Klavier gar nicht zuendegeführt worden sind; das ihnen jedenfalls zunächst zgedachte Ende nicht erreicht haben: so hat gleich das früheste Klavierstück von 1920 die römische Ziffer I, ohne daß für eine korrespondierende II irgendwelche Hinweise sich fänden. Die *Drei Klavierstücke* für Maria Proelss, die Adorno selber als Zyklus zusammenstellte,\* sollten zumindest mit einem vierten fortgesetzt werden, von dem am Schluß Auftakt und erster Takt noch notiert worden sind:

\* Bei den übrigen Zusammenstellungen von Adornoschen Stücken handelt es sich um von der Herausgeberin gebildete Zyklen, die in der Aufführungspraxis sich bewährten.



Das Klavier hatte aber sozusagen seine Schuldigkeit getan, wenn es dem Komponisten zur Selbstverständigung geholfen hatte.

Adornos Klavierkompositionen scheinen mehr oder weniger zufällig entstanden zu sein, und wollte man sie unbedingt auf ihren theoretischen Nenner bringen, so wäre es wohl einer der Treue zum Zufall, des Festhaltens des Spontanen und Kontingenten. Das zweite der frühen Klavierstücke etwa ist eine Komposition, die der kaum Achtzehnjährige Anfang September 1921 in Kampen niedergeschrieben hat, während eines Ferienaufenthalts, von dem man nicht viel mehr weiß, als daß Adorno ihn mit dem Dichter des »Tonio Kröger« geteilt hat, dem er »unbemerkt einen langen Spaziergang« in den Dünen hinterherging; wer den Vorwurf vagen Analogisierens nicht fürchtete, könnte bei dieser epischen Musik durchaus an Thomas Mannsche Strandspaziergänge sich erinnern fühlen. Wenn es Adorno in seinen bezifferten opera um die objektiven Formgestalten zu tun war, dann verharren seine Stücke für Klavier ungleich stärker im Bereich des Subjektiven, des Sich-selber-Vorsagens und Vor-sich-hin-Denkens. Nicht ganz selten allerdings ist Adorno in zeitlichem Abstand auf ein Klavierstück noch einmal zurückgekommen: sei es, daß er zu den mit Bleistift notierten Klavierstücken für Maria Proelss ein Titelblatt in Tinte hinzufügte; sei es, daß er von dem ersten dieser 1924 entstandenen, gar nicht leicht sich erschließenden Stücke noch in den vierziger Jahren eine revidierende, höchst merkwürdige Bearbeitung anfang, in der die großen, ganz aus dem Klang gedachten Bögen der ursprüngli-

chen Fassung, deren »Ton« unüberhörbar an Bergs op. 1 gemahnt, zusammenschumpfen, um aus der Erfahrung des späten Webern heraus zu experimentieren, Ausdruck gleichsam durch Konstruktion zu überbieten; wohl kein Zufall, daß die Revision über den sechsten Takt nicht hinausgekommen ist. In den gleichen Zusammenhang paßt es, daß Adorno von offensichtlich ersten Niederschriften nachträglich Photographien anfertigen ließ, wodurch der Charakter des Zufälligen und Flüchtigen an ihnen objektiv zurückgenommen erscheint. Wo es dem Komponisten Adorno darauf ankam, beim »Ernstfall« des eigenen Komponierens, da suchte er jenen Faden aufzunehmen, den Schönberg, in der Periode kurz vor dem ersten Weltkrieg, mit der freien Atonalität inauguriert hatte und der von dessen Schülern Berg und Webern fortgesponnen worden ist. Bei dem Berg-Schüler Adorno zeigten sich dann entschieden Züge von Nostalgie, die ihn in den eigenen Kompositionen, die erst einsetzten, als die Zweite Wiener Schule bereits zum Komponieren mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen übergegangen war, schwermütig dem atonalen Freiheitsstreben nachhängen ließ: so sicherlich in den mit opus-Ziffern versehenen Klavierliedern, so in den Orchesterstücken op. 4 und dem Streichquartett op. 2. Nicht jedoch in den Stücken für Klavier allein, deren Idee man am ehesten in einer Art Tagebuchcharakter erblicken mag.

Teilweise bewegen sie sich noch – oder schon wieder, wie man nun will – in der Sphäre der Tonalität, wenn auch einer ironisch gebrochenen, die sich selbst nicht ganz zu glauben vermag und deshalb mit jedem ihrer Takte auch zu persiflieren sich anschiekt. Man muß die Freunde Adorno und Georg Solti erlebt haben, wie sie im Silser Waldhaus beim 5-Uhr-Tee die von einem Stehgeiger dargebotenen Schlager der zwanziger Jahre mitsangen, um von der *Hommage à Bizet* oder den *Böhmischen Terzen* nicht allzusehr frappiert zu werden. Ähnlich

Adrian Leverkühn, dessen Musik ja größtenteils von Adorno stammt, war auch dieser viel zu vernarrt in jede Art »organisierten Geräusches«, um nicht gelegentlich auch der unverhohlenen Banalität mit den Tasten seines geliebten Steinways Gehör zu erbiten. Da ist dann nur schwer auszumachen, wie weit man es mit Ironie zu tun hat und wo einfach den Tonio Krögerschen »Wonnen der Gewöhnlichkeit« nachgehört wird. – Eine der interessantesten Kompositionen ist die 1933 entstandene *P.K.B.-Suite*. Adorno verbrachte die Monate nach dem Beginn des Naziregimes, das ihm die *venia legendi* der Frankfurter Universität entzogen hatte, in Berlin und gab Gretel Karplus, seiner späteren Frau, ein wenig Klavierunterricht. Für Gretels Einweisung in die Anfangsgründe des Klavierspiels hat er die »Kleine Kindersuite« geschrieben, das P.K.B. des Titels dürfte eine Abkürzung aus der Privatsprache der Liebenden gewesen sein, es steht wohl für »Pferdekinder-Ballett«. Auch das soi-disant Programm der Suite entstammt diesem privaten, nicht zu entziffernden Idiom, ist aber zum Teil auch unterlegter Text, der sich singen ließe. Daß es dennoch um durchaus ernste Dinge geht, bezeugt ein »Kanon des Friedens«, mit dem die Suite schließt. Ob Ernst oder Camouflage in dem Stück überwiegen, wer wollte es entscheiden? Selbstverständlich handelt es sich bei der Suite, die ihrer inneren Komplexion nach in den Kontext jener Kompositionen gehört, die von Schönberg und seinen unmittelbaren Schülern für das Klavier geschrieben worden sind, nicht um Musik für Kinder, wie sie denn auch denkbar ungeeignet ist, in die Kunst des Klavierspiels einzuführen. Man möchte eher an das denken, was Adorno sonst gern als »Kinderbild« von Musik bezeichnete und womit er jene Vorstellungen meinte, die man in der Kindheit mit Musik verbunden hat und die »der Wahrheit näher« zu sein pflegen als alle Theorie und Praxis des Künstlers als Erwachsenen.

So laboriert der Komponist Adorno in seinen Klavierstücken gleichsam nebenbei auch an den Problemen und Aufgaben, die der Theoretiker Adorno als zentrale der Neuen Musik bestimmt hat. Exemplarisch dafür ist etwa die auffällige Kürze aller dieser Stücke, deren manche weniger als eine Minute dauern, während noch das ausgedehnteste kaum länger als fünf Minuten währt. Es ist Schönbergs prinzipielle Kritik an Schein und Spiel, deren theoretischer Bekräftigung die *Philosophie der Neuen Musik* gewidmet ist und der ebenso Adornos Klavierkompositionen zu genügen suchen. Ihr eigentümlich Geschrumpftes möchte, in der Nachfolge von Schönbergs und Weberns Reduktionen, Dichte und Konsistenz der Form zurückgewinnen, die in der zeitlichen Ausdehnung der traditionellen Werke, unter deren Ornamentalem und am Ende Gleichgültigem längst zergangen war. Was diese Kürze bedeutet, ist am ehesten in Hölderlins gleichnamiger Ode beim Namen genannt: »Warum bist du so kurz? [...] / fandst du als Jüngling doch / In den Tagen der Hoffnung / Wenn du sangest, das Ende nie? / Wie mein Glück ist mein Lied [...] / und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir.« Unbequem – Adorno formulierte bei Gelegenheit Weberns: schockierend – konfrontiert das unerbittliche Abbrechen solcher Kompositionen den Hörer mit dem Schweigen. Adorno hat die Verse Hölderlins zitiert, als er das Moment der Kürze, wie es im Expressionismus der Zweiten Wiener Schule sich findet, geschichtsphilosophisch dahingehend deutete, daß solche »zum Augenblick geschrumpfte Musik wahr sei als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden.« Negative Erfahrung, sie kulminierte für den Philosophen der *Negativen Dialektik* in dem, was mit dem Namen Auschwitz verbunden ist, der Adorno zu dem Satz bewog, danach ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch. Alle Kompositionen Adornos sind zwischen 1920 und 1945 ent-

standen. Kurz vor seinem Tod 1969 sprach er häufiger davon, erneut komponieren zu wollen, wenn er von seinen Pflichten als Universitätslehrer und Institutsdirektor entbunden wäre; dazu ist es nicht mehr gekommen, ob die Absicht nun ernst gemeint war oder nicht. Metzger hat jenen Befund überliefert, den Adorno gesprächsweise vorgetragen habe: »man könne sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklinge«. Nicht der schlechteste seiner Leser und Hörer ist es gewesen, der Adornos Verstummen als Komponist nach 1945 mit jenem Diktum über die Unmöglichkeit von Lyrik heute erklären wollte, auch wenn die Erklärung als pragmatische verfehlt sein dürfte.

Adornos Kompositionen für Klavier allein sind bislang ausschließlich von María Luisa López-Vito gespielt worden, die sie aus den oft schwer zu lesenden Autographen im Nachlaß des Komponisten entzifferte. Seit 1981, als die Pianistin die bedeutenden *Drei Klavierstücke für Maria Proelss* auf dem 7. Festival zeitgenössischer Musik in Bozen zuerst öffentlich spielte, hat sie in zahlreichen Recitals in Deutschland und Italien nach und nach sämtliche Klavierkompositionen Adornos uraufgeführt; als letzte das Stück von 1921 in einem Konzert zum 30. Todestag Adornos im Münchner Prinzregententheater, in dem seine Klavierstücke zum erstenmal vollständig zu hören waren. Wenn die Pianistin jetzt die Edition einer Aufführungspartitur dieser Kompositionen besorgt, so gilt ihr Dank der Mezzosopranistin Bell Imhoff, mit der sie die meisten der Liederzyklen Adornos häufig aufgeführt hat, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, die sie zu den Konzerten ihres Ensembles Musica Negativa einluden, sowie Klaus Schultz, der ihr wiederholt Gelegenheit bot, in den von ihm geleiteten Theatern Adornos Klavierstücke zu erproben.

Rolf Tiedemann