





**Journal of the
Arnold Schönberg Center
17 | 2020**

Herausgegeben von
Eike Feß und Therese Muxeneder

Arnold Schönberg Symposium
Arnold Schönberg Center, Wien, 17.–19. Oktober 2019
Kooperation Arnold Schönberg Center
und Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule
am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung
der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Ausgewählte Beiträge

Cover: Arnold Schönberg, ca. 1930

Mit Unterstützung von



**Stadt
Wien** | Kultur



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Impressum

Medieninhaber und Verleger:
Arnold Schönberg Center Privatstiftung
FN 154977h; Handelsgericht Wien

Für den Inhalt verantwortlich:
Angelika Möser, Direktorin
Schwarzenbergplatz 6
A-1030 Wien
www.schoenberg.at

Cover und Gestaltungskonzept:
Bohatsch und Partner GmbH, Wien

Satz und graphische Realisierung:
Forte OG, Thomas Stark

Herstellung:
Bösmüller Print-Management Wien

Koordination Druck:
Edith Barta

© Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien, 2020
ISBN 978-3-902012-26-5

Arnold Schönbergs nachgelassene Fragmente und ihre Datierung

Überlegungen und Fallbeispiele im Kontext des Arnold Schönberg Werkverzeichnisses

Als Arnold Schönberg Ende 1915 sein Testament verfasste und bestimmte, wie mit seinem künstlerischen Nachlass umzugehen sei, äußerte er sich auch zu den darin enthaltenen unveröffentlichten und fragmentarischen Werken:

[...] so weiß ich doch zu genau, was Einer, der Augen hat auch aus Unvollkommenem und Unvollendetem entnehmen kann. Es ist wohl wahr, dass man sich der Taktlosigkeit der Historiker und anderer müßiger Schnüffler aussetzt. Trotzdem aber würde ich nicht wie Brahms die Spuren der Wege und Irrwege, die zu meinen Werken führen, verwischen wollen.¹

Überliefert sind über 250 unvollendete, in Umfang und Grad der Ausarbeitung stark variierende Werke Schönbergs.² Nahezu alle wurden in der Arnold Schönberg-Gesamtausgabe ediert und werden nun im Werkverzeichnis, das in seiner Funktion als Registerband die Gesamtausgabe abrunden soll, einzeln behandelt. Eine exakte Datierung allerdings kann für nicht wenige der unvollendeten Werke noch nicht gegeben werden. Zwar hat die Gesamtausgabe hier bereits Außerordentliches geleistet – in ihren Anfangsjahren auch unter schweren Bedingungen –, aber zwangsläufig konnte sie chronologische Aspekte zumeist nur punktuell erforschen. Jeder einzelne Band der Schönberg-Gesamtausgabe stellt eine Art Tiefenbohrung in einen Ausschnitt aus Schönbergs musikalischem Schaffen dar, die weitgehend ohne Seitenblicke auf andere Bereiche durchgeführt werden musste. Während es dabei im Rahmen der kritischen Edition völlig ausreichte, ein undatiertes Werk einem bestimmten Entstehungszeitraum zuzuordnen, ist es genuine Aufgabe eines Werkverzeichnisses, eine möglichst genaue relative Chronologie der

¹ Arnold Schönberg: Testamentsentwurf, 21. November 1915 (Arnold Schönberg Center, Wien [Documents 21] | ASCI D5449); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna

Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 365–366, hier p. 366.

² Das zur Zeit in Entstehung begriffene Arnold Schönberg Werkverzeichnis zählt vorläufig knapp 120 unvollendete Werke (26 im Prinzip aufführbare und 90 nicht aufführbare Fragmente) und über 140 Entwürfe und Kompositionspläne.



Abbildung 1: Arnold Schönberg: Schmerz/Skizze zu Gethsemane. Seite 1 des Bogens MS 2, 221 (Arnold Schönberg Center, Wien)

Arnold Schönberg's Disinclination Against the Traditional Durchführung

The Second Movement from the *Second String Quartet*, op. 10

Arnold Schönberg's *Second String Quartet* in F-sharp minor, op. 10, was composed between 1907 and 1908, during his transitional period from tonal to atonal music. Schönberg later explained in his program notes:

*In this quartet also a disinclination against the traditional Durchführung (development section – jokingly I spoke of “Spandelmachen,” that is kindling wood) and the tendency (retraceable to Beethoven) of changing the order in a recapitulation must be observed.*¹

“Spandel” or “Spandeln” means “Holzspan (wood chip, splint)” in Austrian dialect.² Here arise the following questions. What did Schönberg mean by Spandelmachen? Which direction did he seek due to the disinclination against the traditional technique? To answer these questions, this study examines: 1) Schönberg's writings and teaching materials to identify the technique of Spandelmachen, and 2) his sketches and drafts for the *Second String Quartet* to see how Schönberg started to move away from traditional technique to find a new method of constructing a development section. This study focuses on the second movement, Scherzo in D minor, because its source material reveals extensive revisions which cannot be found in the sketches for the rest of the work.³

1 Arnold Schönberg: Analysis (in the form of program notes) of the Four String Quartets (1950) (Arnold Schönberg Center, Wien [T70.02] | ASSV 5.2.1.10.) (1950); published as idem: Notes on the Four String Quartets in *Schoenberg, Berg, Webern: Die Streichquartette. Eine Dokumentation*. Edited by Ursula von Rauchhaupt. München, Hamburg 1971, 35–65; and as idem: 7.3. Program Notes for the Juilliard String Quartet Performance of the Four String

Quartets, end of December 1949 or early January 1950, in *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. Edited by J. Daniel Jenkins (New York 2016), 354–396, 364–365 (Schoenberg in Words 5).

2 Hartmut Krones: Wienerisches und Sprachschöpferisches in den Schriften Arnold Schönbergs, in *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis, Fragen, Editorisches*. Edited by Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar 2011), 59–77, 72–73 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3).

3 See fn. 15 for the information on the source documents.

Development section of the Trio

Seven-note figure Continuation of seven-note figure

123

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola

Cello

Inversion of seven-note figure

128

Vln. I *f*

Vln. II

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Example 6: Arnold Schönberg: *String Quartet No. 2*, op. 10, 2nd Movement (Scherzo)
Final version of Trio, mm. 123–132, beginning of the development section

theme of the first movement is imitated by its inversion in Example 7b and vice versa in Example 7a. Such technique – combining the entire theme and its imitation symmetrically – must have been one of his new methods of constructing the development section, which differed from Spandelmachen. In the following section (mm. 151–164), Schönberg built a climax by using the seven-note figure and the theme.

The last section of the Trio (mm. 165–194) functions as the transition to the reprise of the Scherzo. At the beginning of this section, he quoted “O, du lieber Augustin” and imitated it after three measures, just as it appeared

Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst

Vom »Komponieren mit Tönen« zur Zwölftonkomposition*

Am 13. März 1923 erschien im *Neuen Wiener Journal* unter der Rubrik »Theater und Kunst« folgende nicht namentlich gezeichnete Meldung:

*Arnold Schönberg, der Führer der Expressionisten in der Musik, arbeitet zur Zeit an einem Violinkonzert. Bemerkenswert ist, daß Schönberg, der jahrelang nichts Neues geschaffen hat, in diesem Werk seine gewohnten Bahnen verlassen hat und sich einem etwas gemäßigteren Stil anschließen will.*¹

Schönberg reagierte noch am selben Tag mit einem Brief an den Direktor der Wiener Universal-Edition Emil Hertzka auf diese Notiz, da er offenbar davon ausging, dass die Information bezüglich des von ihm tatsächlich im Vorjahr skizzierten Violinkonzerts² nur über den Verlag an die Presse gelangt sein konnte. Nachdem er die als »Lügengekröse« bezeichnete Meldung im vollständigen Wortlaut zitiert hatte, bat er Hertzka, »der Sache energisch nachzugehen«,³ um solche Indiskretionen in Zukunft auszuschließen. Dass Schönberg an dem Zweizeiler derart Anstoß nahm, hatte unterschiedliche Gründe. Zum einen dürfte ihn die Etikettierung als »Führer der Expressionisten in der Musik«⁴ verstimmt haben, da der musikalische Expressionismus in den 1920er Jahren aufgrund eines sich wandelnden Fortschrittsbegriffs als »psychologischer« Auswuchs der Romantik galt, die ihrerseits als »Sphäre

* Bei dem Text handelt es sich um die schriftliche Ausarbeitung eines Vortrags, den der Verfasser im Rahmen seiner Schönberg-Professur am 8. Januar 2020 am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gehalten hat. – Besonderer Dank gebührt Eike Feß, der als sachkundiger Gesprächs- und Diskussionspartner mehr zur Entwicklung der hier

vorgetragenen Gedanken beigetragen hat, als er zugeben würde.

1 [Arnold Schönberg], in: *Neues Wiener Journal* 10530 (13. März 1923), p. 10.

2 Arnold Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar. Mainz, Wien 1988, p. 166–171 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 15).

3 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923 (Arnold Schönberg Center, Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 801).

4 [Arnold Schönberg], s. Anm. 1.

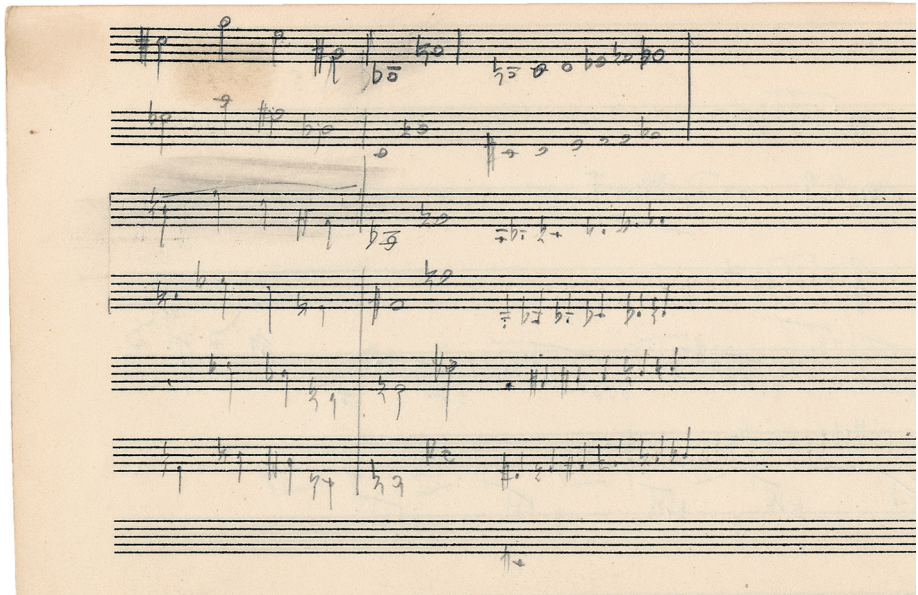


Abbildung 3: Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, Skizze, IV. Kleines Skizzenbuch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 74, Sk821])

Konkret umgesetzt wird der Entwurf in einer kurzen Steigerungspassage gegen Ende des Fragments, die im Wesentlichen auf der Sequenzierung eines Modellsatzes beruht. Das von der Oboe als Oberstimme gespielte Viertonmotiv wird hier von dem sechstönigen Skalenmotiv begleitet, das in unterschiedlichen Erscheinungsformen wie Parallelführung, Engführung und Umkehrung auftritt. Aus der mittleren, nur zwei Töne umfassenden Tongruppe schließlich sind die Liegetöne in T. 678 und das Halbtonpendelmotiv in T. 679 gebildet (Notenbeispiel 1). Das Besondere an dem Entwurf ist jedoch, dass Schönberg ihn offenbar mit Blick auf die Sequenzierung durch die Ergänzung von insgesamt fünf Transpositionen auf den Stufen der Ganztonleiter zu einer »Reihentabelle« erweiterte, bei der es sich allem Anschein nach um die erste ihrer Art handelt. Spätestens hier dürfte Schönberg erkannt haben, dass die große, auf symphonischer Entwicklung beruhende Form – eine Domäne der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, als deren Erbe und Retter er sich verstand – ohne die uneingeschränkte Verwendung von Transpositionen im zwölfstönigen Kontext kaum zu realisieren war. Dies gilt nicht nur – wie im Beispiel aus der *Jakobsleiter* – für die Nutzung der zuvor verpönten, im Rahmen der Zwölftonmethode jedoch mit ganz neuen Herausforderungen verbundenen Sequenzbildungen, sondern vor allem auch für die Möglichkeit zur Nachbildung der tonalen Regionen, die in der Musik seit Bach als wichtigste Grundpfeiler der Formbildung gedient hatten,

In the Alban Berg Nachlass

Analyses of Arnold Schönberg's Early Twelve-Tone Works*

In a letter to Arnold Schönberg dated September 1925, Alban Berg wrote that he was studying Schönberg's early twelve-tone works:

Casting a glance into your new score [the Wind Quintet, op. 26] a while back was immeasurably exciting. How long will it be before I understand this music as thoroughly as I fancy, for example, that I understand Pierrot. For the present I am slowly familiarizing myself with your Opera 23–26, the only scores I have up here with me.¹

Whereas it is clear from Berg's letter that he possessed his own scores of Schönberg's earliest twelve-tone works, he does not provide any details about the results of his studies nor does he offer any of his analytical insights. I believe that the Schönberg scores Berg was scrutinizing are housed in the Alban Berg Nachlass, and for this essay I am especially interested in Berg's analyses of the three earliest twelve-tone compositions by Schönberg: the *Five Piano Pieces*, op. 23; the *Serenade*, op. 24; and the *Suite for Piano*, op. 25.²

I find Berg's analytical observations to be insightful, especially considering that these analyses were most likely written in the mid 1920s when Schönberg had already completed his early twelve-tone works and was continuing to refine his method. Although several essays describing Schönberg's "composition with twelve tones related only to one another" appeared in print in 1924 and 1925, there were no analytical models or standard ways to analyze Schönberg's new works.³ To complicate matters even further, Schönberg

* I wish to thank the Avenir Foundation and the Hofstra University FRDG for their generous support of this project. I am especially grateful to Therese Muxeneder and Eike Feß for their expertise and guidance. Thanks to David Curtis, Kimberly White, and Joel Natanblut at the McGill University Music Library for their assistance with the Julius Schloss Collection. Thanks also to Regina Busch and Manuel Strauß for their helpful transcriptions of Berg's handwriting.

1 Alban Berg to Arnold Schönberg, September 1925 (Arnold Schönberg Center, Wien [T79.04] | ASCC ID 20858); published in *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. Edited by Juliane Brand, Christopher Hailey, and Donald Harris (New York, London 1987), 338.

2 Opera 23 and 25 are located in folder F21.Berg.169 and op. 24 in F21.Berg.170. Both folders are housed in the Austrian National Library in Vienna.

3 The first public introduction of Schönberg's new compositional method appeared in Erwin Stein: *Neue Formprinzipien*, in *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924), 286–303. A year later, Felix Greissle published his twelve-tone analysis of Schönberg's *Wind Quintet*, op. 26. See Felix Greissle: *Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg*, in *Musikblätter des Anbruch* 7/2 (February 1925), 63–68.



Plate 5: Alban Berg's analysis of mm. 1–5 from the second movement of Arnold Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

"11 10 12" respectively. Compared to Schloß's analytical notes ($c = 10$, $e = 11$, and $d\sharp = 12$), Berg listed a different order for the last three pitches on the score ($e = 10$, $e\flat = 11$, and $c = 12$) and wrote $e\flat$ instead of $d\sharp$. Perhaps Berg is now focusing on the left and right hands to generate twelve different notes. In m. 2, for example, the $E\flat$ in the left hand is the tenth different note to appear and Berg wrote "10" in a blue pencil below this pitch. The $E\flat$ at the end of m. 2 in the left hand is the eleventh new note in this passage, which Berg labeled as "11," and chromatic completion is achieved in m. 3 with the $C\sharp$ in the right hand; Berg wrote "12" above this $C\sharp$. At some point, Berg may have realized that this movement is not constructed with a series of twelve notes since he drew a red line through the numbers 10, 11, and 12 that he entered onto the score. He also crossed out his annotations at the top of the page in red pencil. In m. 1, Berg did not cross out his analysis of the left-hand pitches "9 3 6," but circled each number with a red pencil. Perhaps Berg noticed that the three pitches – $C\sharp$, $A\flat$, and $A\sharp$ – double the pitches of the right hand.²⁵

Berg does not analyze the rest of this movement from a twelve-tone perspective, but instead focuses on the different permutations of Schönberg's nine-note melodic line. In the last six measures of the second movement, Berg not only identified every statement of Schönberg's nine-note series by labeling each entry with "*Umkehrung*," but also numbered all nine pitches with a blue

25 When this nine-note motive reappears in mm. 10 and 14, Berg again labeled the pitches from 1–9 and placed a red circle

around each of the lowest pitches of the left hand. The circled notes seem to suggest that Berg was highlighting pitch doublings.

Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen

Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg*

Komponiert zwischen April 1923 und September 1924, stellt das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* nicht nur die einzige Komposition Arnold Schönbergs für diese Besetzung dar, sie ist auch eine der ersten, die er auf Basis der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« verfasst hatte.

Die neue Methode resultierte in neuen Formen des Skizzierens, die in den Werkstattmaterialien greifbar werden. Sie eröffnen einen Blick auf die Operativität musikalischen Schreibens und somit auf das Vermögen von Schrift innerhalb kompositorischer Prozesse, Sachverhalte nicht nur zu visualisieren, sondern zu generieren und zu verändern. Skizzen dienen dabei als operativer Raum, in dem musikalische Ideen schreibend erforscht, gespeichert und bearbeitet, Zielsetzungen verfolgt, Planung und Spontaneität ermöglicht werden.

Mit Blick auf die frühen dodekaphonen Kompositionen Arnold Schönbergs stellen sich folgende Fragen:

- Wie schlägt sich die neue Kompositionsmethode in seinem musikalischen Schreiben nieder?
- Wie gestaltet sich sein Schriftgebrauch beim dodekaphonen Komponieren?
- Welche Funktionen erfüllt das Schreiben, respektive die Schrift für ihn in seiner kompositorischen Arbeit?

Der Fokus dieses Beitrags liegt auf ausgewählten Aspekten der Operativität in Werkstattmaterialien zu op. 26, die anhand des Schriftraumes, verstanden als materialer und mentaler Ort der Schrift und mithilfe von vier »*Momenten der Operativität musikalischer Schrift*«¹ näher beleuchtet werden.

* Ich danke Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer für hilfreiche Anmerkungen zu diesem Text.

1 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen,

in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*. Hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer. Leiden, Paderborn 2020, p. 24.

A handwritten musical score on five staves, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten corrections and additions in blue and red ink. Some sections are crossed out with heavy black ink. There are also some handwritten notes and markings in the right margin. The paper is aged and slightly discolored.

Abbildung 7: Arnold Schönberg: V. Skizzenbuch, p. 65 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, SK527])

The Schönberg Enigma

The Reception of Arnold Schönberg's Music and Aesthetics in Spain during the 1950s

<i>En tus doce sonidos se levanta un candelabro nuevo, zodiacal, vencido el candelabro planetario. Permuta lo que ora, lo que canta, inspiración del centro cenital, Música del sistema necesario.¹</i>	A new, zodiacal candelabra Rises from your twelve tones, Overcoming the planetary candlestick. It permutes whatever cries or sings, Inspiration of the zenithal centre, Music for an unavoidable system.
--	---

A quarter of a century after its Spanish premiere that was conducted by Arnold Schönberg himself (Barcelona, Palau de la Música Catalana, 29 April 1925), *Pierrot lunaire*, op. 21 was performed for the second time in Barcelona (Plate 1)² despite its distressing “overly anxious nature”³; five months later (9 November 1950), a commented rendition of the *First Chamber Symphony*, op. 9 was presented by the exclusive *Club 49* in the same town. These two events, along with a few less specific references,⁴ seem to mark the onset of a first stage of Schönberg reception in Spain after the end of the Spanish Civil War: I say ‘first’ because I have not been able to find any performances of his work in the country throughout the 1940s,⁵ and during those years written references to Schönberg, which I will briefly touch upon, are very scarce.

1 Juan Eduardo Cirlot, “Schoenberg” (*Ocho homenajes*, 1972).

2 Barcelona, 10 June 1950 (Instrumental Ensemble; Margarita Goller, voice; Pablo Dini, conductor). The concert program of this *Pierrot lunaire* performance offered a new Catalan translation of Hartleben's texts by Josep Climent and was part of the Bartomeu private concert series during the 1949–50 season. See Martina Ribalta Coma-Cros: *El Lied a través del temps. Una història del gènere narrada des del domicili de Josep*

Bartomeu durant el primer franquisme, in *Revista catalana de musicologia* 10 (2017), 191–206.

3 El nostre programa. Previsions i realitzacions, in *Curs 1949 a 1950. El “Lied” a través del temps* (Barcelona [1950]), s. p. All translations from Spanish and Catalan by the author.

4 Such as a merely informative article written by Carlos-José Costas: Arnold Schönberg, in *La Hora* (Madrid) 42

(12 January 1950), 7; or the idea of broadcasting the *Gurre-Lieder* as one of the most noteworthy musical novelties of that year, see Actividad musical de “Radio Nacional de Barcelona” en 1950, in *El Mundo Deportivo* (Barcelona) (8 January 1951), 2.

5 The advertised performance of a work by Schönberg in Madrid, 29 May 1945, within a series of concerts promoted by the National Radio of Spain, has not been confirmed and has to be considered very doubtful because it lacked both a concrete

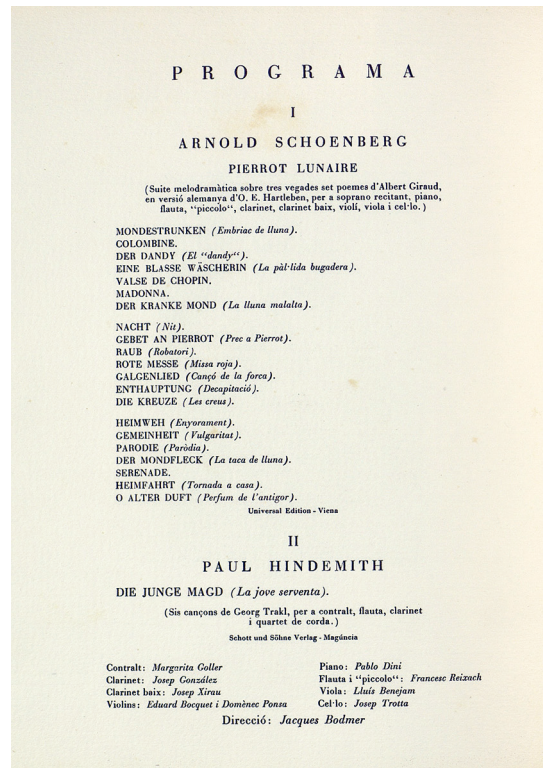
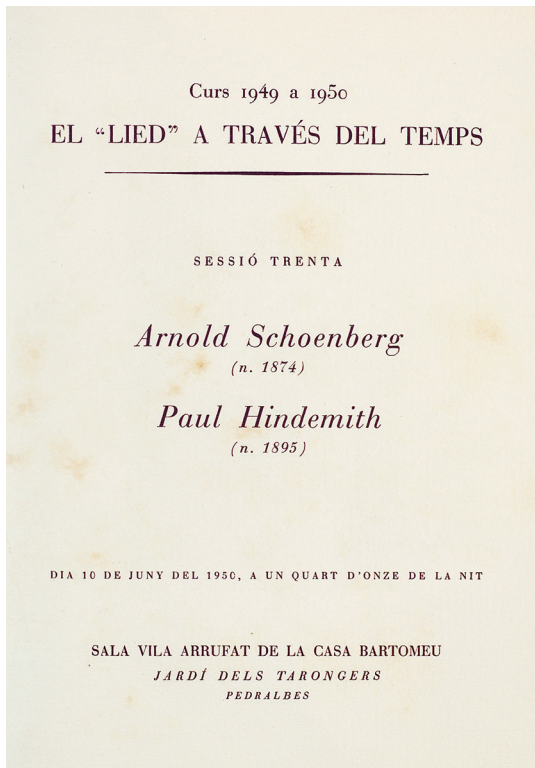


Plate 1: Concert program of the 1950 performance of *Pierrot lunaire*, op. 21 in Barcelona, 10 June 1950, front cover and last page (Biblioteca de Catalunya, Barcelona)

In contrast to the situation before the outbreak of Spanish Civil War in 1936, which has been more thoroughly examined by academic research during the last four decades,⁶ the presence of Schönberg's music and figure in Spain during the mid-century years has received much less attention, and not in a specific manner.⁷ For this purpose, this essay presents the first results of an

program or performers and there were no reactions by critics. See *Cuarenta y cuatro veladas musicales: temporadas de invierno y primavera: 1945, 30 enero – 15 junio a las diez y media de la noche* (Madrid [1945]), s. p.

6 See Benet Casablanca: Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena, i la seva influència sobre els compositors catalans, in *Recerca musicològica* 4 (1984), 243–284; José María García Laborda: *En torno a la segunda Escuela de Viena* (Madrid 2005);

Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino: El estudio de la recepción de la obra de Arnold Schönberg en España a través del análisis epistolar, in *Estudios filológicos alemanes* 20 (2010), 437–448; Germán Gan-Quesada: Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918–1936), in *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en Europa en la primera mitad del siglo XX*. Edited by Gemma Pérez Zalduendo and María Isabel Cabrera García (Granada 2010), 263–295, 285–289.

7 See, among others, Ángel Medina Álvarez: Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid, in *Cuadernos de música iberoamericana* 8–9 (2001), 337–366; Daniel Moro Vallina: Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la Hispanidad, in *Revista musical chilena* 73/231 (January–June 2019), 39–58.

Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg

**Skizzieren um 1908/09
 1920–1924**

Schreibszenen. Skizzieren in der Wiener Schule

Musikalische Skizzen bilden das materialisierte Pendant mentaler Vorgänge. Sie dienen dem Festhalten spontaner Einfälle, fungieren als schriftliche Werkzeuge in der Erprobung musikalischer Konstellationen und spiegeln kreative Prozesse, die in der Niederschrift umfassender kompositorischer Zusammenhänge münden.

Anhand einzelner Werkstatt Dokumente von Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg widmeten sich zwölf Referent:innen den jeweiligen Schreibstrategien aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Auswahl der Quellen orientierte sich an signifikanten Schnittstellen im Œuvre der drei Komponisten und nahmen in dieser Fokussierung einerseits den Übergang von der Dur/Moll-Tonalität zur freien Atonalität (1908/09), andererseits die Entwicklung zum reihengeordneten Komponieren (1921–24) in den Blick. Während des gemeinsamen Roundtables stellte ein:e Referent:in jeweils ein Skizzenblatt bzw. ein kleines Skizzenkonvolut in einem kurzen Impulsreferat vor. Ein:e Respondent:in, der/die sich vorab bereits auf die vorgestellten Skizzen eingearbeitet hatte, reagierte auf dieses Impulsreferat und ergänzte weitere Gesichtspunkte. Auf diese Weise sollten eine gemeinsame, materialbasiert-konkrete und vergleichende Annäherung an das Skizzieren wie auch Überlegungen in Hinblick auf Schreibtechniken, Textoperationen und Material befördert werden. Die diskutierten Werkstattmaterialien wurden hierbei nicht vorrangig als eine Stufe des Schaffensprozesses betrachtet, sondern – mithin auch in Rekurs auf materiale und graphische Auffälligkeiten – als Dokumente eigenen Rechts in Hinblick auf Besonderheiten des Skizzierens befragt.

1908/09. Auflösung der Tonalität

Die stetige Ausweitung der Tonalität brachte die sukzessive Auflösung harmonischer und melodischer Bindekräfte mit sich, welche Struktur und Form bis dahin wesentlich geprägt hatten. Damit einher ging die Suche nach neuen Orientierungspunkten im erweitert tonalen oder frei atonalen Satz, welche neben

der Rhythmik auch Tonstrukturen abseits Dur/Moll-tonaler Skalen umfasste. Schönberg, Webern und Berg fanden auf unterschiedlichen Wegen zu jeweils eigenständigen Strategien, die sich in der schriftlichen Auseinandersetzung mit musikalischen Konstellationen manifestieren.

Hella Melkert widmete sich gemeinsam mit Matthias Schmidt ersten Ansätzen Arnold Schönbergs zum kürzesten Lied (*Sprich nicht immer von dem Laub*) aus dem Zyklus *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15. Im Mittelpunkt der anschließenden Diskussion stand die Frage, inwiefern materialverwandte Kompositionen, insbesondere Fragmente als eigenständige Fassungen oder lediglich vorläufige Entwürfe zu betrachten sind. Über die Streichung als zumindest äußerlich eindeutige Entscheidung des Komponisten hinaus offenbaren die Entwürfe ein Netz an Gegensätzen und Korrespondenzen, welches eindeutige Antworten kaum zulässt.

Anhand einer Doppelseite aus einem Skizzenbuch Alban Bergs reflektierten Ingrid Schraffl und Ullrich Scheideler nicht nur die kompositorische Genese des Liedes *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2, sondern darüber hinaus die Funktion musikalischer Phänomene diesseits und jenseits der Dur/Moll-Tonalität. Wenige Andeutungen zum Verlauf einer geplanten Komposition geben im Kontext von Notaten zu einer Klaviersonate Anlass zu unterschiedlichen Einschätzungen, wie harmonische Konstellationen im Rahmen der musikhistorischen Entwicklung zu deuten sind.

Auf den ersten Blick kaum als Skizze, sondern eher als Niederschrift zu bewerten, ist ein Werkstattokument von Anton Weberns *Dies ist ein Lied für dich allein* op. 3/1, auf dessen Vorläufigkeit allenfalls eine Ergänzung mit Bleistift hindeutet. Thomas Ahrend wählte den Weg der harmonischen Analyse, um die Blätter durch Abgleich mit dem gedruckten Text in den Entstehungsprozess einzuordnen. Michelle Ziegler konzentrierte sich dagegen ganz auf die Schreibstoffe und ihre Funktion im Kontext von Weberns Arbeitsweise. Dabei identifizierte sie die Stadien des kompositorischen Prozesses, welche in den Quellen durch die operative Funktion der Schrift zu Tage treten.

1920–1924. Wege zur Zwölftonmethode

Arnold Schönberg betrachtete die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen als Strukturprinzip, welches dem Tonsatz ein der Tonalität gleichwertiges Fundament bieten konnte. Einen Kreis von Vertrauten machte er bereits früh mit seinen Überlegungen bekannt, sprach dabei jedoch kaum über die kompositorische Detailarbeit. Die Aneignung der Methode durch seine Schüler erfolgte vornehmlich durch Analyse und eigenständige Versuche.

Angesichts der individuellen Stationen, welche Schönberg, Berg und Webern auf ihrem Weg zum reihentechnischen Komponieren durchliefen, lag

es nahe, chronologisch wie satztechnisch heterogene Werkstatt Dokumente zu diskutieren. Schönbergs *Serenade* op. 24 entstand über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren und neun Monaten parallel zu den ersten Zwölftonwerken. Auf einem Blatt zum Menuett, das Ulrich Krämer und Áine Heneghan untersucht haben, zeichnet sich das Denken in Tonreihen bereits als wesentliches Strukturmoment ab, jedoch unabhängig von prädisponierten Zwölftonfolgen. Der Komponist befindet sich in einer Phase der Entdeckung, welche das Skizzenblatt durch eine experimentelle Anordnung einzelner Notate widerspiegelt.

Eine ganz andere Strategie verfolgt Anton Webern im Klavierstück *Im Tempo eines Menuetts*, indem kompositorische Möglichkeiten einer einzigen, unmodifizierten Zwölftonreihe über eine Doppelseite eines gebundenen Skizzenbuches ausgelotet sind. Michael Matter bot eine detaillierte Beschreibung der Anlage des Blattes, in der sich die Entstehung des Stücks als geradezu systematischer Entwurf durch unterschiedliche Schreiboperationen erweist. Regina Busch hingegen betrachtete die Doppelseite als Episode auf Weberns Weg zur Zwölftonmethode, deren Bedeutung sich erst durch Kontextualisierung mit dem vollständigen Skizzenbuch erschließt.

Zwei dicht beschriebene Seiten aus einem kleinformatigen Skizzenbuch zum Allegro misterioso aus der *Lyrischen Suite* von Alban Berg kommen vordergründig dem Status eines Arbeitsdokuments innerhalb des kreativen Prozesses am nächsten: mit rascher Bleistiftführung aneinandergereihte Notenschrift mit Ziffern und inhaltlichen Kommentaren, die sich erst auf den zweiten Blick als komplexe Erprobung kanonischer Verknüpfung von Tonreihen erweist. Jonas Pfohl und Ulrich Wilker legten ihre sich ergänzenden Beiträge als sukzessiv fortschreitende Durchdringung der Blätter an, welche nicht nur die Bedeutung der Reihenkombinationen entschlüsselt, sondern auch die mitunter erstaunliche Unabhängigkeit von Skizzen und abgeschlossenem Werk vor Augen führt.

Die folgenden Texte bilden das schriftliche Pendant der Impulsreferate und Respondenzen, wobei es den Referent:innen freistand, neue Erkenntnisse einzubeziehen, die nicht zuletzt auch durch die Diskussionen im Zuge des Symposiums, beim Roundtable und im Plenum gewonnen werden konnten. Die Fülle der vorgestellten und diskutierten Skizzen und Ansätze erwies sich für die Initiatoren des Projekts als ebenso überraschend wie erfreulich. Eine systematisierende Auseinandersetzung mit dem Phänomen Skizze war im Rahmen des Roundtables nicht intendiert, wiewohl systematische Gesichtspunkte des Vergleichs von ähnlich gelagerten Schreibstrategien und Skizzierungspraktiken sich sehr wohl in der Analyse der ausgewählten Werkstatt Dokumente widerspiegeln. Entstanden ist eine vielschichtige Annäherung, die zu zeigen vermag, welche Praktiken das Phänomen des Skizzierens – nicht nur – in der Wiener Schule prägt.

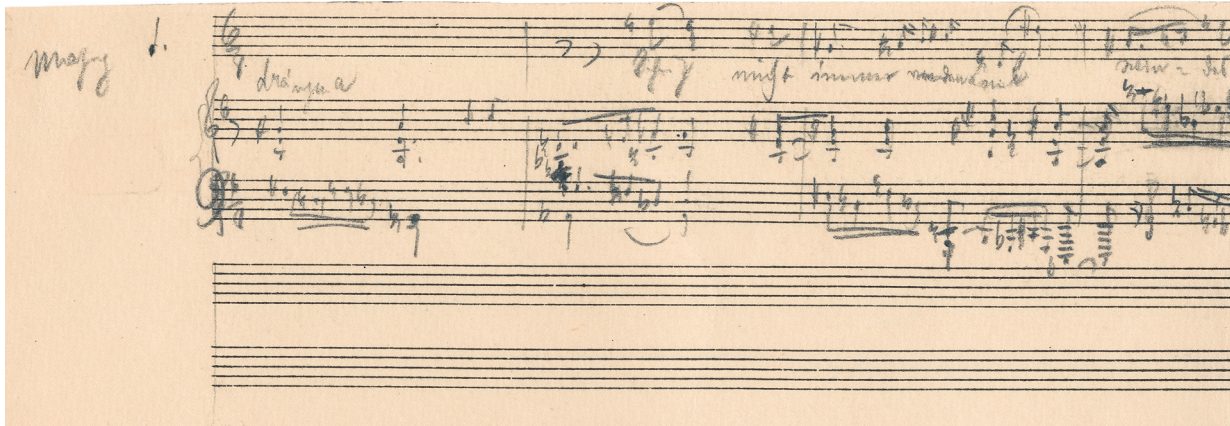


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Erster Entwurf, 6 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 419r])



Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Zweiter Entwurf, 7 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 420v])

Handwritten musical score on aged paper. The notation is in a single system, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff, with lyrics in German written below it. The lyrics are: "man zuhause sein am liebsten". The music consists of several measures, including a half note, a quarter note, and a half note, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) and a final double bar line.

Handwritten musical score on aged paper. The notation is in a single system, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff, with lyrics in German written below it. The lyrics are: "man zuhause sein am liebsten". The music consists of several measures, including a half note, a quarter note, and a half note, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) and a final double bar line.

Zwei abgebrochene Vertonungsansätze als kreative Dokumente eigenen Rechts

Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14

Zu den Werken, in denen Schönberg um 1908/09 das Komponieren ohne festen Bezug zu einem Grundton wagte (zum IV. Satz des *II. Streichquartetts* op. 10 beispielsweise und zu den *George-Liedern* op. 15), liegen kaum Skizzen vor. Schönberg hat damals wohl sehr zielstrebig komponiert, in einem Zug. Wenn ihm eine angefangene Komposition nicht so gelang, wie er sich das vorstellte, brach er die Niederschrift ab und setzte lieber noch einmal neu an.¹ Auf diese Weise sind für das Lied *Sprich nicht immer von dem Laub*, das vorletzte der *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15, sogar zwei abgebrochene frühere Versionen überliefert, was für diese Schaffensphase Schönbergs eine Seltenheit darstellt. An diesen Niederschriften lassen sich, abgesehen von kleineren Ad-hoc-Korrekturen, kaum Überarbeitungsprozesse ablesen. Im Vergleich untereinander und mit der endgültigen Fassung dokumentieren sie aber unverkennbar einen kreativen Suchprozess.

Das Lied *Sprich nicht immer von dem Laub* umfasst nur elf Takte. Theodor W. Adorno bezeichnete es als »von allen das kühnste und avancierteste, vollends ohne herkömmliche Architektur, ganz verkürzt, im Satz immaterialisiert«.² Weder diese Kürze und Durchsichtigkeit noch der charakteristische Ton des Liedes (innerlich drängend bei gleichwohl sehr leiser Dynamik) stellten sich allerdings unmittelbar ein, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

1 Vgl. Rudolf Stephan: Über Schönbergs Arbeitsweise, in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*. Hrsg. von Ernst Hilmar. Wien 1974, p. 119–124, hier p. 119.

2 Theodor W. Adorno: Zu den George-Liedern, in: *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main 1984, p. 411–417, hier p. 416 (Gesammelte Schriften 18).

Mäßig (♩ = 108)

1 2 *p* sehr gebunden 3

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des -

pp ohne Pedal

4 5

- raub; vom Zer-schel - len rei-fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver -

ppp

6 7 8 4 4

- nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge-wit - tern,

ppp ohne Pedal *r.H.* *l.H.*

9 *rit.* 10 11 *molto rit.*

und der Lich - ter, de - ren Flim - mer wan - del - bar.

sfppp *pppp*

Abbildung 3 : Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14,
in: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung I*. Hrsg. von Josef Rufer. Mainz, Wien 1966, p. 144
(Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe A, Band 1)

Zwischen Werkstatt und Werk

Zumeist werden Skizzen auf zwei Arten in die editionsphilologische Arbeit einbezogen: 1. in werkzentrierten Verfahren (wie es beispielsweise die Schönberg-Gesamtausgabe praktiziert), auf deren Forschungsgrundlage das vorliegende Beispiel diskutiert wird. Diese Editionsform löst Quellen aus ihrem ursprünglichen Überlieferungszusammenhang heraus, um ein – auch musikanalytisch vom Endprodukt aus argumentierendes – Verständnis für das Sinngefüge »Werk« zu gewinnen. Entstehungsverläufe können in einer solchen Editionspraxis kaum nachvollziehbar gemacht werden. 2. in chronologisch orientierten Verfahren, wie sie sich etwa bei Skizzenbuch-Editionen finden, welche die Genese des Notentextes über den Ort und die Beschaffenheit der Quellen mittels Werkstatteinblicken verfolgen. Nach den Verfahren richtet sich natürlich auch die Nomenklatur. Im vorliegenden Fall bedeutet dies: Während die werkzentrierte Deutung von Schönbergs op. 15/14 die drei Quellen als auseinander hervorgehende »Entwurfs-Fassungen« anspricht (so auch in der Schönberg-Gesamtausgabe), weil sie auf das endgültige Produkt hin geordnet und interpretiert werden, kann ein genetisch-chronologisches Verständnis der Quellenbefunde umgekehrt Ansätze zu ganz unterschiedlichen »Vertonungen« begründen und dabei bis zu drei eigenständige Kompositionen anfangen identifizieren. Ich möchte auf dieser Grundlage drei weiterführende Beobachtungen anstellen: eine *werkanalytische*, eine *werkstattanalytische* und eine *terminologische*.

Werkanalyse

Schönberg hat (einschließlich der Fragmente) 137 Lieder geschrieben. Es lassen sich zu diesen Liedern zwei weitgehend unwidersprochene Grundansichten der Forschung referieren. Zum einen: Die Quellenlage bestätige, dass der Komponist den schriftlichen Schaffensprozess stets am Anfang einer formalen Einheit beginne und im Verlauf so gut wie nie grundlegend revidiere.¹⁴ Zum anderen:

Mit wenigen Ausnahmen gebe es in den Liedern keine problemorientierten Skizzen, die durch Streichungen, Rasuren oder Überklebungen als »gestörte[r] Textfluss«¹⁵ deutlich würden. Stattdessen, so die breite Überzeugung, würden im Laufe der Niederschrift sich als unbefriedigend erweisende Liedanfänge von Schönberg preisgegeben, weil dies für den Komponisten effizienter als eine Fortsetzung der Arbeit in der Skizze gewesen sei. Auf dieses Erklärungsmodell werden auch die Quellentexte zu op. 15/14 zurückgeführt.¹⁶

Hella Melkert hat auf dieser Grundlage einen »kreativen Suchprozess« (p. 126) Schönbergs ausgemacht. Ihre Beobachtungen werden von der analytischen Literatur zum Lied gestützt: Hella Melkert führt insbesondere den »aus dem Text gewonnenen« punktierten Rhythmus auf »Wi-ndes« als in allen » Fassungen« wiederkehrendes »zündendes Moment« (p. 129) an. Variiert finde es sich ebenfalls in allen Quellen gleichbleibend in der Singstimme bei »i-mmer von dem« (p. 128). Der dabei allen » Fassungen« zugrundeliegende tänzerische 6/8-Takt bleibt konstant. Es drängt sich auf, diese analytischen Beobachtungen im Zeitkontext zu lesen: In den besonders produktiven Jahren 1908 bis 1911 hat Schönberg bekanntlich insgesamt vergleichsweise wenige Skizzen hinterlassen. Dies wird oftmals so gedeutet, dass die meisten Werke ohne erkennbare Vorarbeit niedergeschrieben und kaum mehr verändert worden sind.¹⁷ Gedeutet wird das wiederum als Beweis dafür, dass Schönberg seine Aktivität im Rahmen einer rauschhaften Ästhetik des Intuitiven verstand, die erst 1912 mit den kompositorischen Problemen der *Glücklichen Hand* abebbte. Sein Schaffen gehe »intuitiv vor sich [...]«, so behauptet Schönberg 1909 gegenüber Ferruccio Busoni, »ohne Berechnung, aber mit dem ganzen Vollgefühl unserer menschlichen Bedingungen und Beziehungen. [...] Unbewusst! Dafür aber umso sicherer.«¹⁸ Und ein paar Jahre später macht Schönberg in seinem Essay »Das Verhältnis zum Text« rückblickend die vielzitierte Äußerung, dass er »geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet«, was »offenbar mit Notwendigkeit« folgen musste. Gerade die Gedichte Georges habe er allein

14 Christian Martin Schmidt: Über den kompositorischen Prozess bei Schönberg, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger. Laaber 1993, p. 245 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4).

15 Vgl. Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 168 f.

16 Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*. Mainz 2010, p. 115 f.

17 Vgl. auch Ullrich Scheideler: Der Schaffensprozess bei Arnold Schönberg und Alban Berg im Licht der Quellen: Zum Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung in einigen um 1910 entstandenen Werken und den Konsequenzen für eine Edition, in: *Studia Musicologica* 53/1–3 (März 2012), p. 88 f.

18 Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni, 20. Juli 1909 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz [Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4547] | ASCC ID 106). <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100008.html> (Zugriff

14. 07. 2020). Schönbergs berühmte Forderung nach der »vollständige[n] Befreiung von allen Formen. Von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik. Also: weg von der »motivischen Arbeit«, nach »Buntheit, [...] Vielgestaltigkeit«, stammt aus jener Zeit; vgl. Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni [13. August 1909] (ibidem [Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4549] | ASCC ID 108). <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html> (Zugriff 14. 07. 2020).

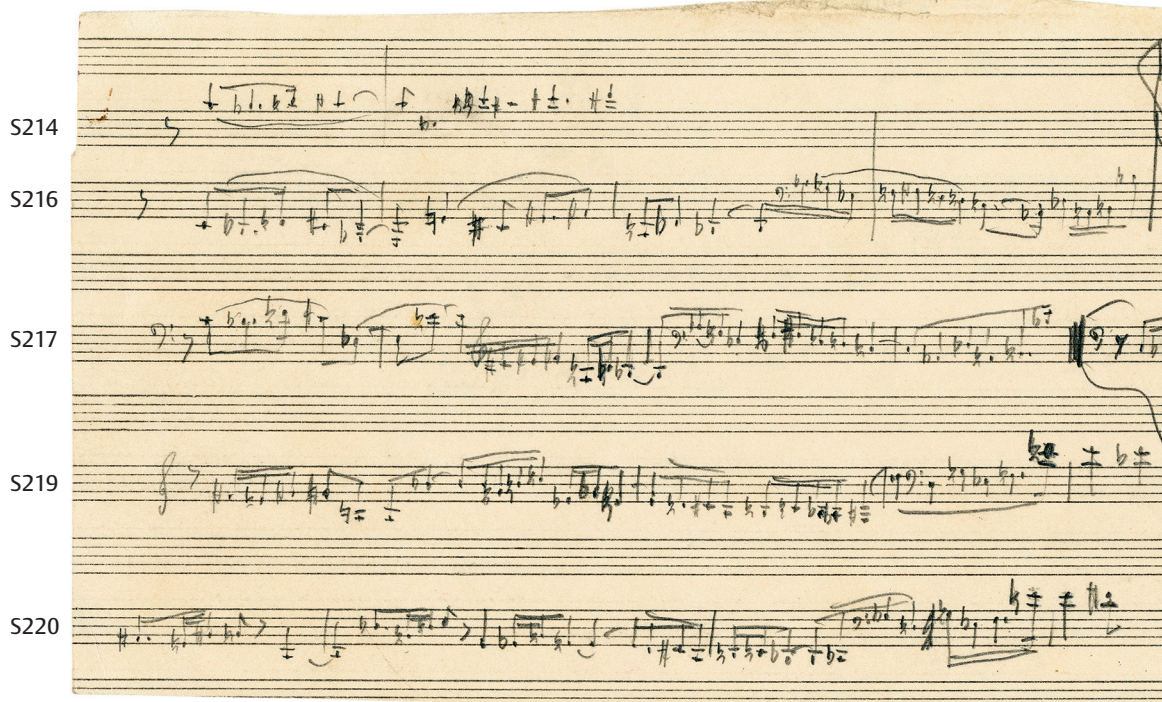


Abbildung 1: Serenade op. 24, Skizze (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858])

Handwritten musical score on aged paper. The top system is labeled S215 and the bottom system is labeled S218. Each system consists of two staves. S215 has a circled section on the top staff. S218 has a circled section on the top staff. There are handwritten notes and markings on the right side of each system.

S215

S218

Handwritten musical score on aged paper, continuing the notation from the previous systems. It features multiple staves with complex musical notation, including notes, rests, and accidentals. There are handwritten markings on the right side.

Ein Skizzenblatt zu Schönbergs *Serenade* op. 24

Das als Beispiel für Schönbergs Skizzieren aus dem Zeitraum 1921 bis 1924 zur Diskussion gestellte Skizzenblatt (Abbildung 1) entstammt einem Konvolut mit Skizzen und Verlaufsentwürfen zur *Serenade* op. 24 aus dem Nachlass Arnold Schönbergs (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858] | Quelle Aa, fol. 23v¹). Einige Blätter, die ursprünglich ebenfalls zu dem Konvolut gehörten, befinden sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2 | Quelle Ab). Die Entstehung der *Serenade* erstreckte sich von den frühesten, Anfang August 1920 zu Papier gebrachten Skizzen bis zur Fertigstellung der heute verschollenen Partiturreinschrift Ende April 1923 über einen Zeitraum von zwei Jahren und neun Monaten. Parallel zur *Serenade* entstanden außer einigen Gelegenheitswerken, Fragmenten und Bearbeitungen die Fortsetzung des großen symphonischen Zwischenspiels aus dem Oratorium *Die Jakobsleiter* und vor allem die *Fünf Klavierstücke* op. 23 und die *Suite für Klavier* op. 25. In dieser Werkgruppe vollzog Schönberg nach und nach den Übergang vom Komponieren mit Grundgestalten zur Zwölftonmethode, deren über den Einzelfall hinausgehendes Potential er dann allerdings erst mit dem im April 1923 begonnenen *Bläserquintett* op. 26 erschloss.

Das Skizzenblatt bezieht sich auf das Menuett, das den zweiten Satz der *Serenade* bildet. Schönberg hatte das gesamte Menuett und die ersten 45 Takte des Trios Anfang Oktober 1921 unmittelbar nach Abschluss des innerhalb von nur zehn Tagen ausgearbeiteten ersten Satzes komponiert und die letzten 20 Takte des Trios sowie die kurze Coda Mitte März 1923 ergänzt. Das Blatt gehört in die frühe Phase der Konzeption und erscheint auf den ersten Blick unspektakulär: Es enthält auf seiner Vorderseite insgesamt sieben unterschiedlich rhythmisierte Melodieentwürfe, die sich mit kleineren Abweichungen auf

1 Die Quellensigeln beziehen sich hier wie folgend auf Arnold Schönberg: *Kammermusik II. Teil 1: Serenade op. 24. Kritischer Bericht, Skizzen, Frühfassung des*

V. Satzes, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente. Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2014 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 23, 1).

die zwar nicht zwölftönige, aber doch stark durchchromatisierte Tonfolge des viereinhalbtaktigen Vordersatzes des Menuett-Themas beziehen, indem sie deren intervallgetreue, auch hinsichtlich der Oktavlagen überwiegend genaue Umkehrung bilden (Notenbeispiel 1). Drei Entwürfe (S215, S219, S220) bringen die Tonfolge auf *fis* – d. h. bezogen auf das Thema untransponiert –, während den übrigen vier die Tritonustransposition auf *c* zugrunde liegt (S214, S216, S217, S218). Diese beiden Transpositionsgestalten spiegeln nicht nur das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz des Menuett-Themas wider, sondern sie stellen auch einen Zusammenhang mit der Ende Juli 1921 begonnenen *Suite* op. 25 her, deren Reihe ebenfalls in einer Tritonustransposition verwendet wird. Dagegen treten das Thema bzw. die Reihe der beiden protoseriellen Sätze der *Serenade* – die bereits im August 1920 begonnenen »Variationen« (III. Satz) und das im Oktober 1922 konzipierte »Sonett« (IV. Satz) – nur untransponiert in Erscheinung.



Notenbeispiel 1: *Serenade* op. 24, Menuett, T. 1–5 (Klarinette)

Jeder weitergehende Versuch, die Melodieentwürfe in ihrem Verhältnis zum Menuett näher zu bestimmen, wirft Fragen hinsichtlich der Beschriftungsfolge, der Funktion der einzelnen Skizzen und damit zusammenhängend des Kompositionsprozesses auf, die das Skizzenblatt als Ganzes zu einem außergewöhnlichen Dokument von Schönbergs musikalischem Denken machen. Es ist wohl nicht übertrieben zu behaupten, dass die hier versammelten Entwürfe eine Ahnung von den komplexen Denkvorgängen vermitteln, die der musikalischen Konzeption des Menuetts zugrunde liegen und die erkennen lassen, dass Komponieren im Allgemeinen und Schönbergs Komponieren im Besonderen immer ein mehrdimensionaler Prozess ist.

So zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass kein einziger der auf dem Skizzenblatt festgehaltenen Entwürfe in der notierten Gestalt in die Komposition eingegangen ist. Dies lässt sich bereits daran ablesen, dass Schönberg von der Umkehrung der durch das Thema gegebenen Tonfolge überhaupt nur an einer einzigen Stelle Gebrauch machte: und zwar in der von der Bassklarinette ab T. 30 gespielten Themenvariante (Notenbeispiel 2), mit der die Reprise des ersten Teils einsetzt und die – allerdings mit gewissen Abweichungen, auf die noch einzugehen sein wird – im unteren der beiden auf der rechten Blatthälfte notierten Entwürfe (S218) vorgebildet erscheint. (Bei ihm handelt es sich um eine exakte Tritonustransposition von S215.) Eine unverkennbar enge Verwandtschaft besteht jedoch zwischen dem links unten notierten Entwurf

New Light on Schönberg's Sketching Method

Ulrich Krämer has drawn our attention to this sketch for the Minuet from Schönberg's *Serenade*, op. 24, and I am glad to have the opportunity to respond to his reading. As he has demonstrated, the page shown in Abbildung 1 comprises different rhythmic versions of the inverted form of the theme: those on the right-hand side are based on the varied repeat of the theme in the violin at m. 9 (Krämer, *Notenbeispiel* 3, p. 190), and they appear to lead to the bass clarinet at m. 30 (Krämer, *Notenbeispiel* 2, p. 188). I was struck that none of the versions as notated here appears in the composition; and I was especially intrigued that the version in the bass clarinet, the only time the inversion appears in the movement, does *not* correspond to what is notated here (compare S215 and S218 in Abbildung 1, p. 185, with the bass clarinet in mm. 30–34 [Krämer, *Notenbeispiel* 2, p. 188]). While certain aspects remain the same (such as the opening triplet), others do not (note the different rhythm for c# and e♭ following the triplet). Why? This led me to think about the purpose of the sketch and the role it played in the compositional process. The context, I argue, provides some illumination. I will therefore discuss this sketch alongside the *Erstniederschrift* and the *Particell*. The sketch page under discussion, housed at the Arnold Schönberg Center, is double-sided: 858, which is how I will refer to it, and its reverse, 857 (Figure 1; for MS 24, 858, see Abbildung 1, p. 184f.) The *Erstniederschrift*, from the Staatsbibliothek zu Berlin, dates from October 1921, whereas the *Particell*, at the Library of Congress, was not written until March 1923 (the exception being the first movement – the March – which had been completed in 1921).

Preceding all of these pages is the first draft of the theme (Krämer, Abbildung 2, p. 190). It has already been shown how the second and third notes were inserted, producing the cambiata-like head motive. Notice, too, how faintly mm. 3–5 are written relative to mm. 1–2, and observe two differences with the final version: G, rather than B♭, at the end of the second beat of m. 4, and two sixteenths, rather than a dotted sixteenth and a thirty-second, at the

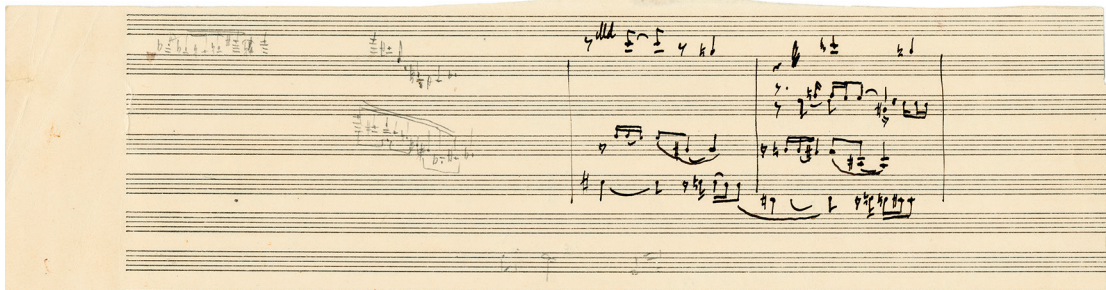


Figure 1: *Serenade*, op. 24, Sketch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 857])



Figure 2: *Serenade*, op. 24, Menuett, Sketch (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Excerpt with clarinet, mm. 4–5

end of the final beat (Figure 2; see also Krämer, Abbildung 2, p. 190). It is this early version of the theme that makes its way into the *Erstniederschrift* before the alterations are made (i.e., when G is altered to B $\flat$, and the two sixteenths are altered to a dotted sixteenth and thirty-second; Figure 3a). These alterations are more noticeable in the varied repeat of the theme at m. 12, where the original notehead *g* remains visible, and where the final note of the measure is aligned with the sixteenth below (before the flag is added to make it a thirty-second; Figure 3b). Returning to 858 (Abbildung 1), we see a mix of the original and altered versions at the conclusion of S216 and S217 (Figure 4). The second line finishes with two sixteenths (the original rhythm), whereas the dotted rhythm is incorporated into the third and subsequent lines. In terms of pitch, the inversive equivalent of the original would be *b*, which was notated first, while that of the altered pitch would be *a* $\flat$, which is how he corrects it. In the same way that the rhythmic alteration was incorporated into the third and subsequent lines, so too is the pitch. Given the changes in the *Erstniederschrift*, we cannot be sure about the precise chronological relationship of these entries, but we can surmise that the second and third lines represent different stages in