

Dodekaphonie und Demokratie als Basis einer ästhetischen Haltung : das Notturmo op. 10 von Erich Schmid

Autor(en): **Kinzler, Burkhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **26 (2006)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835149>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dodekaphonie und Demokratie als Basis einer ästhetischen Haltung: Das *Notturmo* op. 10 von Erich Schmid

Burkhard Kinzler (Winterthur)

Was veranlasst einen Schweizer Komponisten, im Jahr 1935 in dodekaphoner Technik eine Musik zu schreiben, die seiner Umwelt vermutlich eher fremd vorgekommen ist? Und was hat dies mit den Erfahrungen und Eindrücken zu tun, die diesen Komponisten beschäftigten?

Ich möchte mich dem *Notturmo* op. 10 von Erich Schmid in diesem Aufsatz zunächst strikt analytisch nähern und mich vor allem auf die handwerklich-technische Seite von Schmid's Komponieren konzentrieren, um seine meisterliche und durchaus eigenständige Art des Umgangs mit dem Material zu zeigen. Ästhetische Bewertungen fließen höchstens am Rande ein.

Auf dem Hintergrund meiner Analyseerkenntnisse werde ich am Ende meines Aufsatzes nochmals auf die eingangs gestellte Frage eingehen, was die Entscheidung für eine bestimmte Art und Weise der Komposition mit den damaligen Lebenszusammenhängen von Erich Schmid zu tun haben könnte.

Die Reihe

In Schmid's Skizzenbuch¹ findet sich eine Reihentabelle zum *Notturmo* (vgl. Bsp. 1). Hier finden sich neben einigen Reihentranspositionen auch Anmerkungen, welche Reihengestalten welchen Instrumenten zugeordnet werden sollen. Diese Anmerkungen beziehen sich auf den ersten Satz von insgesamt fünf Sätzen.

Notenbeispiel 1:



Die Reihe (Erich Schmid, Skizzenbuch II)

1 Im Nachlass von Erich Schmid, Zentralbibliothek Zürich (CH-Zz), Skizzenbuch II, Mus NL 37 : I : E 3.1.

Schmid schreibt die Reihentabelle in Sechsergruppen auf: Nach den Tönen 1 bis 6 der Grundreihe G (es) folgen die Töne 7 bis 12, dann die Töne 1 bis 6 der Umkehrungsreihe U (h), abschliessend die Töne 7 bis 12 dieser Reihenform. Die Töne sind durchnummeriert. Die Krebsgestalten von G und U notiert Schmid nicht, sie sind aus der Tabelle problemlos ablesbar.

Auffällig ist, dass die Reihe Akkordbildungen zulässt, die aus tonalem Umfeld bekannt sind. Sie beginnt ‹in Es-Dur› (Töne 1 und 2), dann folgt ein verminderter Dreiklang (fis-a-c, Töne 3 bis 5), der ‹dominantisch› nach G-Dur wirkt, das durch den 6. Reihenton h repräsentiert wird. Die Töne 7 bis 9 bilden einen E-Dur-Septakkord, die letzten drei Töne einen B-moll-Dreiklang.

Auch im Stück selber und in der Kombination mehrerer Reihenformen erweist sich, dass Schmid quasitonale Akkordbildungen keineswegs scheut. Auffällig ist weiterhin, dass die ‹typischen› Intervallbildungen der Neuen Wiener Schule (grosse Septim oder kleine Non) relativ selten vorkommen und oft eher ‹vorhaltsartig› oder als subtile Akkordfärbung behandelt werden. Dadurch ergibt sich eine weiche, überwiegend mild dissonante, manchmal auch durchaus an der Konsonanz orientierte Harmonik, die fein ausgehört ist und den introvertierten, milden Ausdruck des ganzen Werkes entscheidend mitbestimmt. Natürlich ist diese Harmonik nicht dur-moll-tonal gemeint und wirkt auch nicht so, ein Denken in tonalen Gefälle-Verläufen findet sich hier nicht; es geht eher um eine mild-schwebende Wirkung, die durch den niedrigen Spannungsgrad der vertikalen Zusammenklänge entsteht.

Die Beschreibung der Klangwelt dieses Stückes lässt vielleicht sogar ohne einen Höreindruck erahnen, dass diese dem Titel ‹Notturmo› sehr angemessen erscheint. Weitere Ideen und Deutungsmöglichkeiten zur Motivation Schmidts, sich diesen Titel zu wählen, werde ich im letzten Abschnitt, nach vollzogener Analyse, zur Diskussion stellen.

Instrumentierung

Wie aus Schmidts Skizzen hervorgeht, war in der ursprünglichen Besetzung statt der Oboe eine Trompete mit Dämpfer vorgesehen.

Die endgültige Besetzung Violine, Oboe, Cello und Bassklarinette überzeugt meines Erachtens jedoch viel mehr als die geplante durch Ausgewogenheit und Beziehungsreichtum: je zwei Holzblas- und zwei Streichinstrumente sowie zwei hohe und zwei tiefe Instrumente treten im Verlaufe des Stückes auf vielfältige und differenzierte Art zueinander in Beziehung; durch die Besetzung ist durchaus eine gewisse Einheitlichkeit gewährleistet, und

doch ist die Klangfarbenvielfalt eine recht grosse, zumal im vierten Satz auch die normale Klarinette als Variantinstrument zum Zuge kommt.

Die vier Instrumente sind nur in den Rahmensätzen (1 und 5) alle eingesetzt, die Mittelsätze wechseln in subtil ausgewählter Art die Instrumentierung.

1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz
Violine			Violine	Violine
Oboe	Oboe	Oboe		Oboe
Cello	Cello		Cello	Cello
Bassklarinette	Bassklar.	Bassklar.	Klarinette	Bassklarinette

Das zentrale Duo (3. Satz) wird von zwei verschiedenen Trios (2. und 4. Satz) umrahmt, deren klanglicher Hauptunterschied die melodietragende Bläserfarbe darstellt; den äusseren Rahmen bilden die beiden Tutti-Sätze.

Der erste Satz: «Meditation»

Die Ausarbeitung der Form dieses und auch aller weiteren Sätze hängt aufs Engste mit Auswahl und Verwendung der Reihengestalten zusammen – das Vorbild Anton Weberns, mit dessen Musik sich Schmid intensiv beschäftigt und mit dem er sich auch ausgetauscht hat,² ist allenthalben fast wie mit Händen zu greifen. Im *Notturmo* gibt es – wie bei Webern – keinen «Rest»; alles ist bis ins Letzte geplant und geht immer auf; die Koinzidenz zwischen Gliederung und Reihenformung ist mehr als offensichtlich, überzählige oder fehlende Reihentöne gibt es (fast) nicht; jeder musikalisch andere Abschnitt ist auch mit einer anderen Möglichkeit der Reihenverarbeitung gestaltet. Hier ist auch der Grund für die fast unheimliche Geschlossenheit, die beinahe hermetische Wirkung des *Notturnos* zu suchen; man spürt beim Hören die zwingende Abrundung, die durch die überzeugende Behandlung des Materials erzeugt wird.

Insgesamt erweist sich Schmid als ein Komponist, der eine unglaubliche Souveränität in der Reihenhandhabung zeigt. Man hat den Eindruck, dass er sich selbst im Verlauf des Satzes systematisch immer neue und noch komplexere, differenziertere Verfahren auswählt und ersinnt, um auf der Basis des gewünschten Zusammenhalts, der Fasslichkeit einen grossen Gestaltenreichtum zu erzeugen. Dabei hat man keinen Moment lang den Ein-

2 Vgl. Briefe von Anton Webern an Erich Schmid in Schmid's Nachlass, CH-Zz, Mus NL 37 : III : A 43. Die wenigen Briefe Weberns stammen allerdings erst aus der Zeit zwischen 1939 und 1944.

druck, dass die subtile, immer fein ausgehörte Klanglichkeit unter der Reihenkonstruktion zu leiden hat.

Da also ein Verständnis der Form bei Schmid ohne Reihenanalyse nicht zu haben ist,³ wird im Folgenden viel von Reihen und ihrer Konstruktion die Rede sein. Deshalb muss ich für eine diesem Sachverhalt geschuldete Trockenheit von vorneherein um Verständnis bitten.

Der erste Abschnitt (T. 1 bis zur Fermate in T. 10) erfüllt die Aufgabe einer Exposition nicht nur für diesen Satz, sondern eigentlich für das ganze Stück. Hier werden die Grundprinzipien gezeigt, die im ganzen Stück angewendet und vertieft werden.

Ein Doppelkanon in Gegenbewegung wird exponiert, rhythmisch konsequent durchgeführt zwischen Violine und Cello, zu Beginn etwas freier, ab T. 5 dann ebenfalls recht streng zwischen Bassklarinette und Oboe. Verwendet werden die vier Grundformen der Reihe in «untransponierter» Form, also in der Gestalt, wie sie Schmid in der ersten Zeile seiner Reihentafel hintereinander aufgeschrieben hat.

Gleichzeitig wird in dieser Exposition ein weiteres kompositorisches Prinzip vorgestellt, das für das gesamte *Notturmo* prägend ist: die Idee der palindromischen Rückläufigkeit, die allerdings ohne jede Mechanik und hier wie an jeder anderen Stelle differenziert durchgeformt wird.

Die Violine beginnt mit dem Krebs {K (b)} der von Schmid skizzierten Reihe (T. 1 bis 5), daran schliesst sich T. 6 bis 10 die Grundgestalt {G (es)} an, das in den ersten fünf Takten verwendete Tonmaterial läuft also einfach wieder zurück. Dasselbe Vorgehen findet sich im Cello mit Krebsumkehrung {KU (e)} und Umkehrung {U (h), ab T. 5}. Die Bassklarinette präsentiert die Grundgestalt G (es), das Palindrom dieser Stimme findet sich allerdings in der Oboe {K (b), ab T. 6}; logischerweise läuft die U (h) der ersten fünf Oboentakte in der Bassklarinette {KU (e), ab T. 5} zurück.

Somit laufen alle vier polyphonen Stimmen wieder zu dem Ton zurück, mit dem sie begonnen hatten – die Exposition ist eine Art geschlossener Kreislauf, eigentlich will sie nicht über sich selbst hinaus. Auch hieraus resultiert die starke Geschlossenheit der einzelnen Teile dieses Satzes, aber auch des Satzes als Ganzes.

3 Diese Ansicht vertrat auch Christoph Keller in seinem Vortrag anlässlich des Schmid-Symposiums an der HMT Zürich am 20. Januar 2007 über die Klaviermusik von Erich Schmid; vgl. in der Druckfassung hier S. 93. Einen kurzen Bericht übers Symposium gibt Dominik Sackmann: «Unbekümmert um Erfolg, Arbeiten am Kunstwerk...» Symposium zum 100. Geburtstag von Erich Schmid (1907–2000), in: *Die Musikforschung* 60 (2007), S. 160 f.

Mus. NL 37: I: Bcd. 4.3 c

Notturmo. op. 10

1. I.

Sehr langsam $\text{♩} = 60$ Meditation xx Erich Schmid 1938

VC + Vln

Viola

Vcllo

* Basskl.

Erich Schmid, Notturmo op. 10, Beginn des ersten Satzes (Nachlass E. Schmid, CH-Zz, Mus NL 37 : I : Bcd. 4.3.c., S. 1)

Einerseits erleichtert dieser Sachverhalt den hörenden Zugang, da durch die in sich selbst drehenden kreisläufigen Strukturen sich jeder Formteil deutlich vom nächsten unterscheidet und abhebt. Andererseits liegt hier auch eine gewisse Problematik des Stückes: Entwicklung findet nur von Teil zu Teil, kaum aber innerhalb eines Abschnittes statt. Dadurch eignet dem Stück etwas Statisches, was (bei spannungsvoller, im Detail differenzierter Ausführung) dem Werk seinen introvertierten, meditativen Grundcharakter verleiht, bei weniger inspirierten Aufführungen aber leicht langweilig wirken kann.

Verstärkt wird die nach innen gerichtete Wirkung durch das extrem ruhige Tempo und eine Dynamik, die sich in der Exposition aus dem Piano-Bereich nicht herausbewegt.

Der zweite Abschnitt (T. 10 bis 14) beginnt etwas belebter sowohl im Tempo («Poco più mosso») als auch im Zugriff: die differenzierte Abgestuftheit der Dynamik (zwischen pp und mf) erzeugt eine reliefartige Wirkung mit Vorder- und Hintergrund; die durch Akzente, Pizzicati und Staccati reich ausgestaltete Artikulation erzeugt ein viel direkteres, aktiveres Klangbild.

Insofern wirkt dieser Teil zumindest im Vergleich mit dem Anfang überleitungsartig. Den Aspekt des Entwickelnden zeigt auch der Blick auf die Reihentechnik: Schmid verwendet hier ausschliesslich Reihenhälften, die er kontrapunktisch – mit hohem Bewusstsein für komplementärhythmische Verläufe – übereinandersetzt. Erstmals werden hier auch Reihentranspositionen verwendet, Schmid verlässt also gewissermassen die «stabile Tonalität» der Reihen G (es) und U (h) und den dazugehörigen Krebsformen.

Eine streng kanonische Bindung findet sich hier nicht, eher eine motivische: Schmid wiederholt hier erstmals Zweitongruppen – auch dies unterstützt den Eindruck von «Abspaltung» im Sinne einer Entwicklungstechnik.

Der dritte Abschnitt (ab T. 14), den ich als «vorderen Hauptteil» bezeichnen möchte, bringt in vielerlei Hinsicht Neues: Erstmals sind Reihenformen auf Instrumentenpaare verteilt. Die beiden hohen Instrumente führen zwei Umkehrungstranspositionen, die beiden tiefen zwei Grundgestalten durch. Dass die beiden «untransponierten» Gestalten G (es) und U (h) verwendet werden, zeigt, dass dieser Teil wieder als thematisch bedeutender, an die Exposition anknüpfender gedacht ist. Auch die Doppelkanonstruktur in Gegenbewegung findet sich, hier zwischen den Aussenstimmen (Vl/Bkl) und den Mittelstimmen (Ob/Vc).

Dynamik und Bewegung erreichen ebenfalls eine neue Ebene, der Abschnitt beginnt fast unvermittelt im Forte, im T. 15 finden sich ebenfalls sehr plötzlich viele Zweiunddreissigstel.

Ein weiterer Bezug zur Exposition ist die palindromische Ausgestaltung, die hier nun auch den rhythmischen Verlauf erfasst. Die Spiegelachse liegt

zwischen T. 15 und 16, danach läuft die Musik präzise rückwärts, Violine und Bassklarinette tauschen die Stimmen.

Der folgende Abschnitt (ab T. 19) ist eine Art innerer Höhepunkt, der in Tempo und Ausdruck wieder an den Beginn anknüpft («Wieder sehr ruhig») und sich vor allem durch eine hochdifferenzierte klangfarbliche Gestaltung auszeichnet: Im *pp* wechseln sich zischelnde Tremoli, die am Steg gespielt werden, mit Pizzicati und Glissandi ab. Die niedrige Dynamik sorgt für erhöhte Aufmerksamkeit, man hört sozusagen «mit gespitzten Ohren» und nimmt so die Schattierungen der geräuschhaften Klangfarben deutlich wahr.

Dadurch dass hier Reihenformen erstmals auf alle vier Instrumente verteilt werden, entfällt hier die kanonische Tonhöhenbindung, auffällig ist aber das insistierende Festhalten an einer rhythmischen Kanonbildung (Streicher und Bläser je untereinander).

Der dynamische Kulminationspunkt *ff* ist in T. 23 erreicht und löst gewissermassen die Spannung des vorher beschriebenen «inneren Höhepunktes». Durch den Kontrast zur vorhergehenden Stelle wirkt diese Stelle besonders stark und korrespondiert auch hierin mit dem «vorderen Hauptteil» (T. 14 ff.). Auch die Komplexität der Reihenkonstruktion erreicht hier einen Extrempunkt; zunächst werden zwei Reihenverläufe auf je zwei Instrumente verteilt, die Reihentöne werden quasi über Kreuz nach einem Schema geführt, das für beide Instrumentenpaare exakt umkehrungsidentisch ist:

U (dis) in Vl:	2	4	5	9	10	12	G (b) in Ob:	1	3	6	7	8	11
und Vc:	1	3	6	7	8	11	und Bkl:	2	4	5	9	10	12

Der Schluss dieses Abschnittes (T. 25) ist ein Doppelkanon (in gleicher Bewegungsrichtung) sowohl zwischen Cello und Violine (mit einem Sechzehntel Abstand und um eine grosse Septim versetzt) als auch zwischen Oboe und Bassklarinette (erst in der zweiten Hälfte von T. 25 einsetzend, ebenfalls eine grosse Septim versetzt, aber im rhythmischen Abstand eines Viertels). Dieser Moment der grösstmöglichen Strenge ist gleichzeitig der Beginn einer dynamischen und rhythmischen Beruhigung im Sinne einer Rückleitung zum abschliessenden Formteil.

Der Teil ab T. 27 trägt reprisenartige Züge. Das Tempo ist wieder «Sehr langsam», die verwendeten Reihentranspositionen sind zunächst dieselben wie zu Beginn: G (es) und U (h), allerdings schichtet Schmid hier wieder Reihenhälften übereinander: Die Grundreihe findet sich in Violine (Töne 1 bis 6) und Bassklarinette (Töne 7 bis 12), die Umkehrung in Cello (Töne 1 bis 6) und Oboe (Töne 7 bis 12). Dieser reihentechnischen Beziehung zwischen

Aussen- (Vl/Bkl) und Mittelstimmen (Ob/Vc) ist ein kanonischer Bezug in Gegenbewegung zwischen den beiden Streichern und den Bläsern entgegengestellt. Für die Durchführbarkeit dieses Umkehrungskanons ist die Auswahl und Verteilung der Reihenhälften auf die Instrumente notwendige Bedingung.

Die letzten fünf Takte wirken coda-artig, der musikalische Satz ist in Auflösung begriffen, die Pausen werden grösser und die Ereignisdichte nimmt ab, dennoch wird bis zum letzten Ton an der kanonartigen Bauweise festgehalten.

Der Kreislauf des ersten Satzes schliesst sich, indem die jeweils letzten sechs Töne jedes Instrumentes ein Palindrom der ersten sechs Töne vom Beginn des Satzes darstellen. Dabei beachtet Schmid zusätzlich sowohl den rhythmischen Verlauf als auch die absolute Oktavlage der Tonhöhen und erzeugt dabei bei aller beabsichtigten Zerfaserung eine starke kompositorische Klammer.

Der zweite Satz: «Action I»

Der Titel des Satzes deutet die höhere Ereignisdichte der Musik bereits an. Für mein Empfinden wirkt dieser Satz insgesamt scherzoartig. Das hängt mit dem relativ hohen Tempo und der starken Zerklüftung der musikalischen Figuren zusammen. Die Motive setzen sich selten einmal aus mehr als zwei Tönen zusammen. Auch die Spielweise (schnell wechselnde Klangfarben, nervös insistierende Tonwiederholungen im Pizzicato, Staccati, Tremoli etc.) tragen zu der eher flüchtigen Klangwirkung bei. Auf diesem Hintergrund sind die langsamen Ruhe-Inseln mit flächigen Liegetönen, welche die ersten beiden Abschnitte beschliessen, von besonderer Wirkung.

Die Reihe des zweiten Satzes scheint auf den ersten Blick eine andere zu sein als die des ersten. Bei genauerer Betrachtung erweist sich jedoch, dass die Reihe (beziehungsweise die drei Viertongruppen, s. u.) durch Permutation aus der Umkehrung U (b) abgeleitet sind.

Kompositorischer Grundansatz ist die alte Technik des dreifachen Kontrapunktes: Jedes Instrument exponiert eine Viertongruppe, die im weiteren Verlauf des Satzes ständig untereinander vertauscht werden, ganz wie bei einer Bachschen Permutationsfuge.

Oboe: g' b' ges' e' (das sind die Töne 4, 1, 2, 3 der U [b]) : Viertongruppe I
 Cello: d es cis f (6, 12, 5, 7 von U [b]) : Viertongruppe II
 Bkl.: A Gis H C (9, 10, 8, 11 von U [b]) : Viertongruppe III

Auch bei diesem Satz ist die Koinzidenz zwischen Reihentechnik und formaler Gestaltung bemerkenswert: Der erste Hauptteil (T. 1 bis 14) wird ausschliesslich aus den untransponierten Viertongruppen gebildet.

Oboe	I	III	II	I	II
Cello	II	I	III	II (Oktave tiefer)	III (Krebs)
Basskl.	III	II	I	III (Oktave höher)	I
Takt:	1	4	6	8	10

Bei der vierten Durchführung ist zwar die Ausgangskonstellation wieder erreicht, die Oktavlagen sind jedoch so verändert, dass die Viertongruppe II des Cello den Bass bildet. Die Krebsform der Viertongruppe III der fünften Durchführung bereitet den zweiten Hauptteil vor, der überwiegend aus Krebsgestalten gebildet ist.

Im zweiten Hauptteil (T. 14 bis 28) werden die Viertongruppen erstmals transponiert, und zwar immer um eine Quint nach oben bzw. eine Quart nach unten. Das Schema dieses Abschnitts sieht folgendermassen aus:

Oboe	transp. III (K)	untransp. III	I	transp. I (K)			
Cello	transp. II (K)	transp. I (K: 4312)	untransp. I	II	transp. II (K)		
Basskl.	transp. I (K)	transp. II (K)	untransp. II	III	transp. III (K)		
Takt:	15	16	17	18	19	20	21

Wie das Schema grob andeutet, sind hier die Viertongruppen teilweise horizontal gegeneinander verschoben. Das ermöglicht (oder erzwingt) die einzige Unregelmässigkeit im schematischen Ablauf: In der Oboe gibt es eine Viertongruppe weniger (also vier statt fünf), da sie zu Beginn des Abschnitts quasi imitatorisch als dritte Stimme einsetzt, ihre erste Viertongruppe bereits mit der jeweils zweiten der tiefen Instrumente überlappt und ihre zweite dann über die jeweils dritte der anderen zu liegen kommt. Diese sozusagen gesteigerte Polyphonie sorgt, gemeinsam mit dem Faktor der Transpositionen, für den durchführungsartigen Charakter dieses Teils.

Der dritte Hauptteil (T. 29 bis 36) bringt zunächst wieder die untransponierten Vierergruppen und wirkt deshalb – auch nach der starken Dehnung des Schlusses des vorhergehenden Abschnitts – reprisenartig.

Oboe	II	transp. III	untransp. III (K)	I
Cello	III	transp. II	untransp. I (K)	II
Basskl.	I	transp. I	untransp. II (K)	III
Takt:	29	31	33	35

Auch hier wird der Kreis wieder zur Ausgangssituation hin geschlossen, wiewohl hier vom dynamischen Verlauf her auf das Ende als Höhepunkt zukomponiert wurde. Dies wirkt auch deshalb besonders stark, weil die beiden vorhergehenden Abschnitte von Tempo, Bewegungsform und Dynamik her sehr ruhig geschlossen hatten. Im Schlussteil wird also die vom bisherigen Gestaltungsprinzip her bereits gewohnte Entwicklungsrichtung umgekehrt; von einem relativ leisen und ruhigen Ansatz aus entsteht mit Hilfe von immer dichter werdenden Sforzati eine veritable Schlusssteigerung, die im *Notturmo* singulär ist.

Der dritte Satz: «Canon»

Hier wird das heimliche kompositionstechnische Thema im Satztitel explizit – dieser im Zentrum stehende Satz zeigt in reiner Essenz und mit nur zwei Instrumenten den Kernansatz des Stückes – wiederum wird hier ein Kanon in Gegenbewegung musiziert.

Die diesem Satz zugrunde liegende Reihe ist wieder eine – ziemlich komplizierte – permutative Ableitung aus der Grundreihe G (as) bzw. G (es) für die Oboenstimme.

Die Töne der Grundreihe sind in folgende Reihenfolge gebracht:

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

Um die Permutationsweise zu verdeutlichen, notiere ich diese Zahlenfolge auf mehreren Ebenen:

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

Mit dieser Deutung begeben sich mich vielleicht etwas in spekulative Bereiche; natürlich kann die Gestalt der Reihe dieses Satzes auch auf völlig assoziativem Wege entstanden sein. Jedenfalls finde ich immerhin auffällig, dass bestimmte Tongruppen aus der Originalreihe erhalten bleiben bzw. sich noch nachvollziehen lassen.

Im dritten Satz befindet sich Schmid klanglich am nächsten bei der Neuen Wiener Schule, was mit der grossen Häufigkeit von Septimen, Nonen und Tritoni in der Melodieführung zusammenhängt.

Trotz dieser weitgespannten Grossintervallik wirkt jedoch auch dieser Satz in sich ruhend und einen Kreislauf beschreibend. Dies hat mit einer am

Renaissance-Kontrapunkt geschulten Entwicklung der Bewegung zu tun: nach einem ruhigen Beginn erfolgt eine deutliche Bewegungsverdichtung, die zum Ende einer Phrase hin sich wieder beruhigt. Die konsequent komplementäre Führung der beiden Stimmen trägt sehr zur Durchsichtigkeit und Nachvollziehbarkeit der Phrasenbildung bei.

Dass die Reihenverwendung diesem musikalischen Sachverhalt analog angelegt ist, kann man inzwischen schon fast erwarten. Die führende Kanonstimme (Bassklarinette) hat bis zur Mitte (T. 7) hin zwei Grundgestalten, bis zum Ende folgen zwei Umkehrungsgestalten, jeweils ausgehend vom Ton f und ohne Transpositionen.

Die folgende Kanonstimme (Oboe) imitiert sozusagen «klassisch» eine Quint höher vom c aus und muss zur Erzeugung der Gegenbewegung natürlich erst aus zwei Umkehrungen, dann aus zwei Grundgestalten bestehen.

Der vierte Satz: «Action II»

Dieser Satz ähnelt einem Choralvorspiel mit zwei kanonisch gebundenen Kontrapunkt-Stimmen: die (nur hier eingesetzte) Klarinette spielt einen «cantus firmus» in grossen Notenwerten, der insgesamt fünfmal durchgeführt wird. Die Begleitstimmen sind wesentlich bewegter gehalten (quasi «coloriert») und umspielen die Melodiestimme. Verstärkt wird der «Cantus-firmus»-Eindruck auch dadurch, dass die Reihendurchläufe der Klarinettenstimme kein einziges Mal transponiert werden und sich (auch durch die ähnlich bleibende Gestik) eine Art von «tonaler Stabilität» einstellt, denn auch die Begleitstimmen führen insgesamt sieben Mal dieselbe Reihentransposition durch {G (e) in der Violine, U (e) im Cello}. Die Klarinette ist sozusagen im klassischen Quintabstand zu den Begleitstimmen komponiert {G (h)}. Auch die Reihe des vierten Satzes ist durch Permutation aus der Grundreihe G (ges) abgeleitet:

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

Verdeutlichend wirkt auch hier die Schreibweise auf verschiedenen Ebenen:

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

Hier gilt natürlich sinngemäss dasselbe, was ich weiter oben zum spekulativen Anteil solcherart Deutungen bemerkt habe. In diesem Zusammenhang ist gerade für diesen vierten Satz folgende Tatsache von besonderem Interesse:

In Schmid's Skizzenbuch⁴ taucht mitten in den Entwürfen zum *Notturmo* plötzlich eine Reihentabelle von Arnold Schönbergs *Streichquartett* op. 30 auf. Die ersten vier Töne dieser Reihe bieten dieselbe Intervallkonstellation wie die ersten vier Töne der Reihe des vierten Satzes.

Die Begleitstimmen der Streicher sind als strenger Kanon in Gegenbewegung komponiert; beide Stimmen beginnen mit dem Ton e, der Violine liegt die Grundgestalt, dem Cello die Umkehrung zugrunde.

Die Begleitstimmen sind konsequent komplementär komponiert und von einer stark motorischen, stellenweise beinahe «neoklassizistisch» wirkenden Bewegung geprägt. Diese Wirkung kommt zustande durch die Auftaktigkeit der begleitenden Sechzehntelmotive, die dialogartig und ziemlich kurzatmig zwischen den beiden Begleitstimmen hin- und hergehen. Auch die relative Häufigkeit von pulsierenden Tonwiederholungen trägt zu dieser fast an Strawinsky erinnernden quasibarocken Motorik bei. Die Geschäftigkeit der Bewegung erhält den musikalischen Fluss und verschleiert die auch hier tendenziell vorhandene Statik.

Hilfreich für die Wahrnehmbarkeit der imitatorischen Struktur ist die klangfarbliche Gestaltung der Begleitstimmen: Der Wechsel zwischen arco und pizzicato spielt von Anfang an eine Rolle, die Palette der Klangfarben erweitert sich im weiteren Verlauf immer mehr (col legno, tremolo, sul ponticello und Kombinationen davon). Dominik Sackmann, dem ich für diesen Hinweis sehr danke, sieht darin eine ohrenfällige Parallele zum zweiten Satz, der somit auch von dieser Seite her mit dem vierten Satz in bogenförmiger Beziehung zu sehen ist.

Der erste Abschnitt (T. 1 bis 4) exponiert die beschriebene Situation, der darauffolgende Viertakter deutet einen imitatorischen Vorgang zwischen allen drei Stimmen an, geht dann aber sofort zurück in die satztechnische Grundsituation «Melodie mit zwei Gegenstimmen», hier spielen die Streicher zum ersten Mal im ganzen Stück Doppelgriffe im Sechzehntelpuls, die sich motorisch konsequent gegenseitig ablösen.

Im dritten Abschnitt (T. 9 bis 14) werden in allen drei Stimmen je zwei Reihenabläufe miteinander verknüpft, vor allem die Melodiestimme sorgt dafür, dass T. 11/12 nicht als Zäsurstelle wahrgenommen wird. Auch die dynamische Entwicklung spricht dafür: Nach p (T. 1–4) und mf (T. 5–8) bleibt ab T. 9 für längere Zeit f die Grundlautstärke. Das in T. 14 beginnende Ritardando wirkt rückleitend zu einer Art Reprise, die in der Melodiestimme beim a tempo T. 16 stattfindet. Die Motivik der Begleitstimmen kehrt jedoch schon zu Beginn des Ritardandos T. 14 zu der Schaukelmotivik zurück, wie

4 Skizzenbuch II im Nachlass Erich Schmid, CH-Zz, Mus NL 37 : I : E 3.1.

sie am Anfang des Satzes zu finden war. Der letzte «c.-f.-Durchlauf» (T. 18 bis 21) wirkt coda-artig, durch die pp-Dynamik stark abgehoben vom Vorhergehenden, während die Tonwiederholungen in den Begleitstimmen einen Bezug zur Doppelgriffstelle T. 7 herstellen und wiederum einen bogenförmigen Ablauf erzeugen. Der Schluss bleibt den Streichern vorbehalten; das Ritardando und die motivische Gestaltung bilden einen Bezug auf die Stelle T. 15 vor der Melodie-Reprise.

Auch dieser Satz schliesst also einen Kreis und kehrt die anfängliche Etablierung der kontrapunktischen Struktur um in deren verflüchtigendes Auslaufen.

Der fünfte Satz «Conclusion (Variationen)»

Formal und von der kompositorischen Dichte her bildet der abschliessende fünfte Satz ein würdiges Gegengewicht zum eröffnenden ersten und übertrifft diesen noch an Konzentriertheit in der Konstruktion.

Schon das Variationsthema (T. 1 bis 10) ist meisterlich aufgebaut: Wieder haben wir es mit einem kreisläufigen, palindromisch gebauten Thema zu tun, denn die Takte 7 bis 10 sind eine rückläufige Gestalt der Takte 1 bis 5 (auf T. 6 gehe ich weiter unten ein). Beeindruckend ist auch hier die Strenge, mit der dieses Verfahren angewandt wird. Schmid vermeidet dabei jede Art von Mechanik, indem er Stimmen tauscht und Oktavlagen ändert, Rhythmus und Tonhöhen aber aufs Genaueste beibehält.

Die ersten drei Takte sind mit einer auf alle vier Stimmen verteilten Umkehrungsreihe {U (h)} gebaut. Um den Kreis zum ersten Satz zu schliessen, wird im letzten Satz wieder die unpermutierte Ausgangsgestalt der Reihe verwendet.

Auch innerhalb dieser drei Takte ist ein kleiner Kreislauf komponiert: Zwei liegende Töne in der Oboe geben den Halt für ein durch die anderen Stimmen laufendes auftaktiges Zweitonmotiv, dessen Auftakt sich zunächst verlangsamt (Sechzehntel, Achtel, Viertel), dann wieder auf dieselbe Weise beschleunigt.

In den Takten 4 und 5 ist die jeweils erste Hälfte zweier Reihengestalten {U (b) und G (d)} auf die hohen respektive tiefen Instrumente verteilt. Die jeweils zweiten Hälften dieser Reihengestalten bilden das Zentrum, den Kern des Variationsthemas (T. 5 und 6), danach beginnt der Rücklauf, also wiederum mit den beiden ersten Hälften der genannten Reihengestalten.

Gleichzeitig sind die Instrumentalstimmen rhythmisch in eine klar durchhörbare motivische Kanonstruktur eingebunden, die über die Grenzen der reihentechnischen Disposition hinaus deutlich wahrnehmbare Bezüge schafft. Formal schafft Schmid in seinem Variationsthema eine raffinierte Verschrän-

kung von Zwei- und Dreiteiligkeit: Der reihentechnisch gesehen bogenförmige Aufbau hat als Zentrum die beiden Reihenhälften von Takt 5 und 6. Diese Sichtweise wird verstärkt durch das Palindrom ab T. 7.

Kanontechnisch gesehen nimmt man die Takte 5 und 6 aber einfach als Weiterführung der Kanonstruktur wahr, die sich in T. 4 etabliert hat. Die Motivik des Taktes 7 in Cello und Violine suggeriert hingegen eine imitative Anknüpfung an T. 4 in der Umkehrung. Nach dieser Deutung wäre T. 7 mit Auftakt der Beginn einer zweiten Phrase.

Analog zum Muster des Themas sind auch alle weiteren Variationen aufgebaut. Ich möchte das nur kurz andeuten: Die Takte 10 bis 16 (Mitte) finden sich rückläufig ab T. 17 (Mitte) bis T. 22, T. 23 bis 26 haben ihre palindromische Entsprechung in T. 34 bis 36 usw.

Abschliessend möchte ich noch auf die grossformale Gestaltung des letzten Satzes eingehen, die ich für wesentlich und aussagekräftig halte, weil die Formidee des gesamten Stückes nochmals resümierend zusammengefasst und auf den Punkt gebracht wird. Schmid deutet das mit dem Satztitle «Conclusion» selbst an.

Das Zentrum des Satzes bildet die ausgedehnte 2. Variation (T. 23 bis 36) mit ihren stark fragmentierten, rhythmisch komplexen und äusserst energischen Rahmenteilen. Die lauteste Stelle des Satzes T. 29/30 stellt gleichzeitig genau dessen Mitte dar. Um dieses Zentrum herum liegen zwei in Dynamik und Bewegung stark kontrastierende Abschnitte, von denen der zweite (ab T. 30 Mitte bis T. 33) als Ganzes einen Umkehrungskanon zum ersten (T. 27 mit Auftakt bis T. 29) darstellt. Die ganze Partitur wird sozusagen auf den Kopf gestellt: die Bassklarinetten kehren die Violinstimmen um, die Oboen die Cellostimmen und umgekehrt.

Die dritte Variation (T. 37 bis 43) bildet das formale Gegenüber zur 1. Variation, dies lässt sich sowohl an der Gestaltung des Tempos wie auch an der Motivik (etwa des pochenden Pizzicatos) ablesen. Der von Schmid selbst als Coda bezeichnete Abschnitt ab T. 44 entspricht eher einer Reprise, denn Tempo und Gestus (mit dem Auftaktmotiv) knüpfen deutlich beim Beginn an. Eine allmähliche Beruhigung zeichnet sich wohl ab, wirklich coda-artig wirken jedoch erst die letzten zwei Takte des Satzes, die zwar (natürlich) rückläufig komponiert sind, aber durch absolute Rücknahme des Tempos und der Bewegungsenergie (durch liegen bleibende Töne) sich doch vom direkt Vorhergehenden abheben.

Es handelt sich hier also nicht, wie man vom Titel her vermuten könnte, um eine mehr oder weniger lose Variationenfolge, sondern um einen stark bogenförmig gedachten Entwurf mit absolut zwingendem, das ganze Werk stimmig abschliessendem und verschwebendem Zur-Ruhe-Kommen.

Abschliessende Bemerkungen

Seit 1934 in Glarus als Musikdirektor angestellt, arbeitete Erich Schmid neben seinen vielfältigen Aufgaben als ausübender Musiker intensiv an seinem kompositorischen Werk. Während seiner Zeit in Glarus sind seine wichtigsten Werke entstanden. Das *Notturmo* op. 10 von 1935 ist eines seiner radikalsten Werke.

In seiner nächtlichen, weltabgewandten Grundstimmung und seiner Konzentration auf essentielle musikalische Aussagen weist es auf ein Zurückgreifen des Komponisten auf sein Innerstes hin, dessen Befindlichkeit – wie sich aus verschiedenen Aussagen Schmidts erschliessen lässt – mit dem Erlebnis des totalitären Deutschland zu tun hat.⁵ Schmid musste nach eigenem Zeugnis Deutschland verlassen, weil er es dort nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht mehr ausgehalten hatte. Von diesem Regime waren Personen unmittelbar in Mitleidenschaft gezogen, die Schmid sehr nahe standen und ihm viel bedeuteten – man denke nur an den Lehrer Schönberg oder an Erich Itor Kahn, einen seiner engsten Freunde.

Die kreisläufigen, in sich geschlossenen, ja hermetischen Strukturen des *Notturmo* sprechen für eine künstlerische Haltung, die im Angesicht der existenziellen Bedrohung sich ihrer selbst versichert, indem sie ihr Bestes gibt und sich ihrer handwerklichen Meisterschaft vergewissert, ohne spektakuläre Aussenwirkung erzielen zu wollen. Die strengen alten kontrapunktischen Techniken bieten sich hierfür geradezu an und werden von Schmid in meisterhafter Weise verwendet.

Gleichzeitig findet durch eine von der Aussenwelt scheinbar unberührte Versenkung ins Ureigene eine Selbstvergewisserung statt, die vielleicht auch von der Rückkehr ins eigene Land geprägt ist. Schmid hat den Sätzen des *Notturmo* später Titel hinzugefügt, die den Hörern den Einstieg in seine Musik erleichtern möchten. Aus Gesprächen Schmidts mit Roland Moser ist weiterhin bekannt,⁶ dass der Nachthimmel der Glarner Berge speziell für den ersten Satz ein wesentlicher Eindruck gewesen sei. Diese Berge seien wie eine Zuflucht für ihn nach den schrecklichen Frankfurter Erlebnissen seiner letzten Monate in Deutschland gewesen.

Dass ihn zugleich auch die Vorstellung beschäftigt hat, in diesen Bergen liege eine der Wiegen der Demokratie, macht deutlich, dass das *Notturmo* für Schmid eben keinen Rückzug ins unpolitische Private, sondern eine überlebensnotwendige Formulierung des Eigenen mit allerhöchstem künstlerischen Anspruch darstellt.

5 Vgl. in diesem Band Lukas Näf, «Wege zum reifen Musiker: Zur Ausbildung von Erich Schmid in Frankfurt und Berlin (1927–1933)», S. 34.

6 Roland Moser, «Der Komponist Erich Schmid», in: *Dissonanz* 5 (1985), S. 14.