





**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

Inhalt

Vorwort	7
Hella Melkert Arnold Schönbergs nachgelassene Fragmente und ihre Datierung Überlegungen und Fallbeispiele im Kontext des Arnold Schönberg Werkverzeichnisses	9
Fusako Hamao Arnold Schönberg's Disinclination Against the Traditional Durchführung The Second Movement from the <i>Second String Quartet</i> , op. 10	27
Ulrich Krämer Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst Vom »Komponieren mit Tönen« zur Zwölftonkomposition	39
Philip Stoecker In the Alban Berg Nachlass Analyses of Arnold Schönberg's Early Twelve-Tone Works	65
Carolyn Ratzinger Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im <i>Bläserquintett</i> op. 26 von Arnold Schönberg	81
Germán Gan-Quesada The Schönberg Enigma The Reception of Arnold Schönberg's Music and Aesthetics in Spain during the 1950s	101

Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg: Skizzieren um 1908/09; 1921–1924	119
Eike Feß Nikolaus Urbanek Schreibszenen. Skizzieren in der Wiener Schule	121
Hella Melkert Matthias Schmidt Arnold Schönberg: <i>Sprich nicht immer von dem Laub</i> op. 15/14	124
Impuls: Zwei abgebrochene Vertonungsansätze als kreative Dokumente eigenen Rechts	126
Respondenz: Zwischen Werkstatt und Werk	132
Diskussion	138
Ingrid Schraffl Ullrich Scheideler Alban Berg: <i>Schlafend trägt man mich in mein Heimatland</i> op. 2/2	142
Impuls: Überlegungen zu Alban Bergs Skizzen zum Lied <i>Schlafend trägt man mich in mein Heimatland</i> op. 2/2	144
Respondenz: Von der Struktur zur Komposition	152
Thomas Ahrend Michelle Ziegler Anton Webern: <i>Dies ist ein Lied</i> M 133	162
Impuls: Flüchtige Reinschrift oder sorgfältige Skizze?	164
Respondenz: Bleistiftglück und Tintenbestimmtheit	175
Ulrich Krämer Áine Heneghan Arnold Schönberg: <i>Serenade</i> op. 24	184
Impuls: Ein Skizzenblatt zu Schönbergs <i>Serenade</i> op. 24	186
Respondenz: New Light on Schönberg's Sketching Method	193
Michael Matter Regina Busch Anton Webern: Klavierstück M 277	200
Impuls: Weberns Frühphase der Zwölftontechnik: die Skizzen zum Klavierstück M 277	202
Respondenz: Bemerkungen zum Klavierstück M 277 im Kontext des Skizzenbuch Nr. 1	211
Jonas Pfohl Ulrich Wilker Alban Berg: Kanonstudien	220
Impuls: Auf der Suche nach »möglichen« aus einer Zwölftonreihe gebildeten »Kanon«	222
Respondenz: (An-)Notationen	229

Vorwort

Das Journal of the Arnold Schönberg Center präsentiert ausgewählte Referate des im Oktober 2019 am Arnold Schönberg Center in Wien veranstalteten Symposiums, das für thematisch ungebundene Einreichungen zu Schönberg und seinem Umfeld offen stand. An der in Kooperation mit dem Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstalteten Tagung nahmen Referent:innen aus vier Ländern teil, die mit ihren Beiträgen ein breites Spektrum aktueller Forschungsprojekte abbildeten. Diese reichen von Fragen zur Genese und Rezeption der Zwölftonmethode über schaffenschronologische und analytisch-historische Aspekte.

Das Scherzo des *II. Streichquartetts* op. 10 war bereits häufig Gegenstand der Forschung. Fusako Hamao verknüpft in ihrem Beitrag Schönbergs kompositionstechnische Verfahren mit seiner Beethoven-Rezeption und entwickelt einen eigenständigen Ansatz zur Einordnung des Volkslieds »O, du lieber Augustin«. Mehr als 10 Jahre danach beginnt für den Komponisten mit der Entwicklung der Zwölftonmethode eine neue Schaffensphase. Ulrich Krämer ordnet Schönbergs Innovationen in die historische Situation ein und verfolgt seinen Weg von der ersten Reihenkombination bis hin zur Etablierung des Systems im Jahr 1923. Für Schönbergs Schüler folgte darauf eine intensive Auseinandersetzung mit den neuen Tonsatz-Prinzipien. Philip Stoecker demonstriert anhand von Quellen aus dem Nachlass Alban Berg dessen analytische Annäherung an Schönbergs Schaffen nach 1920. Am Beispiel des *Bläserquintetts* op. 26, dem ersten vollgültigen Zwölftonwerk, wirft Carolin Ratzinger einen Blick in Schönbergs Werkstatt und zeigt, wie Arbeitsmaterialien den kompositorischen Prozess definieren oder sich durch dessen spezifische Anforderungen verändern. Der Beitrag von Germán Gan-Quesada (Schönberg-Symposium 2018) dokumentiert schließlich, wie Schönbergs Schaffen und musikalische Überzeugungen nach anfänglichen Widerständen den Weg nach Spanien fanden.

Einen Schwerpunkt innerhalb des Symposiums bildete ein eintägiger Roundtable zum Skizzieren bei Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg auf der Schwelle zur Atonalität sowie während des Übergangs zum zwölftönigen Komponieren. In sechs Abteilungen stellten jeweils zwei Expert:innen eine ausgewählte Skizze aus analytischen, genetischen und philologischen Perspektiven vor. Die Zusammenfassung der Beiträge im vorliegenden Band eröffnet ein breites Panorama von Ansätzen zur Skizzenforschung wie auch zu unterschiedlichen Wegen, die drei Protagonisten der Wiener Schule in musikhistorischen Schlüsselmomenten einschlugen.

Eike Feß und Therese Muxeneder
Wien, im Dezember 2020

ASCI (Arnold Schönberg Center Image Archive)

Das Bildarchiv umfasst unterschiedliche Sammlungsbereiche des Archivs am Arnold Schönberg Center, Wien, darunter Fotografien, Lehrmaterialien, Adresskarteien, Konzertprogramme etc. Quellenangaben erfolgen mit einer jedem Objekt eindeutig zugeordneten Signatur.

The image archive contains documents from the various Archive collections, including photographs, teaching materials, address files, concert programs, etc. Source citation has a call number that is clearly assigned to each item.

ASCC ID (Arnold Schönberg Center Correspondence ID)

Die Briefdatenbank erfasst die Korrespondenz Arnold Schönbergs. Den einzelnen Korrespondenzstücken sind eindeutige ID-Nummern zugeordnet, unter denen neben Standort und Publikationsnachweisen in vielen Fällen auch Digitalisate zugänglich sind.

The correspondence database contains the correspondence of Arnold Schönberg. ID nos. have been clearly assigned to the individual pieces of correspondence; in many cases both location and publication details, and also digital copies are available.

ASSV (Arnold Schönberg Schriftenverzeichnis)

Für Schönbergs Schriften werden nur bei unmittelbarer Bezugnahme auf Originalquellen Signaturen angezeigt. In allen anderen Fällen erfolgen Quellenangaben mit Originaltitel und ASSV-Nummer sowie ggf. mit Titel der Zitatquelle bzw. der zitierten Übersetzung. Digitalisate sind über die Schriftendatenbank des Arnold Schönberg Center zugänglich.

For Schönberg's writings, call numbers are only given if there is a direct reference to original sources. In all other cases, source citations are given with the original title and ASSV number and also where appropriate with the title of the citation source or the cited translation. Digital copies can be accessed via the Arnold Schönberg Center database of Schönberg's writings.

Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs, vorgelegt von Julia Bungardt und Nikolaus Urbanek. Unter Mitarbeit von Eike Feß, Hartmut Krones, Therese Muxeneder und Manuel Strauß, in: Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis, Fragen, Editorisches. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien, Köln, Weimar 2011, p. 331–607 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3).

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.

Einzelwerke zu erstellen, in Schönbergs Fall gerade auch der vielen Fragmente, wenn wir – um seine Worte aufzugreifen – nicht nur seine Wege, sondern auch seine aufschlussreichen Irrwege zeitlich einordnen wollen.³ Im Folgenden soll anhand zweier Skizzenbogen aus unterschiedlichen Schaffensperioden Schönbergs aufgezeigt werden, wie nicht nur musikalisch-inhaltliche und materiale, sondern auch werkübergreifende Aspekte herangezogen werden müssen, um die jeweils enthaltenen Niederschriften möglichst genau datieren zu können. Die Präzisierung der Reihenfolge der Beschriftung der Bogen nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein.

Der erste Bogen ist im Nachlass bei den Autographen zu Schönbergs *Vier Liedern für eine Singstimme und Klavier* op. 2 aus den Jahren 1899/1900 archiviert.⁴ Seite 1 enthält den Liedanfang *Schmerz* auf ein Gedicht von Paul Wertheimer und eine Skizze zum unvollendeten Orchesterlied *Gethsemane* auf ein Gedicht von Richard Dehmel. Seite 2 enthält oben vermutlich den Anfang eines Klavierlieds⁵ und darunter den Liedanfang *Erwartung* op. 2/1, ebenfalls auf ein Gedicht von Dehmel. Seite 3 enthält wiederum einen Liedanfang nach Dehmel, auf die Worte »Ich konnte nur noch lächeln«.⁶ Alle drei hier vertonten Dehmel-Gedichte entstammen dem Gedichtband *Weib und Welt*.⁷

Es soll zunächst um die Liedanfänge *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln« auf den Seiten 1 und 3 des Bogens gehen. Die Schönberg-Gesamtausgabe datiert sie auf August 1899, und zwar mithilfe des Liedanfangs zu *Erwartung* op. 2/1 auf Seite 2. Die Erste Niederschrift von *Erwartung* auf einem weiteren Bogen⁸ trägt nämlich eine eigenhändige Datierung Schönbergs auf den »9/8.99«, und die Gesamtausgabe nimmt stillschweigend an, dass das dazugehörige Notat auf Seite 2 des Bogens MS 2, 221 unmittelbar davor zu Papier gebracht wurde, also im August 1899. Darin sah die Gesamtausgabe einen »sicheren Anhaltspunkt«, die anderen Liedanfänge auf dem Bogen ebenfalls auf

3 Auch im Hinblick auf die erforderliche Nummerierung der Werke im Werkverzeichnis ist dies unerlässlich; die Werke ohne Opuszahl werden zwar nach Besetzung gegliedert, aber innerhalb der Unterabteilungen werden sie chronologisch angeordnet.

4 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 2, 221). In der Schönberg-Gesamtausgabe ist der Bogen als »Sammelhandschrift XVIII« beschrieben; in: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht, Fassungen, Skizzen, Fragmente. Textteil*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1989, p. 27 (Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 1/2, 1).

5 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 366: »Ohne Text 1«.

6 Es handelt sich hier um Schönbergs ersten Vertonungsversuch des Gedichts *Aus schwerer Stunde*; auch die zweite Vertonung aus dem Jahr 1906 blieb unvollendet.

7 In Schönbergs Nachlass im Arnold Schönberg Center, Wien, befinden sich nur Richard Dehmels *Gesammelte Werke* (Berlin: S. Fischer 1906–1909), die jedoch nicht Textvorlage waren (Book D7) und der Band *Schöne wilde Welt* (Berlin: S. Fischer 1913) (Book D6). Ferner ist dort ein Blatt (T50.04) mit undatierten eigenhändigen Abschriften Schönbergs von Gedichten

Dehmels überliefert, darunter als letztes *Mannesbängen*, das als einziges der auf dem Blatt enthaltenen Gedichte vertont wurde; vgl. Julia Bungardt: *Die Bibliothek Arnold Schönbergs mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern*. Band 1. Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2014, p. 26–27.

8 Bogen (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 2, 222–223]); Datierung auf p. 3 am Ende der Ersten Niederschrift von *Erwartung* op. 2/1.

August 1899 zu datieren.⁹ Zweifellos war das zunächst ein wichtiger Befund, und für die Zwecke einer kritischen Gesamtausgabe reichte diese pauschale Datierung völlig aus. Eine nähere Präzisierung der Entstehungszeit der Liedanfänge jedoch lässt sich möglicherweise erzielen, wenn man bei der Skizze¹⁰ zum Orchesterlied *Gethsemane* auf Seite 1 unten ansetzt (Abbildung 1).

Die eigentliche Niederschrift von *Gethsemane*¹¹ wurde am 11. Mai 1899 begonnen, nach 88 Takten aber abgebrochen. Die Skizze bezieht sich auf die Orchesterpartie der Takte 66–68 der Niederschrift. Vorausgesetzt, die Niederschrift der 88 Takte hat sich nicht monatelang hingezogen – und danach sieht sie nicht aus¹² –, dürfte die Skizze zu den Takten 66–68 noch im Mai 1899 entstanden sein.¹³ Sie wurde möglicherweise in einer anderen, jedenfalls schwärzer erscheinenden Tinte notiert als *Schmerz*. Die Tatsache, dass der Liedanfang *Schmerz* bereits auf Seite 1 des Bogens stand, als Schönberg darunter diese Takte zu *Gethsemane* skizzierte, lässt es plausibel erscheinen, *Schmerz* nicht auf August, sondern auf spätestens Mai 1899 zu datieren. Unterstützt wird diese Vermutung von der Papiersorte¹⁴ des Bogens MS 2, 221: Es handelt sich um die gleiche, wenig benutzte Sorte wie bei der zweiten, abgebrochenen Fassung des Klavierlieds *Die Beiden* auf ein Gedicht von Hugo von Hofmannsthal, die laut Schönberg-Gesamtausgabe nur kurze Zeit nach der von Schönberg auf den 2. April 1899 datierten ersten Fassung notiert wurde.¹⁵ Tinte und Schriftbild

9 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 46: »Die einzige überlieferte Skizze zu Erwartung gibt den sicheren Anhaltspunkt für die Datierung von drei Fragmenten, von Schmerz Auf meiner dunklen Seele spielt, von Ohne Text 1 und von der 1. Vertonung des Dehmel-Gedichts Aus schwerer Stunde Ich konnte nur noch lächeln, mit August 1899.«

10 Im Zuge der Edition von *Gethsemane* in der Schönberg-Gesamtausgabe wurde diese Skizze bei den Quellen nicht berücksichtigt; vgl. Arnold Schönberg: *Orchesterlieder. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1981, p. 248–258 (Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 3). Vermutlich wurde die Skizze erst 1989 bei der Erfassung von Sammelhandschrift XVIII identifiziert; vgl. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 27, »Sammelhandschrift XVIII«.

11 Die Niederschrift von *Gethsemane* (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 90, U71–U74]) umfasst vier Seiten in Gestalt einer Klaviernotation mit wenigen Instrumentenangaben; siehe Arnold Schönberg: *Orchesterlieder*, s. Anm. 10, p. 248.

12 Bei der Tinte handelt es sich dem Augenschein nach um die gleiche, hier und dort ins Bräunliche verblasste, schwarze Tinte wie auf dem Bogen MS 2, 221. Die Niederschrift zu *Gethsemane* weist eine Änderung der Disposition auf (Seite 3, in den Akkoladen 2 und 3, angefangen in T. 64), die angesichts der ab hier verwendeten breiteren Feder auch auf eine kürzere oder längere Unterbrechung der Niederschrift hindeuten könnte, und die im Zusammenhang mit der überlieferten Skizze zu T. 66–68 steht. In der Skizze erprobte Schönberg den Übergang (im Hinblick auf die nachfolgende dichte imitatorische Passage zu Beginn der zweiten Strophe des Gedichts) von zwei auf vorübergehend vier Systeme für die Darstellung des Orchesters – bzw. von einem auf zwei Klaviere. Unterschiede zwischen der Skizze und ihrer Ausarbeitung in der Niederschrift betreffen die Verteilung der Einzelstimmen auf die Systeme, die Oktavlage einzelner Töne innerhalb der Zusammenklänge und wenige Änderungen von Vorzeichen. Da es sich bei diesem leichten Bruch im Schriftbild hauptsächlich um die Suche nach einer Lösung eines technischen bzw. Notationsproblems handelt (die in der Skizze auf dem Einzelbogen ihren Niederschlag fand) und

Schönberg die Komposition außerdem um nur noch weitere zwanzig Takte (bis Vers 5 der zweiten von insgesamt zehn Strophen) voranbrachte, erscheint es plausibel, dass es sich nur um eine kurze Unterbrechung im Arbeitsprozess handelte, und nicht etwa um einen wirklichen kompositorischen Neuanfang nach einer eventuell mehrmonatigen Unterbrechung.

13 Zu Schönbergs Arbeitstempo vgl. Rudolf Stephan: »Schönberg hat immer sehr rasch komponiert; schon die Verklärte Nacht op. 4 (1899) entstand innerhalb dreier Wochen [...]«. Idem: Über Schönbergs Arbeitsweise, in: Arnold Schönberg. *Gedenkausstellung 1974*. Hrsg. von Ernst Hilmar. Wien 1974, p. 119–124, hier p. 119.

14 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 18; es handelt sich um die Papiersorte »J.E.&Co. Protokoll.Schutzmarke | No.4. | 16linig«, in der Gesamtausgabe mit der Sigle J. E. 16b¹ versehen. Vgl. hier wie folgend das Papiersortenverzeichnis in der Manuskriptdatenbank des Arnold Schönberg Center.

15 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 45 und 308.



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

der Niederschrift der zweiten Fassung von *Die Beiden* widersprechen dem jedenfalls nicht. An diesem Punkt bringt ein Vergleich der Liedanfänge *Schmerz* auf Seite 1 und »Ich konnte nur noch lächeln« (*Aus schwerer Stunde*) auf Seite 3 des Bogens weitere Erkenntnisse. Nicht nur hinsichtlich der Stimmung, die aus den Versen von Wertheimer und Dehmel spricht, sondern auch in ihrer musikalischen Substanz weisen sie auffällige Übereinkünfte auf (Abbildung 2).

Beide Liedanfänge stehen in der Tonart fis-Moll, beider Anfang wird von einem Orgelpunkt auf der Tonika geprägt. Nach jeweils wenigen Takten erfolgt eine Enharmonisierung in den b-Bereich, nach Ges-Dur bzw. es-Moll (*Schmerz*: T. 4–5; »Ich konnte nur noch lächeln«: T. 4). Die Singstimme beginnt beide Male rezitierend, in *Schmerz* auf der Terz, in »Ich konnte nur noch lächeln« auf dem Grundton; Zielton der beiden Gesangslinien ist der Ton *h*¹, der mittels eines Quartsprungs abwärts verlassen wird. Es ließen sich weitere inhaltliche Ähnlichkeiten aufzeigen, insbesondere die chromatischen Bewegungen in den Mittelstimmen, wobei sich zudem eine bemerkenswerte Parallele zu *Gethsemane* ergibt, dessen instrumentale Begleitung mehr oder weniger durchweg von einer ähnlichen Kombination aus gehaltenen Akkorden und chromatisch auf- und absteigenden Bewegungen (die hier sogar motivische Gestalt annehmen) in den Mittelstimmen geprägt ist wie die kurzen Liedanfänge *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«. Hervorzuheben sind aber vor allem auch die Materialaspekte einer gleichen, leicht bräunlich verblassten Tinte und eines relativ breiten Federstrichs in den Niederschriften von *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«, die ein ähnliches Schriftbild bewirken. Die vielfachen Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, dass Schönberg die beiden Liedanfänge sehr bald nacheinander notierte – möglicherweise parallel. Es handelt sich wohl um den eher seltenen Fall einer Erprobung zweier Texte auf ähnlichem musikalischem Material. Dafür spricht auch, dass die durchgestrichene Niederschrift von *Schmerz* in großen Buchstaben mit *Unsinn* überschrieben wurde. Angesichts der Wiederverwendung des musikalischen Materials von *Schmerz* in »Ich konnte nur noch lächeln« auf Seite 3 dürfte sich das Wort *Unsinn* weniger auf die Musik als vielmehr auf den Text, auf das Gedicht Wertheimers beziehen. Jedenfalls wäre damit »Ich konnte nur noch lächeln« nicht auf August, sondern ebenfalls auf spätestens Mai 1899 zu datieren. Denkbar ist schließlich, dass die Veröffentlichung des Dehmel-Lieds *Entbietung* von Alexander Zemlinsky am 2. April 1899 (als Beilage zur *Neuen musikalischen Presse* 8/14)¹⁶ zu Schönbergs verstärkter Hinwendung zur Poesie Dehmels beigetragen hat. Die

16 Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, p. 678. *Entbietung*, auf ein Gedicht aus Dehmels *Lebensblätter*, erschien 1901 im Verlag Wilhelm Hansen,

als Nr. 2 innerhalb von Zemlinskys Liedsammlung *Irmelin Rose und andere Gesänge* op. 7.

wohl früheste von Schönbergs Dehmel-Vertonungen aus dem Jahr 1899, *Mannesbängen*, entstand der verwendeten Papiersorte nach im April/Mai 1899.¹⁷ Walter Frisch wies bereits darauf hin, dass das Lied in der gleichen Tonart (fis-Moll) steht wie Zemlinskys *Entbietung* und auch sonst Übereinstimmungen damit aufweist.¹⁸ Auch *Schmerz* und die Erste Vertonung von »Ich konnte nur noch lächeln« stehen in fis-Moll.

Von hier aus ist Seite 2 des Bogens näher zu betrachten (Abbildung 3). Der Liedanfang¹⁹ auf den ersten Systemen dürfte vom Schriftbild her zur gleichen Notationsphase (vermutlich spätestens Mai 1899) wie *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln« gehören. Der Liedanfang *Erwartung*, darunter, weist auf den ersten Blick eine etwas dunklere, schwärzere Tinte auf. Erst eine physikalische Untersuchung könnte hier endgültig klären, ob es sich tatsächlich um eine andere Tinte handelt, aber der Schreibduktus des *Erwartung*-Notats unterscheidet sich jedenfalls nicht wesentlich von dem von *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«. Angesichts der auf den 9. August 1899 datierten vollendeten Ersten Niederschrift von *Erwartung* muss dieses Notat zwar *spätestens* Anfang August zu Papier gebracht worden sein, aber vom Schriftbild her spräche wohl wenig dagegen, es eventuell auch früher zu datieren, vielleicht auf Ende Mai 1899. Die Gesamtausgabe stuft das Notat als »Skizze«²⁰ zu *Erwartung* op. 2/1 ein, in Wahrheit aber betrifft es hier keinesfalls ein nur kurzes Skizzieren eines lokalen Problems im Verlauf einer Komposition (wie im Fall des in der Gesamtausgabe ebenfalls als »Skizze« bezeichneten Notats zu den Takten 66–68 von *Gethsemane* auf Seite 1 des Bogens). Viel eher handelt es sich wiederum um einen genuinen Liedanfang inklusive Kopftitel, in Gestalt und in Grad der Ausarbeitung durchaus vergleichbar mit dem Liedanfang *Schmerz*. Das gut siebentaktige Notat zu *Erwartung* ist noch in es-Moll notiert, im Gegensatz zur späteren Ersten Niederschrift in Es-Dur.²¹ Doch war es nicht in erster Linie der Entschluss, das Lied in Es-Dur zu notieren, der Schönberg nochmals von vorne anfangen ließ, denn für die nachfolgende Erste Niederschrift von *Erwartung* (Abbildung 4) notierte er zunächst eine erste Akkolade mit der aus dem Liedanfang übernommenen Vorzeichnung von 6 ♭, mit einer eher dünnen Feder. Irgendwann aber muss ihm eine Notation in Es-Dur adäquater erschienen sein,

17 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 18, 45 und 310; es handelt sich um die Papiersorte »J.E.&Co. Protokoll.Schutzmarke | No.4. | 16linig«, in der Gesamtausgabe mit der Sigle J. E. 16b² versehen.

18 Walter Frisch: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9/2 (November 1986), p. 136–179, hier p. 172–173.

19 In: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 366 als »Ohne Text 1« bezeichnet.

20 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 64, Quelle A.

21 Auch Stefanie Rauch betrachtet das Notat »eher als Entwurf denn als Skizze«. Vgl. eadem: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*.

Mainz 2010, p. 125 mit Anm. 431. Anders als Rauch sehe ich im abgebrochenen Liedanfang jedoch keine »andere Tonart« im Spiel, sondern eine andere Vorzeichnung. Die Takte des abgebrochenen Liedanfangs unterscheiden sich nicht, wie Rauch meint, »harmonisch von der EN, da sie in es- statt in c-Moll stehen.« (Ibidem, p. 67, Anm. 264.) Die Erste Niederschrift von *Erwartung* ist eindeutig in Es-Dur notiert.

Handwritten musical score for a piece titled "Erwartung von A. Delmuel". The score is written on ten staves, with the first six staves containing the main musical notation and the last four staves being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The title "Erwartung von A. Delmuel" is written in a cursive script across the middle of the first six staves. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left side.

Abbildung 3: Arnold Schönberg: *Erwartung* op.2 Nr. 1, Liedanfang. Seite 2 des Bogens MS 2, 221 (Arnold Schönberg Center, Wien)



Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Erwartung* op. 2 Nr. 1, Erste Niederschrift. Seite 1 des Bogens MS 2, 222–223 (Arnold Schönberg Center, Wien)

möglicherweise als er die angefangene Komposition nach einer Unterbrechung wieder zur Hand nahm – spätestens im August 1899 –, woraufhin er die letzten 3 $\flat$ wieder ausradierte.

Bezeichnenderweise enthält der Liedanfang in es-Moll bereits die Essenz des kompletten, vorwiegend auf Wiederholung des chromatisch changierenden Wechselakkords in Takt 1 gebauten Lieds. Die dann in Es-Dur notierte Erste Niederschrift von *Erwartung* weicht inhaltlich – bei entsprechend angepassten Akzidenzien – in nur sehr geringem Maße von dem früheren Liedanfang in es-Moll ab, die wiederkehrende Akkordgirlande zum Beispiel wurde in der Ersten Niederschrift jeweils etwas verlängert. Auch wenn letzte Sicherheit in diesem Fall nicht erlangt werden kann, scheint eine Präzisierung der Datierung von *Erwartung* von August 1899 auf nunmehr spätestens Mai bis August 1899 nicht zu gewagt zu sein.²²

Eine Verschiebung um drei Monate mag kaum der Rede wert erscheinen, aber wenn die bisherigen Überlegungen plausibel sind, ist die Chronologie für das so wichtige »Dehmel-Jahr« 1899 zu modifizieren. Der Beginn der Dehmel-Vertonungen *Erwartung* und »Ich konnte nur noch lächeln« rückte von August auf in das zeitliche Umfeld der ersten Fassungen der Dehmel-Lieder *Mannesbängen* und *Warnung* (des späteren Opus 3/3), mit denen das »Dehmel-Jahr« im April und Anfang Mai 1899 anheb.²³ Es verstärkt sich so der Eindruck eines förmlichen kreativen Aufbruchs, ausgelöst durch die intensive

22 Gegen eine Datierung auf das Frühjahr 1899 spräche vielleicht nur der große Qualitätssprung, den Walter Frisch in diesem Lied feststellt, das er als direkten Vorläufer des im September entstandenen Streichsextetts *Verklärte Nacht* op. 4 betrachtet – allerdings ausgehend nur

von der Fertigstellung von *Erwartung* im August und ohne auf den hier angeführten abgebrochenen Liedanfang einzugehen; vgl. Walter Frisch: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, s. Anm. 18, p. 169–170.

23 Die erste Fassung von *Warnung* ist auf den 7. Mai 1899 datiert.

Lektüre von Dehmels *Weib und Welt* im Frühjahr 1899.²⁴ Nicht ausgeschlossen ist, dass der Einzelbogen MS 2, 221 gewissermaßen einen materiellen Niederschlag von Schönbergs Hinwendung zu Dehmels Gedichtband *Weib und Welt* bildet, sofern man das Wort *Unsinn*, mit dem er den Wertheimer-Liedanfang *Schmerz* überschrieb, als ein Zeichen für die rasche Entwicklung deutet, die Schönbergs literarische Vorlieben im Frühjahr 1899 nahmen.²⁵

Der zweite für diese Überlegungen herangezogene Bogen befindet sich ebenfalls im Nachlass Schönbergs,²⁶ er enthält hauptsächlich Kanons und Canon-Entwürfe. Als problematisch erweist sich hier insbesondere die Datierung eines Liedanfangs auf Seite 4 oben: »In diesem Dorfe« für eine Singstimme und Harmonium auf ein Gedicht aus dem *Stunden-Buch* von Rainer Maria Rilke (Abbildung 5). Die Schönberg-Gesamtausgabe datiert diesen Liedanfang auf »vermutlich 1916/17« und erläutert: »Die das Fragment umgebenden Goethe-Kanons verweisen [...] auf das Jahr 1916; zusätzlich kann auf das 1917 komponierte Rilke-Fragment *Liebeslied* [...] hingewiesen werden.«²⁷ Für die Datierung der vier mit Bleistift notierten Goethe-Kanons²⁸ auf dem Bogen auf Ende des Jahres 1916 hatte die Gesamtausgabe mehrere Anhaltspunkte,²⁹ wobei sie das Jahr 1912 als Erscheinungsjahr des von Schönberg als Textvorlage für »In diesem Dorfe« verwendeten Exemplars des *Stunden-Buchs*³⁰ von Rilke als terminus post quem voraussetzte. Anschließend an die Datierung eines weiteren Goethe-Kanons *Was klagst Du über Feinde* (1. Vertonung, notiert im III. Skizzenbuch auf Seite 128³¹) auf »Ende des Jahres 1916«³² – aufgrund der letzten vorangegangenen Datierung vom 6. Dezember 1916 auf Seite 118 (Sk304) im Skizzenbuch – bringt die Gesamtausgabe eine auf Seite 1 des Bogens aus MS 68 notierte einzelne Instrumentenleiste in der Besetzung der *Zweiten Kammer Symphonie*

24 Bereits Walter Frisch meinte hierzu: »[...] it was Schoenberg's active engagement with the poetry of Dehmel in 1899 that really unleashed his creative powers. [...] Schoenberg's musical development in 1899 can be seen as a reflection of his search to find a musical language appropriate to the poetry of *Weib und Welt*.« Vgl. idem: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, s. Anm. 18, p. 151.

25 Hierzu Christian Martin Schmidt: »Für die in der Entwicklung des Schönberg'schen Liedschaffens auffällige Zunahme der literarischen Qualität der vertonten Texte stellen die Monate April und Mai 1899 einen entscheidenden Schritt dar: Neben Dehmel treten nun Hofmannsthal und Goethe.« Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 45.

26 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 68).

27 Arnold Schönberg: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 2. Herzgewächse op. 20, Ode to Napoleon Buonaparte op. 41. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente, Anhang, Fragmente.* Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1997, p. 153 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 24, 2).

28 Auf p. 1: *Wer auf die Welt kommt* und *Getreter Quark*, auf p. 4: *Dämmer ist nichts zu ertragen* (Zweite Fassung) und *Einen Helden mit Lust preisen und nennen*.

29 Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Fragmente von Chorwerken und Kanons, Skizzen.* Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Martina

Sichardt. Mainz, Wien 1991, p. 84–85 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 3).

30 Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. Leipzig: Insel-Verlag 1912 (Arnold Schönberg Center, Wien [Book R29]).

31 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 77, Sk320).

32 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

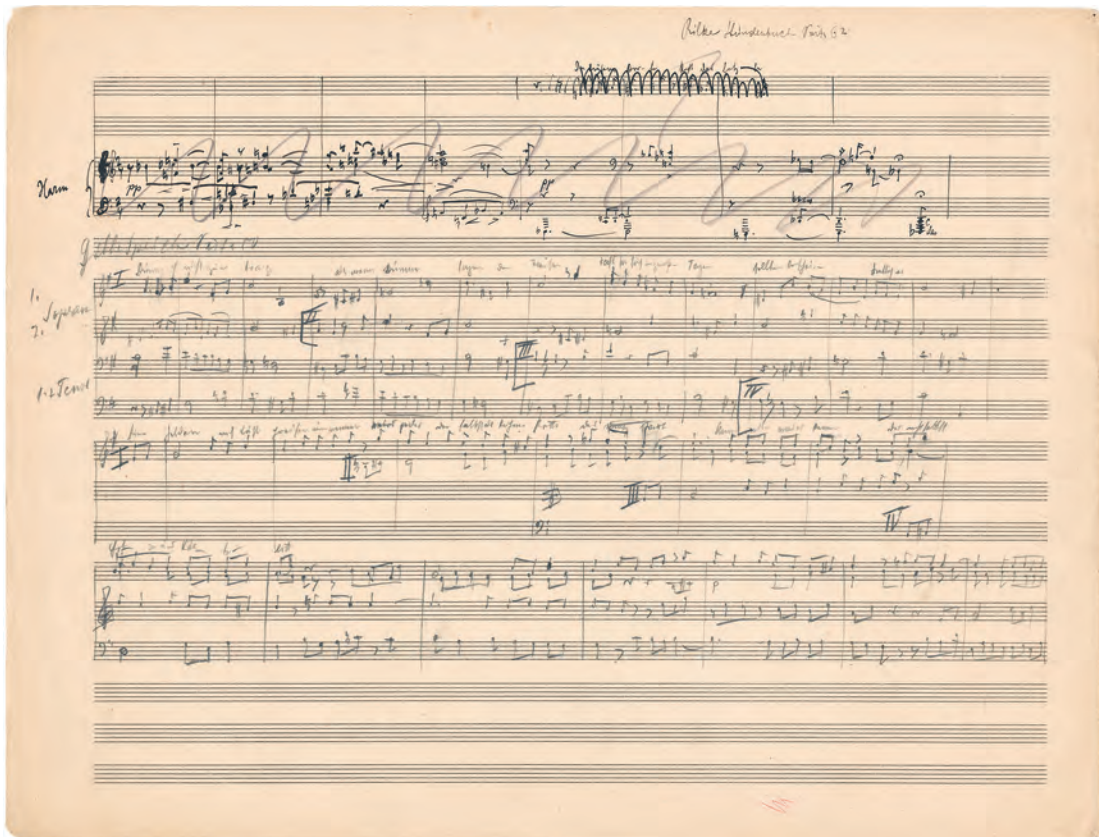


Abbildung 5: Arnold Schönberg: »In diesem Dorfe«. Seite 4 des Bogens MS 68, ohne Archivnr. (Arnold Schönberg Center, Wien)

op. 38 zur Sprache. Da Schönberg Ende 1916 die Arbeit an der *Zweiten Kammer-symphonie* wieder aufnahm,³³ und es sich zudem bei dem Bogen mit den vier Goethe-Kanons aus MS 68 um die gleiche Papiersorte wie bei der abgebroche-nen Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammer-symphonie* handle, ergibt sich für die Schönberg-Gesamtausgabe, »daß – nach einer ersten Phase um 1905 – eine zweite Phase der Komposition von Goethe-Kanons im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der Komposition an der II. Kammer-symphonie im Jahre 1916 anzunehmen ist.«³⁴ Hauptsächlich aus dieser doppelten Verknüpfung von Goethe-Kanons und Wiederaufnahme der *Zweiten Kammer-symphonie*, sowohl

33 Auf diese Wiederaufnahme der *Zweiten Kammer-symphonie* bezieht sich die Datierung auf den 6. Dezember 1916 auf p. 118 im III. Skizzenbuch.

34 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

im III. Skizzenbuch als auch auf dem Bogen aus MS 68, leitet die Gesamtausgabe die Datierung der vier Goethe-Kanons auf dem Bogen, durchaus plausibel, auf Ende des Jahres 1916 ab. Es stellt sich aber die Frage, ob diese Datierung auch auf den Liedanfang »In diesem Dorfe« zutrifft.³⁵ Bezeichnenderweise hatte die Gesamtausgabe die zwei fehlenden Schlüssel zur Datierung von »In diesem Dorfe« im Grunde bereits in der Hand, als sie für »das auf S. [4] des Bogens notierte Fragment nach Rilke, Stundenbuch [...]« festhielt: »Schönberg besaß die 1912 bei Insel, Leipzig, erschienene Ausgabe [...], die auch den Orchesterliedern op. 22 Nr. 2 und 3 als Textvorlage zugrundeliegt. Schließlich wurde auch für das Lied op. 22 Nr. 3 von 1914/15 die gleiche Papiersorte benutzt (s. Bd. 3 B, S. 207, Quelle A).«³⁶ Die Tatsache aber, dass zwischen dem Erscheinen der Bände 3 B (Orchesterlieder, 1981, darin die Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22) und 18,3 B (Chorwerke I, 1991) der Gesamtausgabe zehn Jahre liegen, und dass sie zudem von unterschiedlichen Herausgeber:innen erarbeitet wurden, dürfte verhindert haben, dass die entscheidenden Erkenntnisse diesbezüglich miteinander verknüpft wurden.

Um »In diesem Dorfe« datieren zu können, ist es erneut nötig, die Reihenfolge der Beschriftung des Bogens soweit möglich zu rekonstruieren. Es ist davon auszugehen, dass zunächst auf Seite 1 die erwähnte Instrumentenleiste für die *Zweite Kammersymphonie* notiert wurde, in der »richtigen« Schreibrichtung, mit dem Firmenzeichen des Musikpapiers links unten; wahrscheinlich war der Bogen da noch Teil der Reinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie*. (Um auf Seite 1 die Goethe-Kanons notieren zu können, musste Schönberg den Bogen später auf den Kopf drehen.) Ferner ist anzunehmen, dass Schönberg den Bogen aus der Partiturreinschrift erst weiterverwendete, nachdem er die Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* endgültig abgebrochen hatte. Sowohl der Zeitpunkt der Notierung der Instrumentenleiste als auch der Zeitpunkt der endgültigen Aufgabe dieses Manuskripts lassen sich mithilfe der Entstehungsgeschichte der *Zweiten Kammersymphonie* näher eingrenzen.

35 Jennifer Shaw geht von der Entstehungszeit 1916 aus: »During his brief period in Vienna in July or, more likely, once he had been released from service in November 1916, Schönberg turned to another poem by Rilke.« (Es folgt der Text von »In diesem Dorfe«.) Eadem: At the Crossroads. Schönberg's

Wartime Compositions and His Crisis of Faith, 1914–1918, in: Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2003, p. 187–212, hier p. 204 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003).

36 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

Exkurs: Die Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie*

Im Spätsommer 1908 unterbrach Schönberg die Arbeit an der *Zweiten Kammersymphonie* op. 38 für längere Zeit. In der Partiturreinschrift³⁷ bricht der erste Satz auf Seite 17 (MS 42, 1257) ab, auf Seite 18 folgt nur noch eine weitere Instrumentenleiste; der zweite Satz bricht mit Seite 32 (MS 42, 1269) ab. Ein Blick auf die ausgesonderte Instrumentenleiste auf Seite 1 des Einzelbogens aus MS 68 zeigt, dass diese Leiste tonart- und besetzungsmäßig genau an Seite 32 anschließt, das Schriftbild aber teils anders ist, in erster Linie aufgrund der Verwendung einer dünneren Feder. Das Schriftbild der Instrumentenbezeichnungen in der Leiste auf dem Einzelbogen weicht dabei kaum von dem auf der letzten Seite (Seite 32) der abgebrochenen Partiturreinschrift ab, das der Schlüssel und Vorzeichen aber schon: In der Partiturreinschrift sind sie eher flüchtig notiert, auf Seite 1 des Einzelbogens hingegen kalligraphisch. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Schönberg die Instrumentennamen möglicherweise noch 1908 notierte, die Schlüssel aber eher später, zum Beispiel Ende November 1911, als er die Arbeit an der *Zweiten Kammersymphonie* mit Notizen zum zweiten Satz im III. Skizzenbuch erstmals kurz wieder aufnahm.³⁸ Denkbar wäre, dass Schönberg zu dem Zeitpunkt in der unterbrochenen Partiturreinschrift auch schon die Instrumentenleiste bzw. die Schlüsselung für die geplante Fortsetzung des zweiten Satzes notierte – für den ersten Satz gab es auf Seite 18 bereits eine weitere Instrumentenleiste.

Anfang Dezember 1916 folgte eine weitere kurze Arbeitsphase für die *Zweite Kammersymphonie*, ausgelöst möglicherweise durch die erfolgreiche Uraufführung der ersten Bearbeitung von *Verklärte Nacht* op. 4 für Streichorchester durch Alexander Zemlinsky am 29. November 1916 in Prag, die Schönberg besuchte. Erneut entstanden nur Entwürfe im III. Skizzenbuch,³⁹ insbesondere zum zweiten Satz, unter Hinzufügung von Posaunen.⁴⁰ In seinem Dankbrief an Alexander Zemlinsky vom 12. Dezember 1916 hielt Schönberg seinen Entschluss fest, die Besetzung der *Zweiten Kammersymphonie* zu ändern:

37 Die abgebrochene Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* op. 38 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 42, 1241–1269]) besteht aus einem Konvolut aus acht ineinandergelegten Bogen Notenpapier (Seite 1–18: I. Satz, Seite 21–32: II. Satz). Arnold Schönberg: *Kammersymphonien. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1979 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 11, 2).

38 Datierung im III. Skizzenbuch auf Seite 116 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 77, Sk299]), vor der ersten Akkolade: »Fortsetzung der I. Kammersymphonie | angefangen am 23/11. 1911«.

39 Datierung auf Seite 118 (MS 77, Sk304) am Ende der zweiten Akkolade: »Fortsetzung begonnen am 6/XII. 1916«.

40 Auf Seite 122, 6. System (MS 77, Sk314); vgl. Severine Neff: Cadence after thirty-three years: Schoenberg's Second Chamber Symphony, Op. 38, in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Hrsg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner. New York 2010, p. 209–225, hier p. 214 mit Anm. 22.

*Ich werde aber das Stück nicht für Solo-Instrumente schreiben, sondern sofort eine ganz neue Partitur für (mittelgroßes) Orchester schreiben. Ich glaube das ist doch ein Irrtum, diese Solobesetzung der Streicher gegen so viele Bläser. Es fehlt nämlich eine Möglichkeit: kein einziges Instrument, keine einzige Gruppe kann im vollen Tutti dominierend über dem Ganzen stehen. Die Musik aber ist so erfunden, daß das nötig wäre. Man kann zwar sicher auch ein Stück komponieren, in dem das überflüssig ist, aber dieses Stück und auch meine I. Kamm.symph. sind nicht so!*⁴¹

Es ist deshalb weniger wahrscheinlich, dass die Instrumentenleiste auf dem Einzelbogen im Dezember 1916 erst notiert, der Bogen dann aber sofort wieder ausgesondert wurde. Wahrscheinlicher ist, dass die Instrumentenleiste noch aus der Arbeitsphase 1911 stammt. In den nachfolgenden Jahren, in denen Schönberg die *Zweite Kammersymphonie* wieder liegen ließ, brachten Erfahrungen mit der Instrumentation bei Aufführungen seiner ersten *Kammersymphonie* op. 9 (die er im obigen Brief an Zemlinsky zusammenfasste) den Komponisten dazu, dieses Werk ein erstes Mal zu einer Fassung mit mehr Bläsern und chorisches besetzten Streichern zu überarbeiten; das war im Sommer 1914. Insofern scheint es durchaus denkbar, dass Schönberg bereits vor Ende 1916 auch die unfertige Partiturreinschrift der *Zweiten Kammersymphonie* als überholt betrachtete – ohne jedoch direkt die Komposition selbst aufgeben zu wollen –, und das restliche, noch brauchbare Notenpapier weiterverwendete, möglicherweise im oder nach dem Sommer 1914. (Ende des Exkurses.)

Auf dem Bogen mit der Instrumentenleiste für die Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* notierte Schönberg irgendwann auf der leeren Seite 4 den Liedanfang »In diesem Dorfe«, den er jedoch verwarf und durchstrich, spätestens als er darunter Ende 1916 zwei der erwähnten Goethe-Kanons festhalten wollte. Damit wird »Ende 1916« zum Terminus ante quem für »In diesem Dorfe«, das mit Sicherheit vor den Goethe-Kanons und höchstwahrscheinlich nach der Instrumentenleiste notiert wurde, wahrscheinlich in dem Zeitraum zwischen Sommer 1914 und Ende 1916. An dieser Stelle soll – die oben zitierten verdeckten Hinweise der Gesamtausgabe befolgend – ein Blick auf weitere Werke Schönbergs auf Gedichte von Rilke geworfen werden, in Kombination mit dem Abgleich der Papiersorte des Bogens aus MS 68 im Papiersortenverzeichnis des Arnold Schönberg Center.

Am 3. Dezember 1914 begann Schönberg auf einem durchgetrennten Bogen der gleichen Papiersorte⁴² wie die des »In diesem Dorfe«-Bogens die

41 Brief, wohl irrtümlich auf den 13. Dezember 1916 datiert, mit Poststempel vom 12. Dezember (The British Library [Oliver Neighbour Collection] | ASCC ID 471); zitiert nach Alexander Zemlinsky:

Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst Weber. Darmstadt 1995, p. 159–160 (Briefwechsel der Wiener Schule 1).

42 »J.E. Protokoll.Schutzmarke | No. 18 | 18linig. (26,4 x 34,7 cm)«, mit der Sigle JE 18a.

Erste Niederschrift des Lieds *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* auf ein Gedicht von Rilke, der späteren Nr. 3 der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22.⁴³ Am gleichen Tag beendete er die Erste Niederschrift einer weiteren Rilke-Vertonung, *Alle, welche dich suchen*, des späteren Opus 22/2 (notiert allerdings auf einer anderen Papiersorte). Beide Gedichte entstammen, wie »In diesem Dorfe«, dem *Stunden-Buch* Rainer Maria Rilkes. Der Vergleich der jeweiligen Verweise auf die Textvorlage in Schönbergs Autographen erhellt den Zusammenhang. Die Erste Niederschrift von *Alle, welche dich suchen*, begonnen am 30. November 1914, trägt die vollständige Überschrift »Aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke | Seite 59« (Abbildung 6). Der Liedanfang »In diesem Dorfe« trägt eine verkürzte Überschrift: »Rilke Stundenbuch, Seite 62« (Abbildung 5), ebenso wie die Erste Niederschrift von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten*, begonnen am 3. Dezember: »Rilke, Stundenbuch Seite 80« (Abbildung 7). Es erscheint plausibel, dass Schönberg sich Ende November/Anfang Dezember 1914 durch Rilkes *Stunden-Buch* gewissermaßen hindurchkomponierte, in der Reihenfolge der Seiten. Möglicherweise skizzierte er sogar am gleichen Tag (dem 3. Dezember 1914), da er die Erste Niederschrift von *Alle, welche dich suchen* op. 22/2 abschloss und die von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* op. 22/3 begann, auch den Liedanfang »In diesem Dorfe«. Zwischen diesen drei – den einzigen – Vertonungen Schönbergs von Gedichten aus Rilkes *Stunden-Buch* lassen sich mehrere Verbindungen aufdecken, zunächst materiell. Die drei Niederschriften, um die es hier geht, weisen ähnliche Schreibstoffe auf: Eine dünnere Feder in eher grauer Tinte wechselt mit einer dickeren Feder in schwarzer Tinte;⁴⁴ der Schreibduktus ist ähnlich. Musikalisch-inhaltlich lassen die wenigen Takte von »In diesem Dorfe« eine Arbeit mit kleinsten Motiven erkennen (Abbildung 5), wie sie Schönbergs eigener Analyse der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* entspricht.⁴⁵ Ferner weist die Begleitung zu »In diesem Dorfe« eine polyphone Satzweise auf, und auch die Dynamik ist polyphon, für jede Einzelstimme individuell gestaltet. Die Art der Niederschrift ähnelt den particellartigen Ersten Niederschriften von Opus 22 Nr. 2 und 3, in die Schönberg die Instrumentenbezeichnungen zu den einzelnen Stimmen eintrug (Abbildungen 6 und 7).

Ein kurzer Blick auf die Instrumentierung soll den Vergleich abrunden: Die Umsetzung der polyphon gehandhabten Dynamik von »In diesem Dorfe« dürfte auf einem Harmonium mit »Doppel-Expression« zwar schwierig, aber

43 Arnold Schönberg: *Orchesterlieder*, s. Anm. 10, p. 207, Quelle A.

Opus 22/3 *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* vor allem auf Seite 2.

und *Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, p. 286–300, bes. p. 289–290 (Gesammelte Schriften 1).

44 In Opus 22/2 *Alle, welche dich suchen* und in »In diesem Dorfe« nahezu durchgehend; in der Ersten Niederschrift von

45 Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 (ASSV 4.1.11.); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Stil*

30 XI. 1914

Aus dem Händelbüchlein von Kaiser Maria Theresia

gymnisch flüchtig! = ca. 60 (vorwiegend)

Abbildung 6: Arnold Schönberg: Alle, welche dich suchen op. 22/2. Erste Niederschrift, Anfang
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 22, 434])

30 XI. 1914

Alle, welche dich suchen op. 22/2. Erste Niederschrift, Anfang

Sehr langsam (5=72-76)

Abbildung 7: Arnold Schönberg: Mach mich zum Wächter deiner Weiten op. 22/3. Erste Niederschrift, Anfang
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 22, 435])

nicht unmöglich sein. Gleichwohl erscheint es als merkwürdige Koinzidenz, dass in der Ersten Niederschrift von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* vor der 1. Akkolade des Particells die Angabe *Orgel* notiert ist (Abbildung 7). Eine Harmoniumpartie, die eher für mehrere Einzelinstrumente gedacht scheint, und ein eindeutiges Orchesterparticell, vor dessen 1. Akkolade *Orgel* steht, darf man wohl als Auffälligkeiten bezeichnen, die auf einen parallelen Entstehungshergang hindeuten dürften. Schönberg hat wahrscheinlich sowohl »In diesem Dorfe« als auch *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* zumindest vorübergehend für ein Tasteninstrument gedacht.⁴⁶

Aus diesen neuen Erkenntnissen ergibt sich, dass »In diesem Dorfe« nicht Ende 1916 oder gar 1917 in Wien skizziert wurde, sondern höchstwahrscheinlich Anfang Dezember 1914 in Berlin, im direkten Entstehungskontext der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22. Die systematisch-chronologische Nummer des Arnold Schönberg Werkverzeichnis (ASW) von »In diesem Dorfe« wird sich durch die Neudatierung auf Dezember 1914 zwar nicht ändern, aber der erstmals aufgedeckte Zusammenhang mit den *Vier Liedern für Gesang und Orchester* op. 22 wird im Arnold Schönberg Werkverzeichnis sichtbar gemacht werden, indem »In diesem Dorfe« (unter eigener ASW-Nummer) im Kopf des Eintrags zu diesem Werkkomplex aufgelistet wird.

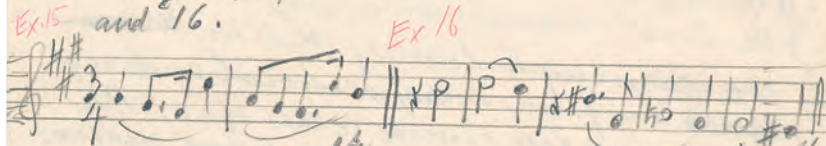
Die *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 wurden in der Schönberg-Gesamtausgabe 1981 in Band 3 (*Orchesterlieder*, hrsg. von Christian Martin Schmidt) behandelt, der Liedanfang »In diesem Dorfe« 1997 in Band 24,2 B (*Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, hrsg. von Reinhold Brinkmann), der Systematik einer Gesamtausgabe entsprechend. Erst jetzt aber, im Rahmen der Arbeit am Schönberg-Werkverzeichnis, werden die unter Umständen verstreuten Informationen aus den nun fast komplett vorliegenden Bänden der Gesamtausgabe zusammengeführt. Und wenn sich mithilfe der vom Arnold Schönberg Center in Wien digital aufbereiteten Autographe Schönbergs verschiedene Manuskripte heute ohne Aufwand nebeneinanderlegen lassen, wenn das Papiersortenverzeichnis es zudem ermöglicht, seine undatierten Fragmente in einen breiteren Kontext zu stellen, und wenn außerdem die vom Arnold Schönberg Center digitalisierten Briefe und Kalender dazu beitragen, den Entstehungszusammenhang mancher Fragmente klarer zu durchschauen, ist festzuhalten, dass die Arbeitsbedingungen für »taktlose Historiker und andere müßige Schnüffler« noch nie so gut waren wie heute – was durchaus als Einladung zu weiteren mikrochronologischen Untersuchungen zu verstehen ist.

46 Die Erste Niederschrift zu *Alle, welche dich suchen* op. 22/2 enthält keinen Hinweis auf ein Tasteninstrument.

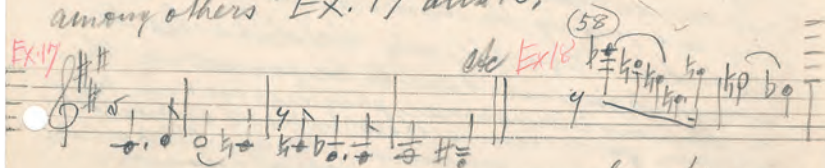
found them psychologically comforting, 17
when he wrote them.

I. movement: Moderato

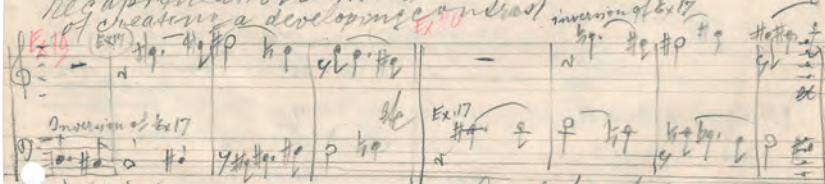
The group of main themes includes Ex 15
Ex 15 and 16.



The group of subordinate themes contains
among others Ex. 17 and 18.



On this quartet also a disinclination
against the traditional Durchführung (develop-
ment) ~~shows up~~ and the tendency (retraceable
to Beethoven) of changing the order in a
recapitulation must be observed. Other meth-
ods of creating a developing contrast



take place, as illustrated: The relation between
Ex 19 and Ex 20 might infer a confluence of contra-
puntal lines. ^{to family of notes of Grandioso} that is binding word.

The recapitulation proper begins in
F and only gradually turns to F# minor.
The subordinate theme Ex 17 which occupied
much of the Durchführung is not recapitulated,
and ^{the} Ex 18 appears only in the coda.

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.

Schönberg's reference to Spandelmachen appears in his *Gedanke* manuscript, dated between 1934 and 1936.⁴ In the section titled "Durchführungsteil," Schönberg described that the development section maintains the following devices from earlier compositional forms such as the fugue: "1) *Das Modulieren* | 2) *Die strettaartige (Engführungsartige) Verkleinerung der Abstände in welchen die Themen einsetzen (Spandeln machen)* | 3. *die excentrische Tendenz.*" [1) modulation, 2) stretto-like reduction of the distances between entrances of themes, 3) eccentric tendency.] He continued that

*Je mehr sich die moderne Musik von gewissen "altmodischen" Kunstgriffen entfernte, [...] je unnötiger einem geübten modernen Auffassungsvermögen die in den Sequenzen und dem Spandelnmachen sich zeigenden unvariierten (oder wenigstens nicht weiterentwickelnden Variationen) Wiederholungen erscheinen – desto mehr war eine moderne Technik genötigt [...] für die excentrische Anlage einer Durchführung neue Methoden zu finden.*⁵

[the more modern music has distanced itself from certain "old-fashioned" devices, [...] the more a trained, modern faculty of perception has found unnecessary the unvaried repetitions (or at least variations having no further development) that occur in sequences and Spandelnmachen – so much more was needed a modern technique [...] that could find new methods for the eccentric plan of a development.]

According to Schönberg, Spandelmachen indicates the reduction of the distances between entrances of themes like stretto (*Engführung*)⁶, and creates unvaried repetitions – or variations having no further development – like sequence. However, stretto means overlapping of a statement and any stretto must exhibit unvaried repetitive sequences. Then, why did he not simply use the word "stretto" instead of Spandelmachen?

Although we cannot find Schönberg's reference to Spandelmachen in his writings any further, one of his teaching materials, employed after his retirement from UCLA in 1944, may help to identify the technique. When Schönberg taught students at his home in Brentwood, California, he usually placed a

4 Arnold Schönberg: *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* (1934/1936) (Arnold Schönberg Center, Wien [T65.03] | ASSV 2.3.5.1.); published and translated as idem: *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York 1995). German critical edition: idem: *Der musikalische Gedanke*. Edited by Hartmut Krones (Wien 2018) (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung II.

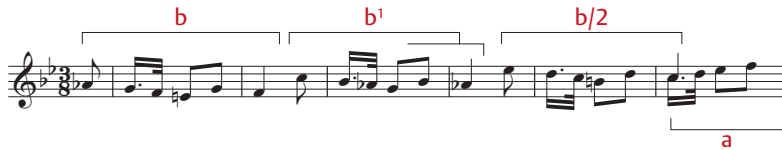
Lehrwerke. Band 6. Fragment gebliebene Lehrwerke I).

5 Arnold Schönberg: *Der musikalische Gedanke*, 54. Arnold Schönberg: *The Musical Idea*, 48 and 119 (manuscript). Translation 271 (modified), ibidem.

6 Engführung means "thematic imitation at a short time interval, done in such a way that the statements of the theme overlap. In fugue or other contrapuntal forms it is

called Stretto." See "Engführung," Grove Music Online (Accessed 07.08.2020).

7 Patricia Carpenter and Severine Neff translated this word as "strettos" in their English translation of the above phrase: "*the more a trained, modern faculty of apprehension has found unnecessary the unvaried repetitions [...] that occur in sequences and strettos [Spandelnmachen] [...].*" see fn. 4, 271.



Example 2: Ludwig van Beethoven: *String Quartet*, op. 59/1, 2nd Movement, secondary theme, mm. 123–128. Transcription (adapted) of TM4717, staff 3, see Example 1. Schönberg's label for each segment added with red letters according to the diagram on the same sheet



Example 3: “O, du lieber Augustin.” Transcription (adapted) of TM4717, staves 4 and 5, see Example 1

in F minor, and **b¹** is a sequence of **b**, transposed to A-flat major. Segment **b/2** is also a sequence of **b**, transposed to C minor, but is shortened by the overlapping entry of the previously introduced theme **a** (mm. 115–122) at m. 128. His label for the third segment, **b/2**, indicates that the length of segment **b** is halved.

As transcribed in Example 3, Schönberg wrote an example of stretto on the next two staves. Since the first four measures of “O, du lieber Augustin” are imitated after three measures in the same register without transposition, these two voices sound like a repetition of the three-measure phrase. In this sense, the four-measure phrase is shortened to a three-measure phrase, just as segment **b¹** is reduced to **b/2** in Example 2. Although it is not known whether he actually used the word “Spandelmachen” in the above lecture or not, from “making kindling wood,” we can intuitively imagine the process of splitting off a piece of wood. The species of the wood is unchanged regardless of the size. For example, if a piece of cedar is used, the kindling wood is still cedar. This term probably describes the process in which a theme is shortened by deleting a part of the theme and is repeated or transposed without a major variation. Returning to the question raised earlier – why did Schönberg not use the word stretto instead of Spandelmachen – we may be able to say that, by Spandelmachen, he probably did not mean stretto per se, but the reduction of the length of a segment, which could occur in stretto, as seen in Example 3, but is not necessarily related to it, since such reduction could also occur in a single voice successively, as in Example 2.

In his *Gedanke* manuscript quoted earlier, Schönberg also described “the eccentric tendency” as one of the devices of creating a development section from earlier compositional forms. In the same manuscript, he stated that the

eccentric tendency can be achieved by “dissolution, liquidation.”⁹ In *Fundamentals of Musical Composition*, Schönberg explained,

*Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive. [...] The liquidation is generally supported by a shortening of the phrases.*¹⁰

While the character of a phrase or theme changes in liquidation, it remains unchanged or slightly changed in Spandelmachen. However, they are similar in terms of size. Since both techniques involve the shortening of themes and melodies, Schönberg’s disinclination against the traditional Durchführung may indicate his preference to avoid the use of unchanged fragments of themes and motives to create a modulatory section.

Explaining the musical form of the middle section (elaboration) of Scherzo in *Models for Beginners in Composition*, Schönberg described that the process of liquidation “is done gradually, by at first omitting subordinate features and reducing the four measures to two (mostly followed here by a sequence). The liquidation thereafter reduces the model to one measure and even smaller units.”¹¹ In his musical example, Schönberg indicated the initial stage of the process as reduction, and the later stage as liquidation.¹² In *Fundamentals of Musical Composition*, Schönberg also stated that “reduction may be accomplished by merely omitting a part of the model,”¹³ and regarded it as a part of liquidation.¹⁴ Since there is no further way to prove the definition of Spandelmachen, let us assume that it refers to a reduction of a phrase by eliminating a part of it, a simplified form of liquidation. When it is difficult to differentiate Spandelmachen from liquidation, as the former may involve a variation of the original phrase like the latter, such technique is noted as Spandelmachen/liquidation.

Schönberg’s sketches and drafts for his *Second String Quartet*, op. 10 appear in his sketchbook, dated between 1906 and 1916.¹⁵ Example 4 is a transcription

9 Arnold Schönberg: *The Musical Idea*, 33 (manuscript, see fn. 4). Schönberg stated that “If [...] the *tendency* of the stably formed is *concentric*, that of dissolution is *eccentric*.” Translation ibidem, 252–253.

10 Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by Gerald Strang, with the collaboration of Leonard Stein (London 1967), 58.

11 Arnold Schönberg: *Models for Beginners in Composition: Syllabus, Music Examples, and Glossary*. Revised edition with corrections. Edited by Leonard Stein (Los Angeles 1972), 11.

12 Ibidem, Example 249, 49.

13 Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*, see fn. 10, 59, footnote 1.

14 For example, Schönberg described the modulatory section of the third movement of Beethoven’s *Symphony No. 4*, op. 60, that a four-measure pattern is “liquidated by reduction to two measures.” Ibidem, 154.

15 This sketchbook is known as Sketchbook III (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 77]) in Josef Rufer: *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings & Paintings* (London 1962), 126; SK06-16 in Jan Maegaard: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* (Copenhagen 1972), Vol. 1, 21. Sketches and drafts, found between pages 56 (MS 77, Sk234) and 115 (MS 77, Sk298) of this sketchbook, are transcribed in Arnold Schönberg: *Streichquartette I. Kritischer Bericht, Skizzen Fragmente*. Edited by Christian Martin Schmidt (Mainz, Wien 1986), 177–192 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 20).

of a section that became the beginning of the development section in the final version, extracted from an early draft for the Scherzo.¹⁶ The Scherzo theme in the upper two voices is accompanied by countermelody in the lower two voices in the first two measures. In the succeeding three measures, a transitional passage is made by the Spandelmachen/liquidation of these melodies: as indicated by red arrows, the last half of the Scherzo theme is repeated at the beginning of the passage with some modification, and then, its last half is repeated. Similarly, as indicated by green arrows, the last half of the countermelody is repeated at the beginning of the passage. In the final version at mm. 20–21, the transitional passage was deleted entirely. As shown in this example, Schönberg's early drafts of the Scherzo include transitional passages, made from fragments of themes and melodies, which are omitted in the final version. Such omission suggests that the juxtaposition technique (in which materials are placed next to each other without a connective passage) observed in this quartet was not necessarily present in the early stage of the composition.¹⁷

The Trio was drafted without major changes except for the change of meter: it was originally written in the composite meter of 2/4 and 3/8 – equivalent to 7/8.¹⁸ Schönberg later recalled that “*a figure of seven notes [...] came to mind. I used it as 4 3 because I feared to be called a revolutionary. I consider myself a conservative.*”¹⁹ This seven-note figure is repeatedly transposed, and functions as the countermelody to the theme in the lower register. This passage is interrupted by a chordal phrase, as shown in Example 5. This pattern – the Trio theme with the seven-note figures followed by a chordal part – is repeated as a sequence in the first section of the Trio in the final version (mm. 98–122). At the beginning of the development section (mm. 123–150, shown in Example 6), the seven-note figure and its transposition, played by the first violin, are imitated by the second violin, and is transposed down perfect fourth by the cello. This figure is indicated by a green bracket. Each figure is followed by a scale-like passage, shown by a broken green bracket. This is combined with the inversion of the seven-note figure followed by its transposition, shown by a purple bracket. In Schönberg's program notes quoted earlier, he continued to write that “*methods of creating a developing contrast [other than Spandelmachen] take place, as illustrated,*” and cited two phrases from the development section of the first movement.²⁰ As shown in Example 7a and 7b, the entire secondary

16 Sketchbook III, 93 (Sk271). Transcribed in Arnold Schönberg: *Streichquartette I*, see fn. 15, 180–181. The entire draft was crossed out.

17 Arnold Schoenberg: *The Second String Quartet in F-Sharp minor, Opus 10. Authoritative Score, Background and Analysis*,

Commentary. Edited by Severine Neff (New York 2005), 141–146. Neff discussed Schönberg's technique of juxtaposition.

18 This early draft is found in Schönberg's Sketchbook III, 101 (Sk279). Transcribed in Arnold Schönberg: *Streichquartette I*, see fn. 15, 189–191.

19 Arnold Schönberg: *Analysis*, see fn. 1. Transcribed in *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*, see fn. 1, 366–367.

20 Ibidem, 365.

Scherzo theme Transitional passage

Countermelody Spandelmachen/liquidation

Fragments of themes

Example 4: Arnold Schönberg: *String Quartet No. 2*, op. 10, 2nd Movement (Scherzo). Early draft in Sketchbook III, p. 93 (staves 6–9 and 10–13, adapted) (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 77, Sk271])

Exposition of the Trio

Seven-note figure

Theme

(Theme) Chordal phrase

Example 5: Arnold Schönberg: *String Quartet No. 2*, op. 10, 2nd Movement (Scherzo). Early draft of Trio in Sketchbook III, p. 101 (staves 6–9 and 10–13, adapted) (Arnold Schönberg Center, Wien [MS77, Sk279])

Development section of the Trio

Seven-note figure Continuation of seven-note figure

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Inversion of seven-note figure

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

Example 7a [Schönberg's Ex. 19]

Example 7b [Schönberg's Ex. 20]

Examples 7a, b: Arnold Schönberg: Analysis (in the form of program notes) of the four String Quartets, see fn. 1. Examples for “other methods of creating a developing contrast” in *String Quartet No. 2*, op. 10, 1st movement, mm. 106–110 and 123–127, brackets and annotations added, some corrections added

in his musical example for teaching Beethoven’s Rasumovsky quartet (see Example 3).²¹ In Example 8, the voices that occurred in Example 3 are marked by green brackets. The imitations of the first four-measure melody are indicated by red arrows. Here, none of the imitations repeat the entirety of the four-measure melody: when it is imitated by the viola, the last three notes of the melody are replaced by a quarter note. This is followed by its reduction, the opening measure of the melody, and is transposed three times. As a result, the melodic structure of the first half of this section can be explained by the technique of Spandelmachen. About the last half of this section (mm. 178–195), Schönberg wrote in his program notes, “later, in liquidation, some residues are transformed, so as to remind of motives and phrases of the first movement.”²² One of his examples (Example 9) exhibits the first five notes of the folksong with a variation, played by the second violin, C#–D–C#–B–A. These notes also form the secondary theme of the first movement (see the lower voice of Example 7b).

Whereas Schönberg pursued a new direction in the composition of the Trio, why did he employ such old-fashioned technique – Spandelmachen – in

21 Regarding the quotation of “O, du lieber Augustin,” scholars have offered several interpretations such as a reference to the composer’s marital crisis and an allusion to the expansion of tonal

harmony to its limits. For discussions of the quotation, see Ethan Haimo: *Schoenberg’s Transformation of Musical Language* (Cambridge 2006), 227–228.

22 Arnold Schönberg: Analysis, see fn. 1. *Schoenberg’s Program Notes and Musical Analyses*, see fn. 1, 367.

Langsamer
sehr zart

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Spandelmachen

Violin I

Violin II

Viola

Vc.

Spandelmachen

“O, du lieber Augustin”

Melody appeared in Example 3

Fragments of the melody

Example 8: Arnold Schönberg: *String Quartet No. 2*, op. 10, 2nd movement, Trio, mm. 165–175

Violin II

Violin I

liquidation

Variation of the first five notes of “O, du lieber Augustin”

Example 9: Arnold Schönberg: Analysis (in the form of program notes) of the four String Quartets, see fn. 1.
Example 27, *String Quartet No. 2*, op. 10, 2nd movement, “O, du lieber Augustin,” liquidation, mm. 178–181
(transcribed from score)

Maggiore 53

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Example 10: Ludwig van Beethoven: *String Quartet*, op. 59/2, 3rd movement, Trio, *Maggiore*, mm. 52–58

the Augustin section? Looking back to his youth, Schönberg wrote, “*I bought second-hand, a few scores of Beethoven: the third and fourth symphony, two Rasumovsky string quartets, and the Great Fugue for string quartet, opus 133. From this minute, I was possessed by an urge in me to write string quartets.*”²³ In the third movement of his *String Quartet*, op. 59, No. 2, *Allegretto*, Beethoven incorporated a Russian folksong, “Uzh kak slava Tebe Bozhe [Just as there is glory to thee, God in heaven],” in the Trio, marked *Maggiore*.²⁴ In the fugal exposition (mm. 52–80), this melody is accompanied by a fast-moving countermelody in triplets, as shown in Example 10. The countermelody is changed to an eighth-note figure with *sempre staccato* in the succeeding fugal section (mm. 80–104), which is followed by a canonic section formed by *stretto* (mm. 104–115). As indicated in Example 11, the transition to the recapitulation of the *Allegretto* is created by the technique of *Spandelmachen* (mm. 116–124), in which a part of the folksong overlaps repeatedly, then followed by liquidation (mm. 124–135), the folksong now further segmented, similar to the Augustin section of Schönberg’s *String Quartet*. When Schönberg was discussing Beethoven’s Rasumovsky quartet to students, the beginning of the Augustin section must have emerged spontaneously in his mind.²⁵ By using a famous Viennese folksong and developing it with the old-fashioned compositional device,

23 Arnold Schönberg: Analysis, see fn. 1. Schönberg’s *Program Notes and Musical Analyses*, see fn. 1, 357.

24 Nikolai Lvov and Ivan Prach: *A Collection of Russian Folk Songs (Classics of Russian Musical Folklore in Facsimile)*. Edited by Malcolm Hamrick Brown (Ann Arbor, London 1987), “Uzh kak slava Tebe Bozhe,” facsimile no. 297.

25 Walter Frisch pointed out the first three-note figure in the cello at the beginning of the Scherzo as reminiscent of Beethoven’s *Allegretto vivace e sempre scherzando* from *String Quartet*, op. 59/1. See Walter Frisch: *The Early Works of Arnold Schönberg, 1893–1908* (Berkeley 1997), 263.

Thème russe

Violin I

Violin II

Viola

Cello

116

legato

$>p$

sempre p

p

legato

legato

$>p$

sempre p

p

legato

sempre p

Spandelmachen

124

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

dim.

dim.

dim.

dim.

liquidation

A part of Thème russe

Example 11: Ludwig van Beethoven: *String Quartet*, op. 59/2, 3rd movement, *Maggiore*, mm. 116–132

Schönberg must have been paying his respects to Beethoven who himself incorporated a Russian folk song into his quartet. Here, we can see that the young composer had clearly studied Beethoven's *Rasumovsky String Quartets* in great detail, leading to his own solution in creating *Durchführung*.

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.

des *musikalisch-expressiven Individualismus*«⁵ unzeitgemäß geworden war. Zum anderen musste er die doppelte Unterstellung, dass er erstens seiner bisherigen Entwicklung untreu und zweitens zum Parteigänger einer von den Vertretern eines »gemäßigten« Stils vorgegebenen Richtung – in Schönbergs Worten: zu einem »*Konjunktur-Mensch[en]*«⁶ – geworden sei, als eine Provokation verstehen, als die diese Formulierung wohl auch gemeint war. Am meisten allerdings dürfte ihn der unverfängliche Relativsatz »*der jahrelang nichts Neues geschaffen hat*«⁷ getroffen haben, da dieser auf einen wunden Punkt zielte: Tatsächlich war Schönberg seit der Uraufführung des *Pierrot lunaire* im Oktober 1912 nicht mehr mit neuen Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten. Bei den bis einschließlich 1920 erschienenen Werken handelte es sich mit Ausnahme der zwischen 1913 und 1916 komponierten *Vier Orchesterlieder* op. 22 ausschließlich um ältere Kompositionen, deren Entstehung teilweise bis ins Jahr 1907 zurückreichte. Und das als opus magnum geplante, dann aber unvollendet hinterlassene Oratorium *Die Jakobsleiter*, mit dessen Komposition Schönberg 1917 begonnen hatte, war zu diesem Zeitpunkt erst bis knapp zur Hälfte der Vertonung des selbstgedichteten Textes gediehen. Offenbar war sich Schönberg selbst darüber im Klaren, dass er für eine Entkräftung der in der Zeitungsmeldung verbreiteten Behauptung den öffentlichkeitswirksamen Nachweis schuldig geblieben war, und so fügte er dem Brief eine Nachschrift an, die mit der Bemerkung endet: »*Wie viel ich in dieser Zeit, wo ich jahrelang nichts Neues geschaffen habe, immerhin geschrieben habe, wird man bald mit Staunen wahrnehmen, wenn ich all das Angefangene fertiggestellt haben werde.*«⁸

Der selbstbewusste Unterton dieser Bemerkung war durchaus begründet. Denn tatsächlich arbeitete Schönberg seit einigen Wochen fieberhaft daran, diverse seit dem Sommer 1920 begonnene Kompositionen – die *Fünf Klavierstücke* op. 23, die *Serenade* op. 24 und die *Suite für Klavier* op. 25 – zu vollenden. Von den insgesamt 18 Einzelsätzen dieser Werkgruppe lagen bis dahin nur vier vollständig vor. Sechs Sätze befanden sich in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung, und acht weitere waren ganz neu zu komponieren. Dabei hatte der plötzliche Ausbruch an schöpferischer Kreativität, der es ihm erlaubte, die Arbeiten bis zum 14. April 1923 abzuschließen und noch am selben Tag mit der Komposition des *Bläserquintetts* op. 26 zu beginnen, einen eher profanen Anlass: Schönberg war Ende Januar 1923 auf Einladung des Dirigenten Paul von Klenau nach Kopenhagen gereist, um dort u. a. seine *Kammersymphonie* op. 9

5 Theodor W. Adorno: Atonales Intermezzo?, in: *Anbruch* 11/5 (Mai 1929), p. 187–193, hier p. 189. Neuauflage in idem: *Musikalische Schriften* V. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schulz. Frankfurt

am Main 1984, p. 88–97, hier p. 91 (Gesammelte Schriften 18).

6 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923, s. Anm. 3.

7 [Arnold Schönberg], s. Anm. 1.

8 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923, s. Anm. 3.

zu dirigieren. Bei dieser Gelegenheit kam es zu einer persönlichen Begegnung mit den Kopenhagener Verlegerbrüdern Hansen, die ihr bereits Anfang 1920 brieflich unterbreitetes Angebot erneuerten, Werke von Schönberg für ihren Verlag zu erwerben.⁹ Das angebotene Honorar in Höhe von 18.000 Dänischen Kronen für die *Fünf Klavierstücke* und die *Serenade* war so lukrativ – sein Wiener Verleger führte es auf eine »Anwendung von Mäcenatentum« zurück –,¹⁰ dass es Schönberg zumindest für einen begrenzten Zeitraum ein von Geldsorgen unbeschwertes Schaffen ermöglichte, zumal der Besitz von Devisen vor dem Hintergrund der Hyperinflation in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine nicht zu unterschätzende Lebensversicherung darstellte.

Paradoxerweise markiert eigentlich erst der Abschluss der von den Opera 23 bis 25 gebildeten Werkgruppe Schönbergs »Stunde Null« in Gestalt jenes kreativen Aufbruchs, mit dem er nicht nur das eigene Komponieren, sondern auch das Denken in und über Musik insgesamt nachhaltig verändern sollte. Denn erst mit ihrer Fertigstellung war der Nachweis erbracht, dass die in diesen Werken über einen Zeitraum von fast drei Jahren erarbeiteten »neuen Formprinzipien«, die schließlich zur Herausbildung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« führten, tatsächlich Lösungen für das durch die Preisgabe der Tonalität verursachte Problem der musikalischen Form bereithielten, und zwar eben nicht nur im Einzelfall, sondern auf breiter Basis und in ganz unterschiedlichen Kontexten.

Den Grundstein zu dieser Entwicklung, deren Ziel ebenso wenig feststand, wie ihr Erfolg absehbar war, hatte Schönberg bereits im Sommer 1920 gelegt. Der Anstoß zu diesem Kreativitätsschub kam auch hier von außen. Anfang Juli erreichte ihn ein Brief des französischen Musikwissenschaftlers Henry Prunières, der ihn um die Übermittlung eines »sehr kurzen Klavierstücks von höchstens einer oder zwei Seiten« für das zweite Heft seiner neu gegründeten Musikzeitschrift *Revue musicale* bat, das dem Andenken des zwei Jahre zuvor verstorbenen Claude Debussy gewidmet sein sollte.¹¹ Die als *Tombeau* für Debussy geplante Musikbeilage sollte als Symbol für die Überwindung des Völkerhasses Kompositionen »der besten Musiker Europas« – darunter Ravel, Bartók und Strawinsky – vereinen. Prunières unterstrich seinen Appell an den Auftrag der Völkerversöhnung, indem er auf die »große moralische Tragweite für die Verbindung von Künstlern aus aller Welt« in einer Zeit hinwies, die noch deutlich vom Krieg und dessen Nachglühen geprägt war. Obwohl auch Schönberg

9 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, p. 355 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 23, 1).

10 Emil Hertzka an Arnold Schönberg, 25. Mai 1923 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 21772).

11 Henry Prunières an Arnold Schönberg, 30. Juni 1920 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 15209).

unmittelbar nach Kriegsende eine proeuropäisch-pazifistische Haltung bekundet hatte und sich zu einer »*Demobilisierung des Völkerhasses*« berufen fühlte, versetzte ihn Prunières' Anliegen in eine zwiespältige Lage, weshalb er ihm das eigens aus diesem Anlass als *Tombeau* für Debussy komponierte erste der *Fünf Klavierstücke* op. 23 schließlich doch nicht für die Musikbeilage der *Revue musicale* überließ.¹²

Symptomatisch für diesen inneren Zwiespalt ist Schönbergs im Grundsatz positive Haltung zu Heinrich Schenkers Pamphlet »Von der Sendung des deutschen Genies«, das quasi programmatisch das im Juni 1921 erschienene erste Heft seiner Zeitschrift *Der Tonwille* einleitete.¹³ In dem Text zeichnete Schenker das Bild einer »*genievergessenen*«, vom geistigen Zusammenbruch gekennzeichneten Nachkriegsgesellschaft, deren Rettung bzw. »*Erlösung*« einer zukünftigen Generation durch die Wiedererweckung des verlorengegangenen Genietums vorbehalten sei. Die Aufgabe seiner Zeitschrift sah er darin, »*einer neuen Jugend Beiträge zur Förderung des Genietums und der Auslese zur Verfügung zu stellen*«, die aufzeigten, »*was deutsches Genie in der Musik*« sei.¹⁴ Diesem Nachweis sollten die Untersuchungen zur sogenannten »*Urlinie*« dienen, die den Großteil seiner Beiträge im *Tonwillen* ausmachen.¹⁵ Bei dem Einleitungstext handelt es sich im Wesentlichen um eine nationalistisch-chauvinistische Hetzschrift, die vor dem Hintergrund des politisch-gesellschaftlichen Umbruchs der Nachkriegsjahre sämtliche in antidemokratischen Kreisen gängigen Stereotype wie die Leugnung der Kriegsschuld, die »*Dolchstoßlegende*« – also den angeblichen Verrat an der im Feld unbesiegten Armee durch die Friedensbemühungen der demokratischen Parteien – oder die Ablehnung des sogenannten »*Schandfriedens*« von Versailles bzw. Saint-Germain bemüht. Angereichert werden diese Versatzstücke mit tendenziell rassenbiologischen Wortschöpfungen wie »*Menschenhumus*«,¹⁶ auf deren Grundlage Schenker, der übrigens jüdischen Glaubens

12 Vgl. hierzu ausführlich vom Verfasser: »Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier«.

Schönbergs *Tombeau* für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16/2019. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2019, p. 23–49.

13 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, in: *Der Tonwille*, Heft 1 (1921), p. 3–21. Die Zeitschrift wurde von der Universal-Edition publiziert; sie erschien jedoch offenbar zur Abgrenzung von Schenkers teils extremen Ansichten mit der (fiktiven) Verlagsangabe »Tonwille-Flugblätterverlag« unter der Adresse der 1920 von der Universal-Edition erworbenen

Kunst- und Musikalienhandlung von Albert Johann Gutmann (»Wien I., Opernhaus«).

14 Ibidem, p. 21. Diesem programmatischen Grundsatz trägt auch der Untertitel der Zeitschrift »Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker« Rechnung.

15 Schenker erläuterte das Konzept der »Urlinie« erstmals im unmittelbar anschließenden zweiten Text des ersten Hefts seiner Zeitschrift; vgl. idem: Die Urlinie. Eine Vorbemerkung, in: ibidem, p. 22–26.

16 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 4, 10, 15, 18. Ob es sich bei dem Begriff um eine Wortschöpfung Schenkers handelt, oder ob er ihn aus einschlägigem Schrifttum übernommen hat, ist nicht geklärt. Ein allerdings sehr früher Nachweis findet sich in der katholisch-monarchistischen Tageszeitung *Das Vaterland* (22/323 [1881], p. 1). Auch Jakob Wassermann verwendete den Begriff, und zwar in seinem 1925 erschienenen Roman *Laudin und die Seinen*, von wo er den Weg in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* von 1945 fand. Zu Schenkers Gebrauch des Terminus vgl. auch Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*. Tutzing 1995, p. 25 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32).

war und sich zeit seines Lebens zum Judentum bekannte, die »Überlegenheit« des deutschen Volkes aufgrund des angeblich nur diesem eigenen Genietums behauptete, während er den anderen Völkern »wahre Schöpferkraft im Sinne wirklich höchsten Genietums« angesichts ihrer »minderwertigen Veranlagung und Unbildung« absprach.¹⁷ Vor diesem Hintergrund versteht es sich fast von selbst, dass Schenker Pazifismus und Völkerverständigung ablehnte und den Abbau des Völkerhasses nicht den Deutschen, sondern den noch immer als »Feinde« bezeichneten ehemaligen Kriegsgegnern anempfahl.¹⁸

Schönbergs Sympathien für Schenker und dessen in dem Pamphlet zum Ausdruck gebrachte Anschauung lassen sich einem Brief an Emil Hertzka vom 8. Juli 1921 entnehmen, in dem er den Tonwillen als »nicht nur sehr interessant, sondern auch sehr sympathisch«¹⁹ bezeichnete. Zwar distanzierte er sich – wenn auch halbherzig – von dem »Ausländerhass des Dr. Schenker«, indem er für sich selbst die etwas abgeschwächtere Form des »Verachtens [...] mit Maß« bzw. der »Nicht-Liebe« in Anspruch nahm. Zugleich betonte er jedoch die Übereinstimmungen mit seinen eigenen Ansichten bis hin zu »wörtlich von mir getanen Äußerungen«. Bezeichnenderweise führte er als Beispiel für die auf Ablehnung insbesondere der Engländer und Franzosen beruhende Seelenverwandtschaft eben jenen »abschlägigen Bescheid« an, mit dem er im Vorjahr auf Prunières' Bitte um das dem Andenken Debussys gewidmete Klavierstück reagiert hatte.

Angesichts dieser von Schönberg selbst konstatierten Übereinstimmung mit dem Schenker'schen Gedankengut stellt sich die Frage, wie sich der offenkundige Widerspruch zwischen dem weltoffenen, pazifistisch eingestellten und internationale Freundschaften pflegenden Komponisten und seinem demokratiefeindlichen, von nationalistischem Denken und antieuropäischen Ressentiments nicht freien *alter ego* erklären lässt. Eine Antwort auf diese Frage, die sich aus Schönbergs Kompositionen, Briefen und nicht zuletzt aus seinen Schriften aus dieser Zeit herausdestillieren lässt, trägt nicht nur zu einem differenzierten Bild von Schönbergs Entwicklung der Jahre 1920 bis 1923 bei, sondern lässt zugleich auch eine seiner bekanntesten Äußerungen in einem neuen Licht erscheinen.

Zu diesen Schriften gehört eine umfangreiche Randglosse zu Schenkers Pamphlet, in der Schönberg die dort zum Ausdruck gebrachte Auffassung kritisiert, dass »die Deutschen seit Brahms (Wagner und Liszt sind ohnedies ausgeschlossen) kein Genie hervorgebracht« hätten.²⁰ Indem Schenker auf diese

17 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 18, 20.

18 Ibidem, p. 13–15.

19 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 8. Juli 1921 (Arnold Schönberg Center,

Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 616).

20 Arnold Schönberg: Glossen zu [Heinrich Schenker:] Von der Sendung des deutschen Genies [Juli 1921], s. Anm. 13 (Arnold Schönberg Center, Wien [P16]). Vgl. hierzu

auch Therese Muxeneder: Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16/2019. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2019, p. 164–254, hier p. 193–195.

Weise das »*Ende des deutschen Genies*« proklamiere, spiele er, so Schönberg, den Franzosen und Engländern in die Hände, die nun der Meinung seien, dass »*die Hegemonie in der Musik*« auf sie selbst übergehen werde. Aus dieser Formulierung spricht die Sorge um die Stellung der deutschen Musik im internationalen Kontext, deren von Bach bis zum Tod Wagners unangefochtene Vorreiterrolle spätestens zu Beginn der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts u. a. durch den Aufstieg von Paris zu einem, wenn nicht *dem* Zentrum der musikalischen Moderne in Frage gestellt wurde. Der französische Impressionismus mit Debussy als Galionsfigur, die von Paris ausgehende Entdeckung der russischen Musik, die gefeierten Aufführungen der *Ballets Russes*, die Aktivitäten der speziell der Aufführung zeitgenössischer Musik gewidmeten Musikgesellschaften und nicht zuletzt der publizistisch-literarische Feldzug, den Jean Cocteau gegen Wagner und die deutsche Romantik und für Erik Satie und die Komponisten der Groupe des Six führte, waren Leuchtfeuer mit weitreichender Ausstrahlung. Auch vor diesem Hintergrund verbanden sich für Schönberg wie für viele andere deutsche und österreichische Künstler seiner Generation die von radikal-humanistischen Denkern wie Romain Rolland propagierten und vom Wunsch nach Völkerversöhnung getragenen Internationalisierungstendenzen im Kulturbetrieb der Nachkriegszeit mit der Befürchtung, dass mit dem verlorenen Krieg zugleich auch die Vorherrschaft der deutschen Musik zur Disposition stand, wobei der Begriff »deutsche Musik« gleichbedeutend mit einer im emphatischen Sinn als »Tonkunst« zu verstehenden Musik ist. Genau diese Sorge spricht aus einem Brief Schönbergs vom 20. Juni 1919 an den Komponisten Erwin Schulhoff, der in Dresden im Rahmen einer »zeitgemäßen« Konzertreihe mit »Vokal- und Instrumentalwerke[n] aller Nationen« auch die *Kammersymphonie* und *Pierrot lunaire* aufzuführen beabsichtigte.²¹ In seinem Antwortschreiben brachte Schönberg die Internationalisierungsbestrebungen in den Künsten mit dem Bemühen um eine Nivellierung der unterschiedlichen Nationalstile in Verbindung und warnte vor dem damit einhergehenden Verlust der deutschen Hegemonie in der Musik:

Ihre Absichten für die nächste Saison finde ich sehr gut. Obwohl ich nicht verschweigen kann, dass ich, was den unseligen Internationalismus der Kunst anbelangt, nicht Ihre Meinung teile. Schon vor dem Krieg mussten sich die grössten deutschen Komponisten von den Ausländern verdrängen lassen und fast jeder »Modernist« ist stolz darauf, seine Modernität von Debussy bezogen zu haben, während er um keinen Preis etwas von mir oder Mahler annehmen möchte. [...] Wär's mir wegen des »Geschäfts«: das Geschäft, das

21 Vgl. Erwin Schulhoff an Arnold Schönberg, 23. Mai 1919 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 16625).

mit unserer Kunst zu machen ist, überlasse ich für meine Person ihnen gerne. Aber es geht um unsren Stil! In der Literatur haben wir ihn verloren, in der Malerei noch nicht gewonnen, weil wir immer vor den Ausländern gekrochen sind. Sollen wir auch die Hegemonie in der Musik verlieren? Gewiss ist die Kunst Gemeingut aller Nationen. Aber wenn dies Gemeingut somit gleichmäßig auf die Nationen verteilt werden sollte, dann haben wir Deutschen in der Musik eher etwas abzulegen, als anzunehmen. Aber die Sieger haben uns schon vor dem Krieg anders behandelt: sie haben von uns angenommen das Viele, das ihnen fehlt, uns aber zehnmal soviel dafür angehängt, von dem Überflüssigen, das auch wir nicht brauchen. Ich bin nicht für Kunstpolitik; aber ich muss wiederholen, was ich seit Langem oft gesagt habe: Wenn ich an Musik denke, so fällt mir nur die deutsche ein!²²

Im Licht dieser Äußerungen wird verständlich, warum Schenkers Pamphlet so großen Eindruck auf Schönberg machte: Zum einen bestätigte Schenker durch Formulierungen wie *»Der Deutsche befreie sich von dem Wahne, dass alle Menschen, alle Völker gleich seien«*²³ Schönbergs eigene Auffassung von der *»Überlegenheit«* der deutschen Musik und ihrer Gefährdung durch die Nivellierungstendenzen eines auf Internationalisierung ausgerichteten Kulturbetriebs, und zum anderen präsentierte er nicht nur eine unmittelbar einleuchtende Diagnose des Kulturverfalls, dessen Ursache er im *»Abfall vom Genie, von den durch das Genie längst erschauten Lösungen der Menschheitsprobleme«*²⁴ erblickte, sondern bot darüber hinaus zugleich ein Lösungskonzept, indem er die Parole von der Wiedererweckung des deutschen Genietums ausgab.

In einem wesentlichen Punkt jedoch – und dies geht aus der bereits zitierten Randglosse deutlich hervor – mochte Schönberg Schenkers Gedankengang nicht folgen, und zwar hinsichtlich der quasi dogmatischen Kernthese, dass eben jene Wiedererweckung des deutschen Genietums nicht der gegenwärtigen, sondern einer zukünftigen Generation vorbehalten sei.²⁵ Schönberg war vielmehr davon überzeugt, dass er selbst aufgrund des ihm eigenen Genies dazu bestimmt sei, die Vorherrschaft der deutschen Musik und damit den Fortbestand der Musik als Tonkunst zu sichern. Bereits im Zusammenhang

22 Arnold Schönberg an Erwin Schulhoff, 20. Juni 1919 (Standort unbekannt | ASCC ID 527); zitiert nach Ivan Vojtěch: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff, in: *Miscellanea Musicologica* 18 (1965), p. 31–83, hier p. 36f.

23 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 18.

24 Ibidem, p. 3.

25 *»Es ist aber, fürchte ich, unmöglich, daß sich schon die lebende Generation wieder zur Genialität auffaffen könnte, die ohne Zweifel dazu gehört, um – semper idem, sed non eodem modo – im Ewig-demselben immer neues Heil zu suchen und zu finden, wie man sich auch am täglich aufgehenden und dennoch demselben Licht so dankbar neu erquickt. [...] Die Aufgabe der Erlösung harret einer neuen Generation. Wieder wird eine Feuersäule vor den Menschen dahinwandeln, wieder ein Prometheus erscheinen müssen,*

ein Genie, um von neuem das Ewig-dasselbe zu verkünden und zu bekräftigen. Diese neue Generation wird, da unter sämtlichen Völkern, die heute die Erde bewohnen, nur das deutsche Volk allein wirklich Genie hat, eben nur eine deutsche sein können, vorausgesetzt, daß sie ihr Volkstum aus aller Schmach und Demütigung erlöst hat, die ihr die heutige genievergessene knechtische Generation vermachen wird.« Ibidem, p. 20.

mit dem Anfang Juni 1917 abgeschlossenen Text zu seinem Oratorium *Die Jakobsleiter* setzte er sich eingehend mit den besonderen Eigenschaften des Genies als Typus – hier verkörpert von der Figur des »Auserwählten« – auseinander und stellte dabei ganz offensichtlich Verbindungen zu seiner eigenen Person her. Auf diesen Bezug hat bereits Karl Heinz Wörner hingewiesen, der in dem Auserwählten »eine Art Selbstporträt« Schönbergs erblickte.²⁶ Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Text- und Konzeptentwürfe zu dem Oratorium.²⁷ Aus ihnen geht hervor, dass Schönberg das Genie zwar als Abbild der höchsten Menschheitsstufe betrachtete, es aber dennoch nicht auf dieser Stufe ansiedelte, da seine Vollkommenheit nur »relativer Art« sei. Zur Begründung führte er an, dass dem Genie eine Eigenschaft ermangele, die diejenigen auf der höchsten Stufe auszeichne: nämlich die Eigenschaft der »Wunschlosigkeit«. In einem weiteren Entwurf definierte Schönberg das Genie als ein »Potenzexperiment der künftigen Menschheitsgestaltung, aber ausgestattet mit deren Mängeln«: Zwar sei es in der Lage, die Menschheit zu »schauen«, aber die entscheidende Fähigkeit der höchsten Klassen, nämlich die Zusammenhänge zu »ahnen«, gehe ihm ab. Eine ganz konkrete Übereinstimmung lässt sich schließlich aus einer Notiz aus der frühesten Phase der Konzeption herauslesen. Hier entwirft Schönberg das Bild des »verkannten Genies«, das sich tatsächlich wie eine Art Selbstportrait liest: »Genie zweifelt an sich. Seine Wirkung auf andere ist zwiespältig. Einerseits: hoch über ihnen stehend; andererseits zeigt die scheinbare Vollkommenheit irgendwo einen Riß. Darum bleibt er unverstanden. Erst nach dem Tod ...«.²⁸

Folgt man der Argumentation, dass sich Schönberg angesichts seiner Sorge um die Vorreiterrolle der deutschen Musik und um den Fortbestand der Musik als Tonkunst aufgrund des ihm eigenen »Genietums« zu deren Retter berufen fühlte, wobei ihm die Lektüre von Schenkers Pamphlet im Juli 1921 als

26 Vgl. Karl H. Wörner: Schönbergs Oratorium »Die Jakobsleiter«. Musik zwischen Theologie und Weltanschauung, in: *Schweizerische Musikzeitschrift / Revue Musicale Suisse* 105 (1965), p. 250–275, 333–340, hier p. 252 f. Für diese Auffassung spricht auch, dass Schönberg als Faksimilebeigabe des anlässlich seines 50. Geburtstags erschienenen Sonderhefts der *Musikblätter des Anbruch* jene Seite aus seinem IV. Skizzenbuch auswählte, die den Anfang der Ersten Niederschrift des Gesangs des Auserwählten enthält (vgl. *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 [August–September 1924], nach p. 342).

27 Vgl. Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Teil 1: Kritischer Bericht, Dichtung*. Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2020, p. 203 ff. (Quellen TAa und TAe) (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 17, 1).

28 Vgl. die Textentwürfe T11, T13, T23, T24, T26, T108 (Ibidem, p. 326 ff.). Bezeichnenderweise beginnt die vervielfältigte Danksagung, die Schönberg am 16. September 1949 an die Gratulanten zu seinem 75. Geburtstag verschickte, mit den Worten »Erst nach dem Tode anerkannt werden ...«. Ob es sich dabei um ein bewusstes oder unbewusstes Zitat des Konzeptentwurfs T11 handelt, lässt sich kaum entscheiden. Vgl. Arnold Schönberg: [Dankbrief zum 75. Geburtstag] (ASSV 5.1.2.20); veröffentlicht in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 484.

nachträgliche Bestätigung gedient hätte, dann liegt die Schlussfolgerung nahe, dass er mit der durch Prunières' Anfrage in Gang gesetzten Wiederaufnahme seiner musikalischen Produktion im Juli 1920 kein geringeres Ziel verfolgte, als eben diese Mission – die Rettung der Tonkunst – in die Tat umzusetzen. In kurzer Folge entstanden die ersten beiden und der Anfang des vierten Klavierstücks aus op. 23 sowie der nahezu vollständige Variationensatz und ausgedehnte Entwürfe zu weiteren Sätzen aus der *Serenade* op. 24. Im Oktober 1920 übersiedelte Schönberg mit seiner Familie für sechs Monate in die Niederlande, wo er auf Einladung Willem Mengelbergs einen Kurs über Formenlehre abhalten und insgesamt sieben Konzerte mit eigenen Werken dirigieren sollte. Während dieser Zeit war es ihm nicht möglich, die unterbrochene Arbeit an den *Klavierstücken* und der *Serenade* fortzusetzen, und auch nach seiner Rückkehr nach Mödling Ende März 1921 wandte er sich zunächst anderen Arbeiten zu. Den Faden seiner im Vorjahr begonnenen Kompositionen nahm Schönberg erst wieder in den Sommermonaten 1921 auf: In den letzten Juli-Tagen komponierte er das Präludium aus der *Suite für Klavier* op. 25 und begann mit der Niederschrift von deren viertem Satz. Knapp zwei Monate später entstand innerhalb von nur zwei Tagen der erste Satz der *Serenade*, und Anfang Oktober folgte der größte Teil des zweiten Satzes.

Befeuert wurde dieser erneute Kreativitätsschub durch eine Begebenheit, die sich in Schönbergs Denken auch aufgrund der zeitlichen Koinzidenz mit seiner Lektüre des Schenker-Aufsatzes verband: Die Rede ist von jener als »Mattsee-Ereignis« in die Schönberg-Annalen eingegangenen antisemitischen Hetzkampagne, die von »besorgten Bürgern« und der Gemeindeverwaltung des salzburgischen Ferienorts Mattsee ausging und die zur Folge hatte, dass Schönberg sein ursprüngliches Feriendomizil verließ und die Sommerfrische im oberösterreichischen Traunkirchen fortsetzte.²⁹ Die gedankliche Verbindung dieses traumatischen Erlebnisses mit der unmittelbar vorausgegangenen Schenker-Lektüre lässt sich aus jenem vielzitierten Brief vom 26. Juli 1921 erschließen, in dem Schönberg Alma Mahler folgendes schrieb (Abbildung 1):

29 Vgl. hierzu u. a. Harald Waitzbauer: Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis. Sommerfrischen-Antisemitismus in Österreich und Salzburg, in: *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2003, p. 14–26 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003) und Therese Muxeneder: Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), s. Anm. 20, p. 176–199 und 219–254.

Arnold Schönberg
Frankfurt a. M.
Vul. 1244
G. 100101

lieb
26. VII 1921

Mein hochverehrter Freundin, nur um rasch ein Lebenszeichen zu geben und, dir für deinen
so lieben Brief zu danken. Rasch: denn, nachdem ich meinen Mattseer Mitmenschen –
Ewig-Zeitgeisteskranken – einen Tribut in Geld (in sehr viel Geld) und was noch mehr ist: in
Arbeitszeit (3 Wochen!) geza[h]lt habe, habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz
Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen
(speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahre lang im Ausland
achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet
der Musik gesichert hat!³⁰
Der etwas gewundene Gedankengang des letzten Satzes liest sich fast wie ein
weiterer Kommentar zu dem Schenker-Aufsatz, und zwar sowohl aufgrund
der auch in der Randnotiz fast gleichlautenden Formulierung »Hegemonie auf
dem Gebiet der Musik«, als auch im Hinblick auf das mehr oder weniger deutlich
erkennbare Bemühen, Schenkers Kernthese vom kulturellen Niedergang
Deutschlands infolge des verlorengegangenen Genietums zu widerlegen:
Schönberg konstruiert hier nämlich erstmals jenes Narrativ, demzufolge es
ihm mit Hinweis auf das im Brief gleich mehrfach anklingende ominöse »Neue«

Abbildung 1: Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26. Juli 1921
(Arnold Schönberg Center, Wien [Marina Mahler Collection] | ASCC ID 6079)

Liebe hochverehrte Freundin, nur um rasch ein Lebenszeichen zu geben und, dir für deinen
so lieben Brief zu danken. Rasch: denn, nachdem ich meinen Mattseer Mitmenschen –
Ewig-Zeitgeisteskranken – einen Tribut in Geld (in sehr viel Geld) und was noch mehr ist: in
Arbeitszeit (3 Wochen!) geza[h]lt habe, habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz
Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen
(speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahre lang im Ausland
achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet
der Musik gesichert hat!³⁰

Der etwas gewundene Gedankengang des letzten Satzes liest sich fast wie ein
weiterer Kommentar zu dem Schenker-Aufsatz, und zwar sowohl aufgrund
der auch in der Randnotiz fast gleichlautenden Formulierung »Hegemonie auf
dem Gebiet der Musik«, als auch im Hinblick auf das mehr oder weniger deutlich
erkennbare Bemühen, Schenkers Kernthese vom kulturellen Niedergang
Deutschlands infolge des verlorengegangenen Genietums zu widerlegen:
Schönberg konstruiert hier nämlich erstmals jenes Narrativ, demzufolge es
ihm mit Hinweis auf das im Brief gleich mehrfach anklingende ominöse »Neue«

30 Arnold Schönberg an Alma Mahler,
26. Juli 1921 (Arnold Schönberg Center,
Wien [Marina Mahler Collection] |
ASCC ID 6079); veröffentlicht in: Alma

Mahler – Arnold Schönberg: »Ich möchte so
lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann«.
Der Briefwechsel. Hrsg. von Haide Tenner.
St. Pölten, Salzburg, Wien 2012, p. 181.

gelingen sei, den drohenden Verlust der Vorherrschaft der deutschen Musik als Symptom des von Schenker konstatierten Kulturverfalls abzuwenden. Dabei drängt sich der Eindruck auf, dass die Etablierung dieses Narrativs vor allem darauf abzielte, sein Bild in der öffentlichen Wahrnehmung vom bilderstürmenden Zerstörer der traditionellen Musik zur Leitfigur der deutschen Musikkultur zu wandeln. Dementsprechend häufig hat Schönberg die Denkfigur von seiner Rolle als Bewahrer der Hegemonie der deutschen Musik später aufgegriffen, so etwa in einem Ende 1928 als Randglosse zu einem Brief von Emil Hertzka zu Papier gebrachten und in einem der eigenhändigen Schriftenverzeichnisse unter dem Titel »Ich und die Hegemonie in der Musik« geführten kleinen Text, in dem er die Ablehnung seiner Musik als Versuch des internationalen Musikbetriebs deutete, die Dominanz der deutschen Musik zu »durchbrechen«.³¹ Unter quasi umgekehrtem Vorzeichen hatte er bereits am 1. Januar 1925 an Albert Einstein geschrieben, dass man »in Deutschland gerne bereit [sei], auf die Vorherrschaft in der Musik zu verzichten, wenn man nur damit verhindert, dass sie an meinen Namen anknüpft.«³² In dem umfangreichen Text »Nationale Musik« von 1931 schließlich unternahm er zum Zweck der Selbstlegitimation den Versuch einer historischen Begründung für den hegemonialen Aufstieg der deutschen Musik, die »wohl hauptsächlich durch J. S. Bach, wenigstens erst deutlich durch ihn und seit ihm unentreibbar [...] nunmehr seit 200 Jahren das Geschick der Entwicklung« bestimme und deren internationale Durchsetzung sich der »Macht des Genies«, der »Macht des Gedankens« und der »Kunst der Darstellung« verdankten.³³ Im weiteren Verlauf des Texts konstruierte Schönberg als Beleg für die Notwendigkeit dieser Entwicklung eine historische Parallele zwischen dem jeweils »Neuen« der »Kunst der Entwicklung durch Motiv-Variation« und der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, die darin bestehe, dass beide Neuerungen bereits auf dem Höhepunkt der jeweils vorangegangenen Epoche – der Bach'schen »kontrapunktischen Kunst« bzw. der nach-Wagner'schen »harmonischen Beziehungs-Kunst« – eingesetzt hätten.³⁴

Anders als in diesen späteren Texten, in denen Schönberg die von ihm ersonnene Kompositionsmethode quasi pauschal und im Rückblick in den

31 Arnold Schönberg: Ich und die Hegemonie in der Musik (ASSV 5.3.8.20) veröffentlicht in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, s. Anm. 28, p. 407–409, hier p. 407. Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits in dem mit »Nicht mehr ein Deutscher« überschriebenen frühen Entwurf des Vorworts zu den *Drei Satiren* op. 28 von 1926, in dem es u. a. heißt: »[...] man bekämpft mich als deutschen Komponisten und in mir die deutsche Kunst, deren Hegemonie man abschütteln möchte.«

(ASSV 5.3.8.16); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18A, Teil 2, Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1996, p. XXXVI (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 2).

32 Arnold Schönberg an Albert Einstein, 1. Januar 1925 (The Hebrew University of Jerusalem [The Albert Einstein Archives, TLS 34379] | ASCC ID 990); veröffentlicht

in: *The Collected Papers of Albert Einstein. Volume 14. The Berlin Years: Writings & Correspondence, April 1923–May 1925*. Hrsg. von Diana Kormos Buchwald et al. Princeton 2015, p. 622–624, hier p. 623.

33 Arnold Schönberg: Nationale Musik (ASSV 5.3.1.87); veröffentlicht u. a. in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, s. Anm. 28, p. 154–158, hier p. 154 f.

34 Ibidem, p. 156.

Dienst der Sache der deutschen Musik gestellt sehen wollte, bezieht er sich in dem zitierten Brief an Alma Mahler auf eine ganz konkrete kompositorisch-biographische Situation. Aufgrund des Briefdatums 26. Juli 1921 lässt sich der unmittelbare Kontext des von Schönberg proklamierten »Neuen« eindeutig identifizieren: Es handelt sich um die *Suite für Klavier* op. 25, deren erster Satz der eigenhändigen Datierung zufolge am 24. Juli 1921 begonnen und am 29. Juli abgeschlossen wurde. Der Anfang eines weiteren Satzes – des Intermezzos als der späteren Nummer 4 – datiert vom 25. Juli 1921.

Die Klaviersuite gilt insofern als Schönbergs erste Zwölftonkomposition, als hier erstmals eine aus sämtlichen zwölf Tönen bestehende Grundkonstellation sowohl zur alleinigen konstruktiven Grundlage des musikalischen Satzes als auch zur strukturellen Klammer eines mehrsätzigen Werks wird. Bis zu diesem Zeitpunkt war die einzige Komposition, die Ansätze der Zwölftonmethode erkennen lässt, der im Vorjahr entstandene Variationensatz aus der *Serenade*, dessen »Thema« allerdings nicht auf einer Zwölft-, sondern auf einer Vierzehntonreihe beruht.³⁵ Die beiden anderen Sätze aus der im April 1923 abgeschlossenen Werkgruppe, die sich mit der Zwölftonmethode in Verbindung bringen lassen – der Walzer aus den *Fünf Klavierstücken* und das Sonett aus der *Serenade* – entstanden erst im Februar 1923 bzw. zwischen Oktober 1922 und März 1923. Die übrigen bis zum Sommer 1921 komponierten Sätze bzw. Satzteile dagegen beruhen auf Konstruktionsprinzipien, die Schönberg rückblickend in dem vielzitierten Brief an den amerikanischen Musikwissenschaftler Nicolas Slonimsky vom 3. Juni 1937 als »composing with tones« (»Komponieren mit Tönen«) bezeichnete.³⁶ Das hiermit verbundene Verfahren beschrieb er folgendermaßen: »*In contrast to the ordinary way of using a motive, I used it already almost in the manner of a ›basic set of 12 tones: I build other motives and themes from it and also accompaniments and chords – but the theme did not consist of twelve tones.*« Eine ausführlichere Darstellung dieser Verfahrensweise verdanken wir Schönbergs Schüler Erwin Stein. Sein 1924 aus Anlass von Schönbergs 50. Geburtstag in den *Musikblättern des Anbruch* erschienener Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Neue Formprinzipien« ist insofern ein authentisches Dokument dieser Übergangszeit, als er in unmittelbarer Zeitzeugenschaft und eben nicht – wie Schönbergs Brief an Slonimsky – im Rückblick aus der Perspektive der ausgereiften Zwölftonmethode abgefasst wurde.³⁷ Dies

35 Schönberg selbst hat auf diesen Umstand u. a. in dem kurzen Text »Zu Werkers Bach-Studien« (ASSV 5.3.1.73) hingewiesen: »*Er ist eines der ersten Stücke, in denen sich die 12 Ton-Technik als x-Ton Technik ankündigt. Hier handelt es sich um 14 Töne. Die Arbeitsweise aber ist bereits die der 12-Ton-Technik.*«

36 Arnold Schönberg an Nicolas Slonimsky, 3. Juni 1937 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 2892); veröffentlicht u. a. in: Nicolas Slonimsky: *Music Since 1900*. New York 1937, ⁵1994, p. 1029f.

37 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924) (Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924), p. 286–303.

lässt sich bereits daran erkennen, dass die Begriffe »Zwölftonreihe« und »Komposition mit zwölf Tönen« noch ganz anders konnotiert sind als im späteren Sprachgebrauch: Stein verstand unter »Zwölftonreihe« nämlich nichts anderes als die unstrukturierte chromatische Skala und unter »Komposition mit zwölf Tönen« in Analogie dazu einen Tonsatz, dem – wie eben in den von ihm analysierten Schönberg-Werken op. 23 bis 25 – der von der chromatischen Skala abgedeckte Tonvorrat zugrunde liegt.³⁸ Um das Verfahren zu benennen, für das Schönberg retrospektiv den Begriff »Komponieren mit Tönen« prägte, führte Stein den Terminus »Grundgestalt« ein. Mit diesem Begriff bezeichnete er wohl in Anlehnung an Schönbergs eigenen damaligen Sprachgebrauch ein aus dem Tonvorrat der chromatischen Skala abgeleitetes melodisches Motiv, das bei weitgehend freier rhythmischer Gestaltung für das ganze Stück verbindlich ist. »Die Grundgestalt«, so Stein, »ist das Gesetz für das betreffende Stück.«³⁹

Aus Steins Ausführungen wird deutlich, dass es sich bei der Grundgestalt nicht um eine aus sämtlichen zwölf Tönen gebildete Tonfolge im Sinne einer »Zwölftonreihe« handelt, sondern dass sie hinsichtlich der Zahl ihrer Töne frei ist.⁴⁰ Die zum chromatischen Total fehlenden Töne lassen sich entweder durch die Transposition der Grundgestalt gewinnen, oder sie finden in Analogie zu den leiterfremden Tönen der tonalen Harmonik als »motivfremde Töne« Verwendung.⁴¹ Zwölftönige Grundgestalten sind Stein zufolge zwar möglich, aber sie stellen wie im Fall des Sonetts aus der *Serenade*, des Walzers aus den *Fünf Klavierstücken* und der sechs Sätze der *Suite* eher die Ausnahme dar. Weiter beschreibt Stein den Gebrauch der aus der Kontrapunktik abgeleiteten »typischen Umbildungen« dieser melodischen Motive in Gestalt der Umkehrung, des Krebses und der Krebsumkehrung,⁴² wofür in Schönbergs Mitteilungen an Slonimsky – also in der Rückschau – der knappe Hinweis auf die Ähnlichkeit mit den analogen Verfahren der Reihenbehandlung genügt. Schließlich erwähnt auch Stein die Möglichkeit, die Grundgestalt ganz oder in Teilen auch in der Vertikalen, d. h. als Akkord zu verwenden.⁴³

Besonders aufschlussreich ist die unterschiedliche Sichtweise hinsichtlich der kompositionsgeschichtlichen Einordnung der *Suite für Klavier* und des in ihr erprobten Verfahrens. Wenn Schönberg in seinem Brief an Slonimsky behauptet,

38 Ibidem, p. 289: »Wir kennen bis jetzt nur wenige Eigenschaften und Bedürfnisse der Zwölftonreihe [...]. An ihrer Konstitution ist die Gleichförmigkeit das Auffallendste«; p. 290: »Wenn die Zwölftonreihe formbildend wirken soll, wird sie differenziert werden müssen«; p. 294: »In Schönbergs letzten Werken sind die neuen Formprinzipien im Sinne eines strengen Stils für die Komposition mit zwölf Tönen durchgeführt [...]«. Dieser Sprachgebrauch lässt sich auch in dem

Typoskript »Komposition mit zwölf Tönen« nachweisen (s. unten, p. 54) und entspricht daher offenbar demjenigen Schönbergs zu dieser Zeit.

39 Ibidem, p. 293.

40 Ibidem, p. 291: »Das melodische Motiv entstammt der Zwölftonreihe. [...] Tonwiederholungen sind im allgemeinen selten. Denn die Zwölftonreihe soll ausgedrückt und darum

möglichst viele ihrer Töne verwendet werden. Womöglich alle zwölf.«

41 Ibidem, p. 290 f.

42 Ibidem, p. 291.

43 Ibidem, p. 292.

dass die beiden im Sommer 1921 komponierten bzw. begonnenen Sätze des Werks die ersten »in strenger Übereinstimmung« mit der Zwölftonmethode geschriebenen Stücke seien,⁴⁴ so suggeriert er damit einen Neubeginn hinsichtlich der Ausrichtung seiner Kompositionsweise, der sich aus einem Bruch mit der vorangegangenen Phase des »Komponierens mit Tönen« ergibt. Dagegen besteht Erwin Steins Ausführungen zufolge zwischen der *Suite* und ihren beiden überwiegend auf nicht-zwölftönigen Grundgestalten beruhenden Schwesterwerken kein absolut-kategorischer, sondern allenfalls ein graduell-qualitativer Unterschied, der mit der Strenge hinsichtlich der Anwendung des beschriebenen Verfahrens begründet wird: »Einen ganz strengen, vielleicht den strengsten Stil, den Schönberg bis jetzt geschrieben hat, finden wir in der Klaviersuite«, so Stein.⁴⁵

Tatsächlich spricht in historischer wie systematischer Betrachtung einiges für Steins Darstellung: Überblickt man nämlich Schönbergs Entwicklung der Jahre 1920 bis 1923 im Zusammenhang, so handelt es sich bei der *Suite* weniger um den Prototyp der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen als vielmehr um einen Sonderfall des Komponierens mit Grundgestalten, der von den Verfahrensweisen, die sich dann im *Bläserquintett* op. 26 als dem im eigentlichen Sinn »revolutionären« Werk dieser Phase herauskristallisiert haben, noch weit entfernt ist. Begründen lässt sich diese Sichtweise vor allem damit, dass neben der untransponierten Reihe und ihren Derivaten nur eine einzige Transpositionsform in Gestalt der Tritonustransposition zur Anwendung kommt und dass die drei viertönigen Grundgestalten, die zusammen das zwölftönige Total ergeben, für den Tonsatz eine weitaus größere Bedeutung haben als die »Reihe« selbst, da sie überwiegend unabhängig von dieser auftreten (Abbildung 2). Die Konsequenz, mit der Schönberg dieses sehr spezielle Verfahren einsetzt, hat zur Folge, dass die Verwendung der vollständigen Reihe in linearer Gestalt – wie etwa im Trio des Menuetts – ganz im Gegensatz zu der späteren Praxis die Abweichung von der Norm darstellt, so wie überhaupt der lineare Reihenverlauf kaum irgendwo eindeutig festgelegt ist, sondern sich vielmehr aus der vertikalen Anordnung der Viertonsegmente im Tonraum ergibt. Dieser letztgenannte Aspekt lässt sich als unmittelbare Konsequenz einer spezifischen kompositorischen Problemstellung verstehen, die von einem dreistimmigen Modellsatz ausgeht, wobei in den frühesten Entwürfen vorzeitige Tonwiederholungen sowohl innerhalb der Motive als auch im kontrapunktischen Gefüge vorkommen und auch die Anzahl der Töne je Stimme noch variabel ist. Reinhold Brinkmann, der die Skizzen in der Gesamtausgabe ediert und analysiert hat, konstatierte dazu treffend:

44 Schönberg an Nicolas Slonimsky, 3. Juni 1937, s. Anm. 36: »The technic [sic] is here [i. e. im Sonett aus der *Serenade* op. 24] relatively primitive, because it was one of the first

works, written strictly in harmony with this method, though it was not the first work. This were some movements of the »Suite for Piano« which I composed in the fall of 1921.«

45 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, s. Anm. 37, p. 301.



Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25, Skizzenblatt (Ausschnitt)
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 27H])

*Der Reihenansatz ist also aufs engste verknüpft mit der motivisch-kontrapunktischen Regulierung des Satzes. Es scheint, daß der endgültige Reihenansatz überhaupt erst entsteht, als eine befriedigende Lösung der kontrapunktischen Kombination dreier Motive im Zwölftonraum vorliegt.*⁴⁶

Auf der anderen Seite lässt sich jedoch auch ein zumindest auf den ersten Blick gewichtiges Argument gegen eine Auffassung der in der *Suite* angewandten Methode der Tonhöhenorganisation als Sonderfall des Komponierens mit Grundgestalten anführen: Denn immerhin bezog sich Schönberg bereits um die Jahreswende 1921/22 in einer Vortragsreihe, in der er einem breiteren Schüler- und Freundeskreis die Grundzüge seiner neuen Kompositionsmethode erläuterte, speziell auf das in der *Suite* erprobte Verfahren, das er hier gleichsam in den Rang einer universellen Methode erhob, obwohl er die Tauglichkeit dieser Methode noch gar nicht erprobt hatte und dies in der Folge auch nicht mehr tun sollte. Die Einzelheiten dieser legendären Zusammenkünfte waren lange umstritten, da sich die oft Jahrzehnte später formulierten Erinnerungen von Mitgliedern des Schönberg-Kreises wie Josef Polnauer, Eduard Steuermann,

46 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Reinhold Brinkmann.

Mainz, Wien 1975, p. 71 (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B, Band 4).

Josef Rufer oder Felix Greissle, aber auch von Schönberg selbst hinsichtlich wichtiger Fragen etwa bezüglich des Datums und der Teilnehmer widersprechen. Dank der jüngeren Forschungsarbeiten zu diesem Thema konnten jedoch inzwischen die grundlegenden Details hinreichend geklärt werden.⁴⁷ Das zentrale Dokument ist ein Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz, der zu dieser Zeit eine Kapellmeisterstelle in Prag innehatte und daher an den Treffen nicht teilnehmen konnte. In dem Brief vom 7. Januar 1922 berichtete Webern:

*Schönberg spricht in einer Reihe von Vorträgen – bei sich zu Haus – über ein technisches Resultat oder besser vielleicht über eine jetzt von ihm angewendete, neue Art der motivischen Verarbeitung (es ist nicht das allein – in Kürze ist es schwer zu formulieren) u. rollt dabei den ganzen Entwicklungsgang ich darf wohl sagen unserer Technik (Harmonik, u. s. w.) auf – rein theoretisch – zum ersten Male geschieht dies; an der Hand natürlich seiner letzten Werke.*⁴⁸

Aus der Gegenwartsform der Mitteilung lässt sich folgern, dass die Vortragsreihe einerseits bereits begonnen hatte und andererseits noch nicht abgeschlossen war, weshalb der 7. Januar 1922 als *terminus post quem* für den ersten und als *terminus ante quem* für den letzten Vortrag gelten kann. Am Ende seines Berichts teilte Webern Jalowetz mit, dass die Vorträge mitgeschrieben würden und dass er ihm eine Abschrift zukommen lassen werde.⁴⁹ Diese Bemerkung ist insofern aufschlussreich, als sich im Berg-Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek ein zweiteiliges Typoskript mit dem Titel »Komposition mit zwölf Tönen« erhalten hat, das zumindest einen Teil der Vorträge im Wortlaut dokumentiert.⁵⁰ Jüngsten Erkenntnissen zufolge handelt es sich dabei um die maschinenschriftliche Ausarbeitung einer stenographischen Mitschrift, als deren Urheber Schönbergs Jugendfreund Oskar Adler bzw. dessen Frau Paula gelten dürfen.⁵¹ Relativ ausführlich äußerte sich Webern über Schönbergs Motivation zu der Vortragsreihe:

47 Vgl. vor allem Áine Heneghan: *Tradition as Muse: Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*. PhD. Diss. University of Dublin, Trinity College, 2006; Deborah H. How: *Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano, Op. 25: From Composition with Twelve Tones to the Twelve-Tone Method*. PhD. Diss. University of Southern California, 2009; Fusako Hamao: *Redating Schoenberg's Announcement of the Twelve-Tone Method: A Study of Recollections*, in: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte* (Part III). Hrsg. von David Carson Berry (*Gamut* 4/1 [2011]), p. 231–297.

48 Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*. Hrsg. von Ernst Lichtenhahn.

Mainz 1999, p. 499 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7).

49 Ibidem.

50 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.121); vgl. das unter <http://data.onb.ac.at/rep/10011BAC> zugängliche Digitalisat (Zugriff 24.04.2020). Der Wortlaut des Typoskripts wurde erstmals 1986 von Rudolf Stephan ediert: Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*. Hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg. Kassel et al. 1986, p. 296–302. Martin Eybl legte eine synoptische Edition des Typoskripts und

der Notizen von Alban Berg, die offenbar ebenfalls im Kontext der Schönberg'schen Vorträge entstanden sind, vor; vgl. Martin Eybl: Frühe Dokumente zur Entstehung der Zwölftonkomposition aus dem Nachlass Alban Bergs: Philologische Beobachtungen, in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar. Wien 2017, p. 239–267.

51 Vgl. vom Verfasser: »Komposition mit zwölf Tönen« (F21.Berg.121): Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonmethode in neuem Licht (in Vorbereitung).

Den Anlass dazu gab eine Komposition Hauers. [...] In diesem Musikstück – Präludium für Celesta – glaubt Schönberg Ansätze zu Ähnlichem zu sehen, das er heute zuletzt namentlich in den Klavierstücken, die er im Sommer 1921 in Traunkirchen geschrieben hat, praktiziert. [...] Und um nicht als Plagiator des Herrn Hauer dazustehen, so entwickelt er uns nun diese Dinge auf die er längst gekommen ist. Die Sache beruht harmonisch u. melodisch auf der 12 Ton-Skala, die Schönberg jetzt als die Grundlage unserer Musik betrachtet. Theoretisches darüber schon in der neuen Auflage der Harmonielehre.⁵²

Tatsächlich lässt der im Typoskript festgehaltene Vortragstext mehrfach eine teils direkte, teils indirekte Bezugnahme auf den Konkurrenten Hauer erkennen. So beginnt Schönberg seine Ausführungen mit der Konstatierung des für die Komposition mit zwölf Tönen verbindlichen Prinzips der »Nichtwiederholung eines Tons« bzw. der »Nichtbetonung eines Tons als Grundton«, das er mit der Reaktion gegen die frühere, tonale Kompositionsweise begründet. Obwohl Hauer hier nicht namentlich erwähnt wird, ist doch ein Rückbezug auf dessen 1920 publizierte und von Schönberg nicht nur gelesene, sondern ausgiebig annotierte Schrift *Vom Wesen des Musikalischen* unverkennbar, in der die Vermeidung von Tonwiederholungen als »Urgesetz der ›Melodie‹ überhaupt« bezeichnet ist.⁵³ Während Schönberg die Entdeckung dieses Grundprinzips in seinem Vortrag gewissermaßen indirekt durch die Nichtnennung von Hauer für sich selbst reklamierte, untermauerte er seinen Anspruch auf Urheberschaft nur kurze Zeit später – nämlich in einem an Hauer gerichteten Briefentwurf vom 25. Juli 1922 – ganz direkt, indem er auf seine *Harmonielehre* von 1911 und die anschließenden »erheblichen Fortschritte« bei der »Weiterbildung« dieser Theorie verwies.⁵⁴ Eine weitere Bezugnahme auf Hauer findet sich gegen Ende des ersten Teils des Typoskripts: Hier beschreibt Schönberg eine »prinzipielle Lösung« des zuvor behandelten Problems, den musikalischen Gedanken im Rahmen einer »neuen polyphonen Kunst« sowohl in der vertikalen als auch in

52 Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, s. Anm. 48, p. 499.

53 Josef Matthias Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen*. Leipzig, Wien 1920, p. 53: »In der atonalen Melodie ist sowohl das rein Physische, Sinnliche, als auch das Triviale und Sentimentale soweit wie nur möglich ausgeschaltet und ihr ›Gesetz‹, ihr ›Nomos‹ besteht darin, daß innerhalb einer gewissen Tonreihe sich kein Ton wiederholen und keiner ausgelassen werden darf (Urgesetz der ›Melodie‹ überhaupt: damit kein Ton das physische Übergewicht [dominierende Grundtonbedeutung] bekommt, auch keine Stufenbedeutungen, Leittongeleise entstehen können und es also der Schaffende und der Hörende nur mit der rein musikalischen

Sache des Intervalls in seiner ›Vergeistigung‹ zu tun hat).« In seinem eigenen Exemplar des Buchs (Arnold Schönberg Center, Wien [Book H16]) hat Schönberg den Teilsatz »kein Ton das physische Übergewicht« unterstrichen und dazu am Rand vermerkt: »Steht schon in meiner Harmonielehre von 1911. Siehe I. Auflage Seite 469 Zeile 10/11 von unten.« Der entsprechende Passus im Kapitel »Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge« bezieht sich allerdings nicht – wie bei Hauer – auf die Melodie, sondern auf die Akkordbildung und damit auf die vertikale statt auf die horizontale Tonsatzdimension: »Dann habe ich bemerkt, daß Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß der verdoppelte Ton ein Übergewicht über

die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll. Vielleicht aber auch aus einer instinktiven (möglicherweise übertreibenden) Abneigung auch nur im entferntesten zu erinnern an die früheren Akkorde.« (Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1911, p. 469).

54 Arnold Schönberg an Josef Matthias Hauer, Briefentwurf vom 25. Juli 1922 (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCC ID 7885). – Der Briefentwurf ist zusammen mit umfangreichen Glossen zu Hauers Aufsatz »Sphärenmusik« (*Melos* 3/3 [1922], p. 132 f.) überliefert (Arnold Schönberg: Glossen zu [Josef Matthias Hauer:] *Sphärenmusik*, Arnold Schönberg Center, Wien [P5]).

der horizontalen Dimension auszudrücken. Das Schönberg zufolge eigens zu diesem Zweck geschaffene Stück, bei dem es sich deutlich erkennbar um das Präludium aus op. 25 handelt, enthalte ein »Anordnungsschema für zwölf Töne [...] als Versuch eines Formprinzips für die Komposition mit zwölf Tönen«.⁵⁵ Bei der Beschreibung dieses Formprinzips grenzte sich Schönberg explizit von Hauer ab, indem er feststellte, dass die Anordnung der zwölf Töne eben nicht wie bei diesem dem Zufall überlassen sei, sondern – analog zu dem in der *Suite* erprobten Verfahren – auf einem aus einer Grundgestalt abgeleiteten zwölf-tönig-dreistimmigen Satz beruhe:

Die prinzipielle Lösung bedeutet ein zu diesem Zweck angefertigtes Stück; es enthält nämlich ein Anordnungsschema für zwölf Töne, aus dem sich andere entwickeln können, als Versuch eines Formprinzips für die Komposition mit zwölf Tönen.

*Man schafft sich eine Anordnung der zwölf Töne, nicht nach Zufall (Hauer) sondern nach folgendem Prinzip: es wird eine Grundgestalt gebildet, die so beschaffen sein muss, dass sich zu ihr eine komplementäre Gestalt herstellen lässt; zu dieser Gestalt wird der Rest der zwölf Töne dazugearbeitet, so dass ein dreistimmiger Satz entsteht. Diese Gestalten sind in jeder Richtung verwendbar, teils als Stimme horizontal, teils als Akkorde. Sie sind die motivische Grundlage für alle Entwicklung.*⁵⁶

Schönbergs Schritt in die Öffentlichkeit diene demnach einem doppelten Zweck, der die in diesem Zusammenhang vorgenommene methodische Aufwertung des in der *Suite* op. 25 eingesetzten Verfahrens deutlich relativiert: Zum einen galt es, die zeitliche Priorität seines Fundes zu unterstreichen, um nicht als Plagiator Hauers wahrgenommen zu werden – zumal Fertigstellung und Publikation der in Frage stehenden Werke zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht absehbar waren, und zum anderen wollte er auf diese Weise seinen Anspruch als Bewahrer der Hegemonie der deutschen Musik legitimieren. Schönbergs Wunsch, die für sich selbst vorgesehene Rolle in der Musikgeschichte in Abgrenzung von einem ähnliche Ansätze verfolgenden Rivalen öffentlich zu untermauern, wurde so zur Quelle eines Narrativs, das sich bis heute als Teil der offiziellen Musikgeschichtsschreibung behaupten konnte, obwohl Schönbergs rasante Entwicklung den hier noch als Endziel proklamierten Entwicklungsstand rasch hinter sich ließ.

Trotz aller argumentativer Bemühungen Schönbergs, das in der *Suite* eingesetzte Verfahren der Tonhöhenorganisation als zukunftsweisend im Sinne einer »prinzipiellen Lösung« darzustellen, handelt es sich bei ihm um einen experimentellen Sonderfall, der sich im Kern nicht wesentlich von den ebenfalls singulären Beispielen zwölf-töniger Strukturen bzw. serieller Verfahrensweisen

55 Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Nachlass Alban Berg [F21.Berg.121]), s. Anm. 50.

56 Ibidem.

im Sonett und im Variationensatz aus der *Serenade* unterscheidet. Umso bemerkenswerter ist die Überzeugung, mit der Schönberg bereits in dem zitierten Brief an Alma Mahler den im Kontext der beiden Suitensätze konstatierten Neuerungen eine nachgerade historische Bedeutung zuschrieb, indem er mit ihnen sein Verdienst um die Sicherung der Hegemonie der deutschen Musik begründete. Doch woher nahm Schönberg die Gewissheit, mit dem in der *Suite* angewendeten Verfahren eine Entdeckung von epochaler Bedeutung gemacht zu haben? Sollte ihm etwa nicht klar gewesen sein, dass diese spezielle Organisationsform des musikalischen Satzes aufgrund ihrer immanenten Beschränkungen für größer angelegte Kammermusik- oder Orchesterwerke, die seinen Anspruch untermauern würden, kaum geeignet war? Gegen eine solche Annahme spricht nicht nur die Einschätzung Erwin Steins, dass »die neuen Tonkombinationen [...] die Kraft, neue große Formen zu erzeugen, noch nicht [haben] bewähren können«,⁵⁷ sondern vor allem auch die Tatsache, dass weder Schönberg noch seine Schüler unmittelbar an das in der *Suite* erprobte Verfahren anknüpften, auch wenn es in späteren Werken wie dem *Bläserquintett* Spuren hinterlassen hat.⁵⁸ Am ehesten könnte wohl ein unvollendet gebliebener Satz für Streichtrio aus dem Jahr 1925 von Anton Webern (M. 273) als Zeugnis einer kreativen Auseinandersetzung mit der spezifischen Reihenbehandlung der *Suite* gelten.⁵⁹ Schönberg selbst griff dagegen bereits im Herbst 1921 bei der Komposition des Marschs und des Menuetts aus der *Serenade* wieder auf das frühere Verfahren, also auf das Komponieren mit nicht-zwölftönigen Grundgestalten zurück, die er hier zum Testfall für die systematische Erprobung der horizontalen Spiegelung machte.⁶⁰

Das nächste Etappenziel auf dem Weg zur Kodifizierung der Zwölftonmethode erreichte Schönberg dagegen erst im Juli 1922, und zwar im Zusammenhang mit seinen Bemühungen, die Arbeit an dem fünf Jahre zuvor begonnenen Oratorium *Die Jakobsleiter* wiederaufzunehmen. Im sogenannten IV. Kleinen Skizzenbuch notierte er eine in vier plus zwei plus sechs Töne unterteilte Tonfolge, deren sechstöniges Segment mit jenem Ausschnitt aus der oktagonischen Skala identisch ist, aus dem zahlreiche der in dem Stück verwendeten Themen und Motive abgeleitet sind (Abbildung 3). Die beiden vorangehenden Tongruppen ergänzen den Skalenausschnitt zur Zwölftönigkeit.

57 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, s. Anm. 37, p. 288.

58 Vgl. die Takte 5–13 des ersten Satzes, in denen die vier Dreitongruppen, in die sich die Reihe unterteilen lässt, in den Begleitsstimmen auch unabhängig von den beiden linearen Reihendurchläufen der von der Flöte gespielten Hauptstimme verwendet werden.

59 Vgl. die ausführliche Diskussion des Fragments und seiner Quellen in Felix Wörner: »... was die Methode der ›12-Ton-Komposition‹ alles zeitigt ...«. Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern 2004, p. 70 ff. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft 2/43). Wörner stellt überdies einen überzeugenden Zusammenhang der in dem Fragment verwendeten

Kompositionstechnik mit dem frühen Dokument zur Entstehung der Zwölftonmethode »Komposition mit zwölf Tönen« her, s. Anm. 50, hier p. 82–84.

60 Vgl. Ulrich Krämer: Ein Skizzenblatt zu Schönbergs *Serenade* op. 24, p. 186–192.

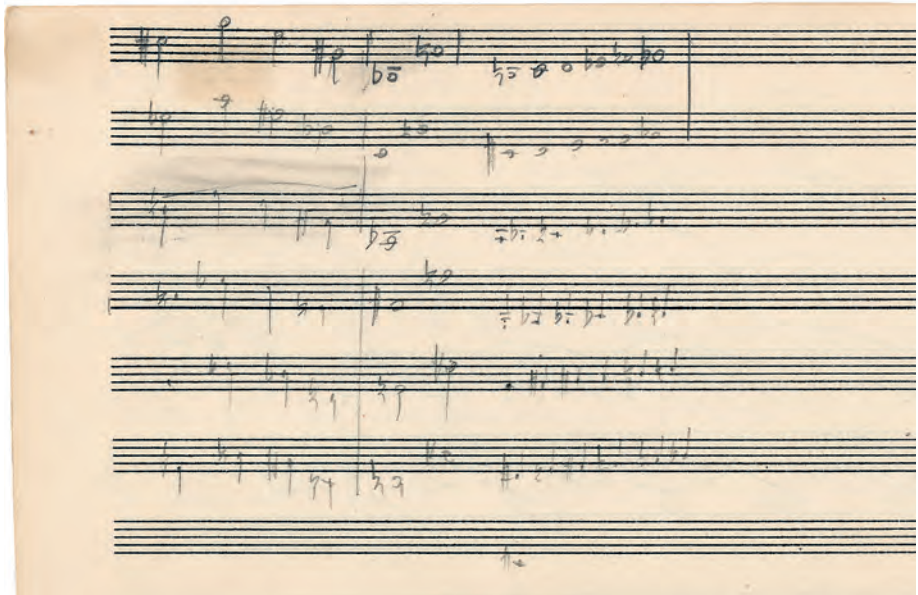
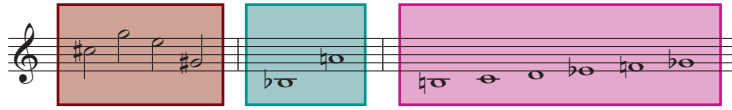


Abbildung 3: Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, Skizze, IV. Kleines Skizzenbuch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 74, Sk821])

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 zwölftönigen 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,



Notenbeispiel 1: Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, T. 678 f.

Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Particell.* Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2018 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 17)

und zur Simulation motivischer Arbeit etwa durch die Aufdeckung von Binnenbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Reihenformen. Für Schönberg war dann auch die Verfügbarmachung sämtlicher zwölf Transpositionen der Grundreihe und ihrer Derivate, die sich eindrucksvoll in den großformatigen Reihentabellen seiner Zwölftonwerke ab op. 26 niederschlägt, ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur großen Form. Ihr wandte er sich erstmals wieder im April 1923 – 15 Jahre nach Abschluss des *II. Streichquartetts* – mit dem *Bläserquintett* zu, dessen Anlage dem Prototyp des auf dem Entwicklungsprinzip beruhenden Formkonzepts in Gestalt der viersätzigen Sonate entspricht.

Doch kommen wir abschließend zu der Frage zurück, woher Schönberg die Gewissheit nahm, mit den im Sommer 1921 komponierten Sätzen der *Suite* eine Entdeckung von epochaler Bedeutung gemacht zu haben. Ein Schlüssel zu dieser Frage könnte in einem eigenhändig auf den 26. Juli 1921 datierten Skizzenblatt zu finden sein (Abbildung 4).⁶¹ Es ist vermutlich kein Zufall, dass die mit Bleistift geschriebenen Entwürfe an demselben Tag zu Papier gebracht wurden, an dem Schönberg Alma Mahler von jenem »Neuen« berichtete, mit dem er jenem Staat, dem seine Mattseer Verfolger angehörten, »neuerdings

61 Vgl. hierzu auch Schönberg: *Kammermusik II. Teil 1*, s. Anm. 9, p. 351 f.

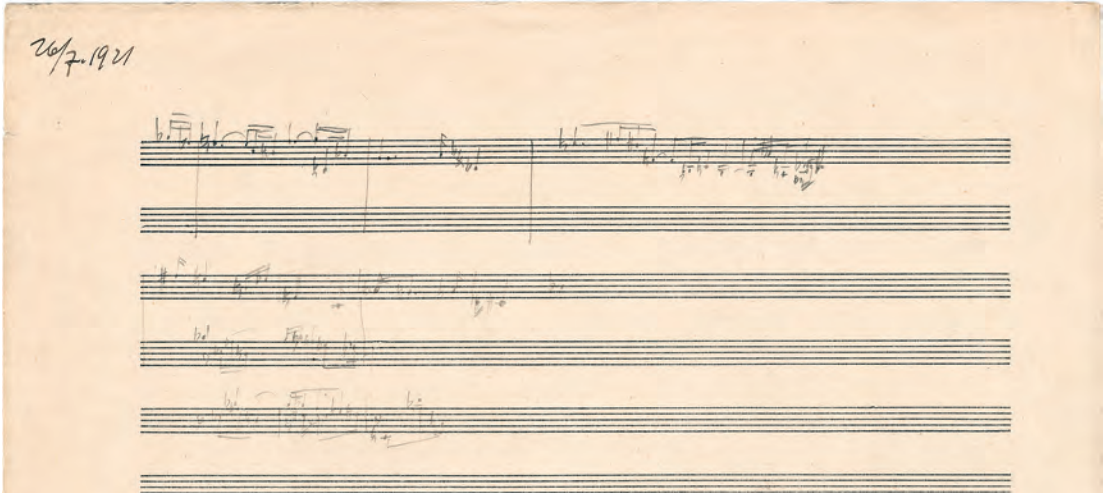


Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25, Skizzenblatt (Ausschnitt)
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 27E])

die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert« habe.⁶² Bereits die Tatsache, dass Schönberg das Blatt mit Tinte und daher vermutlich nachträglich datierte, ist ungewöhnlich und spricht für den hohen Stellenwert, den er ihm beigemessen hat. Die Skizzen selbst wurden lange nicht in ihrer Bedeutung für die Entstehung der Zwölftonmethode erkannt, was damit zusammenhängt, dass sie im entsprechenden Band der Gesamtausgabe aufgrund der Taktart sowie einiger »charakteristischer rhythmischer Modelle« als »Vorstufe zum Walzer« aus den *Klavierstücken* op. 23 interpretiert und entsprechend zugeordnet wurden.⁶³ Ein weiterer Grund für die falsche Zuweisung liegt in der Fehllösung des zweiten Tons des zuoberst notierten Entwurfs (Skizze c1). Liest man die Sechzehntelnote korrekt als es^2 statt f^2 , so erkennt man, dass sich alle drei Skizzen auf die zwölftönige Konstellation der *Suite* op. 25 beziehen, die hier auf Grundlage unterschiedlicher arithmetischer Verfahren neu geordnet wird (Notenbeispiel 2): In den ersten beiden Takten des ersten Entwurfs werden die in ihrer Reihenfolge beibehaltenen Töne der ersten Viertongruppe von jeweils zweitönigen Ausschnitten der beiden übrigen Segmente durchsetzt, die teils in umgekehrter Folge auftreten und den Tönen der ersten Gruppe als Apoggiaturen vorangestellt sind. Die Takte 3 und 4, bei denen es sich eigentlich um einen eigenständigen Entwurf handelt, behalten dieses Prinzip mit vertauschten

62 Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26. Juli 1921, s. Anm. 30.

63 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen*, s. Anm. 46, p. 64f. (Skizzen c1 bis c3).

T U

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

Skizze c1a

T

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

Skizze c1b

T

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

Skizze c2

T

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

Skizze c3
(vgl. auch
c2 unten)

U

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

Notenbeispiel 2: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25
Herleitung der Skizzen c1 bis c3 aus der zwölftönigen Ausgangskonstellation

Haupt- und Nebentönen im Wesentlichen bei. Die Oberstimme der zweiten Skizze (c2) beruht auf einem ähnlichen Verfahren, bei dem die zwölftönige Ausgangsgestalt durch regelmäßige Extraktion der einander hinsichtlich ihrer Position innerhalb der drei Viertongruppen entsprechenden Töne neu angeordnet wird, wobei Schönberg wie bereits im ersten Entwurf von der mittleren Viertongruppe ausging. Die zweistimmige »Begleitung« des zweiten Entwurfs, die im dritten in leicht variiert und erweiterter Gestalt aufgegriffen wird (Skizze c3), ist auf ähnliche Weise aus der Umkehrung der Reihe abgeleitet, wobei das Verfahren hier allerdings freier angewendet ist. Schönbergs Vorgehensweise lässt sich als systematische »Horizontalisierung« des zwölftönig-dreistimmigen Modellsatzes verstehen und sollte offenkundig der Themenfindung mit Blick auf weitere, noch zu komponierende Sätze der *Suite* dienen.⁶⁴ Allem Anschein nach dokumentieren diese Entwürfe Schönbergs Suche nach einem Ausweg aus dem selbstauferlegten Korsett der Ausgangskonstellation, der ihm die Möglichkeit bot, Abwechslung – durch das Aufbrechen des Systems – bei gleichzeitiger Geschlossenheit – durch den Rückbezug auf die Grundreihe – zu erzielen. Das Verfahren ist für die Entwicklung der Zwölftonmethode von ganz erheblicher Bedeutung, denn es ermöglicht die Bildung neuer, charakteristischer Themen und Motive, die sich gewissermaßen als »Ableitungen ersten Grades« zwar noch immer auf die Grundreihe beziehen, dabei jedoch eine größere Eigenständigkeit aufweisen als die etwa durch Segmentierung oder Aufspaltung der Reihe gewonnenen Gestalten. Schönberg selbst bezog sich vermutlich auf genau dieses Verfahren, als er in seinem Vortrag »Composition with Twelve Tones« von 1941 seine Selbstzweifel in der Anfangsphase der Zwölftonkomposition erwähnte. Dort heißt es:

*In the first works in which I employed this method, I was not yet convinced that the exclusive use of one set would not result in monotony. Would it allow the creation of a sufficient number of characteristically differentiated themes, phrases, motives, sentences, and other forms? At this time, I used complicated devices to assure variety.*⁶⁵

Das erste Werk, in dem Schönberg diese »komplizierten Mittel« einsetzte, war dann allerdings nicht die *Suite für Klavier*, sondern das *Bläserquintett* bzw. genauer dessen III. Satz (Notenbeispiel 3). Für das Hauptthema des Adagios ersann er eine ganz neue Anordnung der Grundreihe in drei Viertongruppen, die einem unmittelbar einleuchtenden arithmetischen Muster folgt: Die erste Viertongruppe besteht aus den äußeren Rahmentönen der beiden Reihenhälften (1–6, 7–12), die zweite aus deren jeweils unmittelbar benachbarten Tönen innerhalb des jeweiligen Hexachords (2–5, 8–11) und die dritte Viertongruppe

64 Der Zusammenhang dieser Skizzen mit der *Suite für Klavier* ergibt sich überdies aus der Tatsache, dass Skizze d – eine Weiterentwicklung von c2/c3 – auf einem

Skizzenblatt notiert ist, das mit g1 und g2 zwei Entwürfe enthält, die sich eindeutig dem Präludium der *Suite* zuordnen lassen (vgl. *ibidem*, p. 65, 81 f.).

65 Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (ASSV 3.1.2.5); veröffentlicht u. a. in: *idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«*, s. Anm. 28, p. 161–189, hier p. 168.

III

Etwas langsam (Poco Adagio) $\text{♩} = 32$

1 2 3

Fl

Ob

Kl

Hr

Fg

p immer zart und gesangvoll

4 5 6 7

Fl

Ob

Kl

Hr

Fg

Notenbeispiel 3: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, III. Satz, T. 1–7
 Arnold Schönberg: *Kammermusik I*. Hrsg. von Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1999
 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Band 22)

aus den beiden inneren Tonpaaren der ursprünglichen Reihenhälften (3–4, 9–10). Aus den bei dieser Prozedur jeweils übersprungenen Tönen der ursprünglichen Reihe bildete Schönberg die begleitende Nebenstimme, so dass die Vorgehensweise gewissermaßen als eine »Verräumlichung« der ursprünglichen Reihengestalt und damit als eine Art »Umkehrung« des auf dem Skizzenblatt zu op. 25 erprobten Verfahrens aufgefasst werden kann. Am unteren Rand einer Seite im V. Skizzenbuch hielt Schönberg das Ergebnis dieser Operation eigens in einer Graphik fest und notierte daneben: »Ich glaube, Goethe müßte ganz zufrieden mit mir sein« (Abbildung 5).

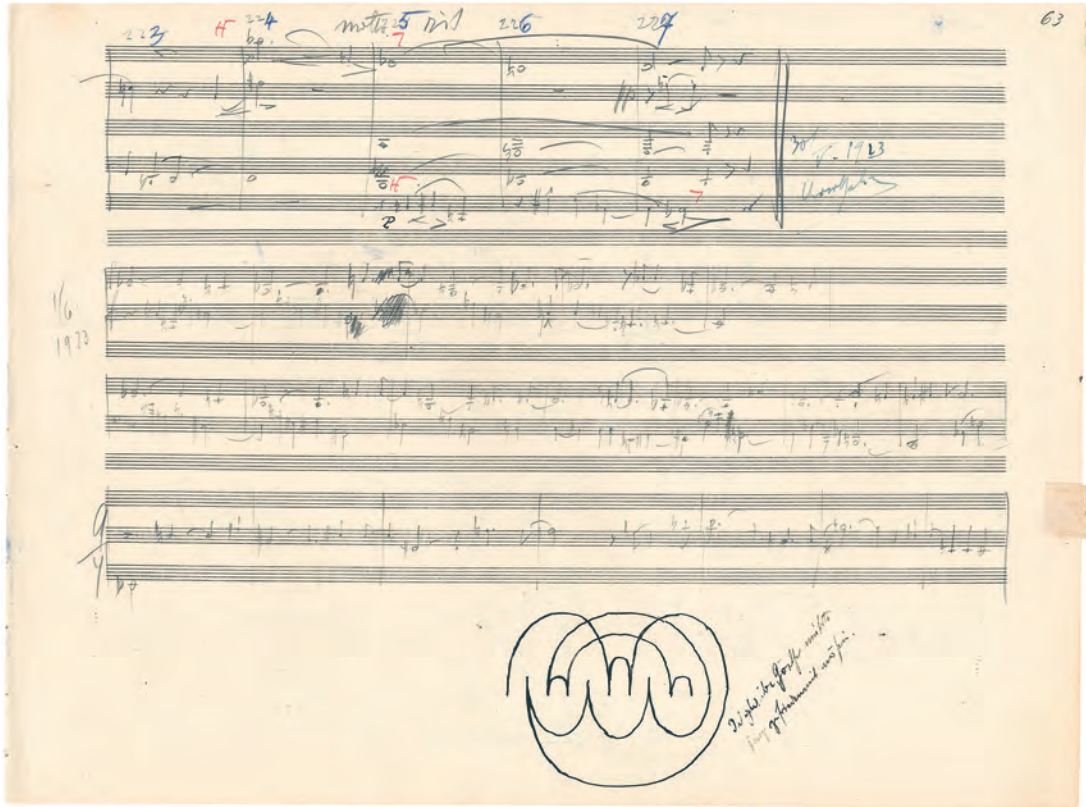


Abbildung 5: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Erste Niederschrift und Skizzen, V. Skizzenbuch, p. 63 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk525])

Das tief empfundene künstlerische Selbstbewusstsein, das aus diesem Satz spricht, war insofern gerechtfertigt, als Schönberg mit dem *Bläserquintett* den Nachweis erbracht hatte, dass das in den Werken seit 1920 entwickelte Verfahren zukunftstauglich war und ihn in die Lage versetzen würde, seine Mission zur Rettung der Tonkunst zu erfüllen. Die Anrufung des deutschesten aller Dichter und Denker als Kronzeugen ist ein besonders tragisches Symbol für das Dilemma der deutschen Juden in den Jahren des aufziehenden Faschismus, denen selbst die vollständige Identifikation mit der kulturellen und künstlerischen Tradition ihres Heimatlandes keinen Schutz vor Verfolgung und späterer Vernichtung bot. Dass sich Schönberg zeit seines Lebens nicht von dieser Tradition losgesagt hat, die die Katastrophe des Nationalsozialismus nicht nur nicht verhindert, sondern zum Teil sogar überhaupt erst ermöglicht hat, muss als Beweis für die Größe seines Denkens gewertet werden.

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.

was reluctant to explain his twelve-tone method both in public and in his teaching.⁴ A year after his 1931 lecture on the *Variations for Orchestra*, op. 31 that was broadcast on Radio Frankfurt, Schönberg explained in a letter to Edgar Prinzhorn, dated April 17, 1932, why he has not published about his twelve-tone method:

With the exception of the 'Harmonielehre', in the field of theory I have published, up till now, only essays of a rather polemical character. For nearly twenty years I have been collecting material, ideas and sketches for an all-inclusive textbook of composition. When I shall finish it, I do not know. In any case: I have published nothing about 'composition with twelve tones related only to one other' and do not wish to do so until the principal part of my theory is ready; the 'Study of Musical Logic'. For I believe that meaningful advantage can be derived from this art of composition when it is based on knowledge and realization that comes from musical logic; and that is also the reason why I do not teach my students 'twelve-tone composition', but 'composition', in the sense of musical logic; the rest will then come, sooner or later, by itself.⁵

And in a performance review of *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41 that took place on November 23, 1944 in Carnegie Hall in New York City, the author included a quote by Schönberg who briefly discussed the problem of teaching the twelve-tone method:

Schönberg the teacher is never as revolutionary as Schönberg the composer. Students are forbidden to indulge in atonalities and the like until they are well grounded in traditional classicism. And he is always frank to tell that "the introduction of my method of composing does not facilitate composing. On the contrary it makes it more difficult."⁶

Since Schönberg was hesitant to teach his method of composing with twelve tones and the lack of resources and analytical models that one could consult in order to better understand his twelve-tone compositions, it is not surprising then that a close look at Berg's attempts to familiarize himself with Schönberg's early twelve-tone works reveal that he was sometimes successful and sometimes not. On the one hand, most of the analytical remarks demonstrate a solid understanding of Schönberg's new twelve-tone method.⁷ On the other

4 For an overview of the origins and dissemination of Schönberg's method of composing with twelve tones from 1921–1924, see Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Verkündung der Zwölftonmethode, in *Arnold Schönbergs Schachzüge* | *Brilliant Moves. Dodekaphonie und Spielkonstruktionen* | *Dodecaphony and Game Constructions. Bericht zum Symposium* | *Report of the Symposium* 3.–5. Juni 2004. Edited by Christian Meyer (Wien 2006), 301–313 (Journal of the Arnold Schönberg Center 7/2005).

5 Arnold Schönberg to Edgar Prinzhorn, April 17, 1932 (carbon copy; The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 2165); published and translated in Josef Rufer: *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings* (London 1962), 140.

6 Anonymous: Twelve-Tone Puzzle, in *Newsweek* (December 4, 1944), 91 (Arnold Schönberg Center, Wien [Clippings 1944]).

7 Although Grünzweig discusses Berg's twelve-tone analyses, I focus on other analytical details in this essay. See Werner Grünzweig: *Ahnung und Wissen, Geist und Form. Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker der Musik Arnold Schönbergs* (Wien 2000), 285–292 (Alban Berg Studien 5). For additional remarks on Berg's twelve-tone analyses in the Alban Berg Nachlass, see Rosemary Hilmar: *Die Werke von Alban Berg: Handschriftenkatalog* (Wien 1981) (Alban Berg Studien 1).

hand, some of Berg's annotations appear to be analytical sketches, preliminary attempts to familiarize himself with the twelve-tone works.

The analyses of Schönberg's early twelve-tone works in the Alban Berg Nachlass consist of twelve-tone row charts with all forty-eight forms of the row and handwritten annotations, remarks, and twelve-note counting in pencil and colored pencils on both the scores and sheets of manuscript paper. While examining Berg's analyses, I concluded that his student, Julius Schloß, was involved with some of these analyses.⁸ The analytical annotations and remarks in both Berg's and Schloß's hands suggest that they collaborated to better understand Schönberg's new method of composing with twelve tones.

Row Charts

The Alban Berg Nachlass houses three row charts for Opera 23–25, and the layout for all three is the same.⁹ Plate 1 reproduces the row chart that was constructed for Schönberg's *Suite for Piano*, op. 25. The prime row is notated on the top, left-hand side of the chart and is labeled *O[riginal]*. Its inversive partner is given to the right on the same staff and labeled *U[mkehrung]*. Arabic numbers from 1 to 12 are written along the top of the chart for both *O* and *U* and refer to the order of the pitches. Transpositions are listed below *O* and *U* and labeled with Roman numerals from I to XII in both the left- and right-hand margins.¹⁰ Reading from top to bottom the transpositions chromatically ascend. Reading any row from right to left generates the retrograde and retrograde inverted forms. Thus, all forty-eight forms of a row are represented in this chart.¹¹ All of the notes are written in black ink with solid noteheads and stems. In addition, two curvy lines were drawn, one in the middle and the other on the right-hand side of the table.

8 Julius Schloß (1902–1972) was Berg's pupil from 1925–1928. Although the lessons ended in 1928 Schloß maintained a close personal relationship with Berg in the years that followed. According to Schloß, his lessons with Berg consisted of studies in harmony, form, and counterpoint, but Schloß does not mention twelve-tone instruction. The Schloß Nachlass is housed in the Julius Schloss Collection, Marvin Duchow Music Library, Schulich School of Music, McGill University, Montréal, Canada. The Schloß–Berg correspondence is located in the Austrian National Library in Vienna and the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. The letters from Berg to Schloß have been transcribed and discussed by Birgit Fältschle: *Alban Berg: Briefe an Julius Schloß* (München 1989).

9 The tables for Opera 23–25 were written on half sheets of manuscript paper. On the back of the op. 25 row chart is the trademark "J.E.& Co." (cut on the margins). The trademark for the op. 24 chart is "J.E.&Co. Protokoll Schutzmarke", and the size is "Nº. 8a | 26 linig."

10 The row chart that was constructed for op. 23, no. 5 does not include Roman-numeral labels.

11 The layout of Berg's row charts that he constructed for his own compositions are similar to the row tables for Opera 23–25. However, when reading Berg's charts from top to bottom the transpositions *descend*. For an essay on the structure of row charts by Berg, Schönberg, Webern, and Spinner,

see Regina Busch: Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern, in *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*, Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993. Edited by Rudolf Stephan and Sigrid Wiesmann (Wien 1996), 114–136 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3). For a discussion of Schönberg's row charts, see Joseph Auner: Schoenberg's row tables: temporality and the idea, in *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Edited by Jennifer Shaw and Joseph Auner (Cambridge etc. 2010), 157–176.

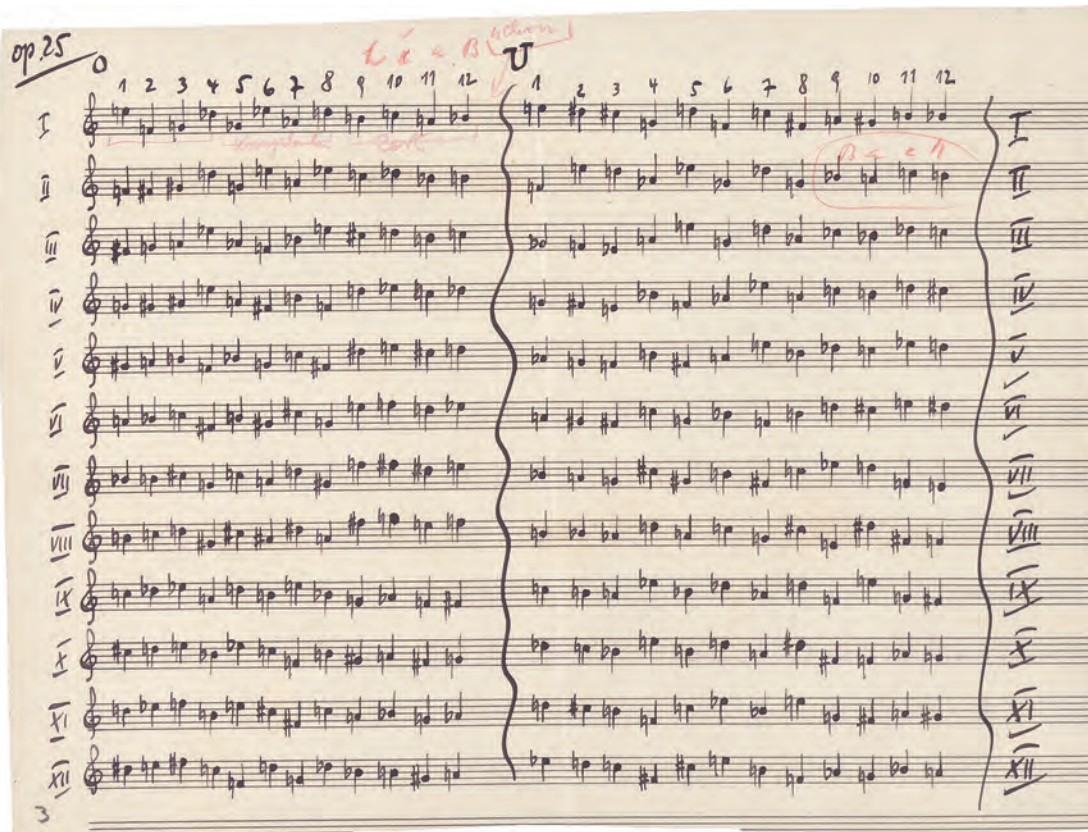


Plate 1: Julius Schloß: Twelve-tone row chart for Arnold Schönberg's *Suite for Piano*, op. 25 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

While I believe Schloß was responsible for carefully and methodically writing out this row chart, including the tables for the *Serenade* and the *Five Piano Pieces*, Berg added a few annotations to the op. 25 chart in red pencil.¹² Above the last four pitches of the original row Berg wrote “h c a B,” pointing out that the BACH motive appears in retrograde. He then wrote “4 chrom” to indicate that these last four notes form a chromatic collection. Berg also drew brackets below the pitches of OI, partitioning it into three tetrachords. The middle

12 The Austrian National Library observes that the row chart for op. 24 was written by a foreign hand: “Begleitmaterial: 1 Bl. Tonreihen, von fremder Hand [...]” See

catalogue entry <http://data.onb.ac.at/rec/AC14322214> (Accessed 01.12.2020).

tetrachord is labeled “*Komplementär*” and the last partition as “*Rest*.”¹³ In addition, Berg circles and labels the B–A–C–H motive that appears in Ull.

I believe that the tables for Opera 23–25 served two purposes. Perhaps the most obvious reason was to aid in the analysis of Schönberg’s twelve-tone works. Once a chart was constructed, it could easily facilitate the labeling and counting of the twelve-tone rows in a piece. Since Schönberg used multiple row statements in his *Suite for Piano*, a chart that displays all forty-eight forms would easily and quickly help identify the various rows that Schönberg employed.¹⁴ However, in the fifth movement of the *Five Piano Pieces* and the fourth movement of the *Serenade*, Schönberg used only the original row. Why then would Schloß create tables that display all forty-eight forms of the row for these two works? Perhaps Schloß was not aware that Schönberg employed a limited number of rows and began his twelve-tone analyses by first constructing row charts. I also suggest that Schloß constructed the row charts for Opera 23 and 24 in order to practice writing out this kind of table. Whereas the op. 25 chart (Plate 1) was meticulously drawn without any mistakes, there were several pitch and notation mistakes on the row charts for Opera 23 and 24 that were corrected. Since there were no published row charts to serve as a model, I believe Schloß wrote them out to gain practical experience. Berg must have trusted his student’s ability to make these kinds of tables since he asked Schloß to complete one of his row charts for *Lulu*.¹⁵

Annotated Scores

I thus argue that the three row charts for Schönberg’s early twelve-tone works were not only constructed for analytical purposes, but also gave Schloß some experience writing out these kinds of tables. In the Alban Berg Nachlass, these row charts accompany Schönberg’s scores, presumably the ones that Berg was studying.¹⁶ Throughout these scores are numerous handwritten annotations

13 Both “*Komplementär*” and “*Rest*” not only appear in Berg’s handwritten notes for Schönberg’s *Suite for Piano*, op. 25 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.107/I]), but also appear in the typed document “Komposition mit zwölf Tönen” (“KzT”). Grünzweig provides a transcription of F21.Berg.107/I. See Werner Grünzweig: *Ahnung und Wissen, Geist und Form*, see fn. 7, 285–292. See “Komposition mit zwölf Tönen” (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.121]). “KzT” has received a great deal of attention by numerous scholars. For

an excellent summary of these discussions, see Martin Eybl: *Frühe Dokumente zur Entstehung der Zwölftonkomposition aus dem Nachlass Alban Bergs: Philologische Beobachtungen, in Arbeit an Musik: Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*. Edited by Markus Grassl, Stefan Jena and Andreas Vejvar (Wien 2017), 239–267.

14 Schönberg restricted his choice of row forms in op. 25 to only eight: all four versions of both the original row (OI, UI, KI, and KUI) and its tritone transposition (OVII, UVII, KVII, and KUVII).

15 Schloß was asked to complete the twelve-tone table for the *Geschwitz* row from *Lulu*. On folio 2’ Berg wrote the first note for rows I to XII and wrote out row IV in its entirety. The rest appears to be in Schloß’s hand. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.28/XXI, folio 2’ and 3]).

16 Opera 23 and 25 are bound together with *Pierrot lunaire* and Eduard Steuermann’s piano arrangement of Schönberg’s *Chamber Symphony*, op. 9. On the title page of the *Chamber Symphony* Schönberg wrote

entered in pencil and colored pencils. The remarks pertain to form, rhythm, motivic structures, and twelve-tone counting. For the most part the twelve-tone analyses are straightforward and consist of the labeling and counting of rows. For example, on the first movement of Schönberg's *Suite for Piano*, row statements are identified with Roman numerals (e.g., *OI* and *KVII*) and Arabic numbers to identify the order of the notes in a row statement. At the top of the first page of the *Suite Berg* wrote in red pencil: "*1. reines Reihen Werk*" [first pure row work] and "*mit 1 Reihe*" [with 1 row].¹⁷ A basic twelve-tone count of the beginning and ending of Schönberg's "Sonett" was entered onto the score in colored pencils, and at the top of the first page of the "Sonett" Schloß wrote handwritten comments on the free treatment of the Sonett's twelve-tone row in the accompanying parts.¹⁸ On the score of op. 23, no. 5 (the "*Walzer*"), the notes of each twelve-tone row statement are labeled with Roman and Arabic numerals in pencil and colored pencils. Berg transcribed the first five notes of the piece's row at the top, left-hand side of the first page of the score and the remaining seven pitches on the top, right-hand side. Schloß wrote a brief description of the Waltz at the top of the first page of the score, noting that the entire movement is based on a single row that is continuously presented, without interruptions or transpositions, until m. 104.¹⁹

While most of these twelve-tone analyses involve note counting, there are two analytical markings on these scores that reveal other technical aspects of Schönberg's new compositional method. When notes of a row statement appear out of order an exclamation point was sometimes entered onto the score. For example, in m. 42 from the fifth movement of the *Five Piano Pieces*, the tenth note of the original row is presented before the ninth note. On Berg's copy of the score, this moment is labeled with an exclamation point in orange pencil, and below this punctuation mark is the comment "*10 vor 9*" [10 before 9] written in pencil.²⁰ There seems to be, however, a lack of consistency with this analytical remark. Not every instance of notes out of order is marked with an exclamation point. In the last two measures of the "Gavotte" from the *Suite*, the original row is stated in its entirety and is analyzed with Arabic numbers in

a Christmas dedication to Berg: "*Lieber Berg, | Herzlichste Weihnachtswünsche | Dein Arnold Schönberg | 1923.*" (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169]). The *Serenade*, op. 24 is bound together with the *Second String Quartet*, op. 10 and the *Wind Quintet*, op. 26 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.170]).

17 Berg underlined "*Werk*" three times and "*1*" four times.

18 In pencil at the top of page 29 of the *Serenade*, Schloß wrote: "*Sehr freie Reihenbehandlung in den Begleitstimmen; | viele Tonwiederholungen (keine 'erlaubten') + Tonumstellungen!*" [Very free row treatment in the accompanying parts; many note repetitions (no "allowed" ones!) and note changes!].

19 In pencil at the top of page 16 of op. 23, no. 5, Schloß wrote: "*bis Takt 104 ununterbrochen nur Originalreihe, | untransponiert!* |

von 104 hier auch 3 x der | Krebs." [Until measure 104 only the original row uninterrupted and not transposed! from (measure) 104 here also the retrograde 3 times.].

20 Exclamation marks appear on all three scores: op. 23, no. 5 in mm. 42, 43, 76, and 104; op. 24 "Sonett" in mm. 6 and 86; op. 25 "Präludium" in mm. 9, 10, 11, 13, and 15; op. 25 "Gavotte" in m. 9; op. 25 "Musette" in mm. 2 and 7; and op. 25 "Gigue" in m. 74.



Plate 2: Julius Schloß: Analysis of mm. 1–2 from the “Gavotte” of Arnold Schönberg’s *Suite for Piano*, op. 25 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

red pencil. In this statement of OI pitches 3 and 4 are articulated before 1 and 2 as well as 5 and 6 before 7 and 8. Yet no exclamation was drawn onto the score. Another analytical marking that goes beyond simply counting the twelve notes of a row is “W” which indicates Wiederholung or repetition (Plate 2). In mm. 1–2 in the “Gavotte” from Schönberg’s *Suite*, the original row is presented by the right and left hands (1–8 in RH, 9–12 in LH). At the end of m. 1 and into m. 2 pitches 9, 10, 11 (B, C, A) that were just presented are articulated once again but in retrograde 11, 10, 9 (A, C, B). A “W” was written in orange pencil above this note-group repetition with the bracket extending above all three notes. In addition, Schloß wrote “(im Krebs!)” [(in retrograde!)] in orange pencil. Schloß’s marking thus highlights the repetition of a group of notes that was already presented by a complete statement of the row.²¹

Berg’s chart of Schönberg’s “Sonett”

In addition to the analyzed scores and the accompanying row charts, the Alban Berg Nachlass houses a diagram that Berg constructed of Schönberg’s “Sonett,” the fourth and only twelve-tone movement in the *Serenade*.²² Plate 3 reproduces Berg’s analysis. The form of the “Sonett” is governed by the Petrarchan text. The text consists of fourteen lines, and each line contains eleven syllables.

21 The “W” does not appear in the op. 23 analysis, but in the *Serenade* it was entered on mm. 22, 25, and 26 of the third movement, the “Variationen,” which is based on a fourteen-note series. In the *Suite for Piano*, this marking appears only twice in the “Gavotte,” mm. 1–2 and 3–4. A more detailed explanation of “W” appears

in Philip Stoecker: Analyses of Arnold Schönberg’s *Serenade*, op. 24 and *Wind Quintet*, op. 26 by Alban Berg and Julius Schloß, in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16/2019. Edited by Eike Feß and Therese Muxeneder. Wien 2019, 50–87.

22 Grünzweig briefly describes this chart: “4: Zahlentabellen fußend auf der Reihe des SONETTS, op. 24/4: e–d–es–h (ces)–c–des–as–ges–a–f–g–b.” See Werner Grünzweig: *Ahnung und Wissen*, see fn. 7, 288. Berg’s chart is located in the Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.107/I).

Berg captures the structure of Schönberg's "Sonett" in his diagram, located on the bottom half of the page, by showing how the structure of the text relates to the twelve-tone row, which is continuously rotated throughout the entire movement. At the top of his chart, Berg wrote the twelve-tone row of the "Sonett" with pitch letter names, and above he provides the instrument that presents the pitches of the first row statement in mm. 1–4. Above the first two pitches, E and D, Berg wrote "*vgl Gg*" [compare violin], and above the next three pitches – *es*, *h* (*ces*), *c* – he remarks "*BBCI*" [bass clarinet], and so on. Along the right-hand column Berg lists numbers from 1 to 14, which refer to the fourteen lines of the Sonett's text. To show the different stanzas Berg drew double lines between 4//5, 8//9, and 11//12. This corresponds to Berg's remark on the top, right-hand side of the page, "*Sonett | 8 | 6 | / | 14.*"

Numbers 11 and 1 that are listed inside the chart pertain to the 11 syllables for each line of the text and how each line relates to the twelve-tone row. A "1" indicates which note of Schönberg's row is the first syllable for that particular line of the text while an "11" signals the last syllable. For example, Berg shows that the first line of the text begins on E, the first note of the twelve-tone row, and ends 11 notes later on G. Line 2 of the text begins on B $\flat$, the last note of the twelve-tone row – marked with a "1" in the column below "b" – and ends 11 notes later on F. Berg continues in this manner until he reaches the end of the text. In the last row of his diagram at the bottom of the page he wrote the final word of the text "*vernommen*" in three different columns under the pitches of *ges*, *a*, and *f*. On his copy of the score, Berg drew a line in pencil to designate the start of each line of the text and marked the beginning of stanzas two, three, and four with a Roman numeral, e.g., "*II. Str[ophe]*" in m. 19 and "*III Str[ophe]*" in m. 40.

Analyses of Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23, nos. 1 and 2

The analyses of the first two movements of Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 that are housed in the Alban Berg Nachlass reveal that both Berg and Schloß were not only interested in the motivic structure of these pieces, but also show that they analyzed these two movements from a twelve-tone perspective even though neither are dodecaphonic works.²³ Schloß's motivic and twelve-tone analyses of the first two piano pieces appear on the reverse side of the row chart that was constructed for op. 23 (Plate 4).²⁴ The annotations on the top

23 This is a procedure followed in North American theoretical literature decades later. See Robert Morris: *Modes of*

Coherence and Continuity Schoenberg's Piano Piece, op. 23, no. 1, in *Theory and Practice* 17 (1992), 5–34, here 9–10.

24 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.169).



Plate 4: Julius Schloß's analytical notes to the first and second movements of Arnold Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

staff pertain to the second piano piece while the remarks on the next four staves concern the first movement.

On the top staff of a half sheet of manuscript paper, Schloß transcribed the nine-note, right-hand melody from m. 1 of op. 23, no. 2; incidentally, he notated the seventh note as a B $\sharp$ instead of C $\flat$ that is published in the score. To the right of this nine-note series, Schloß added three additional pitches (C, E, D $\sharp$), thus generating what appears to be a twelve-tone row. Although C–E–D $\sharp$ do not appear together as a melodic unit or as a harmonic collection, I believe that Schloß extracted these pitches from the right-hand melodic line in order to generate twelve different notes. All of the pitches in m. 2 and the first two notes in m. 3 duplicate pitches from the opening nine-note melody in m. 1. However, the third note in m. 3, C $\sharp$, is the tenth different note to appear in the right hand. The next new right-hand pitch in m. 3 is E $\sharp$, and with the appearance of the grace-note D $\sharp$ in m. 4, all twelve pitches are now accounted for. I thus believe that in this analytical sketch Schloß gives some indication of his interest in determining a series of pitches with twelve notes.

Plate 5 reproduces Berg's analysis that he annotated onto the score of op. 23, no. 2. In m. 1, above the right-hand melody, Berg numbered each consecutive pitch from 1 to 9 with a blue pencil. At the top of the page, also in a blue pencil, Berg wrote "es, e c fehlt" and numbered these three notes as



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.

pencil. In m. 19, Berg pointed out that the last two pitches of one nine-note statement (A and F $\sharp$) also function as the first two pitches of another nine-note statement. Above A and F $\sharp$ Berg wrote “1 2” and below “8 9.” He also drew a box in red pencil around this moment in the score, and in the right-hand margin wrote “1 2 = 8 9”.

The annotations on staves 2–5 of Schloß’s analytical notes (Plate 4) pertain to the first piano piece of op. 23. On staves 4 and 5 Schloß transcribed the first three measures of the movement and included just the outer voices for the fourth measure and only the highest, right-hand pitches in the fifth measure (E and D). On his transcription, Schloß highlighted two-, three-, and four-note motives with brackets in different colored pencils. Schloß also remarked on the relationship among these motives. For instance, he placed an orange bracket below the pitches of the left-hand, B–D–C $\sharp$ motive (mm. 2–3) and labeled it as “KU.” As Berg pointed out with an arrow, the intervallic structure of this bass motive (+3, -1) is the retrograde inversion (“KU”) of the inner voice motive in the first two measures (-1, +3).

In addition to the motivic analysis of mm. 1–3, Schloß entered what appears to be a twelve-tone row count in red pencil, but he did not include 11 and 12 in his counting. On the second staff Schloß wrote a linear ordering of the 10 notes he identified in his transcription, and below each note he included the order numbers from 1 to 10. Following the tenth note, Schloß notated two additional pitches (C $\sharp$ and E), thus generating a series of twelve pitches. Compared to the first ten notes C $\sharp$ and E seem to be written in a lighter shade, suggesting perhaps that Schloß was uncertain about including them in his row. In addition, Schloß did not label the last two pitches as 11 and 12 but simply wrote the letter name below each note, “cis” and “e.” If Schloß was thinking about this opening passage from a twelve-tone perspective, it is not clear why he wrote C $\sharp$ before E since the right-hand E on the downbeat of m. 3 is the eleventh new note to appear followed by the C $\sharp$ a beat later. On the right-hand side of the third staff, Schloß wrote out an inverted form (“U”) of the “twelve-tone row” that he notated on the second staff.²⁶

Another document that includes Schloß’s analysis of the *Five Piano Pieces*, op. 23 appears among Berg’s sketches for *Lulu* (Plate 6).²⁷ Schloß entered his observations on staves 1–3, 5–6, and 8. The analysis of the first movement of op. 23 appears on the top two staves. Schloß wrote the same “twelve-tone row” that was written in his analytical notes. (Refer to Plate 4). Once again, the last two pitches, C $\sharp$ and E, appear in a lighter shade of pencil and labeled “cis” and “e.” A number below each pitch refers to its position within an ascending

26 Schloß’s inverted form of his “twelve-tone row” does not appear in this movement.

27 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.128.XX, fol 4).

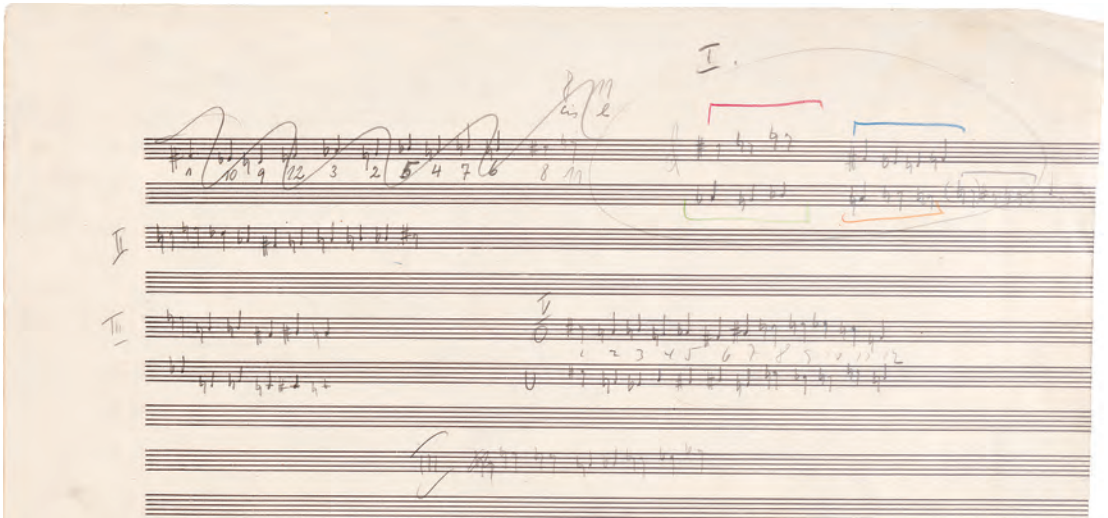


Plate 6: Julius Schloß's analytical notes to Arnold Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.128, XX, fol. 4])

chromatic scale starting on F# (1). The second note of the row, E $\flat$, is the tenth pitch of an ascending chromatic scale from F#. The third note, D, is the ninth pitch, and so on. On the right-hand side of staves 1 and 2, Schloß wrote out the three- and four-note motives from mm. 1–4 and included brackets in colored pencils. The markings here are especially revealing as to Schloß's thinking. By crossing out his "twelve-tone row" and circling the three- and four-note motives, it seems that Schloß ultimately rejected the notion that this piece is based on a series of twelve pitches and decided that its motivic structure is the key to understanding its organization.²⁸

The analytical sketches on these two pages of manuscript paper reveal that Schloß was not only focusing on the motivic structure of op. 23, no. 1, but it also seems that he was attempting to analyze the work from a twelve-tone perspective. The annotations that Berg entered onto his copy of Schönberg's score tell a slightly different analytical story. As shown in Plate 7, Berg's copy of the first movement from op. 23 contains numerous remarks. At the very top of the score Berg wrote "3–4 Ton Motive" in blue pencil, and I believe this corresponds to the brackets that were entered onto mm. 1–3 in pencil and blue pencil. In m. 3, Berg drew a bracket in blue pencil above the four-note,

28 The rest of the annotations pertain to movements II, III, and V. Schloß wrote out the opening series for each of these movements. On the sixth staff, Schloß transcribed the opening five-note melody

of the third movement, and directly above, on staff five, he provided the left hand's response notated here a perfect fifth higher. Intriguingly, Schloß added a C $\sharp$ (staff 6) and a G $\sharp$ (staff 5) at the end of the series.

The only time these two pitches follow either five-note statement occurs in mm. 27 (C $\sharp$) and 29 (G $\sharp$). On the eighth staff, Schloß wrote the 8-note melodic idea from m. 5 of the third movement.



Plate 7: Alban Berg's analysis of mm. 1-7 from the first movement of Arnold Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

inner-voice motive and labeled it “*Umkehrung*.” This remark most likely corresponds to the upper-voice, four-note motive in mm. 1-2, which is also marked with a bracket in blue pencil. Berg’s observation is not entirely accurate. The intervallic structure of A–C–B–G $\sharp$ (+3, –1, –3) duplicates the intervallic structure of F $\sharp$ –E $\flat$ –D–F (–3, –1, +3) but in reverse not by inversion.

Above mm. 1-3, this time in orange pencil, Berg remarked that the pitches in the first three measures do not generate a row “(keine Reihe)” but form an 11-note group: “*aber | 11 Töne | Gruppe (fehlt cis)*”.²⁹ To show where this 11-note group is located Berg inserted a line after the E and B $\flat$ on the downbeat of m. 3, but he does not include the D in the bass; the line was drawn in pencil and orange pencil. Curiously Berg observes that C $\sharp$ is the one pitch missing from this group, and this remark is similar to Schönberg’s 1949 analysis of his first piece: “*The first three measures [of op. 23, no. 1] consists of thirteen notes. Both D and E $\flat$ appear twice, while C $\sharp$ is missing.*”³⁰ In addition, Berg identifies a 21-note

29 Both Barkin and Morris discuss the presence of 11 but from a rhythmic perspective. For example, Morris observes that “[...] the piece is made from eleven, 11-beat units [...]”, see Robert Morris: *Modes of Coherence*

and Continuity, see fn. 23, 6. Also see Elaine Barkin: *A View of Schoenberg's Op. 23/1*, in *Perspectives of New Music* 12 (1973–74), 99–127.

30 Schönberg’s musical example of mm. 1-3 ends after the downbeat of m. 3. See Arnold Schoenberg: *My Evolution, in Style and Idea*. Edited by Leonard Stein (London 1975), 90, Example 15.



Plate 8: Alban Berg's analysis of mm. 25–26 from the first movement of Arnold Schönberg's *Five Piano Pieces*, op. 23 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.169])

melodic line in the right hand of mm. 1–6 and labels it as a motive (“*Motiv* → 1–21”) and not a row.³¹

Above mm. 3 and 4, Berg wrote “*vgl. T. 16, 26 u 30*” [compare measures 16, 26 and 30]. Berg is pointing out that some of the motives in the opening measures of this piece appear later in the movement. For example, in mm. 16–18, Berg labeled the first seven pitches of his 21-note motive with numbers and remarked that this statement relates to the original melodic line in mm. 1–3 but now distributed among several octaves of the piano: “*Beispiel f.[ür] Tonverlegung*” [example of note relocation (or transfer)]. In Berg’s analysis of m. 26 when the opening returns but registrally and rhythmically varied, shown in Plate 8, he circled a collection of pitches with red pencil and remarked that this forms an “11-note group” but this time with an E missing (“*e fehlt*”). Berg also numbered the 21-note motive that is now presented as the middle voice, and in the right-hand margin Berg wrote “*Motiv.*” There are thirteen pitches within Berg’s circle, but only eleven different pitch classes since two of the notes are doubled: F#/G♭ and F. The notes that are doubled are given a blue check mark while most of the other notes that are not doubled are labeled with a red check mark. In m. 30, Berg circled three dyads and two individual notes with a blue pencil and wrote “*vgl 3*” [compare (to m.) 3]. Berg points out here that the circled pitches in m. 30 are related to the pitches in mm. 3–4.

Berg’s analytical markings on his copy of Schönberg’s score of the first piano piece of op. 23 seem to indicate his awareness of the difference between a row, presumably a twelve-tone row, and a group of notes. In addition to the terms “row” and “group” that appear in this analysis, Berg refers to the 21-note

31 Several scholars view the top voice of the right hand in mm. 1–6 as a 21-note melody. See Jan Maegaard: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* (Kopenhagen 1972),

Vol. III: *Notenbeilage*, 65; John Graziano: *Serial Procedures in Schoenberg’s Op. 23*, in *Current Musicology* 13 (1972), 58–63; Elaine Barkin: *A Note on Register in Op. 23/1*, in *Music Review* 34/2 (May 1973), 141–145;

and Kathryn Bailey: “*Composing With Tones: A Musical Analysis of Schoenberg’s Op. 23 Pieces for Piano* (London 2001) (The Royal Music Association Monographs 10).

melodic line in the upper voice of the right hand as a “motive.”³² Although a twelve-tone analysis is only implied (“*keine Reihe*”) the main focus of Berg’s remarks and annotations on the score concerns the motivic structure of the first piece.

Questions of dating the analyses

As can be seen in Berg’s scores of Schönberg’s early twelve-tone works, his attempts to familiarize and understand these compositions were accomplished by analysis. His student, Julius Schloß, followed suit. Although none of the row charts, analytical notes, and annotated scores include dates, there are some clues that may help establish an approximate timeframe. Berg most likely did not possess his own copies of Opera 23 and 24 until December of 1924. Schönberg wrote two Christmas dedications to Berg, one on the cover to op. 23 and another dedication on the *Serenade*.³³ Both of Schönberg’s dedications date from 1924, and if Berg received these two scores as Christmas gifts, he most likely did not start analyzing them until the very end of 1924, at the earliest, or in the first few months of 1925. During the next two years, Berg possibly shared his copies of Schönberg’s scores with his student, Schloß, who then added his own analytical observations. I also argue that it was not until 1927 when Schloß constructed the three row charts for Opera 23–25. From 1926 until the end of his life, Schloß was a committed composer of twelve-tone music, and for every twelve-tone work Schloß constructed a row chart. In 1926 when Schloß first began composing twelve-tone works, he modeled his own row charts after Berg’s in which the transpositions of the prime and inverted rows chromatically descend. For reasons that are not clear, Schloß suddenly changed the format of his row charts in January 1927 so that the transpositions of the rows chromatically ascend, and he would continue this practice for the rest of his life. I thus believe that the various analyses of Schönberg’s early twelve-tone works that are housed in the Alban Berg Nachlass date from the end of 1924 to 1927. Although the exact dates of these materials remain unknown, these analyses provide insights into Berg’s initial understanding of Schönberg’s early twelve-tone compositional method, and importantly they historically constitute perhaps one of the earliest, surviving twelve-tone analyses of Schönberg’s works.

32 On the verso side of the row chart that was constructed for the “Sonett,” Schloß transcribed the viola’s opening melodic line from the first movement. Above he remarked: “*I ca. 20-tönige Reihe?*” [I approx. 20-note row?]. Curiously, Schloß wrote the word “*Reihe*” and not “*Motiv*.”

33 On the cover to op. 23, Schönberg wrote: “*Herzlichste Weihnachtswünsche, | Lieber Berg. Dein | 1924 Arnold Schönberg.*” [Warmest Christmas wishes, Dear Berg. Yours Arnold Schönberg 1924]. On the second page of the *Serenade*, Schönberg wrote a more cryptic dedication to Berg: “*Herzlichste Weihnachtswünsche, | Lieber*

Berg, möge diese | Serenade zu einer | Weihnacht=Musik | taugen; diesmal | wenigstens. | Dein | Arnold Schönberg | 1924.” [Warmest Christmas wishes, Dear Berg, may this *Serenade* be good for Christmas-music; this time at least. Yours Arnold Schönberg 1924].

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.

Im Frühjahr 1923 schloss Arnold Schönberg die *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920–1923), die *Serenade* op. 24 (1920–1923) und die *Suite für Klavier* op. 25 (1921–1923) ab und begann mit der Arbeit am *Bläserquintett* op. 26. Wie aus Briefwechseln hervorgeht, hatte er sich vor Kompositionsbeginn zumindest schon einige Monate mit dem Gedanken getragen, für diese Besetzung zu schreiben.² Das erste, dem Quintett zugehörige Skizzenblatt im V. Skizzenbuch (Seite 41 in der Paginierung Schönbergs) datierte er mit 14. April 1923 – demselben Tag, an dem er auf der Seite davor die *Serenade* fertiggestellt hatte. Eine Woche später, am 21. April, begann er auf den unmittelbar darauf folgenden Seiten im Skizzenbuch mit der Ersten Niederschrift des I. Satzes und, während er noch an der Komposition arbeitete, am 1. Mai 1923 mit der Reinschrift der Partitur.³ Nachdem er einen Monat später bereits den I. Satz fertiggestellt und die drei weiteren Sätze begonnen hatte, verlegte er seinen Arbeitsort nach Traunkirchen/Oberösterreich, wo er, wie schon in den beiden Jahren zuvor, den Sommer mit seiner Familie verbrachte. »Bubi« Arnold, sein am 9. April desselben Jahres geborener Enkel, Sohn seiner Tochter Gertrude und deren Ehemann Felix Greissle, ist der Widmungsträger des *Bläserquintetts*.

Zunächst hatte Schönberg sich zuversichtlich gezeigt, die Komposition zu einem schnellen Abschluss bringen zu können, doch berichtete er im Laufe des Sommers von Problemen, die eine Aufführung vor Dezember unmöglich machen würden.⁴ Schließlich unterbrach er die Arbeit, wobei unklar bleibt, wann genau dies geschah, ob direkt nach der mit 15. Juli datierten Fertigstellung des II. Satzes (MS 79, Sk547)⁵ oder im Laufe des III. Satzes, der ihm wohl Schwierigkeiten bereitet hatte. Während des Sommers litt Schönbergs Frau Mathilde unter schweren gesundheitlichen Beschwerden. Am 18. Oktober 1923 erlag sie in Wien einer Krebserkrankung.

Nach längerer Unterbrechung nahm er erst 1924 die Arbeit an op. 26 wieder auf. In den Quellen finden sich die Datumsvermerke 17. August (MS 79, Sk567) und 26. Juli (MS 79, Sk575).⁶ Mit Abschluss der Reinschrift am 28. August, am Tag seiner Hochzeit mit Gertrud Kolisch, endete die Arbeit am *Bläserquintett*. Die öffentliche Uraufführung fand anlässlich seines 50. Geburtstags im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien 1924 statt.⁷

2 Vgl. Karen R. Moses: *Nielsen, Hindemith and Schoenberg: Foundations of the Twentieth-Century Wind Quintet*. PhD. Diss., Washington, D.C. 2015, p. 147–161.

3 Arnold Schönberg: *Kammermusik I. Kritischer Bericht, Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente, Fragmente, Frühe Stücke*. Hrsg. von Dorothee Schubel. Mainz, Wien 2000, p. 258f. (Sämtliche

Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 22).

4 Ibidem, p. 259.

5 Zu den Werkstattmaterialien vgl. ibidem, p. 205–256, sowie die Digitalisate der Manuskriptdatenbank des Arnold Schönberg Center.

6 Arnold Schönberg Center, Wien. Zu den Datierungen vgl. Anton Förster: *Reihe und Form. Analytische Studie zu Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26*. Sinzheim 1999, p. 398, Anm. 2; Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, p. 117.

7 Vgl. Offizielle Postkarte des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien 1924 (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1924] | ASCI CP5588).

Das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* nimmt in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Als frühe dodekaphone Komposition in traditioneller Form einer Sonate ist sie mit einer Spieldauer von knapp vierzig Minuten die erste längere Zwölftonkomposition. Dass Schönberg dafür diese Instrumentalbesetzung wählte, mag verwundern. Zumeist handelte es sich bei Bläserquintetten um eher kürzere Kompositionen, die selten länger als zwanzig Minuten dauerten. Doch möglicherweise waren es gerade die spezifische Klanglichkeit des heterogenen Bläserklanges, die kontrastreichen Klangfarben der Instrumente, die Schönberg geeignet erschienen, um seine neue Kompositionsmethode an einer größeren Form, der Sonate, zu exemplifizieren. Theodor W. Adorno zufolge »treibt [das Quintett] in seiner Schroffheit die Sublimierung nach einer Dimension hin am weitesten: es sagt der Farbe den Krieg an.«⁸

Die ersten Skizzen im V. Skizzenbuch lassen erkennen, dass Schönberg von Anfang an geplant hatte, für diese Besetzung zu schreiben. In Bezug auf den Höreindruck bleibt, wie Ullrich Scheideler ausführt, »die Motivik der entscheidende Träger des musikalischen Zusammenhangs. Und diese wird in erster Linie durch ihre Rhythmik und Kontur bestimmt, während die Intervallik (und somit der Reihenbezug) meist von eher untergeordneter Bedeutung ist.«⁹ Die Verwendung der Reihe ist vor allem in Hinblick auf die Bildung der Form einer viersätzigen Sonate maßgeblich. Der zweite Hexachord der Grundreihe bildet eine annähernde Quinttransposition zum ersten (Notenbeispiel). Beide Hexachorde weisen die gleiche Intervallstruktur auf (Reihentöne 1–2 und 7–8 große Terz, 2–5 und 8–11 ganztönig), nur die jeweils letzten beiden Intervalle (5–6 und 11–12) unterscheiden sich voneinander. Sie bilden einen kleinen Sekundschritt bzw. einen kleinen Terzschritt.



Notenbeispiel: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26. Grundform der Reihe

In ihrer unmodifizierten Grundform findet die Reihe in den Ecksätzen Verwendung. Analog zum Sonatensatz in tonaler Musik, in dem die Ecksätze für gewöhnlich in der Haupttonart stehen, wird die Reihe ähnlich einer Tonart eingesetzt.¹⁰ Felix Greissle schreibt in der Einführung zur Philharmonia-Ausgabe

8 Zitiert nach Karen R. Moses: *Nielsen, Hindemith and Schoenberg*, s. Anm. 2, p. 219 (Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft I Prismen – Ohne Leitbild*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt 1977, p. 176).

9 Ullrich Scheideler: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Band 1. Laaber 2002, p. 402.

10 Ibidem, p. 398–401.

(Ph 230), die im Oktober 1925, vier Monate nach der Erstausgabe der Universal-Edition (UE 7668) erschienen war:

*Aus der dem Ganzen zugrundeliegenden Hauptreihe Es G A H Cis C B D E Fis As F und einer Anzahl aus dieser sinngemäß abgeleiteter Nebenreihen (Umkehrung, Krebsgang etc.), werden alle Themen und Zusammenklänge gebildet. Dadurch sind Einheitlichkeit und Geschlossenheit in einer den formalen Funktionen der Tonalität gleichkommenden Weise gesichert.*¹¹

Ullrich Scheideler stellt fest, dass die Töne der Reihe »mittels Exponierung an formal wichtigen Stellen in eine Hierarchie gebracht«¹² sind. Dabei nimmt der erste Reihenton die Rolle eines Zentraltons ein.¹³

Wie auch schon in den zuvor entstandenen Kompositionen, stellte sich Schönberg im Arbeitsprozess konkreten musikalischen Fragen, die das dodekaphone Komponieren aufwarf, wie beispielsweise Form, Hierarchie, Dynamik, Klangbalance etc. betreffend. Die Werkstattmaterialien als Ort um Antworten zu erarbeiten, Schreibstrategien zu etablieren, Zusammenhänge herzustellen und zu visualisieren, tragen die schriftlichen Spuren seines musikalischen Denkens und kompositorischen Vorgehens.¹⁴

Wenn nun auf den folgenden Seiten anhand der eingangs gestellten Fragen verschiedene Aspekte der Operativität beleuchtet werden, soll dabei keineswegs ein Primat der Schrift gegenüber dem am Komponieren beteiligten Lesen, Denken und Hören formuliert werden. Beim reflektierten Schreiben wird gleichzeitig gelesen, als Form des musikalischen Denkens ist es wiederum mit Klangvorstellungen und dem Hören verbunden.¹⁵ Vielmehr gilt es, das spezifische Vermögen von Schrift in Schönbergs kompositorischen Praktiken bei der Arbeit an op. 26 zu konkretisieren. Hierbei ist nicht nur interessant, was Schönberg schreibt, sondern vor allem wie er Schrift in kompositorischen Prozessen einsetzt und welche Funktionen das Schreiben dabei erfüllt.

Die operative musikalische Schrift in kompositorischen Prozessen

Bereits die Entwicklung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« vollzog sich im Schreiben; ihre kreative Anwendung unter der Berücksichtigung der zugrunde liegenden Prinzipien war an den

11 Einführung und Formübersicht von Felix Greissle in: Arnold Schönberg: *Bläserquintett op. 26*. Wiener Philharmonischer Verlag 1925, s. p.

12 Ullrich Scheideler: Quintett, s. Anm. 9, p. 411.

13 Vgl. ibidem.

14 Zum Arbeitsprozess vgl. u. a. Ethan Haimo: *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*. Oxford 1990, p. 106–134.

15 Vgl. z. B. Wolfgang Fuhrmann: Notation als Denkform: Zu einer Mediengeschichte musikalischer Schrift, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*. Hrsg. von Katrin Bicher,

Jin-Ah Kim und Jutta Toelle. Berlin 2011, p. 114–121; Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), p. 347–655, hier p. 349 und p. 353.

Einsatz von Schrift gekoppelt.¹⁶ Dabei erschöpft sich deren Rolle weder in ihrer Eigenschaft als Archivierungsmedium, in der Speicherung musikalischer Ideen, noch als Kommunikationsmedium, in der Überführung ephemerer Klänge in eine visualisierte Darstellung.

Die Transformation flüchtiger, nicht-linearer Gedanken in fixierte, lineare Konfigurationen bringt in kreativen Prozessen das Sprunghafte, das möglicherweise Chaotische in eine sinnvolle, strukturierte und nachvollziehbare Form. Ideen können zu ihrem vollen Potenzial gelangen, indem im Schreibvollzug eine Verlangsamung des Arbeits- und mithin auch des Denkprozesses ausgelöst wird. Durch die Überführung kompositorischer Problemstellungen in eine visuelle Darstellung werden diese handhabbar und lösbar. Schrift ermöglicht außerdem einen Überblick über komplexe musikalische Sachverhalte.¹⁷ Die Zusammenschau verschiedener Aspekte ermöglicht es, musikalische Zusammenhänge herzustellen und lässt nicht nur Kombinationsmöglichkeiten erkennen, sondern auch die Konsequenzen, die eine kompositorische Entscheidung für den weiteren Verlauf birgt. Durch die simultane Darstellung auf einer zweidimensionalen Fläche können die darauf inskribierten Konfigurationen etwa evaluiert, kontrolliert, verändert oder auch getilgt werden. Geschriebenes wird beispielsweise überarbeitet oder verworfen, Alternativen werden entwickelt.

Der Blick auf die Operativität musikalischer Notationen als Werkzeug, Denkform und Reflexionsmedium und damit auf musikalische Schrift als Wahrnehmungs- und Kognitionsmedium rückt die produktiven und erkenntnisgenerierenden Potenziale des Schreibens in kompositorischen Prozessen ins Zentrum des Interesses.¹⁸

16 Vgl. Martha M. Hyde: Musical Form and the Development of Schoenberg's »Twelve-Tone Method«, in: *Journal of Music Theory* 29/1 (1985), p. 85–143.

17 Vgl. Wolfgang Raible: *Kognitive Aspekte des Schreibens*. Heidelberg 1999, p. 33.

18 Vgl. hierzu die Schriften von Sybille Krämer: Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik, in: *Musik und Schrift*, s. Anm. 1, p. 67–86; eadem: Operative Bildlichkeit: Von der »Grammatologie« zur »Diagrammatologie«? Reflexionen über erkennendes »Sehen«, in: *Logik des Bildlichen*. Hrsg. von Martina Heßler und Dieter Mersch. Bielefeld 2009, p. 94–122 (Metabasis 2); eadem: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung

des Unsichtbaren in der operativen Schrift, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte. München, Paderborn 2006, p. 75–84; eadem: »Operationsraum Schrift«: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: *Schrift*. Hrsg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer. München, Paderborn 2005, p. 23–57.

Der operative Schriftraum¹⁹

Materielle Schreibfläche, kognitiver Schreibraum und funktionaler Schriftraum etablieren gemeinsam den Ort, »in dem die Handlungsmöglichkeiten der Schrift greifbar werden«.²⁰

Die materielle Schreibfläche

Komponist:innen bestimmen durch die Wahl des Beschreibstoffes, der materiellen Schreibfläche, das Medium zur Fixierung der sonst flüchtigen Gedanken. Die Schreibfläche dient dabei nicht nur als Speichermedium, sondern ihre jeweilige Materialität ermöglicht spezifische Formen der Operativität. Das Schreiben vollzieht sich auf einem Schreibuntergrund und ist von dessen Materialität abhängig. Flächen sind somit nicht nur neutrale Schriftträger, sondern sie mischen sich in den Kompositionsprozess ein und damit in die Produktion dessen, was ihnen inskribiert wird. Format und Ausrichtung eines Blattes sind konstitutiv für kompositorische Arbeitsprozesse, ebenso wie die Entscheidung, wo auf dem Blatt geschrieben und welcher Raum für weitere Notate freigelassen wird. Gut sichtbar wird dieser Sachverhalt auf Seite 41 in Schönbergs V. Skizzenbuch (MS 79, Sk504, Abbildung 1). Denn es macht hier freilich einen Unterschied, ob Schönberg zur weiteren Ausführung einer ersten skizzierten Idee noch weiteren Platz rechts davon in der Notenzeile benötigte oder ob ihm für die Erstellung einer Reihentabelle Raum in der Vertikalen und Horizontalen zur Verfügung stehen musste.

Der kognitive Schreibraum

Verstanden als »eine materiale Visualisierung des Denkraums«²¹ bezeichnet der kognitive Schreibraum die »[p]hysisch gegenwärtige, mit einem Blick erfassbare Schreib- und Lesefläche, auf der ein Komponist aktuell schreibt und mithin denkt«²². Er umfasst die innerhalb eines Schreibvorganges gleichzeitig herangezogenen und verwendeten Materialien wie beispielsweise mehrere nebeneinander auf dem Schreibtisch geöffnete Skizzenseiten, Notenpapierbögen oder

19 Diese Überlegungen nahmen ihren Ausgang in Diskussionen mit den Teilnehmer:innen des Workshops »Schriftraum«, der 2019 im Rahmen des Forschungsprojekts »Writing Music« abgehalten wurde. www.writingmusic.net (Zugriff 06.04.2020).

20 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 18; vgl. Sybille Krämer: Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.

21 Svetlana Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*. Paderborn 2018, p. 83 (Zur Genealogie des Schreibens 22).

22 Glossareintrag »Schreibraum« des Forschungsprojektes Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition. <https://beethovens-werkstatt.de/glossary/schreibraum/> (Zugriff 06.04.2020).

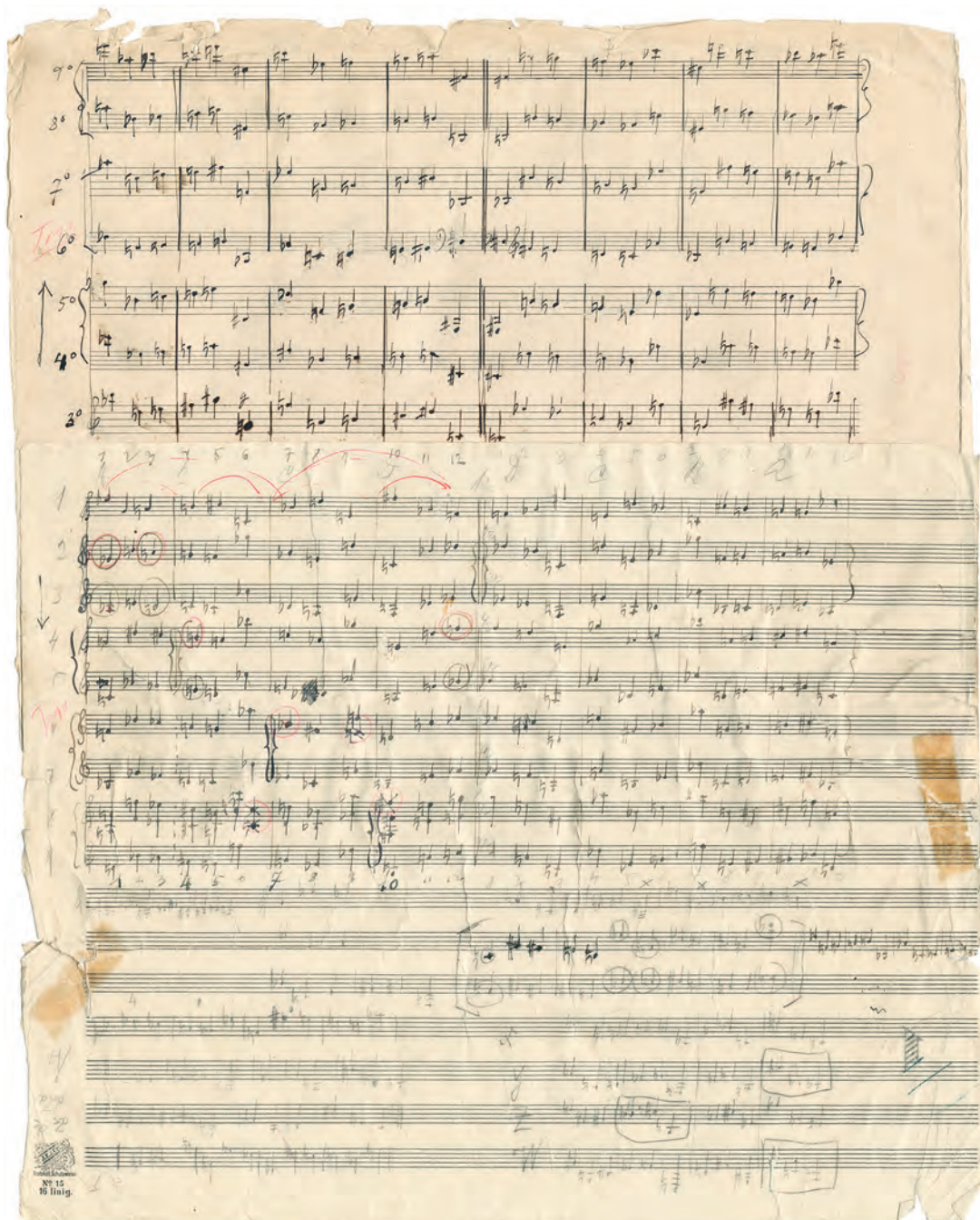


Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Bläserquintett op. 26*. Reihentafel (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk673])

Der funktionale Schriftraum

Der Schriftraum

*besteht zunächst infolge der Körperlichkeit der Schriftnutzer, d. h. zwischen Hand und Auge bzw. zwischen Schreibfläche und Auge. Zum metaphorischen Raum wird er, weil in weiterer Dimension der mentale Bereich der Nutzer hinzukommt, wodurch die Möglichkeit von auf die Schrift bezogenen Handlungen impliziert ist.*²⁴

Betrachtet man den Schriftraum als vermittelnde Kategorie zwischen Materialität und Operativität, zwischen Schreibfläche, Schreibmittel und musikschriftlichen Praktiken, erfüllt er in kompositorischen Prozessen verschiedene Funktionen. In den Werkstattmaterialien zum *Bläserquintett* lassen sich insbesondere jene zur Darstellung, Dokumentation, Exploration, Kontrolle, Gestaltung und Lösungsfindung ausmachen. Zusammengefasst als Darstellungs- und Dokumentationsraum, Explorations- und Kontrollraum sowie Gestaltungs- und Lösungsraum seien sie in Folge beschrieben.

Als Darstellungs- und Dokumentationsraum, in dem »Wissen verräumlicht, schematisiert und in elaborierte Ordnungen transformiert wird«²⁵, ist der Schriftraum Reflexionsinstrument für das kompositorische Denken und Zeugnis eines kreativen Prozesses zugleich.

Beispielsweise verzeichnete Schönberg auf dem ersten Blatt zum *Bläserquintett* im V. Skizzenbuch (MS 79, Sk504, Abbildung 1) nicht nur Entwürfe von Themen und Reihen, die am 14. April 1923 entstanden sind, jenem Tag, an dem das Blatt datiert wurde. Zu einem späteren Zeitpunkt²⁶ fügte er in blauer Tinte das Hauptthema des II. Satzes, des Scherzos, hinzu, das er zunächst auf einer freien Notizseite seines Kalenders notiert hatte (Abbildung 3). Damit waren die Themen aller Sätze auf dieser einen, ersten Skizzen- und Notizseite, die sich unmittelbar vor der Ersten Niederschrift im Skizzenbuch befindet, gemeinsam dargestellt und dokumentiert.

In seiner Funktion als Explorations- und Kontrollraum ermöglicht der Schriftraum nicht nur, kompositorische Ideen schreibend zu erforschen und kreative Zielsetzungen zu verfolgen, sondern im Gesamtüberblick musikalische Sachverhalte zu prüfen und zu evaluieren. Schönbergs Feststellung, dass »[d]ie Möglichkeiten, formale Elemente der Musik – Melodien, Themen, Phrasen, Motive, Figuren und Akkorde – aus einer Grundreihe zu entwickeln [...] unbegrenzt«²⁷ seien, bedingt im Umkehrschluss auch die Notwendigkeit einer bewussten

24 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 17.

25 Cornelia Herberichs, René Wetzels: Einleitung. Schrift Medium des Heils, in:

SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne. Hrsg. von Christian Kiening und Martina Stercken. Zürich 2008, p. 279.

26 Vgl. Anton Föhrster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 77.

27 Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (1949) (ASSV 3.1.2.5.); zitiert nach idem: *Komposition mit zwölf Tönen*, in: idem: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 82 (Gesammelte Schriften 1).



Abbildung 3: Arnold Schönberg: Skizze zum *Bläserquintett* op. 26, II. Satz, in: *Vereinigter Musiker-Kalender 1922/23* (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI DC12346)

Beschränkung und Selektion im Komponieren. Deren kontrollierter Einsatz gemäß den Prinzipien der Zwölftonmethode entzieht sie der Beliebigkeit und lässt sie schlussendlich formal wirksam werden.

Als Gestaltungs- und Lösungsraum tritt insbesondere die erkenntnisfördernde und problemlösende Dimension in den Vordergrund. Wenn man die dem *Bläserquintett* zugehörigen Blätter im V. Skizzenbuch betrachtet, so fällt auf, dass Schönberg zum Teil auf freien Zeilen unter der Ersten Niederschrift skizzierte. Großflächige Streichungen, Textnarben, mehrere Schreibschichten und Überklebungen auf den Seiten des III. Satzes zeugen davon, dass die Arbeit am III. Satz ihn vor kompositorische Probleme gestellt hatte, zu deren Lösung er lose Notenpapierbögen hinzuzog. Diese dem Skizzenbuch ausgelagerten Blätter eröffneten mit ihren unbeschrifteten Schreibflächen einen neuen, explorativen Raum, wodurch die schriftliche Darstellung der Ersten Niederschrift durch Korrekturen oder Überarbeitungen nicht noch weiter beeinträchtigt wurde. Häufige skizzenbuchinterne Verweise, wie »vide« oder »folgt« manipulieren die durch die Bindung des Buches vorgegebene Seitenabfolge. Schönberg griff damit in die Materialität des Schriftträgers ein und gestaltete seinen individuellen operativen Schriftraum.

Indem Schönberg die Potenziale einer zweidimensionalen Fläche nutzte, eröffnete sich ihm ein Denkraum, der gleichsam als persönlicher Schriftraum die Exploration, Reflexion, Verarbeitung, Darstellung und Prüfung von Ideen und Konzepten ermöglichte. Dabei standen die jeweilige Materialität und die Operativität des Schreibens in einer funktionalen Wechselbeziehung. Die von ihm gewählten Schreib- und Beschreibstoffe ermöglichten bestimmte Operationen. Seine ästhetischen Vorstellungen, sein historischer und soziokultureller Kontext, seine musikalischen Erfahrungen und sein Wissen verschmolzen in der materialisierten Form der Schrift auf einer simultan wahrnehmbaren Fläche.

Vier Momente der Operativität²⁸

Anhand konkreter kompositorischer Praktiken, die Schönberg in und mit Schrift vollzieht, können verschiedene operative Modi ausgemacht werden.

(1) Kreativ-experimentelles Moment der Operativität

Ein kreativ-experimentelles Moment der Operativität musikalischer Schrift lässt sich im (skizzierenden) Zu-Papier-Bringen von Gedanken verorten, wobei dieses Notieren jedoch weitaus mehr als ein bloßes »Niederschreiben« darstellt. Ihm eignet ein transformierender Charakter dergestalt, dass in der schriftlichen Fixierung auf der zweidimensionalen Fläche das Ephemere, Flüchtige in eine dauerhafte Form überführt wird. Musikalische Werkstatt Dokumente erweisen sich in einer großen Bandbreite an Formen von Notaten, die nicht selten von ikonisch-bildhaften Elementen geprägt sind.²⁹

Ein »Moment« des kreativen Experimentierens ist beispielsweise auf der ersten dem *Bläserquintett* zugehörigen Skizzenseite (MS 79, Sk504, Abbildung 1) im V. Skizzenbuch und dem eigenständigen Skizzenblatt Sk673v (Abbildung 4) festzustellen.³⁰ Auf Basis eines rhythmisch-melodischen Einfalls gelangte Schönberg einerseits mittels rhythmischer Abstraktion zur Grundreihe und schaffte andererseits die thematischen Voraussetzungen aller Sonatensätze, indem er verschiedene Ableitungsversuche unternahm. Das Schriftbild der Notationen auf Sk504, die mit Ausnahme des oben genannten Hauptthemas des II. Satzes allesamt mit Bleistift angefertigt wurden, trägt die Spuren des Experimentierens mit dem musikalischen Material. Es weist verschiedene Druckstärken, vereinzelte Streichungen und Korrekturen sowie, vor allem in den ersten Zeilen, Tilgungen mittels Ausradierens auf.

28 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

29 Ibidem.

30 Zur Reihenfindung vgl. Martina Sichardt: *Die Entstehung der*

Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz etc. 1990, p. 158–161; Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 34–37.

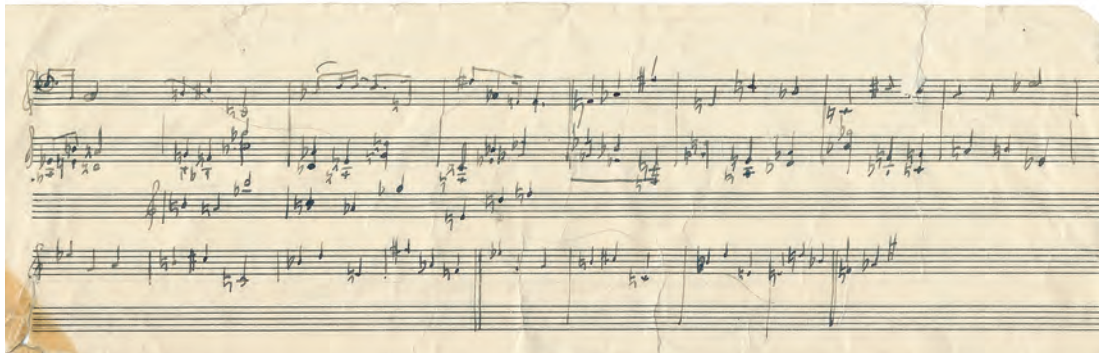


Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Reihentafel
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk673v])

(2) Kognitiv-exploratives Moment der Operativität

Ein kognitiv-exploratives Moment der Operativität liegt in besonderem Maße im Bereich des Disponierens, Anordnens, Sortierens, Hierarchisierens etc. Die Möglichkeit, mittels schriftlicher Operationen Struktur(en) und Form(en) zu generieren, fixieren und verändern, resultiert hierbei nicht selten in diagrammatischen Aspekten: Analog zu Überschriften, Nummerierungen, Kapitelauszeichnungen, Fußnoten, Über- und Unterordnungen im Rahmen der Schriftsprache sind im Bereich der kreativen musikalischen Schreiarbeit beispielsweise Materialdispositionen mittels Tabellen, Listen und Diagrammen zu sehen.³¹

In den besonders reichhaltigen Werkstattmaterialien dieser Kategorie befinden sich neben Manuskripten auch zwei von Schönberg hergestellte »Apparate«: ein Reihenschieber (Abbildung 5) und Reihenscheiben (Abbildung 6).³²

Reihenschieber hatte er bereits für die Arbeit am IV. Satz der *Serenade* op. 24 angefertigt und nach dem *Bläserquintett* auch für die *Suite* op. 29. Letzterer zeigt auch die von Schönberg entwickelte Zwölftonnotenschrift. Der Reihenschieber zu op. 26 (S134)³³ besteht aus einem Rahmen und einem beweglichen Schieber und ist aus Holz gearbeitet, das mit Wachspapier eingekleidet wurde. Auf der Rückseite stützt ein Karton die Konstruktion, die eine Größe von 6,1 × 18 cm aufweist. Zusammengehalten wird er von jeweils einem Heftpflaster an beiden äußeren Enden. Vier in jeweils gleich große rote Kästchen eingeteilte Papierstreifen wurden horizontal aufgeklebt. Auf die

31 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

32 Ich danke Ulrich Krämer für seine interessanten Ausführungen zur Funktionalität von »Apparaten« und Reihentafeln im Seminar »Schönbergs Werkzeugkasten: Dodekaphone Hilfsmittel als Schlüssel zum Werk?«, das im Wintersemester 2019 im

Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg stattgefunden hat.

33 Beschreibung in Arnold Schönberg: *Kammermusik I*, s. Anm. 3, p. 105.

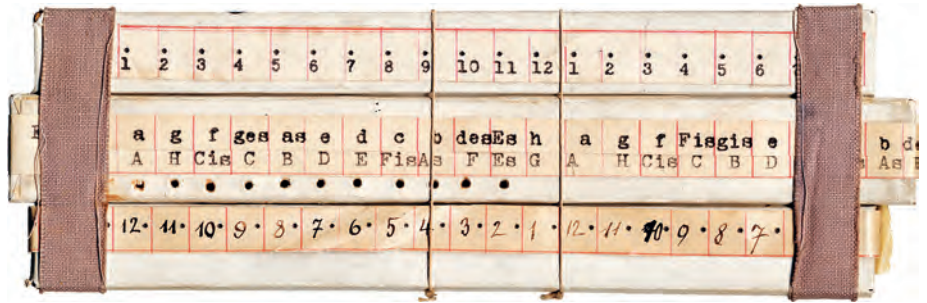


Abbildung 5: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Reihenschieber, S134
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 26])



Abbildung 6: Arnold Schönberg:
Bläserquintett op. 26, Reihenscheiben, S135
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 26])

Schiebevorrichtung in der Mitte sind zwei Streifen geklebt, die mit Schreibmaschine beschriftet sind. Der obere enthält die Töne der Umkehrungsreihe (*ges* und *as* auch in enharmonischer Umdeutung *fis* und *gis*), der untere die Grundreihe. Die Zahlenreihen des auf dem oberen Rahmenteil angebrachten Streifens sind mit Schreibmaschine, jene des unteren Rahmentails von Hand mit Tinte geschrieben.

Unter den Tonkästchen des Schiebers befinden sich gestanzte Lochungen, wodurch dieser mithilfe eines Holzstiftes an verschiedenen Positionen fixiert werden konnte. Somit konnten die Reihenformen und deren Krebsgang visualisiert werden, die sich ergeben, wenn man die Grundreihe und ihre Umkehrungsform mit einem anderen als dem ersten Reihenton beginnen lässt.

Bei den gegeneinander beweglichen Reihenscheiben (S135) handelt es sich um einen kreisförmigen Karton von ca. 13 cm Durchmesser, auf dem drei Papierscheiben aufgelegt sind, die ursprünglich mit einer Metallklammer, einem Holzstift oder einem Stück Draht zusammengehalten wurden. Auf der untersten und größten Scheibe sind auf einem kreisrunden Notensystem in chromatischer Anordnung mit schwarzer Tinte die Töne von des^1 – c^2 eingezeichnet. Eine weitere, darüber angebrachte Scheibe enthält die Zahlenfolge 1-9-12-10-2-11-3-7-4-6-5-8. Förster weist darauf hin, dass die Zahlen zunächst in der Reihenfolge von 1–12 geschrieben worden waren, diese dann überklebt und mit der neuen Nummerierung in Bleistift versehen wurden.³⁴ Die zuoberst liegende Scheibe enthält, wiederum auf einem kreisförmig gezogenen Notensystem, die Töne c^2 – h^2 in chromatischer Abfolge. Mittels Bleistiftstrichen wurden die Scheiben jeweils in 12 Segmente unterteilt, wodurch der Bezug zwischen ihnen visuell dargestellt wird. Aus der Relation von Zahlen und Noten ergibt sich, dass die obere Scheibe die Grundreihe und die untere Scheibe deren Umkehrung zeigt, beide jeweils auf allen Transpositionsstufen, und die Noten im Violinschlüssel zu lesen sind. Es kann somit auch abgelesen werden, welche Position in der Reihe ein Ton der chromatischen Tonleiter einnimmt.³⁵ Förster vermutet, dass Schönberg die Reihenscheiben zur Erstellung der Reihentabelle herangezogen hatte, um die systematischen Ableitungsformen der Reihe zu entwickeln.³⁶

Während die Reihentabelle eine endgültige Form fixierte und dazu dient, die Reihenformen jederzeit einsehen zu können, ermöglichten darüber hinaus Reihenschieber und Reihenscheiben eine dynamische, interaktive Visualisierung, die in verschiedenen Phasen der Arbeit von Nutzen hätte sein können. Demnach ginge die Funktion der ›Apparate‹ im Kompositionsprozess darüber hinaus, die Reihentabelle zu erstellen. Denn sie könnte auch in der vollständigen und dennoch kompakten Darstellungsform liegen, die ein Überblicken und spielerisches Operieren und dadurch neue Reflexionen des musikalischen Materials förderten.

Dies spiegelt sich sowohl in der Nutzung als auch bereits in der Planung und Anfertigung der sorgfältig handwerklich konstruierten Apparate wider. Ein ›Be-greifen‹ der zwar von Schönberg selbst entwickelten, aber nichtsdestotrotz noch neuen Kompositionsmethode verhalf ihm zu einem tieferen Verständnis des eigenen Denkens und möglicherweise zu einem Entdecken der darin verborgenen musikalischen Möglichkeiten und ausführbaren kompositorischen Operationen. Indem er zur akustischen und optischen Wahrnehmung

34 Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 47.

35 Beschreibung in Arnold Schönberg: *Kammermusik I*, s. Anm. 3, p. 105 f.

36 Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 47 f.

die haptische treten ließ, erweiterte er sein kognitives Repertoire im Kompositionsprozess.

Darüber hinaus ist vorstellbar, dass der Reihenschieber und die Reihenscheiben auch eine mnemonische Funktion eingenommen und somit zur Verinnerlichung der Reihenformen beigetragen haben. Felix Greissle berichtete zu Schönbergs Arbeitsweise: »I saw how he worked for instance on the woodwind quintet and it was from measure to measure [...]. When he was in the last movement, he knew the row in all its forms by heart. He didn't have to write it down again.«³⁷

Die »Apparate« sind Instruktion, haptische Komponierhilfe, Reflexionswerkzeug und lassen auf anschauliche Weise die zugrundeliegenden Strukturen erkennen, indem diese sichtbar und wortwörtlich anschaulich gemacht werden.

(3) Disponierend-strukturierendes Moment der Operativität

*Ein disponierend-strukturierendes Moment der Operativität erweist sich des Weiteren in der Weiterentwicklung bereits notierter und disponierter musikalischer Gedanken. Dies wird im Sinne konkreter Textbearbeitung vor allem in den basalen Textoperationen des Streichens, Hinzufügens, Überschreibens und Verschiebens paradigmatisch greifbar.*³⁸

Naturgemäß sind diese Textoperationen häufig und oft auch in großer Zahl in musikalischen Werkstatt Dokumenten zu finden. Auf den Seiten im V. Skizzenbuch, die in der Erarbeitung des III. Satzes entstanden sind, ist dies besonders ausgeprägt (Abbildungen 7 und 8).

(4) Kontrollierend-reflektierendes Moment der Operativität

*Ein kontrollierend-reflektierendes Moment der Operativität kommt besonders in der Phase der Reflexion, der Kontrolle und letztlich der Analyse des Geschriebenen zum Tragen und manifestiert sich beispielsweise in Schreibpraktiken wie dem Annotieren, dem Zergliedern und dem Neu-Anordnen von einzelnen Elementen.*³⁹

Als Ausdruck von Schönbergs monologischer Reflexion über das Geschriebene kann beispielsweise die Frage: »Ist das nicht besser so?« betrachtet werden. Er notierte sie links neben einer Skizze für die Takte 31 bis 33 des dritten Satzes auf dem unteren Rand von p. 66 im Skizzenbuch (MS 79, Sk528, Abbildung 8).

Eine Tabelle auf einem losen Notenpapierbogen (MS 26, 1108, Abbildung 9) hatte in der Erarbeitung des IV. Satzes Verwendung gefunden. Sie ermöglichte den Einsatz von Instrumentenkombinationen zu reflektieren oder auch die Häufigkeit ihres Einsatzes zu kontrollieren. In fünf Spalten wurden alle

37 Joan Allen Smith: Schoenberg's Way, in: *Perspectives of New Music* 18/1–2 (1979/1980), p. 261–262.

38 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

39 Ibidem.

A handwritten musical score on five staves, likely a sketch for a piano piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with corrections and additions in blue and red ink. Key features include:

- Staff 1:** Contains a melodic line with many corrections. A large section is crossed out with a thick blue line. A red bracket highlights a specific passage.
- Staff 2:** Features a more complex, possibly harmonic or contrapuntal line with numerous corrections and a large blue cross-out.
- Staff 3:** Shows a melodic line with several corrections and a large blue cross-out.
- Staff 4:** Contains a melodic line with corrections and a large blue cross-out.
- Staff 5:** Features a melodic line with corrections and a large blue cross-out.

Throughout the score, there are many small corrections, some in red ink, and larger sections that have been completely rewritten or crossed out. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of a composer's sketch.

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

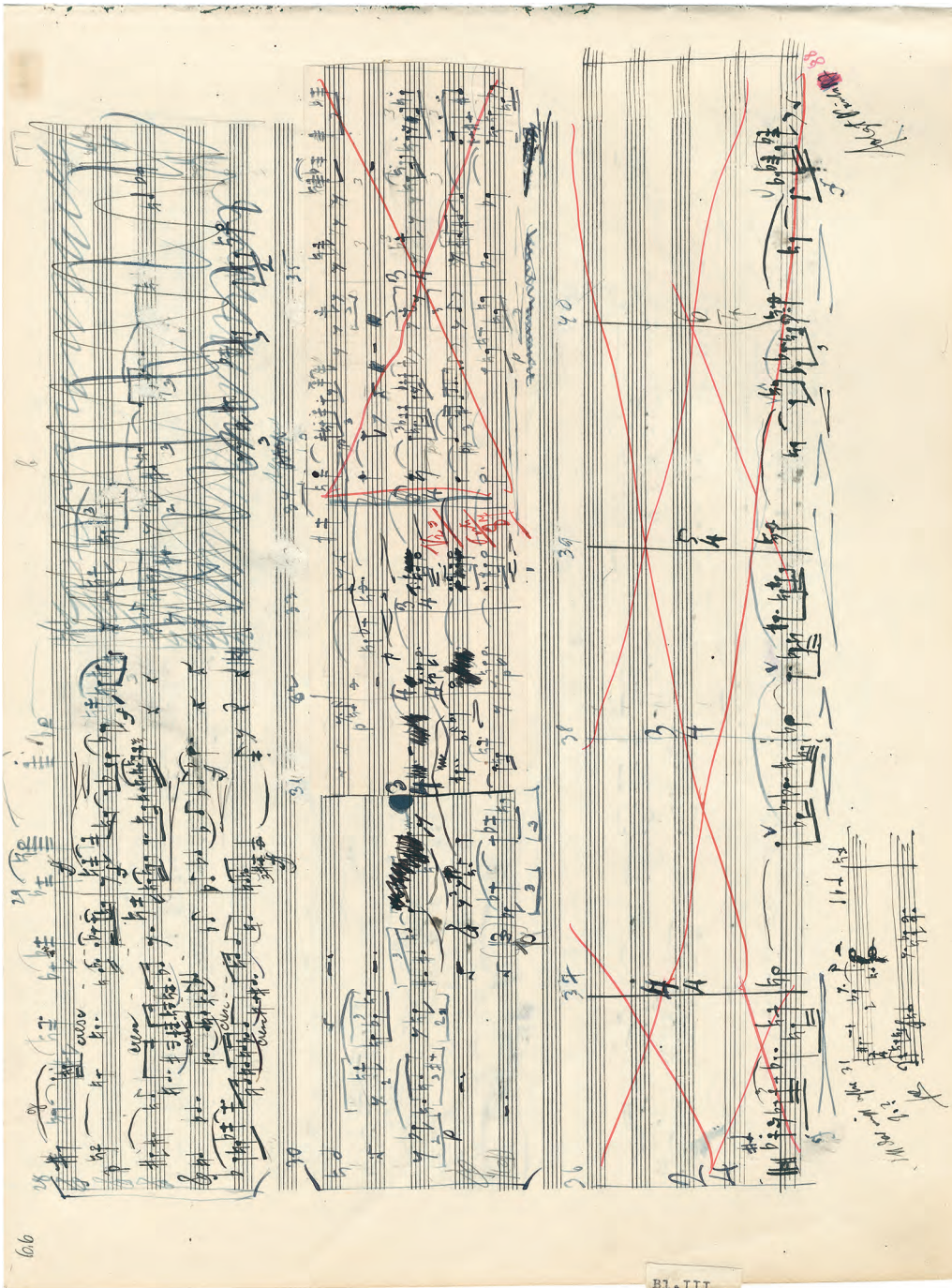


Abbildung 8: Arnold Schönberg: V. Skizzenbuch, p. 66 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, SK528])

Kombinationsmöglichkeiten von je zwei Instrumenten der Bläserquintettbesetzung vermerkt. Mit roten Strichen kennzeichnete Schönberg, welche beiden Instrumente jeweils gemeinsam das Thema ausführen.⁴⁰

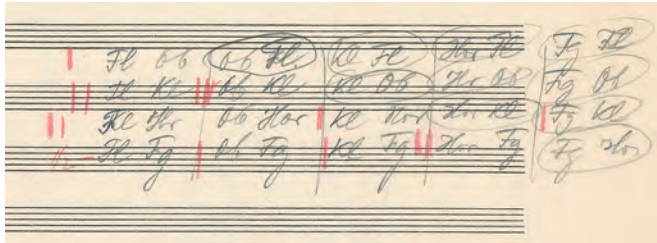


Abbildung 9: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Tabelle
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 1108, Notensysteme 1–3])

Auch wenn die diesen vier Bereichen zuordenbaren Schreibpraktiken tendenziell vermehrt in bestimmten Phasen des Schreibens zu verorten sind – kreativ-experimentell eher zu Beginn der Arbeit und kontrollierend-reflektierend eher gegen Ende –, beziehen sie sich nicht auf den Grad der Komplettierung einer Komposition, können sie doch beinahe jederzeit ausgeführt werden. Kompositionsprozesse erstrecken sich für gewöhnlich nicht eindimensional von einer Ausgangsposition zu einem Ziel. Umwege, Neuorientierungen, das gleichzeitige Verfolgen verschiedener musikalischer Möglichkeiten und Ideen, sprunghafte Wechsel zwischen verschiedenen Teilen einer Komposition, dies und vieles mehr prägen den multidimensionalen kreativen Arbeitsprozess. Weder können die vier genannten Momente als strikt voneinander getrennte Bereiche gelten, noch kann immer eindeutig bestimmt werden, in welche Kategorie eine Operationspraktik fällt. Die ausgeübten (Schreib)handlungen sind an verschiedene kognitive Prozesse gebunden, wodurch ein und dieselbe Skizze verschiedene Funktionen einnehmen kann, die sich im Laufe der kompositorischen Arbeit möglicherweise auch verändern. So wird zum Beispiel auf dem Skizzenblatt zunächst eine musikalische Idee hinsichtlich ihrer kompositorischen Möglichkeiten exploriert, während im späteren Arbeitsverlauf die Skizze eine mnemotische Funktion einnehmen kann oder in einer neuen Schreibschicht überarbeitet wird.

40 Zur ausführlichen Beschreibung vgl. Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 386–389.

In der Analyse der in den Werkstattmaterialien zu Arnold Schönbergs *Bläserquintett* zur Anwendung gekommenen Schreibpraktiken konnten bisher folgende Funktionen im Einsatz der Schrift identifiziert werden

- zur Exploration, Entwicklung, Bereitstellung, Systematisierung, Darstellung, Kontrolle, Disposition, Selektion bzw. Einschränkung des musikalischen Materials;
- zur Konstruktion von Reihen und ihrer Ableitungen;
- zur schreibdialogischen Klärung von kompositorischen Problemen und zur monologischen Vergewisserung über die gefundene Lösung;
- zum Herstellen von Relationen, Kombinationen und Ordnungen;
- um Ergänzungen, Korrekturen und Modifikationen vorzunehmen;
- zur Dokumentation und Übersicht bereits ausgearbeiteter Passagen;
- zur gedanklichen »Auslagerung« von einfachen Sachverhalten sowie zur Fixierung von Komplexem;
- zum tieferen Verständnis der noch jungen Zwölftonmethode.

Die vielfältigen Funktionen zeigen, wie das Schreiben in die kompositorischen Prozesse einwirkte. Es schlug sich in neuen Formen des Skizzierens, in der Handhabung des musikalischen Materials nieder und ließ die vielfältigen Möglichkeiten und weitreichenden Konsequenzen dodekaphonischen Arbeitens zutage treten. Aus den Werkstattmaterialien lässt sich ersehen, wie unabdingbar das operative Leistungsvermögen der Schrift für die Komposition von op. 26 war.

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

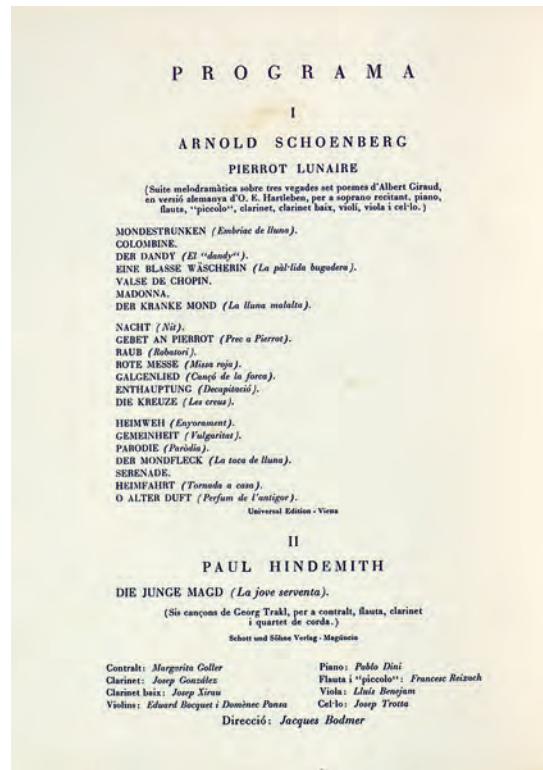
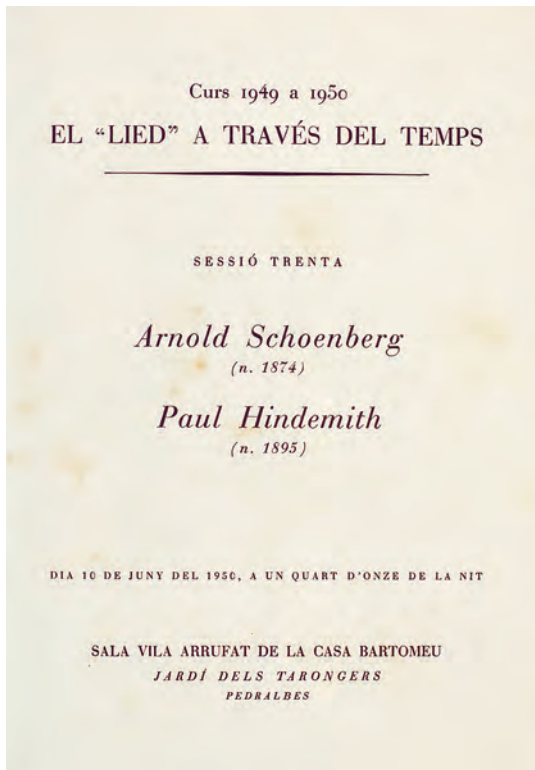


Plate 1: Concert program of the 1950 performance of *Pierrot lunaire*, op. 21 in Barcelona, 10 June 1950, front cover and last page (Biblioteca de Catalunya, Barcelona)

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.

ongoing study that is researching the reception of Arnold Schönberg's music in Spain during the Francoist period. It focuses chiefly upon the two main cultural centres Madrid and Barcelona – although minor centres will also be considered –,⁸ and upon the way in which the discussion about Schönberg's music developed into a broader context during the decade of the 1950s: a hard debate among composers and music critics who discussed whether non-tonal practices should be integrated into the development of Spanish composition.

Following an uncertain path (1951–58)

Arnold Schönberg's death in July 1951 received very weak resonance in the Spanish press, in line with its general lack of interest in news concerning contemporary music. The music journal *Ritmo* published only a concise obituary,⁹ and some local newspapers merely echoed the news of the passing away of that “dark and rough Viennese” composer,¹⁰ an “artist who had lost faith in the authentic emotions of beauty and spirit”.¹¹ Some more positive and significant reactions, nevertheless, should be also mentioned: the Madrid journal *Índice de artes y letras* published a short supplement about Schönberg in its September 1951 issue,¹² the music critic and composer Xavier Montsalvatge contributed a pair of articles on him – I will refer to these later –, and the Barcelona avant-garde group *Dau al Set* paid him an artistic tribute in a journal bearing the same name¹³ that was dated barely two weeks after Schönberg's death, combining a Schönberg portrait drawn by Joan Ponç on its front cover with the copy of a canvas by Joan-Josep Tharrats titled *La noche transfigurada (Homenaje a Arnold Schoenberg)*¹⁴ and a Surrealistic poem by the art critic, part-time composer and writer Juan Eduardo Cirlot (1916–73).

8 The information about performances, public presentations and broadcasts of Schönberg's works (as well as of lectures on his music) in Spain between 1950 and 1960 has been verified by a thorough review of the main cultural journals and newspapers of that period, as well as by an exact search of the concert program collections of official institutions (Biblioteca Nacional de España, Fundación Juan March, Madrid; Biblioteca de Catalunya, Centre de Documentación de l'Orfeó Català, Barcelona) and the author's private library.

9 Carlos-José Costas: Dos luminarias musicales universales acaban de desaparecer, in *Ritmo* (Madrid) 238 (1 June 1951), 14–15, 14.

10 Antonio Odriozola: En la muerte de Schoenberg, el creador de la música atonal,

in *La Noche* (Santiago de Compostela) (31 July 1951), 6. The bibliographer Antonio Odriozola – who also devoted a lecture to Schönberg in Pontevedra three years later (5 June 1954) – returned his attention to Schönberg shortly afterwards, from a mostly documentary viewpoint; Antonio Odriozola: Discografía. Más sobre Schoenberg. Sus relaciones con Tomás [sic] Mann, in *La Noche* (Santiago de Compostela) (15 August 1951), 5–6.

11 Juan Alemany: Schoenberg, o la desintegración de la música, in *Diario de Vilanova* (Vilanova i la Geltrú) (8 December 1951), 8.

12 *Índice de artes y letras* (Madrid) 43 (10 September 1951), 3. It included the Spanish translation (“Arnold Schoenberg, el músico de la soledad”) of Emilia

Zanetti's article “Arnold Schoenberg o della solitudine”, first issued in *La Fiera letteraria* (Rome) 6/29 (22 July 1951), 6; and a short poem “In memoriam (Arnold Schönberg)”, by Juan Eduardo Cirlot.

13 *Dau al Set* 30 (September 1951).

14 Tharrats's canvas is not the only approach to Schönberg's music in the catalogues of Spanish avant-garde painters. Among them are recorded, for instance, the 1962 *Homenatge a Schoenberg* (Valladolid, Museo Patio Herreriano), by Albert Ràfols-Casamada, *La escala de Jacob (Homenaje a Schoenberg)* (1968) (Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español), by Gustavo Torner, and Modest Cuixart's *Naixement de Venusso (Homenatge a La nit transfigurada d'Arnold Schoenberg)* (1980) (Centro de Arte y Naturaleza, Palafrugell).

Cirlot, who had been the first Spanish biographer of Stravinsky¹⁵, stands out as a unique case among Spanish intellectuals of the period because of his fondness since the mid-1940s for the “*endearing stature*”¹⁶ of Schönberg’s music work, his knowledge of all – even the most recent – works about the composer, and his passion for compositions that were almost totally unknown in Spain, such as *Erwartung*, op. 17.¹⁷ Over the years, Cirlot even developed a permutation system for his own poetic work¹⁸ that was roughly based upon twelve-tone practices. He was also one of the initiators of the installation of a commemorative plaque on the house in which Schönberg lived in Barcelona between 1931 and 1932 (Plate 2) that was unveiled in January 1956. The unveiling ceremony was described by the poet in moving and profound words shortly afterwards:

[...] *people gathered there, on the steep street of the Schönbergian bitterness, and, without being able to pray or cry, without knowing how to sing his chorales, without managing to shape our unsparing and odd rite, we came and went, joining in small groups, talking, remembering the haunted face of the Master, his nervous fingers and hands, his tense veins, scored by the reflection of cruelty. It is evident that Schönberg was with us [...] and, together with his influence, we noticed the series of possibilities that could have been developed in Barcelona, had this presence been appreciated.*¹⁹

The usual tone of the comments about Arnold Schönberg in the Spanish press at the beginning of the 1950s sharply differed, however, from Cirlot’s veneration, which he maintained until his death in 1973²⁰. The dismissive and severe judgements of Spanish music critics at the beginning of the Francoist period, discussed in the study of Eva Moreda,²¹ extended to the complete rejection

15 Juan Eduardo Cirlot: *Igor Strawinsky. Su tiempo, su significación, su obra* (Barcelona 1949).

16 Idem: La esencia del arte de Salvador Dalí, in *Cartel de las Artes* (Madrid) 5 (15 August 1945), 6.

17 Idem: En torno a Arnold Schoenberg (Libros sobre su música y su escuela), in *Correo literario* 5 (1 September 1954), s. p.

18 See Jaime D. Parra: La música como base estructuradora de la obra de Juan Eduardo Cirlot, in *Boletín de AEDOM* 5/1 (January–June 1988), 7–73; Bernhard Bleibinger: Von megalithischen Kopfjägern, mittelalterlichen Kriegen, Charlton Heston und der Filmanalyse. Einflüsse einer prähistorischen Musik-Ethnologie im Schaffen Juan-Eduardo Cirlots, in *Anuario musical* 60 (2005), 253–272; Miquel Alsina:

Música y artes plásticas. Nexos en torno a la figura de Juan Eduardo Cirlot, in *Revista de Musicología* 28/2 (2005), 1243–1254; José Luis Corazón Arduara: La escalera da a la nada. *Estética de Juan Eduardo Cirlot* (Murcia 2007).

19 Juan Eduardo Cirlot: Al margen de un aniversario. Schönberg en Barcelona, in *Revista de actualidades, artes y letras* (Barcelona) 199 (2 February 1956), 16; reprinted in Enric Granell: Cirlot y la música, in *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Valencia 1996), 223–255, 245–246. Further images and documentation of this occasion – also attended by the composers Josep Cercós, José Luis de Delás, and Josep Soler, the poet Joan Brossa, and the painter Antoni Tàpies – can be found in Juan Eduardo Cirlot and Victòria Cirlot: *Cirlot en Vallcarca* (Barcelona 2008), [38] and 43–47.

20 Cirlot, who was probably the author of the unsigned article La pequeña historia de Arnold Schoemberg [sic] in *Revista de actualidades, artes y letras* (Barcelona) 188 (17 November 1955), 21, held at least two lectures on the composer in the 1950s (Barcelona, 27 May 1955; Granollers, 29 June 1958) and devoted several articles to him in the Barcelona newspaper *La Vanguardia Española* from 1964 onwards: Música o psicología. Schoenberg y Wagner (28 May 1964), 11; Simbolismo de la música. Herzgewächse (13 January 1967), 11; and Músicos del siglo XX. Las épocas de Schoenberg (11 December 1970), 43.

21 Eva Moreda Rodríguez: *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain* (New York, Oxford 2017), 63.



Plate 2: Barcelona, Bajada de Briz No. 13 (January 1956). Installation of a commemorative plaque on the house in which Schönberg lived between 1931 and 1932. Juan Eduardo Cirlot (second from the left)

of non-tonal music by composers such as Joaquín Turina²² and Federico Mompou,²³ and were shared by well-established historians such as José Fornas as well, whose opinions, mainly concerning *Pierrot lunaire* and unaware of developments in twelve-tone music, did not deny the “*honest and pondered consistency*” of Schönberg’s works, but rejected its influence and judged it culturally incompatible with non-Germanic (i. e., ‘Latin’) music aesthetics.²⁴

The coordinates of understanding for Schönberg’s contribution (and, by extension, of the mixed field of non-tonal and twelve-tone repertoires) had not evolved much further by 1951. In this year, the very influential composer and music critic Xavier Montsalvatge – who one year before had deemed the “*atonal movement*” to be a pure “*brain lucubration, of absolute bitterness*”²⁵ – reacted to Schönberg’s death in two Barcelona press media. While

22 For whom Schönberg’s non-tonal music only hid “*a rather simple, old fashioned structural skeleton beneath complex writing and a piling of ever-colliding notes*”; Joaquín Turina: *La arquitectura en la música* (Madrid 1940), 27.

23 Mompou censured Schönberg’s harmonic treatment as a “*know-all and too much thought-over multi-tonal weave*”; Santiago Kastner: *Federico Mompou* (Madrid 1946), 45.

24 José Fornas: La música tras la guerra de 1914, IV. Arnold Schoenberg, in *La Vanguardia Española* (Barcelona) (6 September 1944), 9.

25 Xavier Montsalvatge: Cincuenta años de música, in *Destino* (Barcelona) 689 (12 January 1950), 12–13, 12.

acknowledging his scant actual knowledge of Schönberg's music and the vast distance lying between it and his own aesthetic conceptions, Montsalvatge did not spare very harsh words against it and against the music of the Second Viennese School as a whole: Schönberg's work should be considered nothing but a "*laboratory experiment [...] of heart-breaking nihilism*"²⁶ that, despite its "*undeniable interest and novelty [...] has inside, nevertheless, something hideous and spasmodic*".²⁷

Montsalvatge was by no means alone in this disdainful attitude, in which technical appraisals were supplanted by accusations of intellectualism, vacuous formalism, and the expression of "dangerous" emotional messages. The priest and music writer Federico Sopena, who undeniably had close links to the main cultural and political institutions in the country, had already stressed this rejection in his 1941 commentaries on Schönberg's non-tonal period works: according to him, these were the products of a "*cold, heartless engineer, who produces in series a distorted world of sonatas, suites, chamber music – eventually, the whole system of music scholasticism*",²⁸ within a context of "*hyperaesthesia of feeling*"²⁹ that dated back to the pre-1914 atmosphere and, because of its Expressionist links, was inadequate for the expression of 'positive' spiritual contents, in contrast to some compositions by Bartók, Stravinsky or, above all, Manuel de Falla.

Sopena repeated his rejection of the work of Schönberg and his pupils at the beginning of the 1950s. In Summer 1951, he alleged that they perpetuated a "*line of angst and despair*" that was unable to adjust to the new life community of the post-war era;³⁰ and, two years later, having disclosed two of the main roots for his rejection of twelve-tone music – Manuel de Falla's flat refusal of non-tonal practices and the "Jewish Viennese" origins of Arnold Schönberg – his criticism of the "*restless and pedantic*" Leibowitz was accompanied by an existentialist rejection of twelve-tone music. From this position, the disapproval of this music was inescapable:

[...] when it [twelve-tone music] actually sounds to the ear "*in the time*" – not always, no matter how much the score shows an inflexible order of carpentered, architrave-like chords and melodies –, it tells us about cracked despair, about anxiety lacking cadences [...].³¹

26 Idem: Arnold Schoenberg o la música "atomizada", in *La Vanguardia Española* (Barcelona) (25 July 1951), 2.

27 Idem: Ha muerto Arnold Schoenberg, in *Destino* (Barcelona) 729 (28 July 1951), 19.

28 Federico Sopena: Notas sobre la música contemporánea (Conclusión), in *Escorial* (Madrid) 4 (1 February 1941), 263–288, 265.

Reprinted in *Falange y literatura. Antología*. Edited by José Carlos Mainer (Barcelona 2013), 493–505.

29 Ibidem, 264.

30 Federico Sopena: El problema de la música contemporánea, in *Arbor* (Madrid) 19/67–68 (July–August 1951), 449–457, 454. Sopena here develops a judgement

that was expressed some months earlier; Federico Sopena: Respuesta sobre Schoenberg, in *Índice de artes y letras* (Madrid) 45 (15 November 1950), 12.

31 Federico Sopena: *La música europea contemporánea. Panorama y diccionario de compositores* (Madrid 1953), 16–18.

As in the case of Montsalvatge's judgements, one could wonder: what actual acquaintance did Sopena and other Spanish music critics have with Schönberg's music? Although Sopena did attend the performance of *A Survivor from Warsaw* at the 1950 Biennale di Venezia,³² the extreme difficulty of access to live performances, scores or recordings of Schönberg's works in Spain hindered many national music critics from obtaining accurate points of view on the Austrian composer. This can be verified by checking the number of performances of Schönberg's orchestral pieces in the country in the 1950s, for example: between November 1951 and December 1956, there were only five concerts in which one of the symphonic versions of *Transfigured Night*, op. 4 was played by the two main Barcelona and Madrid orchestras.³³ This was the only exposure to Schönberg's orchestral compositions for the greater public and many critics; no wonder, in this sense, that even some of the more conservative, such as Regino Sainz de la Maza, suggested the programming of other symphonic works by Schönberg, such as the *Five Pieces for Orchestra*, op. 16, if only for the sake of exhibiting what this music had achieved "*as a merely aural experience of the experimental field gained at the expense of the voluntary desiccation of feeling*".³⁴

Yet, by virtue of some unexpected side paths, Schönberg's music did make its way. Between 1952 and 1959, the composer Joaquim Homs, whose first twelve-tone attempts were guided by Roberto Gerhard, offered a wide range of semi-public guided listenings of contemporary music, organised by the Barcelona *Club 49*. Homs, who referred to Schönberg as the creator of "*the most coherent and significant music language of our time*"³⁵, provided extensive space for the composer's music from the beginning. In the first series of meetings, Homs included several compositions by Schönberg,³⁶ and he retained this focus throughout the decade, providing introductions to *Erwartung*³⁷ in 1953

32 Another occasion where Sopena rejected Schönberg's existential pessimism that he felt was alien to Christian spirituality, favouring the "*painful but hopeful nature*" of Bartók's late compositions, specifically the second movement of his *Viola Concerto*. Federico Sopena: *La música en Europa* (XXV). Schönberg [sic]– Bartók, in *Arriba* (Madrid) (26 October 1950), 3. Reproduced in Sopena: *La música europea*, see fn. 31, 80–83. For a more in-depth discussion of Sopena's aesthetic criteria, see Igor Contreras Zubillaga: El "empeño apostólico-literario" de Federico Sopena: sueños, lecturas y reivindicaciones musicales, in *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900–1950)*. Edited by Teresa Cascudo and María Palacios (Sevilla [2012]), 308–347.

33 Barcelona, 9 and 11 November 1951 (Orquesta Municipal de Barcelona; Eugen Szenkar, conductor), Madrid, 18 January 1952 (Orquesta Nacional de España; Eugen Szenkar, conductor), Madrid, 7 and 9 December 1956 (Orquesta Nacional de España; Jascha Horenstein, conductor).

34 Regino Sainz de la Maza: Eugen Szenkar inició la serie de conciertos de música de cámara con obras de Bach, Schomberg [sic] y Chaikowsky, in *ABC* (Madrid) (23 January 1952), 17–18, 17.

35 Joaquim Homs: *Antología de la música contemporánea 1900–1950* (Barcelona 2001), 211.

36 Specifically, Homs scheduled the listenings of opp. 19 and 21 (16 January 1952), op. 24 (28 February 1952), and op. 41 (21 May 1952). See *ibidem*, *passim*.

37 11 November 1953. Although the newly created Barcelona Chamber Opera company advertised the live performance of *Erwartung*, op. 17, in Spring 1955 (Ópera de cámara de Barcelona, in *Revista de actualidades, artes y letras* [Barcelona] 154 [24 March 1955], 17), its Spanish premiere did not take place until the end of the 1960s (Madrid, 20 December 1968. Orquesta Nacional de España; Helga Pilarczyk, soprano; José María Franco Gil, conductor).

Gracia y Concierto

REDACTOR MUSICAL: FERNANDO RUIZ COCA

CON TECLA Y PLUMA

MI EVOLUCION

La música llamada «atonal» ha cobrado estos días un nuevo interés para nuestros por la audición excepcional de algunas obras que, más o menos, se relacionan con este estilo. Los discos de Schönberg, que nuestro compañero Ayesta ha traído a Madrid y que han sido incluidos en los programas de Radio Nacional, comentados por Cristóbal Halffter; la «Suite lírica» de Alban Berg, estrenada por el Charlot Vegg; algunas piezas para piano que interpretó Kaeper han sucedido venturosamente de nuevo la discusión o, al menos, la curiosidad. En estas circunstancias, se dio un excepcional interés la opinión del creador del sistema, Arnold Schönberg. El ensayo, algunos de cuyos fragmentos aparecen a continuación, fue publicado en la revista meléica «Nuestra Música», en 1945, dos años antes de la muerte del compositor. Varias revistas europeas le han reproducido después. Se enorme importancia podría juzgarla nuestros lectores.

Las «Dos baladas preceden inmediatamente al «cuarteto de Cuerdas», que marca la transición a mi segundo período; período que renuncia a un centro tonal y que se denomina, un tanto ligeramente, esta tonalidad. Ya en el primero y segundo tiempos hay numerosos fragmentos en los que el movimiento independiente de las voces se realiza sin tener en cuenta el hecho de que su reunión produce o no armonías catalogadas. En ellos, sin embargo, así como en el tercero y cuarto tiempos, la tonalidad se presenta claramente en todas las ramificaciones de la organización formal. Pese a ello, la gran cantidad de disonancias no puede equilibrarse con las vueltas esporádicas de las tríadas tonales que comporta una tonalidad. A mí no se me presentaba ningún dilema; pero, sin embargo, me he encontrado que había preocupado con ello a mis contemporáneos. El hecho de que yo haya sido el primero en dar el paso decisivo no será considerado universalmente como un mérito: esto es un hecho que yo deploro, pero que no me debe preocupar.

Este primer paso aparece en las «Dos melodías», op. 14, y a continuación, en los «15 cantos del Jardín Colgante» y en las «Tres piezas para piano», op. 11. La mayoría de los críticos del nuevo estilo fueron insoportables de descubrir hasta qué punto eran observadas en estas obras las eternas leyes de la estética musical, oñitas o simplemente acomodadas a las nuevas circunstancias. Esta superficialidad arrastró consigo la acusación de anarquía y revolución, cuando se trataba claramente de una evolución que no era más importante que otras que se han producido en la historia de la música.

En mi «Tratado de Armonías (1911) yo afirmaba que el porvenir probaba seguramente que estas piezas poseían todavía una fuerza centralizadora comparable a la gravitación ejercida por la fuerza tónica. Si se considera que, de una manera análoga, las leyes de las condiciones estructurales de Bach o Beethoven, o de la armonía de Wagner, no se establecieron de una manera verdaderamente científica, no me sorprende que se sea tentado de decir lo mismo de la «atonalidad».

En términos generales, la coherencia de los compositores clásicos se basa sobre los factores de unificación

de ciertas fórmulas de estructura: ritmo, frase, motivo, y sobre la relación constante de todos los tramos melódicos y armónicos con el centro de gravedad: la fuerza tónica. La renuncia a esta fuerza unificadora no afecta a la actividad de todos los otros factores.

El método de composición de los



ARNOLD SCHÖNBERG

doce sonidos sustituye el orden creado por una referencia constante a los centros tonales con un orden en el que cada fragmento de la obra, siendo un derivado de las relaciones tonales con una serie base compuesta de doce sonidos, la «Grundgestalt», obtiene su coherencia de su relación permanente con ésta.

La referencia a esta serie facilita también la justificación de los sonidos disonantes. La música contemporánea utiliza mi empleo ausas de las disonancias. No olvidemos que yo llegué a esto gradualmente, como resultado de una evolución lógica, que me

ha permitido establecer la ley de la emancipación de la disonancia, según la cual la comprensión de ésta puede ser considerada como igual a la de la consonancia. Así, las disonancias no tienen ninguna razón de ser consideradas como una especie que se añade a los sonidos inspidos. Ahora son la sustancia natural y lógica de un organismo. Y este organismo vive de sus frases, ritmos, motivos, melodías.

Se me ha interrogado estos últimos años para saber si algunas de mis composiciones son absolutamente ortodoxas en relación al sistema de los doce sonidos o si, al menos, tenían alguna cosa de este sistema. En verdad yo no sé nada de esto. Soy más compositor que teórico. Cuando compongo olvido todas las teorías y sólo escribo cuando tengo el espíritu libre de teorizaciones. Considero necesario poner a mis amigos en guardia por lo que se refiere a la ortodoxia: la composición a base de los doce sonidos es solamente, de una manera demasiado estrecha, un método prohibitivo, exclusivista. Ante todo, se trata de un «ritmo» de un orden y una organización lógica, de la que el resultado principal debe ser hacer esta música comprensible.

Si alguna de mis composiciones no

CONTRAPUNTO

STRAWINSKY EN EL ATENEO—La obra de Igor Stravinsky constituye uno de los datos más claramente definitorios de la cultura de nuestro siglo. Esta música, con su alto valor estético, y, precisamente, por el nuevo sentido a que apunta este valor, viene a nosotros, de un modo genial y profético, toda una vertiente del arte, hasta a pensar contemporáneo. De este modo excede en su interés de lo puramente musical, hasta llegar a ser un poco símbolo para tantos que en nuestros días sueñan con un mun-



do clásico, sujeto a una norma exterior, bella y exacta, como un mural antiguo. Stravinsky, con su musical estatutaria, ha llegado al Ateneo en la palabra—claridad de concepto, agudeza intuitiva del F. S. Sepúlveda. En el ensayo que sobre el gran compositor ruso ha venido dando el director del Conservatorio, se ha dado cuenta y razón, con elegancia y rigor—al modo universitario que se hace de la cosa—de esta música y de su circunstancia histórica, que a todos tanto nos atrae. El F. Sepúlveda, que precisamente en estos días publica la segunda edición de su «Historia de la Música», dedicada a universitarios, tuvo en estos a los mejores y más apasionados oyentes.

ORQUESTA NACIONAL.—En un concierto extraordinario, organizado por el Ayuntamiento madrileño con motivo de las fiestas de San Isidro, hemos escuchado, por última vez en este curso, a la Orquesta Nacional, dirigida en esta ocasión con elegante politeria por Hans Schmidt-Isserstedt. En el programa, Haydn, Hindemith, Beethoven. Un concierto frío para despedir a nuestra primera orquesta que, con algo español, habrá seguramente encontrado más vez y se hubiera ajustado mejor a la intención de los festejos municipales.

CUARTETO VEGH.—El cuarteto Vegg ha sido la más importante de estos días, por no decir de la temporada. Su apasionada perfección nos ha dado verdades memorables de Hindemith, Debussy, Berg y Bartók. Quedan estas líneas como entusiasta constancia. Aún falta un concierto de esta agrupación, de la que nos hemos de ocupar no en la extensión que merece.

OTRA VEZ LA FURIA ESPAÑOLA.—Esteban Sánchez ha ganado el premio internacional Alfredo Kraus, en Italia. El enorme temperamento y la excelente técnica de este jovenísimo pianista han valido a triunfar. Esteban, que parece que ha heredado la «vieja» «furia» de nuestros deportistas, enciende con un fuego colidieron la música que para nos debió. El en su propia aparta en la nueva generación de pianistas que apunta en Europa. En la escuela de la violencia, en el orden, de la pasión ante lo ponderado, de la brillantez frente a la serenidad. Con estas cualidades, que responden al concepto que de lo nuestro se tiene más allá de nuestras fronteras, no es extraño su arrollador triunfo internacional.

and to the late compositions opp. 41, 42 and 45 in a program devoted entirely to those on 9 March 1955, and, finally, commenting (19 April 1959) the 1957 Columbia recording of *Moses und Aron*, a work that the members of the *Club 49* had already listened to in 1956; a tape recording of the broadcast of Hans Rosbaud's Hamburg premiere in March 1954 had been obtained.

Recordings were also the chief source of knowledge about Schönberg by the Madrid cultural *milieu* during the first half of the 1950s: the young composer Cristóbal Halffter (b. 1930) scheduled a series of programs with the title "Arnold Schönberg and his work" during the spring of 1954 for the National Broadcasting Service, an event that predated the publication of some articles by or about the composer as a sign of the "*debate or, at least, curiosity*" raised by Schönberg's compositions. These included the selective Spanish translation of the 1949 text "My Evolution" (Plate 3)³⁸ and a brief approach to his music in the journal of Spanish conservatories, *Música*, whose author, despite the lack of 'historical perspective' for a suitable intrinsic evaluation, summarized some features of non-tonal harmony and twelve-tone procedures and illustrated this with some short comments on opp. 25, 26, and 33.³⁹

There were even fewer live performances of Schönberg's music over these years than the already limited number of recordings and broadcasts.⁴⁰ A very noteworthy, large-scope exception deserves mention, however: the 1953–54 season of the exclusive "Bartomeu concerts" series, held at the private residence of the engineer Josep Bartomeu in Barcelona (Plate 4). The series was fully devoted to "Arnold Schönberg and his school" – let us understand 'school' in a very broad sense, as it included not only works by Berg, Webern, and Krenek, but also by Boulez, Stockhausen, Nono, and even a session devoted to *musique concrète*! The project was supervised by the Catalan conductor of Swiss origin Jacques Bodmer (1924–2014), a former pupil of Hermann Scherchen and Willy Burkhardt.

The season, as shown in Table 1, included 19 compositions by Schönberg, most of them most likely Spanish premieres,⁴¹ performed chiefly by local musicians. The works presented ranged from piano and vocal compositions to chamber and even orchestral music, crowned by a performance of *Gurre-Lieder* in the reduced orchestral version by Erwin Stein, a work whose recording

38 Arnold Schoenberg: Mi evolución, in *Ateneo* (Madrid) 59 (1 June 1954), 12; a partial reprint of the Spanish translation was published in *Nuestra música* (Ciudad de México) 4 (1949), 239–249.

39 Amadeo Solé Leris: Arnold Schoenberg (1874–1951), in *Música* (Madrid) 7 (January–March 1954), [29]–46, 43.

40 Although there were very few broadcasts of Schönberg's works in Spain during those years (for instance, in the first half of 1954, only *Gurre-Lieder* and *Transfigured Night*, op. 4 were broadcast), some other less known compositions were later on the air: for instance, the *Piano Concerto*, op. 42 was broadcast by the National Radio of Spain in Barcelona (27 July 1960).

41 The performance of another work by Schönberg (the *Serenade*, op. 24) was initially scheduled but later cancelled because of a delay in the delivery of the score. Additionally, Bodmer had already conducted Schönberg's *Suite*, op. 29 in the "Bartomeu concerts" series two years before the 1953/1954 season (5 July 1952).

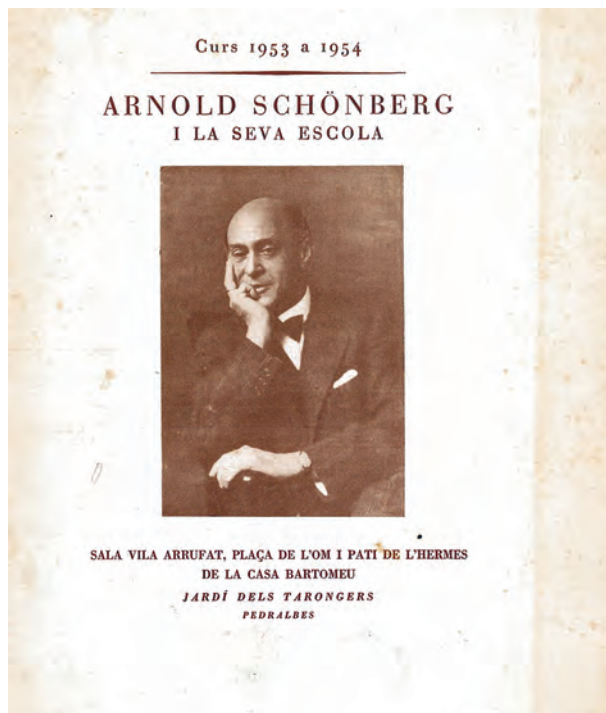


Plate 4: Concert booklet of the 1953–54 “Bartomeu concerts” series, “Arnold Schönberg and His School” (front cover) (Private collection)

release in Spain by the label Belter in early 1956⁴² was accompanied by extensive publicity and critical acclaim,⁴³ as was also the case, two years later, on the occasion of the release of Horenstein’s renderings of opp. 4 and 9 (Vox 1956), provided with Spanish liner notes by Juan Eduardo Cirlot.⁴⁴ This overambitious initiative was unfortunately not very successful, as the organisers of the season had to admit;⁴⁵ additionally, its exclusive nature restricted the propagation to a

42 Belter 30026-30027 (1956), a reissue of the recording made by René Leibowitz for The Haydn Society in 1953.

43 Belter anuncia la publicación de los Gurre-Lieder, de Schoenberg, in *Ritmo* (Madrid) 275 (1 December 1955), 23; [Fernando] Rodríguez del Río: “Gurre Lieder”, de Arnold Schoenberg, producción única y maravillosa, in *Ritmo* (Madrid) 279 (1 June 1956), 20.

44 Belter 30154 (1958). The same label distributed the recording of the concertos opp. 36 and 42, conducted by Michael Gielen, for Vox (Belter 30192, 1959).

45 “This season, it cannot be said that the Schönberg series has been a success. The performance difficulties that have demanded a longer preparation have led to the result that the majority of the interesting works were presented at the end of the season, causing a saturation of the availability of time and nerves of the audience. Some

gave up and were not replaced by sufficient ‘newcomers’ that were eager to satisfy their so praiseworthy curiosity”. *Curs 1953 a 1954. Arnold Schönberg i la seva escola* (Barcelona [1954]), s. p. After the 1953–54 season, the “Bartomeu concerts” scheduled Schönberg’s music only two more times: 28 April 1957 (the *Suite for piano*, op. 25; Jaume Padrós, piano) and 15 June 1957 (the orchestral version of *Transfigured Night*, op. 4; Orquestra Simfònica; Domènec Ponsa, conductor).

Table 1: Compositions by Arnold Schönberg scheduled at the 1953–54 “Bartomeu concerts” series

Date	Composition(s)	Performer(s)
14 November 1953	<i>Chamber Symphony</i> , op. 9	Orquestra Catalana da Camera; Jacques Bodmer, conductor
30 January 1954	<i>Foliage of the Heart</i> , op. 20	Instrumental Ensemble, Lolita Torrentó, soprano; Jacques Bodmer, conductor
20 February 1954	opp. 11, 19, 25, and 33a	Jaume Padrós, piano ^a
21 February 1954	opp. 8/1–3, 12/1, 14/1, 15	Carmen Goller, soprano; Margarita Goller, mezzosoprano, only op. 15; Jaume Padrós, piano
27 March 1954	<i>String Quartet</i> No. 3, op. 30, and No. 4, op. 37	Cuarteto Dini
10 April 1954	<i>Pierrot lunaire</i> , op. 21	Instrumental Ensemble, Margarita Goller, voice; Jesús García Pérez, conductor
1 May 1954	<i>Wind Quintet</i> , op. 26	Quinteto de Viento de Barcelona
15 May 1954	<i>Six Little Piano Pieces</i> , op. 19	Gerd Kaemper, piano
4 July 1954	<i>Gurre-Lieder</i>	Orquestra Catalana da Camera, Coral Sant Jordi, Agrupació Madrigal, Cor Professional, Vocal soloists ^b ; Jacques Bodmer, conductor
11 July 1954	<i>Ode to Napoleon Buonaparte</i> , op. 41	Orquestra Catalana da Camera, Núria Quer, reciter / Jacques Bodmer, conductor
17 July 1954	<i>String Quartet</i> No. 2, op. 10	Agrupación de Música de Cámara da Barcelona; Lolita Torrentó, soprano
24 July 1954	<i>Transfigured Night</i> , op. 4	Jaume Llecha; Joan Farrarons, violins; Josep Rodríguez de la Fuente, Mateu Valero, violas; Albert Morell, Esteve Clot, violoncelli

a Jaume Padrós played the same pieces three more times over the following months, both in Barcelona (10 March 1954; September 1954) and Madrid (19 March 1955).

b Bartomeu Bardaji (Waldemar), Maria Arronia (Tove), Rosario Gómez (Wood Dove), Eskild Rask Nielsen (Peasant), Francesc Paulet (Klaus the Jester), Núria Quer (speaker).

small audience. The above-mentioned Xavier Montsalvatge used the concerts for his own purposes by taking advantage of what he described the “excess” of Schönberg’s music in these concerts, making the counterproposal that the compositions of Berg and Dallapiccola pursued a less bellicose path more suitable for contemporary music.⁴⁶

As a matter of fact, the private, or at least only semi-public, performance of these “Bartomeu concerts” also extends to the discontinuous trickle of

46 Xavier Montsalvatge: Música. Conciertos íntimos, in *Destino* (Barcelona) 888 (29 July 1954), 27–28.

Schönberg's compositions performed in Spain until the beginning of the 1960s: these were almost exclusively piano pieces played in concerts organised by foreign cultural institutes,⁴⁷ music teaching institutions⁴⁸ and residence halls,⁴⁹ or as a part of the program of the newly created Spanish section of the International Society for Contemporary Music (Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, ISCM).⁵⁰ Two exceptions from this scant offering should be mentioned: on the one hand, the repertoire of Agrupación Coral de Cámara de Pamplona included some of Schönberg's pieces for choir from late 1953 on,⁵¹ and on the other, the Agrupación de Música de Cámara de Barcelona with the soprano Lolita Torrentó performed the *String Quartet No. 2*, op. 10 in Barcelona at least four times between May 1954 and May 1960 in large auditoriums such as the Palau de la Música Catalana.

Even though it seems that there were very few live performances, these could still have provided the impetus for a critical re-evaluation of Schönberg's music and influence in Spain, but the common stance of rejection remained almost unchanged among authoritative composers and essayists. Referencing only two of many examples, I can point to the determined defence of tonality by Óscar Esplá as the only 'ethical' way for music composition against the "*mist of aesthetic prejudices and psychological confusions*" underlying Schönberg's creative proposals,⁵² and the negative impression that Joaquín Rodrigo obtained of the "*automatist and monochrome*" nature of the twelve-tone works featured at the 1955 ISCM.⁵³

This pejorative view of the aesthetic values of non-tonality and twelve-tone music, often attributed exclusively to Arnold Schönberg and his direct pupils, was generally adopted and unceasingly restated by Spanish music criticism. Thus, the Viennese composer and his followers had to be considered, as the music critic of the Madrid newspaper *El Alcázar*, Fernando Ruiz Coca, asserted, a mere symbol of those Expressionist times of "*nostalgia, pessimism*

47 As in the case for Beatrice Berg's performances of op. 33a in Madrid and Barcelona in Spring 1954, sponsored by the French Institute.

48 The pianist Gerd Kaemper played opp. 19 and 33a in the Madrid Conservatory (29 April 1954) and in a public recital two weeks later in Barcelona (19 May 1954).

49 Such as the "Colegio Mayor San Jorge", the setting for a performance of the *Suite for piano*, op. 25 by the composer Josep Cercós (Barcelona, 19 May 1956).

50 For example, the "Contemporary Piano Course" given by Margot Pinter in the

Madrid Conservatory in July 1956, where the pianist Pedro Espinosa – a regular participant at the Darmstädter Ferienkurse from 1958 on – played Schönberg's opp. 11, 19, and 33a and b and possibly other works by the composer. See Ángel Ruiz Campo: *Siete días en Madrid*. Schoenberg, 35 grados centígrados, in *Revista de actualidades, artes y letras* (Barcelona) 222 (12 July 1956), 6; reprinted in *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria) (6 August 1956), 3–4.

51 Performed in Pamplona, 1 December 1953, and Granada, 27 June 1954; Actividades de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona durante el año 1954,

in *Diario de Navarra* (Pamplona) (6 January 1955), 6. There are no exact references to the specific work; it may be one (not likely the whole collection) of the *Three Folksongs*, op. 48, published in 1949.

52 Óscar Esplá y Triay: *Función musical y música contemporánea* (Madrid 1955), 30–39, 34. Reprinted in *Escritos de Óscar Esplá*, edited by Antonio Iglesias (Madrid 1977), [145]–172.

53 Joaquín Rodrigo: El XXIX Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Rumbo al dodecafonismo, in *Imperio* (Zamora) (13 January 1956), 8.

and bitter and cynical lack of hope”,⁵⁴ a dehumanized dead-end road opposed to the fertility of the models of Stravinsky or Bartók, and even incompatible with Spanish spiritual idiosyncrasy.⁵⁵ This common opinion could be also observed in Barcelona in the writings of the journalist and composer Rossend Llates between 1953 and 1955; just like Montsalvatge, Sopena, and Ruiz Coca, Llates, who occasionally adopted a more objective approach to the subject,⁵⁶ often repeated the misjudgement that Schönberg’s music was an “*art that expresses desperation [...] and tends to pervert the human purpose of art and become its sole objective*”⁵⁷ and was thus unable to provide an appropriate model for younger composers.⁵⁸ Its conceived lack of appeal, strongly marked by Christian Existentialist parameters, led Dolores Palá to label twelve-tone technique and its aesthetic consequences in 1957 an “*enigma of our time.*”⁵⁹

Towards a turning point (1958–60)

The initiative to stand up against such well-established stereotypes fell precisely to those younger composers who were quite aware of the revitalizing role that Schönberg’s experiences and twelve-tone practices could mean for their own technical and aesthetic development and for the evolution of Spanish composition. As early as 1955, José Luis de Delás (1928–2018) – shortly after his return from Munich, where he had studied –, had praised the “*structural order and universality*” of the “*inevitable and radically new*”⁶⁰ twelve-tone music. Somewhat later composers such as Ramón Barce (1928–2008) and Luis de Pablo (b. 1930), through a series of essays published in the second half of 1958, stated that twelve-tone technique was the only “*genuine evolution*” of music and its most “*alive and current*” path.⁶¹ Moreover, they forcefully denied the alleged arbitrariness of its compositional solutions and its limitation to outdated historical circumstances or ‘Expressionist’ character peculiarities, refuting so Sopena’s and Ruiz Coca’s aesthetic evaluation:

54 Fernando Ruiz Coca: *Estética de la nostalgia*, in *Ateneo* (Madrid) 77 (15 February 1955), 12.

55 Idem: *Paisaje de la esperanza*, in *Ateneo* (Madrid) 65 (1 September 1954), 40; idem: *El atonalismo, hoy*, in *Índice de artes y letras* (Madrid) 93 (September 1956), 17. Only some works by Alban Berg (among them the *Lyric Suite* and the *Violin Concerto*) seemed to escape that overall condemnation, by virtue of an alleged more directly ‘affective’ content.

56 Rosendo Llates: *Algo sobre el dodecafonismo*, in *Revista de actualidades, artes y letras* (Barcelona) 175 (18 August 1955), 19.

57 Idem: *La música de Alban Berg*, in *Revista. Semanario de información, artes y letras* (Barcelona) 66 (16 July 1953), 14.

58 Idem: *Las últimas tendencias*, in *Revista de actualidades, artes y letras* (Barcelona) 173 (4 August 1955), 18.

59 Dolores Palá Berdejo: *Un enigma de nuestro tiempo. El dodecafonismo como*

nueva poética musical, in *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid) 15/60 (Autumn 1957), [329]–347.

60 José Luis de Delás: *Perspectiva de una nueva música española*, in *Ateneo* (Madrid) unnumbered special issue (January 1955), 46–47, 47.

61 Ramón Barce: *Atonalidad y dodecafonismo / Discografía de Arnold Schönberg*, in *Índice de artes y letras* (Madrid) 115–116 (August–September 1958), 20 and 25.

*There is nothing, absolutely nothing – neither in its aesthetic assumptions nor in its technique – that prevents twelve-tone music from following the paths of joy and heroism [and to convey] a collective, even gleefully multitudinous, expression.*⁶²

While the more established voices among Spanish music criticism kept turning Schönberg away from the “*more solid mainstays*” of Twentieth-Century music,⁶³ a door was beginning to open to his music, twelve-tone or not, by 1958. This tendency quickly gained ground during the triennium 1958–60, in which major Spanish avant-garde forums such as *Jeunesses Musicales* and *Club 49* in Barcelona and several Madrid institutions, including the “Aula de Música” of the Ateneo and the concert series “Tiempo y Música” and “Cantar y Tañer”, began to program Schönberg’s works, often together with compositions by young Spanish composers and others from the Second Viennese School and more avant-garde repertoires: A true musical pro-Schönberg ‘offensive’ made up of essays, lectures and courses on his music⁶⁴ entrusted to composers and committed music critics, as well as public guided listenings of selected compositions.⁶⁵

For instance, on 22 May 1959, the “Aula de Música” of the Ateneo presented the long-awaited Madrid premiere of *Pierrot lunaire*,⁶⁶ in a concert sponsored by *Jeunesses Musicales*, the Ministry for National Education, who presided over the event, and the Spanish Embassy in Bonn. In it, according to several music critics, only “*scattered and moderate displays of disapproval*” were to be noticed among a large audience;⁶⁷ and even the formerly reluctant Ruiz

62 Idem: ¿El dodecafonismo, música de la angustia?, in *Índice de artes y letras* (Madrid) 118 (October 1958), 21.

63 Namely Stravinsky, Bartók, Hindemith, Prokofiev – and Manuel de Falla, according to Xavier Montsalvatge: *La desintegración actual de la música*, in *ABC-Blanco y Negro* (Madrid) 2429 (22 November 1958), 67–68, 68.

64 A whole list of these events would be excessive; let us mention just four examples:
– Madrid, Conservatory, 30 March 1958, Enrique Franco, lecturer (“Recent Trends in Music”); Manuel Carra, piano [op. 33a].
– Pamplona, Conservatory, 3 September 1958; Enrique Franco, lecturer (“The Big Thing: Expressionism, Non-Tonality and Twelve-Tone Music. Schoenberg and his School”).
– Madrid, Aquinas University Residence / Ateneo, 6 and 10 March 1960; Luis de Pablo, lecturer (“Twelve-Tone Music. A Basis for Its

Comprehension”); Pedro Espinosa, piano (opp. 11, 19, 23, 33a and b).
– Granada, University, 17 March 1960; Cristóbal Halffter, lecturer (“The Viennese School and the New Generations”); Manuel Carra, piano (opp. 19 and 33a).

65 For instance, *Jeunesses Musicales* offered commented listenings of the following works in Barcelona between 1959 and 1960: *Moses und Aron* (25 and 26 November 1959), opp. 38, 39, and 45 (13 January 1960), op. 31 (13 May 1960), opp. 9 and 42 (25 October 1960) and the complete piano works (13 December 1960); and, in the smaller northern town of Pamplona, further public presentations of the *Gurre-Lieder* (29 May 1959) and *Pierrot lunaire*, op. 21 (22 December 1959) were organised.

66 Performers: Margarita Goller (voice) and members of the Orquesta de Cámara de Madrid, conducted by Odón Alonso. A 1936 *Pierrot lunaire* performance in Madrid (to be sung by Marya Freund and conducted

by Gustavo Pittaluga) was scheduled, but then postponed and ultimately cancelled; see *Conciertos*. Madrid. *Música moderna en la Residencia de Estudiantes*, in *Ritmo* (Madrid) 126 (1 March 1936), 11–12, 11.

67 Antonio Fernández-Cid: Estreno de “*Pierrot lunaire*”, de Schoenberg [sic], en el Ateneo, in *ABC* (Madrid) (20 March 1959), 63. The music critic showed “*curiosity and respect*” facing Schönberg’s op. 21, after having judged it “*fully impenetrable*” and “*without any artistic relevance to music history*” some years before; idem: *Las Semanas Musicales de Berlín*. Del “*verismo*” al “*schoemberismo*”, in *La Vanguardia Española* (Barcelona) (14 October 1954), 19; Antonio Fernández-Cid: *Las semanas musicales de Berlín*, in *Correo literario* (Madrid) 8 (January 1955), s. p.

Coca acknowledged the “brilliance”, “continuity in an unescapable evolution”, and “loyalty to the best art vocation” that the Schönberg monodrama disclosed, as he finally admitted.⁶⁸

Yet the main public proof of this change of attitude, although restrained to a midsize circle of *connoisseurs*, was the organisation of a series of lectures and debates with the title “Keys for Arnold Schönberg” in late Autumn 1959 in the “Aula de Música” of the Madrid Ateneo centring upon the significance of Arnold Schönberg’s work. These were preceded by a preliminary series of lectures devoted to the main features of non-tonal and twelve-tone music.⁶⁹ The series was conceived as the first step towards a broader discussion of the “style, evolution and cultural function of twelve-tone music”, as its subtitle stated, and Schönberg’s compositions were offered as a “most promising and suggestive starting point” for the situation of contemporary music by Ruiz Coca, the head of the “Aula de Música”.⁷⁰

In this context of reappraisal of the figure Arnold Schönberg, the polarisation of attitudes increased and took on impassioned accents. Some ‘moderate’ musicians displayed a rather careful opinion, rejecting the adoption of twelve-tone technique without adapting it to an alleged Hispanic nature,⁷¹ whereas more avant-garde composers extolled the most radical works of Schönberg, calling the *Wind Quintet*, op. 26, for instance, an “exacting and beautifully flawless” piece that constituted a correct “starting point for every young composer hoping to create a current music work”.⁷² For its part, more conventional music criticism chose a more sarcastic mood, on the occasion of a performance of the same op. 26:⁷³

[The] terrible forty-five minutes of his ‘Quintet’ were, for the undersigned, something of a crushing monotony, reiteration and even incoherence. Such music, maybe appealing for the professional sector, overwhelms the amateur. The twelve-tone pleasure, the serial charm is born, above all, from surprise. Never more than in this case, brevity is a virtue. In short, heroic the performers ... and all that did not leave the hall.⁷⁴

68 Fernando Ruiz Coca: Música para la esperanza. Schoenberg, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, in *El Alcázar* (Madrid) (23 May 1959).

69 Namely three lectures on “Expressionism, Atonality and Twelve-Tone Music” (26 February, 5 and 12 March 1959), by José Eugenio de Baviera, and a closing talk by Ramón Barce (“Young people Facing Atonality”, 2 April 1959).

70 This 1959 “Keys for Arnold Schönberg” course consisted of four lectures (Fernando Ruiz Coca, “Evolution, Present Times

and Prophecy”, 26 November; Ramón Barce, “The Third String Quartet: Form and Twelve-tone Row”, 3 December; Gerardo Gombau, “Variations op. 31: The Orchestra”, 10 December; and Manuel Carra, “The String Trio op. 45: The Late Style”, 17 December). Together with some excerpts from Schönberg’s “My Evolution” text, summaries of these were published in *Claves para Arnold Schönberg*, in *La Estafeta literaria* (Madrid) 185 (15 January 1960), 16–17.

71 Ricardo Olmos: Divagaciones en torno al dodecafonismo, in *La Estafeta literaria* (Madrid) 176 (1 September 1959), 17.

72 Luis de Pablo: Música. Carta de Madrid, in *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife) (21 April 1960).

73 Madrid, 28 January 1960 (Quinteto de Viento de Madrid).

74 Antonio Fernández-Cid: Presentación del ‘Quinteto de viento de Madrid’, en el Ateneo, in *ABC* (Madrid) (29 January 1960), 58.

Epilogue

In a certainly optimistic fashion, Ramón Barce dared to affirm that the challenge facing Spanish music at the beginning of the 1960s had to be marked by the “*complete incorporation of Serialism*”⁷⁵ in order to achieve real international standards and overcome the everlasting hindrances of old-fashioned Folkloristic and Neoclassicist models. As far as this concerns the actual presence of Schönberg’s music in Spain in the immediately following years, there was a good reason for his optimism, as the selection of works by Schönberg (mainly from his late period) that were first performed in Spain between 1960 and 1965 shows (Table 2); this positive balance would be even more obvious if the table also included performances beyond the Spanish premieres.

The quadrennium 1961–64 would indeed deserve a study on its own, for it represented the consolidation of performances of Schönberg’s music in Spanish concert halls. In a highly symbolic way, it closed with two main events held in Madrid at the First Biennial for Contemporary Music:⁷⁶ two monographic concerts, one devoted to compositions of the Second Viennese School,⁷⁷ and another consisting entirely of works by Schönberg, conducted by Max Deutsch.⁷⁸

By this time, Arnold Schönberg could not only be heard more habitually, but also read about, both in his own words and in analytical essays and biographies. This aspect would also need further elaboration; a thorough examination should be undertaken of the essays on Schönberg that the composer Josep Soler (b. 1935) – who took private lessons with René Leibowitz in Paris in the early 1960s – published in the journal *Serra d’Or* from 1960 onwards;⁷⁹ and, above all, a detailed analysis should be made of the Spanish translations of both *Style and Idea* and the 1951 biography of Schönberg by Hans Heinz Stuckenschmidt, printed in Spanish translations in 1963 and 1964.⁸⁰

75 Ramón Barce: La música española ante 1960, in *Índice de artes y letras* (Madrid) 133 (January 1960), 12.

76 Inés San Llorente Pardo: La Bienal de Música Contemporánea de 1964, in *Cuadernos de Investigación Musical* 3 (2017), 75–95.

77 Madrid, 7 December 1964; in it, Schönberg’s *Four Songs for Voice and Orchestra*, op. 22, had its Spanish first performance (Orquesta Nacional de España; Carla Henius, soprano; Benito Lauret, conductor).

78 Madrid, 1 December 1964 (Groupe des Concerts de la Sorbonne; Colette Herzog, soprano; Lucienne Dumont and Anne-Marie de la Villeon, piano; John Riley, reciter). It included the opp. 11, 15, 29, 33, and 41.

79 Josep Soler: Sobre Arnold Schönberg – I. La seva època – Música atonal, in *Serra d’Or* 2/8 (August 1960), 32–33; Sobre Arnold Schönberg – II. Dodecafonisme, in *Serra d’Or* 2/9 (September 1960), 28–29. Reprinted in Josep Soler Sardà: *Música i espiritualitat* (Vilafranca del Penedès 2016), 40–47 and 68–75. Five years before, Soler took part, as a pianist, in two lectures on twelve-tone music held by Antoni Nicolau

(Barcelona, 22 February and 22 March 1955). – These are not the only “Schönberg connections” of Josep Soler during those years: the melodic material of several roles of his opera *Agamemnon* (1960) stems from the main row of Schönberg’s *String Trio*, op. 45; Agustí Bruach: *Las óperas de Josep Soler* (Madrid 1999), 33–42.

80 Arnold Schoenberg: *El estilo y la idea*. Translated by Juan J. Esteve (Madrid 1963) [from the 1951 London edition]; Hans Heinz Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*. Translated by Luis de Pablo (Madrid 1964) [from the 1956 French translation].

Table 2: Premieres of compositions by Arnold Schönberg in Spain, 1960–1965

Location and date	Composition	Performer(s)
Barcelona, 29 February 1960	<i>String Trio</i> , op. 45	Agrupación de Música de Cámara de Barcelona
Madrid, 17 March 1960	<i>Phantasy for Violin with Piano Accompaniment</i> , op. 47	Antonio Gorostiaga, violin; Ana María Gorostiaga, piano
Madrid, 3 November 1961	<i>Variations for Orchestra</i> , op. 31	Orquesta Nacional de España; Hermann Scherchen, conductor
Palma, 28 January 1962	<i>Variations on a Recitative</i> , op. 40	Montserrat Torrent, orgue
Barcelona, 26 October 1964	<i>A Survivor from Warsaw</i> , op. 46	Orquesta Municipal de Barcelona; Coral Antics Escolans de Montserrat; Jordi Torras, narrator; Enrique Jordá, conductor
Barcelona, 5 February 1965	<i>Concerto for Piano and Orchestra</i> , op. 42	Orquesta Municipal de Barcelona; Rita Bouboulidi, piano; Rafael Ferrer, conductor

Without extending the chronological frame of this essay, this ‘Spanish Schönberg panorama’ through the 1950s could be completed by the examination of some side issues. For instance, one could study under what circumstances Spanish practical musicians such as Jacques Bodmer, Manuel Carra, Pedro Espinosa or Odón Alonso were exposed to Schönberg’s music and how they reacted to it from the view of a performer; or the large, often overlooked, role played by peripheral diffusion centres, where surprisingly perceptive approaches to Schönberg’s aesthetics were printed in local newspapers⁸¹ and wide-ranging initiatives in support of contemporary music emerged.⁸²

Just as new compositions by Schönberg were publicly performed in Spain and his music aesthetics spread on the public eye, the more reticent voices against it (from Montsalvatge to Sopeña) began to abandon their earlier reluctant positions or were, maybe, gently silenced or left aside. From the 1951 “laboratory experiment”, through the 1957 “enigma of our time”, the time

81 For example, the full-page essay published by L.R.: Precisiones sobre la música dodecafónica, in *La Nueva España* (Gijón) (27 May 1958), 9. Reprinted in *Diario de Navarra* (Pamplona) (6 May 1958), 9.

82 Such as those launched by the composer Juan Hidalgo (1927–2018), who premiered two of his orchestral works at Darmstadt in 1957 (*Ukanga*) and 1958 (*Caurga*), held the lecture “From Schönberg to Us” in his home town in the Canary Islands (Las Palmas de Gran Canaria, 22 May 1959), and even promoted a whole concert series of avant-garde and experimental music there in early July of that year, in

which the pianist Margot Pinter performed Schönberg’s *Three Piano Pieces*, op. 11. See Gala de Reschko. Ojeada a la música experimental a través de Juan Hidalgo, compositor, in *Mujeres en la isla* (Las Palmas de Gran Canaria) 53 (May 1959), 6–7; and D.L. Segundo recital de Margot Pinter en la Sociedad Filarmónica, in *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria) (3 July 1959), 5.

undoubtedly moved forward in its evaluation of the true historical dimension of the figure of Schönberg and its possible necessity for Spanish music, as Luis de Pablo assessed in 1964: *“Nowadays, Schönberg is already history, but a history we have not yet learned. But we need to know it, if we do not want, as so often, to have seen it all before we have even begun to look.”*⁸³

83 Luis de Pablo: Prólogo, in Hans Heinz Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg* (Madrid 1964), [11]–15, 15.

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.

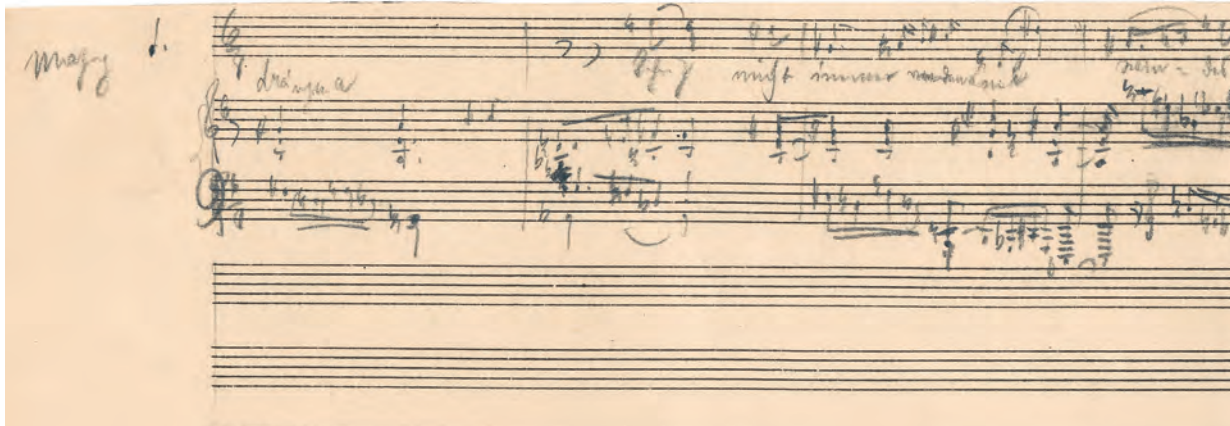


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Erster Entwurf, 6 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 419r])

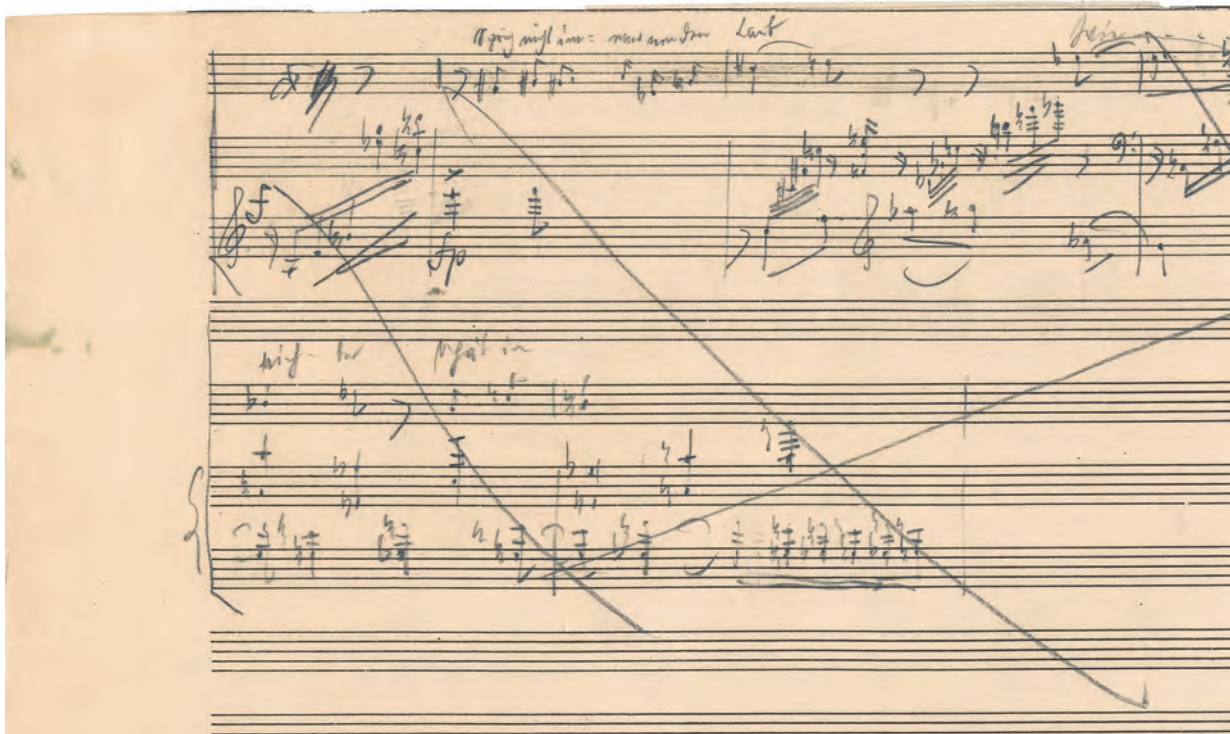
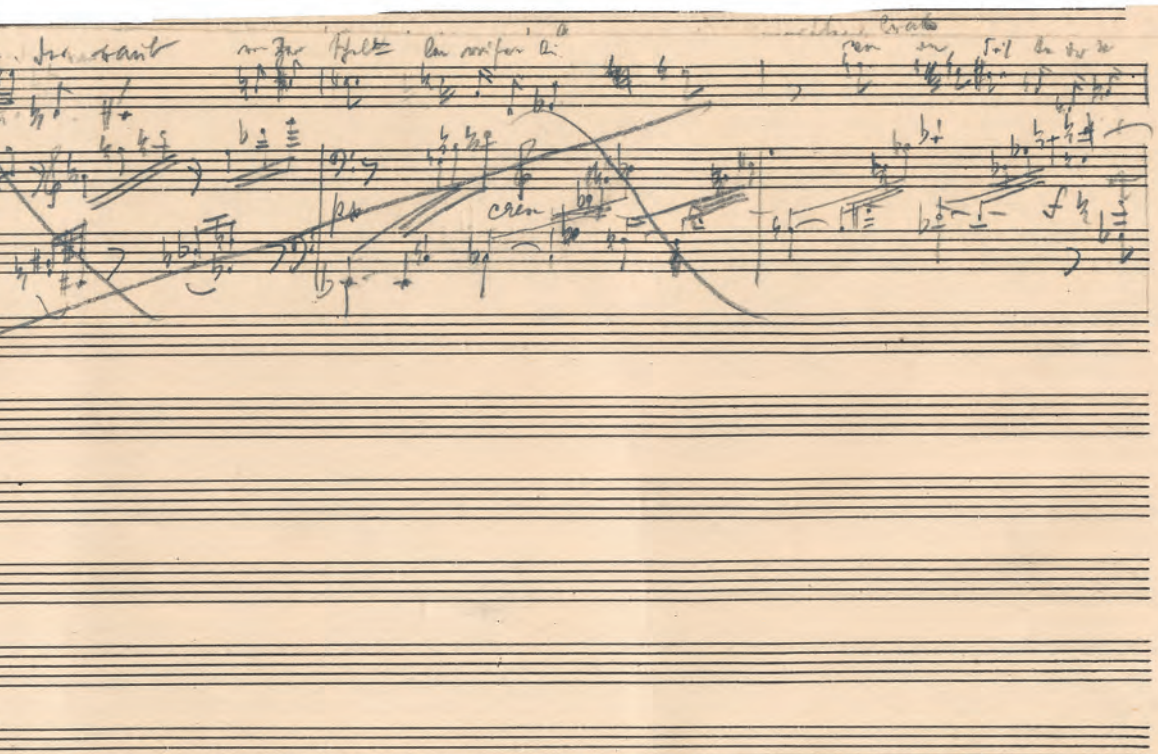
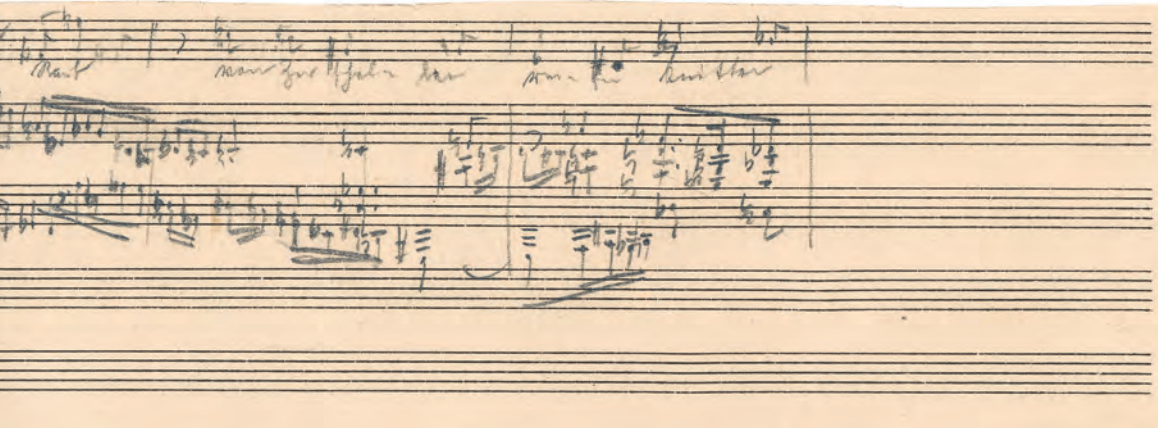


Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Zweiter Entwurf, 7 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 420v])



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

- 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.

fp *ppp*

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)

Der älteste Vertonungsansatz zu *Sprich nicht immer von dem Laub*³ (Abbildung 1) datiert höchstwahrscheinlich vom Herbst 1908⁴ und weicht stark vom publizierten Lied ab:

- 1) im Tonhöhenbereich gibt es keine Übereinkünfte;
- 2) die Klavierbegleitung ist von einem nur hier auftretenden Motiv aus fallenden großen Terzen in der linken Hand geprägt und ansonsten eher massiv, akkordlastig; insgesamt überwiegen fallende Bewegungen, in Takt 4 kanonisch. In den Takten 1–3 sind rechte Hand und Gesangslinie ziemlich eng aufeinander bezogen;
- 3) Die Gesangslinie selbst weist einen noch sehr gleichförmigen Rhythmus im 6/8-Takt auf und braucht 25 Achtelnoten um das Wort »Quitten« zu erreichen. Im publizierten Lied wird das Wort »Quitten« bereits nach 18 Achtelnoten erreicht. Schönbergs Arbeit an der Beschleunigung des formalen Tempos, sein Ringen um Verkürzung, lässt sich bis zur endgültigen Version genau verfolgen;
- 4) Der Aufführungshinweis *drängend*, den Schönberg dem ersten Vertonungsversuch hinzufügte, erübrigte sich im publizierten Lied. »drängend« kann man wohl als den originären Affekt des Liedes bezeichnen; Schönberg dürfte ihn dem dichten Reimschema und den geflüsterten i-Klängen von Georges Gedicht entnommen haben. In der ersten Version wird er jedoch rein verbal behauptet, die Musik selbst »drängt« kaum, höchstens äußerlich, in der Schwere des Klaviersatzes. In der endgültigen Fassung mit ihrer kompakteren und zugleich rhythmisch äußerst wandelbaren Gesangslinie wird das innere »Drängen« des Gedichts in der Musik selbst realisiert.

Zwischen dem ersten Vertonungsversuch und dem publizierten Lied gibt es gleichwohl verbindende Aspekte:

- 1) die fallende kleine Sekunde *e-dis* auf den Eröffnungsworten »Sprich nicht«. Sie wird in der endgültigen Fassung – nach *es-d* transponiert – zum »Hauptmotiv« (Reinhold Brinkmann⁵);
- 2) den aus dem Text gewonnenen punktierten Rhythmus »Wi-ndes« (Abbildung 4a), den Schönberg von Anfang an variiert, zum Beispiel »immer von dem« in Takt 3 des ersten Entwurfs und Takt 2 des publizierten Liedes.

3 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 15, 419); der 6-taktige Entwurf steht auf Seite 2 eines Bogens, der in der Schönberg-Gesamtausgabe als »Sammelhandschrift XXII« beschrieben wurde. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht, Fassungen, Skizzen, Fragmente. Textteil*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1989, p. 32

(Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 1/2, 1).

4 Reinhold Brinkmann arbeitete heraus, dass der 6-taktige Entwurf der ältere sei. Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart 2000, p. 102–103, Anm. 11. Die Erste Niederschrift von op. 15/13 (*Du lehnst*

wider eine Silberweide) auf dem gleichen Bogen ist auf den 27. September 1908 datiert.

5 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George. Interpretation eines Liedes, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 26/1 (Januar 1969), p. 1–28, hier p. 18.

Indem sich diese Varianten im vollendeten Lied aneinanderreihen, entsteht eine klangliche Umsetzung des Bildes des Laubs, das sich im Wind dreht (*»Wi-ndes Raub«*). Auch hier dürfte es sich um einen direkt aus dem Gedicht herrührenden Schaffensimpuls handeln, der – neben dem »Hauptmotiv« der fallenden kleinen Sekunde – als zündendes Moment für die Liedkomposition bezeichnet werden darf. Es unterstreicht den Stellenwert des ansonsten stark abweichenden ersten Vertonungsansatzes, dass dieses rhythmische Motiv bereits hier in Erscheinung tritt und auch die beiden nachfolgenden Versionen prägen wird.

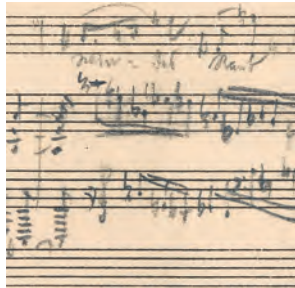


Abbildung 4a: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14
Erster Entwurf (vgl. Abbildung 1), Ausschnitt

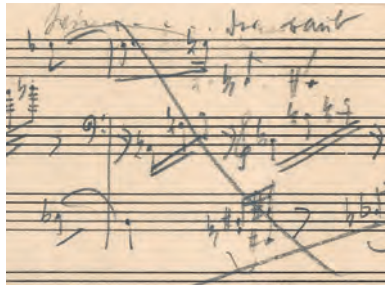


Abbildung 4b: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14
Zweiter Entwurf (vgl. Abbildung 2), Ausschnitt

Der zweite Liedanfang⁶ (Abbildung 2) entstand wahrscheinlich fünf Monate später, im Februar 1909, wohl kurz vor der endgültigen Fassung.⁷ Er unterscheidet sich in folgenden Aspekten von dem ersten Vertonungsansatz:

6 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 15, 420); der gut 7-taktige Entwurf steht auf p. 1 eines Bogens, der in der Ausgabe *Sämtliche Werke* als »Sammelhandschrift XXIII« beschrieben

wurde. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 3, p. 32.

7 Vgl. Reinhold Brinkmann: *Arnold Schönberg; Drei Klavierstücke op. 11*,

s. Anm. 4, p. 102f., Anm. 11. Die Erste Niederschrift von op. 15/15 (*Wir bevölkerten die abend-düstern Lauben*) auf Seite 2–4 des gleichen Bogens ist auf den 28. Februar 1909 datiert.

- 1) in der kompletten Umkehrung der Bewegungsrichtung im Klavier in den Takten 1–5: Jeder Impuls verläuft nun aufwärts. Anders als in der älteren Version ist kein vordergründiger Bezug zwischen Klavier und Gesangslinie erkennbar. Der Klaviersatz löst sich nahezu ganz in Arpeggien auf, die allmähliche »Immaterialisierung« des Satzes lässt sich klar verfolgen;
- 2) Gegenüber der älteren Version wird die Gesangslinie im zweiten Vertonungsansatz rhythmisch knapper und zugleich flexibler gestaltet. Die über den Taktstrich nach vorn gezogene Silbe »Win-« drängt vorwärts, die Worte »vom Zerschell-« schließen nun ohne Pausen⁸ an (Abbildung 4b). Die Silbe »Quit-« erklingt somit schon nach 20 Achtelnoten, den Charakter des »Drängens« entwickelt Schönberg hier bereits mehr im eigentlichen Tonsatz.

Die abgebrochene zweite Version weicht von der endgültigen noch in folgenden Punkten ab:

- 1) Der Klaviersatz wirkt rhapsodischer als in der endgültigen Fassung, fast motorisch-intuitiv; die Bindung an Motive ist schwächer. Die endgültige Fassung wird wieder einen größeren motivischen Zusammenhang aufweisen, insbesondere in der Variierung des Klaviermotivs aus Takt 1. Zugleich ist der Klaviersatz dort noch weiter ausgedünnt (»immaterialisiert«);
- 2) Die Gesangslinie der zweiten Version, insbesondere ihre aufsteigende Bewegung in Takt 1,⁹ steht der endgültigen Fassung überraschend viel ferner als die der ersten Version;¹⁰
- 3) In der endgültigen Version werden Gesang und Klavier wieder enger aufeinander bezogen als in der zweiten. In den Takten 8–9 beispielsweise erklingt ein einziges Unisono, auf den Tönen *es-d*, fortgesetzt im *cis* auf der entscheidenden Zäsur im Lied.

Verbindende Aspekte zwischen der zweiten und der endgültigen Version gibt es jedoch viele, was im Grunde ihrer zeitlichen Nähe entspricht:

- 1) den punktierten Rhythmus »i-mmer von dem Laub«;
- 2) die Töne *cis* und *es*, die bereits in der zweiten Version als Dreh- und Angelpunkte des Satzes eingesetzt wurden, um den Ton *d* herum. Sie erfüllen diese Funktion auch im vollendeten Lied;

8 Harald Krebs erwähnt zwar die »elimination of rests« in der endgültigen Version im Vergleich zur zweiten Version, deren Wirkung er darin sieht, »to lend the first few measures of v. 3 more flow and continuity«, geht darüber hinaus jedoch nicht auf den die drei Versionen übergreifenden Aspekt der Beschleunigung des formalen Tempos ein; vgl. Three Versions of Schoenberg's

Op. 15 No. 14: Obvious Differences and Hidden Similarities, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8/2 (November 1984), p. 131–140, hier p. 140, Anm. 5.

9 Sie entstand als Variierung durch Umspielung der Gesangslinie aus Takt 3 der ersten Version.

10 Die endgültige Version des Anfangs der Gesangslinie nimmt gewissermaßen eine »Restituierung einer ursprünglichen Variante in Verbindung mit der Verwerfung einer jüngeren Variante« vor; vgl. Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, in: *Musikphilologie*. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans. Laaber 2017, p. 162–175, hier p. 167 (Kompendien Musik 3).

- 3) die Kontur des Klavierparts mit ihren Aufwärtsbewegungen bleibt, sie wird in der endgültigen Fassung sogar noch motivisch zugespitzt, in Varianten des Klaviermotivs aus Takt 1;¹¹
- 4) die Hemiole, beide Male in Takt 6¹² auf »[Ver-]nichter spät im Jahr«: Sie bringt den gleichförmigen 6/8-Rhythmus ins Schwanken und wird in der endgültigen Fassung die vorwärtstaumelnden 16tel-Quartolen¹³ in den Takten 7 und 8 nach sich ziehen. In dem Maße, wie die Stimme sich allmählich aus dem 6/8-Takt befreit und das *drängend* zum Ausdruck bringt, kommt ihr in den sukzessiven Versionen ein wachsendes Gewicht zu.

Zum Lied Opus 15 Nr. 14 liegen also zwei sehr unterschiedliche frühere Versionen oder Fassungen vor. Die älteste könnte man mit einigem Recht sogar als »abgebrochene erste Vertonung« des Gedichts bezeichnen, so sehr weicht sie vom publizierten Lied ab. Als kreative Dokumente eigenen Rechts dokumentieren diese Quellen, dass und wie Schönberg wesentliche Aspekte des endgültigen Liedes erst nach und nach gestaltete.

11 Insbesondere in den Takten 7–8 in der endgültigen Version wird das Motiv verdichtet und verkettet. In direktem Textbezug illustriert es hier das »Zittern der Libellen«; aber aus etwas größerer Entfernung vertritt es den Kerngedanken des Liedes (Herbst, Verfall, drohender Abschied der Geliebten): Indem das Klavier eine langsam absteigende Bewegung in den je tiefsten Tönen kombiniert mit schnellen aufsteigenden Arpeggien, ertönt ein Bewegungsablauf, der als das Fallen eines vom Wind herumgewirbelten Blattes interpretiert werden kann. Der bildhafte Klang ist kein gewissermaßen angeklebtes Ornament, sondern erweist sich als erst hier in der endgültigen Version voll ausgereifte Ausgestaltung des wohl ältesten, dem Text entnommenen punktierten Kernmotivs.

12 In der zweiten Version schreitet das Klavier bereits in den Takten 4–5 in Hemiolen voran.

13 Wer die 16tel-Quartolen als stellvertretend für sechs Sechzehntel betrachtet, mag ihre Wirkung als verlangsamend, verbreiternd einstufen. Wenn man sie jedoch (vom Text her naheliegend) als Varianten des punktierten »i-mmer von dem«-Motivs betrachtet, stellen die Quartolen sehr wohl eine Beschleunigung dar. Indem der punktierte Rhythmus zu vier Sechzehnteln eingegeben wird, bricht der Stopp auf dem schweren Takteil weg: Die Drehbewegung verliert ihren Halt, taumelt ungebremst vorwärts und kommt erst auf »Licht« in Takt 9 zum Stehen. Spätestens in diesen Quartolen zeigt sich

dann doch die Tendenz, den Versrhythmus in »*musikalische Prosa*« aufzulösen – allen gegenteiligen Überlegungen diesbezüglich von Konstantin Voigt zum Trotz, der für diese Quartolen feststellen muss: »*Lediglich die Verse 9–11 haben keinen Bezug zum Vertonungstyp*«; idem: Arnold Schönbergs George-Lieder und die »Prosa-Auflösung der Verse«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – »Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«*. Hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann. Mainz 2016, p. 4. <https://schott-campus.com/arnold-schoenbergs-george-lieder-op-15/> (Zugriff 06.02.2020).

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 Kompositionsanfänge 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).

»aus dem Klang heraus vollständig vernommen«.¹⁹ Das aus dem Textrhythmus gewonnene »zündende Moment« des Liedes, von dem Hella Melkert spricht, könnte mithin als gewichtiges Argument für Schönbergs Behauptung von der »sicheren«/»vollständigen« »intuitiven« »ersten Berührung« mit dem Gedichttext genutzt werden.

Nun scheint dieses Argument aber mit einer anderen Beobachtung zu kollidieren: Reinhold Brinkmann hat den »Ureinfall«²⁰ des Liedes in der kleinen Sekunde abwärts der anfänglichen Melodiebildung (bei »*Sprich nicht*«) erkannt. Dies ist analytisch nachvollziehbar: Als paradoxe Wendung und poetischer Impuls erzeugt dieses »*Sprich nicht*« für George wie für Schönberg wesentliche dramaturgische Dynamik, weil es etwas beschwört, über das eigentlich geschwiegen werden soll.²¹ Dieses Kleinsekund-Intervall findet sich allerdings nur in der »1.« und der »endgültigen Fassung«, in der »2.« fehlt es.

Hella Melkert bezeichnet nicht nur den punktierten Rhythmus von »*Wi-ndes*«, sondern auch den initialen melodischen »Kerngedanken« der kleinen Sekunde abwärts als »zündendes Moment« der Komposition. Zugespitzt gesagt: Der punktierte Rhythmus wird als sich organisch prozessual entfaltender analysiert; die kleine Sekunde wird hingegen über eine Werkentstehung aus Brüchen und Umwegen aufgefasst. Die nachträgliche »Prozesslogik« aus Sicht der erzielten Komposition scheint so nicht mit der »Konstruktionslogik« des Schaffensvorgangs übereinzustimmen.²² Kurzum: Die Behauptung Schönbergs, dass er die gesamte Komposition von Beginn an »*notwendig*« und »*vollständig*« aus dem Textklang erfasst hat, würde zwar durch die Analyse des Kernrhythmus, nicht aber durch Nachvollzug der Genese des melodischen Kerns bestätigt.

Werkstattanalyse

Die sogenannte »1.« und die »2. Fassung« sind im Rahmen zweier Sammelhandschriften (XXII und XXIII) überliefert, die u. a. ebenfalls das 13. und 15. Lied enthalten und hierüber datierbar sind. Insbesondere zum 15. Lied wird ein parallel ablaufender Entstehungsverlauf vermutet. Dabei sind die »Entwürfe«

19 Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text (1912) (ASSV 3.1.1.4.); veröffentlicht in: *Der Blaue Reiter*. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. München 1912, p. 27–33, hier p. 32 f.

20 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 15. Das absteigende Halbtonintervall ist in der endgültigen Niederschrift für die Singstimme das beherrschende Intervall (bei »*Sprich nicht*«,

»*immer*«, »[...]schellen«, »*Quitten*«, »*Tritten*«, »*spät im*« etc., Ausnahme ist nur der rasch deklamierende kontrastierende Mittelteil der Takte 7 und 8), das als solches, aber auch etwa zur Septim oder None gespreizt, den gesamten Satz bis hin zur Schlussbildung des Klaviers prägt.

21 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 9.

22 Bernhard R. Appel: Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse, in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), p. 120.

aber keinem umfassenden Werkkontext zuzuordnen.²³ Hella Melkert hat deutliche Unterschiede im Charakter der beiden » Fassungen« festgestellt. Im sogenannten »Entwurf einer 1. Fassung« des 14. Liedes findet sich eine nachgerade betriebsame, linear voranschreitende Verdichtung des Motivbestandes (vgl. zusätzlich zu dem von Hella Melkert Gesagten das 4/16tel-Motiv aus zwei absteigenden großen Terzen im Kleinsekundabstand, das den gesamten »Entwurf« durchzieht: linke Hand T. 3, erster und vierter Achtelschlag; T. 4 in äußerster Verdichtung als Variante kanonisch einsetzend in rechter, dann linker Hand; in T. 5, linke Hand und schließlich T. 6, linke Hand in Umkehrung). Die sogenannte »2. Fassung« aber erfindet einen hiervon ganz abweichenden Grundgestus, der vom ersten Takt an mit seinen auffahrenden Tonfolgen den gesamten Klavierambitus nutzt. Die weiträumig aufstrebende Bewegung, das verschärfte innere Tempo und die rhythmische Differenziertheit des Satzbildes macht hier eine Gebärde des plötzlichen, unvorhersehbaren Aufschreckens zum atmosphärischen Kern des Liedes. Reinhold Brinkmann hat an ihm das Moment des Bedrohlichen hervorgehoben, das zu Worten wie »*Tritten* [der Vernichter]«, »*zittern*« oder »*Gewitter*« passe, die in der Endfassung noch deutlicher hervortrete,²⁴ aber in der »1. Fassung« weitgehend fehlt.

Bemerkenswert ist zunächst, dass sich – entgegen der pauschalen Aussage zu einem rauschhaften Schaffensverlauf – sowohl in der »1.« wie in der »2. Fassung« bei näherer Betrachtung nun doch deutliche Rasuren finden, die kaum von einer flüssigen Niederschrift des Notentextes zeugen. In der sogenannten »1. Fassung« betrifft dies vor allem T. 4 (bei »*Win-des Raub*«), in der »2. Fassung« dieselbe Textstelle, aber auch noch »*Sprich nicht im-mer von dem Laub*« zuvor und »*Zerschel-len*« danach.

Eine Differenz zwischen »1.« und »2. Fassung« markiert neben dem unterschiedlichen Charakter auch die Tatsache, dass die »2.« im Gegensatz zur »1. Fassung« von Schönberg *durchgestrichen* wurde; anders übrigens auch als die Quellen der zeitlich umgebenden Sammelhandschriften zum 13. und 15. Lied. Wie ist dies textgenetisch zu erklären? Komponieren ist bekanntlich eine vielschichtige Wechselwirkung von Lesen und Schreiben: Wenn Schönberg

23 Eine Datierung findet sich beim 13. Lied mit dem 27. September 1908 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 418]). Das 15. Lied wurde jedoch erst am 28. Februar 1909 abgeschlossen, wie die Datierung am Ende der Ersten Niederschrift in der Sammelhandschrift XXIII belegt (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 421]). Diese bietet zugleich den Entwurf der sogenannten »2. Fassung« von *Sprich nicht immer von dem Laub*. Daraus haben die Editoren der Schönberg-Gesamtausgabe

geschlossen, dass das 14. Lied des Zyklus im Februar 1909 noch nicht vollendet gewesen sei, seine Komposition sich als mindestens bis März 1909 erstreckt haben müsse. (Des Weiteren liegt zum 14. Lied übrigens nur noch eine spätere Reinschrift der »endgültigen Fassung« vor, die als Stichvorlage für den Originaldruck diene.) Vgl. hierzu Christian Martin Schmidts Kommentar in Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 3, p. 211.

24 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 21.

nachträglich hinsichtlich seines Komponierens behauptet, von Beginn an das Ganze (»sicher«, »vollständig«) vor Augen zu haben, gerät dies aus dem Blickwinkel des Schreibverfahrens unter den Verdacht, vergrößernd, ja irreführend formuliert zu sein.²⁵

Eine Streichung ist das schriftliche Symptom einer »textuellen Um-Entscheidung«. Sie kann eine einfache Spontankorrektur oder die nachträgliche Berichtigung eines Textfehlers sein (die von »falsch« zu »richtig« »um-entscheidet«). Sie kann aber auch eine konzeptionelle Änderung sein – mithin eine Alternativversion, die sich von »richtig« zu »richtig« bewegt.²⁶ Aus der Perspektive des fertigen Werkes betrachtet, ist die Streichung Teil eines organisch gerichteten Gesamtprozesses (ihr wird, wie übrigens auch im Kommentar der Schönberg-Gesamtausgabe, kaum Gewicht beigemessen). Aus dem Blickwinkel der Entstehung jedoch könnte diese Streichung ein Anhaltspunkt der Konzeption sein. Unter Umständen könnte die Streichung so als ein Argument dafür einstehen, dass es sich bei den ersten beiden Quellen eher um alternative Kompositionsmodelle zueinander handelt, die das wesentlich nicht-lineare Denken der Werkentstehung dokumentieren.

Terminologie

Die drei Quellen verraten also eine mehrschichtige, arbeitsintensive Suchbewegung, möglicherweise auf der Grundlage konstanter »Kerngedanken«. Dies zeigt, nebenbei bemerkt, dass sie den historiographischen Befund eines geradlinigen Prozesses von der traditionellen Motivarbeit zur radikalen, strukturell visionären Aphoristik,²⁷ wie dies etwa Adorno behauptet, nicht hergeben.²⁸ In dieser Hinsicht aber tritt erneut die Benennung der ersten Quelle als »Frühfassung« oder aber als »*abgebrochene erste Vertonung*« (p. 133) in den Fokus des Interesses sowohl des Musikanalytikers wie des Editionsphilologen. Der Begriff »Fassung« ist bekanntlich eine »*relationale*«²⁹ Bezeichnung, die insbesondere als »Entwurfssfassung« auf vorübergehende, unvollständige Werktexte anwendbar

25 Bernhard R. Appel: Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstatt Dokumente, in: *Brahms am Werk: Konzepte – Texte – Prozesse*. Hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck. München 2016, p. 25–45, hier p. 33.

26 Ibidem, p. 37f.

27 Vgl. Theodor W. Adorno: Zu den George-Liedern, s. Anm. 2, p. 411–417.

28 Inzwischen ist auch nachgewiesen, dass die verbreitete Behauptung, Schönberg habe die Poesie Georges prosaisiert, keineswegs den analytischen Befunden entspricht; vgl. hierzu zuletzt: Konstantin

Voigt: *Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den frei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns*. Tutzing 2013, p. 25–32.

29 Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 164f.

ist.³⁰ Die beiden ersten Quellen gehören zwar demselben chronologischen Zusammenhang wie die endgültige an und haben den gleichen unterlegten Lyriktext. Das Verhältnis einer älteren zu einer jüngeren Fassung wäre aber *per definitionem* das einer stufenweisen Überarbeitung.³¹ Und dieses Verhältnis ist kaum zweifelsfrei über einen zusammenhängenden Werktext belegbar.

Der praktische Gebrauchswert der genannten Begriffe steht daher für die Musikanalyse wie für die Editionsphilologie in Frage: Das Sprechen von » Fassungen« auf der einen Seite beinhaltet bereits eine weitreichende Deutung. Das im Hinblick auf eine werkgeschichtliche Entwicklung neutralere Wort »Vertonung« auf der anderen Seite aber entfaltet kaum Aussagekraft hinsichtlich des kompositorischen Zusammenhangs. Zwar ließe sich hier weiter differenziert abwägen. Doch beispielsweise im Hinblick auf ein zu erstellendes Werkverzeichnis im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe muss eine Entscheidung darüber getroffen werden, wo die Grenze zwischen »1. Fassung« und »1. Vertonung« – in stärkerer Gewichtung entweder der Genese oder aber des Lied-Endprodukts – verläuft. Fest steht jedenfalls: Wenn Schönberg in seinem Testament von 1915 davon spricht, dass »*die Spuren der Wege und Irrungen, die zu [s]einen Werken führen*«,³² ausgeleuchtet werden sollten, so kann und soll dies nie über monokausal lineare Erklärungsmodelle geschehen.

30 Hubert Unverricht: Skizze – Brouillon – Fassung. Definitionen und Bestimmungsschwierigkeiten bei den Skizzen Beethovens, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Joachim Marx. Kassel 1971, p. 95–101. Vgl. hierzu: Bernhard R.

Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 170 f. Voraussetzung für die Bestimmung als derartige Quellen ist, dass sie am Beginn einsetzen und mindestens einige Takte mit vollständigem Zusammenhang aufweisen. (Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs*, s. Anm. 16, p. 66 f.)

31 Julia Ronge: Werkvorstufen und Studien, in: *Musikphilologie*, s. Anm. 10, p. 57.

32 Arnold Schönberg: Testamentsentwurf, 21. November 1915 (Arnold Schönberg Center, Wien [Documents 21] | ASCI D5449).

Diskussion

Matthias Schmidt:

Du arbeitest heraus, dass der melodische Kleinsekund-»Kerngedanke«³³ nur in der ersten und in der Endfassung zu finden ist, der Kernrhythmus (von »*Wi-ndes*«) aber in allen drei Fassungen. Du nennst aber beides »zündende Momente«. Hier wäre meine Frage, ob hier nicht ein Widerspruch zwischen musikanalytischer und textgenetischer Auffassung entsteht? Die Schönberg-sche Ästhetik des Intuitiven der Zeit (dass er die gesamte Komposition von Beginn an »notwendig« und »vollständig« aus dem Textklang erfasst, wie er behauptet) würde ja nur durch die Analyse des Kernrhythmus, aber nicht durch die Genese des melodischen Kerns bestätigt, oder?

Hella Melkert:

Tatsächlich springt das »Fehlen« des melodischen Kerns der fallenden kleinen Sekunde (*e-dis* in der 1. Version) in der Singstimme zu Beginn der 2. Version ins Auge. Meiner Meinung nach hat Schönberg in der 2. Version eine alternative Betonung und somit Charakterisierung der ersten Worte erprobt: Während die 1. Version »*Sprich nicht immer*« betont (eher flehend), betont die 2. »*Sprich nicht immer*« (eher gebieterisch). Beide Varianten wurzeln im Anfangsklang der Worte, und der neue Anfang der Singstimme der 2. Version wurde übrigens direkt aus der 1. Version abgeleitet. Er bildet eine umspielende Variante (*fis-gis-a-es-g-cis-d-es*) der Töne *gis-a-h-cis-d-dis* in der Singstimme in Takt 3 dort. Somit ist hier eindeutig ein Rückbezug von Version 2 auf Version 1 gegeben. Schönberg hat sich dann für den Beginn der 3., endgültigen Version für die Variante »*Sprich nicht immer*« (mit dem melodischen Kern auf den Tönen *es-d*) entschieden. Einen Widerspruch zwischen Musikanalyse und Textgenese sehe ich hier nicht. Vielmehr zeugen gerade die im Charakter grundverschiedenen Anfänge davon, wie sehr sich Schönberg auf die Anfangsklänge des Gedichts einließ, sich die ersten drei Worte buchstäblich auf der Zunge zergehen ließ, als er sie in unterschiedlichen Tonkonstellationen anders gewichtete. Und dann hat er sich für die leichtere, flehende Variante entschieden.

Matthias Schmidt:

Die 2. Quelle ist von Schönberg durchgestrichen worden. Mir scheint, dass dies ein Argument dafür sein könnte, dass es sich bei den ersten beiden Quellen doch eher um alternative Kompositionsmodelle zueinander handelt,

³³ Vgl. Reinhold Brinkmann zum »Ureinfall«: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 15.

die ein wesentlich nicht-lineares, sprunghaftes Moment der Werkentstehung dokumentieren. Wie ordnest Du den Akt der Streichung in die Bestimmungsversuche der Quellen als »Fassung« oder »Vertonung« ein?

Hella Melkert:

Dass die Streichung der 2. Quelle ein Indiz dafür wäre, dass Schönberg die beiden Versuche als alternative Kompositionsmodelle nebeneinandergelegt hat, das glaube ich eher nicht. Denn warum hat er dann ausgerechnet die 2. Fassung durchgestrichen, die doch der endgültigen Fassung insgesamt viel näher steht als die erste? Die Streichung verstehe ich eher als Aufforderung des Komponisten an sich selbst, auch diesen zweiten Ansatz nochmals zu überarbeiten. Und dann zeigt sich in der 3., endgültigen Version, dass erst die Kombination der Leichtigkeit und der Aufwärtsbewegung der 2. Version mit der Wiederaufnahme des Anfangs der Gesangsstimme aus der 1. Version zur Vollendung des Liedes führt. Für die Bestimmung der 1. Quelle eventuell als »1. Vertonung« spielt die Streichung der 2. Quelle für mich keine Rolle, da habe ich mich nur am musikalischen Inhalt orientiert.

Matthias Schmidt:

Ich weiß, dass Du im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe gerade mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses beschäftigt bist: Terminologisch ist sowohl der Begriff der »Fassung« (im Sinne von Appels »Fassungs«-Begriff hinsichtlich eines vollständigen Werks) wie jener der »Vertonung« nicht ganz befriedigend. Aber es muss ja eine pragmatische Entscheidung getroffen werden: Würdest Du im Sinne entweder der Genese oder des Endprodukts speziell in einem Werkverzeichnis für eine »1. Vertonung« oder eine »1. Fassung« plädieren?

Hella Melkert:

Anfangs haben wir vor allem die großen Unterschiede zwischen der 1. Version und dem fertigen Lied gesehen, und wir neigten dazu, die 1. Version als »abgebrochene 1. Vertonung« einzustufen. Dann müsste sie aber auch aus dem Kontext von Opus 15 entfernt und als eigenständiges Fragment unter eigener Nummer in einem eigenen Eintrag behandelt werden. Solche Fälle gibt es, etwa bei dem Lied op. 1/1 *Dank*. Zum Gedicht *Dank* von Levetzow gibt es einen ersten, abgebrochenen Vertonungsversuch, abweichend und komplett eigenständig, der im Werkverzeichnis aus Opus 1 ausgelagert wurde. Um in vergleichbaren Fällen zu möglichst konsistenten Entscheidungen gelangen zu können, dokumentieren wir jeweils die verbindenden und die trennenden Elemente. Und wir haben uns entschieden, eine inhaltlich stark abweichende frühere Quelle zu einem Werk, sofern sie mindestens *ein* substantielles verbindendes Element zu diesem Werk erkennen lässt, diesem Werk als »Fassung«

zuzuordnen. So liegen in der ältesten Quelle zu op. 15/14 mit der fallenden kleinen Sekunde (*»Sprich nicht«*) und dem »Windes«-Motiv (*»immer von dem«*) zwei motivische Kerne vor, die es rechtfertigen, sie im Werkverzeichnis bei Opus 15, als »1. Fassung« zu Lied Nr. 14, einzuordnen – trotz ihres stark abweichenden Klangbilds; außerdem ist innerhalb des Entstehungskontextes von Nr. 14 ein Zusammenhang darin gegeben, dass der Anfang der Singstimme der 2. Version aus Takt 3 der Singstimme der 1. Version abgeleitet wurde.

Nach heutigem Stand der musikphilologischen Forschung wäre es zwar angebrachter, von einer »1. Entwurfsfassung« oder einer »1. Textstufe«³⁴ zu Nr. 14 zu sprechen, aber zu berücksichtigen ist auch, dass das Werkverzeichnis als Band der Schönberg-Gesamtausgabe erscheint. Als solcher schließt es sich der dort verwendeten Terminologie nach Möglichkeit an, daher »1. Fassung«.

Natürlich könnte man sich auch anders entscheiden und statt der verbindenden Elemente die trennenden Aspekte in den Vordergrund rücken. Dann wären drei Vertonungen von *Sprich nicht immer von dem Laub* zu zählen, von denen die erste und zweite abgebrochen wurden. Angesichts der nur schwer zu überschauenden Anzahl von überlieferten Fragmenten in Schönbergs Nachlass haben wir uns jedoch entschieden, solche Fragmente, die unverkennbar einen musikalischen Bezug untereinander oder zu einem vollendeten Werk aufweisen, auch tatsächlich in diesen Zusammenhang einzuordnen: der größeren Übersichtlichkeit halber.

Matthias Schmidt:

Bemerkenswert erscheint zunächst, dass sich – entgegen der pauschalen Aussage zu einem rauschhaften Schaffensverlauf – sowohl in der »1.« wie in der »2. Fassung« bei näherer Betrachtung nun doch deutliche Rasuren finden, die kaum von einer flüssigen Niederschrift des Notentextes zeugen. In der sogenannten »1. Fassung« betrifft dies vor allem T. 4 (bei *»Win-des Raub«*), in der »2. Fassung« dieselbe Textstelle, aber auch noch *»Sprich nicht immer von dem Laub«* zuvor und *»Zerschel-len«* danach.

Hella Melkert:

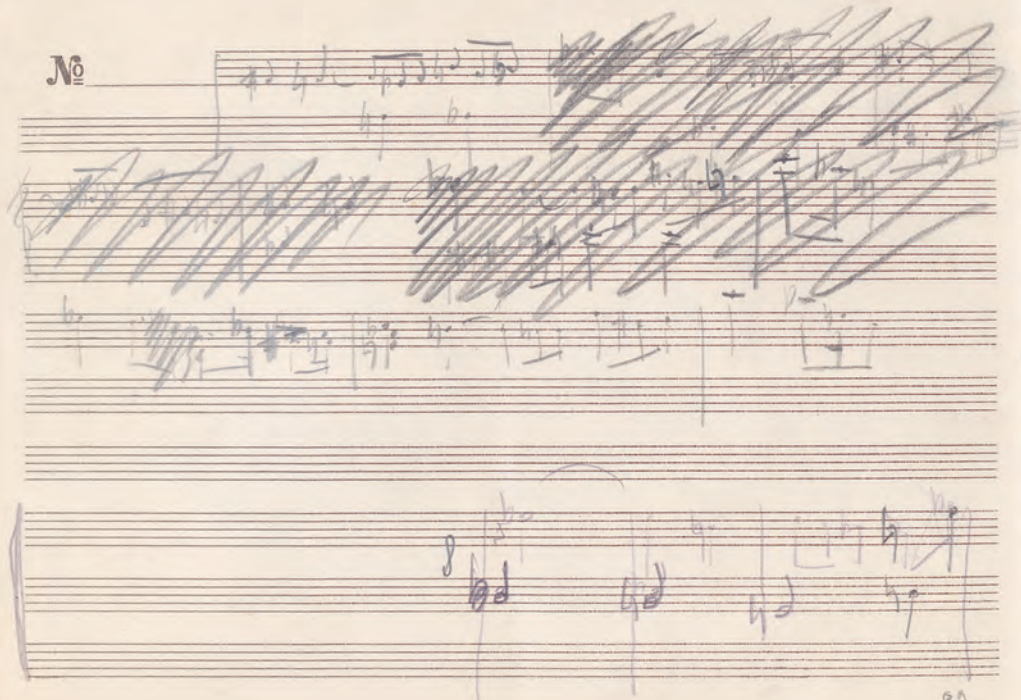
Wenigstens bei den Ad-hoc-Korrekturen der beiden *»Wi-ndes Raub«*-Stellen in den abgebrochenen Fassungen handelt es sich meines Erachtens nicht um inhaltliche Änderungen des Notentextes, sondern um rein notationstechnische Korrekturen des Untersatzes, der Position der Noten im Takt. Die jeweils ausradierte Schicht scheint vormals die gleichen Tonhöhen enthalten zu haben,

34 Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 170.

jedoch zu eng beieinander notiert im Hinblick auf den Inhalt des nachträglich in den anderen Systemen notierten Notentextes.

Das Schriftbild insgesamt wirkt eher flüchtig: hastig niedergeschrieben, möglicherweise zeugend von dem inneren Drang, eine rasche Gedankenfolge festzuhalten; Anflüge von »Schaffensrausch« scheinen schon vorstellbar.

No



82

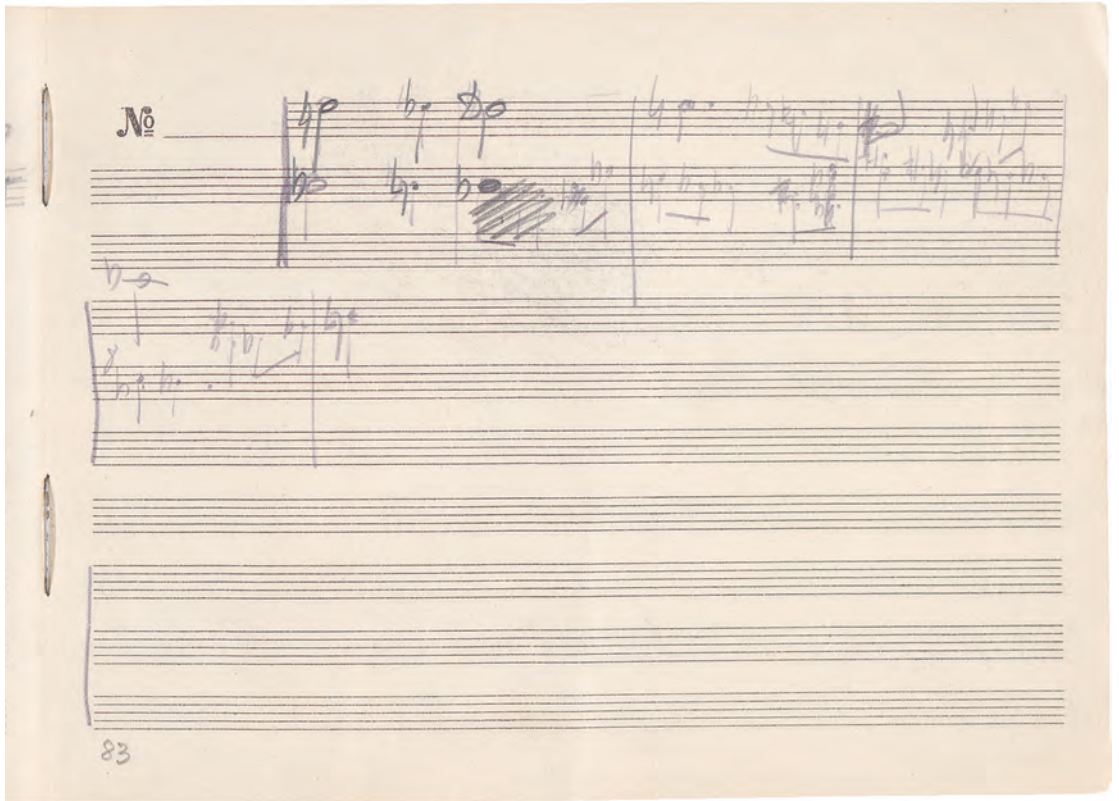


Abbildung 1: Alban Berg: Skizzenbuch (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.9, p. 82–83])
Skizzen zur V. Sonate g-Moll und zu *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 2*

Überlegungen zu Alban Bergs Skizzen zum Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2

Wenn mir des Morgens bei der Toilette die Gedanken zum Komponieren kommen – – also nicht das, was aus einer Sache wird, und was das Werk meiner Geistesarbeit ist, sondern der erste ursprüngliche Gedanke – – ein Thema, eine Stimmung – ja oft nur ein Akkord – – im besten Fall aber eine längere Melodie, dann habe ich immer das Gefühl, als käme mir das von Dir zugeflogen – als könnte so was nie entstehn, wenn Du nicht wärst!!!¹

An diesem Ausschnitt aus einem Brief Alban Bergs an Helene Nahowska, seine spätere Ehefrau, aus dem Jahr 1908 oder 1909 – dem Zeitraum der Entstehung der *Vier Lieder* op. 2 – ist im Rahmen dieses Workshops weniger die Liebeserklärung als der Einblick in Bergs Schaffensprozess und kompositorisches Denken von Interesse, die im Mittelpunkt meiner Betrachtung der Skizzen zum Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2 stehen.

Im Gegensatz zu Schönberg und möglicherweise auch zu Webern hat Berg im Zeitraum 1908–09 viel skizziert,² sodass der Entstehungsprozess dieses Liedes anhand einiger musikalischer Quellen teilweise nachvollziehbar ist. Besonders aufschlussreich ist eine Bleistiftskizze im Skizzenbuch F21.Berg.9, einem kleinformatigen Marschbuch, das Berg als musikalisches Notizbuch verwendete (Abbildung 1).

Nach der Reihenfolge im Skizzenbuch zu urteilen, dürfte diese erste Skizze zu op. 2/2, die auf p. 82 unterhalb einer Skizze zur V. Sonate³ beginnt und auf p. 83 fortgesetzt ist, zwischen Herbst 1908 und Sommer 1909 entstanden

1 Alban Berg an Helene Nahowska, vermutlich Frühjahr 1909 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.1581/1909/10]); veröffentlicht in: *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911*. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz.

Wilhelmshaven 2012, p. 308 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 54).

2 Vgl. die Beiträge von Hella Melkert und Thomas Ahrend im vorliegenden Tagungsband sowie 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 (2012), p. 85–102.

3 Vgl. Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*. Wien 1996, p. 167–170 und 286 (Alban Berg Studien 4).

sein; in seiner Gedichtvorlage, die zweite Ausgabe von Alfred Momberts *Der Glühende*,⁴ notierte Berg »1909«.

Als nächstes schriftlich festgehaltenes Stadium des Kompositionsvorgangs ist eine Bleistiftskizze heranzuziehen, deren Schriftbild zu Beginn eher wie eine Bergsche Lied-Reinschrift dieser Zeit aussieht, während es in der Folge von Akkolade zu Akkolade immer skizzenhafter wird (Abbildung 2).⁵

Die Streichung der gesamten Seite mit violetter Tinte ist wohl auf die später erfolgte Transposition um eine große Terz abwärts zurückzuführen; jedenfalls ist die nächste schriftlich festgehaltene Stufe des Kompositionsprozesses – die erste erhaltene vollständige Niederschrift des Liedes in definitiver Tonlage, aber noch ohne Tempo- und Agogikangaben – wie die meisten Bergschen Lieder dieser Jahre mit violetter Tinte notiert.⁶ Der Druck von 1910 und die Revisionen aus den 1920er Jahren können im Rahmen dieses Workshops unberücksichtigt bleiben.

In der ersten Skizze materialisiert sich m. E. die in Bergs Brief sehr klare Unterscheidung zwischen dem eher vor- bzw. unbewussten »ersten ursprünglichen Gedanken« und dem bewussten »Werk seiner Geistesarbeit«. Aufgrund der Schrift und der verwendeten Schreibutensilien können zwei Schichten bzw. Schreibakte unterschieden werden, die man als »inventio« und Beginn der »elaboratio« bezeichnen könnte: der erste Einfall zu Gesangsmelodie und Oberstimme des Klaviersatzes, mit einem etwas helleren und leichter angesetztem Bleistift skizziert, und die mit mehr Druck und mit mindestens einem weiteren Stift geschriebene Überarbeitung. Am deutlichsten ist der Unterschied auf p. 83 zu sehen, weil hier die zweite Schicht nach etwa eineinhalb Takten abbricht: im Anschluss an die Abbruchstelle ist die eher flüchtige, skizzenhafte erste Schicht sichtbar, tendenziell mit kleineren Notenköpfen und dünneren Notenhälsen, die eher »unverbindlich« wirkt. Vor der Abbruchstelle sind hingegen mit Nachdruck notierte größere Notenköpfe und dickere Hälse zu beobachten, die eher »Gültigkeit« signalisieren und tatsächlich fast vollständig in die definitive Fassung übernommen wurden.⁷

4 Siehe Bergs Exemplar von Alfred Mombert: *Der Glühende*. Minden ²1902, p. 65 (Alban Berg Stiftung, Wien).

5 Die beiden untersuchten Skizzen können im digitalen Repositorium der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, eingesehen werden. <http://data.onb.ac.at/rep/1001178A> sowie <http://data.onb.ac.at/rep/100318D7> (Zugriff 14. 07. 2020).

6 Dieses Manuskript aus der Tschechischen Nationalbibliothek in Prag

(CZ-Pu 59 R 4722) hatte Berg der Sängerin Ružena Herlinger nach ihrer gemeinsamen Aufführung der *Vier Lieder* op. 2 in Paris 1928 geschenkt, wie aus der nachträglichen Widmung zu schließen ist. Sowohl die Papiersorte – dieselbe wie bei einigen Jugendliedern von 1908 – wie auch das Schriftbild deuten auf eine Entstehung um 1908/09 hin.

7 Zur These, dass sich in Schreibprozessen kompositorisches Denken und Handeln abbildet, vgl. u. a. Bernhard R. Appel: Über

die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), p. 347–365; idem: Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse, in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), p. 112–122; idem: *Vom Einfall zum Werk*. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz 2010 (Schumann Forschungen 13); Fabian Czolbe: *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs »Système des Paraboles«*. Berlin 2014.



Abbildung 2: Alban Berg: *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* op. 2, Bleistiftskizze (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.48, p. 14])

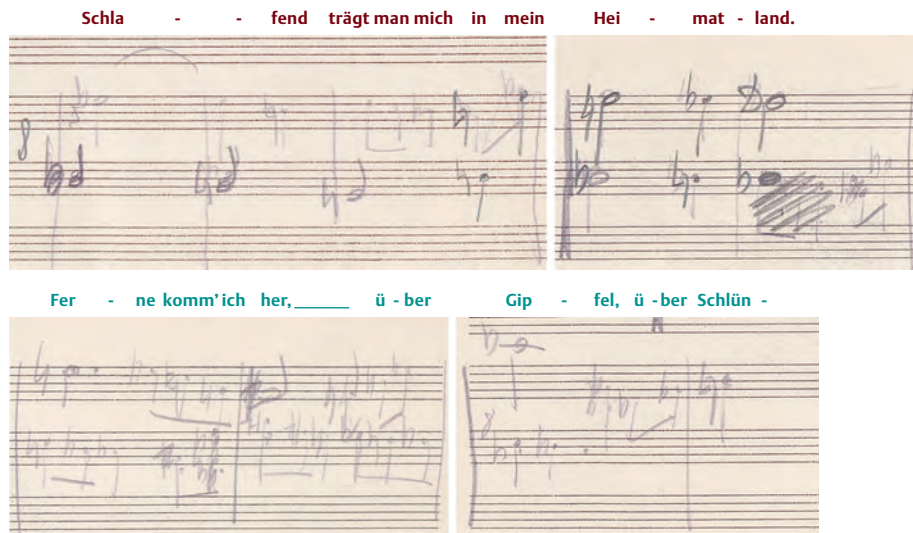


Abbildung 3: Alban Berg: Skizzenbuch (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.9, p. 82–83]). *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 2*, Ausschnitte des ersten und zweiten Gesangsmotivs

Die räumliche Disposition, namentlich die leer gelassene erste Systemhälfte auf Seite 82, verrät, dass ursprünglich eine instrumentale Einleitung geplant war, die dann nicht realisiert wurde. Der Text ist nicht notiert, aber die beiden Hauptmotive sind offensichtlich am Text entlang komponiert. Vor allem das zweite Motiv malt in seinen großen Ab- und Aufwärtsbewegungen bildlich den Weg des Lyrischen Ichs »über Gipfel, über Schlünde« nach (Abbildung 3).

Zwei Drittel des Textes sind im ersten Arbeitsschritt vertont, und interessanterweise enthält der »erste ursprüngliche Gedanke« schon die wesentlichen Konturen des gesamten motivischen Materials, aus dem Berg das Lied dann durch das Werk seiner »Geistesarbeit«⁸ aufgebaut hat.

Die nächste Etappe des kompositorischen Prozesses, die Überarbeitung dieses ersten Gedankens, scheint durch die Idee veranlasst zu sein, den Beginn des zweiten Motivs der Singstimme (»Ferne komm' ich her«) in augmentierter Form als Oberstimme der ersten Klaviertakte zu verwenden, gewissermaßen als Kontrapunkt zur Gesangsmelodie. Die Tonhöhen der ersten Noten werden an die Gesangslinie angepasst, ab Ende des dritten Taktes sind auch in der Gesangsmelodie Anpassungen zu finden. Auch das 8^{va}-Zeichen zu Beginn der Skizze stammt aus der zweiten Schicht. Der Grund für die Oktavierung liegt

8 S. Anm. 1.

vermutlich im Bestreben, dieses zweite Motiv hörbar zu machen, das sonst im mittleren Register unterhalb der Singstimme untergegangen wäre. Auf die erste kontrapunktische Überarbeitungsidee folgt also eine klanglich bzw. registermotivierte Entscheidung.

Eine etwas großflächigere Streichung in T. 5 (bzw. T. 4 der Endfassung, denn die ersten beiden Takte werden später zu einem einzigen Takt zusammengefasst) und der bereits erwähnte Abbruch der zweiten Schreibschicht an derselben Stelle weisen auf eine Unterbrechung des Überarbeitungsvorgangs hin. Denkbar wäre, dass diese auf das Aufspüren einer problematischen Situation zurückzuführen ist, möglicherweise der dramaturgischen Notwendigkeit einer Überleitung vom ruhigen Anfangsmotiv, das mit dem Thema »Schlafen« assoziiert ist (und später die Dynamik *pp* und die Tempoangabe *Langsam* bekommen wird), hin zum unruhigeren zweiten Motiv der Singstimme (später im *mf* und *ein wenig bewegter*). Tatsache ist, dass genau an dieser Stelle zwischen die beiden Gesangsmotive später vier instrumentale Takte eingeschoben werden (vgl. F21.Berg.48, zweite Akkolade), in denen in einer an op. 1 erinnernden musikalischen Sprache eine große Steigerung stattfindet.

Die Idee zur Faktur dieser Steigerung, nämlich die Abspaltung und Sequenzierung des dritten (bzw. zweiten) Taktes des ersten Motivs und die Überlagerung von Sequenzmotiv und zweitem Gesangsmotiv, war ansatzweise schon im ersten Einfall vorhanden (vgl. F21.Berg.9, T. 2–3). Das verschränkende Prinzip, nach dem sich die Sequenz hinaufschraubt, nämlich, dass der letzte Ton des Modells zum ersten Ton des folgenden Sequenz-Bausteins wird, ist freilich erst in einem späteren Arbeitsschritt aufgekommen, möglicherweise am Klavier zwischen den beiden Skizzenniederschriften.

Ein weiterer Grund für den Abbruch der Überarbeitung könnte der sein, dass Berg die Tonhöhe des zweiten Motivs der Singstimme (»*Ferne komm' ich her*«, in F21.Berg.9 Beginn auf e^2) an die neue Tonhöhe des Klavierbeginns (in F21.Berg.9 Beginn auf as^2) angleichen wollte, wie er es in F21.Berg.48 durchgeführt hat, wo beide Stellen auf as^2 beginnen (siehe Beginn der ersten und dritten Akkolade). Im Zuge der Transposition dieses Motivs glättet Berg den steilen Aufstieg zum ursprünglich auf dem Wort »*Gipfel*« geplanten Höhepunkt, vielleicht um durch Sequenzierung einen größeren motivischen Zusammenhang zu erzielen, oder weil sonst an dieser Stelle ein c^3 erreicht worden wäre. So ist der erste Ton des Motivs (as^2) der höchste des ganzen Motivs und sogar des gesamten Liedes. Ob diese Höhe an exponierter Stelle der Grund für die spätere Transposition des gesamten Liedes um eine große Terz abwärts – möglicherweise für die Widmungsträgerin Helene, für die Berg mehrere seiner Lieder in eine für sie bequemere Lage transponiert haben dürfte – gewesen ist? Oder ob zu diesem Zeitpunkt die Idee aufkam, das Ende von op. 2/2 mit dem Anfang des bereits komponierten zweiten Mombert-Liedes op. 2/3 harmonisch

zu verknüpfen?⁹ Über den Grund für die Transposition des Liedes kann nur spekuliert werden, jedenfalls ist im nächsten Schritt nicht die Tonhöhe des zweiten Motivs an die Klavierstimme der ersten Takte angeglichen, sondern umgekehrt das Lied so transponiert, dass das zweite Motiv enharmonisch verwechselt in der Tonhöhe des ersten Einfalls erscheint (Beginn auf *fes*²),¹⁰ genauso wie auch die ersten Töne der Klavieroberstimme.

An den Schreibspuren in den Skizzen zu op. 2/2 können einige der typischen Stufen beobachtet werden, nach denen künstlerische Schaffensprozesse noch heute in der Kreativitätsforschung unterteilt werden:¹¹ Die vorwiegend vom Vor- oder Unbewussten dominierte Phase der Generierung von Einfällen (»der erste ursprüngliche Gedanke«) schlägt sich vermutlich in der ersten Schicht in F21.Berg.9 nieder, während sich die Evaluationsphase – die der kritischen Beurteilung des ersten Einfalls, die auf eine Modifizierung, eine Fixierung oder ein Verwerfen des generierten Materials hinausläuft (Beginn der »Geistesarbeit«) – in der Überarbeitungsschicht in derselben Skizze äußert. Die weitgediehene Skizze in F21.Berg.48 kann schließlich als vorläufiges schriftliches Ergebnis der Elaboration, der eigentlichen Ausarbeitung, betrachtet werden, in deren Verlauf sich die beschriebene Phasensequenz auch fraktalmäßig wiederholen kann.

Letztere dient lediglich als Modell für wesentlich komplexere Prozesse, in denen intuitive Gestaltungsmomente mit rationalen Konstruktionsphasen abwechseln. Ein Briefzitat Bergs aus der Zeit der Entstehung von op. 2 – in dem er übrigens ebenfalls den Terminus »Geistesarbeit« verwendete – bietet diesbezüglich einen weiteren Einblick in Bergs konkreten Schaffensprozess:

*[...] die Geistesarbeit, die einen oft stundenlang still sitzen u. liegen läßt, u. wo dann vielleicht nichts tatsächliches herauschaut, als ein paar flüchtige Skizzen auf einigen Notenblättern, oder eine Stunde düsteren, aufwühlenden Phantasieren auf dem Klavier, – – – – –*¹²

Auch wenn der Ursprung der ersten flüchtigen Aufzeichnung eines musikalischen Gedankens kaum mit Sicherheit nachvollziehbar ist, und die Skizzen zum Lied op. 2/2 nur einen geringfügigen Ausschnitt aus dem tatsächlichen Kompositionsprozess belegen, können aus der handlungsorientierten

9 Zur These der harmonischen Verknüpfung der beiden Lieder vgl. Jim Samson: *Music in Transition*. London 1977, p. 123, sowie Craig Ayrey: Berg's »Scheideweg«: Analytical Issues in Op. 2/ii, in: *Music Analysis* 1/2 (1982), p. 192.

11 Vgl. u. a. Erich Vanecek: Merkmale des Kreativen. Die psychologischen Grundlagen des kreativen Schaffensprozesses, in: *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozeß in den Künsten*. Hrsg. von Renate Grasberger. Wien 1997, p. 18–20.

12 Alban Berg an Helene Nahowska, 2. August 1909 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21. Berg.1581/1909/35]); veröffentlicht in: *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911*, s. Anm. 1, p. 394.

10 Vgl. T. 9 in CZ-Pu 59 R 4722 oder in der publizierten Endfassung des Liedes.

Untersuchung der Schreibschichten wertvolle Einblicke gewonnen werden. Zur Frage nach den kompositorischen Vorgangsweisen der Vertreter der Wiener Schule in der Zeit des Umbruchs zwischen tonalem und atonalem Komponieren lassen die beschriebenen Arbeitsschritte auf eine Perspektivenverschiebung schließen: Die meisten Untersuchungen zu op. 2/2 gehen dieser Frage anhand harmonischer Analysen nach und legen ihren Schwerpunkt auf die vielfache Verwendung des zentralen Akkords dieses Liedes, der je nach Tendenz eher als alterierter Dominantseptakkord (♯French sixth) oder eher als Ganztonakkord verstanden wird, wobei jeweils eher der tonale Kontext¹³ oder seine für die Ganztonskala typische innere Symmetrie bzw. seine Ambivalenz¹⁴ hervorgehoben wird. Das Satzmodell der ersten Takte, in dem der besagte Akkord sich (durch chromatische Fortschreitungen in den oberen Stimmen und einer Quartenfolge im Bass) immer wieder in Akkorde derselben Sorte auflöst, steht ebenfalls vielfach im Mittelpunkt der Überlegungen,¹⁵ so dass der Eindruck entsteht, die genannten Elemente müssten die Keimzelle der Komposition gebildet haben.

Nach der Schreibspur zu urteilen, scheinen der vielbesprochene Akkord und seine Einsatzmöglichkeiten im ersten Einfall allerdings noch keine Rolle gespielt zu haben, viel eher beinhaltete der »erste ursprüngliche Gedanke« die wohl durch den Gedichttext inspirierte motivische Substanz des Liedes. So muss beispielsweise die Perspektive Anthony Pople – »*The upper line of this harmonic progression [T. 1–3], though barely perceived as a line at all in this passage, is treated as a motive later in the song*«¹⁶ – revidiert und umgekehrt werden: Die Oberstimme der besagten harmonischen Folge wurde nicht im Nachhinein extrapoliert, sondern ganz zu Beginn schon als zweites Motiv, als Vertonung des Textes »*Ferne komm' ich her*« erfunden und erst in einem zweiten Schritt als Oberstimme der ersten Akkordfolge eingesetzt und durch Oktavierung nach oben »hörbarer« gemacht.

Pople ist nicht der erste, der diese Sichtweise vertritt, die möglicherweise auf der Annahme beruht, Komponieren sei ein linear-sukzessiver Prozess. Sie lässt sich auf Willi Reich zurückführen, der bereits 1937 festgestellt hatte: »*Der [zweite Gesangeinsatz] bringt aber die ursprünglich verborgene Oberstimme der Begleitakkorde, die so nachträglich thematisch wird*«. ¹⁷ Seitdem zieht sich diese

13 Vgl. Wolfgang Witzemann: »Text von Theodor Storm«. Zu den Klavierliedern Alban Bergs, in: *Die Musikforschung* 41/1 (1988), p. 127–141, hier p. 134–135.

14 Vgl. Craig Ayrey: Berg's »Scheideweg«, s. Anm. 9, p. 189ff.; Anthony Pople: Early works: tonality and beyond, in: *The Cambridge Companion to Berg*. Hrsg. von Anthony Pople. Cambridge 1997, p. 70–71.

15 Vgl. George Perle: Berg's Master Array of the Interval Cycles, in: *The Musical Quarterly* 63/1 (1977), p. 3; Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler*, s. Anm. 3, p. 215–217.

16 Anthony Pople: Early works, s. Anm. 14, p. 70.

17 Willi Reich: *Alban Berg*. Wien 1937, p. 30.

Perspektive durch viele Analysen dieses Liedes durch, wie aus einigen Bemerkungen herausgelesen werden kann: Redlich stellt in den Takten 9–10 der Singstimme eine »Kompression« des Klaviermotivs der Takte 1–4 fest,¹⁸ Tucker behauptet »The second motivic gesture encompasses the opening vocal phrase«.¹⁹

Bei den ersten Schritten im Schaffensprozess von op. 2/2 stand nicht nur die – für die Komposition eines Liedes nicht untypische – motivische Erfindung im Vordergrund, sondern auch das lineare Denken, was nicht allzu verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass Berg gerade drei Jahre Kontrapunktunterricht (1904–1907) hinter sich hatte und laut Schönberg unter seinen Kontrapunkt-Schülern einer der besten war.²⁰ Auch hatte Schönberg in Bergs spontanem kompositorischem Zugang eine gewisse Neigung zum Gesanglichen bemerkt.²¹

Ob Berg beim ersten Einfall zu den zwei notierten Linien schon Harmonien innerlich gehört oder gedacht hat, ist nicht mehr nachvollziehbar. Allerdings kann aufgrund der sich aus den zwei Stimmen ergebenden Intervalle ausgeschlossen werden, dass in dieser ersten Phase bereits der Plan gefasst war, die Abwechslung zwischen den beiden Ganztonleitern als strukturbildendes und tonalitätsentfremdendes Prinzip zu verwenden. Die Idee des Alternierens zwischen den beiden Ganztonvorräten, dessen Raschheit den Hörer – anders als beim im Frühjahr 1908 entstandenen Lied *Nacht* – zusätzlich daran hindert, die Ganztonleiter unmittelbar als Grundsystem zu erkennen, sowie das entsprechende stimmungsführungstechnische Tüfteln dürften erst in einem zweiten Schritt, in der Phase der bewussten »Geistesarbeit«, aufgekommen sein.

18 Hans Ferdinand Redlich: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien 1957, p. 53.

19 Gary R. Tucker: *Tonality and Atonality in Alban Berg's Four Songs, op. 2*. New York 2001, p. 72 (Studies in the History & Interpretation of Music).

20 »Es war ein Vergnügen ihn zu unterrichten. Er war fleißig, eifrig und machte alles aufs Beste. [...] Mit ihm konnte ich Kontrapunkt arbeiten, wie mit nicht vielen

meiner Schüler. Und davon möchte ich eine fünfstimmige Doppelfuge für Streichquintett erwähnen, welche übervoll an Kunststücken war.« Arnold Schönberg: [Für ein Alban-Berg-Buch] (~1937) (ASSV 5.2.4.3) (Arnold Schönberg Center, Wien [T23.10]).

21 »(Alban Berg) ist ein außerordentliches Kompositionstalent. Aber in dem Zustande, in dem er zu mir gekommen ist, war es seiner Phantasie scheinbar versagt, was anderes als Lieder zu komponieren. Ja selbst die

Klavierbegleitungen zu diesen hatten etwas vom Gesangsstil. Einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden, war ihm absolut unmöglich.« Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 5. Januar 1910 (Arnold Schönberg Center, Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 129)); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Ausgewählte Briefe*. Hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958, p. 17.

Von der Struktur zur Komposition

Alban Bergs Skizzen zum Lied

Schlafend trägt man mich in mein Heimatland op. 2/2

Die Jahre um 1909 gelten für die europäische Musikgeschichte als eine Zeit des epochalen Wandels: Arnold Schönberg vollzog den Übergang zur Atonalität, also die Aufgabe einer auf Terzenschichtung und Dreiklängen basierenden Harmonik sowie damit zusammenhängend der kategorialen Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, hervorgerufen durch ein radikal gesteigertes Ausdrucksbedürfnis, eine Ästhetik des Selbstaustauschs in Verbindung mit einem Geniegedanken, die den Künstler als Verkünder und Seher des »*Schicksals der Menschheit*«²² sowie als Vollstrecker der Geschichte begriff.

Berg stand zu diesem Zeitpunkt noch am Anfang seines musikalischen Schaffens. Der Unterricht bei Schönberg war noch nicht beendet, und Berg hatte sich gerade mit der Komposition von Sonatensätzen in einer tonal erweiterten Sprache vertraut gemacht.²³ Es scheint daher naheliegend, dass er zunächst zögerte oder nicht in der Lage war, sofort ebenfalls atonal zu komponieren und seinem Lehrer Schönberg auf dem eingeschlagenen Weg unmittelbar und vor dem Hintergrund einer entsprechenden Ästhetik zu folgen. Vielmehr hielt Berg an der Tonalität zunächst weiter fest, suchte sie jedoch dadurch zu erweitern, dass zusätzlich zu den Dur-Moll-tonalen Klängen auch andere Möglichkeiten tonaler Ordnungen einbezogen wurden, nämlich insbesondere die Ganztonleiter sowie Quartakkorde bzw. Quartharmonik. Vorbild hierfür dürfte u. a. Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) gewesen

22 So Schönberg in einem viel zitierten Aphorismus: »Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben.« Idem: Aphorismen (1910) (ASSV 1.1.1.1.), in: *Die Musik* 9/21 (1909/10), p. 159.

23 Die Sonatensatzentwürfe sind abgedruckt in: Alban Berg: *Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2: Instrumentalmusik 2: Einzelne Stücke, Variationen, Sonatentwürfe*. Hrsg. von Ulrich Krämer. Wien 2007, p. 161–186 (Notentext) und p. 322–367 (Kritischer Bericht) (Alban Berg. Sämtliche Werke. II. Abteilung. Musikalisches Nachlass 2); zu Bergs Unterricht bei Schönberg vgl. Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*, s. Anm. 3.

sein, die im Kreis der Schüler damals großes Aufsehen erregt hatte,²⁴ und in der beide Momente prominent hervortreten.²⁵ Später hat Schönberg diesen Tonordnungen in seiner *Harmonielehre* ein je eigenes Kapitel gewidmet.²⁶

An Bergs Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2, vermutlich 1908/09 und damit in jener kritischen Zeit des von Schönberg vollzogenen Übergangs zur Atonalität entstanden, lässt sich diese Verbindung von Ganztonharmonik, Quartensfolgen und traditionellen Fortschreitungen wie unter einem Brennglas studieren. In der Endfassung sind in diesem Zusammenhang vor allem die Takte 1–4 von Interesse, in denen der Wechsel von (tonal mehrdeutigen bzw. unbestimmten) Ganztonakkorden durch die Bassunterlegung von aufsteigenden Quartan in eine Quintfallsequenz überführt wird, die sich als Folge der Akkorde B⁷-Es⁷-As⁷-Des⁷-Ges⁷-Ces⁷/H⁷-E⁷ interpretieren lässt.

Langsam (Tempo I)

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - land.

Notenbeispiel 1: Alban Berg: *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* Nr. 2 aus *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* op. 2, T. 1–4

Die Septakkorde erklingen dabei stets mit verminderter Quinte (teilweise enharmonisch vertauscht notiert), die Fundamentschritte zwischen den Akkorden sind stets reine Quinten (anders als in einer Quintfallsequenz, die sich diatonisch auf einen Grundton bezieht), sodass kein tonales Zentrum hörbar wird, vielmehr die harmonische Progression ins Uferlose gerät und zur vorgezeichneten Tonart es-Moll/Ges-Dur kaum mehr in Beziehung steht. Was Schönberg in der *Harmonielehre* mit der Bezeichnung vagierende Akkorde

24 Zum Eindruck, den Schönbergs Opus 9 hinterließ, vgl. Anton Weberns späten Bericht vom 4. Februar 1932 innerhalb der Vortragsreihe »Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen«: »1906 ist Schönberg vom Landaufenthalt mit der Kammer-symphonie gekommen. – Der Eindruck war kolossal. – Ich war damals seit drei [recte: zwei] Jahren sein Schüler und hatte sofort das Bestreben: »So was mußt du auch machen!« Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, p. 52.

25 Quartanakkorde und -folgen treten in der *Kammersymphonie* nicht nur in der berühmten Fanfare (T. 5) auf, sondern auch gleich zu Beginn in der Einleitung (T. 1–2) und etwa in den Takten 407–411. Die Ganztonleiter und aus ihr abgeleitete Akkorde sind an zahlreichen Stellen Grundlage der Harmonik, so in T. 10, 15–16 etc. Die langsame Einleitung lässt sich im Hinblick auf die wesentlichen Träger der Tonalität programmatisch verstehen, indem der Quartanakkord (G|c|f|b|es¹/as¹) durch

Weiterführung einiger Töne im Halbtonschritt in einen Ganztonakkord (Ges|c|e|b|e¹/as¹) und schließlich in einen F-Dur-Akkord überführt wird. Der Ganztonakkord lässt sich als C-Dur-Dominantseptakkord (mit disalterierter Quinte ges/gis) auffassen.

26 Zu den Quartanakkorden vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien⁷ 1966, p. 477–490; zur Ganztonskala vgl. ibidem, p. 467–476.

versieht, die die Tonalität aufheben, d. h. einen Grundton undeutlich werden lassen und zu »harmonischer Ungebundenheit« führen,²⁷ wird bei Berg durch starke Bassschritte gleichsam aufzufangen gesucht. Auch wenn die tonalen, auf es-Moll bezogenen Verhältnisse im Verlauf des Lieds etwas deutlicher hervortreten, so bleiben wesentliche Träger der Tonalität doch die prominent platzierten Basstöne *B* und *Es* (T. 11, 12, 15, 17–18), nicht jedoch die auf ihnen beruhenden Akkorde B-Dur-Septakkord und es-Moll, die im Lied in unmissverständlicher Weise gar nicht erklingen. Selbst der Schluss endet offen, zwar über dem Basston *Es*, der aber mit einem Ganztonklang (*Es/des/g/es¹/a¹*) versehen ist. Insofern ließe sich in Bezug auf dieses Lied auch von schwebender Tonalität sprechen: einer Tonalität, die das tonale Zentrum zwar noch erahnen lässt, nicht aber deutlich ausspricht.

Die im Skizzenbuch F21.Berg.9 auf den Seiten 82–83 überlieferte zweiseitige Skizze des Lieds *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (Abbildung 1), bei der es sich sicher um die allererste Niederschrift von Ideen zu Opus 2/2 handelt, würde man klassischerweise als Verlaufsskizze rubrizieren, die zwar nur neun Takte und damit exakt die Hälfte der 18 Takte der Endfassung enthält, die aber die Vertonung von immerhin vier der sechs Gedichtzeilen umfasst. Nur die Schlusszeilen »über ein dunkles Meer in mein Heimatland« fehlen (sie werden später in teilweisem Rückgriff auf den Anfang – bedingt durch das übereinstimmende Wort »Heimatland« – vertont).

Obwohl drei Systeme, das der Singstimme und beide Klaviersysteme, eingerichtet wurden, sind doch allein die Singstimme vollständig (wenngleich ohne Textunterlegung) und eine Stimme der rechten Hand des Klaviers notiert. Auffällig sind einige Korrekturen: Berg ändert die Melodieführung der Singstimme dabei nicht grundlegend, behält vielmehr die Kontur der Melodie, die sich in den Takten 7–8 unverkennbar am Textgehalt und an der Textstruktur orientiert, unverändert bei und korrigiert nur einzelne Tonhöhen bzw. Vorzeichen. Für die Takte 1–3 lauten die Fassungen ante und post corr. wie in Notenbeispiel 2a, b.

Fassung ante corr.



Fassung post corr.



Notenbeispiel 2a, b: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 1–3, F21.Berg.9, p. 82 (vgl. Abbildung 1)
Übertragung des Beginns der Singstimme in Fassung ante und post corr.; Violinschlüssel wurde ergänzt

27 Ibidem, p. 461.

Geändert sind also die letzten beiden Töne $as^1\text{-}ges^2$ zu $a^1\text{-}f^2$. Dadurch wird – strukturell betrachtet – die Ganztonstruktur, die den gesamten Takt 3 in der ante-corr.-Version prägt, in zwei Ausschnitte von unterschiedlichen Ganztonfeldern ($d^2\text{-}c^2\text{-}b^1$ und $a^1\text{-}f^2$) aufgespalten. Dieser Wechsel des Ganztonleiterausschnitts scheint motiviert durch die Gegenstimme des Klaviers (notiert $as^1\text{-}g^1\text{-}e^1\text{-}h^1$), welche wiederum mit Takt 6 der Singstimme (post corr. $e^2\text{-}es^2\text{-}c^2\text{-}g^1$) als Transposition in Verbindung steht.²⁸ Die Kombination von augmentiertem Motiv der Singstimme von Takt 6 im Klavier mit der Tonhöhenfolge der Singstimme in den Takten 1–3 scheint wiederum Auswirkungen auf die Formung der Singstimme am Ende von Takt 3 gehabt zu haben, denn abgesehen von Takt 1 erscheinen nun Klavierbegleitung und Singstimme im Hinblick auf die Zugehörigkeit zum selben Ganztonfeld synchronisiert (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 1–3. F21.Berg.9, p. 82 (siehe Abbildung 1). Übertragung des Beginns der Singstimme in Fassung post corr. und des Klaviers; beide Violinschlüssel wurden ergänzt

Diese Art des strukturellen Zusammenspiels (Zugehörigkeit zu derselben Ganztonleiter) wird auch in den Takten 4–6 weitgehend fortgesetzt.²⁹ Ab Takt 7 ergibt sich jedoch ein neues und teilweise unklares Bild, da die genaue Zuordnung von Klavier und Singstimme den Noten im Untersatz im Hinblick auf die Notenwerte nicht entspricht. Vor allem aber wird die Singstimme, beginnend mit der zweiten Note in Takt 7, nun mit einem neuen Motiv bzw. einer neuen Struktur fortgesetzt, einem Motiv, dem strukturell ein Quartenturm zugrunde liegt ($f^1\text{-}b^1\text{-}es^2\text{-}as^2\text{-}des^1\text{-}ges^1\text{-}h^1$ [=ces²]). Der Quartenturm jedoch widerspricht der Ganztonleiter bzw. lässt sich mit ihr nur dann verbinden, wenn man entweder nur jeden zweiten Ton berücksichtigt oder aber ihn mit einem stetigen Wechsel des Ganztonfeldes verbindet (Notenbeispiel 4).

28 Die Schreibstoffe legen dabei die Vermutung nahe, dass die Korrektur im Klavier in den Takten 1–3 zur Folge $as^1\text{-}g^1\text{-}e^1\text{-}h^1$ (notiert) erst erfolgte, nachdem die Singstimme in Takt 6 niedergeschrieben worden war (freundlicher Hinweis von Ingrid Schraffl).

29 In Takt 5 gehören die Töne von Singstimme (des^2) und Klavier (as^1) nicht derselben Ganztonleiter an. In der Endfassung lauten die Töne b^1 (Singstimme) und e^2 (Klavier), sodass die Zugehörigkeit zur selben Ganztonleiter wiederhergestellt ist. Möglicherweise handelt es sich in der

Skizze auch um einen Verschreiber bei der Notation des Vorzeichens und in der Singstimme ist d^2 gemeint. Auch im letzten Viertel von Takt 6 entstammen Singstimme (Achtel $c^2\text{-}g^1$) und Klavier (wohl Achtel f^1 [oder fis^1 ?]- f^2) nicht oder nur teilweise demselben Ganztonleitervorrat.

Skizze F21.Berg.48, p. 14

In der Skizze auf p. 14 des Konvoluts F21.Berg.48 (Abbildung 2) ist das Lied in allen Stimmen notiert und umfasst nun 17 Takte (lediglich der Schlusstakt fehlt, der vorletzte Takt ist bloß angedeutet). Eine Taktvorzeichnung fehlt weiterhin, doch ist der Takt nun gleichmäßig als 3/4-Takt ausgefüllt. Hinzugefügt ist auch die Tonartvorzeichnung c-Moll/Es-Dur.³⁰ Die Tonhöhen des Anfangs sind unverändert aus der vorangegangenen Skizze übernommen, nach T. 4 ist nun ein Zwischenspiel eingefügt (T. 5–8). Die sich daran anschließenden Takte mit den Verszeilen 3 ff. (*»Ferne komm' ich her«*) sind deutlich verändert und enthalten zudem für etwa fünf Takte umfangreiche Korrekturen. Die Schlusstakte sind flüchtig und nur rudimentär notiert (vor allem der Rhythmus ist nur angedeutet), was vermutlich damit zusammenhängt, dass die Tonhöhen weitgehend unstrittig waren, da sie auf die Anfangstakte Bezug nehmen.

In dieser Phase des Kompositionsprozesses werden die Tonkonstellationen in Motive überführt, die in konkreten musikalisch-satztechnischen Zusammenhängen erscheinen. Auf mehrere dieser Zusammenhänge sei hier hingewiesen: Der Phrasenbeginn zu dem Text *»Ferne komm' ich her«*, in der ersten Skizze noch mit den Tönen $e^2-es^2-c^2-g^1-fis^1$ realisiert, ist nun eine große Terz nach oben transponiert ($as^2-g^2-es^2 [e^{2?}]-h^1$), womit diese Folge nun in den Tonhöhen exakt derjenigen entspricht, die als Klavieroberstimme in den Takten 1–2 erklingt.³¹ Zweitens ist der Quartenturm der Singstimme für die folgende Gedichtzeile (*»über Gipfel, über Schlünde«*) aufgegeben und durch eine transponierte Variante des Motivs von T. 9 ersetzt. Für die Fassung der Singstimme hat dies zur Folge, dass nun sämtliche Momente, die sich bloß abstrakt vorkompositorischer Einheiten bedienen, getilgt sind. Weder gibt es in der Singstimme Quartensfolgen noch Ganztonleiterausschnitte, die über mehr als drei Töne hinausgehen.³² Stattdessen ist die Singstimme von Diatonik (insbesondere Molldreiklängen³³) und Chromatik bestimmt. Die Quartensfolge ist in den Klavierbass, die Ganztönigkeit in die Vertikale, also die Akkordstruktur des Klaviers verlagert.

Das Motiv der Singstimme von T. 9 auf die Textworte *»Ferne komm' ich her«* durchzieht auch die Klavierbegleitung (vgl. T. 10 f., T. 12 f., T. 15 f.). Damit hängt zugleich der dritte Punkt zusammen: Berg komponiert eine Reihe kürzerer Kanons sowohl innerhalb der Klavierstimme als auch zwischen Sing- und Klavierstimme (Notenbeispiele 5 und 6).

30 In der Endfassung wurde das Lied eine große Terz abwärts transponiert und ist mit einer es-Moll/Ges-Dur-Vorzeichnung versehen.

des Liedes eine große Terz abwärts dieses Motiv wieder mit den ursprünglichen Tonhöhen $fes^2-es^2-c^2-g^1-ges^1$ erscheint.

32 In der Skizze innerhalb von F21.Berg.9 könnten womöglich in der Singstimme in T. 6 ante corr. die Töne $e^2-es^2-ces^2-g^1$

gestanden haben; also ab der zweiten Note ein übermäßiger Dreiklang statt der Folge post corr. $e^2-es^2-c^2-g^2$ (mit c-Moll-Dreiklang als 2.–4. Note).

33 In T. 9 der e-Moll- und in T. 11 der es-Moll-Dreiklang.



Notenberg 5: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 5–7. F21.Berg.48, p. 14 (siehe Abbildung 2, p. 146). Klavier; nur Kanonstimmen; die Vorzeichnung, die in der Skizze nur einmal am Beginn notiert ist, wurde ergänzt



Notenberg 6: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 9–13. F21.Berg.48, p. 14 (siehe Abbildung 2, p. 146). Singstimme und oberes System des Klaviers; nur Kanonstimmen; die Vorzeichnung, die in der Skizze nur einmal am Beginn notiert ist, wurde ergänzt

Anders als üblich, stehen diese Kanonstimmen aber nicht im Oktav- oder Quintabstand zueinander, sondern in den ungewöhnlichen Intervallen Sekunde und Terz. Auch dies könnte als ein Moment gedeutet werden, das die Tonalität zwar erweitert, aber intakt lässt. Die hier ausgeführte, in der ersten Skizze noch allenfalls zögerlich angedeutete Idee führt gleichwohl frühere Überlegungen fort. Auf dem dicht gestrichenen Ausschnitt, der dort über dem Beginn der ersten Skizze von Opus 2/2 in F21.Berg.9 steht und Entwürfe zu einem Durchführungsabschnitt der frühen Sonate in g-Moll enthält,³⁴ hat Berg drei mögliche Weiterführungen skizziert, von denen die ersten beiden auf einem Kanon beruhen (Notenberg 7).

Auf den ungestrichenen ersten Takt folgen drei Ansätze zu einer Fortsetzung (jeweils in der Oberstimme mit dem Ton es^2 beginnend), wovon die ersten beiden dicht gestrichen sind, während die dritte nur kleinere partielle Streichungen aufweist. (Da bei dieser dritten Version nur die Oberstimme notiert ist, kann über die dort intendierte Satztechnik keine Aussage getroffen werden.) In der Endfassung dieser Sonate, die insgesamt drei

34 Der Entwurf zur V. Sonate g-Moll ist abgedruckt in: Alban Berg: *Kompositionen aus der Studienzeit*, s. Anm. 23, p. 178–186; der Kritische Bericht, der auch (mit ganz wenigen im Detail abweichenden Lesungen) die Skizzen und gestrichenen Takte enthält, im selben Band, p. 350–364.

The image displays four systems of musical notation for Alban Berg's V. Sonata in G minor. The first system shows the beginning of the piece. The second system, labeled '[Weiterführung I]', continues the melody. The third system, labeled '[Weiterführung II]', shows further development. The fourth system, labeled '[Weiterführung III]', concludes the sketch. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including triplets and accidentals.

Notenbeispiel 7: Alban Berg: V. Sonate g-Moll: 1. System: Beginn des Satzes; 2.–4. System: Skizze zur Durchführung der V. Sonate. F21.Berg.9, S. 82 (siehe Abbildung 1). Das 2. System ist ab dem zweiten Takt, das 3. System ist insgesamt gestrichen; Schlüssel wurden jeweils ergänzt

Durchführungsentwürfe enthält, wovon der dritte bis zum Beginn der Reprise reicht, werden dieser Abschnitt wie überhaupt ausgedehnte Kanons nicht verwendet (es kommen nur kurze Kanons, meist im Oktavabstand, vor). Berg dürfte also die satztechnische Idee, die er – aus welchem Grund auch immer – für die Sonate verwarf, nicht aufgegeben, sondern in Opus 2/2 wiederverwendet haben. Die Kanons waren allerdings schwer mit der Ganztonharmonik zu verbinden, zumindest dann, wenn sie wie der Kanon ab T. 5 im Abstand von einem Viertel geführt werden sollten. Wenn nämlich die Ganztonfelder im Rhythmus Halbe-Viertel regelmäßig wechseln (wie in der Endfassung in T. 1–6), ist es unmöglich, Kanons im Abstand von einem Viertel auf Basis dieser harmonischen Struktur zu realisieren. In der Skizze musste daher, um die Ganztonstruktur zu bewahren, der strenge Kanon an einer Stelle aufgegeben werden (in Notenbeispiel 5 müssten in T. 6 die zweite und dritte Note bei strikter Kanonbefolgung eigentlich h^1-a^1 statt b^1-as^1 lauten, doch gehören diese Töne nicht demselben Ganztonfeld wie der Ton *ges* im unteren System an; erst b^1-as^1 stellt diese Zugehörigkeit her; diese Unstimmigkeit bzw. Ungenauigkeit findet

sich auch noch in der Endfassung). In der Fortsetzung ab T. 6 wird hingegen das Motiv so umgebaut, dass der Kanon möglich wird, allerdings unter Aufgabe des für T. 1–6 verbindlichen harmonischen Rhythmus. Da nun die Ganztonfelder mit jedem Viertel wechseln, ergibt sich eine Beschleunigung der harmonischen Bewegung, die als *Movens* für die Auflösung des Ganztonfeldes benutzt wird, die am Ende von T. 8 erfolgt. Die übrigen Kanons bzw. Imitationen verhalten sich hingegen im Hinblick auf die Harmonik gleichsam neutral, da sie auf metrisch gleicher Zeit beginnen (vgl. T. 2 und 4, T. 9 und 10, T. 11 und 12).

Wider die radikale Einfallsästhetik?

Schönberg hing um 1909 einer radikalen Einfallsästhetik und einer Poetik der Unmittelbarkeit an, die das musikalische Werk als quasi ungefilterten Selbstausdruck des Komponisten begriff, im Wesentlichen basierend auf seinem Formgefühl.³⁵ Daraus folgte die Vorstellung, dass der Einfall immer schon das Ganze enthalte, weil er eben Ausdruck eines als unteilbar gedachten Inneren sei. Offenbar war dies – in abgeschwächter Form – eine *Maxime*, deren Befolgung Schönberg auch von seinen Schülern verlangte. So berichtet Karl Linke in der 1912 erschienenen Arnold Schönberg gewidmeten Publikation über den Unterricht von der Forderung Schönbergs, dass der Einfall *»echt«* sein müsse, was sich an seiner Einfachheit, ablesen lasse: *»Was Sie komponieren, muss Ihnen so selbstverständlich sein wie Ihre Hände und Ihre Kleider. Früher dürfen Sie es nicht aufschreiben. Je einfacher Ihnen Ihre Sachen scheinen, desto besser werden sie sein.«*³⁶ Und Karl Horwitz ergänzt, dass *»Schönbergs Erstes und Letztes [...] eben inneres Erleben [sei]. Wärme des Empfindens; daraus gestaltet sich von selbst Ausdruck und Technik.«*³⁷

Es scheint, dass Berg in diesem Punkt anders dachte und arbeitete. Sein Einfall ist präzise in der Hervorbringung der musikalischen Elemente (Quartenfolgen, übermäßige Dreiklänge) sowie wesentlicher musikalischer Grundlagen (Tonsystem der Ganztonskala), auf denen die Komposition beruhen soll. Unpräzise ist der erste Einfall, wie er sich an der früher Skizze zeigt, im Hinblick auf die konkreten Kontexte, innerhalb derer diese Grundlagen und Elemente gebraucht oder appliziert werden sollen. Für Berg war die Niederschrift offensichtlich ein Mittel, überhaupt erst zur Ordnung und Anordnung der Elemente zu gelangen. Skizzieren ist also Teil eines Kompositionsprozesses,

35 Knapp dargelegt hat Schönberg diese Einfallsästhetik u. a. in den Briefen an Ferruccio Busoni vom Frühjahr und Sommer 1909, im Vortrag über Gustav Mahler (1912) (ASSV 4.1.2.) sowie in der *Harmonielehre* am

Ende des Kapitels über Quartenakkorde, s. Anm. 26.

36 Karl Linke, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al.* München 1912, p. 77.

37 Karl Horwitz, in: *ibidem*, p. 84.

im Unterschied zu Schönberg nicht bloße Niederschrift eines Einfalls. Die Skizze ist somit auch Ausdruck jener Krise der Dur-Moll-Tonalität, in der die vorkompositorischen Grundlagen infrage gestellt wurden, nicht mehr selbstverständlich waren und in den Bereich der Wahl fiel. Die Integration von Kanons könnte dabei dem Zweck gedient haben, der Ungebundenheit der Harmonik ein Moment der Strenge entgegenzusetzen, das dem Eindruck von Beliebigkeit entgegenwirken sollte.

Handwritten musical score for a song, featuring vocal and piano parts with German lyrics. The score is on aged paper with some staining at the top. It includes a publisher's logo in the bottom left corner.

Lyrics:

die ich mir hat für dich al - lein
 Bleib from - mer bei - ren
 dich mor - gen - gar - ne klug ab
 Ein Licht - er - lein - glos

Handwritten notes and markings:

- ppp* (pianissimo) markings are present in the piano accompaniment.
- A circled *ppp* marking is visible in the first system.
- A circled *ppp* marking is visible in the second system.
- A circled *ppp* marking is visible in the third system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fourth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fifth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the sixth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the seventh system.
- A circled *ppp* marking is visible in the eighth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the ninth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the tenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the eleventh system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twelfth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fourteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fifteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the sixteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the seventeenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the eighteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the nineteenth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twentieth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-first system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-second system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-third system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-fourth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-fifth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-sixth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-seventh system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-eighth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the twenty-ninth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirtieth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-first system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-second system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-third system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-fourth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-fifth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-sixth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-seventh system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-eighth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the thirty-ninth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fortieth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-first system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-second system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-third system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-fourth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-fifth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-sixth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-seventh system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-eighth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the forty-ninth system.
- A circled *ppp* marking is visible in the fiftieth system.

Publisher's Logo:

Verlag
 Nr. 5
 18 Hing.
 [13]

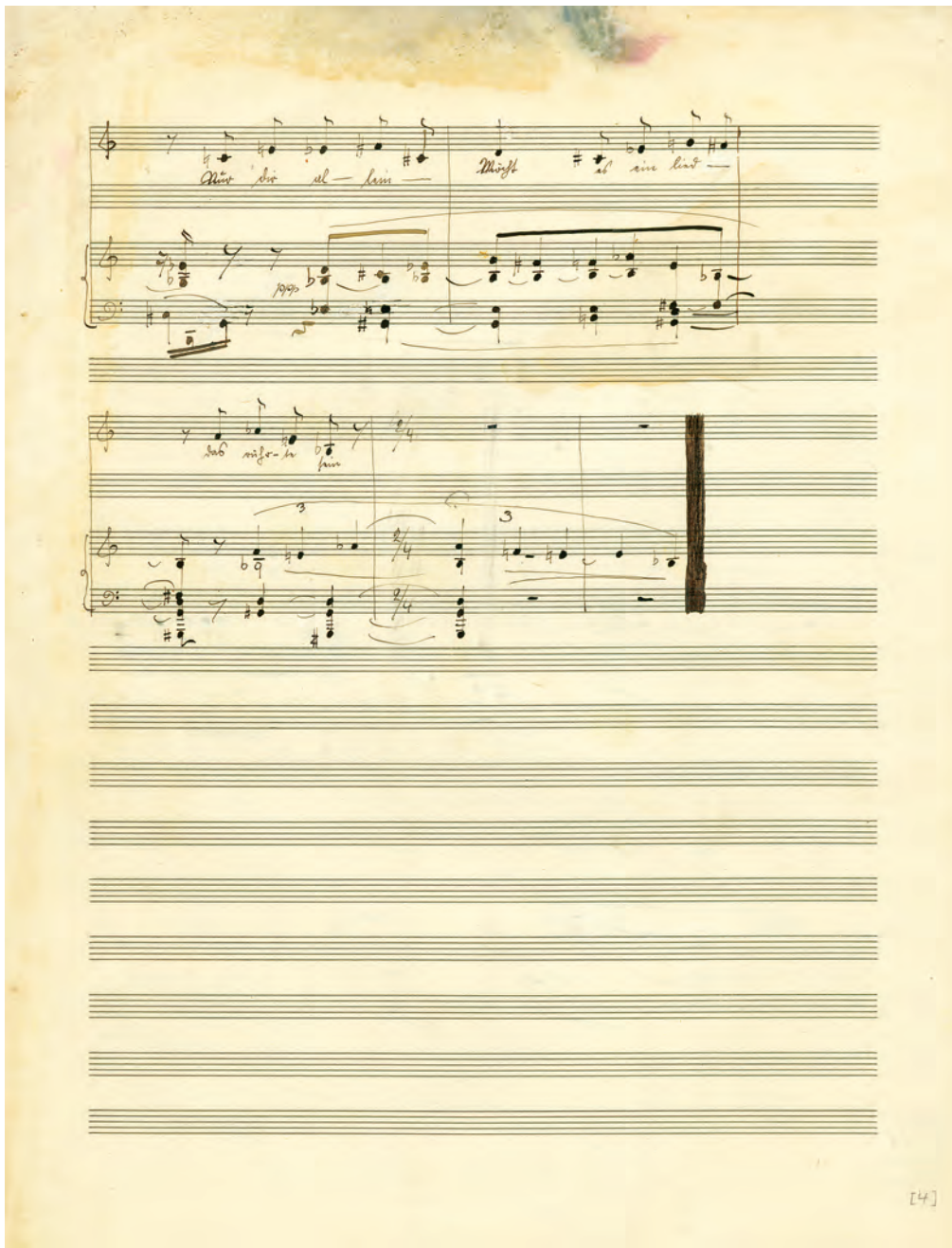


Abbildung 1: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133
Reinschrift mit Korrekturen (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern)

Flüchtige Reinschrift oder sorgfältige Skizze?

Überlegungen zu Anton Weberns frühester Niederschrift von *Dies ist ein Lied* M 133

Im üblichen Kompositionsprozess Weberns finden sich in der Regel folgende Stadien:

- eine mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizze,
- eine mit Tinte geschriebene Reinschrift,
- evt. weitere mit Tinte geschriebene Reinschriften, die Überarbeitungen aufweisen.

Die verschiedenen Reinschriften stellen in diesem Prozess Arbeitsstadien dar, die eigene, d. h. voneinander unterscheidbare Textfassungen dokumentieren. (Es handelt sich dabei nicht um Werkfassungen im emphatischen Sinn. Ihre Unterschiede sind jedoch häufig zu groß, um sie lediglich als Lesarten eines »endgültigen« Textes aufzufassen.) Diese in ihrer Grundschrift mit Tinte geschriebenen Reinschriften enthalten dabei häufig verschiedene mit Bleistift notierte Korrekturskizzen, in denen Einzelstellen mit Blick auf eine folgende Textfassung skizzierend verändert werden. Ab Anfang der 1920er Jahre wird dann die Reinschrift mit der letzten Textfassung als Vorlage für die ab diesem Zeitpunkt bei der Universal-Edition erscheinenden Drucke verwendet. Im Unterschied zu den durch die Reinschriften dokumentierten Textfassungen weisen die Verlaufsskizzen häufig Leerstellen oder alternative Formulierungen einzelner Stellen auf, so dass diese, obwohl sie klarerweise auch als ein Arbeitsstadium des gesamten Kompositionsprozesses angesehen werden müssen, mitunter keinen kohärenten Notentext zeigen.

Es ist auffällig, dass aus den Jahren 1908/09 und darüber hinaus bis ca. 1913 von Webern vergleichsweise wenig Quellen überliefert sind, die im Sinne des genannten Schemas als mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizzen gelten können und von der Webern-Forschung so deklariert würden. (Ausnahmen bestätigen die Regel.) Liegt also möglicherweise für diesen Zeitraum ein (erheblicher) Quellenverlust vor? Oder hat es vielleicht mit Bleistift geschriebene Verlaufsskizzen für zumindest einige von Weberns Opera 2 bis 11

nie gegeben? Könnte das Fehlen solcher Skizzen in diesem Fall auch mit dem neuen atonalen Idiom und der relativen Kürze der Stücke zu tun haben?

Von Weberns George-Vertonung *Dies ist ein Lied* lassen sich (mindestens) vier verschiedene Textfassungen unterscheiden. Im Vergleich zu den späteren Textfassungen des Liedes fehlen in der frühesten Niederschrift noch sehr viele Details (Tempo, Dynamik usw.) bzw. weist diese Niederschrift zahlreiche Unterschiede zur finalen Textfassung auf.¹ Es handelt sich um einen in der Grundschrift mit Tinte geschriebenen Notentext, der Rasuren und Korrekturskizzen mit Bleistift aufweist. (Vgl. Abbildung 1 sowie die beiden Teil-Transkriptionen der Quelle in den Notenbeispielen 2 und 3.) Beide Korrekturschichten finden sich vor allem in T. 5–9: Die Klavierbegleitung in T. 6–7 wird mit Bleistift substanziell neu skizziert (im Sinne von Textfassung 2). Bereits zuvor waren insbesondere auch diese Takte von einer Überarbeitung betroffen, die nach Rasur nicht mehr zu entziffern ist (»Textfassung 0«; möglicherweise handelt es sich um eine alternative Oktavierung der Stelle).

Zwei Eigenarten können vielleicht als Besonderheiten der Textfassung 1 von *Dies ist ein Lied* hervorgehoben werden:

1. Am Anfang von Takt 8 erscheint in der linken Hand der Klavierbegleitung ein horizontal ausgefaltetes Dreitonmotiv, das ab Textfassung 2 zum vertikalen Bestandteil eines (auch in seinen restlichen Bestandteilen veränderten) Akkordes wird (Notenbeispiel 1). Hier bleibt zudem der »aus dem Nichts kommende« Bogen zum zweiten 16tel des oberen Klaviersystems rätselhaft.

Textfassung 1



Textfassung 2



Notenbeispiel 1: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Textfassung 1 und 2, T. 8 (Taktanfang)

¹ Eine Quellenübersicht zu *Dies ist ein Lied* mit Blick auf die Überarbeitungen der verschiedenen Textfassungen findet sich in der Datenbank der Anton Webern Gesamtausgabe: <https://edition.anton-webern.ch/data/resource/55698> (Zugriff 18.05.2020). Die hier behandelte Niederschrift wird dort als Quelle A aufgeführt. Für einen Überblick

der verschiedenen Textfassungen sowie ihrer Unterschiede siehe Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon? Überlegungen zu einer Begrifflichkeit, in: *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Hrsg. von Anne-May Krüger und Leo Dick. Bülbingen 2019, p. 19–29, hier p. 21–25.

2. Der in späteren Textfassungen konsequent als vierstimmiger Satz notierte Klavierpart wird in Textfassung 1 (und auch noch in Textfassung 2) häufig nicht mit unterschiedlich gehaltenen Stimmen, sondern als zusammengebalkte Akkordfolge mit Ligaturbögen zwischen den gehaltenen Tönen notiert (T. 2–3; T. 8–10).

Reinhard Gerlach hat diese ungewöhnliche Notationsweise des Klaviers am Beispiel anderer Lieder dieser Zeit als Merkmal einer »Kompositions Niederschrift« bezeichnet, die sich von einer späteren »Werkfassung« unterscheidet.² Elmar Budde hat dagegen die früheste Niederschrift von *Dies ist ein Lied* als (mögliche) »Urfassung« des Liedes deklariert und auch eine erste Edition davon angefertigt.³ Damit wird der Status dieser Textfassung als einer Aktualisierung der Komposition eigenen Rechts betont. Gerlachs Terminus der »Kompositions Niederschrift« verweist dagegen auf einen vorläufigen Charakter der Niederschrift, die erst noch zu einer (aus der Sicht von Gerlach offensichtlich: gültigeren) »Werkfassung« führt.

Es ist auffällig, dass beide Autoren in ihren Überlegungen den Terminus der »Skizze« vermeiden. Wenn wir heute scheinbar selbstverständlich über das »Skizzieren der Wiener Schule« reflektieren, ließe sich der Begriff probeweise sehr weit fassen. Wir könnten z. B. den gesamten Überarbeitungsprozess des Liedes von Textfassung 1 zu Textfassung 4 als ein »Skizzieren« verstehen. Diese sehr allgemeine Verwendung liefe freilich Gefahr, den Begriff einfach als Synonym für den Kompositionsprozess insgesamt zu setzen, welcher allerdings auch andere (ebenfalls schreibende, aber auch rein gedankliche oder körperliche) Aktivitäten als Skizzieren im engeren Sinn einschließen könnte. So wäre es immerhin denkbar, dass ein Komponist ein Stück ohne eine einzige Skizze gleich »fertig« niederschreibt. Umgekehrt würde mit so einem extrem weiten Begriff des Skizzierens der Status der letzten Textfassung als Endergebnis künstlich überhöht, indem alle zeitlich davor entstandenen Quellen als »bloße Skizzen« degradiert werden könnten. (Immerhin sind einige der früheren Textfassungen von Weberns Kompositionen durchaus in einen werktypischen Rezeptionsprozess eingetreten und wurden z. B. für Aufführungen oder einzelne Publikationen verwendet.)

Wie ist also mit Blick auf die früheste Niederschrift von *Dies ist ein Lied* begrifflich zu verfahren? Wir könnten das Fehlen einer in Bleistift geschriebenen Verlaufsskizze einfach akzeptieren und die Niederschrift auf Grund des

2 Reinhard Gerlach: Kompositions Niederschrift und Werkfassung am Beispiel des Liedes »Am Ufer« (1908) von Webern, in: *Webern-Kongress*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel 1973, p. 111–126 (Beiträge 72/73).

3 Elmar Budde: *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*. Wiesbaden 1971, p. [117] (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 9).

verwendeten Schreibstoffes und mit Blick auf Weberns gängige Praxis als Reinschrift auffassen. Ob eine heute nicht mehr greifbare Verlaufsskizze in Bleistift existiert hat oder das Lied tatsächlich ohne eine vorbereitende Skizze unmittelbar »ins Reine geschrieben« wurde, ist für die Interpretation der Quelle als Dokument einer ersten Textfassung des Liedes letztlich irrelevant.

Wir könnten aber auch die früheste Niederschrift selbst als eine Verlaufsskizze des Liedes verstehen (der weitere Korrekturskizzen in Bleistift folgen), obwohl sie entgegen Weberns sonstigen Gewohnheiten (vor 1908 und nach 1914) nicht mit Bleistift geschrieben wurde.

Beide Perspektiven können produktiv und hilfreich sein. Sie schließen sich auch nicht gegenseitig aus. Die Niederschrift ließe sich sowohl als Reinschrift auffassen, die im Kompositionsprozess einen – wie auch immer vorläufigen – Produktstatus dokumentiert, als auch als Skizze, die einen Einblick in das mitunter Lücken in der Textkohärenz zulassende und Alternativen erprobende kompositorische Arbeiten erlaubt.

Diese beiden grundsätzlich gleichberechtigten Perspektiven auf dieselbe Quelle ließen sich auch mit editorischen Mitteln darstellen: Die Quelle kann sowohl als Skizzenedition (Notenbeispiel 2) transkribiert als auch als Textedition (Notenbeispiel 3) präsentiert werden. Beide Editionsformen ermöglichen verschiedene Perspektiven auf die Quelle, ohne dass sie die jeweils andere in ihrer Geltung grundsätzlich negieren.⁴

Unser Begriff von »Skizze« muss also nicht nur von den schematisch betrachteten materialen Eigenschaften der Quellen (insbesondere ihrer Schreibstoffe) abhängen, sondern kann sich im Kontext des gesamten Entstehungsprozesses einer Komposition als eine mögliche Perspektive auf den Inhalt der Quelle und einer je spezifischen Fragestellung auf diesen erweisen. Durch den Blick auf den Inhalt einer Quelle und dessen strukturelle Verfasstheit kann der Vorgang des Skizzierens als Teil und Spur des Kompositionsprozesses eine noch stärkere Konturierung erhalten. (Nicht nur: Wie wird skizziert? Sondern: Wie wird was skizziert? Oder auch: Was wird wie skizziert?) Wie bereits angedeutet, betrifft der Bereich von Weberns *Œuvre*, für den sich kaum Verlaufsskizzen finden, den Eintritt in die sogenannte freie Atonalität und die für Webern damit verbundenen kurzen, »aphoristischen« Formen. (Auch die George-Lieder sind vergleichsweise »kurze« Liedkompositionen.) Mit der durch das atonale Idiom entstandenen Krise, die Webern zumindest in der Rückschau als solche

4 Die beiden Beispiele orientieren sich an entsprechenden Editionsformen der Anton Webern Gesamtausgabe. Als Bestandteile einer kritischen Edition benötigten sie selbstverständlich – hier aus Platzgründen

nicht mitgeteilte – Textkritische Anmerkungen (auf die in der Textedition u. a. der Asterisk in T. 4 Klav. u. letzte Note hinweist) bzw. detailliertere Beschreibungen der Korrekturen.

Bl. 2: 1 2 3

3 Dies ist ein lied Für dich al - lein Von kin - di - schem wih - nen

4

5 *PPP* *PPP* *PPP*

6 *PPP*

4 5 6

8 Von from - men trü - nen Durch mor - gen - gä - ren klingt es

9

10 *pp* *PPP*

11

12

13

13

7

14 Ein leicht - be - schwin - ges

15

16

17

18

Notenbeispiel 2: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Quelle A als Skizzenedition, T. 1–7

Dies ist ein lied Für dich al - lein[:]
 Von kin (-) di - schem wä - nen Von from - men trä - nen[:]
 Durch mor - gen - gä - ren klingt es
 Ein leicht - be - schwin - gtes[:]

ppp *ppp* *ppp*
pp *ppp*
pp *ppp*
ppp

Notenbeispiel 3: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Quelle A als Textedition, T. 1–7

dargestellt hat,⁵ mag auch eine Veränderung des Kompositionsprozesses und vor allem von dessen Geschwindigkeit verbunden gewesen sein: Wenn das Material nicht mehr selbstverständlich ist und ein Komponist buchstäblich jeden einzelnen Ton auf seine Legitimation überprüfen muss, wird ein flüssiges Skizzieren erschwert. Und für eine solche möglicherweise sehr langsame Prozedur ist der Bleistift vielleicht nicht unbedingt das geeignetste Schreibmittel. Darüber hinaus suggeriert der Schreibstoff Tinte eine größere Bestätigung des kompositorisch Erreichten, indem er das Niedergeschriebene endgültiger fixiert und so – möglicherweise beschwörend – »in die Bestimmtheit« hineinschreibt.⁶

Im Falle von *Dies ist ein Lied* weisen zumindest einige analytische Beobachtungen darauf hin, dass das Lied keinesfalls in einem spontanen Schwung entstanden sein muss, sondern mit Blick auf seine durchkonstruierte Faktur in einem sehr sorgfältigen und durchaus langsam-bedächtigen Vorangehen erarbeitet worden sein könnte. Zu dieser Vermutung passt nicht zuletzt auch die unkonventionelle Notation des Klaviersatzes, bei der in jedem Moment (einer notierten Zählzeit) der aktuelle Klang einschließlich der notationsökonomisch problematischen Ligaturen vor Augen geführt wird und jede Veränderung sozusagen tastend (sei es am Klavier oder in einem metaphorischen Sinn) erfolgt. Ohne im Folgenden eine vollständige Analyse des Liedes geben zu wollen, sei auf einige in dieser Hinsicht auffällige Momente hingewiesen:

Das Lied beginnt mit einem Klavierakkord, in dem zwei (klingende) große Terzen (ic 4) in ein chromatisches Verhältnis (ic 1) zueinander gesetzt werden: h^1/es^2 (dis^2) – b^2/d^3 (Notenbeispiel 4). Der darauffolgende Ton *E* zerstört durch sein tiefes Register bereits rein klanglich diese deutliche Symmetrie, bildet aber gleichzeitig im dadurch erweiterten harmonischen Komplex (5-6) eine neue Struktur aus, innerhalb der nun zwei (virtuelle) Quintintervalle (ic 5) wiederum zueinander in ein Halbtonverhältnis gestellt werden: E/h^1 – es^2/b^2 . Das tiefe *E* fügt dem Anfangsakkord darüber hinaus eine Tonklasse hinzu, die den Intervallinhalt um die ansonsten fehlenden Intervallklassen ic 2 und ic 6 ergänzt: In dem Pentachord der Tonklassenmengenform 5-6 ist jede der Intervallklassen von ic 1 bis ic 6 mindestens einmal vorhanden. Schematisch lässt sich dies an dem in 5-6 enthaltenen Tetrachord 4-z15 verdeutlichen, der den Allintervallvektor 111111 (mit jeder Intervallklasse einmal) aufweist. Dieser Klangkomplex und die in ihm angelegten Intervallverhältnisse bilden eine Art »Keimzelle«, die den Ausgangspunkt für im Prinzip jede weitere Note des Liedes bildet.⁷

5 Siehe z. B. Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, p. 58 (26. Februar 1932): »Als ob das Licht erloschen wäre! – so schien es. (Wenigstens kommt es uns heute so vor.) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse [...]«

6 Siehe das Robert-Walser-Zitat am Beginn des Beitrags von Michelle Ziegler, p. 175 in diesem Band.

7 Auf das Prinzip eines »Keimes« weist auch schon die Analyse des Liedes von Elmar Budde hin (*Anton Weberns Lieder*

op. 3, s. Anm. 3, z. B. p. 45), die insgesamt allerdings mehr auf die Bedeutung des anfänglichen Viertonsklangs in dieser Hinsicht abhebt. Gleichwohl verdanken sich einige meiner hier gemachten Beobachtungen auch Buddes Analyse.

ic 1 ic 2 ic 3 {ic 1} ic 3 ic 4 ic 6

Dies ist ein lied Für dich al - lein

(5-6) (4-z15) ic 4 ic 5 ic 5 4-z15

5-6 4-z15 4-z15 4-z15

{ic 1} ic 4 ic 5 {ic 1} ic 4 ic 5 ic 4 ic 4 ic 4 ic 4 ic 6 ic 6

Notenbeispiel 4: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Analyse, T. 1–3

So entfaltet die erste Phrase der Singstimme (*»Dies ist ein lied«*) diesen zunächst hauptsächlich vertikal artikulierten Klangkomplex in die Horizontale, indem sie ausgehend von der kleinen Sekunde schrittweise größere Intervallklassen einführt (ic 1, ic 2, ic 3) und eine Figur etabliert, deren erster und letzter Ton ic 4 bilden (d^1 – fis^1) und die sich im Rahmen von ic 5 bewegt (cis^1 – fis^1). Die zweite Phrase (*»Für dich allein«*) setzt einen Halbton tiefer als der letzte Ton der ersten ein und spiegelt deren Bewegungsrichtung, während die Intervalle sich weiter vergrößern (ic 3, ic 4, ic 6). (ic 5 bleibt ausgespart, bildet aber die Intervallklasse vom ersten bis zum letzten Ton, während ic 4 hier von der Singstimme zum ersten Mal als Intervall direkter aufeinanderfolgender Töne erscheint.) Diese zweite Phrase bildet mit ihren vier Tönen eine Form der Tonklassenmenge 4-z15, die auch bereits im einleitenden Klangkomplex des Klaviers enthalten war. Die erste Phrase blieb in dieser Hinsicht unvollständig, d. h. sie enthält nicht alle Intervallklassen. Für ihre Komplettierung zu einer Form von 4-z15 enthaltenden Tonvorrat fehlt z. B. der Ton *g*, der dann in der erweiterten Imitation der ersten Singstimmenphrase in der Klavierbegleitung der zweiten erscheint. Das Klavier weist hier in seiner unteren Schicht eine weitere, den Anfangsklang variierende Form von 4-z15 auf und führt zu einem neuen, gleichfalls 4-z15 enthaltenden Klangkomplex (5-19), der seinerseits zwei Tritonusintervalle (ic 6) chromatisch zueinander ins Verhältnis setzt

($b/e^1 - h^1/f^2$) und damit die im einleitenden Klavierklang angedeutete sowie in der horizontalen Ausfaltung der Singstimme ausgeführte Entwicklung einer im Prinzip in kleinen Sekunden aufsteigenden Intervallvergrößerung fortsetzt bzw. zu einem vorläufigen Abschluss bringt. Die Verbindung von erster und zweiter Singstimmenphrase lässt sich ihrerseits als eine Folge chromatisch ineinander verschränkter großer Terzen (ic 4) verstehen (in aufsteigender Reihenfolge: cis^1-f^1 , d^1-fis^1 , $es^1-[g^1]$, $e^1-as^1 [gis]$), was ebenfalls auf den ersten Klavierakkord zurückverweist.

Der auch aus dieser Perspektive fehlende, erst in der Klavierbegleitung erscheinende Ton g wird zu einem tragenden Element der Formidee des gesamten Liedes: Der Ton erscheint in der Singstimme im Zusammenhang dieser Tonkonfiguration (sowie wieder auf das Wort »*lied*«) erst in den Schlusstakten, in denen sich verschiedene Ebenen der gesamten Form »erfüllen« (Notenbeispiel 5). Auf das gesamte Lied hin betrachtet fällt aber zunächst auf, dass sich sämtliche weitere Konfigurationen der Singstimme in ihren Tonvorräten auf Pentachorde, die 4-z15 beinhalten, bzw. auf den Tetrachord selbst zurückführen lassen.

Mit den vorangegangenen und noch folgenden Hinweisen auf dieses Tetrachord soll nicht suggeriert werden, dass die verschiedenen Formen von 4-z15 als »Motive« fungieren. Vielmehr geht es hier um die Beobachtung, dass die meisten der im Lied ausgebildeten Motive (eben mit Ausnahme der ersten Singstimmenphrase) alle Intervallklassen mindestens einmal enthalten. Der Hinweis auf 4-z15 dient also vor allem als Chiffre für den Allintervallvektor, der offensichtlich als ein Regulativ der kompositorischen Arbeit am Lied gedient haben könnte.

So bringen die beiden folgenden Verszeilen des George-Gedichtes (»*Von kindischem wöhnen*«, »*Von frommen tränen*«) Formen von 5-10: eine Tonklassenmenge, die sich auch ergibt, wenn die diesen beiden Phrasen vorangehende zweite Singstimmenphrase um den »fehlenden« Ton g ergänzt wird. Die beiden nächsten Verszeilen (»*Durch morgengärten klingt es*«, »*Ein leicht beschwingtes*«) bilden in ihren Tonvorräten wieder Formen von 5-6, wobei die erste der beiden Phrasen eine Verschränkung mit 5-19 darstellt. Insgesamt bilden die Einsatztöne der eben beschriebenen vier Verszeilen als strukturelle Linie ebenfalls eine Form von 4-z15, die um den ersten Ton der Singstimme erweitert die um den Ton g^1 ergänzte Form von 5-6 der ersten Singstimmenphrase ergibt: $d^1-cis^1-es^1-ges^1-g^1$. Die drei letzten Verszeilen (»*Nur dir allein*«, »*Möcht es ein lied*«, »*Das rührte sein*.[.]«) bringen wieder Formen von 5-10 und 5-6 (hier als eine um den Ton g^1 »vervollständigte« Variante der ersten Singstimmenphrase) bzw. in der letzten Phrase den Tetrachord 4-z15 allein.

(Oktaven finden sich in diesem Lied nur selten: ein nachschlagender Ton cis^2 in T. 4; Verdoppelung des tiefsten Tons des Schlussklangkomplexes Gis^1/Gis sowie das dazu kurz erklingende as^1 in T. 10–12.) Fasst man den oberen Ton dieser Oktave allerdings als Ausgangspunkt einer strukturellen Linie auf, so bildet das cis^1 zusammen mit den Einsatztönen der Singstimme bei den folgenden drei Verszeilen ($c^1-d^1-f^1$) die um eine kleine Sekunde abwärts transponierte Variante der ersten Singstimmenphrase (4-4; in Notenbeispiel 5 als »x« bezeichnet). Während im ersten Teil des Liedes diese Konfiguration als strukturelle Linie um den »fehlenden« Ton g^1 ergänzt wurde, werden sie hier durch den letzten Ton der vorletzten Singstimmenphrase (fis^1) zu einer entsprechenden 4-z15 enthaltenden Form von 5-6 erweitert: Struktureller Hintergrund und motivischer Vordergrund oszillieren für einen Moment. (Die Folge zweier kleiner Sekunden $g^1-fis^1-f^1$ ist für dieses Lied singulär und ihrerseits ein weiterer Marker für die strukturelle Bedeutung dieser Stelle für die Formidee der Komposition). Und der Ausgangsimpuls zweier in ein chromatisches Verhältnis gesetzter Intervallpaare im Anfangsakkord wird damit auf die strukturelle Ebene der beiden Liedhälften insgesamt projiziert.

Ob das möglicherweise auf solch langsame Weise erarbeitete kompositorische Material der Atonalität ab ca. 1913 für Webern so vertraut geworden ist, dass er beim Skizzieren wieder zum »flüchtigen« Bleistift griff, sei hier dahingestellt. Auffällig ist jedenfalls, dass die späteren Bleistift-Notate in den Skizzenbüchern ab Mitte der 1920er Jahre auch immer – dann durch Datierungen belegt – wieder sehr langsame Kompositionsprozesse dokumentieren.

Bleistiftglück und Tintenbestimmtheit

Gedanken zu den Schreibstoffen im Kompositionsprozess von Anton Weberns *Dies ist ein Lied* M 133

In einem postum veröffentlichten Manuskript mit der Überschrift »Bleistift-skizze« hat der Schweizer Schriftsteller Robert Walser seine Überlegungen zum Schreiben mit Feder und Bleistift festgehalten. Er berichtet darin, wie ihm der Gedanke kam, seine Prosa jeweils zuerst »mit Bleistift aufs Papier zu tragen« bevor er sie mit der Feder »so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb«. Er führt aus:

Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; und mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus [...].⁸

Walser knüpft also den Einsatz von Bleistift und Feder an Arbeitshaltungen und Schaffensphasen: Bleistift – oder Graphit – als idealer Schreibstoff für das »träumerische« und »besinnliche Arbeiten« beim Skizzieren, Tinte für die Reinschrift, um die Prosa »in die Bestimmtheit« hineinzuschreiben. Ausgehend von diesen schematischen und gewiss auch individuellen Schreibvorlieben eines Schriftstellers möchte ich auf die Schreibstoffe Tinte und Bleistift und deren Einsatz beim Komponieren eingehen, um am Beispiel der wohl frühesten erhaltenen Quelle zu *Dies ist ein Lied* aus den George-Liedern op. 3 von Anton

8 Robert Walser: Bleistiftskizze (1926/27), in: idem: *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–1928*. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt am Main 1986, p. 119–122, hier p. 121–122 (Sämtliche Werke in Einzelausgaben 19). Vgl. Martin Stingelin: Im Höhlenlabyrinth der Materialität von

Christoph Martin Wieland und Friedrich Dürrenmatt, in: *Materielle Mediationen im französisch-deutschen Dialog*. Hrsg. von Vittoria Borsò und Andrea von Hülsen-Esch. Berlin, Boston 2019, p. 235–254, hier p. 249 (Materialität und Produktion 2).

Webern zu diskutieren, welche Stellung Tintenniederschrift und Bleistiftskizzen im Kompositionsprozess hatten. Dabei wird die Materialität des Schreibstoffs als Faktor innerhalb eines Schreibakts im Fokus stehen.⁹

Wenn das an sich flüchtig Klingende in der schriftlichen Fixierung durch die Inskription auf einem Beschreibstoff grundsätzlich eine zeitliche Stabilität erhält, so gewährt der Schreibstoff Tinte eine langzeitliche Beständigkeit. Die Suche nach Stabilität hat die Entwicklung des Schreibstoffs vorangetrieben: von einer Rußtinte für das Beschreiben von Papyrus im antiken Ägypten ca. 3000 v. Chr.¹⁰ über Rezepturen wie die Eisengallustinte im 3. Jahrhundert n. Chr. zu den chemischen Farbstoffen des 19. Jahrhunderts und zur dokumentenechten Tinte, die wischbeständig, lichtecht und wasserfest ist, also nicht ohne Spuren korrigiert oder entfernt werden kann.¹¹ Tintenfüllfederhalter wurden für das Speichern von dauerhaft erforderlichen Informationen etwa in der öffentlichen Kommunikation erst in den 1950er Jahren von Kugelschreibern und in den 1960er Jahren von Filz- und Faserschreibern abgelöst.¹² Der Bleistift hat eine jüngere Existenz als die Feder: Er wurde in seiner heutigen Form mit einer in Holz gefassten Mine aus Graphit ab Mitte des 16. Jahrhunderts produziert und fand nach der Vereinfachung der Produktion durch Nicolas Jacques Contés von 1795 insbesondere im 19. Jahrhundert Verbreitung.¹³ Bleistifte zeichnen sich durch ihre einfache Handhabbarkeit aus, sie werden für Zeichnungen, Skizzen und Notizen oft in flüchtigen, vorläufigen oder privaten Schreibarbeiten eingesetzt. Die Wahl der Schreibwerkzeuge und der damit aufgetragenen Schreibstoffe wirkt sich direkt auf den Schreibakt aus, da die Funktionstüchtigkeit, der Benützungskomfort und die Handlichkeit des Schreibwerkzeugs die Gesten, Tempi und Orte des Schreibens bestimmen. Unterschiedliche Schreibstoffe eignen sich aufgrund ihrer spezifischen Stabilität und Korrigierbarkeit für unterschiedliche Phasen der Kreation und sie sind in ihren Gebrauchsweisen in öffentlichen und privaten Kontexten in

9 Zur Materialität der musikalischen Schrift vgl. 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. Paderborn 2020, p. 1–50, hier p. 14–18 (Theorie der musikalischen Schrift 1).

10 Es handelt sich um eine Tusche, die lichtecht, aber wasserlöslich und damit anfällig für Feuchtigkeit war. Vgl. Bettina

Thommen: Pergament und Tinte – eine (kultur)historische Betrachtung, in: *Ein Kleid aus Noten. Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände*. Hrsg. von Matteo Nanni, Caroline Schärli und Florian Effelsberg. Basel 2014, p. 158–161, hier p. 160.

11 Eine raum-zeitliche Stabilität ist freilich auch hier nur in relativem Sinn gegeben, da Tinte durch Rasuren entfernt werden kann und über längere Zeit durch Einwirkung von Licht und Luft verbleicht und zersetzt wird – ganz abgesehen von absichtlicher oder akzidenteller Zerstörung etwa durch Wasser oder Feuer.

12 Vgl. Gotthard B. Jensen: *Schreibgeräte, unter besonderer Berücksichtigung von Schülerschreibgeräten. Historische Entwicklung und kulturethologische Verlaufsförmungen dieser Entwicklung (aufgezeigt an Kieffeder, Schiefergriffel und -tafel, Bleistift, Stahlfeder mit Halter und Füllfederhalter)*. Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2004, p. 283.

13 Vgl. Martin Stingelin: *Schreibwerkzeuge*, in: *Handbuch Medien der Literatur*. Hrsg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin, Boston 2013, p. 99–119, hier p. 107.

unterschiedliche kulturelle Praktiken eingebunden: Tendenziell wird Tinte gemäß ihrer materiellen »Affordanz«¹⁴ für das Schreiben von beständigen, endgültigen oder formellen Notaten oft in der interpersonalen Kommunikation eingesetzt, Bleistift für das Vorläufige, Vorbehaltliche oder Zwanglose im Privaten – in Walsers Worten für das »träumerische« oder »sinnliche Arbeiten«. Die Verwendung in einzelnen Schreibakten hängt freilich von weiteren Faktoren und persönlichen Gewohnheiten ab.

Der Einsatz von Schreibwerkzeugen und Schreibstoffen in der künstlerischen Praxis der musikalischen Komposition ist individuell und kann bei Schaffenden beliebig und situativ erfolgen. Es stellt sich bei Komponierenden allerdings oft ab einem spezifischen Zeitpunkt des Werdegangs oder in einzelnen Schaffensphasen durchaus eine Regelmäßigkeit der Schreibpraxis ein. Diese kann sich in einzelnen Stadien der Werkgenese unterscheiden, wie etwa bei Richard Strauss, der im ersten Schaffensschritt des Skizzierens in kleinen Skizzenbüchern mehrheitlich mit Bleistift schrieb.¹⁵ Bei anderen Komponisten ist die Vielfalt der Schreibstoffe sehr groß – wie etwa bei Igor Strawinsky, der gerade in seinen Skizzenbüchern oft zwischen Tinte und Bleistift wechselte,¹⁶ wobei er immer wieder zu längeren Phasen mit Bleistift tendierte und umfangreiche Tintenskizzen eher selten sind (beispielsweise in einem Skizzenheft mit Notaten zur Ballettmusik *Pétrouchka* von 1910).¹⁷ In den erhaltenen Schaffenszeugnissen Anton Weberns lassen sich sowohl bestimmte Schreibgewohnheiten in Phasen seines Œuvres feststellen als auch Unterschiede in den einzelnen Stadien der Werkgenese. Er verwendete üblicherweise für Verlaufsskizzen Bleistift und für Reinschriften Tinte. In den Jahren des Unterrichts bei Schönberg sind die Bleistiftskizzen mit Tintennotaten durchsetzt, die wohl etappenweise als Vorlagen für die Besprechungen im Unterricht dienten.¹⁸ Die mutmaßlich früheste erhaltene Quelle von *Dies ist ein Lied* ist nicht der Kategorie der eigentlichen Verlaufsskizzen zuzurechnen.¹⁹ Die Schreibschicht

14 Mit dem Begriff der »Affordanz« hat James J. Gibson die Eigenschaften von Dingen als Handlungsangebot beschrieben, das Lebewesen wahrnehmen. Er hat damit die vielfältigen Differenzierungen der wechselseitigen Beziehungen zwischen »Dingen« und Lebewesen in jüngeren Studien zu Materialität vorweggenommen. Vgl. u. a. James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979.

15 Vgl. u. a. Walter Werbeck: Strauss's compositional process, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Hrsg. von Charles Youmans. Cambridge 2010, p. 22–41, hier p. 27.

16 Im berühmten Skizzenbuch zu *Le Sacre du printemps* verwendete er beispielsweise verschiedenfarbige Tinten, Blei- und Farbstifte. Vgl. Igor Strawinsky: *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autographs* (mit einem Vorwort von François Lesure und einem Kommentar von Robert Craft). London etc. 1969.

17 Das Heft ist als Teil der Sammlung Wilhelm, die als Depositum 2016 in die Obhut der Paul Sacher Stiftung in Basel übergegangen ist, seit Kurzem der Forschung zugänglich; vgl. Heidi Zimmermann: Sammlung Arthur Wilhelm,

in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 30 (April 2017), p. 5–13.

18 Vgl. Michael Matter: Revisionen in Anton Weberns Klavierstücken aus der Studienzeit, in: *Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, Graz, 17. bis 20. Februar 2016. Berlin 2017, p. 271–281, p. 276 (Beihefte zu Editio 41).

19 Solche Skizzen sind für *Dies ist ein Lied* nicht überliefert. Vgl. Thomas Ahrends Beitrag in diesem Band, p. 164f.

mit Tinte dokumentiert allerdings gleichwohl ein Arbeitsstadium im Kompositionsprozess. Dieses ist im Vergleich mit anderen Manuskripten und mit den eigentlichen Bleistiftskizzen auf dem gleichen Blatt zu erörtern.

Von vielen Kompositionen Weberns sind bekanntlich mehrere Reinschriften in Tinte überliefert, die mehr oder weniger stark abweichende Textfassungen enthalten und in Kompositionsprozess und Verbreitung seiner Musik unterschiedliche Funktionen haben. Wenn Webern zur Tinte wechselte, war die Komposition meist nicht abgeschlossen: Er nutzte Tintenniederschriften, um an rhythmischer Ausprägung, Dynamik und Artikulation weiterzuarbeiten, was dazu führte, dass sie oft starke Spuren von Überarbeitungen aufweisen.²⁰ Sodann setzte er sie für spätere Revisionen in Hinblick auf Aufführungen und Drucklegung ein, als eigentliche Druckvorlage, als Aufführungskopie in Proben und Konzerten, als Widmungsexemplar oder Medium zur Verbreitung. Gerade in den Jahren von 1909 bis 1920 basierte die Bekanntmachung seiner Werke bei Kontaktpersonen in Verlagen, Zeitschriften oder Musikinstitutionen generell auf handschriftlicher Vervielfältigung. In der Zeit nach dem Unterricht bei Schönberg und vor dem späteren Vertragsabschluss mit der Universal-Edition erschienen insgesamt nur zwei Werke gedruckt; drei Stücke wurden in Notenbeilagen von Zeitschriften publiziert.²¹ Über die damit verbundene Schreibe arbeit beschwerte sich Webern zwar, er trat sie aber nicht bedenkenlos an Kopisten ab. So erklärte er, als er auf Vermittlung Schönbergs dem amerikanischen Geiger Arthur Hartmann Kompositionen senden sollte: »*Es ist so schwer für mich, da ich ja alles im Manuscript habe. Diese viele Abschreiberei. Die Copisten machen alles so blöd.*«²² Weberns eigenhändige Tintenniederschriften sind denn auch oft mit Sorgfalt und Bedacht räumlich großzügig eingerichtet und sauber ausgeführt. So konnten diese Notate zunächst als Arbeitsmanuskripte zur Ausarbeitung im privaten Werkstattkontext fungieren und im Anschluss durch Ergänzungen und Rasuren relativ mühelos als gesäuberte, für fremde Augen bestimmte Reinschriften weitergenutzt werden. Nur in wenigen »*zweckbestimmten Abschriften*«²³ stand die Funktion offensichtlich bereits beim Schreiben fest. Sie sind in Schriftduktus und Einteilung der Schriftfläche auf die jeweilige Gebrauchsweise ausgerichtet: So eignet den eigens für Auftraggeber

20 Vgl. u. a. Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*. Oxford 1994, p. 56f.

21 Im Jahr 1913 publizierte Webern im Eigenverlag, dem sogenannten »Straube-Druck«, die *Sechs Stücke für großes Orchester* op. 6, zur Aufführung der *Fünf Lieder aus »Der siebente Ring«* von Stefan George op. 3; in einem Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen

wurden diese 1919 auf Kosten des Vereins gedruckt. In Musikbeilagen der Zeitschriften *Der Ruf*, *Pan* und *Der blaue Reiter* erschienen 1912 und 1913 einzelne Stücke der späteren opp. 4, 7 und 9. Vgl. Julia Bungardt. Einleitung, in: Anton Webern: *Briefwechsel mit der Universal-Edition*. Hrsg. von Julia Bungardt. Wien 2020, p. 11–67 (Webern-Studien 5).

22 Anton Webern an Arnold Schönberg, 18. Juni 1914 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection | ASCC ID 22079]).

23 Regina Busch: Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren, in: *Webern-Philologien*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 41–76, hier p. 57 (Webern-Studien 3).

erstellten Widmungsexemplaren eine großzügige Disposition und ausgewogene Einpassung in die Akkoladen.

Die früheste erhaltene Niederschrift von *Dies ist ein Lied* dokumentiert im überlieferten Zustand ein Arbeitsstadium. In Text und Paratext sind keine Spuren einer Verwendung außerhalb der Kompositionswerkstatt ersichtlich, hingegen deuten Rasuren und autokommunikative Schreibelemente darauf hin, dass die Niederschrift zur Ausarbeitung der Komposition diene. Die Quelle zeichnet sich zwar durch eine prospektive Einrichtung aus, die eine spätere Verwendung als Kommunikationsmittel mit anderen ermöglichte (sauberes, großzügiges Schriftbild, ausgesparter Platz für Titel und weitere Eintragungen). Im Gegensatz zu den drei anderen erhaltenen Reinschriften und einer Kopistenabschrift des Liedes²⁴ fehlen hier aber Eintragungen, die auf eine Verwendung in Proben, Konzerten oder sonstigen Verbreitungszwecken verweisen (Dynamik der Singstimme, Agogik und Artikulation, ein Titel als Seitenüberschrift sowie Aufführungseintragungen). Neben Rasuren zeugt hingegen auch ein Notationsdetail von der operativen Funktion der Schrift im Kompositionsprozess. Den wiederholten tiefen Ton *E* im unteren Klaviersystem des zweiten Takts hat Webern eingekreist (Abbildung 1, p. 162), was in seiner persönlichen Schreibgewohnheit bedeutet, dass er diesen Ton zu streichen beabsichtigte. In den folgenden Niederschriften und im Druck tritt er nicht mehr auf.²⁵ Solche Tilgungen mittels Einkreisung sind in Weberns Verlaufsskizzen und in stark überarbeiteten Reinschriften üblich²⁶ und gewähren, dass verworfene Optionen sichtbar bleiben. Abgesehen davon dokumentiert die Quelle im erhaltenen Zustand, dass Webern in diesem Arbeitsschritt in einem wohl frühen oder vorläufigen Stadium der Komposition mit Tinte Tonhöhen und -dauern festhielt bevor er weitere Details fixierte, wohingegen er in ersten Skizzierungen von späteren Kompositionen bereits auch Dynamik oder Artikulation detailliert notierte.²⁷

Im Gegensatz dazu experimentierte Webern in den eigentlichen Bleistiftskizzen auf der ersten Seite der Niederschrift mit Varianten der Klavierbegleitung der Takte 6 bis 7, die zur leichten Überarbeitung des oberen

24 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon?, s. Anm. 1, hier p. 21–25.

25 Diese »Liquidation eines Fundaments« ist also vermutlich entgegen der Darstellung Reinhold Brinkmanns nicht erst in späteren Revisionen, sondern eher früh, wohl vor der Uraufführung 1910, geschehen; vgl. idem: Die George-Lieder 1908/09 und 1919/23: ein Kapitel Webern-Philologie,

in: *Webern-Kongress*, s. Anm. 2, p. 40–50, hier p. 48.

26 Vgl. Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 23, p. 135–163, hier p. 137.

27 Vgl. etwa Felix Meyer: »O sanftes Glühn der Berge«. Ein verworfenes »Stück mit Gesang« von Anton Webern, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des*

20. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix Meyer. Winterthur 1993, p. 11–38, hier p. 19 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung 3) sowie Donna Lynn: *Genesis, process, and reception of Anton Webern's twelve-tone music: a study of the sketches for opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*. Diss. Duke University 1992, passim.

Textfassung 1

Durch mor-gen-gär - ten klingt es Ein leicht - be - schwin - gtes[.]

pp

ppp

3

Textfassung 2

pp

Durch mor-gen-gär - ten klingt es Ein leicht - be - schwin - gtes[.]

ppp

ppp

5

Notenbeispiel 6: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Textfassung 1 und 2, T. 6–7

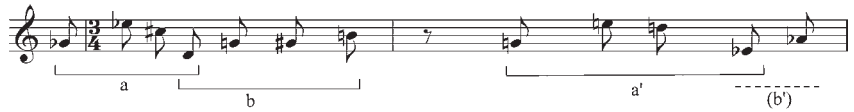
Klaviersystems und zur Neugestaltung des unteren führten (Notenbeispiel 6).²⁸ Dabei wird die für die erste Textfassung prägende motorische Abfolge der beiden aus der Singstimme übernommenen Motive a und b in der zweiten Textfassung aufgegeben (Notenbeispiel 7). Das Motiv b ist neu platziert und beschleunigt, zudem ist zweimal ein Halbtonschritt (e¹–es¹) eingefügt, der eine Verbindung zum transponierten Motiv a der Singstimme in T. 7 herstellt. Dadurch wird die Verflechtung der Stimmen über beide Takte verfeinert, durch eine »motivische Grundsubstanz«²⁹ Zusammenhalt geschaffen und

28 Zu den verschiedenen Textfassungen und Quellen des Liedes vgl. Thomas Ahrend: Interpretierst du noch oder performst du schon?, s. Anm. 1, und Quellenübersicht

in der Datenbank der Anton-Webern-Gesamtausgabe unter <https://edition.anton-webern.ch/data/resource/55698> (Zugriff 09.05.2020).

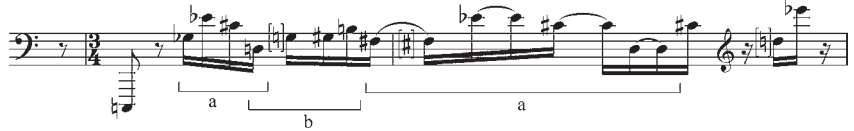
29 Elmar Budde: *Anton Weberns Lieder* op. 3, s. Anm. 3, p. 55.

Singstimme



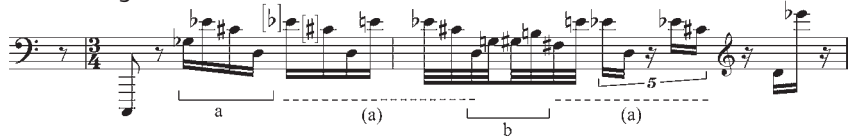
Klavier (linke Hand)

Textfassung 1



Klavier (linke Hand)

Textfassung 2



Notenbeispiel 7: Anton Webern: *Dies ist ein Lied* M 133. Überarbeitung des unteren Klaviersystems in T. 6–7

im auskomponierten Accelerando der linken Hand zum höchsten Ton der Singstimme (e^2) hingeführt. Für diese Überarbeitung des Mittelteils der Komposition nutzte Webern in den Bleistiftskizzen unterhalb der Tintenschicht für drei relativ geringfügig veränderte, teilweise ineinander übergehende Varianten verhältnismäßig viel Schreibfläche, wobei er zwei davon in der für seine Verlaufsskizzen typischen Art untereinander notierte (vgl. die Korrekturen auf der Reinschrift, Abbildung 1 und Notenbeispiel 2). Die charakteristischen neuen Elemente zeichnen sich darin allerdings nur ansatzweise ab, sie sind erst in einer vierten, rechts auf gleicher Höhe wie die Tintenschicht notierten, mehrmals korrigierten Variante eingeführt. In diesen unterschiedlich abweichenden Varianten wird die Eigenart von Skizzen als nicht unbedingt schrittweise nachvollziehbare »Denkprotokolle« oder »Momentaufnahmen«³⁰ erkennbar: Sie geben stets bloß Einblicke in Arbeitsvorgänge, die in unterschiedlich ausgiebiger Weise schriftlich dokumentiert sind.

30 So Ulrich Konrad im Festvortrag zum Arnold Schönberg Symposium am 17. Oktober 2019: »mach Scizzi. [...] alle machen es so«. Kursorische Gedanken zum Komponieren und Skizzieren, am Beispiel

Mozart; der Begriff »Momentaufnahme« stammt in diesem Zusammenhang ursprünglich von Konrad Küster: *Mozart. Eine musikalische Biographie*. Stuttgart 1990, p. 10.

Webern hat die Schreibstoffe der Tinte und des Bleistifts also in der Ausarbeitung der Komposition in unterschiedlichen Schreibmodi eingesetzt. Mit Tinte hat er auf dieser Niederschrift vorwiegend Tonhöhen und -dauern fixiert und kontrolliert, mit Bleistift verschiedene Varianten verglichen und festgehalten. Was mit Tinte notiert ist, ist für Webern zum Zeitpunkt der Niederschrift grundsätzlich konzeptionell stabil und markiert einen gesicherten Stand. Auch wenn dieser nur gewisse Parameter fixiert und spätere Überarbeitungen oder Revisionen nicht ausschließt, dient er in einem Moment der Ausarbeitung zur Überprüfung des Geschaffenen. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die Bleistiftskizzen durch ihren provisorischen Charakter und ihre Offenheit aus: Sie verweisen sowohl zurück auf bereits Geschriebenes als auch voraus auf noch folgende Arbeitsschritte, da sie bei Weiterverfolgung zu einer neuen Tintenniederschrift führen. Die Kompositionen, die zu Lebzeiten Weberns veröffentlicht oder aufgeführt wurden – also den Raum des privaten Schaffenskontexts verließen – sind in Tinte festgehalten.

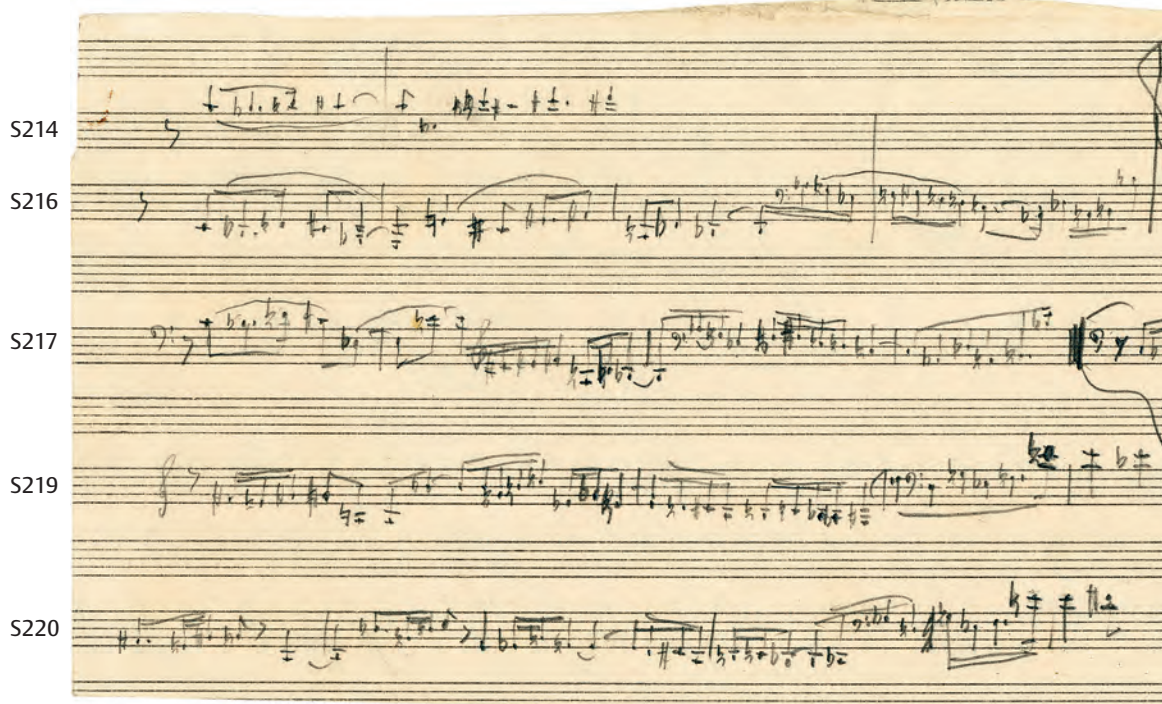


Abbildung 1: Serenade op. 24, Skizze (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858])

Handwritten musical score on two systems of staves. The top system (S215) features a complex melodic line with many accidentals and a large bracketed section. The bottom system (S218) continues the melody with similar complexity. To the right of the staves, there are handwritten notes and markings, including "S215", "S218", and some illegible scribbles.

Handwritten musical score on a single system of staves. The notation is dense with many accidentals and complex rhythmic patterns. To the right of the staves, there are handwritten notes and markings, including "S215", "S218", and some illegible scribbles.

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

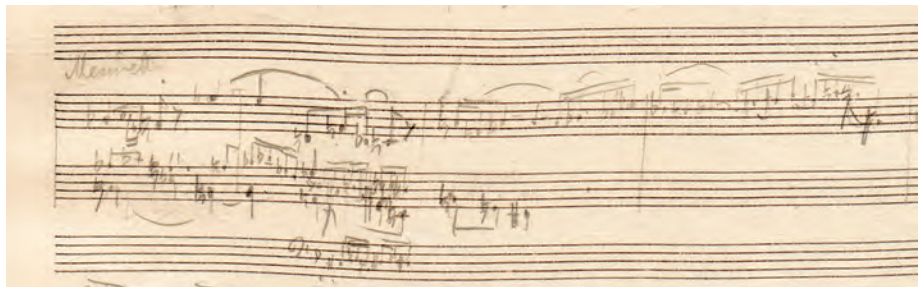
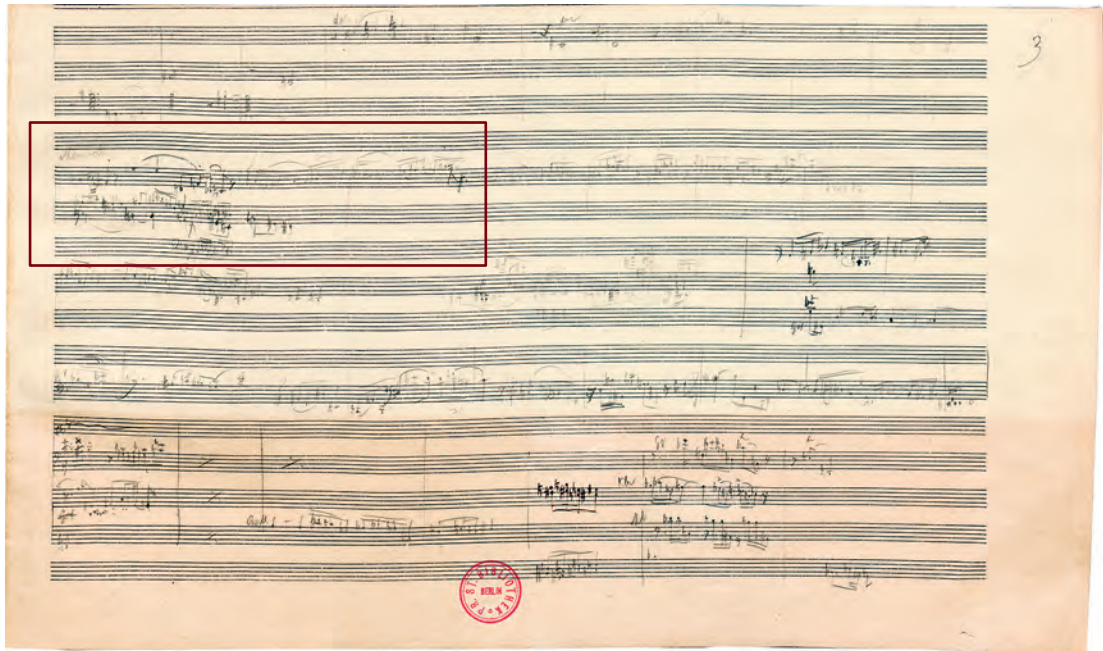
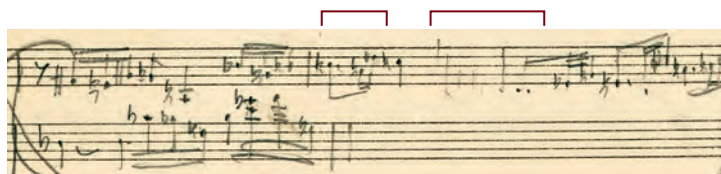


Abbildung 2: *Serenade* op. 24, Skizze (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Vollständiges Blatt und Ausschnitt

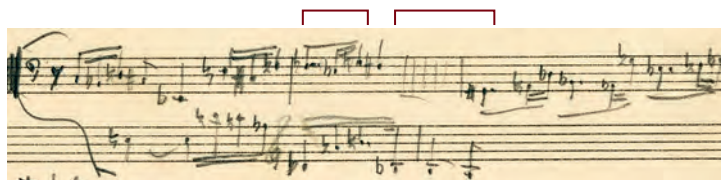
getreue Umkehrung einer Themenvariante handelt, die von der Geige ab T. 9 im Zuge der variierten Wiederholung des ersten Achttakters gespielt wird (Notenbeispiel 3).



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, *brilliant* 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

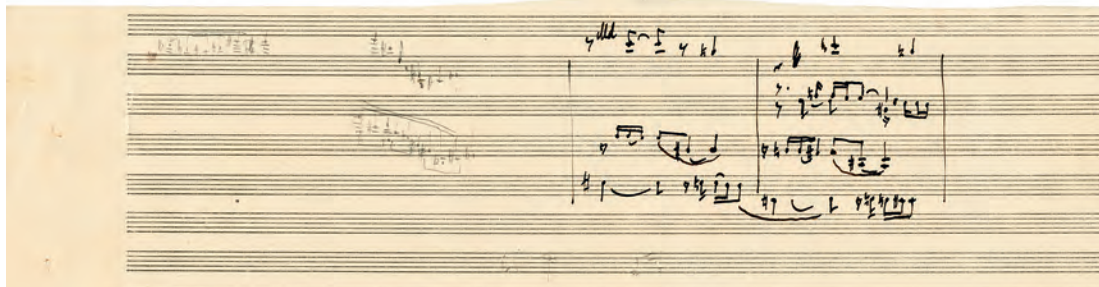


Figure 1: *Serenade*, op. 24, Sketch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 857])

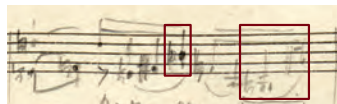


Figure 2: *Serenade*, op. 24, Menuett, Sketch (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [Mus. ms. Autogr. A. Schönberg 2]). Excerpt with clarinet, mm. 4–5

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

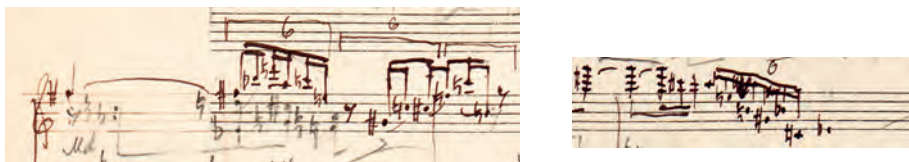
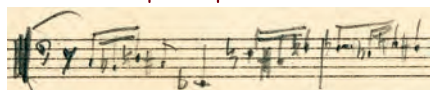


Figure 5c: Violin, m. 31–32 and m. 33

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

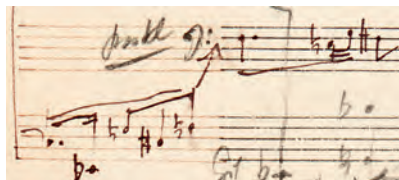


Figure 6: *Serenade*, op. 24, Sketch S218 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 24, 858]) and *Erstniederschrift*. Excerpts



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.

Two Pianos in D-flat

The musical score is written on 15 staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. There are several annotations in purple ink: a bracket labeled 'a' and 'b' around the 8th staff, and a bracket around the 14th staff. The page is numbered '8' in the top left corner.



Weberns Frühphase der Zwölftontechnik: die Skizzen zum Klavierstück M 277

Weberns frühester Versuch mit der von Arnold Schönberg entwickelten Zwölftontechnik datiert auf den Juli 1922, als er an den Skizzen zum vierten der *Fünf geistlichen Lieder* op. 15 »Mein Weg geht jetzt vorüber« arbeitete. Konsequenz zur Anwendung gelangte die neue Technik bei Webern aber erst ab 1924. Unter den ersten Kompositionen mit einer Zwölftonreihe befinden sich neben den *Drei Volkstexten* op. 17 und den *Drei Liedern* op. 18 auch diverse Stücke für Klavier (M 266, M 267, M 277 und M 280), bei denen Webern jedoch – mit Ausnahme des im Herbst 1924 niedergeschriebenen *Kinderstücks* M 267 – nicht über das Arbeitsstadium des Skizzierens mit Bleistift hinaus gekommen ist. Ob eine mit Tinte verfasste Reinschrift in diesen Fällen verloren gegangen ist oder gar nie existiert hat, muss dahingestellt bleiben. Ebenso muss offen bleiben, inwieweit diese Klavierstücke trotz ihrer Skizzenhaftigkeit inhaltlich abgeschlossen sind, denn zumindest aus reihentechnischer Perspektive weisen M 266 und M 280 ungeachtet ihrer äußersten Kürze von nur neun respektive zehn Takten in der zuletzt entstandenen Verlaufsskizze¹ ein durchaus schlüssiges Ende auf: M 266, das ausschließlich auf der Grundform einer elftönigen Reihe (ohne *a*) aufbaut und diese insgesamt sechsmal wiederholt, bricht mit einer Fermate auf den entsprechenden Schlusstönen der zugrunde liegenden Reihe ab. Bei M 280 lässt sich eine inhaltliche Geschlossenheit daran erkennen, dass Webern hier unter Verwendung aller vier Gestalten der Reihe mit der Struktur des Palindroms experimentiert und die letzte Verlaufsskizze diesbezüglich in sich stimmig ist.

1 Sogenannte Verlaufsskizzen sind ein typischer Bestandteil von Weberns Arbeitsprozess. Schon seit den frühesten Kompositionen aus der Jugendzeit ist zu beobachten, dass Webern häufig ohne große Umschweife, also ohne skizzierende Annäherung an ein Thema oder eine Form,

sogleich einen Durchlauf von Beginn anstrebt, sozusagen mit offenem Ausgang, da währenddessen oftmals die »eigentliche« kompositorische Auseinandersetzung mit dem Material beginnt und daher das Ende nicht zwingend auf Anhub erreicht werden muss.

Etwas anders sieht der Fall beim Klavierstück M 277 aus, das hinsichtlich des überlieferten Quellenmaterials den größten Umfang aufweist und das im Folgenden als Exempel für Weberns frühes Komponieren mit der Zwölftontechnik dienen soll. Die Skizzen zu M 277 befinden sich im sogenannten Skizzenbuch Nr. 1 (insgesamt sind deren sechs überliefert), das Notenpapier ist querformatig und hat die Maße 38 × 27,5 cm (Abbildung 1).² Während Webern zuvor für den Skizzierungsprozess jeweils lose Blätter oder Bögen benutzt hat, verwendet er ab den Opera 17 und 18 – der zeitliche Beginn des ersten Skizzenbuchs wird von Webern mit »*begonnen Juni 1925*« ausgewiesen – für den Rest seines Schaffens hauptsächlich Skizzenbücher. (Die fast gleichzeitige Umstellung des Beschreibstoffes mit dem Beginn der Zwölftontechnik stellt mit ziemlicher Sicherheit eine Koinzidenz und keine Kausalität dar.) Gemäß Hans Moldenhauer hat Webern diese Skizzenbücher selbst aus mehreren großformatigen Bögen, die er mittig auseinander geschnitten hatte, zusammengeheftet und mit einem grauen Pappumschlag versehen.³ Neil Boynton dagegen beruft sich auf eine Aussage von Weberns Tochter Maria Halbich, laut der Weberns Frau Wilhelmine für die Bindung aus Karton und Leinen zuständig zeichnete.⁴ Jedenfalls handelt es sich um privat fabrizierte Bindungen und keine vorgefertigten Produkte. Zu welchem Zeitpunkt das erste Skizzenbuch entstand, ist nicht überliefert. Denkbar ist sowohl, dass es vorbereitend vor den ersten darin enthaltenen Skizzen hergestellt wurde oder erst nachdem bereits einige Bögen mit Aufzeichnungen befüllt waren. Nahezu mit Bestimmtheit auszuschließen ist hingegen eine komplett nachträgliche Heftung, weil ansonsten die Aufteilung der Skizzen zu den *Zwei Liedern* op. 19, die das Ende des ersten sowie den Anfang des zweiten Skizzenbuchs füllen, wenig nachvollziehbar, zumindest kaum sinnvoll scheint.

Die Skizzen zum Klavierstück M 277 stehen bei den Skizzen zum zweiten Lied der *Drei Volkstexte* op. 17 und lassen sich dadurch trotz der fehlenden Datierung dem Sommer 1925 zuordnen (vgl. den Beitrag von Regina Busch). Sie umfassen insgesamt zwei einander gegenüberliegende recto und verso Seiten (p. 8–9, Abbildungen 1a, b) und bilden damit quasi eine Doppelseite, auf der das gesamte Material auf einen Blick überschaubar ist (Webern verlängert am rechten Rand von Seite 9 sogar die Linien der bestehenden Notensysteme). Vom Schreibstoff her arbeitet Webern fast ausschließlich mit Bleistift, bloß an wenigen Stellen verwendet er stattdessen einen violetten Buntstift. Die

2 Anton Webern: Skizzenbuch Nr. 1, p. 8–9. Klavierstück M 277 (The Morgan Library & Museum. Gift of Robert Owen Lehman, 1981 [W376.S464]).

3 Hans Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich 1980, p. 283.

4 Neil Boynton: Measures of Progress in Webern's Sketchbooks, in: *Webern-Philologien*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 175–208, hier p. 177 (Webern-Studien 3). Für eine detaillierte Beschreibung der Skizzenbücher vgl. auch p. 177–181.

damit markierten Einschübe befinden sich beide auf Seite 8, beinhalten aber überarbeitete Varianten zur zweiten Verlaufsskizze auf Seite 9. Der violette Buntstift weist somit als farblicher Fremdkörper die Einschübe als ›Fremdkörper‹ der anderen Skizzen- und eines späteren Arbeitsstadiums aus, signalisiert visuell deren inhaltliche Nichtzugehörigkeit zur ersten Skizzen- und Seite. Innerhalb dieser Einschübe sind denn auch manche Paratexte, beispielsweise die Taktzahlen, mit violettem Buntstift geschrieben oder markiert. Gerade die Taktzahlen machen neben den Verweiszeichen, Pfeilen, klarstellenden Angaben zu Tonhöhe (»*cis*«, »*e*«) oder Notenwert (»*Achtel*«) sowie vereinzelt spieltechnischen Hinweisen für die Hand (»*links*«/»*rechts*«) den Hauptteil der auf den Skizzenblättern enthaltenen Paratexte aus. Allerdings steht nicht über jedem skizzierten Takt auch eine entsprechende Zahl – Taktzahlen sind ausnahmslos den beiden Verlaufsskizzen vorbehalten, alle anderen Takte, namentlich die gestrichenen oder verworfenen, entbehren einer solchen. Insofern scheinen die Taktzahlen nicht unmittelbarer Teil des Skizzierungsvorgangs zu sein, sondern erst nachträglich eingetragen und mit einer gewissen Gültigkeit zu korrelieren.

Außer diesen Paratexten beinhalten die Skizzen freilich verschiedene Formen der Korrektur oder Überarbeitung: Einfügungen, Tilgungen mittels Streichung oder Einkreisung respektive Einklammerung sowie Änderungen oder Alternativen im Unter- und Übersatz, die oftmals an eine Tilgung im unmittelbar benachbarten System gekoppelt sind. Nicht auszumachen sind hingegen Radierungen, was zunächst einmal einigermaßen erstaunlich anmutet, wenn man bedenkt, dass der Vorteil des Bleistifts gegenüber der Tinte abgesehen vom rascheren und reibungsloseren Schreibfluss gerade in dieser platzsparenden und zugleich papierschonenden Korrekturmöglichkeit liegt. Andererseits machen Radierungen die frühere Schicht gleichsam unsichtbar, derweil bei Streichungen und Ersetzungen das ursprüngliche Tonmaterial präsent und damit zum Beispiel für den Fall einer Wiedererwägung abrufbar bleibt. Der Entwicklungsprozess wird dadurch visuell mitdokumentiert. Ein kursorischer Blick über die anderen Seiten des Skizzenbuches verrät, dass sich Webern in jener Zeit selten bis kaum eines Radiergummis bediente und stattdessen bei Überarbeitungen und Korrekturen mit den obengenannten Mitteln operierte.

Inhaltlich betrachtet setzt sich das auf einer Doppelseite befindliche Notenmaterial zu M 277 zusammen aus einer Zwölftonreihe (Sk1) – Webern arbeitet in diesem Stück ausschließlich mit der Grundreihe –, zwei längeren, sich je auf einer Seite befindlichen Verlaufsskizzen (Sk2 und Sk7), vier sowohl chronologisch wie material dazwischen notierten Skizzen, die spezifische Stellen bearbeiten (Sk3–6), sodann drei von der Anton Webern Gesamtausgabe als sogenannte Satellitenskizzen bezeichnete Texteinheiten, die mit Verweiszeichen gekennzeichnet sind und alternative Fortsetzungen zur zweiten Verlaufsskizze bieten (Sk7.1–7.3), sowie schließlich einer adiastematisch-rhythmischen

Skizze am rechten Blattrand von Seite 9 (Sk8), deren genaue Funktion in Ermangelung einer schlüssigen chronologischen oder inhaltlichen Zuordnung allerdings unklar ist (Abbildung 2).

Bemerkenswert ist, dass Webern zwischen den bereits befüllten Akkoladen in der Regel ein Notensystem als Platzhalter frei lässt – sei es der besseren Lesbarkeit wegen oder um im Unter- oder Übersatz Sofortkorrekturen anbringen zu können (auf Letzteres deutet der Umstand hin, dass zwischen der zweiten und dritten Akkolade auf Seite 8 sogar zwei Systeme frei geblieben sind, weil vermutlich System 7 zu diesem Zeitpunkt schon mit Sofortkorrekturen zu den Takten 6–9 besetzt war). Dieses Vorgehensprinzip ist ebenso auf den vorhergehenden und nachfolgenden Seiten im Skizzenbuch, besonders aber bei Verlaufsskizzen, zu beobachten.

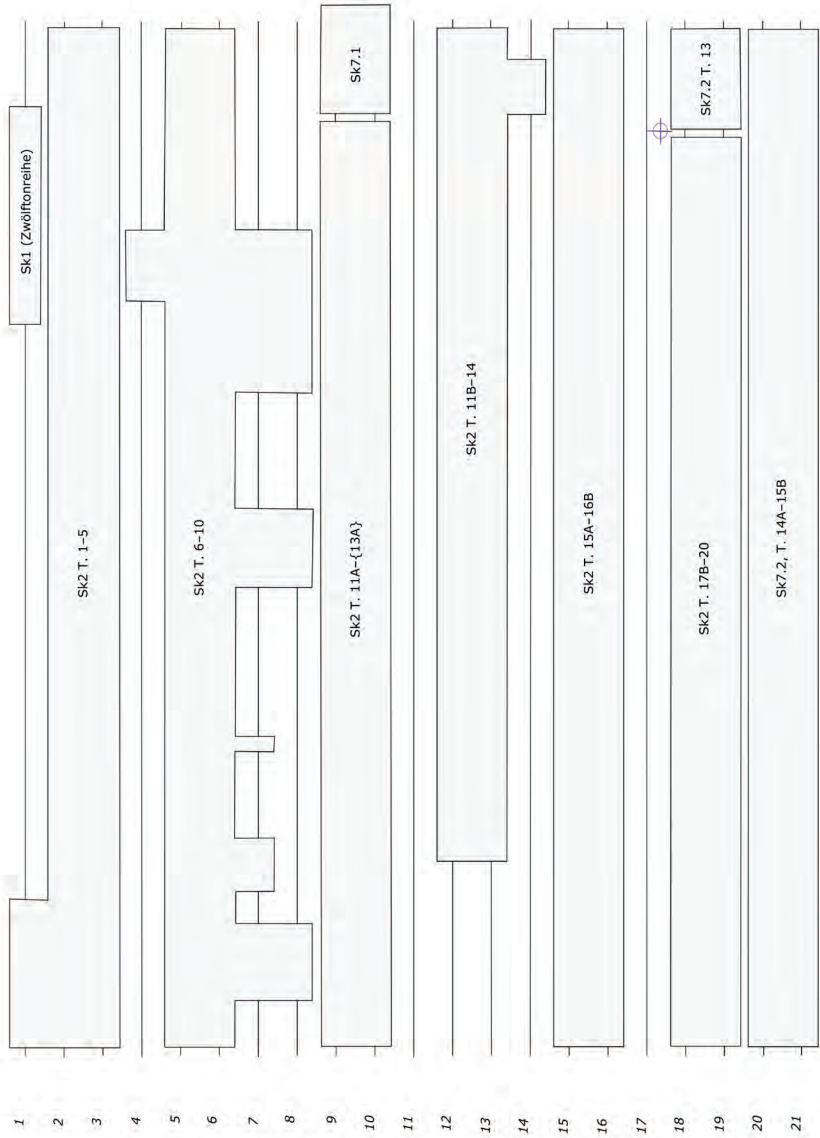
Die bei Webern häufig vorkommende Vorgehensweise, auf einer Seite mit dem Skizzieren zu beginnen und die gegenüberliegende Seite für korrigierende Eingriffe oder Einschübe während des Ausarbeitens zu reservieren, lässt sich zunächst auch bei M 277 erkennen.⁵ Die Skizzen zum Klavierstück beginnen oben links, also auf der verso-Seite. Ganz am Anfang findet sich die Angabe »Im Tempo eines Menuetts«, bei der sich bereits fragen ließe, ob es sich hierbei um einen Titel oder eine Tempoangabe handelt, und inwiefern diese Angabe Teil des Skizzierungsvorgangs ist oder erst spätere Hinzufügung.⁶ Kritischer und für ein Nachvollziehen des kompositorischen Vorgangs von größerer Relevanz ist jedoch die Frage nach dem chronologischen Verhältnis zwischen dem schriftlichen Festhalten der Zwölftonreihe, die sich ebenfalls auf dem obersten System befindet, und der Niederschrift der ersten Verlaufsskizze. Hat sich Webern die Reihe vorab im Kopf gedanklich »erarbeitet« und dann auf dem Blatt notiert, bevor er sich mit der Gestaltung der ersten Takte befasste (denn Skizzen zu der Zwölftonreihe selbst sind keine vorhanden) – oder erfolgte die Niederschrift der Zwölftonreihe gemeinsam mit der Skizzierung der ersten Takte, also gleichsam begleitend? Letztere Methode ist von anderen Kompositionen Weberns her bekannt.⁷ Beim Lied *Der Spiegel sagt mir* M 307 beispielsweise lässt sich am Quellenmaterial nachverfolgen, wie Webern die Zwölftonreihe gewissermaßen anhand der kompositorischen Grundidee ermittelte, indem die Zwölftonreihe mit jeder gesetzten Note wuchs und der entsprechende Ton aus dem verbleibenden Tonvorrat gestrichen wurde.

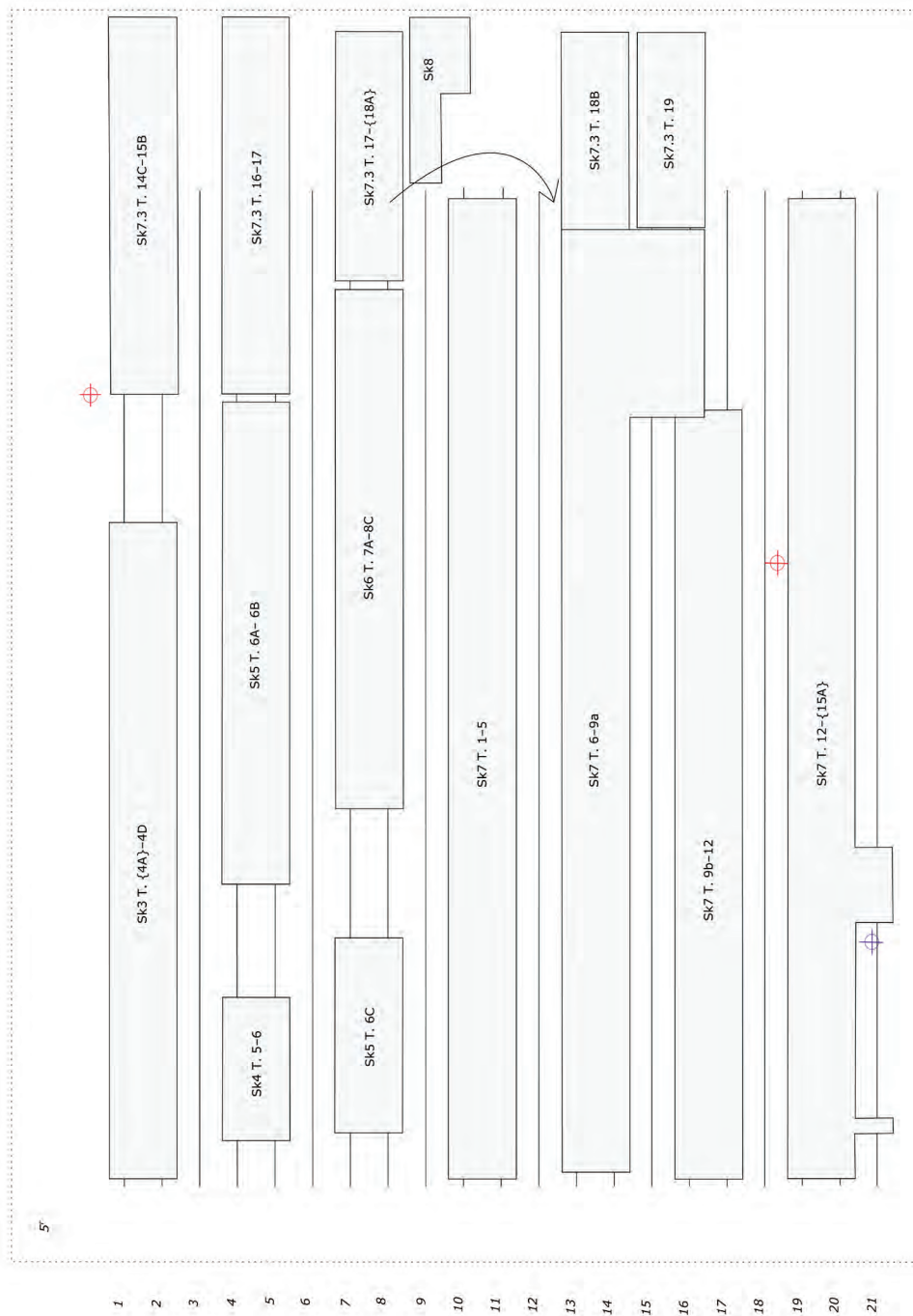
5 Vgl. Ernst Krenek: Commentary, in: *Anton von Webern, Sketches (1926–1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive*. New York 1968, p. 1–7, hier p. 2.

6 Vgl. auch, hinsichtlich Weberns Cello-Sonate: Nikolaus Urbanek: Was ist eine musikphilologische Frage?, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart 2013, p. 147–183, hier p. 169.

7 Vgl. Anne Shreffler: Traces Left Behind. Webern's Musical *Nachlass* and Compositional Process, in: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Stiftung*. Hrsg. von Felix Meyer. Mainz 1998, p. 103–106, hier p. 105.

4





Abbildungen 2a. b: Anton Webern: Skizzenbuch Nr. 1, p. 8–9, Klavierstück M 277. Übersicht

Auf ein analoges Vorgehen bei M 277 könnte der Umstand hindeuten, dass gerade die Anfangstakte sehr sauber und detailliert notiert sind. Auffällig ist jedenfalls, dass der Schreibduktus der Skizzen nicht durchweg gleich ist: Besonders die Anfänge der beiden Verlaufsskizzen sind nicht nur hinsichtlich Lesbarkeit sehr sorgfältig verfasst, sondern übertreffen die nachfolgenden Takte auch in dynamischer und artikulatorischer Akkuratess. Außerdem sind die ersten drei Takte in beiden Verlaufsskizzen inhaltlich völlig identisch und weisen keinerlei Spuren von Korrekturen auf. Die Niederschrift wird danach tendenziell flüchtiger und enthält nur noch sporadische Spielanweisungen. Während der Schreibduktus an Sauberkeit und Genauigkeit einbüßt, setzen zugleich die ersten Korrekturspuren ein – es folgt das »eigentliche« Arbeiten am Textmaterial.

Diese Beobachtungen unterstützen die These, dass Webern auch beim Klavierstück M 277 zu Beginn des Schreibprozesses eine motivisch-gestische Anfangsidee konzipierte, die im Abgleich mit einer sich ergebenden Zwölftonreihe entstand und die sodann als kompositorischer Impuls für das Fortschreiben des Klavierstücks diente. Dass zu diesem Anfangsthema mit seinem ausgeprägten Menuett-Charakter (nuancierte Hervorhebung des Dreiermetrums) keine vorbereitenden oder hinführenden Skizzen vorhanden sind, das Thema vielmehr von Anfang in seiner kompletten Gestalt präsent ist, deutet wiederum darauf hin, dass Webern in die Konzeption der ersten Takte verhältnismäßig viel Aufwand investierte, vielleicht das potenzielle Thema in seinen Grundzügen zuvor am Klavier erprobt hat. Das schriftliche Festhalten der Zwölftonreihe fungierte dabei wohl zugleich als Kontrollmechanismus wie auch als Gedächtnisstütze und »Nachschlageinstanz« während der weiteren Arbeit. Wann Webern bei der Reihe die Sortierung des Tonmaterials in Dreier- und Vierergruppen durch Hinzufügen der gestrichelten und durchgezogenen Trennstriche vorgenommen hat, muss jedoch offenbleiben. Ein bewusster Reflex davon ist in der inhaltlichen Struktur nicht unmittelbar erkennbar.

Der Form nach scheint es sich bei M 277 im Übrigen effektiv um ein Menuett zu handeln (insofern ist der Titel nicht nur als Tempoangabe zu lesen): Wenngleich beide Verlaufsskizzen nicht abgeschlossen sind, lässt sich hier wie dort unschwer eine AB-Form mit Wiederholung des A-Teils erkennen. Von den Proportionen her ist es auch durchaus denkbar, dass zumindest für den formalen Abschluss dieses Menuetts letztlich nur sehr wenig fehlte. Umfasst der A-Teil jeweils neun Takte, so bricht der B-Teil nach elf respektive zehn Takten ab. Im Gegensatz zu den eingangs erwähnten Klavierstücken M 266 und M 280 bleibt der letzte Takt offen (es fehlt am Ende der Taktstrich) und die angefangene Zwölftonreihe wird von Webern nicht mehr komplettiert.

Über die Gründe für den Abbruch der Arbeit an M 277 kann nur spekuliert werden. Eine nähere Betrachtung der zwei inhaltlich stark divergierenden

Verlaufsskizzen kann immerhin ansatzweise Aufschluss geben, weshalb Webern mit der ersten Version nicht zufrieden war und woran ihm möglicherweise bei der Überarbeitung gelegen hatte. Obwohl freilich längst nicht immer evident ist, warum Webern gerade dieses Motiv oder jenen Rhythmus veränderte, offenbart eine Gegenüberstellung ein paar signifikante Unterschiede. Grundsätzlich scheint die zweite Fassung eine inhaltlich-formale Reorganisation und damit einhergehend eine stringendere und konsistentere Konzeption zu verfolgen. Vor allem in der zweiten Hälfte des A-Teils sind Rhythmus und Motivik stärker aus den Anfangstakten heraus gedacht. Der Hauptgestus mit seinen rhythmischen und motivischen Figuren bleibt, wie bereits erwähnt, derselbe. Doch bereits im vierten Takt nimmt Webern Änderungen vor, die zu einer konzentrierten Reflexion des Anfangsrhythmus' von einer Achtel mit zwei Sechzehnteln führen, bei der außerdem mittels agogischen und dynamischen Mitteln eine neuralgische Zuspitzung kreiert wird, die gleichzeitig mit dem Wiederbeginn der Zwölftonreihe und dem Wiederaufgreifen des initialen Vorschlagsmotives zusammenfällt. In T. 6 folgt sodann eine komplette Neugestaltung, die nun den erwähnten rhythmischen Impuls an die von punktierten Intervallsprüngen durchbrochene absteigende Linie aus T. 3 koppelt. Ab der zweiten Takthälfte findet schließlich eine verkürzte, weil von beiden Enden her zusammengezogene Reminiszenz an die ersten vier Taktschläge des Klavierstücks statt.

Durch die Wiederholung von bestimmten musikalischen Gedanken, durch die engere motivische Verflechtung realisiert Webern letztlich eine fasslichere Struktur, erhöht den Wiedererkennungsgrad der Musik – gerade im Vergleich zu T. 6 oder dem Übergang von T. 7 zu 8 aus der ersten Fassung, wo Webern gegenteilig vorgeht und mit den Vierteltriolen ein neues rhythmisches Muster einführt. Eben diese den melodischen Fluss verlangsamenden Vierteltriolen, die in den Anfangstakten nirgends angelegt sind, werden in der zweiten Fassung ausnahmslos ersetzt.

Bemerkenswert ist zudem, dass Webern für den revidierten A-Teil alle abweichenden Takte (T. 4, 6, 7 und 8) einzeln auseinandernimmt und in den obersten Systemen auf Seite 9 separat skizziert, und zwar in mehreren Anläufen, bis er eine für ihn gültige Lösung findet. Beim B-Teil indessen kommt er anfänglich ohne vorherige Ausarbeitung aus. Der wesentliche Unterschied zwischen den Verlaufsskizzen liegt hier in der Eliminierung respektive Reduzierung des Initialrhythmus' sowie der sprunghaften Abstiegslinie, die in der ersten Fassung den B-Teil dominieren, in der zweiten Fassung jedoch gar nicht mehr respektive nur noch sparsam verwendet werden, weil Webern sie nun bereits für die Umgestaltung des A-Teils beansprucht hat. Stattdessen greift er auf andere, unverbrauchte Elemente aus den Anfangstakten zurück, so etwa auf die drei- und viertönigen Sechzehntelfolgen aus T. 2 und 4.

Ab T. 13 gerät der Arbeitsfluss allerdings auch beim B-Teil der Zweitfassung ins Stocken, es folgen Tilgungen und Korrekturen im Untersatz. Ab dieser Stelle verzweigt sich der weitere Verlauf. In der letzten Akkolade figurieren zwei Verweiszeichen (bei T. 13 resp. 14), die zu je einer alternativen Fortsetzung führen. Die eine befindet sich auf der ersten Skizzenseite, auf der Webern am unteren Ende des Blattes noch Platz findet und die dazugehörigen Takte eben mit jenem violetten Buntstift markiert. Für die andere Fortsetzung zeichnet Webern zusätzliche Notenlinien, um die verbleibenden Takte am Rande von Seite 9 untereinander notieren zu können. Beide Einschübe sind am Schluss offen und es ist nicht endgültig zu entscheiden, welcher früher und welcher später erfolgt ist. Für die am Seitenrand aufgezeichnete Variante als später entstandene sprechen dennoch einige Indizien. Denn abgesehen von einer gewissen motivischen Einförmigkeit ist die auf Seite 8 festgehaltene Variante auch deutlich kürzer und verwickelt sich schnell in grundlegende Korrekturarbeiten, am Ende bricht sie mit einer Streichung ab. Demgegenüber verläuft die am Seitenrand notierte, motivisch variabelere Variante mit Ausnahme der Neuschreibung von T. 18 ziemlich flüssig, bevor sie mit einem offen gebliebenen Takt abrupt aufhört.

Trotz der Unvollständigkeit aller potenziell möglichen Verläufe, die die vorhandenen Skizzen zum Klavierstück M 277 hergeben, wurde der Notentext dennoch als hinreichend komplett angesehen, um 1966 von Heinz-Klaus Metzger bei der Universal Edition (UE13490) postum veröffentlicht zu werden. Für den Schluss seiner Edition hat sich Metzger für die längere Fortsetzung zur zweiten Verlaufsskizze entschieden und den offenen Takt mittels eines rhythmischen Eingriffs analog zum Ende des A-Teils in T. 9 ergänzt. Ein solches Vorgehen mag für spiel- und aufführungstechnische Zwecke eine gewisse Legitimität beanspruchen können, steht einer historisch-kritischen Edition aber diametral entgegen. Zweifellos erhöht es den quellentechnischen Wert einer Skizze, wenn weder Reinschrift noch Druck desselben Stückes erhalten sind (oder jemals existiert haben) und sie das einzige Dokument einer Komposition darstellt. Trotzdem bleibt in diesem Fall weder eine vollständige noch eindeutig gültige Fassung rekonstruierbar. Daher werden die Skizzen zu M 277 bei der Anton Webern Gesamtausgabe ediert als das, was sie sind: als Skizzen mit all ihren Korrekturen und Überarbeitungen und mitsamt ihren spieltechnischen Unzulänglichkeiten.

Bemerkungen zum Klavierstück M 277 im Kontext des Skizzenbuch Nr. 1

Die Skizzen zum Klavierstück M 277 stehen ziemlich am Anfang des Skizzenbuch Nr. 1, auf den Seiten 8 und 9.⁸ Aus dieser Position und aus den Angaben auf den Seiten vorher und nachher ist vielleicht eine genauere Datierung des Klavierstücks möglich als die übliche, nämlich: zwischen 11. Juli und 9. August 1925. Außerdem scheint mir interessant, sich die Abfolge der Verlaufsskizzen⁹ und Kompositionsversuche genauer anzusehen.¹⁰

Übersicht Skizzenbuch Nr. 1¹¹

»*Begonnen: Juni 1925*«

Seite 1–2, 3 oben links: *Erlösung*, am Anfang der 3. Textzeile abgebrochen. Text wie op. 18/2, Reihe und Besetzung anders

Seite 3–5: op. 17/3; Schlussdatum **11. Juli 1925**

Seite 6–7: op. 17/2; Schlussdatum **17. Juli 1925**

Letzte Akkolade (nach Schlussdatum): weitere Skizzen zu T. 13 f.

Seite 8–9: Klavierstück M 277, Im Tempo eines Menuetts

Seite 9, Rand rechts: 5 Akkoladen handschriftlich verlängert für 2. Verlaufsskizze

8 Zählung der Skizzenbücher wie im Beitrag von Michael Matter.

9 Verlaufsskizze (auch: Verlaufsentswurf) ist die Übersetzung des von Joshua Rifkin geprägten und 1970 von Lewis Lockwood in die Beethoven-Skizzenforschung eingeführten »continuity draft«; vgl. Lewis Lockwood: On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation, in: *Acta Musicologica* 42/1–2 (September 1970) (Sonderheft. Vorberichte zum Kolloquium von Saint-Germain-en-Laye, Januar–Juni 1970), p. 32–47, hier p. 42.

10 Für die Bereitstellung von Materialien, ergänzende Informationen, kritische Lektüre und anregende Gespräche danke ich Thomas Ahrend, Michael Matter, Simon Obert und Manuel Strauß. Neben den in den Fußnoten genannten Arbeiten habe ich zu Rate gezogen: Kathryn Bailey: *The Twelve-Note Music of Anton Webern. Old Forms in a New Language*. Cambridge 1991, insbesondere p. 13–16, 30–38; Felix Meyer: Anton Webern: Kinderstück M. 266, 1924, in: *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*. Kunstmuseum Basel, 27. April bis 11. August 1996. Hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich

Mosch und Katharina Schmidt. Basel 1996, p. 356–357; Felix Wörner: Notenbild und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 99–122.

11 Die Angaben zum 1. Skizzenbuch (The Morgan Library & Museum. Gift of Robert Owen Lehman, 1981 [W376.S464]) beziehen sich auf die digitalen Reproduktionen, <https://www.themorgan.org/search/site/115912> (Zugriff 08. 07. 2020).

Seite 10: op. 17/2, nochmals Skizzen zu T. 13 f., davon zwei mit »gilt« markierte Takte
 Seite 11: *Dein Leib geht jetzt der Erde zu*, M 276, Besetzung wie op. 17/3, abgebrochen
 Seite 12–14: *Streichtriosatz* M 278; Schlussdatum **9. August 1925**
 Seite 15: *Streichquartettssatz* M 279, abgebrochen; Anfangsdatum **24. August 1925**
 Seite 16: 4 Takte, ohne Text (laut Thomas Ahrend ev. zu op. 18/1); mit Reihen
 Seite 17: System 1 sowie 3–5 links: Reihe und 1 Takt für Streichtrio
 System 3–4 Mitte–rechts und ab System 7: Reihe (4 Formen) und *Klavierstück*
 M 280, 10 Takte, abgebrochen
 Seite 18, 19 unten, 20–21: op. 18/1; Schlussdatum **10. September 1925**
 Seite 19 oben; 22–23: op. 18/2; Schlussdatum **27. September 1925**
 Seite 24–27: op. 18/3; Schlussdatum **28. Oktober 1925**
 Seite 28–32: op. 19/1 T. 1–23
 Einlage: T. 15–30, Schlussdatum **10. Januar 1926**; weitere Entwürfe in
 Skizzenbuch 2, Januar 1926

Skizzenbuch Nr. 1 (im Folgenden: Skb. 1), laut Weberns Angabe »*Begonnen: Juni 1925*«, ist das früheste von insgesamt sechs im Nachlass vorhandenen Skizzenbüchern und wurde getrennt von den übrigen¹² überliefert. Alle Skizzenbücher bestehen aus querformatigem Notenpapier und sind selbstgebunden; in allen wurde mit Bleistift skizziert und überarbeitet, einige Einträge erfolgten mit Farbstiften; Papiersorten und Seitenanzahl sind hingegen unterschiedlich. Manchmal gibt es »Einlagen« mit weiteren Skizzen, die durch Verweise mit dem in den Büchern Notierten verknüpft sind.¹³ Die sechs Bücher enthalten Skizzen und Aufzeichnungen zu den Opera 17–31 sowie zu weiteren, nicht vollendeten Sätzen und Kompositionen ohne Opuszahl aus den Jahren 1925 bis 1945 und folgen, laut Weberns Datierungen, chronologisch lückenlos aufeinander. Werktitel, Opuszahlen und Entstehungszeiten sowie die Inhaltsübersichten der Skizzenbücher kamen anscheinend nachträglich hinzu.¹⁴ Bei der Angabe von Entstehungszeiten hatte Webern vor allem in früheren Jahren (vor 1925) nicht immer alle Schlussdaten eines Zyklus berücksichtigt;¹⁵ auch bei den *Drei Volkstexten*, komponiert 1924 und 1925 (in Skb. 1), findet sich der Werktitel »*3 Lieder op. 17 (Dez. 1924)*« auf einem losen Skizzenblatt von op. 17/1, so dass lange Zeit hindurch 1924 als Entstehungsjahr von op. 17 galt.

12 Paul Sacher Stiftung, Basel.

13 Umfänge: 32, 78, 80, 94, 120, 44 Seiten; Einlagen von 1, 3 und 12 Blättern.

14 Zu Anfangs- und Schlussdaten vgl. Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*. Oxford 1994, p. 47–49 (Studies in Musical Genesis and Structure), und Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in

den Skizzen Anton Weberns, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 135–163, hier p. 138–148 (mit Diskussion verschiedener Datierungsarten).

15 Anne C. Shreffler: *Webern and the Lyric Impulse*, s. Anm. 14, p. 48.

Häufig skizzierte Webern noch weiter, nachdem er den Schlusstrich und vielleicht auch das Schlussdatum schon notiert hatte, so auch in Skb. 1: jede Verlaufsskizze der *Drei Lieder* op. 18 ist am Ende datiert; beim 1. Lied steht das Schlussdatum nach der zweiten Schlussvariante (Seite 21) und noch in derselben Akkolade wird der Schluss weiter überarbeitet. Ähnlich bei op. 17/2: die Verlaufsskizze auf Seite 6–7, also unmittelbar vor dem Klavierstück M 277, hat ein Schlussdatum, aber weitere Entwürfe einer offenbar kritischen Stelle (T. 13 f.) finden sich auf den restlichen 4 Systemen der Seite sowie 3 Seiten weiter (Seite 10), *nach* dem Klavierstück.¹⁶ Ob nun Webern irrtümlich 2 Seiten überblätterte und das Klavierstück später in die Lücke schrieb oder nach der Komposition des Klavierstücks zur fraglichen Stelle in op. 17/2 zurückkehrte: die Schlussdaten von op. 17/3 und op. 17/2 liefern Anhaltspunkte für den Beginn der Arbeit am Klavierstück. Selbst wenn das Datum für op. 17/2 (Seite 7) erst nach Abschluss der Skizzen auf Seite 10 notiert wurde, bleibt immer noch der 11. Juli 1925 als Terminus post quem für das Klavierstück (bzw. seinen Beginn).

Diese Überlegungen setzen voraus, dass Skb. 1 Seite für Seite der Reihe nach beschrieben,¹⁷ d. h. ein Stück nach dem anderen begonnen wurde und dass Webern – abgesehen von Änderungen an beliebigen Stellen *innerhalb* des Verlaufs – Varianten und Nachträge auf freie Stellen gegenüberliegender Seiten (z. B. Seite 24, 28, 30), oder unterhalb schon vorhandener Entwürfe (Seite 3, 17, 19), oder an die Ränder schrieb (z. B. Seite 1, 3, 6, 9, 12, 13)¹⁸. Hier wäre auch die regelmäßige Lagenordnung von Skb. 1 mitzubedenken: 4 Lagen zu je 2 Bögen (= 32 Seiten) aus Bogenhälften von 42-linigem Eberle-Papier, wobei die Teile mit Firmenzeichen nur in der zweiten Hälfte des Buchs erscheinen.¹⁹ Die Skizzen zum Klavierstück stehen auf der letzten Seite der 1. und der ersten Seite der 2. Lage; jeweils umseitig befinden sich diejenigen zu op. 17/2.

Beim Klavierstück selbst lässt sich fragen, wann die zweite Verlaufsskizze auf Seite 9, mit ihren Ergänzungen am rechten Rand und den »*Satellitenskizzen*« (Matter, p. 204) auf Seite 8, entstanden ist: vielleicht ist Webern erst nach Beendigung aller op. 17-Skizzen, oder noch später, zum Klavierstück zurückgekehrt? Weiters wäre zu überlegen, ob er am rechten Rand von Seite 9 die Systeme verlängerte, um weiterhin »*das gesamte Material auf einen Blick überschaubar*«

16 Insgesamt, inklusive weiteren auf einem losen Blatt, sind es 15 Entwürfe für diese Stelle; vgl. Donna Leveryn Lynn: *Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-Tone Music: A Study of the Sketches for Opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*. Diss. Duke University 1992, p. 96.

17 Matter erwähnt die Möglichkeit, dass Skb. 1 erst zusammengestellt und

gebunden wurde, nachdem einige Seiten schon beschrieben waren. Vgl. p. 203.

18 Manchmal blieben handschriftlich verlängerte Systeme dann doch (fast) ganz leer (z. B. Seiten 11, 17, 18). Ab Seite 18, mit Beginn der op. 18-Skizzen, werden handschriftliche Verlängerungen seltener; ebenso auf den bisher publizierten Seiten aus späteren Skizzenbüchern.

19 Ab Seite 18 auf allen verso-Seiten kopfstehend oben rechts. Lagen nach Neil Boynton: *Measures of Progress*, s. Anm. 4, p. 177 ff.; die Übersicht bei Donna Leveryn Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 77, ist irreführend.

zu haben (Matter, p. 203); bei einer Notation *innerhalb* des Skizzenbuchs wäre das plausibel vor allem unter der Annahme, dass das Stück mit dem letzten am Rand notierten Takt enden sollte. Dann aber fragt sich, warum Webern nicht auch noch die sechs fehlenden Reihentöne und einen Schlusstrich hinschrieb. Ein Teil oder Abschnitt des Stückes dürfte hier tatsächlich zu Ende sein, aber wäre das wirklich schon das ganze Klavierstück gewesen?

Die handschriftliche Verlängerung der Systeme an den übrigen Stellen – außer bei den abgebrochenen Sätzen auf den Seiten 11, 15 und 17 sämtlich in Verlaufsskizzen, die mehr als 2 Seiten beanspruchen – hat unterschiedliche Anlässe oder Gründe. Bei op. 17/2 geschieht es nur einmal: nämlich für die erste Version der Takte 13 f. (Seite 7), die, wie erwähnt, später so viele Revisionen erfuhren. Vielleicht ging es darum, die beiden Takte nebeneinander, ohne Zeilenumbruch, aufschreiben und sehen zu können.

Zu den Besonderheiten von Skb. 1 gehört, dass keine Skizze mit einer Opuszahl versehen wurde. Lediglich ein Notenpapierausschnitt mit den tabellarisch angeordneten Reihenformen zu op. 18/3, der wohl nachträglich – von Webern? – unter das Ende der Verlaufsskizze geklebt wurde (Seite 27), benennt die Zugehörigkeit: »Reihen zu »Ave, Regina coelorum« op. 18«. Auch Werktitel oder ein Inhaltsverzeichnis kommen im Skizzenbuch nicht vor – tatsächlich sind ja auch außer op. 18 keine vollständigen Werke enthalten, und nur zu diesem sind die dem vertonten Text entnommenen Liedtitel angegeben (Seiten 18, 22, 25). Bemerkenswert ist, dass alle diese Titel (samt Liste der Reihenformen) nur bei zu Ende gebrachten Verlaufsskizzen stehen, nicht schon bei Vorarbeiten und verworfenen Versuchen. So dürfte die Angabe »Im Tempo eines Menuetts« beim Klavierstück dann doch nicht als Titel zu verstehen sein, sondern in erster Linie Tempo, Charakter und Form des Satzes meinen.

Lose Blätter / Skizzenbücher

Webern hatte seit jeher neben hochformatigem auch Notenpapier im Querformat verwendet, sowohl für Skizzen und Entwürfe als auch für Reinschriften. Das Papier war entweder selbst schon querformatig (z. B. op. 8/1, 3./4. Fassung²⁰) oder wurde von Webern zurechtgeschnitten (z. B. *Leise Düfte*: 24 Systeme aus 48-linigem, Trakl-Lieder op. 14: 21 oder 22 Systeme aus 42- und

20 Die von Webern so bezeichnete 3. Fassung entstand 1921, die Umarbeitung zur 4. im »Jänner 1925 [...] für Drucklegung«, also im hier betrachteten Zeitraum; vgl. Felix Meyer: Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor*

Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin. Hrsg. von Hans Oesch. Winterthur 1991, p. 53–100, Faksimile 1 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung | Publications of the Paul Sacher Foundation 2). Aus demselben Papier, J.E. Nr. 15, 16-linig, bestehen auch die Skizzenbücher 3 bis 6.

32-linigem Papier).²¹ Im Querformat lassen sich längere Passagen in einer Zeile (Akkolade) unterbringen und anders überblicken als im Hochformat. Das kam wohl einer Kompositionsweise entgegen, deren Hauptarbeitsfeld die Verlaufsskizze ist: die von Takt zu Takt fortschreitet, wenn möglich an Ort und Stelle, innerhalb des Verlaufs selbst Änderungen anbringt, und Varianten einfügt, ohne Verworfenes zu ›löschen‹.²² Schon während der Entstehung einer Verlaufsskizze, spätestens aber nach dem Abschluss dieser, man könnte sagen, Ersten Niederschrift des Stückes werden die ›gültigen‹ Takte mit Taktzahlen bezeichnet, und von hier aus wird das anvisierte Stück direkt ins Reine geschrieben. In Skb. 1 treten solche Taktzahlen zum ersten Mal beim Klavierstück M 277 auf und finden sich dann bis auf wenige Ausnahmen durchgehend, ab Seite 12 auch farbig markiert.

Schon bei der Arbeit auf losen Blättern hatte Webern einzelne Stellen gesondert ausgearbeitet und ggf. weitere Versuche bei neuerlicher Durchsicht (Adhoc- bzw. Revisions-Varianten) auf leeren Rückseiten oder freien Stellen verworfener Blätter notiert.²³ Seit Juni 1925 aber spielt sich alles, so der *common sense* in der Webern-Forschung, nur noch innerhalb der Skizzenbücher ab, und zwar so, dass für zusätzliche Skizzen die jeweils gegenüberliegende Seite verwendet wird. Das mag im Prinzip stimmen, aber genau genommen wissen wir nicht, ob, wo und wieviel Webern quasi ›extern‹, neben der Verlaufsskizze ausgearbeitet (bzw. am Klavier probiert und im Kopf bedacht) hat. Auch hat er eine recto begonnene Aufzeichnung nicht immer nur recto fortgesetzt,²⁴ sondern skizzierte längere Abschnitte kontinuierlich auf mehreren Seiten hintereinander; so auch im Skb. 1, wo neue Stücke öfter verso als recto beginnen. Man kann also über die Abfolge der Notation nicht prinzipiell sicher sein, sondern wird den Sachverhalt für jeden einzelnen Satz und in den Skizzenbüchern für jede einzelne Doppelseite klären müssen.

21 Weitere Skizzen und Niederschriften im Querformat aus den Jahren 1911 bis 1914: *O sanftes Glühn der Berge* (quer und hoch); vgl. Felix Meyer: »O sanftes Glühn der Berge«. Ein verworfenes »Stück mit Gesang« von Anton Webern, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Felix Meyer. Winterthur 1993, p. 11–38 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung | Publications of the Paul Sacher Foundation 3); *Kunfttag III* (vgl. Anne C. Shreffler: »Mein Weg geht jetzt vorüber«: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition, in: *Journal of the American Musicological Society* 47/2 [Summer 1994], p. 275–339, hier p. 283); Orchesterstücke 1911–1913. Auch hochformatige Blätter

sind manchmal beschnitten (vgl. Felix Meyer, *ibidem*, Abb. p. 22f.). Ich danke Manuel Strauß für einschlägige Hinweise.

22 Dazu kommen praktische Gründe, z. B. die Platzierung der Blätter auf Flügel oder Klavier, in späteren Jahren mit der Reihentabelle oberhalb; vgl. das bekannte Foto Weberns am Klavier (Felix Meyer: Katalogtext zu Exponat Nr. 45 in: *Settling New Scores*, s. Anm. 7, p. 107; Neil Boynton: *Measures of Progress*, s. Anm. 4, p. 176, etc.)

23 Offenbar schon 1905; vgl. Thomas Ahrend: Die Quellen zu Anton Weberns Streichquartett (1905), in: *Musiktheorie* 30/4 (2015), p. 316–332, insbesondere die

Bemerkungen p. 318–322 zu den Quellen A–C. Abbildung 3 ebd. zeigt eine Seite von B (Querformat, oben abgerissen). Bei der Cellosone 1914 erwähnt Nikolaus Urbanek (Was ist eine musikphilologische Frage?, s. Anm. 6, p. 163) Skizzen im Querformat mit »Sofortkorrekturen«.

24 Ernst Kreneks Beschreibung des Verlauf-Skizzierens nur auf recto-Seiten (»frequently«; vgl. Commentary, in: *Anton von Webern, Sketches*, s. Anm. 5) wurde in der Webern-Literatur zunächst übernommen, später relativiert.

Separate Skizzen auf losen Blättern existieren auch zu Liedern in Skb. 1 (kurze Stellen aus op. 17/2 und op. 18/3), sind aber im Buch selbst nicht erwähnt. Außerdem gibt es ein Konvolut zu op. 19/1, das von Webern als »Einlage« bezeichnet wurde (Seite 31, bei T. 14). Auf den letzten fünf Seiten von Skb. 1 wurden T. 1–23 des Chorliedes entworfen, der Rest der Verlaufsskizze (T. 22–29) befindet sich am Anfang von Skb. 2, hier mit einem Verweis auf Seite 2 der »Einlage« versehen.²⁵ Die Einlage war lange Zeit verschollen, wurde aber inzwischen von Mitarbeitern der Anton Webern Gesamtausgabe in einer Privatsammlung ausfindig gemacht.²⁶

3 lose Blätter, Querformat, 12 Systeme, ohne Firmenzeichen, beidseitig beschrieben mit Bleistift und mit denselben Farbstiften bei Verweiszeichen und Reihenzahlen wie im Skb. 1; eigenhändige Blattzählung. Inhalt: Verlaufsskizze der Takte 15 bis »30« (= ab Ende der 1. Strophe; die letzten 2 Takte wurden später zu T. 29 zusammengezogen), Schlussdatum »10. I. 1926 Mödling«. Der Teil ab T. 22 wurde nochmals überarbeitet, vgl. im Skb. 1, Seite 32 (= letzte Seite) den Verweis bei T. 22: »Fortsetzung im Skizzenb. Jänner 1926«. Ein Vergleich mit Skb. 2, Seite 2, steht noch aus; vermutlich bezieht sich der dortige Verweis auf Blatt 2 der Einlage.

Die Einlage füllt also nicht nur eine Lücke zwischen den beiden Skizzenbüchern, sondern enthält weitere Ausarbeitungen der Takte 15–29, die schon in Skb. 1 skizziert worden waren und in Skb. 2 teilweise nochmals aufgegriffen wurden. Für die Chronologie ist festzuhalten, dass das Schlussdatum sich »schon« auf der Einlage befindet, nicht erst am Ende der Skizzierung in Skb. 2. Da andererseits Skizzen zu den beiden Sätzen des *Streichtrios* op. 20 gänzlich fehlen (man würde erwarten, sie in Skb. 2, im Anschluss an oder in der Nähe von op. 19 zu finden²⁷), ist anzunehmen, dass Webern bis mindestens in die zweite Hälfte der 1920er Jahre hinein sowohl in Skizzenbüchern als auch auf losen Blättern und Bögen skizzierte.

Warum Webern im Juni 1925 zum Skizzenbuch wechselte, wissen wir bisher nicht. Die in der Webern-Literatur vorgeschlagene Interpretation, er habe, vereinfacht gesagt, dem Vorbild Beethoven nacheifern wollen, finde ich nicht ausreichend. Während seines Universitätsstudiums könnte er zwar bei Nottebohm gelesen haben, dass Beethoven (unter anderem) querformatige Skizzenbücher verwendete²⁸, aber das allein reicht wohl nicht als Anstoß.

25 Donna Levern Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 135.

26 Der Anton Webern Gesamtausgabe als Leihgabe zur Verfügung gestellt, dzt. im Depot der Paul Sacher Stiftung.

27 Skizzenbuch 2 enthält zunächst Skizzen zu op. 19 (Januar bis Anfang Juli 1926), auf Seite 6–7 Skizzen zu einem vierstimmigen a-capella-Chor nach Goethe: »Auf Bergen, in der reinsten Höhe ...« von Herbst 1926 (laut Weberns Inhaltsverzeichnis), und ab Seite 8 Skizzen zu Opus 20/3, im August 1927 abgebrochen.

28 Vgl. Gustav Nottebohm: *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig 1865, p. [3], und idem: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. Hrsg. von Eusebius Mandyczewski. Leipzig 1887; fast alle hier beschriebenen Skizzenhefte sind querformatig.

(Faksimile-Editionen von Beethovens Skizzenbüchern gab es 1925 m. W. noch nicht.) Falls er überhaupt eine Anregung von außen benötigte, gab es näherliegende Möglichkeiten, z. B. Schönbergs II. und III. Skizzenbuch (1905/06): selbstverfertigte Konvolute aus dreifach quer geteilten Bögen, die Webern (auch offen) gesehen haben könnte.²⁹ Vielleicht war auch das 1924 erschienene *Faksimile der X. Symphonie von Gustav Mahler* im Spiel (mit Skizzen im Querformat):³⁰ Webern erhielt es im Februar 1925 von der Stadt Wien zum Geschenk;³¹ Skizzen des *Adagio* dürfte er schon bei der Wiener Musik- und Theaterfest-Ausstellung im Herbst 1924 gesehen haben.³²

Skizzenbücher / Zwölftonkomposition / Liederreihen

Einen kausalen Zusammenhang zwischen Wechsel zum Skizzenbuch und zwölftönigem Komponieren hat Matter mit Recht verneint. Webern hat bekanntlich schon mindestens ein Jahr früher angefangen, sich mit diesbezüglichen Ideen zu befassen (op. 15, op. 16). Seine neuerliche Auseinandersetzung mit der Reihenkomposition Ende 1924 könnte unter anderem von Erwin Steins Aufsatz »Neue Formprinzipien« bestärkt oder angeregt worden sein³³; manche Entwürfe wirken wie Übungen oder Experimente einer Versuchsreihe im bei Stein umrissenen neuen Terrain. Beim Klavierstück M 277 beispielsweise fällt auf, dass – im Unterschied zu den meisten anderen Stücken und Fragmenten auf losen Blättern und im Buch – Skizzen zur Reihe selbst nicht vorkommen (eine ab dem 6. Ton radierte Stelle scheint fast ausschließlich Oktavlagen zu betreffen).³⁴ Es wäre zu überlegen, ob das »Thema« dieses Stückes war, mit einer einzigen vorgegebenen Reihenform hauszuhalten. Also, statt sie an

29 Ein Blatt dieser Art aus Schönbergs Besitz befindet sich im Nachlass Alban Berg Trauttmansdorffgasse (Alban Berg Stiftung, Wien).

30 Bei den genannten Komponisten stehen die Skizzen überwiegend im oberen Bereich der Seiten; der untere blieb frei für Revisionen, Ergänzungen, und, bei Beethoven, für das sogenannte *cue staff* mit der sogenannten *Leitstimme*, die auch bei Mozart, Schubert und Schumann vorkommt; vgl. <https://beethovens-werkstatt.de/philologisches-glossar/> (Zugriff 31.05.2020).

31 Tagebucheintrag Weberns vom 11. Februar 1925 (Paul Sacher Stiftung, Transkription der Anton Webern Gesamtausgabe); Briefe von Anton Webern an Alban Berg, 14. Februar 1925 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung

[L6 Alban-Berg-Stiftung 421]) und an Paul Königer, 20. Februar 1925 (Xerokopie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F98 Königer 105/27]), sowie das Dankschreiben an David Josef Bach, 16. März 1925 (Paul Sacher Stiftung, Basel [MF 110.000264]).

32 Vgl. *Katalog der Musikfest-Ausstellung 1924: Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart*, ohne Jahr (Wienbibliothek im Rathaus [B-76934]), p. 45, Objekt Nr. 383 (Mahler X). Von Webern waren Manuskripte der Opera 7, 10, und 15 ausgestellt (p. 51, Nr. 435–437).

33 Die bekanntlich an Schönbergs Opera 23 bis 25 exemplifiziert werden. Siehe Erwin Stein: Neue Formprinzipien, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924) (Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage

13. September 1924), p. 286–303. Vgl. etwa das Klavierstück M 266 (mit Reihe »ohne a«) und Steins Bemerkungen zu Reihen mit weniger als 12 Tönen bzw. »motivfremden« Tönen (*Anbruch*, p. 290).

34 Einzelne Reihen (ohne Varianten und Alternativen) finden sich sonst nur, bei mehrseitigen Verlaufsskizzen, am Beginn einer neuen Seite als Gedächtnisstütze oder Orientierungshilfe; ein Verfahren nicht unähnlich dem von Manuel Strauß für die Skizzen zur *Passacaglia* op. 1 beschrieben; vgl. Abschlussarbeit oder Zukunftsvision? Kompositionstechnische Untersuchungen zu Weberns *Passacaglia* op. 1, in: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*. Hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2015, p. 129–151, hier p. 134 f. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe 2b).

gewünschte motivische und harmonische Abläufe anzupassen, mit variativen Verfahren die Möglichkeiten zu erproben, die sie bereithält und vorgibt. Auch die x-fache Aneinanderreihung der Reihe in Grundform könnte Teil einer absichtlich simpel gewählten ›Vorgabe‹ sein, verbunden mit der Auflage, Reihenbeginn und -ende nicht herauszustellen. Eine solche Abfolge liefert zwar keine Syntax oder Form und auch keinen Schluss, ermöglicht aber längere, über zwölf Töne hinausgehende Themen, Phrasen, Abschnitte.³⁵ Bei den variativen Verfahren kommt eine Besonderheit von Weberns Klaviersatz zum Tragen, die sich auch im *Kinderstück* M 267 zeigt und in den *Variationen für Klavier* op. 27 voll ausgeprägt ist: die Verteilung der Töne auf rechte und linke Hand bzw. auf die beiden Systeme und, damit zusammenhängend, die Schlüsselsetzung folgen nicht den Notationskonventionen betr. ›oben‹ und ›unten‹ (Oktavlagen); sondern berücksichtigen Aspekte der Stimmführung oder die Erscheinungsweise von Motiven; siehe z. B. Klavierstück M 277, Seite 8, T. 1, oder in T. 8–9 die Angaben »rechts« und »links«.³⁶

Weberns Annäherung an die Zwölftonkomposition geschieht (zunächst auf losen Blättern, dann im Skb. 1) mit Klavierstücken, Streichtrio- und -quartettsätzen und instrumentalbegleiteten Liedern. Anfangs wird nur mit der Grundreihe operiert (und ihr horizontales und vertikales Potential ausgelotet), dann kommen Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung hinzu (Klavierstück M 280, op. 18, hier auch gleichzeitig); ab op. 18/1 werden die Reihenformen mit Siglen versehen und tabellarisch aufgelistet, ab op. 18/3 die Sigel farbig in die Skizzen eingetragen. Mit op. 19 ist bekanntlich ein neues Stadium erreicht: beiden Sätzen liegt dieselbe Reihe zugrunde (wie es dann bei allen zukünftigen Werken sein wird), wobei nun auch die Tritonus-Transposition eingesetzt wird; op. 19 ist auch das erste Werk, zu dem es eine gesondert überlieferte, durchnummerierte Reihentabelle gibt.³⁷

Die Aufgaben, die Webern sich bei den Liedern stellte(n) – z. B. Melodiebildung, Anzahl der Begleitstimmen, Besetzung –, kann ich hier nicht behandeln. Wir wissen aus dem bekannten Brief an Hertzka vom 3. Januar 1925, dass die seit 1921³⁸ verfolgten Projekte »*Cyclus lateinischer Gesänge*« und »*Lieder[...]* nach deutschen Texten«³⁹ bei einsetzender Zwölftonkomposition nach wie vor

35 Zur Frage der Form im Vergleich zum *Kinderstück* M 267 vgl. Felix Wörner: »... was die Methode der ›12 Ton-Komposition‹ alles zeitigt ...«, Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern etc. 2003, p. 66 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft | Publications de la Société Suisse de Musicologie II/43).

36 Diese Komponente von Weberns Klavier-Notation ist von Anfang an Teil

der kompositorischen Arbeit und bleibt Gegenstand der Bemühungen bis hin zu den Reinschriften. Vgl. Regina Busch: Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren, in: *Webern-Philologien*, s. Anm. 4, p. 41–76, hier p. 71 und Abbildungen 6a und 6b (p. 72 f.).

37 In Skb. 1 und Einlage: farbige Reihen-Siglen und Nummerierung I–VIII wie in der Tabelle.

38 Anton Webern an Alban Berg, 6. September 1921: »*Lege eine Sammlung geistlicher Lieder an*« (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 367]); 22. Juli 1922: »*Es beschäftigen mich ein[e] geistliche Kantate – ich komme nicht los von solchen Texten – [...] ein Quartett [...] und Lieder*« (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 376]).

aktuell waren. Da jedes Lied (mit Ausnahme der op. 19-Chöre) auf einer eigenen Reihe beruht, waren vielleicht auch reihenkompositorische Kriterien für die Zusammenstellung der Opera 17 und 18 von Belang, wenn diese nicht sogar von Anfang an als Zyklen entworfen und Reihen und Kompositionsweise darauf abgestimmt wurden. Dagegen sprechen allerdings einige Umstände innerhalb und außerhalb von Skb. 1.

Die Skizzen zu op. 17/3 und 2 (11. und 17. Juli 1925) stehen im Skizzenbuch; Nr. 1 hingegen wurde schon Ende 1924 komponiert (Schlussdatum 10. Dezember 1924). Die Verlaufsskizzen zu den *Drei Liedern* op. 18, entstanden im September 1925, finden sich in der 2. Hälfte des Skizzenbuchs. Mit einer Vertonung von »Erlösung« (Text von Nr. 2) hatte Webern im Juni das Buch begonnen, brach sie aber am Anfang der 3. Textzeile ab. Die Reihe dieses Fragments ist anders als bei op. 18/2; die Begleitung – Klarinette, Bassklarinette, Bratsche – entspricht der von op. 17/3, das im Skizzenbuch unmittelbar darauf folgt.⁴⁰ Mit demselben Text, derselben Reihe und wieder der op. 17-Besetzung machte Webern auf Seite 19 einen neuen Versuch, der ebenfalls verworfen wurde. Und der Text des 3. Liedes, »Ave regina coelorum«, hatte ihn schon viel früher beschäftigt: es gibt Skizzen zu einem dreistimmigen Kanon zwischen Gesang, Klarinette und Bassklarinette, die nach Text und Besetzung offenbar in den Umkreis der *Fünf Kanons nach lateinischen Texten* op. 16 (1922/23) gehören.⁴¹

Obwohl die Unterschiede bei Besetzung und Reihen nicht zu übersehen und sicher auch nicht marginal sind, werden diese Vertonungsversuche in der Webern-Literatur als Skizzen zu op. 18/2 und op. 18/3 behandelt. Vielleicht aber sollte man nicht nur den Text und allfällige Ähnlichkeiten bei der Vertonung einzelner Wörter oder Stellen, sondern auch Reihen und instrumentale Begleitung berücksichtigen. Vom früheren Ensemble aus Bratsche, B-Klarinette, Bassklarinette rückt Webern mit Es-Klarinette und Gitarre deutlich ab. Für diese Besetzung hatte er sich offenbar schon entschieden, als er Anfang September 1925 mit Berg zusammenkam und ihm vom »*Rosmarinlied*« erzählte.⁴² Nachdem Webern einen Monat später auch *Erlösung* in dieser Besetzung fertig und als drittes *Ave regina coelorum* in Arbeit hatte, also quasi diese Lieder aus den früheren Zusammenhängen gelöst hatte, fällt der berühmte Satz: »*Die Zwölftonkomposition ist mir jetzt bereits eine vollkommen klare Sache.*«⁴³

39 Anton Webern an Emil Hertzka, 3. Januar 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [UE-Archiv]).

40 Dieselbe Besetzung hat das Fragment Seite 11, »Dein Leib ...«.

41 Laut Donna Levern Lynn: *Genesis, Process, and Reception*, s. Anm. 16, p. 118–120; auf losen Blättern, basierend auf einer achttönigen Folge, die mit der Reihe von op. 18/3 nichts zu tun habe.

42 Alban Berg an Anton Webern, 11. September 1926: »*was macht Dein neuer*

Liederzyklus f. Cl. u. Gitarre. Diese Idee geht mir nicht aus dem Kopf«. (Wienbibliothek im Rathaus [H.I.N. 185622]).

43 Anton Webern an Alban Berg, 8. Oktober 1925 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [L6 Alban-Berg-Stiftung 434]).

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Pizzicato" is written vertically on the left side of the first staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are circled in blue ink, and others are crossed out with a large 'X'. The handwriting is in cursive and appears to be a working draft.

Vertical text on the left side of the first staff:

Pizzicato

Measure numbers and other markings:

- Measure 1: *1*
- Measure 2: *2*
- Measure 3: *3*
- Measure 4: *4*
- Measure 5: *5*
- Measure 6: *6*
- Measure 7: *7*
- Measure 8: *8*
- Measure 9: *9*
- Measure 10: *10*

Other markings include:

- Staccato* (written vertically on the right side of the 8th staff)
- Allegro* (written vertically on the right side of the 9th staff)
- Andante* (written vertically on the right side of the 10th staff)

Handwritten musical score for "Lyrische Suite" by Alban Berg, fol. 8v. The page contains five staves of music with various annotations, including "II muelle", "III", "I III", "I II", "II III", and "I III". The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". There are also some numbers and symbols like "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20" and "7/8".

MUSIKSAMMLUNG
ÖSTERR.
NATIONALBIBLIOTHEK

Abbildung 1a, b: Alban Berg: Skizzenheft Lyrische Suite
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/II, fol. 8v/8v])

Auf der Suche nach »möglichen« aus einer Zwölftonreihe gebildeten »Kanons«

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Skizzen konzentriert sich traditionell meist auf deren Einordnung in und ihre Bewertung für den Entstehungsprozess einer Komposition.¹ In einer solchen vom abgeschlossenen Notentext aus gedachten Darstellung wären die Aufzeichnungen Alban Bergs auf dem letzten Blatt des heute in seinem Nachlass lagernden Skizzenhefts vermutlich am besten als Vorarbeiten zu beschreiben.² Sie stehen unverkennbar in Verbindung mit der Komposition des 3. Satzes *Allegro misterioso* der *Lyrischen Suite*, insbesondere T. 46–69, zeugen sie doch von einem Versuch, drei der vier im genannten Satz verwendeten Reihenformen auf mannigfache Weise zu Kanons zu kombinieren und die Resultate zu bewerten. Daher spiegelt sich in den Aufzeichnungen weniger das Komponieren im Sinne eines Zusammenfügens von Tönen zu einem Quartettsatz wider als ein Ausprobieren musikalischen Materials in Hinblick auf eine zwölftönige Komposition. Auch wenn Berg die neue Kompositionstechnik in einzelnen Passagen des *Kammerkonzerts* und in dem Emil Hertzka gewidmeten Lied *Schließe mir die Augen beide* zuvor schon angewandt hatte,³ kokettierte er noch während seiner Arbeit an der *Lyrischen Suite* in Briefen an Anton Webern⁴ und Arnold Schönberg

1 Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (Oktober–Dezember 2003), p. 347–365, hier p. 347.

2 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/II). Einen Überblick des Inhalts der Skizzenbücher gibt Arved Mark Ashby: *The Development of Berg's Twelve-Tone Aesthetic as Seen in the Lyric Suite and Its Sources*. Diss. Yale University 1995, p. 178.

3 Einen Einblick in Bergs Kompositionstechnik dieser Zeit gibt Neil Boynton: *Compositional technique 1923–6: the Chamber Concerto and the Lyrique Suite*, in: *The Cambridge Companion to Berg*. Hrsg. von Anthony Pople. Cambridge 1997, p. 189–203. Deutsche Übersetzung von Susanne Gänschirt und Ute Henseler: *Kompositionsverfahren 1923–1926: Das Kammerkonzert und die Lyrische Suite*, in: *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber 2000, p. 241–260.

4 Mit Bezug auf das Lied *Schließe mir die Augen beide* berichtet Berg an Webern:

»[...] der erste Versuch strengster 12 Ton-(Reihen-)komposition. Aber in dieser Kunst bin ich leider noch nicht so weit wie Du; drum kann ich Dir vorderhand auch noch nicht viel berichten über meine derzeitige Arbeit am Streichquartett. [...] Es geht mir nicht recht von der Hand.« Alban Berg an Anton Webern, Trahütten, Brief, 12. Oktober 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung [H.I.N.-185665]); Auszüge u. a. veröffentlicht in: Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Ursula von Rauchhaupt. Hamburg, München 1971, p. 91.

mit seiner angeblichen Unerfahrenheit bei der »Komposition mit 12 Tönen«.⁵ Vermutlich beziehen sich seine Aussagen vornehmlich auf musikalische Sachverhalte. Dass sich aber selbst im Falle einer einheitlichen Versuchsreihe neben der Art der aufgeschriebenen Informationen auch deren Aufzeichnungsweise noch während der Niederschrift ändert, ist gerade am genannten Skizzenblatt nachzuvollziehen.

Eine Datierung der Versuchsreihe ist nur annäherungsweise möglich. Das verwendete Notenheft trägt auf dem vorderen Umschlag (fol. 1) den Besitzvermerk »Helene Nahowska«. Da Bergs Gattin ihren Mädchennamen nur bis zu ihrer Hochzeit im Jahr 1911 führte, dürfte das Heft annähernd 15 Jahre aufbewahrt worden sein, ehe Berg es für seine Skizzen nutzte.⁶ Erste Hinweise auf die Arbeit an der *Lyrischen Suite* finden sich in Bergs Korrespondenz im September 1925. So schreibt er am 11. September auf einer Ansichtskarte aus Trahütten an seinen Schüler Gottfried Kassowitz, er »[...] Hoffe doch noch zur Arbeit (am Quartett) zu kommen [...]«.⁷ Einige Tage später, am 21. September, wiederholt er seine Pläne in einem Brief an Theodor W. Adorno, in dem er für die Zeit nach Fertigstellung seiner zweiten Komposition von *Schließe mir die Augen beide* in Aussicht stellt: »Dann aber will ich wirklich komponieren. U. zw. denk ich noch immer stark an die Quartettsuite.«⁸ Die Datierung eines Formplans des Streichquartetts auf 29. September 1925 in einem anderen Skizzenheft deutet darauf hin, dass Berg die Arbeit zeitnah aufnahm.⁹

Der Inhalt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II ermöglicht es, den Zeitraum der Anfertigung der Skizzen auf die Monate bis Sommer 1926 einzugrenzen. Fol. 2–7 enthalten fast ausschließlich Aufzeichnungen zum 2. Satz der *Lyrischen Suite*, dessen erste vollständige Niederschrift auf den 12. Juni 1926 datiert ist.¹⁰ Auf fol. 7^v sowie auf beiden Seiten von fol. 8 finden sich Aufzeichnungen zum 3. Satz, die vor dem 13. Juli 1926 entstanden sein dürften, denn an diesem

5 »Es wird, wie ich Dir, glaub' ich, schon einmal gesagt habe, eine Suite für Streichquartett u. zwar 6 Sätze mehr lyrischen Charakters [...]. Über die Erfahrungen, die ich bei der Arbeit daran (u[nd] auch früher schon) mit der »Komposition mit 12 Tönen« machte, hab' ich mir erlaubt, Dir auf beiliegendem Notenblatt einiges zu berichten. Langsam komm auch ich in die Schreibweise hinein, was mir eine große Beruhigung ist.« Alban Berg an Arnold Schönberg, Trahütten, Brief mit Beilage, 13. Juli 1926 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 10189); veröffentlicht u. a. in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg. Teilband II: 1918–1935*. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer. Mainz etc.

2007, p. 267–271 (Briefwechsel der Wiener Schule 3).

6 Aufzeichnungen der früheren Besitzerin könnten sich auf einem nicht erhalten gebliebenen ersten Blatt des Hefts befunden haben. Das letzte Blatt (fol. 8) ist heute lose und dürfte mit Blick auf die sonstige Lagenordnung des Hefts ehemals durch ein anderes Blatt zu einem Bogen ergänzt worden sein (fol. 1/9 ist ein Umschlag, fol. 2/7, fol. 3/6 und fol. 4/5 bilden jeweils darin einliegende Bögen).

7 Alban Berg an Gottfried Kassowitz, Trahütten, Ansichtskarte, 11. September 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung [H.I.N.-233746]).

8 Alban Berg an Theodor W. Adorno, Trahütten, Brief, 21. September 1925 (Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Adorno Archiv); veröffentlicht in: Theodor W. Adorno, Alban Berg: *Briefwechsel 1925–1935*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1997, p. 27–30 (Theodor W. Adorno, Briefwechsel 2).

9 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/I, fol. 9^v).

10 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.23/I, fol. 11^v).

berichtet Berg Schönberg bezüglich des 3. Satzes »[...] Von den Schwierigkeiten [...], von diesen 4 Formen (R I, II, III u U) die möglichen 4stimmigen Canons (es sind 17) zu finden [...]«. ¹¹ Vermutlich waren zwar eher die zahlreichen heute unter der Signatur F21.Berg.76/V bewahrten Entwürfe entscheidend für das Auffinden der 17 Kanons, ¹² die Aufzeichnungen auf dem letzten Blatt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II dürften diesen jedoch vorausgegangen und damit ebenfalls vor dem Schreiben an Schönberg entstanden sein.

In der Versuchsreihe wird die Zwölftonreihe des 2. und 3. Satzes des Streichquartetts verwendet, die sich leicht von der des 1. Satzes unterscheidet: Der 4. und 10. Reihenton sind vertauscht. Grundlage der Kanons in der abgeschlossenen Komposition sind die einzigen vier Formen dieser Reihe, welche die Tongruppe *b h f a* enthalten, wenn auch in abwechselnder Reihenfolge innerhalb der Viertongruppe (Notenbeispiel 1). ¹³

Berg arbeitete zunächst nur mit den drei Formen der Originalreihe und ergänzte sein Reservoir erst später mit der Umkehrungsform, wie einige Skizzenseiten belegen. In seinen Aufzeichnungen findet sich die Formulierung: »[...] Von allen 12 Transposit[ionen] der Reihe 1–12 gibt es nur 3, die die zusammenhängend[e] Tongruppe *a b h f* (allerdings in verschied[ener] Reihenfolge) aufweisen [...]«. ¹⁴ Zudem sind auf einer Seite des Skizzenhefts F21.Berg.76/I nur die drei Formen der Originalreihe notiert und mit »I«, »II« und »III« (Abbildung 2) nummeriert, nicht jedoch die Umkehrungsformen. ¹⁵ Die drei hier notierten Reihenformen »I«, »II« und »III« sind es, deren Verwendungsmöglichkeiten in Kanons auf dem letzten Blatt des Skizzenhefts F21.Berg.76/II (Abbildung 1b, p. 221) ausprobiert werden.

11 Alban Berg an Arnold Schönberg, Trahütten, Beilage zum Brief vom 13. Juli 1926 (s. Anm. 5). Berg berichtet auf einem beigelegten Notenblatt von seinen Erfahrungen beim Komponieren am Beispiel von anderen Reihenformen, als in der *Lyrischen Suite* tatsächlich verwendet wurden.

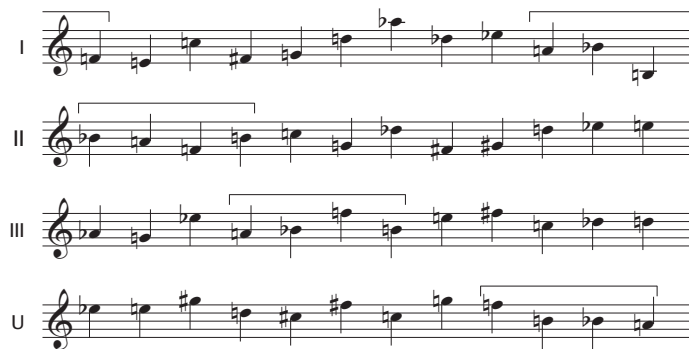
12 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/V, fol. 13–39). Ohne Bezug auf das Skizzenmaterial erarbeiten die 17 möglichen Kanons Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 3 (1972), p. 29–34 (Auszüge sind in englischer Übersetzung erschienen: *Berg's Seventeen Four Part Canons: The Mystery Solved*. Translated by Joan Allen Smith and Mark DeVoto, in: *The International Alban Berg Society. Newsletter* 3 [1972],

p. 4–7), und Wolfgang Budday: *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien*. Neuhausen-Stuttgart 1979, p. 60–67.

13 Vgl. Bergs handschriftliche, von Willi Reich (*Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*. Wien, Leipzig, Zürich 1937, p. 95) mit »analytische[r] Entwurf für das Kolisch-Quartett« bezeichnete Aufzeichnungen (The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C. [Rudolf Kolisch Collection]); Faksimile und Transkription unter dem Titel *Neun Blätter zur »Lyrischen Suite für Streichquartett«* in: Willi Reich: *Alban Berg. Bildnis im Wort, Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*. Zürich 1959, p. 45–54, und Schoenberg, *Berg, Webern*, s. Anm. 4, p. 105–116.

14 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/IV, fol. 2^v).

15 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.76/I, fol. 23^v). Die genannte Tongruppe *a b h f* ist in diesen Notaten jeweils mit einer eckigen Klammer markiert. In der in der dritten Notenzeile notierten mit »III« bezeichneten Form der Reihe ist die Reihenfolge der vier Töne innerhalb der Tongruppe versehentlich vertauscht, die vier Töne stehen in korrigierter Reihenfolge in der vierten Notenzeile.



Notenbeispiel 1: Alban Berg: *Lyrische Suite*. III. Allegro misterioso. Reihenformen I, II, III und U

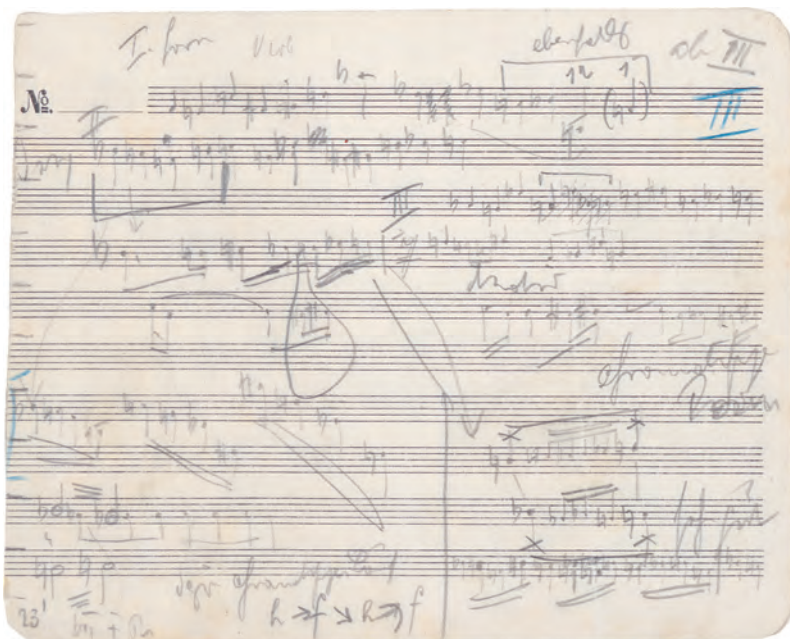


Abbildung 2: Skizzenheft *Lyrische Suite*
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/I, fol. 23^v])

Mit arabischen Ziffern sind Einsatzabstände zweier Kanonstimmen bezeichnet, in denen jeweils eine der Reihenformen »I u[nd] II« in einheitlichen Notenwerten verwendet wird. So beginnen im mit »1« bezeichneten Notat beide Stimmen gleichzeitig und verlaufen folglich »parallel« in Quartan. Beim mit »2« bezeichneten Notat beginnt die zweite Stimme eine Note nach der ersten Stimme bzw. mit deren zweiter Note. Diesem Muster folgend sind alle Kombinationsmöglichkeiten bis zum Einsatz der zweiten Stimme mit der zwölften Note ausprobiert.

Ziel der Versuchsreihe dürfte es zunächst gewesen sein, die im zitierten Brief an Schönberg als »möglich« bezeichneten Stimmkombinationen von nicht möglichen zu unterscheiden. Die Notate der zuerst genannten sind auf dem Skizzenblatt mit einem Haken gekennzeichnet, während die der zuletzt genannten ausgestrichen sind. Der über dem Notat »2« vermerkte und ebenfalls ausgestrichene Tonname »des« gibt einen Hinweis darauf, warum diese Kombination der beiden Reihenformen nicht unter die möglichen fällt. Setzt die aus Reihenform II gebildete Stimme mit der zweiten Note der aus Reihenform I gebildeten Stimme ein, treffen sich die beiden Stimmen im weiteren Verlauf auf dem gemeinsamen Ton *des*. Dementsprechend ist das neunte Notat wegen »4« gemeinsamer »Töne« (*a h fis d*) gestrichen. Die zwölfte Kombination weist den gemeinsamen Ton »g« auf, und im elften Notat setzt die zweite Stimme gleich im Einklang mit der ersten Stimme ein.¹⁶ Einzig das dritte Notat passt nicht in dieses Muster, da bei diesem Haken und Streichung aufeinandertreffen. Dies scheint der Korrektur eines Fehlers geschuldet zu sein, bei der das zunächst abgehakte Notat nachträglich ausgestrichen wurde. Der nebenstehende Kommentar »wäre sehr schön (aber 1 Ton)« kann aus inhaltlichen Gründen erst nach dieser Korrektur ergänzt worden sein. Möglicherweise ist das Ergänzen des Kommentars sogar eine direkte Reaktion auf das Erkennen eines Fehlers und ging mit der Korrektur einher.

Alle nachfolgenden nicht ausgestrichenen Notate sind mit derartigen verbalen Beurteilungen versehen,¹⁷ die bis zur siebten Kombination zusätzlich zum Haken stehen und rechts oder unterhalb des Notats nachträglich ergänzt sein könnten. Das achte Notat hingegen ist nicht abgehakt und der zugehörige Kommentar »geht aber nicht schön« so rechts des Notats platziert, dass die verbale Bewertung schon vor Niederschrift des neunten Notats vorgenommen worden sein muss. Diente die Skizzenseite demnach zunächst nur einer formalen Unterscheidung möglicher und nicht möglicher Kanons, wird die Versuchsreihe während der Anfertigung der Seite – möglicherweise zwischen Niederschrift des achten und neunten Notats – um verbale Beurteilungen erweitert, die eine weiterführende Klassifizierung innerhalb der möglichen Kombinationen beinhalten.¹⁸

16 In der einige Zeit später verfassten autographen Analyse der *Lyrischen Suite* spricht Berg von »möglichen Engführungen« und erklärt in einer Fußnote »(möglichen: das heißt ohne Einklänge zu bilden)« (Neun Blätter zur »Lyrischen Suite«, s. Anm. 13, Abbildung nach p. 48). Das Vermeiden von Einklängen bzw. Oktaven scheint Berg auch in anderen Abschnitten des *Allegro misterioso* wichtig gewesen zu sein.

Wie Walter Levin aufzeigt, sind zahlreiche Reihenabweichungen in T. 1–45 und T. 105–138 des Satzes auf dieses Ziel zurückzuführen; idem: Textprobleme im Dritten Satz der »Lyrischen Suite«, in: *Alban Berg. Kammermusik II*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1979, p. 11–28 (Musik-Konzepte 9).

17 »4« ist »sehr gut«. »5« ist »recht gut«. »6« ist »gut«. »7« ist »gut«. »8« »geht aber nicht schön«. »9« ausgestrichen wegen »4 Töne« (*a h fis d*). »10« ist »nicht schön«. »11« (insgesamt 5 gemeinsame Töne, darunter der erste) und »12« (gemeinsamer Ton g) sind ausgestrichen.

18 Mögliche Beurteilungskriterien erarbeitet Ulrich Wilker (vgl. Respondenz).

Neben dieser Erweiterung der Beurteilungskriterien ändern sich während der Niederschrift der Versuchsreihe auch Form und Anordnung der einzelnen Notate. Ganz offensichtlich sind sie über die ganze Seite – von links oben bis rechts unten – verteilt, und man ist geneigt, diesem Umstand besondere Bedeutung beizumessen. Es scheint, als sei die ganze Seite des Skizzenhefts für die Versuchsreihe reserviert und als solle die Versuchsreihe daher auch die ganze Seite füllen.¹⁹ Letztlich dürfte die Anordnung auf der Seite aber eher Folge der Anwendung wechselnder Notationsprinzipien sein. Die ersten beiden Notate sind nebeneinander notiert; eine Notationsweise, die dadurch unübersichtlich zu werden droht, dass die einzelnen Notate mit wachsendem Einsatzabstand der Stimmen immer mehr horizontalen Platz benötigen. Nachfolgende dritte, vierte, fünfte und sechste Notate sind in einigermaßen akkuratem Untersatz untereinander notiert. Diese übersichtlichste aller verwendeten Darstellungsformen stößt auf einer Seite eines kleinformatigen Skizzenhefts spätestens mit Erreichen der untersten Notenlinie an räumliche Grenzen. Das siebte Notat steht auf dieser untersten Linie zwar ebenfalls im Untersatz der vorhergehenden Notate, ist allerdings dahingehend verkürzt, dass die ersten sechs Noten der zuerst einsetzenden Stimme gar nicht notiert sind. Diese komprimierte Notationsweise wird für die achten bis zwölften Kombinationsversuche beibehalten, die folglich rechts von der siebten Kombinationsmöglichkeit notiert sind (Abbildung 1a, p. 220).

Entsprechend der auf der recto-Seite notierten Versuchsreihe sind auf der verso-Seite Kombinationen der Reihenformen II und III sowie I und III ausprobiert. Sämtliche Kombinationsversuche sind dabei so angeordnet wie die letzten fünf Notate auf der recto-Seite. Und ebenso wie bei der ersten Versuchsreihe sind bei größeren Einsatzabständen der beiden Stimmen einzelne Töne der zuerst einsetzenden Stimme ausgelassen, womit die horizontale Ausdehnung der einzelnen Notate verringert wird. Die Position der verbalen Beurteilungen »sehr schön!« nach dem zehnten Notat sowie »schön« nach dem elften Notat deutet darauf hin, dass auch die Kommentare schon von vornherein Teil der Niederschrift der Versuchsreihe waren und nur die Einschränkung »recht« unter dem elften Notat nachträglich ergänzt wurde.

Insbesondere die auf der oberen Seitenhälfte notierte Versuchsreihe mit den Reihenformen II und III weist einige inhaltliche Unzulänglichkeiten auf. Bei den im zweiten und dritten Notat dargestellten Kombinationsversuchen treffen sich die beiden Stimmen auf anderen Tönen als angegeben. Jedoch zieht erst eine Ungereimtheit im vierten Notat Korrekturen nach sich. Dem Untersatz zur

19 Freilich legt dieser Umstand den Verdacht nahe, die Seite könnte nicht nur als Gedächtnisstütze für den Komponisten

selbst, sondern auch als Dokument für andere Leser angelegt worden sein (vgl. Respondenz).

Folge setzt die zweite Kanonstimme hier – anders als es zu erwarten wäre – mit der fünften statt der vierten Note der ersten Stimme ein. Wie angegeben treffen sich die beiden Stimmen in ihrem weiteren Verlauf im Einklang »des«. Unklar ist jedoch, warum der gemeinsame Ton *b* gleich mit dem Einsatz der zweiten Stimme nicht mitgeteilt wird. Das Malheur scheint noch während der Niederschrift dieser Versuchsreihe aufgefallen zu sein. Zwar ist das vierte Notat nicht korrigiert, jedoch ein fünfter Kombinationsversuch über der Notenzeile inklusive des ersten gemeinsamen Tons »*b*« vermerkt. Als Folge dieser Einfügung sind die nachfolgenden Nummerierungen von fünf bis zehn um eine Stelle auf sechs bis elf korrigiert, einzig das letzte Notat ist von vornherein richtig bezeichnet.

Auch in der Versuchsreihe mit den Reihenformen I und II auf der unteren Hälfte der Seite finden sich vereinzelt Fehler. Bei der Begründung für das Ausstreichen des siebten Notats »5 Töne« scheint ein sechster gemeinsamer Ton der beiden Reihen übersehen worden zu sein. Zudem hält die Angabe »1 Ton *as*« über dem ausgestrichenen dritten Notat einer Überprüfung nicht stand, denn in der angegebenen Kombination treffen sich die beiden Stimmen überhaupt nicht im Einklang. Unterm Strich ist dies unter allen genannten Unzulänglichkeiten die einzige, die sich im Endergebnis der Versuchsreihe widerspiegelt. In der Übersicht möglicher Kanons auf der untersten Notenzeile der Seite fehlt sie, während alle anderen Kombinationen zu Recht nicht gelistet und nur die Begründungen für das Ausstreichen einzelner Notate nicht immer nachvollziehbar sind.

Wenngleich die beiden Skizzenseiten auf den ersten Blick wie Aufzeichnungen einer schon vor Beginn der Niederschrift zu Ende gedachten Versuchsreihe wirken, ist bei einer genaueren Betrachtung der ersten Skizzenseite nachzuvollziehen, wie sich Aufzeichnungsweise (nicht zuletzt begründet durch das kleine Format des Skizzenblatts) und Bewertungskriterien (möglicherweise als Folge der Korrektur eines Fehlers) noch während des Schreibens weiterentwickeln. Erst die zweite Skizzenseite scheint nur mehr Ausführung des auf der ersten Skizzenseite entwickelten Vorgehens zu sein, die jedoch nicht frei von Unzulänglichkeiten ist. Letztere wären beim Anfertigen eines mehrstimmigen Tonsatzes auf Grundlage der Versuchsreihe sicherlich aufgefallen, wozu es aber nicht gekommen sein dürfte. Das Skizzenblatt scheint daher viel weniger zielgerichtete Kompositionsskizze zu sein, als es von einem Ausprobieren zeugt, wie die strengste aller imitatorischen Setzweisen mit Bergs noch junger Vorstellung zwölftönigen Komponierens in Einklang zu bringen ist.

(An-)Notationen

Zu Bergs Kanonstudien für das *Allegro misterioso* der *Lyrischen Suite*

In seinem einschlägigen Aufsatz »Ein Beispiel atonalen Kontrapunkts im Frühstadium«²⁰ zu Bergs *Lyrischer Suite* konstatiert Jan Maegaard zur Identifikation von möglichen »Engführungen«²¹, also kontrapunktischen Kombinationen von Reihenformen »ohne zusammenfallende Oktaven«²²:

*Vom heutigen theoretischen Standpunkt aus ist das Herausfinden dieser Kombinationen kein überwältigendes Problem. Man verschiebt zuerst zwei Stimmen untereinander und verzeichnet die möglichen Verbindungen. Gegen jede von diesen wird die dritte Stimme verschoben, und die möglichen Verbindungen der drei Stimmen werden festgehalten. Gegen diese wird endlich die vierte Stimme geprüft, und nach dem systematischen Ausschalten der nicht-möglichen Kombinationen bleiben dann am Ende 17 mögliche Kanons erhalten [...].*²³

Jonas Pfohl hat dargelegt, wie die letzte Seite des Skizzenhefts F21.Berg.76/II (fol. 8^r/8^v) ein solches »Ausprobieren [...], wie die strengste aller imitatorischen Setzweisen mit Bergs noch junger Vorstellung zwölftönigen Komponierens in Einklang zu bringen ist«²⁴, dokumentiert, allerdings in diesem Fall nicht für vier-, sondern dreistimmige Reihenkombinationen.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass das Ausprobieren Bergs sich nicht im bloßen Herausfinden möglicher Reihenkombinationen erschöpft. Streng genommen könnte man sogar behaupten, dass Berg genau das, nämlich das Ausnotieren von Reihenkanons zum Zweck der Identifikation der möglichen Formen, hier gerade nicht tut: Nicht ein einziger dieser Kanons ist auf der Seite komplett niedergeschrieben. Berg notiert dagegen – Jonas Pfohl hat es beschrieben – eine Vielzahl von Aspekten, die mit diesen Reihenkanons zu tun haben, und zwar sowohl in Notenschrift, mit römischen wie arabischen Zahlen als auch in Form verbaler Kommentare. Einerseits gehen diese Notationen und

20 Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, s. Anm. 12.

21 Ibidem, p. 30.

23 Ibidem.

22 Ibidem.

24 Vgl. Jonas Pfohl, p. 228.

Annotationen über das Herausfinden möglicher Reihenformen hinaus, indem sie weitere Auswahlkriterien anwenden, andererseits sind sie, so möchte ich im Folgenden argumentieren, selbst Teil des Ausprobierens, spricht Jonas Pfohl doch von einer Weiterentwicklung der Notationsweise.²⁵ Einige Details legen darüber hinaus nahe, dass Berg hier nicht bloß exploriert, wie sich die Ergebnisse seiner Reihenkombinationsversuche durch Notationsvarianten und Annotationen deutlicher darstellen lassen, sondern dass eben diese Notationen und Annotationen ein kompositorisches (Selbst-)Bewusstsein verraten, das sich über die Relevanz des Notierten nicht nur für den Autor selbst, sondern auch für die Nachwelt im Klaren zu sein scheint.

1. Systematisierungsversuche

Rechts neben den oberen Systemen von fol. 8^v hat Berg untereinander »große Sept | Trit | kleine Sept | gr Sext | kl Sext« notiert, dann jedoch gestrichen (Abbildung 3). Es handelt sich um eine Übersicht über die Anfangsintervalle der möglichen Engführungen von Reihenform II und III links daneben: Bei Nr. 7 ergibt der Einsatz von Reihe II mit dem siebten Ton von Reihe III das Intervall h^1-b^1 (also enharmonisch verwechselt eine kleine Sekunde h^1-ais^1), bei Nr. 8 handelt es sich um das Intervall e^1-b^1 , bei Nr. 10 um b^1-c^2 , bei Nr. 11 b^1-des^2 und bei Nr. 12 b^1-d^2 . Bei Oktavversetzung und ggf. enharmonischer Verwechslung sind das genau die daneben aufgelisteten und wieder gestrichenen Intervalle, selbst die Reihenfolge stimmt.²⁶ Die Übersichtsdarstellung erscheint als ein Systematisierungsversuch, der dann allerdings verworfen wurde, wie erstens die Streichung und zweitens die Tatsache belegt, dass Berg diese Art der Übersicht nicht auch für die Kombinationen der Reihenformen I und II bzw. I und III angelegt hat.

Auf der gleichen Seite unten links findet sich eine andere systematisierende Darstellung, mit der Berg sein Fazit aus den Kombinationsstudien zieht. Die möglichen Engführungen der Reihenformen I und II, II und III sowie I und III werden untereinander als arabische Zahlen notiert und mit dem Vorsatz »geht« versehen. Dabei bemüht Berg sich um einen genauen Untersatz der arabischen Zahlen, die gleiche Einsatzzeitpunkte repräsentieren, um diese gemeinsamen Einsatzzeitpunkte übersichtlich darstellen zu können. Während allerdings ein ähnliches Notat rechts neben dem vierten Notensystem die gemeinsamen Kombinationsmöglichkeiten der Reihenformen I und II einerseits und der Reihenformen II und III andererseits (»I II u[nd] | II III gemeinsam«) mit »7/8 | 10«

25 Vgl. ibidem.

26 Auch wenn es wahrscheinlich Zufall ist, sei darauf hingewiesen, dass die genannten fünf Intervalle fast genau dem Intervallvektor der $a-b-h-f$ -Viertongruppe

entsprechen, nur ist dort die große Sext/ kleine Terz nicht enthalten, sondern die Quarte/Quinte.

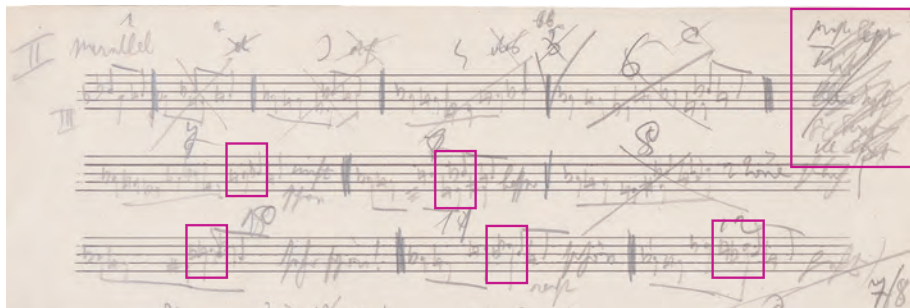


Abbildung 3: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.76/II, fol. 8^v]). Ausschnitt

angibt, also zeigt, dass hier insgesamt drei Einsatzabstände möglich sind, lässt sich der Übersicht unten links entnehmen, dass solche Übereinstimmungen beim Zusammenspannen aller drei Reihenformen dagegen nicht möglich sind: Es gibt keine Übereinstimmung aller drei Zeilen. Das Übereinanderschreiben aller drei Engführungsmöglichkeiten belegt die Absicht, nicht einfach nur die möglichen Reihenkombinationen aufzulisten, sondern nach Einsatzzeitpunkten für Engführungen zu suchen, die alle drei möglichen Kombinationen gemeinsam haben – dem Kriterium der Kombinierbarkeit wird hier also noch ein weiteres vereinheitlichendes oder systematisierendes Kriterium an die Seite gestellt, nämlich die Übereinstimmung des Einsatzzeitpunktes.

Das Ergebnis dieser Systematisierung ist bezogen auf die Kombination aller drei Reihenformen zwar negativ, aber trotzdem hat Berg die Idee übereinstimmender Einsatzzeitpunkte offenbar nicht verworfen. Die auf fol. 8^r/8^v festgehaltenen Kombinationsversuche lassen sich nämlich nicht nur als Vorstudien zu den vierstimmigen Kanons ab T. 46 verstehen, sondern weisen deutliche Bezüge zu den ersten sechs Takten des *Allegro misterioso* auf (Abbildung 4). Es handelt sich um einen dreistimmigen Reihenkanon zwischen Violine I (Reihenform II), Violine II (Reihenform I) und Bratsche (Reihenform III), der sich aber erst nach und nach als solcher zu erkennen gibt.²⁷ Im ersten Takt (mit Auftakt in Violine I) setzen nur die von den kompletten Reihenformen abgeschnürten Viertonzellen kanonisch ein (mit den Tönen a, b, h und f in unterschiedlicher Permutation), in T. 2 erfolgt ein erster kompletter Reihendurchlauf in Violine I, in T. 3 in der Bratsche und in T. 3/4 in Violine II, wobei die Reihenformen gegenüber der in den Skizzen notierten Form dergestalt modifiziert sind, dass jeweils die Viertonzellen an den Anfang gerückt sind. Ab dem Auftakt der vier

27 Wolfgang Budday beschreibt die ersten Takte nicht als Kanon, sondern als Ostinato

der Vierton- und Achttongrupen; idem: *Alban Bergs Lyrische Suite*, s. Anm. 12, p. 49f.

Allegro misterioso

♩ = 150

1
am Steg
pp sempre

2
H

3
7

4
H

5
6

6
H
pizz.
molto p

U. E. 8780 W. Ph. V. 173

Abbildung 4: Alban Berg: Allegro misterioso, in: *Lyrische Suite für Streichquartett*. Partitur
Wien: Universal-Edition, 1927 (U.E. 8780 | W.Ph.V. 173)

Sechzehntel zu Takt 5 (Violine I) erklingt der Kanon schließlich mit den drei kompletten Reihenformen. Der Einsatzzeitpunkt ist ab T. 1 immer der gleiche: Auf jedes sechste Sechzehntel – und damit jeweils beim sechsten Reihenton,²⁸ denn die Reihenformen entfalten sich ja in durchgehenden Sechzehnteln – erfolgt ein Einsatz in der Reihenfolge Violine I (Reihenform II), Violine II (Reihenform I), Bratsche (Reihenform III). Die in der Übersicht auf fol. 8^v sich manifestierende Idee, die Kanoneinsätze durch gleichbleibende gemeinsame Einsatzzeitpunkte zu vereinheitlichen, ist also in die Gestaltung der Anfangstakte eingeflossen. Aufgegeben ist in der Anlage dieser Takte dagegen das Bestreben, Reihenformen zu benutzen, die Einklänge zwischen allen drei (statt nur zwei) Stimmen vermeiden (was ja nicht möglich ist); dem Einklangsverbot genügen hier nur der Kanon zwischen Violine I und II und der zwischen Violine II und Bratsche. Mit den enggeführten Kanons zwischen Violine I und II bzw. Violine II und Bratsche erklingen dabei interessanterweise jeweils Kombinationsformen, die Berg auf fol. 8 nicht besonders positiv beurteilt hatte, nämlich Kombination Nr. 5 von Reihenform II mit Reihenform I, die Berg immerhin als »recht gut« einschätzte (fol. 8'), und Kombination Nr. 2 der Reihenformen I und III, die schlicht mit einem Häkchen als eine mögliche gekennzeichnet ist (fol. 8^v). Da der Kanon allerdings ohnehin nicht über T. 6 hinaus weitergeführt wird, erklingt der sich daraus ergebende, gleichsam sekundäre Kanon zwischen Violine I und Bratsche (entsprechend der Kombination Nr. 6 von Reihenform II mit III) nie komplett, so dass sich das Problem der zwei gemeinsamen Töne erübrigt: In T. 3 und T. 5 überlappen sich die Reihendurchläufe in nur zwei Tönen (bemerkenswerterweise als Tritonusparallelen).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die aus der Übersicht auf fol. 8^v ableitbare Idee gleichbleibender Einsatzzeitpunkte in die Konzeption des Satzbeginns (und -schlusses) eingeflossen ist, während die mutmaßlich ursprüngliche Absicht, diese Systematik der Einsatzzeitpunkte auf die kontrapunktische Verbindung von allen drei Stimmen (und nicht wie dann im Satz von jeweils zwei aufeinander bezogenen) zu übertragen, sich als nicht durchführbar erwies. Ein grundlegender Unterschied zwischen Skizzen und fertigem Satz besteht darin, dass Berg in den Skizzen von den Reihenformen I (beginnend mit *f*), II (mit *b*) und III (mit *as*) ausgeht, im *Allegro misterioso* selbst aber die rotierten Reihenformen nutzt, die jeweils mit der Viertonzelle beginnen, so dass sich die Einsatzzeitpunkte gegenüber der Skizze um vier Töne verschieben.²⁹

28 Tatsächlich erklingen die kompletten Reihenkanons mit dem Einsatz auf dem sechsten Reihenton der vorimitierenden Reihe nur in T. 5; in den vorangehenden Takten werden alle Töne außer der

Viertongruppe gleichsam unterdrückt. So wie der Kanon hier also nach und nach entschleiert wird, löst er sich in den retrograden Takten am Ende des Satzes scheinbar auf.

29 Mit Blick auf die Tatsache, dass zweiseitige Kontrapunktstudien schließlich in sechs Takte des fertigen Satzes (zuzüglich der sechs korrespondierenden krebsgängigen Takte am Satzende)

2. »Kalligraphie«

Jonas Pfohl hat bereits darauf hingewiesen, dass Berg die Notationsweise der verschiedenen Reihenkombinationen verändert, z. B. indem sowohl bei den letzten Notaten auf der recto-Seite als auch auf der verso-Seite Reihentöne ausgelassen werden, um Platz zu sparen.³⁰ Dabei ist nicht unerheblich, dass Berg auf der recto-Seite ausschließlich in »Viertelnoten« notiert, also mit ausgefüllten Notenköpfen an Notenhälsen, die sich zur Unterscheidung der beiden verwendeten Reihenformen in der Stielrichtung unterscheiden, während er auf der verso-Seite die Hälse in den meisten Fällen zusätzlich zusammenbalkt (optisch also »Achtelnoten« an einem Balken). Das ermöglicht ihm eine weitere Ausdifferenzierung seiner Notation, denn die von Pfohl beschriebene, durch Auslassung einzelner Töne abgekürzte Schreibweise auf fol. 8^v unterscheidet sich an einigen Stellen von der auf der Vorderseite. Diese neue Form stellt einen Kompromiss zwischen akkuratem Untersatz bei Notation aller vorimitierenden Töne einerseits und der verkürzten Notation nur der beiden Einsatztöne andererseits dar. So notiert Berg im Fall der Kombination Nr. 5 (Reihenform I mit III) im vierten System die zur Identifikation nötigen zwei Anfangstöne der vorimitierenden Reihe, lässt dann einige Töne aus und markiert dies durch unterbrochene Balkung. In Notat Nr. 8 (von II plus III) im zweiten System ist der Balken nicht nur ebenfalls unterbrochen, sondern Berg hat dazwischen auch noch Auslassungsstriche eingefügt (Abbildung 5a).³¹

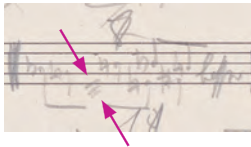


Abbildung 5a: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*, fol. 8^v (siehe Abbildung 1b, p. 221). Ausschnitt

Ein weiteres Notationsdetail, das von dem Vorgehen auf der Vorderseite abweicht und das Bemühen verrät, das Ausschlaggebende durch Notation besonders hervorzuheben, zeigen die Notate Nr. 3 und 4 (Reihenform II mit III)

münden, mag sich auch hier jene Frage der Verhältnismäßigkeit von kompositorischem Aufwand und Klangergebnis – angesichts des hohen Tempos und der Spielweise am Steg und *pp sempre* – stellen, die Maegaard in Bezug auf die Kanons ab T. 46 diskutiert. Doch auch hier gilt sein Fazit: »Das Verhältnis zwischen Mittel und Zweck braucht nicht

ein geradliniges zu sein.« (Jan Maegaard: Ein Beispiel des atonalen Kontrapunkts im Frühstadium, s. Anm. 12, p. 31). Zudem ist bei der *Lyrischen Suite* natürlich auch der programmatische Hintergrund nicht außer Acht zu lassen.

30 Vgl. Jonas Pfohl, p. 227.

31 Unterbrochene Balkung weist auch Notat Nr. 6 (von I plus III) im vorletzten System auf, allerdings wieder ohne Auslassungszeichen. Ist eine durchgehende Balkung in den Notate Nr. 10 und 12 (von II plus III) im dritten System nachgetragen?

im obersten System von fol. 8^v. Der letzte notierte Ton ist hier jeweils einer der zusammenfallenden gemeinsamen Töne (in diesem Falle *a* bei Nr. 3 und *b* bei Nr. 4). Dieser gemeinsame Ton ist als ein solcher noch einmal dadurch besonders hervorgehoben, dass er sowohl nach oben als auch nach unten gestielt ist (Abbildung 5b).³² Sowohl die Kennzeichnung ausgelassener Töne durch unterbrochene Balkung als auch die Kennzeichnung gemeinsamer Töne durch Stielung in beide Richtungen gehen an diesen Stellen über das zur Autokommunikation Nötige hinaus, als ob hier geradezu Erwägungen für eine Darstellung im Notensatz im Hintergrund stünden. Damit erinnern diese Beispiele in ihrer für Skizzen erstaunlichen Genauigkeit von Notationsdetails – wenn auch sehr viel weniger ausgeprägt – an jene detailgenau notierten Seiten aus dem Particell des dritten *Lulu*-Akts, die Thomas Ertelt unter der Überschrift »Kalligraphie« diskutiert hat: Obwohl es sich dort um ein mit Bleistift geschriebenes Particell mit dem »Erscheinungsbild einer Arbeitshandschrift«³³ handelt, »finden sich doch auch im Bleistift-Particell Schreibeigenheiten, die auf den Charakter der Reinschrift zielen«³⁴.

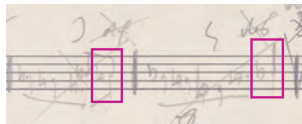


Abbildung 5b: Alban Berg: Skizzenheft *Lyrische Suite*, fol. 8^v (siehe Abbildung 1b, p. 221). Ausschnitt

3. Von »geht, aber nicht schön« bis »sehr schön!«

Dass Berg die beim Kanoneinsatz zuerst erklingenden Intervalle für die Kombination der Reihenformen II und III rechts oben auf fol. 8^v notiert hat, zeigt, dass Intervallkonstellationen bei seinen Überlegungen eine Rolle gespielt haben müssen. Auch die verbalen Beurteilungen der Reihenkombinationen können ja eigentlich nur aus den sich durch die kontrapunktische Kombination der Reihen ergebenden Intervallen resultieren. In der Tabelle ist der Versuch unternommen, die zur Engführung geeigneten Reihenkombinationen,³⁵ die ausführlicher als mit der Bemerkung »geht« oder gar nur einem Häkchen kommentiert sind, graduell nach den ästhetischen Kommentaren Bergs zu ordnen und diejenigen

32 In Notat Nr. 3 auf der Vorderseite notiert Berg den übereinstimmenden Ton *e*¹ einzeln, mit zwei Notenköpfen und gegensätzlicher Stielung.

33 Alban Berg: *Lulu. Particell des III. Aktes (Faksimile). Kommentar*. Hrsg. von Thomas Ertelt. Wien 2013, p. 35 (Alban Berg. Sämtliche Werke I, 2: *Lulu*. Supplement).

34 Ibidem.

35 Als eine Art Gegenprobe ist auch das von Berg wegen des gemeinsamen Tons *e*¹ ausgeschiedene Notat Nr. 3 (Reihenform I mit II, fol. 8^v) mit dem Kommentar »wäre sehr schön« in die Tabelle aufgenommen.

Bergs Kommentar	Kombi- nation	Zusammen- klänge (Intervall- klassen)	Anzahl Intervallklasse 3 und 4 von möglichen 12 Zusammen- klängen	Intervall- klasse des ersten Zusammen- klangs	Tonwieder- holungen	Parallelen
»nicht schön«	II+III (7)	6,0,0,0,6,0	0/12	1	1: III,10–II,5 (c)	Kleinsekundparallelen: III,10+II,4 (c+h) – III,11+II,5 (des-c)
»nicht schön«	I+II (10)	4,1,0,1,2,4	1/12	1	9: I,10–II,2 (a) II,1–I,11 (b) I,12–II,4 (h) II,3–I,1 (f) II,5–I,3 (c) I,4–II,8 (fis) I,6–II,10 (d) II,9–I,7 (gis) II,11–I,9 (es)	Tritonusparallelen: I,12+II,3 (h+f) – I,1+II,4 (f+h) I,6+II,9 (d+gis) – I,7+II,10 (as+d)
»geht, aber nicht schön«	I+II (8)	3,2,2,2,1,2	4/12	3	3: II,2–I,10 (a) II,4–I,12 (h) II,8–I,4 (fis)	Kleinsekundparallelen: I,11+II,4 (b+h) – I,12+II,5 (h+c)
»besser« [als vorher »nicht schön«]	II+III (8)	1,3,2,1,2,2	3/12	6	1: II,6–III,2 (g)	keine
»gut«	I+II (7)	0,6,0,6,0,0	6/12	2	keine	2 Großsekund- parallelen in Folge: I,9+II,3 (es+f) – I,10+II,4 (a+h) – I,11+II,5 (b+c)
»gut«	I+II (6)	2,2,4,4,0,0	8/12	4	keine	keine
»recht gut«	I+II (5)	0,4,6,0,2,0	6/12	3	keine	keine
»sehr gut«	I+II (4)	2,1,4,5,0,0	9/12	4	keine	keine
»wäre sehr schön«	I+II (3)	0,5,5,0,0,1 [plus Einklang]	5/12	2	1: I,8–II,7 (des)	keine
»sehr schön«	II+III (11)	1,2,6,2,1,0	8/12	3	keine	keine
»sehr schön!«	II+III (10)	1,2,4,4,1,0	8/12	2	2: III,2–II,6 (g) III,8–II,12 (e)	keine

Tabelle: Intervallkonstellationen einiger Reihencombinationen aus dem Skizzenheft *Lyrische Suite* (s. Anm. 2)

I (ab 10) + II »nicht schön«

II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



I (ab 4) + II »sehr gut«

I: 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3



I (ab 3) + II »wäre sehr schön«

I: 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2



Notenbeispiel 2: Alban Berg: Reihenkombinationen aus dem Skizzenheft *Lyrische Suite*

Parameter aufzulisten, die für Bergs Einschätzung eine Rolle gespielt haben könnten: Jede Zeile beginnt mit Bergs Kommentar, dann folgt die Angabe der jeweiligen Reihenkombination, die Häufigkeit der Intervallklassen, die bei der jeweiligen Kombination erklingen, sowie die Häufigkeit der konsonanteren Intervallklassen 3 und 4 (also Terzen bzw. Sexten) bezogen auf zwölf mögliche Zusammenklänge. Danach sind Intervallklasse des Einsatzintervalls, etwaige direkt aufeinanderfolgende Töne und schließlich etwaige sich ergebende Parallelen angegeben (Fettdruck markiert das Zusammentreffen beider Fälle).

Es zeigt sich, dass erst mehrere Faktoren zusammengenommen ausschlaggebend für Bergs Beurteilung zu sein scheinen. Mit einer höheren ästhetischen Bewertung scheint ein höherer Anteil an den konsonanteren Intervallklassen 3 und 4 ebenso zu korrelieren, wie eine negative Bewertung mit dem Vorhandensein mehrerer sich wiederholender Töne und Parallelen einherzugehen scheint. Das Einsatzintervall dagegen scheint keine besondere Rolle zu spielen, wenn man davon absieht, dass nur die beiden Kombinationen mit den Kommentaren »nicht schön« als erstes erklingendes Intervall eine kleine Sekunde aufweisen. In gewissem Maße spielt offenbar auch das Alternieren von Intervallklassen eine Rolle: In Notenbeispiel 2 sind zum Vergleich Kombination Nr. 10 der Formen I und II (»nicht schön«, mit mehreren großen und kleinen Sekunden/Septimen und zweimal zwei Tritoni in Folge) den Notaten Nr. 4 der gleichen Kombination (I und II, »sehr gut«) und der wegen eines zusammenfallenden Tones verworfenen Kombination Nr. 3 (»wäre sehr schön«, ebenfalls Reihenform I und II) gegenübergestellt, in denen Sekunden/Septimen immer (außer einmal bei Nr. 3) durch Terzen/Sexten »gerahmt« werden.

4. Fazit

Natürlich findet man in Bergs Skizzenbüchern eine Fülle von verbalen Notaten. Insbesondere die hier diskutierten bewertenden Kommentare zu den verschiedenen Reihenkontrapunkten jedoch mögen Assoziationen an Beethovens berühmte Annotationen wie »gut«, »meilleur« usw. hervorrufen. Nikolaus Urbaneks Einschätzung im Zusammenhang mit den Skizzenbüchern Webers, dass »die Wiener Schule an dem ›Lehrmeister‹ Beethoven nicht nur musikalisch ›denken‹, sondern eben auch ›skizzieren‹ gelernt«³⁶ habe, ließe sich also am Beispiel der hier diskutierten Skizzen zum *Allegro misteroso* auch auf Berg übertragen. Bergs Annotationen wie die bewertenden Kommentare, aber auch die einzelnen gleichsam »kalligraphischen« Detailnotationen, die über das für eine bloße Gedächtnisstütze Nötige weit hinausgehen, scheinen jedenfalls von einem Bewusstsein Bergs darüber zu zeugen, dass sein musikalisches Skizzieren irgendwann von Interesse für die Nachwelt sein könnte – und er sollte recht behalten.

36 Nikolaus Urbanek: Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Webers, in: *Webern-Philologie*. Hrsg. v. Thomas Ahrend und Matthias Schmidt. Wien 2016, p. 135–163, hier p. 163 (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe 3).

