

Musikwissenschaft

Thomas Schmidt-Kowalski, ein romantischer Komponist
an der Wende zum 21. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrads

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Ursula Eisfeld, geb. Rodens

aus

Berlin

2010

Tag der mündlichen Prüfung: 14.04.2011

Dekan: Prof. Dr. Christian Pietsch

Referent: Prof. Dr. Joachim Dorf Müller

Korreferent: Prof. Dr. Günther Rötter

Abstract

Das vielseitige Schaffen Schmidt-Kowalskis umfasst alle Gattungen außer Oper und Filmmusik. Seine Werke basieren, anders als die der meisten Zeitgenossen auf einem romantischen Lebensgefühl.

Sein Komponieren stützt sich auf seine synästhetische Begabung, bei der Töne hören und Farbensehen gekoppelt sind. Sie ist unabdingbar, um seine Inspirationen zu realisieren und führt zu einem engen Zusammenhang von Thema und Tonart eines Werks. Sonate und Sonatenhauptsatz sind bei Schmidt-Kowalski die wichtigsten Formen musikalischer Auseinandersetzung. Da Molltonarten für ihn nach dem stärkeren Durgeschlecht streben, enden die meisten seiner Werke in Dur.

Schmidt-Kowalski möchte der heutigen Welt ein positives Bild entgegensetzen, das vielleicht etwas „Heilendes, Aufbauendes in die Welt bringen kann“.

Synästhetische Begabung und Inspiration sind bei Schmidt-Kowalski eng verbunden mit einem großen Sendungsbewusstsein. Zusammen treiben sie ihn zu immer neuen Werken an, die zugleich seine Unabhängigkeit von gegenwärtigen Zeitströmungen in der Musik bezeugen.

Metadaten: Komponist, Zeitgenosse, Biographie, Kommentiertes Werkverzeichnis, Romantisches Lebensgefühl, Synästhesie, Sonatenform, Sonatenhauptsatzform, Dur-Moll-Polarität.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
Inhaltsverzeichnis	3
Thomas Schmidt-Kowalski, ein romantischer Komponist an der Wende zum 21. Jahrhundert.....	6
Vorwort	6
1. Musik in Deutschland nach 1945	8
1.1. Aus der Vorgeschichte: Entwicklung und Einfluss der Printmedien auf die Programmgestaltung von Konzerten.....	8
1.2. Zeitgenössische Musik und auditive Medien als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse.....	9
1.3. Entwicklung zum Pluralismus, Stellung der Neuen Musik.....	10
1.4. Exkurs zu Peter Sloterdijks Essay 'Wo sind wir, wenn wir Musik hören?'	13
1.5. Wiederentdeckung der Konsonanz	14
1.6. Einordnung Thomas Schmidt-Kowalskis.....	20
2. Biografie.....	22
2.1. Kindheit und Jugend	22
2.1.1. Familiäre Wurzeln	22
2.1.2. Die Bedeutung Wilhelm Furtwänglers (1886–1954) für Thomas Schmidt-Kowalski.....	23
2.1.3. Der Autodidakt	25
2.1.4. Der Synästhetiker	27
2.1.5. Der Entschluss, Komponist zu werden, und seine Folgen	37
2.2. Studienjahre und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit	38
2.2.1. Studienjahre bei Frank Michael Beyer und Alfred Koerppen	38
2.2.2. Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit	40
2.3. Thomas Schmidt-Kowalski heute.....	46
2.3.1. Seine Lebenssituation.....	46
2.3.2. Pädagoge und Dirigent	47
2.3.3. Seine Position als Komponist	52
3. Auswirkungen der Synästhesie im Schaffen von Schmidt-Kowalski	62
3.1. Bekenntnis zur Tonalität	62
3.2. Quintenzirkel und Tierkreiszeichen	63
3.3. Die Tonarten, ihre Farbvorstellungen und Bedeutungen bei Schmidt- Kowalski.....	65
3.4. Tonmalerei, Programmmusik, Absolute Musik ?	70
4. Stationen kompositorischer Entwicklung.....	73

Inhaltsverzeichnis

4.1.	Das Frühwerk, Suchen des eigenen Stils 1977–1985/86 (op.1-28).....	73
4.2.	Entwicklung des neuromantischen Stils 1986-1995 (op. 28-55)	76
4.3.	Reifezeit 1996 bis 2003/2004 (op. 56-97)	78
4.4.	Meisterschaft 2004 bis heute (ab op. 98).....	79
5.	Kommentiertes Werkverzeichnis (1976 bis 2009).....	83
6.	Analysen ausgewählter Werke aus verschiedenen Schaffensperioden.....	198
6.1.	Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier, op. 4 (1977)	198
6.2.	Vergiss mein nicht, Lied für Gesang und Klavier aus dem Liederzyklus op. 23 nach Gedichten von Eichendorff, Brentano und Novalis (1981)	214
6.3.	1. Streichsextett Es-Dur op. 45 (1992), Finalsatz	222
6.4.	Klavierfantasie G-Dur „Dorian Gray“ op. 62	233
6.5.	Agnus Dei aus der Missa in c-Moll für gemischten vierstimmigen Chor und Kammerorchester op. 85 (2001/2002)	243
6.6.	Vierte Symphonie C-Dur op. 96 (2003), 1. Satz.....	262
6.7.	op. 100, 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester (2005), Finalsatz	277
7.	Zusammenfassung	291
Anhang	293
	Tabelle 4, Werkverzeichnis	293
	Diskographie	299
	Literatur.....	302



Thomas Schmidt-Kowalski am 6. Dezember 2003 in Oldenburg

Thomas Schmidt-Kowalski, ein romantischer Komponist an der Wende zum 21. Jahrhundert

Vorwort

Hauptanliegen dieser Arbeit ist es, mit Thomas Schmidt-Kowalski einen Gegenwartskomponisten vorzustellen, der sich der musikalischen Ausdruckswelt der Romantik verschrieben hat. Seine Musik hat sowohl bei praktizierenden Musikern als auch bei Hörern und Kritikern heftige Reaktionen von heller Begeisterung bis zu vehementer Ablehnung hervorgerufen. Letztere wird vor allem damit begründet, dass romantische Musik, heutzutage komponiert, nur ein schwacher Abglanz dessen sein könne, was im 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden sei. Konfrontationen waren damit vorprogrammiert.

Damit leuchtet auch ein, warum sich die neuere Fachliteratur bisher kaum mit dem Œuvre Thomas Schmidt-Kowalskis befasst hat.¹ Auch die Medienlandschaft übte bisher Zurückhaltung. Ganz allmählich jedoch ändert sich die Situation insofern, als Schmidt-Kowalski nicht allein dasteht, sondern in seinen Intentionen kollegiale Unterstützung erfährt².

Kurz geschildert sei, wie die Verfasserin zum Thema geführt wurde. Eine erste Begegnung mit Schmidt-Kowalski ergab sich anlässlich eines Probenwochenendes des Kammerorchesters Lünen kurz vor der für den 16.02.2003 angesetzten Uraufführung seines Konzerts für Violoncello a-Moll op. 84 mit Nikolai Schneider als Solist unter der Leitung von Frank Fischer. Abgesehen von der Freude, die die Orchestermusiker empfanden, als sie das Werk zum ersten Mal zusammen mit dem Solisten spielten, beeindruckte die Gelassenheit, mit der der Komponist Fehlern auf die Spur kam, die durch das damals benutzte Computerprogramm bei der Übertragung der einzelnen Instrumentalstimmen aus der handschriftlichen Partitur

¹ Bis 2002 einzige Fundstelle in: Holländer, Peter, Geschichte der Klaviermusik, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1989, Bd. 1, S. 297. 2003 wurde an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Institut für Musikpädagogik, eine Examensarbeit erstellt: Wilke, Kathrin, Studien zum Vokalschaffen von Thomas Schmidt-Kowalski.

² Abgesehen von einigen frühen CD-Einspielungen bei Laika und im Selbstverlag gelang 2003 ein wichtiger Schritt durch die Firma Naxos in Münster mit einer Einspielung der Sinfonie Nr. 3 d-Moll op. 67 sowie des Konzerts für Violoncello und Orchester a-Moll op.84 mit dem Südwestdeutschen Rundfunkorchester Kaiserslautern unter der Leitung von Manfred Neumann und Nikolai Schneider als Solist. Mittlerweile sind drei weitere CDs bei Naxos erschienen (s. Diskographie). Radiointerviews fanden mit folgenden Sendern statt: 2001 mit Margarete Melchers für den NDR, 2004 mit Roland Kunz, am 17.02.2006 mit Rudolf Krieger im NDR1, Musikland, am 06.07.2006 mit Stefan Lang im Deutschlandradio Kultur, am 09.02.2008 Neumann mit Hans-Heinrich Raab in NDR Kultur-Prisma.

Vorwort

entstanden waren. Auch Interpretationsfragen wurden unter der vorrangigen Einflussnahme des Komponisten, stets sehr verständnisvoll, geklärt. Hier präsentierte sich jemand, der sich über die Schulter schauen ließ und bis ins letzte Detail wusste, was er musikalisch ausdrücken wollte. Die Uraufführung dieses Werks wurde ein großer Erfolg, wenngleich sich das Echo lediglich in der Regionalpresse niederschlug. Erst mit der CD-Einspielung dieses Werks durch die Firma Naxos begann eine weitere – auch internationale Verbreitung von Thomas Schmidt-Kowalskis Musik.

Im Blick auf sein Gesamtwerk bereitete die Beschaffung weiteren Materials Schwierigkeiten, da nur ein Teil bisher im Druck vorliegt. Einige Autographen waren auch nicht verfügbar, weil sie sich in der Hand von Sponsoren befinden oder verloren gegangen sind. Die Verifizierung von Aufführungsdaten gelang nicht in allen Fällen, da die Kritiken, so sie denn vorhanden waren, gelegentlich nur ungenaue Hinweise gaben.

Die Angaben zur Person Schmidt-Kowalskis entstammen, falls nicht anders angegeben, Interviews und Telefongesprächen, zu denen er dankenswerterweise stets bereit war. Es versteht sich von selbst, dass eine Bewertung seiner Werke erst mit größerem historischen Abstand möglich sein wird.

Großer Dank für die Anregung zu dieser Arbeit gebührt Prof. Dr. Joachim Dorf Müller von der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, der auch ihren Fortgang hilfreich begleitet hat. Darüber hinaus sei all jenen gedankt, die sich als praktizierende Musiker oder auch „nur“ als Musikfreunde kritisch mit der Musik Thomas Schmidt-Kowalskis auseinandergesetzt haben. Stellvertretend seien hier der Lünener Musikdirektor Joachim Simon und Prof. Gernoth Süßmuth von der Musikhochschule Weimar genannt. Ganz besonders gedankt sei auch Dietmar Eisfeld, der unermüdlich mit kritischen Fragen und technischem Sachverstand die editorielle Arbeit unterstützt hat, sowie Hadya, Inka und Pine Eisfeld, die mit viel Geduld und Einfühlungsvermögen ihre Fertigstellung begleitet haben.

1. Musik in Deutschland nach 1945

1.1. Aus der Vorgeschichte: Entwicklung und Einfluss der Printmedien auf die Programmgestaltung von Konzerten

Noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts waren in Europa Konzertveranstaltungen im heutigen Sinne, d.h. als Darbietung, überwiegend nur für gehobene gesellschaftliche Schichten bei Hofe und in der Kirche bestimmt. Die aufgeführten Werke waren in der Regel speziell für das jeweilige Ereignis komponiert worden, d.h. es waren zeitgenössische Werke. Die aufführenden Musiker spielten in der Regel aus handgeschriebenen Noten. Die im 18. Jahrhundert von England ausgehende Öffnung der Konzerte für ein zahlendes bürgerliches Publikum änderte zunächst wenig daran. Jene zeitgenössische Musik war Abbild der jeweiligen Gesellschaft und spiegelte ihr relativ fest gefügtes Ordnungssystem, das den meisten Komponisten ihrer Zeit einen Rahmen vorgab. Im 19. Jahrhundert zeugte die Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur mit öffentlichen Konzerten, Opernaufführungen, Hausmusik, Musikfesten auf ihre Weise von der allmählichen Veränderung der Gesellschaftsordnung und damit auch von normierenden Vorgaben. Zusammen mit dem Entstehen eines weltlichen und kirchlichen Laienchor- und Orchesterwesens ging zugleich die Verbesserung der Notenvervielfältigung Hand in Hand.

Die ständige Weiterentwicklung von Druckverfahren für Noten³, die nach der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg um 1450 eingesetzt und schon bald zur Gründung kleinerer Musikverlage in europäischen Ländern geführt hatte, bildete den Grundstein für die Entstehung von Repertoires. In Deutschland zeigte z.B. die Geschichte der Verlagshäuser Breitkopf & Härtel, Schott und Peters den Einfluss der sich immer stärker entwickelnden Printmedien im 19. Jahrhundert. Diese Musikverlage ermöglichten es, dass neben jeweils zeitgenössischer Musik auch Musik aus vergangenen Epochen Eingang in die Konzertprogramme fand. Gottlob Immanuel Breitkopf hatte bereits um 1750 durch seine Erfindung des Notentypendrucks (durch Zerlegung der einzelnen Note in kleinste eigene Typen) den Druck von Musikalien, anfangs besonders von Klaviermusik, geschäftsfähig gemacht. Der Begründer des Verlages Schott, Bernhard Schott, hatte 1780 zunächst als 'Hofmusikstecher' begonnen, um Musikwerke von Komponisten des

³ Die Bezeichnung Druckverfahren gilt hier besonders für die frühen technischen Verfahren Typendruck, Notenstich und Lithographie.

Kurfürstlichen Hofes in Mainz für die Hofmusiker zu vervielfältigen. Bald darauf erschienen Werke der Mannheimer Schule, Ludwig van Beethovens 9. Symphonie, französische und italienische Spieloper, um nur einige wichtige, damals zeitgenössische Werke zu nennen⁴. Der Verlag Peters hatte 1801 mit dem Druck von Haydn- und Mozartquartetten sowie der Klavierwerke von J.S. Bach begonnen. Später kamen Werke von Edvard Grieg, Max Bruch und Johannes Brahms hinzu⁵. Durch die Verlagstätigkeit allein dieser drei Verlagshäuser entwickelte sich neben zeitgenössischer Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland ein Repertoire an Musik von Barock über Klassik und Romantik, das in Konzerten auch neben zeitgenössischer Musik⁶ gespielt wurde und wird.

1.2. Zeitgenössische Musik und auditive Medien als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse

Nicht erst mit den Auswirkungen der beiden Weltkriege ist deutlich geworden, dass zeitgenössische Musik, zumindest in der westlichen Welt, immer weniger Spiegel der Gesellschaft ist, da es die Gesellschaft mit ihren normierenden Vorgaben schon lange nicht mehr gab und auch heute nicht gibt. Jeder ernsthaft Musikschaffende muss seinen Weg entweder wegen des Nichtvorhandenseins oder des Übermaßes an oft fragwürdigen Orientierungsmöglichkeiten individuell finden. Was er oder sie künstlerisch hervorbringt, ist eine sehr individuelle Reaktion auf die ihn oder sie umgebenden Verhältnisse. Abgesehen von der Möglichkeit, dass sich ähnlich Gesinnte zusammentun und vielleicht für ihre Arbeit bestimmte Orientierungshilfen festlegen, bedeutet diese Situation eine riesige Diversifizierung in der künstlerischen, in diesem Fall musikalischen Aussage.

Im 20. Jahrhundert hat sich der Inhalt dessen, was gespielt wurde, völlig verändert. Zunächst geschah dies durch die Änderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Nach dem Zweiten Weltkrieg griffen auch die durch die rasante technische Entwicklung entstandenen auditiven Medien zunehmend in die Programmgestaltung ein. Einerseits gab und gibt es immer neu entdecktes 'altes' Notenmaterial, das zum Musizieren und Hören einlädt. Andererseits haben die an Verkaufs- und Zuschauerzahlen orientierten Massenmedien nicht nur zunächst zu der ungenügenden Unterscheidung von U- und E-Musik geführt, sondern mittlerweile jede

⁴ Nach den Angaben in Brockhaus Riemann, Musiklexikon, Mainz/ München, 1989, Bd. 4, S. 123

⁵ dito, Bd. 3, S. 291-292

⁶ Die Drucklegung zeitgenössischer Musik war und ist bei weniger bekannten Komponisten naturgemäß risikoreicher für die Verlage als bei bereits anerkannten.

Musik zum Objekt ihrer Verkaufszahlentaktik gemacht. Dazu gehört auch die Verselbständigung von Filmmusiken auf CDs. Das absolute Übergewicht hat bei den Verkaufszahlen inzwischen allerdings die Popmusik im weitesten Sinne.

Mittlerweile hat nicht nur ein aktiver, sondern auch ein passiver Musikkonsum, mehr oder weniger ungeachtet des Inhalts, den Alltag breiter Bevölkerungsschichten in der westlichen Welt überzogen. Und da besonders vor dem Hintergrund beliebiger Vielfalt die Menschen sich verständlicherweise an das halten, was sie kennen, wird dieses ständig wiederholt und so, besonders auf Kunst und Musik bezogen, möglichst zur Norm erhoben. Auf dem Gebiet der Musik bedeutet es, dass die auditiven Massenmedien normative Funktionen zu übernehmen versuchen und diejenigen, die für den Gehalt der Musik verantwortlich sind, in diesem Fall die Komponisten, kaum zu Wort kommen lassen.

Immerhin ist festzustellen, dass auch auf Grund der technischen Entwicklung das musikalische Material heterogener ist als je zuvor. So ist in den vergangenen 60 Jahren allein in Deutschland eine große Vielzahl von neuen Musikwerken entstanden, von der Dur-Moll-Tonalität bis zu reiner Geräuscherzeugung reichend. Die Vielseitigkeit der nach 1950 entstandenen Werke mag auf ihre Weise als Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse gelten, deren Motor ein demokratisches Verständnis von Gesellschaft ist.

1.3. Entwicklung zum Pluralismus, Stellung der Neuen Musik

Der zeitliche Abstand zum Ende des Zweiten Weltkrieges lässt einige Entwicklungen und Strömungen aus der Vielfalt des musikalischen Geschehens deutlicher hervortreten. Die NS-Zeit und der Zweite Weltkrieg waren in jeder Hinsicht eine Katastrophe für alle von ihm betroffenen Menschen. Allein für den Bereich der Musik in Deutschland bedeuteten sie den fast vollständigen Zusammenbruch des Konzertlebens. Bereits während der NS-Zeit hatte es deutliche Reduzierungen der Mitglieder von Berufsorchestern im Zuge der Judenverfolgung gegeben, ganz zu schweigen von den Schwierigkeiten, Konzerte in der Zeit der Bombardierungen durchzuführen. Dazu kam die Problematik der so genannten 'Entarteten Kunst', die für Bildende Kunst, Musik und Literatur galt. Hitlers offizielle Auffassung von Kunst, orientiert am Geschmack des Kleinbürgertums, bestimmte, was richtige Kunst zu

sein hatte⁷. Die künstlerische Freiheit wurde mit Füßen getreten, was zahlreiche begabte Künstler aller Sparten zur Auswanderung, vor allem in die USA veranlasste⁸. So waren die Einflüsse von Komponisten wie z.B. Arnold Schönberg (1874-1951), seinem Schüler Alban Berg (1885-1935), Igor Strawinsky (1882-1971) und vielen anderen zunächst unterbrochen und auf Jahre hinaus gestoppt. Nach dem Krieg mussten sich daher breite Kreise der Bevölkerung an vieles Neue erst einmal gewöhnen und reagierten entsprechend misstrauisch. Andererseits blieb die Sehnsucht nach einer Musik, die die Menschen emotional berührte, sie aber nicht für ein politisches Programm missbrauchte. Die Musikschaaffenden ihrerseits wollten kennenlernen, was inzwischen an neuen Techniken, Werken und Theorien entstanden war.

So wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht nur politisch und moralisch ein neuer Anfang gemacht, sondern, damit eng verwoben, auch der Begriff des Kunstwerks in Kunst und Musik neu entwickelt. Die Konzertprogramme der Nachkriegszeit in Deutschland wiesen neben den Werken der großen klassischen Meister u.a. auch Musik von Carl Orff (1895-1982), Kurt Weill (1900-1950), Hugo Distler (1908-1942), Harald Genzmer (1909-2007) mit ihren Ausläufern des Neoklassizismus auf und spiegelten damit zweierlei Bedürfnisse wider: Zum einen war es die rückwärts gewandte Sehnsucht nach Musikwerken, die vertraut waren; hier kannte man sich aus, hier war die Welt noch in Ordnung. Zum anderen wurden zerrissene Fäden aus den vergangenen zwölf Jahren (1933-1945) wieder aufgegriffen. Es gab einen enormen Nachholbedarf, der sich in den Konzertprogrammen sowie den Lehrinhalten der Musikhochschulen niederschlug. Béla Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963) und Igor Strawinsky gehörten zu den häufig aufgeführten Komponisten in jener Zeit. Auch Schönberg, Alban Berg und Anton Webern (1883-1945) fanden nicht nur ihre Anhänger, sondern auch junge Komponisten, die sich mit der Weiterentwicklung ihrer musikalischen Ideen befassten.

⁷ Nach Heinz Holliger, Hartmann sollte uns ein Beispiel sein, in: Eine Sprache der Gegenwart, Hrsg. Renate Ulm, Mainz/ München, 1995, S. 344

⁸ Wie aus einer Zeitungsnotiz in der FAZ vom 08.08.07 hervorgeht, ist eine Sammlung von etwa 100 Schellackplatten mit dem Aufkleber 'Führerhauptquartier' in Moskau aufgetaucht. Demnach hatte Hitler ein geheime Vorliebe für klassische russische Musik z.B. von Tschaikowsky, Rachmaninow, Borodin, Mussorgski u.a., häufig interpretiert von jüdischen Künstlern, denen er aber gleichzeitig jede Daseinsberechtigung absprach.

Die Studierenden der ersten Nachkriegsjahrgänge an deutschen Musikhochschulen nahmen diese Situation sehr unterschiedlich wahr. Klassik und Romantik standen dort im Zentrum der Lehre, wo kein oder nur geringer Kontakt mit erklärten Vertretern der Neuen Musik bestand. Auf dem Gebiet der Neuen Musik andererseits herrschte eine regelrechte Aufbruchstimmung: Noch im Herbst 1945 fand in München das erste Konzert jener Konzertreihe statt, die unter ihrem Gründer Karl Amadeus Hartmann bald darauf als „musica viva“ in die Geschichte der Neuen Musik einging. In Hamburg und Köln widmeten sich die Konzertreihen „Das Neue Werk“ und „Musik der Zeit“ überwiegend experimenteller und avantgardistischer Musik⁹. Die Rundfunkanstalten boten eigene Sendungen zum Thema „Neue Musik“ an. In Donaueschingen und Darmstadt entstanden durch Sommerkurse und Konzerte Foren zur Präsentation und Diskussion zunehmend jüngerer Neuer Musik.

Vor diesem Hintergrund eines Neuanfangs sowie neuer technischer Möglichkeiten, natürlich auch beeinflusst von Schönberg, Strawinsky, Berg, Bartók, Messiaen und anderen, entstanden etwa ab 1950 serielle und elektronische Musik, wenig später u.a. Aleatorik, Minimal Music sowie Klangflächenkompositionen. Die zahlenmäßig zunehmenden, kleineren und größeren Festivals für Neue Musik zeigen, dass die Neue Musik einerseits vehement um Aufmerksamkeit und Anerkennung kämpfte, andererseits sich nicht in den üblichen Konzertbetrieb integrieren ließ.

Unterstützt wurde diese Entwicklung durch enormen Einfluss Theodor W. Adornos (1903-1969), der es den Musikkritikern jener Zeit zugleich schwer machte, den Werken zeitgenössischer Komponisten, die nicht der Neuen Musik zuzurechnen waren, gerecht zu werden. In der Einleitung zu seiner „Philosophie der Neuen Musik“ (Tübingen 1949), schrieb Adorno, dass es bereits seit etwa dem Ende des Ersten Weltkriegs in der Geschichte einer neuen Musikbewegung kein Nebeneinander von Gegensätzen mehr gäbe, sondern nur noch eine Rückwendung ins Traditionelle. Neue Entwicklungen wie Zwölftonmusik und freie Atonalität, die zur Emanzipation der Dissonanz geführt haben, seien von der Übermacht einer Massenkulturindustrie ins Abseits gedrängt worden.

⁹ Der Unterschied zu „musica viva“ war, dass Hartmann, begünstigt durch die Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk, hier nicht nur der Neuen Musik eine Plattform bieten konnte, sondern auch Musik vom Übergang zur Moderne und von während der NS-Zeit verbotenen Komponisten aufführte bzw. aufführen ließ. S. Günter Bialas, Fünfzig Jahre 'musica viva' - und was jetzt? In: Ulm, Renate, Hrsg., Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995, Mainz/ München, 1995, S. 21.

In der authentischen Neuen Musik geht es vor allem um die Erprobung neuer kompositorischer Verfahren und die Entwicklung neuer Klangerzeugungsmittel¹⁰, die mit der neuerlichen Diskussion über die Theorien über Zwölftonmusik begonnen hatten. Im Sinne von Adorno war das Publikum davon möglichst auszuschließen, da es mit einer bestimmten Absicht, nämlich unterhalten oder zumindest informiert zu werden, in ein Konzert ging. Es blieben also eigentlich nur Insider, eine intellektuelle, in der Regel junge Elite, übrig, die mit Neuer Musik etwas anfangen konnten. Gleichzeitig strebten die Komponisten der Neuen Musik natürlich auch danach, möglichst oft gespielt zu werden. Das ideelle Ziel von Komponisten Neuer Musik, das Wesen der Dinge verständlich zu machen, scheint an vielen Stellen nicht oder noch nicht erreicht zu sein. Diese Situation hat sich bis heute nicht wesentlich geändert. Konzerte mit ausschließlich Neuer Musik finden in kleinem Rahmen statt und werden überwiegend von einem sich als Elite empfindenden Publikum besucht. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind Informationen über jüngste Entwicklungen in der Neuen Musik, die über die üblichen Kurzkritiken nach Konzerten hinausgehen, kaum noch zu finden. Neue Musik wird von ihren Vertretern als eine Art Gegenwelt zum üblichen Musikbetrieb im Bereich der E-Musik verstanden¹¹. Einerseits deutet diese Situation auf eine ästhetische Normensetzung der etablierten E-Musik hin, die trotz aller gesellschaftlichen Veränderungen weiterhin gültig ist. Andererseits macht das Heraustreten aus der bekannten Musikwelt einen Blick von außen erst möglich und kann so zu besserem Verständnis und zu Veränderungen führen. Es setzt aber auch die Bereitschaft, sich mit Neuer Musik zu befassen, voraus. Insgesamt deckt der Bereich der Neuen Musik, gemessen am Ganzen der Musik, jedoch heute nur ein winziges, wenn auch in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzendes Segment ab, da von ihr wichtige Einflüsse auf fast alle Musiksparten ausgingen.

1.4. Exkurs zu Peter Sloterdijks Essay 'Wo sind wir, wenn wir Musik hören?'¹²

Einen interessanten Diskussionsbeitrag zur Wahrnehmung von Musik liefert Peter Sloterdijk in seinem Essay. Er unterscheidet vier Typen aktueller Musik und der

¹⁰ So Peter Sloterdijk in: *Weltfremdheit*, Frankfurt/M, 1993, S. 300-307

¹¹ In der Besprechung des Konzerts zum 40. Geburtstag der Wittener Tage für neue Kammermusik ist vom „Klassentreffen der Avantgarde“ die Rede (Ruhrnachrichten vom 28.04.08), ebenso bei Albrecht Dümmling in seinem Artikel „Einleitende Gedanken zum Europäischen Komponistengespräch 2003“ in: *GEMA-Nachrichten* 2003, Ausgabe 168, November 2003, S. 27-28.

¹² In: Ulm, Renate, Hrsg., *Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995*, Mainz/ München 1995, S. 397-402

jeweils dazugehörigen Hörer: Zunächst die Neue Musik, die auf Grund ihrer Gettoisierung eine relativ schwache Ausstrahlung hat, bei der es mehr um die Würdigung der als gelungen betrachteten neuen Techniken bzw. Kompositionsmodelle als um emotional begründetes Gefallen geht. Sodann spricht Sloterdijk von „Performance-Musik“, die laut und aggressiv auf Bühnen mit Arena-Qualität daherkommt und, oft gekoppelt mit Bühnenergebnissen, sich dem hörenden Zuschauer überstülpt und ihm das Baden in einer gemeinschaftlichen Selbstvergessenheit erlaubt. Sloterdijk reiht in diese Gruppe sowohl „vulgären Pop-Vitalismus“ ein, aber auch „edlen Free Jazz“. Die dritte Gruppe bildet für ihn fast ohne Unterschied jede Art von Unterhaltungsmusik, seien es Klassikkonzerte oder die der sogenannten U-Musik, bei der man keine Angst vor Neuem haben muss, Vertrautes unendlich oft wiederholt wird und schließlich in harmonischer Synthese endet. Zur vierten Gruppe schließlich zählt er das, was er „Funktionelle Musik“ nennt, die in einer bestimmter Absicht gespielt wird, bei der ausgewählte psychologische Wirkungen auf die Hörer ganz gezielt zum Erreichen eines Zwecks eingesetzt werden. Zu dieser Art Musik gehören für ihn jede Art sedativer Musik, vom Schlaflied bis zur Meditationsmusik sowie Marschmusik und Musik, die Arbeitsvorgänge unterstützt.

Diese vierfache Unterteilung aktuell gespielter Musik und ihrer Hörer erscheint auf den ersten Blick zwar einleuchtend, macht jedoch auch die Mängel einer Theorie deutlich, die einem gewissen Schubladendenken verhaftet ist. Die beiden ersten Musikgruppen sind für Sloterdijk progressiv: Die Neue Musik koppelt sich ab vom öffentlichen Hörerfolg, die zweite Gruppe bezeichnet er als „Risikomusik in Aktion“, die „das Beste und Schlimmste, was heutige Ohren zu hören bekommen“ umfasst. Die Musik der dritten und vierten Gruppe bezeichnet er als tonale Sedativa, die wie Süßstoff wirken. Mehrfachzugehörigkeiten bleiben außer Acht, ebenso die wie auch immer gearteten Bedürfnisse der Hörer. Diese Einteilung beinhaltet, ausgehend von der Rezeption, zugleich eine Wertung der jeweiligen Musik.

1.5 Wiederentdeckung der Konsonanz

Zwei entgegengesetzte Auffassungen von Musik werden im Rückblick deutlich: Einerseits war da der Aufbruch in eine neue Zeit, das Hintersichlassen einer ungeliebten, noch nicht verarbeiteten Vergangenheit. Auf der anderen Seite gab und gibt es ein breites Publikum, das nach Sättigung seines Nachholbedarfs kaum an Neuem interessiert war, sondern mit den traditionellen Konzertprogrammen, d.h. mit

Musik überwiegend aus Klassik und Romantik, nicht nur vertraut, sondern auch zufrieden war und weiterhin ist. Zur Sehnsucht nach anrührender Musik gehörte, dass z.B. Opern von Hans Werner Henze (geb. 1926) und Werner Egk (1901-1983), also Musik fern von der Avantgarde, weiterhin gespielt wurden. Der Vorwurf des Desinteresses und der Nichtinformiertheit, den Anhänger Neuer Musik dem ‚klassischen‘ Publikum gerne machen, trifft insofern nicht, als die Sehnsucht nach Ordnung und Harmonie zum Wesen des Menschen gehört. Den unterschiedlichen Bedürfnissen wurde und wird besonders durch die öffentlichen Rundfunkanstalten weiterhin Rechnung getragen, wenn auch Sendungen mit Neuer Musik eher in den späten Abendstunden zu hören sind.

Etwa seit 1970, nachdem die Aufbruchstimmung in der Neuen Musik etwas verfliegen war, durchdringen wiederentdeckte Konsonanz und Tonalität zunehmend zeitgenössische Musikwerke, abgesehen von vielen Filmmusiken, die schon vorher mit romantisch-sinfonischem Klang und Leitmotivtechnik gearbeitet hatten. ‚Alte‘ Gattungen wie Sinfonie, Oper, Streichquartette etc. werden wieder aufgegriffen und vielfach mit komplexen Kompositionen gefüllt, voller Melodik, Rhythmik und Harmonien. Der Begriff der Kammermusik wird zumindest formal erweitert und umfasst jede solistisch besetzte Gruppierung von einem bis zehn oder auch mehr Spielern. Die inhaltlichen Einflüsse sind international, Querverbindungen zum Pop und Jazz werden durchaus gesucht. Die subjektive Reaktion auf Ereignisse von außen wird akzeptiert. Inwieweit die Wahl von Aufführungsorten und die Art entsprechender Veranstaltungen von wirtschaftlichen Überlegungen bestimmt sind, ist eine andere Frage.

Aus der Fülle von Nachkriegskomponisten werden im Folgenden einige, deren Musikverständnis Berührungspunkte mit dem Schmidt-Kowalskis aufweist, als beispielhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit herausgegriffen.

Friedrich Reimerdes, 1911-2001,

Komponist und Organist, schreibt in dem Vorwort zu seinem „Gottes Lob vom Morgen zum Abend für Orgel“ (1996), dass es ihm darum gehe, „den Hörer durch Wohlklang, Abwechslung in der Bewegung und harmonische Farbigkeit zu erfreuen, nicht jedoch durch eine Art sich von Variation zu Variation steigender Musik-Akrobatik zu Gehör zu bringen.“ Er schrieb zahlreiche Chor- und Orgelwerke in eher traditionellem Stil und mit einer besonderen Liebe zum Barock.

Alfred Koerppen, geb. 1926,

war Schüler von Kurt Thomas und Lehrer von Schmidt-Kowalski. Als Komponist von Kammermusik, vokalen Kompositionen, von Schauspiel-, Ballett- und Filmmusik erweist er sich als einer häufig tonalen, unmittelbar verständlichen Musiksprache verhaftet, trotz gelegentlicher Form- und Klangexperimente. Er ist um sehr individuellen Ausdruck bemüht, eher ein Bewahrer als ein Neuerer¹³. Ein Schwerpunkt seines Schaffens liegt auf der Chormusik, mit so unterschiedlichen Werken wie das Oratorium „Das Feuer des Prometheus“ (1955) oder Werken unter der von ihm geprägten Bezeichnung Chorerzählungen (Vertonungen literarischer Prosa unter Einbeziehung theatralischer Elemente) wie „Zauberwald“ für Frauenchor, 1981.

Tilo Medek, 1940-2006,

hat sich bewusst zu seinen musikalischen Wurzeln in Verbindung mit der Gegenwart bekannt. Er nahm Assoziationen aus Literatur, Bildender Kunst und Architektur auf, um sie in konzentrierter Form und oft unter "Rückbindung zu historischen Form-, Stil- und Satzprinzipien" zu bearbeiten¹⁴. Stellvertretend für Medeks Werk seien hier die Oper nach Heinrich Böll „Katharina Blum“ (1984-86) und die 3. Sinfonie, die sogenannte „Sorbische“ genannt. Besonders in seiner Klaviermusik spiegelt sich sein "Bekenntnis zur Tonalität und zu einem erfassbaren Rhythmus". Es bedeutet für ihn "Rückkehr zur Einfachheit. Einfachheit und Klarheit ergänzen sich zu einer menschlich-künstlerischen Aussage"¹⁵.

Neithard Bethke, geb. 1942,

Komponist, langjähriger Domorganist und Kapellmeister am Ratzeburger Dom, Chefdirigent des Deutschen Bachorchesters. Die meisten seiner Werke wurden und werden in kirchlichem Zusammenhang aufgeführt, seien es Orgelwerke, Kantaten oder Chormusiken. Obwohl er sich wie Schmidt-Kowalski während des Studiums mit der Zwölftontechnik auseinander gesetzt hat, betrachtet er wie dieser die Dur-Moll-Tonalität als die Basis für sein Schaffen. So enden viele seiner Kompositionen trotz komplexer Akkordschichtungen mit einem Durakkord. Bethke will seine Musik

¹³ Angaben zu Koerppen aus seiner Homepage www.alfred-koerppen.de vom 26.06.08 und 10.02.10. Siehe auch Harenberg Komponistenlexikon, Harenberg Lexikon Verlag 2001, Eintrag von Matthias Schürmann, S. 493/494 und MGG neu, Personenteil, Band 10, Sp. 422 (Günter Katzenberger).

¹⁴ Andreas Eckhardt in seiner Würdigung Medeks, www.medek.net vom 26.06.08 und 10.02.10.

¹⁵ Zitat von Medek, abgedruckt in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag, Recklinghausen, 1999, ohne Seitenangabe.

verstanden wissen als Ausdruck von Emotion, Geist und Witz, aber ohne Effekthascherei¹⁶. Anders als Schmidt-Kowalski war Bethke eingebunden in das Geschehen um Karl Amadeus Hartmann und von ihm beeinflusst, was ihn auch elektronisch erzeugte Klänge und Geräusche in seinen Kompositionen einsetzen lässt.

Günter Hässy, 1944-2007,

hatte sich zunächst kompositorisch im Zwölftonbereich betätigt, später jedoch zugunsten seiner romantischen Empfindungen wieder einer tonalen Tonsprache zugewandt. So vertonte er die Märchen „Dornröschen“ der Gebrüder Grimm als Singspiel für Kinder, „Der Zwerg Nase“ und „Der Kleine Muck“ von Wilhelm Hauff als Jugendopern, bearbeitete Themen von J.S. Bach, W.A. Mozart, Franz Schubert, Richard Wagner, Giuseppe Verdi und Johann Strauß in „Minsche wie mir“¹⁷. Auch seine geistliche Musik, Kammermusik und Weihnachtslieder basieren auf einer tonalen, konsonanten Tonsprache¹⁸. In den ersten Jahren dieses Jahrtausends erfreuten sich die für die Abschlussfeuerwerke „Kölner Lichter“ komponierten Werke großer Beliebtheit.

Wolfgang Rihm, geb. 1952,

einer der wichtigsten Gegenwarts Komponisten, betrachtet Musik als Sprache, nicht als abstrakte Struktur. Sein Streichquartett „Im Innersten“ (1975) kommentiert er "sozusagen als Niederschrift eines musikalisch formulierten Autopsychogramms. Das 30minütige Werk bekennt sich zur Spontaneität des Ausdrucks im mitunter schroffem Wechsel zwischen brutalem Zugriff, choralartigem Expressivo und kaum hörbarer Andeutung"¹⁹.

Michael Gees, geb. 1953,

Pianist und Komponist, war seit 1974 Student an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, wo er Schmidt-Kowalski begegnete. Als Pianist will er u.a. die Musik alter Meister mit lebendiger Inspiration verbinden. Der Schwerpunkt seiner frühen Werke liegt auf Klaviermusik. Später kommen, in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Leiter des von ihm gegründeten Consol-Theaters in Recklinghausen vor allem Bühnenmusiken und Konzertmärchen hinzu. Sein op. 7 umfasst einen

¹⁶ Angaben nach Herbert Glosser in seinem Artikel „Immer im Einsatz: Neidhart Bethke ist Kantor, Organist, Komponist...und Feuerwehrhauptmann“, abgedruckt in: Musik und Kirche, 6/2003, Kassel

¹⁷ Rheinisch für ‚Menschen wie wir‘.

¹⁸ Angaben nach www.edition-haessy.de, 26.06.08 und 10.02.10

¹⁹ Wolfgang Rihm in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag, Recklinghausen, 1999, Seite zu: 1924/1976.

Liederkreis klassischer und romantischer Dichter (1980-1982). „Die Abenteuer des Odysseus“ und „Robin Hood“ sind Bühnenmusiken (1996 und 2001), „Die Stadtmusikanten“ und „Das Gespenst von Canterville“ Konzertmärchen (2001 und 2003) ²⁰. Gees war der Interpret von Schmidt-Kowalskis frühen Klavierwerken (op. 1-27). Durch die Zusammenarbeit hatten sie gelegentlich auch gemeinsam Vorworte zu ihren Programmen erarbeitet, die die gleiche Auffassung von Musik verraten (s. auch Kommentiertes Werkverzeichnis, op. 9).

Stefan Heucke, geb. 1959,

hat einen seiner Schwerpunkte auf vokale Musik nach literarischen Vorlagen gelegt, mit der Betonung der semantischen Wahrnehmung, wie z.B. in seinen „Hölderlin-Fragmenten“ für hohe Stimme, Klar., Va. und Vc. op. 7 (1984-85) oder in dem Märchen „Der selbstsüchtige Riese“ für Sprecher und Orchester nach Oscar Wilde op. 20 (1994). Auch in seiner Kammermusik ist der semantische Inhalt eines Werkes für ihn wichtiger als Tonmaterial oder Kompositionstechnik, so in seinem Klavierquintett op. 25 (1995), mit dem er nach eigenen Worten eine Art Gegenposition zu Franz Schuberts „Forellen-Quintett“ bezog²¹.

Gereon Krahforst, geb. 1973,

bereits mit 29 Jahren Domorganist am Hohen Dom zu Paderborn, später auch Lehrbeauftragter für Orgel an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Seine Schwerpunkte liegen bei den kirchlichen Aufgaben, Konzerten und Kompositionen. Alter Musik und Musik der Romantik gilt sein besonderes Interesse. Für sein Konzert für Klavier und Orchester h-Moll op. 1 (1987) sowie „Der Zaubersee, eine Phantasiegeschichte mit 36 Klavierstücken“ erhielt er 1989 bzw. 1992 jeweils den 1. Preis des NRW-Wettbewerbs 'Jugend komponiert'²². Außer zahlreichen Werken für Orgel hat er z.B. 2009 „Lustige Variationen über das Nikolauslied ‚Lasst uns froh und munter sein‘“ geschrieben.

Das Musikverständnis der genannten Komponisten findet trotz einiger Berührungspunkte mit Schmidt-Kowalskis Auffassungen durchaus unterschiedliche Ausprägungen.

An Hand von Konzertprogrammen ist vielerorts festzustellen, dass sich zwar das Interesse an Neuer Musik weiterhin in Grenzen hält, andererseits aber auch

²⁰ Angaben aus seiner Homepage www.michaelgees.de, 26.06.08 und 10.02.10

²¹ Stefan Heucke in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag Recklinghausen, 1999, Seite zu: 1905/1995.

²² Angaben nach www.gereonkrahforst.com, 26.06.08 und 10.02.10.

Programme mit ausschließlich klassischer und romantischer Musik etwas abnehmen, sieht man einmal von den Festivals ab, bei denen oft große Namen für volle Säle sorgen. Auch hier war und ist die Sehnsucht nach 'schönen' Klängen der treibende Motor. Intelligente Bearbeitungen klassischer oder romantischer Musikstücke, Auseinandersetzungen mit großen Namen, Besetzungen mit ungewöhnlichen Instrumenten, dazu eigene musikalische Kommentare finden zunehmend Gefallen - vielleicht ein Zeichen für eine gewisse Öffnung des Publikums. Dabei geht es nicht um mangelnde Ideen oder ‚Bedarfsanpassung‘ auf Seiten der Komponisten, sondern um die bewusste Auseinandersetzung mit als wichtig erkannten Werken vor dem Hintergrund des heutigen Bewusstseins. Es entwickelt sich also ein Pluralismus der Stilarten, die, abgesehen von der Schelte der Avantgarde, doch weitgehend gleichberechtigt nebeneinander stehen und individuelle Entscheidungen zunehmend zulassen.

Ein weiterer Aspekt sei hier angesprochen: Die rasante Entwicklung der Musikindustrie und die gleichzeitige Nicht-Entwicklung der großen Berufsorchester²³ können mehrfach gedeutet werden. Einerseits sorgt ein großes Bedürfnis nach Vertrautem aber auch Schönen für das Weiterbestehen der Berufsorchester, trotz Zusammenlegungen wegen knapper Kassen. Hier ist weiterhin eine ästhetische Norm gültig, wenn sie auch nur diesen kleinen Bereich der sogenannten E-Musik betrifft. Zugleich wird aber auch die Möglichkeit genutzt, zu neuen Aufführungsformen zu gelangen, so z.B. die Konzerte der „Last Night of the Proms“ in Großbritannien, bei denen mittlerweile die Aufführungsorte mehrerer Städte des Königreiches live miteinander verbunden sind und jede Stadt ihren eigenen musikalischen Beitrag mit hoch qualifizierten Kräften leistet²⁴.

Auch die Gestaltung der Konzertprogramme der 70er Jahre zeigt diese Rückbesinnung auf Konsonanz und Romantik, angefangen mit den späten Werken von Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler, Brahms, Berg und anderen bis hin zu Werken von Wolfgang Rihm, Tilo Medek, Krzysztof Penderecki (geb. 1933) und vielen anderen. So wie man um 1910 von der Emanzipation der Dissonanz sprach, so kann man dem entsprechend auch von einer Emanzipation der Konsonanz um

²³ So ist der Aufbau der Berufsorchester im Großen und Ganzen noch so wie vor 100 Jahren: die drei Hauptklanggruppen des romantischen Orchesters, Streicher und Holz- bzw. Blechbläser, sind nach wie vor bestimmend. Für die Orchester sind bekannte Werke, bei aus Budgetgründen ohnehin knappen Proben, mit üblicher Besetzung wesentlich leichter zu spielen als Werke neuer Musik, die vieler Erklärungen bedürfen und oft besondere Besetzungen und und ungewohnte Instrumente erfordern.

²⁴ Wie bereits gesagt, sind die Gründe für derartige Veranstaltungen ein anderes Thema.

1970 sprechen²⁵. Es entwickelte sich eine wieder moderne Ästhetik des sinnlichen Ausdrucks und des schönen Spiels, wobei durchaus der subjektive Ausdruck zugelassen wurde und zunehmend wird. Die Rolle der Interpreten erscheint immer wichtiger im Sinne einer Neuschöpfung der gespielten Werke und nicht nur ihres Erhalts z.B. in einer Aufnahme.

Ein neuerer Trend scheint das oben Gesagte zu bestätigen: Gerade junge Leute wenden sich mit ihrer Vorliebe für Gregorianische Gesänge oder auch „Alter Musik“ wieder verstärkt Klängen zu, die ohne Umweg über den Intellekt die Schönheit bestimmter Formen erkennen und dabei gleichzeitig „eindeutige Affekte“²⁶ genussvoll nachvollziehen lassen.

Dazu passt auch eine andere Entwicklung der zeitgenössischen Musik in den letzten zwei bis drei Dekaden. Das, was gemeinhin als Weltmusik bezeichnet wird, entstammt der Feder von Komponisten, die sowohl eigene musikalische Materialien verwenden, gleich ob historisch oder aktuell, wie auch die anderer Völker. Ihr Anspruch ist es, möglichst von allen verstanden zu werden, d.h. weniger intellektuell, sondern auf einer Bewusstseinsstufe, die als allen Menschen gemeinsam angesehen wird.

1.6. Einordnung Thomas Schmidt-Kowalskis

Die unterschiedlichen Stilrichtungen der Musik in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg machten es einerseits den Komponisten schwer, überhaupt wahrgenommen zu werden, boten andererseits aber auch die Chance zu großer individueller Freiheit. Vor diesem Hintergrund ist die Einordnung Thomas Schmidt-Kowalskis als eines Komponisten romantischer Prägung zu sehen, der allerdings auf völlig anderem Weg als seine klassischen und romantischen Vorbilder zu seiner Musik gelangt ist. Er erweist sich als an klassisch-romantische Formvorgaben gebunden und teilt das Bewusstsein seiner Zeitgenossen mit all ihren positiven, aber auch negativen Erfahrungen. Trotz seiner relativen, selbst gewählten Isolierung von anderen zeitgenössischen Komponisten ist er am ehesten jener Gruppe von Musikschaffenden zuzuzählen, denen das erwähnte schöne Spiel und der subjektive Ausdruck, der unmittelbare emotionale Zugang zu ihren Hörern auf einer konsonanten harmonischen Basis, am Herzen liegt. Schmidt-Kowalski geht es dabei

²⁵ Dtv-Atlas zur Musik, Band 2, S. 559, München 1985.

²⁶ Diesen Ausdruck gebrauchte Eleonore Brüning in ihrem Artikel ‚Wieviel Vivaldi wissen wir nicht‘ vom 1. März 2009 in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung.

nicht um die ästhetische musikalische Sprache um ihrer selbst willen. Er verfügt als bekennender Romantiker über ein mit seiner besonderen synästhetischen Begabung eng zusammenhängendes Sendungsbewusstsein. Er versteht unter Romantik Spiritualität, „eine erlebbare Entwicklung der menschlichen Seele“, wie er in einem Interview sagte. Sein Interesse gilt weniger der Weiterentwicklung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, als vielmehr einer optimalen Umsetzung seiner musikalischen Einfälle als Gegenbewegung zur heutigen Zeit. Dazu dient die Aufnahme der tonalen Mittel des 19. Jahrhunderts, aber mit dem Geist von heute. Schmidt-Kowalskis synästhetische Begabung ist die persönliche Ausstattung für den Transport seiner Ideen, die oft genug Utopien sind. Die Hoffnung, in den Menschen etwas von der Unschuld eines „Golden Age“ wiederzuerwecken, treibt den Komponisten zu immer neuen Werken. Losgelöst von allen musikalischen Strömungen, trifft Schmidt-Kowalskis Musik ein allgemeines Bedürfnis nach Verständlichkeit und emotionaler Aussage. Auf seine Weise ist er sicher ein Einzelgänger, keiner Gruppierung wirklich zugehörig. Ihn als Epigonen zu bezeichnen, was einige seiner Zeitgenossen und Kritiker tun, geht allerdings am Verständnis seiner Musik vorbei. Er komponiert nicht einfach 'im Stile von', sondern setzt sich vielfach mit seinen großen Vorbildern auseinander. Vor allem aber unterscheidet ihn sein Weltbild von den meisten seiner komponierenden Zeitgenossen. Der Vorwurf einiger Kritiker, nicht zeitgemäß zu sein, betrifft daher eher die Tatsache, dass jemand es wagt, eine derartige Weltsicht überhaupt heute zu vertreten. Es bleibt abzuwarten, wieweit die Umsetzung visionärer Urbilder in Musik von den Hörern gewünscht wird, und ob die unbestrittene emotionale Qualität seiner Musik auch die Zustimmung der Hörer findet. Bezeichnend ist, dass die Nachfrage nach Schmidt-Kowalskis Werken jedenfalls deutlich zunimmt.

2. Biografie

2.1. Kindheit und Jugend

2.1.1. Familiäre Wurzeln

Thomas Schmidt-Kowalski wurde am 21.6.1949 als Thomas Schmidt - den Künstlernamen Schmidt-Kowalski nahm er erst 1986 mit seinem Eintritt in die GEMA an - in eine bürgerliche und, wie er selbst sagt, „musikferne“ Familie in Oldenburg geboren. Der Vater, Rudi Schmidt (* 05.01.1913 in Berlin, † 04.03.1988 in Oldenburg) war Ingenieur bei der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft. Mutter Ilse, geborene Kowalski (* 22.08.1913 in Berlin, † 13.03.1988 in Oldenburg) arbeitete als Sekretärin bei einer Versicherungsgesellschaft. Die Beiden hatten 1937 in Berlin geheiratet. Schmidt-Kowalskis Großmutter mütterlicherseits war Betty, geb. Papke aus Rummelsburg, damals Pommern, und seit 1912 mit Viktor Kowalski aus Berlin verheiratet. Viktor K. arbeitete zusammen mit seinen Schwestern in einem Sanitätshaus, einem Familienbetrieb. In erster Ehe war er mit seiner großen Liebe verheiratet, über deren Lebensdaten z. Zt. keine Informationen zu erhalten sind. Sie starb bei der Geburt ihrer Tochter Käthe (* 02.12.1908, † 23.11.2006), der späteren Halbtante von Thomas Schmidt-Kowalski. Dieser Viktor Kowalski war sehr musikalisch und leitete verschiedene Chöre. Wie er zum Chorleiter ausgebildet wurde, ist nicht bekannt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg zog Ilse Schmidt mit der 1944 geborenen Tochter Ilka auf Anraten einer Freundin von Berlin nach Oldenburg, weil diese Stadt vom Krieg verschont geblieben war. Hier wurde Thomas Schmidt als zweites Kind geboren. Die Eltern trennten sich jedoch bald nach seiner Geburt. Die Mutter verdiente das Notwendige für sich und ihre zwei Kinder durch ihre Tätigkeit als Sekretärin. Sie war zwar auch musikalisch, konnte Klavier spielen und besaß eine Reihe Schallplatten mit klassischer und romantischer Musik. Sie gehörte damit zu jenem Bildungsbürgertum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, für das Literatur und klassische Musik ihren festen Stellenwert hatten und das Wert darauf legte, dass die Mädchen im Klavierspiel unterrichtet wurden. Mutter Ilse hatte, wahrscheinlich durch die Kriegereignisse bedingt, ihre Prioritäten jedoch anders gesetzt und legte zunächst keinen Wert auf eine musikalische Ausbildung ihrer Kinder. Immerhin war die Tochter Ilka Mitglied in einem Bücherklub, bei dem sie Schallplatten bezog, die im Hause Schmidt auch gehört wurden. So kannte Schmidt-Kowalski bereits als Kind

z.B. die Symphonie Nr. 4 von Peter Iljitsch Tschaikowski nach einer von Wilhelm Furtwängler dirigierte Aufnahme, d.h. die später angesprochene „Glut“ jener Interpretation war ihm durchaus vertraut. Die Aussage über eine „musikferne“ Familie muss also dahingehend relativiert werden, dass Thomas und seine Schwester Ilka zunächst kein Musikinstrument erlernten, obwohl durchaus musikalische Begabung und Interesse in der Familie der Mutter vorhanden waren. Über die Familie des Vaters ist derzeit nichts Entsprechendes zu erfahren. Das Verständnis und die Liebe zur Musik kam bei dem jungen Thomas also keineswegs aus dem Nichts, wie eine „musikferne Familie“ vielleicht nahelegen könnte.

2.1.2 Die Bedeutung Wilhelm Furtwänglers (1886–1954) für Thomas Schmidt-Kowalski

Im Herbst 1961 hörte sich der zwölfjährige Thomas die Schallplatte mit der Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 von Ludwig van Beethoven in der Interpretation durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler an. Diese Musik traf den Jungen mit „elementarer Macht“, er „erkannte“ sie, wie Schmidt-Kowalski später von diesem Erlebnis sagt. Hier wurde genau jene Stimmung ausgedrückt, die seinen Empfindungen entsprach. „Die Glut, der Biss“ jener Aufnahme wühlte ihn derart auf, dass er noch am selben Tag den Entschluss fasste, Komponist zu werden. Natürlich wusste er zu jener Zeit noch nicht, was ihn derart ansprach, jedenfalls erweckte diese Musik in ihm bis dahin ungeahnte Wünsche und Kräfte. Später gehörte Schallplatten mit Aufnahmen klassischer und romantischer Meisterwerke, eingespielt unter den bedeutendsten Dirigenten, machten Schmidt-Kowalski große Unterschiede in der musikalischen Aussage deutlich. Aber nur die von Furtwängler geleiteten Aufnahmen berührten ihn zutiefst²⁷. Mittlerweile hatte er nicht nur sämtliche verfügbaren Aufnahmen mit Furtwängler gehört, sondern auch dessen Schriften über Musik gelesen. Viele Jahre später schreibt Schmidt-Kowalski in einer seiner wenigen schriftlichen Aufzeichnungen²⁸: „Aus den dreißiger Jahren gibt es Aufnahmen, die ihn (Furtwängler, Anm. d. Verf.) in seiner Bedeutung als Musiker dokumentieren. Er ist ein Meister des organischen Übergangs, des Herausmeißelns der wesentlichen musikalischen Elemente, die Musik wird unter seinen Händen gleichsam sprechend,

²⁷ 20, auch 30 Jahre später geschah es immer wieder, dass er bei Platteneinkäufen für Freunde auf Aufnahmen stieß, die ihn „wie vom Donner gerührt“ innehalten ließen, bis er erkannte, dass Furtwängler bei diesen Aufnahmen dirigiert hatte, so z.B. die Sinfonie Nr. 7 E-Dur von Anton Bruckner, die 7. bzw. 9. Sinfonie von Franz Schubert, obwohl damals noch alle Aufnahmen mit Furtwängler in Mono waren. (Erst ab Herbert von Karajan gab es Aufnahmen in Stereo.)

²⁸ Sein Artikel ‚Wilhelm Furtwängler – kultureller Widerstand im Dritten Reich‘, 1984, ohne Veröffentlichungsnachweis.

Biografie

wie neu geboren, und dies alles in einer individuellen, unverwechselbaren Art....Er wird der exzessive Dramatiker, seine Darstellungen der großen Symphonik werden zu Beschwörungen, Meditationen, die Steigerungen, Tempoveränderungen, Akzentuierungen bekommen elementare Gewalt.“ Weiter heißt es: „Die Grenzen dessen, was mit Orchester möglich scheint, werden durchbrochen, es ist, als risse der Himmel auf, und Kunst und Religion verschmelzen wieder auf einer neuen Ebene! Ist solch ein Ereignis kein Gegengewicht gegen die Kriegerschütterungen? Und zwar keine Weltflucht in eine Idylle, sondern steht da der Künstler nicht mit an der Front, aber an der gegen den Widersacher im Menschen selber?“ Hier spricht Schmidt-Kowalski jene Elemente an, die für ihn besonders wichtig und charakteristisch sind und deren Umsetzung in Musik er mittels seiner kompositorischen Fähigkeiten erreichen will: Dramatik, Beschwörung, Meditation, Verschmelzung seiner Musik mit Religion, das emotionale Erlebnis in der Musik, das keiner weiteren Erklärung bedarf²⁹. Auch für die Auswahl und Behandlung des thematischen Materials sowie die interpretatorische Umsetzung von Harmonik und Instrumentation ist Furtwängler Schmidt-Kowalskis Vorbild.

Insgesamt kann man von einer besonderen inneren Übereinstimmung mit Wilhelm Furtwängler ausgehen, die für Schmidt-Kowalski bis heute gültig ist. Furtwängler war es mit seinen Interpretationen gelungen, Emotionen anzusprechen, wie sie auch der junge Thomas Schmidt, wenn auch noch sehr vage, empfand, deren Umsetzung in Musik bzw. musikalischen Ausdruck für ihn jedoch wie eine Offenbarung war. Die Wirkungsweise von Furtwänglers Dirigat hatte und hat für Schmidt-Kowalski etwas Mystisches, etwas Geheimnisvolles, den Kern des Menschseins Betreffendes, dem er bis heute auf der Spur ist. Furtwänglers Werkbegriff vom Musikwerk als etwas Organisch-Lebendigem passte zudem zu anthroposophischem Gedankengut, dem Schmidt-Kowalski zu der Zeit, als er den oben genannten Artikel verfasste, nahestand. Er sah darin einen Zukunftskeim zur Entwicklung einer kulturellen Oase als Gegengewicht zum erstarrten Kulturleben. So war und ist Furtwängler für Schmidt-Kowalski das große Vorbild im Kampf um Menschlichkeit in der heutigen Welt und zwar nicht im Sinne einer idyllischen Weltflucht, sondern in dem Mut, mit dem er in den Augen Schmidt-Kowalskis den schweren Kampf gegen seine Zeit

²⁹ Ein Charakteristikum von Furtwänglers Dirigat war für Schmidt-Kowalski „ein teilweise akkumulierender Schlag“, der z.B. die Pauke nach einer langen Dehnung eines Crescendo-Tremolos wie ein Blitzschlag mit dem Tuttiensatz reagieren ließ. Daher rührt auch die Bedeutung, die Schmidt-Kowalski der Pauke in einigen seiner Werke zukommen lässt. Vgl. auch Werner Thärichen in: Paukenschläge – Furtwängler oder Karajan, Berlin, Zürich 1987.

aufgenommen hatte. Diese Meinung über Furtwängler stieß und stößt nicht überall auf Zustimmung, zumal das Nachvollziehen jenes von Schmidt-Kowalski angesprochenen mystischen Erlebens nicht jedem Hörer möglich ist.

2.1.3. Der Autodidakt

Ohne Notenkenntnisse oder sonstige Ahnung von Musiktheorie erwarb der junge Thomas Schmidt als erstes eine Taschenpartitur der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, der „Sinfonia Eroica“ von Ludwig van Beethoven, um beim Hören mitzulesen. Er musste jedoch feststellen, dass er nach zwei Partiturseiten nicht mehr folgen konnte. Also nahm er die Partitur mit in den nächsten Familienurlaub und erarbeitete sich die elementaren Kenntnisse, ohne die kein Musiker auskommt, wie Noten, Notenwerte, Bedeutung der verschiedenen Schlüssel etc., bis er am Ende des Urlaubs die Partitur lesen konnte. Ein Jahr später etwa hatte er sich Beethovens Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur op. 59, B-Dur op. 130 und a-Moll op. 132 erarbeitet, dann die Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73 von Johannes Brahms. Jetzt hatte er das erste Rüstzeug erworben, um zu verstehen, was da in der Musik vor sich ging. Zugleich war auch der endgültige, bewusste Einstieg in die romantische Gefühlswelt vollzogen.

Biografie



Abb. 01. Vorfahren Kowalski, 1907

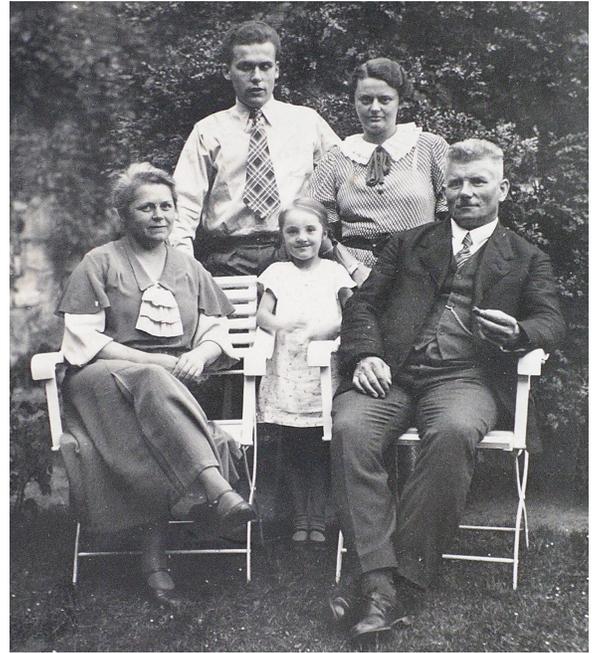


Abb. 02. Vater und Großeltern Schmidt und Mutter Kowalski, 1937



Abb. 03. Betty Papke mit Thomas, Januar 1950

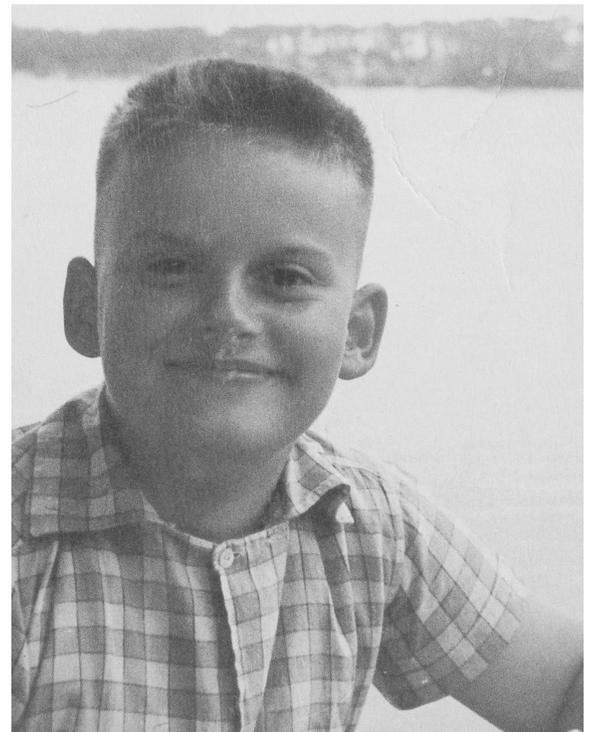


Abb. 04. Zehnjähriger Thomas, 1959

Zur Konfirmation im Frühjahr 1965 erhielt der junge Thomas zu seiner Enttäuschung ein Akkordeon als Geschenk. Eigentlich hatte er sich ein Klavier gewünscht und fühlte sich mit diesem Wunsch nicht ernst genommen. Die Mutter aber wollte, ganz pragmatisch, nicht ein so großes Instrument im Wohnzimmer stehen haben. Immerhin, es war das erste eigene Musikinstrument, auf dem er viel russische Volksmusik spielte, die er von selbst erworbenen Plattenalben kannte. Sie kam in ihrer Melancholie seiner damaligen Stimmungslage am nächsten. Auch übertrug er Ausschnitte von Beethoven-Symphonien nach Gehör auf das Akkordeon, nachdem er zuvor die Partituren dieser Sinfonien – welche es waren, ist heute nicht mehr zu klären - studiert hatte. So konnte er Themeneinsätze, Anfänge von Durchführungen oder für ihn besonders melodisch klingende Abschnitte aus dem Gedächtnis spielen. Ähnlich verfuhr er mit der Symphonie F-Dur op. 90 von Brahms, die er als Einspielung mit den Londoner Symphonikern unter der Leitung von Furtwängler gehört hatte. Besonders faszinierte ihn damals der Klang der Sixte ajoutée auf einem Molldreiklang, der „Mollschleier mit der großen Sext“ (Zitat Schmidt-Kowalski) und ihre Auflösungsmöglichkeiten nach Dur, wie er sie auch im „Agnus Dei“ der „Missa Solemnis“ op. 123 von Ludwig van Beethoven fand. Dass dieser Akkord bereits in der Barockzeit Verwendung fand, wußte Thomas Schmidt damals nicht. Er probierte auch erste eigene Kompositionen auf dem Akkordeon aus, stieß aber bald an die technischen und musikalischen Grenzen, die das Akkordeon und seine eigenen, noch eingeschränkten Kenntnisse ihm setzten, und wünschte sich erneut ein Klavier. Daraufhin kaufte die Mutter bereits ein Jahr nach der Konfirmation ein altes Klavier, das noch für die Montage einer Walze vorbereitet war. Das kam allerdings in den Keller, als seine bereits erwähnte Halbtante Käthe ihm einen gebrauchten Flügel der Firma Schwechten aus Berlin schenkte, auf dem er sich erste pianistische Fingerfertigkeiten und weiteres notwendiges Handwerkszeug zum Umsetzen seiner Klangvorstellungen erwarb. Besonders Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, und Bruckner waren seine großen klassischen und romantischen Vorbilder, deren Musik seinem Lebensgefühl eher entsprach als die Musik der damals bei jungen Menschen aktuellen Beatles oder Rolling Stones.

2.1.4. Der Synästhetiker

Eine weitere Besonderheit kam hinzu, von der während seiner Kindheit und Jugend in seiner Familie niemand etwas wusste: Schmidt-Kowalski ist Synästhetiker, d.h. in seinem Fall, dass er gleichzeitig mit der akustischen Wahrnehmung von Tönen

Biografie

Farbvorstellungen hat, was auch als 'coloured hearing' oder 'Farbenhören' (Chromaesthesia) bekannt ist. Für ihn verbindet sich mit jedem gehörten oder vorgestellten Ton eine ganz bestimmte Farbe. Diese Farbvorstellungen geschehen bei ihm spontan, also ohne Willensakt, existieren bereits sein ganzes Leben, sind stets identisch und werden von ihm als real und zugleich beglückend empfunden. Für Schmidt-Kowalski war dieses 'Farbenhören' von frühester Kindheit an etwas Selbstverständliches, von dem er annahm, dass alle Menschen darüber verfügen. Er erkannte erst viel später, dass er damit eine besondere Fähigkeit besaß, die der Kern seines künstlerischen Schaffens werden sollte.

Zum besseren Verständnis folgt hier eine kurze Übersicht über das Phänomen der Synästhesie³⁰. Sie ist seit rund 130 Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Zahlreichen Systematisierungsversuchen stand lange Zeit das Problem der Begrifflichkeit im Weg. In den verschiedenen Disziplinen wie Musik, Medizin, Physiologie, Psychologie, Physik und Literatur wurden nicht nur unterschiedliche Bezeichnungen verwendet, wie z.B. Doppelempfindungen, Sekundärempfindungen und Mitempfindungen, sondern der Begriff selbst wurde unterschiedlich interpretiert³¹. Entsprechend einer aktuellen Theorie ist Synästhesie ein Relikt einer frühen nervlichen Verbindung zwischen visuellen und akustischen Bereichen im Gehirn, die beim Neugeborenen im Alter von etwa drei Monaten gelöst wird, was bei Synästhetikern aber unter Einfluss von Genen unterbleibt. Da auch Anfallserkrankungen, Verletzungen oder Drogen zu Synästhesien führen können, ist anzunehmen, dass die Befähigung zu synästhetischer Wahrnehmung bei den meisten Menschen, wenn nicht sogar bei allen, vorhanden ist und durch bestimmte Ereignisse stimuliert werden kann³².

³⁰ Zum Stichwort Synästhesie wird auf die ausführliche Zusammenfassung von Helmut Rösing in MGG neu, Sachteil Band 9, Spalten 168-185 verwiesen. Es geht dabei nicht um Doppelbegabungen wie bei Paul Klee (1879-1940), dessen großes musikalisches Verständnis Grundlage für viele seiner Malereien war oder den Litauer Mykaloyus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), der als Komponist und Maler tätig war, sondern um synästhetische Begabungen bei Komponisten wie György Ligeti (1923-2006), Arnold Schönberg (1874-1951) oder Alexandre Skrjabin (1871-1915), deren Farbvorstellungen von C. Loef in seinem Werk „Farbe – Musik – Form“, Göttingen 1974 in ein vergleichbares System gebracht worden ist. Eine Reihe neuerer Forschungsergebnisse sind unter dem Titel „Farbe, Licht, Musik“, Hrsg. Jörg Jewanski, Natalia Sidler, Bern 2006 zusammengefasst.

³¹ Vgl. dazu Sean A. Day in: „Was ist Synästhesie?“ Ebendort, S. 15-30.

³² S. Lola L. Cuddy in: „Musikpsychologie“, Hrsg. Bruhn, Oerter, Rösing, rororo 2002, S. 500.

Biografie

Nach neueren Forschungsergebnissen³³ kann man von zwei Hauptarten der Synästhesie ausgehen: der genuinen und der intermodalen Synästhesie. Bei der genuinen, also angeborenen Synästhesie, auch als sensorische Synästhesie bekannt, handelt es sich um eine feste Koppelung eines Sinnesreizes und meistens einer weiteren Sinneswahrnehmung, die unabhängig von einem Kontext und individuell festgelegt ist. Bei intermodalen Synästhesien, auch kognitive Synästhesien genannt, wird dagegen die Verknüpfung von zwei Sinnesbereichen vom Kontext beeinflusst, d.h. durch Assoziationen, die, weil sie erworben sind, wiederum an Gedächtnisleistungen gebunden sind und sich daher verändern können.

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit interessiert vorrangig das Phänomen des 'Farbenhörens', das statistisch an zweiter Stelle aller synästhetischen Phänomene steht. Musik-Farben-Synästhesien insgesamt (d.h. einschließlich der intermodalen Synästhesien) können auf verschiedenen Parametern der Musik basieren: auf Tonhöhen, Tonarten, Klangfarben, akkordischen Strukturen etc.. Die synästhetische Wahrnehmung verläuft in der Regel nur in einer Richtung. Das bedeutet bei Schmidt-Kowalski, dass Töne zugleich Farben hervorrufen, nicht aber umgekehrt. Wenn er Farben, z.B. in Gemälden sieht, kann er simultan keine Töne hören. Auch die farbliche Wahrnehmung einer Notengrafik ist nicht möglich. Ebenso ist eine Umsetzung der Vorstellung auf einem Farbenklavier ohne Erfolg. Beim Hören elektronischer Musik wie beim Lesen von Noten auf dem Computer verschwinden seine Farbvorstellungen vollständig.

Die Formen genuin-synästhetischer Wahrnehmung sind abstrakt, d.h. ohne Merkmale konkreter Assoziation. Jeder Synästhetiker hat in diesem Zusammenhang sein eigenes Zuordnungsschema, das sich nicht nur auf unterschiedliche Farben, sondern auch auf unterschiedliche musikalische Parameter beziehen kann. Bei den genuinen Synästhetikern fehlt vor allem ein systematisches Konzept³⁴ oder auch ein mentales Modell, wie es z.B. in der Physik bei Lichtwellenlängenmessungen zur Farbdifferenzierung zugrunde gelegt wird. Dadurch erklären sich nicht nur die individuellen Farbvorstellungen einzelner synästhetisch begabter Komponisten, sondern auch ihre vermeintlich unsystematischen, sprachlichen Bezeichnungen.

³³ Vgl. Michael Haverkamp, „Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene“. In: „Farbe, Licht, Musik“, Hrsg. Jewanski, Sidler, Bern 2006, S. 31-73.

³⁴ Vgl. Haverkamp, dito, S. 62.

Biografie

Aus dem oben Gesagten geht hervor, dass Schmidt-Kowalski ein genuiner Synästhetiker ist. Seine Farbwahrnehmung ist individuell und hat nichts mit genormten Farbskalen gemeinsam. Hier seine Farbskala: c - grau, d - rot, e - weiß, f - pastellblau, g - grün, a - azurblau, h - gelb. Kreuztöne haben in der Regel die jeweiligen Mischfarben mit Goldrand, B-Töne dagegen Mischfarben mit grauer Eintrübung. Auffallend ist, dass die meisten Farben nicht genauer definiert sind. Eine detaillierte Übersicht bieten die Tabellen 1 und 2.

Biografie

Tabelle 1, Farbliche Darstellung der Musiktöne

Die farbliche Darstellung der Musiktöne (bei System 2 nach Anordnung im Quintenzirkel: Kreuz-Tonarten = warme Farben, B-Tonarten = kalte Farben; bei System 9 und 10 Tonarten statt Töne) von 10 Autoren (nach Loef 1974, S. 109) nach MGG, Sachteil Bd 9, Kassel, N.Y. 1998, Stichwort Synästhesie, Sp. 173-174, Helmut Rösing. Dazu zum Vergleich die Farbvorstellungen von Schmidt-Kowalski (System 12, vom Verf.). Diese Tabelle belegt zum einen die Individualität des Farbempfindens bei den verschiedenen Autoren bzw. Komponisten. Sie macht zum anderen auch ihre Subjektivität deutlich, wenn z. B. von „violant“ (Spalte 4) oder „Stählern mit Metallglanz“ (Spalte 1) die Rede ist.

Ton	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10		11	12
	A. Skri-jabin	Quinten-zirkel	C. Loef	L. B. Castel	L. J. Hoffmann	H. Beau und B. Tailet	H. Schröder	H. B. Brand	Dur	Moll	Dur	Moll	H. Grahl	Th. Schmidt-Kowalski
C	Rot	Weiß	Purpur	Blau	Dunkelblau	Violett	Gelb	Blauviolett	Gelb	Orange	Lichtgrau	Grauschwarz	Lila	Grau
Cis/Des	Violett	Violett	Violett	-	-	-	Violettrot	Ultramarinblau	Ultramarinblau	Purperviolett	Kaffeebraun	Dunkelbraun		Hellgrau mit Goldrand
														Rotgrau
D	Gelb	Gelb	Blau, violett	Grün	Violett-Ultramarinblau	Indigo	Seegrün	Türkisblau	Hellgrün	Orange-gelb	Ziegelrot	-	Blau	Rot
Dis/Es	Stählern mit Metallglanz	Hellblau	Blau, rein	-	-	-	Orange-rot	Blau-grün	Orange-rot	Blauviolett	Mattgoldig	Getrübbes Gelb	-	Rot mit Goldrand
														Pastellgrau/schwarzweiß
E	Blauweißlich	Rot	Blau	Gelb	Rot	Blau	Himmelblau	Grün	Blau, etwas grünlich	Rot	Goldstrahlend	Gelb	Dunlegrün	Weiß
F	Dunkelrot	Grün	Grün	Aurora	Hochrot	Grün	Gelb mit Orange	Grün-gelb	Gelb-orange	Rot-orange	Weiß	Glanzloses Weiß	Mittelgrün	Pastellblau

Biografie

Ton	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10		11	12
	A. Skrijabin	Quintenzirkel	C. Loef	L. B. Castel	L. J. Hoffmann	H. Beau und B. Tailet	H. Schröder	H. B. Brand	A. Laszlo Dur Moll		E. Petschnig Dur Moll		H. Grahl	Th. Schmidt-Kowalski
Fis/Ges	Blau, grell	Schwarz	Gelbgrün	-	-	-	Ultramarinblau	Gelb	Grün	Blau	-	-	-	Pastellblau mit Goldrand eingetrübtes Grün
G	Orange-Rosa	Gelb-Weiß	Gelb	Rot	Zitronengelb	Rot	Laubgrün	Orange	Hellgrau	Gelb	Grün	-	Gelb	Grün
Gis/As	Purpur Violett	Tiefblau	Orange	-	-	-	Rot	Orangerot	Orange	Ultramarinblau	Sanftes Dunkelblau	-	-	Grün mit Goldrand Lila
A	Grün	Sonnengold	Rot, orange	Violett	Grasgrün	Orange	Eisblau	Karminrot	Seegrün	Mittelgrau	Sattes Hellblau	Blassblau	Orange	Azurblau
Ais/B	Stählern mit Metallglanz	Blaugrün	Rot	-	-	-	Orange	Purpurrot	Purpur	Violett-purpur	-	-	-	Azurblau mit Goldrand Schwarzbraun
H	weißlich	Dunkelbraun	Purpurrot	Violant	Meergrün	Gelb	Dunkelblau	Purpurviolett	Blaugrün	Seegrün	Opalisierend	Flaschengrün	Purpur	Gelb
C	-	-	-	Purpur	Blau	Himmelblau	-	-	-	-	-	-	Lila	Grau

Biografie

Tabelle 2, Farbschichtungen der Dreiklänge bei Schmidt-Kowalski

Farbschichtungen der Dreiklänge bei Schmidt-Kowalski (Tonika fettgedruckt). Diesen Farbvorstellungen liegen keine Messungen oder Systematiken zugrunde. So ist z.B. der Ton b für Schmidt-Kowalski schwarzbraun, obwohl er nach seinen Angaben eigentlich eingetrübt gelb sein müsste. Auch bei dem Ton E ist die Farbvorstellung schwer zu realisieren, da neben dem Pastellgrau auch Schwarzweiß eine Rolle spielt. Die folgenden Farbbezeichnungen können sich daher der Vorstellung Schmidt-Kowalskis nur annähern. (Tab. entwickelt v. d. Verf.)

Dur		Moll	
G	grün	g	grün
E	weiß	es	pastellgrau / schwarzweiß
C	grau	c	grau
D	rot	d	rot
H	gelb	b	schwarzbraun
G	grün	g	grün
A	azurblau	a	azurblau
Fis	pastellblau mit Goldrand	f	pastellblau
D	rot	d	rot
E	weiß	e	weiß
Cis	hellgrau mit Goldrand	c	grau
A	azurblau	a	azurblau
H	gelb	h	gelb
Gis	grün mit Goldrand	g	grün
E	weiß	e	weiß
Fis	pastellblau mit Goldrand	fis	pastellblau mit Goldrand
Dis	rot mit Goldrand	d	rot
H	gelb	h	gelb
Cis	hellgrau mit Goldrand	cis	hellgrau mit Goldrand
Ais	azurblau mit Goldrand	a	azurblau
Fis	pastellblau mit Goldrand	fis	pastellblau mit Goldrand
Des	rotgrau	des	rotgrau
B	schwarzbraun	hesses	kommt nicht vor
Ges	eingetrübtes grün	ges	eingetrübtes grün
As	lila	as	lila
F	pastellblau	fes	eingetrübtes pastellblau
Des	rotgrau	des	rotgrau
Es	pastellgrau / schwarzweiß	es	pastellgrau / schwarzweiß
C	grau	ces	farblos, blass
As	lila	as	lila
B	schwarzbraun	b	schwarzbraun
G	grün	ges	eingetrübtes grün
Es	pastellgrau / schwarzweiß	es	pastellgrau / schwarzweiß
F	pastellblau	f	pastellblau
D	rot	des	rotgrau
B	schwarzbraun	b	schwarzbraun
C	grau	c	grau
A	azurblau	as	lila
F	pastellblau	f	pastellblau

Biografie

Es gibt jedoch Abweichungen, die das Fehlen eines systematischen Konzepts deutlich machen. Zur Bedeutung dieser Farbvorstellungen wird auf Kapitel 3 verwiesen, in dem die Auswirkungen der Synästhesie auf das künstlerische Schaffen von Schmidt-Kowalski untersucht werden.

Da die tonale Vorstellung bei Schmidt-Kowalski immer in Farbe geschieht, bezeichnet er sich im eigentlichen Sinne als „Tonmaler“. Partituren sind für ihn Gemälde. Allerdings setzt er keine konkreten Vorstellungen um, wie z.B. ein Gewitter oder Vogelgezwitscher. Versucht er, die Farben genauer zu definieren, entsprechen sie nicht mehr seiner Vorstellung. Sie entziehen sich einer genaueren physischen Konkretisierung und sprachlichen Definition. Die von ihm wahrgenommenen Farbklang-Vorstellungen gehen in ihrer Flächigkeit hin zur Landschaft, ohne aber konkret zu sein. Vor allem aber sind sie an bestimmte Gefühle gebunden. Diese Farbklang-Vorstellung als Ausdruck seiner Empfindung mit seiner Musik hörbar zu machen, ist das von Schmidt-Kowalski angestrebte Ziel. Die dazu mittels seiner synästhetischen Fähigkeiten entwickelten Klänge bezeichnet er als „Polychromie“.

Ein einziger, noch erhaltener praktischer Beleg für das Farbenhören von Schmidt-Kowalski stammt aus seinem dreizehnten Lebensjahr, aus einer Zeit, in der er sich seiner synästhetischen Fähigkeiten noch nicht bewusst war.

Biografie

Abb. 5: Selbst gebastelte Plattenhülle



Abb. 05a. Vorderseite

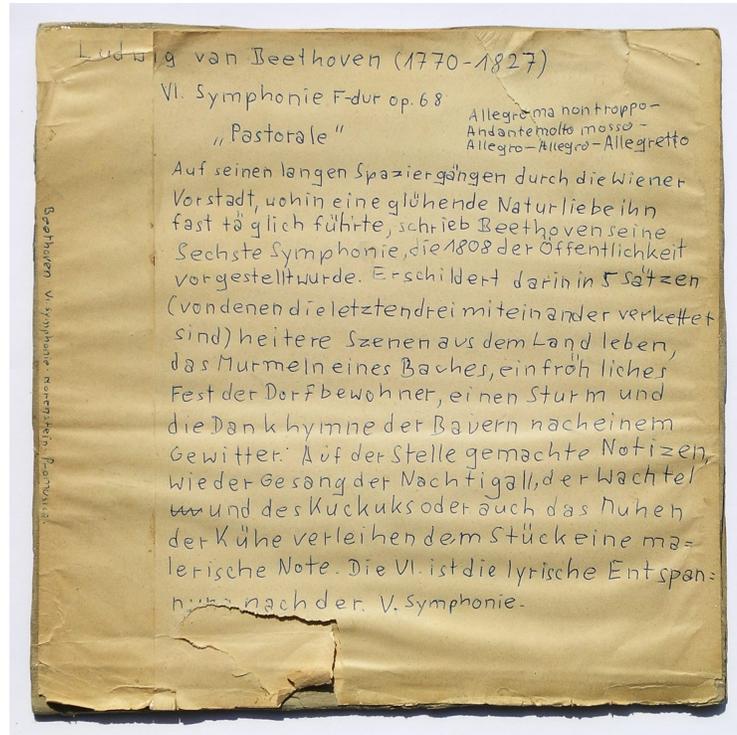


Abb. 05b. Rückseite

Biografie

Die Plattenhülle einer Aufnahme der Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68, der „Sinfonia Pastorale“ von Ludwig van Beethoven, mit dem Pro musica Orchester Wien unter Jascha Horenstein (bei Electrola), war zerrissen, sodass sich der junge Thomas Schmidt eine neue bastelte, indem er mit seinen Schulfarben ein Bild in der passenden Größe malte und es auf ein geeignetes Stück Pappe klebte³⁵. Auf die Rückseite übertrug er in Druckbuchstaben den Text der alten Plattenhülle. Die Vorderseite zeigt ein breiter werdendes Gewässer (blau), das auf den Beschauer zufließt, rechts und links von hellem Grün gesäumt. Ein belaubter Baum (in etwas dunklerem Grün und Braun), ein hoher Strauch rechts im Bild sowie ein Strauch samt zwei über das Wasser gefallen Baumstämmen auf der linken Seite geben der Fluss- oder Bachlandschaft Konturen. Links und rechts im Hintergrund ist ein großes, etwas trüb-gelbes Feld zu sehen, das bis an zwei dunkelgrüne Hügel reicht. Gut ein Drittel des Bildes nimmt der hellblaue Himmel darüber ein. Farblich dominieren zwei unterschiedliche Blautöne und ein eingetrübtes Gelb neben drei verschiedenen Grünschattierungen. Das Bild verweist konkret auf den mit „Szene am Bach“ überschriebenen zweiten Satz der Sinfonie, wie er auch im Plattentext angesprochen ist. Die Farbtöne decken sich in zwei wesentlichen Punkten mit den Farbtönen, die Schmidt-Kowalski beim Hören von Tönen hat: Das Pastellblau des Himmels spielt eine wichtige Rolle in der zentralen Tonart der Sinfonie (F-Dur), das dunklere Blau ist mit dem Ton A verbunden, im zweiten Satz besonders der melodietragende Ton (z.B. ab Takt 31, eng verknüpft mit dem immer wieder durchscheinenden F-Dur). Die naiv-unreflektierte Landschaftsdarstellung entspricht zwar einerseits dem Alter des jungen Malers, zeigt aber bereits durch ihre Thematik den Schwerpunkt beim Hören der Musik an: Es ging ihm schon damals um Ausdruck.

Da es hier nicht um Interpretation gehen kann, sondern darum, die Auswirkungen der synästhetischen Fähigkeiten von Schmidt-Kowalski in seinen Werken aufzuzeigen, ist zunächst festzuhalten, dass das Farbenhören bei ihm stets auf gleiche Weise funktioniert, ganz gleich, ob er selbst komponiert oder die Musik anderer Komponisten hört. Im übrigen hat Schmidt-Kowalski weitere malende Tätigkeiten bald danach aufgegeben.

Seine synästhetischen Fähigkeiten wurden Schmidt-Kowalski erst mit Anfang 20 bewusst. Im Studium erfuhr er durch seine Professoren, dass es sich dabei zwar um ein besonderes Phänomen handelt, das jedoch keine weitere Aufmerksamkeit erfuhr,

³⁵ Ein Abbild der alten Hülle war bei Electrola nicht mehr zu erhalten und hatte nach Aussage von Schmidt-Kowalski nichts mit dem vom jungen Thomas gemalten Bild zu tun.

obgleich sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Doppelempfinden speziell von Tönen und Farben, wie oben dargestellt, bereits Ende des 19. Jahrhunderts experimenteller Untersuchungs-methoden bedient hatte³⁶.

Das 'Farbenhören' erklärt auch, warum Transpositionen für Schmidt-Kowalski ein Gräuel sind: die Töne passen nicht mehr zu seinen Farbvorstellungen. Natürlich kann man die Noten transponieren, wie er es bei einigen seiner Lieder auf Bitten der Sänger auch getan hat, aber für ihn klingen sie falsch, da sie nicht mehr mit der ursprünglichen Idee und Farbvorstellung übereinstimmen.

Ein weiterer Aspekt der Synästhesie bei Thomas Schmidt-Kowalski sollte nicht unerwähnt bleiben: Er sieht sich als „Zahlenmensch“, obwohl Mathematik während der Schulzeit ein ungeliebtes Fach für ihn war³⁷. Zahlen sind für ihn farbig, genau wie Töne. Sie haben jedoch trotz ihres Potentials als numerisches Ordnungssystem nichts mit Musik zu tun. Ein Zusammenhang von Synästhesie, oft hoher Intelligenz und besonders gutem Gedächtnis, wird angenommen, da u.U. das Farbsehen zusätzliche Erinnerungsmuster schafft³⁸. Auch Schmidt-Kowalski hat ein überdurchschnittliches Gedächtnis, besonders in Bezug auf seine eigenen Werke und Zahlen.

2.1.5. Der Entschluss, Komponist zu werden, und seine Folgen

Kaum hatte der junge Thomas Schmidt die ersten musiktheoretischen Kenntnisse erworben, begann er zu komponieren, zunächst noch völlig im Bann der großen Vorbilder aus Klassik und Romantik. In der Schule blieb sein Tun lange unbemerkt. Selbst im Musikunterricht fiel er nicht weiter auf, da nach seiner Aussage lediglich Volkslieder gesungen wurden, noch im Gefolge der Wandervogel-Tradition. Das einzige für ihn wichtige Fach war Deutsch. Als er zu Beginn der Oberstufe wegen schlechter Leistungen beinahe die Schule hätte verlassen müssen, ging er selbst mit seinem Wunsch, Komponist zu werden, zum Arbeitsamt. Dort verwies man ihn mangels besserer Möglichkeiten zurück an seinen Musiklehrer in der Schule, Werner

³⁶ Schon im 18.Jh. hatte es die ersten Versuche gegeben, Farben in Töne umzusetzen und umgekehrt. 1722 erfand Louis-Bertrand Castel (1688-1757) das Farbenklavier. 1888 veröffentlichte in Leipzig Ch.A.B. Huth eine Abhandlung „Farbige Noten“, in der er versuchte, eine Analogie zwischen Farben und Tönen unter Berücksichtigung der Schwingungszahlen der Töne festzuschreiben.

³⁷ Die einzig positive Erinnerung gilt noch heute einer Vertretungsstunde, in der die Schüler in die Geheimnisse der Logarithmen eingeführt wurden. Der logarithmische Maßstab, der z.B. beim Messen von Lautstärke und Tonhöhe angewendet wird, mag ihn dabei besonders fasziniert haben.

³⁸ Vgl. dazu entsprechende Forschungsergebnisse von Daniel Smilek, Mike J. Dixon, Cera Cudahy und Philip M. Merikle von der Universität von Waterloo, Canada, „Synesthetic Color Experiences Influence Memory“, in: American Psychological Society, Band 13, 06.11.2002, S.548 – 552. Darin geht es um eine Untersuchung zur Auswirkung des Sehens von farbigen Zahlen auf die Gedächtnisleistung.

Grünberg, der jedoch die Angelegenheit zunächst überhaupt nicht ernst nahm, selbst nicht, als ihm sein Schüler die ersten eigenen Kompositionen vorlegte, mutmaßte er doch, der Junge hätte sie irgendwo abgeschrieben. Nachdem aber bald die Originalität dieser ersten Werke auf Grund von Fehlern bei der Instrumentierung erkannt war, sorgte der Musiklehrer dafür, dass Schmidt-Kowalskis Vater ihm trotz der Trennung der Eltern einen Klavierlehrer finanzierte. Der Vater hat sich später für die Laufbahn seines Sohnes zwar interessiert, Schmidt-Kowalskis Verhältnis zu ihm blieb jedoch eher kühl, selbst dann, als sich die Eltern trotz einer zweiten Heirat des Vaters wieder aussöhnten und auch gelegentlich gemeinsam seine Konzerte besuchten. Das Studiengeld musste sich Schmidt-Kowalski dennoch immer wieder vom Vater erkämpfen. Die emotionale Ferne zum Vater hat ihn nach eigener Aussage nicht weiter belastet. Der Tod beider Eltern im Abstand von nur zehn Tagen in Oldenburg ist für ihn allerdings bis heute ein unerklärliches Geheimnis.

So war Thomas Schmidt fast achtzehn Jahre alt, als er seinen ersten für ihn wichtigen Musikunterricht außerhalb der Schule durch Erich Böhlke erhielt³⁹. Für sein Empfinden war Böhlke ein sehr theatralischer Mensch. Das Beste an diesem Unterricht waren für den Schüler die vielen Informationen, die er über große Musiker wie z.B. Richard Strauss, Max Reger, Arnold Schönberg und natürlich Wilhelm Furtwängler erhielt, die sein Lehrer noch persönlich erlebt hatte. Thomas Schmidt begann, sich eine eigene Welt zu schaffen. Sein ganzes Taschengeld gab er für den Erwerb von Konzertkarten, Schallplatten und Notenmaterial aus. Freunde, mit denen er sich darüber austauschen konnte, gab es keine, sodass er sich ziemlich isoliert und einsam fühlte.

2.2. Studienjahre und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit

2.2.1. Studienjahre bei Frank Michael Beyer und Alfred Koerppen

1971 konnte Thomas Schmidt ein Kompositionsstudium an der Hochschule der Künste in Berlin aufnehmen, nachdem er bereits bei der Aufnahmeprüfung durch außergewöhnliche Fähigkeiten im Tonsatz aufgefallen war. Zu seinen Fächern zählten entsprechend der damaligen Studienordnung u.a. Tonsatz, Instrumentation

³⁹ Erich Böhlke, 1895-1979, war ab 1927 GMD in Koblenz, Wiesbaden, Magdeburg und Oldenburg. Er wirkte darüber hinaus in anderen europäischen Ländern wie England, Dänemark, Finnland, den Niederlanden, Irland, Schweiz, Ungarn, der ehemaligen Tschechoslowakei und schließlich noch in Japan als Musikpädagoge und Dirigent. Kompositorisch arbeitete er in den Bereichen Orchestermusik, Kammermusik und Vokalmusik. Vgl. W.W. Bruchhäuser, Hrsg., „Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponisten-Verband“, Berlin, 1987, S. 80.

und Formenlehre. Der Empfehlung von Frank Michael Beyer⁴⁰ neben Klavier noch ein Instrument zu lernen, folgte jedoch die Ablehnung durch den Hornlehrer.

Unter Frank Michael Beyer setzte sich Thomas Schmidt auch mit dodekaphonischer sowie experimenteller Avantgarde-Musik auseinander. Als Student machte er erste Experimente in bitonaler Komposition, musste jedoch feststellen, dass ihm diese Musik überhaupt nicht lag⁴¹. Eine Erklärung für seine Ablehnung der Avantgarde lag und liegt in seinem ‚Farbenhören‘ begründet. Seine Farbvorstellungen lassen sich bei solcher Musik nicht zu einem für ihn befriedigenden Farb-Klangbild kombinieren. Besonders atonale Musik bedeutet für Schmidt-Kowalski „das Ausgießen eines Farbeimers“; er wollte sich nicht zum „Handlanger auf dem Weg in den atonalen Super-Gau“ machen lassen (Zitat Schmidt-Kowalski)⁴². So war die Musik der Avantgarde für ihn ohne seelischen Gehalt, nur ein Spiegel der Zeit in ihrer Zerrissenheit, disharmonisch, aggressiv, atonal, experimentell. Darum wetterte er damals heftig gegen zeitgenössische Komponisten. Dennoch kann man vielleicht ein gewisses Einwirken seines Lehrers erkennen: Frank Michael Beyer zeigte sich etwa ab 1970 beeinflusst u.a. von programm-musikalischen Vorstellungen⁴³. Schmidt-Kowalski hat später in seinen Kompositionen ebenfalls seine programmatisch geprägten Vorstellungen mit Hilfe von Tonmaterial aus einer anderen Epoche als der Gegenwart in Klänge umgesetzt.

Die Berliner Zeit war einerseits geprägt von dem Wunsch, als Student möglichst keine Angriffsflächen zu bieten, andererseits von dem Selbstgefühl, ein frecher Wilder, ein „Berserker“ zu sein. Und da sich Thomas Schmidt in der Avantgarde-Musik überhaupt nicht wiederfinden konnte, wechselte er zum Wintersemester 1972/1973 an die Hochschule für Musik und Theater in Hannover zu Alfred

⁴⁰ Frank Michael Beyer, geb. 1928, Kirchenmusiker und Komponist, schrieb Orchesterwerke, Solowerke mit Orchester, Kammermusik sowie Vokalmusik und war Professor für Komposition an der HdK Berlin. (Weitere Angaben bei W.W. Bruchhäuser, Hrsg., „Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponistenverband“, Berlin 1987, S. 64 sowie Claudia Stahl in: MGG neu, Personenteil Band 2, Sp. 1536-1537, und: MM:99, unter Komponisten B, ohne Seitenangabe).

⁴¹ Er hatte nach eigenen Worten ein „Urerlebnis“ bei György Ligetis „Volumina“ (für Orgel, 1962, rev. 1966), als er einem Aufführungshinweis innerlich nicht folgen konnte: Sollte der Organist zuerst die Unterarme auf die Tasten legen und dann das Instrument einschalten lassen oder umgekehrt? Der erste Vorgang hätte nur ein leises farbiges Rauschen zur Folge, der zweite dagegen ein Fortissimo zugleich erklingender nebeneinander liegender Töne.

⁴² Zitat aus dem Artikel „Neue Wege zur Harmonie“ von Michael Becker am 25.11.1993 in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung.

⁴³ Diese wurden geprägt durch seine in Griechenland verbrachte Kindheit und gipfelten in dem Werk „Griechenland“, in dem eine Art Utopie der Antike mit den Klangvorstellungen der Gegenwart verbunden wird. Das Tonmaterial stammt aus einem altgriechischen Hymnus an Apoll und die Muse Kalliopeia. (nach: MGG neu, Personenteil, Band 2, Sp. 1536-1537).

Koerppen⁴⁴, um dort ein musikpädagogisches Studium aufzunehmen. Er belegte außer Komposition die Fächer Didaktik und Methodik des Musikunterrichts, Musikgeschichte, Musiktheorie, Chorleitung, Klavierunterricht, Gesang und Kontrabass. Nach eigenen Aussagen hatte er die Übungen und Vorlesungen in den theoretischen Fächern nur selten besucht, da sie ihm nichts wirklich Neues boten. Er stellte sich einem breiteren Publikum im Rahmen von Hochschulkonzerten zusammen mit anderen Koerppen-Schülern (Michael Gees, Hans-Georg Meyer-Hoffmann, Gerd Kolkmeier, Hans-Wilhelm Plate) und erhielt wohlwollende Kritik, nicht ohne den Hinweis auf seine Traditionsgebundenheit bei gleichzeitiger Anerkennung von interessanten Zusammenklängen.

Alfred Koerppen ließ Schmidt-Kowalski gewähren, obwohl ihm seine Musik „schillernde Rätsel“ waren (Zitat Schmidt-Kowalski). Vielleicht lässt sich ein gewisser Einfluss seines Lehrers in der unterschiedlichen Spielbarkeit sowohl für Laien als auch für Virtuosen nachweisen sowie in einer großen Variantentechnik seiner Figuren und Rhythmen, die bei ihm zu dem geführt hat, was er später als „Metamorphose“ seiner Themen bezeichnet hat. Die beiden Komponisten sind einander bei einem Konzert in Burgdorf im März 2004⁴⁵ nach langer Pause wieder begegnet. Sie beschlossen, den Kontakt wieder aufzunehmen, zumal Alfred Koerppen im Zuge seiner eigenen Arbeit besonderes Interesse an Schmidt-Kowalskis Messe in c-Moll op. 85 und an seinem Gottesbild zeigte⁴⁶.

2.2.2. Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit

Thomas Schmidt wandte sich in den folgenden Jahren ganz von der Avantgarde ab. Sein musikalisches Wollen war groß, aber zugleich fehlte ihm das Vertrauen in seine Fähigkeiten. Die ersten Kompositionen an der Hochschule waren in seinen Augen hilflose Versuche sich auszudrücken. Ein frühes, im Rahmen der Hochschule entstandenes bitonales Werk für Kontrabass, Fagott und Klavier, das 1973 auch aufgeführt wurde, kommt ihm noch heute in der Erinnerung hölzern und uninspiert

⁴⁴ Alfred Koerppen, 1926 geboren, Schüler von Kurt Thomas (1904-1973), widmete sich als Komponist besonders Orchesterwerken, Kammer- und Vokalmusik und dem Ballett. Er steht keiner bestimmten Tendenz der Neuen Musik nahe. Werke in traditionellem Tonsatz und einer häufig tonalen Harmonik mischen sich mit Form- und Klangexperimenten (vgl. Günter Katzenberger in: MGG neu, Personenteil Bd. 10, Sp. 422). Unter Koerppens Werken finden sich sowohl schlichte, für Laiensembles spielbare Sätze als auch hoch virtuose Kompositionen. Beides ist auch bei Schmidt-Kowalski der Fall.

⁴⁵ Das Programm sah u.a. die Uraufführung von „Vier Melodramen nach Rätseln von Friedrich Schiller“ op. 95 von Schmidt-Kowalski durch das Duo Piano Worte aus Hannover vor sowie das Mwlodram „Die Gläserne Stadt“ von Alfred Koerppen.

⁴⁶ In einem Hochschulkonzert am 9.11.2009 in Hannover wurden zuletzt u.a. kleinere Werke von beiden Komponisten aufgeführt.

Biografie

vor und wurde später vernichtet. Er konnte so nicht komponieren. Nur wenn er seinen synästhetischen Fähigkeiten im Rahmen der für ihn als wichtig und richtig erkannten klassischen und romantischen Formen von Sonate, Solokonzert, Oratorium, Sinfonie etc. vertraute, fühlte er sich wohler. So setzten sich allmählich Tonalität und Romantik in seinen Kompositionen durch.

Aus den Hochschuljahren sind einige wenige Besprechungen von Konzerten junger Komponisten in Hannover und Oldenburg erhalten, u.a. mit Werken o.O. von Thomas Schmidt, aus denen die künftige Entwicklung seines Stils bereits abzulesen war. Über eine Orgelmusik in der Ansgari-Kirche in Oldenburg-Eversten am 30.04.1974 heißt es: „In den Stücken Dialog, Schatten und Quasi Variazioni verbinden sich höchst biegsam geführte Melismen und weiter ausgespinnene Linien mit ‚flächigen‘ Akkordverbindungen, in denen – nachdem solche Bildungen rund 30 Jahre lang als hoffnungslos unzeitgemäß galten – auch wieder Dreiklänge und ihre Umkehrungen vorkommen, freilich in eher impressionistischer Reihung als in funktionaler Beziehung“⁴⁷. Thomas Schmidt fing an, einen eigenen Kompositionsstil zu entwickeln, der dem vorherrschenden Trend der Neuen Musik völlig entgegen lief. Er suchte nach „Herzblut in der Musik, nicht nach Kopfmusik“, wie er einmal sagte. Er wollte und will seelische Inhalte über die Harmonien ausdrücken. Dafür ist seine musikalische Heimat die Romantik. Es war jedoch für ihn anfangs sehr schwer, diese „positive Emotionalität“ musikalisch umzusetzen, da sie als nicht zeitgemäß galt, was ihm durchaus bewusst war. So durchlebte er in jenen Jahren nach eigenen Worten „eine düstere Phase des Unverstandenseins“.

Nach Abschluss des Studiums mit dem pädagogischen Examen für den Unterricht an Musikschulen und dem Tonsatzlehrerexamen im Frühjahr 1979 beschloss er, als freier Komponist zu arbeiten. Er begann, seinen eigentlichen musikalischen Ideen nachzuspüren und sie, losgelöst von seinen Erfahrungen an den Hochschulen, zu verwirklichen. Von nun an belegte er die fertigen Werke mit Opuszahlen, zurückgreifend bis 1977. Was vorher entstanden war, vernichtete er. Überraschend ist im Sommer 2007 ein frühes Werk o.O., wahrscheinlich von 1976, aufgetaucht, eine Sonate für Viola und Klavier, die von der Bratschistin der UA jenes Werks an einen ehemaligen Schüler Schmidt-Kowalskis gelangt war. Die Sonate ist weitgehend ohne Tonartfestlegung und weist Arbeitsspuren wie Durchstreichungen

⁴⁷ Norbert Hampel in seiner Kritik in der Nordwest-Zeitung vom 30.04.74.

auf. Das Werk ist in Schmidt-Kowalskis Augen ein Experimentierstück, das eindeutig in seine Vergangenheit weist.

Von Hannover ging Schmidt-Kowalski zurück nach Oldenburg und nahm zur Absicherung seiner materiellen Existenz eine Stelle als Klavier- und Kompositionslehrer an der Musikschule in Cloppenburg an, die er heute noch innehat. Außerdem erteilte er privat Klavierunterricht im Kreis Oldenburg. Mittlerweile hat er den Kompositionsunterricht und die Privatschüler aufgegeben, um mehr Zeit für eigene Arbeiten zu haben.

Inzwischen hatten sich seine Ansichten über Musik deutlich herauskristallisiert. Der Hannoversche Kunstmaler Dietmar Möws hatte in den siebziger Jahren die Zeitschrift „Neue Sinnlichkeit“ gegründet, um zusammen mit anderen Künstlern u.a. auch über die Abwendung von der so genannten Avantgarde zu diskutieren. In einer Art Rechtfertigung, die man schon als künstlerisches Credo bezeichnen kann, ging Schmidt-Kowalski bereits 1981 auf Leserfragen zu einigen seiner eigenen Beiträge in dieser Zeitschrift ein und formuliert sehr deutlich seinen damaligen Standpunkt, der in weiten Teilen noch heute gilt: „Nichts anderes als das Leben selbst, als die Summe aller bisherigen Erfahrungen, hat mich zur Tonalität geführt, welche ich als junger Mensch experimentell aufgegeben hatte, wie viele andere auch; ...“⁴⁸. In diesem Artikel erläuterte er den Weg zu dieser Erkenntnis über die Schriften von Rudolf Steiner, u.a. auch zur Sphärenharmonie, Überlegungen, die, wie später noch auszuführen sein wird, zu Schmidt-Kowalskis differenziertem Farbkreis und zu dem führten, was er seine Tierkreisstimmung beim Klavierstimmen nennt. Zur Frage der Tonalität äußerte sich Schmidt-Kowalski folgendermaßen: „Wenn Tonalität wirklich ‚verbraucht‘ wäre, würde sich mit Sicherheit kein Mensch mehr tonale Musik, ob alte oder neue anhören! Auch die Behauptung, dass das nur Hörgewohnheiten seien, ist doch unbeachtlich, da es offenbar kein Bedürfnis nach einer ‚neuen‘ Tonsprache gibt. Für mich ist Tonalität ein Urphänomen wie der blaue Himmel oder ein Sonnenaufgang usw., also Phänomene, deren Wirkung nicht verbrauchbar sind.“ Im Weiteren schloss er eine Veränderung der Hörgewohnheiten im Zuge einer historischen Entwicklung nicht aus, sah jedoch zur damaligen Zeit kein Bedürfnis nach einer neuen Tonsprache.

Auch Schmidt-Kowalskis Absicht, mit seiner Musik kein Spiegel gegenwärtiger Zustände sein zu wollen, findet sich bereits in obiger Stellungnahme: „So hat mich

⁴⁸ Über eine Veröffentlichung dieses lediglich als undatierte Kopie vorhandenen Aufsatzes ist nichts weiteres bekannt.

Biografie

meine ‚Lebensschule‘ zu der Ansicht geführt, dass ich den Spannungen und Problemen der Zeit nicht noch welche in der Musik hinzufügen möchte, sondern ihnen etwas entgegensetzen will, (et)was vielleicht ‚Heilendes‘, ‚Aufbauendes‘ in die Welt bringen kann“.

Schließlich geht Schmidt-Kowalski in seiner Schrift noch auf musikalische Inhalte ein: „Es können zwei Komponisten dieselbe Tonfolge verwenden, und doch trennen sie Welten.“ Er bezieht sich dabei auf die Individualität des Komponisten und fährt fort: „Ich denke, es gibt ein tiefgehendes, spirituelles Musikverstehen, das durch keine Analyse erreichbar oder ersetzbar ist, und das, wenn man es durch Worte festlegen will, entwischt.“

Mit diesen Ansichten und seiner tonalen, konsonanten Musik stand Thomas Schmidt inmitten jener Diskussion um Neue Musik, die nach dem Zweiten Weltkrieg und besonders in den Siebziger Jahren in Deutschland wieder eingesetzt hatte, was letztlich die in seinen Augen rigiden Vorgaben Theodor W. Adornos außer Kraft setzte und schließlich zu einer Emanzipation der Konsonanz und Gleichberechtigung tonaler und konsonanter Musikwerken neben solchen der Avantgarde führte. Unberührt ließ ihn auch eine Forderung an Neue Musik, wie sie von Hanns Eisler (1898-1962) formuliert wurde: Neue Musik solle nicht nur neu klingen, sondern brauche auch insgesamt veränderte Organisationsformen⁴⁹. Sämtliche derartigen Diskussionen gingen völlig an Schmidt-Kowalski vorbei.

In das Jahr 1986 fiel die Festlegung seines Künstlernamens Thomas Schmidt-Kowalski in Zusammenhang mit dem Eintritt in die GEMA, die ihm einen Künstlernamen empfahl, der anders als nur Schmidt lauten sollte. Darum wählte er als Zusatz Kowalski (Deutsch: der Schmied), den Mädchennamen seiner Mutter und erklärte die Verbindung beider Familiennamen zu seinem Künstlernamen, mit dem er von da an seine Werke signierte, auch wenn das anfangs noch nicht konsequent geschah.

Trotz gelegentlicher kompositorischer Durststrecken konnte Schmidt-Kowalski seinen eigenen Stil zunehmend verwirklichen. Ein Umstand, der diese Entwicklung begünstigte, war die Zusammenarbeit mit einigen jungen Musikern, teils Laien, teils Musikstudenten, in Oldenburg. Sie bot ihm sozusagen die Plattform, um Formen und Instrumentarium in seinen Kompositionen zu erweitern und verschiedene Klangkörper auszuprobieren. Nach einem Schülervorspiel im Jahr 1986, bei dem

⁴⁹ Vgl. Christian Kaden, Musiksoziologie in: MGG neu, Sachteil Band 6, Sp. 1622.

Biografie

Schmidt-Kowalski den ersten Satz aus der späteren „Walpurgissuite“ op. 29 leitete, kam die Idee auf, mit jenen Musikern ein Kammermusikensemble zu gründen. So entstand das unter seiner Leitung stehende Walpurgis-Ensemble, das unter diesem Namen in der Folgezeit zahlreiche Konzerte bestritt. Hauptanliegen war es, Kompositionen von Schmidt-Kowalski in Gegenüberstellung zu Werken bekannter klassischer und romantischer Komponisten in Konzerten, Rundfunk- und Fernsehauftritten zu präsentieren. Im Rahmen neuer, ungewöhnlicher Wege waren auch Konzerte mit Textrezitationen geplant sowie Verbindungen mit Tanz und Schauspiel. Damit sollten Frische und Lebendigkeit der musikalischen Inspiration im jeweiligen Werk dargestellt werden, und zwar nicht aus nostalgischem Traditionalismus heraus, sondern in der Überzeugung, dass Tonalität ein unerschütterliches Grundprinzip ist. Diese Aufführungen halfen Schmidt-Kowalski sehr bei der Suche nach den eigenen Wurzeln. Er schrieb für die Mitglieder des Walpurgis-Ensembles eine ganze Reihe unterschiedliche Kompositionen⁵⁰. Der Wunsch, ein Kammerorchester aus diesen Musikern zu bilden, konnte jedoch letztlich nicht realisiert werden. Das Auseinanderbrechen dieses Ensembles im Jahr 1996 geschah teils auf Grund beruflicher Veränderungen der jungen Musiker, teils mit der Begründung, die Musik von Schmidt-Kowalski sei ihnen zu „emotional“.

Die schwierige berufliche Situation führte in den Jahren 1995/96 zu einer schweren Herzerkrankung. Er litt an einem vergrößerten Herzen und Wassersucht und musste mehrere Wochen im Krankenhaus behandelt werden. Er empfand die „Todesstimmung“, die er nach eigener Aussage in jener Zeit durchlebte, jedoch nicht als negativ. Seine Kräfte mobilisierten sich, und er wurde gegen alle Erwartung wieder gesund, wenn auch nicht ohne entsprechende Veränderung seiner Lebensführung.

⁵⁰ Die Firma Laika Records aus Bielefeld versuchte damals mit einer Klassik-Edition unter der Leitung von Ulrich Bögershausen auf den Markt zu kommen. 1994 erschienen in dieser Reihe zwei CDs mit Kompositionen von Schmidt-Kowalski, die eine mit Gesang und Klavier, die andere unter dem Titel „Nachtstücke“. Sie umfasste folgende Werke (in der Reihenfolge der Aufnahme): 1.: Quartettsatz C-Dur op. 51,1; 2.: Klavierfantasie c-Moll op. 46; 3.: Traumfantasien op. 75,1; 4.: Drei Fantasiestücke für Viola und Klavier op. 55; 5.: Passionsmusik op. 49; 6.: Quartettsatz in C-Dur nach der Chormotette „Fern im Osten wird es helle“ op. 42. Nachdem diese CD vergriffen war, erschien sie 2004 erneut, diesmal im Selbstverlag des Komponisten.

Biografie

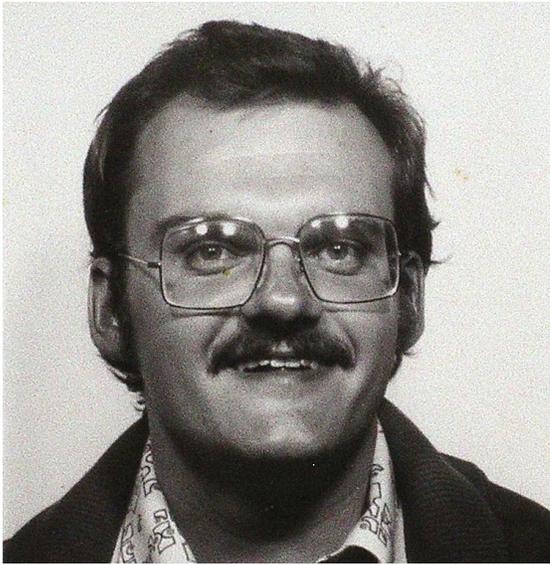


Abb. 06. Schmidt Kowalski, 1979



Abb. 07. Beim Komponieren, 1990



Abb. 08. Gründung des Walpurgis-Ensembles,
September 1991



Abb. 09. Probenarbeit mit Mitgliedern des
Walpurgis-Ensembles, 1993



Abb. 10. Mit der Sängerin Sabine Paßow nach einem Konzert, 1999

2.3. Thomas Schmidt-Kowalski heute

2.3.1. Seine Lebenssituation

Mittlerweile hat sich Schmidt-Kowalskis Lebenssituation stabilisiert. Heute lebt Schmidt-Kowalski für sich in einer bescheidenen, kleinen Wohnung in Oldenburg, wo sich alles um Musik dreht. Er nimmt weder Tabletten noch trinkt er Alkohol, hat aber eine Vorliebe für chinesische Küche. In den Bücherregalen finden sich zahllose CDs und Cassetten, fast ausnahmslos Aufnahmen aus Klassik und Romantik oder seiner eigenen Werke. Einen großen Anteil machen Aufnahmen mit Wilhelm Furtwängler aus. Aufnahmen mit Werken aus anderen Epochen sind eher zufällige Geschenke. Auf den Tischen stapeln sich zwischen Notenblättern Bücher über historische oder politische Themen neben Belletristik und deutscher Literatur: Thomas Mann, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Franz Werfel, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, jedoch nicht Günter Grass, dessen Stil er als zu drastisch und belehrend empfindet. Vergeblich sucht man einen Computer, dafür findet man eine leistungsstarke Musikanlage für sämtliche Arten von Tonträgern. Seine Autographen sind nach einem geheimnisvollen „Schmidt-Kowalski-System“ geordnet, bereit zum sicheren Zugriff nur durch ihn selbst. Ein Klavier in der Ecke eines gut belüfteten Raums ist der bevorzugte Arbeitsplatz des Komponisten, zusätzlich ausgestattet mit Notenpapier, Bleistiften und Radiergummi.

Die notwendigen Managementaufgaben wie Vereinbarungen von Konzertterminen, das Ansprechen von Dirigenten und Musikern, die Lösung von Drucklegungsproblemen etc. haben Schmidt-Kowalski lange kostbare Zeit geraubt, die er lieber zum Komponieren verwenden würde. Hier bahnt sich inzwischen Entlastung durch einen Manager an. Einige Verlage haben seit etwa 1998 mit der Drucklegung seiner Werke begonnen. Der Kryptos-Verlag Hamburg unter Philipp Buddemeier, einem ehemaligen Schüler von Schmidt-Kowalski, gehörte zu den ersten, die ab 1998 Werke von Schmidt-Kowalski im Druck herausbrachten (op. 50, 57, 67 sowie op. 68). Auch ein Eigenverlag wurde gegründet, der unter dem Namen TSK-Musikverlag Harald Brumund einige Werke gedruckt hat (op. 45, 62, 63, 69, 72, 74 und op. 76). Ferner sind bei NiWo-Musik, Essen unter Wolfgang Jahn und Nina Fürstenau die Werke op. 16, 28 und 42 in einem Band gedruckt worden. Das Gitarren-Mandolinen-Duo Schwab-Ahlert hat die Drucklegung der ihnen gewidmeten Werke op. 82 und 92 übernommen. In den Niederlanden sind neuere Werke für Bläser (op. 88, 89 und 102) bei Bronsheim Musikgeverij verlegt worden. Sämtliche

gedruckten Noten sind bisher nicht im Handel zu erwerben, sondern werden auf Anforderung gefertigt und verschickt. Die Verlagsrechte befinden sich derzeit beim Komponisten. Seit 2003 geschieht die Drucklegung weiterer Werke, bes. aber der Kammermusik im Selbstverlag CME (Christian Meyer Edition).

Reisen gehört nicht unbedingt zu Schmidt-Kowalskis Lieblingsbeschäftigungen. Möglicherweise bedingen das 'Farbenhören' und seine farbig wahrgenommenen Zahlen bei ihm eine vorzeitigere Reizsättigung oder sogar Reizüberflutung als bei Nicht-Synästhetikern.

Der im protestantischen Glauben erzogene Schmidt-Kowalski zahlt weiterhin Kirchensteuern, obwohl er kein Kirchgänger ist. Die von ihm für wesentlich erachtete Verbindung zum Himmlischen verhindert die Trennung von der Kirche, deren Vertreter ihm allerdings wenig zu sagen haben.

Schmidt-Kowalski versteht sich als „Neutöner“, der neue Musik da schafft, wo er steht, mit einer „Brücke über die Zeit“ und Erinnerungen an ihre Wurzeln: „Ich bin ein Kind unserer Zeit, kein Traditionalist, sondern ein zeitgenössischer Komponist. Ich schreibe meine Musik in Kenntnis der Atombombe und von Tschernobyl.“

2.3.2. Pädagoge und Dirigent

Der Klavierunterricht, den Schmidt-Kowalski an der Musikschule in Cloppenburg erteilt - er hält sich für einen strengen Klavierlehrer - ist eine Auswirkung seiner eigenen Erfahrungen: Er versucht, junge Menschen möglichst früh an Musik heranzuführen. Den denkbaren Konflikt zwischen dem Musikerzieher, der Selbstverständliches bewusst macht, und dem Komponisten, der sich oft genug gerade von dem befreit, was als selbstverständlich gilt, gibt es für Schmidt-Kowalski nicht. Er versteht sich eher als Katalysator für die Ideen seiner Schüler vor allem in Theorie und Komposition. Auch befürwortet er praktische Kulturarbeit: Nicht die jungen Menschen sollen zur Musik kommen, sondern der Komponist geht mit seiner Musik zu ihnen. Also bereist er weiterführende Schulen, um Schülerinnen und Schülern den direkten Kontakt mit seiner Musik und ihrem Komponisten zu ermöglichen, gibt Einführungen in seine Werke und vermittelt Einblicke auch in andere Facetten des Komponistenlebens wie Auftragsmusik oder GEMA. Seine Vorträge u.a. im Institut für Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster riefen großes Interesse hervor, da sich vor allem die Art seines Komponierens deutlich von dem unterscheidet, was die Studierenden bis dahin von

Biografie

zeitgenössischen Komponisten gehört hatten⁵¹. Gelegentlich nimmt er auch an Podiumsdiskussionen über die Zukunft klassischer Musik teil⁵². Auch wenn Schmidt-Kowalski diese pädagogischen Tätigkeiten mittlerweile etwas eingeschränkt hat, lebt er jedenfalls nicht vom Leben abgeschottet in einem gläsernen Turm und komponiert vor sich hin, sondern ist durchaus vertraut mit den Problemen und Anforderungen der Gegenwart und bekennt sich zugleich zu seinen Wurzeln.

Bereits 1982 war der Wunsch, selbst zu dirigieren, aufgekommen, als er eine Aufnahme von Anton Bruckners Sinfonie Nr.7 E-Dur unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler zum ersten Mal gehört hatte. Während der Arbeit mit dem Walpurgis-Ensemble hatte Schmidt-Kowalski dann öfter Gelegenheit zum Dirigat. Vor der Uraufführung seiner 4. Sinfonie mit der Akademischen Orchestervereinigung der Friedrich-Schiller-Universität Jena am 5. Februar 2004 war ein Probenwochenende angesetzt worden, ehe in der darauffolgenden Woche Generalprobe und Uraufführung stattfanden. Hier bot sich Gelegenheit, den Komponisten beim Dirigieren zu beobachten, einer Tätigkeit, die er ausgesprochen liebt. Vor der ersten Probe in Jena war er naturgemäß ziemlich nervös, sollte er doch seine Sinfonie zum ersten Mal live hören, zum anderen kannte er die Musiker nicht. Seine Unruhe war unbegründet. Er wurde nicht nur freundlich begrüßt, die Musiker folgten seinem Dirigat sehr aufmerksam und willig. Druckfehler in einzelnen Stimmen wurden humorig ausgeräumt. Er erklärte auch, warum er bestimmte Instrumente an bestimmten Stellen eingesetzt hat. In dem Wissen um die Klangfarben der Instrumente gab er damit zugleich Verständnishilfen für die Musiker. Den Unmut der hohen Streicher erregte lediglich ein gewaltiges Crescendo im zweiten Satz, da sie von den Blechbläsern regelrecht zugedeckt wurden und keine Hörkontrolle über ihre eigenen Töne mehr hatten. Trotz seiner ausgeprägten Vorliebe für den vollen Bläsereinsatz feilte Schmidt-Kowalski zusammen mit den Musikern so lange an dieser Stelle, bis das Klangergebnis auch für die Streicher akzeptabel war. Er schonte die Musiker nicht, forderte über lange Strecken volle Konzentration, ging dann aber auch verständnisvoll auf den Wunsch nach einer Pause ein. Als Schmidt-Kowalski das Dirigentenpult bei der UA betrat, wurde er, was eher ungewöhnlich ist, vorab auf das freundlichste vom Orchester begrüßt. Mit Körper und Seele sozusagen das ganze

⁵¹ WS 2002/2003 im Rahmen des Seminars Tendenzen neuerer Musik (20. Jh.), WS 2003/2004 im Rahmen des 24. Komponistenfestivals Drei Tage für Thomas Schmidt-Kowalski, SS 2006 Begegnung mit dem Komponisten Thomas Schmidt-Kowalski am 17.5.2006.

⁵² S. Bericht vom 31.03.2000 in der Remscheider Stadtpost: „Mozart, nein danke – ist klassische Musik zu langweilig?“.

Biografie

Orchester umfassend, dirigierte er mit großen weichen Bewegungen und ‚realisierte‘ sehr spannungsvoll alle Vorgaben, so dass am Ende nicht nur die Zuhörer, sondern auch die Musiker begeistert waren. Es versteht sich von selbst, dass Schmidt-Kowalski nach der gelungenen Uraufführung zusammen mit den Musikern den Erfolg feierte.

Mittlerweile wird er häufiger zum Dirigat seiner eigenen Werken eingeladen, so z.B. zur Uraufführung seiner Sinfonischen Dichtung „Wiederkehr von Atlantis“ op. 103 im Juni 2006 oder zu einer Schmidt-Kowalski-Matinee im Juni 2007 in Borna bei Leipzig, wo er sowohl das eben erwähnte Werk wie auch das Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 84 und seine 4. Symphonie C-Dur op. 96 dirigiert hat.

Biografie



Abb. 11: Im Lieblingssessel 2003



Abb. 12: Beim Klavierstimmen



Abb. 13: Am Klavier

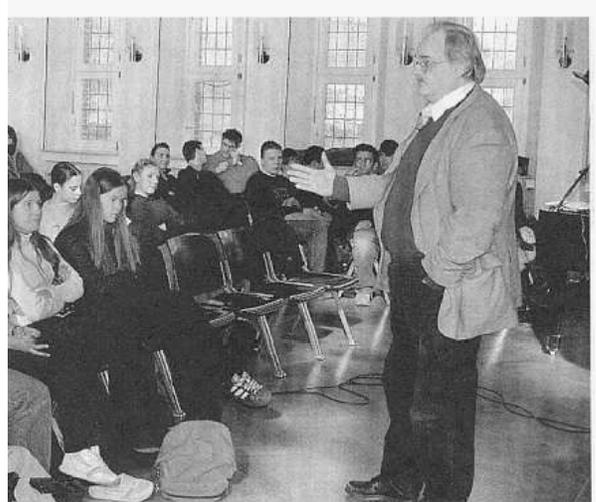


Abb. 14: Im Gespräch mit Schülern des
Freiherr vom Stein-Gymnasiums in Lünen
2005



Abb. 15. Vorbereitung der UA des Konzerts für Violoncello a-Moll op. 84 mit Thomas Schmidt- Kowalski (Mitte), Solist Nikolai Schneider (rechts) und Dirigent Frank Fischer, in Lünen 2003.



Abb. 16. Schmidt-Kowalski (links) nach der UA der 4. Sinfonie C-Dur op 96, Jena 2004.

2.3.3. Seine Position als Komponist

Eine Reihe von Schmidt-Kowalskis Kompositionen sind in den letzten Jahren unter Mitwirkung namhafter Solisten und Orchester im In- und Ausland auf- und uraufgeführt worden. Kontakte zu Komponisten neuer Musik hat Schmidt-Kowalski weitgehend aufgegeben, da sie für sein Gefühl „im Zuge einer besonders von Adorno geprägten Musik- und Weltbetrachtungsweise zu negative Auswirkungen auf neue eigene Kompositionen haben“. Besonders kritisch steht Schmidt-Kowalski Adornos Gedanken zum autonomen Kunstwerk gegenüber: Er meint, dass der Konflikt zwischen dem Auftrag eines Werkes und der Autonomie des Komponisten bei Adorno dazu führt ein so entstandenes Werk als Konsumgut anzusehen und deshalb nicht mehr als autonom zu betrachten. Daran orientierte Kritiker hatten es nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland jedem Komponisten, der nicht den Adornoschen Kriterien entsprach, schwer gemacht, überhaupt wahrgenommen, geschweige denn anerkannt zu werden.

„Kopfmusik“ oder „intellektuelle Konstrukte“, wie sie in Schmidt-Kowalskis Augen entstehen, um als avantgardistisch zu gelten, haben für ihn nur „ein Mehr oder Weniger an Spannung“. Harmonische Entspannung, die er für notwendig hält und die für ihn nur in der Tonalität existiert, ermöglicht dem Hörer ein eigenes Zeiterleben, da nur Spannung und Entspannung zusammen zu größeren Bögen führen können und damit dem Hörer die Musik verständlich machen.⁵³ Der Atonalität konzidiert Schmidt-Kowalski immerhin „eine historische Funktion, sie war nötig, um das Tonale mal richtig aufzugeben“⁵⁴. Er möchte auch nicht, wie er sagt, den Neid seiner Berufskollegen auf seine Erfolge hervorrufen, lebt er doch hauptsächlich von seinen GEMA-Einkünften. Er reagiert jedoch positiv auf jede Anfrage junger Menschen hinsichtlich musikalischer Fragestellungen wie z.B. von Teilnehmern von Musik-Leistungskursen, Musikstudenten oder auch anderen Interessenten.

Eine Frage, die immer wieder gestellt wird, ist die nach dem Woher der musikalischen Einfälle. Es gibt bei Schmidt-Kowalski verschiedene Wege. Er setzt sich an sein Klavier und improvisiert vor sich hin, bis plötzlich die Inspiration da ist und ein Thema auftaucht, das eigene Kraft entwickelt. Ebenso kann die Lektüre

⁵³ Auch hierin folgt Schmidt-Kowalski seinem Vorbild Furtwängler, mit dessen Ästhetik sich Bruno d'Heudières in seinem Aufsatz „Wilhelm Furtwängler als Komponist, das Ethos eines Künstlers“ auseinandergesetzt hat. In: Krahnert, Sebastian, Hrsg., Furtwängler-Studien I, Berlin 1998, S. 71-95).

⁵⁴ Zitat Schmidt-Kowalski, übernommen in einen Artikel von Michael Becker in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung vom 25.11.1993.

Biografie

eines Romans, ein historisches oder aktuelles Ereignis oder auch ein Auftrag dazu führen, dass sich ein Thema konkretisiert. Seine bevorzugte Arbeitszeit ist vormittags, Einfälle kommen aber auch in der ‚blauen Stunde‘, wie er die Zeit der Dämmerung nennt, oder mitten in der Nacht. Das Entscheidende ist dabei die Inspiration, sie entführt den Komponisten quasi in eine Art Anderwelt, in der er mit viel Kraft und Energie die richtige Musik zu seinem Thema entwickeln kann. Als Erstes erscheint stets die Farbe zusammen mit der Tonart, dann oder auch zugleich folgt das Thema. Beides ist Teil der Inspiration. Ein Einfall umfasst zugleich auch den Umfang, Instrumentation, Form und Rhythmus, ganz gleich ob Klavierfantasie, Sinfonie oder Messe⁵⁵. Es ist kein tranceähnlicher Zustand, wie er gelegentlich von anderen Künstlern bekannt ist, sondern Schmidt-Kowalski empfindet sich in diesem Zustand als besonders wach. „Wenn ich die Inspiration habe, bin ich wie ein Magier. Was ich anfasse, wird zu Gold.“ Das Thema mitsamt den Harmonien wird sofort schriftlich in einem Skizzenbuch festgehalten und einmal überschlafen.

⁵⁵ Dieser Schaffensprozesses wird ganz ähnlich von Peter IljitschTschaikowski in seinem Briefwechsel mit Nadeshda von Meck geschildert (Briefe vom 5. bzw.17. März und 24. Juni bzw. 6. Juli 1878) in: „Teure Freundin“, Leipzig 1964, Nachdruck Dausien, Hanau, S.145-147 und S.187-195.

Biografie



Abb. 17. Skizzenbuchseite zu op. 100, T. 68-83

A page of a musical score, starting at measure 76. The page is filled with multiple staves of musical notation, including treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is more formal and complete than the sketches in Abb. 17. The page number '76' is written in the top left corner, and '13' is written in the bottom right corner. A small vertical text 'Sitar Nr. 26, 20 Systeme ©' is visible on the left edge.

Abb. 18. Partiturseite (ab Takt 76) zu op. 100

Biografie

Abb. 19. Partiturseite (ab Takt 79) zu op. 100

Abb. 20. Partiturseite mit Takt 82 zu op. 100 (Anfang von Seite 15)

Biografie

Danach entwirft er eine erste flüchtige Skizze zur Dramaturgie des Stückes, die wiederum vom Charakter des Themas bestimmt wird und steigt dann sehr schnell in die Instrumentierung ein, bei der er auch die Lage der jeweiligen Instrumente hört. Sämtliche Noten, und seien es die einer ganzen Sinfonie, schreibt er taktweise sofort ins Reine. Überhaupt sind ihm Orchesterpartituren am liebsten, da sie mit seiner synästhetischen Begabung des Farbklanghörens zusammenhängen. Einen Klaviersatz zu schreiben, bereitet ihm nach eigener Aussage größere Schwierigkeiten als eine Orchesterpartitur mit 24 Systemen, da ihm eigentlich die Klangfarben fehlen. Das Klavier ist für ihn nur ein Behelf, die Orgel der Ersatz für ein Orchester. Diese Einstellung erklärt auch die sinfonische Anlage mancher Klavier-, bzw. Orgelwerke. Nachdem eine Komposition einmal beendet ist, hat Schmidt-Kowalski nach eigener Aussage (mit gewissen Einschränkungen) noch keinen Ton geändert. Die Frage, woran man erkennen kann, dass seine Musik z.B. 2004 und nicht vor 150 Jahren geschrieben wurde, wird im Abschnitt über die Bedeutung der Tonarten untersucht.

Der Kompositionsvorgang ist für Schmidt-Kowalski kein bewusster, intellektuell gesteuerter Vorgang, sondern „es geschieht“. Alles ist stimmig in dieser kreativen Phase, er ist dann eins mit der Musik, wie er sagt. Sehr bildhaft hat er seine Inspiration einmal mit dem Entstehen von Zuckerkrystallen in einer Zuckerlösung verglichen. Damit erhebt sich auch die Frage nach der Bedeutung der synästhetischen Fähigkeiten für die Art seines Komponierens. Die Farbtöne und Farbschichtungen entsprechen im Idealfall genau seinen Empfindungen. Sie sind für ihn keine mentalen Konstrukte wie z.B. der so genannte 'mystische Akkord' von Alexandre Skrjabin. Die Inspiration und damit die Melodiebildung wird von der Farbgebung bestimmt, d.h. bestimmte Harmonien sind eher durch ihre Farben als durch ihre Funktionen zu erklären. Akkorde werden durch die Farbschichtungen, die Schmidt-Kowalski sieht, vorgegeben. Klänge in hohen Lagen erscheinen entsprechend seinen Farbvorstellungen in lichten, hellen Farben, tiefe Klangräume in den entsprechenden dunklen Farben. Dazwischen gibt es eine „satte Mittellage“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Harmonische Wechsel bedeuten für ihn zunächst Farbwechsel, die wichtiger sind als die Fortsetzung des harmonischen Gestus. Jede musikalische Idee hat also zunächst eine bestimmte Farbe, deren Wechsel einen Harmoniewechsel bedingt. Die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Themen geschieht daher weniger unter formalen Gesichtspunkten, wenn diese auch

den Rahmen liefern. Ziel ist die Realisierung seiner Empfindungen, die oft genug ins Spirituelle und damit ins schwer Fassbare gleiten⁵⁶. Die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise muss sich auf das Material seiner Werke, auch im Vergleich mit Werken anderer Komponisten, konzentrieren, gibt jedoch keine Auskunft über ihre interpretierbare Bedeutung.

Wieso bei der Eingebung eines neuen Themas die Entscheidung für eine bestimmte Tonart fällt, gleicht der Frage, warum ein Maler bestimmte Farben für sein Bild auswählt. Für Schmidt-Kowalski haben diese Eingebungen etwas Geheimnisvolles und Mystisches. Die Zusammenschau von Ton bzw. Farbe, Quintenzirkel und Tierkreiszeichen ist sozusagen der Erlebnishintergrund, vor dem seine Inspiration sichtbar bzw. hörbar wird. Somit erklärt sich auch seine Unzufriedenheit mit seinen frühen Werken, als Schmidt-Kowalski noch wenig über das Zusammenwirken von Farbe und Ton wusste und er die Tonalität noch nicht als den für ihn geltenden Rahmen bewusst erkannt hatte.

Mit dieser Sichtweise hängt auch zusammen, dass Schmidt-Kowalski auf Anforderung Klaviere, auch Konzertflügel stimmt. Seine so genannte Tierkreisstimmung weicht von der logarithmischen Gleichverteilung der in Hertz gemessenen Schwingungsfrequenzen ab und orientiert sich statt dessen an der Tonart. Eine Dur-Terz kann für ihn von scharf bis weich klingen, was zu einer Differenz von ein bis zwei Hertz in der Stimmung führen kann. Der Raum wird beim Stimmen ebenfalls mitgehört. Alles muss gut, d.h. harmonisch im Sinne des Zusammenhangs von Tonart, Farbe und Tierkreiszeichen klingen. Eine genauere Erklärung findet sich in dem bereits erwähnten Artikel von 1981 in der Zeitschrift „Die neue Sinnlichkeit“, in dem auch auf den Zusammenhang mit den Werken von Rudolf Steiner eingegangen wird. Schmidt-Kowalski schreibt dort unter Verweis auf die Sphärenharmonie, deren Abbild die menschliche Musik ist, dass die 12 chromatischen Tonstufen „keine zufällige oder willkürliche Teilung der Oktave“ seien. Damit ist die von Steiner angenommene Einbettung dieser zwölf Tonstufen in ein vorgegebenes System gemeint. Und genau das ist, was Schmidt-Kowalski ablehnt: "Dennoch bin ich der Ansicht, dass die gleichschwebend temperierte Stimmung, wie sie heute auf dem Klavier Verwendung findet und bei der alle Halbtonschritte gleich groß sind, eine Sackgasse ist. Ich habe versucht, die temperierte Stimmung aus

⁵⁶ Ein Beispiel für seine Empfindungen mag die Erinnerung an eine Osterreise nach Lücht/Weser sein: „Auf einem Hügel stand am Wochenende nach der Tag- und Nachtgleiche bei abnehmendem Mond ein riesiges, brennendes Kreuz; den Hang hinab rollten große Feuerräder – ein magischer Moment.“

dieser mathematischen ‚Erstarrung‘ in eine Dynamik zu bringen und habe eine Klavierstimmung entwickelt, bei der nicht versucht wird, durch gleichmäßiges Verteilen das pythagoreische Komma⁵⁷ unhörbar zu machen, sondern ich benutze es, um die Tonarten zu färben, zu charakterisieren.“ Mit dieser Aussage bestätigt er erneut die Tatsache, dass seinen synästhetisch bedingten Klangvorstellungen kein mentales Modell zugrunde liegt. Zugleich erschwert er damit jedoch die praktische Möglichkeit, in andere Tonarten zu modulieren, wenn sich der harmonische Tonbestand einer bestimmten Tonart nicht mehr mit dem einer anderen Tonart deckt. Gemeint sind damit kleinste Abweichungen in den Schwingungsverhältnissen der Töne in verschiedenen Tonarten.

Wichtig ist für Schmidt-Kowalski auch das Wissen um die Hörpsychologie: Der Hörer muss mitgenommen werden, er darf nicht den Faden verlieren. Daraus ergibt sich in seinen Werken bei allem romantischen Schwelgen gelegentlich eine gewisse Knappheit der Formen, die ihm Kritiker teilweise zum Vorwurf gemacht haben, wenn sie die Dreisätzigkeit z.B seiner 3. Sinfonie op. 67 oder des Konzerts a-Moll für Violoncello und Orchester op. 84 bemängelten. Auch die Vielzahl der Themen, die als Elemente der Zeitdehnung und Zeitraffung der Erzeugung von Spannung und Entspannung beim Hörer dienen, stößt nicht immer auf Zustimmung. Dabei hat Schmidt-Kowalski besonders bei Werken mit vielen Themen eine Art Gesamtkunstwerk im Sinne einer möglichst umfassenden Ausleuchtung der jeweiligen Inspiration im Kopf. Die Durchführung bedeutet für ihn, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, wobei der Zusammenhang mit seinen Farbvorstellungen die entscheidende Rolle spielt. Anstelle der Reprise mit ihren häufig veränderten Themen sucht er gelegentlich eine Conclusio zu finden, um möglichst alle Themen noch einmal zusammenzuführen.

Eine Reihe seiner Werke bezeichnet Schmidt-Kowalski als Schlüsselwerke, in denen ihm die musikalische Realisierung dessen, was er Urbild nennt, in seinen Augen anfangs nur teilweise, später immer besser gelungen ist: So die Werke: op. 7, 12, 14, 15, 27, 45, 50, 60, 63, 67, 84, 85, und fast alles, was danach entstanden ist. Das Urbild ist für Schmidt-Kowalski „das Zentrum, die Quelle, ein spirituelles Paradies, aus dem sich die Seele speist. Die Seele steht vor dem Göttlichen, ohne Möglichkeit,

⁵⁷ Pythagoreisches Komma: Es bezieht sich auf die Differenz zwischen zwei annähernd gleich großen Intervallen und bezeichnet den Überschuss von 12 reinen Quinten über 7 Oktaven um etwa 1/8 Ton. Dieser Überschuss wird in der gleichschwebenden Temperatur (= Stimmung) durch Verkleinerung der Quinten beseitigt (Vgl. Brockhaus Riemann, Musiklexikon, Mainz, München 1987, Bd. E-K, S. 316).

sich zu verstellen oder zu verstecken.“ (Zitat Schmidt-Kowalski) In einem als Schlüsselwerk bezeichneten Opus kommt Schmidt-Kowalski seinem Urbild am nächsten. Den Anstoß dazu fand er im Gedankengut Rudolf Steiners. Auch Steiner kannte solche Urbilder. In seinen Vorträgen bezog er sich auf Schopenhauers Gedanken in dessen Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Schopenhauers Wille als wollendes Subjekt verstand er, Steiner, als Willen der Natur. Steiners Meinung nach ist Musik als einzige Kunst unmittelbarer Ausdruck dieses Willens, wogegen die anderen Künste sich nur durch die Vorstellung verwirklichen können. Und aus dieser unmittelbaren Nähe zum Willen der Natur bezieht der Musiker seine tiefe Befriedigung, wie Steiner in seinem ersten Vortrag über das Wesen des Musikalischen in Köln am 3.12.1906 formulierte⁵⁸.

Im Unterschied zu Steiner bezeichnet sich Schmidt-Kowalski in diesem Zusammenhang als Vertreter eines spirituellen Christentums, da er im Zentrum ein göttliches Wesen sieht. Er lehnt damit zugleich die Lehre der Anthroposophen als rein intellektuell, da ohne Gefühl, ab. Den Zugang zu diesen Quellen muss er sich bei jedem Werk wieder neu erarbeiten, was für ihn zugleich große Einsamkeit bedeutet wie für andere suchende Künstler auch. Stellvertretend für die Suche in Einsamkeit sei die Joseph Joachim gewidmete, so genannte F-A-E-Sonate erwähnt, eine Sonate mit je einem Satz von Albert Dietrich, Johannes Brahms und Robert Schumann. Das Motiv F-A-E, das im langsamen Satz von Schumann Verwendung findet, entspricht dem Wahlspruch Joachims 'Frei, aber einsam'⁵⁹.)

Bei einem Schlüsselwerk hat Schmidt-Kowalski das Gefühl, dort zu sein, wohin er schon immer wollte. Dieses Bewusstsein ist der Impetus, der ihn immer wieder zum Komponieren treibt. Zugleich weist es Schmidt-Kowalski als Romantiker aus, mit seiner Sehnsucht nach jenem spirituellen Zentrum, seinem zumindest zeitweiligen Leiden an der Gegenwart (Auswahl der literarischen Vorlagen, z.B. Oscar Wilde's Dorian Gray, Gedichten aus der sog. 'Ruinenpoesie' mit ihrer Verklärung einer heilen Vergangenheit, oder auch der Ausdruck seiner inneren Zerrissenheit in seinen frühen Jahren) und der Hoffnung auf ein Dasein in einer besseren Welt, einer utopischen Vorstellung, die in manchen seiner Werke musikalisch umgesetzt wird, wenn sie den Hörer buchstäblich in „himmlische Sphären“ entführt.

⁵⁸ Steiner, Rudolf, Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen, Dornach/Ch 1991, S. 12.

⁵⁹ S. Brockhaus Riemann, Musiklexikon, Bd. 2, Mainz, München 1989, S. 260 und Mirijam Contzen, Violinvirtuosin, in einem Gespräch mit d. Verf. am 31.05.07.

Biografie

Einen interessanten Beitrag zur Erforschung der Synästhesie hat Oliver Sacks, britischer Neurologe und Psychiater, mit seinem Werk „Musicophilia“⁶⁰ geleistet und damit eindeutig die Synästhesie aus einem rein pathologischen Zusammenhang gelöst. Er berichtet von einem Musiker, der wie Schmidt-Kowalski Synästhet ist, für den nicht nur die Tonarten bestimmte Farben haben, sondern auch Themen, Einfälle, Stimmungen, besondere Instrumente etc. Von daher begleitet sein Farbenhören oder Tönesehen jeden Schritt seines musikalischen Denkens. Sein Bemühen um „the underlying structure of things“ wird durch Farbe erleichtert. Er weiß, dass er sein Ziel erreicht, wenn die synästhetischen Farben ihm richtig erscheinen. Für ihn sind sie über den Intellekt hinaus mit Empfindungen verbunden. Bei Schmidt-Kowalski findet sich Vergleichbares mit seiner Suche nach Urbildern.

Sacks betrachtet die physiologische und psychologische Realität der Synästhesie als erwiesen⁶¹. Die individuellen Auswirkungen der Synästhesie sind allerdings unterschiedlich: Für die einen, u.a. auch einige Musiker, bedeutet sie nicht viel, für die anderen ist sie wesentlicher Bestandteil ihrer musikalischen Identität. Für alle aber ist sie selbstverständlich, sodass sie die Frage ‚Wie fühlt sich das an?‘ genausowenig beantworten können wie die Frage ‚Wie fühlt es sich an, lebendig zu sein?‘.

Schmidt-Kowalskis Musik ist Bekenntnismusik. Er will seine persönliche Sicht der Dinge dieser Welt mitteilen. Zugleich sind Tierkreiszeichen im astronomischen Sinne als Orientierungshilfe für ihn oft bedeutsamer als ein bloßes Datum. So erinnert er sich an bestimmte Ereignisse in seinem Leben häufig im Zusammenhang mit astronomischen Gegebenheiten. Diese Auffassungen kennzeichnen Schmidt-Kowalski als einen durchweg romantischen Menschen und Komponisten, dessen Sehnsucht nach einem spirituellen Zentrum ihn zur Suche nach größeren Zusammenhängen für sein Leben drängt und dessen harmonische Musik so auf einem ganz eigenen Weg entstanden ist. Je älter er werde, umso mehr werde er zum Mystiker, der mythologische Themen aktualisieren will, erklärte er in einem Interview, befragt nach weiteren Kompositionsplänen.

Waren die frühen Werke noch geprägt von einer gewissen Zerrissenheit und Unausgeglichenheit, so fällt ihm die musikalische Umsetzung seiner Vorstellungen heute leichter, sodass er nicht mehr, wie er sagt, für die Schublade schreibt, d.h. er

⁶⁰ Oliver Sacks, Alfred A. Knopf, Musicophilia, New York, Toronto 2008, bes. Kap. 14: „The Key of Clear Green: Synesthesia and Music“, S. 165-183.

⁶¹ Diese Koppelung von subjektivem Empfinden und einer bestimmten kognitiven Aktivität wird unter dem Begriff der ‚Qualia‘ von philosophischer Seite her behandelt.

Biografie

experimentiert nicht mehr, sondern schreibt neue Stücke in der Regel für Projekte oder Auftraggeber, wobei er nur ihn interessierende Aufträge annimmt. Erstaunlicherweise verhindert der Termindruck, der sich bei solchem Arbeiten ergibt, nicht die dabei notwendige Inspiration.

Seiner Begabung gegenüber verspürt Schmidt-Kowalski große Verantwortung, denn er sieht die Gefahr, etwas zu beschädigen, wenn er sich nicht an den Auftrag der Inspiration hält. Dazu gehören unverzichtbar seine synästhetischen Fähigkeiten. Er kann nicht aus diesem Zusammenhang ausbrechen, ohne sich selbst untreu zu werden. Genauso wichtig ist für ihn, dass die Zuhörer seine Musik möglichst ohne weitere Erklärungen verstehen.

Es gibt in Schmidt-Kowalskis Musik zahlreiche Anklänge an große Komponisten der klassisch-romantischen Vergangenheit, was ihm von Kritikern immer wieder vorgeworfen wird. Interessant daran ist, dass diese Anklänge keine Zitate sind, sie sind sozusagen „Grüße an die großen Meister“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Diese Assoziationen sind gewollt. Hier wird an Wurzeln erinnert. Ludwig van Beethoven konnte nicht ohne Johann Sebastian Bach komponieren, Franz Schubert nicht ohne Beethoven usw. - die Reihe lässt sich beliebig fortsetzen. Mit diesen an Bekanntes erinnernden musikalischen Formulierungen werden in Schmidt-Kowalskis Augen Bedürfnisse der Menschen nach Halt und Zusammenhängen bedient, jedoch nicht im Sinne sentimentaler Rückwendung. Schmidt-Kowalski will sich nicht mit Autoritäten schmücken, sondern ihnen seine eigene Erfahrung entgegen stellen. Seine Werke entstehen im Spannungsfeld zwischen Überkommenem und seinem heutigen Ich.

Ebenso finden sich Anklänge an Motive oder sogar Zitate aus Schmidt-Kowalskis eigenen Werken. Manche Motive sind für ihn wie Persönlichkeiten, die sich im Laufe der Zeit verändern, ohne ihre Charakteristika zu verlieren, was er die bereits erwähnte Metamorphose seiner Motive nennt. Ab 2003/2004 wendet sich Schmidt-Kowalski in diesem Zusammenhang wieder verstärkt der Sonatenform zu, wobei er nicht auf programmatische Hinweise wie „Atlantis-Sonate“ (op. 99) oder „Meditationen zum Volkstrauertag“ (op. 105) verzichtet.

3. Auswirkungen der Synästhesie im Schaffen von Schmidt-Kowalski

3.1. Bekenntnis zur Tonalität

Ende der siebziger Jahre, etwa ab op. 7, gelang es Schmidt-Kowalski sich von den Einflüssen der Hochschule zu befreien, was für ihn bedeutete, endlich so zu komponieren, wie es ihm seine Inspirationen eingaben. Er entschloss sich, von da an eindeutig tonal zu komponieren, um authentisch zu bleiben. Ein Blick in Schmidt-Kowalskis Werkverzeichnis zeigt, dass die überwiegende Anzahl der Werke eine Tonartangabe trägt. Die Entscheidung zur Tonalität kam einem Motto gleich und bedeutete für ihn die Entscheidung für die Konsonanz, für die Dur- und Mollharmonik, für die Bezogenheit von Tönen und Akkorden auf einen Grundton sowie dessen Koppelung mit Subdominante und Dominante als wesentlichem Gerüst einer Tonart. Die Tonart mit dem Bezugspunkt Tonika bedeutet bei ihm als Synästhetiker zugleich die Farbschichtung, die sich mit dem Dreiklang ergibt (vgl. Tab. 2). Dazu gehören auch die Hapterscheinungsformen tonalen Komponierens, so insbesondere bei der Sonate (im Sinne eines Satzes wie eines ganzen Werkes). Dur und Moll haben für Schmidt-Kowalski eine besondere Polarität, sie verhalten sich für ihn zueinander wie Sonne und Mond. Dur entspricht demnach dem direkten Strahl der Sonne, Moll dem geliehenen, indirekten Licht des Mondes. Schmidt-Kowalski wendet auch die Bezeichnungen männliches Prinzip für Dur und weibliches Prinzip für Moll an, wie sie sich z.B. bei Robert Schumann finden⁶². Diese Polarität hat für Schmidt-Kowalski zugleich symbolhaften Charakter: Moll bezeichnet er als „unerlöst“, es strebt nach Dur, „aus der Nacht zum Licht“, wie es auch in seiner Motette „Beschwörung“ op. 24 heißt. Die drei Möglichkeiten zur Bildung einer Molltonleiter, natürlich, harmonisch und melodisch, letztere mit ihrem besonderen Verlauf abwärts, sind für ihn ein weiterer Hinweis darauf, wie instabil das Mollgeschlecht ist. Der bei Schmidt-Kowalski in der Regel zu findende gleichnamige Dur-Schluss eines in einer Molltonart geschriebenen Satzes oder Werks kommt nicht unvorbereitet, sondern kündigt sich bereits im Verlauf des Stückes an und kennzeichnet jenes Streben nach Dur. Die regelmäßige Verwendung von Dur-

⁶² So bezeichnete z.B. Robert Schumann Dur und Moll als männliches, handelndes und weibliches, leidendes Prinzip. Den einfacheren Empfindungen ordnet er im übrigen einfachere Tonarten im Quintenzirkel zu, den komplexeren die seltener gehörten. In: Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 3.2.1835, S. 43 f.

Dreiklängen als Schlussakkorde von eigentlich in einer Molltonart geschriebenen Sätzen, wie sie z.B. bei den Präludien und Fugen in J.S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ zu finden sind, galt schon damals ganz pragmatisch dem Empfinden einer größeren Konsonanz.

Eine geringere, wenn auch nicht ganz zu vernachlässigende Rolle scheint die jeweilige Stimmung des Komponisten zu spielen. Allein unter den ersten 20 Werken sind 13 in Moll geschrieben und nur vier in Dur. Drei der frühen Werke sind, die „Acht Bagatellen für Klavier“ op.16 ausgenommen, ohne Tonartangabe, nämlich op. 3 und op. 6 sowie die erst 2007 wiederaufgetauchte Sonate für Viola und Klavier W.o.O., die noch vor dem Entschluss, sich endgültig zur Tonalität zu bekennen, geschrieben worden ist. Die frühen, in Moll geschriebenen Werke sind auch Ausdruck der düsteren Stimmung, in der sich Schmidt-Kowalski in jenen Jahren befand. Danach überwiegen Kompositionen in einer Durtonart bzw. finden sich in einer Molltonart geschriebene Werke nur in größeren Abständen.

3.2. Quintenzirkel und Tierkreiszeichen

Das Gedankengut Rudolf Steiners hatte, wie schon erwähnt, einen weitreichenden Einfluss auf das Denken des jungen Schmidt-Kowalski. Es bot ihm die Möglichkeit, sein Farbenhören in ein bestehendes System einzubetten, was ihm zu seiner persönlichen Weltsicht verhalf. Andersherum gesehen: Er konstruierte sich seine Weltsicht aus ihm geeignet erscheinenden Systemen.

Angeregt durch Steiner sieht Schmidt-Kowalski die Tonarten im Zusammenhang von Quintenzirkel und Tierkreiszeichen. Der Quintenzirkel visualisiert, wie das Zifferblatt einer Uhr, die Einteilung der Tonarten in je zwölf Dur- bzw. Molltonarten. Analog dazu stehen die Tierkreiszeichen mit der aus der Astronomie stammenden, gleichmäßigen Einteilung der Sonnenbahn in zwölfmal 30 Grad in Zusammenhang mit den zwölf Monaten. So ergibt sich für Schmidt-Kowalski eine Einteilung in jahreszeitlich zuzuordnende Tonarten. Auch die aus der Astrologie stammende Verbindung der vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft mit je drei Tierkreiszeichen lassen sich für Schmidt-Kowalski mit dem Quintenzirkel in Übereinstimmung bringen. Die ihnen immanente Symbolik bleibt aber im Zusammenhang dieser Arbeit unberücksichtigt. Bei der Überlagerung von Quintenzirkel und Tierkreiszeichen zeigt sich, dass jeweils die drei Tonarten, die innerhalb des Zirkels ein gleichschenkliges Dreieck bilden, zueinander im Großerabstand stehen (vgl. Abb. 21).

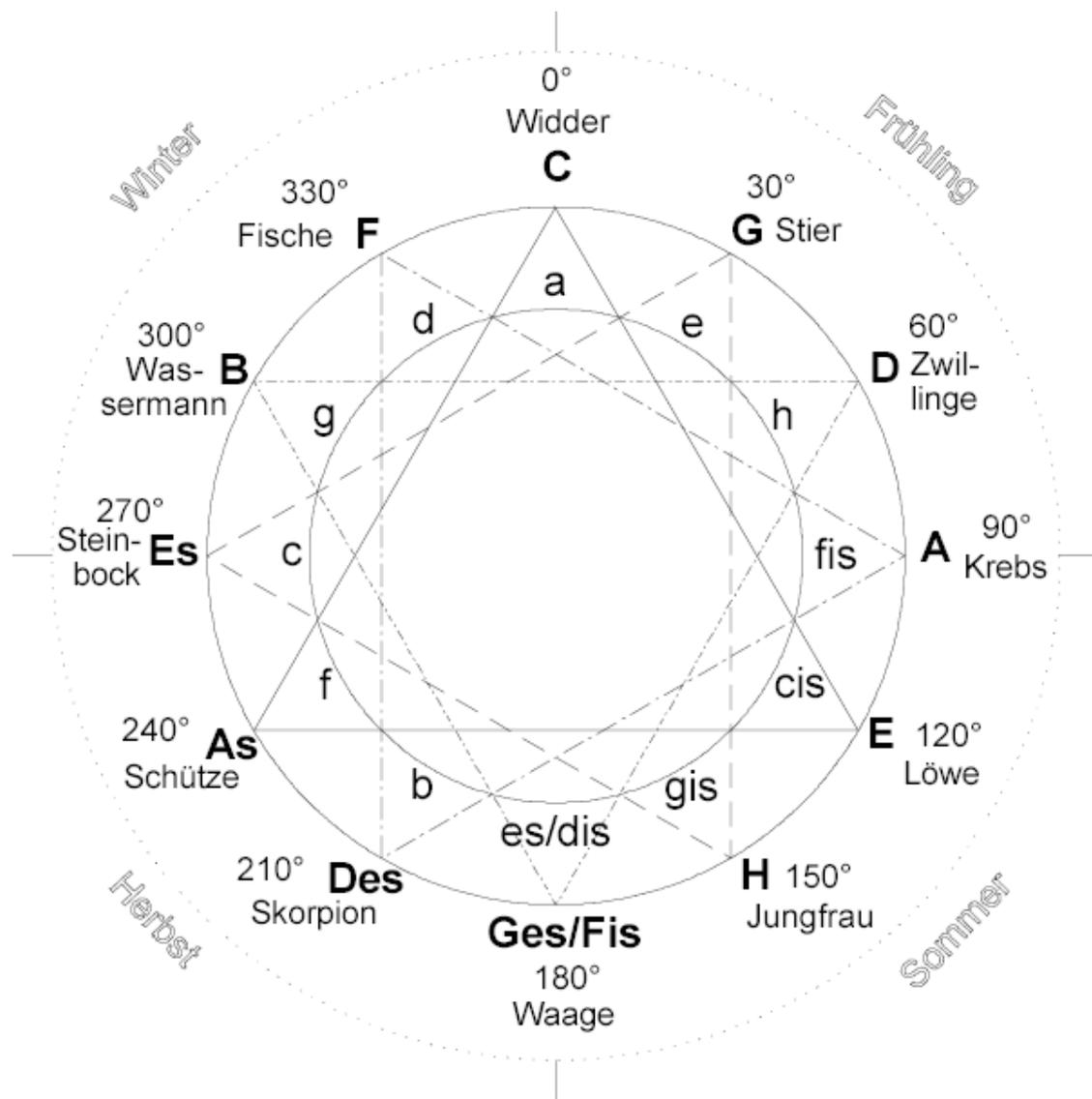


Abb. 21:

Die Analogie von Quintenzirkel und Tierkreiszeichen erlaubt Schmidt-Kowalski die Einordnung seiner Farb-Ton-Vorstellungen in ihm geeignet erscheinende Systeme. Die Dreiecke verdeutlichen die Großterzbeziehungen zwischen den jeweils miteinander verbundenen Tönen. Die Molltonarten geben einerseits die tonartige Verwandtschaft mit der jeweiligen Durtonart wieder, werden andererseits von Schmidt-Kowalski oft nach ihrem mit einer Durtonart gleichnamigen Grundton eingesetzt. (Grafik entwickelt von d. Verf.)

Die Großterzbeziehung kann gelegentlich künstlerisches Potential entwickeln wie in der 3. Sinfonie op. 67, für die der Großterzabstand eine besondere Rolle in allen drei Sätzen spielt.

Eng verbunden mit dem Dreieck aus Großterzen ist für Schmidt-Kowalski ein christliches Symbol: Ein Dreieck mit der Abbildung eines Auges in der Mitte ist auch als Zeichen für das sogenannte „Auge Gottes“ bekannt. Es symbolisiert Wachsamkeit, Allwissenheit und behütende Allgegenwart Gottes⁶³. Für Schmidt-Kowalski bedeutet es das Symbol für jenes geheimnisvolle höhere Wesen, dem er sich besonders im Moment der Inspiration verbunden fühlt.

Diese verschiedenen Sichtweisen ermöglichen es Schmidt-Kowalski, seine Farb-Klang-Vorstellungen mit gleich mehreren geeignet erscheinenden, bekannten Systemen in Deckung zu bringen, wobei das Primäre die Farbvorstellung ist. Die Zugehörigkeit zu bestimmten Tierkreiszeichen oder einer Jahreszeit besagt für Schmidt-Kowalski etwas über bestimmte emotionale Qualitäten der jeweiligen Tonart. Die Dreiklänge auf den jeweiligen Grundtönen ergeben die Farbschichtungen, die für den jeweiligen Klang charakteristisch sind und je nach Farbwechsel in die entsprechende Harmonie überleiten.

3.3. Die Tonarten, ihre Farbvorstellungen und Bedeutungen bei Schmidt-Kowalski

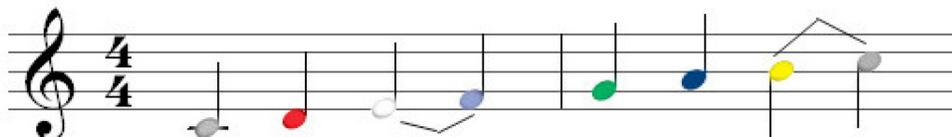


Abbildung der C-Dur-Tonleiter, wie sie ungefähr Schmidt-Kowalskis Farbvorstellungen entspricht.

Die emotionale Bedeutung der Farben und damit auch der Töne hat Michael Haverkamp in seinem Aufsatz „Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem“⁶⁴ untersucht. Unter Hinweis auf die Überlegung, dass eine symbolische Bewertung der Farben vom kulturellen Umfeld sowie der Epoche abhängig ist, erstellte er eine Farbsymbolik. Dafür hat er die gebräuchlichsten Standardfarben auf ihren Symbolgehalt hin überprüft. So kann z.B. Gelb ein Symbol für Sonne, Wärme und Energie sein, früher dagegen galt diese Farbe als Symbol für

⁶³ Nach Wikipedia, vom 28.07.10.

⁶⁴ In: Jewanski, Jörg und Sidler, Natalia, Hrsg., „Farbe, Licht, Musik, Synästhesie und Farblichtmusik“, Bern 2006, S. 59.

Zorn und Eifersucht. Rot bedeutet Gefahr, Verbot, rote Zahlen. Traditionell steht Rot für Liebe, Blut und Opfer. Grün bedeutet Natur, Gesundheit, grüner Bereich, Öko-Nahrungsmittel, Erlaubt, 'Go'. Grün steht aber auch für Neid und in den christlichen Kirchen für Hoffnung. Blau symbolisiert Kälte, Ruhe, Melancholie, 'the Blues', aber auch ‚blaue Stunde‘. Violett hat seine Symbolik besonders in den christlichen Kirchen, wo es für Buße und Passion steht. Ebenfalls überwiegend im kirchlichen Raum ist die Bedeutung von Schwarz und Weiß angesiedelt. Schwarz kann Tod, Hoffnungslosigkeit, Nacht, Unglück bedeuten, aber auch Gewissheit, schwarze Zahlen, Schwarz auf Weiß. Weiß gilt als Farbe der Unschuld (‚weiße Weste‘) und der Klarheit. Diese Farbsymbole in der einen oder anderen Bedeutung umgeben täglich den Menschen aus unserem Kulturkreis. Von daher verwundert es nicht, wenn sich bei Schmidt-Kowalski einige dieser Bedeutungen in seinen Farbtonvorstellungen wiederfinden. Aber auch hier gibt es Abweichungen, die deutlich machen, dass seine Farb-Klang-Vorstellungen erstens sehr viel differenzierter und zweitens sehr individuell sind.

Die Entwicklung von Schmidt-Kowalskis Gedankenwelt geschah in enger Verbindung mit seiner angeborenen synästhetischen Fähigkeit des ‚coloured hearing‘ und den damit verbundenen emotionalen Bedeutungen für fast alle Tonarten. Die folgende Übersicht zeigt den Zusammenhang von Farbvorstellungen, Tierkreiszeichen und Jahreszeiten sowie die Werke in der jeweiligen Tonart (Zur schnelleren Übersicht der Werke s. auch Tab. 4, Werkverzeichnis)

Tabelle 3, Tonarten und ihre Bedeutung bei Schmidt-Kowalski

Übersicht über die Tonarten und ihre Bedeutung bei Schmidt-Kowalski, soweit sie definiert sind. (Die hier genannten Opuszahlen beziehen sich auf die Werke mit tonalem Bezug, die nicht zu einer Sammlung gehören und keine unverbundenen Sätze sind.) Gleichnamige Dur- und Molltonarten sind wegen des Grundtonbezugs untereinander angeordnet.

Tonart	Deutung	Tierkreis- zeichen	Farbe	Werke
C-Dur	Frühlingsbeginn, Durchbruch des Lichts, Tag- und Nachtgleiche	Widder	Grau	op. 34, 39, 42, 51,1, 54,1, 65,2, 96, 109
c-Moll				op. 5, 8, 24, 26, 35, 37, 46, 53, 85, 103
G-Dur	Frühling, besonders mit dem Monat Mai verbunden	Stier	Grün	op. 17, 62, 82, 87, 90, 94, 98
g-Moll	dunkel, wild aufgerührt			op. 1, (76), 97,101, 108

Synästhesie

Tonart	Deutung	Tierkreis- zeichen	Farbe	Werke
D-Dur	Höhepunkt des Frühlings, Juni	Zwillinge	Rot	op. 15, 40, 43, 47, 58, 65,1, 66, 77, 81, 93, W.o.O. Trio
d-Moll	Vorfrühling, Märzstimmung, Schöpfungstonart			op. 4, 18, 27, 50, 56, 67, 70, 80
A-Dur	Sommerhöhepunkt, hell	Krebs	Azurblau	op. 38, 51,3
a-Moll	Frühlingsnacht			op. 13, 60, 69, 84
E-Dur	höchster Sonnenstand, besonders hell, "spiritueller Charakter"	Löwe	Weiß, "Christus- weiß"	op. 9, 25,2, 33, 61, 63
e-Moll	Frühlingstonart, wie "erfrorene Blüten nach einer Frostnacht im Mai"			op. 92, W.o.O. Ballade für Klavier,
H-Dur	Reifezeit, September	Jungfrau	Gelb	Kein Werk
h-Moll	schwül, „leicht überdreht“			op. 7, 10, 25,1, 100
Fis-Dur	Gegentonart zu C-Dur, Tag- und Nachtgleiche, Herbstbeginn, Laubfall, letztes Farbfeuer, Chaos	Waage	Pastell- blau mit Goldrand	op. 20
fis-Moll				op. 2, 12, 106, 111
Ges-Dur			Ungelieb- te, zu helle Farbe	
Des-Dur	Todestonart, November, Introversionsdruck wächst	Skorpion	Rot-grau	Kein Werk
des- Moll	entfällt			
As-Dur	Adventszeit, alles zieht sich zurück in Erwartung eines Neuanfangs	Schütze	Lila	op. 91
as-Moll	Entfällt			
Es-Dur	Weihnachtstonart, weist auf Wintersonnenwende	Steinbock	Pastellgrau oder Schwarz- weiß	op. 31, 45, 51,2, (86), 104
es-Moll				op. 19
B-Dur	Winterhöhepunkt, Bekennnistonart	Wassermann	Schwarz- braun	op. 57, 75,2, 99, 113 (115)
b-Moll				op. 14, 88
F-Dur	Austreiben des Winters kurz vor Frühlingsbeginn	Fische	Pastellblau	op. 29, 32, 44, 72, 74, 75,1, 89, 107

Synästhesie

Tonart	Deutung	Tierkreis- zeichen	Farbe	Werke
--------	---------	-----------------------	-------	-------

f-Moll op. 11, 52, 54,1

C-Dur steht für den Beginn des Frühlings, den Durchbruch des Lichts, die Tag- und Nachtgleiche (Aequinox). Tierkreiszeichen: Widder, Farbe: Grau.

Werke in C-Dur: op. 34, 39, 42, 51,1, 54,1, 65,2, 96, 109.

c-Moll: Werke: op. 5, 8, 24, 26, 35, 46, 53, 85, 103.

G-Dur bedeutet Frühling und ist besonders mit dem Monat Mai verbunden. Tierkreiszeichen: Stier, Farbe: Grün.

Werke in G-Dur: op. 17, 62, 82, 87, 90, 94, 98.

g-Moll: Die Farbschichtung der Tonika von Grün, Schwarzbraun und Rot macht g-Moll zu einer dunklen Tonart. Der emotionale Charakter ist wild und aufgerührt.

Werke in g-Moll: op. 1, (76), 97, 101, 108.

D-Dur weist auf den Höhepunkt des Frühlings, den Juni. Tierkreiszeichen: Zwillinge, Farbe: Rot.

Werke in D-Dur: op.15, 40, 43, 47, 58, 65,1, 66, 77, 81, 93, W.o.O.Trio. Nicht nur diese Häufigkeit weist D-Dur als bevorzugte Tonart aus. In jeder der vier Sinfonien kommt wenigstens ein Satz in D-Dur vor.

d-Moll ist für Schmidt-Kowalski die sogenannte Schöpfungstonart und hat für ihn den Charakter von Vorfrühling, es strebt nach Dur.

Werke in d-Moll: op. 4, 18, 27, 50, 56, 67, 70, 80.

A-Dur steht für den Sommerhöhepunkt. Tierkreiszeichen: Krebs, Farbe: Azurblau. A-Dur gehört für Schmidt-Kowalski zu den 'hellen Tonarten'.

Werke in A-Dur: op. 38 und 51,3.

a-Moll: der Charakter der Tonart ist für Schmidt-Kowalski der einer Frühlingsnacht.

Werke in a-Moll: op. 13, 60, 69, 84.

E-Dur kennzeichnet den höchsten Stand der Sonne. Tierkreiszeichen: Löwe, Farbe: Weiß, bei Schmidt-Kowalski 'Christusweiß', das von besonders hoher Lichtqualität ist und einen spirituellen Charakter hat.

Werke in E-Dur: op. 9, 25,2, 33, 61, 63.

e-Moll: Hier überwiegt die Nähe zu G-Dur und wird zu einer Frühlingstonart, die eigentlich nicht zum Mai passt. E-Moll bedeutet für Schmidt-Kowalski „erfrorene Blüten nach einer Frostnacht im Mai“.

Werke in e-Moll: op. 92 und Ballade für Klavier W.o.O.

Synästhesie

H-Dur steht für September, für Reifezeit. Tierkreiszeichen: Jungfrau, Farbe: Gelb. Kein Werk in dieser Tonart.

h-Moll hat für Schmidt-Kowalski einen „schwülen, leicht überdrehten“ Charakter. Werke in h-Moll: op.7, 10, 25,1, 100.

Fis-Dur steht als Gegentonart zu C-Dur ebenfalls für die Tag- und Nachtgleiche, diesmal für den Beginn des Herbstes mit seinem Laubfall und letztem Farbfeuer und symbolisiert für Schmidt-Kowalski zugleich das Chaos. Tierkreiszeichen: Waage. Farbe: Pastellblau mit Goldrand. Einziges Werk in Fis-Dur: op. 20

Werke in **fis-Moll**: op. 2, 12, 106, 111.

Des-Dur ist für Schmidt-Kowalski die Todestonart und steht für den Monat November, während dessen der Introversionsdruck wächst. Tierkreiszeichen: Skorpion, Farbe: Rot-grau. Kein Werk in dieser Tonart.

As-Dur steht für die Adventszeit. Alles Äußere zieht sich zurück in Erwartung eines Neuanfangs. Tierkreiszeichen: Schütze, Farbe: Lila. Einziges Werk: op. 91

Es-Dur ist die Weihnachtstonart. Sie weist schon auf die Wintersonnenwende hin. Tierkreiszeichen: Steinbock, Farbe: Pastellgrau oder Schwarz/weiß.

Werke in Es-Dur: op. 31, 45=86, 51,2, 104.

Werk in **es-Moll**: op. 19.

B-Dur steht für den Winterhöhepunkt. Tierkreiszeichen: Wassermann. B-Dur ist für Schmidt-Kowalski die Bekenntnistonart. Farbe: Schwarzbraun. Werke in B-Dur: op. 57, 75,2, 99, 113.

Werke in **b-Moll**: op. 14 und 88.

F-Dur steht für das Austreiben des Winters kurz vor Frühlingsbeginn. Tierkreiszeichen: Fische; Farbe: pastellblau.

Werke in F-Dur: op. 29, 32, 44, 72, 74, 75,1, 89, 107.

Bei **f-Moll** überwiegen die Grautöne. Werke in f-Moll: op. 11, 52, 54,1.

Aus diesen Angaben erschließt sich auch die Häufigkeit der von Schmidt-Kowalski verwendeten Tonarten (bis einschließlich op. 115): 11 Werke in **D-Dur**, 8 Werke in **C-Dur** und **F-Dur**, 7 Werke in **G-Dur**, 5 Werke in **E-Dur**, 4 in **Es-Dur** und **B-Dur**, 2 in **A-Dur** und je 1 Werk in **Fis-Dur** und **As-Dur**. Molltonarten: 9 Werke in **c-Moll**, 8 in **d-Moll**, je 4 Werke in **g-Moll**, **a-Moll**, **h-Moll** und **fis-Moll**, 3 Werke in **f-Moll**, je 2 Werke in **e-Moll** und **b-Moll** sowie ein Werk in **es-Moll**.

Diese Übersicht erhebt insofern keinen Anspruch auf Vollständigkeit, als Sammlungen kleinerer Werke, Liedersammlungen, unverbundene Sätze eines

größeren Werks etc. unberücksichtigt blieben, obwohl auch sie ein tonales Zentrum haben. Einzige Ausnahme bilden die drei bereits erwähnten Frühwerke op. 3, op. 6 und die erst 2007 wieder entdeckte Sonate für Viola und Klavier W.o.O.

Schmidt-Kowalskis synästhetische Fähigkeiten führen zusammen mit seiner musikalischen Gesamtschau zu einem konsonanten, harmonischen Werkklang, der als romantisch in Zielsetzung und formalen Mitteln zu bezeichnen ist, sich jedoch von dem seiner romantischen Vorgänger wie auch der tonal komponierenden Zeitgenossen unterscheidet, indem er konsequent seinen synästhetischen ‚Vorgaben‘ und seinen Empfindungen folgt.

3.4. Tonmalerei, Programmmusik, Absolute Musik ?

Schmidt-Kowalski bezeichnet sich wegen seiner synästhetischen Fähigkeiten im wörtlichen Sinn als Tonmaler, der Tongemälde schafft. Eine Partitur ist daher für ihn wie ein Gemälde und zwar weniger in Nachahmung konkreter Gegebenheiten, eher im Sinn von Ludwig van Beethoven „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“⁶⁵ So bezeichnet Schmidt-Kowalski seine 3. Sinfonie op. 67 als ein „Tongemälde der norddeutschen Landschaft“, in der sich die raue Kargheit des Vorfrühlings (d-Moll) zum Höhepunkt des Frühlings (D-Dur) entwickelt. In ähnlichem Zusammenhang sind die „Oldenburger Festmusik“ op. 87 und „Butjadinger Hymne“ op. 94 (Butjadingen, eine Landschaft nordwestlich von Oldenburg, Anm d. Verf.) zu sehen, die beide durch ihr G-Dur auf das satte Grün jener Landschaft hinweisen. Fraglich bleibt dabei, ob jeder Zuhörer die gleiche Assoziation hat. Die Überschneidung der Begriffe Tonmalerei und Programmmusik wird bei den zuletzt genannten Werkbezeichnungen besonders deutlich. Sie weisen durch die Zusätze Oldenburg und Butjadingen auf außermusikalische Gegebenheiten, auf eine Art Programm hin. In ähnlicher Weise finden sich bei Schmidt-Kowalski zahlreiche Werke mit einem programmatischen Hinweis in der Werkbezeichnung wie z.B. „Wege der Nacht“ op. 14, „Der Stern der Cherubim“ op. 51,2, „Hymne an den Unendlichen“ op. 89 oder „Die Wiederkehr von Atlantis“ op. 103. Schmidt-Kowalski meint mit diesen Hinweisen eine assoziative Anregung, eine Art Traum mit einem Hauptthema, eine Stimmung, nicht aber die in einem bestimmten Musikwerk nachvollziehbare Konkretisierung einzelner Programmaspekte, wie sie im 19. Jahrhundert üblich war. Es gibt allerdings auch

⁶⁵ Beethovens eigenhändiger Kommentar in der 1. Violinstimme seiner Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68. Nach: Rudolf Kloiber, Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie, Wiesbaden 1981, S. 2.

Werke, bei denen Schmidt-Kowalski einen Text oder eine in der Satzbezeichnung angekündigte Stimmung geradezu lautmalerisch umsetzt.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Werke ohne Tonartbezeichnung zu untersuchen. Bei den Sammlungen z.B. kleinerer Klavierstücke wie op. 16, 28 und 41⁶⁶, die für den Klavierunterricht entstanden sind, führt die Entstehungszeit zu unterschiedlichen Bezeichnungen der Sätze. Während die Bagatellen op. 16 von 1981 ausschließlich traditionelle italienische Satzbezeichnungen haben, finden sich programmatische Überschriften in den Fantasiestücken op. 28 wie z.B. „Traum“, „Frech“, „Verliebt“ oder „Novemberstimmung“⁶⁷. In „Aphorismen“ op. 41,1 und 41,2 kommen beide Satz kennzeichnungsarten vor. Dem gegenüber geben fast sämtliche Vokalwerke ohne Tonartangabe eine Art Programmhinweis in der Werkbezeichnung oder zu einzelnen Teilen des Werks an: z.B. das Oratorium „Die Suche nach dem verlorenen Land“ op.21, Sammlungen von Liedern bzw. Texten wie op. 23, 73, 78, 83 und op. 95, die Vertonung einzelner Gedichte wie op. 40, 54, 56 und 91 und die Motette op. 42. Die Fantasien ohne Tonartangabe erweisen sich entweder in der Werk- oder in der Satzbezeichnung als von Assoziationen bestimmt wie z.B. die einzelnen Sätze „Blütenträume“, „Wetterleuchten“ und „Junge Liebe“ in „Drei Stimmungsbilder für Blasorchester“ op. 68, ferner die „Atlantis-Trilogie“ op. 102 und die Hornsuite op. 64 mit ihren drei Satzbezeichnungen „Rufe in der Nacht“, „Sturmtag“ und „Frühlingsfeier“.

Zahlreiche Werke folgen also einem Programm im Sinne der Auslegung von Schmidt-Kowalski. Bestimmte Gedanken oder Stimmungen, über die sich der Komponist mitteilen will, werden im Hörer assoziativ angeregt. Die Inhalte solcher Assoziationen beziehen sich auf menschliche Empfindungen im weitesten Sinne, wobei sich Schmidt-Kowalski bewusst ist, dass jeder Hörer derartige Empfindungen anders versteht oder auslegt. Die Auswahl dieser Inhalte, das Geheimnisvolle, die Suche nach dem Kern des Mystischen, die zunehmende Bedeutung des Hymnischen geschieht vor dem Hintergrund seiner Lebenserfahrung.

Daneben gibt es eine Reihe von Werken, die keinen Hinweis auf ein außermusikalisches Programm geben. Dazu gehören alle als Sonate bezeichneten Werke, die meisten der Kammermusikwerke, mit Ausnahme z.B. von op. 39 (bzw. 55), das mit „Quasi Sonata“, „Merlin“ und „Hymnus“ eine Art Programm in der

⁶⁶ Op. 16, 18 und 41 wurden zusammen in einem Band 2004 bei Niwo-Musik in Essen aufgelegt.

⁶⁷ Diese Überschriften weisen thematisch eine gewisse Nähe zu Robert Schumanns Kinderszenen auf, sind formal jedoch zum Teil viel kürzer (zwischen 12 und 57 Takten).

Synästhesie

Satzbezeichnung enthält, ferner alle vier Sinfonien und die drei Konzerte für Violine bzw. Violoncello und Orchester (op. 50, 100 und op. 84). Bei ihnen steht eine mehr traditionelle, zyklische Zusammengehörigkeit der Sätze im Vordergrund. Wenn man die Auseinandersetzungen im 19. Jahrhundert um Programmmusik und absolute Musik in Betracht zieht, gehören sie eher zur absoluten Musik, die ihren eigenen Gesetzen folgt. Schmidt-Kowalski macht keinen Hehl daraus, dass insgesamt die Sonatenform für ihn die wichtigste Grundlage für tonales, konsonantes Komponieren ist.

4. Stationen kompositorischer Entwicklung

4.1. Das Frühwerk, Suchen des eigenen Stils 1977–1985/86 (op.1-28)

Der kompositorische Werdegang bei Schmidt-Kowalski weist mehrere Schaffensperioden auf. Am Anfang stand naturgemäß das Ausprobieren und Beherrschenslernen der musikalischen Form, was zunächst Hand in Hand ging mit der Auseinandersetzung mit seinen großen Vorbildern. Gegen Ende der siebziger Jahre begann mit der Zählung der Klaviersonate in g-Moll als op.1 das eigentliche Frühwerk.

Einige Besonderheiten fallen bei den frühen Werken ins Auge: die ersten zwanzig Werke sind bis auf wenige Ausnahmen Sonaten, also kleinere kammermusikalische Werke. Hier suchte Schmidt-Kowalski seine musikalischen Vorstellungen mit Hilfe erprobter und von ihm als wichtig angesehenen Formen zu verwirklichen. Hauptausdrucksmittel war das Klavier, danach folgten Orgel, Violine und Violoncello mit und ohne Klavier. Zudem steht die überwiegende Anzahl dieser Stücke in einer Moll-Tonart, was bereits im Zusammenhang mit dem Bekenntnis zur Tonalität erörtert wurde. Das erste, in das Werkverzeichnis aufgenommene Werk folgt im Aufbau der dreisätzigen Sonatenform mit zwei schnellen Sätzen und einem langsamen in der Mitte. Es steht ausschließlich in Moll (g- und d-Moll) mit einer Endung in D-Dur am Ende des zweiten Satzes. Bereits in diesem eher unbedeutenden Werk deutet sich die angesprochene Dur-Moll-Polarität an. Die 1. Sonate für Violoncello und Klavier op. 4 weist noch deutliche Hochschuleinflüsse auf (s. auch die Analyse in Kap. 6).

Das 1. Klavierquartett h-Moll op. 7 war für Schmidt-Kowalski ein „Initialstück mit einer Annäherung an das Urbild und einer befriedenden Lösung am Ende, ein Befreiungsschlag, der jedoch rasch verbraucht war“ (Zitat Schmidt-Kowalski) und weitere musikalische Entwicklung erforderte. Das Stück ist voller innerer Unruhe. Zahlreiche Taktwechsel, ein fast reißerisches Scherzothema und emotionale Ausbrüche kennzeichnen die provokative Stimmung, in der er sich damals befand, „typisch für einen zornigen jungen Mann“, „kein Anpasser“, wie er sagt. Sein Farbenhören bedingt eine eher ungewohnte Tonartenabfolge der Sätze in h-Moll, b-Moll und B-Dur, bevor der letzte Satz zu h-Moll zurückkehrt, mit einem Schluss im gleichnamigen Dur wie in op. 1. Mit diesem Werk fühlte er sich in seinem Entschluss, Komponist zu werden, bestätigt. Anfang der achtziger Jahre brach sich das Eigene

Entwicklungsstationen

Bahn, oft genug explosionsartig. Danach, 1981 und 1982, entstanden die meisten Werke jener frühen Epoche, von op. 12 bis op. 24.

Eine Ausnahme in den frühen kammermusikalischen Werken ist die 1. Sinfonie D-Dur op. 15 von 1981. Sie ist das erste Werk dieser Großform, in der sich Schmidt-Kowalski versuchte. Er folgte in ihrem Aufbau der klassischen Viersätzigkeit der Sinfonie und wahrte nicht nur durch das D-Dur des ersten und letzten Satzes die Zusammengehörigkeit ihrer Sätze. 1980 entstand mit dem 2. Klavierquartett E-Dur op. 9 ein Werk, das eine heftige Auseinandersetzung zwischen Kritikern und Konzertbesuchern auslöste. Grund für den Streit war die von einem der Kritiker als unzeitgemäß betrachtete Kompositionsweise im romantischen Stil. Ungewöhnlich ist sicher auch die gleiche Satzbezeichnung *Andante con moto* für die beiden ersten Sätze. Unerwartet, aber hochwillkommen war für die Zuhörer der expressive Gehalt, der Ausdruck von Gefühlen in diesem Werk. Die Diskussion über sogenannte tonale und atonale Musik war, wie schon erwähnt, entgegen der Meinung einiger an Adorno geschulter Kritiker bereits in vollem Gange.

Die Kompositionen op. 21 bis 24 galten der menschlichen Stimme, überwiegend zusammen mit Klavier, in den Formen eines Oratoriums, zweier Liederzyklen und einer Meditation. Zugleich haben diese Werke ein außermusikalisches Programm. Zu seinem Oratorium „Die Suche nach dem verlorenen Land“ op. 21 äußert sich Schmidt-Kowalski folgendermaßen: „In meinem Oratorium versuche ich, die Gegensätze (gemeint sind Materialismus und Spiritualität in der heutigen Welt, Anm. d. Verf.) durch künstlerisch-musikalische Prozesse aufzulösen. So wird das Gegenwartsdenken mehr in seinen seelischen Folgen für die Menschen betrachtet, die spirituelle Erweckung erscheint als Erlebnisalternative.“ Damit traf er auf eine allgemeinere Glaubenssehnsucht in einem zunehmend säkularisierten Zeitalter und reflektierte zugleich seine eigene Absicht, Bekenntnismusik schreiben zu wollen. Die Gesamtanlage von op. 21 mit zwei Großteilen, mehreren Arien, Rezitativen, Zwischenspielen und Chören orientiert sich zwar an tradierten Vorbildern, wie sie Händel und Haydn hinterlassen haben, doch besteht der ganze zweite Teil aus einem einzigen Satz mit Chor und Orchester, wodurch ein gewisses Ungleichgewicht zwischen den beiden Teilen entsteht. Dabei zeigt sich deutlich das Ringen um die ‚richtige‘ Form.

Die Meditation „Beschwörung“ op. 24 verrät bereits Schmidt-Kowalskis Interesse an einem spirituellen Zentrum: „Geist entstehe, Geist erwache, werde mutig, stark und

Entwicklungsstationen

froh, sturmgeboren, leiderfahren, führe uns aus Nacht zum Licht ...“. Allerdings kann die Sprache des vom Komponisten selbst verfassten Textes auch Erinnerungen an eine unheilvolle Vergangenheit und neuerlich drohende Gefahr erwecken. So stellt dieses Werk auch durch seine feierliche, geradezu bombastische Sprache ein persönliches Bekenntnis dar, während der eher besinnliche Gestus dokumentiert, dass musikalisches Wollen und seine tatsächliche Umsetzung noch auseinanderklaffen.

Schon in jenen frühen Jahren deutet sich Schmidt-Kowalskis Vorliebe für Fantasien an bzw. der Wunsch, aus den strengen Vorgaben der Sonate auszubrechen. Bei op. 6, 14, 27 und 28 erscheint die Bezeichnung „Fantasie“ im Titel der Stücke. Die Kompositionen op. 16, 24 und 25 sind mit ihren Bezeichnungen „Bagatellen“, „Meditation“ und „Impromptus“ den Fantasien, auch im Sinne von schriftlich fixierten Improvisationen, zuzurechnen. Mit diesem Lösen von festen, vorgegebenen Formen steht Schmidt-Kowalski zugleich in der Tradition.

Ein Übergangswerk ist die „Lebensfahrt“ op. 27, eine Fantasie in d-Moll für Klavier von 1984. Mit diesem Werk löste er sich bewusst von der Sonatenform. Er wollte ein episodisches Werk mit motivischer Abrundung schreiben. Das Werk ist eine groß angelegte Fantasie mit zahlreichen Abschnitten, die attacca ineinander übergehen. Sie enthält autobiografische Bezüge, d.h. folgt eigentlich einem Programm, wie aus den Bezeichnungen für die einzelnen Abschnitte hervorgeht. Schmidt-Kowalski suchte hier für die Vielzahl seiner Einfälle eine entsprechende musikalische Form. Heute sieht er bei dieser Kompositionsweise eher die Gefahr, dass seine vielen Ideen aus dem Zusammenhang herauszufallen drohen.

In der 1. Sonate für Violine und Klavier in h-Moll op. 10 unternimmt Schmidt-Kowalski erstmals den Versuch, mit musikalischen Mitteln Phänomene der Zeit auszudrücken, sodass der Hörer das Gefühl hat, die Zeit bleibe stehen. In späteren Werken wie in opus 60 und 78 entwickelt sich daraus die vom Komponisten so bezeichnete Zeitverschiebungsmagie, bei der Zeit nicht real, sondern subjektiv länger erlebt wird, z.B. durch Verlangsamung des Tempos, Mordendo, Pausen und Fermaten. Das subjektiv kürzere Zeiterleben wird z. B. durch zügige Entwicklung der Themen und ihre abwechslungsreiche Behandlung erreicht.

Ein weiteres Charakteristikum fällt in den frühen Werken auf. Außer den üblichen dynamischen Bezeichnungen formuliert der Komponist zahlreiche zusätzliche Ausführungsanweisungen wie „belebter“, „sehr ruhig“ oder „etwas voran“. Besonders

romantische Komponisten haben derartige genaue Anweisungen gegeben, da sie keinen Spielraum für Interpretationen durch die Musiker lassen wollten bzw. ihnen nicht immer zutrauten, die Musik in ihrem Sinne wiederzugeben. Schmidt-Kowalskis Konzept entspricht es vielmehr, nicht in einem festen System von Vorgaben zum Tempo der Sätze zu verharren.

Hingewiesen sei schließlich noch darauf, dass bis auf die Acht Bagatellen für Klavier op. 16 und die Meditation „Beschwörung“ op. 24 alle Frühwerke eine Uraufführung erfahren haben, wenn auch die 1. Sinfonie op. 15 und das Oratorium „Die Suche nach dem verlorenen Land“ op. 21 aus Mangel an einem Orchester lediglich in einer Klavierfassung aufgeführt werden konnten. Im übrigen stand Schmidt-Kowalski für die Uraufführungen der meisten Klavierwerke neben Wilhelm Hofmann vor allem in Michael Gees ein ausgezeichnete Pianist zur Verfügung, der ihm auch in seiner geistigen Haltung sehr ähnlich war. Gelegentlich spielte Schmidt-Kowalski auch selbst Klavier bei Uraufführungen, hält sich aber heute lediglich als Dirigent für einen geeigneten Interpreten seiner eigenen Werke. Alle damaligen Organisten, Sänger und Instrumentalisten waren keine Laien, sondern zunächst noch junge, aufstrebende Berufsmusiker.

4.2. Entwicklung des neuromantischen Stils 1986-1995 (op. 28-55)

Etwa ab 1986 arbeitete Schmidt-Kowalski mit dem Walpurgis-Ensemble in Oldenburg zusammen, das ihm eine Ausweitung der bis dahin überwiegend kammermusikalischen Formen, ausgenommen die 1. Sinfonie op. 15 und das Oratorium op. 21, zu größeren Orchesterformen ermöglichte. Sein Lebensgefühl änderte sich, „es kamen Tempo und viele Einflüsse von außen hinein“, wie er selbst sagt. Ab op. 29 entstanden größere Orchesterwerke wie z.B. die „Walpurgissuite“, „Der Morgenstern ist aufgedrungen“, eine Motette für gemischten Chor und Kammerensemble op. 31, die 1. und 2. Kammer-symphonie op. 32 und 35 oder „Drei Fantasiestücke für Streichorchester“ op. 37. Die dichte Abfolge der genannten Werke zeugt von der intensiven Zusammenarbeit mit jenen Musikern. Zu den gemeinsamen Zielen äußerte sich Schmidt-Kowalski folgendermaßen: „Mir geht es nicht um akademische Struktur und Akkuratess, sondern vielmehr um die Erzeugung von Leidenschaft und atemloser Spannung sowohl bei den Musikern als auch bei unserem Konzertpublikum. Das macht unser Musizieren eher zu einem rundum

Entwicklungsstationen

sinnlichen Erlebnis, aus dem heraus die Zuhörer neue Impulse und Energien gewinnen können“⁶⁸.

Die Werke jener Jahre sind u. a. dadurch gekennzeichnet, dass Schmidt-Kowalski zunehmend Anregungen aus der Literatur aufgenommen hat. Ein Schwerpunkt lag hierbei weiterhin auf der Dichtung der deutschen Romantik, wie bereits in op. 23, später in op. 42 und 54 erkennbar ist, mit Texten von Dichtern wie von Eichendorff, Brentano, Novalis und Heine. Auch die Motette „Der Morgenstern ist aufgedrungen“ op. 31 zählt zur Gruppe der Werke, die dichterische Texte musikalisch umsetzen, da Schmidt-Kowalski nur den Text zur Vertonung erhielt, ohne damals zu wissen, dass er zu einem Kirchenlied gehört. Die meisten Werke sind jetzt in Dur-Tonarten geschrieben, was durchaus auf eine gewisse innere Festigung und eine insgesamt positivere Stimmung des Komponisten schließen lässt.

Kammermusikalische Formen vom Duo über Trio, Quartett, Quintett bis zum Sextett in unterschiedlichen Besetzungen bilden einen weiteren Schwerpunkt der Werke etwa bis 1996. In jener Zeit entstehen u. a. das 3. Klaviertrio A-Dur op. 38, die Bratschensonate C-Dur op. 39, das Duo für Violine und Viola D-Dur op. 43, „Nachtstücke“ op. 44, in einer Besetzung für Streichtrio sowie das Streichsextett Es-Dur op. 45. In diesen Werken wird einerseits die Sonatenform (z.B. op. 45) weiter verfolgt, andererseits werden aber auch neue Formen ausprobiert, so z.B. in den „Nachtstücken“ op. 44 (später in Traumphantasien op. 75,1 umbenannt). In diesem Werk werden fünf kleine Fantasiesätze durch die Wiederholung des ersten, sehr lyrischen Satzes zu einem Zyklus von mehreren nächtlichen Stimmungsbildern zusammengefasst.

Ein tiefes, romantisches Lebensgefühl gepaart mit dem künstlerischen Wunsch, sich an tradierten Formen zu messen und auch eigene, neue in der Auseinandersetzung mit den jungen Musikern zu entwickeln, kennzeichnen diese Lebensphase, die voller Leidenschaft, Spannung und intensivem Leben war. Eine große emotionale Ausdrucksbreite in den unterschiedlichen Instrumentalformen charakterisiert Schmidt-Kowalskis Werke in jener Zeit. Ein schöpferischer Höhepunkt wurde 1992 mit op. 39 bis 45, op. 55 und 75,1 erreicht. Als sich das Auseinanderfallen des Walpurgis-Ensembles ankündigte – einige der Musikerinnen und Musiker standen zunächst auch weiterhin Schmidt-Kowalski zur Verfügung, ließ Schmidt-Kowalskis

⁶⁸ Zitat aus dem Booklet zur CD von Naxos mit der Sinfonie Nr. 3 op. 67 und dem Konzert für Violoncello und Orchester op. 84.

Schaffenskraft vorübergehend nach. Er war gezwungen, über neue Wege nachzudenken.

4.3. Reifezeit 1996 bis 2003/2004 (op. 56-97)

Das Entstehen der 2. Sinfonie B-Dur op. 57 bedeutete für Schmidt-Kowalski eine Art Befreiungsschlag nach der Genesung von seiner schweren Erkrankung und leitete zugleich eine neue Schaffensperiode ein. Überhaupt war Schmidt-Kowalski im Jahr 1996 mit sechs neuen Werken sehr kreativ. Als Komponist hatte er sich zuvor in den meisten für ihn wichtigen instrumentalen Klein- und Großformen erprobt und dort eigene Akzente gesetzt. Von nun an überwiegen die Fantasien und Werke mit einem assoziativen Hinweis in der Werkbezeichnung. Fantasien entstehen, die als Zyklus zusammengefasst sind wie in „Fünf Zauberstücke“ für Flötenquartett op. 59, das Werk „Pentagramm“ für fünf Violoncelli oder Streichquintett op. 60, eine einsätzig Fantasia mit dem doppelsinnigen Hinweis auf die fünf Spieler wie auf das geheimnisvolle Pentagrammzeichen, ferner das 3. Klavierquartett E-Dur op. 63 mit den Sätzen „Abendstimmung“, „Die Sonne um Mitternacht“ und „Abschied und Tröstung“ als Untertitel zu Allegretto, Scherzo und Finale.

Die Bedeutung der Größterzbeziehung bestimmter Tonarten innerhalb des Quintenzirkels wird zum Motor in der 3. Sinfonie op. 67. Die 4. Sinfonie op. 96 erklärt Schmidt-Kowalski als einen besonderen Auftrag durch seine Inspiration, den er erfüllen und den Menschen übermitteln muss.

Auch zwei hoch virtuose, fein zisierte Werke für Mandoline und Gitarre op. 82 und 92 entstehen im Auftrag eines Mandolinen-Gitarren-Duos. Ein besonderer Höhepunkt ist die Messe in c-Moll op. 85, in der Schmidt-Kowalski sein Gottesbild musikalisch umsetzen und sich damit einen lang gehegten Wunsch erfüllen konnte. Zwei kleine Werke wie die „Oldenburger Festmusik“ op. 87 und die „Butjadinger Hymne“ op 94 zeigen sowohl in den Themen als auch in der Tonartwahl G-Dur (Grün) die Verbundenheit Schmidt-Kowalskis mit seiner norddeutschen Heimat. Besondere Bedeutung kommt auch dem Konzert a-Moll für Violoncello und Orchester op. 84 zu, in dem trotz des sinfonischen Charakters Solist und Orchester gleichberechtigt sind. Die Klangfarbe des Violoncellos erweist sich mit ihrer Sanglichkeit für Schmidt-Kowalski als besonders geeignet, seelische Zustände auszudrücken.

Die literarischen und künstlerische Anregungen sind mittlerweile weit gestreut, so z.B. durch Victor Trub, einen der Anthroposophie nahestehenden Schriftsteller und

Entwicklungsstationen

Dichter („Melodram“ op. 40) neben Friedrich Nietzsche („Das Feuerzeichen“ op. 56), später Oscar Wilde („Klavierfantasie Dorian Gray“ op. 62), Michelangelo („Die Brücke über die Zeit“ op. 78) oder auch die Brüder Grimm („Fantasie nach dem Märchen Joringel und Jorinde“ op. 90).

Instrumental fällt der zunehmende Einsatz von Bläsern, vor allem Blechbläsern auf. Sind es zunächst nur einzelne Instrumente wie ein bis vier Hörner in den Werken op. 64, 65 und 70, so weitet sich der Einsatz von Blechbläsern bereits in op. 68 zum Blasorchester aus, sieht man von ihrem Einsatz in der 2. und 3. Sinfonie op. 57 und op. 67 oder in der Symphonischen Fantasie für großes Orchester op. 69 ab. Auch die Werke op. 74, 81, 89 und 91 sind für Blasorchester geschrieben. Tuba und Trompete werden in op. 80 und 94 solistisch eingesetzt. Die Blechblasinstrumente werden zum geeigneten Transportmittel für das Hymnische, Feierliche, Erhabene im Sinne einer Gottesverehrung, die thematisch bei Schmidt-Kowalski zunehmend an Bedeutung gewinnt. Auch einige der Werkbezeichnungen wie „Hymne an den Unendlichen“ op. 89 oder die Fantasie nach Johann Wolfgang von Goethes Gedicht „Gesang der Geister über den Wassern“ op. 91 weisen darauf hin.

Diese Erweiterungen zeigen, dass Schmidt-Kowalski ein Grad der inneren Freiheit erreicht hatte, die ihn von Formvorgaben unabhängig machte. Insgesamt hat sich die Zahl seiner Kompositionen gegenüber den beiden ersten Schaffensperioden innerhalb von etwa neun Jahren fast verdoppelt - eine enorme Steigerung der kreativen Kräfte.

4.4. Meisterschaft 2004 bis heute (ab op. 98)

Mit dem 2. Streichquartett G-Dur op. 98 wendet sich Schmidt-Kowalski wieder stärker der Sonatenform zu, allerdings in einem anderen Sinne als vorher. War er früher aus den Formvorgaben eher ausgebrochen, um seiner Inspiration und seiner Kreativität den Weg freizugeben, so zeigt sich jetzt seine Meisterschaft, indem es ihm gelingt, seine expressiven Botschaften an seine Zuhörer auch innerhalb anerkannter Formen folgerichtig und konzentriert umzusetzen. Das wird besonders deutlich in seinem 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester op. 100 und dem 4. Klavierquartett Es-Dur op. 104. Schmidt-Kowalskis Kommentar: „Man muss effizienter werden.“ Gemeint ist: Angesichts der verbleibenden Lebenszeit (Anm d. Verf.).

Eine eigene Bedeutung in Schmidt-Kowalskis Schaffen gewinnt das sogenannte Atlantisthema. Für Schmidt-Kowalski rührt der Name ‚Atlantis‘ etwas kollektiv

Entwicklungsstationen

Unbewusstes an, das die Menschheit im ‚Golden Age‘ besaß, das aber verloren ging. Dieses Thema steht im Mittelpunkt der musikalischen Auseinandersetzung in der „Atlantis-Sonate“ op. 99, der „Atlantis-Trilogie“ op. 102 und „Die Wiederkehr von Atlantis“ op. 103. Hier ist eine Kombination aus Sonate und Fantasie entstanden, in der sich Strenge der Form und Freiheit der Fantasie miteinander verbinden. Eine stärkere Kontrolle der Fantasie durch die Form dient der Konzentration der musikalischen Aussage. So verbindet z.B. die Atlantis-Sonate op. 99 Mystizismus und Magie mit der strengen Sonatenform. Ziel ist, die Menschen zu erreichen, sie emotional anzurühren. Zugleich will Schmidt-Kowalski auch dazu beitragen, ein Gegengewicht zu dem in seinen Augen erstarrten Kulturbetrieb zu bilden. Er spricht von der „Gleichgebürstetheit“ der heutigen Orchester und Dirigenten“, die zwar einerseits zu großer Perfektion z.B. auf den CDs führt, andererseits in seinen Augen alles Emotionale vermissen lässt. Schmidt-Kowalski will in diesem Musikleben eine emotionale Alternative entwickeln und ihm entgegensetzen. Für ihn spielen die Orchestermusiker nur „mit angezogener Handbremse, ohne Ausdruck, ohne Vibrato bei Barockmusik“ und mit sehr hohem Tempo zur Demonstration ihres Könnens.

Eine noch fehlende Großform ist die der Oper, zu der es bisher lediglich einen Ansatz in Form der Fantasie G-Dur nach dem Märchen „Joringel und Jorinde“ op. 90 gibt, die jedoch mangels entsprechender Kontakte zur Bühne für Klavier umgearbeitet und nicht weiter verfolgt wurde. Auch Filmmusik wäre durchaus vorstellbar. Da Schmidt-Kowalski jedoch kein Kinogänger ist, fehlt ihm hier der entsprechende Zugang.

Inzwischen konnten nicht nur die jüngsten Werke mit international bekannten Künstlern aufgeführt werden, wie z.B. das 2. Streichquartett G-Dur op. 98 durch das Jadequartett, eine asiatische Quartettformation aus China, Taiwan und Korea, die 3. Sonate B-Dur für Violoncello und Klavier, die „Atlantis-Sonate“ op. 99 mit Alexander Baillie, Vc. und James Lisney, Kl., das 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester op. 100 mit Gernot Süßmuth und dem SWR-Rundfunkorchester Kaiserslautern unter Leitung von Manfred Neumann und das 4. Klavierquartett Es-Dur op. 104, ebenfalls mit Gernot Süßmuth und dem Aperto Piano-Quartett. Einige der Werke werden auch in China, Japan, Südamerika und Australien aufgeführt, vom europäischen Ausland abgesehen, sodass Schmidt-Kowalski hier von einem hilfreichen „Reimport“ seiner Musik spricht, wenn die Kunde von gelungenen Aufführungen im Ausland nach

Entwicklungsstationen

Deutschland kommt. Inzwischen gibt es auch Anfragen aus dem In- und Ausland zu Noten und Aufführungsmöglichkeiten über spezielle Cello-Seiten im Internet.

In dem schon erwähnten „Credo“ von 1981 schreibt Schmidt-Kowalski: „Ich meine, es darf heute gar keine allgemein verbindliche Theorie des Komponierens, sondern nur persönliche Antworten geben, wobei ich damit die Antworten von Persönlichkeiten meine, die aus ihrem Innersten heraus, also ihrem ‚Ich‘, das sich am Leben schult, die Dinge schaffen, zu denen sie sich berufen fühlen. Zu welchen Ergebnissen sie dabei kommen, kann völlig unterschiedlich sein, aber Vielfalt hat ja wohl noch nie geschadet.“ Weiter schreibt er: „Die Idee, den Weltkrisen der Gegenwart eine Musik entgegenzustellen, die diese Probleme in negativer Form unterstreicht, lehne ich ab. Vielmehr finde ich, dass heute eine Kunst wichtig ist, die gerade angesichts dieser Probleme Aufbauendes, positive Kräfte Evozierendes in die Welt bringen sollte. Musik ist für mich Klang gewordener Urstoff der Seele. Man kann sie nicht begründen, nicht erklären, aber man kann sie beschreiben: Wenn Musik eine Sprache ist, dann die des Herzens.“

Trotz zunehmender Erfolge ist sich Schmidt-Kowalski über seinen einsamen Weg im Klaren. Im Mai 2006 sagte er in einem Seminar vor Studenten der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster: „Ich bin eine Insel im heutigen Musikleben“. Das erinnert an einen Ausspruch von Leonard Bernstein (1918–1990), sinngemäß: „Wenn Du darüber nachdenkst, ob Du Musik machen willst, dann lass es...“ Schmidt-Kowalski dazu: „Man muss obsessiv, besessen sein.“

Zum Erscheinen der neuen CD mit seiner 4. Sinfonie op. 96 und dem 2. Violinkonzert op. 100 schrieb Schmidt-Kowalski nochmals ein Konzentrat seiner Auffassung: „Ich sehe das ‚Romantische‘, nachdem es der Einzelne für sich entdeckt hat, als einen unverzichtbaren, aktuellen Erlebnishintergrund an. Ohne ihn wären viele Musikinteressierte ausschließlich auf die Werke der Vergangenheit angewiesen und könnten den zeitgenössischen Künstlern mit einiger Berechtigung den Vorwurf machen, dass sie den Menschen von heute etwas vorenthalten. Über das ‚Wie‘ einer solchen romantischen Gegenwartskunst kann man natürlich endlos diskutieren, auch über die Frage, ob eine solche Kunst angesichts des Zustandes unserer politisch und wirtschaftlich instabilen Welt überhaupt angebracht ist. Letztlich muss dies jedoch jeder für sich entscheiden. Meine eigene Antwort auf diese Frage liegt in meinem Werk, das aus meiner persönlichen Entwicklung heraus entstanden ist, aber auch aus der tiefen Überzeugung, dass man diese Welt mit ihren Katastrophen und Krisen

Entwicklungsstationen

nicht noch weiter verschlimmern sollte. Vielmehr gilt es zu erforschen, ob eine Romantik der heutigen Zeit nicht den individuellen Willen zur positiven Lebensbejahung anregen kann, der bei manchen Menschen von einer pessimistischen Grundhaltung überlagert zu sein scheint.“

5. Kommentiertes Werkverzeichnis (1976 bis 2009)

Vorbemerkungen:

Schwerpunkte des Werkverzeichnisses sind Angaben zu den einzelnen Werken wie Entstehungszeit, Daten und Mitwirkende der UA (siehe auch Verzeichnis der Interpreten), Aufbau der Werke, Aufnahmen und Drucklegung, soweit bekannt. Die Beschreibung der Autographen gibt Auskunft über das Erscheinungsbild der Originale und die Arbeitsweise des Komponisten⁶⁹. Unter Anmerkungen finden sich weitere Angaben zum jeweiligen Werk. In Absprache mit dem Komponisten sind Tonartangaben bei einer Reihe von Werken zur besseren Orientierung hinzugefügt worden. Die Opuszahlen entsprechen nicht in allen Fällen der chronologischen Anordnung, sind aber so vom Komponisten vorgegeben. Ein Charakteristikum hat sich bei den Autographen gezeigt: in zahlreichen Werken stehen programmatische Überschriften wie „Lebensfahrt“ oder „Pentagramm“ **vor** der Bezeichnung der Gattung und der Tonart. Ihre Positionierung zu Beginn der Bezeichnung weist auf ihre vorrangige Bedeutung für den Komponisten. Im Interesse einer gewissen Einheitlichkeit sind die Bezeichnungen der Werke vorrangig nach Gattung, Tonart und gegebenenfalls Instrumentarium umgestellt worden. Erst danach folgen weitere Bezeichnungen.

op. 1: 1. Klaviersonate g-Moll (1977)

UA: 1977, Hannover, Galeriekonzert⁷⁰, mit Michael Gees.

Live-Mitschnitt der UA.

Druck: zum Druck vorgesehen bei Christian Meyer, Oldenburg.

Sätze:

1. Allegro moderato, g-Moll, 3/4-Takt, 104 T.
2. Adagio non troppo, d-Moll, 3/4-Takt, 147 T.
3. Finale, Allegro pesante, g-Moll, 4/4-Takt, 134 T.

⁶⁹ In der Regel sind die Autographen mit Bleistift auf große, etwas gelbliche Doppelbögen von Star Nr. 26, 20 Systeme (Partitурpapier), geschrieben. Taktstriche sind mit Lineal gezogen. Seitenzahlen stehen in der äußeren unteren Ecke. Die Notenschrift ist gut lesbar. Die Bögen sind meistens nicht zusammengeheftet. Es gibt zahlreiche zusätzliche Vortragsanweisungen wie 'voran', 'beruhigen', 'sehr langsam' etc. neben grafischen Zeichen für crescendo und decrescendo. Die meisten Werke enthalten Einträge von Großbuchstaben sowie Taktzahlen. Nur Abweichungen von diesen Gegebenheiten werden in den folgenden Beschreibungen der Autographen erwähnt. Da das gesamte Material ohne weitere Umhüllung der einzelnen Werke in mehreren Stapeln übereinander gelagert aufbewahrt wird, ist die Schrift auf den Außenseiten der Autographen oft leicht verwischt und das Papier etwas vergilbt.

⁷⁰ Die so genannten Galeriekonzerte fanden in Hannover im Ballhof statt, in denen der Galerist Dietmar Möws seine Ausstellungsräume hatte. Da dort auch ein Flügel zur Verfügung stand, ergab sich bei Vernissagen die Gelegenheit zum Konzertieren.

Autograph: Keine Takt- und Tonartkennzeichnung. Die üblichen dynamischen Zeichen sind eingetragen. Der dritte Satz trägt zusätzlich die Bezeichnung „Ruhe“. Opuszahl und Verfassersname sind auf dem inneren Deckblatt angegeben.

Anmerkungen: Der Beginn der Opus-Zählung fiel in eine persönlich schwierige Zeit, als Thomas Schmidt, wie er sich damals noch nannte, den Entschluss fasste, trotz aller Widerstände als freischaffender Komponist zu arbeiten. Rückwirkend belegte er eine Auswahl seiner bis dahin entstandenen Werke mit Opuszahlen. Dieses Klavierwerk war ursprünglich eine Art Test für Schmidt-Kowalski, ob er eine Sonate im gewählten klassisch-romantischen Rahmen schreiben könne. Michael Gees, den er von der Hochschule her kannte, wollte das Werk spielen.

Auffallend ist die düstere Stimmung dieses Stücks. Alle Sätze stehen in Moll, bis auf den Dur-Schluss des 2. Satzes. Passend dazu ist die Melodiebildung im 1. Satz überwiegend abwärts gerichtet. Die Farbvorstellung verbindet die Tonika mit der Farbe Grün, bei g-Moll ist diese Vorstellung auch emotional besetzt, es ist für Schmidt-Kowalski dunkel und aufgerührt. Im 2. Satz ist ein rhythmisches Ostinato der linken Hand bestimmend. Diese Figur basiert, meistens in Oktavparallelen, auf Tonika und Dominante im unregelmäßigen Wechsel. Der D-Dur-Schluss dieses Satzes deutet bereits in diesem frühen Werk auf die angesprochene Polarität von Dur und Moll. Die Farbvorstellung ist gekoppelt an das Rot der Tonika (Juni, Höhepunkt des Frühlings), d-Moll ist zugleich verbunden mit der Vorstellung von Vorfrühling und Märzstimmung. Der dritte Satz ist durch häufig sequenzierende Arbeit mit Themenmaterial gekennzeichnet, auch in chromatischen und dissonanten Tonfolgen.

op. 2: 2. Klaviersonate fis-Moll (1978)

UA: Herbst 1978, Hannover, Galeriekonzert, mit Michael Gees.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Allegro pesante, fis-Moll, 3/4-Takt, 173 T.
2. Adagio, e-Moll, 4/4-Takt, 89 T.
3. Allegro moderato, gis-Moll, 3/4-Takt, 89 T.
4. Finale, allegro molto, fis-Moll, 4/4-Takt, 143 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 6 mit 12 Systemen geschrieben, in grünes Leinen gebunden. Werkbezeichnung mit Tonartangabe, aber ohne Jahresangabe. Der

Name des Komponisten wurde, deutlich erkennbar, nachträglich von Thomas Schmidt in Thomas Schmidt-Kowalski geändert. Ebenfalls nachträglich erfolgte der Zusatz op. 2. Vorzeichen stehen am Zeilenanfang, Taktangaben zu Beginn jedes Satzes. Insgesamt sind 43 Seiten durchnummeriert.

Anmerkungen: Diese Sonate entstand im Sommer 1978 nach einer mehrwöchigen Fastenkur, die für Schmidt-Kowalski ziemlich nervenaufraubend war. Als er nach drei Wochen die Kur abrupt abbrach, tauchte der Entwurf für diese Sonate „explosionsartig“ in ihm auf. Auch in diesem Werk überwiegen die Molltonarten. Erstaunlich ist das die Sätze einrahmende fis-Moll, da es für Schmidt-Kowalski mit einer „ungeliebten, zu hellen Farbe“ (Schmidt-Kowalski) verbunden ist, obwohl es eigentlich auf der Farbvorstellung eines Fis = Hellblau mit Goldrand basiert. Das ganze Werk ist düster und kraftvoll. Ausdruck und Tonarteinfall deuten auf einen engen Zusammenhang mit der Entstehungssituation. Die Themen erklingen häufig homophon, vielfach in Oktavparallelen und homorhythmisch, was sie einerseits sehr eindringlich macht, andererseits aber die Entwicklung eigenständiger Stimmen verhindert. Die Tonarten der Sätze entsprechen den Farbvorstellungen, mit denen die Toniken gekoppelt sind und nicht formalen Satzvorgaben wie Terzbeziehungen, gleichnamigen oder parallelen Molltonarten.

Aufgrund einer geplanten Drucklegung der frühen Klaviersonaten op. 2, 8 und 19 besteht die Absicht, besonders den zweiten Satz mit seinen vielen Oktavparallelen nochmals zu bearbeiten. Das ist insofern erstaunlich, als der Komponist nach eigener Aussage in einem abgeschlossenen Werk noch nie eine Note geändert hat. Es zeigt aber zugleich, welchen Abstand er mittlerweile zu seinen Frühwerken gewonnen hat.

op. 3: Zwei Konzertstücke für Orgel (ohne Tonartfestlegung; 1976)

UA: Juni 1976, Bad Hersfeld, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, mit Martin Lücker.

Sätze:

1. Schwer schreitend
2. Allegro non troppo, ma agitato

Autograph: Eine erste Durchsicht der Autographen ergab, dass die damals vorhandene Handschrift eine revidierte Fassung des Originals von 1976 war. Der erste Satz war mit Bleistift, der zweite Satz mit schwarzer Tusche geschrieben. Auch

diese Handschrift war gebunden. Da mittlerweile beide Handschriften nicht mehr auffindbar sind, lassen sich keine weiteren Angaben zu den Autographen machen.

Anmerkungen: Ein Moment der Erinnerung bei Schmidt-Kowalski: Während der UA gab es wegen eines Gewitters einen Stromausfall von circa 20 Minuten, sodass die Orgel nicht spielen konnte. Die Zuhörer harrten trotzdem geduldig aus. Das Werk war eigentlich als Orchesterstück geplant, wurde aber auf Wunsch von Martin Lücker für Orgel geschrieben⁷¹. Damals wie heute war und ist Schmidt-Kowalski mit diesem Stück nicht glücklich, da ihm die Rückkehr zur Tonalität noch nicht gelungen erscheint. Die Aufnahme in die Opuszählung zeigt, dass dieses Werk jedoch seine Bedeutung in Schmidt-Kowalskis Bemühen um Tonalität hat, weist es doch auf die 'tonartfreie' Umgebung an der Hochschule hin, in der die Werke jener Jahre entstanden.

op. 4: 1. Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier (1977)

UA: 30.06.1978, Hannover, Galeriekonzert, mit Michael Gees, Kl., und Carsten Dehning, Vc.

Live-Mitschnitt der UA.

CD-Einspielung: 2006 durch Alexander Baillie, Vc., und James Lisney, Kl.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2005.

Sätze:

1. Schnell, agitato, d-Moll, 3/4-Takt, 299 T.
2. Allegretto, d-Moll, überwiegend 4/4-Takt, 132 T.

Autograph: Ohne Tonart- und Taktangaben, dafür Taktzahlen im 1. Satz. Der Verfassersname Thomas Schmidt erscheint nur auf der gesondert ausgeschriebenen Cellostimme. Das Autograph ist mit Klebstreifen zusammengehalten und insgesamt durch häufiges Spielen sehr abgegriffen.

Anmerkungen: Von der klassisch-romantischen Sonate abweichend hat dieses Werk nur zwei Sätze, nicht drei oder vier, wie überhaupt in diesem Werk mit tradierten Formen und ihren Inhalten experimentiert wird. Thematischer Auslöser für beide Sätze ist das Intervall der Sekunde. Beide Sätze sind harmonisch zerrissen,

⁷¹ Martin Lücker, konzertierender Organist, Preisträger mehrerer internationaler Orgelwettbewerbe, Lehrbeauftragter an der Westfälischen Kirchenmusikschule Herford und ehemaliger Kommilitone von Schmidt-Kowalski. Bereits 1975 spielte Lücker im Rahmen der Internationalen Orgelwochen in Westfalen und Lippe in Herford das „Impromptu für Orgel“, ein frühes, nicht in die Opuszählung aufgenommenes Stück von Schmidt-Kowalski, zusammen mit Werken von Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy und Olivier Messiaen.

voller Wut, finster und heftig. Dazwischen zeigen sich lyrische Abschnitte. Wichtigstes Motiv im ersten Satz ist ein kleines Cellomotiv, das in einer Doppelfunktion als Katalysator für die weitere melodische und rhythmische Entwicklung des Werks dient. Der zweite Satz beginnt als Variationsatz, wird jedoch mit der Reprise aus dem ersten Satz beendet - ein deutlicher Hinweis auf die innere Zusammengehörigkeit beider Sätze. Der Einsatz des Sordinos beim Violoncello bewirkt die von Schmidt-Kowalski angesprochenen „Klänge wie aus einer anderen Welt“ (im Vorwort zum Druck), was hier zum ersten Mal geschieht. Die ersten Cellotöne im Adagio des zweiten Satzes (T. 88-90) mit der Tonfolge a-b-a, lieferten das Material zu dem Motiv, das viel später auch im Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 84 zu Beginn des zweiten Satzes Verwendung (T. 1-3) finden wird. Schmidt-Kowalski nennt diesen Vorgang die „Metamorphose“ des Themas. Die düstere Stimmung des Werks wandelt sich am Ende des zweiten Satzes in ein klares D-Dur und zeigt bereits hier das Streben von Moll zum gleichnamigen Dur, eine Eigenheit Schmidt-Kowalskis.

Heute bezeichnet Schmidt-Kowalski das Stück wegen seiner so empfundenen Unausgeglichenheit als „Variationen über ein mittelschweres Eisenbahnunglück“, auch wenn es in seinen Augen das gelungenste Werk der damaligen Zeit war. Das Werk wurde zuletzt im Juni 2005 von Alexander Bailley und James Lisney in Bremen aufgeführt und erfährt seit 2008 mit denselben Interpreten seine weltweite Verbreitung durch Naxos.

op. 5: Sonate c-Moll für Orgel (1979)

UA: 24.11.1979, St. Reinoldi-Kirche Dortmund, mit Martin Lücker.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Andante con moto, feierlich, c-Moll, 4/4-Takt, 103 T.
2. Scherzo, Allegro molto, d-Moll, 6/8-Takt, Intermezzo: Adagio misterioso e-Moll, 99 T.
3. Finale, Allegro con brio, c-Moll, 4/4-Takt, 193 T.

Autograph: Das Manuskript ist mit einem festen Einband versehen und in dunkelgrünes Leinen gebunden. Es hat Querformat (Star Nr. 70, 4x3 Orgelsysteme) und 22 durchnummerierte Seiten. In einer Fotokopie des Autographen, ebenfalls in

dunkelgrünes Leinen gebunden, weisen Einzeichnungen zur Registrierung durch die Interpreten darauf hin, dass Schmidt-Kowalski ihnen in der Wahl der Register weitgehend freie Hand gelassen hat.

Anmerkungen: Im Konzertprogramm der UA wurde diese Orgelsonate zusammen mit Werken von J.S.Bach und Max Reger aufgeführt und auch später häufig von Martin Lücker gespielt, z.B. 1980 bei den 9. Internationalen Orgeltagen in Göttingen, ferner am 29.6.1980 in der Thomäkirche in Soest. Joachim Dorf Müller interpretierte das Werk ebenfalls mehrfach im Rahmen der Akademischen Orgelstunden in der Katholischen Universitätskirche Münster, zuletzt am 17.05.2006.

Alle Sätze sind tonartbezogen, die beiden ersten jeweils im Abstand von einem Ganzton aufwärts, dazu das Intermezzo im 2. Satz. Die Rückkehr zur Ausgangstonart im letzten Satz bildet die harmonische Klammer zum ersten Satz. Er folgt im Aufbau der Sonatenhauptsatzform, allerdings mit drei Themen, wobei die Entwicklung der Themen einer Fortspinnung gleicht. Ein charakteristischer Baustein, eine punktierte Achtel mit einer Sechzehntel, das wiederholt ein- bis dreimal pro Takt auftaucht, ist dem Pedal zugewiesen. Dadurch entsteht ein rhythmisches Ostinato, das auch am Ende des letzten Satzes wieder zu hören ist. Variierende Bearbeitungen für Pedal und Manuale bewirken ein flächiges Gegeneinander der Klangfarben. In der Reprise wird das erste Thema mit einem Fortissimo besonders herausgehoben. Zahlreiche Tonartwechsel münden am Schluss in ein mehrfach oktaviertes C ohne Terz und Quinte.

Stürmische 3/8- und 6/8-Ketten charakterisieren den zweiten Satz. Durch synkopische Überbindungen in Bass und Pedal entsteht wiederholt eine rhythmische Gegenbewegung zur Sopranstimme, die die voran strebende Bewegung in diesem Satz noch stärker betont. Wiederholte schnelle Halbtonwechsel bewirken einen flächigen Klangteppicheffekt. In späteren Werken werden solche Figuren zu Trillern. Ein melodisches Trio ist als „Intermezzo Adagio misterioso“ überschrieben.

Der dritte Satz hat ebenfalls drei Themen, die ersten beiden rhythmisch, das dritte melodisch und zart. Abschnitte mit punktierten Rhythmen oder Achtelläufen wechseln sich ab mit solchen, bei denen eher eine sich diatonisch schritt- oder stufenweise entwickelnde Melodie dominiert. Zwischen den Motiven erklingt bekanntes Themenmaterial in vollem Orgelklang, der seinen düsteren 'Tiefpunkt' in den Takten 162 – 165 erreicht. Der Schluss ist additiv aufgebaut, er nimmt an Lautstärke und

Tempo zu, was für Schmidt-Kowalski stets eine Zunahme an Kraft bedeutet. Die Durchführung der drei Themen, die eher einer Fantasie gleicht, mündet in einen strahlenden C-Dur-Akkord am Schluss.

Ein Kritiker bescheinigte dem Werk ein anti-avantgardistisches, romantisches Melodie-, Rhythmus- und Klanggefühl, wie es ähnlich auch von Bruckner bekannt ist. Die Kritik hatte zu der Zeit bereits begonnen, zeitgenössische Werke, die nicht von Avantgarde-Komponisten stammen, im positiven Sinne wahrzunehmen.

op. 6: Sinfonische Stücke, zwei Fantasiestücke für Klavier (ohne Tonartfestlegung; 1976/77)

UA: 1977, Städtisches Konservatorium Osnabrück, mit Michael Gees.

Aufnahme: Radio Bremen 1977.

Sätze:

1. Sehr lebhaft
2. Presto, schnell, wie gehetzt

Autograph: Dieses Original ist wie das von op. 3 nicht mehr auffindbar. Die Handschrift war gebunden, die Schrift mit schwarzer Tusche.

Anmerkungen: Das Werk gilt Schmidt-Kowalski als Stimmungsniederschlag auf die Ereignisse um die RAF (Rote-Armee-Fraktion) in jenen Jahren.

Der Titel „Sinfonische Stücke“ sollte auf eine andere, erweiterte Mentalität hinweisen, die nicht den üblichen Klavierstücken entsprach. Die Stücke haben wie die zwei Konzertstücke für Orgel op. 3, in deren zeitlicher Nähe sie entstanden, noch keine Tonartbindung und weisen einen ähnlichen Aufbau mit nur zwei Sätzen auf. Im ersten Satz wird der Reiz des Bitonalen durch das Schwanken zwischen einem angedeuteten D-Dur und h-Moll, hier zusätzlich mit f statt fis, ausgekostet. Im zweiten Satz überwiegt eine gewisse rhythmische Unruhe, die jedoch wie bei einer Schaukel nicht weiter kommt. Erklärtes, aber in der frühen Zeit noch nicht erreichtes Ziel des Komponisten war und ist die Ausgewogenheit von harmonischen Klängen, vielen Einfällen und klaren Formen. Bei diesem Werk hatte der Komponist zwischendurch noch, wie er sagt, „ein Messer im Mund“, was die Kritik weniger gestört hat. Sie nahm das Werk durchaus positiv auf.

op. 7: 1. Klavierquartett h-Moll (1978/79)

UA: Frühjahr 1979, Hannover, Galeriekonzert, mit Michael Gees, Kl.; Susanne Herrmann, V., Christine Kaulbach, Va., Carsten Dehning, Vc.

Druck: Daniel Thieme, Hamburg 1997.

Konzertmitschnitt: 1980 in Friesoythe, Albertus Magnus-Gymnasium, mit den Interpreten der UA.

Sätze:

1. Allegro, ma pesante, h-Moll, 3/4-Takt, 109 T.
2. Andante, b-Moll, 6/8-Takt, 71 T.
3. Scherzo, Allegro con brio, g-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo: Andante, sehr ruhig, e-Moll, 135 T.
4. Allegro molto, h-Moll, 2/4-Takt, 158 T.

Autograph: Handschrift auf Star-Papier Nr. 1 mit 12 Systemen. Nur eine Kopie des Werkes trägt den mit Kugelschreiber nachträglich eingetragenen Namen des Komponisten und die Jahreszahlen 1978-79. Keine Tonart- und Taktangaben im ersten Satz, wohl aber in allen folgenden Sätzen. Im Vergleich zu späteren Werken großräumige Schrift. Erster Satz: 21 durchnummerierte Seiten, 2. Satz: 12 Seiten, 3. Satz: 13 Seiten und letzter Satz: 23 Seiten, insgesamt 69 Seiten. Ab diesem Opus finden sich häufig Taktzahlen und Großbuchstaben. Das Autograph ist mit Klebstreifen zusammengehalten und durch häufige Nutzung sehr abgegriffen. Alle bisherigen Werke geben nicht nur äußerlich Hinweise auf den noch nicht gefestigten jungen Komponisten.

Anmerkungen: Das Werk entstand gegen Studienende an der Hochschule Hannover. Schmidt-Kowalski: „Ich war damals ein zorniger junger Mann mit Schaum vor und dem Messer im Mund, sehr provokativ.“

Die UA wurde von beiden Eltern Schmidt-Kowalskis besucht. Rückblickend erinnert sich der Komponist an einen brechend vollen Saal, obwohl die Reklame im Vorfeld nur mäßig gewesen war. Es habe große Spannung im Publikum geherrscht. Das ganze Werk wurde nach Meinung des Komponisten sehr positiv aufgenommen, woraufhin die Musiker als Zugabe das Scherzo „fast im doppelten Tempo spielten“.

Zwischen den Sätzen besteht kein thematischer Zusammenhang, allerdings bildet die Anfangs- und Schlusstonart h-Moll eine harmonische Klammer. Wie bereits in einigen vorangegangenen Werken ist der synästhetische Ansatz zu erkennen. Der zweite und dritte Satz liegen mit b-Moll und g-Moll bzw. e-Moll im Intermezzo, harmonisch außerhalb jeder tradierten Harmoniefolge der Sätze, will man nicht der Terzenfolge eine gewisse Bedeutung zumessen. Die Tonartwahl der einzelnen Sätze

erklärt sich durch Schmidt-Kowalskis Farbvorstellungen, die zugleich mit bestimmten emotionalen Qualitäten der Tonarten verbunden sind (s. Tab. 3). Sie bestätigen Schmidt-Kowalskis damaligen Zustand innerer Zerrissenheit.

1. Satz: Das homophon von Klavier und Violoncello eingangs präsentierte Thema ist der Beginn einer Fantasie, bei der sich ein Gedanke aus dem anderen entwickelt und am Ende zum Anfang zurückkehrt. Besonders in der Klavierstimme sind melodische und rhythmische Bestandteile des Themas, meistens homophon, bis zum Schluss präsent. Zeitweilig übernehmen sie die Führung, sodass alle Stimmen homophon erklingen. Aus diesem Themenmaterial entwickeln sich, überwiegend für V. und Va., weitere musikalische Gedanken, bei denen eine kleine Sekunde oder der Rhythmus das Ausgangsmaterial bilden. Die Einbeziehung technischer Möglichkeiten der Streichinstrumente wie das Sul-tasto-Spiel bewirkt neben einer weiteren Klangfarbe zusätzliche Akzente in der dynamischen Gestaltung. Etwa ab Takt 99 wird durch zunehmendes Tempo, ff-Anweisungen, Tremolospiel bei V. und Va. in großen Höhen, Konzentration auf den zweiten Teil des Themas im Unisonospiel und den Unisonoabschluss mit dem ersten Teil des Themas eine eindringliche Schlusswirkung erzielt.

Der 2. Satz ist dreiteilig angelegt, mit einem zentralen Allegretto in A-Dur. Auch hier wird Themenmaterial vom Anfang dieses Satzes wiederholt aufgegriffen. Vor dem Allegretto und am Schluss werden die ersten vier Einleitungstakte wiederholt, sodass eine zusammenhängende Struktur erkennbar wird.

Im 3. Satz dominiert der Rhythmus des Eingangsthemas mit seinem heftigen Staccato das Geschehen. Das Andante des Intermezzos in e-Moll bildet durch den ruhigen 4/4-Takt und anderes Themenmaterial einen deutlichen Gegensatz zum Scherzo.

Im Finalsatz, dem längsten in diesem Opus, erhält die Reprise eine besondere Ausformung. Zahlreichen Takt-, Tempo- und Tonartwechsel unterstreichen die Farbigkeit dieses Satzes. Ein repressenähnlicher Abschnitt beginnt in Takt 136, aber weder als Zitat des Anfangs noch in derselben Tonart, sondern in cis-Moll und unter fortwährender variierender Erinnerung an das Ausgangsmaterial. Es endet mit einer Art Überhöhung durch die sehr hoch gelegten Stimmen, besonders der V. und Va., in H-Dur.

Insgesamt kommt hier eine gewisse Aggressivität zum Ausdruck, was sich u.a. im Gebrauch scharfer Punktierungen und kurzer Sechzehntelaufтакты zeigt. Explosionsartige Ausbrüche in wechselnden Taktarten, aber auch Beruhigung und eine befriedigende Lösung am Ende charakterisieren dieses Werk.

Heute sieht Schmidt-Kowalski das Ganze eher als „jugendliches Krawallstück“, bei dem ihm allerdings die Umsetzung eines Urbildes zum ersten Mal gelungen war, ein Initialstück, das „vom Herumtoben zu einer befriedigenden Lösung gefunden hat“⁷². Das Werk ist für ihn trotz vieler Tonartwechsel eins der ersten mit wiedergefundener Tonalität, „ein Reißer mit knisternder Spannung“. Das ganze Werk gleicht einem Befreiungsschlag, einem Aufbruch, der aber schnell verbraucht war. Es erforderte weitere musikalischer Entwicklung. Der Erfolg dieses Werkes war andererseits zum ersten Mal eine deutliche Bestätigung des Beschlusses, Komponist zu werden.

op. 8: 3. Klaviersonate c-Moll, „Die Kleine [Sonate]“ (1979)

UA: Nov. 1981, Oldenburg, privat, mit Michael Gees.

Schallplatteneinspielung: 1979/80 (keine weiteren Angaben).

Sätze:

1. Allegro con brio, c-Moll, Allabreve-Takt, 109 T.
2. Scherzo, Allegro molto, es-Moll, 3/4-Takt, 96 T.
3. Andante con moto, c-Moll, 4/4-Takt, 132 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 1, 12 Systeme. Verfassername und Jahresangabe fehlen, es stehen nur die Satzbezeichnung und op. 8. über dem ersten Satz, der wie die übrigen Sätze mit Vorzeichen und Taktangaben versehen ist. Insgesamt sind es 15 durchnummerierte Seiten.

Anmerkungen: Michael Gees wohnte ab 1982 bei Marianne Müller-Meinhardt (heute Bruhns) in Oldenburg. Sie veranstaltete in ihrem Haus private Vernissagen zur Ausstellung ihrer eigenen Keramiken. Da sie auch einen Flügel besaß, konnten die Vernissagen musikalisch gestaltet werden. Im Vorfeld des Einzugs von Michael Gees fand die Uraufführung dieser Klaviersonate statt.

Zahlreiche Takt- und Tonartwechsel sowie motivische Arbeit mit Teilen des Themas bestimmen den ersten Satz. Im zweiten Satz bildet ein Seufzermotiv die Grundlage für rhythmische und melodische Arbeit. Es bildet einen spannendem Gegensatz zum tänzerischen Duktus dieses Satzes. Ein punktierter Rhythmus dominiert das Thema

⁷² Zitate von Schmidt-Kowalski.

im dritten Satz, mehr con moto als Andante. Häufig homophon geführte Stimmen, zahlreiche Tonart- und Taktwechsel, teilweise auch ohne entsprechende Kennzeichnung, ergeben insgesamt den Eindruck eines noch nicht ganz ausgereiften Werkes.

op. 9: 2. Klavierquartett E-Dur (1980)

UA: 27.02.1981, Cäcilienchule Oldenburg, mit Michael Gees, Kl., Susanne Hermann, V., Christine Kaulbach, Va., Karsten Dehning, Vc.

Sätze:

1. Andante con moto, E-Dur, Allabreve-Takt, 235 T.
2. Andante con moto, f-Moll, 4/4-Takt, 123 T.
3. Scherzo, Allegro con brio, a-Moll, 3/4-Takt, 162 T.
4. Finale, Allegro pesante, e-Moll, 4/4-Takt, 186 T.

Autograph: 44 durchnummerierte Seiten mit drei Akkoladen pro Seite. Vorzeichen und Taktarten sind angegeben. Die Blätter, gerade noch durch Klebstreifen zusammengehalten, sind sehr abgegriffen.

Anmerkungen: Die beiden ersten Sätze haben mit Andante con moto ungewöhnlicherweise die gleiche Satzbezeichnung, unterscheiden sich jedoch im Tempo. Der zweite und der letzte Satz enden jeweils in der gleichnamigen Durtonart. Auffallend ist weiterhin die häufige Homophonie in zwei bis vier Stimmen.

Im Vorwort des Programms für dieses Konzert wandten sich Michael Gees und Thomas Schmidt-Kowalski an ihr Publikum und beantworteten die Frage, warum sie neue romantische Musik schrieben, folgendermaßen: „Wir meinen jedoch, dass die seelenlosen Kunstwerke der Avantgarde, die niemand hören will und keiner mag, nicht der einzige künstlerische Ausdruck unserer Zeit sein dürfen.“ Und sie stellten sich dem Vergleich ihrer Werke mit denen von Schumann und Beethoven im Konzertprogramm. Ein damalige Kritiker⁷³ bezweifelte in seiner Besprechung, dass heutige Komponisten ihre persönliche Eigenart im romantischen Stil ausdrücken könnten und löste damit in Oldenburg eine heftige Debatte über die neue tonale Musik aus, die sich im Leserforum der Nordwest-Zeitung in zahlreichen Leserbriefen über diese Kritik niederschlug. Diese Auseinandersetzung zog sich bis zum Ende jenes Jahres hin, als sich Thomas Schmidt-Kowalski selbst noch mit einer eigenen Stellungnahme einschaltete, nachdem in einer Leserzuschrift von „trivialer

⁷³ Ulrich Völker in der Nordwestzeitung, wahrscheinlich vom 2., 3., oder 4. 03. 1981.

Programmmusik“ zu lesen war⁷⁴. Auch eine wiederholte Aufführung dieses Quartetts (mit Michael Gees, Kl., Susanne Hermann, V., Elisabeth Osterroth, Va., Karsten Dehning, Vc.) anderenorts reizte einen damals anwesenden Kritiker zu einem bissig-negativen Kommentar⁷⁵.

op. 10: 1. Sonate h-Moll für Violine und Klavier (1980)

UA: 1980, Hannover, Lister Turm, mit Susanne Hermann, V. und Michael Gees, Kl. Konzertmitschnitt mit Stefan Meier, V., Eckhard Seeck, Kl. (Walpurgis-Ensemble), Wilhelmshaven 1991.

Druck: in Vorbereitung bei Christian Meyer, Oldenburg.

Sätze:

1. Andante con moto, h-Moll, 4/4-Takt, 240 T.
2. Scherzo, Allegro molto, a-Moll, 3/4-Takt, 137 T., Intermezzo, zart bewegt, F-Dur, 51 T.
3. Finale, Allegro molto, 2/2-Takt, H-Dur, 286 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 1 mit 12 Systemen, 34 durchnummerierte Seiten, mit Klebstreifen zusammengehalten, abgegriffen, mit Taktzahlen und Großbuchstaben.

Anmerkungen: Die UA fand im Lister Turm in Hannover statt, als dieser noch ein Freizeitheim war, d.h. vor einem vorwiegend jungen Publikum.

Die den Beginn des ersten Satzes bestimmende Tonart h-Moll mit seinem für Schmidt-Kowalski schwülen, leicht überdrehten Charakter wird wegen der vielen Dur-Passagen, die schließlich in H-Dur münden, nicht wirklich bestätigt. Ein aufsteigendes Motiv bildet die motivische Klammer in allen drei Sätzen und erscheint jedesmal in neuem Zusammenhang. Der Schluss des Finalsatzes ist tonmalerisch: Die melodische Abwärtsbewegung und ein rhythmisches Ritardando verdeutlichen ein Herabsinken zum Boden. Hier unternimmt Schmidt-Kowalski zum ersten Mal den Versuch, die Zeit anzuhalten: Seine Zeitdehnung lässt den Zuhörer diese Phase subjektiv länger erleben, als sie tatsächlich dauert.

⁷⁴ Schmidt-Kowalski beschwerte sich in seinem Leserbrief in der Nordwest Zeitung vom 24.09.1981, dass eine derart negative Kritik an seiner Musik auf der Unkenntnis der Begriffe Programmmusik und tonale Musik basierte, noch dazu von Kritikern, die seine Musik nicht einmal gehört hätten. Er freute sich zugleich, dass die Debatte über tonale Musik wieder neu belebt worden war.

⁷⁵ Rainer Wagner am 2.10.1981 in einer Hannoverschen Zeitung: „Es kann ihm (Schmidt-Kowalski, Anm. d. Verf.) doch nicht genug sein, für einen Brahms-Epigonen gehalten zu werden, der nicht weiß, ob er ein Max Reger werden will.“

Mit diesem Werk hat Schmidt-Kowalski nach eigener Aussage endgültig die verloren geglaubte Romantik wiedergefunden. Die Kritik sah das Werk als Reaktion auf experimentelle Musik, d.h. es gab nicht mehr nur Ablehnung für tonale Musik. Das Werk wird mittlerweile relativ häufig von unterschiedlichen Interpreten aufgeführt.

op. 11: 4. Klaviersonate f-Moll (1980)

UA: 17.10.1981, Gemeindesaal der Ev. Kirche, Bad Zwischenahn, mit Michael Gees.

Live-Mitschnitt der UA.

Druck: in Vorbereitung bei Christian Meyer, Oldenburg.

Sätze:

1. Allegro con brio, f-Moll, 6/4-Takt, 247 T.
2. Adagio non troppo, B-Dur, 4/4-Takt, 100 T.
3. Scherzo, Allegro molto, b-Moll, 3/4-Takt, 177 T.
4. Finale, Allegro molto, f-Moll, Allabreve-Takt, 183 T.

Autograph: 20 Seiten, vollständige Werkbezeichnung über der ersten Akkolade. Als Verfasser: Thomas Schmidt. Vorzeichen und Taktangaben. Die ziemlich brüchigen Blätter werden von Klebestreifen zusammengehalten.

Anmerkungen: Das technisch sehr anspruchsvolle Werk stellt im ersten Satz ein aus zwei unterschiedlichen Teilen bestehendes Thema vor, das im Folgenden ähnlich einer Fantasie Grundlage für die motivische Arbeit in der Durchführung ist. Die Stimmen sind an vielen Stellen homophon gesetzt. Im letzten Teil geschieht, nicht unerwartet, eine Wendung nach F-Dur. Im zweiten Satz wird ein motivischer Baustein, der an Material aus dem ersten Satz erinnert, weiter bearbeitet. Große und kleine Terzen bestimmen das Verhältnis der Tonarten in diesem Satz. Im Scherzo wird die Homophonie aller Stimmen durch Einführung eines neuen motivischen Bausteins aufgelöst, der weiterhin die Durchführung dominiert und zu größerer Selbständigkeit der einzelnen Stimmen führt. Im Finalsatz enthält das Thema motivisches Material, das erst 20 Jahre später mit dem Glocken- oder Atlantisthema in op. 99, 100, 102 und 103 zu neuer Geltung gelangt als die von Schmidt-Kowalski so bezeichnete „Metamorphose“ eines Themas.

op. 12: 2. Sonate fis-Moll für Violoncello und Klavier (1980/81)

UA: Mai 1981, Bremen, in einer Kirchengemeinde, mit Carsten Dehning, Vc. und Michael Gees, Kl.

CD-Einspielung: September 2006 mit Alexander Baillie und James Lisney in Leipzig durch den MDR, Veröffentlichung bei Naxos 2009⁷⁶.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

Sätze:

1. Allegro pesante, fis-Moll, 4/4-Takt, 181 T.
2. Andante tranquillo, D-Dur, 4/4-Takt, 75 T.
3. Scherzo, Allegro, cis-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo Andante, fis-Moll, 4/4-Takt, 158 u. 29 T.
4. Finale, Adagio, fis-Moll, 4/4-Takt, 127 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 73, 14 Systeme, 29 durchnummerierte Seiten, Taktzahlen. Die Seiten sind durch Klebstreifen verbunden und sehr abgegriffen.

Anmerkungen: Fis-Moll bildet die harmonische Klammer dieses Werks, obwohl es, mit einer „ungeliebten, weil zu hellen Farbe“ verbunden ist. Im ersten Satz werden mehrere Themen in der Art einer fantasievollen, langen Improvisation aneinandergereiht. Ein Flageolett des Violoncellos am Schluss (ab T.173) vermittelt auch bildlich das Verklingen nach oben und verdeutlicht so die Vorstellung des Komponisten von einem spirituellen Zentrum, obwohl im Druck ein entsprechender Hinweis fehlt. Auch im zweiten Satz werden zwei kleine Themen vorgestellt (T. 1-4 und 15-18), die zunächst als Kontrast erklingen, im weiteren Verlauf in Fortspinnung weiterentwickelt werden und wiederholt die Stimmen tauschen, bis der Satz mit einer Erinnerung an das erste Thema sehr versöhnlich verklingt.

Der 3/4-Takt und ein fast durchgehendes Staccato bestimmen den stürmischen Charakter des dritten Satzes. Das Violoncello spielt zunächst staccato eine Art Walking Bass, bevor sich ab T. 48 häufig homophone Legatoklänge durchsetzen, wobei das Violoncello zeitweilig eine sehr hohe Melodieführung hat. Das Thema im Andante-Intermezzo, jetzt pizzicato gespielt, erscheint wie die Umkehr des Anfangsthemas. Dazu kontrastiert der punktierte Rhythmus in der Klavierstimme.

Ungewöhnlich ist ein weiteres Adagio als Finalsatz. Aus dem Cellothema in den ersten vier Takten entwickelt sich der Satz wie eine Improvisation mit motivischer Arbeit in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht. Das Ende verklingt in Fis-Dur, ritardierend und sehr hoch vom Violoncello intoniert. Auch hierzu finden sich

⁷⁶ Es hat möglicherweise eine Platteneinspielung gegeben, worauf der Brief eines W. Winkelmann an Schmidt-Kowalski vom 27.11.1981 hinweist.

keine Aweisungen in den Noten, was auf ein großes Einverständnis zwischen Komponist und Interpret schließen lässt.

Auch dieses Werk war für den Komponisten ein frühes Schlüsselwerk auf dem Weg zu Tonalität und Romantik, mit vielen Einfällen und assoziativer Gedankenfortführung. Stimmungsmäßig sah er jetzt erste positive Ansätze. Zudem hatte er nach eigener Aussage die Dramaturgie eines Stückes zum ersten Mal begriffen. Sie ergibt sich für ihn aus den Themen, z.B. die Vorbereitung des Dur-Schlusses in einem Satz in Moll.

Die Kritiken schwankten damals zwischen Zustimmung zu „engster konzertanter Verzahnung von Cello- und Klavierpart“ sowie „Erfindung und Durchführung von Themen und kontrastierenden Charakteren“⁷⁷ und Ablehnung als „Brahms-Epigone ohne Ansatz für eine eigene Künstler-Physiognomie“⁷⁸.

op. 13: 1. Klaviertrio a-Moll (1981)

UA: 06.12.1981, Cäcilien-schule Oldenburg, mit Michael Gees, Kl., Susanne Herrmann, V., und Carsten Dehning, Vc.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Andante con moto, a-Moll, Allabreve-Takt, 203 T.
2. Scherzo, Allegro, F-Dur, 3/4-Takt, 208 T.
3. Finale, Allegro molto, a-Moll, Allabreve-Takt, 276 T.

Autograph: Vollständige Werkbezeichnung über der ersten Akkolade. 28 durchnummerierte Seiten, mit Klebstreifen zusammengehalten, abgegriffen.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski schrieb das Trio für Musiker in Oldenburg. Aber trotz „einiger schöner Stellen“ ist er heute nicht mehr zufrieden mit diesem Werk, da es nicht konsequent durchkomponiert sei.

op. 14: Fantasie b-Moll für Klavier, Wege der Nacht 1981/82)

UA: November 1983, Hannover, Hochschule für Musik und Theater, mit Michael Gees.

Platteneinspielung: Hannover 1988, ebenfalls mit Michael Gees.

Satzbezeichnung:

Allegro con brio, b-Moll, Allabreve-Takt, 255 T.

⁷⁷ Werner Mathes in seiner Kritik vom 20.1.1982 in der Nordwestzeitung in Oldenburg

⁷⁸ Rainer Wagner am 2.10.81 über eine Aufführung in Hannover (Kopie ohne Angabe der Zeitung.)

Autograph: Von den geplanten „2 Fantasien in b-Moll und Es-Dur“, wie die ursprüngliche, noch erkennbare Werküberschrift lautete, blieb die „Fantasie in b-Moll“ übrig. Die Bezeichnung „Wege der Nacht“ wurde nachträglich unter der Werkbezeichnung eingefügt. Insgesamt neun Seiten.

Anmerkungen: Das Werk ist Sonate, Fantasie und Variationssatz in einem, eine lange, festgeschriebene Improvisation mit zahlreichen, oft homophon verarbeiteten Einfällen. Das Werk, das bei einem Konzert der Tage der Neuen Musik 1983 in Hannover uraufgeführt wurde, erfuhr sehr unterschiedliche Kritik, von völliger Ablehnung im Zusammenhang mit Neuer Musik bis zur Anerkennung seiner wirkungsvollen nach-romantischen Gestaltung. Auch dieses Stück ist für Schmidt-Kowalski ein Schlüsselwerk. Es kennzeichnet das Ende des „zornigen jungen Mannes“ und den zunehmenden Mut, sich zu seinem romantischen Habitus zu bekennen, wovon auch der Untertitel des Werks zeugt.

op. 15: 1. Symphonie D-Dur für großes Orchester (1981 u. 1984)

UA: Herbst 1981, bei einer privaten Vernissage in Oldenburg, vierhändig mit Michael Gees und dem Komponisten.

Sätze:

1. Molto moderato, D-Dur, Allabreve-Takt, 186 T.
2. Scherzo, Allegro molto, d-Moll, 3/4-Takt, 207 T.
3. Adagio non troppo, Es-Dur, 4/4-Takt, 108 T.
4. Finale, Allegro con brio, D-Dur, Allabreve-Takt, 224 T.

Autograph: Es existieren zwei Autographen: das erste ist die Klavierfassung, datiert von 1981, mit 34 durchnummerierten Seiten auf neun Doppelbögen und dem Zusatz „bearbeitet für Klavier zu 4 Hdn“. Die Orchesterpartitur entstand 1984 mit insgesamt 110 Seiten auf dem gleichen Papier, ohne Taktzahlen. Am Schluss des Werkes liest man „Oktober 1984“. Nur auf einer Fotokopie wurde der Name des Komponisten zu Schmidt-Kowalski ergänzt.

Anmerkungen: Das viersätziges Werk in der Klavierfassung ist der erste Versuch Schmidt-Kowalskis, zu größeren Formen zu gelangen. Die überwiegenden Dur-Tonarten zeugen von wachsendem Mut und Selbstbewusstsein des Komponisten. So machte er sich drei Jahre nach der Klavierversion an die Fassung für Orchester. In späteren Jahren ist es umgekehrt: Der Einfall zu einem Werk kommt gleichzeitig

mit der Form, und nur nach Aufforderung wird die sehr ungeliebte Bearbeitung für Klavier niedergeschrieben.

In der Orchesterfassung verweist die auffallende Homophonie in den verschiedenen Instrumentengruppen auf das ursprünglich für Klavier geschriebene Werk. Der instrumentale Schwerpunkt liegt anfangs überwiegend bei den Holzbläsern, Hörnern und Streichern. Relativ wenig geschieht in den Stimmen von Trompeten, Posaunen und Pauken. Allerdings durchwandern die Themen bereits die verschiedenen Instrumente und nicht nur die Instrumentengruppen, sodass die unterschiedlichen Klangfarben herausgehoben werden. So wird z.B. im zweiten Satz das erste Thema, auch in leichter Abwandlung, von Holzbläsern in wechselnder Kombination präsentiert, während die Marcato-Viertel der Pauke den als Liegetöne von Celli und Kontrabässen gespielten Grundton D betonen. Im übrigen steht der zweite Satz mit seinem gleichnamigen Moll in der klassisch-romantischen Tradition. Die Stimmen des dritten Satzes sind insgesamt am eigenständigsten angelegt. Das erste Thema wird pianissimo vom Kontrabass präsentiert, während Bläser und übrige Streicher ähnliches Themenmaterial, aber rhythmisch verschoben, spielen. Das D-Dur der Ecksätze bildet die harmonische Klammer.

Auch dieses Werk ist für Schmidt-Kowalski ein Schlüsselwerk mit besonders gelungener Umsetzung eines Urbildes. Heute ist eine konzertante Aufführung für Schmidt-Kowalski allerdings kein dringendes Anliegen mehr. Elisabeth Furtwängler, die Witwe Wilhelm Furtwänglers, der die Klavierfassung gewidmet ist, soll Tränen der Rührung vergossen haben, als sie das Stück 1983 zum ersten Mal hörte.

op. 16: Acht Bagatellen für Klavier (1981)

UA: unbekannt, jedoch mehrfach aufgeführt (laut GEMA).

Druck: Wolfgang Jahn, 1992.

Neudruck: In einem Band mit op. 28 und op. 41 bei NiWo-Musik-Verlag, Essen 2004.

Sätze:

1. Allegro, d-Moll, 2/4-Takt, 30 T.
2. Andante alla Marcia, cis-Moll, 4/4-Takt, 30 T.
3. Allegro non troppo, F-Dur, 6/8-Takt, 20 T.
4. Moderato, g-Moll, 2/4-Takt, 25 T.
5. Allegro molto, D-Dur, 2/4-Takt, 16 T.

6. Andante, ruhig schreitend, Es-Dur, 4/4-Takt, 18 T.
7. Allegro vivo, G-Dur, 4/4-Takt, 23 T.
8. Con anima, zart bewegt, E-Dur, 4/4-Takt, 16 T.
9. (Allegretto, zart, b-Moll, 4/4-Takt, 79 T.)

Autograph: Achteinhalb, nicht nummerierte Seiten. Die zweite Bagatelle trägt im Autograph die Bezeichnung „Allegro non troppo“, die vierte heißt „Poco allegro“. Die ersten acht Bagatellen sind im Druck erschienen. Darüber hinaus existiert noch eine relativ lange, auf einem eigenen Bogen geschriebene Bagatelle von 1981, die bisher nicht gedruckt wurde (hier Nr. 9).

Anmerkungen: Die Fantasien bestehen aus abwechslungsreichen, kleinen Stücken, die für den Klavierunterricht geschrieben wurden. Die üblichen italienischen Überschriften sind in Nr. 6 und Nr. 8 um ihre deutsche Bedeutung erweitert worden. Arpeggien, Oktavgriffe, taktübergreifende Phrasierungen, viele Vorzeichen einschließlich Doppelkreuz machen deutlich, dass die Stücke nicht für Anfänger gedacht waren. Michael Gees hatte entsprechende Werke komponiert und Schmidt-Kowalski wollte wissen, ob er Gleiches konnte.

op. 17: 2. Sonate G-Dur für Violine und Klavier (1982)

UA: Herbst 1982, Aula der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, mit Julienne Riedel, V., Michael Gees, Kl.

Sätze:

1. Allegro moderato, G-Dur, 4/4-Takt, 222 T.
2. Scherzo, Allegro molto, c-Moll, Allabreve-Takt, Intermezzo: Allegro moderato, As-Dur, 3/4-Takt, 130 T.
3. Andante con anima, E-Dur, 2/4-Takt, 81 T.
4. Finale, Allegro molto, G-Dur, 6/8-Takt, 241 T.

Autograph: Originaltitel: „2. Sonate op. 17 für Violine und Klavier in G-Dur in 4 Sätzen“ auf eigenem Deckblatt. Großbuchstaben, keine Taktzahlen. 26 durchnummerierte Seiten auf sieben Doppelbögen, die mit Klebstreifen zusammengehalten sind.

Anmerkungen: Der erste Satz gleicht einer langen Fantasie, bestehend aus acht tonartlich unterschiedlichen Abschnitten über ein Thema, das variationsartig bearbeitet, auch wörtlich wieder auftaucht und am Schluss seinen Höhepunkt in großen Tonhöhen erreicht. Auch im zweiten Satz, einem Scherzo, wird ein

volksliedhaftes, asymmetrisch aufgebautes Thema mit punktiertem Rhythmus in seinen Bestandteilen variierend bearbeitet. Ein Intermezzo im Dreivierteltakt bildet hier einen reizvollen Gegensatz. Im folgenden zarten Andante ist die Liedform A-B-A erkennbar, trotz unterschiedlicher Längen der einzelnen Teile. Acht pianissimo und sehr ruhig gespielte Takte bilden den Abschluss dieses Satzes. Vier Hauptteile lassen sich im Finalsatz, dessen G-Dur die harmonische Klammer zum ersten Satz bildet, unterscheiden. Der zweite und der letzte Abschnitt ist jeweils ein Allegro maestoso, sehr homorhythmisch gesetzt, und mit seinen an manchen Stellen glockenähnlichen Stimmführungen deutlich kontrastiert zu den rhythmisch bewegten Fantasien der beiden mittleren Abschnitte. Die eigenwilligen Formteile der Sätze weisen auf das Werk eines noch jungen Komponisten.

op. 18: 2. Klaviertrio d-Moll (1981/82)

UA: März 1983, Oldenburg, Altes Gymnasium mit Michael Gees, Kl., Hedda Ohmstede, V., Aglew Püschel, Vc.

Sätze:

1. Moderato, d-Moll, 4/4-Takt, 123 T.
2. Scherzo, Allegro molto vivace, g-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo: Pocco Allegro, A-Dur, 4/4-Takt, 291 T.
3. Andante, D-Dur, Allabreve-Takt, 106 T.
4. Finale, Allegro moderato, d-Moll, 4/4-Takt, 148 T.

Autograph: 33 durchnummerierte Seiten. Als Verfasser zeichnet Thomas Schmidt.

Anmerkungen: Im ersten Satz dient ein rhythmischer Baustein des ersten Themas als Ausgangsmaterial für diesen Fantasiesatz, der durch häufige Oktavverdoppelungen in den Klavierstimmen ein weiträumiges, tiefes Fundament erhält. Zwei unisono fortissimo gespielte Fermatentakte im Oktavabstand eröffnen feierlich den zweiten Satz. Mit seinen 291 Takten ist dieser Scherzo-Satz trotz eines Intermezzos ungewöhnlich lang und voller Einfälle. Der innere Höhepunkt des Werkes ist mit dem D-Dur des dritten Satzes erreicht. Im vierten Satz, der mit seinem d-Moll die harmonische Klammer zum ersten Satz bildet, wird auch die charakteristische Eigenheit Schmidt-Kowalskis deutlich, in Moll begonnenen Sätze im gleichnamigen Dur zu beenden. Die beiden Ecksätze beginnen in d-Moll und enden in D-Dur. Diesem Werk gilt heute nicht mehr Schmidt-Kowalskis Begeisterung, da es wegen vieler Einfälle in seiner Gestaltung nicht ausgeglichen ist. Schmidt-

Kowalski hält sich zwar einerseits an die gewählte äußere Form eines Satzes, füllt sie andererseits auf ungewohnte Weise. Die Sonatenform beginnt ihm zu eng zu werden.

op. 19: 5. Klaviersonate es-Moll (1981/82)

UA: Sommer 1982, im ‚Kanapee‘, Hannover, mit Michael Gees.

Druck: Auf Anforderung bei Christian Meyer, Oldenburg.

Platteneinspielung: zusammen mit Liedern von Michael Gees bei Pallas G.m.b.H, Diepholz, Nr. 390211ST33.

Sätze:

1. Allegro con brio, es-Moll, Allabreve-Takt, 126 T.
2. Andante con variazioni, G-Dur, 2/4-Takt, 179 T.
3. Finale, Allegro molto, es-Moll, 6/8-Takt, 242 T.

Autograph: 17 durchnummerierte Seiten. Der Verfassername wurde nachträglich mit blauem Kugelschreiber um Kowalski ergänzt.

Anmerkungen: Die UA fand in einem Wein- und Speiselokal in der List in Hannover statt. Dessen Wirt Erwin Schütterle hatte 1981 die sog. Kanapee-Konzerte gegründet. Sie waren zunächst als Plattform für die unterschiedlichsten musikalischen Darbietungen durch Nachwuchstalente der Hochschule für Musik und Theater.gedacht⁷⁹. Im Oktober 1982 spielte Michael Gees in seinem ersten Konzert als Neu-Oldenburger u.a. ebenfalls dieses Werk.

Für Schmidt-Kowalski ist diese Klaviersonate ein „gutes Stück“. Durch seine Tonalität, Aufbau und Themenverarbeitung erinnert es an Meister wie Robert Schumann, Mendelssohn Bartholdy und Brahms, ohne dass es ein Nachahmen ist. Der liedhafte zweite Satz mit seinen fünf Variationen steht in spannungsvollem Gegensatz zum rhythmisch geprägten ersten Satz mit seiner düsteren Stimmung in es-Moll. Der Finalsatz ist mit seinen 242 Takten weitaus der längste der drei Sätze. Er nimmt nicht nur das von der Tradition abweichende Größterzverhältnis der beiden ersten Sätze wieder auf, sondern lässt das es-Moll am Ende durch das Es-Dur sozusagen 'besiegen'.

⁷⁹ Heute ist das ‚Kanapee‘ ein aus dem hannoverschen Kulturleben nicht mehr wegzudenkendes Lokal, in dem sich die unterschiedlichsten musikalischen Darbietungen bis zu Weltklasseniveau mit gepflegter Gastfreundschaft in gemütlicher Atmosphäre verbinden. (Anm. d. Verf.)

op. 20: 6. Klaviersonate Fis-Dur (1982)

UA: 1982, Oldenburg, privat, mit Michael Gees.

Sätze:

1. Allegro moderato, Fis-Dur, Allabreve-Takt, 149 T.
2. Scherzo, Allegro molto, a-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo: Allegro vivo, B-Dur, 4/4-Takt, 147 T.
3. Andante, D-Dur, 4/4-Takt, 95 T.
4. Allegro molto, fis-Moll, 4/4-Takt, 181 T.

Autograph: Insgesamt 20 durchnummerierte Seiten. Auf den Seiten 11 und 12 sind mehrere Akkoladen durchgestrichen, wie zur Verkürzung. Dafür sind auf Seite 13 nachträglich zwei mit einem Kopfzeichen versehene Takte hinzugefügt worden.

Anmerkungen: Auch bei diesem Werk bildet die Sonatenform den äußeren, harmonisch fast zu engen Rahmen für die vier abwechslungsreichen Sätze. Die in einigen der früheren Werke aufgefallene Homophonie der Stimmen wird jetzt zugunsten einer größeren Eigenständigkeit der Stimmen aufgegeben, sodass der polyphone Charakter deutlicher hervortritt. Der Finalsatz gewinnt zunehmend an Bedeutung, er ist der längste Satz in diesem Werk. Nicht nur hier ist die intensive motivische Arbeit mit Themenmaterial zu erkennen. Melodische oder rhythmische Motive werden tonartlich unterschiedlich bearbeitet, bevor im abschließenden Allegretto das angestrebte Fis-Dur mit einem weiteren neuen Thema erreicht wird.

op. 21 Nr.1: Oratorium in zwei Teilen für einen Erzähler, gemischten Chor und Orchester nach eigenem Text, „Die Suche nach dem verlorenen Land“ (1982 u. 1993)

Nr. 2: „Die Suche nach dem verlorenen Land“, Klavierauszug (1985)

UA: Nr. 2: 17.05.1995, Altes Gymnasium, Oldenburg, mit Viola Gebhardt, Sopran, Insa Hulsebusch, Sopran, Daniela Rücker, Alt, Sven Olaf Gerdes, Tenor, Oliver Zwarg, Bass, Florian Topp, Kl.

Sätze: Nr. 1 Teil 1:

1. Vorspiel, Rezitativ und Chor, d-Moll, 4/4-Takt, 299 T.
2. Rezitativ, Andante mosso, As-Dur, 4/4-Takt, 58 T.
3. Allegro con brio, fis-Moll, Allabreve-Takt, 103 T.
4. Rezitativ, Andante mosso, h-Moll, Allabreve-Takt, 70 T.
5. Allegro marcato, D-Dur, 3/2-Takt, 36 T.
6. Rezitativ, Allegro non troppo, c-Moll, 3/4-Takt, 157 T.

Nr. 1, Teil 2:

Vorspiel und Chor, Poco Andante, D-Dur, Allabreve-Takt, 488 T.

Nr. 2: Klavierauszug von beiden Teilen

Text: Thomas Schmidt-Kowalski.

Autograph: Op. 21,1 hat ein eigenes Deckblatt, das außer dem Titel, Verfasser von Text und Musik, der Jahreszahl der Entstehung auch die Orchesterbesetzung (2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 3 Trp. in B, 3 Pos., B Tub., 4 Hr., Pk., Streichquintett) aufführt. Taktzahlen und Großbuchstaben. Der erste Teil der Partitur von op. 21,1 umfasst 99 Seiten, der zweite 59. Neben dem Schlusstakt des ersten Teils steht handschriftlich: „Im 2. Teil hat der Chor die Bedeutung von Stimmen aus der geistigen Welt“. Dieser Zusatz erklärt auch die Andersartigkeit des zweiten Teils, in dem nicht mehr einzelne Abschnitte durch Überschriften voneinander abgesetzt sind wie im ersten Teil. Die Orchesterfassung des zweiten Teils wurde erst acht Jahre nach der UA der 1985 erstellten Fassung für Klavier und Gesangssolisten beendet.

Op. 21,2 wurde auf dem gleichen Papier geschrieben und umfasst 46 durchnummerierte Seiten. Dieser Klavierauszug war Grundlage für die UA.

Anmerkungen: Während des Besuchs der Generalprobe einer Parsivalaufführung war Schmidt-Kowalski die Idee gekommen, etwas Ähnliches zum Thema Spiritualität und Materialismus in der heutigen Zeit zu komponieren.

Das Oratorium ist das erste Werk Schmidt-Kowalskis, das die menschliche Stimme und damit auch einen Text mit einbezieht. Das Wechselspiel zwischen Erzähler und Chor charakterisiert die Auseinandersetzung zwischen einer materialistischen und einer geistigen Welt. Es gibt keine zentrale Tonart im ersten Teil, sieht man von der Anfangstonart d-Moll ab. D-Moll ist für Schmidt-Kowalski die Schöpfungstonart: „Quart und Quint sind göttliche Intervalle. Sie werden aufgefüllt mit Terzen, wobei die kleine Terz für das Weibliche steht, die große Terz für das Männliche. Die große Septime repräsentiert einen ungelösten Gegenwartszustand“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Den inhaltlichen Schwerpunkt des zweiten Teils bilden die Chöre, „die Stimmen aus der geistigen Welt“, die von der Aussicht auf bessere Zeiten in einer anderen Welt singen. D-Dur als Haupttonart dieses Teils entspricht, auch in Verbindung mit der Aussage des Textes, der inneren Entwicklung dieses Werks von Moll nach Dur. Da dem unbekanntem, jungen Komponisten kein Orchester zur

Verfügung stand, konnte er sein Werk wie auch die 1. Symphonie op. 15 lediglich in der Klavierfassung seinem Publikum vorstellen.

Name und inhaltliche Intention dieses Werks machen schon früh Schmidt-Kowalskis geistigen Standpunkt deutlich. Das Bewusstsein vom Verlust eines geistigen Zentrums führt bei ihm nicht zum Beklagen einer jammervollen Gegenwart, sondern regt ihn an zu seiner persönlichen Schilderung der ersehnten besseren Welt. Damit verbunden ist auch sein Sendungsbewusstsein, mit dem er seine Vorstellung einer spirituell geprägten Welt unter die Menschen bringen will.

op. 22: Geplant: Bearbeitung von dreistimmigen Chorliedern

op. 23 Nr. 1: Liederzyklus für Gesang und Klavier nach Gedichten von Eichendorff, Brentano und Novalis (7 Lieder, 1981)

Nr. 2: Fünf Lieder für Gesang und Klavier nach Eichendorff (1984)

UA: Nr. 1: März 1983, Galerie Depelmann in Hannover-Langenhagen, mit Sabine Paßow, S. und Michael Gees, Kl.

UA von Nr. 2: Daten nicht gesichert. Das Werk wird jedoch häufig aufgeführt.

Sätze: Nr. 1:

1. Abendständchen, a-Moll, 4/4-Takt, 20 T., Text: Brentano
2. Nachts, Zart bewegt, D-Dur, 4/4-Takt, 30 T., Text: Eichendorff
3. Wiegenlied, Schlicht, B-Dur, 2/4-Takt, 24 T., Text: Brentano
4. Im Abendrot, Zart bewegt, e-Moll, 4/4-Takt, 50 T., Text: Eichendorff
5. Glück, E-Dur, 4/4-Takt, 47 T., Text: Eichendorff
6. Im Alter, Allegro moderato, c-Moll, 4/4-Takt, 67 T., Text: Eichendorff
7. Vergiss mein nicht, Langsam, E-Dur, 4/4-Takt, 31 T., Text: Novalis

Sätze: Nr. 2:

1. Sterbeglocken, wuchtig und lebhaft, mit großem Ausdruck, c-Moll, 4/4-Takt, 59 T.
2. Gute Nacht, Zart bewegt, Fis-Dur, 4/4-Takt, 34 T.
3. Herbstweh, Ruhig, Des-Dur, 4/4-Takt, 34 T.
4. Todeslust, Ruhig bewegt, e-Moll, 4/4-Takt, 53 T.
5. Ostern, Feierlich, sehr ruhig, G-Dur, 3/2-Takt, 48 T.
6. Der letzte Gruß, Ruhig, D-Dur, 4/4-Takt, 67 T.

CD-Einspielung: Vergiss mein nicht (aus Nr. 1) auf der Sternenklang-CD mit Sabine Paßow, S. und Wilhelm Hofmann, Kl., TSK-Musikverlag Harald Brumund.

Autograph: Nr. 1: In dieser Sammlung wurde jedes Lied auf einem eigenen Blatt begonnen und mit einer eigenen Seitenzählung belegt. Alle zu diesem Werk gehörigen Lieder sind mit op. 23,1 gekennzeichnet. Eine Reihenfolge ist nicht festgelegt. Insgesamt sind es 22 Seiten.

Nr. 2: Op. 23,2 besteht aus Liedern nach Gedichten ausschließlich von Joseph Freiherr von Eichendorff. Die fünf Lieder stehen hintereinander auf neun durchnummerierten Seiten. Ein sechstes Lied, „Der letzte Gruß“ (vier Seiten auf dem gleichen Papier) ist von Schmidt-Kowalski ohne weitere Kennzeichnung dieser Gruppe hinzugefügt worden. Drei der Lieder existieren in einer weiteren Handschrift mit der Bezeichnung „Revidierte Fassung“, was keine Bearbeitung bedeutet, sondern ein Hinweis ist auf die von Schmidt-Kowalski wegen der verfälschenden Farbvorstellungen ungeliebten Transpositionen. Sie wurden für den Sänger Ivo Berkenbusch auf dessen Wunsch hin geschrieben: „Gute Nacht“ in F-Dur, „Todeslust“ in e-Moll, „Ostern“ in E-Dur.

Anmerkungen: Mit diesem Werk unternimmt der Komponist zum ersten Mal den Versuch, den Gehalt ausgewählter Texte von Dichtern unter Hinzunahme der menschlichen Stimme musikalisch auszudrücken. Op. 23,1: Die gefühlvollen, romantischen Gedichte sind Grundlage für die Wahl der Tonarten. Der Zusammenhang von Text und Ton- bzw. Farbvorstellung erscheint hier besonders deutlich, fast ein wenig plakativ, wenn z.B. bei dem Gedicht „Abendständchen“ die Haupttonart a-Moll mit der Farbvorstellung Blau für das Bild einer herannahenden Frühlingsnacht bestimmend ist oder im Lied „Glück“ die Tonart E-Dur, die, gekoppelt an die Farbe Weiß, den ‚spirituellen Charakter‘ von Glück hervorhebt. Die Melodie des Wiegenlieds wurde 1984 in dem Trio D-Dur für Flöte, Klarinette und Fagott W.o.O. verarbeitet.

Die Lieder aus Nr. 2 wurden vom Komponisten aufgrund persönlichen Erlebens ausgewählt: 1984 ging es seiner Mutter nach einem Schlaganfall im Herbst zuvor gesundheitlich ziemlich schlecht. Diese Lieder sind daher Stimmungsbilder, bei denen die jeweilige Haupttonart zusammen mit der entsprechenden Farbvorstellung einen Hinweis auf das Textverständnis durch den Komponisten gibt. Die Kritik nahm die Lieder, ihren romantischen Habitus anerkennend, sehr positiv auf. Frau Paßow, Interpretin der UA von Nr.1, äußert sich noch heute begeistert über die inspirierende

Zusammenarbeit mit Schmidt-Kowalski, er sei „ein Komponist der großen Fülle aus zarter Seele“ (Zitat vom 03.12.06).

op. 24: Meditation für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier nach eigenem Text, Beschwörung (1982)

Satzbezeichnung:

Andante sostenuto, c-Moll, Allabreve-Takt, 232 T.

Text: „Geist entstehe, Geist erwache, werde mutig, stark und froh, sturmgeboren, leiderfahren, führe uns aus Nacht zum Licht ...“ von Schmidt-Kowalski.

Autograph: 17 Seiten ohne Verfasser- oder Jahresangabe. Der Text steht über jeder Gesangsstimme. Ein Eintrag „12 min. Dauer“ stammt vom Komponisten.

Anmerkungen: Das Werk entstand im Auftrag von Ladislav Kupkovic⁸⁰, Komponist und Professor für Tonsatz und Neue Musik im Ensemblespiel an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, für ein Konzert zum 25 jährigen Jubiläum der Tage der Neuen Musik 1983 in Hannover. Als das Werk fertig war, sollte es jedoch nicht aufgeführt werden. Seine bombastische Sprache war den Sängern zu sehr mit Assoziationen an die Zeit des Nationalsozialismus beladen. Dabei ist der Text trotz seines vorbelasteten Vokabulars ein autobiografisches Zeugnis für Schmidt-Kowalskis Suche nach einem spirituellen Zentrum. Zugleich ist das Werk ein Art Mutmacher, da Schmidt-Kowalski in jenen Jahren der Durchbruch in seinem kompositorischen Schaffen gelungen war. Von daher endet das Werk auch beinahe erwartungsgemäß in C-Dur. Immerhin wurde damals im Jubiläumskonzert ein anderes Werk von Schmidt-Kowalski, die Klavierfantasie b-Moll, „Wege der Nacht“ op. 14, aufgeführt.

op. 25: Zwei Impromptus h-Moll und E-Dur für Klavier (1990 u. 1997)

UA: Nr. 1: 1991, Musikschule Bremen, mit Philipp Buddemeier.

Sätze:

1. Nr. 1: Impromptu für Philipp, Allegretto, h-Moll, 6/8-Takt, 128 T.
2. Nr. 2: Talisman, Andante amabile, dolce, E-Dur, 4/4-Takt, 31 T.

⁸⁰ Kupkovic, 1936 in Bratislava geboren, gilt als einer der vielseitigsten Komponisten der Neuen Musik und schrieb über 250 Werke. Er siedelte 1970 nach Deutschland über, wo er von 1973-2001 an der Hochschule in Hannover lehrte. Ab den 1970er Jahren wandte er sich wieder verstärkt tonalem Komponieren im Sinne einer erneuten Auseinandersetzung trotz seiner langen Geschichte zu. Nach Clemens Kühn in: MGG neu, Personenteil Bd. 10, Sp. 880-883.

Autograph: Nr. 1 auf „neuner-notenschreibpapiere, 12 Systeme, 1001“, sechs Seiten. Sieben Jahre später wurde das zweite Stück auf dem gleichen Papier geschrieben. Es trägt am Ende die Widmung „für Philipp zum Geburtstag, 5.5.1997“ (gemeint ist Philipp Buddemeier, Klavierschüler von Schmidt-Kowalski, Anm. d. Verf.). Der Zusatz „Impromptus für Philipp“ über dem zweiten Stück erklärt die beiden Stücke als zusammengehörig, obwohl sie in großem zeitlichen Anstand geschrieben wurden.

Anmerkungen: Die beiden kleinen Charakterstücke sind Gelegenheitsarbeiten, aus dem Stegreif entstanden. Beim „Impromptu für Philipp“ ist die Wiederholung der ersten 16 Takte voll ausgeschrieben. In der UA wurde das Werk zusammen mit der Camille Claudel-Ouvertüre op. 36 gespielt.

op. 26: 7. Klaviersonate c-Moll (1983/84)

UA: 21.11.1984, Horsten, Ostfriesland, privat, mit Michael Gees.

Druck: in Vorbereitung bei Christian Meyer, Oldenburg.

Live-Mitschnitt bei einem Hauskonzert 1986.

Sätze:

1. Allegro moderato, c-Moll, 4/4-Takt, 158 T.
2. Scherzo, Allegro non troppo, f-Moll, 3/4-Takt, 110 T.
3. Andante molto mosso, As-Dur, 2/4-Takt, 159 T.
4. Finale Presto, c-Moll, Allabreve-Takt, 330 T.

Autograph: 24 Seiten mit sehr weichem Bleistift auf sechs Doppelbögen. Die Blätter sind mit Klebstreifen zusammengehalten. Die an manchen Stellen eingetragenen Fingersätze stammen von Michael Gees, der das Stück mehrfach gespielt hat.

Anmerkungen: Für Schmidt-Kowalski war das Werk damals ein wichtiges Stück mit zukunftsweisenden Ideen für eine andere Art der Harmoniebildung. Heute hält er es eher für „ein 80er Jahre-Stück“. Die einzelnen Sätze sind eigentlich Fantasien, die doch von ihrer Form her Sätze einer Sonate sind. Nicht nur im ersten Satz wird durchführungsartig Themenmaterial durch Abspaltung von Motiven, Augmentierung, Tonartenwechsel und Tempoveränderung vielfältig verarbeitet.

Im ersten Satz kennzeichnet eine Reprise den Abschluss der musikalischen Gedanken, zunächst mit wörtlichem Zitat des Anfangs, danach mit weiterhin variiertem Material aus dem Durchführungsteil, bis der Satz „immer langsamer“ (so die Angabe im Autographen) verklingt. Der zweite Satz wirkt u.a. wegen

taktübergreifender Zweierbindungen und charakteristischer Sechzehntelauftakte in der linken Hand rhythmisch sehr explosiv und temperamentvoll. Im dritten Satz durchwandern einzelne Melodieabschnitte verschiedene Tonarten um ein zentrales As-Dur. Der Mittelteil in h-Moll ist dunkel gehalten, mit Wechsel zum 3/4-Takt und der Bezeichnung poco grave. Harmonische Klammer ist das c-Moll vom ersten und letzten Satz. Hier wird bereits zu Beginn des Schlussteils (die letzten 48 Takte), der mit „Allegretto con anima (quasi Andante)“ überschrieben ist, das angestrebte C-Dur erreicht. Es ist eine Art Reprise, in der Themenmaterial vom Satzanfang variiert aber nicht zitiert wird. Vom Umfang her ist dieser letzte Satz mit seinen 330 Takten auffallend lang, was auf die zunehmende Bedeutung des Finalsatzes hinweist.

Die Kritik lobte das Stück als „ein teils düster-balladeskes, teils lyrisch-helles, stets sehr melodisch empfundenes Werk, das sich am Klaviersatz Schumanns, Liszts und Brahms' orientiert, dabei erstaunlich eigenständig und formbewußt ist“⁸¹.

op. 27: Fantasie d-Moll für Klavier, Lebensfahrt (1984)

UA: 04.05.1986 im Kanapee, Hannover, mit Michael Gees.

Druck: auf Anforderung über Christian Meyer, Oldenburg.

Platteneinspielung: 1986 mit Michael Gees; „Uranus“, Edition Collage, Best.-Nr. EC 421/4, und CD-Einspielung 1996 mit Martin Seeck.

Satzbezeichnung:

Allegro con brio, d-Moll, 4/4-Takt, 344 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 8, 5x2 Systeme, 22 durchnummerierte Seiten, sechs Doppelbögen, lediglich mit der Bezeichnung „Fantasie in d-Moll für Klavier“. Dazu gehören zwei handbeschriebene Deckblätter aus dem gleichen Notenpapier: Das erste Blatt mit der vollständigen Werkbezeichnung, das zweite Blatt mit Überschriften für die einzelnen Abschnitte und Seitenzahlen (s. unter Anmerkungen), darunter in einer anderen Handschrift: „Dauer: ~ 16 min.“ (wahrscheinlich von Michael Gees, Anm. d. Verf.).

Anmerkungen: Der Titel „Lebensfahrt“ sowie die Überschriften der einzelnen Abschnitte sind erst in einem weiteren Arbeitsschritt entstanden, da diese Bezeichnungen nicht im Werk selbst stehen. Sie sind jedoch durch Tempoangaben und Tonartwechsel (Angaben in Klammern) gekennzeichnet:

S. 1: Aufbruch (Allegro con brio, d-Moll),

⁸¹ Werner Mathes am 24.11.1984, Nordwest-Zeitung

Kommentiertes Werkverzeichnis

- S. 3: Episode (dolce, D-Dur),
- S. 4: Ballade (zart bewegt, h-Moll),
- S. 6: Erinnerung (etwas ruhiger, F-Dur),
- S. 6: Sturm und Leidenschaft (Allegro molto agitato, g-Moll),
- S. 10: Trauermarsch (Andante con moto, g-Moll und e-Moll),
- S. 11: Frühlingsnacht (Dolce, E-Dur),
- S. 13: Präludium (Andante, C-Dur),
- S. 13: Scherzo (Allegro molto, C-Dur),
- S. 18: Choral (Andante, E-Dur),
- S. 18: Rückkehr und Finale, (etwas flüssiger, A-Dur, D-Dur, Allegro con brio, d- moll, D-Dur).

Der Plattenproduzent wünschte für die aufgenommenen Werke geeignete Titel. Und da Schmidt-Kowalski zu der Zeit noch wenig bekannt war, - „Was tut man nicht alles als junger, noch unbekannter Komponist!“ (Zitat Schmidt-Kowalski) -, fügte er sich diesem Wunsch und gab nicht nur dem Werk als Ganzem, sondern auch den einzelnen Abschnitten entsprechende Bezeichnungen, die zugleich als „Sparangaben für den Pianisten“ (so Schmidt-Kowalski) gedacht waren, um ihm eine inhaltliche Übersicht zu verschaffen. Diese programmatisch-assoziativen Überschriften enthalten biographische Bezüge, wie sie in der einen oder anderen Form jeder Mensch erlebt. Die Sprache dieser Überschriften weist wiederum zurück in die Romantik. Eine andere Frage ist, inwieweit die Bedeutung der Stimmungswechsel vom Hörer nachvollzogen werden kann.

Trotz zahlreicher Tempo- und Tonartwechsel ist bei dieser langen Fantasie der Fluss der musikalischen Gedanken nicht unterbrochen. Stimmungswechsel führen zu Farb- und damit Harmoniewechseln, liefern Material zum Fabulieren. In Art einer Reprise wird die Fantasie am Ende durch die Wiederaufnahme von d-Moll formal und harmonisch in einen zyklischen Zusammenhang gebracht, auch wenn das Werk, schon in typischer Weise, in D-Dur endet. Das Werk ist ein Schlüsselwerk für Schmidt-Kowalski. Er wollte keine Sonaten mehr schreiben, sondern „ein episodisches Werk mit motivischer Abrundung am Ende“. Heute will Schmidt-Kowalski nicht mehr auf diese Weise komponieren, weil er befürchtet, dass seine vielen Ideen aus dem Zusammenhang herauszufallen drohen.

Die Kritik sprach „von nahezu ungebrochener Lebensbejahung“, nannte „blühend Lyrisches, Zerbrechliches wie packend Dramatisches...“, ohne „die Idiome Schumanns, Chopins und Brahms“ zu verleugnen⁸².

op. 28. Zwölf Fantasiestücke für Klavier (1985/86)

UA: 20.11.1988, Rathaus Cloppenburg, mit dem Komponisten als Interpreten.

Druck: 1992, Wolfgang Jahn; 2004 zusammen mit op. 16 und 41 in einem Band bei NiWo-Music Wolfgang Jahn und Nina Fürstenau, Essen.

Sätze:

1. Melodie, Ruhig, zart, C-Dur, 4/4-Takt, 12 T.
2. Tanzbär, Fröhlich, rasch, F-Dur, 4/4-Takt, 24 T.
3. Traum, Allegretto, G-Dur, 3/4-Takt, 29 T.
4. Frech, Lustig, D-Dur, 4/4-Takt, 22 T.
5. Frühling, Allegretto, C-Dur, 6/8-Takt, 37 T.
6. Ungeduld, Rasch, C-Dur, 4/4-Takt, 24 T.
7. Gänsemarsch, Allegro, a-Moll, 4/4-Takt, 50 T.
8. Verliebt, Zart bewegt, A-Dur, 4/4-Takt, 25 T.
9. Novemberstimmung, Andante, b-Moll, 6/8-Takt, 43 T.
10. Entschluss und Zweifel, Poco Allegro, B-Dur, 4/4-Takt, 50 T.
11. Leidenschaft, Allegro pesante, d-Moll, 4/4-Takt, 38 T.
12. Sonne und Mond, Allegro maestoso, E-Dur, Allabreve-Takt, 57 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 75, 25 Seiten. Die Stücke sind nummeriert. Am Schluss ist „Januar 1986“ zu lesen. Bei aller Kürze der Stücke gibt es an vielen Stellen zusätzliche Ausführungshinweise wie „Vorán“, „Belebter“, „Viel langsamer“ und „Ritardando“.

Anmerkungen: Zehn dieser Fantasien sind bei der UA, im Rahmen von 'Musik im Rathaus', vom Komponisten selbst vorgetragen worden. Nach seiner Erinnerung spielte er das letzte Stück besonders bewusst, da Vollmond herrschte.

Die kleinen, meist kurzen Sätze, überwiegend in Durtonarten, wurden für den Klavierunterricht geschrieben und tragen, anders als die Bagatellen von op. 16, ähnlich thematische Überschriften wie sie auch in Robert Schumanns „Album für die Jugend“ zu finden sind. Ausdruck, die emotionale Aussage, verständlich für die jungen Klavierspieler, war das Ziel.

⁸² Werner Mathes in der Nordwest-Zeitung vom 22.12.1986.

**op. 29: Walpurgissuite F-Dur in fünf Sätzen für Kammermusikensemble
(1986/87)**

UA: 1. Satz am 30.4.1986 bei einem privaten Hauskonzert in Horsten. Eine erste Aufführung des Gesamtwerks gab es im Sommer 1986 im Kurhaus Dangast. Die offizielle UA fand im Mai 1987 im Oldenburger Schloss statt. Sämtliche Aufführungen wurden von den Mitgliedern des späteren Walpurgis-Ensembles unter Leitung des Komponisten gestaltet.

Live-Mitschnitt der UA des Gesamtwerks.

Sätze:

1. Walpurgisnacht, Allegro, F-Dur, 4/4-Takt, 89 T.
2. Elegie, Andante mosso, d-Moll, Allabreve-Takt, 70 T.
3. Scherzo, Allegro molto, f-Moll, 3/4-Takt, 45 T., Intermezzo: Allegro moderato, f-Moll, 4/4-Takt, 29 T.
4. Air, Allegretto, G-Dur, 4/4-Takt, 78 T.
5. Finale, Rondo, Allegro moderato, F-Dur, 4/4-Takt, 203 T.

Autograph: Insgesamt 33 durchnummerierte Seiten auf achteinhalb Doppelbögen. Auf dem ersten Blatt stehen über der ersten Akkolade der Titel „Walpurgisnacht, Suite für Kammermusikensemble und Klavier“ sowie Tempobezeichnung und Opuszahl. Verfassernamen und Jahreszahl fehlen⁸³.

Anmerkungen: Nach der UA des ersten Satzes wurde das Werk zur sogenannten „Walpurgissuite“ erweitert, was schließlich zur Gründung des Walpurgis-Ensembles führte. Der Name der Suite ist nicht inhaltlich bedingt, er entstand vielmehr in der Walpurgisnacht am 30. April 1986 beim gemeinsamen Musizieren. Die ungewöhnliche Besetzung, Klavier, drei Bläser (Ob., Klar., Fg.) und drei Streicher (1. und 2. V., Vc.) ergab sich aus den zur Verfügung stehenden Musikern.

Das Werk setzt sich mit der Form der Suite auseinander. Einerseits erinnern nur die Bezeichnungen Air im vierten und Rondo im fünften Satz an die ursprüngliche Form einer Folge von Tänzen, andererseits haben die Sätze bis auf das Scherzo einen durchweg tänzerischen Charakter. Das Scherzo ist in diesem Zusammenhang als Einschub oder tanzfreier Satz anzusehen. Die Tonalität aller Sätze diente dem Komponisten als Brücke zur alten Form.

⁸³ Ferner existieren Kopien der Klarinettenstimme der Sätze 2 bis 5, vom Klarinettenisten erstellt, Handschriften der Stimmen für Fl. und Ob. von Elegie, Scherzo und Rondo von Schmidt-Kowalski, eine Handschrift der Fagottstimme ab 2. Satz, vom Fagottisten erstellt und die Handschriften der Streicherstimmen von Schmidt-Kowalski. Die Musiker spielten also aus handgeschriebenen Noten.

Schmidt-Kowalskis Liebe zum Orchester konnte sich hier voll ausleben: Das Werk ist serenadenhaft, heiter und voller Musizierfreude. Einem stürmischen Beginn im ersten Satz folgen Anklänge an Salonorchester im zweiten. Ein angedeuteter Gruß an Beethovens 5. Sinfonie im dritten Satz wird abgelöst von der Bearbeitung einer kleinen volksliedhaften Melodie im vierten Satz, bevor das Rondo, mit 203 Takten bei weitem der längste Satz, mit seinen drei Themen und einer Klavierkadenz das Werk beschließt. Die Zusammengehörigkeit der Sätze wird zum einen durch das F-Dur der Ecksätze bestätigt. Der Gebrauch der parallelen Molltonart im zweiten Satz hat Tradition. Das f-Moll des mittleren Satzes bildet wiederum durch die der Tonika zugrunde liegenden Farbvorstellung (Pastellblau) die Verbindung zu den beiden Ecksätzen, wobei ein Satz in der gleichnamigen Molltonart durchaus ebenfalls gebräuchlich war.

Das Werk wurde 1989 zum Musikpreis der Stadt Cloppenburg eingereicht und zusammen mit drei weiteren Werken von Komponisten aus der Umgebung von Cloppenburg (Ulf Dunkel, Günter Berger, Stefan Lindemann) mit durchweg positivem Echo aufgeführt. Besonders begrüßt wurde die unmittelbare Verständlichkeit der Werke⁸⁴. Die Kritik nahm das Werk recht unterschiedlich auf. Die Platzierung in einem Konzert mit Werken von Chopin und Beethoven wurde abgelehnt. Die Suite sei zwar gut komponiert, aber sei als „teilweise reizende, teilweise süßliche Cafèhausmusik ...ausgezeichnet geeignet beispielsweise als Filmmusik“⁸⁵.

op.30: Verschollen: Volksliedbearbeitungen für ein bis drei Gitarren (1986)

Das Werk enthielt einige Volkslieder und einen eigenen „Walzer für Karola“. Das Autograph ist verschollen.

Anmerkungen: Ein ehemaliger Musikschulleiter aus dem Landkreis Oldenburg wollte eine Gitarrenschule schreiben und hatte die Noten mitgenommen, ohne dass je eine Gitarrenschule erschienen wäre.

op. 31: Motette für vierstimmigen gemischten Chor und Kammerensemble „Der Morgenstern ist aufgedrungen“ (1987)

UA: 25.12.1987, Altes Gymnasium, Oldenburg, mit Christian Fischer und einem Ensemble (ohne weitere Angaben).

Satzbezeichnung:

⁸⁴ Vgl. Münsterländische Tageszeitung vom 04.03.1989

⁸⁵ Johanna Hagemann-Hüfner in ihrer Kritik vom 26.5.87 in der Nordwest-Zeitung

Ruhig fließend, Es-Dur, 6/8-Takt, 122 T.

Text: „Der Morgenstern ist aufgedrungen, er leucht't daher zu dieser Stunde hoch über Berg und tiefe Tal...“, ein ursprünglich weltliches Lied, in der Fassung von Michael Praetorius 1609 in evangelisches, geistliches Liedgut aufgenommen; Text der Strophen 2-4 von Otto Riethmüller, 1932, nach Daniel Rumpius, 1587. (Evangelische Gesangbücher von Rheinland, Westfalen, Lippe). Schmidt-Kowalski hatte lediglich den Text zur Vertonung erhalten. Die Existenz des Liedes war ihm unbekannt.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 426, 20 Systeme, acht Seiten auf zwei ineinander geklebten Doppelbögen.

Anmerkungen: Der Text war Schmidt-Kowalski von Christian Fischer, einem ehemaligen Schüler, mit der Bitte um ein Stück für sein Ensemble gegeben worden. Schmidt-Kowalski komponierte daraufhin eine eigene Melodie zum Text. Ungewöhnlich ist die Instrumentalbesetzung, da die meisten Motetten ohne Instrumentalbegleitung angelegt sind. Die Instrumentalisten spielen nicht colla parte, vielfach aber homophon. Auch die Gesangsstimmen sind überwiegend homophon angelegt. Die vier Strophen werden von einem Vor- und Nachspiel eingerahmt und durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt. Die 3. Strophe weicht in Melodie und Harmonik von den anderen ab. Tonmalerische Ansätze sind zu erkennen, wenn zu den Worten „Christus im Himmel wohl bedachte“ sechsmal ein es² erklingt. Zudem weist die Wahl von Es-Dur, bei Schmidt-Kowalski die „Weihnachtstonart“, als Haupttonart auf den spirituellen Charakter der musikalischen Aussage hin.

op. 32: 1. Kammersymphonie F-Dur (1988)

UA: Erste Junihälfte 1989, Freizeitstätte Bürgerfelde, Oldenburg, mit dem Walpurgis-Ensemble.

Livemitschnitt: Mai 1990.

Besetzung: Kammerorchester und Klavier.

Sätze:

1. Allegro moderato, F-Dur, 4/4-Takt, 236 T.
2. Andante mosso, A-Dur, 6/8-Takt, 143 T.
3. Scherzo, Allegro molto, f-Moll, 3/4-Takt, 277 T.
4. Finale, Allegro con brio, f-Moll, 4/4-Takt, 250 T.

Autograph: Partitur und Einzelstimmen mit Bleistift auf Star-Papier Nr. 17. Wahrscheinlich existierte ein Deckblatt, da Werkbezeichnung und Verfasserhinweis auf der ersten Seite fehlen, nur am Ende findet sich der Eintrag „Oldenburg, im Juli 1988“. Die Partitur umfasst 55 durchnummerierte Seiten.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski hatte das Werk, wie auch schon die Walpurgis-Suite op. 29, für die ihm damals in Oldenburg zur Verfügung stehenden Musiker geschrieben: Eckart Seeck, Fl., Alexandra von Hammel, Klar., Karola Kopfhoff, BKlar., Andreas Ruge, Fg., Ulrich Reineke, Hr., Martin Seeck, Kl., Stefan Meier, Birte Kuck, V., Peter Meier, Va., Götz Kelling, Vc., Katja Meinecke, Kb. Daher trägt das Werk die Bezeichnung Kammer-sinfonie, also mit kleiner Besetzung, und ungewöhnlicherweise mit Klavier.

Das Werk ist eine weitere Auseinandersetzung mit der Form der viersätzigen Sinfonie. Möglicherweise ist es in sehr kurzer Zeit entstanden, da die Stimmen in allen Sätzen vielfach homophon angelegt und nicht ausdifferenziert sind wie in späteren Werken. Schmidt-Kowalski hält sich zwar an die übliche Satzfolge. Doch führen die synästhetischen Fähigkeiten des Komponisten zu persönlichen Inhalten und Ausprägungen der einzelnen Sätze: So stehen z.B. der dritte und vierte Satz in derselben Tonart f-Moll. Wie auch schon bei der Walpurgis-Suite, die in der gleichen Haupttonart F-Dur geschrieben ist, besteht eine synästhetisch bedingte zyklische Klammer vom letzten zum ersten Satz. Auch mit der ungewöhnlichen Länge des 3. Satzes weicht Schmidt-Kowalski vom Herkömmlichen ab.

op. 33: 3. Sonate E-Dur für Violine (Flöte) und Klavier (1985/88)

UA: 1. Satz: 1985 bei einer Galerieeröffnung im Landkreis Oldenburg, mit Birte Kuck, V. und dem Komponisten am Klavier. UA Gesamtwerk: 1989, Bürgerhaus Schortens, Friesland, mit Eckart Seeck, Fl. und Martin Seeck, Kl., (2. Kinderfestival der Musik in Friesland).

Live-Mitschnitt: Herbst 1989 in Jever, ebenfalls mit den Brüdern Seeck.

Sätze:

1. Allegro moderato, zart , E-Dur, 4/4-Takt, 147 T.
2. Scherzo, Allegro molto, A-Dur, Intermezzo, E-Dur, 3/4-Takt, 126 u. 60 T.
3. Thema con Variazioni, Allegro moderato, E-Dur, 4/4-Takt, 207 T.

Autograph: Insgesamt 18 durchnummerierte Seiten, ohne Jahresangabe. Die Werkbezeichnung ist wahrscheinlich nachträglich, zusätzlich zur Satzbezeichnung in den schmalen Raum über der ersten Akkolade eingetragen worden.

Anmerkungen: Das Werk besteht aus drei gefälligen Sätzen ohne einen langsamen Satz. Ungewöhnlich ist das Allegro-Tempo für alle Sätze, auch wenn der Mittelsatz Allegro molto zu spielen ist. Die Haupttonart E-Dur des ersten und letzten Satzes bildet den harmonischen Rahmen, zusätzlich unterstützt durch das E-Dur des Intermezzos im mittleren Satz. Die rasch wechselnde Tonartfolge im Variationssatz, mit nur wenigen Wendungen nach Moll, führt in weit auseinanderliegende Tonarten, unabhängig von Aspekten der Tonartverwandtschaft oder der Modulationsregeln, und ohne dass der harmonische Gesamtklang beeinträchtigt wird.

**op. 34: Nr. 1: Fantasie C-Dur für Kammerorchester oder Klavier,
„Sternennacht“ (1989)**

Nr. 2: Fantasie C-Dur für großes Orchester, „Sternennacht“ (2007)

UA: Nr.1: 03.06.1990, Schloss Berge mit dem Walpurgis-Ensemble.

Druck: Nr. 2: Christian Meyer Edition, Oldenburg, 2007.

Satzbezeichnung:

Andante, Zart fließend, C-Dur, 4/4-Takt, 76 T.

Besetzung: Ursprünglich mit der Bezeichnung „Andante mosso für Klavier zu vier Händen“ geschrieben, wurde das Werk zunächst für Kammerorchester mit Klavier bearbeitet und schließlich im Jahr 2007 für großes Orchester (ohne Klavier).

Autograph: Wegen der späteren Bearbeitungen existieren drei Autographen. Der Klaviersatz besteht aus vier Doppelseiten. Die Fassung für Kammerorchester umfasst elf Seiten und weist die detaillierte Ausarbeitung der einzelnen Stimmen auf. Als Verfasser ist lediglich Thomas Schmidt angegeben. Im Jahr 2007 entstand die Bearbeitung für großes Orchester auf dem gleichen Papier mit 12 durchnummerierten Seiten auf ganzen und halben Doppelbögen.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski wurde durch den Sternenhimmel am 2. September 1989 zu dem Werk inspiriert. Die UA der Klavierfassung fand im Rahmen einer sommerlichen Serenade unter dem Motto „Geister und Flammen“ statt, veranstaltet vom „Forum Kunstverein“. In der jüngsten Bearbeitung von 2007 wurden nicht nur die ursprünglichen Stimmen akkordisch auf weitere Instrumente verteilt, sondern es kamen auch neue Melodien in den einzelnen Stimmen hinzu. Die

kleine Fantasie bleibt innerhalb eines festen harmonischen Rahmens von C-, As- und E-Dur und kehrt mit der Reprise wieder zur Ausgangstonart zurück. Die Tonarten stehen zwar in Großterzbeziehung zueinander, ihr formgebendes Potential wird jedoch nicht weiter ausgenutzt. Hohe Holzbläser, die schlichte Melodieführung, klare Harmonien und Rhythmen bewirken, dass dieses romantische Werk zu einer tief empfundenen Aussage über die Schönheit des Nachthimmels wird.

op. 35: 2. Kammersymphonie c-Moll (1989/90)

UA: 03.06.1990 auf Schloss Berge, mit dem erweiterten Walpurgis-Ensemble unter Leitung des Komponisten.

Sätze:

1. Allegro energico, c-Moll, 3/4-Takt, 301 T.
2. Allegro pesante, Alla marcia, f-Moll, 4/4-Takt, 111 T.
3. Andante mosso, H-Dur, 4/4-Takt, 101 T.
4. Finale, Allegro non troppo, misterioso, C-Dur, 4/4-Takt, 212 T.

Autograph: Partitur und Instrumentalstimmen auf Star-Papier Nr.17 mit 22 Systemen. 46 durchnummerierte Seiten. Werkbezeichnung ohne Jahresangabe oben auf der ersten Seite.

Anmerkungen: Die UA fand zusammen mit dem vorigen Opus 34 auf Schloss Berge statt. Das Werk diente Schmidt-Kowalski als Instrumentationsstudie für Klänge und Klangfarben sowie als weitere Vorübung zu den großen Sinfonien. Fanfarenähnliche Klänge eröffnen den ersten Satz. Homophonen Klängen werden melodische Abschnitte mit unterschiedlich kombinierten Instrumenten wie Oboe und Horn oder Klarinette und Fagott gegenübergestellt.

Im zweiten Satz geht es darum, ein Thema möglichst abwechslungsreich auf unterschiedliche Instrumentengruppen zu verteilen. Hierbei fallen die metrischen Aufgaben ungewohnterweise den hohen Streichern einschließlich der Violen zu. Innerhalb der Instrumentengruppen sind die Stimmen homophon angelegt. Im Andante des dritten Satzes liegt das Thema zunächst bei Fagott und Kontrabass, dazu kommt die leicht veränderte, melodische Umkehr des Themas in der Bratsche. Wieder liegt rhythmische Aufgabe bei den hohen Streichern. Ein Beispiel für Klangfarbenstudien sind die „Geistertöne“ im 4. Satz, wobei durch Obertöne der Klang des Kontra-C erzeugt wird, obwohl dieser Ton nicht auf den tiefen Instrumenten vorhanden ist.

Inhaltlich sollte eine Art Meditationsbild über die Schöpfung entstehen: „Der Strom der Menschheit auf der Erde“ (1. Satz), „Es wird immer dunkler“ (2. Satz) bis zum „Kreuz von Golgatha“ (3. Satz), schließlich der „Wiederaufstieg ins Licht“ (4. Satz). Für Schmidt-Kowalski bestand ein innerer Zusammenhang zwischen dem damaligen Sternenhimmel und dem bald darauf erfolgten Fall der Berliner Mauer. Fraglich bleibt, ob die Hörer die gleichen Vorstellungen haben. Sicher können sie jedoch der emotionalen Entwicklung der Sätze ohne weitere Erklärung folgen.

op. 36: Fantasieouvertüre zu ‚Camille Claudel‘ für Klavier (1990)

UA: 1991, Musikschule Bremen, mit Philipp Buddemeier.

Satzbezeichnung:

Molto tranquillo, c-Moll, 4/4-Takt, 139 T.

Autograph: Auf vier Seiten Star-Papier Nr. 17 mit 22 Systemen. Die Bezeichnung „Ouvertüre zu ‚Camille Claudel‘, Klavierauszug“ (ohne Opuszahl) steht zusammen mit dem Namen des Verfassers und der Jahreszahl über der ersten Akkolade.

Anmerkungen: Die UA fand zusammen mit „Zwei Impromptus für Klavier“ op. 25 statt. Camille Claudel (1864-1943), Schwester von Paul Claudel, war Schülerin, Modell und Muse von Auguste Rodin. Nach ihrer Trennung von Rodin hatte sie als sehr begabte, aber kaum bekannte Bildhauerin eigene Werke ausgestellt, konnte jedoch neben Rodin nicht zum erhofften Erfolg gelangen.

Zusammen mit Frauke Harwardt, einer Camille-Claudél-Verehrerin und damaliger Freundin, besuchte Schmidt-Kowalski eine Ausstellung ihrer Werke. Dabei kam ihm die Idee zu diesem Werk, das ursprünglich für Orchester und als Auftakt zu einem Singspiel gedacht war, was jedoch mangels entsprechender Kontakte nicht realisiert werden konnte. Das Werk ist eher eine Fantasie über die Gestalt der Camille Claudel als eine Ouvertüre, auch wenn der ruhige Beginn an die französische Form der Ouvertüre denken lässt. Der verhaltene Anfang in c-Moll, Passagen in a-Moll, E-Dur und fis-Moll, Temposteigerungen von „Molto tranquillo“ bis „Allegro con brio“ sowie in der Reprise die Rückkehr nach c-Moll spiegeln die Seelenzustände im eigentlich tragischen Leben dieser Künstlerin. Diese Fantasie ist in gewisser Weise ein Vorläufer zur Klavierfantasie Dorian Gray op. 62 von 1997, mit dem Unterschied, dass die Klavierfantasie durch ein literarisches Vorbild angeregt wurde.

op. 37: Drei Fantasiestücke für Streichorchester (1990)

UA: 30.09.1990, Schloss Saarbrücken, mit dem Kammerorchester Saar, unter der Leitung von Erich Reck (Saarländischer Rundfunk).

Sätze:

1. Adagio, D-Dur, 4/4-Takt, 51 T.
2. Andante, h-Moll, Allabreve-Takt, Scherzo, Allegro, 127 T.
3. Frühlingsgesang, Allegro moderato, G-Dur, Allabreve-Takt, 178 T.

Autograph: Die erste, auffallend kurze Fantasie steht auf Star-Papier Nr. 17, die beiden weiteren auf Star-Papier Nr. 26 mit 20 Systemen. Das erste Blatt trägt die Überschrift „Fantasiestücke für Streichorchester in D-Dur“. Auf der ersten Seite ist in den freien Raum unter den beschriebenen Akkoladen eine weitere Werkbezeichnung, jetzt ohne Tonartangabe, hinzugefügt worden: „3 Fantasiestücke für Streichorchester, op. 37 von Thomas Schmidt-Kowalski“. Jede Fantasie ist für sich durchnummeriert, insgesamt 17 Seiten, auch die Reihenfolge ist gekennzeichnet. Der Name des Komponisten wird bei der dritten Fantasie wiederholt, als wäre sie zunächst als Einzelwerk entstanden und erst nachträglich dem Opus hinzugefügt worden. Jede einzelne Fantasie ist mit Klebstreifen zusammengehalten.

Anmerkungen: Die beiden ersten dieser ausdrucksstarken Fantasien sind harmonisch durch die parallele Molltonart verbunden. Sie tragen italienische Bezeichnungen. Die dritte erweckt durch ihren zusätzlichen Titel programmatische Assoziationen, die thematisch-inhaltlich mit Schmidt-Kowalskis Farbvorstellung von Grün und G-Dur übereinstimmen. Die Widmung „Frühlingsgesang für Frauke“ gilt Frauke Harwardt, einer Freundin von Schmidt-Kowalski (s. auch op. 36). Dazu passt zwar die G-Dur-Tonart dieser Fantasie, gehört aber eigentlich nicht in eine von D-Dur bestimmte Satzfolge. Auch von daher liegt die Vermutung nahe, dass die dritte Fantasie erst nachträglich mit den beiden ersten zu einem Werk verbunden wurde⁸⁶.

op. 38: 3. Klaviertrio A-Dur (1991)

UA: 1992 in Oldenburg, mit dem Walpurgis-Ensemble.

Druck: Eine Kopie der Partitur ist über den Komponisten erhältlich.

Sätze:

⁸⁶ Horst-Dieter Veeck, Saarbrücker Zeitung, ordnete das Werk in seiner Kritik vom 03.10.1990 trotz „schwelgerischer Klangglut“ eher einem „Gefühl von Unterhaltung zum Fünf-Uhr-Tee“ zu, wogegen sich Schmidt-Kowalski schon Ende der siebziger Jahre heftig gewandt hatte.

1. Allegro non troppo, ma con brio, A-Dur, 4/4-Takt, 176 T.
2. Andante con moto, D-Dur, 4/4-Takt, 107 T.
3. Scherzo, Allegro molto, d-Moll, 3/4-Takt, 231 T.
4. Finale, Allegretto (quasi Andante) con anima, A-Dur, 4/4-Takt, 196 T.

Autograph: Das erste Blatt trägt die vollständige Werkbezeichnung auf den oberen drei Systemen. Insgesamt sind es 26 durchnummerierte Seiten auf sechseinhalb Doppelbögen. Auf der letzten Seite der Eintrag „Oldenburg, im August 1991“.

Anmerkungen: An einem heißen Samstagnachmittag im Sommer 1991 hatten drei bei Schmidt-Kowalski zusammengekommene Musiker des Walpurgis-Ensembles wenig Lust auf große Werke. Schmidt-Kowalski schlug dieses Trio vor, mit dessen Themen er kurz zuvor eines Morgens aufgewacht war. Formal steht es in der Tradition des klassischen Klaviertrios in seiner Besetzung für Klavier, Violine und Violoncello.

Der harmonische Zusammenhalt des Werks wird durch das A-Dur der beiden Ecksätze erreicht. Der zweite und dritte Satz, der eine in D-Dur, der andere in d-Moll, sind tonartlich durch den gemeinsamen Grundton d verbunden. Auch wenn der Gebrauch der gleichnamigen Molltonart durchaus üblich war, so ist es bei Schmidt-Kowalski die Farbvorstellung der jeweiligen Grundtöne, die über die Auswahl der Tonarten entscheidet. Interessant ist dabei, dass das Klangergebnis das gleiche ist, als habe sich der Komponist an die üblichen harmonischen Regeln gehalten.

Der erste Satz enthält mit dem Eröffnungsthema einen Gruß an die alten Meister: Die bekannte Melodie zu den Worten „Und er regiert auf immer und ewig“ aus dem „Hallelujah“ in „Der Messias“ von Georg Friedrich Händel wird hier nicht einfach zitiert, oder fugenartig weiter verfolgt, sondern transponiert in die Dominante in A-Dur und nimmt nach dem zweiten Takt einen anderen Verlauf. Fast das gleiche Thema, mit zwei kleinen Abwandlungen, erkennt man auch im Finale des Klaviertrios Nr. 3 aus Opus 1 von Ludwig van Beethoven. In Schmidt-Kowalskis Werk wird das Thema zunächst unisono von Violine und Violoncello vorgetragen.

Oft finden sich mehr als zwei Themen in einem Satz. Die zahlreichen Tonartwechsel wirken nicht künstlich, sondern tragen zusammen mit starken Tempoveränderungen durch Ritardandi, Accelerandi und Fermaten zur Intensivierung des Ausdruck bei, ohne sich darin zu verlieren. Unterschiedlichste Gefühle wie Leidenschaft, Melancholie, Triumph etc. werden mit abwechslungsreichen, gelegentlich auch

träumerisch schönen, thematischen Einfällen und, anders als in den frühen Werken, polyphoner Stimmführung zum Klingen gebracht. Von Schmidt-Kowalski als „Powerstück“ bezeichnet wird dieses Werk öfter aufgeführt.

op. 39: Sonate C-Dur für Viola und Klavier (1992)

UA: Mai 1994, Freizeitstätte Bürgerfelde, Oldenburg, mit Peter Meier, Va. und Eckart Seeck, Kl. (Walpurgis Ensemble).

Druck: Christian Meyer, Oldenburg 2004.

CD-Einspielung: 1994 bei Laika-Records, „Nachtstücke“, 2003 im Selbstverlag neu aufgelegt.

Sätze:

1. Quasi Sonata, Allegro molto, C-Dur, 3/4-Takt, 239 T.
2. Merlin, Allegretto scherzando, G-Dur, 6/8-Takt, 130 T.
3. Hymnus, Allegro, c-Moll, 2/4-Takt, 156 T.

Autograph: 17 durchnummerierte Seiten auf fünf Doppelbögen. Werkbezeichnung: „Sonate für Viola und Klavier in C-Dur“ mit der Opuszahl 39. Nach Anfertigung einer Fotokopie hat der Komponist das Werk in op. 55 umbenannt und die Bezeichnungen „1. Quasi Sonata“, „2. Merlin“ und „3. Hymnus“ hinzugefügt (weitere Angaben s. unter op. 55).

**op. 40: Melodram nach dem Gedicht Wanderschatten von Victor Trub für
Rezitator, Klarinette, Horn und Streichquintett (1992)**

UA: 22.09.1992, Freizeitstätte Bürgerfelde, Oldenburg, mit Frauke Harwardt, Sprecherin, Alexandra von Hammel, Klar., Tobias Heimann, Hr., Stefan Meier, Uwe Reter, V., Peter Meier, Va., Hagen Kuhn, Vc., Ilka Schmidt, Kb. (Walpurgis-Ensemble).

Live-Mitschnitt der UA.

Text: Victor Trub, geb. 19.06.1948, Dichter und Philosoph, lebt heute in Freiburg.

Satzbezeichnung:

Introduktion, Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 277 T.

Autograph: 21 durchnummerierte Seiten auf sechs Doppelbögen. Die erste Seite enthält außer dem vollständigen Titel die folgende Anweisung: „1. Strophe frei gesprochen: Lieber Trompeter..., ach, tagfortwärts jagt mich der Traum, dann die musikalische Einleitung ohne Text“. Der Einsatz des Sprechers fällt jeweils mit dem Beginn der jeweiligen Strophe (insgesamt neun) zusammen.

Anmerkungen: Michael Lehnarz, Veranstalter der Freizeitstätte in Bürgerfelde, kannte Victor Trub, der in Oldenburg eine Arbeitsgruppe in pädagogischen Fragen zur Gründung einer Waldorfschule beriet. Trub hatte Lehnarz das neunstrophige Gedicht „Wanderschatten“, 1985 entstanden, gegeben⁸⁷. Da Lehnarz wenig damit anfangen konnte, gab er es weiter an Schmidt-Kowalski, der sofort „angesprungen“ (so Schmidt-Kowalski) wurde und den Text vertonte. Das neunstrophige Gedicht handelt von einem Menschen, der durch ein herbstliches Schattenreich wandert, in dem sich Erinnerungen an Vergangenes assoziativ mit einer „traumlosen Landschaft“ zu phantasievoller und klangreicher Sprache verbinden. Auch Begriffe aus der Musik und Farben liefern das Material zu neuen Wortschöpfungen. In Schmidt-Kowalskis Vertonung wird die Stimmung in jenem nebelhaften Zwischenreich u.a. auch dadurch hörbar gemacht, dass es z.B. keine symmetrische Verteilung der Strophen gibt, also kein einfach zu fassendes Gleichmaß.

Die erste Strophe wird ohne Instrumentalbegleitung gesprochen. Ihr folgt die musikalische Einleitung ohne Text, bis in Takt 33 der Rezitator mit der zweiten Strophe beginnt. Zwischenspiele setzen die zweite bis fünfte Strophe voneinander ab, obwohl der Dichter an mehreren Stellen durch eine Wiederholung der letzten Zeile zu Beginn der folgenden Strophe eine innere Anbindung deutlich gemacht hat. Ohne Zwischenspiele sind die Strophen 6 und 7 sowie 8 und 9 miteinander verbunden. Eine Coda beendet das Werk. Der Text wird unabhängig von lyrischen Melodien, dramatischen Höhepunkten und packenden Rhythmen gesprochen. Vom sehr verdeckten D-Dur des Anfangs geht es durch zahlreiche Tonarten (h-Moll, g-Moll, D-Dur, F-Dur, Es-Dur, C-Dur - auch hier ist Moll unterrepräsentiert), bevor das Werk am Schluss in E-Dur endet. Das Fehlen einer Haupttonart unterstreicht die traumhafte Stimmung in diesem nebelhaften Zwischenreich, in dem sich nichts Konkretes fassen lässt.

Bei einem Gespräch über die Besetzung des Werks sprach Schmidt-Kowalski von einem Oktett, womit er die Einbindung der Sprechstimme als Instrument in die musikalische Gestaltung meinte. Er sah den Klang dieser bilderreichen Sprache mit ihrem besonderen, nicht festgelegtem Sprechrhythmus als eigene Stimme an, auch

⁸⁷ Helga Trub-Wagishauser illustrierte das Gedicht in Schwarz-Weiß. In ihren Bildern, die Schmidt-Kowalski unbekannt waren, finden sich neben der schwarzen Gestalt des Wanderers aussagestarke Details aus dem Text wieder. Eine Aufführung von Schmidt-Kowalskis Werk zusammen mit den Illustrationen würde den Begriff des Melodrams um ein optisches Ereignis erweitern, das die Gleichgestimmtheit von Komponist und Autor künstlerisch auch sichtbar macht.

wenn es in der Entwicklung des Genres Melodram im 20. Jahrhundert viele Beispiele gibt, bei denen der Rhythmus des Textes, gelegentlich auch die Tonhöhe durch Noten festgelegt sind.

Die Kritik nahm das Werk positiv auf. So schrieb Monika Stockhausen, Nordwest-Zeitung und Jeversches Wochenblatt, am 10.07.1993: „Es (das Werk) verbindet Episoden von dramatischer Expressivität mit Passagen voll lyrischer Anmut.“

op. 41 Nr. 1: 12 Fantasiestücke für Klavier, Aphorismen I (1992)

Nr. 2: 12 Fantasiestücke für Klavier, Aphorismen II (1992)

UA: Datum unbekannt, öfter aufgeführt (laut GEMA).

Druck: 1992, Wolfgang Jahn; Neudruck 2004, zusammen mit op. 16 und 28 in einem Band bei NiWo-Musik, Wolfgang Jahn und Nina Fürstenau, Essen.

Sätze: Nr.1:

1. Adagio misterioso, G-Dur, 4/4-Takt, 9 T.
2. Allegro moderato, C-Dur, 4/4-Takt, 21 T.
3. Allegretto, As-Dur, 12/8-Takt, 23 T.
4. Weckruf, Allegro pesante, C-Dur, 4/4-Takt, 24 T.
5. Ach, Frauke, Andante, C-Dur, 4/4-Takt, 69 T.
6. Liebesgesang, Sehr ruhig, As-Dur, 3/4-Takt, 45 T
7. Scherzo, a-Moll, 6/8-Takt, 16 T.
8. Allegretto, zart, A-Dur, 4/4-Takt, 10 T.
9. Andante, dolce, F-Dur, 4/4-Takt, 9 T.
10. Andante, D-Dur, 2/4-Takt, 20 T.
11. Einsam, Allegro moderato, g-Moll, 6/8-Takt, 50 T.
12. Allegro, F-Dur, 4/4-Takt, 20 T.

Nr. 2:

1. Ballade, Allegro, a-Moll, 4/4-Takt, 27 T.
2. Allegro molto, Des-Dur, 4/4-Takt, 30 T.
3. Pierrot, Allegretto, a-Moll, 3/4-Takt, 170 T.
4. Blumenstück, zart bewegt, E-Dur, 4/4-Takt, 61 T.
5. Elegie, Andante doloroso, fis-Moll, 4/4-Takt, 23 T.
6. Allegro pesante, con fuoco, c-Moll, 3/4-Takt, 80 T.
7. Episode, Allegretto quasi Andante, f-Moll, 4/4-Takt, 21 T.
8. Morgen, Pocco allegro, As-Dur, 6/4-Takt, 39 T.

9. Allegro non troppo, ma passionato, g-Moll, 3/4-Takt, 69 T.

10. Ich liebe Dich, Andantino, A-Dur, 4/4-Takt, 13 T.

11. September, Allegro moderato, fröhlich, H-Dur, 4/4-Takt, 42 T.

12. Finale und Rückblick, Allegro moderato, F-Dur, 4/4-Takt, 58 T.

Autograph: Beide Teile des Werks (ohne „Pierrot“⁸⁸) wurden auf Star-Papier mit 12 Systemen auf 35 durchnummerierte Seiten geschrieben. Auf der ersten Seite steht außer der Überschrift ein Motto: „Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort, und die Welt fängt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort (Eichendorff)“. „Pierrot“ ist auf Star-Papier Nr. 17 mit 22 Systemen geschrieben und hat ein eigenes Deckblatt mit der Aufschrift „Pierrot von Thomas Schmidt-Kowalski für Frauke zum 18. Geburtstag im April 1991, Klavier zu 2 Händen“. Es ist mit seinen 170 Takten bei weitem das längste Stück in dieser Sammlung und gehörte zunächst nicht zu den Aphorismen.

Anmerkungen: Das Motto über dem ersten Stück liefert den Schlüssel zu Schmidt-Kowalskis Musikverständnis: Das Lied, die schöne Melodie ist immer vorhanden, nur oft nicht hörbar. Durch das richtige Zauberwort, die Inspiration, wird sie zum Klingen gebracht. Diese kleinen abwechslungsreichen Fantasiestücke, eigentlich Lieder ohne Worte, sind ausdrucksstarke Stimmungsbilder, einige davon mit autobiografischem Bezug, z.B. „Ach, Frauke“ (Frauke Herwarth, s. auch op. 36 und 37). Andere tragen programmatische Überschriften wie „Weckruf“ oder „September“. In „Liebesgesang“ sind die Anfangstakte des Volksliedes „Wenn ich ein Vöglein wär...“ eingearbeitet, die zwar wiedererkennbar, aber durch die Wendung nach Moll im zweiten Takt verfremdet sind. Verschiedentlich liegen den Stücken Tonarten zugrunde, deren Bedeutung in Verbindung mit Schmidt-Kowalskis Farbvorstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem programmatischen Inhalt eines Stücks stehen. Die Tonart H-Dur in „September“ z.B. ist für Schmidt-Kowalski mit der Farbe Gelb verbunden und bedeutet für ihn Reifezeit, charakteristisch für den betreffenden Monat. Die Bezeichnung „Finale und Rückblick“ kann sich sowohl auf den Abschluss des Zyklus beziehen wie auf das Ende einer positiv erlebten Beziehung. Die kleinen Stücke entstanden zum größten Teil für den Klavierunterricht, da einige Schüler Kompositionen von Schmidt-Kowalski spielen wollten.

⁸⁸ Pierrot, eigentlich Bezeichnung für die komische, männliche Figur aus der französischen Pantomime, auch Zentrum einer Reihe von Vertonungen durch Komponisten des 20. Jahrhunderts wie A. Schönberg, M. Reger, E.W. Korngold, F. Poulenc und andere.

op. 42 Nr. 1: Motette für vierstimmigen, gemischten Chor nach Novalis „Fern im Osten wird es helle“ (1992)

Nr. 2: Quartettsatz in C-Dur nach op. 42,1 (1992)

UA: Nr. 2: 19.11.1994 bei einem Hauskonzert in Oldenburg, mit Stefan Meier, Mareike Dauer, V., Peter Meier, Va., Viola Gebhardt (geb. Meier), Vc., (Walpurgis-Ensemble).

CD-Einspielung: Nr. 2 in „Nachtstücke“ 1994 bei Laika⁸⁹, 2003 im Selbstverlag neu aufgelegt.

Satzbezeichnung:

Andante, zart, C-Dur, 3/2-Takt, 84 T.

Autograph: Nr. 1: Vier Seiten, eine fünfte kleinere Seite auf Star-Papier Nr. 36 mit 10 Systemen. Syllabischer Text unter jeder Gesangsstimme. Zum Quartettsatz existiert keine gesonderte Partitur. Die Musiker spielten aus Einzelstimmen mit der Bezeichnung „Streichquartettsatz nach op. 42“.

Text: Friedrich von Hardenberg (Novalis): „Fern im Osten wird es helle, graue Zeiten werden jung, aus der lichten Farbenquelle einen langen tiefen Trunk alter Sehnsucht heilige Gewährung, süße Lieb in göttlicher Verklärung...“⁹⁰

Anmerkungen: Die Auswahl des Textes war eine Nachwirkung vom Tod der Eltern Schmidt-Kowalskis. Das kleine Werk ist eine Fantasie mit einer besonders melodischen Gestaltung in der ersten Stimme und kirchenliedartigen Abschnitten. Die Haupttonart C-Dur verbindet sich für Schmidt-Kowalski mit dem Durchbruch des Lichts zum Frühlingsbeginn und ist damit die musikalische Basis für den Text, dessen Sprache heute kaum mehr auf Verständnis stößt, von daher die Umwandlung in einen Quartettsatz.

Am 19.11.1994 fand in Oldenburg ein Konzert statt, bei dem anlässlich der Veröffentlichung der CD „Nachtstücke“ einige der dort präsentierten Werke vom Walpurgis-Ensemble vorgestellt wurden: op. 42,2, op. 48, op. 51, (s. auch Diskographie).

op. 43: Duo D-Dur für Violine und Viola (1992)

UA: Stefan und Peter Meier, V. und Va., weitere Daten sind nicht gesichert.

Satzbezeichnung:

⁸⁹ Der Name des Labels Laika-Records stammte von Ulrich Bögershausen, der damit an den ersten russischen Weltraumhund Laika erinnern wollte.

⁹⁰ Zweiter Teil aus „Lied des Einsiedlers“.

Alla marcia, pesante, D-Dur, 4/4-Takt, 108 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 36, 10 Systeme, acht Seiten auf zweieinhalb Doppelbögen. Bogentechnische Eintragungen stammen wahrscheinlich von Stefan Meier, dem Interpreten der UA.

Anmerkungen: Das Werk war ursprünglich für die Besetzung Flöte und Violine gedacht. Die Umbesetzung geschah bei dem Gedanken an die Brüder Meier. Ungewöhnlich ist die Einleitung in G-Dur. Sie ist erst später dem Werk vorangestellt worden und bedeutet für Schmidt-Kowalski eine Art Portal, durch das man zum eigentlichen Kern des Werks gelangt.

op. 44: Streichtrio F-Dur, Nachtstücke (1992)

vom Komponisten in op. 75 Nr. 1 umbenannt (s. dort).

op. 45: 1. Streichsextett Es-Dur (1992)

UA: Herbst 1993, im damaligen PFL (Peter Friedrich Ludwig-Hospital, heute Kulturzentrum Oldenburg), mit Mareike Dauer, Stefan Meier, V., Peter Meier, Hanno Felthaus, Va., Viola Gebhardt (geb. Meier), Vc., Ilka Schmidt, Kb. (Walpurgis-Ensemble).

Druck: TSK-Musikverlag Harald Brumund, o.J., Neudruck 2001 als Streichsextett in Es-Dur op. 86 im Eigenverlag.

CD-Einspielung: Sternenklang-CD, TSK-Musikverlag, 1997, mit Wolfgang Meier zu Eissen, Daniel Thieme, V., Peter Mascher, Christian Stahnke, Va; Rolf Herbrechtsmeyer, Vc; Michail Koslov, Kb. (Hamburger Kammerensemble).

Sätze:

1. Allegro con brio, Es-Dur, 4/4-Takt, 159 T.
2. Scherzo Allegro molto, g-Moll, 3/4-Takt, 166 T.
3. Finale, Adagio quasi recitativo, Es-Dur, 2/4-Takt, 146 T.

Autograph: verschollen

Anmerkungen: Horst Milde, damals Präsident des Niedersächsischen Landtages, begründete im Herbst 1994 die erneute Schirmherrschaft für ein Konzert mit dem Walpurgis- Ensemble mit einer besonders gelungenen Verbindung von Klassik und zeitgenössischer Musik sowie einer insgesamt vor allem die Jugend ansprechenden Programmgestaltung (laut einem Brief an Schmidt-Kowalski vom 07.11.1994).

Das mittlerweile häufig aufgeführte Werk war zunächst für das Walpurgis-Ensemble geschrieben. Der Beginn hatte Schmidt-Kowalski am Karsamstag 1992 „regelrecht

überfallen“, die Idee zum zweiten Satz kam schnell, ebenso der Anfang des dritten; danach gab es eine längere Pause. Schließlich fiel ihm „wie ein Licht von oben“ das so genannte „Engelthema“ (Adagio, Takt 27-41) ein. Die Sonatenform bildet vordergründig den Rahmen für das Werk. Ungewöhnlich ist jedoch die Abfolge von zwei schnellen Sätzen und einem abschließenden langsamen Satz, auch wenn eine harmonische Klammer der beiden Ecksätze durch Es-Dur besteht.

Der erste Satz ist voller thematischer Einfälle in verschiedenen Tempi und Tonarten, die durch einen reprisenartigen Schlussteil ihren Zusammenhalt erfahren. Das Scherzo beginnt und endet mit einem deftigen Tanz, dazwischen erklingt ein fast hymnischer Mittelteil. Im Finalsatz fallen besonders die düsteren Triller in den tiefen Stimmen auf sowie Tremoli, die wie irisierende Farben wirken. Den Gegensatz dazu bildet das sogenannte „Engelthema“. Es ist der innere Höhepunkt dieses Werks, das mit einem absolut schwebenden Piano endet, von Schmidt-Kowalski selbst als „Musikalische Himmelsstürmerei“ bezeichnet. Harmonisch stehen die beiden Ecksätze in Großterzbeziehung zum mittleren Satz (Es-Dur und g-Moll). Diese Großterzbeziehung gelangte später zu besonderer Bedeutung in der 3. Sinfonie op. 67 und dem 3. Klavierquartett E-Dur op. 63. 2001 wurde das Werk mit Streichorchester uraufgeführt und in der Orchesterfassung als op. 86 in das Werkverzeichnis aufgenommen (s. auch Kap. 6).

op. 46: Fantasie c-Moll für Klavier (1993)

UA: 06.11.93, Jeddelloh, Gemeindehaus der Baptistischen Freikirche, mit Eckart Seeck.

CD-Einspielung: 1994 bei Laika-Records auf der CD „Nachtstücke“, ebenfalls mit Eckart Seeck; 2003 Wiederauflage im Selbstverlag.

Satzbezeichnung:

Adagio, c-Moll, 4/4-Takt, 284 T.

Autograph: 10 durchnummerierte Seiten auf zweieinhalb Doppelbögen. Das Autograph endet mit dem Eintrag „Oldenburg, im Mai 1993“.

Anmerkungen: Diese lange, anfangs melancholische Klavierfantasie besteht aus einem Satz mit neun Abschnitten, die durch Tempo-, Tonartwechsel, Fermaten oder Ritardandi mit jeweils neuen Überschriften voneinander abgesetzt sind:

1. Adagio, c-Moll, 24 T.
2. Allegro, a-Moll, 24 T.

3. Andantino, C-Dur, 2/4-Takt, 56 T.
4. Allegro, F-Dur, 3/4-Takt, 54 T.
5. Adagio misterioso, c-Moll, 4/4-Takt, 8 T.
6. Allegro appassionato, as-Moll, 4/4-Takt, 22 T.
7. Poco meno Allegro, As-Dur, 4/4-Takt, 34 T.
8. Adagio, Es-Dur, 2/4-Takt, 8 T.
9. Allegro moderato, C-Dur, 6/8-Takt, 53 T.

C als Grundton von c-Moll und C-Dur bildet die tonale Basis - c-Moll wird im Adagio misterioso noch einmal bestätigt – und ist, da mit der gleichen Farbvorstellung verbunden, Mittel- und Ausgangspunkt für eine spannungsvolle Arbeit mit Groß- und Kleinterzbeziehungen. Einzige Ausnahme ist der Allegroteil in F-Dur. In den letzten drei Abschnitten setzen sich endgültig die Durtonarten durch, nachdem vorher die Stimmung wiederholt nach Moll umgeschlagen ist. Diese Fantasie hat vom Aufbau her Ähnlichkeit mit „Lebensfahrt“ op. 27, ebenfalls eine Klavierfantasie. Die Abfolge mehrerer unterschiedlicher Abschnitte, fast ausschließlich im Terzenbereich, sorgt für zyklischen Zusammenhalt. Biografisch steht dieses Werk in Zusammenhang mit Schmidt-Kowalskis beginnender Erkrankung.

op. 47: 1. Streichquartett D-Dur in einem Satz (1993)

UA: 22.05.94 im Neuenburger Bahnhof, mit Stefan Meier, Mareike Dauer, V., Peter Meier, Va., Viola Gebhardt, Vc., (Walpurgis-Ensemble).

Druck: 1996 im Selbstverlag, gedruckte Partitur verschollen.

Live-Mitschnitt eines Konzerts mit dem Hamburger Kammerensemble, 1998.

Satzbezeichnung:

Poco Allegro, zart, D-Dur, 4/4-Takt, 357 T.

Autograph: 16 durchnummerierte Seiten auf vier Doppelbögen, in der Regel vier Akkoladen pro Seite. Vollständige Werkbezeichnung auf den ersten vier Systemen der ersten Seite.

Anmerkungen: Wie in den beiden Klavierfantasien op. 27 und 46 geht es formal um die Abkehr von der Sonatenform hin zu einer episodischen Form, die sich am Schluss motivisch schließt. Die Melodien dieses oft gespielten, langen Quartettsatzes verbinden sich für Schmidt-Kowalski ganz konkret mit der folgenden Vorstellung: Die Seele wandert vor der Geburt in einer anderen Sphäre umher (Wandermotiv). Eine Stimme verkündet, jetzt oktaviert, der Seele das Leben. Es folgt

der Eintritt ins Leben. Die Seele durchläuft verschiedene Stationen bis hin zur Altersmelancholie (Trauermarsch, vom Violoncello gespielt). Der Tod wird durch die Geburtsmelodie verkündet, die diesmal nach oben oktaviert wird, d.h. der Todeskampf wird zum Geburtskampf, der zugleich den Übergang in eine andere, bessere Welt symbolisiert. Der Tod wird positiv empfunden als Übertritt ins Jenseits. Die verschiedenen Stationen werden wie schon bei den Klavierfantasien durch Tonart- und Tempowechsel gekennzeichnet. Mit und ohne Kenntnis dieses „spirituellen Programms“ ist das Werk eine abwechslungsreiche Fantasie, deren einzelne Abschnitte beziehungsreich miteinander verbunden sind.

op. 48: Drei Nocturnos für Violoncello und Klavier (1993)

UA: 19.11.94, Peter Friedrich Ludwig-Hospital, heute Kulturzentrum Oldenburg, mit Viola Gebhardt, Vc., Eckart Seeck, Kl.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2008.

CD-Einspielung: 2007 mit Alexander Baillie, Vc. und James Lisney, Kl., Vertrieb über Naxos, 2009.

Sätze:

1. Allegretto, Es-Dur, 4/4-Takt, 40 T.
2. Allegro con brio, f-Moll, 4/4-Takt, 86 T.
3. Allegro molto, h-Moll, 6/8-Takt, 80 T.

Autograph: Zehn Seiten auf zweieinhalb Doppelbögen mit dem abschließenden Eintrag „Oldenburg, Im November 93“.

Anmerkungen: Von Schmidt-Kowalski als „Gesänge der Nacht mit Herbst- und Winterstimmung“ bezeichnet, sind diese drei Nocturnos mit ihren zahlreichen Tonart- und Tempowechseln ausdrucksstarke Lieder ohne Worte. Jedes Nocturno steht für sich in der Tradition einsätziger Nacht- oder auch Charakterstücke.

Die Haupttonarten der beiden ersten Nocturnos in Es-Dur und f-Moll weisen sie in ihrer Melancholie als zu Herbst und Winter (bei Schmidt-Kowalski) gehörig aus. Ein unbefangener Hörer wird wohl die Melancholie wahrnehmen, nicht aber die Jahreszeiten. H-Moll ist bei Schmidt-Kowalski eigentlich eine Sommertonart, auch wenn sie in seiner Vorstellung bereits für eine gewisse Überreife am Übergang zum Herbst steht. Nach dem Beginn in Es-Dur im ersten Nocturno wandelt sich die Stimmung zum Moll. Durch den Wechsel von f-Moll zu h-Moll, dem Intervallabstand der lydischen Quart, entsteht eine besondere Spannung zwischen dem 2. und 3.

Nocturno. Triolen, charakteristischer rhythmischer Baustein im ersten Nocturno, kehren im zweiten Satz zwar wieder, bewirken aber durch das schnelle Tempo eines „Allegro con brio“ und den hier abwärts gerichteten Intervallprung einen veränderten Charakter in der musikalischen Aussage: Die Stimmung wird jetzt düster und heftig.

op. 49: Nr. 1: Passionsmusik für Klaviertrio (1993/94)

Nr. 2: Fantasie für Klaviertrio „Auferstehung“ (1993/94)

UA: 20.03.1994 in einer Kirche in Saarbrücken-Bischmisheim, mit Stefan Meier, V., Viola Gebhardt (geb. Meier), Vc., Eckart Seeck, Kl. (Walpurgis-Ensemble).

CD-Einspielung: Nr. 1 bei Laika-Records 1994, 2003 neu aufgelegt in „Nachtstücke“ im Eigenverlag. Live-Mitschnitt und Video der UA durch das ZDF.

Sätze:

Nr. 1:

1. Adagio, f-Moll, 4/4-Takt, 44T.
2. Allegro non troppo, ma con brio, d-Moll, 3/4-Takt, 76 T.
3. Poco Allegro, E-Dur, 3/4-Takt, 75 T.
4. Presto, b-Moll, 3/4-Takt, 138 T.
5. Allegretto, G-Dur, 3/4-Takt, 106 T.

Nr. 2:

Allegretto, C-Dur, 6/8-Takt, 86 T.

Autograph: Beide Autographen sind sehr übersichtlich und besonders gut lesbar geschrieben. Der erste Satz von Nr. 1 trägt den Zusatz „bearbeitet für Streichquartett“, ohne Jahresangabe. Nr. 2 wird im Manuskript als „op. 49 b“ bezeichnet.

Anmerkungen: Das Werk ist Dorothea Furtwängler, der Schwiegertochter von Wilhelm Furtwängler, gewidmet. Als Pastorin hatte sie den Auftrag, für das ZDF einen Passionsgottesdienst vorzubereiten. Schmidt-Kowalski erfuhr davon und schrieb die Musik, bevor er den liturgischen Kontext genauer kannte. Er hatte lediglich zeitliche Vorgaben erhalten. Die Bezeichnung „Passionsmusik“ weckt eigentlich die Erwartung einer musikalisch gestalteten Lesung der Leidensgeschichte Christi. Bei diesem Werk handelt es sich jedoch um einzelne Sätze ohne Text, deren erster, passend zum Anlass, ein Adagio ist. Schon seit einiger Zeit (seit op. 46) drehten sich Schmidt-Kowalskis Werke um Leiden und die Befreiung davon, was im Zusammenhang mit seiner aufkommenden Erkrankung zu sehen ist.

Jeder der Sätze ist für sich abwechslungsreich gestaltet. Ein Thema wird vorgestellt, das im Folgenden motivisch verarbeitet wird, wobei sich der Schwerpunkt auch auf eine lyrisch-poetische Aussage des Themenmaterials richten kann (besonders in den Mittelteilen des 2. und 5. Satzes). Am Ende erscheinen jeweils reprisenartig das Anfangsthema oder Themenmotive. Eine Ausnahme bildet das Presto, in dem drei Themen eingeführt werden. Der zweite Teil dieses Werks, das Allegretto in C-Dur, spiegelt die thematisch bedingte, positive Aussage (Botschaft von der Auferstehung) in einer kleinen Fantasie wider.

op. 50: 1. Konzert d-Moll für Violine und Orchester (1994)

UA: 02.05.1997, Beningaburg, Dornum, in einer Fassung für Violine und Klavier mit Kathryn Krueger, V., und Matthias Veit, Kl.

UA mit Orchester am 05.03.2002, Forum Hasetal, Lönningen, mit dem Oldenburgischen Staatsorchester, Wolfgang Mertes als Solist, Leitung GMD Alexander Rumpf.

Druck: Partitur 1998, Kryptos-Verlag Hamburg, Philipp Buddemeier. Klavierauszug 2004, Christian Meyer, Oldenburg. Kennzeichnung mit unterschiedlichen Großbuchstaben in beiden Drucken (etwas die Orientierung erschwerend).

CD-Einspielung der Fassung mit Klavierbegleitung während der UA, und Live-Mitschnitt der UA mit Orchester.

Sätze:

1. Moderato, d-Moll, Allabreve-Takt, 254 T. (bzw. 250 T. im Klavierauszug)
2. Adagio, F-Dur, 4/4-Takt, 93 T.
3. Finale, Allegro con brio, d-Moll, 6/8-Takt, 325 T.

Autograph: Das Autograph war ein Geschenk an den Sponsor und Widmungsträger Dieter Holzapfel. Für die Bearbeitung stand daher lediglich eine Fotokopie des Klavierauszugs zur Verfügung. Danach umfasst das Autograph 28 durchnummerierte Seiten.

Anmerkungen: Die UA des Konzerts in der Fassung für Violine und Klavier kam durch eine kuriose Verkettung von Zufällen zustande. Bei einer Sightseeing-Tour durch Dornum war die hervorragende Akustik des Ahnensaals im Hotel der Beningaburg aufgefallen. Ein guter, fast 100 Jahre alter August-Förster-Flügel, einige Jahre zuvor auf der Insel Baltrum erworben, war auch vorhanden. So entstand der Plan zu einem Konzert, das dank der Initiative von Geschäftsleuten, die ihre

Verbindungen nutzen, schließlich auch aufgeführt werden konnte⁹¹. Ohnehin hatte sich die Fertigstellung dieses Werks krankheitsbedingt einige Zeit hingezogen, sodass die UA erst 1997 stattfand.

Der sinfonisch angelegte, erste Satz enthält eine Solokadenz. Ein erster thematischer Einfall, der gleich zu Beginn des ersten Satzes mit dem Einsatz der Solovioline erklingt, kam Schmidt-Kowalski im März 1994, daher möglicherweise die Verknüpfung mit d-Moll, das für ihn mit Vorfrühling und Märzstimmung verbunden ist. Abschnitte mit thematisch-motivischen Verarbeitungen sowie zahlreichen Tonart- und Taktwechseln enden am Schluss dieses Satzes in einem für Kopfsätze ungewöhnlichen Andante in D-Dur. Das zur Haupttonart des Werks parallele F-Dur wird im zweiten Satz, wenn auch nur kurz, in das entlegene Fis-Dur moduliert. Dieser Satz wirkt mit seiner ausdrucksvollen Gestaltung romanzenhaft beseelt. Einen großen Kontrast dazu bildet der dritte Satz, ein lebhaftes Rondo mit zahlreichen Taktwechseln und unterschiedlichsten Ausdrucksweisen. Harmonisch kehrt er wieder zu d-Moll zurück, endet jedoch, mittlerweile erwartungsgemäß, mit der Reprise in D-Dur.

Im Zuge seiner pädagogischen Tätigkeit stellte Schmidt-Kowalski dieses Werk kurz vor der UA Schülern des Copernicus-Gymnasiums in Löningen vor. Ein kurioser Zufall will es, dass die beiden Violinkonzerte die Opuszahl 50 bzw. 100 tragen.

op. 51: Drei Quartettsätze für Streichquartett (1994/97)

Nr. 1: C-Dur; Nr. 2: Es-Dur „Der Stern der Cherubim“; Nr. 3: A-Dur

UA: Nr. 1: 1994 mit Stefan Meier, Mareike Dauer, V., Peter Meier, Va., Viola Gebhardt (geb. Meier), Vc., (Walpurgis-Ensemble). Ferner am 09.05.2003 in der Katholischen Universitätskirche, Münster, UA der Bearbeitung von Nr. 1 für Orgel durch Joachim Dorf Müller, Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

Nr. 2: 11.07.1997 Oldenburger Schloss, Hamburger Kammerensemble.

UA Nr. 3: 10.02.1997 Herzlake, ohne weitere Angaben.

Druck: Nr. 2: Verlag Botsch, Lübeck 1994.

CD-Einspielung: Nr. 1: 1994 bei Laika-Records auf CD „Nachtstücke“ (alle Werke mit dem Walpurgis-Ensemble), 2003 im Selbstverlag wieder aufgelegt.

CD-Einspielung von Nr. 2 mit dem Hamburger Kammerensemble.

Satzbezeichnungen:

⁹¹ Angaben nach Ehnt Ulfers Jansen in seiner Besprechung vom 05.05.1997 in einer Dornum/Holtriemer Lokalzeitung.

Nr. 1: Adagio, C-Dur, 4/4-Takt, 54 T.

Nr. 2: Der Stern der Cherubim, Adagio, Es-Dur, 4/4-Takt, 52 T.

Nr. 3: Allegro molto, A-Dur, 6/8-Takt, 83 T.

Autograph: Nr.1 und Nr. 2 mit je etwas über drei Seiten, letzte Eintragung „April 1997, geschrieben in der Zeit des Kometen“. Nr. 3 auf Sünova-Papier Nr. 6, sechs Seiten auf eineinhalb Doppelbögen, mit dem Titel „Quartettsatz“. Die Angabe „op. 51,3“ über dem letzten Satz zeigt, dass die drei Quartettsätze trotz des unterschiedlichen Papiers als zusammengehörig galten.

Anmerkungen: Die drei kurzen Quartettsätze wurden für das Walpurgis-Ensemble geschrieben. Sie sind durch eine sangliche, sehr lyrische Melodik gekennzeichnet. Zur Entstehung von Nr. 1 sagt Schmidt-Kowalski: „Ein Engel ging durchs Zimmer“, bezogen auf die Traumhaftigkeit der Melodie trotz der Kürze dieses Satzes. In der Bearbeitung für Orgel fällt auf, dass Legatobögen der Streicher verändert sind oder auch ganz wegfallen. Schnellere und höhere Melodieabschnitte des Cellos sind in die oberen Stimmen verlegt, sodass für das Pedal hauptsächlich das getragene metrische Fundament bleibt⁹². Eine weitere, für später geplante Bearbeitung dieses Satzes soll den Titel „Meditation I für Orgel“ erhalten und op. 97 die Bezeichnung „Meditation II für Orgel“. Die Überlegung, zwei Orgelsätze zu einer „Meditation I und II“ zusammenzufügen, verweist auf den Charakter der Improvisation der einzelnen Sätze; dabei gibt es den Moment der Inspiration, „wie bei einem Magier, in dessen Händen alles zu Gold wird.“ (Zitat Schmidt-Kowalski).

Zu Nr. 2: Cherubim sind nach christlicher Vorstellung die das Paradies bewachenden Engel. Bereits der Titel des 2. Satzes weist auf die bedeutsame Verbindung zu spirituellen Mächten bei Schmidt-Kowalski hin: Die Inspiration zu diesem Satz kam ihm durch das Erscheinen des Kometen Hayle Bob im April 1997, quasi als Bote der Cherubim. Für Schmidt-Kowalski bedeutet das „Aufschmelzen des Kometen“, dass er „den Dreck von der Erde wegnimmt“. Das Werk ist für ihn „spirituelle Musik“ (Zitate Schmidt-Kowalski).

Das rein Aggressive, „das Messer im Mund“ war nunmehr nicht mehr nötig, die spirituelle Welt war von Schmidt-Kowalski als Quelle der Inspiration erkannt. Alle drei Sätze sind in Durtonarten geschrieben, die in ihrer Bedeutung für Schmidt-Kowalski

⁹² Während des Vortrags im Rahmen der 938. Akademischen Orgelstunde stand direkt neben der Kirche ein Ü-Wagen vom WDR 4 mit Live-Musik. Trotzdem oder gerade deswegen wünschten sich viele Zuhörer, dass dieses Stück nie aufhören möge.

positiv besetzt sind (C-Dur: Frühlingsbeginn, Durchbruch des Lichts, Grau; Es-Dur: Weihnachtstonart, Wintersonnenwende, Pastellgrau bzw. Schwarzweiß und A-Dur: Sommerhöhepunkt, Azurblau, vgl. auch Tab. 3). Ein Wahrnehmungsproblem besteht allerdings darin, dass der Hörer derartige Vorstellungen nicht hören kann. Es bleibt jedoch die Botschaft von der Schönheit des Klangs und der Harmonie. Bei einem Gespräch über die Frage, wie oder warum solche Musik in der Gegenwart wirke, antwortete der Komponist: "Der Künstler muss Antworten geben, die der normal Denkende nicht unbedingt findet oder versteht."

op. 52: Konzertantes Duo f-Moll in Form einer frei variierten Passacaglia für Violine und Viola (1994)

Sätze:

1. Andante, f-Moll, 6/8-Takt, 74 T.
2. Allegro pesante, f-Moll, 3/4-Takt, Presto, 6/8-Takt, 100 T.
3. Andante, F-Dur, 6/8-Takt, 195 T.

Autograph: 11 durchnummerierte Seiten, letzter Eintrag „Oldenburg, am Heiligen Abend 1994“.

Anmerkungen: Auf eine Passacaglia mit ihrem eher ruhigen Charakter verweist das Andante-Tempo der Ecksätze sowie die namengebende Molltonart. Auch die rhythmische Gestaltung aller Sätze in Dreiertakten (3/8, 3/4, 6/8) findet sich trotz gelegentlicher Wechsel zum 4/4-Takt in der Passacaglia-Tradition. Die Durtonart würde man allerdings eher für den mittleren Satz erwarten. Rhythmische Abwechslung in den beiden Stimmen, aber auch Gleichklang, parallele und gegenläufige Melodieführung betonen den engen Bezug der beiden Instrumente zueinander. Ein zyklischer Zusammenhang der Ecksätze wird dadurch hergestellt, dass das Thema des ersten Satzes im letzten Satz repressenartig wieder auftaucht, nur um erneut verarbeitet zu werden. Das Werk wurde ursprünglich für die Brüder Stefan Meier, V. und Peter Meier, Va. geschrieben, gelangte jedoch nicht zur Aufführung.

op. 53: 2. Streichsextett c-Moll (1994)

Sätze:

1. Allegro con brio, c-Moll, 4/4-Takt, 232 T.
2. Allegretto, c-Moll, 3/4-Takt, 207 T.
3. Adagio, E-Dur, 4/4-Takt, 112 T.

4. Finale, Allegretto, c-Moll, 6/8-Takt, 264 T.

Autograph: 40 durchnummerierte Seiten auf zehn Doppelbögen, am Ende der Eintrag „Oldenburg, Mai 95“.

Anmerkungen: Das umfangreiche Werk hält sich vom Aufbau her an die viersätzigige Sonatenform. Durch die verdoppelte Triobesetzung erklingen zwei bis vier der Instrumente oft homorhythmisch, wobei die Kombination der Instrumente ständig wechselt. Die Verwendung von c-Moll als Haupttonart in drei von vier Sätzen ist ungewöhnlich, ein Hinweis, dass es Schmidt-Kowalski dabei um etwas anderes als den traditionellen Gebrauch der Harmonien geht.

Der erste Satz des im Frühjahr entstandenen Werks beginnt und endet unruhig und traurig in c-Moll. Im zweiten Satz setzt sich am Ende die gleichnamige Durtonart mit der Anweisung „ruhig, zart“ durch. Die Stimmung ist aufgehellt. Der dritte, sehr lyrische Adagiosatz wirkt im Zusammenhang der Sätze wie ein Ausblick in eine bessere Welt. Der temperamentvolle Finalsatz leitet endgültig zu einem positiv gestimmten C-Dur am Ende über. Der Zusammenhang von Farbvorstellungen und Tönen sowie eine häufig damit verbundene emotionale Bedeutung dienen Schmidt-Kowalski auch hier wieder als Vehikel zum Ausdruck bestimmter Empfindungen. Formale Vorgaben sind dabei zweitrangig. Schmidt-Kowalski schrieb mit diesem Werk ein zweites viersätziges Sextett für das Walpurgis-Ensemble, konnte es jedoch bis heute nicht zur Aufführung bringen.

op 54: Zwei Fantasien für Gesang, Violoncello und Klavier nach Heinrich Heine, Nr. 1: Fragen, Nr. 2: Frieden (1995/96)

UA: 19.04.1996 in Rastede (nach GEMA) mit Ivo Berkenbusch, Gesang, Viola Gebhardt, Vc., Martin Seeck, Kl.⁹³

Live-Mitschnitt eines Konzerts mit Sabine Paßow, S, Sergej Novikow, Vc. und Florian Topp, Kl.

Satzebezeichnungen:

Nr. 1: Fragen, Allegro molto, f-Moll, 4/4-Takt, 101 T.

Nr. 2: Frieden, Poco allegro, C-Dur, 4/4-Takt, 194 T.

Text: Heinrich Heine, „Die Nordsee“, 1. und 2. Zyklus.

⁹³ Eine weitere, von der Kritik als UA bezeichnete Aufführung hat im Mai 1997 in Bielefeld-Schildesche, Steinerschule, stattgefunden. Ivo Berkenbusch, Andreas Hamborg, Vc. und Ludwig Kleinalslede, Kl. waren die Interpreten.

Nr.1: „Fragen“: Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer steht ein Jüngling-Mann, die Brust voll Wehmut,... (2. Zyklus).

Nr. 2: „Frieden“: Hoch am Himmel stand die Sonne, von weißen Wolken umwozt, das Meer war still....(1. Zyklus).

Autograph: Sieben bzw. neun Seiten auf zwei bzw. drei Doppelbögen. Der Text steht jeweils über der Akkolade. Jahresangabe am Ende von Nr. 1: „Januar 96“, von Nr. 2. „Oldenburg, Advent 95“. Die Zusammengehörigkeit der beiden Teile wird deutlich gemacht durch die Einträge „Nr.1 Fragen“ und „op. 54,2“.

Anmerkungen: Die erwähnte schwere Erkrankung zeigt sich in Schmidt-Kowalskis Schaffen insofern, als der Tenor seiner Werke in jenen Jahren durch den gehäuften Gebrauch von Molltonarten überwiegend melancholisch war. Zudem löste sich in der Zeit das Walpurgis-Ensemble auf, trotz aller Bemühungen, daraus ein Kammerorchester zu machen. Schmidt-Kowalski hatte noch eine CD-Aufnahme frei und schrieb dieses Werk für die in Oldenburg verbliebenen Musiker. Für dieses Werk wählte er sehnsuchtsvolle Texte, wie sie seiner damaligen Stimmung, allerdings nicht dem aktuellen Sprachgebrauch entsprachen. Die beiden Überschriften sind, einem Motto gleich, als Schlüssel zu seiner Stimmung anzusehen. In den polyphon angelegten Fantasien übernimmt vor allem das Klavier die Darstellung der Natur. Die Cellostimme erklingt entweder im Wechsel mit der Gesangsstimme oder als Gegenstimme.

Die erste Fantasie ist in f-Moll geschrieben, für Schmidt-Kowalski noch eine zum Winter gehörige Tonart. Lange Triolenketten in der Klavierstimme spiegeln die Wellenbewegung des Meeres und verdeutlichen zugleich die innere Unruhe, die zu keinem Ziel führt. Die Stimmung der zweiten Fantasie in C-Dur, für Schmidt-Kowalski mit dem Durchbruch des Lichts und Frühlingsbeginn verbunden, ist jetzt, wenn auch noch „träumerisch“, wie es im Text heißt, so doch positiv. Diese Entwicklung betimmt auch die gewählte Reihenfolge der Texte. Die Kritiker schwankten in ihren Besprechungen zwischen Zustimmung und völliger Ablehnung.

**op. 55: Drei Fantasiestücke C-Dur, G-Dur und c-Moll für Viola und Klavier
(1992)**

UA: Noch als op. 39 im Mai 1994, Freizeitstätte Bürgerfelde, Oldenburg, mit Peter Meier, Va. und Eckart Seeck, Kl. (Walpurgis-Ensemble).

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

CD-Einspielung: 1994 bei Laika-Records, „Nachtstücke“, 2003 im Selbstverlag neu aufgelegt.

Sätze:

1. Quasi Sonata, Allegro molto, C-Dur, 3/4-Takt, 239 T.
2. Merlin, Allegretto scherzando, G-Dur, 6/8-Takt, 130 T.
3. Hymnus, Allegro, c-Moll, 2/4-Takt, 156 T.

Autograph: Fotokopie von op. 39. Nach Anfertigung dieser Fotokopie hat der Komponist das Werk in op. 55 umbenannt und die Bezeichnungen „1. Quasi Sonata“, „2. Merlin“ und „3. Hymnus“ hinzugefügt. Die Werkbezeichnung „Sonate für Viola und Klavier in C-Dur“ (op. 39) verweist auf die ursprüngliche Absicht, eine Sonate zu komponieren.

Anmerkungen: Auch dieses Werk wurde für die verbleibenden Walpurgis-Ensemble-Mitglieder geschrieben. Es war eine Reaktion auf die allgemeine und persönliche Situation. Die empfundene Missachtung als Komponist, Einschränkungen der Zahlungen durch die GEMA, die nach der Wiedervereinigung eine Reihe neuer Komponisten aufgenommen hatte, beeinträchtigten Schmidt-Kowalskis Stimmung. Die ursprüngliche Werkbezeichnung gibt zwar C-Dur als Haupttonart des Werks an, das gilt jedoch nur für den ersten Satz. Für eine Umbenennung sprach, dass die Sätze eher einzelne Impressionen als Teile einer Sonate waren. Auch die zusätzlichen assoziativen Bezeichnungen, besonders der zweiten und dritten Fantasie, sowie ein ähnliches Anfangstempo aller drei Fantasien weisen in diese Richtung.

Im ersten Satz entwickeln sich aus dem Fantasieren mit dem ersten viertaktigen Thema zwei weitere verwandte Themen, in abgelegene Tonarten wie Des-Dur modulierend, immer wieder abgelöst von Anklängen an das erste Thema, fast in Art eines Variationenrondos, das man eher am Ende einer Sonate erwarten würde, aber nicht als Einleitungssatz, von daher wohl auch die Bezeichnung „Quasi Sonata“. In der temperamentvollen Merlin-Fantasie - die Gestalt des Zauberers Merlin tritt hier zum ersten Mal bei Schmidt-Kowalski auf – erscheinen zwei Themen, das erste in G-Dur, das zweite, eher ungewöhnlich, in g-Moll. Die hymnisch angelegte dritte Fantasie erfährt in zwei Schritten eine Wendung nach C-Dur, wobei in Art einer Reprise zwar Themenmaterial vom Satzanfang wieder aufgenommen, aber auch ein neues Thema eingeführt wird. Das Werk wurde u.a. in einem Konzert am 19.11.94

im Kulturzentrum Peter Friedrich Ludwig in Oldenburg unter der Schirmherrschaft des damaligen Präsidenten des Niedersächsischen Landtages, Horst Milde, aufgeführt.

op. 56: Lied für Bariton und Klavier nach Friedrich Nietzsche, „Das Feuerzeichen“ (1996)

UA: 28.02.1999, Kleines Haus, Oldenburg, mit Sabine Paßow, Sopran, und Florian Topp, Kl.

Satzbezeichnung:

Allegro con brio, d-Moll, 4/4-Takt, 143 T.

Text: Friedrich Nietzsche, „Das Feuerzeichen“: „Hier, wo zwischen Meeren die Insel wuchs, ein Opferstein jäh hinaufgetürmt, hier zündet sich unter schwarzem Himmel Zarathustra seine Höhenfeuer an...“.

Autograph: Sieben durchnummerierte Seiten auf zwei Doppelbögen, keine Taktzahlen oder Großbuchstaben. Am Ende der Eintrag „Im Frühling 1996“.

Anmerkungen: Die UA fand im Rahmen eines Schmidt-Kowalski-Abends statt, bei dem auch op. 23, 54, 55 und 63 aufgeführt wurden. Das Gedicht war in der Waldorfschule in Oldenburg, der Schule von Viola Gebhardt, Schwester der Brüder Meier, eurhythmisiert worden. Ein der Schule nahestehender Anthroposoph, Joachim Vogt, hatte anschließend den Text Schmidt-Kowalski zur Vertonung gegeben.

D-Moll, für Schmidt-Kowalski die Schöpfungstonart mit einer Ahnung von Frühling und Märzstimmung, liegt der Vertonung des Gedichts zugrunde. Es handelt von der Erkenntnis, dass das mühsam in der Ferne gesuchte Ziel im Menschen selbst liegt und am Ende mit dem Tode auch erreicht wird. Die theatralische Sprache und deren musikalische Umsetzung schaffen eine Atmosphäre der „subtilen Seelendramatik“⁹⁴. So übernimmt das Klavier mit Achtelketten die geradezu bildhafte Darstellung z.B. der Meereswellen, oder die Gesangsstimme intoniert die Worte „seine Höhenfeuer“ mit einem Septimsprung aufwärts und abfallender Melodie zum Ausgangston dieses Septimsprungs, untermalt von schweren, abwärts schreitenden Halbenoten in der Bassstimme. Schmidt-Kowalskis Identifizierung mit dem Text lässt den Schluss in D-Dur nicht nur glaubhaft, sondern auch nachvollziehbar erscheinen.

⁹⁴ Werner Matthes in seiner Besprechung vom 3.03.99, Nordwest-Zeitung.

op. 57: Symphonie zur Jahrtausendwende, 2. Symphonie B-Dur (1996)

UA: 12.02.1998, Universitätsaula Oldenburg, Orchester der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg; Leitung: Norbert Ternes.

Druck: 1998 Philipp Buddemeier, Kryptos Verlag, Hamburg.

Live-Mitschnitt eines Konzerts der Philharmonia Hungarica unter Manfred Neumann am 06.01.2000 im Hörsaalzentrum der Universität Oldenburg.

Sätze:

1. Allegro moderato, B-Dur, 4/4-Takt, 247 T.
2. Adagio, D-Dur, 4/4-Takt, 161 T.
3. Scherzo, Allegro molto e con brio, es-Moll, 3/4-Takt, Scherzo intermezzo, Allegro molto e energico, a-Moll, 6/8-Takt, 151 u. 55 T.
4. Finale, Andante maestoso, B-Dur, 4/4-Takt, 205 T.

Autograph: 76 durchnummerierte Seiten auf 19 Doppelbögen. Auf dem Deckblatt die vollständige Werkbezeichnung, die Namen der Sätze und die Besetzung.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski schrieb das Werk innerhalb eines Monats nach der Genesung von seiner schweren Erkrankung. Er nennt es „eine Aufbruchssinfonie“. Die Idee dazu kam ihm anlässlich eines Konzerts von Justus Franz, den er fragte, ob er Interesse an einer Sinfonie-Partitur habe. Er ließ ihm die Partitur auch zukommen, ohne jedoch eine Reaktion zu erhalten.

Die UA war zugleich das Abschlusskonzert von Norbert Ternes, des Zweiten Konzertmeisters des Oldenburgischen Staatsorchesters und Dirigenten des Universitätsorchesters. Die Proben hatten teilweise unter Anwesenheit des Komponisten stattgefunden.

Das Überwiegen von Dur-Tonarten in drei der vier Sätze zeugt von positiver Stimmung nach überwundener Krankheit. Voller Orchesterklang, wie er in der romantischen Sinfonie-Tradition üblich war, und einfallsreiche Themenbearbeitung charakterisieren diese Sinfonie. Der Titel „Sinfonie zur Jahrtausendwende“ verbindet sich mit der Haupttonart B-Dur, „Bekennnistonart“ bei Schmidt-Kowalski, folgerichtig zur Basis für einen Gegenkommentar zum Zeitgeist. Das B-Dur der Ecksätze bildet auch den harmonischen Rahmen des Werks. Den langsamen zweiten Satz kennzeichnet eine besonders sangliche Melodik. Die beiden Tonarten es-Moll und a-Moll im Scherzo-Satz, stehen sich im Abstand einer lydischen Quart diametral gegenüber und haben keinen Bezug zu den übrigen Tonarten. Dadurch hebt sich, zusammen mit temperamentvollen Rhythmen, dieses Scherzo besonders

kontrastreich aus der Satzfolge heraus. Seine tonartliche Beziehungslosigkeit ist möglicherweise doch, entgegen der erklärten Absicht des Komponisten, ein Abbild des Zeitgeists in seiner Zerrissenheit. Der Finalsatz vermittelt mit seinem majestätischem Duktus eine positive Stimmung im Sinne eines Mutmachers. Eine - nicht nur für Schmidt-Kowalski typische - Eigenheit zeigt sich am Ende der Ecksätze dieser Sinfonie: Die Verstärkung der Schlusswirkung durch Hinzunahme aller Orchesterinstrumente. Im Finalsatz bildet die Verarbeitung von mit dem ersten Thema verwandten Themenmaterial eine Art Reprise, bevor der feierliche Schluss, unterstützt von Sextolenketten der Streicher und Paukenwirbeln, ertönt.

op. 58: Duo D-Dur für Violine und Violoncello (1996)

UA: 14.12.1996, Animal-Club, Hamburg, mit Daniel Thieme, V. und Rolf Herbrechtsmeyer, Vc.

CD-Einspielung: 2003 (Vorabaufnahme eigener Konzertprogramme) von und mit Ino Volkerts, V. und Suren Anisonyan, Vc..⁹⁵

Sätze:

1. Allegro moderato, D-Dur, 4/4-Takt, 87 T.
2. Allegretto, quasi Andante, g-Moll, 4/4- Takt, 54 T.
3. Andante misterioso, d-Moll, 4/4-Takt, 136 T.

Autograph: Auf „neuner-notenschreibpapiere, 12 systeme, 1001“, 14 durchnummerierte Seiten. Über der ersten Akkolade die Werkbezeichnung ohne Jahresangabe.

Anmerkungen: Der Geiger Daniel Thieme hatte sich nach der Auflösung des Walpurgis-Ensembles auf Empfehlung von Matthias Gawriloff, einem ehemaligen Kommilitonen Schmidt-Kowalskis, mit der Bitte um ein Duo für Violine und Violoncello an ihn gewandt. Auch dieses Werk vermittelt eine positive Aufbruchstimmung nach der Krankheit des Komponisten. Trotz zweier in Moll beginnenden Sätze überwiegen die Durklänge. So endet auch der 2. Satz in G-Dur. Im dritten Satz beginnt der Wandel von d-Moll nach D-Dur bereits kurz nach den ersten Takten. Und wie zur Befreiung wechselt der 4/4-Takt in einen 6/8-Takt, wird tänzerisch leicht. Das Tempo wandelt sich vom Andante misterioso zum Allegro molto, sodass die emotionale Aussage positiv und zuversichtlich wird.

⁹⁵ Dazu wurde aus der „Feuerzangenbowle“ von Heinrich Spoerl gelesen und am Schluss das Duo gespielt.

op. 59: Fünf Zauberstücke für Flötenquartett (Fl., V., Va., Vc., 1996)

UA: 07.11.1996, Hamburg, mit dem Hamburger Kammerensemble.

CD-Einspielung mit denselben Interpreten.

Sätze:

1. Johannismacht, Allegro moderato, ma appassionato, fis-Moll, 6/8-Takt, 69 T.
2. Der Traum von der Marmor-Akademie, Adagio mosso, a-Moll, 4/4-Takt, 72 T.
3. Laubwirbeln, rasch, F-Dur, 4/4-Takt, 51 T.
4. Schatten des Uranus, Andante mosso, a-Moll, 4/4-Takt, 69 T.
5. Merlin, Allegro moderato, fis-Moll, 4/4-Takt, 71 T.

Autograph: Zusammen 15 Seiten auf fünf Doppelbögen, der 2. Satz steht auf einem Extrabogen. Werkbezeichnung ohne Jahresangabe. Besetzung und Überschriften der fünf Stücke auf sechs Systemen über der ersten Akkolade. Handgeschriebene Einzelstimmen für V. und Va.

Anmerkungen: Das Werk ist auch unter der Bezeichnung „Fünf Fantasiestücke für Flötenquartett“ bekannt, womit auf die Art seiner Entstehung hingewiesen wird. Das Hamburger Kammerensemble hatte Schmidt-Kowalski mit diesem Werk, das zeitweilig von Daniel Thieme gesponsert wurde, beauftragt.

Die fünf Fantasien erhalten durch die Tonart der Ecksätze einen harmonischen Rahmen. Ein zyklischer Zusammenhang ergibt sich auch durch die symmetrische Anordnung der Tonarten der einzelnen Fantasien um das F-Dur der dritten, mittleren Fantasie: fis-Moll – a-Moll - F-Dur - a-Moll - fis-Moll. Auf diese Weise entsteht eine besondere Groß- und Kleinterzenkonstellation der Fantasien.

Mit der Bezeichnung „Zauberstücke“ wird auf den assoziativ-programmatischen Aspekt dieses Werks hingewiesen. Die Titel des ersten Satzes bezieht sich auf das Datum der Johannismacht, 24. Juni, für Schmidt-Kowalski mit der Tonart fis-Moll verbunden. Die zweite Fantasie geht auf einen Traum Schmidt-Kowalskis zurück. Der dritte Titel stammt von Philip Buddemeyer. Hier übernimmt die Flöte ganz bildhaft den Part der in der Luft herumwirbelnden Blätter. Über die vierte Fantasie berichtete der Komponist von einem besonderes Erlebnis in Zusammenhang mit den wichtigsten Tönen A, C, E und G: Die dazugehörigen Farbvorstellungen Schmidt-Kowalskis entsprechen genau jenen Farbaufnahmen, die Jahre später die Voyager-Sonde auf die Erde geschickt hat, für ihn eine Art geheimnisvollen Vorausahnens. In

der letzten Fantasie taucht der Zauberer Merlin nach op. 55 zum zweiten Mal auf. Seine Wandlungsfähigkeit als Magier wird durch diverse Tonartwechsel verdeutlicht. Die Satzbezeichnungen und die in den Fantasien vermittelten traumhaften Emotionen erinnern an das Melodram „Wanderschatten“ op. 40 nach dem Gedicht von Viktor Trub.

op. 60: Pentagramm a-Moll für Violoncello-Quintett oder Streichquintett (1996)

UA: 11.07.1997, Oldenburger Schloss, mit Claus Peter Thieme, Wolfgang Meier zu Eissen, V., Christian Starke, Peter Mascher, Va., Rolf Herbrechtsmeyer, Vc. (Hamburger Kammerensemble). Von der UA wurde ein Filmmitschnitt angefertigt.

EA: 20.03.1998 in Prag, Tschechien.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004 (beide Besetzungen).

CD-Einspielung: 1997, „Cherubim“-CD mit dem Hamburger Kammerensemble.

Satzbezeichnung:

Poco mosso Andante, a-Moll, 4/4-Takt, 144 T.

Autograph: Verschollen.

Anmerkungen: Eine erste, inoffizielle Aufführung dieses Werks fand als Zugabe bei einem Konzert u.a. mit Schmidt-Kowalskis 1. Streichsextett op. 45 am 04.07.1997 im Parzivalhof in Quelkhorn statt. Zu den damaligen Interpreten gehörte auch Evzen Rattay, der ein eigenes Celloquintett hatte. Für diese Musiker schrieb Schmidt-Kowalski eine gesonderte Version, daher die zwei Fassungen. Der Kontakt war über das Walpurgis-Ensemble zustande gekommen. Rattay war auch an der Aufführung in Prag beteiligt. Der Name „Pentagramm“ ist als Wortspiel zu verstehen: Zum einen ist es das magische Zeichen, hier in Anspielung auf Schmidt-Kowalskis „Zeitverschiebungsmagie“, zum anderen das Zeichen für die Zahl fünf, hier die fünf Instrumente.

Das einsätziges Werk ist voller zarter Stimmungen und traumhafter Eindrücke wie aus einem magischen Reich. Einzelne Themen oder Motive wandern durch alle Stimmen. Abwechslungsreiche Klangfarben werden durch den Einsatz von Sordino, Pizzicato und Tremolo zusammen mit zartesten Melodien in den verschiedenen Instrumenten erzielt.

Schmidt-Kowalski spricht bei diesem Werk von einer „Zeitverschiebungsmagie“. So entsteht nach einer großen Steigerung in Tempo und Lautstärke in Takt 105 eine Zäsur durch eine Fermaten-Pause, bevor das Violoncello piano und im ruhigen

Andante mit seinem Solo beginnt. Der Hörer hat den Eindruck, dass die Zeit zunächst schneller vergeht und dann anhält, bevor sie langsam weiter verstreicht. Die auf diese Weise subjektiv erlebte Zeit deckt sich nicht mit der tatsächlich verstrichenen Zeit, das Zeitempfinden geht verloren. Schmidt-Kowalski setzt diese Möglichkeit, auf die subjektive Wahrnehmung von zeitlichen Abläufen Einfluss zu nehmen, bewusst als dramaturgisches Gestaltungsmittel ein, allerdings nicht als erster, denkt man an die gewaltige Wirkung von Generalpausen z.B. bei Beethoven. Zur Dramaturgie nicht nur dieses Stückes sagt Schmidt-Kowalski: "Die Dramaturgie eines Stückes erfordert das Aushorchen durch den Komponisten wie beim Blick durch eine Linse, der immer schärfer wird."

op. 61: Sonate E-Dur für Violine solo (1997)

UA: 29.10.2003 in Dresden (laut GEMA), weitere Daten sind nicht bekannt.

Sätze:

1. Andante, E-Dur, 4/4-Takt, 103 T.
2. Presto, E-Dur, 6/8-Takt, Intermezzo, Andante, 93 T.
3. Finale, Allegro con brio, E-Dur, 4/4-Takt, 121 T.

Autograph: Acht durchnummerierte, eng beschriebene Seiten mit je zwölf Systemen. Werkbezeichnung und Widmung „für Kathryn Krueger“ über dem ersten System, am Schluss „April 1997“.

Anmerkungen: Kathryn Krueger ist die amerikanische Geigerin, die bereits das 1. Violinkonzert d-Moll op. 50 mit Klavierbegleitung uraufgeführt hatte. Sie bat Schmidt-Kowalski um ein Werk für Solovioline, hat es jedoch, soweit bekannt, bisher nicht gespielt. Die geigerisch anspruchsvollen Sätze stehen, für eine Sonate unüblich, alle in E-Dur. Auch durch die Reihenfolge ihrer Tempi, die innerhalb der Sätze ebenfalls variieren, wirken sie eher wie drei eigenständige Fantasien denn als drei Sätze einer Sonate.

op. 62: Klavierfantasie G-Dur „Dorian Gray“ (1997)

UA: 04.07.1999, Preußen-Palais, Oldenburg, mit Wilhelm Hofmann.

Druck: TSK Musikverlag Harald Brumund, Rastede 2000; Verlagsrechte seit 2005 allein bei Schmidt-Kowalski.

CD-Einspielung: 1999 mit Wilhelm Hofmann, Universität Oldenburg.

Satzbezeichnung:

Allegro con brio, G-Dur, 4/4-Takt, 247 T.

Autograph: Elf durchnummerierte Seiten auf sieben einzelnen Blättern, „neuner-notenschreibpapier, 12 Systeme, 1001“, am Ende „April 97“.

Anmerkungen: Das Werk entstand nach der Lektüre von Oscar Wildes Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“. „Nicht Nachzeichnen der Handlung, sondern Aufzeichnen des Märchenmotivs vom Bild als Spiegel der Seele in ihrem Gegensatz von Himmelskräften und völligem seelischen Zusammenbruch mit den Mitteln der Musik“ war Schmidt-Kowalskis Anliegen. Philipp Buddemeier, ehemaliger Klavierschüler von Schmidt-Kowalski, war der ursprüngliche Widmungsträger. Probleme mit dem Verleger haben zur Zurücknahme der Widmung geführt.

Diese lange Fantasie durchläuft nach dem Beginn in G-Dur zahlreiche Tonart-, Takt- und Tempowechsel, die die unausgeglichene seelische Verfassung des Dorian Gray spiegeln. Die beiden Haupt- und mehrere Seitenthemen, die jeweils mit den Hauptthemen verwandt sind, verklänglichen seelische Zustände und weniger die Ereignisse in der Geschichte. Sie bieten sich mal unbefangen und fröhlich, mal höchst dramatisch dar. Mehrfach wird der Tritonus verwendet, um den seelischen Zusammenbruch des Dorian Gray anzukündigen, der schließlich mit einer über sieben Takte abwärts führenden, fast chromatischen Passage verdeutlicht wird. Statt einer Reprise folgt ein Epilog, in dem die Hauptthemen nochmals anklingen, jetzt aber in g-Moll. (Für eine ausführliche Analyse dieses Werks s. Kapitel 6.)

op. 63: 3. Klavierquartett E-Dur (1997)

UA: 13.06.1998, Oldenburg, Schloss, mit Tinatin Gambashidze, Kl., Mikhail Gourevitch, V., Dimitri Hoffmann, Va., Sergeij Novikov, Vc. (Hamburger Kammerensemble = Stalker-Ensemble Hamburg).

Druck: TSK Musikverlag Harald Brumund, Rastede o.J., und Christian Meyer Edition, Oldenburg 2005.

CD-Einspielung: 1999, TSK Musikverlag Harald Brumund, Interpreten der UA. Konzertmitschnitt 2001 mit Klaus Sticken, Kl., Kathrin Rabus, V., Christian Pohl, Va., Nikolai Schneider, Vc., Salzgitter.

Sätze:

1. Abendstimmung, Allegretto E-Dur, 6/8-Takt, 154 T.
2. Die Sonne um Mitternacht, Scherzo, Presto, h-Moll, 6/8-Takt, 211 T.
3. Finale, Abschied und Tröstung, Allegro appassionato, e-Moll, 4/4-Takt, 50 T.

Autograph: 23 durchnummerierte Seiten auf sechs Doppelbögen, vollständige Werkbezeichnung.

Anmerkungen: Mit diesem Werk wollte Schmidt-Kowalski sinfonische Kammermusik, jedoch ursprünglich in nur einem Satz schreiben. Da er jedoch zu viele Ideen, d.h. Themeneinfälle hatte, beschloss er, das Werk in drei Sätze aufzuteilen, die allerdings von sehr unterschiedlichem Umfang sind. Er gab ihnen zusätzlich programmatische Überschriften, die bereits durch ihren Wortlaut bestimmte Assoziationen wecken sollten⁹⁶.

Der erste Satz spiegelt die traumhafte Stimmung zwischen Tag und Nacht und endet leicht melancholisch in Moll. Im Presto des zweiten und längsten Satzes dominiert die rhythmische Unruhe des Anfangsthemas, das sich leicht variiert durch den ganzen Satz zieht, unterbrochen von einem lyrischen Andante in As-Dur. Haupttonart in diesem Satz ist jedoch h-Moll, von Schmidt-Kowalski als „schwül und leicht überdreht“ empfungen. Die Tonart des ersten Satzes, E-Dur, bildet die harmonische Klammer zur Zieltonart des letzten, sehr kurzen Satzes, der mit leidenschaftlichem Trennungsschmerz in e-Moll beginnt. E-Moll ist für Schmidt-Kowalski eine „Frühlingstonart“ mit der Bedeutung von „erforenen Blüten nach einer Frostnacht im Mai“. Die Wendung nach E-Dur am Schluss kennzeichnet nicht nur die zyklische Zusammengehörigkeit der Sätze, sondern entspricht auch der inhaltlichen Aussage, der Hoffnung auf Trost. Das Werk wurde auch als Klaviertrio, ohne Va, aufgeführt⁹⁷. Veranstalter der UA war der Rotary-Club unter der Leitung von Dieterfritz Arning, Oldenburg. Dieses Klavierquartett gehört zu den häufig aufgeführten Werken Schmidt-Kowalskis.

op. 64: Hornsuite in drei Sätzen für zwei Hörner und Streichquintett oder Streichorchester (1997)

UA: 17.04.1998, Kreishaus, Cloppenburg-Stapelfeld, mit Andrew Joy, Joachim Pöttl, Hr. und Mitgliedern des Hamburger Kammerensembles.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

Sätze:

1. Rufe in der Nacht, Moderato, a-Moll, 4/4-Takt, 121 T.

⁹⁶ Werner Matthes schrieb am 03.03.1999 in der Nordwest-Zeitung: „Poetische Satztitel, ... Programmmusik, reich an lyrisch erfüllter Melodik und Brahmsischem Balladenton, tänzerischen Impulsen und musikalischem Dialog, hymnischer Großflächigkeit und schwebender Feinheit.“

⁹⁷ Jörg Wurzer in seiner Kritik vom 03.04.2000 im Remscheider Generalanzeiger.

2. Sturmtag, Scherzo, Allegro con brio, d-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo, Andante, D-Dur, 4/4Takt, 133 u. 22 T.
3. Frühlingsfeier, Introduzione Adagio, Allegro non troppo, b-Moll, 6/8-Takt, 135 T.

Autograph: 31 durchnummerierte Seiten auf acht Doppelbögen Sünova-Papier Nr. 6 mit 16 Systemen. Eintrag am Schluss: 30.11.1997.

Anmerkungen: Der Hornist des Hamburger Kammerensembles, Helmut Krause, Auftraggeber dieses Werks, veranstaltete in Stapelfeld regelmäßig Horntage, deren Teilnehmer von Andrew Joy und Joachim Pörtl vom WDR in Köln betreut wurden. Die UA fand am letzten Tag der 25-Jahr-Feier dieser Horntage statt.

Wie auch beim vorigen Werk tragen die drei Sätze der Hornsuite assoziativ-programmatische Überschriften und geben damit einen Hinweis auf die Entwicklung von einer geheimnisvollen Nachtstimmung bis hin zu einer karnevalesken Frühlingsfeier. Der erste Satz steht in a-Moll, der Tonart, die mit der Farbvorstellung Blau verbunden, für Schmidt-Kowalski eine Frühlingsnacht bedeutet, daher auch fast plakativ der Titel dieses Satzes. Wie ein fernes Echo verklingen am Ende die Quart- und Quintrufe der Hörner. Synkopen, punktierte Rhythmen, schnelle Skalen aufwärts und abwärts vermitteln die stürmische Stimmung des zweiten Satzes in d-Moll. Nicht unerwartet präsentiert sich das Intermezzo Andante in D-Dur. Im dritten Satz wandelt sich das b-Moll bereits am Ende der langsamen Einleitung zu B-Dur. Zudem steigert sich auch das Tempo in ein „Allegro non troppo ma giocoso“. B-Dur, in Schmidt-Kowalskis Vorstellung mit dem Winterhöhepunkt, also Februar, verbunden, ist hier die tonartliche Grundlage für die Schilderung der Atmosphäre eines ausgelassenen Tanzes.

Die Koppelung von Tönen mit bestimmten Farbvorstellungen sowie die Bedeutung von Tonarten auf Seiten des Komponisten ist nicht hörbar, liefert jedoch eine Begründung für die Auswahl von Tonarten zur musikalischen Umsetzung eines bestimmten Anliegens. Vielleicht hängt der Gebrauch von B-Dur aber auch ganz pragmatisch mit der Stimmung der Hörner zusammen. In jedem Fall ergeben sich Klänge, deren emotionale Aussage sich ohne weitere Erklärung nachempfinden lässt.

op. 65: Nr. 1: Duo D-Dur für Fagott und Kontrabass (1998)

Nr. 2: Duo C-Dur für Horn und Bratsche (1998)

UA: Nr. 2: in Berlin, weitere Daten unbekannt.

Satzbezeichnungen:

Nr. 1: Andante con anima, D-Dur, 4/4-Takt, 67 T.

Nr. 2: Allegro con brio, C-Dur, 12/8-Takt, 98 T.

Autograph: Nr. 1: Vier Seiten auf „neuner-notenschreibpapiere, 12 Systeme, 1001“. Am Schluss „Januar 1998“ und der Name des Komponisten. Nr. 2: Fünf Seiten, gleiches Papier. Unten auf der ersten Seite in Klammern „Für Peter Mascher“, am Ende zusätzlich „November 1998“, Verfassername und in Klammern „Alle Rechte beim Urheber“. Schmidt-Kowalski hatte offensichtlich Sorge wegen Urhebermissbrauchs und war empört, dass er über die Aufführung in Berlin nicht informiert worden war.

Anmerkungen: Die beiden Werke, im Januar und im November 1998 entstanden, wurden nachträglich unter einer Opuszahl vereint. Der Zusatz auf Nr. 2 „Für Peter Mascher“ ist keine Widmung, sondern war als Erleichterung beim Weiterreichen der Noten gedacht. Peter Mascher war ein Bratschist aus Daniel Thiemes und damit indirekt Schmidt-Kowalskis Bekanntenkreis. Er und ein Fagottist hatten um ein Stück gebeten.

Das Werk besteht aus zwei kleinen Fantasien. In der ersten wird ein lyrisches erstes Thema teils sequenzierend, teils mit vertauschten Stimmen und leicht variierend verarbeitet, bis ein zweites Thema, diesmal auf der Obermediante in fis-Moll, untermalt von Skalenketten im Violoncello, auftaucht. Nach kurzem Fabulieren erklingt ein drittes Thema, jetzt wieder in D-Dur, das in beiden Stimmen fast spiegelbildlich verarbeitet wird. Das wörtlich zitierte Anfangsthema erscheint im reprisenartigen Schlussteil wieder, wird aber aufs Neue verarbeitet. In ähnlicher Weise verfährt der Komponist auch in der zweiten Fantasie für Horn und Bratsche.

op. 66: Fantasie D-Dur für Streichquintett (1998)

UA: 2000, ein Hotel in Hamburg, mit Mitgliedern des Hamburger Kammerensembles⁹⁸.

Satzbezeichnung:

⁹⁸ Es war nicht möglich, die Mitwirkenden sämtlicher Uraufführungen zu erreichen und so genauere Daten zu erhalten.

Freudentag, Allegro con brio, D-Dur, 4/4-Takt, 92 T.

Besetzung: 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello.

Autograph: Sechs durchnummerierte Seiten auf eineinhalb Doppelbögen. Die Bezeichnungen „Fantasiestücke für Streichquintett op. 66“ und „1. Freudentag“ stehen über der ersten Seite, d.h. ursprünglich sollten wohl weitere Sätze folgen.

Anmerkungen: Diese Fantasie entstand nach einer Idee von Schmidt-Kowalski. Das dominierende D-Dur ist für ihn, hier passend zur Satzbezeichnung, mit der Farbe Rot verbunden. Es trennt und umrahmt die beiden mittleren Abschnitte in B-Dur und a-Moll – letzterer beginnt bereits nach vier Takten seinen Wandel nach A-Dur - und bildet so die harmonische Klammer für dieses kleine Werk mit marschähnlichem Charakter.

op. 67: 3. Symphonie d-Moll (1997/98)

UA: 10.11.2000, Stadthalle Cloppenburg, Philharmonia Hungarica unter Manfred Neumann, Saarbrücken.

EA: März 2006, Universität Mexico-City, Unam Philharmonic Orchestra, Leitung: Manfred Neumann.

Druck: Philipp Buddemeier, Kryptos Verlag, Hamburg 2000.

Live-Mitschnitt der UA durch den NDR; CD-Einspielung bei Naxos, mit dem SWR-Orchester unter Manfred Neumann, Februar 2003.

Sätze:

1. Allegro moderato, d-Moll, 4/4-Takt, 176 T.

2. Scherzo, Allegro molto, d-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo Des-Dur, 288 T.

3. Finale, Adagio, D-Dur, 4/4-Takt, 218 T.

Autograph: Da sich das Original beim Widmungsträger Dieter Holzapfel befindet, standen nur eine verkleinerte Kopie der Handschrift sowie Stimmkopien zur Verfügung. 62 Seiten, Werkbezeichnung und Besetzung auf gesondertem Deckblatt.

Anmerkungen: Dieter Holzapfel (damaliger Geschäftsführer der ehemaligen Gemeinnützigen Siedlungsgemeinschaft Oldenburg, Anm. d. Verf.) war als Sponsor Widmungsträger der Sinfonie. Die Veranstalter der UA waren die Kunstfreunde Cloppenburg und die Oldenburgische Landschaft, unterstützt von der Landesparkasse Oldenburg und unter der Schirmherrschaft von Manfred Carstens, parlamentarischer Staatssekretär a.D.

Die Sinfonie folgt einem romantischen Programm: „Sie ist der Aufbruch in eine neue Zeit, voller Erwartungsstimmung, aus der Nacht ins Licht“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Der Komponist definiert mit diesen Worten erneut Romantik als Sehnsucht nach anderen, besseren Welten. Von daher ist die Wahl von d-Moll, der „Schöpfungstonart“ bei Schmidt-Kowalski, als Haupttonart dieser Sinfonie verständlich. Die Sinfonie steht stimmungsmäßig auch in Zusammenhang mit der Jahrtausendsinfonie op. 57. Formal hatte Schmidt-Kowalski die Absicht, Kammermusikalisches und Sinfonisches zu verbinden.

Der erste Satz folgt dem Sonatenhauptsatzschema. Schmidt-Kowalskis Kommentar: „Die aufgeladene Energie muss 'raus. Dunkle und halbdunkle Farben dominieren die Farbvorstellung.“ Dazu kommt eine neue Füllung der Tonalität. Die lydische Quarte im kraftvollen Hauptthema des ersten Satzes z.B. erlaubt mit ihrem Leitton zur Dominante das Verlassen der Tonart. Großterzbeziehungen geben innere Stütze in allen Sätzen. Sie bilden für Schmidt-Kowalski als magisches Dreieck symbolhaft „das Auge Gottes“ und sind für ihn Zeichen der Verbundenheit mit einer spirituellen Welt. Es sei dahingestellt, wieweit ihm der unvoreingenommene Hörer folgen kann. Leichter verständlich ist die Kontrastierung mit dem sanglichen Seitenthema.

Im zweiten Satz wird ein rhythmisches Thema wie für einen Bauerntanz mit einem heimatliedartigen Thema im Intermezzo kontrastiert. Dazu kommt ein pastoraler Charakter durch die Triller der Flöten und die einsetzenden F-Dur-Klänge. Der Finalsatz, ganz ungewöhnlich ein Adagio, beginnt mit einem „Schweben im Halbdunkel, dann taucht man ins Licht“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Mehrere Themen, einschließlich thematischer Anklänge aus dem 1. Satz, erscheinen in neuer harmonischer Gestalt, im Sinne der von Schmidt-Kowalski so bezeichneten „Metamorphose“ der Themen. Ein Choral im Stil Bruckners ist der Kern des Satzes. Seine Feierlichkeit ist, wie Schmidt-Kowalski sagt, „Balsam für die Seele“, beruhigt sie und macht sie zugleich aufnahmebereit. Dem hymnischen Höhepunkt dieses Satzes entspricht die endgültige Wendung nach Dur, mit D-Dur als angestrebter Zieltonart.

Die Kritiker äußerten sich damals durchweg begeistert. Sie bezeichneten Schmidt-Kowalski als romantischen Avantgardist, der aus dem vorhandenem Material etwas

Neues, Inspirierendes und Schönes schafft und ein Schwelgen in schönen Klängen, aber ohne Nostalgie erlaubt⁹⁹.

op. 68: Drei Stimmungsbilder für Blasorchester (1998)

UA: Oktober 1998, Konzerthalle Bergen, Niedersächsisches Jugendblasorchester Bergen, Leitung: Helmut Krause, LMD Niedersachsen.

Druck: Kryptos Verlag, Hamburg 1998; Gebr. Maschmann Edition, Osnabrück 2002; Copyright seit 2004 wieder bei Schmidt-Kowalski.

Live-Mitschnitt: 02.09.01 mit dem Orchester des Nordbayerischen Musikbundes unter Ernst Östreicher, Bamberg.

Sätze:

1. Blütenträume, Andante, G-Dur, 3/4-Takt, 143 T.
2. Wetterleuchten, Allegro molto, e-Moll, 3/4-Takt, 178 T.
3. Junge Liebe, Adagio mosso, Es-Dur, 3/2-Takt, 164 T.

Autograph: 45 Seiten auf elfeinhalb Doppelbögen, Großbuchstaben. Keine Jahresangabe bei der Werkbezeichnung. Besetzungsangaben auf jeder Seite.

Anmerkungen: Die UA fand in der Nähe eines Truppenübungsplatzes während eines Nachtschießens statt, wodurch sie sich wegen der dadurch entstandenen speziellen Atmosphäre beim Komponisten besonders eingepägt hatte. Das Werk ist Helmut Krause, dem Dirigenten der UA gewidmet. Am 24.06.2000 erhielt es den 2. Jurypreis der 4. Komponistenwerkstatt Bernsdorf/Sachsen (Kulturräume Leipziger Raum und Zwickauer Raum).

In seiner Stellungnahme zu diesem Werk schreibt der Komponist: „Es war mir ein Anliegen, in inhaltlicher und instrumenteller Hinsicht ein Werk zu schaffen, das sich von der üblichen Literatur für sinfonisches Blasorchester deutlich abhebt. So ging es mir gerade um einen zarten, romantischen, gewissermaßen pastellfarbenen Klang der Holzbläser, mit dem das Stück auch beginnt, sowie um eine intime, quasi kammermusikalische, sehr durchsichtige Instrumentierung. Inhaltlich haben die Satztitel in Verbindung mit den vorherrschenden Kreuztonarten zu einer optimistischen Grundstimmung geführt, die sich daraus entwickelte, dass dieses Werk von einem Jugendorchester uraufgeführt wurde. Jugendträume, der Aufbruch,

⁹⁹ Siehe auch die Kritiken von Werner Mathes in der Nordwest-Zeitung vom 13.11.00 und Lutz Penning in der Münsterländischen Tageszeitung, ebenfalls vom 13.11.00.

das 'Wetterleuchten' späterer Probleme und die 'Junge Liebe' waren die für die Komposition anregenden Stimmungen“¹⁰⁰.

Sowohl die Überschriften des Gesamtwerks wie auch der einzelnen Sätze weisen auf ihren romantischen, gefühlsbetonten Charakter. G-Dur ist als „Frühlingstonart“ im ersten Satz dominant. Ein Hornmotiv in e-Moll deutet auf die dunkleren Seiten auch der Jugend, bevor sich die zarte Anfangsstimmung wieder durchsetzt. Im zweiten Satz wird ein rhythmisches Horn- und Posaunenthema einerseits mit einer sanglichen Melodie des Altsaxophons kontrastiert als auch mit den staccato und fortissimo gespielten Oktavsprüngen der hohen Bläser andererseits, was die Vorstellung von Wetterleuchten über ruhiger Landschaft assoziieren mag. Der dritte Satz in Es-Dur schildert die junge Liebe in unterschiedlichen Situationen, vom „feierlichen Schwur der ewigen Liebe“ (so Schmidt-Kowalski) bis zu Unsicherheit und Zweifel wie im Mittelteil mit seinem h-Moll, von raschen Klarinetten- und Xylophonpassagen mit vielen Oktavsprüngen verdeutlicht. Die jungen Musiker hatten keine Verständnisprobleme.

**op. 69: Symphonische Fantasie a-Moll für großes Orchester oder Klavier,
„Leidenschaft und früher Tod“ (1998/99)**

UA: 25.06.2004, Staatstheater Oldenburg, Noord Nederlands Orkest, Leitung: Jürgen Kußmaul.

Druck: TSK-Musikverlag Harald Brumund; Verlagsrechte seit 2005 wieder bei Schmidt-Kowalski.

Satzbezeichnung:

Andante bzw. Allegretto, a-Moll, 3/4-Takt, 249 T.

Autograph: Es existieren zwei Autographen mit unterschiedlichen Bezeichnungen: 1998 entstand die „Fantasie für großes Orchester ‚Leidenschaft und früher Tod‘ von Thomas Schmidt-Kowalski (1998), Particell für Klavier zu 2 Hdn.“ mit der Satzbezeichnung „Andante“. Sieben Seiten auf zwei Doppelbögen. 1999 schrieb Schmidt-Kowalski die Orchesterpartitur mit dem Titel „Leidenschaft und früher Tod, symphonische Fantasie für großes Orchester“ mit der Satzbezeichnung „Allegretto“. 30 durchnummerierte Seiten auf siebeneinhalb Doppelbögen. Der Grund für die unterschiedlichen Satzbezeichnungen ist heute nicht mehr erkennbar. Ein Vergleich

¹⁰⁰ Aus „der turnermusiker“, Juli/August 1999, zur Erstauflage des Werks durch den Kryptos-Verlag.

der beiden Autographen zeigt, dass die Orchesterpartitur um zusätzlich ausgearbeitete Stimmen erweitert worden ist.

Anmerkungen: Die Idee zu diesem Werk kam Schmidt-Kowalski durch die Tondichtung „Tod und Verklärung“ op. 24 von Richard Strauss. Wie bei ihm folgt Schmidt-Kowalskis Werk einem inneren Programm. Es ist eine lange Fantasie über die Gegensätzlichkeit von Diesseits und Jenseits. Themenmaterial vom Anfang wird in Art einer Fortspinnung verarbeitet, sodass die Stimmung durch Tempo-, Rhythmus- und Tonartveränderung ständig wechselt und sich neue Themen entwickeln. Das Anfangsthema wird in Art einer Reprise wörtlich wieder aufgenommen. Daran schließt sich jedoch als letzter Abschnitt ein Adagio, jetzt im erlösenden A-Dur, das nach einem feierlichen, choralartigen Beginn mit Blechbläsern einen Ausblick in eine bessere Welt vermittelt, ein Hinweis darauf, dass der Tod für Schmidt-Kowalski mit positiven Assoziationen verbunden ist. Es fällt auf, dass die meisten Themen in der Regel von Bläsern vorgestellt werden. Kritiker hoben die Nähe zu romantischen Vorbildern wie Brahms und Bruckner in den instrumental wie harmonisch deutlich herausgearbeiteten Gegensätzen von Stimmungen hervor¹⁰¹.

op. 70: Fantasie für Hornquartett (1999/2000)

UA: 2001, Beijing, Volksrepublik China, mit dem American Horn Quartet.

Druck: Computerausdruck, teilweise mit vertauschten oberen drei Stimmen zur besseren Spielbarkeit durch die Hornisten.

Sätze:

1. Adagio mosso, d-Moll, 4/4-Takt, 88 T.
2. Andante, F-Dur, 4/4-Takt, 46 T.
3. Allegro con brio, d-Moll, 3/4-Takt, 173 T.

Autograph: Elf durchnummerierte Seiten für den ersten und dritten Satz auf drei Doppelbögen mit der Bezeichnung „Fantasie in 3 Sätzen für Hornquartett op. 70“ auf der ersten Seite. Auf einem gesonderten Doppelbogen drei Seiten für den zweiten Satz, der eigentlich als erster entstanden ist, mit dem Titel „Andante für 4 Hörner op. 70“ und dem Verfassernamen. Am Ende des dritten Satzes „August 2000“. Die Bezeichnung der Sätze weist auf die geplante Zusammengehörigkeit der Sätze hin.

¹⁰¹ Andreas Schneider trifft mit seiner Formulierung vielleicht am ehesten den Geist des Werkes im Sinne von Schmidt-Kowalski: „Hier der endliche Mensch, dort die Hoffnung auf etwas Bleibendes, Überzeitliches, Unendliches.“ In der Zeitschrift: „Diabolo“, 1.-07.07.2004

Anmerkungen: Carry Turner, der erste Hornist des American Horn Quartet, wurde von Schmidt-Kowalski gefragt, ob er sich für ein Hornquartett interessiere. Der zweite Satz gefiel Turner, also schrieb Schmidt-Kowalski die weiteren Sätze, daher auch die unterbrochene Satzfolge der Autographen. Bei der UA wurde der zweite Satz von den Spielern nach D-Dur transponiert, da er sehr hoch gesetzt ist. 2002 wurde das Werk mehrfach in amerikanischen Universitätsstädten aufgeführt¹⁰².

Ungewöhnlich ist die Verwendung der gleichen Haupttonart für alle drei Sätze. Auch das F-Dur des zweiten Satzes geht über in die parallele Molltonart d-Moll. Alle drei Sätze haben eine Art Reprise, in der das erste Thema zunächst zitiert wird, um dann einer weiteren Durchführung unterzogen zu werden. Hier zeigt sich, dass auch bei Fantasien Vorgaben zum Thema Sonate, d.h. der harmonische und zyklische Zusammenhang von Sätzen, für Schmidt-Kowalski trotz aller Abweichungen nach wie vor ihre Bedeutung haben.

op. 71: Geplant: Hertefeld-Symphonie für Kammerorchester (1999)

Anmerkungen: Das Opus ist trotz großzügiger Anzahlung durch den Grafen Siegfried Eulenburg zu Hertefeld nicht über das Stadium der Planung hinausgelangt, obwohl Schmidt-Kowalski später ein anderes Werk für ihn geschrieben hat. Die Verbindung zu Graf Eulenburg¹⁰³ war über Jörg Michael Henneberg, den Historiker der Oldenburgischen Landschaft, zustande gekommen.

op. 72: Variationen für Streichquintett über „Heil Dir, o Oldenburg“ (1999)

UA: 14.05.1999, Preußen-Palais, Oldenburg, mit Lothar Littmann, Bar., Florian Topp, Kl., Mariette Kratz, Daniel Thieme, V., Astrid Mascher, Peter Mascher, Va., Claudia Schwarze, Vc. (Hamburger Kammerensemble).

Druck: TSK-Musikverlag Harald Brumund, o.J.; neu bei Christian Meyer Edition, Oldenburg, o.J..

CD-Einspielung: Sternenklang-CD, TSK-Musikverlag Harald Brumund, mit Hamburger Kammerensemble (s.o.). Titel auch auf eigener CD der Oldenburgischen Landschaft: „Heil Dir, o Oldenburg“.

Besetzung: 1. und 2. Violine, 2 Violen, Violoncello.

¹⁰²Kontaktaufnahmen zu Carry Turner waren bisher vergeblich.

¹⁰³Graf Eulenburgs Großvater, Fürst Philipp zu Eulenburg und Hertefeld (1847-1921), u.a. preußischer Gesandter in Oldenburg von 1888 bis 1890, gehörte damals zum engeren Freundeskreis von Wilhelm II. (Der Fürst hat ebenfalls komponiert, z.B. die „Skaldengesänge“, s. Anmerkungen zu op. 72) Nähere Angaben unter www.ostdeutsche-biographie.de vom 26.01.09.

Satzbezeichnung:

Andante (mit 9 Variationen), F-Dur, 4/4-Takt, 271 T.

Text: Der Text von Theodor von Kobbe (1798-1845, Textkürzung 1929 nach einem Vorschlag des Ollnborger Kring) war ursprünglich von der Großherzogin Cäcilie von Oldenburg (1807-1844) vertont worden.

Autograph: 19 Seiten. Jede Variation und die Coda ist gesondert ausgezählt. Das Werk trägt die Überschrift: „Variationen unter freier Verwendung von Motiven aus der Melodie von „Heil dir, o Oldenburg“.

Anmerkungen: Das Werk entstand im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft für einen Historismusabend in Oldenburg. Bei dem Konzert unter der Schirmherrschaft von Anton Günther Herzog von Oldenburg wurde zuerst die Hymne „Heil Dir, o Oldenburg“ im Original mit Gesang und Klavier vorgetragen, anschließend erklangen die Variationen instrumental, „romantisch-lyrische Stücke mit sanften ironischen Implikationen“¹⁰⁴. Außer weiteren Werken von Schmidt-Kowalski (einer ersten Kostprobe des neuen op. 73, „In den Trümmern der Klosterkirche zu Hude“, dem 3. Klavierquartett E-Dur op. 63 und „Pentagramm“ op. 60, hier als Quartettsatz gespielt) wurden die „Skaldenlieder“ von Graf Philipp zu Eulenburg vorgetragen.

Die Einleitung präsentiert verarbeitetes Themenmaterial, zunächst von den hohen Streichern im Pizzicato vorgetragen, ein deutlicher Kontrast zur vorangegangenen Originalmelodie. In den neun Variationen werden Motive der Melodie, durch alle Stimmen und verschiedene Tonarten wandernd, abwechslungsreich gestaltet. Den Abschluss bildet eine verhältnismäßig lange Coda. Die Haupttonart F-Dur wird mehrfach bestätigt. Die weiter verwendeten Tonarten C-Dur, D-Dur, f-Moll und a-Moll bleiben, von Schmidt-Kowalskis Überlegungen zu den Tierkreiszeichen ausgehend, im Vorstellungsbereich von Winterende bis Frühling, was mit der Zeit der Entstehung des Werks übereinstimmt (s. auch Abb. 21, Quintenzirkel und Tierkreiszeichen). Insgesamt ist es eine liebevolle, wenn auch leise ironisch gefärbte Verbeugung an die Oldenburgische Heimat.

op. 73: Fünf Lieder nach Gedichten von Hermann Allmers für Gesang und Klavier (1999)

UA: „In den Trümmern der Klosterkirche“: 14.05.1999, Preußenpalais, Oldenburg, Lothar Littmann, Bar. und Florian Topp, Kl.

¹⁰⁴ So Werner Mathes in seiner Kritik vom 17.05.1999 in der Nordwest-Zeitung

„Die Heidenacht“: 04.07.1999, Knagge, Oldenburg (laut GEMA).

„Ein schönes Menschenangesicht“: 04.07.1999, Knagge, Oldenburg (laut GEMA).

„Ave Maria im Gebirge“: 20.05.2000, St. Johannis-Baptist-Kirche, Steinfeld, Sabine Paßow, S. und Wilhelm Hofmann, Kl.

Gesamt: 07.04.2003, Kleines Haus, Oldenburg, mit Susanne Schubert, Gesang, und Wilhelm Hofmann, Kl.

CD-Einspielung: 2000: „Ave Maria im Gebirge“ auf Sternenklang-CD, TSK-Musikverlag Harald Brumund, mit Sabine Paßow, S., Wilhelm Hofmann, Kl.; Titel auch auf eigener CD der Oldenburgischen Landschaft.

Sätze:

1. In den Trümmern der Klosterkirche zu Hude, Andante, C-Dur, 4/4-Takt, 88 T.
2. Ein schönes Menschenangesicht, Adagio, As-Dur, 4/4-Takt, 68 T.
3. Die Heidenacht, Allegro moderato, b-Moll, 4/4-Takt, 120 T.
4. Nebelkampf, Andante, e-Moll, 3/4-Takt, 113 T.
5. Ave Maria im Gebirge, (ohne Angaben, da Autograph bei Widmungsträger)

Text: Hermann Allmers (1821-1902, Rechtenfleth), Werke in Auswahl, Nachdruck ausgewählter Werke, o.J.. Allmers Werke, die ursprünglich als historische Heimatkunde galten, „müssen“ heute als Literatur angesehen werden, wie „die Männer vom Morgenstern und Rüstringer Heimatbund“ (Herausgeber der Allmers-Werke) meinen.

Autograph: Die Lieder stehen in der angegebenen Reihenfolge auf Papier von Star Nr. 142, 4x3 Systeme. Die Seitenzählung beginnt für jedes Lied wieder neu. Insgesamt sind es 28 Seiten auf acht Doppelbögen (ohne Lied Nr. 5). Das Original von „Ave Maria im Gebirge“ befindet sich bei Manfred Carstens (Parlamentarischer Staatssekretär a.D.) als dem Widmungsträger und Schirmherrn des Konzerts der UA in Steinfeld und Sponsor der 3. Sinfonie op.67.

Anmerkungen: Die Gedichte wurden von Jörg Michael Henneberg im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft ausgewählt, um Allmers Texte im Zuge des Historismus wiederzubeleben. Schmidt-Kowalski betrachtete die Gedichte eher mit gemischten Gefühlen. Besonders das Gedicht „Ein schönes Menschenangesicht“ war für ihn „Endzeitkitsch“.

op. 74: Fantasie für sinfonisches Blasorchester, Neuer Tag (1999)

UA: 13.11.2004, Trinitatis-Kirche, Jade, Sinfonisches Blasorchester Jaderberg, Leitung: Arne Müller.

Druck: TSK-Musikverlag Harald Brumund, Rastede 2000; neu bei Christian Meyer Edition, Oldenburg 2005.

Satzbezeichnung:

Andante mosso, F-Dur, 3/4-Takt, 131 T.

Autograph: 16 durchnummerierte Seiten auf vier Doppelbögen. Das erste Blatt trägt außer dem Verfassernamen zusätzlich den Titel „Neuer Tag op. 74,1“, da zunächst weitere Teile vorgesehen waren. So trägt op. 102 c die entsprechende Opuszahl 74,3.

Anmerkungen: Bei der UA wurde das ursprünglich für einen Kompositionswettbewerb geschriebene Werk im Rahmen eines gemischten Programms von J.S. Bach über John Miles bis hin zu den Pet Shop Boys vorgestellt. Die Tonart F-Dur sorgt für die durchweg positive Stimmung in diesem Satz, passend zum Titel des Werks, obwohl sie eigentlich bei Schmidt-Kowalski zu den 'Wintertonarten' gehört. Sie wird auch nicht, ungewöhnlich für Schmidt-Kowalski, durch andere Tonarten abgelöst. Akkordbrechungen, Skalenabschnitte, schnelle Sechzehntelketten über fast zwei Oktaven, dazu eine markante Rhythmusfigur sorgen für Abwechslung und spielerische Leichtigkeit trotz vollen Bläserklangs. Schmidt-Kowalskis mit den Tonarten verbundene Farbvorstellungen sowie die dazugehörige Bedeutungen sind hier nicht zu hören. Sie helfen auch nicht in jedem Fall, die Auswahl einer Tonart zu erklären.

op. 75 Nr.1: Traumphantasien für Streichtrio F-Dur (1992),

Nr. 2: Traumphantasien für Streichtrio B-Dur (1999/2000)

UA: Nr. 1: (vormals „Nachtstücke“ op. 44) 1993, Freizeitstätte Bürgerfelde, Oldenburg, mit Stefan Meier, V., Peter Meier, Va., Viola Gebhardt, Vc. (Walpurgis-Ensemble).

Nr. 2: 27.02. 2000, Rathaus Riegelsberg, mit Dalia Stulgyte-Schmalenberg, V., Verena Wehling, Va., Alexandra Mickisch, Vc. (Schmalenberg-Trio).

CD-Einspielung: 1994 bei Laika-Records; 2003 als „Nachtstücke“ neu aufgelegt bei Schmidt-Kowalski.

Sätze:

Kommentiertes Werkverzeichnis

Nr. 1:

1. Larghetto, F-Dur, 4/4-Takt, 29 T.
2. Allegro, misterioso, F-Dur, 4/4-Takt, 39 T.
3. Allegro con brio, b-Moll, 6/8-Takt, 32 T.
4. Quasi Rezitativo, Adagio, C-Dur, 3/4-Takt, Andante E-Dur, 3/4- u. 6/4-Takt, 6 bzw. 22 T.
5. Allegro moderato, C-Dur, 6/8-Takt, 82 T.
6. Larghetto (wie 1)

Nr. 2:

1. Allegro moderato ma con brio, B-Dur, 3/4-Takt, 100 T.
2. Allegro molto e con brio, d-Moll, 6/8-Takt, 109 T.
3. Adagio, zart, F-Dur, 4/4-Takt, 91 T.
4. Allegro molto, B-Dur, 6/8-Takt, 95 T.

Autograph: Nr.1 (das umbenannte op. 44): Acht durchnummerierte Seiten auf vier Doppelbögen. Auf dem ersten Blatt die Werkbezeichnung „Nachtstücke für Streichtrio“ mit der korrigierten Opuszahl 75,2, die später aus chronologischen Gründen in op. 75,1 umgeändert wurde, was zugleich der inneren Logik beider Teile entspricht. Am Ende ein handschriftlicher Hinweis: „Erstes Stück Larghetto als Schlussstück wiederholen“. Einige der Kopien tragen noch die ursprüngliche Opuszahl 44.

Nr. 2.; 18 Seiten auf viereinhalb Doppelbögen mit der Werkbezeichnung „Traumfantasien op. 75,2“ und als Entstehungsjahr 1999/2000.

Anmerkungen: Nr. 1: Die Anregung geschah durch Stefan Meier, V., der ursprünglich eine Studie für Doppelgriffe vorgeschlagen, hatte. Daraus wurden dann die „Traumphantasien“, die auch tatsächlich nachts entstanden waren. Nr. 2 hatte im Programm der UA eine völlig andere Satzbezeichnung: Allegro molto, Andante mosso, Allegro molto, Coda und als Entstehungsjahr 1999. Der Grund für diese Bezeichnungen ist nicht mehr ersichtlich. Im übrigen ist das Werk der Bratschistin Vera Wehling (Solobratschistin im Mahler Chamber Orchestra, Mitglied des Deutschen Sinfonie Orchesters Berlin) gewidmet. Bei der UA von Nr. 2 wurden beide Teile des Werks nacheinander gespielt.

Für Schmidt-Kowalski fassen diese beiden Werkteile mit der gleichen Besetzung und verwandten Tonarten sozusagen die innere Nachtwanderung zusammen, die er seit

dem Entstehen des ehemaligen op. 44 durchgemacht hat. Die fünf kleinen, lyrischen Fantasien des ersten Teils werden durch die Wiederholung der ersten Fantasie am Schluss nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu einem Zyklus verbunden, der verschiedene nächtliche Stimmungen zum Inhalt hat, bis hin zu einem beunruhigenden Tanz nächtlicher Schatten in b-Moll. Im zweiten Teil benutzt Schmidt-Kowalski seine „Bekennnistonart“ B-Dur, um seine mittlerweile gewonnenen Lebenserfahrungen musikalisch auszudrücken. In der Anordnung der Sätze folgt dieser Teil eher der Sonatenform. B-Dur bildet die harmonische Klammer der Sätze, deren Abfolge auf den Dreiklangstönen von B-Dur basiert. Anlass zu diesem Werk war ein Auftrag von Eckart Schloifer aus Interesse an der Musik Schmidt-Kowalskis. 1999 bei den Niedersächsischen Musiktagen u.a. mit Nikolai Schneider, Vc., aufgeführt, war dieses Werk zugleich auch als Anregung für das Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 84.

op.76: Meditationen an der Jahrtausendschwelle für Streichorchester (1999)

UA: 12.03.2000, Pfarrkirche St. Josef, Riegelsberg, Kammerorchester Riegelsberg unter Eckart Schloifer.

Druck als op. 76 bei Harald Brumund, Rastede 2000, Neudruck als op. 101 bei Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Andante con moto, g-Moll, 4/4-Takt, 98 T.
2. Scherzo, Allegro con brio, g-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo, Allegro molto, C-Dur, 156 T.
3. Finale, Adagio, G-Dur, 4/4-Takt, 64 T.

Anmerkungen: Das Werk war im Auftrag der Interpreten der UA entstanden. Da der ursprüngliche Titel mittlerweile für Schmidt-Kowalski keine Bedeutung mehr hatte, änderte er ihn in „Impressionen in g-Moll“ op. 101 um. (Weiteres s. dort).

op. 77: Trio D-Dur für Oboe, Fagott und Bassklarinette, „Romantische Impressionen“ (1999/2000)

UA: Sommer 2000 auf Rügen mit Stefan Egeling (keine weiteren Angaben).

Sätze:

1. Erste Liebe, Adagio, zart bewegt, D-Dur, 4/4-Takt, 75 T.
2. Rügen, Adagio, b-Moll, 4/4-Takt, 71 T.

3. Scherzo, Allegro non troppo ma con brio, h-Moll, 6/8-Takt, 116T.

Autograph: Zehn durchnummerierte Seiten auf drei Doppelbögen, ohne Jahresangabe.

Anmerkungen: Das Werk war ein Auftrag durch einen damaligen Freund der Bratschistin Verena Wehling. Er war als Oboist Mitglied eines solch ungewöhnliches Ensembles. Die romantisch-programmatischen Bezeichnungen für das ganze Werk und besonders für die beiden ersten Sätze weisen auf den Zusammenhang von Auftrag und Ort der UA. Dazu passt die Tonart D-Dur, für Schmidt-Kowalski mit Juni als Sommerhöhepunkt und der Farbe Rot verbunden. Im eher ungewöhnlichen Großterzabstand zur Haupttonart des Werks steht b-Moll als Tonart des zweiten Satzes, mit dem Schluss in der gleichnamigen Durtonart. Erst der dritte Satz beginnt mit h-Moll in der parallelen Molltonart zum D-Dur des ersten Satzes, strebt aber, entsprechend Schmidt-Kowalskis Vorstellungen, nach H-Dur, insgesamt ein, empfindsames, stellenweise auch melancholisches Werk für drei gleichberechtigte Musiker.

op. 78: Fünf Sonette für Gesang und Klavier, nach Michelangelo, „Die Brücke über die Zeit“ (2000)

UA: 20.05.2000, St. Johannis-Baptist-Kirche, Steinfeld, mit Sabine Paßow, S., Wilhelm Hofmann, Kl., in Anwesenheit des Komponisten.

Sätze:

1. An Tommaso Cavalier, Adagio, C-Dur, 4/4-Takt, 73 T.
2. Die Heimat unserer Liebe, Andante, E-Dur, 4/4-Takt.¹⁰⁵

Die Sonette 3 bis 5 fehlen

Text: Eine Auswahl von Sonetten des Malers, Bildhauers und Dichters Michelangelo Buonarroti (1475-1564), die dieser für seine Muse Vittoria Colonna (1490-1547) geschrieben hatte, übersetzt von Erwin Redslob¹⁰⁶. Der Text des ersten Liedes galt dem italienischen Kunstsammler und Zeichner Tommaso Cavalieri (etwa 1509/10-1587)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Keine Taktzahl, da das Autograph unvollständig ist.

¹⁰⁶ Edwin Redslob (1884-1973), Kunsthistoriker, war von 1920 bis 1933 Reichskunsthauptmann in der Weimarer Republik. Er hielt sich zwischen 1932 und 1945 hauptsächlich mit Übersetzungen über Wasser. Später war er einer der Mitbegründer und Rektor der FU Berlin. Nach www.wikipedia.org, Edwin Redslob, vom 11.01.2010. Auch Rainer Maria Rilke hat eine ganze Reihe von Michelangelos Gedichten übersetzt.

¹⁰⁷ Nach www.onlinekunst.de vom 30.07.10, Eintrag vom 02.03.06.

Autograph: Soweit vorhanden, acht durchnummerierte Seiten auf zwei Doppelbögen von Star-Papier Nr. 142, 4x3 Systeme. Im Titel auf der ersten Seite wird auch die Übertragung der Sonette von Edwin Redslob. erwähnt.

Anmerkungen: Auftraggeber des Werks war die Oldenburgische Landschaft, der Anlass ein Projekt im Jahr 2000: „Oldenburg in Italien“, speziell: „Nikolaus Friedrich Peter und Italien, eine Ausstellung zu dessen 100. Todestag“. Einer von mehreren Kompositionsaufträgen ging damals an Schmidt-Kowalski. Die Sonette gefielen Schmidt-Kowalski und er traf seine Auswahl. Die Vertonungen sind „ein Gruß an die alten Meister“, mit dem er inhaltlich und formal ganz bewusst an Vergangenes anknüpfen wollte. Eine gewisse Konfrontation zum gegenwärtigen Musikbetrieb, zu komponierenden Zeitgenossen und Teilen des Publikums war dabei durchaus beabsichtigt.

op. 79: Geplant: Fantasiestücke für Blockflötenquartett

Das Werk wurde ursprünglich initiiert durch einen Mitkonfirmanden, der jedoch aus dem Projekt ausstieg.

op. 80: Nr. 1: Fantasie d-Moll für Tuba und Orgel (1989)

Nr. 2: Fantasie d-Moll für Tuba und Klavier

UA: Nr. 1: 26.10.2002, Ev. Kirche Springe, Ulrich Stamm, Tuba, Organist unbekannt.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, 4/4-Takt, 208 T.

Autograph: Nr. 1: Neun Seiten auf viereinhalb Doppelbögen, mit einer Kadenz. Werkbezeichnung ohne Jahreszahl auf der ersten Seite.

Nr. 2: Gleiche Ausführung wie Nr. 1, drei Seiten. Die weiter ausgearbeitete, unvollendete Klavierstimme wird auf Anforderung fertiggestellt.

Anmerkungen: Ulrich Stamm, Tubist im Orchester der Staatsoper Hamburg, bat um ein Stück für Tuba und Orgel. Das Werk hat für Schmidt-Kowalski etwas „vom Elefanten“. Die lange Fantasie wird von der Auseinandersetzung zwischen d-Moll und D-Dur, das sich diesmal nicht durchsetzt, bestimmt. Die kleine Kadenz bietet die seltene Möglichkeit einer solistischen Darbietung für dieses Instrument.

op. 81: „Niedersachsenlied“ für Männerchor und Blechbläser (2003)

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, D-Dur, 4/4-Takt, 127 T.

Aufnahme: 2003, Radiophilharmonie Hannover und ein Chor.

Text: Hermann Grote, Verfasser des Niedersachsenliedes „Wir sind die Niedersachsen“ (1934), neu gefasst von Anton Obendorf. Die Herkunft der Melodie ist unbekannt.

Autograph: Dreizehn durchnummerierte Seiten auf halben und ganzen Doppelbögen. Der Liedtitel mit dem Hinweis auf die Bearbeitung befindet sich auf der ersten Seite, keine Jahresangabe. Der Chorsatz umfasst zwei Seiten auf Star-Papier mit 12 Systemen, Text über jeder Stimme.

Anmerkungen: Das kleine Werk ist nicht bei der GEMA angemeldet wegen ungelöster Probleme mit dem Verlag von Anton Obendorf. Es ist ein Heimatlied mit klaren Strukturen und einfachem Rhythmus. Nach einer Einleitung folgt das Lied der dreiteiligen Liedform, mit Wiederholung des letzten Abschnitts.

op. 82: Fantasie G-Dur für Mandoline und Gitarre „Romeo und Julia“ (2000)

UA: 03.11.2000, Stadthalle Unna, mit Duo Daniel Ahlert, Mandoline, Birgit Schwab, Gitarre, Bergkamen.

Druck: Ahlert-Schwab, Bergkamen 2002.

CD-Einspielung: Auf „Chilli con Tango, Musik für Mandoline und Gitarre“, Daniel Ahlert und Birgit Schwab, 2004.

Satzbezeichnung:

Andante, G-Dur, 4/4-Takt, 113 T.

Autograph: Fünf durchnummerierte Seiten mit vollständiger Werkbezeichnung und Datum am Schluss: „Oldenburg 30.7.2000“, zusammen mit dem Zusatz „Alle Rechte beim Urheber“

Anmerkungen: Das Werk ist Daniel Ahlert und Birgit Schwab gewidmet, einem Mandolinen-Gitarren-Duo. Sie baten Schmidt-Kowalski um eine Komposition für ihre neue CD. Schmidt-Kowalskis Kommentar dazu: „Ich hatte mich vorher noch nie mit Zupfinstrumenten beschäftigt, finde aber solche Anregungen immer sehr spannend. Die Vorstellung, dass Romeo seiner Julia unter dem Balkon abends ein Ständchen bringt, der tragische Verlauf der Liebesgeschichte, und die Idee, den Schluss der Tragödie zu überhöhen, indem die Idee der Liebe über den Tod hinaus weiterklingt, bestimmte den Verlauf der Komposition. So klingt das ‚Liebesthema‘ am Schluss zart und verklärt aus, gleichsam als Motto der nie versiegenden Liebe aller Romeos

und Julias aller Zeiten.“¹⁰⁸ Dieser Stoff war für den Komponisten willkommener Anlass, das Liebesthema in seiner dramatischen und emotionalen Spannweite so umzusetzen, dass es von den Zuhörern unmittelbar verstanden wird.

Das Werk besteht aus drei deutlichen Abschnitten. Der erste verläuft in ruhigem Andante. G-Dur, für Schmidt-Kowalski als Frühlingstonart mit der Farbe Grün und dem Monat Mai verbunden, ist damit die Tonart der Wahl für eine junge Liebe. Im zweiten Abschnitt transportieren Achteltriolen und lange Sechzehntelläufe in der Gitarrenstimme sowie eine Reihe von Anweisungen für ein rascheres Tempo die Stimmung der tragischen Ereignisse, jetzt auf der harmonischen Basis von c-Moll. Im dritten Abschnitt, einem zarten, gesanglichen Adagio in G-Dur wird die Liebe mit einer wörtlich genommenen Überhöhung des Liebesthemas in der nach oben oktavierten Mandolinenstimme bestätigt.

op. 83: Vier Duette für zwei Sopranstimmen und Klavier zu vier Händen, nach Gedichten von Eichendorff, Mörike und Schiller (2000)

UA: 08.03.2002, Schloss Landestrost, Neustadt am Rübenberge, mit Heidrun und Dörte Blase, Gesang, Grainne Dunne, Hans-Erich Nolte, Kl.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Nachtigall, Andante, D-Dur, 4/4-Takt, 50 T.
2. Die Lerche, Allegro molto, g-Moll, 3/4-Takt, 98 T.
3. Um Mitternacht, Adagio, frei imTempo, a-Moll, 4/4-Takt, 107 T.
4. Hymne an den Unendlichen, Allegro moderato, C-Dur, 6/4-Takt, 65 T.

Texte: Freiherr Joseph von Eichendorff: „Nachtigall“ und „Die Lerche“; Eduard Mörike: „Um Mitternacht“; Friedrich Schiller: „Hymne an den Unendlichen“¹⁰⁹.

Autograph: 25 durchnummerierte Seiten auf sechseinhalb Doppelbögen. Vollständige Werkbezeichnung auf der ersten Seite, am Schluss: „Oldenburg, 27.11.2000“. Die Anordnung der Lieder macht deutlich, dass sie unmittelbar nacheinander entstanden sind.

Anmerkungen: Die Lieder wurden auf Anregung von Rudolf Krieger komponiert, dessen Frau Dörte, geb. Blase, und ihre Schwester Sängerinnen sind. Veranstalter der UA war der Landkreis Hannover. Alle Texte wurden von den Sängerinnen

¹⁰⁸ Text aus dem Vorwort der gedruckten Fassung (auch im Booklet der CD).

¹⁰⁹ S. auch op. 89.

ausgewählt und in der UA zusammen mit Liedern von Anton Rubinstein und Arien aus zwei Opern von Gioacchino Rossini interpretiert.

Die vier Lieder lassen keine vorgegebene Liedform erkennen. Sie sind vielmehr Fantasien mit einer fast plakativen Umsetzung von Schmidt-Kowalskis Farbvorstellungen und Deutungen der damit verbundenen Tonarten. Im ersten Lied ist D-Dur, für Schmidt-Kowalski mit dem Höhepunkt des Frühlings und der Farbe Rot verbunden, das geeignete Transportmittel für Emotionen zum Thema Frühling, im Gedicht versinnbildlicht durch die Nachtigall. Das zweite Lied entspricht mit seiner Grundstimmung in g-Moll der melancholischen Aussage des Textes: „Ich kann hier nicht singen...“, bis sich im letzten Drittel des Liedes die Stimmung positiv nach G-Dur wandelt und mit Triolen- und Sechzehntelketten den hoffnungsfrohen Aufstieg der Lerche in den Himmel tonmalerisch verdeutlicht. Das dritte und längste Lied steht mit a-Moll in einer Tonart, die bei Schmidt-Kowalski mit ihrem eingetrübten dunklen Blau zur Vorstellung einer Frühlingsnacht gehört.

Das letzte Lied schließlich hat durch seine Thematik bei Schmidt-Kowalski einen weiteren schöpferischen Impuls ausgelöst, dessen Ergebnis die gleichnamige Komposition für Blasorchester op. 89 ist. Fugato-Einsätze, Wechselgesang, aber auch parallele Stimmführung und gegenläufige Melodieabschnitte kennzeichnen die beiden Gesangsstimmen. Wiederholt werden auch Textpassagen lautmalerisch umgesetzt, so z.B. der Flug der Lerche mit wellenartigen Achtel- oder Sechzehntelketten oder das Tosen eines Gewitters. Hier mischt sich Schmidt-Kowalskis Vorstellung von Tonmalerei, d.h. die Zusammenstellung von Tonarten eines Werkes entsprechend ihrer Bedeutung für ihn, mit den eher programmatisch bedingten Vorstellungen, die diesem Begriff immanent sind.

op. 84: Konzert a-Moll für Violoncello und Orchester (2002)

UA: 16.02.2003, Hilpert-Theater, Lünen/Westf., Nikolai Schneider und das Kammerorchester Lünen, Leitung Frank Fischer.

Druck: Klavierauszug und Partitur, Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

CD-Einspielung: April 2003, mit Nikolai Schneider und dem SWR-Orchester Kaiserslautern unter Manfred Neumann. Ein weiteres Konzert mit Nikolai Schneider und der NDR Radiophilharmonie unter Enrique Mazzola wurde am 10.09.2004 in Oldenburg aufgenommen.

Sätze:

1. Allegro moderato, a-Moll, 4/4-Takt, 168T.
2. Adagio mosso, D-Dur, 6/4-Takt, 110T.
3. Allegro moderato e marcato, a-Moll, 2/4-Takt, 279 T.

Autograph: 93 durchnummerierte Seiten, vollständige Werkbezeichnung und Besetzung auf dem Deckblatt, am Schluss „Oldenburg, 8.4.2002“. Der Klavierauszug hat ein eigenes Autograph von 51 Seiten mit vollständiger Werkbezeichnung und Angabe der Besetzung. Das Werk ist Christian Meyer gewidmet, der Notensatz und Layout gefertigt hat.

Anmerkungen: Das Cellokonzert war ein Auftragswerk zum 150. Jubiläum der Sparkasse Lünen und wurde auf Anregung von Nikolai Schneider (Solocellist der NDR Radiophilharmonie) geschrieben, den Schmidt-Kowalski 1999 bei den Niedersächsischen Musiktagen kennengelernt hatte und der das Werk bei der UA interpretierte. Die dreisätzig Form des Werks lehnt sich an das klassische Solokonzert an, wenn auch mit sinfonischen Ausmaßen besonders des letzten Satzes. Die Sonatenhauptsatzform gibt genügend Raum zur Entfaltung der virtuellen Fähigkeiten des Solisten und der sanglichen Möglichkeiten seines Instruments, die er nicht nur in der an die Bachschen Cellosuiten erinnernden Solokadenz im ersten Satz ausleben kann. Anders als in den Virtuosenkonzerten des 19. Jh. sind hier Solist und Orchester gleichberechtigt.

Das die beiden Ecksätze dominierende a-Moll strebt jeweils am Satzende zum gleichnamigen A-Dur. Beide Tonarten bilden so eine doppelte harmonische Klammer. Eine große Expressivität kennzeichnet den zweiten Satz. Im Finalsatz schließlich wird das anfängliche a-Moll mit G- und B-Dur umspielt, bis sich am Ende A-Dur, zunächst fast rezitativartig, schließlich heiter und fröhlich durchsetzen kann. Schmidt-Kowalski selbst zu seinem Werk: „Ich versuche... eine zeitgenössische Romantik zu entwickeln... So habe ich auch in dem Cellokonzert versucht, seelische Bedürfnisse nach Emotionalität, Sehnsucht nach besseren Welten zu befriedigen, Bedürfnisse, wie sie auch heutige Menschen haben“¹¹⁰. In der UA wurde dieses Werk zusammen mit Werken von Johannes Brahms und Anton Dvorák aufgeführt, also ganz in einem romantischen Kontext, aber mit einem deutlichen Bezug zum Heute. Die Kritik sah hier besonders die Nähe zur Filmmusik ohne negative Einschränkung gegeben.

¹¹⁰ Schmidt-Kowalski in einem schriftlichen Kommentar zu seinem op. 84.

op. 85

Nr. 1: Missa in c-Moll für Orgel und gemischten 4stg. Chor (ohne Credo, 2001)

Nr. 2: Credo für Orgel und gemischten 4 stg. Chor (2001/2002)

Nr. 3: Missa in c-Moll für Kammerorchester und gemischten 4stg. Chor (2002)

Nr. 4: Missa in c-Moll für großes Orchester und Chor (2009)

UA: Nr. 1: 22.09.2001 St. Marien-Basilika, Cloppenburg-Bethen, mit Kammerchor „pro musica bremen“, an der Orgel Regionalkantor Stefan Decker, Leitung: Thomas Busch.

Nr. 1 und Nr. 2 (Credo): 21.04.2002, St. Lamberti-Kirche, Oldenburg, Kammerchor „pro musica bremen“, Reinhard Gräler, Orgel, Leitung: Thomas Busch.

Nr. 3: 06.04.2003 Versöhnungskirche, Remscheid, Mozartchor und Kammerorchester Remscheid, Leitung: KMD Christoph Spengler.

Nr. 4: 14. und 15.11.2009, St. Josef, Oldenburg, Chöre der Graf-Anton-Günther-Schule, Junges Philharmonisches Orchester Niedersachsen unter der Leitung von Oliver Dierks.

Druck: Bruno Alt, im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft. Druck der erweiterten Orchesterfassung: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2009.

Live-Mitschnitte von allen UAen. Der NDR zeichnete das Konzert vom 15.11.2009 auf.

Sätze:

Nr. 1:

1. Kyrie, Adagio, c-Moll, Allabreve-Takt, 114 T.
2. Gloria, Allegro con brio, F-Dur, 3/4-Takt, 186 T.
3. Sanctus, Adagio, D-Dur, 4/4-Takt, 100 T.
4. Agnus Dei, Andante con moto, un poco pesante c-Moll, 4/4-Takt, 71 T.

Nr. 2: Credo, Adagio, As-Dur, 4/4-Takt, 242 T.

Nr. 3 und Nr. 4:

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei

Text: Lateinischer Messtext.

Autograph: Nr. 1: 41 durchnummerierte Seiten auf zehneinhalb Doppelbögen. Der ursprüngliche Name „Missa oldenburgensis in C-Moll ...“ ist noch zu erkennen, wurde aber als „zu provinziell“ abgeändert. Nr. 2: Das gleiche Papier mit der Überschrift „Credo“, 24 durchnummerierte Seiten auf sechs Doppelbögen. Nr. 3: wie oben, 95

durchnummerierte Seiten auf 23 Doppelbögen. Werkbezeichnung und Besetzung (1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trompete, Streichquintett) über der ersten Akkolade. Der Text steht unter jeder Gesangsstimme.

Anmerkungen: Die Messe war ein Auftragswerk der Oldenburgischen Landschaft zur Verabschiedung und dem 75. Geburtstag des Weihbischofs von Vechta, Dr. Max-Georg Freiherr von Twickel, dem das Werk urkundlich mit Datum vom 22.08.2001 vom Auftraggeber gewidmet wurde. Die UA geschah noch ohne Credo und nur mit Orgel, was einer älteren Tradition des Ordinariums (Ende des 19. Jhs.) entspricht. Das Werk hat große Bedeutung für Schmidt-Kowalski, war er doch bereits als Kind sehr beeindruckt von Ludwig van Beethovens „Missa Solemnis“ und wollte, seit er sechzehn Jahre alt war, eine Messe schreiben. Zudem ist der Messtext für ihn überkonfessionell, urchristlich, seit 2000 Jahren gültig. Für Schmidt-Kowalski war dieser Auftrag daher ein inneres Fest, konnte er doch sein Gottesurbild vertonen. Er sieht sich hier als Vertreter eines spirituellen Christentums, dem es nicht allein um die Lehre geht, sondern auch um die Seele des Menschen.

Vom „Kyrie“ existieren zwei verschiedene Bearbeitungen für Orgel solo, die Joachim Dormüller im Rahmen der 768. Akademischen Orgelstunde am 05.02.2003 in Münster aufgeführt hat.

Harmonisch bildet c-Moll die Klammer für das Gesamtwerk. Der Dualismus von Dur und Moll bei Schmidt-Kowalski wirkt sich auch hier aus, wenn sich am Ende des „Kyrie“ und des „Agnus Dei“ c-Moll zu C-Dur wandelt. Die Stimmung des geheimnisvoll klingenden Kyrie weicht einem strahlenden F-Dur im „Gloria“. „Kyrie“, „Gloria“ und „Sanctus“ bleiben durchgehend in ihrer jeweiligen Tonart. Das „Credo“ steht in der vom Komponisten selten gebrauchten Haupttonart As-Dur, für ihn mit der Vorstellung von Advent und Erwartung eines Neuanfangs verbunden. Die im „Credo“ durchlaufenen Tonarten lassen keine Zusammengehörigkeit im Sinne eines Schemas erkennen. Deutlich wahrnehmbar im Gesamtwerk sind immer wieder die die Stimmungswechsel, die durch Harmonik, Tempo, Dynamik und Instrumentierung erreicht werden. Schmidt-Kowalski will mit dieser Messe die Menschen in ihrem Inneren erreichen, ganz im Sinne Beethovens, der über den ersten Satz seiner „Missa Solemnis“ schrieb: „Von Herzen - möge es wieder zu Herzen gehen“¹¹¹. Leidenschaftlich verkündet Schmidt-Kowalski hier sein Gottesbild von einem

¹¹¹ Zitat entnommen aus: Dieter Rexroth, Beethoven, Mainz, München, 1988, S. 173.

spirituellen Zentrum, das nicht nur für ihn selbst Verpflichtung und Ziel des Daseins sein soll.

Dass dieses Thema den Komponisten nicht loslässt, zeigt sich auch in der um Posaunen und Pauken erweiterten Fassung für großes Orchester, die im November 2009 mit großem Erfolg in Schmidt-Kowalskis Heimatstadt Oldenburg aufgeführt worden ist. (Für eine detaillierte Analyse des „Agnus Dei“ s. Kap. 6)

op. 86: Fantasie Es-Dur in drei Sätzen nach op. 45 für Orchester (2000)

UA: 12.5.2001, Schloss Burg/Wupper, Bergische Symphoniker, Leitung: Romely Pfund.

Druck: op. 45 (s. auch dort) bei TSK-Musikverlag Harald Brumund, o.J.; 2001 neu veröffentlicht unter der Bezeichnung „1. Streichsextett op. 86“ bei Schmidt-Kowalski.

CD-Einspielung: Als op. 45 auf der Sternklang-CD im TSK-Musikverlag, mit Wolfgang Meier zu Eissen, Daniel Thieme, V., Peter Mascher, Christian Stahnke, Va; Rolf Herbrechtsmeyer, Vc; Michail Koslov, Kb.. Außerdem existiert eine Einspielung mit dem Hamburger Kammerensemble, 1997, York.

Sätze:

1. Allegro con brio, Es-Dur, 4/4-Takt, 159 T.
2. Scherzo Allegro molto, g-Moll, 3/4-Takt, 166 T.
3. Finale, Adagio quasi recitativo, Es-Dur, 2/4-Takt, 146 T.

Autograph: verschollen.

Anmerkungen: In der UA erklang op. 86 zusammen mit Werken von Domenico Cimarosa (arr. von Arthur Benjamin) und Edvard Grieg, wobei die Stimmen des ursprünglichen Sextetts auf die Orchesterinstrumente verteilt wurden. Der geänderte Titel lenkt die Aufmerksamkeit stärker auf die Fantasie. Zugleich macht der Neudruck mit dem Titel „1. Streichsextett“ den inneren Zusammenhang der drei Sätze noch einmal deutlich. Abgesehen von der Großterzbeziehung der beiden Haupttonarten, wird ein harmonischer Rahmen durch die Ecksätze gebildet (s. auch Anmerkungen zu op. 45.). Begeistert äußerte sich die Kritik über die Schönheit dieser „Musikalischen Himmelsstürmerei“ (Zitat Schmidt-Kowalski).

op. 87: „Oldenburger Festmusik“ für großes Orchester (2001)

Druck: Bruno Alt, Saarbrücken 2001.

Satzbezeichnung:

Allegro, G-Dur, 4/4-Takt, 155 T.

Autograph: 26 durchnummerierte Seiten auf sechs Doppelbögen. Werkbezeichnung mit dem Zusatz „nach einer Idee von Dieter Holzapfel“. Das Entstehungsjahr geht aus einem Brief von Bruno Alt hervor.

Anmerkungen: Dieter Holzapfel, ehemaliger Geschäftsführer der Gemeinnützigen Siedlungsgesellschaft Oldenburg, war der private Auftraggeber dieses Werks. Er hatte ein eigenes Marschmotiv geschrieben, das hier Verwendung findet. G-Dur, für Schmidt-Kowalski mit der Vorstellung vom Monat Mai und der Farbe Grün verbunden, bildet die harmonische Grundlage für eine festliche Musik über seine Oldenburgische Heimat. Nach der Einleitung mit dem Marschmotiv von Holzapfel, intoniert von den ersten Violinen, folgt ein zweiter Abschnitt mit der Melodie von „Heil Dir, o Oldenburg“ (bereits in op. 72 in der Originaltonart F-Dur bearbeitet) und einer kurzen Erinnerung an das Anfangsthema. Der dritte Abschnitt gilt dem Oldenburger Volkslied „Lütt Matten, de Haas“, hier ein ländlicher Tanz im fröhlichen Dreiertakt, von einem Triangel unterstützt. Der letzte Abschnitt erinnert an das Anfangsmotiv, bevor die Oldenburg-Hymne noch zweimal feierlich durch die Blechbläser intoniert wird und in einem langen, fantasieähnlichen Nachspiel ausklingt. Das Durchreichen von Themenmaterial durch die Stimmen der Holzbläser, Blechbläser und Streicher sowie der Einsatz von Triangel und Becken sorgt für abwechslungsreiche Klangfarben.

op. 88: Fantasie b-Moll für Blechbläserquintett (2001)

UA: 14.12.2002, Dionysius Kirche, Bremerhaven, mit Rainer Priebe, Michael Nix, Trp., Michael Fromm, Hr., Steffen Hahn, Ten. Pos., Henning Hegels, Basstub. (Bläserensemble Allewind).

Druck: Frank Fischer, Lünen 2002; neu 2005 bei Bronsheim Musiekuitgeverij, Brunssum, Niederlande.

CD-Einspielung: 2003, Bremen, mit Bläserensemble Allewind (statt M. Fromm spielt Zbigniew Czuk, Hr.).

Sätze:

1. Andante con moto, pesante, b-Moll, 4/4-Takt, 118 T.
2. Melodie, Andante, F-Dur, 4/4-Takt, 69 T.
3. Finale, Allegro con brio, B-Dur, 4/4-Takt, 99 T.

Autograph: 20 durchnummerierte Seiten auf fünf Doppelbögen und einem halben Bogen extra für die Seiten 13 und 14.

Anmerkungen: Die Interpreten der UA stufen das Werk zunächst als fast unspielbar ein wegen eines ungünstigen Verhältnisses von Kraft und Ausdauer und bis zu 5 Oktaven auseinanderliegenden Stimmen. Das Werk wurde 2006 vom niederländischen Verleger Bronsheim für Fanfarenorchester, einer Variante des deutschen Blasorchesters, bearbeitet.

Alle Sätze dieser Fantasie sind durch B-Tonarten (günstig für Blechblasinstrumente) verbunden. Die drei Haupttonarten F-Dur, b-Moll und B-Dur, sind darüber hinaus für Schmidt-Kowalski „Wintertonarten“, was möglicherweise einen Hinweis auf die Entstehungszeit gibt. Themen werden vorgestellt, verarbeitet und mit weiteren Themen, auch mit rhythmischem Schwerpunkt, kontrastiert. Die polyphonen Sätze enden mit reprisenartigen Abschlüssen, in denen Themenmaterial auf unterschiedliche Art wieder aufgegriffen wird. Die Auseinandersetzung zwischen Moll und Dur ist zugleich das Transportmittel für die emotionale Aussage, sie endet, wie nicht anders zu erwarten, mit B-Dur.

**op. 89: Komposition für Blasorchester F-Dur „Hymne an den Unendlichen“
(2001)**

UA: 10.05.2002, Arngaster Schule, Varel, Orchester „senza replica“ (Symphonisches Blasorchester Varel), Leitung: Friedhelm Stahl.

Druck: Gebrüder Maschmann Edition, Osnabrück 2001.

Live-Mitschnitt: Konzert in Wilhelmshaven mit dem Marinemusikkorps Nordsee, Leitung: Wolfgang Helm, 2002.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, ma con brio, F-Dur, 4/4-Takt, 176 T.

Autograph: 30 durchnummerierte Seiten auf siebeneinhalb Doppelbögen.

Anmerkungen: Zur Entstehung: Schmidt-Kowalski fuhr mit einem Bekannten ins holländische Doorn, wo Kaiser Wilhelm II in einem Landhaus im Exil gelebt hatte. Dort trafen sie auf Graf Siegfried Eulenburg zu Hertefeld, Enkel von Philipp Fürst zu Eulenburg und Hertefeld¹¹². Gemeinsam nahm man an einer Führung durch Haus und Garten teil. Schmidt-Kowalski wollte im Mausoleum mit dem dort aufgebahrten Kaiser allein sein, da er das Gefühl hatte, „Hier, wo der Kaiser liegt, ist das alte Deutschland begraben.“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Er spürte den Ruf nach kultureller Erneuerung in dem Sinne, dass Musik eine wesentliche Rolle im zentralen Europa

¹¹² S. auch Fußnote zu op. 71.

spielen solle. Für Schmidt-Kowalski hat Wilhelm II diese Fahrt schließlich auch bezahlt: Beim anschließenden Besuch einer Spielbank gab er ihm die richtige Gewinnzahl ein. Das Ganze hat Schmidt-Kowalski „sehr geseltsamt“.

Schmidt-Kowalski schreibt zu diesem Opus: „Der Titel des Werkes ist einem Gedicht von Friedrich Schiller entnommen¹¹³. Es ist jedoch keine Vertonung des Textes, sondern der Titel hat mich zu musikalischen Anregungen geführt, denn das Werk endet mit einer strahlenden, hymnischen Melodie der Trompeten, die in ihrem kraftvoll-idealistischen Charakter über das Menschliche hinauszustreben scheint. Den Sinn heutiger Menschen auf etwas Höheres lenken zu wollen, mag man belehrend oder anmaßend finden, ich wollte aber bewusst keine sakrale Musik schreiben, sondern mit dem Titel nur meine Gestimmtheit, meine Empfindungen bei der Komposition andeuten.“ Die Anregung durch Texte mit oft sehr dramatisch-mystischer Sprache ist kennzeichnend für Schmidt-Kowalski, sie passt zu seiner Gefühlswelt von großen Extremen. Dabei rückt die Idee des Hymnischen zunehmend in den Mittelpunkt seines Interesses. Bei der UA wurde das Werk zusammen mit dem „Feierlichen Zug zum Münster“ aus der Romantischen Oper „Lohengrin“ von Richard Wagner und dem Konzertmarsch „Navigation Inn“ von Phillip Sparke gespielt.

Zu Beginn des Werks erschallt eine Fanfare mit Trompeten und Flügelhörnern. Melancholische, eher rhythmische Assoziationen zum Deutschlandlied klingen auf. Sehr tiefe Basstuben signalisieren ein „Abtauchen ins Dunkle. Da, wo der Kaiser jetzt ist, spielt das Irdische keine Rolle.“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Dazwischen intoniert eine geradezu heiter klingende Xylophonmelodie eine Mahnung, alles nicht so ernst zu nehmen. Dazu ist das sinfonische Blasorchester neben den Pauken um zwei Percussionsgruppen erweitert worden: Becken, Triangel, kleine Trommel sowie Glockenspiel bzw. Xylophon und Röhrenglocken, die eine kleine, aber farbgebende Rolle spielen. Tonartwechsel, neue Themen, mit entsprechenden Überschriften versehen, gliedern das Werk in sechs unterschiedlich lange Abschnitte, die harmonisch von F-Dur dominiert werden. Am Ende erfolgt in einem gewaltigen Schlussteil durch allmähliche Hinzunahme aller Instrumente und entsprechende dynamische Steigerung der „Aufstieg der Seelen ins Licht“ (Schmidt-Kowalski).

¹¹³ S. auch: „Vier Duette für zwei Sopranstimmen und Klavier“ op. 83 (Anm. d. Verf.).

Insgesamt ist es ein bei Bläsern beliebtes Werk, wie eine Reihe weiterer Aufführungen in den folgenden Jahren zeigt.

op. 90: Fantasie G-Dur für Klavier zu vier Händen, nach dem Märchen „Joringel und Jorinde“ (2002)

UA: 15.11.2003, Schülervorspiel einer Klavierklasse in Wilhelmshaven, mit Michaela Grüß und Simon Waluscheck.

CD-Einspielung: Dezember 2005, Melisma, mit Karin Ewers und Kristine Völtz (Duo con Uno).

Satzbezeichnung:

Allegro con brio, G-Dur, 4/4-Takt, 256 T.

Autograph: Auf Star-Papier Nr. 2, 16 Systeme, 16 durchnummerierte Seiten auf vier Doppelbögen, letzter Eintrag „Oldenburg, 25.9.2002“.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski erhielt eines Tages einen Anruf von einem Geiger aus dem Wendland, der die „Fünf Zauberstücke für Flötenquartett“ op. 59 aufführen wollte. Im Zuge der Vorbereitungen für dieses Konzert lernte Schmidt-Kowalski einen Theaterregisseur kennen, der ihm das Märchen „Jorinde und Joringel“ zur Vertonung in der Form eines Singspiels o.ä. vorschlug. So entstanden einige Szenen, zu denen das Märchen vorgetragen wurde. Da sich jedoch Schmidt-Kowalski und der Regisseur nicht einigen konnten, zog sich Schmidt-Kowalski von dem Projekt zurück und verwandelte die vorhandenen Szenen in die vorliegende Fantasie für Klavier zu vier Händen.

In dieser Fantasie werden Personen und Ereignisse aus dem Märchen thematisch-motivisch vorgestellt, gekennzeichnet durch entsprechende Einträge im Autographen. Das erste Thema gilt Joringel mit der Tempoanweisung „Allegro con brio“. In Takt 10 tritt Jorinde mit der Bezeichnung „ruhiger“ auf. Es folgen „Leidenschaft“, Allegro molto e passionato, ein „Hexenmotiv“, Andante con moto, die „Suche nach der Zauberblume“, Andante con moto, ruhig, der „Traum von der roten Blume, die den Zauber löst“, Adagio mosso, und „Die Liebenden wieder vereint“, Andante mosso. Den Schluss bildet reprisenartig das Allegro con brio vom Anfang. Anders als in der „Klavierfantasie über das Bildnis des Dorian Gray“ op. 62, in dem es um seelische Zustände geht, wird hier die Handlung des Märchens in acht Abschnitten nachgezeichnet.

op. 91 Fantasie für symphonisches Blasorchester und gemischten Chor nach dem Gedicht „Gesang der Geister über den Wassern“ von Johann Wolfgang von Goethe (2002/2003)

UA: 12.09.03, Stadthalle Wilhelmshaven, Chorvereinigung Wilhelmshaven (ein Projektchor) und die Marinemusikkorps Nordsee und Ostsee, Leitung: Werner Blisse.

Druck: Musikverlag Wolfgang Helm, Hamburg 2003.

Live-Mitschnitt der UA (NDR-live).

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, As-Dur, 4/4-Takt, 226 T.

Text: Johann Wolfgang von Goethe: „Gesang der Geister über den Wassern“.

Autograph: 34 durchnummerierte Seiten auf Star-Papier Nr. 24, 26 Systeme, neun Doppelbögen. Das Deckblatt mit vollständiger Werkbezeichnung ist zugleich Teil des letzten Doppelbogens und von hinten um alle Bögen herumgeschlagen. Text über jeder Gesangsstimme.

Anmerkungen: Diese Komposition war ein Auftragswerk der Stadt Wilhelmshaven zur 150-Jahr-Feier des Jadevertrags zwischen dem Großherzogtum Oldenburg und dem Königreich Preußen, dem die Stadt Wilhelmshaven ihre Entstehung verdankt. Die Chorvereinigung Wilhelmshaven wollte eigentlich ein Werk von Johannes Brahms (Schicksalslied op. 54, Text von Hölderlin) aufführen, für das Brahms die ersten Einfälle in Wilhelmshaven bekommen hatte. Fregattenkapitän Helm sah an dieser Stelle die Möglichkeit, einen lebenden Komponisten aus der Gegend vorzustellen und schlug Schmidt-Kowalski vor, den er bei den Aufführungen seiner Messe op. 85 und des „Hymnus an den Unendlichen“ op. 89 kennengelernt hatte. In Helms Kommentar zu den Chorproben heißt es, dass die anfängliche Skepsis des circa 80 köpfigen Projektchores in „schwärmerische Euphorie“ umschlug¹¹⁴.

Die je nach Textausgabe fünf oder sechs Strophen sind in sinfonisch angelegte Instrumentalabschnitte mit wechselnden Tonarten eingebettet. As-Dur ist die harmonische Klammer, die fast genau in der Mitte noch einmal bestätigt wird:

Takte:	Tonart:	Strophe:	andere Strophen-einteilung:
1-11	As-Dur	Vorspiel	
12-53	As-Dur	eins	Eins

¹¹⁴ In seinem Schreiben vom 21.01.2006 an die Verf.

Kommentiertes Werkverzeichnis

54-64	F-Dur	zwei	Zwei
65-100	Des-Dur	zwei	bis
101-119	As-Dur	drei	
120-137	Es-Dur	drei	Vier
138-162	C-Dur	vier	Fünf
163-226	As-Dur	langes Zwischenspiel Andante und letzte Strophe	Zwischenspiel und sechste Strophe

Die Stropheneinteilung hängt von den unterschiedlichen Ausgaben des Gedichts ab. Auffallend ist das Fehlen einer Molltonart. Die ausgewählten Tonarten basieren auf Tönen der As-Dur-Tonleiter und dürften vor allem mit der üblichen Stimmung der Blechblasinstrumente zusammenhängen. Die homophon gestalteten Chorteile kontrastieren reizvoll mit der Anlage der sinfonisch besetzten Bläserstimmen. Ein beziehungsreiches Wort-Ton-Verhältnis unterstreicht den „hymnisch-pathetischen Stil“¹¹⁵ des Gedichts. Die Vertonung ermöglichte Schmidt-Kowalski erneut die musikalische Bestätigung einer für ihn ganz wichtigen Aussage, dass nämlich die Seele des Menschen ständig um ein spirituelles Zentrum kreist und nur dort wirklich zu Hause ist¹¹⁶.

op. 92 Variationen für Mandoline und Gitarre über ein eigenes Thema (2002/2003)

UA: 23.03.2003, Hansesaal, Lünen/Westf., Duo Thomas Ahlert, Mandoline, und Birgit Schwab, Gitarre, Bergkamen.

CD-Einspielung: 2004 auf „Nowhere left to go, Music for Mandolin and Guitar“, mit den Interpreten der UA, Antes Edition.

Druck: Edition Corvus 2004, über Schwab/Ahlert auf Anforderung.

Live-Mitschnitt der UA.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, e-Moll, 4/4-Takt, 211 T.

¹¹⁵ Werner Mathes in seiner Kritik in der Nordwest-Zeitung vom 15.09.2003.

¹¹⁶ Soweit bekannt, wurde ein weiterer Komponist von Goethes Sprache fasziniert: 1981 vertonte der Belgier Karel Goeyvaerts (1923-1993) ebenfalls dieses Gedicht, jedoch für Bariton und Klavier, nach: MM::99, auf den Seiten 1919/1981, ohne Seitenangabe.

Autograph: Neun durchnummerierte Seiten auf drei Doppelbögen, Star-Papier Nr. 2, 16 Systeme.

Anmerkungen: Zum zweiten Mal schrieb Schmidt-Kowalksi ein Werk für diese Instrumentenkombination bzw. für die beiden Musiker. Im Vorwort zur gedruckten Ausgabe dieses Werks schreibt er: „Aus einem dämmrigen Halbdunkel in e-Moll erhebt sich das Thema, das sowohl Anlass für meditative Variationen ist, als auch als ruhender Pol immer wieder in das Geschehen eingreift. 'Variationen' heißt auch in diesem Falle keine strukturelle Veränderung der musikalischen Gestalt, als vielmehr Variationen der Stimmung, oder anders gesagt, das Thema in seinem balladesken Grundton wird zum Auslöser von Stimmungswechseln, von erregt bis hymnisch. Besonders die E-Dur Variationen sind gleichsam vom Thema angeregte Melodiebögen, die nicht in ihm selbst begründet sind. Am Schluss löst sich das Ganze in fließende Linien in E-Dur auf, sodass das Stück in einer sonnenlichthaften heiteren Geste zart verklingt.“ Die sieben Variationen, zunächst nach der Vorstellung des Themas noch in kleinen acht- oder neuntaktigen Abschnitten beginnend, entwickeln sich zu längeren Fantasien über einzelne Motive. Die Stimmungswechsel kündigen sich mit einem Wechsel der Tonart an. Das Anfangsthema wird zunehmend verändert, bis es nicht mehr zu erkennen ist.

Übersicht:

Thema/ Nr. der Variation:	Takte:	Tonart:	Tempo:
Thema	1-16	e-Moll	Allegro moderato
1.	17-25	e-Moll	Bewegter
2.	26-34	e-Moll	Noch etwas bewegter
3. fantasiemäßig erweitert	35-55	E-Dur	Adagio
4. ebenso	56-99	a-Moll	Adagio
5. ebenso	100-133	a-Moll	Allegro non troppo e molto marcato
6. ebenso	134-172	E-Dur	Andante
7. ebenso	173-211	E-Dur	Allegretto con anima

Eine für die Mandoline charakteristische Spielweise ist das Tremolo in langsamen Passagen. Wie auch in der Fantasie „Romeo und Julia“ op. 82 wird es hier als Gestaltungselement für die Klangfarben integriert.

op. 93: Fantasie und Fuge D-Dur für Orgel (2003)

UA: 08.05.2003, Kath. Universitätskirche, Münster, Joachim Dorf Müller.

Druck: Christian Meyer, Oldenburg.

Live-Mitschnitt der UA.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, 4/4-Takt und Fuge, Allegro non troppo, 4/4-Takt, 192 T.

Autograph: Acht Seiten auf zwei Doppelbögen. Vollständige Werkbezeichnung mit Angabe der Spielzeit von „ca. 12 -13 min“ über der ersten Akkolade.

Anmerkungen: Die UA geschah im Rahmen eines Edvard Grieg-Festivals an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vom 07.-09.05.2003. Der Interpret, Joachim Dorf Müller, ist auch der Widmungsträger. Im Programm wurde Werk als „Gruß an Grieg“ bezeichnet. Op. 93 enthält jedoch u.a. einen nicht zu überhörenden Gruß an Johann Sebastian Bach in Form eines musikalischen Anagramms über die Töne B, A, C, H und ist von daher als Brücke über die Zeit und Gruß an die alten Meister zu verstehen, hat aber keine Verbindung zu Edvard Grieg.

Die Fantasie besteht aus zwei Abschnitten, der erste in D-Dur, der zweite, in ein Andante quasi Adagio übergehend, in B-Dur. Die zunächst anklingenden Themen verändern ihre Gestalt besonders durch rhythmische Varianten. Am Ende der Fantasie wird übergangsartig die Ausgangstonart D-Dur wieder erreicht, bevor die Fuge beginnt. Das wuchtige, mit einem Oktavsprung eingeleitete Thema wandert durch alle Stimmen, filigran umspielt oder auch augmentierend wie bei dem Gruß an Bach.

Da die Interpreten des Werks hinsichtlich der Registrierung nicht durch den Komponisten festgelegt sind, besteht durchaus die Gefahr, die polyphone Gestaltung der einzelnen Stimmen zu einem wenig differenzierten Klanggemisch zu verwischen, anstatt die fein ziselierten Melodien in ihrem Kontrast zu Klangteppichen hörbar zu machen, wie es bei einer minder sorgsam Interpretation des Werks durch einen anderen Organisten auch zu hören war.

op. 94 „Butjadinger Hymne“ G-Dur für Trompete und Streichorchester (2003)

UA: 29.06.03, Stadtpark Nordenham, Kammerorchester Bordenfleth, Leitung: Thomas Böhnisch (Kapellmeister am Theater Oldenburg).

Druck: 2003 Christian Meyer, Oldenburg.

Live-Mitschnitt der UA.

Satzbezeichnung:

Andante mosso, G-Dur, 3/4-Takt, 76 T.

Autograph: Fünf durchnummerierte Seiten auf Star-Papier Nr. 2, 16 Systeme.

Anmerkungen: In diesem kleinen Werk wird die Melodie eines Heimatlieds der ostfriesischen Landschaft Butjadingen, „Hurra, Butjarland!“¹¹⁷ verarbeitet. Die Melodie dieses zweiteiligen Strophenliedes wird auf folgende Weise bearbeitet: Nach einer Einleitung beginnen Violoncelli und Kontrabässe die Melodie in Takt 16 pianissimo zu zupfen, ab Takt 24 übernehmen die Kontrabässe den Beginn des zweiten Teils, um schließlich die letzten vier Takte der Melodie zusammen mit den Violoncelli unisono zu streichen. Die in Takt 33 einsetzende Trompete spielt mit Thementeilen. Im Weiteren werden einzelne Abschnitte der Melodie in den verschiedenen Stimmen wieder aufgenommen und verarbeitet, sodass insgesamt eine instrumentale Würdigung der Butjadinger Landschaft entstanden ist. Die Verwendung von G-Dur hängt zum einen mit der Originaltonart zusammen, zum anderen passt sie auch zu Schmidt-Kowalskis Farbtonvorstellung des Tons G in Verbindung mit Grün, eins der Charakteristika der Butjadinger Landschaft.

op. 95 Vier Melodramen für Sprecher und Klavier nach „Parabeln und Rätsel“ von Friedrich Schiller (2003)

UA: 05.03.2004 Veranstaltungszentrum Burgdorf, Helmut Thiele, Sprecher, Bernd-Christian Schulz, Kl. (Duo Piano Worte).

Aufnahme: 2003 Thorofon, Duo Piano Worte.

CD-Einspielung: 2005 für NDR Hannover¹¹⁸. Auf der CD ist die Reihenfolge der beiden letzten Rästel vertauscht.

Sätze:

1. Andante, zart, E-Dur, 3/4-Takt, 43 T. (Sterne und Mond)
2. Allegro con brio, f-Moll, 4/4-Takt, 37 T. (Der Blitz)

¹¹⁷ Text und Satz dieses shantyartigen Liedes: Emil Pleitner, Melodie: Theodor Harms, 1903. Tonart des Originals ebenfalls G-Dur.

¹¹⁸ Zusammen mit „Die gläserne Stadt“ von Alfred Koerppen und „Also sprach Einstein“ von Andreas N. Tarkmann.

3. Andante mosso, zart, C-Dur, 4/4-Takt, 42 T. (Weltall)

4. Allegro moderato, Es-Dur, 4/4-Takt, 36 T. (Chinesische Mauer)

Text: Aus: „Rätsel und Parabeln“ von Friedrich Schiller. Die Auswahl der Rätsel kam durch Helmut Thiele, Sprecher bei der UA, zustande. Er wollte Schmidt-Kowalski ganz bewusst mit kosmisch-poetischen Themen ansprechen. Schmidt-Kowalski ergänzte die vorgeschlagenen Rätsel um „Die Chinesische Mauer“.

Autograph: Zwei Doppelbögen mit sechs durchnummerierten Seiten auf Star-Papier Nr. 2, 16 Systeme. Die Auflösung der Rätsel ist handschriftlich vom Komponisten jeweils am Ende der Stücke eingetragen. Der Einsatz des Sprechers ist angegeben, gelegentlich auch der Beginn einzelner Strophen.

Anmerkungen: Dieses Auftragswerk vom Duo Piano Worte, denen es vor allem „um das Anknüpfen an die mittlerweile fast in Vergessenheit geratene Tradition des romantischen Konzertmelodrams“¹¹⁹ geht, ist Schmidt-Kowalskis zweites Melodram neben dem „Wanderschatten“ nach Viktor Trubs Gedicht op. 40. Rudolf Krieger, Musikredakteur vom NDR Hannover, wollte einige zeitgenössische niedersächsische Komponisten für eine CD-Aufnahme zusammenzubringen. Alfred Koerppen war der Hochschullehrer sowohl von Andreas N. Tarkmann als auch von Thomas Schmidt-Kowalski. Die drei Komponisten trafen bei der CD-Einspielung, die vor der UA stattfand, wieder zusammen.

Melodram	Takte	Kommentar
1. Sterne und Mond, Andante	1-9	Einleitung
	10-	1. Strophe
	17-	2. Strophe, Wiederholung der Einleitung
	27-	3. Strophe, melodische und rhythmische Verarbeitung einzelner Motive aus der Einleitung
	39-	Schluss, Verklingen mit weit auseinanderliegendem E-Dur-Akkord
2. Der Blitz, Allegro con brio	1-6	Einleitung
	7-9	1. Strophe, Wiederholung der Takte 4-6 der Einleitung
	10-	2. Strophe, die „furchtbare Stimme“: tiefe Wechselnoten in Sechzehnteln, rhythmisches Motiv für den Blitzschlag

¹¹⁹ S. Booklet zur CD „Die Gläserne Stadt“, S.34.

Kommentiertes Werkverzeichnis

- | | | |
|--|-------|---|
| | 16- | 3. Strophe, Fortsetzung der schnellen Wechselnoten abwärts und aufwärts, Wiederaufnahme des Blitzmotivs |
| | 22- | 4. Strophe |
| | 31- | 5. Strophe und Schluss |
| 3. Weltall,
Andante mosso | 1- | Einleitung |
| | 12- | Einsatz Text, bis T. 18 fast wörtliche Wiederholung der Einleitungstakte 1-7, akkordische Brechungen im Bass |
| | 24- | Einsatz Text, bis T. 28, Oktavierung der Einleitungstakte in allen Stimmen aufwärts und abwärts, die Weite des Weltalls andeutend. |
| | 32- | teilweise rhythmische Verdichtung in der motivischen Arbeit. |
| 4. Chinesische
Mauer, Allegro
moderato | 1- | Einleitung, Es-Dur, T. 5 Einsatz Text, T. 6-10, in allen Stimmen markantes rhythmisches Grundmuster, vergleichbar den Steinen zu einem soliden Bau. |
| | 15- | 2. Strophe, G-Dur, Mediante, im Bass Auflösung in Arpeggien bis zweieinhalb Oktaven. Ab T. 18 in der Sopranstimme Arbeit mit dem entsprechenden melodischen und rhythmischen Abschnitt der beiden ersten Takte. |
| | 22-36 | zurück nach Es-Dur, 3. Strophe, rhythmisches Thema und Arpeggien wechseln sich ab. |

In den vier Rätseln reflektiert die melodische und harmonische Gestaltung oft lautmalerisch die Aussage des Textes, sodass zumindest die ersten drei Rätsel leicht zu lösen sind. Die Sprechstimme ist teils an Tonhöhe und Rhythmus angepasst, teils auch völlig davon gelöst.

op. 96 4. Symphonie C-Dur (2003)

UA: 05.02.2004, Aula der Universität Jena, Akademische Orchestervereinigung der Friedrich-Schiller-Universität Jena unter Leitung des Komponisten.

Druck: Christian Meyer, Oldenburg 2003.

Live-Mitschnitt der UA.

CD-Einspielung: 2003 bei Naxos, mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern unter Manfred Neumann.

Sätze:

1. Adagio mosso, c-Moll, 4/4-Takt, Allegro molto, C-Dur, 203 T.
2. Andante quasi Adagio, zart bewegt, D-Dur, 3/4-Takt, 239 T.
3. Scherzo, Allegro molto, f-Moll, 3/4-Takt, 194 T., Intermezzo F-Dur, 3/8-Takt, 57 T.
4. Finale, Andante maestoso, C-Dur, 4/4-Takt, 188 T.

Autograph: Manfred Carstens, MdB, hat es als Widmungsträger zum Geschenk erhalten. Er hatte bei Banken, Versicherern und Energierversorgern aus dem Oldenburger Land immer wieder für Schmidt-Kowalski geworben. Daher stand das Autograph nicht zur Bearbeitung zur Verfügung. Es existiert auch keine Fotokopie des Autographen.

Anmerkungen: Die Anregung zu diesem Werk erhielt Schmidt-Kowalski bei einem Gedankenaustausch über das in Jena stattfindende Furtwängler-Festival¹²⁰. Zum ersten Satz sagt der Komponist: „Die langsame Einleitung (in c-Moll) ist erst nach dem Allegro entstanden, ist wie ein dunkles Portal, das sich langsam öffnet. Das anschließende Allegro gleicht einem Lichtstrahl, Triller überhöhen das Ganze noch.“ Die Idee zum ersten Thema kam Schmidt-Kowalski während eines Films über die australischen Aborigines, das zweite Thema bildet dazu den Kontrapunkt (Tiefe). Die Klangfarben der verschiedenen Instrumentengruppen werden kontrastreich herausgearbeitet. Der Schluss gleicht durch die hoch aufsteigende Melodie der ersten Geigen einem „Aufstieg in den Himmel“. Im zweiten und längsten Satz werden drei Themen auf unterschiedlichste Weise verarbeitet. Zum Scherzo erklärte Schmidt-Kowalski, dass die Idee dazu schon älter sei, mit verschiedenen Versuchen für die Tutti. Das Intermezzo enthält ein fast volksliedhaftes, lyrisches Gegenthema. Wie im ersten Satz wird hier die Molltonart in die jeweils gleichnamige Durtonart verwandelt. Der Finalsatz bildet den Kontrast zum ersten Satz und ist, frei nach Schmidt-Kowalskis Worten, mit spiritueller Hilfe von oben entstanden. Dieser Satz beginnt mit einem feierlichen Introitus wie zur Ankunft einer hohen Macht. Abwechslungsreiche musikalische Einfälle münden schließlich in eine gewaltige Stretta¹²¹. (Für detaillierte Angaben über den Kopfsatz s. Kap. 6)

¹²⁰ 1998 von Sebastian Krahnert eingerichtet, präsentiert es hauptsächlich Werke von Wilhelm Furtwängler. Mitglieder der Familie Furtwängler sind in der Regel anwesend.

¹²¹ Die Stretta ist für Schmidt-Kowalski die beste Lösungsidee für ein gelungenes Finale.; Herausragendes Beispiel sei die Stretta im Finalsatz der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven.

Dieses Werk wurde zuletzt am 21.09.2007 in Yokohama/Japan vom Kanagawa Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Shigeo Genda aufgeführt, ein Beispiel für den ‚Re-Import‘ von Schmidt-Kowalskis Musik.

op. 97 Meditation g-Moll für Orgel (2003/04)

UA: 14.01.2004, Katholische Universitätskirche, Münster, Joachim Dorf Müller, Münster.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, g-Moll, 4/4-Takt, 103 T.

Autograph: Vier durchnummerierte Seiten auf einem Doppelbogen.

Anmerkungen: Die Widmung gilt Joachim Dorf Müller, dem Interpreten der UA im Rahmen des 24. Komponistenfestivals 'Drei Tage für Thomas Schmidt-Kowalski' an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster in der 822. Akademischen Orgelstunde. Ein Plan für die Drucklegung sieht vor, dieses Werk als „Meditation II“ mit dem Quartettsatz C-Dur op. 51,1 als „Meditation I“ (in der Bearbeitung des Satzes für Orgel) zusammenzufügen. Das Werk ist als langsamer Satz - das eigentliche Andante beginnt nach acht Takten einer schnellen Einleitung – einer wahrscheinlich ersten neueren deutschen Orgelsinfonie in C-Dur gedacht.

Der Komponist hat vier Tempovorgaben eingetragen. 1. Allegro moderato, T. 1-8, 2. Adagio (misterioso), T. 9-22, 3. Andante, T. 23-70 und 4. Andante, T. 71-103. In diesem letzten Abschnitt wird die Auflösung nach dem gleichnamigen G-Dur erreicht. Kühne harmonische Durchgänge, Skalenabschnitte als Sequenzen auf- und abwärts, „Engelsflöten“ im vierten Abschnitt, durch Tremolanten erzeugte Schweben-Effekte, ein langer, bombastischer Schluss mit einem markanten Rhythmus im Pedal charakterisieren dieses kleine Orgelwerk.

op. 98 2. Streichquartett G-Dur (2004)

UA: 25.07.2005, Kirche zu Ditzum, Annelie Liang, V., Lisa Jou, V., Erik Xu, Va., Gina Jou, Vc. („Jadequartett“, eine asiatische Quartettformation aus China, Taiwan und Korea).

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2004.

Sätze:

1. Adagio, zart, G-Dur, 4/4-Takt, 38 T.
2. Allegro con anima, E-Dur, 6/8-Takt, 86 T.
3. Andante espressivo, g-Moll, 4/4-Takt, 96 T.

Autograph: Elf durchnummerierte Seiten. Der zweite Satz ist überschrieben mit Allegro con brio. Großbuchstaben sind eingetragen.

Anmerkungen: Die UA fand im Rahmen des „Musikalischen Sommers in Ostfriesland/Groningen“ statt. Der Leiter dieser Veranstaltungsreihe, Wolfram König, hatte das Werk angeregt. Das relativ kurze Quartett hält sich mit der Abfolge seiner Sätze (Langsam, Schnell, Langsam) an die französische Ouvertüre. Die drei Sätze stellen jeweils zwei oder mehr Themen vor, die fantasiemäßig verarbeitet am Ende variiert wieder erklingen. Im Finalsatz setzt sich nach dem Beginn in g-Moll das gleichnamige G-Dur durch und bildet so einen harmonischen Rahmen mit dem ersten Satz. Das kleine Werk fand die begeisterte Zustimmung des Publikums¹²².

op. 99 3. Sonate B-Dur für Violoncello und Klavier, „Atlantis-Sonate“ (2005)

UA: 11.06. 2005, Musikhochschule Bremen, Alexander Baillie, Vc., James Lisney, Kl.; EA Großbritannien: 23.10.2005, West Road Concert Hall, Cambridge, EA Australien: 23.10.2006, Melbourne, mit einem namentlich nicht bekannten Interpreten am Violoncello und James Lisney, Kl.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2005. Der Druck weist auf den Seiten 20-21 eine falsche Taktzahl auf, fährt jedoch auf S. 22 mit der korrekten Taktzahl fort.

Live-Mitschnitt der UA.

CD-Einspielung: Bei Naxos (2006 eingespielt) mit den Werken op. 4, 12, 48 und 99; Interpreten: A. Baillie und J. Lisney; 2009 erschienen.

Sätze:

1. Adagio, B-Dur, 3/4-Takt, 191 T.
2. Allegro non troppo ma con brio, b-Moll, 3/4-Takt, 109 T.
3. Finale, Andante, B-Dur, 3/4-Takt, 96 T.

Autograph: Papier von „Star Nr. 38, solo und Klavier, 5x3 Systeme“, 14 durchnummerierte Seiten.

Anmerkungen: Schmidt-Kowalski hatte das Werk auf Anfrage von Baillie komponiert, daher die Widmung „Für das Duo Alexander Baillie und James Lisney“, die auch die Interpreten der UA waren. Wie im vorangegangenen Streichquartett op. 98 folgt die Form der französischen Ouvertüre. Schmidt-Kowalski selbst bezeichnet

¹²² Werner Mathes schreibt in seiner Kritik vom 27.7.05 (Nordwest-Zeitung) von einem „Leuchtturm“ im kammermusikalischen Schaffen Schmidt-Kowalskis: „Dieses Quartett nehme „alle Tugenden der klassisch-romantischen Quartett-Tradition schöpferisch“ auf: Die „plausible Gliederung von Thematik und Form, differenzierender Wechsel des Ausdrucks, der Tempi und der Harmonik, kunstvolles Nebeneinander von Lockerung und Verdichtung des Satzbilds. Lyrisches und Tänzerisches...“.

sein Werk als „Knaller“. Der erste Satz vermittelt mit seiner fast endlosen Melodie den Eindruck vom Meer mit seinen rollenden Wellen. Der zweite Satz hat „etwas Huschiges, der Untergang bereitet sich vor“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Im Finalsatz, den der Komponist als „Erinnerung und Abschied“ bezeichnet, taucht das sogenannte Glocken- oder Atlantisthema auf, das an den Glockenklang des geheimnisvoll in den Tiefen des Meeres versunkenen Atlantis erinnern soll. Es ist ein weiteres Beispiel für die „Metamorphose“ eines Themas durch Einbettung in neue harmonische oder auch rhythmische Zusammenhänge. Die Urform dieses Themas mit seinen Quart- und Quintsprüngen kam Schmidt-Kowalski bereits in seiner 4. Klaviersonate f-Moll op. 11 in den Sinn. Das Glockenthema findet in den folgenden Werken noch mehrfach Verwendung.

op. 100 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester (2005)

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2005.

CD-Einspielung: 27.01.2006, bei Naxos, mit Gernot Süßmuth und dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern, Leitung: Manfred Neumann.

Sätze:

1. Allegro moderato, h-Moll, 4/4-Takt, 196 T.
2. Romance, Andantino, E-Dur, 6/8-Takt, 83 T.
3. Finale Rondo, Allegro con brio, h-Moll, 6/8-Takt, 151 T.

Autograph: 68 Seiten, teils auf auseinandergeschnittenen, teils auf kompletten Doppelbögen. Deckblatt mit Werk- und Satzbezeichnungen sowie der Widmung „für Christian“; auf der Innenseite des Deckblatts die Orchesterbesetzung.

Anmerkungen: Die Widmung gilt Christian Meyer, der sich seit einigen Jahren um Layout und Druck von Schmidt-Kowalskis Werken verdient gemacht hat. Wie oben erwähnt, trägt das erste Violinkonzert kurioserweise die Opuszahl 50, das zweite die Nummer 100.

Dieses Werk ist klassisch-sinfonisch angelegt. Der erste Satz folgt in etwa der Sonatenhauptsatzform. Die drei Themen, das erste in h-Moll, die beiden folgenden im parallelen D-Dur, werden in rhythmischen Variationen, staccato gespielten Doppelgriffen der Solovioline sowie dem abwechslungsreichen Einsatz aller Orchesterinstrumente vorgestellt und verarbeitet. Die nachdenklich klingende Solokadenz (T. 110-145) über Themenmotive lässt Raum für interpretatorische Freiheiten. Nach einem weiteren, sinfonisch ausgeführten Abschnitt mit den beiden

ersten Themen und einer Erinnerung an das dritte Thema endet der Satz pianissimo im gleichnamigen H-Dur.

Der kantable Charakter des zweiten Satzes im hellen E-Dur wird durch die beiden zarten Themen der Solovioline erreicht, deren unterschiedlicher Charakter u.a. durch die Punktierungen des zweiten Themas betont wird.

Im dritten Satz werden zwei kontrastierende Themen als Fantasierondo, mit sehr virtuos Passagen für den Solisten, durch verschiedene Dur- und Molltonarten geführt. Hier erklingt erneut das Glocken- oder Atlantismotiv, jetzt in H-Dur, nachdem dieser Satz in h-Moll beginnt. Dieses Motiv gilt Schmidt-Kowalski als Rückblick zum „Golden Age“, dem unbewussten Zeitalter der Menschheit. Im Zusammenhang mit dem Atlantisthema bezeichnet sich Schmidt-Kowalski als „Stimmungsmusiker“ mit der Sehnsucht nach kindhafter Unschuld.

Eine zunehmende Rolle spielt auch die Pauke, für Schmidt-Kowalski ein wichtiges Instrument, dessen Einsatz in diesem Werk ihm bei einem Spaziergang im Wald eingefallen war. Die Stimmung ist „schicksalsschwül, emotional geladen“ (Zitat Schmidt-Kowalski). Empfindungen werden opulent ausgelebt, eher ungewöhnlich in unserer als nüchtern geltenden Zeit. Dazu dienen vor allem die Wechsel der Klangfarben, der Einsatz der unterschiedlichen Instrumente und besonders der Blechblasinstrumente als Transportmittel für das Hymnische. (Für eine detaillierte Analyse des Finalsatzes s. Kap. 6).

Trotz der unbestrittenen emotionalen Qualität dieses Werks ergab sich bei einem Gespräch mit Musikstudenten die Frage nach seinem intellektuellen Anspruch. Für Schmidt-Kowalski stellt sich diese Überlegung nicht, da er nur in Übereinstimmung mit seinem Sendungsbewusstsein und seiner synästhetischen Begabung komponieren kann. Ebenso wenig interessiert ihn die Frage, woran man erkennen kann, dass dieses Werk 2004 komponiert wurde und nicht zu Zeiten von Schumann, Tschaikowsky oder Brahms. Die durchweg positive Rezeption bestätigt ihn, so der Komponist, in seinem zeitgenössischen Bewusstsein.

op. 101 Impressionen in g-Moll für Streichquintett oder Streichorchester (1999)
UA: 12.03.2000, Pfarrkirche St. Josef, Riegelsberg, Kammerorchester Riegelsberg unter Eckart Schloifer.

Druck: Als op. 76 bei Harald Brumund, Rastede 2000. Neudruck als op. 101 bei Christian Meyer, Oldenburg 2004, dabei Intermezzo als 3. Satz und Finalsatz als 4. Satz gedruckt.

Live-Mitschnitt der UA.

Sätze:

1. Andante con moto, g-Moll, 4/4-Takt, 98 T.
2. Scherzo, Allegro con brio, g-Moll, 3/4-Takt, Intermezzo, Allegro molto, C-Dur, 3/4-Takt, 156 T.
3. Finale, Adagio, G-Dur, 4/4-Takt, 64 T.

Autograph: 18 durchnummerierte Seiten auf viereinhalb Doppelbögen. Eine Widmung „für Florian Johannes“ ist nicht in den Druck übernommen worden.

Anmerkungen: Der ursprüngliche Titel „Meditationen an der Jahrtausendschwelle“ op. 76 hatte seine Bedeutung für den Komponisten verloren und wurde deshalb geändert. Ob Impression, Meditation oder Fantasie, gemeint ist die formal ungebundene Bearbeitung musikalischer Einfälle.

Die in den drei Impressionen verwendeten Tonarten g-Moll, C-Dur (Intermezzo) und G-Dur gehören zu den von Schmidt-Kowalski so bezeichneten Frühlingstonarten und deuten auf eine innere Entwicklung in der Abfolge der Sätze: g-Moll – „dunkel, wild aufgerührt“, C-Dur – „Frühlingsbeginn“, G-Dur – „Frühling, besonders der Monat Mai“. Wenngleich ursprünglich mit vielleicht großen Ideen zum Jahrtausendwechsel verbunden, ist das Werk auch ohne Kenntnis von Schmidt-Kowalskis Tonartenbedeutungen sozusagen als Mutmacher zu verstehen.

Zwei, auch im Tempo unterschiedliche Themen, die in Fortspinnung durch alle Stimmen gereicht werden, unerwartete melodische Entwicklungen, Tempowechsel, der Wandel nach G-Dur am Ende sind Merkmale des ersten Satzes. Ein aufsteigender g-Moll-Akkord mit großer Septime in der ersten Violine, Sext-, Quint- und Quartsprünge auf fallenden Terzen und der fast tänzerische Dreierhythmus charakterisieren den zweiten Satz, wobei das Intermezzo im melodischen Verlauf ein Gegenthema entwickelt. Den letzten Satz kennzeichnet zunächst ein zartes Thema in der ersten Violine, untermalt von Triolen der zweite Geige und Viola. Das Tempo beschleunigt sich bis zum Allegro. Dabei taucht in T. 28 ein weiteres Motiv aus dem ersten Themenmaterial auf, das jetzt ein Eigenleben entwickelt, bevor die Reprise nach einem großen Ritardando das Werk beendet. Schmidt-Kowalskis Kommentar

zu diesem Satz: „Engelsmusik, der Hoffnung auf eine bessere Zukunft Ausdruck gebend“. Zuhörer und Kritiker nahmen das Werk dankbar an, da es ohne Umweg über den Intellekt die Menschen unmittelbar anspricht.

op. 102 a-c Drei Fantasiestücke für symphonisches Blasorchester, „Atlantis Trilogie“ (2005)

UA: Nr. 1 (a): 19.11.05, Unterseehalle, Berlingen/CH, Musikgesellschaft Berlingen, Leitung Arne Müller. UA: Nr. 3 (c): Nov. 2005, Grüningen/Bodensee, Symphonisches Blasorchester Andernach; Leitung: Christoph Herche.

Gesamtwerk: 1-3 (a-c): 03.12.2005, Erich-Kästner-Halle, Donaueschingen, Musikverein Grüningen; Leitung: Arne Müller.

Druck: Bronsheim Musiekuitgeverij, Brunssum, Niederlande, 2005. Der Verleger übernahm auch die Bearbeitung für Fanfarenorchester (mit Tr., Hr., Kornetten, Flügelhorn, Euphonium, Pos., Tuben, Sax. von Sopr. bis Bass, in Deutschland z.T. unüblichen Instrumenten), arrangiert von Lieuwe de Joung. Die Bezeichnung der Werkteile mit kleinen Buchstaben geschah auf ausdrücklichen Wunsch des niederländischen Verlags.

CD-Einspielung: 2006 mit einem Fanfarenorchester.

Sätze:

1 (a). Atlantis, Andante mosso, F-Dur, 4/4-Takt, 106 T.

2 (b). Trauermusik Adagio, g-Moll, 4/4-Takt, 49 T.

3 (c). Frühlingsbeginn, Allegro moderato, B-Dur, 4/4-Takt, 71 T.

Autograph: Nr. 1 (a): 17 durchnummerierte Seiten auf viereinhalb Doppelbögen. Deckblatt mit der Aufschrift „Thomas Schmidt-Kowalski, 3 Fantasiestücke op. 102 für Symphonisches Blasorchester, 1. „Atlantis“, op. 102a, 2005“.

Nr. 2 (b): Beginn auf der zweiten Bogenhälfte des letzten Blattes von op. 102a, neue Seitenzählung von 1 bis 7.

Nr. 3 (c): 12 durchnummerierte Seiten auf drei Doppelbögen. Auf dem Deckblatt: „Frühlingsbeginn, Fantasie für Symphonisches Blasorchester op. 74,3 von Thomas Schmidt-Kowalski (all rights reserved)“, noch ein Hinweis auf die ursprüngliche Zugehörigkeit als dritter Satz von op. 74, ferner die Besetzung.

Anmerkungen: Zu jedem der drei Sätze hat Schmidt-Kowalski einen seiner wenigen schriftlichen Kommentare zu seinem Werk geschrieben¹²³: „Der Satz Atlantis beginnt

¹²³ Abgedruckt in der niederländischen Ausgabe von Bronsheim Musiekuitgeverij.

und endet mit einem Thema, das ich vor über 20 Jahren in einer Klaviersonate (op. 11, Anm. d. Verf.) komponiert habe, und damals schon für mich den Namen hatte: ‚Die Glocken von Atlantis‘, die man vom Meeresgrunde (also aus einer anderen Welt) hören kann. Das folgende Allegro verdeutlicht den lichthaften, geborgenen Zustand der Menschheit in einem heiteren, glückhaften Dasein. Der Untergang von Atlantis ist in den stolpernden Triolen kurz vorm Schluss angedeutet, danach nimmt das Glockenthema Abschied von jener vergangenen Welt."

Das Material der beiden Themen, das erste in F-Dur, das zweite in As-Dur, wird in zwei Abschnitten verarbeitet, bis die Themen in F-Dur in variiert Form in der Reprise wiederaufgenommen werden. Schließlich wird mit Triolen und Achteln jener „Untergang von Atlantis“ heraufbeschworen und das Glockenthema verklingt.

Weiter schreibt Schmidt-Kowalski: "Der zweite Satz der Atlantis-Trilogie, die 'Trauermusik', ist der Nachklang jener versunkenen Welt, an die wir alle eine kollektive Erinnerung haben. Die Holzbläser spielen eine melancholische Melodie, aus der uns ein plötzliches Tutti herausreißt, wie wenn der Schmerz des Vergangenen bewusst wird. Im Mittelteil erscheint wiederum in den Holzbläsern eine tröstliche Melodie voller Hoffnung auf einen Neubeginn, bis die Reprise des Anfangs die melancholische Stimmung wiederholt. Am Schluss deutet die Klarinette noch einmal das Glockenthema aus dem ersten Satz (Atlantis) an und nimmt damit endgültigen Abschied von Atlantis."

Den dritten Satz kommentiert Schmidt-Kowalski folgendermaßen: "Einen hoffnungsvollen Neubeginn stellt das dritte Werk, 'Frühlingsbeginn', dar. Das Stück beginnt mit einer Steigerung, die in den Holzbläsern beginnt und zu einem Fortissimo-Höhepunkt führt, wonach eine hymnische Flügelhornmelodie dem Ausdruck gibt, was der Titel andeutet: einen hoffnungsvollen Neubeginn, neue Kräfte fühlend." Die verwendeten Tonarten, B-Dur, für Schmidt-Kowalski die „Bekennnistonart“ und Es-Dur, die „Weihnachtstonart“, können mit der Stimmung der Blasinstrumente zusammenhängen, sind zugleich aber auch ein logisches Fundament für die Emotionen, die der Komponist hier ausdrücken will.

Alle drei Sätze sind auf ähnliche Weise angelegt: Jeweils zwei Themen werden in Art einer Fantasie in getrennten Abschnitten bearbeitet. Die Reprise erfolgt entweder in Da Capo-Form durch Wiederholung des ersten Teils und einer Coda oder durch die

variierte Wiedergabe beider Themen mit einem zusätzlichen, inhaltlich bestimmtem Gedanken.

Zusammenfassend sei folgender Kommentar aus der niederländischen Ausgabe zitiert: „Mich persönlich beschäftigt die Atlantislegende schon lange Zeit und ich habe versucht, ihr in dieser Trilogie einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen.“

op. 103 Symphonische Dichtung für großes Orchester, „Die Wiederkehr von Atlantis“ (2005)

UA: 05.06.2006, Volkshaus Jena, Westsächsisches Orchester Borna unter Leitung des Komponisten.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2006.

Live-Mitschnitt der UA.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, c-Moll, 4/4-Takt, 173 T.

Autograph: 28 durchnummerierte Seiten auf ganzen und halben Doppelbögen. Widmung „Für das Westsächsische Orchester, Borna“, den Musikern der UA.

Anmerkungen: Dieses Orchester spielte zu Pfingsten 2007 eine Schmidt-Kowalski-Matinee unter Leitung des Komponisten mit den Werken op. 103, 84 und 96.

Das Atlantisthema beschäftigt den Komponisten weiterhin: In mehreren Abschnitten wird zunächst die Stimmung eines aufgepeitschten Meeres evoziert, mit zahlreichen unruhigen Wechselnoten, oft im Quint- und Quartabstand. Schließlich taucht Atlantis mit dem allerdings sehr veränderten Glockenthema wieder auf. Es hat höchstens noch eine rhythmische Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Thema.

Thema:	Takte:	Tonart:	Tempo:	Zusammenhang:
1	1-26	c-Moll	Allegro moderato	Thema 1-2-1 (Rahmenbildung)
2	27-56		Allegro con brio	
1	57-61		Tempo I	
1	62-69	d-Moll		Thematische Verarbeitung
2	70-74	G-Dur	Piu Allegro	ebenso

Kommentiertes Werkverzeichnis

1	75-80	G-Dur	Moderato	ebenso
1	81-88	Es-Dur		ebenso
3	89-117	As-Dur	Andante	Thema 3
Übergang	118-127	c-Moll	Tempo I	
Reprise, 1 und 2	128-147	c-Moll	Allegro moderato, Allegro con brio	Verarbeitung der Themen
3	148-173	C-Dur	Ab T. 150 Allegro moderato, ma con brio	Innerer Höhepunkt mit 3. Thema

Die Verschränkung der Themen miteinander und ihr mehrfach veränderter harmonischer Zusammenhang machen deutlich, dass von Anfang an zu den thematischen Einfällen auch die Vorstellung einer bestimmten Form gehört, d.h. es handelt sich nicht um die Aneinanderreihung improvisierter Einfälle.

Ein typischer Schmidt-Kowalski-Schluss ist auch die dynamische Gestaltung ab Takt 134: Die Konzentration von innerem Höhepunkt und Schluss wird durch ein zweimaliges gewaltiges Crescendo erreicht, in das alle Instrumente einbezogen sind. Auch der charakteristische Wandel von Moll zu Dur findet im zweiten Teil der Reprise statt. Er gilt dem Atlantisthema, das den Komponisten nicht loslässt.

op. 104 4. Klavierquartett Es-Dur (2006)

UA: 11.06.2006, Kleine Philharmonie Berlin, Gernot Süßmuth, V., Felix Schwarz, Va., Hans-Jakob Eschenburg, Vc., Frank-Imo Zichner, Kl. (Aperto-Piano-Quartett).

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg, 2006.

Live-Mitschnitt der UA, Deutschlandfunk, gesendet am 06.07.2006 zusammen mit einem Interview von Stefan Lang.

Sätze:

1. Allegro con brio, Es-Dur, 4/4-Takt, 177 T.
2. Adagio, Allegro scherzando, Es-Dur, 3/4-Takt, 178 T.

Autograph: 20 durchnummerierte Seiten, teils auf halben, teils auf ganzen Doppelbögen, auf der ersten Seite neben der Werkbezeichnung die Widmung „Gernoth Süßmuth freundschaftlich zugeeignet“, am Schluss „Mai 2006“.

Anmerkungen: In dem Interview im Deutschlandradio am 6. Juni 2006 bezeichnet sich Schmidt-Kowalski selbst als zeitgenössischen Romantiker. Das Interesse an

tonaler Musik sei weltweit spürbar. Zum Auskommen mit anderen Musikern seiner Zeit befragt, sagt er, dass es früher sehr viel schwieriger war. Heute heißt es auf ihrer Seite eher: „Ist doch 'ne Alternative“ und auf seiner Seite: „Das Musikleben kann durch Alternativen nur lebendiger werden.“ (Zitate Schmidt-Kowalski).

Die knappe Form dieses Quartetts mit nur zwei, statt drei oder vier Sätzen dient bewusst einer größeren Konzentration in der musikalischen Aussage. Ein ursprünglich geplantes Scherzo wurde als Scherzando in den zweiten Satz mit eingearbeitet und wechselt sich ab mit dem ersten Adagiothema. Beide Sätze stehen in Es-Dur, „wie zwei Seiten einer Medaille“, so Schmidt-Kowalski. Die Themen und Thementeile werden durch alle Stimmen geführt. Der zweite Satz beginnt mit einer schmelzenden Kantilene des Violoncellos, vergleichbar mit dem „Schwan“ im „Karneval der Tiere“ von Camille Saint-Saëns. Die Struktur beider Sätze entsteht durch die Aneinanderreihung mehrerer thematisch, tonartlich, auch im Tempo unterschiedlicher Abschnitte, die mit einer Art Reprise abschließen, jetzt mit auf andere Stimmen verteiltem Themenmaterial, wodurch sich eine große Vielfalt an Klangfarben ergibt.

op. 105 Nr. 1 Meditationen zum Volkstrauertag für Streichorchester (2006)

Nr. 2 Meditationen für Streichorchester (2006)

UA: Nr. 1: 17.11.2007, Opernhaus Hannover, Niedersächsisches Staatsorchester unter der Leitung von Lutz Deveer.

CD-Einspielung: Durch den Volksbund Kriegsgräberfürsorge.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2007.

Sätze:

1. Trauermusik, Adagio, b-Moll, 4/4-Takt, 29 T.
2. Trost, Andante, d-Moll, 3/4-Takt, 75 T.
3. Versöhnung, Andante mosso, D-Dur, 4/4-Takt, 54 T.

Autograph: 11 durchnummerierte Seiten auf drei Doppelbögen. Nr. 2 ist identisch, lediglich durch den veränderten Titel nicht an den Volkstrauertag gebunden.

Anmerkungen: Das Werk hat sozusagen ein spirituelles Programm mit der Heraufbeschwörung der Geister der Verstorbenen, tröstenden Stimmen im Diesseits und schließlich der Versöhnung, bei der sich die Klänge der spirituellen Welt mit denen der materiellen verbinden. Chromatische Tonfolgen und starke dynamische Kontraste schaffen eine dichte Atmosphäre von Traurigkeit im kurzen ersten Satz. Im

zweiten Satz wechselt sich „eine Stimme aus dem Jenseits“ (Zitat Schmidt-Kowalski) in d-Moll, präsentiert durch die solistische Besetzung der Stimmen und ohne Kontrabass, mit den „tröstenden Stimmen des Diesseits“ (Tutti) ab, diese in Des-Dur - harmonisch ein spannungsvoller Gegensatz. Geradezu wörtlich verklanglicht die Solovioline am Schluss den Aufstieg in ein tröstliches Jenseits. Im dritten Satz schaltet sich in eine von allen Instrumenten gespielte Fantasie mit der Solovioline eine Stimme mit einem neuen Thema ein, das von allen Instrumenten fortissimo wie zur Bestätigung beantwortet wird. Auf das in der Reprise wiederholte Anfangsthema folgt eine weitere freie Verarbeitung, die pianissimo verklingt. Ein harmonisch-zyklischer Zusammenhang ist durch die verwendeten Tonarten gegeben: Das b-Moll des ersten Satzes korrespondiert mit seiner parallelen Durtonart Des-Dur im zweiten Abschnitt des zweiten Satzes. Schließlich wird mit D-Dur im dritten Satz die angestrebte Zieltonart vom d-Moll des zweiten Satzes erreicht, was bei Schmidt-Kowalski einer inneren Entwicklung der Sätze entspricht.

op. 106 Elegie fis-Moll für Viola und Orchester

UA: 16.11.2007, Vegesack, Camerata Bremen, Max Baillie, Va., Leitung: Jörg Assmus.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2007.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, fis-Moll, 4/4-Takt, 171 T.

Autograph: 29 durchnummerierte Seiten auf halben oder ganzen Doppelbögen, Widmung „für Christian“ (Christian Meyer, Anm. d. Verf.).

Anmerkungen: Alexander Baillie, Solist der UA der Atlantis Sonate op. 99 und Vater von Max Baillie regte das Werk an. Die Elegie ist eine vielschichtige Fantasie, die sich in mehreren Abschnitten entwickelt. Der Anfang erinnert an das 2. Konzert für Violine und Orchester op.100. Die Tonarten D-Dur, fis-Moll, a-Moll, im Terzabstand um die Haupttonart angeordnet, bilden die harmonische Grundlage für die Themen der Solobratsche, die sich in Fortspinnung entwickeln und motivweise vom Orchester beantwortet werden. Ein mittlerer Teil, als Allegro con brio ausgewiesen, ist rhythmisch dominiert. Dabei tritt das Soloinstrument hinter die punktierten Achtel des Orchesters zurück. Der letzte lange Abschnitt, der mit der Erinnerung an das Anfangsthema in fis-Moll eingeleitet wird, könnte als Reprise gelten, wäre da nicht die weitere Entwicklung. Es folgt eine Kadenz der Solobratsche mit Doppelgrifftriolen

im Wechsel mit Skalen aufwärts und chromatischen Skalenabschnitten abwärts. Durch allmähliches Einsetzen aller Instrumente und Zunahme an Lautstärke und Tempo wird eine gewaltige Steigerung bis zum Forte fortissimo erreicht. Eine elegische Erinnerung an das Anfangsthema, erst ganz am Schluss in einen Fis-Dur-Akkord mündend, beschließt das Werk.

Diese Elegie ist der erste Satz des Bratschenkonzerts, das mit der Opuszahl 111 im Januar 2010 in Belgrad uraufgeführt wurde.

op. 107 „Die Erscheinung des Sternenkinds“ für Fanfarenorchester (2008)

UA: 21.12.07, Anloo/NL, ein niederländisches Fanfarenorchester, Bearbeitung und Leitung: Anne Geert Bartelds.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, ma con brio, 4/4-Takt, F-Dur, 176 T.

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2009.

Anmerkungen: Das Werk ist eine Bearbeitung von op. 89 „Hymne an den Unendlichen“, entstanden auf Wunsch von Anne Geert Bartelds.

op. 108 Klavierkonzert g-Moll, (2008)

UA und Aufnahme: 12.-16.10.2010, Kulturhaus Aue, Erzgebirgische Philharmonie Aue mit Julian Riem unter der Leitung von Naoshi Takahashi.

Druck: Meyer-Straeten Edition, Oldenburg 2008

Sätze:

1. Allegro con brio, 4/4-Takt, g-Moll, 247 T.
2. Adagio, 4/4-Takt, As-Dur, 117 T.
3. Allegro non troppo, ma con brio, 4/4-Takt, g-Moll, Schluss G-Dur, 105 T.

Anmerkungen: Zu diesem Werk gibt es keinen äußeren Anlass oder Auftrag. Nachdem Schmidt-Kowalski die meisten seiner Frühwerke für das Klavier geschrieben hatte, galt sein Interesse anderen Instrumenten und Gattungen. Dennoch blieb die Herausforderung, ein Klavierkonzert zu schreiben, bestehen. Das Werk ist das Ergebnis eines für den Komponisten ungewöhnlich „langen Brütens“ (Zitat Schmidt-Kowalski).

In allen Sätzen lassen sich für Schmidt-Kowalski typische Charakteristika finden, wie mehrfache Ton- und Taktartwechsel und damit auch Stimmungswechsel, im letzten Satz der Übergang zum gleichnamigen Dur, ferner isorhythmische Passagen in den

verschiedenen Instrumentengruppen, die ihre jeweiligen Klangfarben stärker hervorheben.

op. 109 Symphonische Fantasie für großes Orchester C-Dur, „Bremen-Hymne“ (2008)

Druck: Christian Meyer Edition, Oldenburg 2008

Satzbezeichnung:

Adagio, ma non troppo, 6/4-Takt, a-Moll, 71 T.

Anmerkungen: Das Werk entstand im Auftrag der Glocke (Konzertsaal in Bremen, Anm. d. Verf.). Das Projekt wurde jedoch durch den Bremer Senat nicht weiter verfolgt, sodass es nicht zur UA kam.

Trotz seiner Kürze besteht das Werk aus zwei Abschnitten mit unterschiedlichen Ton- und Taktarten, der erste Teil wie oben angegeben. Der zweite (T. 35-71), mit der Überschrift Allegretto grazioso, wechselt in einen Dreivierteltakt und steht in A-Dur, eine typische Wendung für Schmidt-Kowalski. Paukenwirbel bewirken an manchen Stellen einen besonders dramatisierenden Effekt. Zusammen mit der kleinen Trommel spielen sie im ersten Abschnitt eine Art rhythmisches Ostinato, das zeitweilig vom gesamten Orchester übernommen wird.

op. 110 Symphonische Fantasien für Klavier (2008)

Sätze:

1. Neuer Beginn, Allegro non troppo, 3/4-Takt, Des-Dur, 22 T.
2. Der Vortragende, Andante, 4/4-Takt, Fis-Dur, 18 T.
3. Das Wort, Poco Allegro, 6/8-Takt, b-Moll, 17 T.
4. Am Strand, Allegro, 4/4-Takt, F-Dur, 9 T.
5. Kein Stein, Andante, 3/4-Takt, G-Dur, 48 T.
6. Erinnerung, Poco Allegro, 3/4-Takt, D-Dur, 24 T.
7. Farbmelodie, Allegro, 3/4-Takt, G-Dur, 20 T.
8. Herbst am Meer, Andante, 3/4-Takt, c-Moll, T. 24
9. Im Dom, Adagio, 4/4-Takt, C-Dur, 31 T.
10. Wandern, Allegretto con anima, 4/4-Takt, E-Dur, 20 T.

Autograph: Acht durchnummerierte Seiten mit ein oder zwei der ursprünglich „Phantasiestücke für Klavier“ benannten kleinen Stücke pro Seite. Die durchgestrichene Opuszahl 110 ist zunächst in 107 geändert worden, um schließlich doch als op. 110 endgültig in das Werkverzeichnis einzugehen.

Anmerkungen: Das Werk entstand in privatem Auftrag für einen Geburtstag. Die Titel der kleinen Stücke erinnern an ähnliche Überschriften in „Aphorismen I und II“ op. 41.

op. 111 Konzert für Viola und Orchester fis-Moll (2009)

UA: 22.01.2010, Belgrad/RS, Belgrad Philharmonic Orchestra unter Christian Brancusi.

Druck: Meyer-Straeten Edition, Oldenburg 2009

Sätze:

1. Elegie, Allegro moderato, fis-Moll, 4/4-Takt, 171 T.
2. Allegro non troppo, ma appassionato, h-Moll, 6/8-Takt, 122 T.
3. Andante con moto, quasi requiem, fis-Moll, 3/4-Takt, Adagio, Fis-Dur, 6/8-Takt, 91 T.

Autograph: 2. und 3. Satz.

Anmerkungen: Das Werk ist die erweiterte Bratschenlegie von op. 106: Der erste Satz ist von dort übernommen (nähere Angaben s. dort). Das Gesamtwerk ist Emilian Dascal gewidmet, dem Solisten in einem Konzert mit Werken von Schmidt-Kowalski unter Leitung des Komponisten und unter Mitwirkung des Leipziger Symphonieorchesters im November 2008.

op. 112 Symphonische Phantasie für großes Orchester über das „Lied von der Glocke“ (2009)

UA und Aufnahme: 12.-16. Oktober 2010, Kulturhaus Aue, Erzgebirgische Philharmonie Aue unter der Leitung von Naoshi Takahashi.

op. 113 nicht belegt

op. 114 nicht belegt

op. 115 Melodram über das „Lied von der Glocke“ von Friedrich Schiller für Rezitator und Klavier (2009)

UA: 08.11.2009, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Duo Pianoworte mit Helmut Thiele, Sprecher und Bernd-Christian Schulze, Kl.

CD: 2009 , u.a.: „Das Lied von der Glocke“ op. 115, Duo Pianoworte mit Helmut Thiele, Sprecher und Bernd-Christian Schulze, Kl.

Satzbezeichnung:

Allegro moderato, B-Dur, 4/4-Takt, T. 276

Autograph: Das Autograph trägt die Opuszahl 114. Die endgültige Festlegung erfolgt jedoch erst im Herbst 2010. Die Werkbezeichnung enthält im Original in Klammern den Zusatz „Meditation“. Das Autograph weist für die Introduction fünf Akkoladen pro Seite auf, für alle weiteren Seiten vier. Insgesamt sind es 23 Seiten. Lediglich einzelne Zeilenanfänge sind vom Komponisten eingetragen, sodass die übrige Textverteilung den Interpreten überlassen blieb. Mehrere durchgestrichene Takte sowie drei Versionen der elften Seite deuten auf eine ungewohnt unruhige Arbeitsweise hin.

Anmerkungen: Die UA fand im Rahmen der Veranstaltungen „250 Jahre Friedrich Schiller“ statt, und zwar durch den Hannoverschen Künstlerverein von 1842 in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Hannover.

Haupttonart des Melodrams ist B-Dur, für Schmidt-Kowalkski die „Bekennertonart“, mit der er sich über seine Befindlichkeit mitteilt. Er wählte sie sicher nicht ohne Grund für dieses Werk. Schiller nahm in seinem Gedicht den Vorgang eines Glockengusses als Rahmen für die Schilderung des Lebenslaufes, was auch bei ihm einer bekenntnisähnlichen Aussage gleichkommt.

Das Werk beginnt mit einer Introduction durch das Klavier, ohne Worte. Die erste Strophe des Gedichts wiederum wird nur gesprochen. Mit dem Eintrag „2. Strophe“ setzt das Klavier erneut ein. Wie in Schmidt-Kowalkskis früheren Fantasien wechseln Tonarten und dynamische Angaben in Abhängigkeit von Stimmungen, die durch den Text evoziert werden. So wechselt z.B. die Taktart zum beschwingten 6/8-Takt bei den Zeilen „Denn mit der Freude Feierklänge begrüßt sie das geliebte Kind...“ und die Tonart geht nach G-Dur über. Einige Zeilen später ist von Liebessehnsucht unter der Überschrift „Andante amoroso“ die Rede. Dabei moduliert die Melodie nach E-Dur, der für den Komponisten hellsten Tonart. Das Herausheben der fertigen Glocke aus ihrem Gussbett am Ende ist mit der Überschrift „Andante maestoso“ gekennzeichnet und harmonisch durch die Rückkehr zu B-Dur. Ein Presto, das sich von Viertelnoten über Achtel- zu himmelwärts stürmenden Sechzehntelnoten steigert, beschließt das Werk. Der Zuhörer wird keine Verständnisschwierigkeiten haben.

W.o.O. Sonate für Viola und Klavier (ohne Tonartfestlegung, wahrscheinlich 1976)

UA: Hannover, genaue Daten sind nicht gesichert.

Sätze:

1. Beweglich, Allegretto, 4/4-Takt, 84 T.
2. Zart fließend, H-Dur, 4/4-Takt, 93 T.
3. Marcato, 4/4-Takt, 154 T.

Autograph: Es existieren zwei Autographen. Das erste ist überschrieben mit „3 Sätze für Viola und Klavier“, geschrieben auf Star-Papier Nr. 32 mit 12 Systemen. Als Verfasser Thomas Schmidt. Keine Jahresangabe. Der erste Satz ist mit schwarzer Tusche geschrieben. Eine Metronomangabe (Viertel ca. 120), stammt möglicherweise vom Pianisten der UA (wahrscheinlich Michael Gees). Die Seiten 1-4 und 9-14 sind vorhanden, alles übrige fehlt.

Auch das zweite Autograph ist mit schwarzer Tusche geschrieben, auf Star-Papier Nr. 1 mit 12 Systemen, 25 Seiten, davon sind 24 Seiten durchnummeriert, ebenfalls ohne Jahresangabe. Die nicht vorhandene Opuszahl, neun durchgestrichene Takte am Ende des ersten Satzes sowie der fehlende Tonalitätsbezug des ersten und dritten Satzes verweisen auf eine frühe Entstehungszeit, als der Entschluss zur Tonalität noch nicht gefestigt war. Mit schwarzer Tusche sind nur wenige frühe Werke (op. 3 und 6) geschrieben.

Anmerkungen: Das Autograph ist im Sommer 2007 überraschend aufgetaucht, nachdem Schmidt-Kowalski die Existenz dieses „Experimentierstücks“ (so Schmidt-Kowalski) längst vergessen hatte. Ein ehemaliger Schüler hatte es von einer Bratschistin erhalten.

W.o.O. Ballade e-Moll für Klavier (1981)

UA: Johannes Fischer, Datum und Ort unbekannt.

Satzbezeichnung:

Allegro, e-Moll, 4/4-Takt, 91 T.

Autograph: Dreieinhalb Seiten auf einem Doppelbogen, als Verfasser Thomas Schmidt.

Anmerkungen: Anlass war der Geburtstag von Johannes Fischer, Bruder von Christian Fischer, einem ehemaligen Schüler von Schmidt-Kowalski. Christian Fischer hatte die UA von op. 31 mitgestaltet. Die Bezeichnung „Ballade“ weist darauf

hin, dass es sich um eine episodische Komposition mit verschiedenen, auch hinsichtlich der Tonart unterschiedlichen Stationen im Sinne einer Fantasie handelt, hier als Bagatelle, sozusagen als Blumenstrauß zum Geburtstag gedacht.

W.o.O. Trio D-Dur für Flöte, Klarinette und Fagott, o.J.

UA: 1989 mit Mitgliedern des Walpurgis-Ensembles.

Sätze:

1. Sehr ruhig, D-Dur, 4/4-Takt, 30 T.
2. Nach einem Wiegenlied, Ruhig (Allegretto), B-Dur, 2/4-Takt, 38 T.

Autograph: Jeder Satz auf zwei für sich nummerierten Seiten, „neuner-notenschreibpapiere, 12 systeme 1001“. Als Verfasser beider Sätze Thomas Schmidt. Der zweite Satz ist nach 1981 entstanden, d.h. nach op. 23,1 (Wiegenlied, Text von Clemens Brentano).

Anmerkungen: Das kleine Werk war ein Geschenk zur Firmeneröffnung von Piccoplan, einer Rhododendron-Veredelungsgärtnerei von Elke Haase. Ihr hatte das Wiegenlied aus op. 23,1 gefallen. In der Bearbeitung für die drei Instrumente spielt das Fagott die achttaktige Melodie von Takt 12 bis 20, von da an übernimmt die Flöte das Thema.

W.o.O. Vaterunser für vierstimmigen gemischten Chor (1982)

Satzbezeichnung:

Moderato, d-Moll, 3/2-Takt, 109 T.

Autograph: Sechs Seiten, Taktzahlen und Großbuchstaben, Text syllabisch über der Sopranstimme.

Anmerkungen: Das weitgehend homophon angelegte Werk weist durch seine d-Moll-Tonart („Schöpfungstonart“ für Schmidt-Kowalski), auf den spirituellen Hintergrund. Die Vertonung war eine Idee von Schmidt-Kowalski, stieß jedoch bisher auf wenig Interesse.

W.o.O. Duo für zwei Violoncelli (1984)

Satzbezeichnung:

Andante con moto, E-Dur, Allabreve-Takt, 40 T.

Autograph: Drei Seiten auf einem Doppelbogen. Der Eintrag „II/ 84“ mit fremder Handschrift deutet wahrscheinlich auf das Entstehungsjahr hin.

Anmerkungen: Die Widmung „für Ina“ galt einer Klavierschülerin von Schmidt-Kowalski, die auch Violoncello spielte. Wiederholter Stimmentausch setzt bei dieser kleinen Fantasie ein etwa gleiches technisches Niveau der Spieler voraus.

W.o.O. Zwei Fantasiestücke für Klarinette und Klavier (1988/89)

Sätze:

1. Allegro con brio, g-Moll, 4/4-Takt, 68 T.
2. Allegro, h-Moll, 6/8-Takt, 116 T.

Autograph: Beide Sätze auf Star-Papier Nr. 426, 20 Systeme, drei bzw. vier Seiten. Widmung „Für Karola 3. Mai 1988“. Im zweiten Satz neben der Satzbezeichnung der Hinweis auf den Wechsel von Klar. in B zu Klar. in A.

Anmerkungen: Karola Kopshoff spielte Klavier, später Bassklarinette und wohnte zeitweilig bei Schmidt-Kowalski. Das Werk war wie das vorige ein Notengruß zum Geburtstag an Stelle eines Blumenstraußes.

6. Analysen ausgewählter Werke aus verschiedenen Schaffensperioden

Hauptkriterium für die detaillierte Betrachtung einiger Werke war die Überlegung, dass möglichst ein Werk aus jeder Gattung und aus jeder Schaffensperiode vertreten sein sollte. Ferner sollten die betreffenden Werke in Ton und Druck vorhanden sein. Ziel der Analysen ist es, Kriterien herauszuarbeiten, die erkennen lassen, welches die Charakteristika in Schmidt-Kowalskis Werken sind und was ihn zu einem romantischen Komponisten macht. Zu untersuchen ist auch sein Verständnis bestimmter Formen wie z.B. der Sonatenhauptsatzform, der Rondo- und der Variationenform, und ihrer einzelnen Aspekte, ferner die Umsetzung von Texten und von außermusikalisch bestimmten Inhalten. Die Bedeutung der Farb-Ton-Vorstellungen bei der Auswahl der Haupttonart für ein Werk, die Auswirkung einer Funktion in Abhängigkeit von einem Auftrag oder einer bestimmten Absicht, die objektive wie die subjektive Seite der Rezeption sind weitere Gesichtspunkte dieser Analysen. Ihre Anordnung erfolgt chronologisch, um Entwicklungen deutlich zu machen.

6.1. Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier, op. 4 (1977)

Diese Sonate gehört zu den frühesten Werken, die Schmidt-Kowalski in die Opuszählung aufgenommen hat. Sie ist zugleich das erste kammermusikalische Werk, das außer dem Klavier einem weiteren Instrument, hier dem Violoncello gilt. Es entstand etwa zwei Jahre vor Abschluss der Hochschulzeit, d.h. Schmidt-Kowalski hatte sich innerlich bereits von Avantgarde und Neutönern verabschiedet und war auf der Suche nach seinem eigenen, romantischen Kompositionsstil. Andererseits ist der Hochschuleinfluss durchaus noch zu spüren, wenn der Komponist z.B. das Thema des zweiten Satzes um einen Zentralton¹²⁴ herum anordnet. Dazu gehörte auch, dass er sich an tradierten Formen wie der Sonate erprobte und versuchte, sie aufzubrechen. Abweichend von den üblichen drei oder vier Sätzen schrieb er hier lediglich zwei. Die Form dieser Sonate wird daher ein besonderer Gegenstand der Betrachtung sein.

Wie eine Reihe der frühen Werke Schmidt-Kowalskis trägt auch diese Sonate keine Tonartkennzeichnung am Zeilenanfang, ein äußeres Zeichen für die noch nicht nach

¹²⁴ Kompositionsprinzip z.B. bei Paul Hindemith: eine Reihe, ein Thema basierte jeweils auf einem Zentralton.

außen getragene Entscheidung zur Tonalität. Dieses im Nachhinein zu ändern, würde die Historizität verfälschen, weshalb auch der Druck von 2005 hieran nichts verändert hat. Die Bezeichnung ‚Sonate‘ für dieses Werk weist trotz aller Abweichungen zugleich auf die Bedeutung, die diese Form für Schmidt-Kowalski hatte und noch hat.

Im Vorwort der neuen Ausgabe seiner Werke für Violoncello und Klavier (2008, mit op. 4, 12, 99 und 48) schreibt Schmidt-Kowalski: „Die d-Moll Sonate op. 4 ist ein Werk des Übergangs, innerer Kämpfe, die in heftige Ausbrüche münden. Atemlose, schnelle Figuren, im 2. Satz dunkle Momente und sehnsüchtige Melodiebögen sind Ausdruck einer zerrissenen Zeit, bis zum Schluss eine überraschende Wendung erfolgt: die schnellen Figuren des Anfangs erklingen in größter Ruhe, darüber schweben im pianissimo zarte, lange Melodiebögen des Cellos, als wenn ein Engel durchs Zimmer geht und segnend die Hand ausstreckt und einen stillen Frieden bewirkt.“

Musikalische Stilmittel

Form

Eine eingehendere Betrachtung der beiden Sätze lässt erkennen, dass sie nicht nur, wie sich in Schmidt-Kowalskis Worten bereits andeutet, einen Zusammenhang durch die Wiederaufnahme des Anfangs am Ende des zweiten Satzes haben. Sie haben vielmehr einen gemeinsamen musikalischen Grundgedanken: die Sekunde als Kern der Themen. Anders als üblich galt die Inspiration des Komponisten nicht einem Thema im Sinne einer zusammenhängenden Melodie, sondern einem Intervall, das zunächst in der Gestalt eines Motivs erscheint. Dieser Gedanke durchzieht in ganz unterschiedlicher Form beide Sätze. Dass die Wahl des Komponisten auf ein Intervall voller dissonanter Klangmöglichkeiten fiel, ist ein deutlicher Hinweis nicht nur auf die in seinem Vorwort angesprochene Stimmungslage, sondern auch auf ein Frühwerk, das noch Auswirkungen der Hochschule zeigt. Auf der Suche nach Tonalität und Konsonanz erpob er seine Fähigkeiten an einem Intervall, das gemeinhin als dissonant gilt. Auch in der Harmonik versucht der Komponist, sich vom Traditionellen zu lösen, was zum Durchschreiten von zahlreichen Tonarträumen führt. Schmidt-Kowalski spricht hier von „geträumten Harmonien“.

Beide Sätze lassen unterschiedliche Herangehensweisen erkennen. Der erste Satz weist eine gewisse Symmetrie auf, bei der sich der erste und letzte sowie der zweite

Analysen

und vorletzte Abschnitt entsprechen und so einen mittleren Abschnitt umrahmen. Zunächst wird ein Thema vorgestellt, das eigentlich ein Begleitmotiv ist, dabei aber zugleich als Katalysator für die weitere melodische, harmonische und rhythmische Entwicklung dient. Es weist mit dieser doppelten Funktion auf ein Kompositionsprinzip bei Schmidt-Kowalski hin. Auf diese Weise kommt es zu einem zweiten, rhythmisch dominierten Thema, das melodisch ebenfalls an der Sekunde orientiert ist.

Wie in der Exposition der Sonatenhauptsatzform üblich werden zwei Themen vorgestellt und bearbeitet (T. 1-114), die allerdings aus demselben Grundgedanken entstanden sind wie zwei verschiedene Aspekte einer Sache. Sie werden dualistisch behandelt mit dem Ziel einer Synthese. Anschließend (T. 115-227) fantasiert das Klavier über das Material des ersten Themas und schließt damit die Exposition ab. Zugleich bildet dieser Abschnitt die Einleitung zu einer Fantasiedurchführung, in der das thematische Material harmonisch und melodisch bearbeitet und durch Tonräume geführt wird, die an die Grenzen der Tonalität stoßen. Nach einer langen Pause in Takt 203 wird das zweite Thema von beiden Instrumenten wieder aufgegriffen, dem ab Takt 245 die wörtliche Aufnahme des Cellothemas im Sinne einer umgekehrten Reprise folgt. In einem weiteren Durchführungsteil verändert nicht nur das Cellothema nochmals seine Gestalt, sondern erreichen auch die harmonischen „Träumereien“ ihr Ziel. Damit entspricht dieser Satz einerseits wesentlichen Kriterien der Sonatenhauptsatzform. Andererseits erhalten Begriffe wie Exposition und Reprise ihre eigene Form und Bedeutung. Die Durchführung ist eher eine groß angelegte Fantasie.

Noch eine andere Formdeutung bietet sich an: die des Sonatenrondos. Die folgende Tabelle zeigt die Form des ersten Satzes unter den Aspekten von Bogenrondo und Sonatenhauptsatzform im Vergleich. Die obere Zeile gilt der Form des Bogenrondos, die mittlere entspricht ungefähr der Sonatenhauptsatzform, die untere weist eine Mischform auf, wie sie hier vorliegt:

A: T. 1-41	B: T.42-114	A': T. 115-127	C: T. 128-202	B': T. 203-244	A': T. 245-299
Exposition, 1. Thema	Exposition, 2. Thema	Abschluss d. Exposition mit 1. Thema	Durchführung 1. Thema	Durchführung, 2. Thema oder:	Reprise, 1. Thema
Exposition, 1. Thema	Exposition, 2. Thema	Überleitung zur Fantasie- durchführung	Durchführung 1. Thema	Umgekehrte Reprise, 2. Thema	Reprise, 1. Thema

Analysen

Bei diesem Vergleich wird deutlich, dass der Komponist zu jener Zeit insofern mit Formen experimentiert hat, als er Elemente und Inhalte beider Formen mischte.

Der zweite Satz präsentiert zunächst ein neues Thema, das sich ebenfalls um die Sekunde dreht. Es wird in drei weiteren Abschnitten auf unterschiedlichen Tonstufen bearbeitet. Diesen Satz könnte man als Variationssatz bezeichnen, wäre da nicht mit über einem Drittel Anteil die Wiederaufnahme und verändernde Bearbeitung des Cellomotivs aus dem ersten Satz, eine Reprise im doppelten Sinne – eine ungewöhnliche Satzform, nur zu erklären mit dem inneren Zusammenhang beider Sätze.

1. Satz

Das erste Thema wird vom Violoncello vorgestellt. Es ist keine zusammenhängende Melodie, sondern besteht aus einem siebenmal wiederholten Motiv mit den Tönen a, d, e, d, a, eine Art Schaukelmotiv nach einer Achtelpause, eigentlich ein Begleitmotiv. Zu seinem Ausgangston zurückkehrend, umspielt es in seiner Mitte den Grundton des Werks und präsentiert horizontal zugleich als zentrales Intervall die Sekunde. Auffällig ist dabei die fehlende Eins, die, anfangs nur unregelmäßig, vom Klavier ergänzt wird. Schmidt-Kowalski bezeichnet diese Thematik als „die Suche nach der Eins“. Sie kommt rhythmisch sehr unruhig daher, unterstützt von der Ausführungsanweisung „Schnell, agitato“.

The image shows a musical score for Cello, labeled 'T.1' and 'Schnell, Agitato'. The notation is in 3/4 time and consists of four measures. Each measure begins with a quarter rest, followed by a sequence of notes: a half note 'a' (below the staff), a quarter note 'd' (below), an eighth note 'e' (below), a quarter note 'd' (below), and a half note 'a' (below). The notes are connected by a slur. The first measure is marked with a dynamic 'p' (piano). The tempo marking 'Schnell, Agitato' is written above the staff.

N.B. op. 4, 1. Satz, 1. Thema

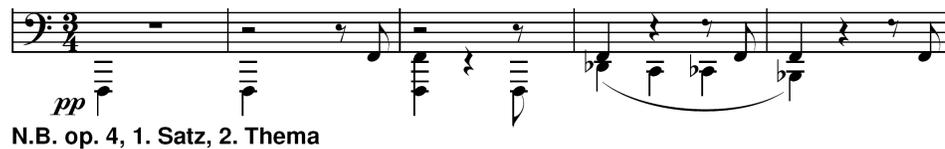
Dieses Cellomotiv wird mit wachsender Beteiligung des Klaviers, durch sequenzartiges Versetzen auf andere Tonstufen, tonal und real, und durch Verändern des ersten Intervalls verarbeitet.

Dabei ermöglicht die Einbeziehung von Septime und None einerseits vertikal die Abmilderung des dissonanten Potentials der Sekunde, erlaubt andererseits horizontal eine längere melodische Fortspinnung in Sekundschritten. Schließlich wird dieser Abschnitt durch die wörtliche Wiederholung von Takt 1 in T. 40 zu einem deutlichen Abschluss gebracht.

Der folgende Abschnitt wirkt wie ein Neubeginn: In T. 42 erscheint das zweite Thema, das fast ausschließlich dem Klavier vorbehalten ist: Nach zwei einleitenden

Analysen

Vierteln auf der Eins beginnt ein markanter Rhythmus, bestehend aus einer auftaktigen Staccato-Achtel und einer anschließenden, breit gespielten Viertel. Der rhythmische Schwerpunkt liegt jetzt auf der Eins. Dazu kommt, sehr tief, eine Abfolge von vier chromatisch abwärts führenden Vierteln, die mit Unterbrechungen vielfach wiederholt werden, melodisch ebenfalls eine Variante der Sekundthematik:



Ostinatogleich bildet dieses Thema bei wechselnden Tonstufen die Grundlage für das Violoncello, das erst nach zwölf Takten (in T. 55) einsetzt. Im Gegensatz zu dem unruhigen Motiv des ersten Themas präsentiert es jetzt zusammenhängende, melodische Klänge, in denen vor allem das Sekundintervall augmentierend verarbeitet wird. Dieser Abschnitt wird ebenfalls durch eine Annäherung an die einleitenden Takte zu einem Abschluss mit anschließender Pause gebracht (T 114).

Der folgende Abschnitt, dem ersten Thema gewidmet, kann als Abschluss der Exposition betrachtet werden oder auch als Überleitung zur Durchführung. Die Bearbeitung des Cellomotivs liegt ausschließlich beim Klavier. Dabei wird die charakteristische Achtelpause zu Beginn des Cellomotivs, das teils im Wechsel, teils gleichzeitig durch alle Stimmen läuft, mehrfach überspielt, in jedem Fall aber durch eine Eins in den jeweils anderen Stimmen ergänzt. Erst am Ende dieses Abschnitts (T. 124-126) nähert es sich wieder seiner ursprünglichen Form, mit einer aufsteigenden Quinte zu Beginn. Die Anweisung „poco rubato (frei im Takt)“ verleiht dieser Überleitung eine gewisse Nachdenklichkeit.

In Takt 128 beginnt das Klavier erneut mit dem Cellomotiv. Die Pause davor und die Rückkehr zum ursprünglichen Tempo durch die Anweisung „a tempo“ markieren hier den Beginn der Durchführung. Nach drei Takten setzt das Violoncello mit „passionato“ überschriebenen, getragenen Klängen im ein- und zweigestrichenen Bereich ein. Das Cellomotiv bleibt in der Klavieroberstimme und wandert zeitweilig von der eingestrichenen in die kleine Oktavlage, was den Abstand zur ursprünglichen Cellomelodie zusätzlich erhöht. Erst ab Takt 150 übernimmt das Cello für drei Takte sein Motiv, bevor es in einer abgewandelten Form unisono vom Klavier mitgespielt wird.

Analysen

Die Nonensprünge aus dem ersten Abschnitt (T. 21 ff.) führen zu einer geradezu dramatischen Weiterentwicklung des Themas in den Takten 162 bis 167, bei dem der einleitende Intervallsprung weggelassen und der höchste Ton der darauf folgenden, über eine Undezime abwärts führenden fünf Achtel auf die Eins-Und vorgezogen wird. Mit dieser Figur, viermal wiederholt, unisono und sehr heftig von Violoncello und Klavier gespielt, gekrönt von einer nachdrücklichen Eins auf einem tiefen e vom Klavier, schließt dieser Abschnitt:



Wie um nach diesem sehr bewegten Abschluss wieder Halt zu finden, beginnt der folgende Abschnitt (T.168-202) mit einem viertaktigen Orgelpunkt. Im zartem Pianissimo setzt das Klavier darüber die thematische Arbeit mit dem Cellomotiv fort. Das Violoncello, das wieder erst nach drei Takten einsetzt, umkreist melodisch das Sekundintervall und umrahmt zusammen mit der Bassstimme eine Abwandlung des Cellomotivs. Dissonanzen werden durch die weit auseinander liegenden Klänge gemildert. Durch Punktierung und zunehmende Akzentuierung zunächst der ersten, wenig später auch der dritten Zählzeit (ab T. 182) wird der abwärts gerichtete Sekundschritt aus dem Cellomotiv herausgelöst und erhält durch die Versetzung auf z.T. weit auseinander liegende Tonstufen eine besondere Betonung, zumal er vielfach unisono in allen Stimmen erklingt.

Es kommt zu einem temperamentvollen, emotionalen Höhepunkt (ab T. 186), den Schmidt-Kowalski als „molto pesante, brutale“ kennzeichnet, mit zwei dissonanten Akkorden, einmal einem B⁷, auf einem Es im Bass basierend, zum anderen einem verminderten Dreiklang mit verminderter Septime und hinzugefügter übermäßiger Terz. Mit den aufeinander getürmten kleinen und großen Terzen sind hier die Grenzen der Tonalität erreicht. Insgesamt gleicht der Aufbau dieses Abschnitts dem vorangegangenen, besonders aber hinsichtlich der sich steigernden Dynamik und der Entfernung von der ursprünglichen Gestalt des Cellomotivs.

Diesem dynamischen und harmonischen Aufruhr folgt eine ausdrücklich mit „lunga“ bezeichnete Pause und erlaubt Zuhörern wie Musikern ein Atemholen. Psychologisch geschickt wird so der Boden für den folgenden, mit „misterioso“ ausgewiesenen Teil (T. 203-244), bereitet. Das zweite Thema steht hier im

Analysen

Mittelpunkt, im Pizzicato und unisono mit der Bassstimme vom Violoncello begleitet, von Schmidt-Kowalski als „umgekehrte Reprise“ bezeichnet. Durch Stimmentausch liegen die ruhigen, die Sekunde umspielenden, melodischen Klänge des Cellos in der Klavieroberstimme. Nach zwölf Takten (ab Takt 216) übernimmt das Violoncello, jetzt mit dem Bogen, die motivisch-thematische Arbeit. Der rhythmische Part bleibt weiterhin beim Klavier, bis auf wenige Takte, in denen die thematische Weiterentwicklung durch alle Stimmen führt. Auch dieser Abschnitt wird durch Erinnerung an seinen Anfang zu einem Abschluss gebracht.

Ab T. 245 wiederholt die Reprise über 36 Takte fast wörtlich das Eingangsthema. Am Ende werden beide Instrumente in drei Stimmen rhythmisch gleich zusammengeführt, um schließlich mit einer weiteren, unisono gespielten Abwandlung des Themas, unter Einbeziehung der Eins in jedem Takt zu enden. In den letzten acht unisono gespielten Takten sinken, in Erinnerung an den Anfang, von Achtelpausen unterbrochene Melodiebögen von f^2 aus fortissimo und wie gejagt immer tiefer. Die repetierende Schaukelbewegung des Anfangs wird schließlich aufgelöst und macht Platz für kleine melodische Bögen, die im letzten Takt auf der Eins enden. „Die Suche nach der Eins“ hat damit ihr Ziel gefunden:



Die äußere Form des ersten Satzes lässt einerseits an Variationen denken, so z.B. die rahmenartige Gestaltung einzelner Abschnitte, die zudem durch deutliche Einschnitte voneinander getrennt sind. Andererseits werden beide Themen durchführungsartig verarbeitet. Dabei wird vor allem beim Cellomotiv die Doppelfunktion als Begleitmotiv und als Auslöser für weitere melodische und rhythmische Entwicklungen deutlich. Mit der Reprise wird die Vielfalt der Einfälle wieder zur ursprünglichen Idee zurückgeführt, und am Schluss eine Vereinigung beider Themen erreicht.

2. Satz

Im zweiten Satz gibt es nur ein Thema, das allerdings ebenfalls um die Sekunde kreist. Durchgehende Pausen trennen unterschiedlich gestaltete Abschnitte voneinander. Ausgangspunkt für die motivisch-thematische Arbeit ist die horizontale

Analysen

Achse auf einem Ton, von der aus die melodische Entwicklung in Sekundschritten aufwärts und abwärts zugleich, aber nicht symmetrisch stattfindet. Im folgenden Notenbeispiel ist die Oberstimme die des Violoncellos¹²⁵:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Klavier'. It is in the key of B-flat major and 12/8 time. The tempo is 'Allegretto' and the performance instruction is 'con. sordino'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The upper voice (treble clef) features a melodic line starting on a dotted quarter note followed by an eighth note, moving in seconds both up and down. The lower voice (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The piece is identified as 'N.B. op. 4, 2. Satz'.

N.B. op. 4, 2. Satz

Kern des Themas ist eine punktierte Viertelnote mit nachfolgender Achtel, die sich, je nach Stimmlage in Sekundschritten aufwärts oder abwärts bewegt und durch Wiederholung zu einer Melodie zusammenwächst. Im ersten Abschnitt (T.1-18) wird eine horizontale Achse mit dem Ton a gebildet, von dem aus sich die einzelnen Stimmen wegbewegen, sodass nach einem auftaktigen a in allen Stimmen bereits im folgenden Akkord a, b und g gleichzeitig erklingen. Die gleichbleibende Bewegungsrichtung einer mittleren Stimme und die vom selben Ton ausgehende Auseinanderbewegung der anderen Stimmen bewirken einen polyphonen Klang, dessen anfängliche Dissonanz durch die schrittweise melodische Entfernung der Stimmen voneinander wieder abgemildert wird. Das Thema wird abgelöst von Passagen mit Achtelläufen in unregelmäßigen Intervallen oder Skalenabschnitten, bevor es am Ende dieses Abschnitts (T. 18) noch einmal auf einer anderen Tonstufe erklingt.

Der durch eine Pause und die Überschrift „mesto“ gekennzeichnete zweite Abschnitt gilt dem Komponisten als Episode, entstanden aus der Erinnerung an die RAF-Zeit und den „Deutschen Herbst“. Ähnlich wie im ersten Satz wird hier (T. 19-37) ein rhythmisches Motiv im Bass präsentiert, das in der Art eines Ostinatos die harmonische Stütze liefert, zugleich melodisch als Variante der Sekundthematik erscheint, indem Ausgangs- und Endton eine None auseinander liegen:

The image shows a musical score for the second section, labeled 'T. 19' and 'mesto'. It is in the key of B-flat major and 4/4 time. The score consists of a single bass clef staff. The tempo is 'mesto'. The motif starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, moving in seconds both up and down. The piece is identified as 'N.B. op. 4, 2. Satz, rhythmisches Motiv'.

N.B. op. 4, 2. Satz, rhythmisches Motiv

¹²⁵ Zur leichteren Notendarstellung wurden die verschiedenen Taktarten (1. Takt 6/4, 2. Takt 5/4) in eine übergreifende Taktart umgewandelt.

Analysen

Im Kontrast dazu spielen Violoncello und rechte Hand unisono getragene, melodische Varianten der Sekundthematik, die sich in Takt 31 in abwärts sinkende Dreiklänge auf wechselnden Stufen wandeln. Abschließend wird der Beginn dieses Abschnitts pianissimo und leicht verändert wieder aufgenommen. Anders als im ersten Satz wird dieses Trillermotiv nicht zu einem zweiten Thema und wird auch nicht wieder aufgegriffen.

In den folgenden Abschnitten wird die motivisch-thematische Arbeit mit dem Anfangsthema fortgesetzt. Dabei spielt die horizontale Achse, von der aus die Stimmen sich gleichzeitig aufwärts und abwärts entwickeln, die entscheidende Rolle. Die Stimmen über und unter dieser Achse werden vertauscht. Auch fällt der gemeinsame Ausgangston weg, sodass, wie z. B. zu Beginn des dritten Abschnitts (T. 38-57), gleichzeitig die Töne g, a und b erklingen, jedoch in verschiedenen Oktavlagen und dissonante Klänge entschärfend. Auch wird das Sekundmotiv nicht in Sekundsritten fortgeführt, sondern ‚springt‘ auf entferntere Tonstufen, aufwärts und abwärts, so im vierten Abschnitt (T. 57-82):

Klavier

T. 73

p

cresc.

f

N.B. op. 4, 2. Satz, motivische Arbeit

In diesem Notenbeispiel sind Cello- und Außenstimmen in einem System abgebildet, um ihre auseinanderstrebende, horizontale Entwicklung zu verdeutlichen. Die Umspielung des jeweiligen Ausgangstons bildet in den Takten 80 und 81 zusammen mit den im Bass erklingenden Oktaven im kleinen und großen Sekundabstand eine stimmige Überleitung zur Wiederaufnahme des Cellomotivs aus dem ersten Satz. Das folgende Notenbeispiel zeigt in der Cellostimme das Sekundmotiv sowie in der oberen Bassstimme die daraus entwickelte Umspielung, die mit dem Cellomotiv (1. Satz) verwandt ist. Beide Motive sind an dieser Stelle, unmittelbar vor dem Adagio, gemeinsam zu hören:

Analysen

The image shows a musical score for Cello and Klavier (Piano). The Cello part is in the upper staff, and the Klavier part is in the lower staff. The Cello part features a melodic line with slurs and dynamics markings like 'pp' and 'T. 80'. The Klavier part features a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics markings like 'pp'.

N.B. op. 4, 2. Satz, Thema und Abspaltung

Im letzten Abschnitt, Adagio, nimmt das Klavier das Cellothema wieder auf und gestaltet es in ähnlicher Weise wie im ersten Satz, jetzt fest gestützt auf die Eins im Bass. Auf diese Weise wird trotz aller Zerrissenheit durch häufige Taktwechsel und durchgehende Pausen in allen Stimmen der thematische Zusammenhang zwischen den beiden Sätzen bestätigt. Der Einsatz des Sordinos bewirkt, dass die getragenen, zarten Melodiebögen des Violoncellos, die ebenfalls die Sekunde umspielen wie „verklärt“ (so der Komponist) wirken. Die ersten Klänge in den Takten 88-90 mit den Tönen a - b - a haben nach eigener Aussage den Komponisten später zum Thema des zweiten Satzes seines Konzerts für Violoncello und Orchester op. 84 angeregt. Erst am Schluss ohne Dämpfer, umschließt die Cellomelodie zusammen mit den tiefen, ganztaktigen Oktaven im Bass choralartig das Cellomotiv in der Klavieroberstimme. Gestützt auf einen Orgelpunkt von Cello und linker Klavierhand sinkt dieses Motiv in einer Art Dreiklangsmelodik immer tiefer. Schließlich mündet es nach einer Erinnerung an seine ursprüngliche Form in den Schlussakkord.

Harmonik

Die Haupttonart d-Moll liegt auf einer Linie mit dem Tenor der frühen Kompositionen, die überwiegend in Molltonarten stehen. Auffallend ist, dass beide Sätze dieser Sonate in der gleichen Tonart geschrieben sind. Den Tonartvorstellungen entsprechend ist d-Moll für Schmidt-Kowalski die „Schöpfungstonart“ mit einer Ahnung von Frühling und Märzstimmung, ein geeignet erscheinendes Transportmittel für jugendliche Unruhe.

Im ersten Satz stellt das Violoncello zunächst zweimal ein eigenes Motiv vor, bevor das Klavier mit dem dritten Takt für die harmonische Einbindung in die Haupttonart sorgt. Die Subdominantparallele (VI. Stufe, sP, Dur) wird für zwei Takte gestreift. Das folgende Verweilen in der natürlichen Molldominante bewirkt die Bestätigung von d-

Analysen

Moll. Ab T. 16 weicht der Komponist für einige Takte über die (Moll-) Tonikaparallele (tP) nach F-Dur, die parallele Durtonart aus (Rückung), bevor er nach d-Moll zurückkehrt.

Das zweite Thema (ab T. 42) bleibt zunächst harmonisch unbestimmt. Das mehrfach allein erklingende F weist erst durch den Ton Des in T. 45 auf b-Moll, mit dessen Grundton die chromatische Abwärtsbewegung der Basslinie endet (T. 46). Die folgende enharmonische Verwechslung ermöglicht es, dass der Terzton Des zum Quintton Cis von fis-Moll wird. Dieser wiederholte Funktionswechsel durchzieht den ganzen Abschnitt und spiegelt die Auseinandersetzung zwischen b-Moll und fis-Moll, deren Ausgang offen bleibt. Den Abschluss bildet die spiegelbildliche Rückkehr zum Anfang mit dem harmonisch unbestimmten F.

Ohne Umweg geht es nach einer Fermate im nächsten Abschnitt (ab T. 115) mit fis-Moll weiter in die Überleitung zur Fantasiedurchführung. Durch Rückung des Cellomotivs werden in freier Fantasie weit auseinanderliegende Dur- und Molltonarten durchschritten. Dabei ändern wiederholt einzelne Töne ihre Funktion innerhalb wechselnder Akkorde. Ab Takt 157 scheint sich das inzwischen weiterentwickelte Cellomotiv harmonisch mit einem Quartsextakkord in a-Moll zu stabilisieren, sodass man eine Auflösung über die Dominante erwarten könnte. Statt dessen entsteht mittels eines b (zweite, tiefalterierte Stufe von a-Moll) ein Neapolitanischer Sextakkord (T. 161), der unverändert mehrmals wiederholt wird, bevor er schließlich, pesante und unaufgelöst in eine leere Oktave auf E mündet.

Wie ein neuer Anlauf zu einer Lösung wirkt der folgende Orgelpunkt auf A (ab T. 167). Darüber wird das Cellomotiv in der Klavierstimme, in A-Dur beginnend, diesmal in ganzen Sekundsritten und dadurch mit leiterfremden Tönen als Durchgangstönen abwärts geführt, um schließlich in Takt 181 nach d-Moll überzugehen.

Die sich anschließende Verselbständigung eines Sekundmotivs (punktierte Viertel mit folgender Achtel eine Sekunde tiefer) in Takt 183 hat eine fast impressionistisch zu nennende Wirkung, da sie zunächst mit einer kleinen Sekunde beginnt und mit der großen Sekunde fortfährt. Daraus resultiert der enharmonische Wechsel von Ais-Dur nach B-Dur. Über der in ungleichen Sekundsritten aufsteigenden Basslinie (T. 188/189) entwickelt sich auch im Bass eine sprunghafte Melodik, die schließlich in einem wilden Akkord aus übereinander geschichteten kleinen Terzen über dem tiefen C des Violoncellos mündet, dem mit einem Des noch eine große Terz

Analysen

hinzugefügt wird (T. 198). Erst mit den folgenden Takten tauchen die den kleinen Terzen zugrunde liegenden Töne f und a in der oberen Klavierstimme auf, sodass scheinbar F-Dur erkennbar wird. Dabei führt jedoch ein kleines Ostinato im Bass melodisch zwei der kleinen Terzen (c-es und es-ges) fort, was zwar beruhigend wirkt, aber keine Auflösung bringt.

Im Überleitungsteil (ab T. 203) oder auch der umgekehrten Reprise erscheint das zweite Thema in g-Moll, hauptsächlich durch die ostinatohafte Wiederkehr des Themas in der Cellostimme bestätigt, denn die Bassstimme wechselt, ebenfalls ostinatogleich auf den Dominantton D. Dieser wandelt sich in Takt 215 in den Terzton von h-Moll, das die folgenden Takte harmonisch dominiert. Die Grenzen der Tonalität scheinen erreicht, wenn die Sekundthematik durch teilweise große Intervallsprünge auf alle Stimmen verteilt wird und kaum noch harmonische Anhaltspunkte erhalten bleiben. Hinsichtlich der Gestalt ähnlich dem Anfang, endet dieser Abschnitt jedoch in h-Moll.

Immerhin geschieht die Wiederaufnahme des ersten Themas, wie zu erwarten, in der Haupttonart d-Moll und entspricht daher den Gepflogenheiten bei der Reprise. Allerdings schließt sich ab Takt 283 noch eine weitere thematische Bearbeitung wie auf der Suche nach harmonischer Bestätigung an. In Takt 288 ist mit dem cis endlich der Leitton von d-Moll erreicht. Es führt jedoch kein direkter Weg zum Ziel: Dieser Leitton wird wieder verlassen und das Cellomotiv gelangt nur auf Umwegen, aber unisono mit allen Stimmen, zu seinem Ziel in den letzten fünf Takten. „Harmonien träumen“ nennt der Komponist dieses Vorgehen.

Der zweite Satz beginnt in a-Moll. Die Verarbeitung des Sekundmotivs führt bereits im dritten Takt zu einer Ausweichung nach fis-Moll, wobei dieses Motiv seinerseits in Sekundschritten, zugleich aufwärts und abwärts fortgeführt wird. Dabei wird der Ton a, mit dem das Sekundmotiv beginnt, mehrfach gestreift, bevor er ab Takt 6 wieder zum Zentralton wird. Eine besondere Rolle spielt jedoch das cis, das in den folgenden Takten bis Takt 18 auf der Suche nach dem Vorhaltton d ist. Nach einigen unregelmäßigen Skalen, die mit Sekundschritten spielen und durch alle Stimmen laufen, endet dieser Abschnitt mit der Aufnahme des Themas in cis-Moll, d.h. das a-Moll vom Beginn dieses Satzes bleibt unaufgelöst. Der Zentralton ändert sich mehrfach im Verlauf des Satzes. Ohne Übergang ist es im folgenden Abschnitt (ab Takt 19) ein c, um das herum mit der Sekunde gearbeitet wird. Es ist der Quintton zum fehlenden Grundton f, ein Hinweis auf die Suche nach einem Halt. Auch f-Moll

Analysen

wird nicht als Kadenz bearbeitet, sondern bleibt unerfüllt, wenn es in Takt 37 mit einem G⁷-Akkord auf c endet. Der Zentralton für die Entwicklung der Sekundthematik ist mehrfach ein a (T. 38, ff, T. 44, ff, T. 58, ff), ohne dass die Einbettung in eine Kadenzabfolge von Akkorden erkennbar ist. Das Durchlaufen nicht zusammengehöriger Tonarten bzw. ‚falscher‘ Auflösungen von Akkorden mündet schließlich in Takt 80 wieder bei dem Zentralton a. Der wiederholte Wechsel zwischen gis und g sowie das leiterfremde b verdeutlichen auch hier die Suche nach einem harmonischen Halt.

Mit der Wiederaufnahme des Cellothemas aus dem ersten Satz erfolgt die Rückkehr nach d-Moll. Nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch wird der innere Zusammenhang der beiden Sätze bestätigt, indem der tonikale Zentralton a zum Quintton des folgenden d-Moll wird. Aber auch jetzt gibt es keinen Kadenzverlauf im üblichen Sinn: Ab Takt 92 tritt B-Dur als vermeintliche Tonika auf und ab Takt 108 geht weiter nach es-Moll. Beginnend in Takt 119 erklingen schließlich nacheinander die Töne cis, d und fis, die auf D-Dur als die Zieltonart hinweisen. Hier deutet sich bereits früh die besondere Polarität von Dur und Moll bei Schmidt-Kowalski als persönliches Stilmerkmal an. D-Dur ist zudem die Tonart, die sich in seiner Vorstellung mit dem Frühlingshöhepunkt verbindet, eine konsequente Entwicklung auch der damit verknüpften Farbvorstellung: Vom eingetrübten zum klaren Rot. Dieser Wandel in ein stabiles Tongeschlecht entspricht dem Erreichen eines Ziels, bei dem die vorangegangenen thematischen Auseinandersetzungen abgearbeitet sind. Hier geschieht der Wandel nach Dur im Vergleich zu späteren Werken noch verhältnismäßig spät. Er ist zugleich aber auch Thema: Die Suche nach der Auflösung. Die vielfältige harmonische Unbestimmtheit und die zahlreichen Tonartwechsel belegen ebenfalls die Experimentierfreudigkeit des noch jungen Komponisten.

Takt und Rhythmus

Die inneren Kämpfe, die Schmidt-Kowalski in seinem Vorwort anspricht, zeigen sich bei beiden Sätzen auch in der Art, wie er mit Taktart, Tempo und Rhythmus umgeht. Im ersten Satz, mit „Schnell, Agitato“ überschrieben, ist der 3/4-Takt die Haupttaktart. Es finden jedoch zahlreiche Ausweichungen von ein bis zwei Takten Dauer im 2/4-, 4/4- und 6/4-Takt statt, die mit Harmoniewechseln verbunden sind und zugleich dem Komponisten die Möglichkeit geben, sein Motive in Art einer Fortspinnung zu verarbeiten, ohne dabei an feste Taktvorgaben gebunden zu sein. Gleichzeitig

Analysen

unterbrechen durch alle Stimmen gehende Pausen von einer Achtel bis zu einem ganzen Takt immer wieder den musikalisch-gedanklichen Fluss. Sie bieten aber auch die Möglichkeit, thematische Einschnitte zu markieren. Ausführungsanweisungen wie „passionato“, „con fuoco“, „molto pesante“, „brutale“, verbalisieren zusätzlich stark wechselnde Empfindungen und erhöhen das dynamische Geschehen. So bestätigt sich Schmidt-Kowalskis Kommentar, dass es ein Werk des Übergangs und der inneren Kämpfe sei.

Besonders charakteristisch für den ersten Satz ist das Cellomotiv mit seiner fehlenden Eins und den fünf folgenden Achteln. Seine meist über mehrere Takte gleichbleibende melodische Gestalt und die vorgegebene Anweisung „Agitato“ geben diesem Motiv einen Anschein von Bewegung. Tatsächlich gibt es keine Bewegungsrichtung, da das Motiv melodisch wie eine Schaukel zunächst zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Es durchzieht in dieser Form fast den ganzen ersten Satz, zur Vollständigkeit ergänzt vom rhythmisch dominierten Motiv im Klavier mit seiner auftaktigen Achtel und der folgenden Viertel auf der Eins. Im Durchführungsteil (ab T. 128) erklingt das Cellomotiv vollständig oder verkürzt in wechselnden Taktarten, eingebettet in voll ausgespielte Takte in den übrigen Stimmen. Ab Takt 183 ändert sich die rhythmische Gestalt, indem der höchste Ton zu einer punktierten Viertel verlängert wird, sodass eine Art Seufzermotiv entsteht, in der Folge zusätzlich mit einem besonderen Akzent versehen. Dieses Motiv springt auf verschiedene Tonstufen und führt letztlich zur völligen Auflösung der ursprünglichen Gestalt des Cellomotivs und seines tonalen Zusammenhangs. Im folgenden Abschnitt, den das Violoncello mit einem Pizzicato beginnt (ab T. 204), greift der Komponist das zweite Thema, das rhythmische Motiv mit der auftaktigen Achtel und der folgenden Viertel auf der Eins wieder auf und bereitet wie im Spiegel die Rückkehr zum Anfang, d.h. die Reprise vor.

Auch im zweiten Satz wird der angegebene 6/4-Takt häufig zum 2/4- bis 7/4-Takt variiert. Das durch Wiederholung zur Melodie gewordene Motiv wird durch Veränderung von Notenwerten asymmetrisch aneinander gereiht. Dabei zeigt sich, dass das Thema durchaus unabhängig von der Taktgliederung ist. Rhythmischer Kern des Themas ist eine punktierte Viertel mit folgender Achtel, eine Figur, die durch zwei- bis viermalige Wiederholung mit zum charakteristischen Erscheinungsbild des Themas beiträgt. Das Thema ist besonders am Anfang, seltener am Ende einzelner Abschnitte, gleichzeitig in allen Stimmen zu hören und

Analysen

trägt auf diese Weise zur Formbildung innerhalb des Satzes bei. Dadurch, dass das eigentliche Thema zwar Taktänderungen aber keine Pausen aufweist, wirkt dieser Satz etwas fließender, obwohl es auch hier im weiteren Verlauf durchgehende Pausen gibt.

Im zweiten Abschnitt, mit „mesto“ überschrieben, erklingt das bereits erwähnte Trillermotiv im Bass, das wie ein Ostinato die übrigen Stimmen begleitet. Es lässt sich als rhythmische Variante des zweiten Themas begreifen: Die der punktierten Viertel folgende Achtelnote ist in zwei Sechzehntelnoten mit nachfolgender Viertel umgewandelt. Die diesem Motiv anhaftende rhythmische Unruhe wird noch verstärkt durch unterschiedlich lange Pausen zwischen den einzelnen Trillerfiguren. Sie bildet einen deutlichen Gegensatz zu den ruhigen Melodiebögen darüber, die unregelmäßig zwischen 4/4-, 5/4- und 6/4-Takt wechseln. Die folgenden Abschnitte gelten der melodischen und harmonischen Bearbeitung des Themas.

Das abschließende Adagio, eine Art Gesamtreprise, zeichnet sich rhythmisch dadurch aus, dass das Cellomotiv aus dem ersten Satz, ganz gleich in welcher Stimme es erklingt, mit zwei Ausnahmen auf voll ausgespielten Takten basiert. Auch Taktwechsel können hier den überwiegend im 3/4-Takt gehaltenen melodischen Fluss nicht unterbrechen. Lange Notenwerte in Cello und Bassstimme umschließen die Achtelbewegung der Mittelstimme und künden auch auf diese Weise von einer harmonischen und thematischen Beruhigung.

Melodik

Der Tonumfang weist große Extreme auf, vor allem zu Beginn des ersten Satzes, in dem die Stimmen von Violoncello und Klavier weit auseinander liegen. Die Bassstimme des Klaviers reicht bis unter die Kontra-Oktavlage, die Cellostimme erhebt sich im weiteren Verlauf an einigen herausgehobenen Stellen bis zum dreigestrichenen d, sodass ein sehr großer Tonraum umfasst wird. Anders sieht es beim zweiten Satz aus, dessen Thema mit dem Zentralton eine horizontale Achse hat, von wo aus sich die Stimmen aufwärts und abwärts entfalten. Erst kurz vor der Aufnahme des Anfangsthemas aus dem ersten Satz erweitert sich der Tonraum, besonders in die Tiefe, wieder deutlich. Die melodische Entwicklung erfolgt überwiegend schrittweise. Die besondere Bedeutung der Sekunde wird selbst dort, wo die Melodie große Sprünge macht, durch die Einbeziehung von Septime und None in die Melodiebildung erkennbar.

Analysen

Im Adagio des zweiten Satzes lässt der Gebrauch des Sordinos das Violoncello besonders zart erklingen. Die Töne a, b, a (T. 88-91) in der Cellostimme, die später zum Cellothema in op. 84 geführt haben, gelangen schließlich melodisch-harmonisch zur Auflösung, indem aus der kleinen Sekunde eine große wird (T. 123-125 und 127-128). Die vom Violoncello pianissimo gespielten, ruhigen Melodiebögen mit langen Notenwerten, wie „verklärt“ im ein- und zweigestrichenen Bereich, tragen mit zum choralartigen Charakter dieser Schlusspassage bei. In diesem Zusammenhang spricht Schmidt-Kowalski vom „Erlösungsthema“. Die unruhige Suche nach Auflösung bzw. ‚Erlösung‘ ist erfolgreich abgeschlossen.

Zusammenfassung

Die beiden verschiedenen Ansätze, das Intervall der Sekunde in zwei Sätzen melodisch zu verarbeiten, kennzeichnen die Cellosonate als Frühwerk, in dem Schmidt-Kowalski mit den verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit Harmonik und Konsonanz wie auch mit Sonate und Sonatenhauptsatz experimentiert. Im ersten Satz ermöglicht die Sonatenhauptsatzform die Vorstellung von Themen, die Schmidt-Kowalski kurz hintereinander präsentiert, um sie dann gemeinsam oder im Wechsel weiter zu verarbeiten, sodass die Nähe zum Sonatenrondo deutlich wird. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die Takte 115-127 sowohl Abschluss der Exposition als auch Überleitung zur Durchführung sein können. Unerwartet ist auch die umgekehrte Reihenfolge der Themen in der Reprise. Der zweite Satz gilt Variationen eines Themas und der Suche nach ihrer harmonischen Auflösung. Der innere Zusammenhang mit der Thematik des ersten Satzes wird durch die Reprise deutlich gemacht, wie überhaupt die dramatische Funktion der Reprise als Abschluss beider Sätze hier in besonderer Weise erprobt wird.

Zudem zeigt sich bereits deutlich Schmidt-Kowalskis Auffassung von der Instabilität der Molltonarten und seine Eigenheit, Molltonarten in die gleichnamige Durtonart zu überführen, in Abhängigkeit von seinen synästhetisch bedingten Farb-Tonvorstellungen. Die Wendung nach Dur am Ende eines in Moll begonnenen Werkes entspricht dem Erreichen eines inhaltlichen Ziels und wird in späteren Werken charakteristisch für Schmidt-Kowalski werden.

6.2. Vergiss mein nicht, Lied für Gesang und Klavier aus dem Liederzyklus op. 23 nach Gedichten von Eichendorff, Brentano und Novalis (1981)

Dieses Gedicht von Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1802) gehört zu den ersten, die Schmidt-Kowalski vertont hat und ist Teil des Liederzyklus (7 Lieder), der als op. 23,1 in die Opuszählung aufgenommen wurde. Es ist als einziges Lied dieses Zyklus auf CD zu hören. Thematik und melodischer Stil der romantischen Gedichte hatten Schmidt-Kowalski besonders angesprochen. Der Text von „Vergiss mein nicht“ befasst sich mit dem Wunsch, nach dem Tod nicht vergessen zu werden und der Hoffnung, einem geliebten, trauernden Menschen durch die Erinnerung Trost geben zu können.

Das Gedicht

Vers	Text	Reim	Silbenzahl / Hebungen
1	Vergiss mein nicht, wenn lock're kühle Erde	a	11 / 5
2	Dies Herz einst deckt, das zärtlich für dich schlug.	b	10 / 5
3	Denk, dass es dort vollkommener lieben werde,	a	12 / 5
4	Als da voll Schwachheit ich's vielleicht voll Fehler trug.	b	12 / 6
5	Dann soll mein freier Geist oft segnend dich umschweben	c	13 / 6
6	Und deinem Geiste Trost und süße Ahnung geben.	c	13 / 6
7	Denk, dass ich's sei, wenn's sanft in deiner Seele spricht:	d	12 / 6
8	Vergiss mein nicht, vergiss mein nicht.	d	8 / 4

Ohne Anspruch auf eine erschöpfende Interpretation dieses Gedichts erheben zu wollen, geht es in der ersten Strophe um die Vision, dass nach dem Tod die Liebe in der Erinnerung vollkommener sein wird als je im Leben. Der Tod wird durchaus nicht negativ gesehen. Das Wort „dort“ weist ihn als einen Ort oder Zustand aus, der besser ist als das Leben, in dem sich das poetische Ich „voll Schwachheit“ und „vielleicht voll Fehler“ fühlt. Die Verwendung der Worte „mein“, „dich“, „ich“ sowie die Ansprache an ein Gegenüber mit den Worten „Vergiss mein nicht“ und „Denk, dass...“ machen diese Zeilen zu einem sehr persönlichen Bekenntnis. In der zweiten Strophe geht es um die Hoffnung eines Wiedertreffens in einem paradiesischen

Analysen

Jenseits, in dem der Geist frei ist und die „süße Ahnung“ Wirklichkeit geworden ist. In Verbindung mit den Worten „dann soll mein freier Geist oft segnend dich umschweben“ deutet sich eine christliche Prägung dieser Vorstellung an. Nachdrücklich wird am Schluss des Gedichts die Aufforderung „Vergiss mein nicht“ vom Beginn der ersten Zeile zweimal wiederholt. Das Gedicht gehört mit seiner romantisierenden Erinnerung und irrationalen Hoffnung auf ein Zusammentreffen im Jenseits, d.h. mit seinem sehnsüchtigen Charakter zum Kern romantischer Literatur. Die beiden vierzeiligen Strophen folgen zwei unterschiedlichen Reimschemen. Das Versmaß basiert weitgehend auf dem Iambus. Ein Gleichmaß wird jedoch in der ersten Strophe durch die abwechselnd angeordneten ein- und zweisilbigen Reime vermieden: Erde – schlug und werde - trug. Die Anordnung dieser Reime verbindet zudem die Aussage dieser vier Verszeilen zu einer gedanklichen Einheit. In der zweiten Strophe reimen der fünfte und sechste Vers zweisilbig, schweben - geben, die beiden folgenden einsilbig, spricht - nicht. Hierdurch werden jeweils die beiden reimenden Zeilen zu einer inneren Einheit verbunden. Im dritten Vers beider Strophen wird das jambische Versmaß auf Grund einer ähnlichen Satzstruktur unterbrochen, was der Aussage der beiden Zeilen besonderes Gewicht gibt. Beide Zeilen beginnen mit einem nachdrücklichen „Denk, dass...“. Mit der notwendigen, weil sinngemäßen Betonung dieses Wortes setzt sich der Dichter bewusst über das Versmaß der übrigen Zeilen hinweg und bewirkt durch die Veränderung des Sprechrhythmus dieser beiden Zeilen durch den vorgeschalteten Daktylus eine Verstärkung dieser nachdrücklichen Anrede. In der dritten Verszeile der ersten Strophe kommt mit dem Wort „vollkommener“ ein weiterer Daktylus zum Tragen und hebt so die ganze Zeile bedeutungsmäßig stärker heraus. Durch die Zusammenziehung von „ich“ und „es“ zu „ich's“ sowie „wenn“ und „es“ zu „wenn's“ in der dritten Verszeile der zweiten Strophe hat der Dichter verhindert, dass Versmaß und Rhythmus gestört werden. Bereits beim Sprechen des Gedichts wird deutlich, dass Rhythmus und Reime zusammen einen eigenen Klang und eine eigene Melodie haben.

Analysen

Langsam

Stimme

Ver giss mein nicht, wenn lock' re küh le Er de

Klavier

N.B. op. 23,1, Vergiss mein nicht

Form

Formal ist das Lied aufgrund der beiden, leicht unterschiedlich gestalteten Strophen dem variierten Strophenlied zuzuordnen. Das Lied besteht aus 31 Takten in E-Dur und ist im 4/4-Takt notiert. Als einzige Ausführungsanweisung steht über dem Beginn „Langsam“.

Die zweiteilige Liedform bestimmt die Form der beiden Strophen des Gedichts. Die Strophen verbindet eine kurze Überleitung (T. 13-14), die zweite Strophe wird mit einem Nachspiel beschlossen. Die erste Strophe besteht, grammatisch gesehen, aus zwei Sätzen, die auf vier Verszeilen verteilt sind. Dem entsprechen musikalisch zwei sechstaktige Perioden, die man jeweils aufgrund ihrer melodischen Entwicklung in Vorder- und Nachsatz unterteilen kann. In der ersten Periode beginnen beide Phrasen mit den gleichen fünf Tönen h, fis¹, gis¹, e¹, e¹. Zudem leitet der anschließende Intervallsprung der großen Sexte im Nachsatz der ersten Periode eine Abwärtsentwicklung der Melodie ein, die mit dem Wort „schlug“ in einer tiefen Halben, übereinstimmend mit dem Satzende, auf h endet. In der zweiten Periode erfolgt zunächst eine schrittweise Aufwärtsentwicklung der Melodie, bevor in der zweiten Phrase (T. 11/12 und 12/13) mit zwei großen Intervallsprüngen die folgende Abwärtsentwicklung ermöglicht wird. Auch hier endet die Periode mit dem Wort „trug“ in einer abschließend erklingenden Halben, jetzt auf dem Grundton e¹.

In der zweiten Strophe deckt sich in der Gesangsstimme der erste Vordersatz mit dem entsprechenden Vordersatz der ersten Strophe (T. 0-3 und 14-17) bis auf die durch die Silbenverteilung bedingten Unterschiede. Die dazugehörigen zweiten Nachsätze (T. 4-6 und 18-21) unterscheiden sich zwar durch die Länge, jedoch erklingt in der zweiten Phrase Tonmaterial, wie es aus der ersten Strophe bekannt ist, z.B. in T. 19 die Tonfolge h, h¹, cis², h¹ wie in T. 10/11. Der Abschluss dieser ersten Periode auf dem Grundton e¹ wird durch den Oktavsprung in T. 19 eingeleitet,

Analysen

der eine melodische Abwärtsbewegung ermöglicht. Die Vordersätze der jeweils zweiten Periode beider Strophen sind einander in Melodik und Rhythmus bis auf den Schluss ähnlich, nur liegen sie eine Quarte auseinander. An zwei Stellen weicht die Liedmelodie in der zweiten Strophe ab: In den Takten 23 und 26 wird das h zu his hochalteriert und es entsteht eine dissonante kleine Sekunde. In T. 23 ist es ein Durchgangston wie zur Vorbereitung des eigentlichen emotionalen Höhepunkts auf his¹ in T. 26: „Vergiss mein nicht“. Die von e¹ aus schrittweise bis e² aufwärts führende Melodie ermöglicht auch hier das Absinken in der zweiten Phrase bis zur Terz über der Tonika. Davon abgesehen sind die beiden Nachsätze der jeweils zweiten Periode melodisch und rhythmisch aufgrund der unterschiedlichen Textstruktur völlig verschieden.

Übersicht über musikalische Strukturen

Verszeile	Takt	Perioden	Besonderheiten der Liedmelodie
1	0-3	1. Periode: Vordersatz	Beginn auf h, (T)
2	4-6	Nachsatz	gleicher Beginn wie Vordersatz, letzter Ton: h, (D)
3	7-10	2. Periode: Vordersatz	Beginn auf h
4	10-13	Nachsatz	Beginn auf h, letzter Ton: e ¹ (T)
	13-14	Überleitung zur 2. Strophe	
5	14-17	1. Periode: Vordersatz	wie Verszeile 1, (jetzt D)
6	18-21	Nachsatz	vier Takte
7	21-24	2. Periode, Vordersatz	ähnlich wie Verszeile 3, eine Quarte höher
8	25-27	Nachsatz	Hochalteration zu his in T. 23 und 26, emotionaler Höhepunkt
	28-31	Nachspiel ¹²⁶	Liedmelodie der 1. Periode in der Oberstimme

Das Nachspiel wiederholt den Beginn der ersten Strophe mit der Liedmelodie in der Oberstimme und bildet so eine Art Rahmen. Die Melodie des Liedes umfasst den

¹²⁶ Die Überschneidung der Taktzahlen kommt durch die Auftakte zum Verszeilenbeginn zustande.

Analysen

Tonraum von h bis zum e^2 , wodurch es besonders für einen Mezzosopran geeignet ist.

Durch die häufig in Sekundsritten fortschreitende Melodik wirkt das Lied sehr sanglich, fast wie ein Choral. Größere Intervallsprünge wie Quarte, Quinte oder Oktave am Anfang einer Verszeile entsprechen weitgehend der Sprachmelodie, bei der die jeweils betonte Silbe höher gesprochen wird und wirken von daher ganz natürlich. Dabei ist die melodische Richtung einer Verszeile insgesamt, ob aufwärts oder abwärts, eng verbunden mit ihrer Position als Vorder- oder Nachsatz in der jeweiligen Periode. Die Melodik erscheint dadurch sehr ausgeglichen und leicht verständlich für den Hörer, nicht zuletzt durch den häufigen Beginn der Liedmelodie auf h in den einzelnen Phrasen.

Takt und Rhythmus

Der rhythmische Aufbau sämtlicher Vorder- und Nachsätze (Phrasen) ist ähnlich und unkompliziert, indem in der Liedmelodie hauptsächlich Viertelnoten verwendet werden, Achtel nur dort, wo es die Silbenverteilung fordert, ebenso Halbe am Ende jeder Phrase. Die Gesangsstimme setzt in der zweiten Zählzeit des ersten Akkords durch das Klavier ein. Entsprechend dem jambischen Versmaß beginnen alle gesungenen Verszeilen mit einem unbetonten Viertel, meistens auf der Zählzeit 4, dreimal, in den Zeilen 2, 6 und 8, auf der 2, sodass sie wie Auftakte wirken. Auffällig ist, dass unbetonte und betonte Silben in die gleichen Notenwerte, nämlich Viertelnoten, umgesetzt sind. In der Folge liegen alle Hebungen auf betonten Zählzeiten (1 oder 3), passend zum Sprechrhythmus. Auch die beiden mit „Denk, dass...“ beginnenden Zeilen sind diesem Rhythmus unterworfen, obwohl hier die Verlagerung auf einen betonten Taktteil zu erwarten gewesen wäre. Andererseits wird gerade durch den gleichartigen Beginn aller Zeilen ein rhythmisches Ebenmaß erreicht, das beruhigend und im Sinne der Aussage des Gedichts tröstlich wirkt. Die einzelnen Verszeilen trennen entweder Pausen von ein bis drei Vierteln oder das Atemholen vor einem Auftakt, was auch hier in großer Ruhe geschieht.

Sämtliche Reimworte fallen mit einer Halben auf betonte Zählzeiten, die zweisilbigen mit einer angehängten unbetonten Viertel. Da die Halben in der Gesangsstimme die längsten Notenwerte sind, haben sie entsprechendes Gewicht und signalisieren so den Eindruck, dass hier eine Verszeile zu Ende geht, auch wenn der jeweilige Satz grammatisch noch nicht beendet ist.

Analysen

Von dem relativen Gleichmaß der bisherigen Verszeilen weicht die letzte Zeile schon durch ihre Kürze ab. Die Worte „Vergiss mein nicht“ werden wiederholt, sodass die gesprochene Verszeile aus zweimal vier abwechselnd unbetonten und betonten Silben besteht. Beim Deklamieren lässt sich eine unbetonte Silbe nicht in die Länge ziehen, so erhöht eine Pause zwischen den beiden Sätzen den Nachdruck. In der musikalischen Gestaltung ist es die Halbenote am Ende eines jeden der beiden Sätze.

Harmonik

Das Lied steht in E-Dur, einer Tonart, die für Schmidt-Kowalski „spirituellen Charakter“ hat, die besonders hell klingt und für ihn mit der Farbe Weiß, „Christusweiß“ wie er sagt, verbunden ist. Die Auswahl von E-Dur für diesen Text verstärkt den Eindruck einer christlich geprägten Vorstellung von Tod, Trauer und Hoffnung auf ein Wiedersehen. Von daher ist zu verstehen, dass Schmidt-Kowalski hier kaum wie in vielen seiner Werke in andere Tonarten moduliert.

Die Einteilung in Vorder- und Nachsatz der Perioden lässt sich eher melodisch als harmonisch erkennen. Zu dem Wort „Ende“ am Schluss der ersten Zeile bzw. des ersten Vordersatzes gehört ein Vorhaltsquartsextakkord vor der Dominante, auf den zwar üblicherweise die Tonika folgt, der sich hier aber in einer erweiterten Kadenz fortsetzt, die die zweite Verszeile wiederum dominantisch und nicht mit der Tonika beendet. Erst die zweite Phrase der zweiten Periode führt endgültig zur Tonika zurück, nicht ohne sie vorher bereits mehrfach gestreift und damit bestätigt zu haben. Die beiden Perioden der ersten Strophe bilden eine Einheit, indem die einzelnen Phrasen von der Tonika ausgehend von einem großen harmonischen Spannungsbogen über die Dominante und wieder zur Tonika gestützt werden. Vor allem in der ersten Strophe beginnen sämtliche Verszeilen in der Gesangsstimme auf h, dem Dominantton von E-Dur, eingebettet in die Tonika oder auch in die Dominante, sodass die Harmonik für den Hörer gefestigt wirkt. Die erste Strophe ist damit abgeschlossen.

In der zweiten Strophe deckt sich der Beginn mit dem der ersten Strophe, die zweite Phrase schließt in T. 21 auf der Tonika. In T. 22 kommt mit dem Molldreiklang h-d-fis anstelle einer Durdominante eine neue Klangfarbe hinzu. Die Liedmelodie greift die Tonfolge der entsprechenden Phrase aus der ersten Strophe auf, nur eine Quart höher. Auch in T. 23 sorgt ein leiterfremder Akkord Cis⁷, zunächst ohne Grundton, für eine weitere Klangfarbe, die ohne befremdlich zu wirken, die melodische

Analysen

Aufwärtsbewegung der Liedmelodie stützt. Diese Phrase (T. 212-24) mündet mit dem e², dem Terzton in der Melodie, in einen Trugschluss, dem in der zweiten Phrase mit den Worten „Vergiss mein nicht“ der emotionale Höhepunkt des Liedes folgt, harmonisch von einer verdurten Dominant-Parallele getragen. Die letzte Verszeile endet erwartungsgemäß auf der Tonika. Das Nachspiel greift auch in der Begleitung die Akkordik des Anfangs wieder auf.

Klavierbegleitung

Das Lied und seine Begleitung sind homophon angelegt. In der Klavierbegleitung überwiegen wie im Lied Viertelnoten. Dadurch, dass sie fast isorhythmisch zur Liedmelodie ablaufen, entsteht ein gelassenes Gleichmaß, das die Aussage des Textes unterstützt.

Die wenigen harmonischen Ausweichungen dienen dem emotionalen Charakter der Textaussage, wie z.B. das Wort „Herz“ in T. 4 erkennen lässt. Es erhält seine besondere Betonung durch die Hochalterierung des h zu his in der Klavierstimme, sodass hier ein Gis-Dur-Akkord mit Septime erklingt, in der Harmonienfolge eine verdurte Dominant-Parallele. Ähnliches geschieht in T. 9 bei dem Wort lieben, hier in der Grundstellung ohne Septime in der Klavierstimme, und noch einmal in T. 25 bei „Vergiss mein nicht“ ebenfalls in der Klavierstimme. Durch die Tiefalterierung des dis zu d in der Klavierstimme (T. 22) wird der h-Moll-Akkord und damit eine neue Klangfarbe überhaupt möglich. In T. 24 unterstützt das hochalterierte his durch seine Vorhaltsfunktion den folgenden Trugschluss, entsprechend der zu erwartenden Textaussage nach dem Doppelpunkt. Es sind besondere klangliche Höhepunkte, die in Verbindung mit dem Text die emotionale Aussage des Gedichts herausheben.

Wort-Ton-Beziehung

Die Verteilung des Gedichttextes auf die Melodie geschieht weitgehend syllabisch. Melismatisch ist sie in der dritten Verszeile, in der an zwei Stellen die Anzahl der Silben und das Versmaß dazu führen, dass jeweils eine Viertel in je zwei Achtel als Wechselnoten auf der unbetonten Vier in den Takten 8 und 9 verwandelt sind. Der Text „Denk, dass es dort vollkommener lieben werde“ ist in einen schrittweisen Aufstieg vom h bis a¹ umgesetzt. Wechselnoten lockern diesen geradlinigen Aufstieg auf und lassen ihn leichter wirken, insgesamt ein hoffnungsfroher, optimistischer Ausblick. Fast das Gleiche geschieht noch einmal in der siebten Verszeile mit den Worten „Denk, dass ich's sei, wenn's sanft in deiner Seele spricht“, die in einen

Analysen

schrittweisen Aufstieg von e^1 bis e^2 umgesetzt sind, ebenfalls mit den die Tonwiederholungen umspielenden Wechselnoten. Auch hier entsteht der Eindruck von freudiger Hoffnung:

T. 21

Denk, dass ich's sei, wenn's sanft in Dei ner See le spricht:
N.B. op. 23,1 Denk, dass ich's sei

Das Gegenstück dazu findet sich in der vierten Verszeile. Um die zahlreichen Silben rhythmisch unterzubringen, sind die Notenwerte der ersten Hälfte von T. 12 in Achtel verkürzt worden. Jeweils zwei von den je mit einer Silbe belegten Achteln wiederholen den Ton, eine Abwärtsbewegung ohne Verzierung, das Gewicht der Worte betonend.

Die Anfänge der Verszeilen mit aufwärts gerichteten Tonsprüngen entsprechen der Sprachmelodie, bei der die jeweils betonte Silbe höher gesprochen wird. Ein ähnlicher Eindruck entsteht auch z. B. bei den Worten „...wenn lock're kühle Erde“ (1. Zeile). Hier ist die Sprachmelodie durch die Aneinanderreihung der beiden Adjektive abwärts gerichtet. Die Umsetzung des dunkel klingenden Vokals ‚u‘ („schlag“) in das tiefe h trägt zusätzlich zum abschließenden Charakter der beiden ersten Perioden bei, so wie die Stimme am Ende eines Satzes sinkt.

Ein Höhepunkt der musikalischen Aussage wird in den Takten 25 und 26 erreicht, wenn die Worte „Vergiss mein nicht“ mit einer kleinen dissonanten Sekunde abwärts enden, ein Ausdruck voll schmerzlicher Sehnsucht.

T. 25

Stimme
Ver giss mein nicht Ver giss mein nicht.

Klavier

N. B. op. 23,1, Vergiss mein nicht

Der Wohlklang dieses Lieds beruht einerseits auf der harmonischen Anlage, zum anderen gerade auch auf der Homophonie. Die parallelen Strukturen der beiden

Strophen und die Ähnlichkeit einzelner Phrasen bedeuten weder Wiederholung noch Einfallslosigkeit, sondern sprechen eine emotionale Ebene im Hörer an, indem sie Ausdruck und Empfinden der schmerzlichen Sehnsucht, über die bloßen Worte hinausgehend, eindrucksvoll vertiefen ¹²⁷.

6.3. 1. Streichsextett Es-Dur op. 45 (1992), Finalsatz

[=op. 86 Fantasie Es-Dur für Streicher in drei Sätzen nach op. 45 (2000)]

Das Gesamtwerk war ursprünglich für das Walpurgis-Ensemble geschrieben und zunächst als Opus 45 gedruckt worden. Die Form des Sextetts erlaubte die Einbindung der sechs vorhandenen Musiker, und es kam es zur paritätischen Besetzung mit zwei Violinen, zwei Violen, einem Violoncello und einem Kontrabass. Nach einem Verlagswechsel erschien das Werk ohne wesentliche Änderungen erneut im Jahr 2001, jetzt als Opus 86 für Streichorchester. Auf diese Weise erfuhr das Werk auch zwei Uraufführungen, eine 1993 mit einem Sextett aus Mitgliedern des Walpurgis-Ensembles, die zweite 2001 mit den Bergischen Symphonikern.

In einem Gespräch wies der Komponist auf die unterbrochene Entstehung dieses Sextetts hin. Die ersten Einfälle waren ihm bereits in der Osterzeit 1992 gekommen. Die für den dritten Satz wichtigste Idee, das von ihm so genannte „Engelthema“, hatte länger auf sich warten lassen, bevor es ihm schließlich „wie ein Licht von oben“ (s. auch Kommentiertes Werkverzeichnis, op. 45) erschienen war. Daher kam es erst im Herbst 1993 zur Uraufführung.

Die Jugend der damaligen Walpurgis-Ensemble-Mitglieder spiegelt sich in der abwechslungsreichen Anlage aller drei Sätze, die zu spritzigem und musikantischem Musizieren herausfordern, ohne deswegen auf besinnliche Abschnitte mit schmelzenden Kantilenen zu verzichten. Die Klangfarben der drei Instrumentengruppen werden im ständig wechselnden Zusammenspiel der einzelnen Instrumente immer wieder neu kombiniert. Alle drei Sätze präsentieren jeweils mehrere Themen.

¹²⁷ Michael Knopp (geb. 05.03.1959), ein in Neuwied lebender Künstler (Musik und Sprache) hat 1998 ebenfalls das Gedicht vertont (in C-Dur) und es dabei in den Zusammenhang von Trauermusik gestellt. Die Liedmelodie ist von geringem Tonumfang und hat zahlreiche, etwas pastoral-deklamatorisch wirkende Tonwiederholungen. Das Ganze basiert auf einem melodischen Thema, das bordunartig mit akkordischer Begleitung fast durchlaufend wiederholt wird.

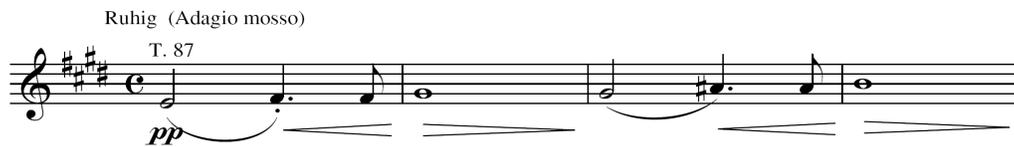
Analysen

1. Satz



N.B. op. 45 (86), 1. Thema

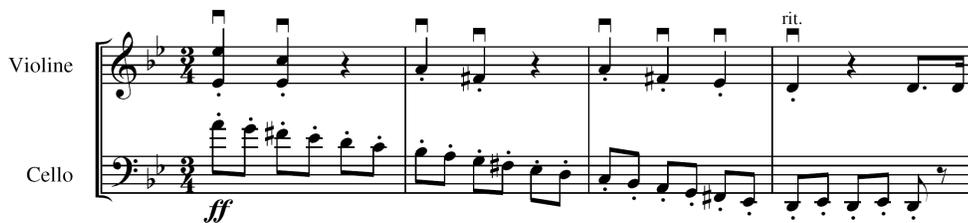
Die Abbildung zeigt das kraftvolle erste Thema des Kopfsatzes, präsentiert durch die erste Violine. Die namengebende Haupttonart des Werks wird zunächst nur gestreift. Als Allegro con brio beginnend, wird das erste Thema melodisch, rhythmisch und harmonisch unterschiedlich verarbeitet. Mit Tonartwechseln gehen Stimmungswechsel Hand in Hand. Der lebhafteste Beginn führt über einen geheimnisvollen, harmonisch verfremdeten Mittelteil mit den melodiebildenden, aber leiterfremden Tönen des und fes zu einem zweiten, ruhigen Thema in E-Dur:



N.B. op. 45 (86) Streichsextett, 1. Satz, 2. Thema, v.I

Eine Art Reprise am Schluss streift noch einmal die Themenanfänge, die nur in Bruchstücken wörtlich zitiert werden und doch den Eindruck thematischer Geschlossenheit erwecken.

2. Satz



N.B. op. 45 (86), Anfang 2. Satz

Auch in diesem Satz, einem Scherzo Allegro molto in g-Moll, werden zwei unterschiedliche thematische Einfälle präsentiert, die im weiteren wiederholt aufgegriffen, durch funktional kaum zu verbindende Tonarten geführt und verarbeitet werden. Das erste Thema zu Beginn und am Schluss charakterisiert ein deftiger Tanzrhythmus im 3/4-Takt (s. Notenbild). Pizzicato- und Sul-Ponticello-Spiel

Analysen

erweitern hierbei zusätzlich das Klangspektrum der Streichinstrumente. Der langsamere Mittelteil in Des-Dur präsentiert das zweite Thema, das mit Fugato-Einsätzen von der zweiten Viola aus die oberen Stimmen durchläuft:

Langsam, aber fließend
T. 51
pp

N.B. op. 45 (86) Streichsextett, 2. Satz, 2. Thema, Va II

Ein weiterer Tonartwechsel leitet die Wiederaufnahme des Tanzthemas vom Beginn ein. Auch der eigentliche Tanzrhythmus wird weiter verarbeitet, bis durch eine Akzentverschiebung ein Ragtime anklingt. Eine fast wörtliche Reprise beschließt den Satz, sodass hier, wenn auch nicht genau, die Da Capo-Form eines Scherzo mit Intermezzo erkennbar wird.

3. Satz

Der Finalsatz ist als Adagio bezeichnet, wechselt jedoch in verschiedenen Abschnitten bis hin zum Allegro molto. Diese mehrfachen Wechsel sowie der vom Komponisten erwähnte, späte Einfall des „Engelthemas“ lassen eine genauere Untersuchung dieses Satzes besonders reizvoll erscheinen.

Der Aufgabe der Exposition im Sonatenhauptsatz folgend, werden in diesem Satz allerdings drei statt der üblichen zwei Themen präsentiert. Ihre Einführung beansprucht mit 64 Takten nicht ganz die erste Hälfte des Satzes. Dabei erfährt das erste Thema seine Fortsetzung in einer thematischen Verarbeitung, bevor die weiteren Themen eingeführt werden. Die angegebene Haupttonart wird zunächst verschleiert wie auch bereits im ersten Satz. Erst das zweite, für Schmidt-Kowalski in diesem Satz wichtigste Thema, das 'Engelthema', wird in Es-Dur präsentiert. Unverhüllt tritt das dritte Thema in es-Moll in Erscheinung. Diesen Wechsel zwischen gleichnamigen Dur- und Molltonarten würde man eher in einer Folge von Sonatensätzen erwarten als innerhalb eines einzelnen Satzes, bei dem in der Regel näher verwandte Tonarten das harmonische Geschehen dominieren. Es ist jedoch stimmig, denkt man an Farbvorstellung und Bedeutung des gemeinsamen Grundtons bei Schmidt-Kowalski.

Durchführungsartig werden in einem der Exposition fast entsprechend langem Teil (T. 65-117) zwei der Themen bearbeitet, zunächst das erste Thema mit seiner Abspaltung, danach das dritte Thema. Das Engelthema findet hier keine Erwähnung.

Analysen

Schließlich erklingen reprisenartig wie in Erinnerung die beiden ersten Themen in Es-Dur, und heben auf diese Weise die Bedeutung des „Engelthemas“ auch harmonisch hervor. Die Verteilung der Tonartangaben von Es-Dur und g-Moll an Anfang und Ende sowie in der Mitte dieses Satzes scheinen das harmonische Verhältnis aller drei Sätze in dieser Sonate zu spiegeln. Die tatsächlich in diesem Satz erklingenden Tonarten weisen jedoch auf das besondere Verständnis von Tonarten aufgrund der synästhetischen Veranlagung des Komponisten hin. Wichtige Elemente der Sonatenhauptsatzform sind vorhanden, unterliegen jedoch einer individuellen, schöpferischen Verarbeitung durch den Komponisten.



N.B. op. 45 (86), Finale, 1. Thema

Der erste Abschnitt trägt die Bezeichnung Quasi recitativo. Der Melodievortrag wird hier mit wechselnder Stimmführung von den zwei Violinen und den beiden Violen übernommen. Kontrabass und Violoncello liefern das harmonische Fundament und ermöglichen mit ihren Trillern eine rasche Anpassung an die wechselnden Tempi. Zwei hinsichtlich Tempo, Dynamik und Melodie ähnlich gestaltete Abschnitte bestimmen den Anfang (T. 1-8 und T. 9-16). Das anfängliche, im Piano vorgetragene Adagio (T. 1-2) steigert sich – *molto accelerando* (T. 3-4) – zu zwei Takten (T. 5-6), die mit der Angabe „Schnell“ versehen, fortissimo gespielt werden, bevor das Tempo mit „ritardando molto“ (T. 7-8) wieder zurückgenommen wird. An Stelle einer Wiederholung leitet ein erneutes Adagio mit geänderter Melodie die Fortführung ein, die, wiederum zunächst akzelerierend, dann ritardierend, mit einem Andante in die thematisch-motivische Verarbeitung übergeht. Durch Wiederholung wird dieser Abschnitt (T. 17-25) genauso lang wie der erste.

Die wechselnden Ton- und Taktarten sowie unterschiedliche Tempi verleihen dem ersten Thema etwas Zögerliches, noch Unentschlossenes, anders als das zweite Thema mit seiner sich nicht verändernden Takt- und Tempoangabe:

Adagio
T. 27

Violine I

pp

N.B. op.45 (86), 3. Satz, Engelthema, V.I

Analysen

Mit einem geheimnisvollen Tremolo wird das so genannte 'Engelthema' eingeleitet. Über einem Teppich irisierender Klangfarben schwebend, entfaltet die erste Violine *pianissimo* ihre Melodie. Einige wenige, kontrapunktisch gestaltete Einwürfe der beiden tiefen Streicher verstärken die Vorstellung, dass dieser thematische Einfall dem Komponisten „wie von oben“ gekommen ist. Hier werden programmatische Assoziationen geweckt, die freien Spielraum für eine spirituelle Deutung lassen. Die schlichte Kantilene über dem Klangteppich der übrigen Instrumente trifft beim Hörer auf ein Bedürfnis nach Schönheit und regt zu der Frage an, woher ein solcher Einfall kommt. In Übereinstimmung mit Schmidt-Kowalskis Tonartdeutungen und Farbvorstellungen erklingt das „Engelthema“ in Es-Dur. Der Komponist verbindet hier sein Wissen um die Wirkung bestimmter musikalischer Effekte mit seiner persönlichen Botschaft von einem spirituellen Zentrum. An dieser Stelle zeigt sich Schmidt-Kowalskis Auffassung von seiner Musik besonders deutlich.

Mit wechselnder Stimmführung bleibt die thematische Verarbeitung in den oberen drei Stimmen. Die begleitenden Tremoli werden von den nicht daran beteiligten Stimmen übernommen, mit Ausnahme der zweiten Violine, die bis auf den einleitenden Takt fast ausschließlich Sextolen zu spielen hat. Es sind vor allem die beiden ersten Takte des Themas, die in den verschiedenen Stimmen bearbeitet werden.

Ein neues Tempo (*Allegro*), der Wechsel nach es-Moll und die Staccato-Achtel der tiefen Streicher in T. 42 kündigen das dritte Thema an:

T. 43

Viola



pp

N.B. op. 45 (86), 3. Satz, 3. Thema

The image shows a musical score for Viola, measure 43. The notation is in 4/4 time and features a melodic line with a tremolo accompaniment. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The score is identified as N.B. op. 45 (86), 3. Satz, 3. Thema.

Das viertaktige Thema wird zunächst von den beiden Violinen vorgetragen, und wechselt danach mehrfach zwischen den vier oberen Stimmen. Zusammen mit der Begleitung durch marschmäßige Staccato-Achtel der tiefen Streicher entsteht der Eindruck von Erdgebundenheit und Geradlinigkeit, ein starker Kontrast zum „Engelthema“, das über einem Klangteppich zu schweben scheint. Der letzte Takt (57) dieses Abschnitts, fortissimo und unisono von allen Instrumenten gespielt, ergänzt sich mit dem das Metrum betonenden, einleitenden ersten Takt (42), sodass

Analysen

dieser Abschnitt zwar aus sechzehn Takten besteht, jedoch ohne die zu erwartende Symmetrie von viermal vier Takten.

Ein weiterer Tonartwechsel nach h-Moll bestimmt die folgenden sieben Takten (58-65), in denen motivisch-thematische Arbeit über das dritte Thema, durch alle Stimmen wechselnd, stattfindet. Dabei lässt sich motivisches Material der Melodie bereits im „Engelthema“ finden (T. 29/30). Das Allegrotempo und der punktierte Rhythmus laden zu herzhaftem Miteinandermusizieren ein. Mit der Einführung der drei Themen ist wie bei der Exposition der erste Teil des Satzes abgeschlossen.

Durchführungsartig beginnt der zweite Teil ab Takt 65 mit der Wiederaufnahme des ersten Themas, das sich jetzt durch weniger starke Temposchwankungen und den endgültigen Wechsel zum 3/4-Takt als ausgeglichener und stabiler präsentiert als zu Beginn. Das dritte Thema erklingt in g-Moll, nicht ohne zahlreiche leiterfremde Töne bei der realen Verarbeitung einzelner melodischer Bausteine. Das sich steigernde Tempo sowie der melodische Anstieg bis zum *heses*³ kündigen einen Höhepunkt an, der mit dem folgenden Allegro Molto erreicht wird. Formal ist es der Beginn eines repressenartigen Abschnitts (ab T. 118) mit der Wiederaufnahme des ersten Themas, wenngleich in einer ungewöhnlichen Form. Der lange, auf dem Grundton der Dominante getrillerte Orgelpunkt, von Violine I und den beiden Violoncelli gespielt, dient in Anlehnung an den Satzanfang als harmonische Basis für die Wiederaufnahme des ersten Themas, aber eben nicht in der Grundstellung und zudem im Allegro-molto-Tempo. Als Triller auf der Dominante leitet er in eine, wenn auch kurze Kadenz der ersten Violine über, statt sie zu beenden. Daran schließt sich als eigentlicher Höhepunkt die Wiederaufnahme des „Engelthemas“ in Es-Dur an, sodass der vorangegangene Abschnitt wie die Einleitung hierzu wirkt. Das „Engelthema“ ertönt nochmals in allen Stimmen, bevor es ritardierend und *perpendoso* verklingt. Im Sinne von Schmidt-Kowalskis Deutung dieses Themas erscheint es konsequent, wenn das marschähnliche 3. Thema in der Reprise nicht mehr auftaucht, sondern dem „Engelthema“ fast der ganze Raum gewidmet ist.

Der formale Aufbau dieser Sonate macht Schmidt-Kowalskis individuelle Auslegung der wichtigsten Formelemente wie Exposition, Durchführung und Reprise deutlich. Anders als sonst bei Schmidt-Kowalski ist hier nicht das erste Thema herzhaft zupackend, sondern erst das dritte. Das zweite ist dafür weich und kantilenenartig, wie es dem klassisch-romantischem Verständnis der Themenverteilung in der

Exposition entspricht. Die Gestaltung besonders des zweiten und dritten Themas ruft bestimmte Assoziationen hervor, die als programmatisch zu bezeichnen sind: Das „von oben gekommene Engelthema“, von der Solovioline über einem Klangteppich gespielt, wobei auch die vom Komponisten gewählte Bezeichnung ein deutliches Programm ist, und das erdgebundene, marschähnliche Thema, präsentiert über den das Metrum angegebenden Staccato-Achteln der tiefen Streicher. Mit diesem tonmalerischen Ansatz seiner Melodien zielt Schmidt-Kowalski direkt auf die Emotionen der Hörer und erweist sich damit einmal mehr als romantischer Komponist. Alle Themen in der Durchführung zu bearbeiten, erscheint dem Komponisten weniger wichtig als durch ihre Auswahl ihre Bedeutung im Satz zu betonen, was sich auch durch das Auslassen des dritten Themas in dem einer Reprise entsprechende letzten Abschnitt zeigt.

Harmonik

Es passt zu Schmidt-Kowalskis eigener Angabe über den späten Einfall des ‚Engelthemas‘, wenn dessen Tonart, die zugleich die Haupttonart des Werkes ist, zunächst verschleiert erscheint. Trotz der Vorzeichen für Es-Dur und einem getrillerten Orgelpunkt auf es erklingen einleitende, nachdenkliche Mollklänge, die dank leiterfremder Töne wie ges und ces in der ersten Violine Töne aus dem Tonbestand von es-Moll präsentieren. Das Ziel, eine eindeutig zu erkennende Tonika, ist jedoch noch nicht erreicht. Nach vier Takten rückt die melodische Entwicklung mit weiteren Mollklängen um einen halben Ton nach oben, jetzt nach a-Moll. Über einem neuen Orgelpunkt auf f ertönen fortgesetzt Mollklänge, ohne dass die Tonika in a-Moll nochmals bestätigt wird. In den Takten 13 und 14 enden die harmonischen Metamorphosen schließlich in e-Moll, der Molldominante zum anfänglichen a-Moll in Takt 5. In diesem Abschnitt mit wechselnden Molltonarten spiegelt sich in gewisser Weise die zögerliche Themenfindung.

Nach einem Übergangstakt erfolgt über B-Dur (T. 16) eine erste Annäherung an die erneut nach Es-Dur wechselnde Haupttonart. Aber erst mit dem Beginn des „Engelthemas“ in T. 26 erweist sich der vorangegangene Abschnitt als dominantisch und bestätigt endlich die Tonika in Es-Dur, der eigentlichen Zieltonart. Es-Dur wird auch durch die folgende Kadenzabfolge bestätigt, in der nach Subdominant-Parallele und Dominante immer wieder die Tonika erklingt. Im vorletzten Takt (41) dieses Abschnitts wird der harmonische Übergang zum Beginn des dritten Themas in es-Moll geschaffen. Von der himmlischen Engelmelodie zum erdgebundenen

Analysen

Marschthema, größer könnte der Kontrast nicht sein. Schmidt-Kowalskis Auffassung der Dur-Moll-Polarität findet hier erneut ihre Bestätigung, indem sich Es-Dur nicht nur als Haupttonart darstellt, sondern in seiner Eindeutigkeit auch als die stabilere Durtonart präsentiert wird. Der Bezug zur Bedeutung der beiden Themen liegt auf der Hand.

Charakteristisch für Schmidt-Kowalski findet häufig im Anschluss an die Präsentation eines Themas auch dessen Verarbeitung statt. Geschieht die Einführung des dritten Themas in es-Moll, so geht seine Verarbeitung ab Takt 58 Hand in Hand mit einem erneuten Tonartwechsel, den Vorzeichen nach zu a-Moll. Es erklingen jedoch Töne, die zum Tonbestand von h-Moll gehören und auf diese Weise, wie bei der Präsentation des ersten Themas, die eigentliche Tonart verschleiern.

Im Gegensatz dazu erscheint dieses erste Thema zu Beginn des durchführungsartigen Abschnitts (ab Takt 65) unverschleiert in Es-Dur, allerdings auf den getrillerten Terzton der Celli gestützt. Wie in Takt 5 rückt die Melodie in Takt 69 einen halben Ton höher, um über fis in allen Stimmen nach h-Moll überzuleiten, das im folgenden Takt mit dem Erklingen der Tonika erreicht und mit dem mehrfachen Wechsel zwischen Dominante und Tonika nachdrücklich bestätigt wird. Den Abschluss bilden ab Takt 78 zwei Dominanten (tP), die mit Septime und schließlich None den Tonbestand liefern, von dem aus ab Takt 81 der Übergang nach g-Moll vorbereitet wird, wie es die kleine Solokadenz der Viola deutlich macht. Die folgende thematische Verarbeitung bewegt sich weitgehend im Rahmen von g-Moll und leitet mit einem abschließenden Dominantakkord in Takt 104 die Wiederaufnahme des Marschthemas in g-Moll ein.

Die Umkehrung eines kleinen Bausteins aus diesem Thema führt zu einer Weiterentwicklung des Themas (ab T. 112), das zudem bis in die dreigestrichene Oktavlage aufsteigt. Abschließend umspielen die beiden Violinen mit den Tönen hesis, as und ges über zwei Takte den Ton a, der schließlich leittonartig zur Dominante von Es-Dur überleitet. Der reprisenartige Abschnitt mit der Wiederaufnahme des ersten Themas (ab T. 118) überrascht mit einem auf dem Dominantgrundton getrillerten Orgelpunkt, gespielt von erster Violine sowie Violoncello und Kontrabass. Sie umrahmen das Thema gewissermaßen. Die gleichen leiterfremden Töne wie zu Beginn des Satzes lassen trotz etwas veränderter Verteilung auf die Stimmen die Melodie wiedererkennen. Die anschließende Kadenz der ersten Violine leitet schließlich vom Dominantton B aus

Analysen

zum „Engelthema“ in Es-Dur über. Mittels Subdominante, Dominante und Tonika wird Es-Dur als die angestrebte und stabile Tonart präsentiert, entsprechend Schmidt-Kowalskis Auffassung von Dur und Moll und seinen Farbvorstellungen bei Tönen und Tonarten. Die folgende Übersicht macht die tonalen Bezüge innerhalb des Satzes deutlich:

T. 1 Adagio, Quasi recitativo	1. Thema	Es-Dur, verschleiert
T. 5 Schnell		a-Moll
T. 16 Andante, ab T. 27 Adagio T. 42 Allegro	Verarbeitung 1. Thema, ab T. 27 2. Thema 3. Thema	Es-Dur es-Moll
T. 58	Verarbeitung 3. Thema	h-Moll
T. 64 Adagio	1. Thema	Es-Dur
T. 69 Adagio mosso		h-Moll
T. 81, ab T. 85 Andante mosso, ab T. 105 Allegro	Verarbeitung 1. Thema, ab T. 105 3. Thema	g-Moll
T. 118 Allegro molto,, ab T. 129 Adagio	1. Thema, ab T. 129 2. Thema	B-Dur Es-Dur

Die Entwicklung geht von einem verschleierte Es-Dur zur Zieltonart des „Engelthemas“ und weiter zur gleichnamigen Molltonart des Marschthemas. Das erste Thema tritt im Wechsel tonartlich verschleiert oder unverschleiert auf, das Marschthema bleibt weiterhin in Molltonarten. Das „Engelthema“ und nicht das erste Thema bildet den Abschluss. So wird auch harmonisch seine Bedeutung herausgestellt. Die harmonische Entwicklung scheint eher die Bedeutung der Themen in den Augen des Komponisten zu spiegeln als Regeln einer Harmonielehre zu folgen.

Takt und Rhythmus

Die beiden ersten Sätze sind von jeweils gleichbleibenden Taktarten bestimmt, der erste im 4/4-, der zweite im 3/4-Takt. Dem regelmäßigen Ablauf der Takte entspricht in beiden Fällen auch eine relativ gleichmäßige Harmonienfolge. Anders ist es im dritten Satz, bei dem der erste Themenkomplex von mehrfachen Taktwechseln

Analysen

gekennzeichnet ist. Die ohnehin nicht eindeutige Harmonienfolge geschieht hier in ungleichmäßigen Abständen, in geraden und ungeraden Taktarten. Dazu kommen die stark wechselnde dynamische Gestaltung dieses ersten Abschnitts und die Tempowechsel durch *Accelerandi* und *Ritardandi*. Dieses Verfahren spiegelt in seiner Zögerlichkeit das bereits erwähnte Warten auf den eigentlichen Einfall. Erst mit dem Auftreten der Dominante zu Es-Dur in Takt 16 wird ein stabiler 4/4-Takt erreicht.

Sowohl das „Engelthema“ als auch das Marschthema weisen ein größeres Gleichmaß in der rhythmischen Bewegung auf. Das „Engelthema“ präsentiert sich schwebend als *Adagio*. Die dreifache Tonwiederholung zu Beginn der beiden ersten Takte vermittelt zusätzlich einen Eindruck von großer Gelassenheit. Die Sextolenfiguren und Tremoli der begleitenden Instrumente bewirken trotz ihrer kleinen Notenwerte keine Unruhe, sondern weben durch ihre Gleichzeitigkeit eine Art Klangteppich. Dieses Verfahren bleibt auch erhalten, wenn in der Verarbeitung das Thema in andere Stimmen wechselt. Das völlige Gegenteil geschieht mit dem Marschthema. Die Klangflächen lösen sich auf, statt dessen erklingen im *Allegro* präzise *Staccato*-Achtel und verklängen so ganz gleichmäßig das *Metrum*. Bei den punktierten Achteln der Melodie findet selten eine Tonwiederholung statt, sodass auch dadurch ein rasches Vorankommen suggeriert wird.

In dem durchführungsartigen Abschnitt (ab T. 64) ereignen sich im ersten Themenbereich zwar auch verschiedene Taktwechsel, insgesamt gelangt dieser Abschnitt jedoch in Übereinstimmung mit einer größeren harmonischen Eindeutigkeit rascher zu einem Gleichmaß in Takt und Rhythmus. Das Marschthema bleibt in diesem Abschnitt rhythmisch unverändert bis auf die letzten sechs Takte, in denen die *Staccato*-Achtel aufgegeben werden. Rhythmische Begleitung und Melodietöne ergänzen sich mit breit gespielten Viertelnoten auf jedem Takteil (T. 112-113), bevor mit einsetzenden Tremoli aller Stimmen der Übergang zum letzten Abschnitt geschaffen wird.

Hier geschieht die rhythmisch unveränderte Wiederaufnahme des ersten Themas von einheitlich im 3/4-Takt und bekundet so eine metrische Stabilisierung, auch wenn die folgende Solokadenz der ersten Violine mit ihren breiter gespielten Sechzehntelpassagen im 2/4-Takt abläuft. Sie bildet die sanfte Überleitung zum „Engelthema“, das bis zum Schluss unverändert seine ursprüngliche rhythmische Gestalt beibehält.

Melodik

Die drei Themen dieses Satzes präsentieren sich melodisch auf ganz unterschiedliche Weise. Das erste Thema entwickelt sich allmählich, von Achtelpausen unterbrochen, aus einer mittleren Tonlage und wird dem entsprechend zunächst von der zweiten Violine präsentiert. Mit zunehmendem Tempo erreicht es einen ersten melodischen Höhepunkt mit dem h^2 der ersten Violine. Danach nehmen Tempo und Tonhöhe wieder ab, um in einem zweiten Anlauf zu einem weiteren Höhepunkt mit fis^2 , ebenfalls in der ersten Violine, zu gelangen. Die melodische Entwicklung der tiefen Stimmen geschieht kontrapunktisch. Violoncello und Kontrabass sind zum Orgelpunkt zusammengeführt und bewegen sich über mehrere Takte unisono, vom Grundton ausgehend, in die gleiche Richtung. Im Kontrast dazu erklingen die höheren Stimmen bei wechselnden Tempi zwar fast im gleichen Rhythmus, aber in unterschiedlicher Bewegungsrichtung ihrer Melodien. Ein zu homogener Gleichklang wird dadurch vermieden, dass die Stimmführung durch die vier oberen Stimmen wechselt.

Ganz anders präsentiert sich das „Engelthema“ eindeutig und definiert durch die erste Violine. Die Melodie bewegt sich im zweiten und dritten Oktavbereich, untermalt durch den Klangteppich der übrigen Instrumente. Jeweils zwei Töne der zur Melodie gehörenden Akkorde sind auf die Sextolen oder Tremoli verteilt. Sie werden vergleichsweise selten von Violoncello und Kontrabass ergänzt. Die Stimmführung wechselt vorwiegend zwischen den beiden Violinen. Zum Abschluss dieser Themenpräsentation steigt die Melodie in der ersten Violine bis zum g^3 auf. Die zweite Violine bleibt parallel dazu eine Oktave darunter, ohne Begleitung durch die tiefen Streicher, wie um die spirituelle Herkunft dieses Themas durch seine melodische Höhe noch einmal zu unterstreichen.

Kontrastreich beginnt das dritte Thema mit Violoncello und Kontrabass in der Tiefe. Seine gleichmäßige rhythmische Gestalt ist bei relativ geringem Tonumfang die Grundlage für die aufsteigende melodische Entwicklung in den übrigen Stimmen. Fast durchweg werden jeweils zwei Stimmen im Terz-, Sext- oder Oktavabstand parallel geführt. Dabei wechselt die Melodieführung, mit den zwei Violinen beginnend, jeweils nach wenigen Takten zu anderen Instrumentenpaaren und bewirkt auf diese Weise einen differenzierteren Streicherklang. Bei der Verarbeitung dieses Themas ab Takt 58 werden auch die tiefen Streicher mit in die melodische Darbietung einbezogen. Dadurch wird nicht nur das Klangspektrum erweitert, sondern auch

nochmals nachdrücklich der Gegensatz zu dem vorangegangenen „Engelthema“ verdeutlicht.

In den durchführungsähnlichen und reprisenartigen Abschnitten wiederholt sich zunächst die Art der Themenpräsentation. Insgesamt werden Violoncello und Kontrabass, auch unabhängig voneinander, stärker an der melodischen Bewegung beteiligt. Am Schluss durchwandert das „Engelthema“ anders als zu Beginn alle Stimmen. Mit der ersten Violine beginnend, wird es zunächst nacheinander oder auch parallel von ein oder zwei hohen Streichern intoniert, bis es schließlich im Cello und Kontrabass erklingt, eine alle Instrumente umfassende melodische Entwicklung. In den beiden letzten Takten ist das Thema allein der ersten Violine vorbehalten, um wie in Erinnerung an sein erstes Auftauchen pianissimo zu verklingen.

Zusammenfassung

Die Begriffe Exposition, Durchführung und Reprise erfahren in diesem Satz eine sehr individuelle Umsetzung, die mehr auf die Bedeutung der Themen für den Komponisten als auf ihre formale Anordnung hinweist. Zugleich ist in der Entwicklung zur Zieltonart Es-Dur eine dramaturgische Anlage zu erkennen, angefangen mit dem zögerlichen, verschleierte ersten Thema zu Beginn, über die bedeutungsvolle Kontrastierung mit der gleichnamigen Molltonart, bis zum letzten Erklingen des ersten Themas, eingerahmt vom Dominantton b, der zugleich Anfangs- und Endton des „Engelthemas“ in Es-Dur ist.

Die Besetzung der sechs Stimmen mit je zwei Repräsentanten der hohen, mittleren und tiefen Instrumente führt in diesem Werk zu einem ausdifferenzierten Streicherklang, der problemlos auf ein Streichorchester (op. 86) übertragen werden konnte. Je nach Thema haben die Instrumente eine lautmalerische Funktion in Übereinstimmung mit Schmidt-Kowalskis synästhetischer Veranlagung, was besonders beim ‚Engelthema‘ und beim Marschthema deutlich wird.

6.4. Klavierfantasie G-Dur „Dorian Gray“ op. 62

Allegro con brio

N.B. op. 62, Anfang

Analysen

Diese Fantasie entstand 1997, nachdem Schmidt-Kowalski Oscar Wildes Erzählung „Das Bildnis des Gorian Gray“ gelesen hatte. Wie er selbst zu dem Werk sagte, ging es ihm vorrangig um die musikalische Darstellung eines Märchenmotivs: Das Bild als Spiegel der Seele in ihrem Gegensatz von Himmelskräften und völligem Zusammenbruch. Diese Thematik mochte den Komponisten nach der Genesung von seiner schweren Erkrankung besonders angesprochen haben. Sie spiegelt auch seinen Glauben an eine spirituelle Verbindung des Menschen zu einem höchsten Wesen.

Das Werk gehört zu einer Reihe von Fantasien, zu denen auch Impromptus, Impressionen und Meditationen zu zählen sind, in denen sich der Komponist von formalen Vorgaben löst. Darum seien zunächst die musikalischen Stilmittel untersucht, um danach ihren Zusammenhang mit Schmidt-Kowalskis Auffassungen zu hinterfragen.

Form

Die Fantasie ist mit ihren 247 Takten einer der längsten Sätze in Schmidt-Kowalskis Werk. Es gliedert sich in dreizehn Abschnitte in wechselnden Tonarten und von unterschiedlichem Charakter:

Formelemente	Takte	Bezeichnung, Taktart, Dynamik	Tonart	Literarischer Bezug lt. Schmidt-Kowalski
1. Exposition und Durchführung, 1. Thema	1-20	Allegro con brio, 4/4, ff	G-Dur	Himmelskräfte begleiten den Gang ins Leben
2. Entwicklung eines Gegenthemas	21-38	Etwas ruhiger, 4/4, pp	c-Moll	Ahnung von dunklen Mächten
3. Übergang und Rahmen für den nächsten Abschnitt	39-50	Zart, ruhig, 4/4, pp	C-Dur	
4. verwandt mit 2.	51-64	Poco allegro, zart, 4/4, pp zu ff, decresc.	E-Dur	Vergessen der dunklen Ahnungen
5. wie 3., Übergang und Rahmen	65-67	Keine, 4/4, pp	C-Dur	
6. verwandt mit 2.	68-81	Keine, 4/4	c-Moll	

Analysen

Formelemente	Takte	Bezeichnung, Taktart, Dynamik	Tonart	Literarischer Bezug lt. Schmidt-Kowalski
7. linke Hand: im Violinschlüssel Themenmaterial von 2., am Ende Vorbereitung des 2. Themas	82-95	Ruhig, Allegretto, 3/2, pp	F-Dur	Ein Traum
8. Exposition und Durchführung, 2. Thema	96- 153	Allegro, 6/8, 9/8, 6/8, p	b-Moll	Selbsterstörerisches Leben
9. Durchführung fortgesetzt	154- 171	Andante, 6/8, p	G-Dur	Traum, romantische Episode
10. Anspielung auf 1. Thema	172- 191	Adagio, 4/4 und 6/8, p	G-Dur	Rückerinnerung
11. Anspielung auf 2. Thema (im Bass)	192- 227	Allegro, 6/8, p, cresc. zu fff, decresc. zu pp	c-Moll	Dämonenritt
12. Einleitung wie zum 2. Thema, jetzt mit zweifachem Tritonus	228- 237	Presto, 6/8, f, rit. und decresc. zu pp	g-Moll,	Absturz ins Bodenlose, die Seele flattert, Tod
13. Quasi Reprise: Beide Themen	238- 247	Adagio, 4/4, 6/8 pp	g-Moll	‚Epilog‘, Nachwort am Grab

Elemente der Sonatenhauptsatzform wie die Exposition, bei der zwei kontrastierende Themen in nahe verwandten Tonarten vorgestellt werden, und die Durchführung, in der die Themen durch verschiedene Tonarten geführt werden, erfahren hier eine eigene Umsetzung:

Allegro con brio

T. 1

N.B. op. 62, 1. Thema

Aus dem ersten Thema entwickelt sich ein Gegenthema durch die Umkehr der melodischen Richtung:

Analysen

T. 21 etwas ruhiger

N.B. op. 62, Gegenthema

Dieses Thema dominiert in den folgenden Abschnitten das melodische Geschehen und nicht das zuerst vorgestellte, das erst im 10. und schließlich im 12. Abschnitt verändert wieder aufgenommen wird.

Ein zweites Thema wird vorgestellt und ausführlich verarbeitet:

T. 96 Allegro

N.B. op. 62, Einleitung 2. Thema

Es folgen die Abschnitte 10 und 11, in denen beide Themen wieder aufgegriffen werden. An Stelle einer Reprise erklingt ein kurzer, elegischer, mit „Epilog“ überschriebener, letzter Abschnitt (13), in dem beide Themen noch einmal erklingen und so satztechnisch für einen Abschluss sorgen, mit der Abweichung, dass sie mit g-Moll nicht in der Anfangstonart stehen, allerdings den gemeinsamen Grundton mit der Haupttonart des Werks teilen.

Dabei entsteht eine eigene Binnenstruktur: die beiden kurzen Abschnitte drei und fünf verflechten den zweiten, vierten und sechsten Abschnitt thematisch miteinander. Diese Abschnitte sind zudem tonartlich symmetrisch um ein Zentrum angeordnet: c-Moll, C-Dur, E-Dur, C-Dur, c-Moll. Auch das zweite Thema, in Abschnitt 8, mit b-Moll in einer zu G-Dur entfernten Tonart, wird vorgestellt und in zwei langen Abschnitten, der zweite wieder in G-Dur, verarbeitet. Exposition und Durchführung sind auch hier begrifflich nicht deutlich voneinander zu trennen. In den Abschnitten 10 und 11 werden beide Themen wieder aufgenommen. Begriffe wie Reprise oder Scheinreprise treffen jedoch auf diese Abschnitte insofern nicht zu, als jedes Thema verarbeitet wird und dazu in verschiedenen Tonarten.

Der innere Höhepunkt des Werks findet in dem kurzen 12. Abschnitt statt: Eine einstimmige, mit dem e“ beginnende, fast chromatisch absteigende Tonleiter endet mit zwei tiefen leeren Oktaven auf Cis und D in der großen und Kontra-Oktavlage, jeweils gefolgt von einer bedeutungsvollen Fermaten-Pause. Das Durchlaufen eines großen Tonvorrats, ein starker dynamischer Kontrast und der wirkungsvolle Einsatz der Fermaten sind Mittel zur musikalischen Umsetzung des vollständigen seelischen

Analysen

Zusammenbruchs auf engstem Raum. Verschiedene Aspekte der Geschichte bestimmen also Einsatz und Platzierung der musikalischen Mittel und nicht die dialektische Auseinandersetzung zwischen zwei Hauptthemen und deren Lösung in einer Reprise. In jedem Fall handelt es sich bei diesem Werk nicht um ein freies, ungebundenes musikalisches Fabulieren, sondern um geplantes Handeln, das in engem Zusammenhang mit der literarischen Vorlage steht.

Harmonik

Die verwendeten Dur- und Molltonarten geben nicht nur Hinweise auf den Verlauf der inneren Handlung, sodass z.B. Stimmungswechsel oder der seelische Zusammenbruch unmittelbar nachzuvollziehen sind. Sie illustrieren auch die Bedeutungen der Tonarten bei Schmidt-Kowalski. Der Beginn in G-Dur unterstreicht die positive Stimmung, die den Start eines begabten Menschen ins Leben begleitet. G-Dur ist für Schmidt-Kowalski eine Frühlingstonart, mit Aufbruch und Hoffnung verbunden, passend dazu die Farbvorstellung Grün. Dieser Abschnitt wird klassisch mit Dominante, Dominantseptakkord und Tonika beendet. Als Überraschung folgt der Wechsel nach c-Moll im folgenden Abschnitt 2, wobei der Quintton D der vorangegangenen Tonika wie zur Überleitung in der rechten Hand liegenbleibt. Die symmetrische Anordnung von c-Moll- bzw. C-Dur in den Abschnitten um den vierten Abschnitt in E-Dur herum hebt dessen Bedeutung besonders hervor. Das helle E-Dur, das ohne Übergang einsetzt, bildet hier den Hintergrund für die Schilderung einer sorglosen, von dunklen Ahnungen ungetrübten Zeit, so wie auch in den übrigen, in Durtonarten stehenden Abschnitten eine positive Stimmung erzeugt wird. Die Terzenverwandtschaft von E-Dur, als Obermediante von C-Dur verbindet die betreffenden Abschnitte zusätzlich. Der Übergang von c-Moll zu C-Dur im dritten Abschnitt geschieht jetzt durch das Weiterführen von Grundton und Quinte. Das es aus der Molltonika ist nach oben verdoppelt und wird als charakteristisches Intervall für C-Dur in e verwandelt.

Häufig wird eine Modulation durch Weiterführen von ein oder zwei Tönen der Ausgangstonart in eine neue Tonart erreicht oder auch durch das Fortsetzen von gebrochenen Akkorden mit den gleichen Tönen, die sich erst in der Folge ändern, bis zu einem Zielton, der die neue Tonika eindeutig definiert. Auch zum 7. Abschnitt wird durch dieses Verfahren nach F-Dur moduliert, ohne Bezug zu den bisherigen Tonarten, von der Stimmung her ebenfalls positiv, mit augmentiertem Themenmaterial aus dem 2. Abschnitt für die linke Hand. Die mit der rechten Hand

Analysen

als Sechzehntel gespielt, gebrochenen Dreiklänge im zwei- bis viergestrichenem Bereich heben diesen Abschnitt ebenfalls vom bisherigen ab. Schmidt-Kowalski bezeichnet diesen Abschnitt als „traumhafte Episode“, die wenig mit der Realität zu tun hat. In den letzten Takten dieses Abschnitts (T. 93-94) wird mit einem Quartsprung von F nach B der Einstieg in das zweite Thema und die Modulation nach b-Moll vorbereitet. B-Moll hat wie B-Dur für Schmidt-Kowalski einen „dunklen“ Charakter und dient somit als geeignete Basis für die Schilderung des selbstzerstörerischen Lebens.

Die Wiederaufnahme von G-Dur in den Abschnitten 9 und 10 kennzeichnet den stimmungsmäßig positiv besetzten romantischen Traum und die Rückerinnerung an den Anfang durch die Wiederaufnahme des ersten Themas, bestätigt zugleich harmonisch den inneren Zusammenhang der Fantasie, auch wenn in diesem zweiten Teil die Harmonik recht differenziert ist.

Abschnitt 11 nimmt das zweite Thema, jetzt in c-Moll, wieder auf, charakteristisch der Stimmungsumschwung von Dur nach Moll, eine Eintrübung. Der seelische Zusammenbruch lässt sich bereits am Notenbild der letzten drei Takte dieses Abschnitts ablesen: nach einer c-Moll-Septime beginnt ein homophoner, fast chromatischer Abgang in Achteln über zwei Takte von *ges*³ aus:

The musical score for T. 225, N.B. op. 62, Dämonenritt, is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes performance markings: 'gva' (ritardando) at the beginning, 'accel.' (accelerando) in the middle, and 'rit.' (ritardando) towards the end. A 'cresc.' (crescendo) marking is also present. The piece concludes with a 'fff' (fortissimo) dynamic marking.

N.B. op. 62, Dämonenritt

Dieser von Schmidt-Kowalski so benannte „Dämonenritt“ mündet in einen mehrdeutigen, dissonanten „Schreckensakkord“, der auf den Vorschlag eines hier nicht abgedrucketen oktavierten Fis in der großen Oktavlage folgt: Ein Terzquartakkord im Bass, nach oben mit großen und kleinen Terzen fortgesetzt. Eine eindeutige tonartliche Zuordnung ist nicht mehr möglich und verdeutlicht so das Verlieren jeden Halts. Das „überreizte“ Fis kann auch leittonartig auf das in beiden Stimmen unten liegende G bezogen werden, Ausgangspunkt für das folgende g-Moll. Das diesem Abschnitt (12) geschilderte „Den Bodenverlieren“ – „Die Seele flattert“ (Zitate Schmidt-Kowalski) wird mit einer Variante des zweiten Themas eingeleitet:

Analysen

Statt mit zwei aufsteigenden Quartsprüngen mit einer kleinen Terz dazwischen, beginnt es mit einem verminderten Quintsprung und einer übermäßigen Quarte, die eine große Terz auseinander liegen, der unheilvolle Klang eines zweifachen Tritonus:

T. 228 Presto



N.B. op. 62, Seelischer Zusammenbruch, Anfang

Die folgende einstimmige, an g-Moll orientierte, abwärts fallende chromatische Melodie zeichnet in Noten den seelischen Niedergang bis zum Tod nach, dabei immer leiser und langsamer werdend, bis sie mit den beiden tiefen Oktaven, auf Cis und schließlich D pianissimo endet. Das leiterfremde Cis kann als Leitton zum folgenden D-Dur oder d-Moll-Akkord gedeutet werden, Molldominante zur Tonika - sozusagen ein Wiederfinden des tonalen Anschlusses.

An Stelle einer echten Reprise folgt ein kurzer, elegischer, mit „Epilog“ überschriebener, letzter Abschnitt, in dem beide Themen, jetzt in g-Moll, erklingen und so satztechnisch und stimmungsmäßig für einen Abschluss sorgen. Dieser Schluss in Moll bildet eine Ausnahme bei Schmidt-Kowalski, da sich in den meisten Fällen ein in Moll begonnener Satz bereits während seines Verlaufs nach Dur wendet. Hier bestimmt jedoch das tragische Schicksal, der seelische Untergang das Tongeschlecht. In gleicher Weise verfährt Schmidt-Kowalski in op. 36, der Konzertouvertüre zu Camille Claudel. Auch hier ist der Schluss in (c-)Moll eher vom Geschick dieser Künstlerin bestimmt als von dem sonst bei Schmidt-Kowalski überwiegendem Bedürfnis nach einer Dur-Wendung. In der Dorian Gray-Fantasie bestätigt sich der enge Zusammenhang von Tonartbedeutung und inhaltlicher Aussage: Das stimmungsmäßig so positiv besetzte G-Dur des Anfangs hat sich zu g-Moll gewandelt, „eingetrübt“ wie die dazugehörige Farbvorstellung.

Übergänge werden häufig dadurch geschaffen, dass ein Ton des letzten Akkords für den folgenden Verlauf liegenbleibt, d.h. es gibt in der Regel trotz der thematischen Vielfalt keine abrupten Übergänge in andere Tonarten. Die Wahl der jeweiligen Tonart hängt allerdings eher von ihrer Bedeutung für den Komponisten ab, als von Modulationsregeln. Bis auf die tonartlich nahe Verwandtschaft von G-Dur, C-Dur und F-Dur, die jedoch durch Abschnitte in entfernten Molltonarten voneinander getrennt

Analysen

sind, folgt die Harmonik keinen festen Regeln. Sie macht ein unmittelbares Verständnis aber auch ohne Kenntnis dieser Regeln und Bedeutungen möglich.

Melodik

Die beiden Hauptthemen sind durch Tonart, Rhythmus und Verlaufsrichtung gegensätzlich gestaltet. Sie entsprechen so der Stimmung, die inhaltlich mit ihnen verbunden ist. Im Verlauf der Verarbeitung des ersten Themas entwickeln sich melodische Melodieabschnitte in Gegenbewegung, die sich, immer wieder verändert, ablösen oder auch wieder aufgenommen werden. So wird z.B. im 2. Abschnitt (ab T. 21) die oben abgebildete, kleine viertaktige Melodie vorgestellt, die in Gegenbewegung zum ersten Thema verläuft. Sie wechselt sich ab mit einer Fortspinnung des ersten Themas, um schließlich als Rahmen am Ende dieses Abschnitts wieder zu erklingen. Auch danach ist eine Verwandtschaft des Themenmaterials, das in immer neuer Form präsentiert wird, festzustellen. Ab Takt 70 erfolgt eine zunächst wörtliche Wiederholung der Takte 21 bis 28, bevor im Weiteren wieder eine Fortspinnung des ersten Themas diesen Abschnitt beendet. Die melodische Gestaltung des 7. Abschnitts hebt dieses Allegretto zusätzlich zu neuer Ton- und Taktart heraus: Die linke Hand hat ihren melodischen Schwerpunkt im ein- und zweigestrichenen Bereich, die rechte spielt zwischen dem zwei- und viergestrichenen, d.h. der Tonraum ist stark erweitert. Die in Sechzehnteln gespielten Dreiklangsbrechungen der Oberstimme wandern parallel zur Tenorstimme in Ganz- und Halbtonschritten abwärts. In der Tenorstimme erklingt augmentiertes Material des Themas aus dem zweiten Abschnitt. Nach drei Takten driften die beiden Melodierichtungen wieder auseinander, bevor im folgenden Takt (86) eine ähnliche Figur einen halben Ton höher beginnt. Derartige motivisch-thematische Beziehungen lassen sich im ganzen Werk immer wieder feststellen. Das zweite Thema erklingt zunächst unisono, bevor es sequenzartig weiter verarbeitet wird und im Bass den einleitenden charakteristischen Quartsprung immer wieder bestätigt. Die Gestaltung des „Dämonenritts“ in chromatisch abwärts schreitenden Oktaven und die anschließende Melodie des Zusammenbruchs illustrieren auch von ihrer Form her das dramatische Geschehen.

Takt und Rhythmik

Trotz aller möglichen Freiheiten bei einer Fantasie hat dieses Werk seine taktmäßigen, wenn auch wechselnden Schwerpunkte. Die Verarbeitung der beiden

Analysen

Themen folgt verschiedenen Taktarten: Das erste Thema ist überwiegend vom 4/4-Takt bestimmt, das zweite vom 6/8-Takt. In der ersten Exposition verdeutlichen die Fortissimo-Achtelgänge im Wechsel mit den gehämmerten Vierteln in sich ändernder Folge die Vitalität der „Himmelskräfte“, die Dorian Gray verliehen sind. Deren Auswirkung bleibt spürbar, bis mit dem zweiten Thema im 6/8-Takt die selbstzerstörerischen Kräfte ins Spiel kommen, tänzerisch bis zur Wildheit.

Allerdings gibt es bereits im 2. und im ähnlichen 6. Abschnitt Vorwegnahmen eines möglichen Taktwechsels: Die begleitenden Triolen in der linken Hand. Sie erzeugen dadurch, dass die rechte Hand gleichzeitig Achtel spielt, eine unterschwellige Unruhe, die inhaltlich die Ahnung von dunklen Mächten vorankündigt. Von dieser rhythmischen Unruhe ist im 7. Abschnitt trotz der Sechzehntelketten durch ihre geradzahlige Aufteilung über den Halben- und Viertelnoten des 3/2-Takts nichts mehr zu spüren. Im Gegenteil, es wird eher, auch durch die Höhe der Sechzehntel, eine schwebende Leichtigkeit, der traumhaften Stimmung dieses Abschnitts entsprechend erreicht. In den zwei vorletzten Takten (T. 93/94) taucht fast aus dem Nichts nach der bisher einzigen kurzen Pause mit einer unvollständigen und einer vollständigen Vierteltriole das Motiv auf, das im Folgenden das zweite Thema mit seinem 6/8-Takt einleitet und mehrfach begleitet:



N.B. op. 62, Vorbereitung 2. Thema

Der eigentlich tänzerische Charakter dieses Abschnitts im 6/8-Takt verändert sich durch den zweimaligen Einschub eines 9/8-Taktes. Das Tempo zieht an mit weiteren Ausführungsanweisungen wie „energico“, „rasch“, „schnell“. Dazu kommen, wenn auch vorübergehende Verschiebungen der Taktschwerpunkte von 1 und 4 auf 1, 3 und 5. Der Charakter wird drängend, fast hektisch - vielleicht ein Tanz auf dem Vulkan? Dazu passt der inhaltliche Bezug: Eine große Begabung wird verschwendet. Ein Ritardando kennzeichnet die Überleitung zum Andante (9. Abschnitt), in dem es um eine romantische Episode geht. Die rhythmische Figur von in drei Achtel gebrochenen Akkorden für die linke Hand bleibt erhalten, wenn der bisherige 6/8-Takt in einen 4/4-Takt im Adagio (Abschnitt 10) übergeht und die rechte Hand reprisenartig das erste Thema im Oktavabstand spielt. Triolen setzen zunächst die gebrochenen Akkorde fort, bis sie akkordisch als Begleitstimmen mehrfach zwischen linker und rechter Hand wechseln. In Takt 181 erfolgt ein erneuter Wechsel zum 6/8-

Analysen

Takt und stellt so zusammen mit der Wiederaufnahme einer melodischen Phrase von Takt 157 eine Verbindung der beiden Abschnitte 9 und 10 her.

Der folgende 11. Abschnitt gilt der Wiederaufnahme des zweiten Themas im Bass, im Oktavabstand von der linken Hand gespielt. Die synkopische Überbindung des letzten Viertels eines Taktes an das erste Achtel im folgenden Takt in den Begleitstimmen bewirkt eine unterschiedliche Betonung für beide Hände, sodass ein spannungsvoller Kontrast zum jeweils auf der 1 betonten Thema entsteht. Ab Takt 212 zieht das Tempo an, die Notenwerte verkleinern sich. Statt Viertel und Achtel dominieren jetzt Achtel und Sechzehntel, bis sie im „Dämonenritt“ enden, bei dem jede Zählzeit mit einem Achtel verklanglicht ist. Eine besondere Dramatik entsteht dadurch, dass sich das Tempo zunächst erhöht, bevor die letzten drei Achtel ritardieren; dabei steigert sich die Lautstärke zum Forte fortissimo. Hier folgt die zweite, bedeutungsvolle Pause in diesem Werk, bevor mit dem Presto der seelische Zusammenbruch beginnt. Das Ende, den Tod, verdeutlichen die beiden ausdrucksvollen Fermaten-Pausen, die jeweils den beiden letzten Akkorden mit ihren leeren Oktaven folgen, ein wirkungsvoller Gegensatz zu dem bisherigen, vielfältig gestalteten Dasein. Im letzten Abschnitt klingen beide Themen nochmals an, jetzt aber im Adagio und zunächst pianissimo. Über dem vorletzten Takt steht als Ausführungshinweis „Zeit!“, sodass die letzten Akkorde, durch Fermaten über den Achtelpausen voneinander getrennt, wie eine Erinnerung ganz leise verklingen.

Die unterschiedliche Takt- und Rhythmusgestaltung der beiden Hauptthemen macht den Gestaltungswillen des Komponisten deutlich. Die beiden Themen werden nicht allein durch ihre Melodie und Harmonie unterschiedlich dargestellt, sondern auch durch Takt und Rhythmus. In der Harmonik ist Schmidt-Kowalski abhängig von den Bedeutungen der Tonarten entsprechend seinen Farbvorstellungen. Diese sind entscheidende Gestaltungselemente für Stimmungen und Ereignisse, die mit dem literarischen Vorwurf zusammenhängen und die zugleich zur inneren Erfahrungswelt des Menschen gehören. Es ist das Wissen um solche „Urerfahrungen“, das sein Werk so verständlich macht. Zudem basiert seine Anwendung von Harmonik, Melodik und Rhythmik auf jenen bereits erwähnten, kulturübergreifenden musikalischen Ausdrucksmodellen menschlicher Emotionen, die allgemein verständlich sind.

Aufbau und Struktur dieser Fantasie spiegeln mit ihren deutlich erkennbaren Stimmungswechseln nicht nur die instabile Seelenlage und das tragische Ende des

Dorian Gray, sondern auch die Einstellung des Komponisten. Diese Fantasie ist nicht nur die Übertragung von einer Sprache der Kunst (Literatur) in eine andere (Musik), sondern spiegelt auch die Bedeutung der verwendeten Mittel für den Komponisten wider.

6.5. Agnus Dei aus der Missa in c-Moll für gemischten vierstimmigen Chor und Kammerorchester op. 85 (2001/2002)

Seit Schmidt-Kowalski als Schüler Ludwig van Beethovens „Missa Solemnis“ gehört hatte, galt die Sehnsucht des Komponisten einem solchen Werk. So hatte er sich bereits in jungen Jahren intensiv mit dem lateinischen Messtext beschäftigt, obwohl er protestantisch war (und heute noch ist). Der Text gilt ihm als „spirituell anregend“, indem er ihm einen Weg zu jenem spirituellen Zentrum eröffnet, nach dem er stets auf der Suche ist. Dabei fällt auf, dass sich Schmidt-Kowalski an den lateinischen Messtext gehalten hat, obwohl zur Entstehungszeit dieses Werks Deutsch als Sprache der liturgischen Texte vielfach üblich war¹²⁸. Verständlich wird es aber, wenn man an die nachhaltige Wirkung des ersten Messe-Erlebnisses denkt. Die Vertonung des lateinischen Messtextes war daher eine besonders willkommene Aufgabe. Sie gab ihm Gelegenheit, seine Vorstellungen von einem spirituellen Christentum musikalisch umzusetzen, wobei es ihm nicht allein um die Lehre, sondern auch um die Seele des Menschen geht.

Wie aus dem Werkverzeichnis hervorgeht, entstand diese Messe in mehreren Schritten. Schmidt-Kowalski schrieb die Messe, die in ihrer ersten Fassung kein Credo enthielt, im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft zur Verabschiedung und zum 75. Geburtstag des Weihbischofs von Vechta, Dr. Max-Georg Freiherr von Twickel, dem das Werk auch urkundlich gewidmet wurde. Die erste UA nach älterer Tradition ohne Credo fand im Rahmen eines feierlichen Pontifikalamtes statt, begleitet von der Orgel. Bereits kaum ein halbes Jahr später war auch das Credo mit seinem umfangreichen Text vertont und wurde zusammen mit den bereits bestehenden Messeteilen in einem weiteren Pontifikalamt aufgeführt, diesmal vom Empfänger der Widmung des Werks, Weihbischof em. von Twickel gefeiert. Eine dritte UA fand ein Jahr später statt, diesmal mit Kammerorchester. Interessanterweise ist im Jahr 2009 eine weitere Bearbeitung der Messe entstanden, jetzt für großes

¹²⁸ Bis zum II. Vatikanischen Konzil (1962-65) wurde die Messe ausschließlich auf Latein zelebriert. Seit 1963 wird die römisch-katholische Liturgie, um den Mitvollzug der Gläubigen zu fördern, auch in den Landessprachen neben Latein gesungen.

Orchester und unter besonderer Berücksichtigung der Blechblasinstrumente. Die UA in Oldenburg mit überwiegend einheimischen Interpreten fand ein sehr positives Echo und bedeutete für den Komponisten eine große Befriedigung, da er sich in seiner Heimat lange nicht wertgeschätzt fühlte. Bei dieser Chronologie der Entstehung wird zu untersuchen sein, ob die Anlage des Werks von vorne herein orchestral, teilweise sogar sinfonisch gedacht war, wie von einigen Kritikern gesehen.

Schmidt-Kowalskis orientiert sich in seiner Messe an der konzertierenden bzw. Orchestermesse mit mehrstimmigem Chor und Orgel oder Instrumenten: Er wählt zum vierstimmigen gemischten Chor die Orgel bzw. die Orchesterbesetzung mit Fl., Ob. Klar. (B), Fg., Hn (F), Trp. (B), Streicher.

Musikalische Stilmittel

Für die folgende Analyse ist das „Agnus Dei“ ausgewählt worden, weil sich auch in diesem Abschnitt zeigen lässt, welche Bedeutung der Text für Schmidt-Kowalski hat und wie wichtig für ihn die Übermittlung von Stimmungen und Emotionen ist. Das Vorhandensein von mehreren Fassungen des „Agnus Dei“ ermöglicht einen detaillierten Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten, weshalb für das Folgende die Fassungen für Orgel und für Orchester herangezogen wurden. Die Erweiterung der Orchesterbesetzung in der Bearbeitung von 2009 findet im Abschnitt Instrumentierung Berücksichtigung.

Das „Agnus Dei“ ist mit seinen 71 Takten der kürzeste Abschnitt des ganzen Werks. Seine anfängliche c-Moll-Tonart knüpft an die dem Werk seinen Namen gebende Tonart c-Moll an und erinnert so an einen zyklischen Zusammenhang, wendet sich jedoch in der Friedensbitte zu C-Dur, ganz im Sinne der Dur-Moll-Polarität bei Schmidt-Kowalski¹²⁹.

Text und Form

L.: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

(D.: Lamm Gottes, Du trägst die Sünden der Welt: erbarme Dich unser.)

L.: Agnus Dei, dona nobis pacem.

¹²⁹ Franz Beyer weist darauf hin, dass die Wiederholung des „Kyrie“ mit den Worten des „Agnus Dei“ in der Kirchenmusik des 18. Jhs. üblich war. S. Vorwort zum Klavierauszug der Missa c-Moll für Soli, Chor und Orchester von Wolfgang Amadeus Mozart, KV 427 (417*), C.F.Peters, Frankfurt, o.J.. Auch hierdurch ergab sich eine zyklische Geschlossenheit. Die Wiederholung der Melodie des „Kyrie“ mit den Worten des „Agnus Dei“ war im übrigen durchaus logisch: die griechischen Worte „Kyrie eleison“ (Herr, erbarme Dich), die zum Abschluss des Eingangsgebets gesungen wurden, werden im letzten Messeteil in einer lateinischen Version wiederholt.

Analysen

(D.: Lamm Gottes, gib uns Frieden.)

Das „Agnus Dei“ wurde und wird bei der Vorbereitung der Kommunion von Priester und Gemeinde gemeinsam gesungen, wobei die Anrufung und die beiden folgenden Bitten meistens dreimal wiederholt werden. In den älteren, vor 1963 gedruckten Gebets- und Gesangbüchern der Diözesen war folgender Ablauf festgelegt: Dreimalige Anrufung „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“, danach zweimal die erweiterte Anrufung mit „Miserere nobis“. Abschließend wurde „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem“ einmal gesungen. Die Melodie der Gesänge war in der Regel die gleiche in mindestens zwei der Anrufungen und Bitten. In der Konzertmesse haben sich aus diesen ursprünglich eher kurzen Einwüfen der Gemeinde mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit aufgrund zahlreicher Wiederholungen einzelner Sätze oder Satzteile längere Abschnitte entwickelt.

Die grammatische Zusammengehörigkeit der ersten Anrufung und der Bitte um Erbarmen findet, wie in vielen komponierten Messen, auch hier ihren musikalischen Ausdruck, indem dieser Satz von Anfang an vollständig gesungen wird. Die erste Anrufung „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis“, wird vom Chor gesungen, insgesamt dreimal wiederholt, mit Wiederholungen einzelner Worte oder Satzteile. Ein instrumentales Zwischenspiel (T. 19-21) trennt die zweite von der dritten Wiederholung. Als Nachspiel und zugleich Vorbereitung der Friedensbitte dient ein viertaktiges Zwischenspiel (T. 33-36). Der Text der Friedensbitte „Agnus Dei, dona nobis pacem“ wird ebenfalls dreimal wiederholt. Auch hier erklingt zwischen der zweiten und dritten Anrufung ein Zwischenspiel (T. 47-51). Ein instrumentales Nachspiel (14 T.) beschließt das Werk. Liegt schon sprachlich eine Zweiteilung des Textes vor, so wird sie auch entsprechende, musikalische Struktur bekräftigt, ganz abgesehen von der harmonischen Wendung nach C-Dur in der Friedensbitte.

Erster Teil (T.1-36)

Andante con moto, un poco pesante A - gnus De i qui — tol-lis pec

mf

N.B. op. 85, Agnus Dei, Incipit

Analysen

Der Einsatz des Chores geschieht isorhythmisch, eindrucksvoll und eindeutig, selbst auf Latein dem Textverständnis dienend. Jede der drei Anrufungen wird im selben Rhythmus begonnen, wie es auch der Wiederholung der gesprochenen Sätze in der Messe entspricht. Die so entstandene Eindringlichkeit hat etwas Dogmatisches. Dazu erklingt bei jeder Anrufung homophon ein markanter, punktierter Rhythmus des Orchesters bzw. der Orgel. Die Worte „Miserere nobis“ werden, liturgischer Tradition folgend, dreimal wiederholt, fast isorhythmisch, aber jedesmal verschieden. Der überwiegend syllabisch gesungene Text ist an wenigen, besonders herausgehobenen Stellen melismatisch verziert, wobei jede der Stimmen ihren eigenen Rhythmus hat.

Die zweite Anrufung, die sich ab T.11 direkt an die erste anschließt, greift zunächst das rhythmische Muster des Anfangs wieder auf, entwickelt sich jedoch ab Takt 12 zuerst melodisch anders, ab Takt 13 auch rhythmisch. Ebenso entfaltet sich der Instrumentenklang nach diesen ersten zwei bzw. zweieinhalb Takten polyphon. Bei dieser zweiten Anrufung werden die Worte „qui tollis peccata mundi“ von Sopran und Alt einmal wiederholt, von Tenor und Bass noch zweimal und in unterschiedlichen Rhythmen, sodass auch in der einzelnen Anrufung den liturgischen Gepflogenheiten Rechnung getragen ist.

Das folgende Zwischenspiel (T.19-21) ist, von nur wenigen Instrumenten gespielt, ruhiger gestaltet. Die Zurückführung zum Piano kontrastiert eindrucksvoll mit der dritten Anrufung: Im Fortissimo intoniert der Chor die Worte „Agnus Dei, qui tollis...“, begleitet vom ganzen Orchester bzw. der Orgel. Sopran, Tenor und Bass singen eine Oktave höher, was zusätzlich zur Steigerung der Eindringlichkeit der Aussage beiträgt. Melismen verzieren wieder das Wort „peccata“. Der Rhythmus ist identisch mit dem Beginn. Jedoch wird die anfängliche Isorhythmie bei den Worten „Miserere nobis“ aufgelöst. Jeweils zwei Stimmen in wechselnden Kombinationen, manchmal auch nur eine der Stimmen, intonieren mit versetztem Einsatz diese Worte so, dass durch alle Stimmen ein mehrfach wiederholtes, drängendes „Miserere“ erklingt, am Schluss (T. 30-32) für drei Takte sogar a capella. So entsteht ein mehrschichtiges, rein vokales Klangbild, dessen Lautstärke durch die Spielanweisung „beruhigen“ vom Fortissimo zum Piano zurückgeführt wird. Das anschließende, polyphon gestaltete Nachspiel wiederum nur weniger Instrumente bildet zugleich den Übergang zum

Analysen

zweiten Teil, der Bitte um Frieden. Ein Doppelstrich und geänderte Vorzeichen weisen auf die Tonartänderung hin.

Zweiter Teil, T. 37, Molto Adagio

Ag nus De i, do na no bis pa ————— cem

N.B. op. 85, Agnus Dei, Bitte um Frieden, Sopran und Orgelpedal

Im Pianissimo erklingen die ersten Worte „Agnus Dei“, diesmal für jede Silbe ein Viertel im ersten Takt, hauptsächlich von den Streichern begleitet. Jetzt ist das Wort „pacem“ melismatisch verziert. Der Text wird ohne Unterbrechung wiederholt, mit gleich gestaltetem ersten Takt, dabei mit dreimaliger Wiederholung des Wortes „pacem“, wobei die Melismen rhythmisch unterschiedlich gestaltet sind. Wie im c-Moll-Teil findet nach den beiden ersten Wiederholungen des Textes ein polyphon gestaltetes Zwischenspiel statt. Es leitet jedoch anders als im ersten Teil durch Zunahme an Dynamik zum folgenden, gemeinsamen Chor- und Orchestereinsatz über. Dieser dritte Einsatz folgt im Fortissimo der Spielanweisung „drängend“. Dreimal noch wird das Wort „pacem“ wiederholt, bevor der Gesang nach einem eingeschobenen 2/4-Takt etwas überraschend im Piano endet. Den Abschluss bildet ein ebenfalls polyphon gestaltetes Nachspiel.

Beide Teile des „Agnus Dei“ sind somit ähnlich aufgebaut: Der jeweils erste Satz wird wiederholt, dann folgt ein Zwischenspiel, bevor die dritte Wiederholung fortissimo und in unterschiedlicher Gestaltung intoniert wird. Beide Teile werden von einem Nachspiel abgeschlossen. Die begleitenden Stimmen werden bei jedem Einsatz additiv oder mit zunehmender rhythmischer Bewegung eingesetzt, was in der Orchesterfassung noch prägnanter wird.

Trotz des gleichen Aufbaus haben die beiden Teile aufgrund der unterschiedlichen Tonarten c-Moll und C-Dur einen völlig unterschiedlichen Charakter. Der Übergang nach C-Dur ist vor allem Ausdruck eines Stimmungswechsels. Hat c-Moll im ersten Teils die demütige Stimmung sündenbewusster, um Erbarmen flehender Betender transportiert, so verleiht C-Dur der Friedensbitte etwas Tröstliches. Besonders der Beginn der Friedensbitte wirkt beinahe wie der Ausblick in ein jenseitiges Paradies.

Analysen

Zudem bestätigt sich erneut Schmidt-Kowalskis Auffassung vom Charakter der beiden Tongeschlechter Dur und Moll. Dass C-Dur hier die Zieltonart ist, entspricht ganz besonders seinem Textverständnis.

Auch wenn ein Vergleich mit Mozarts „Missa für Soli, Chor und Orchester“ KV 427 (417*) an dieser Stelle nicht angestrebt ist, so zeigt ein Blick auf das von Franz Beyer in der Neuen Ausgabe der „Missa“ (Edition Peters) angehängte „Agnus Dei“ zwei überraschende Gemeinsamkeiten: Mozarts „Agnus Dei“, auch ein Andante, steht ebenfalls in c-Moll, allerdings ohne den Wandel nach C-Dur. Zudem weist der Rhythmus der tiefen Streicher in den ersten vier Takten eine gewisse Ähnlichkeit mit dem markanten Rhythmus der ersten drei Takte bei Schmidt-Kowalski auf:



N.B. Mozart, Missa, KV 427 (417a), Agnus Dei

Eine angedeutete Zweiteiligkeit ergibt sich bei Mozart dadurch, dass das Friedensgebet zusätzlich zum Chor von einem Solosopran gesungen wird. Die Textverteilung unterscheidet sich im übrigen auf Grund unterschiedlicher Wiederholungen von einzelnen Worten oder Satzteilen.

Da die „Missa Solemnis“ op. 123 von Ludwig van Beethoven Schmidt-Kowalski als jungen Menschen so sehr beeindruckt hatte, erscheint auch hier ein kurzer Blick in das „Agnus Dei“ angebracht. Abgesehen vom Umfang mit 434 Takten und dem sinfonischen Orchesterapparat samt Kesselpauke und Orgel singen sowohl ein vierstimmiger Chor (mit doppelt ausgeführten Stimmen für Alt, Tenor und Bass) als auch vier die verschiedenen Stimmlagen vertretenden Solisten. Es lassen sich sieben Abschnitte in unterschiedlichen Tempi erkennen, von Adagio bis Allegro assai und in verschiedenen Tonarten. Der zweite Abschnitt, ein Allegretto vivace, ist als „Bitte um innern und äußern Frieden“ gekennzeichnet. Chor und Solisten intonieren den Text überwiegend im Wechsel. Im folgenden Abschnitt, Allegro assai in B-Dur, erfolgt der erste, marschmäßige Einsatz von Trompete und Pauke in diesem Satz. Zu leisem Trommelwirbel und Streichertremolo beginnt die Altistin das Rezitativ „Agnus Dei qui tollis peccata mundi“ (T. 174). Es ist überschrieben mit „Timidamente, ängstlich“ und beginnt entsprechend leise, steigert sich in den folgenden Takten in Tempo und Lautstärke, begleitet von crescendierendem Trompetenschall und kriegerischem

Gerassel aller Streicher – Beethovens persönliches Bekenntnis zur Textaussage¹³⁰. Bezeichnend dabei ist, dass Beethoven das „Agnus Dei“ in h-Moll begonnen und in tröstlichem D-Dur beendet hat, eine emotionalen Aussage, an die sich auch Schmidt-Kowalski hält.

Takt und Rhythmik

Schmidt-Kowalskis „Agnus Dei“ ist im Anklang an den natürlichen Sprechrhythmus im 4/4-Takt gestaltet. Die meisten betonten Silben liegen bei der syllabischen Textverteilung auf den betonten Taktteilen 1 und 3. Die mit Melismen gesungenen Worte sind hauptsächlich „peccata“, „nobis“ und „pacem“. Bei den Worten „peccata“ und „pacem“ ist der klangvolle Vokal a der jeweils betonten Silbe Träger der Melismen, was diese Worte besonders heraushebt. Das Pedal der Orgel bzw. tiefe Orchesterinstrumente sorgen mit ihre zahlreichen Ganzen für das erwartete ruhige, rhythmische Fundament. Besonders im Nachspiel (T. 61-69) erinnern die übergebundenen Ganzen an den ursprünglichen Orgelpunkt.

Von besonderer Eindringlichkeit ist der einheitliche, von fast allen Instrumenten übernommene punktierte Rhythmus aus Achtel- und Sechzehntelnoten, der jeden Choreinsatz im ersten Teil begleitet. Die auf den Taktschwerpunkten liegenden Notenwerte werden etwas breiter gespielt, die übrigen tragen Staccatopunkte. Dass sich in diesen Takten Wortbetonungen und Rhythmus decken, trägt zusätzlich zur Intensivierung und Geschlossenheit dieser Ansprache bei. Nach diesen ersten Takten entwickeln sich die Instrumentalstimmen polyphon. Die instrumentalen Oberstimmen umspielen dabei oft mit Sechzehntelnoten die harmonischen Kerntöne des Chorgesangs. Gelegentlich spielt auch eins der Instrumente unisono mit einer der Gesangsstimmen. Das Orgelpedal bzw. die tiefen Instrumente unterstützen punktuell den Bass rhythmisch und melodisch.

In den drei Takten des ersten Zwischenspiels (T.19-21) werden das Tempo, das während der zweiten Ansprache angezogen hat und die Lautstärke wieder zurückgenommen. Zudem haben Orgel bzw. Streicher ihre Skalen mit Sechzehntelsextolen beendet. Der folgende Fortissimo-Einsatz des Chors ist dadurch umso eindrucksvoller, unterstützt durch den punktierten Rhythmus des Orchesters bzw. der Orgel, der die vorangegangenen Legatoklänge kontrastreich ablöst. Sechzehntelketten der Orgel bzw. der Streicher bereiten das bereits erwähnte

¹³⁰ Angeregt durch Ulrich Michels, dtv-Atlas zur Musik, Bd. 2, Bärenreiter Verlag, München, Kassel 1987, S. 393.

Analysen

Auffächern der Worte „Miserere nobis“ (T. 24) vor. Dabei setzen zunächst Sopran und Tenor unisono ein, danach verschieben sich die Einsätze bei fast gleichem Rhythmus. Ebenso sind Alt und Bass zunächst rhythmisch und melodisch zusammengefasst, bevor sie ab T. 28 von Alt und Tenor abgelöst werden. In Takt 30 intonieren Sopran, Tenor und Bass die Worte unisono. Die beiden Sechzehntel zu Anfang eines jeden „Miserere“ bewirken durch ihren häufigen Einsatz jenen flehenden Charakter, der diese Bitte so glaubhaft macht und die Vorstellung von büßenden Sündern mit in Demut geneigten Köpfen assoziiert.

Bei dem folgenden Nachspiel (T. 33-36) wird durch Vergrößerung der Notenwerte sowie ein Decrescendo und ein zusätzliches Ritardando in den beiden letzten Takten erneut eine gewisse Beruhigung erreicht. Pianissimo beginnt das Adagio in C-Dur mit dem Choreinsatz, jetzt in Viertelnoten. Orgel bzw. Orchesterinstrumente bleiben zunächst ebenfalls bei ruhigen, legato gespielten Achteln, Vierteln und Halben. Wird die erste Silbe von „pacem“ in den Takten 39 bzw. 43 noch über einen ganzen Takt in Sopran, Tenor und Bass melismatisch verziert, jeweils gefolgt von einer Ganzen, so erklingt in T. 45 zweimal das Wort „pacem“, rhythmisch zusätzlich gestützt von Blasinstrumenten und Kontrabass bzw. dem Orgelpedal. Die Streicher spielen im Wechsel auf jeder Zählzeit eine Achteltriolen. Die besondere Heraushebung des Wortes ist zugleich Mahnung und dringliche Bitte des Komponisten und im Bewusstsein aktueller Ereignisse gestaltet.

Im fünftaktigen Zwischenspiel (T. 47-51) sorgen Sechzehntelketten der Streicher für zunehmende Bewegung, bestätigt durch die Anweisung „drängend!“ für den dritten Choreinsatz in T. 52. Dieser „drängende“ Charakter zeigt sich auch in der ungleichmäßigen rhythmischen Gestaltung der Streicherstimmen: In T. 52 spielen Violine I und Violoncello gemeinsam vier Sechzehntel und Sechzehntelquintolen im Wechsel. Im nächsten Takt erklingen zuerst acht Sechzehntel, danach zweimal Sechzehntelsextolen in Violine II und Viola. Die Violoncelli spielen auf der letzten Zählzeit des Taktes die Sechzehntelsextolen mit, bis in T. 53 die drei oberen Streicherstimmen Sechzehntelsextolen fortissimo über alle Zählzeiten zu spielen haben. Der folgende Takt 55 weist mit seinem zweimaligen „pacem“ das gleiche rhythmische Muster wie in Takt 45 auf. Die hohen Streicher bleiben weiterhin bei ihren Sechzehntelsextolen. Die mittleren Orgelstimmen bzw. Oboe und Klarinette bilden mit ihren gleichmäßigen, marcato gespielten Achteln das rhythmische Fundament. Ein Ritardando sorgt zusammen mit einem Decrescendo im folgenden

Analysen

Takt (56) für Beruhigung bis hin zum Piano. Dieser 2/4-Takt, der zusammen mit dem folgenden Takt im Sopran dem gleichen Muster wie in T. 46 folgt, bedeutet keinen Taktwechsel im eigentlichen Sinn, sondern ist eingeschoben für eine ruhige, harmonische Rückkehr zur Tonika. Nach einer Achtelpause intonieren alle Chorstimmen gleichzeitig das Wort „pacem“ zum letzten Mal.

Das folgende Nachspiel ist rhythmisch losgelöst vom Rhythmus des vorher gesungenen Textes. Nachdem zunächst noch Sechzehntel bei einigen Instrumenten zu hören sind, überwiegen schließlich die ruhigeren Notenwerte. Die Legato-Spielweise tut ein Übriges. Auch hier erinnert das über neun Takte (T. 61-69) vom Kontrabass gehaltene C in der großen Oktavlage an den ursprünglichen Orgelpunkt. Im Ritardando der letzten beiden Takte erklingt zu den tiefen Liegetönen der Streicher eine ebenfalls legato gespielte kleine Melodie, in gleichmäßigen Achtelnoten von Fagott und Kontrabass intoniert.

Die liturgisch vorgegebene Wiederholung einzelner Textabschnitte bedingt bestimmte rhythmische Grundmuster. Im ersten Teil bilden die jeweils ersten Takte der Anrufungen zusammen mit dem markanten Orchesterklang, unabhängig von der Besetzung, eine eindrucksvolle, rhythmische Einheit, die auch einen hohen Wiedererkennungseffekt hat. Der reinen Wiederholung geht Schmidt-Kowalski aus dem Weg, indem er rhythmische Muster wechselnden Stimmlagen bzw. Instrumenten zuordnet und die rhythmische Gestaltung nach diesen ersten Takten für jede Anrufung verändert. Im C-Dur-Teil verwendet Schmidt-Kowalski ein etwas abgeändertes Verfahren. Der jeweils erste Takt der Anrufungen ist rhythmisch im Chor identisch, nicht aber im Orchester, abgesehen von den Instrumenten, die unisono mit Gesangsstimmen spielen. Der Wiedererkennungseffekt bleibt erhalten, ohne dass es eine reine Wiederholung ist. Die Rhythmik des Orchesters spielt insgesamt eine besondere Rolle bei der dynamischen Gestaltung.

Melodik und Wort-Ton-Beziehung

Lässt sich bereits in der rhythmischen Struktur ein individueller Schwerpunkt in der Textausdeutung erkennen, so gilt das ebenfalls für die Melodik, die eng mit der Wort-Ton-Beziehung verknüpft ist. Die erste Anrufung umfasst einschließlich eines dreimaligen „Miserere nobis“ neun Takte. Nach einem halben Takt Orgel- bzw. Orchestervorspiel beginnt der Chor seinen eindrucksvollen Unisono-Einsatz im Mezzoforte mit den Worten „Agnus Dei“ auf es¹, Tenor und Bass eine Oktave tiefer. Es folgen eine kleine Terz abwärts und ein Quartsprung aufwärts zum f¹, d.h. einem

Analysen

Ton über dem Anfangston. Für die Worte „qui tollis“ im folgenden Takt wird das gleiche Muster in Art einer Sequenz übernommen: Von f aus eine kleine Terz abwärts, gefolgt von einem Quartsprung aufwärts. Die melodische Entwicklung ist trotz der Tonsprünge schrittweise aufsteigend, eine gewisse Erwartungshaltung evozierend. Fast explosionsartig erreicht der Sopran im folgenden Takt durch einem Intervallsprung von g¹ nach es² seinen ersten melodischen Höhepunkt mit dem melismatisch gesungenen „peccata“. In diesem Takt löst sich auch der Unisonoklang unter dem Sopran auf in Dreiklangsmelodik bzw. Tonwiederholungen in den tiefen Stimmen und unterschiedliche Rhythmen. Auch der markante Rhythmus von Orgel bzw. Orchester wird jetzt von fließenden Achtelketten und tiefen Liegetönen teils in Gegenbewegung, teils parallel zu den Stimmen abgelöst. Nach diesem leidenschaftlichen Ausbruch in allen Stimmen sinkt die Melodie in allen Stimmen, um im darauf folgenden Takt wieder in ein rhythmisch identisches „peccata mundi“ zu münden. Das nächste zweimalige „miserere nobis“ erklingt ebenfalls isorhythmisch, ein gemeinsames Flehen, aus dem sich melodisch jedesmal „nobis“ durch die Tonhöhe heraushebt. Zudem führt die im Zuge des melodischen Moll auftretende Erhöhung des sechsten Tons in Takt 7 (a statt as) zu einem spannungsvollen, verminderten Quintsprung im Sopran und Tenor. Bei der dritten Wiederholung von „Miserere nobis“ wird die Melodie des Soprans in zwei Takten über eine Oktave im natürlichen Moll zum Grundton c zurückgeführt, sodass diese erste Anrufung für den Hörer ihren Abschluss findet. Auch die Stimmen von Alt und Tenor entwickeln sich abwärts, lediglich der Bass steigt melodisch in Gegenbewegung zum Sopran auf, bevor er mit einem Quintsprung abwärts ebenfalls auf dem Grundton c endet (T. 10). Jedes „Miserere nobis“ ist melodisch unterschiedlich gestaltet, mit deutlich herauszuhörenden Schwerpunkten und einem erkennbaren Abschluss. Die polyphon geführten Orgel- bzw. Orchesterstimmen teilen lediglich die harmonischen Kerntöne. In der Pause nach dem letzten „Miserere nobis“ (T. 10) erklingt wieder der markante Rhythmus des Anfangs, bevor der Chor im zweiten „Agnus Dei“ über acht Takte (T. 11-18) den Anfang zitiert. Alle Stimmen werden im folgenden Takt (T. 12) zum Grundton c zurückgeführt, um von hier aus mit Tonsprüngen bis zu einer Oktave (c² im Sopran) ebenfalls melismatisch das Wort „peccata“ zu intonieren, begleitet von Achtel- und Sechzehntelketten der polyphon geführten Orgel- bzw. Orchesterstimmen. Im Sopran steigt die Melodie bis zum f² an, um wie bei einer kleiner werdenden Welle in den beiden folgenden Takten über b und as zum g

Analysen

zurückzusinken. Alt, Bass und Tenor singen die Worte mit Achtelketten voll aus. Einen weiteren melodischen Höhepunkt bildet das fortissimo gesungene „qui tollis peccata mundi“ in Takt 16 zum Abschluss der zweiten Anrufung. Die höchsten Töne es^2 bzw. f^2 im Sopran, durch Intervallsprünge erreicht, erklingen als Viertelnoten jeweils zu den Silben, die auf den Taktschwerpunkten liegen. Die Textaussage wird damit erneut unterstrichen. Haben besonders Tenor und Bass zunehmend unabhängig vom Sopran ihre Melismen gesungen, so führen sie ihre Eigenständigkeit jetzt fort, indem sie, nachdem Sopran und Alt ihre Melodie beendet haben, ein weiteres „qui tollis peccata mundi“ intonieren, wobei die melodische Entwicklung beider Stimmen abschließend zum Grundton zurückführt.

Das piano gestaltete Zwischenspiel ist melodisch, besonders bezogen auf die Außenstimmen als Decrescendo angelegt. Diese Zurücknahme ist die Ausgangsbasis für die dritte Wiederholung von „Agnus Dei“, die mit einem nachdrücklichen Fortissimoeinsatz des Chores beginnt (T. 22-32). Sopran, Tenor und Bass intonieren ihren Text im gleichen Rhythmus eine Oktave höher als zu Beginn, wiederum von markantem Orgel- bzw. Orchesterrhythmus begleitet. Taktweise steigt die Melodie in fast allen Stimmen durch die Hinzunahme von fis chromatisch an, bis mit dem Wort „peccata“ der melodische Höhepunkt erreicht ist.

Das folgende Notenbeispiel zeigt das Muster der Sopraneinsätze im Vergleich:

N.B. op. 85, Agnus Dei, Sopraneinsätze, 1. Teil

Auch Tenor und Bass übernehmen rhythmisch-melodisch diesen Höhepunkt, allein der Alt umsingt in Achtelnoten den Grundton, hier c^2 . Es folgt der bereits erwähnte fugatoähnliche Einsatz aller Stimmen zur Bitte „Miserere nobis“. Melodisch sind Sopran und Tenor am Grundton orientiert, der auch mehrfach wiederholt wird. Alt und Bass singen unisono in den Takten 26 bis 28. Zusätzlich zu den sich drängenden Einsätzen entsteht durch Tonwiederholung zeitweilig der Eindruck einer Litanei. Die letzten „Miserere“ erfahren jedoch, eingeleitet von Alt und Tenor, eine

Analysen

weitere, auch dynamische Steigerung, indem sie in gebrochenen Dreiklängen unisono bis zum as^2 (im Sopran) aufsteigen, was für alle Chorsänger eine große Herausforderung bedeutet. Den Abschluss bilden, eingerahmt von drei Halben in Sopran und Bass, mehrere leiser werdende „Miserere“. Der Alt wiederholt diese Bitte dreimal, von as^1 aus über fis^1 zu f^1 absinkend. Das Gleiche geschieht beim Tenor, nur dass er am Schluss das Wort „nobis“ mit zwei Viertelnoten auf g beschließt, erneut ein Decrescendo in Noten. Da diese letzten Takte (30-32) a capella gesungen werden, verstärkt sich der litaneiartige Charakter.

Der in dem instrumentalen Nachspiel vorbereitete Modulation nach C-Dur führt zu einem völligen Stimmungswandel, in den hinein der Chor pianissimo seine Friedensbitte beginnt (T. 37). Die melodische Entwicklung erreicht teils schrittweise, teils sprunghaft im zweiten Takt mit dem c^2 des Soprans zwar ihren voererst höchsten Ton, überschreitet aber insgesamt in diesen vier Takten kaum den Umfang einer Oktave und kehrt abschließend zur Tonika zurück. Es ist wie im ersten Teil der dritte Takt, in dem jetzt das Wort „pacem“ melismatisch gestaltet wird. Die Wiederholung beginnt zunächst wie die erste Friedensbitte. Jedoch steigt die Melodie des Soprans bereits im zweiten Takt (T. 42) crescendierend in den Bereich über c^2 unter erneuter melismatischer Gestaltung von „pacem“ auf, und bleibt mit einer Ganzen auf d^2 , dem Quintton der Dominante, stehen.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Sopraneinsätze im C-Dur-Teil:

The image shows three staves of musical notation for Soprano parts in C major. The first staff is labeled 'T. 37' and contains the lyrics 'A gnus De i, do na no bis'. The second staff is labeled 'T. 41' and the third 'T. 52'. The first two staves are marked with 'pp' (pianissimo) and the third with 'f' (forte). The notation includes treble clefs, a common time signature, and various note values and rests.

N.B. op. 85, Agnus Dei, Sopraneinsätze, 2. Teil

Das Wort „pacem“ wird in der zweiten Friedensbitte noch weitere drei Male wiederholt. Dabei entspricht besonders in den Takten 45 und 46 die Melodie von Sopran und Alt der Sprachmelodie des Wortes, wenn die Stimme bei der unbetonten Silbe absinkt, eine Art natürliches Singen. Den Abschluss auf der Dominante bildet in T. 46 das letzte, melismatisch gestaltete „pacem“. In der Orgelfassung wird es lediglich vom Orgelpedal gestützt. In der Fassung für Orchester sind die Begleitstimmen ausgearbeitet.

Analysen

Am Ende des Zwischenspiels bereitet in T. 51 ein langer Triller der instrumentalen Oberstimme (Orgel bzw. Oboe) auf g^2 , dem Grundton der Dominante, den letzten Choreinsatz vor. Abweichend vom bisherigen Verfahren ändert sich der Verlauf der Melodie: Sie führt aufwärts und crescendierend zu ihrem Höhepunkt in den Takten 54 und 55: Im strahlenden Fortissimo wird „pacem“ in allen Stimmen intoniert. Abgesehen von Orgelpedal bzw. Kontrabass begleiten die tieferen Instrumente in gleichmäßigen Achteln, wogegen die Bläser überwiegend in Dreiklangsmelodik diese Achtel mit Sechzehnteltriolen umspielen – eine girlandenartige, festliche Ausschmückung. Ritardierend entwickelt sich die Melodie mit einem letzten „pacem“ zur piano gesungenen Tonika zurück, bevor das instrumentale Nachspiel das Werk beschließt.

Auch bei der melodischen Gestaltung sind also bestimmte Muster zu erkennen, die durch ihre vorgegebene Wiederholung eindrucksvoll die Textaussage unterstreichen, ohne sich dabei gebetsmühlenartig zu wiederholen. Die fast plakativ herausgehobenen Worte des Textes verharren nicht in einem leeren Pathos, sondern sind als subjektive Höhepunkte eingebunden in eine große, differenzierte Gestaltungsvielfalt. Dieser Satz erfordert, wie auch das übrige Werk, einen Chor mit starken, hohen Stimmen. Trotz zahlreicher Sprünge in den Melodien ist es sanglich gut zu bewältigen, da Textaussage und Melodieführung übereinstimmen.

Instrumentierung

Ein Vergleich der beiden Fassungen für Orgel und für Orchester macht nicht nur deutlich, welche Klangfarben für Schmidt-Kowalski besonders wichtig sind, sondern auch, dass die Orgelstimme durch die Bearbeitung an zahlreichen Stellen melodisch und rhythmisch in die verschiedenen Orchesterstimmen ausdifferenziert worden ist. Der erste instrumentale Einsatz im „Agnus Dei“ erfolgt unisono durch Klarinette, Fagott, Horn und Trompete, ohne die Streicher, sodass zum markanten Rhythmus der charakteristische Klang der zunächst tief spielenden Blasinstrumente hinzu kommt. Die Oboe setzt mit dem Chor ein und spielt zuerst die beiden ersten Takte des Chores mit, bevor sie zusammen mit der Flöte unisono in die Melodie des Soprans einstimmt (ab T. 4). Der Part des Orgelpedals ist zunächst dem Fagott zugewiesen. Zur melismatisch gestalteten zweiten Silbe von „peccata“ kommen die weichen Legato-Achtel der hohen Streicher. Violen und Violoncelli haben ihren gänzlich eigenen Rhythmus. Von diesem vollen Streicherklang hebt sich das Horn mit schnellen Sechzehntelläufen ab Ende von T. 5 ab, während die

Analysen

Holzblasinstrumente in wechselnder Paarung musizieren. Die Melodie des Orgelpedals wechselt ab T. 6 zum Kontrabass.

Den zweiten gemeinsamen Choreinsatz gestalten jetzt zusätzlich zu den Bläsern auch die tiefen Streicher mit, was den dunklen Klangcharakter noch mehr verstärkt und ihn zugleich weicher macht. Lediglich die Melodie des Pedals bleibt beim Kontrabass. Die Orchesterstimmen sind mit eigenen Melodien, die die Kerntöne der Gesangsstimmen umspielen, ausgestattet worden. Auch die Sechzehntelläufe der Orgeloberstimme erscheinen in den Takten 16 und 17 als Sechzehntel-Sextolen, unisono von den Streichern ohne Kontrabass gespielt. Das erste Zwischenspiel (T. 19-21) gestalten Violinen II, Violen und Violoncelli. Dazu kommt eine melodisch gegenläufige, weiche Fagottmelodie. Alle Instrumente *decrescendieren*, sodass der dritte Choreinsatz im *Fortissimo* umso eindrucksvoller ist. Er wird vom ganzen Orchester begleitet, eine beeindruckende Steigerung an Dynamik und Klangfarben. Nach den beiden gemeinsamen Takten 22 und 23 wird die Orgelstimme in T. 24 neu instrumentiert: Flöte, Oboe und Klarinette spielen die Stimmen von Sopran, Alt und Tenor mit, Fagott und Kontrabass übernehmen die Rolle des Orgelpedals, Horn und Trompete spielen eine eigene, zu den tiefen Gesangsstimmen rhythmisch passende, aber gegenläufige Melodie. Die Streicher bewegen sich bis auf den Kontrabass in skalenartigen Sechszehntelläufen. Die folgenden, fugatoähnlichen Einsätze zu „Miserere“ werden abwechselnd von Klarinette, einmal zusammen mit den Violoncelli und Horn unterstützt, während Flöte und Oboe den hohen Gegenpart zu den von Fagott und Kontrabass gespielten tiefen Liegetönen gestalten. Die übrigen Streicher spielen unisono abwärts gerichtete Skalenabschnitte in Sechzehnteln. Die in Dreiklangsakkordik aufsteigende Melodie von Alt und Tenor in T. 29 wird unisono von den Holzbläsern ohne Fagott und den Streichern ohne Kontrabässe begleitet. Die Wiederholung des „Miserere nobis“ in T. 30 durch Sopran, Tenor und Bass geschieht *a capella*. Durch die ständig wechselnde Verbindung unterschiedlicher Stimmlagen ergeben sich wie im Orchester immer wieder neue Klangfarben. Beim Nachspiel des ersten Teils bleibt die Melodie des Orgelpedals bei den tiefen Streichern, wogegen die übrige Orgelstimme auf Klarinette, Fagott, Horn und Trompete verteilt ist. Besonders herausgehoben erklingt die Melodie der Trompete, auch weil sie an die Sopranstimme aus T. 9 erinnert. Fast alle Melodien führen mit einem *Decrescendo* am Schluss (T. 36) abwärts. Lediglich das Fagott spielt wellenförmig Achtelnoten, die in einer Aufwärtsbewegung enden.

Analysen

In der erweiterten Fassung von 2009 kommen neben Tenor- und Bassposaunen auch Pauken hinzu, sodass das Klangspektrum zusätzliches Volumen und Tiefe erhält und damit im Sinne des Komponisten das hymnische Element noch stärker hervorgehoben wird. Im „Agnus Dei“ geschieht der Einsatz dieser Instrumente von Beginn an, wo sie den punktierten Rhythmus der ersten drei Takte mitübernehmen. Die erste Tenorposaune oktaviert die Oboenstimme nach unten. Das Gleiche ereignet sich erneut bei der Wiederholung von „Agnus Dei, qui tollis...“. In den Takten 16 und 17 werden die zusätzlichen Posaunen mit den Blasinstrumenten und Kontrabässen unter Beibehaltung der melodischen Abläufe kombiniert. Die Pauken betonen Worte wie „peccata“ oder „Miserere“ durch düstere Wirbel. Beim dritten Choreinsatz von „Agnus Dei“ wird die erste Tenorposaune mit der Sopranstimme kombiniert, sodass die Klangfarbe jeweils leicht variiert wird. In der Friedensbitte sind Bassposaune und Kontrabass kombiniert, die höheren Posaunen unterstützen weitgehend Chor- und Streicherstimmen. Die Pauken schweigen über weite Strecken. Die Friedensbitte erreicht ihren leidenschaftlichen Höhepunkt mit dem Einsatz aller Instrumente ab Takt 52, jetzt zusätzlich unterstützt von dramatischen Paukenwirbeln.

Die Friedensbitte wird zunächst überwiegend von sanften Streicherklängen begleitet, z.T. unisono mit den Gesangsstimmen. Darüber erklingt wie aus einer anderen Welt eine zarte Flötenmelodie. Der Part des Orgelpedals bleibt beim Kontrabass. Anders als in der Fassung für Orgel begleiten tiefe Liegetöne durch Streicher und Horn in T. 40 die zweite Silbe von „pacem“; lediglich die abwärts führende Achtelkette wird von der Flöte übernommen.

Beim zweiten Choreinsatz in T. 41 erklingen Klarinette und Sopran unisono, während die Streicher ohne Kontrabass die Kerntöne der Gesangsstimmen in Achtelnoten umspielen. Die in der Orgeloberstimme in T. 44 vorgesehene Abwärtsbewegung in Achteltriolen wird durch Achtel in den oberen drei Streichergruppen ersetzt. Die Achteltriolen im folgenden Takt sind auf die übrigen Streicher mit Ausnahme der Kontrabässe verteilt.

Eine aufsteigende Skala der Violoncelli bildet die Überleitung zum Zwischenspiel, in dem Fagott und Kontrabass weiterhin die Rolle des Orgelpedals übernehmen. Horn und Oboe setzen nacheinander ein, die Oboe mit einer aufsteigenden Melodie bis zu einem abschließenden langen Triller. Die Streicherstimmen sind zunehmend in Skalenabschnitte mit Sechzehntelnoten ausdifferenziert. So entsteht durch die

Analysen

Erweiterung der Instrumente, die Sechzehntelketten der Streicher und die aufsteigende Oboenmelodie eine an Dynamik zunehmende Steigerung, die zum dritten und letzten Choreinsatz führt, jetzt mit allen Instrumenten. Sie begleiten den Chorgesang bis zur letzten Silbe mit gegenüber der Orgelfassung stärker ausdifferenzierten Stimmen: Die Oberstimme der Orgel übernimmt die Flöte und steigt in ihrer Melodie crescendierend bis zum g^3 . Die ersten Geigen und die Violoncelli spielen wie zur Einleitung der Temposteigerung Sechzehntelquintolen, die in der zweiten Hälfte des folgenden Takts (53) in Sextolen bei zweiten Geigen und Violen und schließlich noch bei den Violoncelli übergehen. Die drei oberen Streichergruppen bleiben bei ihren Sechzehntelsextolen, während Oboe und Klarinette eine Dreiklangsmelodik in Achteln übernehmen. Horn und Violoncelli haben eine gegenläufige Melodie zu spielen, die aus den Mittelstimmen der Orgelfassung entstanden ist. Diese Ausdifferenzierung der Stimmen, die Steigerung von Lautstärke und Tempo entsprechend der Anweisung „drängend!“ in Takt 52 betonen eindrucksvoll das wichtigste Wort der Bitte: „pacem“.

Mit den letzten Wiederholungen von „pacem“ beruhigen sich Tempo und Lautstärke. Das Nachspiel wird zunächst von allen Streichern zusammen mit Fagott und Horn gestaltet. Taktweise setzen auch die übrigen Bläser ein, jedoch nicht wie vorher im Sinne einer Steigerung, sondern sie spielen kurze Melodieabschnitte im Wechsel mit anderen Instrumenten, sodass sich die Klangfarbe ändert, und sie bleiben im Piano. Zum Schluss erklingt die kurze, sehr lyrische Kantilene des Fagotts, begleitet vom Kontrabass.

In der erweiterten Orchesterfassung sind in der Friedensbitte Bassposaune und Kontrabass kombiniert, die höheren Posaunen unterstützen überwiegend Chor- und Streicherstimmen. Die Pauken schweigen über weite Strecken. Die Friedensbitte erreicht ihren leidenschaftlichen Höhepunkt mit dem Einsatz aller Instrumente ab Takt 52, jetzt unterstützt von dramatischen Paukenwirbeln.

Die Orchesterinstrumente sind so eingesetzt, dass sich das Klangvolumen mit jedem Choreinsatz der beiden Teile bis zu seinem Höhepunkt im jeweils dritten Einsatz steigert. Die unterschiedlichen Klangfarben werden durch den abwechslungsreichen Einsatz und die Kombination der Instrumente derart herausgearbeitet, dass der Hörer bei jeder Textwiederholung einer neuen musikalischen Gestaltung begegnet. Die Textaussage wird nicht allein vom Chor, sondern auch durch die Instrumente gestaltet, mit einer besonderen Gewichtung der Bläser.

Harmonik

Traditionsgemäß sollten der erste und letzte Satz einer Messe in der Haupttonart stehen und so das Werk einrahmen. Für das „Kyrie“ und den ersten Teil des „Agnus Dei“ trifft das auch zu. Bei dem bereits angesprochenen Wechsel nach C-Dur im zweiten Teil des Agnus Dei verbindet Schmidt-Kowalski das traditionelle Verfahren mit seiner persönlichen Auffassung nicht nur von der Textaussage, sondern auch von Dur und Moll. Für die Auswahl der Tonart spielt sicher Schmidt-Kowalskis Farbvorstellung des Tons C eine Rolle, Grundton für C-Dur und c-Moll: Grau mit der Bedeutung von Frühlingsbeginn, Durchbruch des Lichts, Tag- und Nachtgleiche. C-Moll ist seiner Vorstellung entsprechend eingetrübt und passt von daher zum geheimnisvollen „Kyrie“ wie auch zum ersten Teil des „Agnus Dei“. Auf C-Dur bezogen, basiert F-Dur, die Tonart des Gloria, auf der Dur-Subdominante und D-Dur, die Tonart des „Sanctus“, auf der Doppeldominante, vielleicht ein früher Hinweis auf das abschließende C-Dur des „Agnus Dei“. Das abweichende As-Dur des „Credos“ erklärt sich als Subdominante der zu c-Moll parallelen Durtonart Es-Dur. Schmidt-Kowalski folgt in seiner Messe mit der Auswahl seiner Tonarten einerseits traditionellen Vorgaben im Kadenzgefüge andererseits seinen eigenen Farbtondeutungen.

Die ersten Takte des „Agnus Dei“ beginnen im erwarteten c-Moll, mit dem Grundton im Orgelpedal bzw. bei den tiefen Bläsern. Bereits im zweiten Takt werden unter Beibehaltung des c im Bass alle übrigen Instrumentalstimmen diatonal um einen Ton nach oben versetzt, sodass auf der dritten Zählzeit ein Septimakkord auf der zweiten Stufe von c-Moll entsteht. Im Fagott bzw. dem Orgelpedal erscheint in Takt 3 ein h anstelle eines b, wodurch der Dominantklang im Sinne des harmonischen Moll verdurt wird und einen Leitton erhält. Konsequenterweise bleibt das h auch im folgenden Takt in der melodisch aufsteigenden Tenorstimme erhalten. Dadurch schleicht sich in den Molltonikaklang im vierten Takt der Hauch eines dominantischen Dur ein. Die Haupttonart ändert sich nicht, erhält aber weitere farbliche Nuancen. Ein anderes Beispiel dafür findet sich in den Takten 7-9, in denen Orgelpedal bzw. Kontrabässe chromatisch aufsteigend harmoniefremde Töne spielen. Das letzte von Oboe, Fagott und Violine I gespielte Achtel in T. 8 ist ebenfalls ein h von harmonisch h-Moll, das leittonartig den C-Dur-Dreiklang im nächsten Takt einleitet. Die erwartete Fortsetzung in C-Dur bleibt jedoch aus. Statt dessen führt die chromatische Basslinie in T. 10 zu einem fis, das zusammen mit den Tönen d (Oboe, Sopran und Tenor), a (Fagott,

Analysen

Violine II) und c (Alt, Violine I) einen D^7 -Akkord ergibt und damit die Doppeldominante, auf die in der zweiten Zählzeit regelgerecht die Durdominante folgt, bevor die dritte Zählzeit die Rückkehr zur Molltonika bringt.

Beim zweiten Choreinsatz (T. 11) bleibt als Grundton das c in Fagott, Violoncello und Kontrabass erhalten. Darüber baut sich in der zweiten Zählzeit mit dem gegenüber dem ersten Einsatz unveränderten f der Chorstimmen ein Des-Durakkord auf, der die reine Wiederholung dieses Einsatzes spannungsvoll variiert. Dieser Akkord lässt sich, auf c-Moll bezogen, als dritte Umkehr eines Des^7 erklären, d.h. ein verselbständigter Neapolitaner durch die Tiefalterierung von d nach des. In den beiden letzten Zählzeiten von T. 12 erklingen statt der erwarteten Bestätigung der Molltonika die ersten drei Töne einer verdurten Tonika in Fagott und Kontrabass, um mit dem nächsten Takt zur leitereigenen Mollsubdominante zurückzukehren. In Takt 14 wird dem verminderten Dreiklang auf der zweiten Stufe noch eine Sexte (in Oboe, Sopran und Violine II) hinzugefügt (Sixte ajoutée), ebenso der Molltonika im folgenden Takt, wie überhaupt die Sixte ajoutée Schmidt-Kowalski seit frühen Jahren fasziniert hat. Kadenzartig folgt in der dritten Zählzeit die Durdominante, um beim folgenden melodischen Höhepunkt in T. 16 die Molltonika zu bestätigen. In Zusammenhang mit dem noch nicht abgeschlossenen Text wird die Kadenz fortgesetzt. Es folgen die Mollsubdominante auf der dritten und vierten Zählzeit und die Molltonika in T.17, fast in Art eines plagalen Ganzschlusses. Über einen verminderten Dreiklang auf der zweiten Stufe in T. 18 führt der Weg mit dem Satzende des Chors zur Molltonika, womit ein vorläufiger Abschluss erreicht ist.

Die Ausweichungen in Durtonarten im folgenden Zwischenspiel (T.19-21) lösen nicht nur überraschend sanft die vorausgegangenen Mollklänge ab, sondern zeigen auch besonders deutlich, wie Schmidt-Kowalski innerhalb einer Haupttonart durch erweiterte Kadenzen und alterierte Formen zu weiteren, nuancierten Klangfarben gelangt, ohne den Grundton aus den Augen zu verlieren oder auch zu berühren. Zusätzlich wird hier sichtbar, wie sich der Komponist allmählich seiner Zieltonart C-Dur nähert. In T. 19 ist es das Fagott, das sich in Fortsetzung des vorangegangenen Ritardandos an die Tenorstimmen anschließt. Es führt deren letzte Töne d^1 und c^1 abwärts gantzönig zum kleinen b fort, um von hier aus mit einem kleinen Septimsprung aufwärts seine Kantilene zu beginnen. Die folgenden Durklänge lassen sich als erweiterten Kadenzverlauf interpretieren. So geht es über B-Dur, der Moll-Dominant-Parallele, Es-Dur, der Molltonika-Parallele, Des-Dur, einem

Analysen

verselbständigten Neapolitaner, zurück über die Molltonika-Parallele zum verminderten Dreiklang auf der zweiten Stufe von c-Moll. Im nächsten Schritt (T. 21) wird durch die fast chromatische Fortführung der Stimmen von Violine II (von as nach a) und Violoncelli (von f nach fis) die Doppeldominante erreicht, die in die zu erwartende Durdominante übergeht, bevor mit dem nächsten Chor- und Orchestereinsatz in T. 22 die Molltonika folgt. Der eigentliche Grundton c wird im ganzen Zwischenspiel kaum berührt.

Der letzte Tutti-Einsatz im ersten Teil (ab T. 22) folgt in seinem ersten Takt dem Muster des zweiten Einsatzes, indem nach der erwarteten Molltonika erneut die dritte Umkehr des Des⁷-Akkords als verselbständigter Neapolitaner erscheint. Anders als vorher setzt sich hier ein fast chromatischer Aufstieg in T. 23 fort, bis über Doppeldominante und Dominante in Takt 24 kurz die C-Durtonika gestreift wird, um bereits auf Eins und in die Molltonika überzugehen. Die Basslinie kadenziiert von T. 24-26 nach c-Moll, in T. 27 ausgeweitet in einen Septnon-Akkord. Der anschließenden Mollsubdominante folgt die Molltonika, mit der Besonderheit eines as in Alt und Bass, fast wie ein Trugschluss zur Verlängerung dieses Abschnitts, da der Text noch nicht zu Ende ist. Molltonika und Mollsubdominante im Wechsel begleiten den Chorgesang bis zum Ende in T. 32 und bewirken so in gleicher Weise wie vor dem ersten Zwischenspiel eine harmonische Beruhigung.

Das folgende Nachspiel des ersten Teils (T. 33-36) ist eine bereits auf C-Dur bezogene Kadenz, mit der Ausnahme der Mollsubdominante, die als Septakkord die einleitende Tonika, einen Septnon-Akkord, ablöst (T. 33), quasi eine letzte Erinnerung an das ursprüngliche c-Moll. Die übrigen Akkorde werden hauptsächlich durch Septimen, in T. 34 sogar durch eine große Septim erweitert, sodass ein gewisser Verfremdungseffekt entsteht. Dennoch bleibt C-Dur das tonale Zentrum.

Im Adagio wird erwartungsgemäß C-Dur kadenzartig über einem abwärts schreitenden Bass bestätigt. Eine Abweichung vom üblichen Verlauf besteht allerdings in der Abfolge der Akkorde, da Dominante und Subdominante (T. 37/38) vertauscht sind. (Als Zwischendominante kann sie nicht bezeichnet werden, da vor der abschließenden Tonika (T. 40) keine weitere Dominante erscheint.) Auch das fis in der Sopranstimme (T. 37), als große Septime des Dominantseptnonakkords zu deuten, ist zwar leiterfremd, erhält jedoch durch seine Position zwischen den beiden g Leittoncharakter und bestätigt auf diese Weise den Dur-Charakter. Mit Abschluss des ersten (Text-)Satzes ist die Dur-Tonika wieder erreicht. Bei der

Textwiederholung erreicht der Akkordverlauf erst nach Abschluss des Satzes einschließlich des mehrfach wiederholten Wortes „pacem“ die Tonika. Im folgenden Zwischenspiel (T. 47-51) tritt durch veränderte Vorzeichen besonders in der zweiten Hälfte wieder ein gewisser Verfremdungseffekt ein, der zugleich Spannung erzeugt: In T. 49 wird durch cis die Tonika-Parallele verdurt, und im folgenden Takt erscheint nach der Dur-Subdominante eine Molltonika. Der Bass schreitet dabei in Halbtönen aufwärts, bis in T. 51 die Dominante auf der Terz erreicht ist. Der lange Triller der Oboe leitet wie nach einer Solokadenz zur Tonika des folgenden Abschnitts über (T. 52-57). Auch hier folgt nach der Tonika ein dominantischer Akkord, jetzt als Doppeldominante mit Septime, die im folgenden Takt (53) zur Dominante weiterschreitet und über die Subdominante mit „pacem“, dem Höhepunkt dieser Phrase, in die Tonika mündet. Eine erweiterte Kadenz begleitet die folgende dreimalige Wiederholung dieses Wortes, bevor die letzte gesungene Textsilbe mit der Tonika schließt. Im Nachspiel ist der nach drei weiteren Takten erreichte Orgelpunkt im Bass die Basis für eine zwischen C-Dur und c-Moll wechselnde Harmonik, die an die anfängliche Tonart erinnert, schließlich aber doch im klaren C-Dur mündet.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Harmonik eng mit dem Text verwoben ist. An allen für das musikalische Verständnis wichtigen Stellen, dem Beginn und Ende der Sätze, wird die jeweilige Haupttonart bestätigt, ohne dass sie dazwischen aus dem Blick gerät. Die Zwischenspiele lassen durch den Wechsel zwischen c-Moll und C-Dur sowohl die ursprüngliche Haupttonart c-Moll als auch die angestrebte Zieltonart C-Dur anklingen.

Die analysierten Kompositionsverfahren, aus der Tradition bekannt und vertraut, werden von Schmidt-Kowalski, ohne sie auch nur andeutungsweise zu kopieren, in neuem Licht gesehen.

6.6. Vierte Symphonie C-Dur op. 96 (2003), 1. Satz

Das im Jahr 2003 komponierte Werk erfuhr seine Uraufführung am 5. Februar 2004 in Jena durch die Akademische Orchestervereinigung der Universität Jena unter Leitung des Komponisten. Bereits 2003 wurde das Werk gedruckt und bei Naxos unter dem Dirigat von Manfred Neumann eingespielt. Das handschriftliche Autograph war ein Geschenk an Manfred Carstens, MdB, der sich wiederholt bei Banken, Energieversorgern und Versicherern im Oldenburger Land für Schmidt-Kowalskis

Analysen

Musik eingesetzt hatte. Infolge dessen stand für die Analyse lediglich der Druck zur Verfügung, zumal es auch keine Kopie der Urschrift gibt.

Im Programmheft zur UA äußerte Schmidt-Kowalski einige Gedanken über seine Musik im Zusammenhang mit dem kulturellen Motto in Jena für 2004 ‚Zum Urelement Erde‘. Für ihn besteht ein Zusammenhang zwischen seiner Vierten Sinfonie und einem Goethe-Zitat aus dem Gedicht „Gesang der Geister über den Wassern“ (2002/03 vertont in op. 91 für Symphonisches Blasorchester und gemischten Chor). In dem Gedicht heißt es: „... vom Himmel kommt es (das Wasser, Anm. d. Verf.), zur Erde muss es“. Der Komponist meint dazu: „Was Goethe hier über das Wasser sagt, gilt für mich in der Kunstästhetik allgemein. Kommt Kunst, kommt Musik aus Himmelssphären, ist sie Ausdruck eines Höheren? Ich persönlich sehe dies so, ich schreibe Musik, wenn ich das Gefühl habe, ‚inspiriert‘ zu sein, obwohl ich diesen Zustand nicht weiter erklären kann. Auf jeden Fall aber: ‚zur Erde muss sie‘. Als klanggewordenes Phänomen ist Musik geeignet, die Erde und die auf ihr lebenden Menschen zu veredeln, zu erheben, obwohl ich natürlich weiß, dass viele Künstler das heute nicht so sehen.“ Diese Worte lassen das Sendungsbewusstsein erkennen, das Schmidt-Kowalski schon als junger Komponist entwickelt hatte und dem er sich bis heute verpflichtet fühlt.

Schmidt-Kowalski wurde zu dieser viersätzigen Sinfonie durch einen Gedankenaustausch mit Sebastian Krahnert über das in Jena stattfindende Furtwängler-Festival¹³¹ angeregt. Nach einem Film über die australischen Aborigines fiel Schmidt-Kowalski das Hauptthema des Kopfsatzes in C-Dur ein. Das Seitenthema bildet das sangliche Gegenstück dazu. Der zweite Satz in D-Dur, „Andante quasi Adagio“, ist mit seinen 239 Takten der längste in diesem Werk. Drei kantilenenartige Themen prägen den den meditativen Charakter dieses Satzes und führen zu besonderen orchestralen Höhepunkten.

Im dritten Satz, einem Scherzo in f-Moll, bestimmt ein deftiger Tanzrhythmus im Dreivierteltakt das thematische Geschehen. Kontrastreich erklingt dem gegenüber das lyrische, fast volksliedhafte Thema des Intermezzos, Andante quasi Allegretto in F-Dur. In diesem Satz ist die Berücksichtigung der Hauptinstrumentengruppen des klassischen Sinfonieorchesters, Holz- und Blechbläser sowie Streicher, durch ihren kompakten Einsatz besonders auffällig. Mehrere Versuche für die Tutti passages sind nach Aussage des Komponisten diesem Scherzo vorausgegangen.

¹³¹ S. auch Kommentiertes Werkverzeichnis op. 96

Analysen

Der letzte Satz in C-Dur ist als Gegenstück zum ersten Satz zu verstehen und, wie Schmidt-Kowalski sagt, „drüben komponiert“, seine Umschreibung für einen spirituellen Einfluss. Feierlicher Trompetenklang wie zur Ankunft einer hohen Macht charakterisiert das erste Thema. Das zweite, sanglichere wird von den klanglich 'weicheren' Instrumenten wie Flöten und Violinen gestaltet. Ein drittes Thema entwickelt sich aus einem weiteren musikalischen Einfall. Eine geradezu bombastische Stretta bildet den Abschluss.

Zur Entstehung des ersten Satzes äußerte sich der Komponist so: „Die langsame Einleitung ist erst nach dem Allegro entstanden, ist wie ein dunkles Portal, das sich langsam öffnet.“ Diese Äußerung des Komponisten führten zu der Entscheidung, den Kopfsatz dieser Sinfonie für eine genauere Betrachtung auszuwählen.

Form

1. Satz: Elemente der Sonatenhauptsatzform sind die Grundlage für den Aufbau des ersten Satzes. Die folgende Übersicht zeigt die Formelemente dieses Satzes und ihre tonartliche Einbindung:

T. 1-17	Langsame Einleitung, Adagio mosso	c-Moll
T. 18-53	Exposition, 1. Thema, Allegro molto	C-Dur
T. 54-83	Exposition, 2. Thema, Andante	E-Dur
T. 84-88	Überleitung, Adagio wie zu Beginn	e-Moll
T. 89-142	Durchführung, 1. Thema, Allegro molto	Wechselnde Tonarten
T. 143-148	Überleitung, Adagio wie zu Beginn	c-Moll
T. 149-178	Umgekehrte Reprise, 2. Thema, Andante	C-Dur
T. 179-197	Reprise, 1. Thema, Allegro molto	C-Dur
T. 198-203	Coda	C-Dur

Analysen

Die langsame Einleitung zum ersten Satz einer Sinfonie, häufig ein Ort charakteristischer Innovationen, kann, aber muss nicht notwendigerweise Themenmaterial bereitstellen. Die nachträgliche Entstehung der Einleitung zu diesem Satz hat hier allerdings für formale Geschlossenheit gesorgt, indem das Adagiothema, das noch zweimal im Laufe des Satzes in einer Molltonart erscheint, eine Klammer bildet, die die wesentlichen Teile dieses Satzes miteinander verbindet, bzw. voneinander trennt.

Abgesehen von der langsamen Einleitung hat die Adagio-Thematik an beiden Stellen mit ihren nur wenigen Takten eine Überleitungsfunktion mit Kontrastcharakter. Im ersten Fall trennt sie die Präsentation der beiden Themen von der folgenden Durchführung und im zweiten leitet sie in die Reprise über. Aus diesen beiden Adagioabschnitten ist nachträglich die langsame Einleitung Adagio mosso mit anschließender Verarbeitung in 17 Takten entstanden:

Adagio mosso
T. 1

Violine

pp

N.B. op. 96, 1. Satz, Langsame Einleitung

Das Adagiothema entfaltet sich in sieben Takten in Form eines Bogens und erscheint in der langsamen Einleitung insgesamt dreimal in veränderter Form. Dabei wird zweimal ein eigener Spannungsbogen aufgebaut, der seinen Höhepunkt melodisch und dynamisch etwa in der Mitte hat. Der letzte Themeneinsatz wird nicht zu Ende geführt, sondern schließt nach vier Takten in einer offenen Bogenform und setzt so fast bildhaft Schmidt-Kowalskis Vergleich der langsamen Einleitung mit einem Portal um. Wie beim Öffnen des Vorhangs im Theater wird so die spannungsvolle Erwartung auf das Kommende erhöht.

Der folgende Großabschnitt (T. 18-83) entspricht der Exposition, da hier nacheinander die beiden Hauptthemen vorgestellt werden, das erste fröhlich und unbeschwert, von den hohen Holzbläsern präsentiert:

Allegro molto

T. 18

p

N.B. op. 96, 1. Satz, 1. Thema

Analysen

Dieses Thema bleibt überwiegend bei den Bläsern. Es bildet, großzügig betrachtet, innerhalb von vier Takten zwei zuerst abwärts, dann wieder aufwärts führende Bögen. Motive aus dem Thema werden abgespalten, tauchen in unterschiedlicher Instrumentenkombination wieder auf und werden in verschiedenen Tonarten bearbeitet.

Das sangliche zweite Thema in E-Dur wird im Andante-Tempo von den Violoncelli präsentiert, also auch instrumental kontrastreich zum ersten Thema, und von ruhigen, vorwiegend Blechbläserklängen begleitet:

Andante
T. 54 *espr.*

N.B. op. 96, 1. Satz, 2. Thema

Dieses Themas weist ebenfalls eine abwärts beginnende Bogenform auf, die wieder zurück zum Ausgangston führt. Auch hier ist eine ähnliche Arbeitsweise zu erkennen: Motive des Themas erscheinen in neuer instrumentaler Einbettung und in sich ändernden, melodischen und rhythmischen Zusammenhängen. Beide Themen spiegeln die klassische Auffassung vom Charakter der Themen, das erste herzhaft zupackend, das zweite dagegen betont sanglich und weich.

Die Überleitung zur Durchführung gleicht einem Vorhang, der zwischen zwei Akten fällt. Der erste Teil des Adagiothemas erklingt in e-Moll. Dass der zweite Teil nach a-Moll wechselt, ist eher ungewöhnlich. Von hier aus geht es zur parallelen Dur-Tonart weiter und macht so den harmonischen Zusammenhang mit der Haupttonart deutlich. Die Durchführung, der längste Abschnitt in diesem Satz, beginnt mit einem Zitat des ersten Taktes des Allegrothemas und gilt ausschließlich diesem Thema, das, klassischem Durchführungsbrauch entsprechend, in verschiedenen Tonarten bearbeitet wird.

Die zweite Adagiopassage leitet von der Durchführung zur Reprise über, wieder wie ein Theatervorhang. Hier findet sich die Vorlage zur Langsamen Einleitung. Die Tonartangabe weist bereits auf C-Dur, die Vorzeichen kennzeichnen die Tonart jedoch als c-Moll. Beide Adagioabschnitte gehen Hand in Hand mit einem großen Stimmungswechsel und heben trotz ihrer Kürze den Kontrast zum Folgenden besonders hervor.

Analysen

Die Reprise setzt, was ebenfalls ungewöhnlich ist, mit dem Seitenthema ein. Da das Hauptthema erst danach folgt, muss man hier von einer umgekehrten Reprise sprechen. Traditionsgemäß erscheint das Seitenthema in der Tonart des ersten Themas. Diese Reprise hat allerdings den Charakter einer Durchführung. Sowohl hinsichtlich der Instrumentierung als auch der Form unterscheidet sich die Verarbeitung beider Themens deutlich von ihrer Präsentation in der Exposition, auch wenn die ersten vier Takte des Hauptthemas wie zu Beginn von den hohen Bläsern zitiert werden. Jedoch bereits hier und im weiteren Verlauf ändert sich die übrige Instrumentierung. Formal bewirkt der nahtlose Übergang vom zweiten zum ersten Thema eine fast spiegelbildliche Symmetrie zur Exposition. In der abschließenden Coda vereinen sich unisono sämtliche Orchesterinstrumente zu einem abgewandelten Zitat des ersten Themas, als wollten sie den triumphalen Sieg dieses Themas nachdrücklich verkünden.

Harmonik

Langsame Einleitung: Schon bei Ludwig van Beethoven bedeuteten Langsame Einleitungen in seinen Sinfonien (z.B. in den Sinfonien 1, 2, 4 und 7) eine harmonische Erweiterung, indem die eigentliche Zieltonart eines Werks verschleiert und damit hinausgeschoben wurde. Schmidt-Kowalski geht noch einen Schritt weiter, wenn die Langsame Einleitung seiner Vierten Sinfonie in der gleichnamigen Molltonart steht. Der Beginn in c-Moll mit dem anschließenden Wechsel nach C-Dur erscheint zudem als harmonische Konkretisierung von Schmidt-Kowalskis Auffassung, dass alles Moll nach Dur strebt. Zugleich weicht Schmidt-Kowalski von der klassischen Tonartcharakteristik für c-Moll ab. Sie misst dieser Tonart etwas Tragisch-Heroisches, auch Pathetisches zu.

Der Wechsel zwischen natürlichem und harmonischem, seltener melodischem Moll in den Adagiopassagen bestätigt einmal mehr Schmidt-Kowalskis Auffassung vom instabilen Mollgeschlecht, bietet zugleich auch weitere Möglichkeiten für harmonische und melodische Varianten, von denen der Komponist vielfältigen Gebrauch macht.

Die langsame Einleitung weist in ihrem harmonischen Aufbau auf die kommende Haupttonart hin, indem mehrfach statt der Molltonika die Durvariante gestreift wird. Ungewöhnlich ist der harmonische Übergang in Takt 17 zum ersten Thema: Von der Mollsubdominante in f-Moll wird über die tiefalterierte zweite Stufe des-f-as (verselbständigter Neapolitaner) nach C-Dur moduliert.

Analysen

Die beiden Themen in C-Dur und E-Dur und damit auch die beiden Überleitungsabschnitte im gleichnamigen Moll stehen im eher unüblichen Großterzverhältnis zueinander. Wie auch schon in der 3. Symphonie op. 67 symbolisiert dieses Verhältnis für den Komponisten eine besondere Kraft und die Verbindung zu einer spirituellen Welt. Das Hauptthema in C-Dur bedeutet, seiner Tonartcharakteristik entsprechend, Frühlingsbeginn und Aufbruchstimmung. Das zweite Thema in E-Dur hat für ihn einen „spirituellen“ Charakter, verbunden mit einer besonders hellen Farbvorstellung, dem „Christusweiß“. Schmidt-Kowalski folgt hier konsequent seinen Vorstellungen.

Der bereits angesprochene Tonartwechsel innerhalb eines Themas ereignet sich auch beim Allegrothema in C-Dur: Nach den beiden ersten Takten moduliert die Tonart mit leiterfremden Tönen nach Es-Dur (T. 20), um im fünften Takt sequenzierend mit dem Thema fortzufahren. Das tonale Zentrum von C-Dur geht jedoch trotz wiederholter Durchgänge durch nicht oder entfernt verwandte Tonarten nicht verloren. Vor dem Übergang zum zweiten Thema leitet eine Akkordumdeutung die Modulation zur neuen Tonart E-Dur ein: In Takt 51 wird die Dominantparallele e-Moll zur Molltonika; von hier aus geht es zur Dominante H-Dur und anschließend zur neuen Zieltonart E-Dur:

T. 51

Andante

C ₃	e	H	H	E
T	Dp/t	D	D	T

N.B. op. 96, 4. Sinfonie, 1. Satz, Beispiel für funktionale Modulation

E-Dur wird in der Folge mit Haupt- und Nebenakkorden mehrfach bestätigt, bevor es mit einem langen Orgelpunkt zunächst auf dem Quintton der Tonika anhält und sich damit als Akkordvorhalt in der Dominante ausweist (ab T. 78). Noch in Takt 78 wechselt die Funktion zum Grundton der Dominante. Da hier die Trompeten ein letztes Mal in der Exposition das Thema andeutungsweise übernehmen, ist ihre Melodie über dem Orgelpunkt in eine E-Dur-Kadenz eingebunden. Dabei wird die erwartete Auflösung in die Tonika hinausgeschoben, bis sie am Ende (T. 83) über den Dominantseptakkord etwas überraschend in die Tonika in e-Moll mündet, mit der die Adagiothematik beginnt.

Analysen

Und damit schlägt die Stimmung erneut um. Nach nur drei Takten in e-Moll, die durch Subdominante und Dominante bestätigt werden, moduliert die angegebene Tonart nach C-Dur. Dadurch erfährt der e-Mollakkord in Takt 87, der nach dem vorangegangenen Dominantakkord eigentlich die erwartete Molltonika sein sollte, wiederum eine funktionale Umdeutung und wird zur Dominantparallele von C-Dur, sodass der Tonartwechsel sanft geschieht und zunächst nicht auffällt. In der zweiten Takthälfte erklingt die neue Tonika in C-Dur zum erstenmal und wird im folgenden Takt mit der Subdominante bekräftigt.

Mit Takt 89 beginnt sodann die Durchführung des ersten Themas in C-Dur und einem Orgelpunkt auf dem Grundton der Tonika. Die nachhaltige Bestätigung der Tonika über zwei Takte kommt einem Kräftesammeln zu Beginn dieser neuen Tonart gleich. Die sich anschließende, chromatisch absteigende Basslinie bildet das Fundament für eine darüber ablaufende Kadenzierung mit den entsprechenden Akkorden, die keinen Bezug zur Ausgangstonart C-Dur haben, aber harmonische Abwechslung bieten. In Takt 105, dessen Akkorde in A-Dur eingebunden sind, liefert das *cis* der zweiten Trompete den Leitton für den Tonartwechsel nach D-Dur. Noch zwei weitere Tonartwechsel erfolgen in der Durchführung, in Takt 116 nach A-Dur und in T. 135 nach G-Dur. Diese Tonartwechsel entsprechen traditionellen Gepflogenheiten und dokumentieren zugleich den fröhlichen Charakter des ersten Themas durch das Fehlen von Molltonarten.

Das Adagio in Takt 143 bringt einen großen Stimmungswandel mit sich: Auf nur wenige Instrumentengruppen beschränkt, bewirkt es nach dem vorangegangenen *Forte fortissimo* des gesamten Orchesters eine starke Reduzierung in der Dynamik. Der Orgelpunkt auf G, dem Grundton der Dominante, verschleiert zunächst die angegebene Zieltonart C-Dur, um nach zwei Takten mit leiterfremden Tönen das Adagiothema in c-Moll aufzunehmen, das anders am Anfang keine dynamische Steigerung erfährt, sondern im Gegenteil *ritardierend* immer leiser wird.

Mit einem Dominantseptakkord wird der Übergang zur Reprise geschaffen. Sie beginnt mit dem zweiten Thema in C-Dur, das zunächst harmonisch bestätigt, danach durchführungsartig weiter verarbeitet wird. So bildet z.B. der chromatische Anstieg der Basslinie in den Takten 157 und 158 die Grundlage für eine melodische Rückung in den Streicherstimmen, die zu harmoniefremden Klängen führt. Der Übergang zum ersten Thema geschieht mittels eines langen Orgelpunkts, wieder auf dem Grundton der Dominante, der seine Auflösung in die erwartete Tonika in Takt

177 erfährt. Auch das erste Thema wird durchführungsartig bearbeitet und endet mit einem heute eher selten gebrauchten plagalen Ganzschluss unter mehrfacher Wiederholung der Tonika.

Die Dominante hat bei Schmidt-Kowalski die Funktion einer Schaltstelle, und zwar nicht nur für Tonarten, sondern auch für Tongeschlechter. Die hier gewählten Tonarten stehen in einer besonderen Beziehung zueinander, die weniger durch vorgegebene Tonartverwandtschaften bestimmt ist als durch die eigenen Tonartcharakteristiken des Komponisten.

Takt und Rhythmik

Anders als in zahlreichen seiner Werke wechselt der Komponist in den Sätzen dieser Sinfonie kaum die einmal festgelegten Taktarten. Lediglich das Intermezzo des dritten Satzes weist einen 3/8-Takt als Ergänzung zum 3/4-Takt des Scherzos auf. Diese rhythmische Gelassenheit unterstützt die bereits angesprochene, stärkere formale Konzentration, im Gegensatz zu manchen Fantasien, deren vielfältige Themen Gefahr laufen, ein Werk auseinander fallen zu lassen.

Das Thema des im 4/4-Takt stehenden Adagios erweist sich durch seinen langen ersten Ton auch rhythmisch in Übereinstimmung mit dem Gehalt der Langsamen Einleitung. Die hier auftretenden Zweiunddreißigstel sind als Durchgangstöne nicht wirklich schnell. Ein zu deutliches metrisches Gleichmaß von Achtelnoten in den Streicherstimmen wird durch Legatobögen aufgehoben, die das zweite Achtel von Eis und mit dem ersten Achtel von Zwei verbinden und so fort.

Ganz anders das Allegrothema, dessen hüpfender Rhythmus neben der melodischen Gestaltung den Stimmungsumschwung deutlich macht. Viertelnoten auf den betonten Taktteilen und punktierte Achtel auf den unbetonten bestimmen rhythmisch das eigentliche Thema. Auch hier verbinden Legatobögen unbetonte Taktteile mit betonten. Die Sechzehntel der begleitenden Streicher bilden an vielen Stellen durch ihre gleichmäßigen Dreiklangsaufösungen den Klangteppich, über dem sich das Thema entfaltet.

Das zweite Thema wird rhythmisch hauptsächlich durch Halbe, Viertel und Achtel geprägt. Es erhält seine Sanglichkeit neben der Melodieführung durch die Legatobögen, die größere melodische Abschnitte als bisher miteinander verbinden und so das ruhige Dahinfließen der Melodie bewirken. Auch die Begleitstimmen folgen weitgehend diesem Schema. Einziger Kontrast sind die Passagen mit Staccatoachteln.

Analysen

Den Pauken ist die Funktion zugewiesen, die Schaltstellen dieses Satzes deutlich zu markieren. Sie kündigen mit ihren Wirbeln entweder zusätzlich einen neuen Abschnitt an oder betonen dessen Anfang. Eine besondere Aufgabe kommt ihnen zu, wenn sie beim Allegrothema den Rhythmus des Themas umkehren und die punktierten Achtel auf den betonten und die Viertel auf den unbetonten Taktteilen spielen. Dadurch erzeugen sie zusätzliche Lebendigkeit und Spannung. Besonders wirksam wird dieser Einfall in der Durchführung ab Takt 125, wenn ausschließlich diese beiden Rhythmen zugleich im gesamten Orchester gespielt werden, sodass fortlaufend punktierte Achtel erklingen. Erst in der Coda übernehmen alle Instrumente gemeinsam den Anfangsrhythmus des Themas und setzen so einen deutlichen Schlusspunkt.

Melodik und Instrumentierung

Das Adagiothema der Langsamen Einleitung entfaltet sich über sieben Takte in den ersten Violinen. Pianissimo von einem fast ganztaktig ausgehaltenen c^1 ausgehend, fällt seine Melodie zunächst abwärts zum kleinen g , steigt dann bis zum g^2 (T. 5) auf und erreicht im achten Takt wieder den Ausgangston. Durch den melodischen Höhepunkt in Takt 5 entsteht eine ungewöhnliche Asymmetrie von vier und drei Takten, die sich durch alle Adagiopassagen fortsetzt und die Unabhängigkeit des Komponisten von Formvorgaben einmal mehr bestätigt. Wie zur harmonischen Bestätigung beginnen die weiterhin beteiligten Instrumente (Flöten, Hörner und übrige Streicher) ebenfalls pianissimo von c^1 aus. Kontrapunktisch entwickeln sich Violoncelli und Kontrabässe, wogegen Flöten und Hörner die harmonischen Stütztöne liefern. Die Wiederholung des Themas in Takt 8 beginnt mit einem Themenzitat in den Streicherstimmen. Anschließend wird das Thema jedoch um einen Takt gekürzt. Auch der melodische Verlauf in der ersten Violinstimme ändert sich, indem die zweite Themenhälfte mit c

beginnt und die verzierenden Sechzehntel die Kerntöne von oben erreichen und nicht wie vorher von unten. Zudem ist die Begleitung fein ziselierend auf andere Instrumente als zu Beginn verteilt, sodass sich auch die Klangfarben ändern. Beim dritten Beginn des Themas (T. 14) steigt die Melodie in Violine I bis zum as^2 auf und mit wieder anders ausformulierter Begleitung. Dieser letzte Themeneinsatz wird nicht zu Ende geführt, sondern hält, ein Motiv herausgreifend, melodisch im oberen zweigestrichenen Bereich zwischen as^2 und f^2 inne, von Paukentremoli begleitet: der Vorhang öffnet sich, die Erwartung steigt, das Spiel kann beginnen. Der dreimalige

Analysen

Beginn des Adagiothemas lässt an das früher übliche, dreimalige Klopfen zu Beginn eines Schauspiels denken.

Der Vergleich mit den beiden späteren Adagiopassagen zeigt, dass vor allem die ersten drei Takte des Themas (T. 1-3, 84-86 und 145-147) in sehr ähnlicher Form erklingen, auch hinsichtlich ihrer Einbettung in den Orchesterklang, selbst wenn im zweiten Fall das Thema eine kleine Terz höher beginnt. Lediglich vor dem Einsatz des zweiten Themas in der Reprise wird der melodische Bogen des Adagiothemas nicht nach oben fortgeführt, sondern wieder nach unten umgelenkt. Durch den Kontrast zur danach einsetzenden Melodie des zweiten Themas (T. 148), unisono von den Holzbläsern im zweigestrichenen Bereich gespielt, wird die Vorstellung unterstützt, dass dieses Thema tatsächlich „von oben“ kommt, sozusagen mit himmlischer Unterstützung im Sinne Schmidt-Kowalskis.

Der Anfang des ersten Themas ist mit Allegro molto überschrieben. Fröhlich und unbefangen beginnen Flöte und Oboe mit ihrem Thema, zunächst nur von den beiden Violinen, Violoncelli und Fagott begleitet. Die Melodie entfaltet sich, in Sprüngen und Schritten zwischen g^2 und g^1 (T. 18-21). Über der zunächst skalenartig abwärts schreitenden Bassmelodie durch Violoncelli und Fagott bilden die in Sechzehntel aufgelösten Dreiklangsbrechungen der übrigen Streicher einen Klangteppich, über dem klar und deutlich das Thema zu hören ist. Holzbläser und Streicher sorgen mit gelegentlicher Unterstützung der Hörner für die Klangfarben. Bereits nach zwei Takten übernehmen die Klarinetten das Thema, um es nach zwei weiteren Takten wieder an die Flöten und Oboen abzugeben, die leiterfremd ein kleine Terz höher beginnen (T. 22-25). Dreiklangsbrechungen und Sechzehntelskalen der drei oberen Streichergruppen bilden weiterhin eine klangdichte Unterlage, mit zusätzlichen Akzenten durch den Wechsel von Arco- und Pizzicatospiele der tiefen Streicher. Dabei werden die Klangfarben noch stärker ausdifferenziert, indem das zweite Fagott, das häufig eine der tiefen Streicherstimmen mitspielt, dann Legatoklänge spielt, wenn die tiefen Streicher zupfen und umgekehrt. Beim dritten Beginn des Themas ab Takt 26 werden Melodieabschnitte oder Motive teilweise anderen Instrumenten zugeteilt, sodass z.B. erstes Fagott und Celli die Melodie spielen, während die erste Oboe die Basslinie fortführt, nur entsprechend höher, um nach zwei Takten vom zweiten Fagott abgelöst zu werden. Der Abschnitt endet in Takt 37 nach einer melodischen

Analysen

Aufwärtsentwicklung, wobei die bisherigen punktierten Achtel und Sechzehntel zu Vierteln ‚geglättet‘ und, begleitet von einem Paukenwirbel, ritardiert werden.

Im folgenden Abschnitt (ab T. 37) steht zunächst eher der Gegensatz Blechbläser – Streicher im Mittelpunkt. Die bisher nicht beteiligten Instrumente Trompeten, Posaunen und Tuba gestalten eine melodische Weiterentwicklung des Themas. Die Streicher kontrastieren dynamisch mit orchesterschlagähnlichen Klängen. In die Themenfortführung schalten sich ab Takt 39 die Oboen ein, einen Takt später begleitet von den drei oberen Streichergruppen mit abwärts führenden Sechzehntelkaskaden. Nach zwei weiteren Takten übernehmen die Blechbläser wieder die Themenführung, um sie sogleich an die ersten Violinen abzugeben. Ein Sextolen-Aufgang durch Flöten, Oboen und Klarinetten bildet den Auftakt zum letzten Themenbeginn durch die Holzbläser (T. 46). Das Thema erfährt hier seinen melodischen Höhepunkt mit dem Aufstieg der Melodie in den dreigestrichenen Bereich. Danach beruhigt sich alles, indem die Melodie ritardierend und nur noch von der ersten Klarinette gespielt, abwärts sinkt, begleitet von den piano gespielten Achtelfiguren der drei oberen Streichergruppen und den ruhigen Klängen von tiefen Streichern, Fagotten und Hörnern.

Mit einem Tonart- und Tempowechsel beginnt im folgenden Andante das zweite Thema (ab T. 54), *espressivo* von den Violoncelli vorgetragen, hauptsächlich begleitet von den ruhigen Klängen der Blechbläser. Die Melodie nutzt in Sprüngen und Schritten den ganzen Tonraum, ausgehend von ihrem Anfangston h^1 hinunter zum kleinen ais , bis hinauf zum e^2 und endet wieder mit dem Anfangston. Auch der gegenüber dem ersten Thema ‚geglättete‘ Rhythmus mit Halben, Vierteln und Achteln ohne Punktierungen, sowie die Legatobögen machen den Kontrast zum ersten Thema deutlich. Im Hintergrund erklingt ganz zart eine zusätzliche Umspielung der Cellomelodie durch die Violen, vom Rhythmus wie von der Bewegungsrichtung her meist gegenläufig zum Thema. Die Weiterführung des Themas übernehmen die Klarinetten mit nachfolgender Unterstützung durch Flöten und Oboen. Die ruhigen Achtel, Viertel und Halben erfahren eine spielerische Auflockerung durch die Staccatotriolen des ersten Fagotts, während das zweite die Basslinie mit unterstützt und so, wie schon oft, den tiefen Streicherklang um eine weitere Farbnuance bereichert. Beim zweiten Einsatz des Themas (ab T. 68) wechselt die Stimmführung zu den beiden Violinen, die die Melodie im Oktavabstand spielen. In der Folge wandern Teile des Themas durch verschiedene Instrumente.

Analysen

Die Staccatotriolen, zunächst nur vom Fagott gespielt, breiten sich im Orchester aus. Zugleich geht die thematische Entwicklung einem weiteren melodischen Höhepunkt im dreigestrichenen Bereich entgegen. Blockartig sind jetzt die Instrumentengruppen zusammengefasst (ab T. 78): Die Holzbläser spielen unisono punktierte Viertelfiguren, ohne zweites Fagott, das die Bassstimme unterstützt. Die Blechbläser begleiten mit ruhigen Halben, über denen die Trompeten das Thema fortführen. Und die Streicher haben die Staccatotriolen übernommen. Ein über fünf Takte andauernder Paukenwirbel untermalt diesen Höhepunkt des melodischen und dynamischen Geschehens, der vom ganzen Orchester gestaltet wird. Danach sinkt die Melodie wie zur Beruhigung wieder in den zweigestrichenen Bereich ab, nur noch von den Streichern und den Hörnern *decrescendierend* und *ritardierend* gespielt.

Wie der sich öffnende Vorhang bei einem Zwischenakt beginnt das *Adagio*thema (T. 84) erneut *pianissimo* mit fast den gleichen Instrumenten wie zu Beginn, d.h. die Melodie liegt bei den Streichern, wechselt *ritardierend* zu den Holzbläsern, die die Durchführung des ersten Themas einleiten. Der Charakter der Streicherbegleitung bleibt während der Durchführung zunächst im wesentlichen unverändert, wird durch auftaktige Quintolen eher etwas spielerischer. Dafür setzt die Pauke marschähnliche Akzente.

Die beteiligten Instrumente sind fast die gleichen wie bei der ersten Vorstellung des Themas, mit dem Unterschied, dass z.B. ab Takt 96 die tiefen Streicher Motive aus dem Thema übernehmen, wogegen die Holzbläser Teile der ursprünglichen Basslinie spielen - nur ein Beispiel für die Vielseitigkeit, mit der der Komponist das Instrumentarium des Sinfonieorchesters ausnutzt. Während Motive des Themas bei den tiefen Streichern erklingen, gestalten die Flöten einen weiteren melodischen Bogen im dreigestrichenen Bereich, der am Ende von den Klarinetten wieder abwärts geführt wird.

In der melodischen Entwicklung ist deutlich der Aufbau von Spannungsbögen, die sich mit entspannteren Passagen abwechseln, zu erkennen. So beginnt auch hier (T.106) ein weiterer Durchführungsabschnitt *piano* und mit einer verkleinerten Besetzung. Skalenartige Sechzehntelläufe aufwärts und abwärts wandern durch die drei oberen Streicherstimmen und zum ersten Fagott, um schließlich von den Holzbläsern (ohne zweites Fagott) unisono aufgenommen zu werden. Dabei *crescendieren* sie gleichzeitig zum *Forte*. Über vollem Orchestereinsatz erklingen die beiden ersten Takte des Themas in den Trompeten (T. 116). Holzbläser (ohne tiefes

Analysen

Fagott) und Streicher (ohne Kontrabässe) verflechten ihre Rhythmen und Melodielinien, um bereits im folgenden Takt gegenläufig fortzufahren. Ein langer Paukenwirbel begleitet diesen neurlichen Spannungsbogen, der sich über einen Tonartwechsel hinweg fortsetzt und schließlich ritardierend abklingt. Übrig bleiben die beiden oberen Hörner und die Streicher, die die Melodie des Themas in einem vergleichsweise geringen Tonumfang weiter verarbeiten. Der Einsatz weiterer Instrumente und ein Paukenwirbel erhöhen erneut die Spannung bis hin zu einem orchestralen Höhepunkt in Takt 125, bei dem die beiden ersten Takte des Themas, im dreigestrichenen Bereich beginnend, von den oberen Holzbläsern, den Trompeten und den drei oberen Streichergruppen mehrfach gespielt werden. Fast alle übrigen Instrumente, einschließlich der Pauken setzen einen Gegenakzent, indem sie das Kernmotiv des Themas melodisch einebnen und rhythmisch umkehren¹³²:

N.B. op. 96, 4. Sinfonie, 1. Satz, motivische Arbeit

Das Geschehen beruhigt sich melodisch, rhythmisch und mit abnehmender Instrumentalbegleitung. Nach einem weiteren Tonartwechsel nach G-Dur setzt sich die thematische Verarbeitung in der Melodie der ersten Oboe und den Trompeten fort. Wie am Ende der Präsentation des zweiten Themas erklingen zunehmend staccato gespielte Achteltriolen-Passagen in verschiedenen Instrumentengruppen, jetzt melodisch in das erste Thema eingebunden. Dazu wird vom gesamten Orchester ein letzter, eher dynamischer Höhepunkt der Durchführung im Forte fortissimo gestaltet (ab T. 139), um anschließend ins Piano zurückzusinken.

Die erste Klarinette spielt wie in verblassender Erinnerung an das ursprüngliche Thema eine klagende, in Halbtönen abwärts führende kleine Melodie, zusätzlich stark ritardierend und leitet zusammen mit dem Wechsel nach c-Moll die Wiederaufnahme des Adagiothemas vom Beginn ein. Bereits nach vier Takten, in denen dieses Thema vor allem in den Streicherstimmen trotz kleiner Varianten deutlich wiederzuerkennen ist, beginnt ein neuer Abschnitt.

¹³² Die im Notenbeispiel abgebildeten Stimmen (T. 125-126) stehen stellvertretend für alle anderen beteiligten Instrumente.

Analysen

Erwartet der Zuhörer an dieser Stelle noch die Durchführung des zweiten Themas, so wird er überrascht feststellen, dass jetzt zwar das zweite Thema erklingt, allerdings in der Haupttonart, die oben erwähnte umgekehrte Reprise. Die Vorstellung dieses Themas, bei der ersten Präsentation durch die Celli, wird jetzt durch die Holzbläser (ohne tiefes Fagott, dessen Stimme hier teilweise kontrapunktisch zu den tiefen Streichern angelegt ist) gestaltet, *pianissimo* begleitet von einem Paukenwirbel (ab T. 149). Wie in der Exposition beginnt die Melodie auf dem Dominantton der jeweiligen Tonart, jetzt dem g. Ungewöhnlich ist, dass die im allgemeinen solistisch erklingenden Blasinstrumente, ausdrucksstark wie sie sind, hier *unisono* spielen. Auch der zweite Teil des Themas (ab T. 153), mit dem Quartsprung aufwärts beginnend, wird auf die gleiche Weise ausgeführt. Erst bei der Fortsetzung der Melodie wechseln die beteiligten Instrumente. Auch die Achteltriolen treten wieder auf, statt im Fagott jetzt verteilt auf die Streicher ohne Kontrabässe, die wieder mit dem zweiten Fagott gekoppelt sind. Die Wiederholung des Themas ab Takt 162/163 geschieht *unisono* durch die oberen drei Streichergruppen. Daneben wechseln sich Klarinetten, Fagotte und die beiden tiefen Hörner mit den Achteltriolen ab. Die dritte Wiederholung des Themas führt wie in der Exposition zu einem melodisch und dynamisch ähnlich gestalteten Höhepunkt, auch hinsichtlich der blockartigen Verteilung der Stimmen auf gleichartige Instrumente.

Der sich stark verkleinernde Tonraum, die Abnahme der beteiligten Instrumente und ein *Decrescendo* beenden diesen Spannungsbogen wie ein Atemschnappen, bevor das Allegrothema in ganz ähnlicher Weise wie bei seiner Präsentation wieder aufgenommen wird (ab T. 179), d.h. die Melodie bleibt bei den hohen Holzbläsern und die oberen drei Streichergruppen spielen die begleitenden Sechzehntelfiguren mit gebrochenen Dreiklängen. Zusammen mit kleinen thematischen Veränderungen wie anderen Intervallsprüngen im ersten Thementakt und leicht variierten Begleitfiguren in den Streicherstimmen entsteht so ein deutlicher Kontrast zu einem letzten orchestralen Höhepunkt, um schließlich mit einer marschähnlichen Coda, im selben Rhythmus von fast allen Instrumenten gespielt, diesen Satz zu beenden. Selbst dabei wird der erste Thementakt nochmals verändert, indem statt der melodischen Abwärtsbewegung zunächst eine Aufwärtsbewegung eingeleitet wird. Haben Pauken und tiefe Streicher in der Durchführung noch den umgekehrten Rhythmus gespielt, so sind sie nun zusammen mit allen anderen Instrumenten zu einer Synthese vereint.

Die differenzierte Nutzung der unterschiedlichen Instrumente des Sinfonieorchesters führt zu einem ständig wechselnden Klangbild mit immer neuen Klangfarben. Nicht nur im ersten Satz dieser Sinfonie zeigt sich zudem die konsequente Umsetzung von Schmidt-Kowalskis Vorstellungen. Der Einsatz der Klangfarben erfolgt jedoch nicht beliebig, sondern trägt zusammen mit der melodischen Gestaltung zur Bildung jener Spannungsbögen bei, die für Schmidt-Kowalski so wichtig sind. Mit dem Andantethema, mehr noch mit dem Allegrothema werden immer wieder Spannungsbögen aufgebaut, die sich nach kurzem Atemholen (Entspannung) erneut bis ins Detail unterschiedlich präsentieren, ohne dass der Wiedererkennungseffekt verloren geht. Vorstellungen aus der Theaterwelt und Formelemente der Sonatenhauptsatzform überschneiden sich hier.

6.7. op. 100, 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester (2005), Finalsatz

Es ist schon seltsam, dass die beiden Violinkonzerte von Schmidt-Kowalski derart exponierte Opuszahlen tragen. Das 1. Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 50 entstand 1994 und steht wie das zweite in einer Molltonart. Auch im Aufbau der Werke finden sich Gemeinsamkeiten. Beide Violinkonzerte haben drei Sätze, mit einem Rondo als Finalsatz. In op. 50 bestimmt d-Moll die beiden Ecksätze. Der zweite Satz steht in der parallelen Durtonart, der Tradition entsprechend, zugleich aber auch in Übereinstimmung mit Schmidt-Kowalskis Tonartdeutungen in Verbindung mit seinen Farbvorstellungen. D-Moll ist für ihn die Schöpfungstonart, gehört zum Vorfrühling, hat Märzstimmung. D-Dur dagegen bedeutet für ihn den Höhepunkt des Frühlings. Beide Tonartdeutungen basieren auf der Farbvorstellung von Rot. Anders verhält es sich in op. 100. Die Haupttonart h-Moll und später H-Dur basieren auf der Farbvorstellung eines ‚gelben‘ Grundtons h. H-Dur verbindet sich für Schmidt-Kowalski mit Reifezeit, die Molltonart eher mit „schwül und leicht überdreht“. So bezeichnet er die Stimmung in diesem Werk als „schicksalsschwül und emotionsgeladen“. Den zweiten Satz dominiert E-Dur, das für den Komponisten einen „spirituellen“ Charakter hat. Seine besonders helle Farbvorstellung bezeichnet Schmidt-Kowalski auch als „Christusweiß“. Inwieweit er in seinem Farbverständnis von gängigen Auffassungen durch seine Umgebung geprägt ist, bleibt dahin gestellt. Zumindest gibt es einige auffällige Übereinstimmungen wie z.B. bei Gelb als Farbe für September und Reife.

Insgesamt sind die Ecksätze des ersten Violinkonzerts wesentlich umfangreicher, sodass sich die Vermutung aufdrängt, dass der Reifungsprozess des Komponisten

Analysen

über die Jahre zu einer konzentrierteren Form geführt hat. Dennoch ist auch das zweite Violinkonzert insofern sinfonisch angelegt, als der Komponist die Möglichkeiten eines großen Sinfonieorchesters nutzt, um mit wechselnden Klangfarben der Instrumente und reich verzierten Passagen der Solovioline die musikalischen Einfälle und wechselnden Stimmungen umzusetzen. Auch das Atlantisthema, das den Komponisten immer wieder beschäftigt, klingt hier erneut an. Gernot Süßmuth, Interpret der Solostimme in der CD-Einspielung von Naxos, äußerte sein Erstaunen, dass sich ein heutiger Komponist „in aller Unschuld an vielen Stellen einem fast barock anmutendem Gigantismus hingibt und dabei alles auskostet, was das Orchester hergibt. Das opulent komponierte Werk folgt einer Ästhetik des Schönen und erschließt sich trotz seiner Vielschichtigkeit dem Hörer ohne weitere Erklärung“¹³³.

Form

Der erste Satz, Allegro moderato, folgt im Wesentlichen der Sonatenhauptsatzform. Dabei werden in dem der Exposition entsprechenden Teil drei Themen vorgestellt. Ein additiver Aufbau kennzeichnet die achttaktige Einleitung auf der Grundlage von Klängen der tiefen Streicher, Bläser und Pauken. Solovioline und Klarinette stellen das erste Thema in h-Moll vor, eingebettet in den vollen Orchesterklang:

T. 9

N.B. op. 100, 1. Satz, 1. Thema

1. Flöte, Klarinette, Trompete und 1. Violine übernehmen zunächst gemeinsam die Fortführung des Themas, das besonders durch gegenläufige Sechzehntelläufe der übrigen Streicher ohne Bässe kontrapunktiert wird. Auch das zweite Thema, jetzt in der parallelen Durtonart, wird von Solovioline und Klarinette gemeinsam vorgestellt:

T. 39

N.B. op. 100, 1. Satz, 2. Thema

¹³³Wie dem Kommentierten Werkverzeichnis zu entnehmen ist, hat Naxos Anfang 2006 eine Aufnahme dieses Werks mit Gernot Süßmuth und dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern unter der Leitung von Manfred Neumann eingespielt. Eine Uraufführung ist in Vorbereitung.

Analysen

Gesanglichen Passagen des Orchesters stehen triolische Staccato-Doppelgriffe der Solovioline gegenüber, bis Trompeten und Posaunen ein drittes, ruhiges Thema, ebenfalls in D-Dur anstimmen:



Rhythmisch stützt sich das Thema auf Staccato-Motive in Fagott, Tuba und Pauke, die die vorangegangenen Triolen der Solovioline fortführen. Die Solovioline setzt in Gegenbewegung mit hoch aufsteigenden Staccato-Sequenzen ein, die sich zu 32stel-Skalen steigern.

In der folgenden Durchführung in a-Moll wechseln sich Streicher und Solovioline in der Gestaltung ihrer schnellen Läufe und Staccato-Sequenzen ab, begleitet von Staccato-Triolen der übrigen Instrumente. Durch alle Orchesterstimmen wandernd werden Themenabschnitte verarbeitet, bevor die Solovioline durch die Klarinette mit der Wiederaufnahme des ersten Themas zur Solokadenz über die Themen aufgefordert wird. Die Fortsetzung der Durchführung gilt den verschiedenen Klangfarben bei der Bearbeitung der Themen. Charakteristischerweise geschieht das im gleichnamigen H-Dur.

Mit der Rückkehr zur Haupttonart h-Moll beginnt die Reprise, in der nochmals thematisches Material in vollem Orchestereinsatz ausgebreitet wird, bevor die Wiederkehr des zweiten Themas diesen Satz pianissimo in H-Dur beschließt.

Der mehrfache Tonartenwechsel findet innerhalb eines tonalen Bezugs statt und zeigt, dass der Komponist sich vom früheren jugendlichen, oft beziehungslos wirkenden Herumirren zwischen den Tonarten mittlerweile zugunsten einer harmonisch eindeutigen Aussage verabschiedet hat.

Das Skizzenbuch des Komponisten ermöglicht einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Die Abbildungen 17 bis 20 zeigen die Umsetzung vom ersten Einfall bis zur Partitur von op. 100. Auf der Skizzenbuchseite sind die Takte 68 bis 83 aus dem ersten Satz zu erkennen. Am genauesten zu verfolgen ist die Stimme der Solovioline, darunter die Einbettung in die Begleitung und die Basslinie. Die mittleren Stimmen finden sich in der Partitur verteilt auf die verschiedenen

Analysen

Orchesterinstrumente wieder. Der Einfall kommt also nicht als Melodie allein, sondern von vorne herein in einem melodischen, harmonischen und rhythmischen Zusammenhang. Auch die Dramaturgie liegt bereits im Entwurf fest: Der Tonartwechsel nach Takt 76 kennzeichnet den Beginn der Durchführung.

Die Bezeichnung Romance-Andantino weist bereits auf die dynamisch zurückgenommene und gesangliche Anlage des zweiten Satzes hin. Zwei zarte Themen, das erste in E-Dur, dieser für den Komponisten besonders hellen Tonart mit „spirituellem“ Charakter, das zweite in a-Moll, eine Frühlingsnacht charakterisierend, werden von der Solovioline vorgestellt und mehrfach variiert:



Danach erklingt sehr bald das zweite Thema:



Ein Da Capo-Teil wiederholt das erste Thema, sodass die eigentlich zweiteilige Satzform zur dreiteiligen Form A – B – A erweitert wird. Zugleich wird so der mittlere Teil in a-Moll von den beiden Abschnitten in E-Dur eingerahmt. Kontrapunktierende oder korrespondierende Orchesterklänge, auch entsprechend gegensätzlich in Instrumentengruppen wie Bläser und Streicher aufgeteilt, erweitern die Klangfarben zusätzlich.

3. Satz

Dieser Satz ist als „Finale Rondo“ bezeichnet, im schnellen Allegrotempo. Die Art der Bearbeitung der Themen, der bedeutsame Part der Pauke und das Atlantisthema, das hier in veränderter Form wiederkehrt, empfehlen diesen Satz für eine detailliertere Betrachtung.

Die Rondoform erweckt die Erwartung, dass ein thematischer Abschnitt mehrmals im Wechsel mit anderen Teilen erscheint. Ein bestimmtes Muster wie beim Kettenrondo oder Bogenrondo lässt sich allerdings hier nicht feststellen. Eher noch kann man Elemente der Sonatenhauptsatzform erkennen wie zwei Themen, ihre durchführungsartige Verarbeitung und schließlich einen reprisenähnlichen dritten

Analysen

Abschnitt. Das erste Thema kehrt wie der Refrain im Rondo mehrfach wieder, jedoch in unregelmäßigen Abständen und in sehr unterschiedlicher Länge. So gelten die ersten 51 Takte, d. h. ein Drittel des Satzes, seiner Präsentation und Durchführung. In den folgenden 31 Takten wird das zweite Thema vorgestellt und verarbeitet, bevor in weiteren 12 Takten wieder das erste Thema und seine Verarbeitung dominiert. Wird das erste Thema auch durch verschiedene Tonarten geführt, so verändert sich dagegen die Tonart des zweiten nicht. Ein reprisenartiger Abschnitt von über 50 Takten mit beiden Themen und einer weiteren Verarbeitungsphase beschließt den Satz. Durch die Zusammenführung beider Themen in die Tonart des zweiten Themas und den Abschluss mit dessen erstem Takt erweist sich zwar die Durtonart als die eigentliche Zieltonart, ihre Verwendung entspricht jedoch nicht der traditionellen Tonart einer Reprise.

Von der Themenverteilung her wird deutlich, dass dieser Satz weder eindeutig der Rondo- noch der Sonatenhauptsatzform folgt. Am ehesten ist er wegen der Vermischung der verschiedenen Elemente als Fantasierondo zu bezeichnen, ähnlich der frühen Sonate für Violoncello und Klavier op. 4. Dort stellt sich der erste Satz ebenfalls als eine Mischform dar. Kann man bei jenem Werk noch von jugendlicher Experimentierfreude ausgehen, so wird beim Violinkonzert einerseits deutlich, dass sich der Komponist weiterhin keinerlei Formdiktat unterwirft und andererseits, dass er konsequent seiner Auffassung von der Stärke der Tongeschlechter und seinen Farbtonvorstellungen folgt. Zudem zeigt sich besonders deutlich, dass ein enger Zusammenhang zwischen Stimmungswechseln und Dramaturgie des Satzes besteht.

Melodik und Instrumentierung

Nach zwei Einleitungstakten kommt das erste Thema in h-Moll düster und temperamentvoll daher. Es wird von der Solovioline in Terzenmelodik vorgestellt



N.B. op. 100, Finale Rondo, 1. Thema

Violoncelli und Kontrabässe zupfen bis zum Themenende in Takt 10. Dabei lösen sich ihre Sechzehntelpassagen zeitweilig mit den entsprechenden Läufen des Fagotts ab. Die mit der Solovioline einsetzenden Hörner unterstützen die Kerntöne

Analysen

des Themas, sodass zusammen mit den tief begleitenden übrigen Streichern eine Klangfarbenmischung entsteht, aus der sich die Solovioline trotz Fortespiels der beteiligten Instrumente deutlich heraushebt.

Technisch anspruchsvolle Melodik mit Doppelgriffen charakterisiert den Solopart. Gleich zu Beginn wechseln sich Oktaven und große Septimen ab, sodass das Ohr zunächst diese dissonante Tonfolge wahrnimmt. Sie kommt dadurch zustande, dass der Großerzabstand der Doppelgriffe erhalten bleibt, indem das e in der Sechzehntelfigur zu eis alteriert. Dieses Motiv wird unter Betonung der punktierten Achtel noch einmal wiederholt, bevor im folgenden Takt das eis wieder zum leitereigenen e wird und die Melodie schrittweise abwärts sinkt. Im dritten Takt kehrt sich die Richtung der melodischen Bewegung mit deutlich kleineren Tonsprüngen als im ersten Takt um. Insgesamt unterschreitet der Tonumfang kaum den Oktavbereich zwischen dem zwei- und eingestrichenen fis. Der zweite Teil des Themas beginnt mit der Wiederholung des ersten Taktes. Der darauf folgende Takt 8 weist die gleiche schrittweise Abwärtsbewegung der Melodie wie im ersten Teil auf, nur auf einer anderen Tonstufe. Der Tonumfang reicht jetzt von h₂ bis h. Nach diesen acht Takten ist die Präsentation des eigentlichen Themas beendet.

Die folgenden neun Takte (11-19) stellen sich wie ein Frage- und Antwortspiel dar. Zunächst führen Bläser und alle Streicher (jetzt mit dem Bogen) die letzten beiden Takte des Themas fort, bevor die Solovioline, begleitet von der Pauke für eineinhalb Takte die Melodie der Flöte aufgreift. Diese wird wiederum von den beiden Fagotten und erster Violine fortgesetzt, danach unisono von Flöten, Oboen und Klarinetten unter Begleitung aller Streicher aufgenommen.

Schnelle, sprunghafte Sechzehnteltriolen, z. T. mit schwierigen Doppelgriffen bestimmen zunächst den folgenden Einsatz der Solovioline ab Takt 20, begleitet von wenigen Bläser-Einwürfen und allen Streichern. Im zweiten Teil wird die Melodie unisono mit der ersten Oboe auf die Kerntöne reduziert, was Hand in Hand geht mit einer rhythmischen Beruhigung. Dazu beginnen Klarinetten und Violoncelli kontrapunktisch mit Sechzehntelskalen eine wellenartige Begleitung, die in der Folge auch von Fagotten und tiefen Streichern fortgeführt wird, bevor die Solovioline erneut mit ihrem Thema einsetzt, das sie nach zwei Takten aufwärts oktaviert und in Takt 37 mit einem Halbschluss beendet.

Ab Takt 38 setzen die hohen Holzbläser die thematische Verarbeitung des ersten Themas fort, indem sein Anfangsmotiv zweimal um eine kleine Terz nach oben

Analysen

versetzt wird. Fagotte und tiefe Streicher übernehmen den Part, der zu Beginn des Themas von Violoncelli und Kontrabässen gezupft wurde. Beides zusammen bildet den Rahmen für die kontrapunktisch angelegten, staccato gespielten Sechzehnteltriolen-Passagen der Solovioline. Alle übrigen Instrumente (ohne Pauken) sind auf eine rhythmisch ruhige Begleitung reduziert. Der Komponist nutzt die unterschiedlichen Klangfarben der vielfältigen Orchesterinstrumente, um Themen bzw. Melodieabschnitte von verschiedenen Seiten zu beleuchten und sie auf diese Weise besonders plastisch zu gestalten.

Ab Takt 42 übernehmen Violine I und Violon unisono die thematische Fortsetzung, um sie bereits nach zwei Takten an den kompletten Bläserblock und die Pauken zu übergeben. Der folgende Themeneinsatz gilt wieder überwiegend den Streichern. Die erste Violine führt das Anfangsmotiv in Haltonschritten abwärts fort. Nachdem zunächst alle beteiligten Instrumente diese Abwärtsbewegung mitmachen, kehrt sich die melodische Richtung bei Fagott und Kontrabass in Takt 50 um und bereitet so mit den drei wiederholten Achteln Fis, cis und fis (große und kleine Oktavlage) den Eintritt des zweiten Themas vor. Zugleich sind hiermit Präsentation und Verarbeitung des ersten Themas abgeschlossen.

Die Stimmung ändert sich völlig, wenn mit Beginn des folgenden Abschnitts (T. 52-83) das zweite Thema in H-Dur erklingt, zunächst pianissimo und misterioso. Unisono mit der ersten Trompete präsentiert die Solovioline ab Takt 52 das zweite, gesangliche Thema. Es beginnt mit einem zweimaligen Quartsprung abwärts, wie er auch in abgewandelter Form in dem von Schmidt-Kowalski so bezeichneten „Atlantis- oder Glockenthema“ vorkommt, in Erinnerung an die Glocken der einst versunkenen Stadt:

Andante con anima, misterioso

T. 52

Analysen

Nach fünf Takten kehrt sich die melodische Richtung um und die Solovioline steigt zunächst sprunghaft, danach schrittweise und crescendierend bis zur dreigestrichenen Oktavlage auf, wo sie mit dem fis^3 einen melodischen Höhepunkt erreicht. Anschließend sinkt sie, begleitet vom ganzen Orchester (ohne Posaunen) wiederum mit zwei Quartsprüngen, jetzt auf verschiedenen Tonstufen, bis zu ihrem Ausgangston h^2 abwärts. Während des folgenden melodischen Anstiegs bis zur Wiederholung des Themenbeginns (T. 62-66) sind, recht ungewöhnlich, Tuba und Solovioline zunächst kontrapunktisch kombiniert, während Sechzehntelläufe skalen- und wellenartig die Streicherstimmen formen. Die wörtliche Wiederholung des Themas (ab T. 67) beschränkt sich auf die ersten drei Takte. Bei der folgenden Fortspinnung spielt die Solovioline die Sechzehntelskalen im Wechsel mit erstem Fagott und Violoncelli, um schließlich erneut einen melodischen Höhepunkt mit gis^3 zu erreichen, der diesmal vom ganzen Orchester begleitet wird. Die Präsentation des zweiten Themas endet mit einem echoartigen Zitat des Themenbeginns durch Oboe und Trompete.

Die folgenden Takte (T. 84-96) schaffen die Überleitung zu einem reprisenartigen Abschnitt. Die ersten eineinhalb Takte des ersten Themas werden mit Doppelgriffen und Oktavsprüngen durch die Tonarten e-Moll und a-Moll geführt, bevor sie wieder in ihrem ursprünglichen h-Moll erklingen. Bildeten zu Beginn des Satzes besonders die Pizzicato-Klänge der tiefen Streicher die Ergänzung zu Solovioline, so sind es jetzt die gebundenen Sechzehntelpassagen der Streicher. Auch die Kombination der beteiligten Bläser hat gewechselt und damit die Klangfarbe.

Eine weitere Bearbeitungsfacette wird in Takt 92 sichtbar: Die melodische Umkehr des ersten Motivs wird unisono von zweitem Fagott, Posaune, Pauken und Kontrabässen gestaltet:



N.B. op. 100, Finalsatz, Umkehr 1. Motiv

Diese Instrumente, erweitert um Violoncelli, spielen auch gemeinsam einen Sechzehntellauf als unmittelbaren Übergang zum reprisenartigen Abschnitt, unterstützt durch einen ganztaktigen Paukenwirbel, der diese Überleitung dramatisch

Analysen

untermalt. Die Pauke hat hier nicht nur eine rhythmische und melodische Funktion, sondern ist wesentlicher Bestandteil der Dramaturgie.

Der reprisenartige Abschnitt beginnt mit der Wiederaufnahme des Anfangsthemas, das jetzt lediglich von der Solovioline zitiert wird und in einem veränderten instrumentalen Zusammenhang erklingt. Die Pizzicato-Einsätze der tiefen Begleitinstrumente und der Fagotte sind gegenüber dem Beginn halbtaktig verschoben. Violen und beide Violinen begleiten mit gestrichenen Achteln. Einzelne Melodieabschnitte sind anderen Instrumenten zugeordnet. Die Themenpräsentation der Solovioline ist um einen Takt verlängert, bevor sich der zweite Teil des Themas anschließt. Auch die folgenden Sechzehnteltriolen sind durch Umkehr der Bewegungsrichtung oder Versetzen in eine andere Oktavlage leicht variiert. Die Fortsetzung der Melodie liegt jetzt überwiegend bei den Bläsern. Technisch anspruchsvolle, gebundene Sechzehnteltriolen in der dritten und vierten Oktavlage der Solovioline dominieren die weitere thematische Bearbeitung (ab Takt 118), mehrfach angekündigt durch Paukenwirbel. Dabei betonen Orchesterschläge jeweils die Eins dieser drei Takte.

Wiederum als Überleitung ist der letzte Takt dieses Abschnitts (T. 120) gestaltet: ein Ritardando in der zweiten Takthälfte, überwiegend durch Holzbläser, wird ergänzt durch das Tremolospiel der tiefen Streicher und einen schon obligaten Paukenwirbel. Er gilt der Wiederaufnahme des zweiten Themas (ab T. 121) in H-Dur. Seine Melodie wird diesmal nicht von der Solovioline, sondern von den Bläsern vorgetragen. Erst nach drei Takten steigen auch die Streicher mit ein und übernehmen unter Führung der ersten Violinen den vorherigen Part der Solovioline. Ein weiterer Verarbeitungsabschnitt verbindet beide Themen: die beibehaltene melodische Umkehr des ersten Themenmotivs durch Fagotte und tiefe Streicher mit ihren staccato gespielten Sechzehnteln ergänzt sich mit dem Tremolo der hohen Streicher zu einer neuen Klangfläche, über der eine weitere thematische Fortspinnung des zweiten Themas durch die Solovioline erklingt:

T. 130



p

N.B. op. 100, Finalssatz, Fortspinnung des 2. Themas

Analysen

In Verbindung mit einem neuerlichen Taktwechsel in Takt 142 und der Spielanweisung „voran!“ erhält der Solist Gelegenheit zu drei Sechzehntelläufen, die mit ihrem Anstieg in Sekundschritten in die folgende hohe Triolenpassage überleiten. Sie wandert mit Sechzehnteltriolen schrittweise aufwärts bis in die dritte und vierte Oktave, begleitet von portato gespielten Vierteln fast aller Bläser. Nur die Trompeten spielen Staccatoachtel wie die Streicher. Die Kontrabässe übernehmen die Portatospielweise der Bläser. Die unterschiedlichen Spielweisen wechseln häufig und werden immer wieder anderen Instrumenten zugeteilt, sodass die Klangfarben permanent differieren.

Unterstützt von einem Paukenwirbel beginnt unter Beteiligung des gesamten Orchesters ein letzter Anstieg der Solovioline (T. 146-148), die nach einer Sechzehntelskala mit dem fis^4 ihren melodischen Höhepunkt und zugleich Abschlusston erreicht. Schließlich vereinen sich Kontrabässe und Fagotte in der Umkehr des ersten Themas mit der Pauke, die jetzt lediglich den rhythmischen Part spielt. Die übrigen Streicher bereiten mit dem einleitenden Quartsprung in ihrer kleinen melodischen Figur das Anfangsmotiv des 2. Themas vor, mit dem das Werk endet. Die Anweisungen „forte fortissimo“, „breit“ und „ritardieren“, das Unisonospiel aller Instrumente, der Aufstieg der Flöten in die dritte und vierte Oktave und besonders die unüberhörbaren Blechblasinstrumente verleihen dem Schluss eine gewisse hymnische Feierlichkeit, die nicht nur die Bedeutung des zweiten Themas unterstreicht, sondern auch mit dem, wenn auch veränderten, Atlantismotiv Erinnerung und Botschaft zugleich sein will.

Takt und Rhythmik

Der erste Satz dieses Werks entspricht mit seinem fast durchgehenden 4/4-Takt den Erwartungen an einen Eröffnungssatz, auch wenn das für Schmidt-Kowalski eher ungewöhnlich ist. Im zweiten Satz ist den beiden Themen jeweils eine eigene Taktart zugeordnet: ein 6/8-Takt dem ersten Thema, ein 3/8-Takt dem zweiten. Dabei korrespondiert der 3/8-Takt mit der Spielanweisung „Bewegter (Piu mosso)“, indem durch die betonte Eins die Takte rascher aufeinander folgen und harmonische Vorgänge schneller abgeschlossen werden.

Ungewöhnlich ist, dass auch der letzte Satz einem Dreierhythmus folgt. Allerdings verspricht der Finalsatz Allegro con brio mit seinem 6/8-Takt Spritzigkeit und Tempo:



N.B. op. 100, Finalsatz, Rhythmus 1. Thema

Analysen

Charakteristisch für das erste Thema ist die punktierte Achtel mit den nachfolgenden drei Sechzehnteln. In Verbindung mit den Oktavsprüngen und Doppelgriffen verlangt es dem Solisten großes Können und temperamentvolles Spiel ab. Die Legatobindungen bleiben zunächst Solovioline, Holzbläsern und hohen Streichern vorbehalten, wogegen die Pauken von Anfang an staccato spielen. Erst die melodische Umkehr dieses Motivs aus dem ersten Thema in der Überleitung zum reprisenartigen Abschnitt wird von allen daran beteiligten Instrumenten bis hin zu den tiefen Streichern staccato gespielt und damit der markante Charakter dieses Motivs nochmals verstärkt.

Wie im zweiten Satz ist dem Seitenthema zwar eine ähnliche Taktart (9/8-Takt) zugewiesen, die jedoch mit der Bezeichnung „Andante con anima, misterioso“ das Tempo zurücknimmt und so genügend Zeit zur Entfaltung der sanglichen Melodieabschnitte einräumt:



N.B. op. 100, Finalsatz, Rhythmus 2. Thema

Legatobindungen lassen zusätzlich das Seitenthema weicher erklingen als das erste. Der 9/8-Takt bleibt fest mit dem zweiten Thema verbunden. So kennzeichnet der Wechsel der beiden Taktarten auch die unterschiedlichen Spannungsbögen, die mit den Themen aufgebaut werden.

Allerdings bleibt der 9/8-Takt dominant, wenn sich im letzten Teil das erste Thema der Taktart des zweiten Themas anpasst (ab Takt 130). Die vielfache Wiederholung des jetzt umgekehrten Themenbeginns durch beide Fagotte, tiefe Streicher und Pauken bewirkt ein fortgesetztes Drängen, das mit zu der Stimmung beiträgt, die der Komponist in einem Kommentar als „emotionsgeladen und schicksalsschwül“ bezeichnet. Dabei kontrastiert die Staccatospielweise der beteiligten Instrumente vor allem mit den Legatoklängen der Solovioline, während die hohen Streicher fast jede Zählzeit mit Tremomoklängen ausfüllen:



N.B. op. 100, Finalssatz, T. 142-143

Die Taktart wechselt mehrfach in den Takten 142-144, zunächst in einen 3/4-Takt, danach in zwei 6/8-Takte und zurück zum 9/8-Takt¹³⁴. Diese rhythmische Verdichtung ist mit der Anweisung „voran“ verbunden und führt temperamentvoll in den Schlussteil, der dem zweiten Thema gilt. Dabei bleibt der charakteristische Rhythmus des ersten Themenmotivs erhalten, was auch rhythmisch eine Synthese der beiden Themen signalisiert.

Deutlich wird auch die besondere Rolle der Pauke, die nicht allein rhythmisch eingesetzt wird, sondern auch melodisch. Zudem erfüllt die mit ihren Paukenwirbeln an entscheidenden Stellen wie vor dem Beginn eines Themas oder dem Einsatz der Solovioline eine dramatisierende Funktion.

Harmonik

Die Verteilung der Dur- und Molltonarten in diesem Werk macht erneut die Auffassung des Komponisten von der größeren Stabilität und Konsonanz des Durgeschlechts deutlich. H-Moll als Haupttonart des ganzen Werkes beherrscht auch große Teile der beiden Ecksätze. Die Entwicklung innerhalb dieser Sätze ist allerdings unterschiedlich. Der erste Satz bewegt sich weitgehend im Rahmen des Erwarteten: Dem ersten Thema in h-Moll folgen das zweite und dritte in der parallelen Durtonart. In der Durchführung werden verschiedene Tonarten durchlaufen. Die Reprise präsentiert harmonisch nicht einfach die Wiederholung des Anfangs, sondern weist nach dem Beginn in h-Moll mit zusätzlichen Vorzeichen auf die eigentliche Zieltonart H-Dur, in der dieser Satz auch schließt. Der zweite Satz beginnt und endet durch den Da Capo-Aufbau mit E-Dur als der Tonart des ersten Themas. Ungewöhnlich entfernt ist dagegen die Tonart des Seitenthemas in a-Moll.

Der Finalsatz zeigt die Entwicklung zur Zieltonart in Dur am deutlichsten. Vom Grundton von h-Moll aus spielen die beteiligten Instrumente zunächst die drei ersten Töne dieser Tonleiter und bestätigen so den Mollcharakter. Bereits im zweiten Takt kommen außer einem leiterfremden eis noch gis und ais hinzu, womit auf h-Moll melodisch verwiesen wird. Im fünften Takt wird das gis wieder aufgegeben. Übrig

¹³⁴ Die obige Abbildung zeigt die verschiedenen Rhythmen von Solovioline (oben), Streichern (Mitte; sie spielen tremolo) sowie beteiligten Bläsern und Kontrabässen (unten).

Analysen

bleiben die Töne von h-Moll harmonisch, was sich ein paar Takte später in das natürliche h-Moll wandelt. Diese Wechsel zwischen den verschiedenen Molltonleitern geschehen mehrmals, was nicht unüblich ist, erweitern sie doch die melodischen Möglichkeiten. Vor dem Hintergrund der folgenden harmonischen Entwicklung bestätigen sie allerdings zugleich Schmidt-Kowalskis Auffassung vom instabilen Charakter der Molltonarten.

Die chromatische Abwärtsentwicklung des Anfangsmotivs in Violine I ab Takt 46 endet mit einem mehrfach wiederholten fis. Im Zusammenklang mit Fagotten, Hörnern und Streichern erweist es sich als Grundton von Fis-Dur, Dominante zu H-Dur, der Tonart des zweiten Themas. Das ais im zweiten Horn und den zweiten Violinen (T. 51) erhält auf diese Weise Leittonfunktion. Die neue Tonart wird zwar erst im zweiten Takt (53) mit dem Terzton dis eindeutig bestätigt, dafür in der Folge durch die wiederholt erklingende Tonika nachdrücklich bekräftigt. Ausweichungen von Dur nach Moll, wie in den Takten 64/65 oder 75, sind nur von kurzer Dauer und lassen das folgende Dur umso stabiler erscheinen.

Die Wiederaufnahme des ersten Themas durch die Solovioline hat Überleitungscharakter: Der Beginn in e-Moll (T. 84) kann noch als Subdominante zum vorangegangenen H-Dur aufgefasst werden. Dagegen spricht, dass hier ein genereller Vorzeichenwechsel geschieht. Eine erneute Transposition versetzt diesen Abschnitt nach a-Moll (T. 88) und führt schließlich zurück nach h-Moll (T. 92). Die melodische Umkehr des Themenanfangs, basierend auf dem Quintton fis in Fagott, Bassposaune, Pauken und Kontrabässen wird nachdrücklich über vier Takte wiederholt und so die Auflösung in die erwartete Tonika hinausgezögert. Durch diesen harmonischen Umweg wird eine Spannung aufgebaut, die sich erst mit dem tatsächlichen Beginn des reprisenartigen Abschnitts in h-Moll (T. 97) löst.

Die Verarbeitung des ersten Themas gleicht harmonisch dem Beginn. Dafür ist die Überleitung zum 2. Thema besonders dramatisch gestaltet: In den letzten drei, noch dem ersten Thema geltenden Takten der Solovioline (T. 118-120) wird jeweils ein Dominantsept-Akkord auf der Eins durch einen Orchesterschlag besonders herausgehoben. Vom G^7 geht es über E^7 und Cis^7 zum Fis^7 , um so dominantisch in das 2. Thema in H-Dur überzuleiten. Der Komponist nutzt - und nicht nur hier - mehrfach die dramaturgischen Möglichkeiten der Dominante aus, die sowohl nach h-Moll als auch nach H-Dur führen kann:

T. 97 T.121 T. 122

Fis=D h=t h oder H H=T

N.B. op. 100, Finalsatz, zur Harmonik

Traditionsgemäß würde man bei einer Reprise erwarten, dass das Seitenthema ebenfalls in der Haupttonart erklingt. Die Rondoform andererseits erlaubt die Beibehaltung der Tonart des zweiten Themas. Ungewöhnlich, aber zugleich charakteristisch für Schmidt-Kowalski ist, dass das erste Thema sich harmonisch an die Tonart des zweiten Themas anpasst, das sich in jeder Hinsicht als dominant erweist.

Zusammenfassung der Analyse von op. 100

Der Komponist kombiniert Themen, Motive und melodische Abschnitte mit immer neuen Spielweisen und erreicht durch die filigrane Verteilung auf wechselnde Instrumente des gesamten Orchesters ständig variierende Klangfarben und Klangerlebnisse. Die Verteilung der Tonarten h-Moll und H-Dur auf die beiden Themen widerspricht, wie häufig bei Schmidt-Kowalski, der Gepflogenheit, für das Seitenthema eine verwandte Tonart einzusetzen. Zugleich macht sie deutlich, dass sich der Begriff „verwandt“ für ihn eher auf seine Farbvorstellungen als auf Tonarten bezieht. Beginnt der repressenartige Abschnitt noch in der Anfangstonart h-Moll, so endet er mit einer Art Synthese aus beiden Themen in der Tonart des zweiten Themas, die sich damit einmal mehr als Zieltonart erweist. Zudem nutzt er die dramaturgischen Möglichkeiten der Durdominante für die harmonische Entwicklung in die beiden gleichnamigen Tonarten h-Moll und H-Dur, anhängig vom Thema. Auch rhythmisch werden die beiden Themen im Schlussteil durch die Anpassung des ersten Themas an das zweite verbunden.

In der Summe sind es diese Mittel, die nicht nur dem Satz, sondern dem ganzen Werk jene emotionsgeladene Stimmung verleihen, von der der Komponist in seinem Kommentar zu diesem Werk spricht. Fraglich bleibt, ob die Zuhörer auch hinsichtlich des verwandelten Atlantismotivs Schmidt-Kowalskis Auffassung folgen können oder das Werk mit seinen deutlich herausgearbeiteten Themen und der Vielfalt orchestralen Zusammenspiels einfach nur genießen.

7. Zusammenfassung

Das vielseitige Schaffen Schmidt-Kowalskis umfasst alle Gattungen außer Oper und Filmmusik. Seine Werke sind ohne Vorkenntnisse und ohne Erklärungen zu verstehen. Das liegt unter anderem daran, dass sie auf bestimmten interkulturellen Ausdrucksmustern in der Musik basieren, die, weil sie nicht oder noch nicht von gesellschaftlichen Normen überlagert sind, allgemein bekannt und akzeptiert sind, wie z.B. die Ausdrucksmuster für Freude (schnell, punktiert, laut, aufwärtsstrebende Melodik, einfache Harmonik etc.) und Trauer (langsam leise, dunkel, geringer Tonumfang, komplexe Harmonik etc.), um nur einige Aspekte aus der Vielfalt der Ausprägungen zu nennen¹³⁵. Schmidt-Kowalski komponiert seine Musik mit dem Herzen, er erlebt sie und denkt oder konstruiert sie nicht.

Was Schmidt-Kowalskis Werke außerdem von anderer zeitgenössischer und verständlicher Musik unterscheidet, ist ihre Bezogenheit auf ein in der Romantik gründendes Weltbild. So hängen seine nicht genau definierten Urbilder und Schlüsselwerke mit der Vorstellung zusammen, dass es vor Urzeiten eine harmonische Einheit der Welt gegeben hat. Daraus resultiert eine auf dem christlichen Glauben basierende Sehnsucht nach innerer Unversehrtheit, von der der Mensch jetzt schmerzhaft getrennt ist. Als Beispiel seien die Werke genannt, die um die Sehnsucht nach dem versunkenen Atlantis (op. 99, 102 und 103) kreisen. Auch die innere Nähe einer Reihe kleiner Klavierstücke z.B. zu Robert Schumanns „Kinderszenen“ zeugt von Erinnerung und Kindheit, d.h. von der Rückgewendetheit im Sinne der Sehnsucht nach etwas Verlorenem. Werke wie Wanderschatten op. 40 oder die Zauberstücke op.59, verdeutlichen durch die musikalische Schilderung eines nebelhaften Zwischenreichs bzw. einer traumhaften Stimmung ein damit verbundenes „Leiden an der Gegenwart“. Besonders sichtbar wird dies auch bei der Auswahl bestimmter außermusikalischer Vorwürfe wie der Geschichte des Dorian Gray (op. 62) oder der Camille Claudel (op. 36). Dieses „Leiden an der Gegenwart“ führt bei Schmidt-Kowalski allerdings nicht zu einem Abbild dieser Welt, sondern er entwirft ein utopisches Gegenbild, wie er auch bereits 1981 in seinem „Credo“ geschrieben hat.

Schmidt-Kowalskis Lebensauffassung wird zusätzlich gestützt durch seine synästhetische Begabung, durch die bei ihm zwei bei den meisten Menschen

¹³⁵ Nach Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut, Hrsg., „Musikpsychologie, Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen“, rororo 2002, S. 579-588: Musik und Emotionen von Helmut Rösing.

Zusammenfassung

getrennte Sinneswahrnehmungen gekoppelt sind. So setzt er die Klangfarben der Instrumente bewusst zur Umsetzung seiner synästhetischen Farbtonvorstellungen ein. Die zweifache Sinneswahrnehmung wird auch als Zeichen einer ursprünglichen universalen Einheit des Menschen gedeutet. Von daher bezieht sich Romantik bei Schmidt-Kowalski auf eine Urerlebnisfähigkeit des Menschen, die nicht an eine bestimmte Epoche gebunden und auch nicht verbrauchbar ist. Romantik ist untrennbar mit seinem Leben verbunden. Erlebbare Romantik zu schaffen ist sein Ziel.

Auslöser einer Inspiration sind bei Schmidt-Kowalski häufig aktuelle Ereignisse, die ihre emotionalen Spuren hinterlassen und so zu der Gestimmtheit führen, die ein neues Werk charakterisiert. Daher stehen bei seinen Werkbezeichnungen oft programmatische Überschriften vor Gattungs- und Tonartangaben. Formal setzt sich Schmidt-Kowalski außer mit der Liedform hauptsächlich mit der Sonatenform, bzw. der Sonatenhauptsatzform und ihren Ausprägungen in den verschiedenen Instrumentalgattungen auseinander. Expositionen werden selten wiederholt, da die Entwicklung der Themen häufig bereits Durchführungscharakter hat, wie überhaupt Durchführungen oft zu Fantasien geraten. Reprisen sind eher die Erinnerung an den Anfang oder auch das Ergebnis der Arbeit mit dem motivisch-thematischen Material. Die zunehmende Aufmerksamkeit, die Schmidt-Kowalskis Werke erfahren, hängt vielleicht auch mit vermehrten Ängsten in der gegenwärtigen Zeit zusammen. Eine große Verunsicherung in vielerlei Hinsicht lässt die Menschen nach Halt und Möglichkeiten zum Verstehen suchen. Bereits in seinem „Credo“ von 1981 schrieb Schmidt-Kowalski: „So hat mich meine ‚Lebensschule‘ zu der Ansicht geführt, dass ich den Spannungen und Problemen der Zeit nicht noch welche in der Musik hinzufügen möchte, sondern ihnen etwas entgegensetzen will, was vielleicht ‚Heilendes‘, ‚Aufbauendes‘ in die Welt bringen kann“. Dieses Sendungsbewusstsein, zusammen mit der Verantwortung gegenüber seiner synästhetischen Begabung ist der Motor, der Schmidt-Kowalski zu neuen Werken antreibt. Zugleich bezeugt es seine große Unabhängigkeit von gegenwärtigen Zeitströmungen in der Musik.

Anhang

Tabelle 4, Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis wurde von der Verfasserin in Zusammenarbeit mit dem Komponisten erstellt.

- op. 1 1. Klaviersonate g-Moll (1977)
- op. 2 2. Klaviersonate fis-Moll (1978)
- op. 3 Zwei Konzertstücke für Orgel (ohne Tonartfestlegung, 1976)
- op. 4 1. Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier (1977)
- op. 5 Sonate c-Moll für Orgel (1979)
- op. 6 Sinfonische Stücke, zwei Fantasiestücke für Klavier (ohne Tonartfestlegung, 1976/77)
- op. 7 1. Klavierquartett h-Moll (1978/79)
- op. 8 3. Klaviersonate c-Moll, Die Kleine (1979)
- op. 9 2. Klavierquartett E-Dur (1980)
- op. 10 1. Sonate h-Moll für Violine und Klavier (1980)
- op. 11 4. Klaviersonate f-Moll (1980)
- op. 12 2. Sonate fis-Moll für Violoncello und Klavier (1980/81)
- op. 13 1. Klaviertrio a-Moll (1981)
- op. 14 Fantasie b-Moll für Klavier, Wege der Nacht (1981/82)
- op. 15 1. Symphonie D-Dur für großes Orchester (1981 u. 1984)
- op. 16 Acht Bagatellen für Klavier (1981)
- op. 17 2. Sonate G-Dur für Violine und Klavier (1982)
- op. 18 2. Klaviertrio d-Moll (1981/82)
- op. 19 5. Klaviersonate es-Moll (1981/82)
- op. 20 6. Klaviersonate Fis-Dur (1982)

Anhang - Werkverzeichnis

- op. 21 Nr. 1.; Oratorium in zwei Teilen für einen Erzähler, gemischten Chor und Orchester, 'Die Suche nach dem verlorenen Land' (1982)
Nr. 2: 'Die Suche nach dem verlorenen Land', Fassung für fünf Vokalsolisten und Klavier (1985)
- op. 22 Geplant: Bearbeitung von dreistimmigen Chorliedern
- op. 23 Nr. 1: Liederzyklus für Gesang und Klavier nach Gedichten von Eichendorff, Brentano und Novalis (7 Lieder, 1981) Nr. 2: Fünf Lieder für Gesang und Klavier nach Eichendorff (1984)
- op. 24 Meditation nach eigenem Text für Sopran Alt, Tenor, Bass und Klavier, Beschwörung (1982)
- op. 25 Zwei Impromptus für Klavier h-Moll und E-Dur (1990 und 1997)
- op. 26 7. Klaviersonate c-Moll (1983/84)
- op. 27 Fantasie d-Moll für Klavier, Lebensfahrt (1984)
- op. 28 Zwölf Fantasiestücke für Klavier (1985/86)
- op. 29 Walpurgissuite F-Dur in fünf Sätzen für Kammermusikensemble (1986/87)
- op. 30 Verschollen: Volksliedbearbeitungen für ein bis drei Gitarren (1986)
- op. 31 Motette für vierstimmigen gemischten Chor und Kammerensemble, 'Der Morgenstern ist aufgedrungen' (1987)
- op. 32 1. Kammer-symphonie F-Dur (1988/89)
- op. 33 3. Sonate E-Dur für Violine (Flöte) und Klavier (1985/1988)
- op. 34 Fantasie C-Dur für Kammerorchester mit Klavier oder großes Orchester, Sternennacht (1989)
- op. 35 2. Kammer-symphonie c-Moll (1989/90)
- op. 36 Fantasieouvertüre zu 'Camille Claudel' für Klavier (1990)
- op. 37 Drei Fantasiestücke für Streichorchester (1990)
- op. 38 3. Klaviertrio A-Dur (1991)
- op. 39 Sonate C-Dur für Viola und Klavier (1992)
- op. 40 Melodram nach dem Gedicht 'Wanderschatten' von Victor Trub für Rezitator, Klarinette, Horn und Streichquintett (1992)

Anhang - Werkverzeichnis

- op. 41 12 Fantasiestücke für Klavier, Nr. 1: Aphorismen I (1992)
12 Fantasiestücke für Klavier, Nr. 2: Aphorismen II (1992)
- op. 42 Motette nach Novalis für vierstimmigen gemischten Chor, Nr. 1: Fern im
Osten wird es helle (1992)
Nr. 2: Quartettsatz C-Dur nach op. 42,1 (1992)
- op. 43 Duo D-Dur für Violine und Viola (1992)
- op. 44 Streichtrio F-Dur, (6) Nachtstücke (1992), s. op. 75,1
- op. 45 1. Streichsextett Es-Dur (1992)
- op. 46 Fantasie c-Moll für Klavier (1993)
- op. 47 1. Streichquartett D-Dur in einem Satz (1993)
- op. 48 Drei Nocturnos für Violoncello und Klavier (1993)
- op. 49 Nr. 1: Passionsmusik für Klaviertrio (1993/94)
Nr. 2: Fantasie für Klaviertrio, Auferstehung (1993/94)
- op. 50 1. Konzert d-Moll für Violine und Orchester (1994)
- op. 51 Drei Quartettsätze für Streichquartett (1994/97)
Nr. 1: C-Dur, Nr. 2: Es-Dur (Der Stern der Cherubim), Nr. 3: A-Dur
- op. 52 Konzertantes Duo f-Moll in Form einer frei variierten Passacaglia für
Violine und Viola (1994)
- op. 53 2. Streichsextett c-Moll (1994)
- op. 54 Zwei Fantasien für Gesang, Violoncello und Klavier, nach Heinrich
Heine, Nr. 1: Fragen, Nr. 2: Frieden (1995/96)
- op. 55 Drei Fantasiestücke C-Dur, G-Dur und c-Moll für Viola und Klavier (1992)
- op. 56 Lied für Bariton und Klavier nach Friedrich Nietzsche, Das Feuerzeichen
(1996)
- op. 57 2. Symphonie B-Dur, Symphonie zur Jahrtausendwende (1996)
- op. 58 Duo D-Dur für Violine und Violoncello (1996)
- op. 59 Fünf Zauberstücke für Flötenquartett (Fl., V., Va., Vc., 1996)
- op. 60 Pentagramm a-Moll für fünf Violoncelli oder Streichquintett (1996)
- op. 61 Sonate E-Dur für Violine solo (1997)
- op. 62 Klavierfantasie G-Dur, Dorian Gray (1997)

Anhang - Werkverzeichnis

- op. 63 3. Klavierquartett E-Dur (1997)
- op. 64 Hornsuite in drei Sätzen für zwei Hörner und Streichquintett oder Streichorchester (1997)
- op. 65 Nr. 1: Duo D-Dur für Fagott und Kontrabass (1998)
Nr. 2: Duo C-Dur für Horn und Bratsche (1998)
- op. 66 Fantasie D-Dur für Streichquintett (2 V., 2 Va., Vc., 1998)
- op. 67 3. Symphonie d-Moll (1997/98)
- op. 68 Drei Stimmungsbilder für Bläserorchester (1998)
- op. 69 Symphonische Fantasie für großes Orchester a-Moll, Leidenschaft und früher Tod (1999)
- op. 70 Fantasie für Hornquartett (1999/2000)
- op. 71 Geplant: Hertefeld-Symphonie für Kammerorchester
- op. 72 Variationen für Streichquintett über ‚Heil Dir, o Oldenburg‘ (1999)
- op. 73 Vier Lieder nach Gedichten von Hermann Allmers für Gesang und Klavier (1999)
- op. 74 Fantasie für sinfonisches Bläserorchester, Neuer Tag (1999)
- op. 75 Nr. 1: Traumphantasien für Streichtrio F-Dur (1992)
Nr. 2: Traumphantasien für Streichtrio B-Dur (1999/2000)
- op. 76 Meditationen an der Jahrtausendschwelle für Streichorchester (1999)
- op. 77 Trio D-Dur für Oboe, Fagott und Bassklarinette, Romantische Impressionen (1999/2000)
- op. 78 Fünf Sonette für Sopran und Klavier, nach Michelangelo, Die Brücke über die Zeit (2000)
- op. 79 Geplant: Fantasiestücke für Blockflötenquartett
- op. 80, Nr. 1: Fantasie d-Moll für Tuba und Orgel (1989)
Nr. 2: Fantasie d-Moll für Tuba und Klavier (2007 in Arbeit)
- op. 81 Niedersachsenlied für Männerchor und Blechbläser (2003)
- op. 82 Fantasie G-Dur für Mandoline und Gitarre, Romeo und Julia (2000)
- op. 83 Vier Duette für zwei Sopranstimmen und Klavier zu vier Händen, nach Gedichten von Eichendorff, Mörike und Schiller (2000)

Anhang - Werkverzeichnis

- op. 84 Konzert a-Moll für Violoncello und Orchester (2002)
- op. 85 Nr. 1: Missa in c-Moll für Orgel und gemischten 4stg. Chor (ohne Credo 2001)
Nr. 2: Credo für Orgel und gemischten 4stg. Chor (2001/2002)
Nr. 3: Missa in c-Moll für Kammerorchester und gemischten 4stg. Chor (2002)
Nr. 4: Missa in c-Moll für großes Orchester und Chor (2009)
- op. 86 Fantasie Es-Dur in drei Sätzen nach op. 45 für Orchester (2000)
- op. 87 Oldenburger Festmusik für großes Orchester (2002)
- op. 88 Fantasie b-Moll für Blechbläserquintett (2001)
- op. 89 Komposition für Blasorchester F-Dur, Hymne an den Unendlichen (2001)
- op. 90 Fantasie G-Dur für Klavier zu vier Händen, nach dem Märchen „Joringel und Jorinde“ (2002)
- op. 91 Fantasie für symphonisches Blasorchester und gemischten Chor, nach dem Gedicht ‚Gesang der Geister über den Wassern‘ von Johann Wolfgang von Goethe (2002/2003)
- op. 92 Variationen über ein eigenes Thema für Mandoline und Gitarre (2002/2003)
- op. 93 Fantasie und Fuge D-Dur für Orgel (2003)
- op. 94 Butjadinger Hymne G-Dur für Trompete und Streichorchester (2003)
- op. 95 Vier Melodramen für Sprecher und Klavier nach Parabeln und Rätseln von Friedrich Schiller (2003)
- op. 96 4. Symphonie C-Dur (2003)
- op. 97 Meditation g-Moll für Orgel (2003/04)
- op. 98 2. Streichquartett G-Dur (2004)
- op. 99 3. Sonate B-Dur für Violoncello und Klavier, Atlantis-Sonate (2005)
- op. 100 2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester (2005)
- op. 101 Vier Impressionen in g-Moll für Streichquintett oder Streichorchester (1999)

Anhang - Werkverzeichnis

- op. 102 Drei Fantasiestücke für symphonisches Blasorchester, Atlantis Trilogie (2005)
- op. 103 Symphonische Dichtung für großes Orchester, Die Wiederkehr von Atlantis (2005)
- op. 104 4. Klavierquartett Es-Dur (2006)
- op. 105 Nr. 1: Meditationen zum Volkstrauertag für Streichorchester (2006)
Nr. 2: Meditationen für Streichorchester (2006)
- op. 106 Elegie fis-Moll für Viola und Orchester
- op. 107 Die Erscheinung des Sternenkinds für Fanfarenorchester (2008)
- op. 108 Klavierkonzert g-Moll (2008)
- op. 109 Symphonische Fantasie für großes Orchester C-Dur, Bremen-Hymne (2008)
- op. 110 Symphonische Fantasien für Klavier
- op. 111 Konzert für Viola und Orchester fis-Moll (2008)
- op. 112 Symphonische Phantasie für großes Orchester über das ‚Lied von der Glocke‘ (Schiller) (2009)
- op. 113
- op. 114
- op. 115 Melodram über das ‚Lied von der Glocke‘ von Friedrich Schiller für Rezitator und Klavier (2009)
- W.o.O. Sonate für Viola und Klavier
(ohne Tonartfestlegung, wahrscheinlich 1976)
- W.o.O. Ballade e-Moll für Klavier (1981)
- W.o.O. Trio D-Dur für Flöte, Klarinette und Fagott o.J. (nach op. 23 Nr. 1, Wiegenlied)
- W.o.O. Vaterunser für vierstimmigen gemischten Chor (1982)
- W.o.O. Duo für zwei Violoncelli (1984)
- W.o.O. Zwei Fantasiestücke für Klarinette und Klavier (1988/89)

Diskographie

1. o. J. Walpurgis Ensemble, Lebensfahrt, Fantasie d-Moll für Klavier op. 27 und Streichquartett D-Dur in einem Satz op. 47, Laika/Zomba, LK 35105772.
 2. 1982, Klaviersonate es-Moll op. 19 (neben Liedern von Michael Gees), Pallas G.m.b. H., Diepholz.
 3. 1986, Schallplatte ‚Uranus‘, darauf u.a. Lebensfahrt, Fantasie d-Moll für Klavier op. 27, mit Michael Gees, Edition Collage.
 4. 1994, Thomas Schmidt-Kowalski, Nachtstücke, Walpurgis Ensemble, bei Laika/da music – LK 94-561:
 1. Quartettsatz C-Dur aus op. 51
 2. Klavierfantasie c-Moll, op. 46
 3. Nachtstücke für Streichtrio, op. 44
 4. Sonate für Viola und Klavier C-Dur, op. 55
 5. Passionsmusik für Klaviertrio, op. 49,1
 6. Quartettsatz op. 42,2 nach der Chormotette über ‚Fern im Osten wird es helle...‘ (Novalis)
 5. 1996 CD-Einspielung von Lebensfahrt, Fantasie d-Moll für Klavier op. 27 mit Martin Seeck.
 6. 1997: Cherubim-CD:
 1. Streichsextett Es-Dur op. 45
 2. Pentagramm, Streichquintett in einem Satz, op. 60
 3. Zauberstücke für Flötenquartett op. 59
 4. Der Stern des Cherubim, Quartettsatz, op. 51,3
- Einspielung mit dem Hamburger Kammerensemble
- Vertrieb über dieselben . (Besprechung durch Alexander Abendroth, 28.11.1997 in „Junge Freiheit“, Heft 49)
7. 2000, Schmidt-Kowalski, Sinfonie zur Jahrtausendwende, op. 57, Mitschnitt des 2. Teils eines Konzertes vom 06.01.2000 im Hörsaalzentrum der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, mit der Philharmonia Hungarica unter der Leitung von Manfred Neumann. Vertrieb über den Komponisten.
 8. 2000, Sternenklang-CD, mit dem Hamburger Kammerensemble, dem Stalker Ensemble, Sabine Paßow und Wilhelm Hofmann: Musikverlag Harald Brumund.

Anhang - Werkverzeichnis

1. Streichsextett Es-Dur op. 45
2. Klavierfantasie nach ‚Dorian Gray‘ op. 62
3. Ave Maria im Gebirge‘ op. 73,5
4. Klavierquartett E-Dur op. 63
5. Variation über ‚Heil Dir, o Oldenburg‘ op. 72
6. Vergiss mein nicht‘ op. 23,1

Die CD ist beim Komponisten erhältlich.

9. 2003 CD Nachstücke im Selbstverlag vom Komponisten mit der gleichen Reihenfolge wie in Nr. 4 neu aufgelegt. Die Werkbezeichnung von op. 44 ist in ‚Traumfantasien‘ geändert, ebenso die Opuszahl in 75,1 (Näheres s. Kommentiertes Werkverzeichnis). Die Sonate für Viola und Klavier op. 39 ist geändert in ‚Drei Fantasiestücke für Viola und Klavier op. 55‘ (S. Kommentiertes Werkverzeichnis).

10. 2003, Bläserensemble Allewind, darin u.a. Fantasie b-moll für Blechbläserquintett op. 88.

11. 2003, Duo Pianoworte, Die Gläserne Stadt und andere sonderbare Geschichten, darin op. 95 Schillernde Rätsel mit Bernd-Christian Schulze, Klavier und Helmut Thiele, Erzähler, Vertrieb über Duo Pianoworte.

12. 2003, Sinfonie Nr.3 d-Moll, op.67 und Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll, op. 84, mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern und Nikolai Schneider als Solist unter der Leitung von Manfred Neumann, Naxos.

13. 2004, Chilli con Tango, Musik für Mandoline und Gitarre, darin u.a. von Schmidt-Kowalski Romeo und Julia, Fantasie G-Dur, op. 82, mit Daniel Ahlert und Birgit Schwab. Vertrieb über die Interpreten.

14. 2004, Nowhere left to go, Music for Mandolin and Guitar, darin u.a.: Schmidt-Kowalski, Variationen über ein eigenes Thema op. 92, ebenfalls mit Daniel Ahlert und Birgit Schwab. Antes Edition.

15. 2005, Duo Con Uno, Fantasien für vier Hände, darin u.a. Fantasie nach dem Märchen Joringel und Jorinde, op. 90, mit Karin Ewers und Kristine Völtz. Melisma Musikproduktion Wiesbaden.

16. 2005, Sinfonie Nr.4 C-Dur op. 96 und Konzert für Violine und Orchester Nr.2. h-Moll op.100, mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern und Gernot Süßmuth als Solist unter der Leitung von Manfred Neumann, Naxos.

17. 2006, Asturias, mit dem Brabant Fanfare Orkest, darin u.a. die Atlantis-Trilogie op. 102, Bronsheim Musiekuitgeverij.

18. 2009, Sonaten für Violoncello und Klavier, mit Alexander Baillie, Vc. und Lames Lisney, Kl., Naxos.

Anhang - Werkverzeichnis

1. Sonate d-Moll op. 4
2. Sonate fis-Moll op. 12
3. Drei Nocturnos op. 48
4. Sonate B-Dur op. 99

19. 2009, Symphonische Dichtungen, Leipziger Symphonie Orchester unter Leitung des Komponisten, Naxos.

1. Sternennacht op. 34
2. Meditationen zum Volkstrauertag op. 105
3. Elegie für Viola und Orchester fis-Moll op. 106
4. Leidenschaft und früher Tod op. 69
5. Die Wiederkehr von Atlantis op. 103
6. Impressionen in g-Moll op. 101

20. 2009, Schiller beflügelt, u.a.: „Das Lied von der Glocke“ op. 115, duo pianoworte mit Helmut Thiele und Bernd-Christian Schulze, Kl.

Zu beziehen über musicaphon.

21. 2010, by querstand, einem Label des Verlags Klaus-Jürgen Kamprad.

1. Konzert für Klavier und Orchester in g-Moll op. 108
2. Konzert für Viola und Orchester in fis-Moll op. 111
3. Symphonische Phantasie für großes Orchester über „Das Lied von der Glocke“ op. 112

Literatur

Adorno, Theodor W., Philosophie der Neuen Musik, Tübingen 1949, Dissonanzen in der verwalteten Welt, Göttingen, 1956

Altmann, Günter, Musikalische Formenlehre, K.G. Saur, München, 1989

Baer, Ena von, Pezold, Hanz, Hgb., Teure Freundin, Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck, Leipzig 1964, Nachdruck bei Dausien, Hanau

Bek, Josef, Erwin Schulhoff, Leben und Werk, von Bockel Verlag, Hamburg 1994

Bialas, Günter, Fünfzig Jahre 'musica viva' - und was jetzt? In Ulm, Renate, Hrgb., Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995, Mainz, München 1995, S. 20-25

Brockhaus Riemann, Musiklexikon, Serie Schott Pieper, Mainz, München 1989

Bruchhäuser, Wilfried W., Hrgb. Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponisten-Verband, Berlin, 1987

Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf, Rösing, Helmut, Hrgb., Musikpsychologie, Handbuch, rororo, 4. Aufl. 2002

Dahlhaus, Carl, Hrgb., Funk-Kolleg Musik in 2 Bänden, Fischer Taschenbuch Verlag 1981

Dibelius, Ulrich, Moderne Musik nach 1945, Piper, München, Zürich, 1998

dtv-Atlas zur Musik, 2 Bände, Hrgb., Ulrich Michels, Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, München, Kassel, Basel, Tours, London, 1987

Einstein, Alfred, Die Romantik in der Musik, Wien, 1950

GEMA Nachrichten 2003, Ausgabe 168, Nov. 2003

Glosser, Herbert, Immer im Einsatz: Neithart Bethke, in Musik und Kirche, 6/2003, Kassel

Harenberg, Bodo, Harenberg Komponistenlexikon, Harenberg Lexikon Verlag 2001

Höcker, Karla, Sinfonische Reise, Bertelsmann, Gütersloh, 1956

Holländer, Peter, Geschichte der Klaviermusik, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1989,

Holliger, Heinz, Hartmann sollte uns ein Beispiel sein, in eine Sprache der Gegenwart, Hrgb. Rente Ulm, Mainz, München 1995

Huth, Ch. A. B., Farbige Noten, Leipzig, 1888

Anhang

- Jewanski, Jörg und Sidler, Natalia, Farbe, Licht, Musik, Synästhesie und Farblichtmusik, Bern 2006
- Kinsky, Georg (Verf.) und Hans Halm (Hrsg.) Das Werk Beethovens, Henle Verlag München, 1955/1983
- Kloiber, Rudolf, Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie, Wiesbaden 1981
- Krahnert, Sebastian, Hrsg., Furtwängler-Studien I, Berlin 1998
- Kreft, Ekkehard, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, (3. Teil), Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/M, Berlin, 1999
- Krenek, Ernst, Im Atem der Zeit, Erinnerungen an die Moderne, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1998
- Kühn, Clemens, Formenlehre der Musik, dtv/Bärenreiter, Kassel, 1989
- Loef, C, Farbe-Musik-Form, Göttingen, 1974
- MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Hsg. Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in NRW, Noxxon Verlag, Recklinghausen, 1999, abgekürzt MM::99
- Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil und Sachteil, neu
- Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 03.02.1835
- Rummenhüller, Peter, Romantik in der Musik, dtv, 1989
- Sacks, Oliver, Musicophilia, Alfred A. Knopf, New York, Toronto, 2008
- Sauter, Franz, Die tonale Musik, Anatomie der musikalischen Ästhetik, Books on Demand, Hamburg, 2003
- Schmierer, Elisabeth, Fontaine, Susanne, Grünzweig, Werner, Brzoska, Matthias, Hrsg., Töne, Farben, Formen, Über Musik und die bildenden Künste, Laaber Verlag, 1998
- Sloterdijk, Peter, Weltfremdheit, Frankfurt/M, 1993
- Smilek, Daniel, Mike J. Dixon, Cera Cudahy und Philip M. Merikle von der Universität von Waterloo, Kanada, "Synesthetic Color Experiences Influence Memory", veröffentlicht in der „American Psychological Society, Band 13, 06.11.2002, S. 548 – 552
- Sorg, Würffel, Hrsg., Tonalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, München, 2006
- Stadler, Klaus, Hrsg., Lust an der Musik, Piper, München, Zürich, 1984
- Steiner, Rudolf, Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen, Rudolf Steiner Verlag, Dornach /Schweiz, 1991

Anhang

Stockhausen, Karlheinz, Texte zur Musik 1970-1977, DuMont Dokumente, Köln 1978, Bd. 4

Ulm, Renate, Hrgb., Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995, Mainz, München 1995

Ulm, Renate, Die 9 Symphonien Beethovens, dtv/Bärenreiter, Kassel, 1995

Werner Thärichen, Paukenschläge - Furtwängler oder Karajan, Berlin, Zürich 1987

www.alfred-koerppen.de, 26.06.08 und 10.02.10

www.edition-haessy.de, 26.06.08 und 10.02.10

www.gereonkrahforst.com, 26.06.08 und 10.02.10

www.medek.net, 26.06.08 und 10.02.10

www.michaelgees.de, 26.06.08 und 10.02.10

www.ostdeutsche-biographie.de, 26.01.09 (Zu Philipp Fürst zu Eulenburg und Hertefeld)

www.wikipedia.org.Edwin Redslob, 16.05.10