

Zum Klavierwerk von Erich Schmid unter besonderer Berücksichtigung seiner Fünf Bagatellen op. 14 von 1943

Autor(en): **Keller, Christoph**

Objektyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835150>

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.

Zum Klavierwerk von Erich Schmid unter besonderer Berücksichtigung seiner *Fünf Bagatellen* op. 14 von 1943

Christoph Keller (Zürich)

Erich Schmid's schmales, aber gewichtiges Œuvre war im wesentlichen 1943 abgeschlossen (es folgten nur noch einige wenige Gelegenheitskompositionen). Die *Bagatellen* op. 14, die im Zentrum dieser Einführung in sein Klavierwerk stehen, sind in diesem Sinne sein letztes Werk – das Werk eines 36jährigen, der noch 57 weitere Jahre vor sich haben sollte. Er war ja dann bekanntlich in erster Linie als Dirigent des Radioorchesters Bero-münster am Zürcher Radio tätig. Ich habe Schmid während meiner Studienzeit am Konservatorium Zürich kennengelernt. Er wirkte hier nicht etwa als Lehrer, sondern als Prüfungsexperte. Als ich bei der Konzertreifepfung das *Klavierkonzert* von Schönberg spielte, lud mich Schmid zu einigen Privatstunden zu sich nach Hause ein. So habe ich hier und anlässlich der Einstudierung von Schönbergs *Suite* op. 29 unter seiner Leitung Einiges über die Aufführungspraxis der Wiener Schule aus erster Hand erfahren. Über seine eigenen Kompositionen sprach Schmid damals nicht. Erst in den 80er Jahren kam ich damit in Berührung. Endlich erkannte auch der Schweizerische Tonkünstlerverein, der Schmid seinerzeit als Komponist durchfallen liess, dessen Bedeutung und verlieh ihm 1985 die Ehrenmitgliedschaft. Wichtiger war allerdings, dass 1989 bei Grammont, dem CD-Label des Schweizerischen Tonkünstlervereins, eine Porträt-CD erschien; vorher waren seine Werke weder auf Tonträgern noch in Editionen zugänglich. Für diese CD¹ wählte Schmid u.a. die *Bagatellen* op. 14 mit mir als Interpreten aus; die *Bagatellen* gehörten auch zu den drei Werken, die in den 90er Jahren ediert wurden, wenn auch in mangelhafter Weise. Man kann also davon ausgehen, dass Schmid die *Bagatellen* als sein wichtigstes Klavierwerk betrachtete.

1 Erich Schmid: *Suite nach Gedichten von Rainer Maria Rilke* für Mezzosopran und Kammerorchester op. 2; *2 Sätze (Sonatine II)* für Violine und Klavier op. 8; *Rhapsodie* für Klarinette und Klavier op. 11; *3 Gesänge nach Sonetten von Michelangelo-Rilke* op. 12; *5 Bagatellen* für Klavier op. 14; *Gesänge der Zeit* op. 15, 4 Chöre a cappella nach Texten von Bruno Schönliank, CD Grammont CTS-P-33-2, 1989.

Die ersten Klavierstücke von Schmid – er komponierte sie 1928 – tragen keine Opuszahl, was laut Kurt von Fischer² darauf hinweist, dass Schmid sie nicht als vollgültiges Werk anerkannt hat. Die Opuszahl 1 gab er der 1. *Sonatine* für Violine und Klavier. Offenbar hat Schmid mit dem Begriff des vollgültigen Werks gewisse klassizistische Vorstellungen verbunden. Verfehlt wäre es aber, die *Drei Klavierstücke* bloss als Vorstufe zum späteren Werk zu sehen. Im Gegenteil: Es ist erstaunlich, in welchem Masse bereits das Werk des 21jährigen die Affinität zur Wiener Schule zeigt, noch bevor Schmid mit deren Exponenten in Berührung kam. Schmid wendet hier die Technik der entwickelnden Variation mit grösster Strenge und Konsequenz an, und das Tonmaterial tendiert zur Zwölftönigkeit, ohne dass die Regeln der Zwölftonmethode angewendet würden. So besteht das Ausgangsmaterial des ersten Stückes aus drei Akkorden, einem achttönigen, einem siebentönigen und dann wieder einem achttönigen, wobei keine Tonverdopplungen vorkommen und das chromatische Total ausgeschöpft wird.

Beispiel 1

Flüchtige ♯

Erich Schmid, Beginn des ersten Stückes der *3 Klavierstücke* von 1928

Die drei Takte, in denen diese drei Akkorde exponiert werden, enthalten in nuce beinahe alles, was in diesem Stück zur Entfaltung kommt: Akkorde als Ganze, Akkorde als Brechung in Aufwärts- und Abwärtsbewegung sowie eine Synkope. Schmid macht nichts anderes als diese Elemente zu entfalten, zu komplizieren und wieder zusammenzuziehen.

Man beachte die symmetrische Bewegung in diesen drei Takten: Aufwärtsbewegung, Abwärtsbewegung und dann das gegenläufige Arpeggio des Akkordes T. 3. Dieser arpeggierte Akkord ist in sich symmetrisch: Beide

2 Kurt von Fischer: *Erich Schmid* (= 176. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), Zürich 1992, S. 39.

Hälften enthalten je eine kleine Terz, eine Quart und einen Tritonus. Dass dieser Akkord nicht tonal, generalbassmässig gedacht ist, sondern aus zwei gewissermassen freischwebenden Hälften sich zusammensetzt, bestätigt sich am Schluss, wo Schmid die beiden Hälften austauscht, also den oberen Viertöner nach unten rückt und den unteren nach oben.

Beispiel 2

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. At the top, the word "ringsam." is written in cursive and underlined. Below it, there are two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music consists of several chords and melodic fragments, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and note values (quarter notes, eighth notes). The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Erich Schmid, Schluss des ersten Stücks der 3 Klavierstücke von 1928

Der Hang zur Symmetrie, aber auch die klangliche Zerbrechlichkeit dieses Stücks erinnern an Anton Webern, wobei Schmid damals noch nicht viele Werke Weberns gekannt haben dürfte. Zwar wurden 1926 am IGNM-Fest in Winterthur Weberns *Orchesterstücke* op. 10 durch Hermann Scherchen uraufgeführt; Schmid hat aber offenbar diese Aufführung nicht gehört, sondern ist den Stücken erst 1929 in einem Frankfurter Abonnementskonzert, ebenfalls dirigiert von Hermann Scherchen, begegnet. (Er studierte seit Herbst 1927 bei Bernhard Sekles am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt). Diese Aufführung, so berichtete Schmid 1983 in einem Vortrag über Webern, wurde für ihn «zum entscheidenden Erlebnis im Hinblick auf Weberns Musik. Ich war einfach betroffen von dieser für mich neuen Klangwelt. Dieser Reichtum an Nuancierungen der Instrumentalfarben innerhalb knappster Formulierung melodischer und harmonischer Geschehnisse – wirklich, da fühlte ich Luft von anderen Planeten.» Und weiter in diesem Vortrag sagte Schmid: «Dieser Glaube an den Komponisten Webern blieb mir unerschütterlich erhalten, bis in die heutige Zeit, und ich muss bekennen, dass mich lange Zeit diese sublime musikalische Ausdruckswelt mehr und direkter ansprach als Schönbergs oder Bergs Musiksprache. Es ist der lyrische Hauch, der diese Musik beseelt...» Er berichtet dann von seinen Webern-Erfahrungen just in den Jahren, als diese drei frühen *Klavierstücke* entstanden:

«Eine intensive Beschäftigung mit Webern und seinem Werk begann für mich während meiner Studienzeit in Frankfurt am Main. Dafür einzustehen, war ja nicht leicht, galt doch Weberns Musik für viele als blutlose Gehirnmusik, die abseits von allem triebhaften Musikmachen steht. Und wer davon beeindruckt war, wurde von vorneherein nicht ganz ernst genommen. Immerhin gab es damals auch in Frankfurt eine kleine Gruppe von Musikern, die sich ganz besonders für Webern einsetzten (Adorno, Erich Itor Kahn, Mathias Seiber, Hans Rosbaud am Frankfurter Rundfunk). Auch für uns waren natürlich die Entwicklungen bei Webern in vieler Hinsicht neu und überraschend. Mit Spannung erwarteten wir deshalb jede Neuerscheinung eines Webernschen Werks. Im Studio für neue Musik hörten wir op. 7 und 11. Beide Werke hatte der Komponist anlässlich eines kurzen Aufenthalts mit den Musikern einstudiert. Ich selbst hatte Gelegenheit, für ein Konzert dieser Reihe mit einer Sängerin die 4 Lieder op. 12 vorzubereiten und zu begleiten.»³

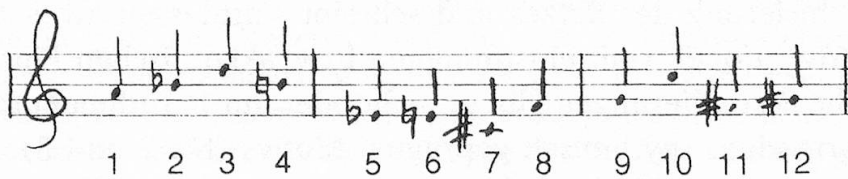
Wenn Schmid 1930 zu Schönberg ging und nicht zu Webern, so hauptsächlich aus sozusagen kulturgeographischen Gründen: Er zog es vor, in Berlin zu studieren statt in Wien.

Die beiden nächsten Klavierwerke, die 1932 entstandenen *Sechs Stücke* op. 6 und die *Fünf Widmungen* op. 9 aus den Jahren 1933–35, zeigen deutlich den Einfluss Schönbergs. Sie sind in Zwölftontechnik geschrieben, aber in vergleichsweise unorthodoxer Weise (im Vergleich zu den *Bagatellen* op. 14). Es kommen in den Stücken op. 6 und 9 nicht nur Umstellungen einzelner Töne vor, sondern auch ganzer Segmente der Reihe, und die Komposition scheint insgesamt nicht von den Reihenverläufen determiniert, sondern diese werden als ein Reservoir genutzt, über das der Komponist souverän verfügt. Auch satztechnisch sind beide Opera weniger streng gehalten als die Stücke von 1928 und die späteren *Bagatellen*. Die Anzahl Stimmen ist variabel, und der Satz ist hierarchisch gegliedert in Hauptstimmen, Nebenstimmen und Akkordtöne. Das Vorbild Schönbergs schimmert auch hier durch: Die von mannigfachen Nebenstimmen umrankte bzw. kontrapunktierte Hauptstimme findet sich ja gerade in den Zwölftonwerken Schönbergs auf Schritt und Tritt. Schmid erreicht in seinen melodischen Formulierungen nicht die Prägnanz Schönbergs und in den Nebenstimmen nicht dessen oft intrikate Vielfalt. Vielmehr neigen seine Hauptstimmen zur Kleingliedrigkeit, und die Nebenstimmen zeigen schon hier die Tendenz zu komplementären Rhythmen, wodurch sie weniger je für sich fasslich werden, als dass sie gewissermassen ein Kontinuum herstellen. Sie erfüllen wesentlich den Zweck, das Stück sozusagen in Gang zu halten. Diese Tendenz radikalisiert sich dann in den *Fünf Bagatellen* op. 14 noch.

3 Aus «Begegnungen mit Anton Webern und seiner Musik. Ein Bericht von Erich Schmid», Schweizer Radio DRS 2, November 1983.

Anders als in den Klavierstücken op. 6 und 9 verzichtet Schmid im op. 14 auf die Hierarchisierung des Satzes und schreibt stattdessen zwei- und dreistimmige Inventionen (mit einstimmigen bzw. akkordischen Einschüben). Thematische Formulierungen gibt es nicht oder nur in rudimentärer Weise, etwa in Form eines rhythmisch geprägten Motivs (Nr. 2 und 3). Dafür ist die Reihe in einem viel höheren Masse strukturbestimmend als in den vorhergehenden Werken. Die drei Tetrachorde, die die Reihe liefert, sind für die Komposition von ausschlaggebender Bedeutung. Der Einfluss Weberns ist unverkennbar, und in der Tat hatte in der Zwischenzeit zwischen Webern und Schmid ein reger Austausch stattgefunden (gemessen an den damaligen Bedingungen: man bedenke die weite Entfernung zwischen Wien und Glarus – in diesem schweizerischen Provinznest war Schmid von 1934 bis 1949 als sogenannter Musikdirektor tätig –, kommt hinzu, dass Krieg war mit Briefzensur und beschränkten Reisemöglichkeiten). Während die Kontakte mit Schönberg abbrachen – sicher bedingt durch Schönbergs Exil, aber nicht nur: Eine Anfrage Schönbergs im Jahre 1932, ob er erneut für Studien nach Berlin kommen wolle, beschied Schmid mit dem Hinweis auf seine Stellensuche abschlägig, später beschränkte sich der Kontakt auf Briefkartengrüsse und eine Nachfrage Schönbergs seinen in Österreich zurückgebliebenen Sohn betreffend –, intensivierte sich die Beziehung zu Webern. Schmid bat Webern brieflich um Auskünfte betreffend seiner neueren Kompositionen, worauf Webern ausführlich antwortete. Zweimal kam es in den Kriegsjahren zur direkten Begegnung: 1940, als Schmid in Winterthur die *Passacaglia* op. 1 dirigierte und 1943, als Webern zur Uraufführung der *Variationen* op. 30 durch Hermann Scherchen ebenfalls in Winterthur weilte. Gerade Weberns Orchestervariationen, für die die Tetrachorde der Reihe strukturell konstitutiv sind, dürften für die kurz darauf entstandenen Klavierbagatellen Schmidts von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Wie in Weberns Spätwerk verhält es sich auch in jenem von Schmid, nämlich dass die Reihe nicht bloss das Tonhöhenmaterial für die Komposition bereitstellt, sondern über weite Strecken die Komposition selbst determiniert. Die Analyse des Werks führt deshalb zwangsläufig über die Analyse der Reihenstruktur, ist ohne diese nicht zu leisten. Mit andern Worten: Man kommt hier um das verpönte Reihenzählen nicht herum. Ohne dies im Einzelnen durchführen zu wollen, seien hier doch einige Bemerkungen zur Reihe und deren Anwendung in diesem op. 14 gemacht.

Beispiel 3



Reihe der *Bagatellen* op. 14 für Klavier von Erich Schmid

Die Reihe ist in drei Tetrachorde gegliedert; das zweite Tetrachord beginnt wie das erste mit einer kleinen Sekunde aufwärts und bringt dann in den Tönen 6–8 die Krebsumkehrung von 2–4; der Bezug des dritten Tetrachords zu den zwei vorangegangenen ist lockerer: Er besteht darin, dass die Töne 9 und 11 ebenso wie 2 und 4 bzw. 6 und 8 im Halbtonabstand stehen und der dazwischen stehende Ton relativ weit entfernt ist.

Da Schmid die Reihe sehr oft melodisch gebraucht und dabei den Halbtonabstand überwiegend als kleine Sekunde realisiert (und nicht als grosse Septime), führt das in allen drei Tetrachorden zu einem charakteristischen Bewegungsverlauf, welche die Analogie zwischen den drei Viertönern grösser erscheinen lässt, als sie unter dem Aspekt der Reihentechnik eigentlich ist.

Trotz der tetrachordischen Struktur enthält die Reihe sämtliche möglichen Intervalle. Im Gegensatz dazu ist der Gebrauch, den Schmid von der Reihe macht, durch sehr grosse Einschränkung der Möglichkeiten bestimmt. In den ersten vier Bagatellen verwendet er nur je eine der Formen und verzichtet auf jegliche Transpositionen (Nr. 1 Original, Nr. 2 Krebsumkehrung, Nr. 3 Krebs, Nr. 4 Umkehrung). Erst Nr. 5 bringt alle vier Grundformen und dazu je drei Transpositionen; dies nicht nur, weil es ja schliesslich keine 5. Grundform gibt – das würde die Transpositionen nicht erklären –, sondern wegen des Charakters des letzten Stücks: Es handelt sich um ein *Perpetuum mobile*, also um ein Stück in prinzipiell gleichförmig durchlaufender Bewegung, und eben diese Gleichförmigkeit der Bewegung gleicht Schmid durch eine Vielfalt von Tonhöhenkonstellationen aus; erst damit wird das Stück, das ja keine *mimimal music* sein soll, überhaupt erst interessant.

Die Tetrachorde sind nicht nur der Reihenstruktur immanent, sondern Schmid setzt sehr oft die Reihe auch in dieser Weise ein. Wir begegnen also häufig Kombinationen von Reihen-Tetrachorden, z. B. gleich zu Beginn des 1. Stücks, wo die Töne 1–4 im Diskant, 5–8 in der Mittelstimme und 9–12 im Bass gebracht werden. In Diskant und Mittelstimme entspricht die Tetrachordstruktur im ersten Abschnitt weitgehend der Phrasenbildung, nur im Bass ist mit sechstönigen Phrasen am Anfang und Schluss die Phrasenbildung nicht in Übereinstimmung mit der Viertonstruktur der Reihe.

Beispiel 4

I. Andante espressivo. ♩ = ca 80

Erich Schmid, *Bagatellen* op. 14, Nr. 1, T. 1–9

Am radikalsten ist die Reduktion der von der Reihentechnik gebotenen Möglichkeiten im vierten Stück, wo Schmid die untransponierte Umkehrung verwendet. Dies allein würde aber das Stück noch nicht von den ersten drei unterscheiden, die dieselben Beschränkungen aufweisen. Das Eigentümliche hier ist, dass die Tetrachorde überwiegend in genau der Intervallfolge verwendet werden, wie sie in Notenbeispiel 3 wiedergegeben ist, also mit den jeweils kleinstmöglichen Intervallen, wodurch eben jener Sprung hin- und zurück evident wird, der jedes der drei Tetrachorde prägt (Sprung natürlich nicht zum gleichen, sondern zum benachbarten Halbton). Schmid verzichtet hier also weitgehend sowohl auf Oktavversetzung einzelner Töne wie auf simultanes Erklängen von Reihentönen innerhalb eines Tetrachords. Zu dieser Beschränkung der reihentechnischen Möglichkeiten kommt hinzu, dass die Tetrachordstruktur sehr oft mit der Phrasenbildung übereinstimmt. Da die Möglichkeiten des Stimmentauschs in einem dreistimmigen Satz begrenzt sind, ist die zwangsläufige Folge dieser Beschränkungen, dass immer wieder gleiche Tonkonstellationen und -kombinationen erscheinen.

Beispiel 5

IV. Langsam. $\text{♩} = \text{ca } 60$

voranschauen -

sehr langsam (Etwas frei) -

Erich Schmid, *Bagatellen* op. 14, Nr. 4, T. 1–9

Bei diesen gleichbleibenden Tonkonstellationen ist der Parameter, in dem sich die Veränderung zur Hauptsache abspielt, der Rhythmus. Hier müsste also die Analyse eigentlich erst einsetzen; sie würde zeigen, dass auch hier gewisse Gesetzmässigkeiten, wiederkehrende Muster bestehen, ohne dass von einer Serialisierung des Rhythmus gesprochen werden kann. Ich kann dies hier nicht im Einzelnen ausführen, werde aber später noch einiges zum Parameter Rhythmus in diesen Stücken anmerken.

Nr. 4 zeigt als streng dreistimmiges Stück besonders ausgeprägt den Inventions-Charakter dieser Bagatellen. Auch die übrigen Stücke sind im Prinzip zwei- oder dreistimmige Inventionen. Die temporäre Aufhebung der Stimmenregel dient Schmid dabei als formbildendes Element. So komprimiert er in den Zwischenspielen von Nr. 1 die Reihe zu akkordischen Strukturen, um sie dann in Einstimmigkeit auslaufen zu lassen (siehe Notenbeispiel 4, T. 4–6). Darauf kann dann die Reprise der tetrachordischen, dreistimmigen Inventionsstruktur einsetzen (Notenbeispiel 4, ab T. 6 letztes Achtel).

In Nr. 2 (einer dreistimmigen) und 3 (einer zweistimmigen Invention) verhält es sich ähnlich: Durch akkordartige Überlagerung von Reihentönen wird jeweils das Ende eines Abschnitts herbeigeführt, und die drei- bzw. zweistimmige Polyphonie markiert dann den Beginn eines neuen Abschnitts.

In Nr. 5, dem Perpetuum mobile, sind die Parameter Stimmführung/Stimmzahl in Verknüpfung mit Rhythmus und Tempo als formbildende Elemente eingesetzt: Die dominierende Perpetuum mobile-Ebene ist zweistimmig imitatorisch, allerdings mit minimalen oder gar keinen Überlappungen, sodass der primäre Eindruck der einer fast ununterbrochen durchlaufenden 16tel-Bewegung in schnellem Tempo ist.

Beispiel 6

V. Sehr fließend (Perpetuum mobile). $\text{♩} = \text{ca } 112$

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) includes the instruction 'una corda' and various fingering and articulation markings. The second system (measures 5-8) includes the instruction 'zurückhalten' and 'poco ritard.'. The third system (measures 9-12) includes the instruction 'Tramp I.' and concludes with a final flourish. The tempo is marked 'Sehr fließend' and the metronome marking is $\text{♩} = \text{ca } 112$.

Erich Schmid, Bagatellen op. 14, Nr. 5, T. 1-9

Am andern Ende der Skala stehen synchrone Akkordstrukturen in langsamem Tempo.

Beispiel 7

Erich Schmid, *Bagatellen* op. 14, Nr. 5, T. 22/4–25/1

Dann gibt es verschiedene Zwischenformen: z.B. gleich nach den ersten drei Takten einen akkordisch angereicherten Perpetuum-mobile-Abschnitt in mittlerem Tempo, worauf dann durch Auslassung von 16tel-Impulsen das Perpetuum mobile aufgebrochen und zum zeitweiligen Stillstand gebracht wird (siehe Notenbeispiel 6, T. 4–8).

Was die Gestaltung des Rhythmus betrifft, fällt auf, welchen Wert Schmid in diesen Stücken auf Komplementärrhythmen legt. Nicht nur im Schlusstück, dem Perpetuum mobile, erzeugt er damit einen musikalischen Fluss, der zwischendurch zwar mal gestaut wird, aber stets wieder von neuem anhebt. Auch die Polyphonie ist diesem Ziel untergeordnet. Es werden nicht so sehr die einzelnen Stimmen profiliert und gegeneinander gesetzt, als dass durch ihr komplementärrhythmisches Zusammenwirken ein fließendes Ganzes erzeugt wird.

Tonhöhen und Rhythmus werden oft als selbständige, voneinander unabhängige Parameter behandelt. (In dieser Hinsicht bildet dieses Werk eine Vorstufe zu seriellen Verfahren; erstaunlicherweise konnte Schmid mit den entsprechenden kompositorischen Manifestationen der 50er Jahre nichts anfangen.) Die Unabhängigkeit von Tonhöhen und Rhythmus zeigt sich z. B. in Nr. 1, wo Schmid im zweiten Abschnitt Rhythmus und Tonhöhen neu verknüpft: Der Rhythmus der Oberstimme wird mit den Tonhöhen des Basses kombiniert, die Mittelstimme wird aus den Rhythmen des Basses und den Tonhöhen der Oberstimme gebildet; der Bass entspricht der Mittelstimme des ersten Abschnitts (siehe Notenbeispiel 4, ab T. 6 letztes Achtel).

Man beachte die Komplementärrhythmik in diesen Abschnitten (T. 1–4 1. Viertel bzw. T. 6 letztes Achtel–9): Nur auf 4 der 37 16tel erfolgt kein Impuls, wobei es durchlaufende 16tel-Bewegungen in einzelnen Stimmen nur

sehr rudimentär gibt, d.h. die insgesamt fast durchlaufende 16tel-Bewegung kommt durch das Zusammenwirken der drei Stimmen zustande.

Im dritten Abschnitt (ab T. 15) entsprechen dann die Tonhöhen jenen des Anfangs, aber der Rhythmus ist verändert, es kommt zu einer Dehnung von 10 Vierteln auf 14 Viertel. Dadurch ergeben sich zusätzliche Ruhepunkte, was den Schluss des Stückes vorbereitet, der dann mit einer weiteren Beruhigung herbeigeführt wird.

Wir sehen also, in welchem Masse die Gestaltung des Rhythmus formbildend wirkt. Grob gesagt ist rhythmische Kontinuität der Ausgangspunkt und Normalfall in diesen Stücken; ihre Aufhebung ist das Kontrastmittel, welches eine Reprise vorbereitet oder aber den Schluss herbeiführt.

Zusammenfassend können wir also feststellen, dass Schmid die Formen der einzelnen Stücke in diesem op. 14 durch die Entgegensetzung von Polyphonie und Homophonie einerseits und durch rhythmische Massnahmen und Tempo-Kontraste andererseits artikuliert. Die Diastematik spielt dagegen bei der Formbildung eine untergeordnete Rolle – hier zeigt sich, dass Schmid Webern näher steht als Schönberg.

Die verschiedenen Reihenformen dienen Schmid nur zur Gestaltung des Zyklus als Ganzes, nicht aber zur Bildung der Formen im einzelnen; in Nr. 1–4 kommt ja nur jeweils eine der Formen überhaupt zum Einsatz; und in Nr. 5, wo von den 48 möglichen Formen der Reihe deren 16 benutzt werden, zeigt sich, dass diese in keinem Zusammenhang mit der Formgliederung des Stückes stehen. Die Reihe als Ersatz für die formbildende Funktion der Harmonik in tonaler Musik ist also in diesen *Bagatellen* von untergeordneter Bedeutung, sie kommt nur in der Grossform zum Tragen. Hingegen forciert Schmid – zumindest in den ersten vier Stücken – die einheitsstiftende Funktion der Reihe. Wichtig ist dabei die tetrachordische Struktur, die die Reihe in einprägsame Segmente gliedert, die zumal im 4. Stück geradezu überdeutlich werden und zu einer Art Kreisen des Immergleichen, sozusagen einem Perpetuum mobile der Tonhöhen, führen.

Das Perpetuum mobile, verstanden als ein stetiges Fliessen, wie es eben auch durch die allgegenwärtige Komplementärrhythmik bewirkt wird, könnte damit nicht nur als Titel des 5. Stückes, sondern als geheimes Motto des ganzen Zyklus gelten. In diesem Aspekt nähert sich Schmid, zumindest in den schnellen Sätzen 2, 3 und 5, der Motorik neoklassizistischer Spielart, die damals in der schweizerischen Szene der zeitgenössischen Musik dominierte, mit Komponisten wie Frank Martin, Willy Burkhard oder Conrad Beck (alles Komponisten, die – anders als Schmid – vom einflussreichen Basler Mäzen, Musikpolitiker und Dirigenten Paul Sacher entscheidend gefördert wurden). In der Kompositionsmethode und der konstruktiven Strenge blieb Schmid allerdings in dieser Zeit allein auf weiter Flur; ein Kommilitone aus

Schönbergs Berliner Schule, Alfred Keller, lebte zwar in Rorschach, aber war kaum in Kontakt mit ihm. Schmidts Gesprächs- bzw. Korrespondenzpartner in Sachen Zwölftonmusik – Webern, Erich Itor Kahn, René Leibowitz – waren im Ausland, und entsprechend schwierig war in den Kriegsjahren die Kommunikation mit ihnen. Umso erstaunlicher ist dieses Werk, das in der Isolation eines Alpentaales entstand, in dem der Komponist hauptberuflich Blasmusiken, Laienorchester und -chöre dirigierte.