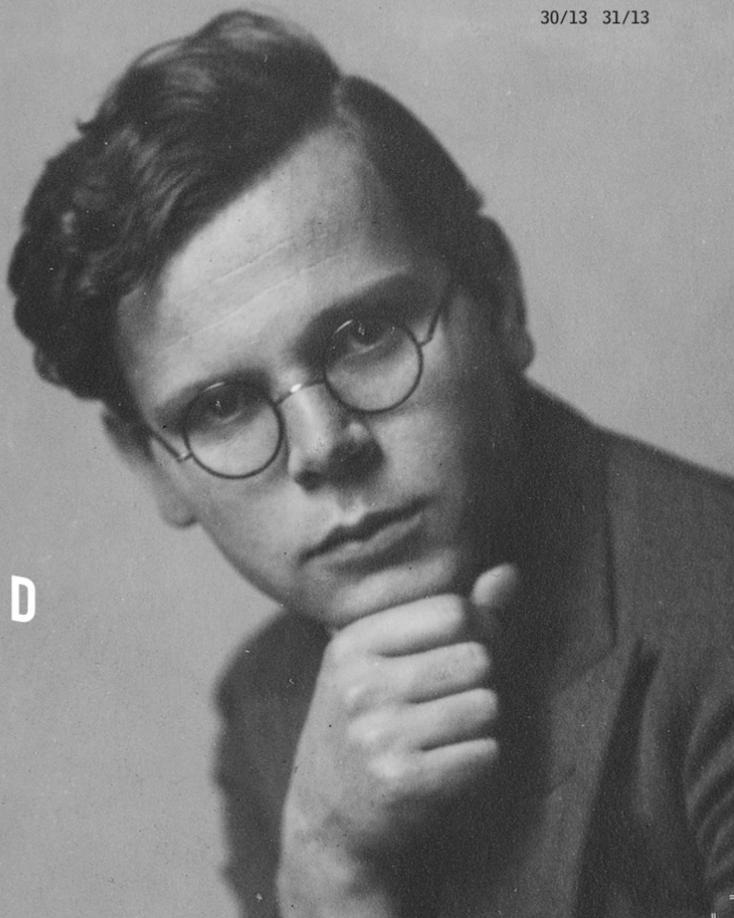


Z

hdk

30/13 31/13

**ERICH
SCHMID**



CD 1 Sonatine für Violine und Klavier op.1 (1929)

Sabina Curti – Violine / Jonas Zürcher – Klavier

- 01 Zart bewegt
- 02 Scherzando
- 03 Langsam. Variationen
- 04 Sehr bewegt

Drei Klavierstücke (1929)

Cristina Silvestru – Klavier

- 05 Fließende Achtel
- 06 Langsame Achtel
- 07 Rasch und leicht

**Notturmo für Oboe, Klarinette / Bassklarinette,
Violine und Violoncello op.10 (1935)**

Simon Mantel – Oboe / David Jud – Klarinette /

Sabina Curti – Violine / Katharina Litschig – Violoncello

- 08 Sehr langsam (Meditation)
- 09 Bewegt (Action I)
- 10 Ruhig schreitend (Canon)
- 11 Fließend (Action II)
- 12 Ruhige Viertel. Variationen (Conclusion)

Splitter für Klavier (1941)

Jonas Zürcher – Klavier

- 13 Kleiner Marsch
- 14 Intermezzo I, «Frisch auf, gut G'sell»
- 15 Kleiner Walzer
- 16 Intermezzo II, «Wach auf mein's Herzens Schöne»
- 17 Berceuse
- 18 Intermezzo III, «Sur le pont»
- 19 Foxtrott

Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op.5 (1931)

*Lucia Granados – Klarinette / Katharina Litschig – Violoncello /
Cristina Silvestru – Klavier*

- 20 Im Tempo eines Marsches
- 21 Variationen
- 22 In raschem Tempo

Einstudierung CD 1: Burkhard Kinzler

CD 2 **Drei Sätze für Orchester op.3 (1930, revidiert 1936)**
Orchester der ZHdK, Stefan Asbury (Leitung)

- 01 Gehende Viertel
- 02 Variationen für 12 Soloinstrumente
- 03 Rasche Viertel – Grazioso

Erich Schmid / Erich Itor Kahn: Six Epigraphes antiques (1932–33)
Orchesterfassung von Debussys Original für Klavier zu 4 Händen

Radio-Sinfonieorchester Basel, Erich Schmid (Leitung)
Aufnahme vom 11.9.1978

- 04 Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été
- 05 Pour un tombeau sans nom
- 06 Pour que la nuit soit propice
- 07 Pour la danseuse aux crotales
- 08 Pour l'Égyptienne
- 09 Pour remercier la pluie au matin



Die vorliegende Doppel-CD dokumentiert das Schaffen des Schweizer Komponisten und Dirigenten Erich Schmid (1907–2000) mit Einspielungen durch junge Interpreten, die an der Zürcher Hochschule der Künste studieren. Schmid war Schüler von Arnold Schönberg in Berlin und zählte zu den produktivsten Künstlern des vergangenen Jahrhunderts in der Schweiz. Dies wird besonders in seiner dreifachen Funktion als Komponist, Bearbeiter und Interpret deutlich. Seine Konzerte in der Tonhalle Zürich und mit dem Radio-Orchester Beromünster setzten bei der Interpretation zeitgenössischer Werke Massstäbe. Dieses vielfältige Schaffen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist Zweck dieses Tonträgers wie auch der Erich Schmid Edition. Letztere umfasst die Edition der Kompositionen von Schmid, wobei bei Boosey & Hawkes bereits die Werke Drei Sätze für Orchester op. 3, Notturmo op. 10 und die Vier Chöre a cappella op. 15 publiziert werden konnten. Im Rahmen der Erich Schmid Edition erschien auch dessen Autobiographie, die einen tiefen Einblick in das vielfältige Schaffen von Schmid sowie sein geistiges Umfeld bietet. Sie wird ergänzt durch einen Quellenband, der die brieflichen Kontakte von Schmid etwa mit Anton Webern, Arnold Schönberg, Hermann Meier oder Michael Mann präsentiert. Ein Band mit Schmid's Konzertprogrammen, ein Verzeichnis aller im Schweizer Radio vorhandenen Aufnahmen der Dirigate Schmid's sowie zahlreiche unveröffentlichte Bilder zu dessen Leben runden die Publikation ab.

Lukas Näf

Sonatine für Violine und Klavier op. 1

Opus eins – eine mit unmissverständlichem Selbstbewusstsein gesetzte Zahl. Dem Werk sind freilich etliche vorausgegangen, die aber durch diese Zahl vom 22-jährigen Komponisten «gelöscht» wurden. Der zarte Anfang mag an den Beginn von Schönbergs «Pierrot lunaire» erinnern: eine siebentönige fallende Klaviergirlande, aber nicht als Ornament, sondern in eine Richtung gestreckt, mehr struktural als gestalhaft, bereits das intervallische Programm des Folgenden enthaltend. Eine Pendelbewegung ist das zweite Element, aus dem Rest des ersten gebildet und seinerseits mit dem Repetitionsprinzip das dritte vorausnehmend: schnelle Pulsationen eines Tons. Das erste melodische Thema beginnt einfach durch Oktavversetzung der ersten beiden Girlandentöne. Die vier kurzen Sätze sind nicht Miniaturen, sondern Teile einer sich über das Ganze erstreckenden Durchführung. Trotzdem hat jeder Satz seinen besonderen Charakter und eine eigene Form. Der dritte ist mit «Variationen» bezeichnet.

Als Schönberg anlässlich eines Aufenthalts in Frankfurt diese Sonatine aus dem Jahr 1929 hörte, lud er Erich Schmid ein, in seine Berliner Klasse zu kommen.

Notturmo für Oboe, (Bass-)Klarinette, Violine und Violoncello op.10

Das 1935 in Glarus komponierte fünfsätzig Notturmo nimmt im quantitativ schmalen Œuvre Erich Schmid's eine zentrale Stellung ein. Kerngedanke ist der Kanon – im weitesten Sinn des Wortes. «...dass Freiheit nur Sinn erhält durch Canon», schreibt er einmal. Ein «reiner» Kanon ist allerdings nur der dritte Satz des Notturnos, die Mitte (wieder!), ein zweiteiliger Umkehrkanon für Oboe und Bassklarinette. Die Rhythmik ist hier ganz atypisch für Schmid: Betonung der starken Takteile mit archaischen Halben. Nur zwei Töne bilden dieses Gerüst: F und C. Gegen diese demonstrative Stabilität bewegen sich die gegenläufigen Melodien mit den wiederum in 3×4 gruppierten 12 Tönen: einem alle Intervalle enthaltenden Tetrachord, einer diatonischen und einer chromatischen Gruppe. Als sollte alles in einer knappen Minute gesagt werden. Dazu kontrastieren der zweite und der wunderbar entspannte vierte Satz mit seiner langen, anrührenden Klarinetten-Kantilene, die locker umspielt wird von den beiden Streichinstrumenten – in einem Kanon ganz anderer Art: als spielerische Begleitung.

Die etwas ausladenderen Ecksätze sind Kunst von allerhöchster Subtilität, tonräumlich weitgespannt und voller klanglichem Reichtum.

Der erste Satz ist freilich auch kanonisch gebaut: Als vierstimmiger Doppelkanon mit vielen rhythmischen Freiheiten und einer so durchlässigen Satzstruktur, dass man sich in dem vielfältigen Beziehungsnetz hörend frei bewegen kann. Noch grössere Freiheit gibt uns der fünfte Satz, der mit «Variationen» betitelt ist, die freilich mit den Variationen der Drei Sätze für Orchester op.3 und des Klarinetten-trios op.5 kaum mehr etwas gemeinsam haben. Imitatorische und bisweilen gar kanonische Gänge sind auch hier allgegenwärtig. Es ist wie ein Bild tönender Gemeinschaften.

Erich Schmid mochte keine programmatischen Titel. Für eine Pariser Aufführung des Notturnos 1978 hat er sich überreden lassen, dem Publikum zuliebe doch in diese Richtung zu gehen. Die gewählten Bezeichnungen sind abstrakt genug, um nicht zu illustrativem Hören zu verleiten: «Meditation – Action I – Canon – Action II – Conclusion». In einem privaten Gespräch hat er mehr verraten: Zum ersten Satz sagte er, dass der sternklare Nachthimmel über den Glarner Bergen und der Gedanke an die vor Jahrhunderten hier entstandenen demokratischen Formen und Gesetze (Kanon!), die in einer aus den Fugen geratenen Welt auch durch schweizerische Anpasser gefährdet gewesen seien, in ihm die Konzeption dieses ersten Satzes, und die des ganzen Werks, ausgelöst haben.

Drei Sätze für Orchester op. 3 Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 5

Beide wurden 1930/31 komponiert und laden ein zu einem Vergleich von Schmid's Komponieren unmittelbar vor, während und nach der Studienzeit bei Schönberg. Schmid sagte zwar im Rückblick, die Wahl, zu Schönberg zu gehen, sei auch stark eine Wahl für die Stadt Berlin gewesen. Wien behagte ihm weniger, obschon er dort bei Webern und Berg hätte arbeiten können, die ihm (vor allem der erste) innerlich näher standen als Schönberg.

Die Drei Sätze op. 3 bilden den Abschluss von Schmid's Frankfurter Studienzeit bei Bernhard Sekles. Laut eigenem Zeugnis konnte er allerdings bei diesem nichts mehr lernen. Ganz selbständig entwickelte er nun seine Musik in die Richtung der Wiener Schule. Noch in Frankfurt entstanden im Frühjahr 1930 «Variationen für 12 Soloinstrumente», die mit zwei nur wenige Wochen später entstandenen Sätzen für grosses Orchester das Mittelstück der Drei Sätze op. 3 bilden. Bereits im April des folgenden Jahres schrieb er wieder einen Variationensatz, um den er nachträglich die zwei weiteren Sätze zum Trio op. 5 baute. Diese Variationen hat er noch in Berlin als selbständiges Stück mit Studienfreunden in einem Hauskonzert aufgeführt.

Beide Variationen-Sätze beginnen mit einem sehr kurzen Thema. Im zweiten Orchesterstück des op. 3 sind es nur sieben Takte, eine Klarinetten-Kantilene, die sich grosszügig über zweieinhalb Oktaven aufschwingt und im Offenen hängenbleibt. Diese Offenheit zum Ende hin eignet auch einigen der sieben Variationen und vermeidet so den additiven Charakter traditioneller Variationsfolgen. Im zweiten Satz des Trios op. 5 spielt wiederum die Klarinette allein das Thema. In nur fünf weiträumigen Takten präsentiert es eine geschlossene Form mit Vorder- und Nachsatz, bestehend aus einer Folge von raffiniert verknüpften kurzen Motiven. Die erste Variation bringt das ganze Thema eine Oktave tiefer im Cello, die zweite teilt es auf über verschiedene Register des Klaviers. Es mag überraschen, dass dieses Stück, nach einigen Monaten Unterricht bei Schönberg geschrieben, viel «klassischer» daherkommt als der frühere Variations-Satz von 1930. Gerade weil Schönberg um das zentrifugale Potenzial seiner Neuerungen wusste, orientierte er sich im Unterricht formal an Musik der «klassischen Schule», vor allem an Brahms. Unmittelbar vor dem Trio schrieb Schmid bei Schönberg das Streichquartett op. 4, dem er später, nicht ohne Ironie, den Untertitel «in modo classico» gab.

Sowohl in den Orchesterstücken wie im Trio tragen die beiden Sätze, die das Variationen-Exercitium umgeben, viel freiere, wil-



dere Züge. Dass sich darin auch bereits sogenannte Reihen verbergen, wird sich den Hörenden kaum mitteilen. In den Orchesterstücken sind es nur teilweise zwölftönige, im Trio dann konsequenter die klassischen Zwölftonreihen, und zwar für jeden Satz eine eigene. Die viel diskutierten Fragen um die Dodekaphonik interessierten, wie Schmid berichtete, Schönberg im Unterricht überhaupt nicht. Er arbeitete mit seinen Studierenden vor allem an rhythmischen und formalen Problemen. In den Orchesterstücken sind die Ecksätze formal recht frei, im Trio steht über dem ersten Satz «im Tempo eines Marschs», und das Schlussstück trägt Züge eines Rondos. Schmid's Versuch, in seiner ersten Unterrichtsstunde bei Schönberg, zur Eigenanalyse aufzufordern, dem ersten, recht wilden Orchester Satz Züge einer Sonatenform zuzusprechen, wurde vom Meister böse zerzaust ...

Die Uraufführung des Trios fand 1933 in Basel statt, diejenige der Orchesterstücke in Anwesenheit des Komponisten sechzig (!) Jahre später, anlässlich des jährlichen Festes des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Dieser Komponistenverband hatte Erich Schmid nach der Uraufführung der Sonatine op.1 während 62 Jahren keine Aufführung mehr zugestanden und die Orchesterstücke auch in der 1936 geschriebenen Revision samt der frühen «Rilke-Suite» op. 2 abgelehnt.

Drei Klavierstücke (1929) und Splitter (1941): Zwei Nebenwerke für Klavier

In den Sommerferien 1929, wieder einmal im Balsthaler Elternhaus, schrieb Erich Schmid innerhalb der letzten zwei Augustwochen die Drei Klavierstücke. Es sind nicht, wie man früher gelegentlich angenommen hat, Vorstudien zum offiziellen Opus 1, der ersten Sonatine vom Juni dieses Jahres, oder zur «Rilke-Suite» op. 2, die in der ersten Fassung offenbar schon im Frühjahr 1929 vorlag. Wahrscheinlich diente die zügige Ausarbeitung der drei Stücke dem jungen Komponisten zur Bestätigung der neu gewonnenen, entscheidenden Entwicklungs-Etappe seines Komponierens. Damit konnte er auch ohne äusseren Aufwand selbst am Klavier spielend zeigen, wo er stand. Zur ersten öffentlichen Aufführung kam es aber erst im Dezember durch den befreundeten Pianisten Fritz Malata. Die Drei Klavierstücke erhielten keine Opus-Zahl und wurden später auch nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen. Die satztechnische Faktur dieser Musik ist einfacher als die der Opera 1 und 2. Wahrscheinlich handelt es sich um eine bewusst vollzogene Reduktion auf wenige Intervalle, vor allem kleine Terzen und Quartan, oft in geradlinigen Folgen eher struktur- als gestalthaft. In diesen relativ engen Grenzen gelingen dem Komponisten aber erstaunlich viele reichhaltige Ausdrucksbereiche. Mit dem ersten

Orchesterstück aus op. 3 wird er freilich deziert aus diesem kleinen Garten ausbrechen.

Zu Splitter (Kleine Suite für Klavier), von dem uns eine eigenhändige Abschrift von 1986 vorliegt, schreibt Schmid:

«Einige Bemerkungen zu diesen kleinen Stücken. Es handelt sich durchwegs um Gelegenheitskompositionen, entstanden aus der Lust, sich auch in einer Art freitonalem Stil auszudrücken. So entstanden in gewissen Zeitabständen kleine Charakterstücke und Volksliedbearbeitungen, die ich nun zu einer kleinen Suite geordnet habe. Zur gelegentlichen Ergötzung – so hoffe ich – sowohl am Spiel wie zum Amusement eventueller Zuhörer.»

Splitter heisst die kleine Suite vermutlich erst seit 1986. Der abschliessende köstliche Foxtrott entstand schon 1935, in der Zeit des Notturno (!), die übrigen sechs Sätzchen allesamt innert weniger Tage im Juni 1941: die zauberhafte Berceuse mit dem stockenden Gesang zusammen mit dem ersten Intermezzo am 6. des Monats, der reizende Kleine Walzer am 7. Die in den drei Intermezzi verwendeten Lieder heissen «Frisch auf gut Gsell», «Wach auf meins Herzens Schöne» und «Sur le pont...» Wenige Tage nach diesem unnummerierten Opusculum schrieb Schmid den tiefgründigen dritten Gesang nach Michelangelo aus op. 12:

«Entgangen, Herr, der Bürde». Wen Schmid mit dem einleitenden Marsch in den Splittern parodiert, ist angesichts der Anzahl möglicher, auch schweizerischer Adressaten nicht so leicht eruierbar. Zwischen Parodien – oder etwas feiner: Ironien – gibt es aber auch immer wieder den einen oder anderen Herzens-ton, den wir aus allen Werken Schmidts kennen. In seiner Autobiographie schreibt Schmid:

«Alle diese kleinen Stücke sind in einem frei-tonalen Stil geschrieben. Ich hatte ja immer wieder das Bedürfnis, mich auch mit tonalen Mitteln auszudrücken. Das war dann gewissermassen ein rein «artistisches» Vergnügen und ist vielleicht auch ein Ergebnis der «Schule Schönberg». Ich erinnere mich an Schönbergs Ausspruch: «Sie werden sehen, dass ich auch wieder einmal tonal komponieren werde.»»

Roland Moser



Erich Schmid und Erich Itor Kahn: Six Epigraphes antiques

Die Orchesterbearbeitung von Claude Debussys 1914 entstandenen Six Epigraphes antiques für vierhändig gespieltes Klavier entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Erich Itor Kahn. In seiner Autobiographie gab Schmid die Umstände der Entstehung wieder: «Wir spielten oft 4-händig, Schubert, Mozart etc. Bei dieser Gelegenheit lernten wir auch Debussys <Six Epigraphes antiques>, die entzückende Suite für Klavier zu 4 Händen kennen. Wir waren so fasziniert von dieser Musik, dass wir uns entschlossen, das Werk für Orchester zu instrumentieren. Die gemeinsame Arbeit war höchst interessant und machte uns viel Spass. Nachdem wir die Arbeit beendet hatten, zeigten wir sie Rosbaud, der fasziniert war und sich entschloss, das Werk aufzuführen» (Alle zitierten Dokumente befinden sich im Nachlass Erich Schmid in der Zentralbibliothek Zürich).

Schmid und Kahn kannten sich seit 1927, als sie gemeinsam am Hoch'schen Konservatorium von Frankfurt bei Bernhard Sekles Komposition studierten. Seit 1928 war Kahn zudem enger Mitarbeiter von Hans Rosbaud am Südwestdeutschen Rundfunk und bewirkte, dass auch Schmid dort arbeiten konnte. So setzte sich Rosbaud für die Aufführung der Bearbei-

tung seiner beiden Mitarbeiter ein, obwohl er besonders nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Radio angefeindet war.

Die Aufführungsumstände waren sowohl für Schmid als auch für Rosbaud heikel, durfte die Mitarbeit von Kahn doch keinesfalls publik werden: «Da Erich Kahn Jude war, durfte das Werk keinesfalls unter seinem Namen aufgeführt werden, und so musste es als <instrumentiert von Erich Schmid> auf dem Programm stehen. Erich [Kahn], der damals in Paris lebte, konnte also der Aufführung nicht beiwohnen, hörte sie aber über den Rundfunk. Und ich durfte meine Partitur nicht aus den Händen geben, weil darauf natürlich auch der Name E.I. Kahn stand. Ich hörte also die Proben auf einem der hintersten Plätze des Saales. – Die Aufführung war natürlich für mich ein Erlebnis besonderer Art und ich konnte feststellen, dass unsere Instrumentation wirklich sehr reizvoll und auch interessant ist. Während den Proben konnte man auch da und dort noch Änderungen anbringen». Die Aufführung fand im Rahmen eines Saalbau-Konzertes am 5. Februar 1934 mit dem Frankfurter Rundfunk-Symphonie-Orchester statt. Neben den «Sechs alten Inschriften», wie das Werk eingedeutscht genannt wurde, erklangen Kompositionen von Lothar Windsperger, Haydn, Busoni, Wagner und Respighi. Die Leistung von Kahn und Schmid fand in den Kritiken des

Abends kaum Erwähnung. Die Aufführung wurde vom Südwestdeutschen Rundfunk übertragen, doch Kahn gewann von dieser Sendung nur ein «undeutliches Bild», wie er Schmid in einem Brief vom 6. Juni 1934 schrieb. Einen besseren Eindruck vermittelte ihm hingegen eine Schallplattenpressung des Konzertes, die ihm Rosbaud zukommen liess.

Drei Wochen nach der Uraufführung berichtete Schmid ausführlich an Kahn: «Und zunächst eine Beurteilung unserer Werkdarstellung. Das erste Stück klingt im allgemeinen sehr einfach und wirkt eigentlich wie ein Praeludium. Wunderbar der Einsatz der Streicherakkorde in Takt 6! Wie ein Windzug! Ebenfalls gut und nicht aufrichtiglich das forte-Tutti (C-Dur) nach dem «poco piu mosso»» (Brief von Schmid an Kahn, 24. Februar 1934). Mit grösster Genauigkeit empfahl Schmid auf Grund der Erfahrung in Frankfurt Änderungen in der Instrumentation, die Kahn sorgfältig prüfte. Als Beispiel kann der Beginn des zweiten Stücks, «Pour un tombeau sans nom», angeführt werden, der in Frankfurt mit der Bratsche alleine ausgeführt wurde. Kahn plädierte aber für die Parallelführung der Melodie in Klarinette und Bratsche mit der Begründung: «Die Klar. gibt die Rundung, die Substanz, die Bratsche den Charakter» (Brief von Kahn an Schmid, 30. Juni 1934).

Zu diesem Zeitpunkt war auch eine Veröffentlichung der Bearbeitung ein Thema, wobei zwei Probleme gelöst werden mussten. Es war unmöglich, das Werk unter den Namen beider Autoren zu veröffentlichen, weil dadurch Hans Rosbaud in Gefahr gebracht worden wäre. Zudem war in jener Zeit eine Bearbeitung der Six Epigraphes antiques von Ernest Ansermet entstanden, die 1939 beim Verlag Durand gedruckt wurde und in Winterthur zur Aufführung gebracht werden sollte (Brief von Werner Reinhart an Schmid, 28. Juli 1934). Für Kahn stand fest, dass Schmid unter diesen widrigen Umständen als alleiniger Herausgeber auftreten sollte: «Es ist ganz klar und bedarf keinerlei weiterer Überlegungen, daß das Werk vorläufig nur unter Deinem Namen segeln muss, wo es auch erscheinen oder aufgeführt werden sollte. Du brauchst Dir darüber keinen Kummer zu machen – Du bist doch mein Freund» (Brief von Kahn an Schmid, 30. Juni 1934). Trotz dieser Zusicherung von Kahn kam eine Publikation nicht zustande, hingegen die mehrfache spätere Aufführung durch Schmid rund vierzig Jahre nach der Uraufführung in England, Deutschland und am 11. September 1978 in der Schweiz im Rahmen eines Konzertes mit dem Radio-Sinfonieorchester Basel im Stadtcasino Basel.

Claude Debussys *Six Epigraphes antiques* (L 131) sind das Resultat einer langen Beschäftigung mit den Gedichten Les Chansons de Bilitis vom befreundeten Schriftsteller Pierre Louÿs. Zuerst vertonte Debussy drei der Gedichte für Singstimme und Klavier und nannte sie *Trois Chansons de Bilitis* (1897–98). Um 1900 bat ihn Louÿs, eine umfangreiche Bühnenmusik (*Chansons de Bilitis*) für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta zu schreiben, deren Partitur heute nicht mehr vorhanden ist. Offensichtlich wollte Debussy die Substanz dieses Werkes erhalten und so überführte er 1914 Teile der Bühnenmusik in ein Klavierstück zu vier Händen mit dem Titel *Six Epigraphes antiques*. Wie der Titel suggeriert, besteht der Zyklus aus sechs kurzen Stücken, die sehr unterschiedlichen Charakters sind, aber durch eine bogenförmige Gestaltung als Einheit zu erkennen sind.

Das erste Stück I. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été / An Pan, den Gott des Sommerwindes* stellt das pentatonische Thema in der Flöte und Oboe vor und offenbart schon die Stossrichtung der Bearbeitung von Schmid und Kahn. Nicht ein homogener, von den Streichern geprägter Mischklang wie bei Ansermet steht im Vordergrund, sondern ein dem Orchesterwerk Debussys verwandter Spaltklang. Mit der Übergabe des Themas an die Oboe (T. 4) setzt die Begleitung ein, die neben den

Klarinetten auch Flageolett-Klänge der Harfe präsentiert. Die Bogenform des Stücks, die von der reprisenhaften Gestaltung des ursprünglichen Gedichts (*Chant pastoral*) herrührt, erfasst der Hörer auch musikalisch durch die verkürzte Wiederkehr des Themas. Der Mittelteil offenbart einen treffenden Anklang an folgende Gedichtstrophe: «Moi, j'arrache la laine au dos blond des moutons pour en garnir ma quenouille, et je file.» Zu einer engmaschigen Melodie in Bratsche und Fagott erklingt nur in den Flöten eine feine Begleitfigur, die das Drehen des Spinnrades realistisch abbildet. Ansermet legt die Drehfigur zwar auch in die Flöten, verdoppelt aber noch mit zwei Harfen, was zu einem zu dominanten Klangteppich führt.

Eine triste Stimmung herrscht in II. *Pour un tombeau sans nom / Auf ein namenloses Grab* – wiederum dreiteilig gegliedert –, wenn bei Schmid/Kahn die gedämpften Trompeten das Eingangsthema vortragen. Das ist genau die Stelle, die Gegenstand der Diskussion nach der Uraufführung 1934 war. Schmid konnte sich nicht mehr genau erinnern, dass parallel zu den Klarinetten auch die Bratschen mitlaufen sollen: «Die Klar. gibt die Rundung, die Substanz, die Bratsche den Charakter.» Debussy arbeitet in diesem Stück hörbar mit musikalisch-rhetorischen Figuren, die den Abstieg ins Grab (T. 2–3) verdeutlichen. In der Reprise (ab T. 25) präsentieren sowohl Schmid/

Kahn als auch Ansermet das Thema vom Fagott begleitet; die abschliessende Coda mit einer Serie von Verzierungen kommt hingegen in den Flöten, wie bei Schmid/Kahn, besser zur Geltung, als in der Bratsche, wie bei Ansermet.

Eine ähnliche Stimmung und eine vergleichbare formale Gestaltung findet sich auch in III. *Pour que la nuit soit propice / Dass die Nacht uns gnädig sei*. Es ist ein Flimmern und Schwirren, das Abbild in Musik gefunden hat und dessen Erzeugung Schmid/Kahn anders lösen als Ansermet. Eher traditionell legen die Streicher bei Ansermet einen tremolierenden Teppich, der durch die Harfe (Oktavsprünge in Sechzehntel) ergänzt wird. Schmid/Kahn präsentieren die Oktavgeste hingegen in den hohen Streichern und der Harfe und erreichen durch Flageolettklänge in den Celli und 2. Geigen eine zusätzliche klangliche Bereicherung. Die Melodielinie liegt in den Bläsern (Oboe und Fagott), wird aber für die Wiederholung (T.3) in das Solocello transferiert, was Abwechslung schafft. Das Fanfarenmotiv des Mittelteils (ab T.13) platziert Schmid/Kahn etwas schematisch, aber klanglich einleuchtend, ins Horn und heben den ersten Schlag einer Gruppe durch einen Tamburineinsatz gekonnt hervor. Dies ist bei Debussy zwar nicht vorgegeben, doch wird dadurch die Fokussierung auf den Rhythmus weitaus plausibler. Die von Kahn in seine Partitur eingetragene

Übersetzung des IV. Satzes: *Pour la danseuse aux crotales / An die Schlangentänzerin*, die so auch im Programmheft der Uraufführung zu finden ist, ist verwirrend, was mit der Doppeldeutigkeit des Wortes «crotales» zusammenhängt. Das Wort bedeutet nicht nur Fingercymbeln, sondern auch Grubenotter. Welchem Aspekt mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, zeigt die Instrumentation, wenn nämlich Schmid/Kahn in T.7 tatsächlich das Becken rasseln lassen (ergänzt mit Tamburin), während Ansermet mehr die schlingelnde Bewegung hervorhebt. Schmid meinte zu diesem Stück: «Die <Schlangentänzerin> ist wohl das schwierigste Stück der Partitur, bedingt durch die weitgehende Aufteilung der Gestalten. [...] Ich stehe dafür, dass wir am Anfang sämtliche Streicher hinzufügen <sehr zart und leicht>. Die Stelle muss unbedingt <elegant> klingen. In Frankfurt war es noch zu steif und roh. Es fragt sich ja auch, ob man bei solcher Stelle wirklich in solchem Masse auflockern soll» (Brief von Schmid an Kahn, 24. Februar 1934). Der Wille zur permanenten Veränderung zeigt sich in der Gestaltung des Rondothemas – Vorschlagsgeste, Triolenmotiv und aus der Tiefe steigendes Arpeggio –, das von Schmid/Kahn dreimal sehr unterschiedlich instrumentiert wird: Zuerst in Flöte/Klarinette und Harfe mit der Begleitung der Streicher, dann als reiner Bläsersatz und zuletzt in Bratsche und Violine. Ansermet verfährt klassi-



scher, in dem er die Themenwiederkehr absolut identisch ertönen lässt, dem Wiedererkennungseffekt also mehr Bedeutung schenkt.

Zu V. *Pour l'Égyptienne / An die Ägypterin* schrieb Schmid in seinem Brief vom 24. Februar 1934: «Über das V. Stück ist nicht viel zu sagen. Es klingt wie ein trauriger Traum. [...] Äusserst skurril übrigens mit dem *col legno!*» Nach dem statischen Beginn über einem Orgelpunkt und der «linearen Ausfaltung eines Zentralklangs» setzt der Mittelteil (T.27) sowohl einen rhythmischen wie auch klanglichen Gegenpunkt. Schmid/Kahn verdeutlichen, worauf Schmid hinweist, das pointierte rhythmische Muster nicht nur durch Tamburin sowie Bassklarinette, Fagott und Horn, sondern auch durch die tiefen Streicher, die *col legno*, also mit der Bogenstange, den Rhythmus schlagen.

Die Umsetzung des Regenmotivs steht im Zentrum des letzten Stücks: VI. *Pour remercier la pluie au matin / Dank an den Morgenregen*. Schmid war, wie der Brief vom 24. Februar 1934 an Kahn zeigt, äusserst zufrieden mit der Umsetzung und der Übertragung des *perpetuum mobile*-artigen chromatischen Drehmotivs (Sechzehntel) auf die Bratschen und I. Violinen sowie der Achtelbewegung auf Flöten und 2. Geigen. Entscheidend für den Charakter dieser *Ostinato*-Passage ist wohl die Verwen-

dung der Dämpfer in den Streichern, die den Klang abdecken, ganz in Anlehnung an einen regnerischen, nebelverhangenen Morgen. Besonders geglückt ist die Hervorhebung eines Wechselmotivs in T.5 nicht nur durch die Oboen, sondern auch durch Glockenspiel und die gezupften I. Violinen. Grundsätzlich zeigt sich in diesem Satz, der durch seine Monotonie wenig Abwechslung bietet, welche Bedeutung der Klangfarbenmischung zukommt. Ein Motiv in T.23 wird sowohl im *Piccolo* also auch in der Solovioline vorgetragen, was der Hörbarkeit sehr zuträglich ist. Als Abrundung erklingt zum Schluss das Thema des I. Stücks wieder, das Schmid/Kahn in Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Solo-Violine und Violoncello, Ansermet hingegen in den Streichern präsentiert.

Lukas Näf

Biographie Erich Schmid

Erich Schmid wurde am 1. Januar 1907 in Balsthal (Kanton Solothurn) geboren und verstarb am 17. Dezember 2000 in Zürich. Das geistig-musikalische Umfeld im Pfarrhaus von Balsthal, Schmidts Vater war dort protestantischer Pfarrer, prägte den angehenden Musiker. Seine musikalische Begabung wurde durch gemeinsames Musizieren mit seinem Vater, der Violine spielte, gefördert. Erste musikalische Unterweisung erhielt Schmid während des Lehrerseminars in Solothurn, das er zwischen 1922 und 1926 besuchte. Dort genoss er musiktheoretischen Unterricht beim Komponisten Max Kaempfert (1871–1941) und komponierte erste Werke wie die Kantate «Aus tiefer Not schrei ich zu dir». Eine prägende Begegnung mit der Musik der Neuen Wiener Schule erfolgte 1924, als Schmid eine Aufführung von Schönbergs Vokalwerk Friede auf Erden op. 13 (1907) erlebte. Nach kurzer Tätigkeit als Primarlehrer wechselte Schmid im Herbst 1927 ans Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main. Dort studierte er bei Bernhard Sekles Komposition und Musiktheorie, bei Fritz Malata Klavier und bei Hermann Schmeidel Dirigieren. In der Frankfurter Zeit entstanden die Werke op. 1 bis 3. Zwischen 1928 und 1932 war Schmid Stipendiat der Mozart-Stiftung (Frankfurt). Diese Förderung bewirkte, dass

seine Kompositionen im Rundfunk ausgestrahlt und die Sonatine op. 1 auch von Schönberg gehört und sehr positiv beurteilt wurde. Daher fasste Schmid den Entschluss, nach Berlin in Schönbergs Meisterklasse zu wechseln. Zwischen Herbst 1930 und Sommer 1931 studierte Schmid an der Preussischen Akademie der Künste in Berlin. Weniger die Kompositionen von Schönberg selbst, als vielmehr Werke von Beethoven, Brahms und Wagner waren Gegenstand des Unterrichts. Zu Schmidts Mitstudenten zählten damals Norbert von Hannenheim, Nikos Skalkottas, Peter Schacht und Natalie Prawossudowitsch. Am 2. Juni 1931 gelangte in einem «Konzert der Meisterschule für musikalische Komposition von Professor Arnold Schönberg» das Streichquartett op. 4, das im Unterricht ausführlich diskutiert wurde, zur Uraufführung. Auf Anraten von Schönberg absolvierte Schmid das Musiklehrerexamen in Frankfurt und blieb dort bis 1933. In dieser Zeit entstanden die Werke op. 5 bis 8.

Weitere Studien bei Schönberg konnte sich Schmid aus finanziellen Gründen nicht leisten und so kehrte er, nachdem er in Frankfurt noch am Rundfunk als freischaffender Musiker gearbeitet hatte, auch aus politischen Gründen 1933 in die Schweiz zurück. Ein von Theodor W. Adorno geplanter Komponistenabend mit Werken von Schmid musste wegen der politischen Lage abgesagt werden. 1934 wurde



Schmid Musikdirektor in Glarus. Er wurde Leiter des Cäcilienvereins Glarus, des Männerchors «Frohsinn» sowie weiterer Ensembles. Zudem bekleidete Schmid das Amt des Organisten und war Gesangslehrer an der Stadtschule. In der Glarner Zeit zwischen 1934 und 1940 entstanden die Kompositionen op. 9 bis 15. Nach 1943 widmete sich Schmid kaum mehr der Komposition. Für seine Kinder komponierte er 1955 noch das Werk Mura op. 16.

Am 7. Februar 1940 brachte Schmid in Anwesenheit von Anton Webern dessen Passacaglia op. 1 zur Aufführung, wobei Schmid's Interpretation mit dem Stadtorchester Winterthur von Webern sehr gelobt wurde. 1949 trat Schmid die Nachfolge von Volkmar Andreae als Dirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich an. Schmid übte das Amt gemeinsam mit dem ständigen Gastdirigenten Hans Rosbaud aus. Gleichzeitig wurde er Leiter des Gemischten Chores Zürich (1949–75). Verstärkt integrierte er die zeitgenössische Musik in die Programme der Tonhalle Zürich und führte einen «Musica-Viva»-Zyklus ein. Nach acht Jahren als Leiter des Tonhalle-Orchesters wechselte Schmid 1957 überraschend ans Radio und leitete bis 1970 das Radio-Orchester Beromünster. Hier konnte er noch verstärkt eigene Programmideen verwirklichen. Seit 1960 war Schmid vermehrt als Gastdirigent im Ausland, besonders in England, aber auch in Deutschland, Un-

garn, Israel, Dänemark tätig. 1978–84 war er zudem ständiger Gastdirigent beim City of Birmingham Symphony Orchestra.

Lukas Näf

Biographie **Erich Itor Kahn**

Der Komponist und Pianist Erich Itor Kahn wurde am 23. Juli 1905 in Rimbach (Hessen) geboren und wuchs in einer jüdischen Familie auf. Ersten Klavierunterricht erteilte ihm der Vater, von 1914–19 Paul Franzen in Frankfurt am Main. In den Jahren 1918–20 wohnte Kahn bei Verwandten in Heidingsfeld und hatte Unterricht am nahe gelegenen Konservatorium Würzburg (Harmonielehre, Klavier), wo er auch die Musik Arnold Schönbergs kennenlernte. In jener Zeit war er Mitglied des zionistischen Wanderbundes «Blau-Weiß». Ab Herbst 1920 studierte Kahn am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main Klavier bei Paul Franzen und Komposition bei Waldemar von Bauszern, später bei Bernhard Sekles. Seit 1928 war er zudem beim Südwestdeutschen Rundfunk als Pianist angestellt und engster Mitarbeiter von Hans Rosbaud, dem Leiter der Musikabteilung. Zudem war er bis 1933 Mitarbeiter von Theodor W. Adorno im Musikstudio der Ortsgruppe Frankfurt am Main des «Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e.V.». Nach der fristlosen Entlassung beim Rundfunk durch die Nationalsozialisten emigrierte Kahn im Herbst 1933 nach Paris. Dort war er als Pianist, Kammermusiker, Arrangeur und Komponist von Unterhaltungsmusik tätig. Er schloss Bekanntschaft mit René Leibowitz, und führte ihn in

die Zwölftontechnik Schönbergs ein. Von September 1939 bis Mai 1941 war Kahn in verschiedenen Lagern in Frankreich interniert und erst im August 1941 glückte die Emigration in die USA (New York). In Amerika konnte Kahn als Pianist des Albeneri-Trio und als Pädagoge relativ schnell Fuss zu fassen. Weniger erfolgreich war die Suche nach Aufführungsmöglichkeiten seiner Kompositionen. Erste Aufführungen fanden in Europa statt, etwa des Actus tragicus (1946) in Paris 1947 durch René Leibowitz oder Aufführungen durch Hans Rosbaud im Rahmen der Donaueschinger Musiktage. Erst ab 1950 kamen vermehrt Konzerte in den USA zustande. Im Dezember 1955 fiel Kahn, vermutlich als Folge einer Gehirnblutung, ins Koma und verstarb am 5. März 1956 in New York.

Lukas Näf

Aufnahmen, Editing and Mastering:

*Andreas Werner, Joël Cormier,
Christophe Besch und Jacques Kieffer*

Einstudierung und musikalische Supervision:

Burkhard Kinzler

Aufgenommen in Zürich, ZHdK, 2012

(ausser «Six Epigraphes antiques»)

Booklettexte:

Roland Moser, Lukas Näf

Visuelle Gestaltung:

Sam Linder / ufo.ch

Titelschrift:

font-dilettant.ch

Fotos:

*Cover: Erich Schmid in Frankfurt am Main, 1931,
Foto Marianne Molzahn-Altheim, Zentralbibliothek
Zürich / S. 4: Erich Schmid in Berlin, 1931, Privat-
besitz Martin Schmid / S. 9: Erich Schmid um 1926,
Privatbesitz Martin Schmid / S. 12: Schmid in Glarus
vor 1949, Zentralbibliothek Zürich / S. 17 Schmid
in Glarus vor 1949, Zentralbibliothek Zürich / S. 21:
Erich Schmid, 1980er Jahre, Foto Marion Kistler,
Zentralbibliothek Zürich*

Produzenten:

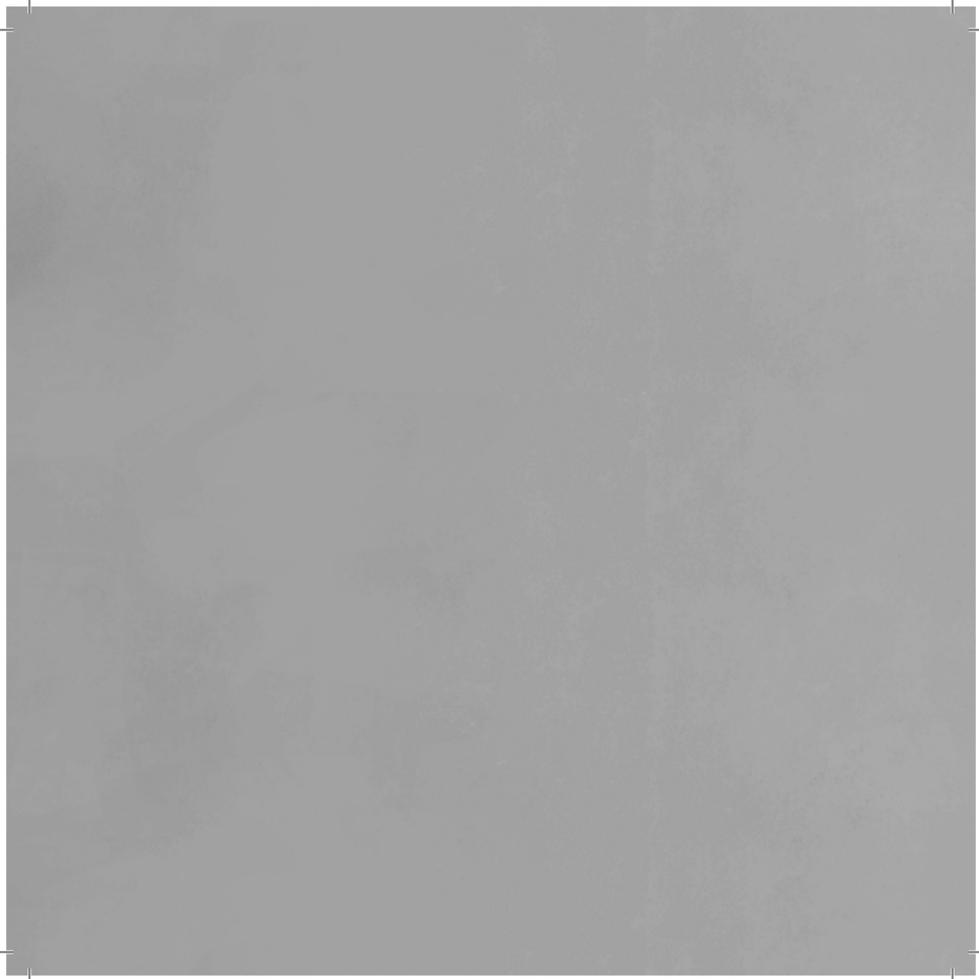
ZHdK Records (Hans Peter Künzle, Tobias Rothfahl)

A ZHdK Records production 2012. All rights reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performances
and broadcasting prohibited.

www.erich-schmid.ch

www.zhdkrecords.zhdk.ch



30/13 31/13

ERICH SCHMID

hdk

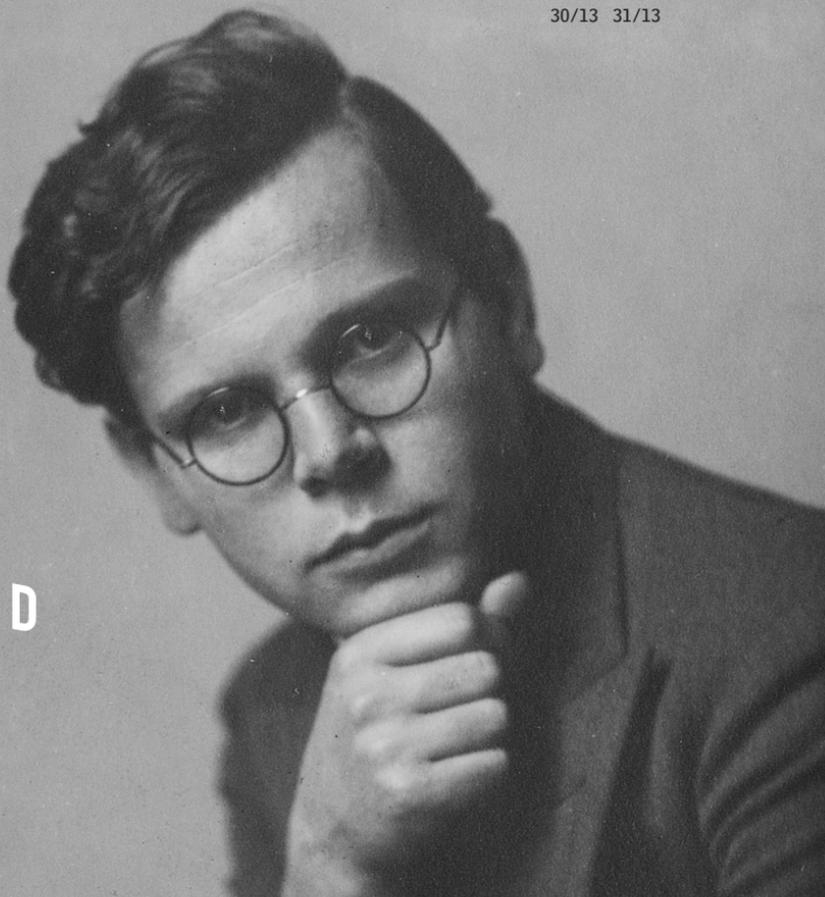
Z

Z

hdk

30/13 31/13

ERICH
SCHMID



30/13 31/13

ERICH SCHMID

hdk

Z

CD 1

- 1–4 Sonatine für Violine und Klavier op. 1
- 5–7 Drei Klavierstücke für Klavier
- 8–12 Notturmo für Oboe, Klarinette / Bassklarinette, Violine und Violoncello op. 10
- 13–19 Splitter für Klavier
- 20–22 Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 5

Simon Mantel – Oboe / Lucia Granados – Klarinette / David Jud – Klarinette /
Sabina Curti – Violine / Katharina Litschig – Violoncello / Cristina Silvestru – Klavier /
Jonas Zürcher – Klavier / Burkhard Kinzler – Einstudierung

CD 2

- 1–3 Drei Sätze für Orchester op. 3
- 4–9 Erich Schmid / Erich Itor Kahn: Six Epigraphes antiques
(Orchesterfassung von Debussys Original für Klavier zu 4 Händen)

Orchester der ZHdK, Stefan Asbury (1–3)
Radio-Sinfonieorchester Basel, Erich Schmid (4–9; Aufnahme vom 11.9.1978)

CD 1: 66:43 / CD 2: 27:48



7 640125 070309 >

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

LC 16001
SUISA®

zhdkrecords.zhdk.ch

© © ZHdK Records 2012

© 1978 SRF Schweizer Radio und
Fernsehen (CD 2, Tracks 4–9)

All rights reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performances
and broadcasting prohibited.

ERICH SCHMID

Z

hdk 30/13

CD 1

ERICH SCHMID

Z

hdk 31/13

CD 2