

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1989)
Heft:	19
Artikel:	Zwei Beiträge zu Othmar Schoeck = Deux articles sur Othmar Schoeck
Autor:	Walton, Chris
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927268

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwei Beiträge zu Othmar Schoeck

D Deux articles sur Othmar Schoeck

Zwei Beiträge zu Othmar Schoeck

Vor kurzem wurde im Nachlass von Renée Schoeck-Zürcher ein Lied gefunden, das Othmar Schoeck – offenbar nach einer Vorlage der Schwägerin – im Jahre 1921 komponiert hatte. Wir publizieren dieses Lied, «Sommerabend», hier zum ersten Mal, mit einem Kommentar des Schoeck-Spezialisten Chris Walton. Im ersten Beitrag schliesst Walton aus den Metronomangaben zu den letzten drei Liedern des Zyklus «Wandersprüche» auf ein raffiniertes System metrischer Modulation in diesem Werk. Durch metrische Überlagerung werden in Liedern verschiedenen Tempos Entsprechungen geschaffen, die die äusserst kurzen Einzelnummern zyklisch binden sollen.

D Deux articles sur Othmar Schoeck

On a trouvé récemment dans les papiers de Renée Schoeck-Zürcher un lied qu’Othmar Schoeck avait écrit en 1921 d’après une composition de sa belle-sœur. Nous donnons ici la première édition de ce lied, «Sommerabend», avec un commentaire du spécialiste de Schoeck, Chris Walton. Dans son premier article, Walton se base sur les indications métronomiques des trois derniers lieder du cycle «Wandersprüche» pour y découvrir un système raffiné de modulation métrique. Des chevauchements métriques instituent entre lieder de tempo différent des correspondances qui lient en un cycle ces morceaux très courts.

Von Chris Walton

Metrische Modulation in Othmar Schoecks «Wandersprüchen»

Schoeck schrieb den Liederzyklus «Wandersprüche» op. 42 im Sommer 1928 während einer Pause in der Arbeit an seiner dramatischen Kantate «Vom Fischer un syner Fru». Der Zyklus besteht aus acht kurzen Gedichten von Josef von Eichendorff, die das Thema «Reisen» als Gemeinsamkeit haben. Die «Wandersprüche» waren Schoecks zweiter Zyklus für Stimme und Kammerensemble (Klavier, Klarinette, Horn und Schlagzeug), und mit einer Länge von zehn Minuten ist er sein kürzester Zyklus überhaupt.

Derrick Puffett hat bereits gezeigt, wo durch Schoeck dem Zyklus Geschlossenheit und Kontinuität gibt: das Motto-Thema, das am Anfang des Stückes steht, wird ständig weiter abgewandelt¹ (Schoeck nannte das Thema ein «Ritornello»²). Das Werk ist jedoch für Schoeck untypisch, nicht nur, weil thematische Abwandlung hier eine so grosse Rolle spielt, sondern auch, weil es so viel Tempo-Angaben enthält: 57 in einem Zyklus von insgesamt 214 Takten. Schoeck gibt jedoch nur zweimal eine genaue Metronomangabe: Viertel = 112 im 6. Lied (4/4 – 3/4, «lebhaft bewegt»); und punktierte Viertel = 76 im 7. Lied (9/8, «beruhigte Bewegung»). Es ist beachtenswert, dass das Achtel-Tempo in diesen zwei Liedern (fast) gleich bleibt (Achtel = 224 bzw. 228). Schoeck gibt dann an, dass im 8. Lied (3/4, «ruhig») das Tempo eines Viertels dem Tempo eines punktierten Viertels des vorigen Lieds gleicht, 76 nämlich.

Die Gesamtwirkung ist also ein auskomponiertes Ritardando vom 6. bis zum 8. Lied. Dass Schoeck hier genaue Metronomangaben angibt, mag ein Zeichen dafür sein, dass ihm dieses Ritardando sehr wichtig war. Es entsteht, indem ein ungeradtaktiges Lied zwischen zwei geradtaktigen Liedern eingerahmt wird.

Das Achteltempo bleibt im 6. und im 7. Lied gleich; das Tempo eines punktierten Viertels des 7. Liedes wandelt sich dann zum Tempo eines Viertels im 8. Lied. Das 7. Lied bildet also die notwendige Brücke zwischen dem 6. Lied und dem 8. Lied, und war wahrscheinlich auch als solche konzipiert. Im Bleistiftoriginal ist das 7. Lied das einzige im ganzen Zyklus, das auf einem neuen Blatt Papier beginnt. So drängt sich die Vermutung auf, Schoeck hätte dieses Lied separat angefangen. Der dreitaktige Übergang, der in dieses Lied führt (Takte 133 – 135) und übrigens im Bleistiftoriginal nicht vorhanden ist, springt etwas unbeholfen von 2/4 zu 6/8, wobei die Synkopierungen im Klavier ein Sechzehntel sozusagen wie einen Schluckauf fallen lassen, um die neue Taktvorzeichnung zu erreichen (*Beispiel 1*). Das Lied ist vom Rhythmischem her



Beispiel 1

ehler uninteressant, besonders in der Singstimme. Wie Puffett bemerkt hat, ist der musikalische Stoff dieses Liedes freier als bei den anderen Liedern dieses Zyklus.³ Das 7. Lied ist auch das grösste Fremdelement im sonst beinahe symmetrischen Tonartschema.⁴ Wenn dieses Lied sozusagen als Notlösung zur Überbrückung geschrieben worden wäre, dann könnte man Schoecks Metronomangaben als eine Art Versicherung sehen, damit das auskomponierte Ritardando garantiert richtig ausgeführt wird. (Das Bleistiftoriginal enthält keine Metronomangaben und weniger als die

Hälften der Tempoangaben der Tintenreinschrift, die übrigens mit dem gedruckten Zyklus identisch ist.) Es war Schoeck wahrscheinlich bewusst, dass das 7. Lied im Vergleich mit den anderen schwach wirkt. Es ist aber ein Mittel zum Zweck (des Übergangs), und es wäre schade, wenn diese Wirkung wegen eines falschen Tempos aufgehoben würde. Es ist sicher ein Glücksfall, dass Schoeck sich ganz gegen seine sonst geübte Zurückhaltung in diesem Fall gezwungen sah, Metronomangaben beizufügen, denn die metrische Verwandtschaft zwischen den drei letzten Liedern stellt uns ein Mittel zur Verfügung, mit dem man ähnliche Beziehungen bei andern Liedern des Zyklus untersuchen kann.

Das 7. und das 8. Lied werden von einer überschneidenden Triolenfigur in der Klarinettenstimme verbunden (*Beispiel 2*). Drei Achteltriolen (Viertel = 76)



Beispiel 2

folgen drei 9/8-Achteln (punktierter Viertel = 76). Die Dauer jedes dieser Töne bleibt also gleich (die Triolen stehen allerdings nicht in der ersten Skizze dieser Passage im Bleistiftoriginal – eine Skizze, die Schoeck nach sieben Takten abbrach und durchstrich). Der Übergang vom «ruhigen» (4/4) zum «bewegten» (3/4) Teil des 4. Liedes weist ähnliche Züge auf (*Beispiel 3*). Die



Beispiel 3

zweite Hälfte des letzten 4/4-Taktes besteht aus drei Vierteltriolen. Obwohl keine Metronomangaben vorhanden sind, kann angenommen werden, dass diese Vierteltriolen den Vierteln des darauf folgenden 3/4-Taktes entsprechen (eine Vermutung, die sich beim Aufführen bestätigt). Die Verwendung überbrückender Triolen erinnert an den Übergang ins letzte Lied, und das mathematische Verhältnis zwischen dem «ruhigen» und dem «bewegten» Teil ist genau das Gegenteil von dem Verhältnis zwischen dem 6. Lied («lebhaft bewegt») und dem 7. Lied («beruhigte Bewegung»), nämlich 2:3 statt 3:2. Wenn man den «ruhigen» Teil des 4. Liedes genau betrachtet, wird es klar,

dass das Vierermetrum von den vielen Vierteltriolen sowohl in der Singstimme als auch in den Instrumentalstimmen unterminiert wird. Hier wird nicht nur ein Dreiermetrum über ein Vierermetrum gelagert, sondern auch das Tempo des vorigen und des folgenden 3/4-Teils («lebhaft» und «bewegter») über das «ruhigere» 4/4-Tempo.

Wenn man annimmt, dass gleiches musikalisches Material (das Motto-Thema nämlich) in den Teilen, die als «lebhaft», «lebhaft bewegt» oder «bewegt» bezeichnet sind, auch das gleiche Tempo hat (wieder eine Vermutung, die sich beim Aufführen bestätigt), wird es klar, dass nicht nur das Motto-Thema ins musikalische Gefüge hineinverwoben ist, sondern auch ein Grundtempo, das abgewandelt wird, hier – wie gezeigt – im Verhältnis 2:3 bzw. 3:2. Die Verwendung und Verwandlung dieses Grundtempos drückt die Idee des Reisens ebensogut aus wie die ständige thematische Abwandlung. Schoeck nannte das Ritornello sein «Wanderthema»,⁵ man könnte also auch von einem «Wandertempo» reden.

Ein letztes Beispiel des 2:3:2-Verhältnisses kommt im Schlusslied vor, das im 3/4-Metrum gehalten ist. Bei den Wörtern «fröhlicher Tag gewesen» gibt es zwei merkwürdige 2/4-Takte (179 und 181), die in Vierteltriolen geteilt sind (*Beispiel 4*) – merk-



Beispiel 4

würdig, da Schoeck einfach zwei 3/4-Takte hätte schreiben können, die nicht diese störende Wirkung hätten. Diese zwei Takte bilden aber Schoecks letzten und vielleicht geschicktesten metrischen Schachzug. Da im letzten Lied die Viertel = 76 sind, ein 2/4-Takt folglich M.M. 38 entspricht, ergibt sich für diese Vierteltriolen ein Tempo von 114. Die nächste Kerbe eines mechanischen Metronoms wäre 112 – das Tempo des «lebhaft bewegt» des 6. Liedes und damit das Grundtempo des ganzen Werkes. Das Tempo dieser Vierteltriolen erinnert nicht nur an die vorigen Lieder (den metaphorischen «fröhlichen Tag»), sondern bereitet auch auf die letzte Seite vor, wo das Ritornello und somit das Grundtempo wiederkehren.

Die metrischen Verwandtschaften in den «Wandersprüchen» haben vielleicht auch einen praktischen Sinn. Fliessende Übergänge wie das vom «ruhigen» zum «bewegten» Teil des 4. Liedes waren möglicherweise auch als eine Hilfe für den Dirigenten gedacht. Schoeck selber dirigierte die Uraufführung, und obwohl er ein erfahrener Dirigent war, war er rein technisch nicht besonders kompetent. Diese metrischen Verwandtschaften sind zugleich

aber viel mehr als eine Dirigentenstütze. Sie sind Schoecks konsequenter Versuch, einen Liederzyklus mit rhythmisch-metrischen Mitteln zu vereinheitlichen, und sie sind vermutlich seine Antwort auf das Problem, einem Zyklus von so kurzen Liedern Geschlossenheit zu geben (das kürzeste Lied, Nr. 4, hat bloss sieben Takte). In keinem anderen Werk klärt Schoeck konkret das metrische Verhältnis zwischen zwei oder mehr Liedern, wie er es im 6., 7. und 8. Lied der «Wandersprüche» tut.

In seinem Buch «Beyond Orpheus» zeigt David Epstein, dass metrische Modulation (der Begriff stammt von Elliott Carter) in Werken der Klassik und der Romantik zu finden ist.⁶ Wenn aber Schoecks eigene metrische Versuche das Resultat eines fremden Einflusses wären, so müsste man als wahrscheinlichste Quelle Alban Bergs «Wozzeck» vermuten. Schoeck hatte 1924 in Frankfurt begeistert die Uraufführung der «Drei Bruchstücke aus Wozzeck» erlebt – ein Werk, das mehrere Beispiele von mathematisch verwandten Tempi als Übergangsmittel aufweist.⁷ Berg hatte metrische Modulation schon in seinem Streichquartett op. 3 verwendet (1. Satz, Takte 119–120), einem Werk, das Schoeck höchstwahrscheinlich 1923 in Salzburg anlässlich des IGM-Musikfestes kennengelernt hatte. Die Apotheose dieser Technik bei Berg bildet die «Monoritmica» der «Lulu», etwa zwanzig Jahre nach dem ersten Streichquartett komponiert.

Es sollte auch erwähnt werden, dass Schoeck die «Wandersprüche» zusammen mit «Vom Fischer un syner Fru» der philosophischen Fakultät I der Universität Zürich widmete, als Dank für den Doktorstitel honoris causa, den sie ihm 1928 verliehen hatte. Vielleicht eben deshalb verwendete Schoeck in beiden Werken so viele «akademische» kompositorische Techniken. Zweifelsohne war sich Schoeck der Ironie bewusst, dass hier jemandem ein Doktorstitel verliehen wurde, der 25 Jahre vorher aus der Schule geflogen war. Dass er dann in den «Wandersprüchen» proportionale metrische Verwandtschaften verwendete, unterstreicht nur noch die Ironie. Seine Verweisung aus der Schule erfolgte hauptsächlich wegen mangelhafter Mathematik-Kenntnisse.

1 Siehe Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck* (Bern und Stuttgart 1982), S. 251–271.

2 Aus einem Zwiegespräch mit Willi Schuh in *Musik der Zeit X* (1955), S. 5.

3 Puffett, op. cit., S. 247.

4 Ibid., S. 238–239. Puffett gibt folgendes Tonartschema an:

I Ab	II E [Fb]	III E-G	IV Ab-Eb	V Eb	VI g-E [ab]	VII a-A [Bbb]	VIII Db-Ab
---------	-----------------	------------	-------------	---------	-------------------	---------------------	---------------

5 Werner Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch* (Zürich 1965), S. 131.

6 Siehe David Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure* (Cambridge, Massachusetts 1979), S. 77–95.

7 Siehe Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley 1979), S. 167–171.

Ich bin Herrn Ernst Isler für die Erlaubnis, Einsicht ins Bleistiftoriginal der «Wandersprüche» nehmen zu dürfen, zu Dank verpflichtet.

Sommerabend
(Mühenthal)

Für Renée Zürcher
nach Renée Zürcher!
J. Schoeck

Ruhig.

Der mü - de Tag rückt ein - die Son - ne geht zur

Rech! Ein weiss Se - gel noch zieht fernen Hafen zu - Hohe - übam

dolce posso rin... a'menger. ppp

Wal - de hängt ein Wöllein gold - um säumt. und an das U - fer

dolce posso rin... a'menger. ppp

spielt die Wal - le wie verträumt.

Ein unveröffentlichtes Lied von Othmar Schoeck

Das hier zum ersten Mal veröffentlichte Lied «Sommerabend» aus dem Jahre 1921 wurde unlängst von Georg und Elisabeth Schoeck im Nachlass der Schwägerin des Komponisten, Renée Schoeck-Zürcher, gefunden. Es handelt sich angeblich um eine Überarbeitung eines Liedes von Renée Schoeck selber. Wie weit das Lied original und wie weit es eine Überarbeitung ist, bleibt jedoch

unklar, da die Vorlage leider verschollen ist. Schoeck schrieb die Widmung «Für Renée Zürcher nach Renée Zürcher» drauf, fügte aber auch seine eigene Unterschrift hinzu. Das begleitende Gedicht von Paul Schoeck, dem zukünftigen Mann der Renée, lässt durchblicken, dass das Werk Othmar Schoeck viel mehr verdankt als das blosse Überarbeiten. Übrigens liegen gar keine

Kompositionversuche von Renée vor. Dieses Lied weist auch so viele typisch Schoecksche Züge auf, dass man es mit gutem Gewissen als ein «Schoeck-Lied» betrachten kann. Man vergleiche zum Beispiel die Akkordfolge der Kadenz im elften Takt mit dem drittletzten Takt (mit Auftakt) des Klavierstückes «Consolation» (1919) oder mit der eintaktigen Begleitfigur von «Ergebung» oder von «Nachklang» aus den Eichendorff-Liedern op. 30 (1918). Die 6/4-Achtelbewegung in der Begleitung ab dem zwölften Takt erinnert an die Ballade «Der Gott und die Bajadere», die auch im Sommer 1921 komponiert wurde. Die Begleitung sowie die Gesangslinie weisen zurück auf den Stil der Eichendorff-Lieder op. 30 Nr. 1 – 6. Der Dichter, Müllenhof, ist unbekannt. Das Gedicht ist von geringer literarischer Bedeutung und wurde vielleicht von Renée in einer Anthologie gefunden. Möglicherweise war der Dichter bloss ein Freund der Familie Zürcher;

im «Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums» liegt jedenfalls kein Müllenhof vor.

Renée Schoeck (1887–1964) wurde in Epinal im Elsass geboren, studierte jedoch in Basel bei Hans Huber. Nach dem ersten Weltkrieg weilte sie mit ihrer Familie in Brunnen in den Ferien, wo sie dann Paul Schoeck (1882–1952) kennenlernte. Sie heirateten aber erst 1935. Paul war von Beruf Architekt, obwohl seine grösste Liebe immer der Literatur galt. Drei von seinen Gedichten wurden von seinem Bruder Othmar vertont: «Alle meine Wünsche schweigen» op. 6 Nr. 4; «Psalm» op. 11 Nr. 1; und «Nun quill aus meiner Seele» op. 15 Nr. 2. Ferner stammen vier Dramen von seiner Hand, von denen jedoch nur das Schauspiel «Tell» in Schwyzer Mundart veröffentlicht wurde. Das Stück erlebte sogar zwei Auflagen und wurde in den Zwischenkriegsjahren mehrmals erfolgreich aufgeführt. Paul half seinem Bruder Othmar auch beim Redigieren

des Kleist-Textes seiner Oper «Penthesilea».

Mitte Mai 1921 reiste Schoeck nach Weimar für eine Aufführung seiner Oper «Erwin und Elmire» an der dortigen Goethe-Tagung. Auf dem Rückweg besuchte er Fritz Busch in Stuttgart, wo er auch Paul Hindemith kennengelernt, dessen zwei Einaktopern «Mörder, Hoffnung der Frauen» und «Das Nusch-Nuschi» von Busch am 14. Juni uraufgeführt wurden. Obwohl Schoeck Stuttgart zwei Wochen vor dieser Uraufführung verließ, spielte ihm Busch eine der beiden Opern am Klavier vor — vermutlich «Mörder», was möglicherweise auch einen gewissen Einfluss auf Schoecks «Penthesilea» bewirkte.

Schoeck hatte vor, wie in den Jahren 1919 und 1920 den Sommer in Genf bei seiner Geliebten, Mary de Senger, zu verbringen. Offenbar aufgrund einer Auseinandersetzung zwischen den beiden entschloss sich aber Mary, für einige Wochen zu Verwandten am

Analyse de KONX-OM-PAX de Giacinto Scelsi

A Analyse von
Giacinto Scelsis KONX-OM-PAX

Chiemsee zu fahren. Anfang Juni 1921 verliess Schoeck Zürich also, um den Sommer zuerst bei seiner Familie in Brunnen, dann bei Verwandten in Engelberg zu verbringen. Das Lied «Sommerabend» haben wir also indirekt einem Streit zwischen Schoeck und Mary de Senger zu verdanken, denn das begleitende Gedicht trägt das Datum: «Br. 25. Juli '21». Ausser der Ballade «Der Gott und die Bajadere» ist «Sommerabend» Schoecks einziges Klavierlied, das dem Jahr 1921 entstammt; das Lied «Angedenken», das er 1915 begonnen hatte und Ende April 1921 vollendete, nahm er im Sommer 1922 in seinen Liederzyklus «Elegie» für Bass und Orchester auf. Zwei weitere Lieder,

die dann auch in die «Elegie» kamen, «Vesper» und «Nachklang», wurden im November 1921 geschrieben. Es ist im «Sommerabend» keine Spur zu finden von den rhythmischen oder harmonischen Experimenten, die bei den «Hafis-Liedern» (1920) oder bei der Ballade «Der Gott und die Bajadere» vorkommen, auch nicht von Schoecks erstem Kontakt mit moderner Musik in Stuttgart. Es lässt in seiner Einfachheit noch nichts ahnen von der raschen Entwicklung, die Schoeck in den nächsten Jahren durchlebte. Denn kaum zweieinhalb Jahre später schrieb er den Liederzyklus «Gaselen» und fing mit der Komposition seiner «Penthesilea» an.

Chris Walton



Othmar, Ralph, Walter, Paul Schoeck (v.l.n.r.) mit Hund Diana (1922)

Zum Geleit

Verzeih! nun hab' ich doch, — wenn auch ein wenigbeklommen,
Dein Lied aus der verschwiegenen Schublade genommen.
Der Wunder tät mich halt zwicken und plagen,
Was Meister Othmar zu dem Werklein möcht'sagen.
Dess' hast Du Dich aber, wie Du vermerkst, nicht zu beklagen.
Hater's doch allsogleich, ungeachtet
dieses oder jenes Fehlers, wohlgefällig betrachtet.
Drauf ist er damit in seine Werkstatt gegangen
Und hat ohne Säumnis angefangen
an den Notenfiguren in grossen Zügen
nach seinem Sinn herum zu biegen,
an dem Hinauf und Hinab jeglicher Zeilen
vergnüglich zu bosseln, hobeln, zu feilen;
aber dergestalt, dass dem Original Themata
in keiner Weise ein Leid nicht geschah.
Doch über dem meisterlichen Ergötzen
die Melodei nach allen Regeln zu wetzen,
Über dem Modulieren, Fugen und Schichten,
Verdunkeln oder Besser-belichten
etlicher Quinten, Dreiklänge und Terzen,
über dem Sticheln, Stricheln, Tupfen und Schwärzen
von Notenköpfen, Kreuzen und Doppelkreuzen
Und anderweitigen verzwickten Zeichenkäuzen
ist mählings ein neuer «Sommerabend» erstanden —
nun, liebe Meisterin, nimm ihn zuhanden!
Und freu' Dich der sinnigen Handlung
anbeilgender, obenbeschriebener Verwandlung!

Paul Schoeck
Br. 25. Juli 21.