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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (2006)

Artikel: Erich Schmids Drei Sätze für Orchester op. 3

Autor: Brandes, Juliane

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835148

Erich Schmids *Drei Sätze für Orchester* op. 3

Juliane Brandes (Freiburg i.Br.)

Bei der öffentlichen Erstaufführung mit dem Sinfonieorchester Basel im Jahre 1993 unter der Leitung von Mark Andreas Schlingensiepen im Rahmen des 94. Schweizerischen Tonkünstlerfests[1] und bei weiteren Aufführungen durch Heinz Holliger[2] verursachten die *Drei Sätze für Orchester* op. 3 des Schweizer Komponisten Erich Schmid (1907–2000) in der zeitgenössischen Musikszene ein reges Aufhorchen und verbuchten einen unerwartet grossen Erfolg.

Es ist jedoch symptomatisch für Schmids Œuvre, dass auch op. 3 erst über sechzig Jahre nach der Entstehung auf Interesse stiess und uraufgeführt wurde.[3] Wie ein Grossteil seiner Werke erfuhren auch Schmids Orchesterstücke zu ihrer Entstehungszeit keine Erstaufführung. Zwar hatte der aufstrebende Komponist bereits 1930 für eine Aufführung des Werkes beim Frankfurter Rundfunk geworben, jedoch scheiterte die Idee an einem zu hohen Probenaufwand.[4]

Bei diesem sehr spät gewürdigten Opus des in letzter Zeit zunehmend bekannt werdenden Komponisten ist es lohnenswert, auch einen analytischen Beitrag zu leisten – zumal von op. 3 bisher keine aufschlussreiche analytische Rezeption stattfand.[5] Obgleich die *Drei Sätze für Orchester* nicht nur für sich

1 Das Konzert fand am 11. September 1993 im Musiksaal des Stadt-Casinos Basel statt und wurde am 22. September 1993 durch Radio DRS 2 übertragen.

2 Die Konzerte ereigneten sich am 29. August 2000 zum Fest der Künste (im Rahmen des 100-jährigen Jubiläums des Schweizerischen Tonkünstlerverbands) mit dem Sinfonieorchester Basel (Rundfunkübertragung durch Radio DRS 2 am gleichen Tag), am 17. und 18. März 2003 im Métropole Lausanne mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne (Übertragung am 23. März 2003 durch Radio Suisse Romande 2) und am 11. März 2004 im Stadt-Casino Basel (gesendet am 8. Mai 2004 durch Radio DRS 2).

3 Eine Tonbandeinspielung durch den SWF, die jedoch nicht in einem öffentlichen Rahmen stattfand, erfolgte am 22. Mai 1992 mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter der Leitung von Patrick Davin in der Philharmonie Ludwigshafen.

4 Im Brief vom 2. Oktober 1931 an seine Eltern (Frankfurt a.M.) schreibt Erich Schmid: «Ich hoffe bestimmt, dass diesen Winter auch hier was gemacht wird. Rosbaud interessiert sich sehr für meine Orchesterstücke, kann sie aber jetzt nicht aufführen, da sie viel Proben erfordern.» (Der Brief befindet sich – wie der gesamte Nachlass von Erich Schmid – in der Zentralbibliothek Zürich, CH-Zz, unter der Signatur: Mus NL 37: III: C: 1931: 8.)

5 Ein erster Versuch einer analytischen Darstellung erfolgte in meiner 2005 fertiggestellten Examensarbeit, deren Ergebnisse im Folgenden präsentiert werden. Sie ist in der Bibliothek der Musikhochschule Freiburg im Breisgau einsehbar.

gesehen, sondern auch für Erich Schmids Œuvre in mehrfacher Hinsicht von herausragender Bedeutung sind: Zum einen sind sie in Schmids sonst eher kammermusikalischem Schaffen das einzige Werk für grosses Orchester. Zum anderen fällt ihre Entstehung in einen für den Komponisten sehr prägenden Zeitraum, denn eine erste Fassung entstand im Sommer des Jahres 1930, kurz vor seinem Studienjahr bei Arnold Schönberg (1874–1951) in Berlin. So finden sich im Autograph dieser ersten Fassung[6] folgende vom Komponisten vorgenommene Datierungen:

2. Satz: Frankfurt/Main, den 4. Juni 1930
1. Satz: Frankfurt/Main, den 24. Juli 1930
3. Satz: Frankfurt/Main, den 28. August 1930

Eine vom Komponisten eigens mit dem Titel «endgültige Fassung» versehene Revision erfolgte einige Jahre später; die Partitur bezeugt eine Fertigstellung im Sommer des Jahres 1936.[7] In dieser lässt sich ein Einfluss Arnold Schönbergs durchaus nachweisen,[8] denn die Korrekturen basieren – neben vereinzelten, minimalen Abänderungen bestimmter Tonhöhen – hauptsächlich auf rhythmisch-metrischen Umgestaltungen.[9]

Da die revidierte Fassung gemäss ihrer Überschrift als der verbindliche Notentext anzusehen ist, bezieht sich meine analytische Darstellung ausschliesslich auf die endgültige Fassung von 1936. Zur Anschauung biete ich Abschriften aus Schmids autographem Particell, welches ich für diesen Zweck an den Notentext der endgültigen Fassung angeglichen habe.[10]

Ziel meiner Darstellung ist es, dem Leser einen analytischen Eindruck von op. 3 zu ermöglichen. Hierbei stehen zwei Aspekte im Vordergrund: In einem ersten Abschnitt wird die eigentümliche Kompositionstechnik der drei Sätze exemplarisch beleuchtet und beurteilt. In einem zweiten Abschnitt folgen Informationen zur Werkgestalt.

6 Das Autograph der ersten Fassung trägt die Widmung: «Meinen Eltern».
7 Demnach wurde die Revision in Glarus vorgenommen. Die verschiedenen Partituren sind in Schmids Nachlass in CH-Zz unter den Signaturen: Mus NL 37: I: Ba 2.1 (erste Fassung) und Mus NL: 37: I: Ba 3.1 (endgültige Fasung) archiviert.
8 Siehe hierzu Kapitel 5.1 meiner Examensarbeit.
9 Ähnliches ist bei der überarbeiteten Fassung von Schmids *Streichquartett* op. 4 der Fall; vgl. Erich Schmid: «Ein Jahr bei Arnold Schönberg in Berlin», in: *Melos* 4 (1974), S.190–203.
10 Das undatierte Particell (CH-Zz, Mus NL 37: I: Ba 3.2) beinhaltet den Notentext der ersten Fassung und entstand demzufolge ebenfalls im Jahre 1930.

1. Kompositonstechnik

Als Kompositionsgrundlage der *Drei Sätze* op. 3 dienen jeweils mehrere verschiedene Grundgestalten (Abb. 1, S. 44). Die Arbeitsweise mit diesem Reihenmaterial ist in gewisser Hinsicht mit dem ‹klassischen› Zwölftonverfahren der Neuen Wiener Schule vergleichbar.[11] Jedoch sind die drei Sätze keinesfalls schulmässig dodekaphon. Sowohl die Grundgestalten als auch deren Verarbeitung sind weitaus freierer Art. Ausserdem zeichnet sich die Reihentechnik von op. 3 nicht nur durch besondere Freiheiten aus, welche im Folgenden zu klassifizieren sind. Sie wird zudem in den einzelnen Sätzen unterschiedlich konsequent gehandhabt. Während in den Ecksätzen zumindest die Tendenz besteht, die Vollständigkeit der Reihen zu wahren, fällt es schwer, für den Mittelsatz überhaupt eindeutige Grundgestalten zu bestimmen. Zwar bezieht sich op. 3/II ebenfalls fast ausschliesslich auf die zu Beginn exponierten intervallischen Zusammenhänge, jedoch treten die im Verlauf wiederkehrenden Motive häufig in kleineren Formationen auf, selten als stets gleich bleibende, grössere Reihenkomplexe. Dennoch erscheint es auch hier aus methodischen Gründen sinnvoll, die exponierten Motivgestalten als ‹Reihen› darzustellen, da ein Auftreten der Gesamtheit der Gestalten durch eine solche Kennzeichnung besser erfasst werden kann.[12]

1.1. Reihenmaterial und Reihengebrauch

Abb. 1 zeigt die in den jeweiligen Sätzen verwendeten Grundgestalten. Sie sind in den ersten Takten eines jeden Satzes in polyphoner Schichtung exponiert. Betrachtet man das Material selbst, fällt auf, dass sich die Sätze nicht nur auf eine, sondern auf mehrere verschiedene Reihen beziehen. Eine weitere Besonderheit ist, dass nicht alle Grundgestalten das chromatische Total umfassen (Abb. 2, S. 45).[13]

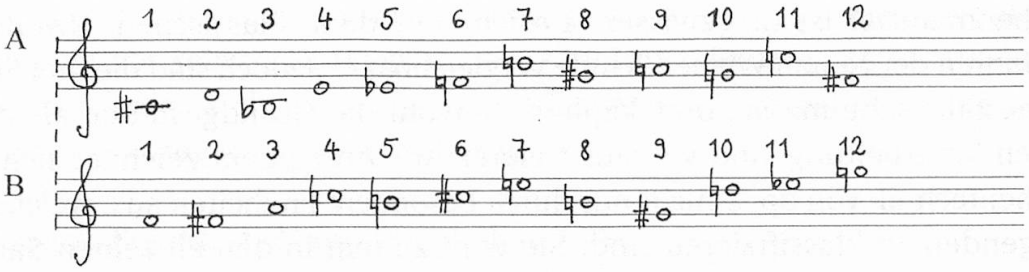
11 Eine ‹klassische Zwölftontechnik› meint in diesem Zusammenhang eine konsequente dodekaphone Setzweise, wie sie beispielsweise bei Arnold Schönbergs *Klaviersuite* op. 25 (1923) oder Anton Weberns *Streichtrio* op. 20 (1927) vorliegt.

12 Übrigens sind in Schmids Skizzen zu op. 3 ausschiesslich die Grundgestalten der Ecksätze vermerkt, für den zweiten Satz hingegen fehlen derartige Aufzeichnungen (vgl. Erich Schmids Skizzen zu op. 3, CH-Zz, Mus NL 37: I: Ba 3.3).

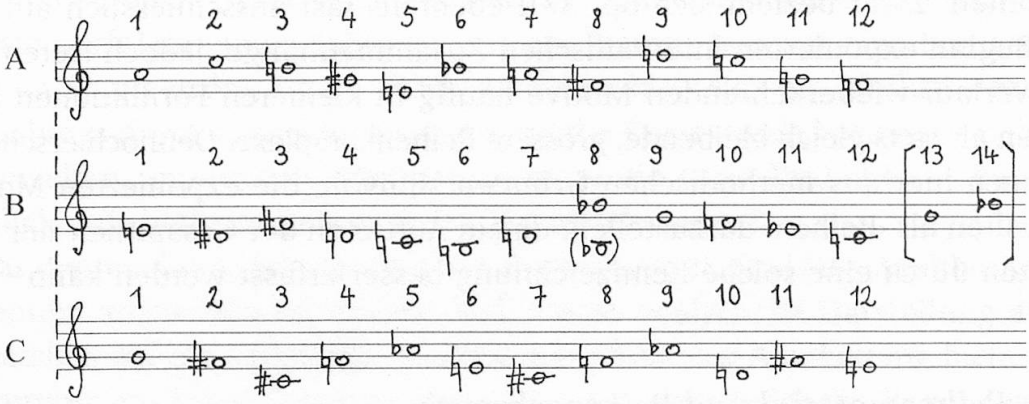
13 Dies zeigt z.B. Reihe B von op. 3/1. Zum chromatischen Total fehlt ein *b*, *h* ist dafür doppelt. Alle anderen Reihen der Ecksätze sind dodekaphon. Die Grundgestalten des erstkomponierten Mittelsatzes hingegen zeigen wenig Tendenzen zur Zwölftönigkeit. Auffällig sind hier nicht nur die vielen Ton- und Motivwiederholungen, sondern auch verschiedene tonale Implikationen in der Tonfolge. (Z.B. weckt Reihe A eine Assoziation mit a-Moll. Der Komponist hat also bei der Auskomponierung die Möglichkeit, diesen Implikationen Folge zu leisten, oder ihnen entgegenzuwirken.)

Abbildung 1

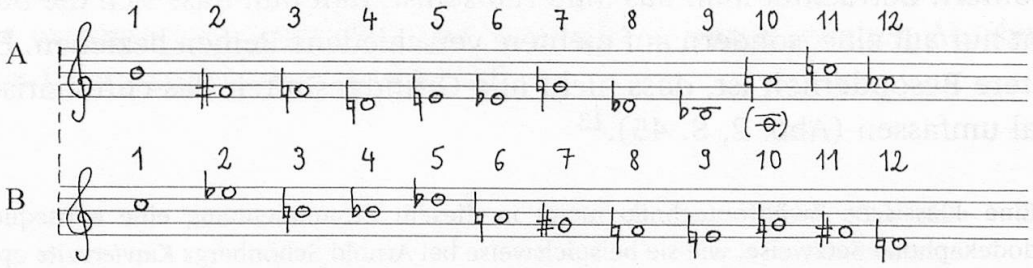
op. 3/I



op. 3/II



op. 3/III

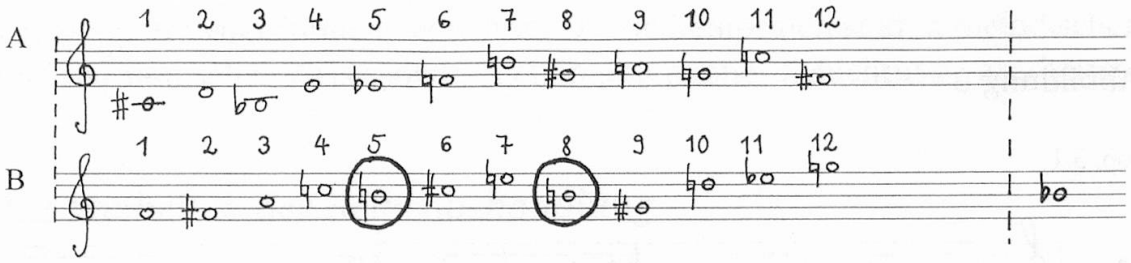


Diese Eigenschaften sind eher untypisch für eine klassische dodekaphone Setzweise, jedoch hierzu nicht grundsätzlich widersprüchlich.[14]

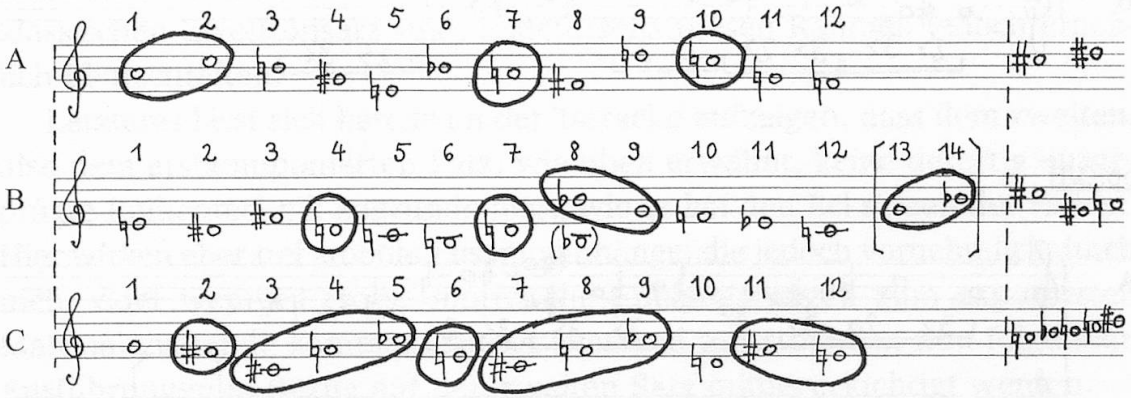
14 Beim zwölftönigen Komponieren kommt es weniger darauf an, dass alle zwölf Töne der chromatischen Skala in einer zugrunde liegenden Reihe Verwendung finden, sondern vielmehr darauf, aus einer «Intervallproportionenreihe alle diastematischen Vorgänge und Zustände einheitlich organisieren zu können.» (Eckehard Kiem: «Arnold Schönbergs Klavierstücke op. 23. Versuch einer analytischen Darstellung ihrer Kompositionsweise». masch. Freiburg 1975 [unveröffentlicht, Bibliothek der Musikhochschule Freiburg], S. 3.)

Abbildung 2

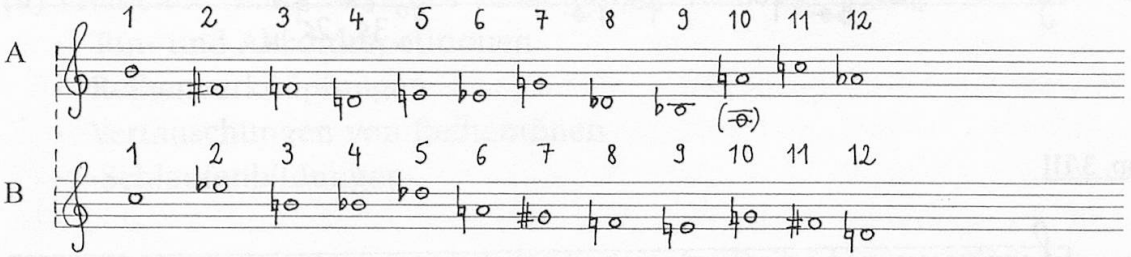
op. 3/I



op. 3/II



op. 3/III



Dennoch zeigt sich in ihnen eher eine Parallele zu Übergangswerken der Neuen Wiener Schule, in denen der Schritt von freier Atonalität zur Zwölftontechnik vollzogen wird (wie z.B. bei den *Klavierstücken* op. 23 von Arnold Schönberg).

Innerhalb und zwischen den Grundgestalten entsprechen sich kleinere motivische Baueinheiten, welche sowohl innerhalb der Stücke als auch satzübergreifend, also in einem zyklischen Sinne, motivischen Zusammenhalt stiften können (Abb. 3)[15].

Abbildung 3

op. 3/I

A

B

op. 3/II

A

B

C

op. 3/III

A

B

15 Zum Beispiel findet sich in fast allen Grundgestalten eine Intervallkonstellation mit kleiner Terz und kleiner Sekunde (3> 2>). Von diesem Motiv existieren ebenfalls Varianten mit grosser Terz und/oder grosser Sekunde (3< 2<).

Die Reihen treten in den ihnen zugehörigen Sätzen in verschiedenen Modi, d.h. neben ihrer Originalform in Umkehrung (U) und Krebsumkehrung (K) sowie auf verschiedenen Transpositionsstufen auf – allerdings wird im ersten Satz auf Krebsumkehrungen (KU) und im letzten Satz nahezu völlig auf Transpositionen verzichtet. Die Reihenformen sind in melodischer und harmonischer Weise sowie auch in polyphoner Schichtung verarbeitet.

1.2 Freiheiten der Reihenbehandlung

Bei diesem scheinbar schulmässigen Umgang mit den Reihen lassen sich jedoch ebenfalls Eigenheiten finden, und zwar im Sinne besonderer Freiheiten, die zwar einerseits durchaus vergleichbar mit den Freiheiten in einem klassischen Zwölftonsatz sind, andererseits diesen Rahmen jedoch erheblich überschreiten.

Letzteres lässt sich bereits an der Tatsache aufzeigen, dass dem zweiten, also dem erstkomponierten Satz, wie oben erwähnt, keine derartig ausgeprägte Reihentechnik zugrunde liegt, wie es bei den Ecksätzen der Fall ist. Hier wirken eher frei atonale Zusammenhänge, die jedoch vornehmlich durch mehr oder weniger grosse motivische Entsprechungen zum exponierten Material zustande kommen. Dieser Umstand muss bei den nun folgenden Ausführungen in Bezug auf den zweiten Satz mitberückichtigt werden.

Die besonderen reihentechnischen Freiheiten in op. 3 lassen sich folgendermassen klassifizieren:

(a) Freiheiten innerhalb eines vollständigen Reihengefüges
- Ton- und Akkordrepetitionen
- Reihenverknüpfungen
- Vertauschungen von Reihentönen
- ‹Schlaufenbildungen›

(b) Freiheiten, die über die Vollständigkeit der Reihe hinausweisen
- die Verwendung von unvollständigen Reihenabschnitten
- das Aussparen einzelner oder mehrerer Tonhöhen
- das Austauschen von einzelnen Reihentönen

(c) Freiheiten ohne reihentechnischen Zusammenhang
- ‹freie Zonen›

Die unter Punkt (a) aufgeführten Freiheiten innerhalb eines vollständigen Reihengefüges sind für einen konsequenten Umgang mit den Reihen nicht unbedingt untypisch. Die unzähligen *Ton- und Akkordrepetitionen* zum Bei-

spiel, welche in op. 3 als ein überaus wichtiges motivisches Ausdrucksmittel fungieren, sind für eine schulmässige Reihentechnik völlig unproblematisch. Die Repetitionsstrukturen bieten ein probates Mittel zur motivischen Auflockerung und Variierung der sonst durch die Grundgestalten sehr streng gefügten Tonhöhenverläufe.

Ähnlich unproblematisch für eine schulmässige Dodekaphonie verhält es sich mit *Reihenverknüpfungen*, einer Technik durch die in der Regel zwei aufeinanderfolgende Reihenformen dadurch angeschlossen werden, dass einzelne oder mehrere Töne sowohl als Bestandteil der vorausgehenden als auch der folgenden Reihe definiert sind.

In Zwölftonwerken der Wiener Schule unterliegt dieses Anknüpfungsverfahren nicht selten einem Prinzip – was dann eigentlich eher ein Beispiel für eine besonders strenge Handhabung der Reihentechnik ist. Bei Schmids op. 3 hingegen finden sich keine derartigen strengen Prinzipien, hier ermöglicht die Verknüpfung lediglich, die Reihen als Ganze geschickt im Satz unterzubringen. Daher kann dieses Verfahren in Falle von op. 3 eher als eine Form von freiheitlicher Reihenbehandlung angesehen werden.

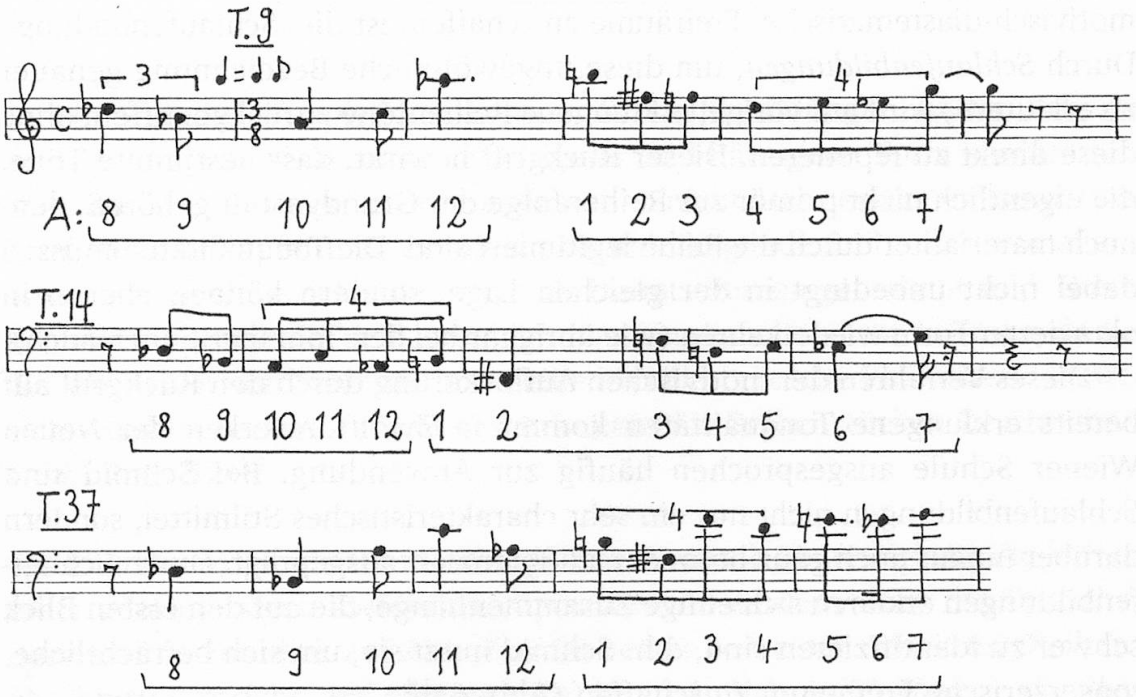
Doppelt definierte Reihentöne treten in den ersten beiden Sätzen von op. 3 nur sporadisch auf und betreffen ausschliesslich einzelne Tonhöhen. Im letzten Satz hingegen ist das Phänomen der Reihenverknüpfung viel öfter und in einer wesentlich komplexeren Form anzutreffen: Nicht nur einzelne Töne, sondern gleich mehrere sind doppelt oder sogar mehrfach (!) definiert. Die Verknüpfungstechnik des dritten Orchesterstücks, die im Vergleich zu den ersten beiden Sätzen wesentlich komplexer ausfällt, lässt sich dadurch begründen, dass in diesem Satz eine höhere Quantität an verarbeiteten Reihenformen und somit eine wesentlich höhere Reihendichte existiert.

Eine höhere Komplexität gegenüber den anderen Sätzen zeigt das dritte Orchesterstück auch hinsichtlich der *Vertauschungen von Tonhöhen*. Die Vertauschung einzelner Töne sowie auch die Umstellung verschiedener kleiner Reihenabschnitte ist in klassischen Zwölftonwerken ebenfalls nicht ungewöhnlich und auch in op. 3 keinesfalls selten. Im ersten Satz sind Vertauschungen einzelner Reihentöne relativ häufig und mehr oder weniger willkürlich gesetzt; im Falle von Umstellungen von Reihenabschnitten hingegegen tritt fast immer ein bestimmtes Vertauschungs-Prinzip ein.[16] Im

16 Die Töne 8-10 *(h-gis-d)* von Reihe B werden häufig abgespalten und erklingen als Dreitonmotiv häufig an einer anderen Position bei Ablauf der Reihe. Der Grund dafür wird bereits bei der Exposition der Reihe in Takt 2 gelegt, wo diese Reihentöne gesondert hervorgehoben sind.

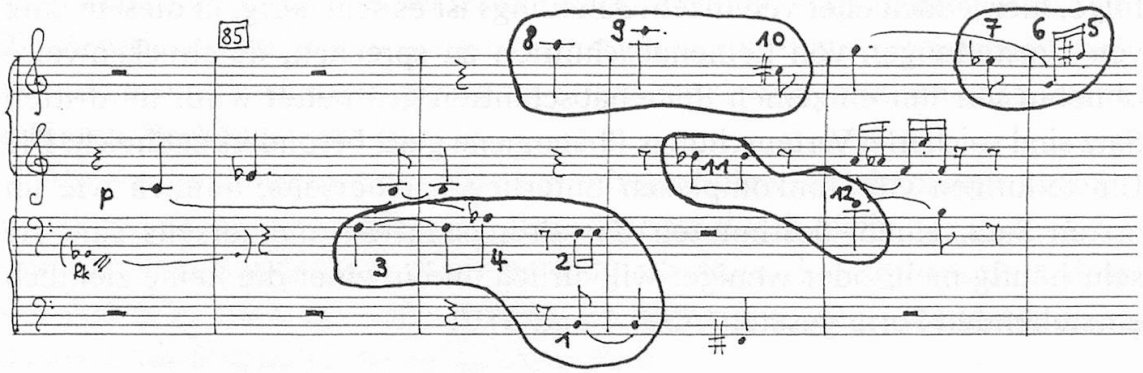
zweiten Satz gibt es ebenfalls Verkehrungen innerhalb der motivischen Tonfolge, hier jedoch eher vereinzelt. Allerdings ist es schwierig, in diesem Satz von Umstellungen von Reihenabschnitten zu sprechen, da streckenweise ohnehin nur mit einzelnen Reihenabschnitten gearbeitet wird. Im dritten Satz sind solcherlei Vertauschungs-Phänomene ganz besonders zahlreich: Die Umstellungen von Tonkomplexen unterliegen einerseits, ähnlich wie im ersten Satz, einem bestimmten Gestaltungsmuster, andererseits sind sie sehr häufig mehr oder weniger willkürlich und in einer die Reihe ziemlich entstellenden Form gesetzt (Abb. 4 und 5)[17].

Abbildung 4



17 Abb. 4 zeigt das erste Thema des letzten Satzes und einige seiner Varianten. Es besteht aus den vertauschten Tonkomplexen 8–12 und 1–7 der Reihe A. Abb. 5 zeigt die vollständig verarbeitete Umkehrung von Reihe A, jedoch sind ihre Bestandteile vertauscht und weiträumig im Satz verteilt. Es fällt auf, dass die Reihentöne des ersten Reihenabschnitts (Töne 1–4) ebenfalls in ihrer Reihenfolge vertauscht sind und so das vorhergehende Motiv von T. 85 imitieren. Schmid kam es an dieser Stelle also in erster Linie auf den Imitationsvorgang, also auf eine freie motivische Entsprechung, an.

Abbildung 5

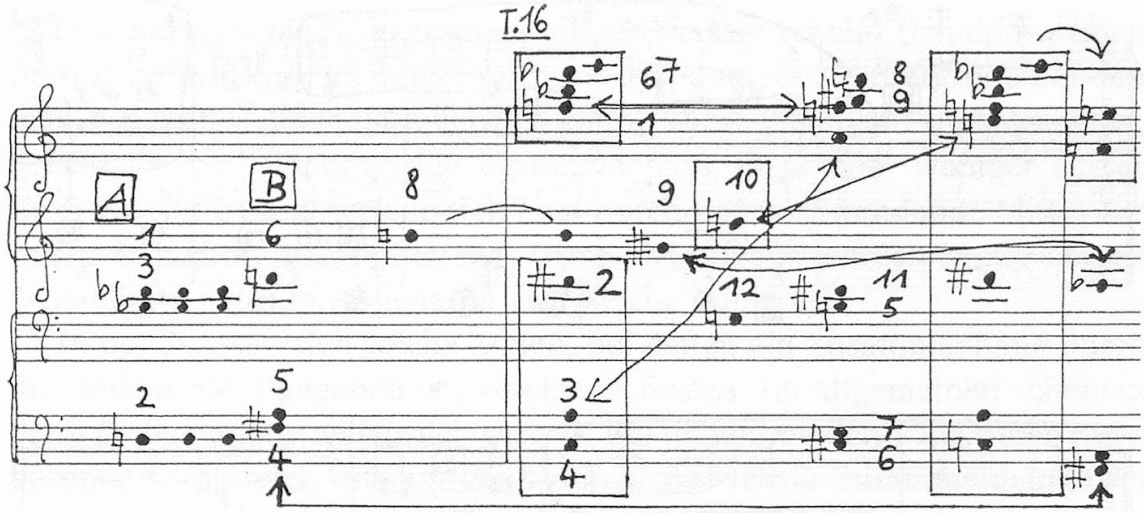


Eine weitere ‹legitime› Möglichkeit, innerhalb des strengen Reihengefüges motivisch-diastematische Freiräume zu schaffen, ist die ‹Schlaufenbildung›. Durch *Schlaufenbildungen*, um diese ungewöhnliche Bezeichnung genauer zu erläutern, wird auf vorige, erklungene Reihentöne zurückgegriffen, ohne diese direkt zu repetieren. Dieser Rückgriff bewirkt, dass bestimmte Töne, die eigentlich nicht primär zur Reihenfolge der Grundgestalt gehören, dennoch materialiter durch die Reihe legitimiert sind. Die Tonqualitäten müssen dabei nicht unbedingt in der gleichen Lage, sondern können ebenso in oktavierter Form wiederkehren (wie übrigens bei den Tonrepetitionen auch).

Dieses Verfahren der motivischen Auflockerung durch den Rückgriff auf bereits erklungene Tonqualitäten kommt in Zwölftonwerken der Neuen Wiener Schule ausgesprochen häufig zur Anwendung. Bei Schmid sind Schlaufenbildungen nicht nur ein sehr charakteristisches Stilmittel, sondern darüber hinaus auch ganz besonders differenziert ausgeprägt. Durch Schlaufenbildungen erklären sich einige Zusammenhänge, die auf den ersten Blick schwer zu identifizieren sind, d.h. Schmid nutzt sie, um sich beträchtliche, tonsetzerische Freiheiten zu schaffen (Abb. 6)[18].

18 Abb. 6 zeigt ein Beispiel aus dem ersten Satz, bei dem Töne, die nicht durch die Reihe definiert sind, als Schlaufenbildung von zuvor erklungenen Reihentönen erklärbar sind.

Abbildung 6

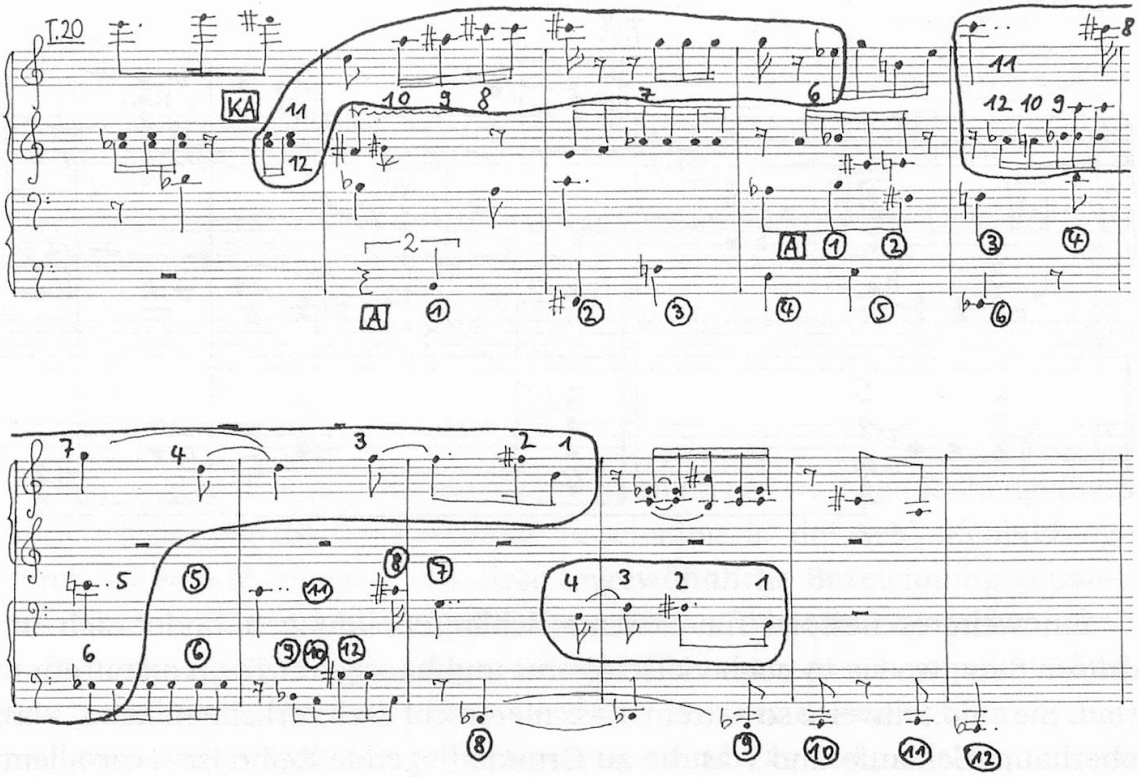


Ein weiteres Beispiel für extreme Schlaufenbildungen findet sich im dritten Satz, wo sie in noch vielseitigerer und häufigerer Form anzutreffen sind. Sie sind teilweise so extrem, dass man nicht mehr erkennen kann, was überhaupt Schlaufe und was die zu Grunde liegende Reihe ist – vor allem deswegen, weil die Schlaufen auch als Hauptstimmen gebraucht sind. Diese Beobachtung stellt die Schlaufenbildung eigentlich als solche in Frage, da sie die Wertigkeit von Schlaufe und Reihe nivelliert. Solche Phänomene lassen sich wohl besser als ein freieres Arbeiten mit Reihenstücken beschreiben (Abb. 7, S. 52)[19].

(b) Eine derartig freie Handhabung dieser Technik übersteigt die Freiheiten einer schulmässigen Zwölftonkomposition. Ausserdem weist die Tatsache, dass man in Hinblick auf Abb. 7 wohl besser von einer Arbeit mit Reihenabschnitten spricht, auf Kategorie (b) hin, nämlich auf *Freiheiten, die über die Vollständigkeit der Reihe hinausweisen*.

19 Siehe in diesem Beispiel die beiden Reihen A und die Krebsumkehrung von A. Insgesamt lassen sich alle Tonkomplexe den entsprechenden vollständigen Reihenformen zuordnen, jedoch kann eine klare Zuordnung von Reihe und Schlaufe nicht gelingen.

Abbildung 7



Wäre in diesem letzten Beispiel immerhin noch die Zuordnung zu einer vollständigen Grundreihe möglich, lassen sich in den beiden Aussensätzen von op. 3 auch einzelne Reihenstücke finden, die nicht mehr auf eine vollständige Grundreihe beziehbar sind. Dennoch bleibt der Ausnahmecharakter einer solchen Arbeit mit Reihenbruchstücken in beiden Sätzen erhalten, während sie, wie bereits erwähnt, im Mittelsatz eher dem Normalzustand entspricht.

Spätestens in dem Moment allerdings, wo die Vollständigkeit der Reihe beeinträchtigt wird, und das ist bei der Verarbeitung von blossen Reihenbruchstücken der Fall, erweist sich eine schulmässige, strenge Reihentechnik als fragwürdig. Zumindest zeigt eine derartige Verwendung der Grundgestalten, dass Schmid in op. 3 auf die Verarbeitung von vollständigen Reihen, trotz der scheinbar vorhandenen Tendenz, keinen allzu grossen Wert legte.

Dies bezeugen auch verschiedene andere Phänomene, wie z.B. das *Auslassen von Reihentönen oder von Tonkomplexen* oder auch das schlichte *Austauschen von einzelnen Reihentönen*, dies gewöhnlich um einen Halbton.[20]

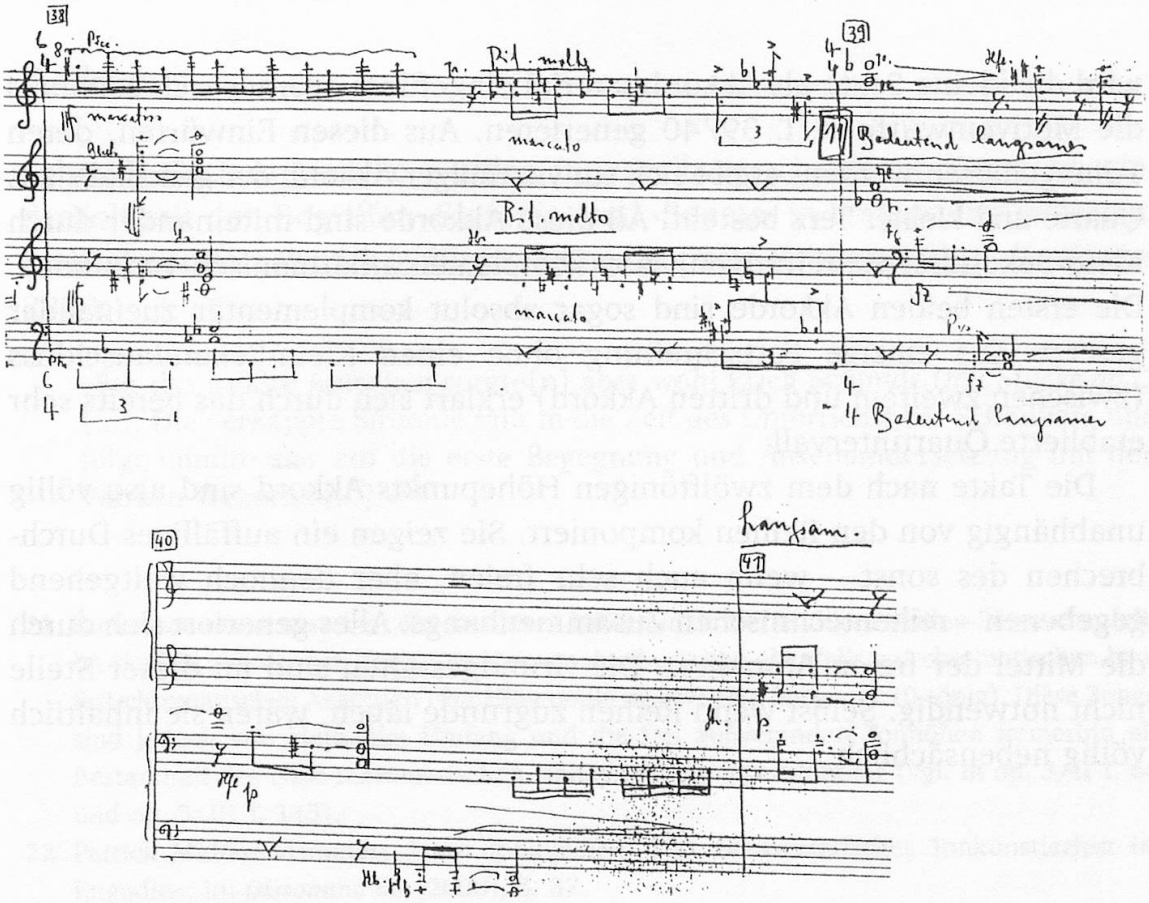
20 Diese beiden Freiheiten, welche jeweils ebenfalls die Vollständigkeit einer Reihe beeinträchtigen, sind durchaus auf die Revision im Jahre 1936 zurückzuführen. Jedoch finden sich derartige freie Abänderungen bereits ebenfalls in der ersten Fassung von 1930. Da also auch die erste Fassung der Orchesterstücke unter solch freien Voraussetzungen entstand, hatte Schmids Revision im Grunde keine Auswirkungen auf die Reihentechnik.

(c) Die bemerkenswertesten Freiheiten in Schmids op. 3 zeigen sich jedoch bei jenen Stellen, bei denen das musikalische Geschehen durch keine der oben genannten Möglichkeiten legitimiert zu sein scheint (bei den vorigen Beispielen ist die Reihe immer noch Bezugspunkt, der Hintergrund auf den man sich materialtechnisch berufen kann). Diese Freiheiten sind Momente, bei denen der reihenmässige Zusammenhang mehr oder weniger ausser Kraft gesetzt ist und welche sich eher durch Bezug stiftendende Mittel der freien Atonalität erklären lassen. Diese Phänomene werden in der obigen Darstellung *freie Zonen* genannt (vergleiche Punkt c).

In op. 3 lassen sich solche Zonen, bei denen ein Zusammenhang durch die Reihen nicht gegeben ist, vereinzelt finden. Im allgemeinen scheinen diese Stellen relativ willkürlich gesetzt. Die reihenfremden Töne treten nicht besonders zahlreich auf und sind durch motivische Zusammenhänge im Satz eingebunden.

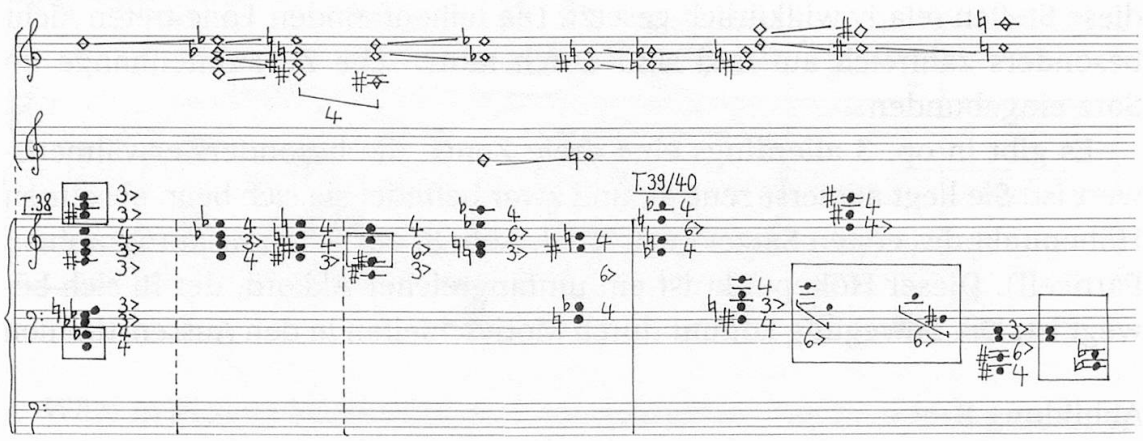
Es gibt in op. 3 allerdings eine ‹freie Zone›, die besonders erwähnenswert ist. Sie liegt äusserst zentral, und zwar befindet sie sich beim absoluten Höhepunkt des ersten Satzes (vgl. T. 38, Abb. 8, aus Schmids autographem Particell). Dieser Höhepunkt ist ein umfangreicher Akkord, der in sich bewegt ist. Die Bewegung kommt durch Motivschleifen in den Aussenstimmen

Abbildung 8



zustande. Die Gesamtheit des Akkords umfasst das chromatische Total. Die dem Höhepunkt folgenden Akkordfortschreitungen (T. 38–40) lassen sich in erster Linie nicht durch das gegebene Reihenmaterial erklären, sondern durch andere, autonome intervallische Zusammenhänge und durch das Prinzip der Komplementärharmonik. Wie Abb. 9 zeigt, bestehen alle Akkorde aus Quarten und kleinen Terzen. Dies leitet sich aus dem vorhergehenden absoluten Höhepunktsakkord ab, welcher fast ausschliesslich aus diesen Intervallen gebaut ist und welcher die Intervalle überdies durch die Motivschlaufen der Aussenstimmen exponiert (siehe Kasten, Abb. 9). Ab dem vierten Akkord

Abbildung 9



wird die kleine Sexte als Akkordmaterial eingeführt, woraus sich ebenfalls die Motiveinwürfe in T. 39/40 generieren. Aus diesen Einwürfen, deren Töne gehalten werden, ergibt sich ein viertöniger Akkord, der gleichfalls aus Quarte und kleiner Terz besteht. All diese Akkorde sind miteinander durch Klein-Sekundfortschreitungen, also komplementärharmonisch verbunden. Die ersten beiden Akkorde sind sogar absolut komplementär zueinander gesetzt. Die einzige Fortschreitung ohne einen Klein-Sekundanschluss (zwischen zweitem und dritten Akkord) erklärt sich durch das bereits sehr etablierte Quartintervall.

Die Takte nach dem zwölftönigen Höhepunkts-Akkord sind also völlig unabhängig von den Reihen komponiert. Sie zeigen ein auffälliges Durchbrechen des sonst – wenn auch sehr freien, aber dennoch weitgehend gegebenen – reihentechnischen Zusammenhangs. Alles generiert sich durch die Mittel der freien Atonalität. Die Grundgestalten sind an dieser Stelle nicht notwendig. Selbst wenn Reihen zugrunde lägen, wären sie inhaltlich völlig nebensächlich.

Fazit

Es zeigt sich also, dass Schmids Kompositionstechnik von op. 3 nicht ausschliesslich an die Grundgestalten gebunden ist. Sie zeichnet sich viel eher durch ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen einem eigentümlich freien Reihen-Prinzip und frei atonalen, autonomen Formstrategien aus.

Zudem lässt insbesondere das obige Beispiel eine kritische Auseinandersetzung des Komponisten mit der Zwölftontechnik vermuten: Durch den Höhepunkt in T. 38 ist ein Umschlagspunkt zwischen strengster Konstruktion und absoluter Freiheit bewusst auskomponiert. Der an motivischer Substanz immer satter werdende Satz wird so dicht, dass alles Sukzessive in die Gleichzeitigkeit, zum vertikalen chromatischen Total überführt wird. Aber ein intervallisch-motivischer Zusammenhang, welcher durch die Reihe gewährleistet sein soll, kann sich nur in der horizontalen zeitlichen Entfaltung ergeben. Wenn hier sozusagen die zeitliche Ebene in die räumliche überführt wird (d.h. in die vertikale, harmonische Anordnung der Töne) und nur diese noch zählt, stellt sich das Prinzip der Zwölftontechnik selbst in Frage. Mit den frei atonalen Folgetakten, also mit der Durchführung autonomer, von der Reihe unabhängiger Formstrategien, zieht Schmid vermutlich – in nahezu symbolischer Weise – seine individuellen kompositorischen Konsequenzen.[21]

2. Form

Schmids Orchesterstücke wurden innerhalb verschiedener Kontexte wiederholt mit den Begriffen ‹Sinfonie› und ‹Sonate› in Verbindung gebracht. So kommentiert Patrick Müller in seiner Konzert-Kritik zum *Fest der Künste* 2000:

> «Für das größte Aufsehen sorgte[n] aber wohl Erich Schmids *Drei Stücke op. 3* [...]. Die verkappte Sinfonie fällt in die Zeit des Unterrichts bei Schönberg und folgt unmittelbar auf die erste Begegnung und Auseinandersetzung mit den Werken Weberns [...].»[22]

21 Interessanterweise stehen die absoluten Höhepunkte der anderen beiden Sätze ebenfalls im Umfeld einer freien Zone. Die Höhepunkte bestehen ebenfalls aus chromatischen bzw. fast-chromatischen Akkorden (der Höhepunkt des zweiten Satzes ist 10-tönig). Diese Zonen sind jedoch von kleinerem Umfang und die frei auftretenden Tonhöhen immerhin als Bestandteil des (fast-)chromatischen Höhepunktakkords erklärbar (vgl. in op. 3/II T. 68 und op. 3/III T. 145).

22 Patrick Müller: «Hundert Jahre Tonkünstler. 100. Schweizerisches Tonkünstlerfest im Engadin», in: *Dissonanz* 66 (2000), S. 37.

Eine interessante Aussage über die Form von op. 3 gibt ein Brief des Komponisten selbst, in welchem er seinem Frankfurter Studienfreund Erich Itor Kahn (1905–1956) über seinen ersten Unterricht bei Arnold Schönberg berichtet:

> «Ich durfte heute die Orchesterstücke zeigen. Goehr spielte mit mir den Auszug, die anderen lasen in der Partitur mit. Den ersten Satz. Wir spielten ihn zwei mal. Durchweg erhielt ich Beistimmung, nur sei es noch nicht ganz verständlich. Und nun kam für mich ein Verhängnis: ich sollte erklären. Du weißt, wie schwer das für mich ist. Ich vergalloppierte mich auf den Begriff Sonate. Ja eben – auf den Begriff. Dazu wusste ich schon so nicht mehr genau Bescheid und ich war natürlich verwirrt. Da zeigte sich Schönbergs Strenge. Begriff ohne Inhalt – oder mit falschem, das kann er nicht ausstehen. So wurde also erst genau festgestellt, was Motiv, was Thema und was Durchführung ist. Und ich musste zugeben, dass von dem im ursprünglichen Sinne doch eigentlich nichts vorhanden ist. Natürlich habe ich ja trotzdem eine musikalische Idee in diesem Stück durchgeführt. Aber ich habe sie nachträglich falsch analysiert. Und wenn ich nun darüber nachdenke, wird mir auch bewusst, dass ich ja nicht mit der Idee, eine Sonate zu schreiben an das Stück ging, sondern sie erst nachträglich zu konstatieren glaubte. Heute musste ich sehen, dass das ein Fehlschlag der Überlegung war.»[23]

Mit dieser eigenen Deutung des Komponisten könnte man von Vornherein ausschliessen, dass es sich bei op. 3 um eine ‹verkappte Sinfonie› handelt – zumal der erste Satz offensichtlich nicht als Sonatenform komponiert ist. Was aber ist er dann? Und weshalb kommt der Gedanke ‹Sonate› oder ‹Sinfonie› beim Hören bzw. Analysieren der drei Orchesterstücke überhaupt auf?

Die Zusammenstellung von gestisch kontrastierenden Sätzen (schnell – langsam – schnell)[24] lässt durchaus einen Vergleich mit der zyklischen Anlage einer Sinfonie zu – sowie auch das zweite Orchesterstück zumindest durch seine Bezeichnung als Variationensatz (vgl. Anm. 24) einen gewissen Bezug zur sinfonischen Gattung herstellt. Die Ecksätze hingegen, insbesondere der erste Satz, zeigen eine freie, individuelle Formgestaltung, bei welcher gewisse neoklassische Züge eher verdeckt als betont werden.

23 Brief vom 13. November 1930 (Berlin), zitiert nach Schmids Radiosendung vom 29.11.1974, CH-Zz, Mus NL 37: VII: 171. Der Brief ist wahrscheinlich im Nachlass von Erich Itor Kahn archiviert, welcher sich in der Public Library in New York befindet.

24 Die drei Sätze sind folgendermassen überschrieben: 1. Gehende Viertel (¼ = 50–56), 2. Variationen für 12 Soloinstrumente (Thema: sehr ruhig, ¼ = ca. 72), 3. Rasche Viertel (¼ = 80).

Zur Simulation[25] einer sonatenförmigen Anlage können in einem atonalen, reihentechnisch organisierten Satz zwei Gestaltungsmittel dienen: Erstens die Verarbeitung des im ersten Teil exponierten motivisch-gestischen (Themen-)Materials[26] innerhalb eines zweiten grossen Formteils und zweitens eine deutlich inszenierte Reprise. In op. 3/I scheitert die Deutung ‹Sonatensatz› bereits an letzterem Punkt. Zwar existieren durchaus reprisenhafte Elemente, jedoch reichen sie nicht aus, um eine Reprise im konventionellen Sinne zu repräsentieren.

Op. 3/I (Gehende Viertel ¼ = 50–56)

Das erste Orchesterstück lässt mehrere formale Einschnitte erkennen:

T. 11, T. 21, T. 25 und T. 44 (m. A.).

Die Absätze sind durch Generalpausen (T. 21) oder durch das sukzessive Liegenbleiben der verschiedenen Stimmen, welche sich zu einem, den jeweiligen Teil abschliessenden Akkord aufschichten, gekennzeichnet (T. 11, 25, 43).

Neben diesen Merkmalen erfüllen bestimmte Tempovorgaben eine gliedernde Funktion;[27] dies z.B. in T. 43 mit *Tempo I*[28] (mit vorausgehendem *Ritardando molto*). In T. 25 ersetzt die Bezeichnung *Langsam* die Fermate, *Nach und nach ins Tempo I steigern* gibt Impuls für den Neuansatz in T. 26. Aus der Gliederung ergeben sich fünf Teile:

Teil 1: T. 1–11
Teil 2: T. 11–21
Teil 3: T. 21–25
Teil 4: T. 25–43
Teil 5: T. 44 (m. A.)–49

25 In einem atonalen Satz kann eine Sonatenform eigentlich nicht funktionieren, da sie im originären Sinne das Moment von tonaler Spannung voraussetzt. Eine Reprise kann daher auch nicht durch die Rückkehr zur Ausgangstonart, sondern muss durch andere Wiedererkennungseffekte erzeugt werden. Überdies können in einem streng reihengeprägten Satz motivisch-thematische Entwicklungen nur bedingt stattfinden, da die Motivstrukturen durchgängig durch die Reihe determiniert sind. Ein Vorgang der motivischen Abspaltung und Verdichtung kann jedoch durch eine Verdichtung der Satzstruktur, durch die Anhäufung rhythmischer bzw. anderer Motive, die nicht an bestimmte Tonqualitäten gebunden sind, durch Repetitionen oder Schlaufenbildungen simuliert werden.

26 Vgl. Anm. 25.

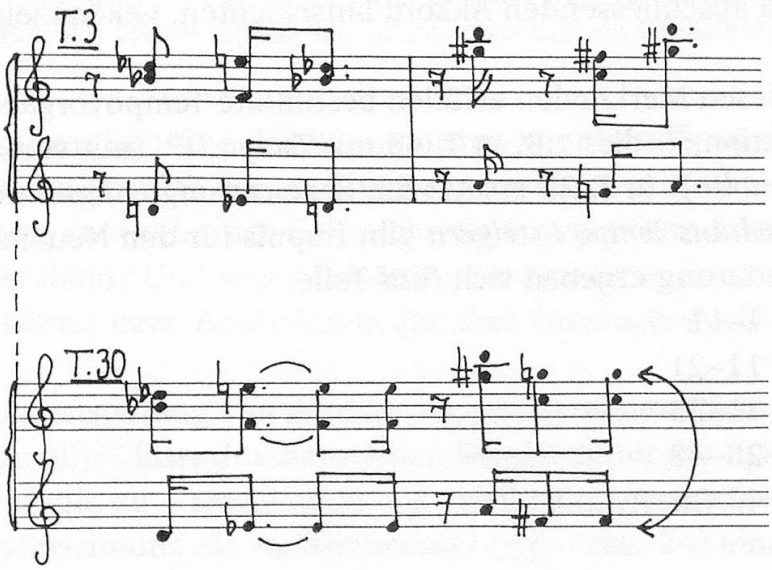
27 Der Tempowechsel als Gliederungsmittel ist typisch für die atonalen Kompositionen der Zweiten Wiener Schule.

28 In T. 30 befindet sich ebenfalls diese Angabe. Inwiefern diese Stelle für die Form relevant ist, wird im Folgenden erörtert.

Bestimmte Tempovorgaben sind es auch, die die grosse formale Anlage nochmals leicht untergliedern; d.h. sie markieren zwar keinen deutlichen Absatz, aber dennoch ‹Richtungswechsel› im musikalischen Verlauf: T. 30 (wie bereits in Anm. 28 erwähnt), T. 39 *Bedeutend Langsamer* (davor: *Molto Ritardando*), T. 41 *Langsam*. Eine klassische Dreiteilung ist also offenbar nicht gegeben. Es gibt jedoch, wie bereits erwähnt, reprisenhafte, oder zumindest wiederkehrende Elemente. Diese befinden sich in T. 30 und ab T. 44 (m. A.).

In T. 30 erklingt – mit Wiedereintritt von *Tempo I* – fast tonhöhengetreu ein sehr wichtiges, rhythmisch leicht modifiziertes Motiv aus dem ersten Teil (Abb. 10). Dieses Motiv spielt zu Beginn des ersten Teils eine wichtige Rolle, weil es durch seine Staccato-Artikulation, seine homophone Setzart und durch die Geste des akkordischen Wechsels ein kontrastierendes Moment im streng polyphonen Legato-Gefüge[29] ist.

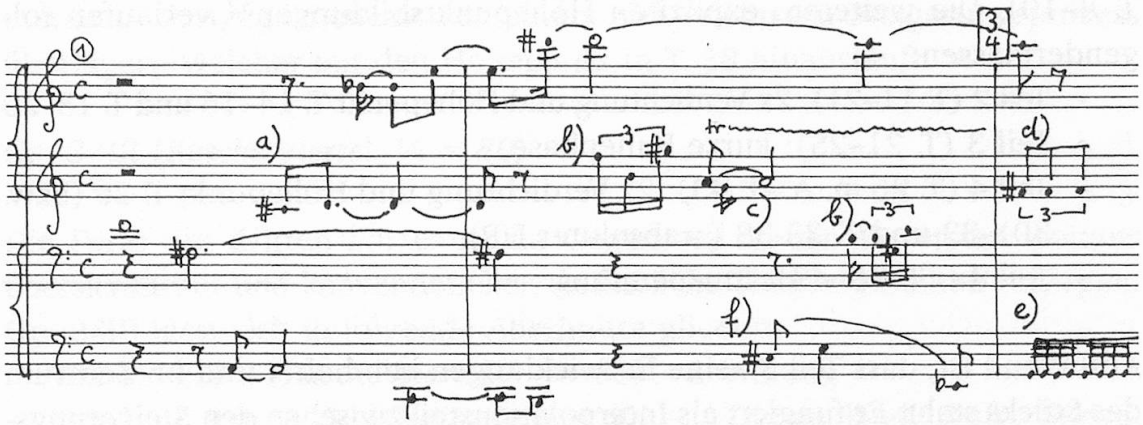
Abbildung 10



In op. 3/I existieren keine grösseren geschlossenen thematischen Gestalten, sondern ausschliesslich bestimmte rhythmisch-gestische Motiv-Bausteine, die überdies nicht zwingend auf einen bestimmten Tonhöhenverlauf fixiert sind (Abb. 11, S. 59). Deshalb wirkt die tonhöhengetreue Wiederkehr eines solch auffälligen Motivs an einem späteren Zeitpunkt des musikalischen Verlaufs – zumal es vorher ausgespart bleibt – wie ein Signal.

29 Das strenge polyphone Gefüge ist das Ergebnis einer äusserst differenzierten durchbrochenen instrumentatorischen Arbeit bzw. einer Übereinanderschichtung unterschiedlicher überlappender Instrumental-Motive, vornehmlich mit Legato-Artikulation (vgl. die Motive von T. 1–3 in Abb. 11).

Abbildung 11



Ein formaler Einschnitt oder ein klares Erlebnis von Reprise kann sich in T. 30 jedoch nicht einstellen, denn die kontinuierliche Entwicklung *(nach und nach ins Tempo I steigern)*, die bereits in den Takten zuvor einsetzt und über T. 30 hinaus geht, kaschiert dieses eher, als dass sie es fördern würde. Ausserdem befindet sich die Figur innerhalb dieser Entwicklung nicht in einem zu T. 3 vergleichbaren Kontext: Die strenge polyphone Schichtung, eine vergleichbare (Legato-)Motivik, gekoppelt an den Wiedereintritt der zuvor ausgesparten originalen Grundgestalten, erfolgen zu einem viel späteren Zeitpunkt, nämlich erst ab *Tempo I* in T. 44 (Abb. 11). An dieser Stelle liegt ein viel deutlicherer Einschnitt vor, der durchaus ein starkes Moment von Bogenform transportiert. Der schmale Umfang und der abschliessende Charakter dieses Formteils sorgen dafür, dass seine Funktion jedoch eher als eine Art Coda statt als Reprise zu deuten ist. Zudem spricht ein weiteres Indiz gegen die klassische Deutungsweise von Exposition und Reprise: Im Autograph der ersten Fassung von 1930 überschreibt der Komponist den ersten Teil mit der Bezeichnung «Vorspiel».[30]

Op. 3/I bietet also zwei einander ähnliche Rahmenteile im Sinne von «Vorspiel» und ‹Coda›. Was aber spielt sich innerhalb dieses formalen Rahmens ab? Die grosse Form des ersten Orchesterstücks orientiert sich an einem weiträumig angelegten Steigerungsprozess, der in mehreren, an Intensität zunehmenden Schüben verläuft und seinen absoluten Höhepunkt in T. 38 erreicht.[31] Diesen Schüben entsprechen die einzelnen Formabschnitte. Bereits im ersten Teil wird solch eine Binnensteigerung mit einer

30 Vgl. Partitur der ersten Reinschrift, CH-Zz, Mus NL 37: I: Ba 3.3.

31 Die Steigerungen kommen vornehmlich durch eine Anreicherung des Satzes durch Akkordrepetitionen und repetierende Motivschlaufen zustande. Sie deuten somit zumindest im oben genannten Sinne (vgl. Anm. 25) eine gewisse motivische Entwicklung an.

leichten Verdichtung des Satzes durch Akkordrepetitionen angedeutet (vgl. T. 8–10). Die weiteren, expliziten Höhepunktsbildungen[32] verlaufen folgendermassen:

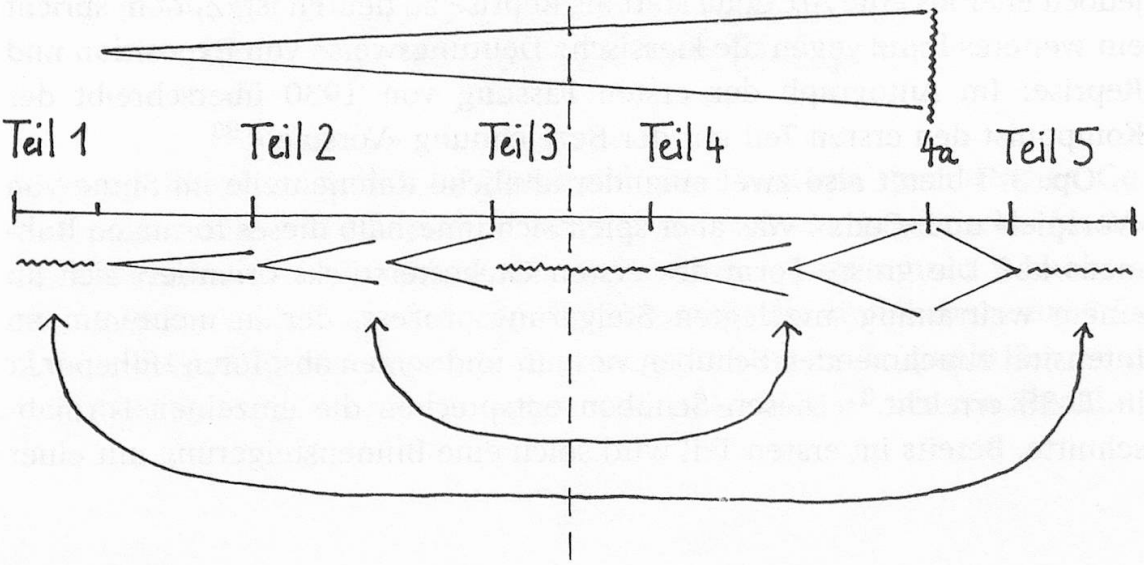
- Teil 2 (T. 11–21): 2x Verdichtung und Höhepunkt T. 14–16 und T. 18–20
- Teil 3 (T. 21–25): kurze Ruhephase
- Teil 4 (T. 26 m. A.–T. 43): 2x Verdichtung und Höhepunkt T. 26 (bzw. 30)–33 und T. 33-38 (=absoluter HP)
- Teil 4a (T. 38–43): Entspannung

Auffallend ist, dass Teil 3 keine Entwicklungen beinhaltet und im Zentrum des Stücks steht. Er fungiert als Interpolationsteil zwischen den Steigerungsteilen 2 und 4, d.h. er gewährt vorübergehend Einhalt im sonst äusserst spannungsgeladenen musikalischen Geschehen.

Der absolute Höhepunkt dient dazu, die in mehreren Etappen angestaute Energie zu entladen. Durch seine orchestrale Dramatik und seine extreme Expressivität wirkt er wie eine Explosion oder ein katastrophaler Zusammenbruch. Der dem Höhepunkt folgende Abschnitt 4a (T. 38–43) dient daher zum Spannungsausgleich, sodass beim coda-artigen Teil 5 (T. 44, *Tempo I*) der energetische Ausgangszustand wieder hergestellt ist.

Die Form von op. 3/I lässt sich somit als eine Reihungsform betrachten, aus deren musikalischem Verlauf sich eine Art Spiegelstruktur ableiten lässt (Abb. 12). Der Einschub (Teil 3) besitzt durch seine Stellung als Mittelpunkt

Abbildung 12



32 Interessanterweise bestehen die jeweiligen Höhepunkte jeweils aus einer akkordischen Wechselstruktur, welche mit dem Staccato-Motiv von T. 3 gestische Verwandtschaft besitzt.

der grossformalen Anlage eine Achsenfunktion.[33] Allerdings ist diese symmetrische Ausgeglichenheit von einem zielgerichteten Steigerungsprozess überlagert, welcher auf den Höhepunkt in T. 38 hinausläuft.

Op. 3/III (Rasche Viertel. ¼ = 80)

Die Form des dritten Satzes ist im Gegensatz zu der des ersten weitaus übersichtlicher und konventioneller, da fassliche Themengestalten vorliegen. Op. 3/III lässt sich in folgende Abschnitte gliedern:

Teil 1: T. 1-8 *(Rasche Viertel. ¼ = 80)* – Eröffnung
Teil 2: T. 9 m. A.-58 (*Grazioso.*$^{3}/_{8}$ *= 60)* – 1. Thema, ländlerhaft / Steigerung mit Ausdruck
Teil 3: T. 58–76 *(a tempo. Un poco meno mosso. [Tempo II] ¼ = 80)* – 2. Thema, ländlerhaft, Steigerung mit Ausdruck
Teil 4: T. 77–84 *(Ruhig)* – Interpolation, Beruhigung
Teil 5: T. 84–106 *(a tempo [II])* – durchführungsähnlich, Steigerung
Teil 6: T. 107 m. A.-128 *(Tempo I)* – mit erstem Thema
Teil 7: T. 129–145 – zweites Thema + erstes Thema gekoppelt, Schlusssteigerung

Die Gliederung lässt sich durch grundsätzliche Tempowechsel und ein Ritardando am Ende eines jeden Formteils (bis auf Teil 4) begründen. Die formalen Einschnitte sind darüber hinaus meist durch eine Ausdünnung des Satzes charakterisiert. Eine Begründung für Teil 7, auf den diese Punkte nicht zutreffen, wird im Folgenden gegeben.

Dem ersten Teil fällt eine einleitende Funktion zu. Er bietet eine hierarchisierte Satzstruktur (Haupt- und Nebenstimmen, begleitende Akkord-Einwürfe), welche für das gesamte Stück massgeblich bleibt. Inhaltlich werden die Reihen und verschiedene Motive vorgestellt; z.B. die komplizierten 16tel-Strukturen zu Beginn, akkordische Motive (s. z.B. ein Wechselmotiv in T. 3/4), Repetitionen (T. 6/7), einen Quintolen- und einen Triolenrhythmus. Der zweite Teil (T. 9–57) stellt in der Hauptstimme das erste Thema vor (T. 9 m. A., Abb. 4). Es besteht aus der umgestellten Reihenform A und zeigt einen sehr regelmässigen Phrasenbau (als ‹störendes Moment› wirkt einzig die Quartole), der sich in zwei auftaktige Dreitaktgruppen gliedern lässt. Das Thema erinnert durch seine Griffigkeit, seinen triolischen Rhythmus (welcher bereits durch die Triolenbewegung im ersten Abschnitt eingeführt wurde) und seine beschwingte Art *(grazioso)* an das Thema eines Ländlers. Den Themenkopf bilden zwei in ihrer Bewegungsrichtung gegen-

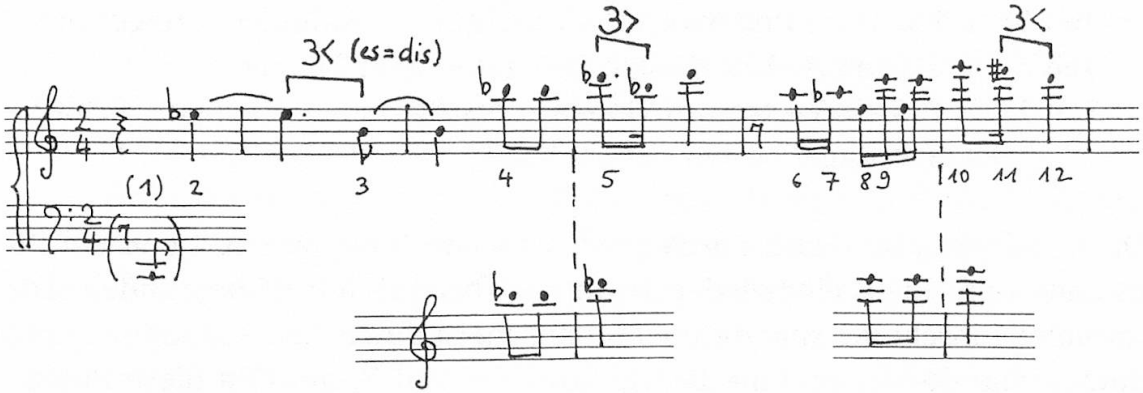
33 Der Beginn dieses Teils hat übrigens für die Reihenbehandlung eine ganz ähnliche Bedeutung. Von diesem Punkt an, ab T. 21, verlaufen die Reihen erstmals krebsförmig.

läufige kleine Terzen, welche kurz zuvor in T. 8 eingeführt wurden (s. Oboe und Posaune). In den Folgetakten kehren verschiedene Varianten des Themas in den Hauptstimmen wieder (als Beispiel für einige Varianten vgl. Abb. 4).

Die ländlerhafte Idylle, welches das im Piano erklingende Thema zu Beginn des zweiten Teils erzeugt, wird zunehmend durch polyrhythmische Floskeln verwischt und letztlich durch einen Verdichtungs- und Steigerungsvorgang verdrängt, der ab T. 32 beginnt und in T. 49 ff. seinen Höhepunkt erfährt, welcher von akkordischen Gesten gestützt ist. Die durch die Steigerung erzeugte Spannung wird durch eine Pause aufgefangen; es folgt eine Überleitung zum dritten Abschnitt (T. 53–58).

Der dritte Teil (T. 58–76) beginnt wieder im *piano* und exponiert das zweite Thema mit Reihe B (T. 58 bzw. T. 59 m. A., Abb. 13) – auch dieses

Abbildung 13



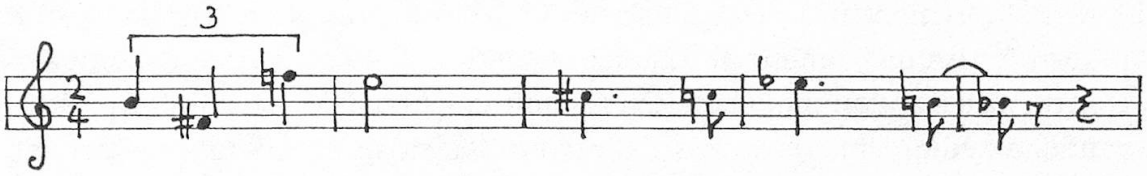
besitzt eine ungewohnt griffige Gestalt und eine heitere, beschwingte Art. Der Themenkopf besteht aus einer punktierten abfallenden Terzgeste, welche in diminuierter und variierter Form ebenfalls die jeweiligen Höhepunkte des Themas bildet. Vor beiden Hochpunkten steht eine auftaktige Geste, charakterisiert durch einen Achtelduktus und eine aufsteigende kleine Terz (s. Abb. 13). Zudem fallen die beiden Wechselfiguren ins Auge (s. die Achtel-Punktierung (*b*)-*des*-*b*-*des* und die 16tel-Figur *f*-*e*-*f*-*e*).

Diese Motive, vornehmlich die auftaktige Achtel-Punktierung und die charakteristische 16tel-Wechselfigur, werden abgespalten und in den Folgetakten (T. 64 ff.) verarbeitet.[34] Auch in diesem Teil findet ein Steigerungsvorgang und damit ein Durchbrechen der durch das Thema bedingten idyllischen Grundstimmung statt. Der Hochpunkt befindet sich in T. 69–71. Danach lässt die Intensität der Lautstärke nach, die Satzstruktur wird, begleitet von einem Ritardando, ausgedünnt.

34 Vgl. Anm. 25.

Der vierte Teil (T. 77–84) ist ein Interpolationsteil. Er gewährt, wie Teil 3 des ersten Satzes, dem Geschehen durch seine Ruhe Einhalt. Hier findet sich eine neue thematische Gestalt (Abb. 14).

Abbildung 14



Ab dem fünften Teil (T. 84–106) beginnt wieder eine motivische Arbeit, diesmal mit den beiden Themenköpfen (daktylische Terzgesten in den Hauptstimmen) und mit verschiedenen anderen Motiven des zweiten Themas (auftaktige Terzgeste mit punktierter Achtel). Auch ein Steigerungs- bzw. Verdichtungsvorgang setzt wieder ein. Diesmal wird der Satz zunehmend durch Repetitionen und komplizierte 16tel-Läufe (Bezug zu T. 1/2) angereichert. Der Höhepunkt befindet sich in T. 106. Er ist wie die anderen Höhepunkte von Akkordschlägen begleitet.

Der sechste Teil (T. 107 m. A.–128) bringt wörtlich das erste Thema wieder (T. 106, obligate Hauptstimme). Dieses wird, ähnlich wie in Teil 2, in den Folgetakten variiert (z.B. auch als Krebs, s. Hauptstimme in T. 112 ff.). Das Geschehen bleibt im *f*, der Satz weiterhin sehr dicht und komplex, was den Wiedereintritt des ersten Themas verunklart. In T. 129 m. A. wird das *f* durch ein *sub. pp* und die Satzstruktur durch einen Absatz unterbrochen. An dieser Stelle wird – ebenfalls wörtlich – das zweite Thema zitiert. Aus diesem Grund kann hier, analog zu Teil 4, ein siebter Teil (T. 129–145) verzeichnet werden. Zeitgleich zum obligaten zweiten Thema tritt synthesenhaft ein weiteres wörtliches Zitat von Thema 1 auf (s. Hauptstimme im Bass). Ab diesem Punkt wird die in T. 129 unterbrochene Steigerung neu angesetzt, bis sie sich in den letzten drei Takten durch einen aufgetürmten, repetierten total-chromatischen Akkord, dem absoluten Höhepunkt, ins ‹Nichts› entlädt.

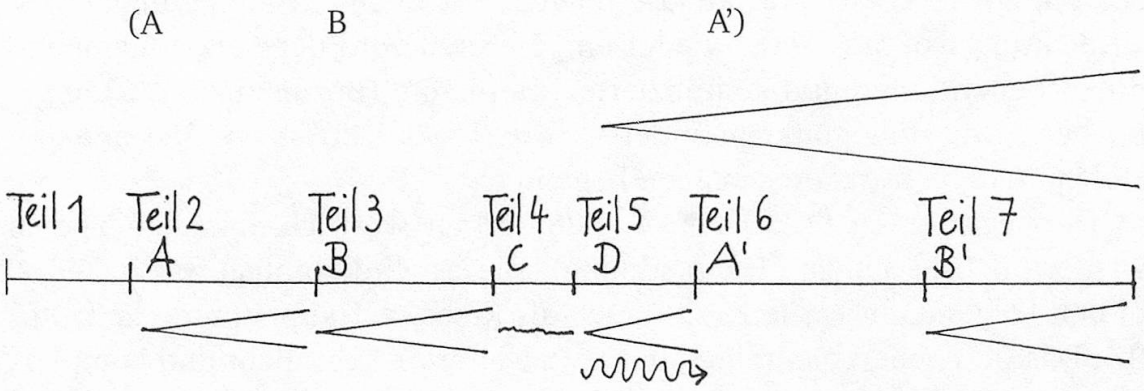
Op. 3/III ist somit eher vergleichbar mit einer Sonatenform als das erste Stück. Zwei Themen werden zu Beginn exponiert und kehren am Ende des Stücks reprisenhaft wieder. Ihre Koppelung wirkt als ein Moment von Synthese. Die Themen sind zwar durch ihren regelmässigen Phrasenbau greifbarer, jedoch ist nicht der gesamte Satz an deren Gestaltung beteiligt, sondern vornehmlich nur die Hauptstimme, was zur Folge hat, dass die Themen relativ unauffällig in Szene gesetzt sind. Aus diesem Grund nimmt man die Reprise der Themen nur bedingt war: Hier werden die Hauptstimmenverläufe durch die restlichen, ziemlich heterogenen Satzelemente eher überlagert als in ihrer Gestalt formend unterstützt.

Es gibt einen Mittelteil (Teil 5), der motivische Bestandteile der Themen verarbeitet, welcher als Durchführung gelten kann.[35]

Der Interpolationsteil wirft wiederum gewisse Probleme auf: Kann er als Einschub mit einem thematischem Seitengedanken betrachtet werden? Oder als Einleitung zur Durchführung? Als eine Art ‹Schlussgruppe› kommt er jedenfalls nicht in Frage, da dieser Teil bzw. seine thematische Gestalt in der Reprise nicht mehr auftaucht.

Trotz der sonatenähnlichen Eigenschaften ist es sicher auch für op. 3/III sinnvoller, seine Form wie die des ersten Satzes als eine Reihungsform zu deuten, welche jedoch durch seine klar definierten Themen eine eindeutigere reprisenhafte Architektonik besitzt (Abb. 15).

Abbildung 15



Ähnlich wie im ersten Satz ist die formale Anlage von mehreren Steigerungsprozessen geprägt, die letztlich auf einen absoluten Höhepunkt, einen 12tönigen, in sich crescendierenden Akkord, zielen. Dieser befindet sich am äussersten Ende des letzten Taktes, sodass das eigentliche Ziel des Crescendos nicht mehr erreicht wird und der Satz vorher ‹abbricht›: Op. 3 schliesst mit einem offenen Ende.

35 Hier gibt es also eine gewisse motivisch-thematische Arbeit, allerdings findet diese nicht mit einer dynamischen Entwicklung statt. Eine motivische Verdichtung gibt es zwar, diese geschieht jedoch eher durch kontrapunktische Überlagerungen rhythmischer Motive (Repetitionsstrukturen und Sechzehntelläufe) – was einzig eine Komplexierung zur Folge hat, jedoch keinen zielgerichteten Entwicklungsvorgang.

Op.3/II (Variationen für 12 Soloinstrumente)

Für das kammermusikalische (!) zweite Orchesterstück stellt sich vornehmlich die Frage nach den Prinzipien, die der Bezeichnung als Variationensatz Rechnung tragen. Schmid nennt die ersten sieben Takte des Stücks *Thema*. Dies ist insofern verwunderlich, als dass dieses keine im traditionellen Sinne ‹fassliche› Kontur besitzt.[36] Dennoch dient es als Gegenstand eines bestimmten variativen Gestaltens.[37] Wie bereits in Teil 1 ausgeführt, beinhaltet das Thema bestimmte Konstellationen von Tonhöhenqualitäten, die als Material-Grundlage für die Komposition dienen können. Allein die Tatsache, dass in den Variationen die Grundgestalten in Original- bzw. Transpositionsform (oder als Reihen-Modi) zitiert werden, kann jedoch noch keinen Variationensatz als solchen rechtfertigen. Das würde eine Form, die sich spezifisch durch ein bestimmtes variatives Prinzip definiert, nicht von einer beliebigen anderen Reihenkomposition unterscheiden. Für diesen Satz ist jedoch, wie bereits erwähnt, die vollständige Durchführung der Reihen gar nicht von besonderer Wichtigkeit, was daher gewisse Freiheiten in der Gestaltung ermöglicht.

Was also ist das Spezifische an diesem Variationssatz und weshalb kann der erste Abschnitt des Stücks als *Thema* fungieren? Das siebentaktige Thema bietet über die abstrakten Formationen von Tonhöhenqualitäten hinaus auch bestimmte Phrasierungen, gestische Gestalten und konkrete rhythmische Motive, die für die Variationen massgeblich sind. Das Thema ist in zwei Abschnitte gegliedert: T. 1–4 und T. 5–7. Während der erste Abschnitt einen eher öffnenden Gestus besitzt (durch die Aufwärtsbewegung der Linienführung), hat der zweite eindeutig schliessenden Charakter (durch die Abwärtsbewegung und den Schlussakkord, der durch das Liegenbeiben der Stimmen zustande kommt).

Die einzelnen Stimmen des Themas, die ähnlich wie zu Beginn von op. 3/I ein strenges polyphones Liniengeflecht erzeugen, sind in bestimmte Phrasierungsbögen eingeteilt (Abb. 16, S. 66): Der erste Teil bringt in den drei oberen Stimmen viertönige melodische Gesten, die sich untereinander gleichen bzw. Varianten bilden. Sie tauchen in Stimme 1 und 3 je zwei Mal sequenzartig auf. Exponiert ist hierbei die kleine Terz, welche besonders oft am Ende der Phrasen als Abwärtsgeste erklingt. Die erste viertönige Geste der Oberstimme, die am deutlichsten vernehmbar ist, kann als Urbild der

36 Das Fehlen von klar umrissenen Themengestalten lässt sich ebenfalls bei op. 3/I aufweisen.

37 Dies kann im Folgenden nur exemplarisch dargestellt werden. Eine vollständige Analyse aller Variationen ist in meiner Staatsexamensarbeit gegeben.

Abbildung 16

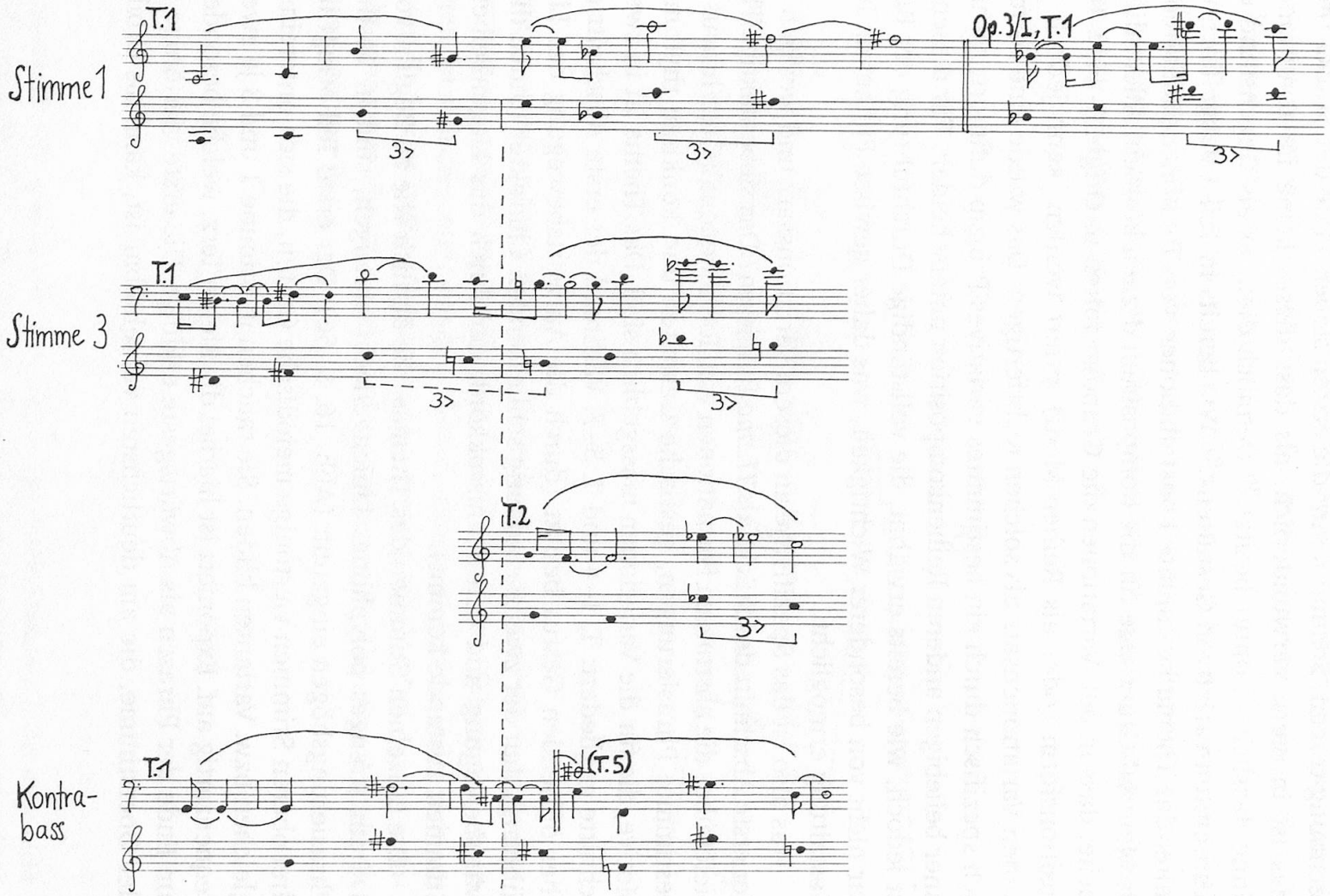
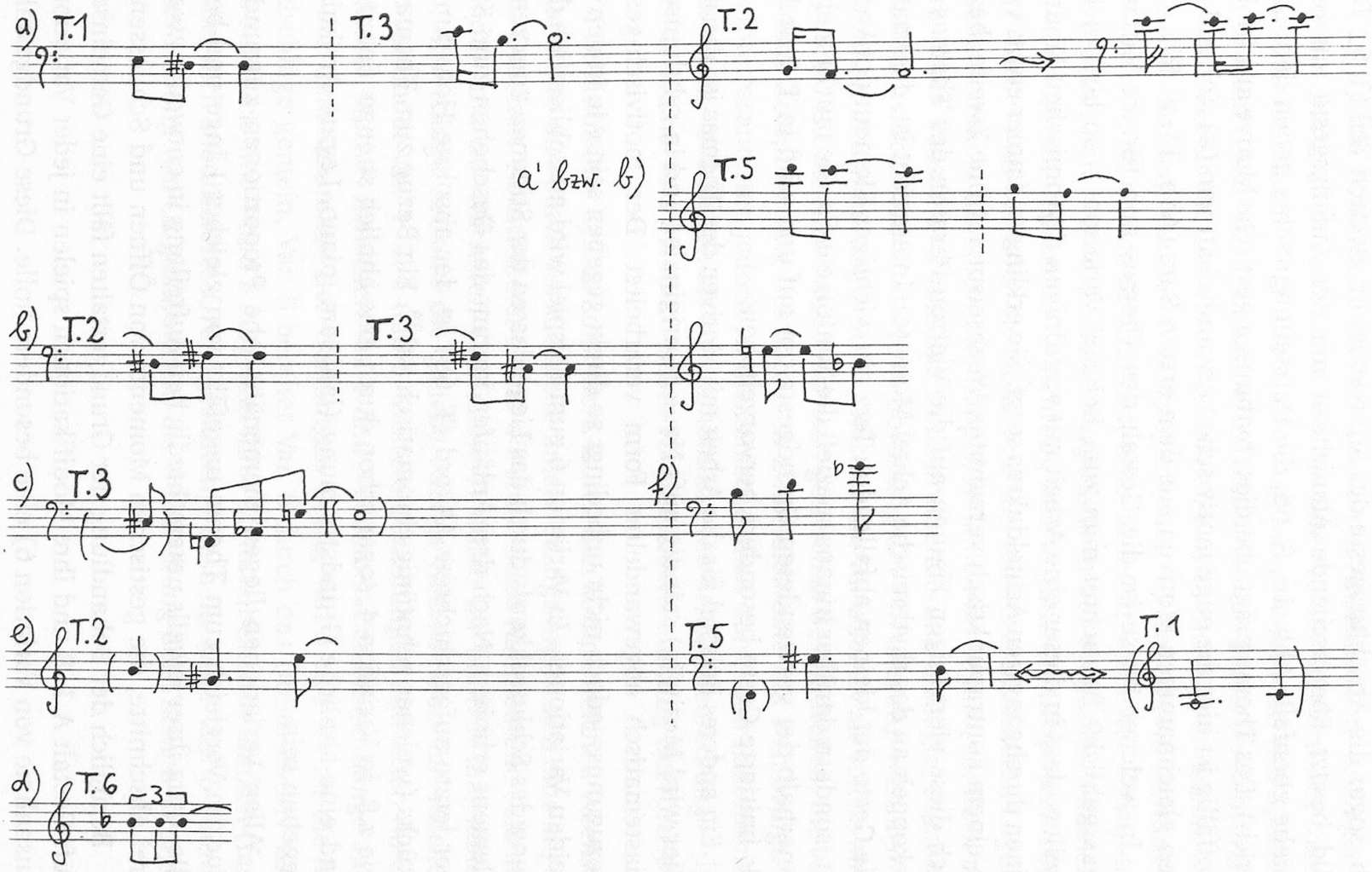


Abbildung 17



Vierton-Geste angesehen werden. Sie ist durch einen einleitenden kleinen Schritt nach oben, einen grossen Sprung aufwärts und einen kleinen Schritt abwärts charakterisiert. Von ihr leiten sich die anderen Gestalten ab, sogar die Abschlussgeste des Kontrabass im zweiten Teil (T. 5). Das Urbild besitzt überraschende Ähnlichkeit mit der Anfangsgeste aus op. 3/I (siehe ebenfalls Abb. 16, S. 66, die Darstellung rechts neben dem Doppelstrich). Das Thema prägt überdies rhythmisch-gestische Motive aus (Abb. 17). Auffällig ist hier die enge motivische Verwandschaft von (a), (c) und (d) zu den gleichnamigen Motiven aus dem ersten Satz (Abb. 11, S. 59).

In welcher Weise ist die Gestalt des Themas nun für die Variationen massgeblich? Betrachtet man zum Beispiel Variation 1, so lässt sich feststellen, dass in dieser eine Arbeit mit viertönigen rhythmischen Figuren für einen durchgängigen Achtelduktus sorgt. Sie erklingen, immer etwas variiert, in einem kontrapunktisch verzahnten Wechselspiel. Ohne Zweifel beziehen sich diese viertönigen Figuren auf die Vierton-Phrasen des Themas – hier gekoppelt an das rhythmische Achtel-Motiv (c). Interessant ist, dass nicht nur die Geste der kleinen abfallenden Terz ein wichtiges Element der Variation ist, sondern darüber hinaus speziell die Tonfolge *a-fis*. Sie taucht mehrmals innerhalb der verwendeten Grundgestalten auf und wird in T. 9 und T. 10 als imitierte Geste besonders hervorgehoben.

Ein anderes Beispiel für die Arbeit mit Motiven des Themas ist Variation 2. Hier wird Motiv (a) ständig aufs Neue in originaler und in ryhthmisch wie diastematisch abgewandelter Form verarbeitet. Der motivisch-gestische Bezug muss jedoch nicht unbedingt so direkt gegeben sein wie in den ersten beiden Variationen. In Variation 6 zum Beispiel wird ausschliesslich die Bildung des Schlussakkords durch das Liegenlassen der Stimmen zum zentralen Element erhoben. Nach drei Anläufen kommt das Geschehen zum Stehen. Der letzte aufgeschichtete Akkord (T. 68) ist der absolute Höhepunkt des Stücks (welcher zehntönig chromatisch ist)[38]. Ein Bezug zum Thema kann, wie z.B. in Variation 4, sogar schon durch eine ähnlich strenge Satzstruktur und eine ähnliche Grundstimmung (langsam, piano, Legato-Artikulation) gegeben sein.

Allen Variationen liegen themenähnliche Proportionen zugrunde. Sie sind im Vergleich zum Thema ungefähr von gleicher Länge und besitzen alle, trotz ihrer jeweils unterschiedlichen Aufteilung in entweder zwei oder drei Abschnitte, die gestischen Momente von Öffnen und Schliessen.

Bezüglich der Behandlung der Grundgestalten fällt eine Gemeinsamkeit auf: Gestalt A 1–8 und ihre Modifikationen spielen in jeder Variation (mit Ausnahme von Variation 6) eine besondere Rolle. Diese Grundgestalt wird

38 Zum chromatischen Total fehlen *e* und *fis*, *h* ist doppelt.

somit als eine Art thematischer Kern beibehalten. Natürlich hat eine originelle Handhabung der Grundgestalten für die Variationen durchaus eine Bedeutung. Beispielsweise verlaufen ab dem zweiten Abschnitt von Variation 2 (T. 19) alle Tonhöhengestalten des ersten Abschnitts im Krebsgang. Ein weiteres Beispiel ist Variation 4, wo die Strenge der Satzstruktur durch eine kanonische Führung der Aussenstimmen intensiviert wird (als Spiegelkanon, erzeugt durch die transponierte Gestalt A und deren Umkehrung).

Die Coda erfüllt für den Variationssatz eine sehr wichtige Funktion. Sie lässt sich als Konsequenz des Vorausgegangenen verstehen und stellt dem Set an Variationen nochmals zitathaft, aber in leicht variierter Form, das Thema reprisenhaft hinten an. Alle Tonqualitäten der originalen Themengestalten erklingen in gleicher Schichtung und in ganz ähnlicher zeitlicher Abfolge. Dieses Mal befinden sie sich allerdings teilweise in anderen Lagen. Sie erscheinen nicht als zusammenhängende Linien im Legato, sondern als kleinste, durch Pausen und ständige Uminstrumentierung erzeugte, separate Gestalt-Bruchstücke. Durch diese Neuordnung der Phrasierung wird etwas synthesenhaft in Erinnerung gerufen, was für die Variationen als solche ausschlaggebend ist: die Arbeit mit motivisch-gestischen Bestandteilen, die bisweilen eine Zersplitterung des Satzes in Einzelelemente mit sich bringt.[39]

Am interessantesten jedoch ist die Tatsache, dass durch den Lakonismus der Gestalten – sozusagen als zusammenfassende Schlussbemerkung – die abfallende kleine Terz als motivisches Hauptelement auffällig hervortritt.

Op. 3/II ist als kleiner Zyklus konzipiert. Durch den kontrastreichen Wechsel der Charaktere und durch verschiedene innere Bezüge ergibt sich eine abgerundete Ganzheit. Konstituierend sind die stützenden Rahmenteile (Thema und Coda) und der Mittelteil (Variation 4) durch ihr ähnlich langsames Tempo, ihre ruhige Art und die gleiche strenge Satzstruktur. Ein rasches Tempo verbindet Var. 1, 3, 5 und 6. Weitere Beziehungen entstehen durch gemeinsame Motive. Zwischen Var. 1 und 3 bestehen Zusammenhänge aufgrund der Gemeinsamkeit der viertönigen Geste, Var. 3 und 5 sind die *fz*-Akkordschläge gemein, Var. 5 bereitet Var. 6 durch das Dreitonmotiv vor. Zudem sind sich Var. 4 und 5 aufgrund ihres Materialbestands ähnlich (fast ausschliesslich modifizierte Grundgestalten), deshalb kann Var. 6 (durch ihre Verwendung von Originalformen) als Vorbereitung der Themen-Reprise gelten.

39 Die Neuordnung der Phrasierung bewirkt allerdings noch etwas Anderes: Die im Thema vorhandenen tonalen Implikationen (s. Anm. 13) werden durch diese Zergliederung zielgerichtet verwischt.

Inwiefern ist op. 3 ein Zyklus?

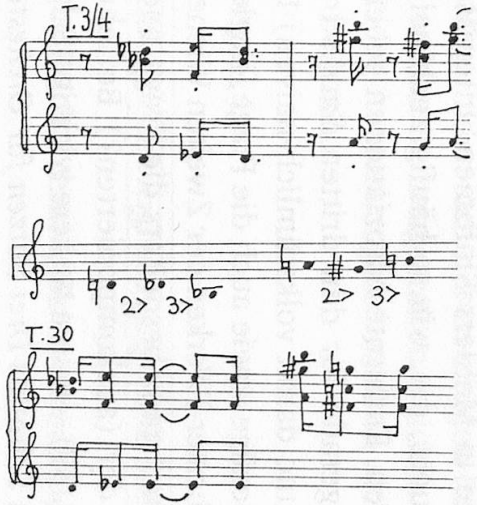
Zum Abschluss meiner analytischen Ausführungen ist der Frage nachzugehen, inwiefern bei op. 3 eine zyklische Anlage gegeben ist. Wie bereits erwähnt, trägt schon die kontrastierende Anlage des Werks dazu bei, dass op. 3 als Zyklus wahrgenommen wird. Überdies unterstützen bestimmte ‹Topoi› und Muster, welche in allen drei Sätzen auftauchen, diesen Eindruck. Sie bestehen zum Beispiel in den bereits erwähnten Steigerungsprozessen. Die absoluten Hochpunkte (op. 3/I T. 38, op. 3/II T. 68, op. 3/III T. 145) zeigen bestimmte Gemeinsamkeiten: Sie bestehen in allen Fällen aus einem umfangreichen aufgeschichteten Akkord, der das chromatische Total umfasst (op. 3/I und III) oder zumindest die Tendenz dafür zeigt (op. 3/II). All diese Extrem-Akkorde stehen in einem Umfeld, das sich nicht oder nur schwer durch Grundgestalten definieren lässt (‹freie Zonen›).[40]

Überdies tragen bestimmte gemeinsame Motive zur zyklischen Anlage bei. Beispielsweise wird das lombardische Motiv (a) (Abb. 11) in den ersten beiden Sätzen verstärkt verwendet, das triolische Motiv (e) taucht in allen Orchesterstücken auf (s. Abb. 11, S. 59 sowie das triolische 3/8-Metrum des Themas). Die Gemeinsamkeiten von bestimmten Intervallen oder Intervallkonstellationen tragen ebenfalls zu einer motivischen Verwandtschaft bei. So ist die abfallende kleine Terz, welche in op. 3/II verstärkt hervorgehoben wurde (z.B. in den viertönigen Gesten des Themas) ebenfalls zentral für die beiden Themengestalten von op. 3/III. Ein besonderer Zusammenhang ergibt sich auch durch die Verwendung von Akkorden, die aus den Intervallqualitäten kleine Sekunde und kleine Terz bestehen und die oft durch diese Konstellation, welche in den Grundgestalten aller Sätze verstärkt auftaucht, begünstigt wird (Abb. 18). Interessant dabei ist, dass diese Akkorde in den Aussensätzen meist von den Trompeten *(tutti)* gespielt werden und an bestimmten Stellen die Form akzentuieren (z.B. in op. 3/I das ‹Signal› in T. 30, und in op. 3/III den Höhepunkt in T. 49 ff., s. Abb. 18).

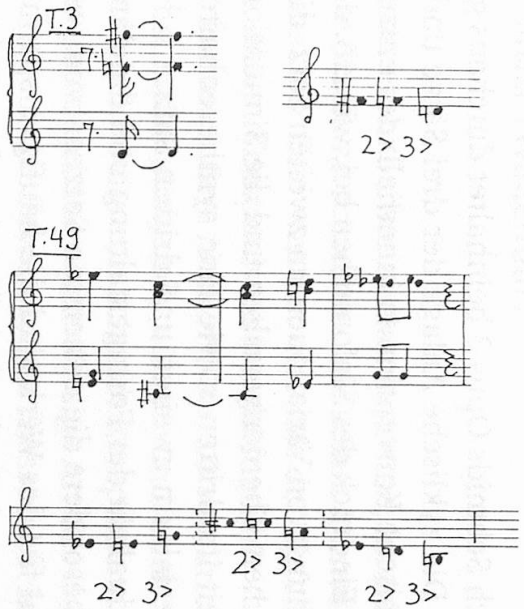
40 Im Blick auf das gesamte op. 3 drängt sich erneut die Frage danach auf, wie dieses ‹In-Szene-Setzen› dieser chromatischen Akkorde bzw. dieser Umschlagspunkte von Reihentechnik und freier Atonalität bzw. Determiniertheit und Freiheit zu deuten sei.

Abbildung 18

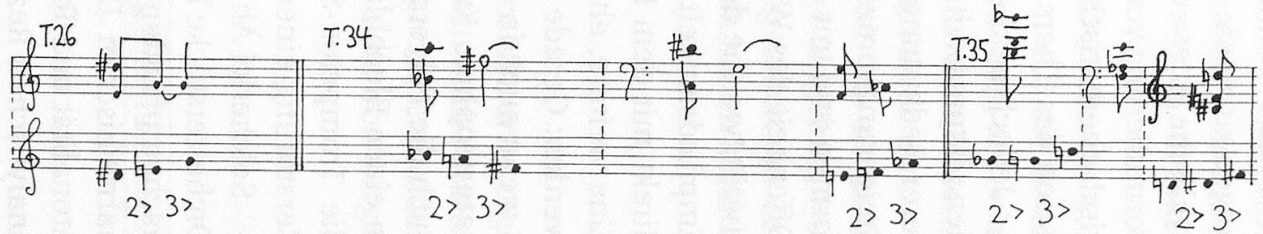
op. 3/I



op. 3/III



op. 3/II



Eine spezifische Orchestrierung ist auch für weitere zyklische Zusammenhänge verantwortlich. So signalisiert in allen Sätzen sehr häufig ein Schlagzeugklang den Beginn und das Ende eines Formteils.[41]

Fazit und Ausblick

Die Werkgestalt von Erich Schmids Opus 3 beinhaltet durchaus gewisse sinfonische Eigenschaften. Die zyklische Anlage der drei Sätze und der Rückgriff auf bestimmte klassische Konventionen innerhalb der einzelnen Sätze tragen zu einem solchen Eindruck des Sinfonischen bei, wie z.B. die ebenfalls zyklische Aneinanderreihung von Variationen im zweiten Satz, die deutliche Formulierung von ‹fasslichen› Themengestalten und die Simulation von motivisch-thematischer Arbeit im dritten sowie eine synthesenhafte Rekapitulation des Themen-Materials im zweiten und dritten Satz.

Jedoch ist die Individualität der Formgestaltung und die damit verbundene Expressivität – insbesondere die des ersten Satzes – von weitaus grösserer Bedeutung. Zentral für das Werk sind die häufigen spannungsvollen Steigerungsprozesse, die gerade in den Ecksätzen neoklassische Züge überformen und mit dem absoluten Höhepunkt am Ende des dritten Satzes eine Offenheit des Werks ermöglichen. Die extreme Ausdruckskraft und Explosivität, welche deren Zielpunkte freisetzen, aber auch die seismographische Empfindsamkeit und zarte Poesie des solistisch besetzten Mittelsatzes sind direkt mit dem Expressionismus der Zweiten Wiener Schule vergleichbar. Eine weitere, eher assoziative Parallele könnte zu Gustav Mahler gezogen werden: Gerade der extreme Höhepunkt des ersten Satzes erinnert gestisch – wenn auch in einer völlig unterschiedlichen Tonsprache (!) – an ähnlich katastrophale Kulminationspunkte in Mahlers Sinfonien. Interessant sind auch die Folgetakte dieses Ausbruchs, die, wie so häufig auch bei Mahler, in einen Blechbläsersatz überführen. Entfernte Assoziationen geben zudem die Trompeten-Signale und die gerade für den dritten Satz so typische Zerstörung einer ländlerhaften (und damit volkstümlich-naiven) Idylle.

Solcherlei Ähnlichkeiten und Bezüge sowie auch die Frage, inwiefern die Orchesterstücke bekannteren (Orchester-)Werken der Zweiten Wiener Schule nachempfunden sein könnten – und ganz besonders die Frage nach deren harmonischen Dimension, nach der (auskomponierten?) Beziehung von Atonalität und Tonalität (vgl. Anm. 39) – wären weitere wichtige Schritte zur analytischen Rezeption von Erich Schmids *Drei Sätzen für Orchester* op. 3.

41 Z.B. in op. 3/I: T. 1, 11, 21 und 49; in op. 3/II: T. 1, 7, 14, 26, 36, 56, 61 und 63; in op. 3/II: T. 1, 30 f., 37, 77, 83 f., 106, 128, 143 ff.