

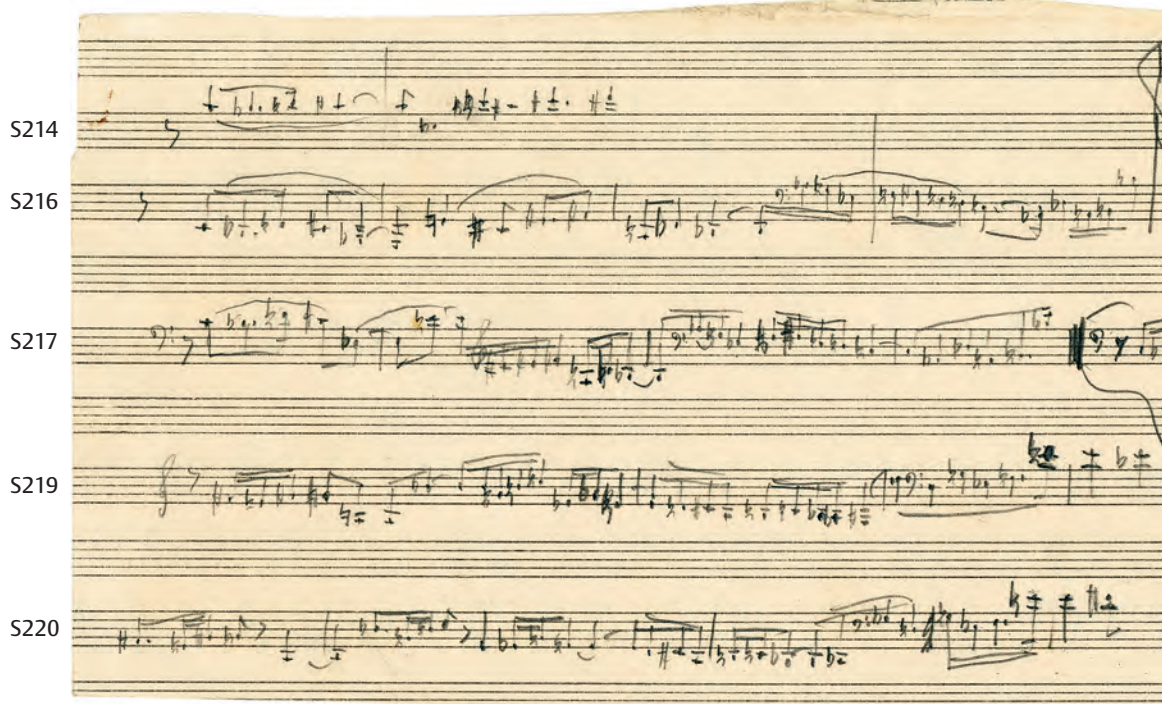
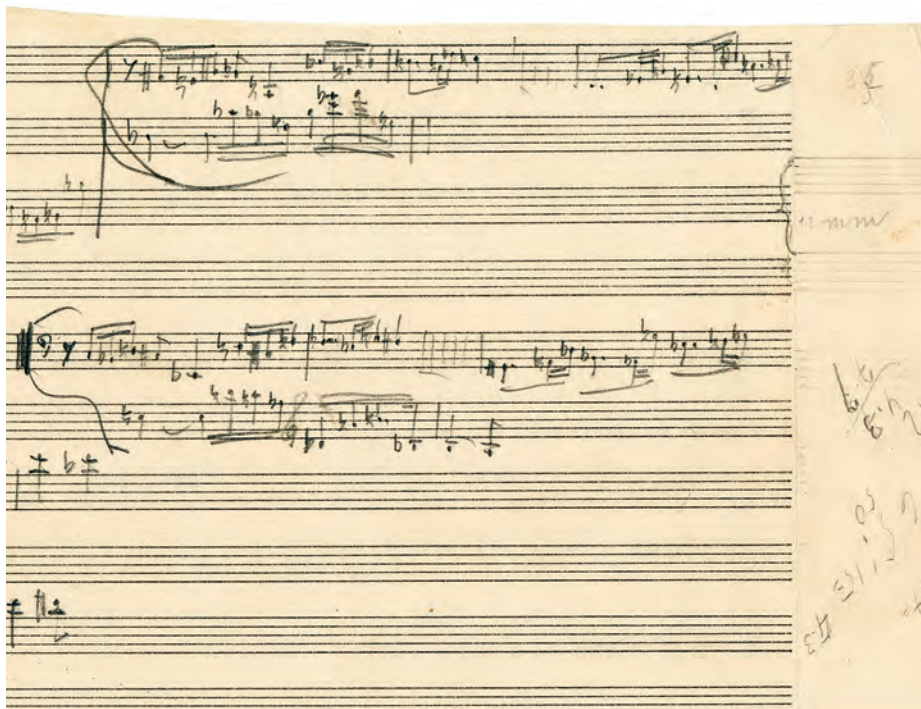


Abbildung 1: Serenade op. 24, Skizze (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858])



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 Verlaufsentswürfen 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 Quellensignale 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

(S220) und dem Vordersatz des Menuett-Themas, dem es in rhythmischer Hinsicht genau entspricht. Die darüber notierten Skizzen (S216 bis S219) verweisen allenfalls aufgrund der tendenziell absteigenden Sechzehntelgänge auf die zweite Hälfte des umgekehrten Vordersatzes. Und schließlich ergibt sich eine Verbindung zwischen dem vierten Entwurf auf der linken (S219) und den beiden Skizzen auf der rechten Blatthälfte (S215, S218) aufgrund des triolischen Kopfmotivs und des anschließenden synkopischen Septimensprungs.



Notenbeispiel 2: *Serenade* op. 24, Menuett, T. 30–34 (Bassklarinette)

Um das Skizzenblatt in die Genese des Menuetts einordnen zu können, kommt es vor allem darauf an, die Frage der Beschriftungschronologie zu klären, die – wie sich zeigen wird – ohne den Vergleich mit den unterschiedlichen Varianten des Menuett-Themas, deren Folge die Form des Satzes bestimmt, nicht schlüssig beantwortet werden kann. Doch zunächst muss der »neutrale« Befund der Platzierung der Skizzen auf dem Blatt als Ausgangspunkt einer tiefergehenden Betrachtung dienen: Allem Anschein nach hat Schönberg als erstes die fünf Entwürfe auf der linken Blatthälfte (S214, S216, S217, S219, S220) zu Papier gebracht, wobei zunächst davon auszugehen ist, dass die Beschriftung wie üblich von oben nach unten erfolgte. Bei den beiden auf der rechten Blatthälfte notierten Skizzen (S215, S218) handelt es sich dagegen offensichtlich um Nachträge, für die Schönberg die unbeschrifteten Teilsysteme neben den zuerst zu Papier gebrachten Entwürfen nutzte. Hierfür spricht vor allem, dass S215 und S218 auf jeweils zwei untereinanderstehenden Systemen notiert wurden, was Schönberg durch die Anbringung von entsprechenden, den Zusammenhang verdeutlichenden Markierungen anzeigte. Dabei verzichtete er wohl mit Blick auf die Übersichtlichkeit und vielleicht auch auf die Beschriftungschronologie bewusst darauf, die Leersysteme zwischen den auf der linken Seite notierten Entwürfen zu nutzen.

Die augenscheinliche Plausibilität dieser Beschriftungsfolge »von oben nach unten« und »von links nach rechts« bietet Anlass für einen ersten Deutungsversuch hinsichtlich der Funktion der Skizzen und ihrer Einordnung in den Kompositionsprozess, wie ihn Martina Sichardt² unternommen hat: Demnach

2 Martina Sichardt: *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. Mainz etc. 1990, p. 138 ff.

dienten die auf der linken Seite notierten Entwürfe auf Grundlage einer vorab festgelegten Tonfolge der Herausbildung des eigentlichen Hauptthemas des Menuetts, was Schönberg einerseits durch sukzessive rhythmische »Stauchung« des Kopfmotivs, andererseits durch die bereits im dritten Entwurf erkennbare Ausweitung und Vorverlegung des Sechzehntelgangs erreichte. Das »Ziel« dieser Entwicklung, an der die späteren Entwürfe der rechten Blatthälfte keinen Anteil haben, war demnach der links unten notierte Entwurf (S220), dessen nicht eigens notierte intervallgetreue Umkehrung in einem weiteren Schritt zum Hauptthema des Menuetts wurde (vgl. oben, Notenbeispiel 1).

Diese Deutung weist jedoch eine ganze Reihe von Widersprüchen auf: Zum einen erscheint die »Ersetzung« des Themenentwurfs durch seine rhythmisch identische Umkehrung wenig plausibel, zumal es sich um den Hauptgedanken des Satzes handelt, dessen Umkehrung in der notierten Gestalt im weiteren Satzverlauf gar nicht vorkommt. Zum anderen hatte Schönberg das Hauptthema bereits in nicht-inverser Gestalt auf einem Skizzenblatt notiert, das sich heute in dem Konvolut der Berliner Staatsbibliothek befindet (Quelle Ab, fol. 3r; Abbildung 2). Hierbei handelt es sich eindeutig um einen chronologisch früheren Entwurf, da seine Korrekturen und Nachträge – insbesondere der hier noch als Vorschlag notierte zweitönige Einschub des zweiten und dritten Thementons – in der umgekehrten Themengestalt bereits berücksichtigt sind. Und drittens schließlich lässt diese Deutung die beiden auf der rechten Blatthälfte notierten Skizzen gänzlich außer Acht. Zieht man alle diese Einwände in Betracht, ergibt sich ein zweiter Deutungsversuch: Demzufolge hätten die auf dem Skizzenblatt versammelten Entwürfe der sukzessiven Herausarbeitung nicht etwa des Hauptthemas, sondern der von der Bassklarinette T. 30 ff. gespielten Umkehrungsvariante gedient, deren endgültige, rhythmisch leicht abgewandelte Fassung dann allerdings auf dem Skizzenblatt selbst nicht notiert wurde (vgl. oben, Notenbeispiel 2). Da diese Deutung von einer bereits fixierten Gestalt des Hauptthemas ausgeht, setzt sie voraus, dass die Beschriftung der linken Blatthälfte nicht in der »normalen« Reihenfolge »von oben nach unten« erfolgte, sondern dass Schönberg die Umkehrungsgestalt des Hauptthemas vorab oder jedenfalls in einem frühen Stadium der Beschriftung des Blatts – vermutlich im Anschluss an den ersten Entwurf – in dessen unterstem System notierte, um einen verbindlichen Bezugspunkt für die Niederschrift der transponierten Umkehrungsvarianten zu haben.

Doch auch dieser Deutungsversuch, der der Argumentation im betreffenden Gesamtausgabenband entspricht, vermag angesichts der ungeklärten Verbindung zwischen den Entwürfen auf der rechten und denen auf der linken Blatthälfte nicht restlos zu überzeugen. Dieses Dilemma löst sich jedoch auf, wenn man feststellt, dass es sich bei den auf der rechten Blatthälfte nachgetragenen Entwürfen um die diastematisch wie auch rhythmisch

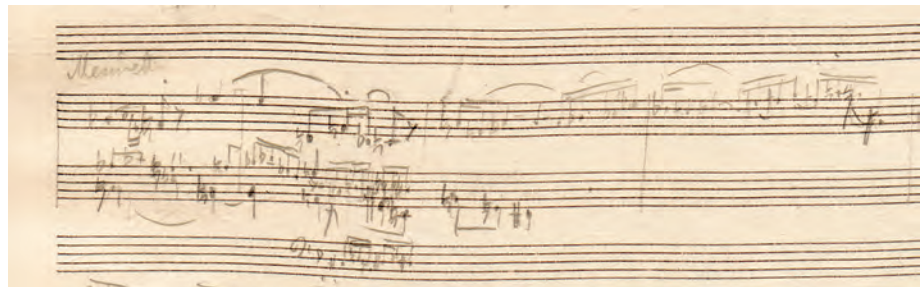
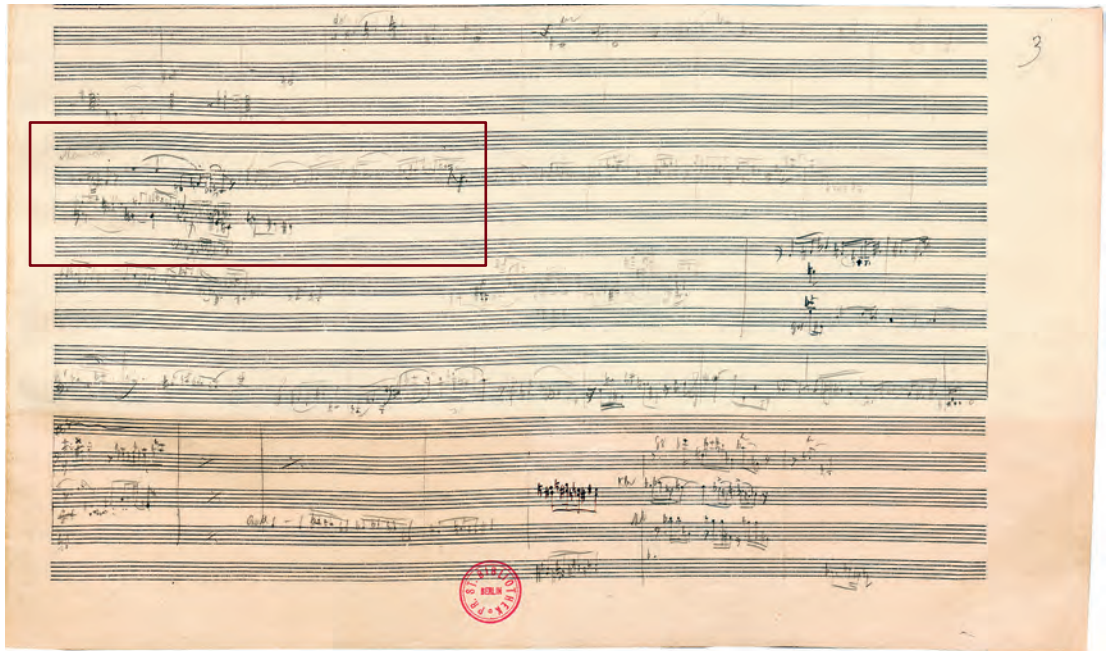
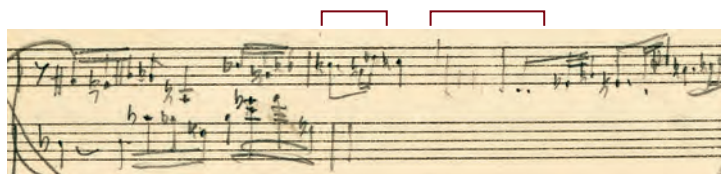


Abbildung 2: *Serenade* op. 24, Skizze (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Vollständiges Blatt und Ausschnitt

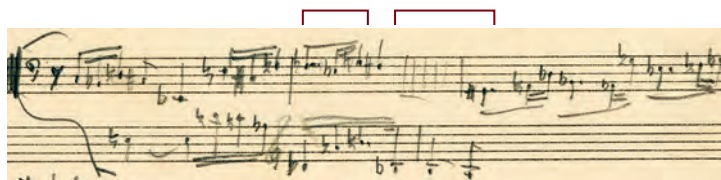
getreue Umkehrung einer Themenvariante handelt, die von der Geige ab T. 9 im Zuge der variierten Wiederholung des ersten Achttakters gespielt wird (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: *Serenade* op. 24, Menuett, T. 9–13 (Geige)



S215



S218



Abbildung 3: *Serenade* op. 24, Skizze S215 und S218 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858]) mit Stimme der Geige, T. 9–13 und Bassklarinette, T. 30–34

Der eindeutige Rückbezug der beiden Entwürfe auf genau diese Variante ergibt sich aus drei Einschüben gegenüber der ursprünglichen Tonfolge, die ausschließlich in dieser Themengestalt vorkommen. Hierbei handelt es sich zum einen um die zwischen dem achten und neunten sowie dem vorletzten und letzten Ton eingeschobene kleine Terz *es-h* bzw. *fis-b* nach vorangehender Tonwiederholung, die einen Bezug zum cambiataartigen Kopfmotiv des Themas herstellt und auf einer subtilen Ebene auf dessen Genese verweist, und zum anderen um die im Anschluss an den neunten Thementon ergänzte, brillant zu spielende 32stel-Figur, die in den Entwürfen in adiastematischer Notation erscheint und in einem Zielton mündet, der zum Ausgangspunkt des auf- bzw. absteigenden Ganges im dritten Takt der Themenvariante wird. In der von der Bassklarinette ab T. 30 gespielten Umkehrungsvariante hat Schönberg nur den ersten Einschub und den Zielton des zweiten übernommen, nicht jedoch die 32stel-Figur selbst, deren Nichtberücksichtigung sich in der graphisch-nachlässigen Notation der Entwürfe bereits andeutet (vgl. Abbildung 3).

Aufgrund des eindeutigen Rückbezugs des Bassklarinettenthemas auf das Geigenthema aus T. 9, das demzufolge zum Zeitpunkt der Niederschrift der Entwürfe bereits in der endgültigen Gestalt vorgelegen haben muss, stellt sich die Frage nach der Funktion der chronologisch vorangehenden Skizzen auf der linken Blatthälfte erneut. Von diesen ist besonders die vierte (S219) von Interesse, deren triolisches Kopfmotiv zusammen mit dem anschließenden synkopischen Septimensprung bereits eine starke motivische Verbindung mit dem Geigenthema aus T. 9 aufweist, während sich die Fortsetzung noch deutlich an den beiden darüber notierten, eng an das Hauptthema angelehnten Entwürfen orientiert. Es spricht nun einiges dafür, dass es sich bei diesem Entwurf um eine Vorform der Themenvariante aus T. 9 und nicht um einen frühen Entwurf jener Variante aus T. 30 handelt, zumal die charakteristischen Einschübe noch keinerlei Spuren in der Skizze hinterlassen haben. In diesem Fall, so die Hypothese, hätte Schönberg dann tatsächlich die Themenvariante aus T. 9 zunächst in der Umkehrungsgestalt skizziert, diese dann aber durch die nicht-inverse Tonfolge des Menuett-Themas ersetzt und als Variationsmittel den Einschub der zusätzlichen Töne verwendet.

Festzuhalten bleibt, dass Schönberg bei der Konzeption des Satzes offenbar zunächst in viel größerem Umfang von der Umkehrungsgestalt der Tonfolge seines Hauptthemas Gebrauch machen wollte, indem er ursprünglich beabsichtigte, sie bereits der variierten Wiederholung des Hauptthemas ab T. 9 zu Grunde zu legen. Diesen Kunstgriff sparte er sich dann für die Reprise auf, in der er überdies die Tritonusrelation zwischen Vorder- und Nachsatz umkehrte. Auch diese Idee der Vertauschung der Anfangstöne hat ihren Ursprung offenbar in der Konzeption der Themenvariante aus T. 9, wie die ersten drei Entwürfe auf dem Skizzenblatt erweisen. Über die Gründe, warum Schönberg von seiner ursprünglichen Idee abgerückt ist, lässt sich nur spekulieren. Möglicherweise wollte er eine zu große Entsprechung zur Anlage des ersten Satzes vermeiden, dessen Hauptthema bei seiner Wiederholung ebenfalls – hier allerdings einschließlich sämtlicher Begleitstimmen und -akkorde – umgekehrt wird.

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

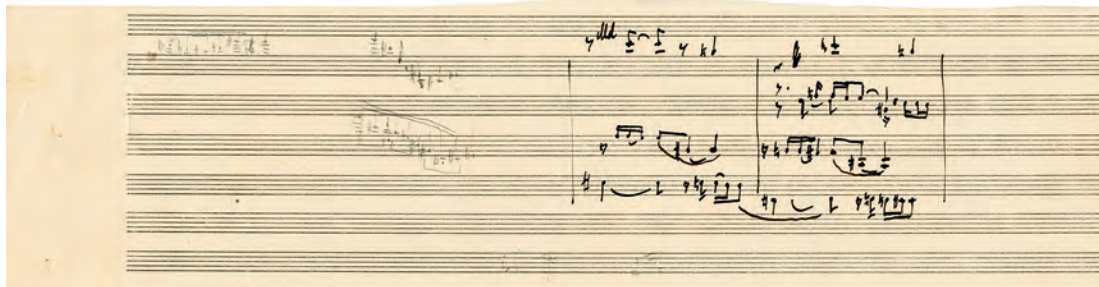


Figure 1: *Serenade*, op. 24, Sketch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 857])

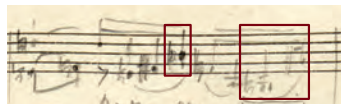


Figure 2: *Serenade*, op. 24, Menuett, Sketch (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Excerpt with clarinet, mm. 4–5

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



m. 4 (clarinet)



m. 12 (violin)

Figure 3a/b: *Serenade*, op. 24, *Erstniederschrift* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Excerpts with clarinet, mm. 4–5



Figure 4: *Serenade*, op. 24, Sketch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858]). Excerpt

the compositional process. The second line could have been based on the first draft of the theme as notated in the earliest sketch or in the *Erstniederschrift*, whereas the changes incorporated into the third and subsequent lines were most likely made *after* the *Erstniederschrift* had been altered.

While the first page of the *Erstniederschrift* is written entirely in pencil, the second is striking in its mix of pencil and ink (Figure 5a). Both the bass clarinet beginning at m. 30 and the violin in mm. 29–33 are in ink, but pencil can be seen beneath. Specifically, the beginning of the bass clarinet entry (its first three notes, in m. 30) was notated in pencil before being overwritten in ink. The end is similar, the last four notes of m. 33 written in pencil before being reinforced in ink (Figure 5b). There is no trace of pencil for the intervening music, however. Whereas Schönberg did notate the name of the instrument and the clef at m. 31, the bass clarinet staff from here to the third beat of m. 33 was originally left blank. A similar situation obtains in the violin (mm. 31–33, Figure 5c): the beams and numerals (“6” designating the sextuplets) can still be seen beneath the ink insertions, while the end of the line is also indicated in



Figure 5a: *Serenade*, op. 24, *Erstniederschrift* (Staatsbibliothek zu Berlin, see Figure 3)



Figure 5b: Bass clarinet, m. 30 and m. 33

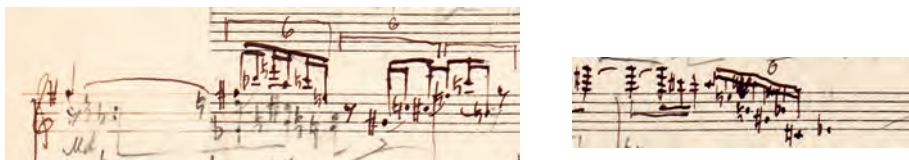
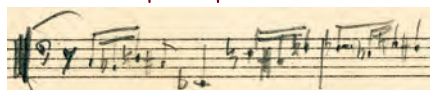


Figure 5c: Violin, m. 31–32 and m. 33

pencil with a quarter-note stem and tie, to which the $e\flat$ notehead was eventually added. This kind of rhythmic skeleton is also apparent in m. 29.

When completing the texture, Schönberg drew on the sketch page 857/858 (Figure 6). The bass clarinet was to be formed from the antecedent of the theme – in inversion, transposed to begin on c, and with the rhythm of the varied repeat from m. 9. But he miscalculated the space required,



Erstniederschrift

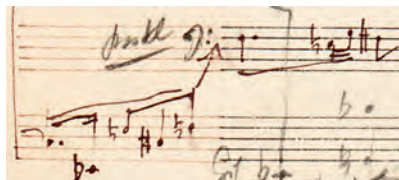


Figure 6: *Serenade*, op. 24, Sketch S218 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858]) and *Erstniederschrift*. Excerpts



Figure 7: *Serenade*, op. 24, *Particell* (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [ML96.S38 CASE]). Excerpt

necessitating the extension into the left-hand margin in the *Erstniederschrift* (see Figure 5a) and the overhaul of the rhythmic notation (note the contraction of $c\sharp$ to $e\flat$ in m. 31 from 858 [S218] to the *Erstniederschrift*). The inserted beat in the left-hand margin is filled with an additional quarter in the violin and by voice exchange between the mandolin and guitar, something unique in the movement. Some of the missing detail from the violin line is worked out in pencil in 857 (see Figure 1, left-hand side), specifically the transposition of the figure leading to the high $g\sharp$ and the subsequent descent.

The completion of the texture in ink raises questions about the chronological relationship between the *Erstniederschrift* and the *Particell* (Figure 7). The latter, prepared almost a year and a half after the *Erstniederschrift*, also calls attention to this passage. The writing in m. 30 appears confident until

the final beat, where it becomes somewhat tentative, particularly in the violin. Is it possible that he paused here, realizing that there were blanks in the *Erstniederschrift* that needed to be filled in? And might that explain the ink – rather than pencil – in the *Erstniederschrift*? If the bass clarinet part on 858 and the violin part on 857 had already been worked out in 1921, then they would already have been incorporated into the *Erstniederschrift*. The fact that they weren't suggests that they were finalized only in 1923, when preparing the *Particell*. That he seems to have miscalculated the width of m. 31, requiring the extension of the measure into the right-hand margin, is perhaps additional evidence that this measure was still in its original form in the *Erstniederschrift*. Further corroboration is provided by the remainder of 857 (Figure 8) – in the four-stave layout of mm. 39–40. Likely motivated by the congested format of these measures in the *Erstniederschrift*, where they are squashed onto two staves, he rewrote the parts on 857 – again in ink – for greater clarity, in doing so realizing they required only three staves in the *Particell*.

To summarize, sketch page 857/858 was clearly to hand when the *Particell* was being written, and it was then that he completed the texture in the *Erstniederschrift*. This leaf therefore belongs to two different stages of composition. Whereas the left-hand side of 858 belongs to an early phase, the right-hand side of 858 and all of 857 were written later. The contents of 858 are united by the fact that they are all inversions, but that should not lead us to conclude that they are necessarily related. We might draw a distinction between the speculative or experimental sketching on the left and what is more purposeful or goal-oriented on the right. Their impetus is different. The right-hand side seeks to solve a particular problem, namely to furnish what was left incomplete in the *Erstniederschrift*. The role played by the bass clarinet at this point in the composition, and the effect it has on the violin part, clarifies the formal juncture reached at m. 34, but space precludes discussion of this.

By way of conclusion, I offer broader observations, framed here as questions to stimulate further discussion about sketch study in general, and Schönbergian sketch study in particular. First, the brief for the symposium's roundtable was to focus on a single sketch, but what are the pitfalls of reading this, or any sketch page, in isolation? Second, what constitutes a sketch, and how can we categorize sketch materials? In this case, the *Erstniederschrift* is a work in progress, and one could argue that it contains sketches for the *Particell*. What does this tell us about Schönberg's *modus operandi*? Is this an isolated case? And what about the designation *Erstniederschrift*? Is that term helpful in the sense that not all of what is notated here is *Erst*? Third, what can we learn from the physical properties? Anyone who has worked with Schönberg's sketches in the early 1920s will be familiar with this, cut as it is from large score paper. What appealed about this shape or size? Is it motivated by something



857



Figure 8: *Serenade*, op. 24, *Erstniederschrift* (Staatsbibliothek zu Berlin, see fig. 2) and Sketch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 857])

pragmatic, such as his working space, or is it indicative of a certain preference? And fourth, what can a single page tell us about Schönberg's thinking? Here we witness him experimenting with different inversions (at two different transpositional levels). Why inversion? And why was it deemed appropriate for the bass clarinet in m. 30? The entire page comprises repetitions of the pitch succession of the theme. In fact, the entire Minuet, including the middle section, is comprised of repetitions of the theme. How, then, does form arise? How is contrast achieved? In other words, how do we understand *Gliederung*, a term for which there is no apposite English equivalent? What do the various inversions sketched here tell us about *Zusammenhang*, with which Schönberg was so preoccupied, especially at this time? Sketch 858, when considered in the context of other sources, enables us to answer some of these questions: interrogating the notation yields insights into chronology, compositional process, and writing style (*Schreibweise*), as well as musical thinking more generally.