

Heinrich Kaspar Schmid

cpo 777 391-2

cpo

Heinrich Kaspar Schmid

Chamber Works

Rimmer · Zurl · Mönkemeyer · Grehl



KOPRODUKTION MIT



Heinrich Kaspar Schmid (1874-1953)

Late Chamber Works

Trio for Clarinet, Viola and Piano in G minor op. 114 25'34

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | Allegro appassionato | 10'56 |
| 2 | Vivo molto | 2'21 |
| 3 | Adagio non troppo | 5'16 |
| 4 | Finale. Vivace | 6'51 |

Sonata for Flute and Piano in A major op. 106 18'02

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 5 | Allegro | 6'54 |
| 6 | Scherzo. Rasch und lebhaft | 2'37 |
| 7 | Andante. Cantabile | 3'22 |
| 8 | Poco sostenuto | 4'58 |

Allegretto for Clarinet & Piano in B flat major op. 34 No. 2 6'17

Sonata for Viola and Piano in F major op. 111 22'28

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Con moto moderato | 8'46 |
| 11 | Scherzo. Vivace molto | 4'14 |
| 12 | Finale. Feierlich (Largo) - Allegro con spirito | 9'20 |

Capriccio for Flute and Piano in A minor op. 34 No. 5 7'15

T.T.: 79'58

Nils Mönkemeyer, Viola

Johannes Zurl, Clarinet

Pirmin Grehl, Flute

Nicholas Rimmer, Piano

Heinrich Kaspar Schmid Späte Kammermusikwerke

Einmal einfach Erster Klasse

»Wissen ist Können«, läßt Otto Ernst einen Freund und Lehrerkollegen seines Asmus Semper¹⁾ ausrufen, »denn das Wissen der Schule ist gar kein Wissen. Nur was man kann, das weiß man auch. Selbst handeln, selbst schaffen muß das Kind, wenn es lernen soll.«

Als diese Worte vor gut einhundert Jahren geschrieben wurden, waren sie bereits die historische Reflexion einer Zeit, in der der Verfasser der autobiographischen Semper-Trilogie gerade sein Seminar absolviert und die ersten pädagogischen Gehversuche in einer Hamburger Volksschule getan hatte: »Hinaus ins Freie! – Das ist das ganze Geheimnis der Pädagogik. Die Welt anschauen und anfassen, das ist alles«, jubiliert der Visionär, wie es später auch Erich Kästner tun wird (»Der Unterricht wird zum Lokaltermin«), wenn er Justus mit seinem *Fliegenden Klassenzimmer* abheben läßt.

Heinrich Kaspar Schmid, der Lehrersohn aus Landau in Niederbayern, mit dem wir uns im folgenden ein wenig gründlicher befassen wollen, hätte der Maxime ganz zweifellos jauchzend beigepflichtet. Denn als er 1924 die Leitung des Augsburger Konservatoriums übernahm, war eine der ersten Neuerungen die Einführung einer Gestaltungsklasse, in der die Schüler des Instituts fortan lernten, mit der klingenden Materie baldmöglichst direkten Kontakt aufzunehmen. Denn wie mit dem Inhalt, meinte er, »so ist's auch bei der Form: Gestaltungskunst ist alles, sie umfaßt alles, das Technische und Geistige eines Werkes; ihr läßt sich aber nicht von außen, immer nur von innen beikommen. Und daß hier der schaffende Künstler besonders tief einzudringen vermag, wer möchte das bestreiten? Er kennt, spürt

die geheimsten Zusammenhänge, die schlagendsten Beziehungen und ihre äußere Erscheinung, die Form. Und wie beim bildenden Künstler auch heute noch die vollkommenste Erziehung in die Werkstätte und an die Seite eines ersten Meisters zu verlegen wäre, so auch beim Musiker.«

Heinrich Kaspar Schmid und sein Beinahe-Namensvetter – denn Otto Ernst schrieb sich Schmidt, bevor er seinen Familiennamen aus künstlerischen Gründen abkoppelte – waren eben Lehrer von einem Schrot und Korn, das im Laufe der Zeit durch fortgesetzte Genmanipulationen so weit und grundlegend verändert wurde, daß inzwischen der Berufsstand des Schulpsychologen wichtiger als der eigentliche Unterricht geworden ist: Wenn dann wieder mal einem die Sicherung durchbrennt, weil ihm vor »lauter Frust« und theoretischer Überfütterung die Birne platzt, sind zwar Weinen, Klagen, Sorgen und Zagen (»Warum?«) gewaltig. Auf die Idee aber, mal wieder bei Wind und Wetter unter freiem Himmel trigonometrische Landvermessung mit allen Logarithmen, Cosinüssen und Tangenten zu betreiben oder im Wald und auf der Heide ganz biologisch im Schlamm zu wühlen und dabei noch nebenbei ein paar wilde Müllkippen zu beseitigen – auf solch praktische Nutzenwendungen kommt natürlich niemand in einer Zeit, wo alles nur noch aufs Display, den Monitor oder in die Röhre guckt.

Damit sei nicht gesagt, daß die Lehrer Schmid oder Schmid nicht auch zu ihrer Zeit gegen Windmühlen kämpfen mußten (letzterer hat beispielsweise mit seiner Komödie *Flachmann als Erzieher* ein köstliches Portrait hanebüchener Inkompetenz gezeichnet) – doch wenn es wahr wäre, daß die Menschheit mit ihrer Historie wächst und aus derselben lernt, dann wäre doch zu fragen, warum sowohl im herkömmlichen Schulbetrieb wie auch und gerade auf dem Gebiete der Kunst eine sol-

che Ratlosigkeit platzgegriffen und ein blinder Ehrgeiz fast alles miteinander verdrängt hat? Warum erfolgreiche, kluge Praktiker unter den Teppich gekehrt, womöglich sogar verunglimpft und entsorgt wurden, wo nichts weiter nötig wäre, als einmal ein oder zwei Jahrgänge im Probelauf ... Sehen Sie, schon die bloße Andeutung solch alternativer Möglichkeiten macht die Bremsen kreischen!

Das eben Gelernte anwenden, ausprobieren lassen, die theoretische Stunde mit dem praktischen Nachmittag koppeln, anstatt über Wirk- oder Unwirksamkeit von Hausaufgaben zu theoretisieren, kurzum »learning by doing« oder »by mimicry and imitation« was noch immer der Schlüssel zum Verstehen: »Theorie hoch in Ehren, aber ich halte jedes vom eigentlichen Musizieren losgelöste Theoretisieren als ein Übel, vor allem als eine Zeitverschwendung«, befand Schmid. Mit Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre allein könne man weder Beethoven noch Bach voll erfassen, Begeisterung und Intuition seien vielmehr die Mütter sämlicher Künste – und wir können uneingeschränkt hinzufügen, daß das fürs gesamte Lernen gilt: Wer sich noch erinnert, einmal etwas wirklich so »kapiert« zu haben, daß die Sonne aufging und es ihn nicht mehr in der Bank hielt, ob es schon zur Pause geläutet hatte oder nicht – der weiß, wovon die Rede ist.

Doch ich lasse mich wieder einmal hinreißen, weil mich die Vorstellung, es könne eines Tages der pädagogische Traum einiger intelligenter Wesen Wirklichkeit werden, mindestens genauso enthusiastisiert, wie mich die Berührung mit den Gedanken und Schöpfungswelten solcher Geister kontaminiert, die uns vermöge ihrer Kunstwerke und Erwägungen ja nicht nur ornamentale Antiquitäten liefern: *L'art pour l'art de vivre* wäre wohl

die treffende Lösung all jener Menschen, die »von Herten« schufen, auf daß es wieder »zu Herten« ginge, und die sich von den äußeren Widrigkeiten der Herkunft oder Fremdbestimmung nicht abhalten ließen, ihrem eigentlichen Ziele beharrlich zuzustreben. Wenn dazu ein zweiter Bildungsweg nötig sein sollte, dann ging es eben auf diesem – oder auch, wie im Falle unseres Heinrich Kaspar Schmid, über ein Ausweichgleis.

Geboren am 11. September 1874 im niederbayerischen Landau an der Isar als Sohn des Volksschullehrers Heinrich Schmid und seiner Ehefrau Barbara, geb. Piechler, geriet der Knabe praktisch sofort in eine erzmusikalische Umgebung: »Mein Vater entstammte als Lehrer einer Zeit und einer Schule, in der die Seminariaten die Musik noch richtig lernen, d. h. üben konnten. Seine Art, die Orgel zu spielen, war nicht eine ewige Verlegenheit, er war ein firmer Geiger und Klavierspieler, spielte die Flöte, bearbeitete für seinen Gebrauch allerhand Musikstücke, und es hatte Hand und Fuß, wie er die jeweils Auserwählten seiner Schule für den Kirchenchor in mühevollen unbezahlten Singstunden heranbildete und wie er sie durch deutsche Lieder regsam und froh erhielt. – Er tat das aus seiner Begabung heraus, dem Zuge seines Herzens folgend ...«, erzählt Schmid 1920 in den *Münchner Neuesten Nachrichten*, die ich hier nach der 1921 erschienenen Monographie von Herman (sic!) Roth zitiere (einer Publikation übrigens, zu deren spezieller Stilistik sich meine einleitenden Reflexionen verhalten wie ein Beipackzettel zu Thomas Mann).

Auch mütterlicherseits scheint die Musik kein Fremdwort gewesen zu sein. Barbara Schmid ist zwar die Tochter eines Seifensieders, sie ist aber auch die Verwandte des Komponisten und Orgelvirtuosen Arthur Piechler (1896–1974), der – wie sein Cousin und Lehrer Schmid – in der Liste der Landauer Ehrenbürger figu-

riert und gemeinsam mit diesem seit 1993 Namenspatron eines ebendort im Dreijahresrhythmus veranstalteten Orgelwettbewerb geworden ist.

Die musikalische Betätigung zunächst als Herzensache und erst in zweiter oder dritter Linie als kommen-der Broterwerb? Für den kleinen Heinrich Kaspar ist die Antwort einfach: Die Mutter bringt dem Fünfjährigen zum Geburtstag des Vaters ein Klavierstückchen bei, woraus regelmäßige Stunden und drei Jahre später auch die Unterweisung auf der Geige folgen. Erheiternd die Vorstellung, wie das Bürschlein auf der Orgelbank herumstrampelt, indessen seine beiden Brüder die Bälge treten, und ohne Hoffnung auf Pedalkontakt so lange übt, bis er auf den Manualen was zuwege bringt.

Der Geistliche, Komponist und Regensburger Domkapellmeister Ignaz Mitterer hört den Zehnjährigen singen und nimmt ihn in den Kreis seiner Domschatzen auf, wodurch auch die höhere Schulbildung gesichert ist. Das Quantum an musikalischen Eindrücken muß schier überwältigend gewesen sein und reichte dennoch bei weitem nicht: Nach dem Stimmbruch verläßt Heinrich Kaspar den Chor und verbringt zwei weitere Jahre am Straubinger Gymnasium, das doch tatsächlich auch andere Fächer verlangt als bloß die Musik: Latein, Griechisch und ähnliche Nebensächlichkeiten werden anfangs noch als störend, später jedoch als unbedingte Erweiterung des geistigen Horizonts empfunden, an dem allmählich der Wunsch nach dem Lehrerberuf immer deutlicher emporsteigt, der – wie bei Vater Schmid zu sehen war – ja auch eine Fülle künstlerischer Aktivitäten mit sich bringt. Indessen hat's der Familienvorstand anders mit dem Sohne vor: Er soll was Solides werden und zur Eisenbahn gehen. Heinrich Kaspar fügt sich ohne Murren, komponiert während der Wartezeit daheim bei den Eltern die ersten Sachen (ein Duo für zwei Zithern soll bezeichnenderweise der Auftakt des

eigenen Œuvres gewesen sein) und wendet sich dann, wie geheißen, den Fahrplänen, Bahnsteigkarten und Stellwerken zu.

Zwischendurch das »Einjährige«: Mit wahrem Feuereifer meldet sich der Neunzehnjährige freiwillig zur soldatischen Ausbildung, die er so gern und besonders für die Physis nutzbringend absolviert, daß er schon fünf Jahre später (1898) zum Reserveoffizier befördert wird.

Dem eigentlichen Brotberuf widmete sich Schmid hingegen mit strategischer Berechnung: Er meldete sich (»einmal einfach Erster Klasse«) zum Schalterdienst – mit der durchaus begründeten Hoffnung, vor und nach Abfahrt und Ankunft seine musikalischen Privatstudien betreiben zu können. »In Allach, in München, in Pasing bin ich in der Schalterhalle gesessen und habe in ruhigen Stunden komponiert. Friedlich und freudvoll dünkte mich mein Dasein, das mir Muße gab für meine Musik; doch ich ahnte nicht, dass ich beobachtet worden war. Mein Vorgesetzter sagte eines Tages: »Der Adjunkt Schmid treibt am Schalter höhere Musik, das treib' ich ihm aus!« und ich wurde in die Pasinger Eilguthalle versetzt. Da nahm ich meinen Abschied und begann mein Musikstudium an der Akademie der Tonkunst.«²⁾

Damit war der Weg also frei für die »höhere Musik« – und davon hat Schmid wiederum klare, feste Vorstellungen. Bei keinem andern als Ludwig Thuille, dem begehrten Münchner Lehrer der Tonkunst, will er studieren. Dem stehen die Statuten des Hauses entgegen, doch für Schmid wird eine Ausnahme gemacht: Nach einigem vorbereitenden Unterricht bei Rudolf Louis und dem namensgleichen, nicht aber verwandten Joseph Schmid wird der inzwischen Fünfundzwanzigjährige zu einem wahren Musterschüler des geistreichen Mannes, bei dem sich sogar Richard Strauss kontrapunktische Ratschläge holt. Zahlreiche Einzelpreise sowie eine

besondere Auszeichnung für seine 1902 entstandenen Streichquartettvariationen über ein eigenes Thema, dazu erfolgreiche Studien am Klavier und an der Orgel führen 1903 zu einem glänzenden Examen: »Herr Schmid ist sehr befähigt für den Beruf eines Lehrers und eines Dirigenten.«

In der Zwischenzeit hatte der auch die ersten praktischen Erfahrungen in der weiten Welt gesammelt. 1901 war er als Begleiter mit dem Hofopernsänger Raoul Walter nach Riga gereist, dann hatte er kurzfristig versucht, am Athener Odeon Fuß zu fassen, wohin er aber unter Vorspiegelung völlig falscher Möglichkeiten gelockt worden und deshalb gerade einmal drei Monate zu halten war. Nach dem Examen verpflichtete ihn sich der Geiger Willy Burmester als Duopartner: 1904 ging es gemeinsam nach Österreich, Polen, Mähren und Ungarn, dann nach Finnland und Schweden. Und im Herbst 1905 beruft ihn die Münchner Akademie als Klavierlehrer für das Pflichtnebenfach Klavier. Der einstige Adjunkt, dem sein Vorgesetzter vielleicht erlaubt hätte, ein paar Schnadahüpfeln zu pfeifen, hat die erste berufliche Etappe genommen: Er ist Lehrer und Musiker.

Nach der Verheiratung mit der fünf Jahre älteren Maria Kleiter (1909), die aus ihrer geschiedenen Ehe mit dem Kunstmaler Max Kleiter vier Kinder mitbringt, wird Schmid bald selbst Vater einer Tochter, die freilich nicht einmal das Backfischalter erreicht: Als der geschlagene Soldat aus dem verlorenen Weltkrieg heimkehrt, empfängt ihn seine Frau mit der Nachricht, daß die kleine Dorothea einer Epidemie zum Opfer gefallen ist. Da bricht der körperlich und seelisch sonst so widerstandsfähige Charakter zusammen.

Die ersten zwei Kriegsjahre waren ihm wohl die »musikärmste« Zeit, »aber Goethes Faust und Bachs Kunst der Fuge begleiteten mich allerwegs«. Bei einem

Sturz vom Pferde an der Hand verletzt und vorübergehend an einer inneren Krankheit leidend, wird Schmid anschließend in ein Gefangenenerlager abgestellt – und gleich befaßt er sich schon wieder mit »höherer Musik«: Das Streichquartett G-dur op. 26 und Sieben dreistimmige Jugendlieder op. 25 entstehen, bevor der Komponist auf dem Rückzug in Tournai seine große Violinsonate a-moll op. 27 vollendet.

Kaum vom allgemeinen und ganz persönlichen Desaster genesen, ist der unermüdete, weil bis in die kleinsten Wesenswinkel begeisterte Musiker bereits wieder aktiv. Eine Serenade für Salonorchester, mehrere Sololied-Zyklen, Liszt-Paraphrasen für zwei Klaviere sowie das Bläserquintett B-dur op. 28 gehören zur schöpferischen Ausbeute der unmittelbaren Nachkriegszeit – letzteres ein besonders apartes Werk auch insofern, als sich der Komponist nach eigenen Worten zu demselben durch Carl Spitzwegs Serenade im Mondschein hat anregen lassen, ohne daß er sich bei dem dreißätigen Werk in eine vordergründige Programmatik geflüchtet hätte. Ähnlich dezente Inhalte sind auch in den fünf Tongedichten op. 35 anzunehmen, die gewissermaßen als Seitentriebe des Quintetts den einzelnen Instrumenten ihre individuellen, jeweils klavierbegleiteten Soli zuwies. Der zauberhafte Zyklus beginnt mit einer *Pastorale G-dur* für Oboe, enthält ferner das hier eingespielte *Allegretto B-dur* für Klarinette sowie eine Ode in c-moll für Fagott, dann das poetische Hornstück *Im tiefsten Walde E-dur* und als Abschluß das ebenfalls hier zu hörende *Capriccio a-moll* für Flöte. Alle an diesen Tongedichten beteiligten Instrumente sind mit idiomatischer Treffsicherheit behandelt: Zwar muß man nicht, wie Herman Roth es tut, das elegant ausgeformte Klarinettensolo notwendigerweise als »jungfräulich schwellend« empfinden, doch der musettenhafte Mittelsatz und die weit über die Register

sich ausbreitende Musik mit ihrem liebenswürdig-zarten Akkompagnement sind ebenso »klarinetten« komponiert wie das mit beinahe schriller Aggression einsetzende Capriccio so nur auf der Flöte »geht«: »Das ihr gewidmete Stück atmet eine geistige Leidenschaftlichkeit, eine in Momenten ans Irre streifende Ekstase [ab 3' 10 in dieser Aufnahme] des Außer-, Übersinnlichen, die es, abgesehen von seiner Ausdehnung, zum bedeutendsten der Reihe macht.« (HR, 116f.) Die schroffe, sekundenhaltige Akkordwiederholung am Anfang des Satzes, bei zyklischer Aufführung der Stücke ein schmetternder Weckruf nach dem romantischen Waldspaziergang des Hornisten, wird zwar gewiß nicht hinreichen, um Heinrich Kaspar Schmid zu einem Neutöner umzudefinieren, verrät aber *pars pro toto* einen feinsinnigen Künstler, der seine kompositorischen Anregungen tatsächlich aus den innern Gegebenheiten des verwendeten Klangeräts gewinnt.

In dieser Phase, die als weitere kammermusikalische Bedeutsamkeit das Klaviertrio d-moll op. 35 zeitigte, erhielt Schmid das Angebot zur Direktion des Badischen Konservatoriums in Karlsruhe, womit er von 1921 bis 1924 eine neue Art administrativer Erfahrungen sammeln konnte. Im selben Jahr übernahm er die Leitung des Karlsruher Lehrergesangsvereins, für ihn gewiß eine dankbare Aufgabe, denn sein Leben lang war es die Vokalmusik, der er sich in besonderer Weise gewidmet hat. Männerchöre mit und ohne Klavierbegleitung – insgesamt mehr als zwei Dutzend verschieden großer Kollektionen –, dazu Chorisches für Kinder- und Frauenstimmen, für gemischte Chöre, zirka zwanzig Hefte mit Klavierliedern, dann sogar eine Kammeroper *Der Stern des Kaisers* op. 45a und drei Volksstücke sind die Ausbeute eines langen, intensiven Engagements für den Kunst- und Volksgesang.

Gerade an diesem Schwerpunkt des pädagogisch-

schöpferischen Interesses begegnen sich unsere beiden Lehrer Schmid(t) ein weiteres Mal. »Heinrich Kaspar Schmid lag die musikalische Ausbildung der Jugend ebenso am Herzen wie die Verwendung von volksmusikalischen Elementen in der Kunstmusik,« schreibt Christof Freymadl,³⁾ wohingegen uns Otto Ernst (Schmidt) im dritten Bande seiner bereits zitierten *Asmus Sempers* Trilogie an seinen beruflichen Früherfahrungen als Hamburger Volksschullehrer folgendermaßen teilhaben läßt: »Einige nannten ein paar Spiellieder, die sie in einem Kindergarten gelernt hatten; die meisten aber nannten Gassenhauer und Operettenmelodien, die auf die Drehorgel gekommen waren. Ein rechtes, gutes Volkslied nannte nicht einer; denn das deutsche Volkslied wird im deutschen Hause nicht mehr gesungen.« Womit übrigens, das muß ein Jahrhundert später gewiß unterstrichen werden, weder Schmid noch Schmidt im Entferntesten an die süßlich-klebrige Substanz dachten, mit der künstliche Blondinen beiderlei Geschlechts die Massen zum Schunkeln bringen: Ihnen ging es um die deutschen Pendants all dessen, woraus unsere europäischen Nachbarn im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihr kulturelles Selbstbewußtsein bezogen. Daß es Heinrich Kaspar Schmid dabei mit Macht zu den bayerischen Quellen zog, liegt in der Natur der Sache ebenso begründet wie der Entscheid, sich nach siebenjähriger Tätigkeit als Direktor der Augsburger Musikschule, die unter seiner Ägide zum Konservatorium aufstieg, nun doch völlig aufs Land zurückzuziehen: Man beschwere den schöpferischen Lehrer, der aus dem Herzen wirkt und nicht nur, den baldigen Ruhestand im Auge und die Hypothek fürs Häuschen an den Hacken bloße *Curricula* herunterbetet – man behänge also einen solch echten Begeisterter mit genügend verwaltungstechnischen Belangen und sehe zu, wie er zum wiehernden Bürohengst oder Amtsschimmel verkommt,

der seine einstigen Ideale an der Garderobe abgibt ...

Das Ehepaar Schmid übersiedelt also 1931 in das Dörfchen Geiselbullach (heute von München aus leicht zu erreichen, wenn man die A 8 in Richtung Stuttgart bei der Anschlußstelle Dachau-Fürstenfeldbruck verläßt), um fortan in der Idylle vor allem der Kunst zu leben. Bald aber trifft den Komponisten ein schwerer Verlust: 1933, er ist noch keine Sechzig, stirbt seine Frau Maria. – Der Witwer, der seine Alltagsbelange in die Hände einer treuen Haushälterin gibt, findet nach einiger Zeit anscheinend seine kreative Balance wieder: Hatte er sich schon kurz nach der Aufgabe des Augsburger Amtes zu neuen kammermusikalischen Flügen aufgeschwungen, so sprechen jetzt, einige Zeit nach dem Tode der Gemahlin, neben den praktisch allgegenwärtigen Liedern und Gesängen eine *Serenade* für Alt-, Tenor- und Baßflöte op. 99 (alternativ mit Flöte, Oboe und Klarinette bzw. zwei Geigen und Bratsche ausführbar), *Zehn Miniaturen* für Violoncello und Klavier op. 102, zwei *Turmmusiken* op. 105 für Trompeten und Posaunen sowie das 1939 entstandene Quartett für vier Flöten (SATB) op. 107 neben mancherlei vokalen Neuheiten (zum Beispiel *Boarisch* op. 104, sechs altbayerische Gstanzn für einstimmigen Jugendchor und Schrammelmusik) vom ungebrochenen Fleiß und teils subtilen, teils auch drastischen Humor des Komponisten.

Als Heinrich Kaspar Schmid in München starb, hatte er einige Jahre in schöpferischer Stille und in Dunkelheit verbracht: Zunächst das immer mehr nachlassende Augenlicht, dann ein Schlaganfall und dann auch noch eine Nierenerkrankung – am 8. Januar 1953 endete das Leben des Künstlers, dessen musikalische

Gesamtleistung beim heutigen Tonträgerstand noch weit von einer gebührenden Würdigung entfernt ist. Der frühe Apologet Herman Roth hatte ihn mit wahrhaft wohlgesetzten Worten in die Nähe Hans Pfitzners gerückt, zu seinem einhundertsten Geburtstage tat das auch Wilhelm Zentner. Man müßte, um solche »Wahlverwandtschaftsfragen« einschätzen zu können, sicherlich die 1946 in München uraufgeführte Symphonie d-moll op. 115 kennen, müßte das erst im Jahre 2000 in Landau aus der Taufe gehobene Cellokonzert op. 118 verinnerlichen und darauf hoffen, daß auch die Orchesterstimmen des derzeit bis auf den Solopart verschollenen Violinkonzerts op. 119 einmal wieder auftauchen.

Inzwischen läßt sich aus den hier vorliegenden drei späten Kammermusikwerken neben einem noch immer leise nachwirkenden (und niemals schädlich sein könnenden) Brahms-Einfluß eine Vielzahl tiefer, sympathischer Eigenarten herauslesen, in denen sich zu bestätigen scheint, daß das Beste, was ein Musiker nach Schmid's eigenen Worten zu geben vermag, nicht von ihm, sondern aus ihm käme. Gedrängte, klare Formen, eine zugleich durchschaubare, nie aber akademische Durchführungsarbeit, der auch hier wieder idiomatisch geradezu perfekte Umgang mit dem je benutzten Instrumentarium und seinen individuellen Ressourcen – wenn alles, was dieser Künstler in seinen späten Jahren geschaffen hat, sich so sehr in die Erinnerung des Hörers eingräbt wie die hier versammelten Stücke, dann dürften uns in absehbarer Zeit noch bedeutende Entdeckungen bevorstehen.

Das jüngste Werk des Programms, das Trio für Klarinette, Bratsche und Klavier g-moll op. 114 aus dem Jahre 1944, gehört mit seinen beiden kaum älteren Geschwistern, dem Klaviertrio D-dur mit Flöte und Bratsche op. 109 sowie dem »Horntrio« B-dur op. 110 zu einem kleinen Zyklus innerhalb der späten Kammermu-

siken und bestätigt schon in seinen ersten Takten, daß etwa von einem altersbedingten Nachlassen der Schaffenskraft auch nicht im entferntesten die Rede sein kann. Stürmisches Aufbrausen aus dem Geiste Schumanns und Brahms' (sind die Opuszahl und das Scherzomotiv aus dessen zweitem Klavierkonzert womöglich gar kein Zufall?); die immer wieder bis zum Bersten ausgeführten, dann aber von einer Antiklimax reflektierten Steigerungen (besonders deutlich im Kopfsatz bei 7'08); die geisterhaft dahinwirbelnde, äußerst einprägsame Scherzo-Miniatur; dann die innig besessene, eindeutig aus dem Komponisten kommende Musik des *Adagio non troppo* und endlich das hohl-archaische Dröhnen des Finales mit den sturen, schroffen Klavierendurchgängen (z.B. bei 0'45), den markanten Akzenten und raffinierten kleinen Effekten (die hingetupften Pizzicati bei 0'30 und entsprechenden Stellen) sowie das bei Schmid immer wieder wunderbar gestaltete Wechseln zwischen melodischer und begleitender Funktion: Wenn man diese Musik ein paarmal gehört hat, wird sie einem zum »innern Repertoire« und setzt sich fest.

Gern »ein paarmal hören« wird man auch die fünf Jahre früher entstandene, wiederum viersätzig Flöten-sonate A-dur op. 106, weil sie bei aller Idiosynkrasie (»das Instrument der Weisheit« sei die Flöte, meinte Schmid) dieselben Grundzüge aufweist wie die andern Spätwerke dieses Programms: Wieder die transparenten, gedungenen Formen, die einprägsame und fesselnde Schlichtheit sowie ein quirliges, hier eher charmantes als spukendes Scherzo, dazu im wahrhaft »liebervollen« *Andante cantabile* eine Solokadenz mit Echowirkungen, die uns unverzüglich in ein antikes Arkadien führt, wo dann nach einer eloquenten Vorrede (*Poco sostenuto*) eine fast impressionistische Schilderung die kleine Geschichte mit dem erfrischenden Bilde eines flötenden Fauns beendet, der am Vormittag an

einer munter sprudelnden Quelle sein Liedchen spielt.

Überhaupt scheint uns Heinrich Kaspar Schmid immer von etwas zu berichten, ohne sein Programm – wofür ein solches konkret vorhanden wäre – preiszugeben. Auch die Sonate für Bratsche und Klavier F-dur op. 111 von 1941 hat dergestalt ganz offenbar etwas »zu sagen«. Gleich das aus zwei völlig heterogenen Elementen asymmetrisch zusammengefügte Hauptthema des ersten Satzes erzeugt eine rhetorische Ver Spannung, aus der sich dichteste dramatische Gebilde entwickeln und archaisch hämmernde Quincklänge herausgestanz werden. Das Scherzo – »echter Schmid«, mit Verlaub – trennt die beiden etwa gleich großen Ecksätze voneinander, deren zweiter sich zu einem eloquenten Epos auswächst: Die vierminütige feierliche »Einleitung« ersetzt den selbständigen langsamen Satz, der nun aber nicht zur Entspannung eines echten *Allegro con spirito* führt, sondern in ein bedrohlich düsteres »alla marcia« mündet, das für den weiteren Verlauf nichts Gutes verheißen will, dann aber doch einer spielerischen, geistreichen, also wahrlich *con spirito* ausgeführten Fuge weichen muß – einer Fuge freilich, die ohne alle harmonischen Hypertrophien, stimmlichen Verfilzungen und überwuchernden Zügellosigkeiten auskommt. Kein Zweifel, Heinrich Kaspar Schmid verstand sich auf die »höhere Musik«, die er am Fahrkartenschalter geahnt und übers Ausweichgleis bei Ludwig Thuille bis in den letzten Dux und Comes kennengelernt hatte. Selbstzweifel scheint ihm dieses Wissen und Können jedoch nicht gewesen zu sein: Das schlanke Gleichgewicht dieser Musik ist so natürlich gewachsen, daß man sie hörend oder auch lesend gern verfolgt und sich einprägt, ohne sich je »belehrt« zu fühlen. Desto lieber mag und desto leichter lernt man's. Eckhardt van den Hoogen

1) Otto Ernst [Schmidt], Asmus Sempers Jugendland. Roman einer Kindheit (1906) • Semper der Jüngling (1908) • Semper der Mann. Eine Künstler- und Kämpfergeschichte (1916).

2) *Der Lebensweg eines Landauer Lehrersohnes*, Landauer Zeitung, 12. September 1944, zit. nach Christof Freymadl, *Heinrich Kaspar Schmid – Leben und Werk*. In: *Heinrich Kaspar Schmid* mit Beiträgen von C. Freymadl, K. Homolka (+), F. Messmer, K.L. Paech und W. Sawodny = *Komponisten in Bayern*, Bd. 44, Tutzing 2004.

3) Christof Freymadl, a.a.O.

Nicholas Rimmer

Nicholas Rimmer erhielt seine musikalische Ausbildung in Manchester, Cambridge und Hannover. Er wurde mit dem Donald Wort Prize for Performance der Universität von Cambridge (2003) ausgezeichnet und erhielt 1. Preise beim Birmingham Accompanist of the Year Award (2005) sowie den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs (2006). Seine Arbeit mit dem Choir of Clare College, Cambridge ist zudem durch eine Einspielung des Requiems von John Rutter bei Naxos dokumentiert.

Nicholas Rimmer konzertierte mit Orchestern wie der Manchester Camerata, und der slowakischen Kammerphilharmonie. In den letzten Jahren hat sich insbesondere eine rege und erfolgreiche Konzerttätigkeit in ganz Deutschland mit dem Bratschisten Nils Mönkemeyer entwickelt, die durch CD Erscheinungen bei Genuin (2008) und bei Sony (2009) dokumentiert ist.

Als gefragte Partner für Sänger und Instrumentali-

sten konzertierte Nicholas Rimmer u.a. bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen, dem Kultursommer Nordhessen, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, und im Gasteig München und der Tonhalle Zürich. Zahlreiche Rundfunkmitschnitte (SWR, BR, hr, Deutschlandradio, NDR) begleiten seine Konzerttätigkeit und beim diesjährigen ARD-Musikwettbewerb war er offizieller Begleiter bei den Gesangswertungen.

Johannes Zurl

Der Klarinetist Johannes Zurl studierte bei Prof. Leister und Prof. Steffens in Berlin. Nach dem Studium war er Mitglied der H.-v.-Karajan Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker. Er ist Preisträger des ARD-Wettbewerbs 2006 und Mitglied in der Bundesauswahl Konzerte junger Künstler. Seither folgten Einladungen zum Heidelberger Frühling, dem Mozartfest Würzburg, dem Beethovenfest Bonn, dem Jerusalem Chamber Music Festival, dem Aldeburgh music festival und der Schubertiade Schwarzenberg bei denen Johannes u.a. an der Seite von Pierre-Laurent Aimard, Tabea Zimmermann, Majca Erdmann und Johannes Moser auftrat.

Nils Mönkemeyer

Dem Bratschisten Nils Mönkemeyer, geboren 1978, wird »eine große Zukunft vorausgesagt«, so die Süddeutsche Zeitung.

Bereits während seines Studiums bei Hariolf Schlichtig an der Hochschule für Musik in München entwickelte Nils Mönkemeyer eine intensive Konzertkarriere. Im Dezember 2006 erhielt er in Moskau den 1. Preis beim Internationalen Yuri Bashmet Wettbewerb sowie den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs 2006. Mönkemeyer spielte u.a. mit dem WDR Rundfunkorchester,

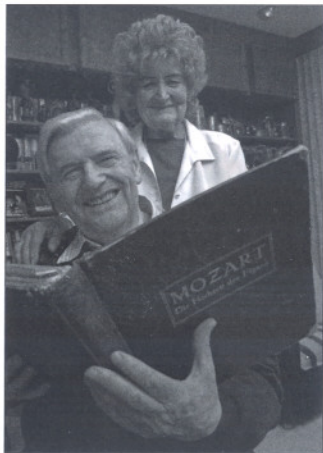
dem Radio-Symphonieorchester Wien, den Moskau Soloists unter der Leitung von Yuri Bashmet sowie mit dem Russischen Nationalorchester. Er arbeitete mit Dirigenten wie Michail Jurowski, Reinhard Goebel, Dennis Russel Davis oder Michael Sanderling. Ebenso wurde er eingeladen, im Rahmen des Festivals "Chamber Music connects the World" zusammen mit Gidon Kremer und Lynn Harrell aufzutreten.

Seit Oktober 2009 unterrichtet er als Professor für Bratsche an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden.

2009 begann ebenso die Zusammenarbeit mit Sony BMG Classical mit der Veröffentlichung zweier CDs. Nils Mönkemeyer spielt eine Bratsche aus der Werkstatt des Münchner Geigenbauers Peter Erben.

Pirmin Grehl

Pirmin Grehl studierte bei Renate Greiss und Jacques Zoon. Der Soloflötiist des Konzerthausorchesters Berlin ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe, darunter die ARD-Wettbewerbe 2004 und 2006. Als Solist spielte er unter anderem mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunkorchester des SWR Kaiserslautern, dem Münchner Kammerorchester, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und dem New Japan Philharmonic Orchestra. Er unterrichtet an der Musikhochschule Hanns Eisler Berlin.



Dem verstorbenen Herrn Walter Homolka, Archivar und Verwalter des Nachlasses von Heinrich Kaspar Schmid, gilt großer Dank für den Anstoß und die finanzielle Unterstützung des Projekts.

Heinrich Kaspar Schmid Late Chamber Compositions »One, One-Way, First Class«

»Knowing is doing.« Otto Ernst has a friend and teaching colleague of his Asmus Semper call out, »for school knowledge is not at all knowledge. One knows only what one can also do. The child must himself act, himself create, if he is to learn.« (1)

When these words were written a good hundred years ago, they were already the historical reflection of the period during which the author of the autobiographical Semper Trilogy had just graduated from teachers' college and taken his first pedagogical steps in a Hamburg grammar school: »Out into the out-of-doors! – That is the whole secret of pedagogy. Take a look at the world, and get your hands on it, that is everything.« the visionary jubilated, just as Erich Kästner later would do (»Der Unterricht wird zum Lokaltermin«) when he let Justus soar on high with his *Fliegendes Klassenzimmer* (The Flying Classroom).

Heinrich Kaspar Schmid, a schoolmaster's son from Landau in Lower Bavaria, the individual with whom we will be occupying ourselves a little more thoroughly in what follows, would have quite doubtlessly jubilantly subscribed to this maxim. When he became the director of the Augsburg Conservatory in 1924, one of the first innovations was the introduction of a design class, and in it the pupils at this institution thenceforth learned to establish direct contact as soon as possible with the audio material. Things were just the same with content, he opined, »as with form: design artistry is everything, it encompasses everything, the technical part and the intellectual part of a work; it can be obtained, however, not from outside but always only from inside. And that here the creating artist is able to penetrate especially

deeply – who would dispute this? He knows, feels the most secret connections, the most compelling relations, and the outer aspect, the form. And as with the visual artist even today the most perfect education should ideally be transferred into the workshop and to the side of a first master, so too with the musician.«

Heinrich Kaspar Schmid and his fellow member of the Schmid(!) clan – for Otto Ernst was a Schmidt before he dropped his family name for artistic reasons – were teachers of one and the same old cloth, one that has been so greatly and thoroughly refashioned by continuous genetic manipulations over the course of time that the job of school psychologist is now more important than the actual instruction. When somebody or other again blows a fuse because his skull is splitting with pure frustration and an overdose of theory, a cantata of weeping, lamenting, worrying, and fretful questioning (»Why?«) may follow with the proper solemnity. But how about doing a little trigonometric surveying in all weathers in the open air with all sorts of logarithms, cosines, and tangents or wallowing very biologically in the mud in forest and on heath – and then on the side, for Mother Nature's sake, clearing away a couple of wild trash heaps? In an age when everybody is taught to look at the display, monitor, or tube for the answers, nobody of course would get the idea to bother with such practical and useful exercises.

By this I do not mean to say that teachers Schmid or Schmidt in their time did not have to tilt at windmills (the latter, for example, traced a delightful portrait of incredible incompetence in his comedy *Flachsmann als Erzieher*). But if it were true that humankind grew with its history and learned from the same, then we would have to ask why both in the traditional school system and precisely in the field of art such perplexity has taken hold and a blind ambition has eliminated almost all cooper-

ation. Why are successful, intelligent practical persons swept under the rug or even decried or disposed of when nothing other would be necessary than to spend one or two years in a trial period ... You see, already the simple hint at such alternative possibilities makes the brakes screech!

Applying what one had just learned, trying it out, coupling the theoretical morning lesson with the practical afternoon, instead of theorizing about the efficacy or inefficacy of homework assignments, in short, learning by doing or by mimicry and imitation, was still the key to understanding: »All due respect to theory, but I regard all theorizing separated from musical performance proper as an evil, above all as a waste of time,« was Schmid's finding. With harmony, counterpoint, and study of form alone one could completely grasp neither Beethoven nor Bach; enthusiasm and intuition were rather the mothers of all the arts – and we can add unconditionally, that this applies to learning in general: those who remember how they once really »got« something, how the sun rose, and how they could no longer sit still on their desk chairs, whether the bell had rung for recess or not – they know what is meant here.

But I once again am letting myself get carried away because the idea that someday the pedagogical dream of some intelligent beings might become a reality fascinates me at least just as much as the contact with the ideas and creative worlds of such minds, who by virtue of their works of art and considerations deliver us what are of course not ornamental antiques. *L'art pour l'art de vivre* would certainly be the right solution for all those people who create from the heart so that it once again goes to the heart and who do not let themselves

be prevented by the outward adversities of origin or third-party control to work persistently toward their real goals. If a second way of completing one's education should be necessary, then it would proceed precisely along this path – or also, as in the case of our Heinrich Kaspar Schmid, along a side track.

Born on 11 September 1874 in Landau an der Isar in Lower Bavaria to the grammar school teacher Heinrich Schmid and his wife Barbara, née Piechler, the boy practically immediately found himself in splendid musical surroundings: »My father, as a teacher, was from a time and a school in which prospective teachers still properly learned music, i.e., could practice it. His manner of playing the organ was not an eternal embarrassment, he was a solid violinist and pianist, played the flute, arranged all sorts of musical pieces for his use, and it made sense, that way he educated each of the chosen pupils of his school for the church choir in painstaking unpaid voice lessons and how he kept them alert and happy with German songs. He did this out of his gift, following the feelings of his heart,« Schmid related in 1920 in the *Münchner Neueste Nachrichten*, which I cite here from a monograph of 1921 by Herman Roth (a publication, by the way, with a special stylistic character to which my introductory reflections relate as a package delivery slip does to the prose of Thomas Mann.)

Music also does not appear to have been a foreign word on his mother's side of the family. Although Barbara Schmid was the daughter of a soap-boiler, she was also related to the composer and organ virtuoso Arthur Piechler (1896–1974), who like his cousin and teacher Schmid, figures on the roll of Landau's distinguished citizens and together with him since 1993 has been honored by the name of an organ competition held in this same locale every three years.

Musical activity first and foremost as a matter of the heart and only second or third on the list of a future livelihood? For the little Heinrich Kaspar the answer was simple: his mother taught the five-year-old a little piano piece for his father's birthday, and this was the beginning of regular lessons and three years later led to additional instruction on the violin. It gladdens us to imagine how the little fellow kicked about on the organ bench while his two brothers trod the bellows and practiced without hope of pedal contact until he could produce something on the manuals.

The cleric, composer, and Regensburg cathedral chapel master Ignaz Mitterer heard the ten-year-old singing and admitted him to the circle of his Domspatzen boys' choir, which meant that the young Schmid could also enjoy a secondary school education. The quantity of musical impressions must have been simply overwhelming and nevertheless were not by far enough. After his voice had broken, Heinrich Kaspar left the choir and spent two further years at the Straubing Gymnasium, which indeed required other subjects than just music: Latin, Greek, and similar minor matters were initially regarded as disturbing but then later as an absolutely necessary broadening of his intellectual horizon. His desire to pursue a career as a teacher came into increasingly clear view on this horizon – a career, as could be seen in the case of his father, that would of course bring a wealth of artistic activities with it. The head of the family had other plans for his son: he was supposed to do something solid and work for the railroad. Heinrich Kaspar obeyed without complaining, composed his first pieces (a duo for two dulcimers, significantly enough, would mark the beginning of his own oeuvre) at home with his parents during the waiting period and then, as was his calling, turned to train schedules, platform tickets, and signal boxes.

In between he served for a year in the military. It was with genuine fiery zeal that the nineteen-year-old volunteered for training as a soldier. He so gladly did so and obtained such physical benefits from it that he was promoted to the rank of reserve officer only five years later (1898).

Schmid dedicated himself to his actual occupation with strategic calculation. He reported for counter service (»one, one-way, first class«) out of the very well-founded hope of being able to pursue his private musical studies before and after departure and arrival. »In Allach, in Munich, in Pasing, I sat in the ticket office and composed during quiet hours. I regarded this existence of mine that gave me leisure for my music as peaceful and joyful, but I did not suspect that I had been being watched. One day my supervisor said to me, 'Adjunct Schmid pursues higher music at the counter; I'll drive that out of him!' And so I was transferred to the Pasing express goods hall. I then took my leave and began my study of music at the Academy of Music.« [2]

The way was thus clear for »higher music,« and Schmid again had clear, firm ideas. He wanted to study under none other than Ludwig Thuille, the sought-after Munich teacher of the art of music. The statutes of the house stood against him, but an exception was made for him. After some preparatory instruction under Rudolf Louis and Joseph Schmid (no relative of his, despite the shared family name) the by then twenty-five-year-old Heinrich Kaspar Schmid became a true model pupil of the brilliant man under whom even Richard Strauss had received contrapuntal tips. Numerous individual prizes and a special distinction for his string quartet variations on his own theme in 1902 as well as successful studies at the piano and the organ culminated in a brilliant examination in 1903: »Mr. Schmid is very capable for the profession of a teacher and a conductor.«

In the meantime Schmid had garnered his first practical experience in the wide world. In 1901 he had traveled as an accompanist to Riga with the court opera tenor Raoul Walter, and then he had tried for a short time to gain a foothold at the Athens Odeon. He had been allured there under completely false pretenses and therefore could keep there precisely for a mere three months. After his examination the violinist Willy Burmester hired him as his duo partner, and in 1904 they went together to Austria, Poland, Moravia, and Hungary and then to Finland and Sweden. And in the autumn of 1905 the Munich Academy appointed him as a piano instructor in the obligatory minor field of piano. The former adjunct, whose supervisor perhaps would have allowed him to whistle a few bars of a familiar tune, had initiated the first phase of his career: he was a teacher and a musician.

After his marriage to Maria Kleiter (1909), who was five years older than him and a divorcée who brought with her four children from her marriage to the painter Max Kleiter, Schmid himself soon became the father of a daughter who did not live to reach her teens. When the defeated soldier came home from the lost world war, his wife received him with the news that the little Dorothea had fallen victim to an epidemic. He was otherwise of a very resilient character, but her death caused him to collapse physically and psychically.

The first two years of the war were for Schmid certainly his »music-poorest« time, »but Goethe's Faust and Bach's Art of Fugue accompanied me everywhere.« He wounded his hand when he fell from a horse and temporarily suffered from an internal illness and then was sent off to a camp for prisoners of war – and immediately he again began to occupy himself with »higher music.« He composed his String Quartet in G major op. 26 and Seven Three-Part Youth Songs op. 25 prior to

completing his great Violin Sonata in A minor op. 27 while on retreat in Tournai.

Schmid had barely recovered from the general catastrophe and his very own personal disaster when he, a musician and a tireless one because he was enthused to the smallest pore of his being, again returned to action. His creative booty from the years immediately following the war included a serenade for salon orchestra, several cycles of solo songs, Liszt paraphrases for two pianos, and the Wind Quintet in B flat major op. 28 – with this last-mentioned work being especially elegant; after all, as the composer himself stated in his own words, he had been inspired to write it by Carl Spitzweg's *Serenade im Mondschein* but without having retreated into an obvious programmatic intention in this three-movement work. Similarly discreet contents can also be assumed to exist for the five *Tone Poems* op. 35, which to a certain extent, as side growths of the quintet, assign to the individual instruments their very own solos, each accompanied by the piano. The magical cycle begins with a *Pastorale* in G major for oboe and furthermore contains the *Allegretto* in B flat major for clarinet recorded here as well as an *Ode* in C minor for bassoon, then the poetic horn piece *Im tiefsten Walde* in E major, and lastly the *Capriccio* in A minor for flute, which is also heard here. All the instruments involved in these tone poems are treated with idiomatic precision. To be sure, one must not, as Herman Roth did, find the elegantly shaped clarinet solo necessarily to be »maidenly swelling,« but the musette-like middle movement and the music with its lovely-tender accompaniment and expansive spread far and wide over the registers are just as much »made« for the clarinet as the capriccio entering with almost shrill aggression is made for the flute and could only »work« on it. »The piece dedicated to it breathes a spiritual pas-

sion, an ecstasy at moments verging on madness [from 3'10 on this recording] of the extra- and suprasensuous sort that makes it, apart from its extension, the most significant of the series« (HR, 116 f.). The abrupt chord repetition with second intervals at the beginning of the movement, in the cyclical performance of the pieces a blaring wakeup call after the hornist's romantic stroll in the woods, will to be sure not be enough to redefine Heinrich Kaspar Schmid as a musical innovator, but *pars pro toto* it reveals a finely sensitive artist who in fact obtains his compositional stimuli from the intrinsic nature of the instrumental apparatus employed.

During this phase, which produced the Piano Trio in D minor op. 35 as a further important work of chamber music, Schmid received an offer to serve as director of the Baden Conservatory in Karlsruhe, a post in which he was able to gather a new kind of administrative experience from 1921 to 1924. During the same year he became the director of the Karlsruhe Teachers' Choral Society, for him certainly a welcome task, for throughout his life it was vocal music to which he dedicated himself in special measure. Works for male chorus with and without piano accompaniment amounting to a total of more than two dozen collections of various size, in addition choral compositions for children's voices and women's voices, for mixed choirs, about twenty volumes containing piano songs, and then even a chamber opera *Der Stern des Kaisers* op. 45a and three folk works were the productive harvest of a long, intensive engagement on behalf of art song and folk song.

It is precisely in this focus of pedagogical-creative interest that our two teachers Schmid(!) once again meet. »Heinrich Kaspar Schmid was just as much sincerely interested in the musical education of youth as in the employment of folk-music elements in art music,« Christof Freymadl writes, (3) while Otto Ernst [Schmidt]

in the third volume of his already mentioned *Asmus Semper* trilogy offers us a vivid impression of his early career experience as a Hamburg grammar school teacher with the following words: »A few named a couple of play songs that they had learned in a kindergarten; but most named hit tunes and operetta melodies that had come to the hurdy-gurdy. Not a one named a proper, good folk song, for the German folk song is no longer sung in the German home.« A century later it definitely must be underscored that by »folk song« neither Schmid nor Schmidt even in the slightest was thinking of the cloyingly sweet substance with which peroxide blonds of both sexes set the masses in swaying motion. They were concerned with the German equivalent of all that on which our European neighbors drew to form their cultural self-awareness during the course of the nineteenth century and early twentieth century. That Heinrich Kaspar Schmid was powerfully drawn to Bavarian sources is founded in the nature of the matter as well as in his decision to retire completely to the countryside after seven years of activity as the director of the Augsburg Music School, which under his aegis rose to the status of a conservatory. Let one complain about the creative teacher who operates from the heart and not only churns out mere curricula with an eye to his quick retirement and in order to pay off the mortgage on his home-sweet-home; let one burden such a genuine enthusiast with enough administrative technical matters; and let one watch how he degenerates into a neighing office stallion or tenured steed who surrenders his former ideals at the stable door!

So in 1931 Schmid and his wife moved to the little village of Geiselbullach (today easy to reach from Munich when one drives on the A 8 toward Stuttgart and takes the Dachau-Fürstenfeldbrück exit), in order thenceforth to live in an idyll and above all for art.

Soon, however, the composer experienced a grievous loss: in 1933, when she was not even sixty, his wife Maria died. The widower, who had a loyal housekeeper take care of practical daily matters, after some time regained his creative balance. If he had soared up on new chamber-musical pinions shortly after relinquishing his Augsburg post, then during this period, some time after his spouse's death, apart from the practically omnipresent lieder and songs, a varied list of works attests to our composer's uninterrupted diligence and in part subtle, in part drastic humor: a Serenade for Alto Flute, Tenor Flute, and Bass Flute op. 99 (alternatively to be executed with flute, oboe, and clarinet or with two violins and viola), *Ten Miniatures* for Violoncello and Piano op. 102, two *Tower Pieces* op. 105 for trumpets and trombones, and the Quartet for Four Flutes (SATB) op. 107 composed in 1939 together with many vocal novelties (for example, *Boarish* op. 104, six Old Bavarian *Gstanzln* for one-part youth chorus and Schrammelmusik).

When Heinrich Kaspar Schmid died in Munich, he had spent a few years in creative quiet and in darkness. His increasingly poor eyesight, then a stroke, and then a kidney ailment led to his death on 8 January 1953 and ended the life of an artist whose musical overall achievement by today's sound-carrier standards still has a long way to go before it receives its proper recognition. Schmid's early apologist Herman Roth placed him in the vicinity of Hans Pfitzner with genuinely well-set words, and on the hundredth anniversary of his birth Wilhelm Zentner did the same. In order to assess such »elective affinities,« one would certainly have to know the Symphony in D minor op. 115 premiered in Munich

in 1946, would have to interiorize the Cello Concerto op. 118 premiered in Landau in 2002, and hope that the orchestral parts of the Violin Concerto op. 119, for which only the solo part is currently extant, will turn up someday.

In the meantime the three late chamber works recorded here enable us to detect not only a Brahmsian influence still quietly making itself heard (something which could never cause any harm) but also a great many deep, sympathetic unique qualities seeming to confirm what Schmid himself stated, namely, that the best that a musician has to offer comes not from him but out of him. Compressed, clear forms, what at the same time is transparent but never academic development work, what here too is again idiomatically an absolutely perfect treatment of each particular instrumentarium used and its individual resources – if everything that our artist in his late years created so permanently engraves itself in the hearer's memory as the pieces gathered together here, then important discoveries still await us in the foreseeable future.

The most recent work on this program, the Trio for Clarinet, Viola, and Piano in G minor op. 114 from 1944, forms with its hardly elder siblings, the Piano Trio in D major with Flute and Viola op. 109 and the Horn Trio in B flat major op. 114, a little cycle within Schmid's late chamber works and confirms already in its first measures that nothing on the order of a decline in creative power occasioned by old age can at all be spoken of here. Stormy raging from the spirit of Schumann and Brahms (Are the opus number and the scherzo motif from the latter's second piano concerto perhaps not at all a coincidence?); the intensifications repeatedly executed to the point of bursting but then reflected by an anticlimax (especially apparent in the first movement at 7'08); the most highly catchy scherzo miniature

spookily swirling on its way; then the music of the *Adagio non troppo* of inner emotional depth and clearly coming out of the composer; and finally the hollow-archaic droning of the finale with the obstinate, abrupt piano passages (e.g., at 0'45), the marked accents and refined little effects (the pizzicati dubbed in at 0'30 and corresponding passages), and the alternation between melodic and accompaniment functions repeatedly wonderfully designed by Schmid – when one has heard this music a couple of times, it becomes part of one's »inner repertoire« and permanently registers itself.

One will also enjoy listening a couple of times to the Flute Sonata in A major op. 106 composed five years earlier and again in four movements. One will take such pleasure in it because, though it may have its idiosyncrasy (Schmid was of the opinion that the flute was »the instrument of wisdom«), it exhibits the same basic features as the other late works on this program. Again one finds transparent, compact forms, catchy and enthralling simplicity, and a whirling scherzo, here more charming than haunting, and together with them, in the genuinely »lovely« *Andante cantabile*, a solo cadenza with echo effects immediately transporting us to an ancient Arcadia. Here, after an eloquent preamble (*Poco sostenuto*), an almost impressionistic depiction concludes the little story with the refreshing picture of a fluting faun playing his little tune in the morning at a brightly bubbling spring.

Heinrich Kaspar Schmid in general always seems to be reporting to us about something without revealing his program – insofar as such a program might be concretely present. The Sonata for Viola and Piano in F major op. 111 of 1941 also very evidently has something like this »to say.« The primary theme in the first movement asymmetrically formed on the basis of two completely heterogeneous elements immediately produces

a rhetorical tension out of which the most highly concentrated dramatic structures develop and archaically hammering fifth complexes are stamped. The scherzo – genuine Schmid, if you will permit the term – separates the two outer movements, both of about the same size, with the second of them taking on the dimensions of an elegant epic. The four-minute festive introduction replaces the independent slow movement, which now however leads not to the relaxation of a genuine *Allegro con spirito* but flows into a threateningly gloomy »alla marcia.« For the further course of things this does not seem to forebode anything that might be good, but then it turns out to have to yield to a playful, brilliant fugue genuinely executed *con spirito* – a fugue of course that does very well without any and all harmonic hypertrophies, textural intricacies, and lavish excesses. No doubt, Heinrich Kaspar Schmid knew his way around the »higher music« with which he had occupied his imagination at the ticket counter and which he had learned into the last dux and comes by way of a side track under Ludwig Thuille. This knowing and doing, however, did not seem to him to be for the sole purpose of knowing and doing: the fine balance of this music has been so naturally formed that one gladly follows it by hearing or reading it and remembers it without ever feeling that one is »being taught a lesson.« For this reason, one all the more easily is able to like it and to learn it.

Eckhardt van den Hoogen

Translated by Susan Marie Praeder

(1) Otto Ernst [Schmidt], *Asmus Sempers Jugendländ. Roman einer Kindheit* (1906) • *Semper der Jüngling* (1908) • *Semper der Mann. Eine Künstler- und Kämpfergeschichte* (1916).

(2) »Der Lebensweg eines Landauer Lehrersohnes,« *Landauer Zeitung*, 12 September 1944, cited after Christof Freymadl, »Heinrich Kaspar Schmid – Leben und Werk.« In: *Heinrich Kaspar Schmid*, with articles by C. Freymadl, K. Homolka, F. Messmer, K. L. Paech, and W. Sawodny = *Komponisten in Bayern*, Vol. 44, Tützing, 2004.

(3) Christof Freymadl, *loc. cit.*

Nicholas Rimmer

Nicholas Rimmer received his musical training in Manchester, Cambridge, and Hanover. He was awarded the Donald Wort Prize for Performance at Cambridge University in 2003, first prize at the Birmingham Accompanist of the Year Award in 2005, and German Music Competition Prize in 2006. Moreover, his work with the Clare College Choir of Cambridge is documented by a recording of John Rutter's *Requiem* on the Naxos label.

Nicholas Rimmer has concertized with orchestras such as the Manchester Camerata and Slovakian Chamber Philharmonic. During recent years he has regularly and successfully concertized throughout Germany with the violist Nils Mönkemeyer, with CD recordings on Genuin in 2008 and Sony in 2009 documenting this work.

As a sought-after partner for singers and instrumentalists, Nicholas Rimmer has concertized at the Ludwigsburg Castle Festival, Northern Hessian Cultural Summer, and Schleswig-Holstein Music Festival and at Munich's Gasteig and Zurich's Tonhalle. Numerous live

radio recordings (SWR, BR, hr, Deutschlandradio, NDR) have accompanied his concertizing, and at this year's ARD Music Competition he was an official accompanist during the judging of the song contestants.

Pirmin Grehl

Pirmin Grehl studied under Renate Greiss and Jacques Zoon. A solo flutist in the Berlin Konzerthaus Orchestra, Grehl is a prizewinner of numerous national and international competitions, including the ARD Competitions in 2004 and 2006. As a soloist he has played with ensembles such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, SWR Radio Orchestra of Kaiserslautern, Munich Chamber Orchestra, Stuttgart Radio Symphony Orchestra, and New Japan Philharmonic Orchestra. He teaches at the Hanns Eisler College of Music in Berlin.

Johannes Zurl

The clarinetist Johannes Zurl studied under Prof. Leister and Prof. Steffens in Berlin. Following his studies he was a member of the Herbert von Karajan Orchestra Academy of the Berlin Philharmonic. He was a prizewinner at the ARD Competition in 2006 and a member in the Young Artists Concerts series on the national level. Since then he has received invitations to the Heidelberg Spring Festival, Mozart Festival in Würzburg, Beethoven Festival in Bonn, Jerusalem Chamber Music Festival, Aldeburgh Music Festival, and Schubertiade in Schwarzenberg, where he has performed with artists such as Pierre-Laurent Almard, Tabea Zimmermann, Mojca Erdmann, and Johannes Moser.

Nils Mönkemeyer

According to the *Süddeutsche Zeitung*, the violist Nils Mönkemeyer, born in 1978, has »a great future ahead of him.«

Already during his studies under Hariolf Schlichtig at the College of Music in Munich, Nils Mönkemeyer developed an intensive concert career. In December 2006 he received the first prize at the International Yuri Bashmet Competition and the German Music Competition Prize 2006. He played with ensembles such as the WDR Radio Orchestra, Vienna Radio Symphony Orchestra, Moscow Soloists led by Yuri Bashmet, and Russian National Orchestra. He worked with conductors such as Michail Jurawski, Reinhard Goebel, Dennis Russell Davies, and Michael Sanderling. He was also invited to perform with Gidon Kremer and Lynn Harrell at the Chamber Music Connects the World Festival.

Since October 2009 Nils Mönkemeyer has been professor of viola at the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden. During the same year he also began his cooperation with Sony BMG Classical by releasing two CDs. He plays a viola from the workshop of the Munich violinmaker Peter Erben.

Heinrich Kaspar Schmid: musique de chambre de la maturité Un aller simple Première Classe

«Savoir, c'est pouvoir», fait dire Otto Ernst à un ami et collègue enseignant de son héros Asmus Semper¹⁾, «car le savoir scolaire n'est pas le véritable savoir. On ne sait que ce qu'on peut faire. L'enfant doit agir lui-même, créer lui-même pour apprendre».

Lorsque ces mots furent écrits, il y a plus d'un siècle, ils représentaient déjà sur le plan historique le miroir de l'époque à laquelle l'auteur de la trilogie autobiographique du héros Semper venait de terminer son école normale et avait fait ses premiers pas en pédagogie dans une école primaire hambourgeoise. «Dehors, à l'air libre! – Voilà tout le secret de la pédagogie. Regarder et toucher le monde, c'est tout», jubile le visionnaire, comme le fera plus tard à son tour Erich Kästner («L'enseignement devient une descente sur les lieux») en faisant «décoller» Justus avec sa *Classe volante*.

Heinrich Kaspar Schmid, le fils d'un professeur de Landau en Basse-Bavière, dont nous allons examiner ici la biographie, aurait sans conteste approuvé cette maxime. En effet, quand il reprit en 1924 la direction du Conservatoire d'Augsbourg, une des premières nouveautés qu'il introduisit fut l'organisation de leçons de présentation où les élèves de l'institut apprenaient à entrer le plus tôt possible en contact direct avec la matière sonore. Il en va de même pour le contenu, pensait-il, «que pour la forme: l'art de la présentation est tout, il englobe tout, l'aspect technique et spirituel d'une œuvre; on ne peut pas l'approcher par l'extérieur, mais uniquement par l'intérieur. Et qui nierait que l'artiste créateur sait y pénétrer particulièrement profondément? Il connaît, il ressent les connexions les plus secrètes, les relations les plus concluantes et leur manifestation exté-

rieure, la forme. Et si, pour le sculpteur, la meilleure éducation est celle qu'il peut recevoir dans l'atelier aux côtés de son premier maître, il en va de même pour le musicien».

Heinrich Kaspar Schmid et son presque homonyme – car Otto Ernst se nommait Otto Ernst Schmidt avant d'abandonner son nom de famille pour des raisons artistiques – étaient des enseignants de vieille souche, une souche que les «manipulations génétiques» entreprises au fil du temps ont tellement modifiée qu'aujourd'hui le métier de psychologue scolaire est devenu plus important que l'enseignement en lui-même: à chaque fois que les plombs sautent par «pure frustration» et gavage théorique, les pleurs, les plaintes, les soucis et les hésitations («pourquoi?») sont légion. Et pourtant, il ne vient à l'idée de personne d'entreprendre sous le vent et la pluie des exercices de mesures de terrain trigonométriques, avec des logarithmes, des cosinus et des tangentes, ou encore d'aller se vautrer avec ses élèves dans la boue toute biologique des forêts et de la lande tout en éliminant en passant quelques dépôts d'ordures clandestins: nous vivons à une époque où tout le monde est sans cesse rivé sur un écran d'ordinateur ou de télévision.

Ceci ne signifie pas pour autant que les professeurs Schmid ou Schmidt n'ont pas dû eux aussi se battre contre des moulins à vent (le deuxième a par exemple esquisé un portrait savoureux de l'incompétence totale dans sa comédie *Flachsmann als Erzieher*). Mais s'il était vrai que l'humanité évolue avec son histoire et qu'elle apprend grâce à elle, il faudrait se demander pourquoi, dans le monde scolaire traditionnel mais aussi et surtout dans le domaine artistique, une telle perplexité s'est installée et pourquoi une ambition aveugle a relégué à l'arrière-plan presque tout travail d'ensemble. Pourquoi les praticiens intelligents, couronnés de

succès, sont-ils repoussés à l'arrière-plan, voire même vilipendés et éliminés alors qu'il suffirait de faire appel à eux pour un ou deux ans d'enseignement... Pourtant, rien que l'évocation même de ces possibilités alternatives fait crisser les freins!

Appliquer ce que l'on vient d'apprendre, associer le cours théorique à la pratique, au lieu de théoriser sur l'effet positif ou négatif des devoirs à domicile, bref «learning by doing» ou «by mimikry and imitation» a toujours été la clé de la compréhension: «Je tiens la théorie en estime, mais je considère que toute théorie détachée de la pratique musicale est un mal, et surtout un gaspillage de temps», déclarait Schmid. En se basant uniquement sur l'harmonie, le contrepoint et l'étude des formes, on ne peut comprendre entièrement ni Beethoven ni Bach; ce sont l'enthousiasme et l'intuition qui chapeautent tous les arts – et nous pouvons ajouter sans crainte que ceci vaut pour tout apprentissage: celui qui se souvient encore avoir un jour vraiment «compris» quelque chose, avoir vu le soleil se lever tout à coup et s'être senti concerné par le sujet, qu'on ait sonné pour la récréation ou non, sait très bien de quoi je parle.

Mais je me laisse une fois de plus emporter; l'idée qu'un jour le rêve pédagogique de quelques êtres intelligents puisse devenir réalité m'enthousiasme, tout comme je me sens contaminé par les univers spirituels et créatifs d'êtres qui, par leurs œuvres d'art et leurs réflexions, nous offrent des cadeaux qui ne sont pas seulement des antiquités décoratives: «l'art pour l'art de vivre», voilà le mot d'ordre de tous ces hommes qui ont créé «avec leur cœur» pour «toucher les cœurs», et qui, sans se laisser troubler par les contrariétés extérieures

de leurs origines ou d'une certaine dépendance, ont marché continuellement vers leur but. Et s'il leur a fallu une deuxième formation, rien ne les a empêchés de la poursuivre, même si c'est en empruntant une «voie de garage» comme dans le cas de notre Heinrich Kaspar Schmid.

Né le 11 septembre 1874 à Landau sur l'Isar, en Basse Bavière, il était le fils de l'instituteur Heinrich Schmid et de son épouse Barbara née Piechler. Il baigna dès sa plus tendre enfance dans une atmosphère musicale. «Mon père avait fait ses études d'instituteur à une époque où les normaliens apprenaient encore vraiment la musique et étaient capables de l'exercer. Sa manière de jouer de l'orgue était tout à fait honorable, il était un violoniste et pianiste habile, il jouait de la flûte et arrangeait pour son propre usage toutes sortes de pièces. Il excellait également à former lors d'innombrables et rigoureuses leçons de chant gratuites les élus de son école pour le chœur de l'église, et gardait ses élèves joyeux et en éveil par l'étude des chants allemands. Il faisait tout cela avec grand talent et suivait la voix de son cœur...», relate Schmid en 1920 dans les *Münchener Neueste Nachrichten*, que je cite ici d'après la monographie de Herman (sic!) Roth parue en 1921 (une publication au style tellement élaboré que mes propres réflexions ressemblent à côté d'elle à une étiquette d'emballage comparée aux écrits de Thomas Mann).

La mère de Schmid appréciait elle aussi la musique. Barbara Schmid était la fille d'un fabricant de savons, mais elle était aussi parente du compositeur et virtuose de l'orgue Arthur Piechler (1896–1974), qui, comme son cousin et professeur Schmid, est repris sur la liste des citoyens d'honneur de Landau et figure depuis 1993 comme protecteur d'un concours d'orgue organisé à Landau tous les trois ans.

La musique fut-elle d'abord une affaire de cœur, et

puis seulement une future manière de gagner sa vie? Dans le cas du petit Heinrich Kaspar, la réponse est évidente. Lorsqu'il a cinq ans, sa mère lui apprend un petit morceau de piano pour l'anniversaire de son père, puis elle lui fait donner régulièrement des leçons de piano, et trois ans plus tard également de violon. On imagine en souriant le petit bonhomme s'adonner à l'orgue tandis que ses deux frères actionnent les soufflets, jouant sur les claviers seulement car il est encore bien trop petit pour atteindre la pédale.

Lorsqu'il a dix ans, le prêtre, compositeur et maître de chapelle de la cathédrale de Ratisbonne Ignaz Mitterer l'entend chanter et l'accueille au sein de ses «Domspatzen», la maîtrise de la cathédrale. La formation générale de l'enfant est ainsi assurée par la même occasion. La somme d'impressions musicales qu'il y recueille est certainement remarquable, mais elle ne lui suffit pas encore: après la mue, Heinrich Kaspar quitte les chœurs et passe deux années au lycée de Straubing. Les cours généraux qu'il est obligé de suivre (le latin, le grec et autres «détails») lui apparaissent au début bien trop ennuyeux, mais plus tard il les considère comme un élargissement indispensable de son horizon spirituel. Peu à peu naît en lui l'envie de devenir enseignant, une profession qui, comme chez son père, peut apporter avec elle une multitude d'activités artistiques. Son père nourrit toutefois pour lui des ambitions bien différentes: le jeune homme doit embrasser une carrière sérieuse et entrer aux chemins de fer. Heinrich Kaspar accepte sans broncher, compose pendant son temps d'attente chez ses parents ses premières œuvres (son tout premier essai fut paraît-il un duo pour deux cithares), puis se penche comme on le lui a conseillé sur les horaires, les tickets de quoi et les postes d'aiguillage.

Vient ensuite le service militaire: Heinrich Kaspar a dix-neuf ans et, avec un véritable enthousiasme, il s'ins-

crit volontairement pour la formation de soldat, qu'il effectue avec tant de plaisir, principalement pour les exercices physiques, qu'il est promu cinq ans plus tard (1898) officier de réserve.

Quant à son gagne-pain, Schmid en fait usage avec un calcul stratégique: il se fait engager au guichet («un aller-simple première classe»), espérant pouvoir, entre les départs et les arrivées, continuer ses propres études musicales. «J'ai travaillé au guichet à Allach, Munich et Pasing et j'y ai composé durant les heures calmes. Mon existence m'apparaissait paisible et joyeuse, elle me laissait beaucoup de loisirs pour m'adonner à la musique; mais je ne soupçonnais pas que j'étais observé. Un jour, mon chef déclara: 'L'adjoint Schmid fait de la musique savante au guichet, je vais lui en faire passer l'envie!'. C'est ainsi que je fus transféré au service du fret de Pasing. Je pris alors congé et j'entrepris des études musicales à l'Académie des Arts»²).

La voie était donc alors libre pour l'étude de la «grande musique». Et Schmid en avait une vue très claire. Le maître qu'il s'était choisi n'était pas le moindre: Ludwig Thuille, le célèbre professeur de composition munichois, auquel même Richard Strauss demandait des conseils en contrepoint. Les statuts de l'établissement ne le permettaient pas, mais on fit une exception pour Schmid: après des cours préparatoires auprès de Rudolf Louis et Joseph Schmid, (auquel ne le lie aucun lien de parenté), le jeune homme de vingt-cinq ans fut admis auprès de Ludwig Thuille, dont il devint un élève modèle. Il obtint de nombreux prix, ainsi qu'une distinction particulière pour ses Variations pour quatuor à cordes de 1902 sur un thème de son invention; il étudia également avec succès le piano et l'orgue, et obtint en 1903 son diplôme avec brio: «Monsieur Schmid est tout à fait qualifié pour le métier de professeur et de chef d'orchestre».

Dans l'intervalle, il s'était également forgé de premières expériences pratiques. En 1901, il s'était rendu à Riga en tant qu'accompagnateur du ténor de l'opéra de la cour, Raoul Walter, puis il avait tenté de prendre pied à l'Odéon d'Athènes, mais il y avait été attiré par des possibilités mensongères et il ne resta que trois mois. Après son examen final, il fut engagé comme partenaire de duo par le violoniste Willy Burmester. En 1904, ils voyagèrent ensemble en Autriche, en Pologne, en Moravie et en Hongrie, puis en Finlande et en Suède. Et en automne 1905, l'Académie de Munich le nomma professeur de piano pour les cours secondaires obligatoires. L'ancien agent des chemins de fer auquel son supérieur aurait peut-être permis de lancer quelques iodols joyeux avait ainsi réussi la première étape dans sa carrière: être professeur et compositeur.

Après son mariage avec Maria Kleiter (1909), son aînée de cinq ans, qui amène d'un premier mariage avec l'artiste-peintre Max Kleiter quatre enfants, Schmid devient bientôt lui-même père d'une petite fille. Celle-ci ne vivra pas longtemps: lorsqu'il revient de la guerre, sa femme l'accueille avec la nouvelle que leur petite Dorothea a été victime d'une épidémie. Schmid, d'habitude si fort tant physiquement que mentalement, s'effondre.

Les deux premières années de la guerre ont été pour lui l'époque «la plus pauvre en musique», «mais le Faust de Goethe et L'Art de la Fugue de Bach m'ont accompagné en tous lieux». Blessé à la main par une chute de cheval et souffrant d'une maladie interne, Schmid est enfermé dans un camp de prisonniers. Très vite, il se remet à la «grande musique»: il écrit son Quatuor à cordes en sol majeur op. 26 et ses Sept Chansons pour la jeunesse à trois voix op. 25; sur le chemin du retour, il écrit à Tournai sa grande Sonate pour violon et la mineur op. 27.

Il est à peine guéri de son malheur personnel et de la catastrophe générale que, infatigable, il se remet au travail, car il est passionné de musique jusqu'au plus profond de son être. Une Sérénade pour orchestre de salon, plusieurs cycles de lieder pour soliste, des paraphrases de Liszt pour deux pianos et le Quintette pour vents en si bémol majeur op. 28 voient ainsi le jour juste après la guerre. Ce Quintette en trois mouvements est une œuvre très distinguée, qui lui a selon ses propres paroles été inspirée par la Sérénade au clair de lune de Carl Spitzweg, sans pour autant qu'il s'y soit réfugié dans une musique programmatique banale. Les cinq Tongedichte (Poèmes musicaux) op. 35 proposent en quelque sorte des ramifications du quintette et proposent aux différents instruments des soli parfaitement adaptés. Ce merveilleux cycle s'ouvre sur une Pastorale en sol majeur pour hautbois, puis propose l'Allegretto en si bémol majeur pour clarinette enregistré ici et une Ode en ut mineur pour basson, ensuite le poétique *Im tiefsten Walde* en mi majeur pour cor et enfin le Capriccio en la mineur pour flûte également présenté ici. Tous les instruments représentés dans ces poèmes musicaux sont traités avec une belle justesse. Certes, on n'est pas obligé de considérer, comme Herman Roth, l'élégant solo de clarinette comme «s'amplifiant comme un rêve de jeune fille», mais le mouvement médian en style de musette et la musique qui s'étend au-delà des registres de la clarinette dans le charmant accompagnement sont tout aussi bien adaptés à la clarinette que le Capriccio, s'ouvrant sur des agressions presque stridentes, est adapté «uniquement» à la flûte. «La pièce qui lui est consacrée respire une passion spirituelle, une extase surnaturelle qui confine par endroits à la folie [à partir de 3'10 sur le présent enregistrement]; elle constitue ainsi, hormis par ses dimensions, la pièce la plus impor-

tante de la série» (HR, 116f). Les répétitions d'accords brusques, riches en secondes au début du mouvement, qui dans une interprétation cyclique représentent un réveil tonitruant après la promenade romantique du corniste dans les bois, ne suffisent certes pas à faire de Heinrich Kaspar Schmid un véritable «moderne», mais elles trahissent pars pro toto le travail d'un artiste raffiné, qui puise son inspiration à l'intérieur même du matériau sonore utilisé.

Durant cette période, qui produisit encore une autre grande pièce de musique de chambre, le Trio à clavier en ré mineur op. 35, Schmid se vit confier la direction du Badisches Konservatorium à Karlsruhe. De 1921 à 1924, il fit donc une nouvelle expérience dans le domaine administratif. La même année, il reprit la direction de l'Association de chant des enseignants de Karlsruhe, une tâche qui lui plaisait beaucoup. Toute sa vie durant, il se consacra beaucoup à la musique vocale: des chœurs pour hommes avec et sans accompagnement de piano – plus de deux douzaines de grands recueils divers –, des pièces chorales pour voix d'enfants et pour voix de femmes, pour chœurs mixtes, quelque vingt cahiers de mélodies avec accompagnement de piano, et même un opéra de chambre, *Der Stern des Kaisers* op. 45a, ainsi que trois pièces folkloriques sont le résultat de son engagement intense en faveur du chant savant et populaire.

C'est dans cet intérêt pour la création artistique liée à la pédagogie que les idées de nos deux professeurs Schmid(t) se rencontrent à nouveau. «Heinrich Kaspar Schmid(t) accordait à la formation musicale de la jeunesse une très grande importance, autant qu'à l'utilisation d'éléments populaires dans la musique savante» écrit Christof Freymadl³), tandis qu'Otto Ernst (Schmidt), dans le troisième volume de la Trilogie *Asmus Semper* déjà citée plus haut, partage ses premières

expériences professionnelles dans une école primaire hambourgeoise: «Quelques-uns citèrent des chansons de jeu qu'ils avaient apprises au jardin d'enfants; mais la plupart citèrent des rengaines et des mélodies d'opérettes qu'ils avaient entendues à l'orgue de barbarie. Pas un ne cita une vraie, une bonne chanson populaire; car on ne chante plus les chants populaires allemands dans les ménages allemands». En parlant de chant «populaire», Schmid tout comme Schmidt ne songeaient nullement – il est important aujourd'hui de le souligner – aux mièvreries que les chanteurs et chanteuses sans talent fredonnaient aux masses; ils avaient à l'esprit le pendant allemand de toutes ces mélodies dans lesquelles les voisins européens puisèrent la conscience de leur propre valeur culturelle au cours du 19^e et du début du 20^e siècle. Que Heinrich Kaspar Schmid se soit senti fortement attiré par la culture bavaroise est dans la nature des choses, autant que la décision de se retirer à la campagne après avoir dirigé pendant sept ans l'école de musique d'Augsbourg, hissée sous son égide au rang de Conservatoire. «Que l'on charge un professeur enthousiaste, qui crée à partir du cœur et ne se contente pas de réciter simplement ses cours en ayant la traite en vue et le paiement de l'emprunt hypothécaire de sa maison, d'innombrables tâches administratives, et on le verra dépérir et abandonner ses anciens idéaux...

Le couple Schmid s'installe donc en 1931 dans le petit village de Geiselbullach (aujourd'hui facile d'accès depuis Munich, en prenant l'A8 en direction de Stuttgart que l'on quitte à l'échangeur Dachau-Fürstentfeldbruck), pour se consacrer principalement à l'art. Bientôt, le destin frappe durement le compositeur: en 1933, alors qu'il n'a même pas encore soixante ans, sa femme s'éteint. Schmid, qui remet son ménage dans les mains d'une fidèle gouvernante, retrouve après un cer-

tain temps son équilibre créatif. Et tout comme, peu après avoir abandonné son poste à Augsburg, il s'était lancé dans les hauteurs de la musique de chambre, il compose à nouveau, quelque temps après la mort de son épouse, outre divers lieder et chants d'usage pratique, des œuvres d'une certaine envergure: une *Sérénade* pour alto, ténor et flûte basse op. 99 (alternativement pour flûte, hautbois et clarinette ou pour deux violons et alto), *Dix Miniatures* pour violoncelle et piano op. 102, deux *Turmmusiken* op. 105 pour trompettes et trombones ainsi que le *Quatuor* pour quatre flûtes (SATB) op. 107 (1939) et diverses nouveautés vocales (notamment *Boarisch* op. 104, six vieilles chansons bavaoises pour chœur de jeunes à l'unisson et orchestre populaire), qui trahissent son application mais aussi son humour à la fois subtil et grinçant.

Heinrich Kaspar Schmid mourut à Munich après quelques années de silence et d'obscurité: il avait peu à peu perdu la vue, puis avait subi une attaque d'apoplexie et contracté une maladie des reins. C'est le 8 janvier 1953 que s'acheva la vie d'un artiste dont la production musicale est loin d'avoir reçu l'hommage discographique qui lui revient. Herman Roth en avait pourtant très tôt fait l'éloge, comparant Schmid en termes choisis à un Hans Pfitzner, et à l'occasion du centième anniversaire du compositeur, Wilhelm Zentner s'exprima dans le même sens. Pour pouvoir juger de telles «affinités électives», il faudrait sans aucun doute étudier la *Symphonie* en ré mineur op. 115 créée à Munich en 1946, s'imprégner du *Concerto* pour violoncelle op. 118 créé en 2000 seulement à Landau, et espérer que le matériel d'orchestre du *Concerto* pour violon op. 119, dont seule la partie du soliste est connue, pourra

être retrouvé. En attendant, les trois pièces de musique de chambre tardive que nous présentons ici permettent de découvrir, outre une légère influence de Brahms (ce qui ne peut jamais nuire), une multitude d'éléments tout à fait sympathiques qui semblent confirmer l'idée que le meilleur que puisse donner un musicien (selon les propres paroles de Schmid) ne vient pas de son trait de plume mais de l'intérieur de lui-même. Des formes claires, concises, un travail de développement limpide sans jamais être académique, un traitement tout à fait approprié des instruments utilisés et de leurs ressources individuelles – si tout ce que cet artiste a créé dans ses dernières années s'imprime dans le souvenir de l'auditeur avec autant de facilité que les pièces réunies ici, il est vraisemblable que nous pourrions bientôt encore nous étonner d'autres découvertes de poids.

La pièce la plus récente de ce programme, le *Trio* pour clarinette, alto et piano en sol mineur op. 114 de l'année 1944, constitue avec ses deux «sœurs» à peine plus anciennes, le *Trio* pour piano, flûte et alto en ré majeur op. 109 et le «*Trio avec cor*» en si bémol majeur op. 110, un petit cycle à l'intérieur de sa production tardive de musique de chambre. Dès les premières mesures, on constate que le compositeur n'a nullement perdu ses facultés créatrices avec l'âge. Un bouillonnement tumultueux dans l'esprit de Schumann et de Brahms (le numéro d'opus et le motif du *Scherzo* emprunté au deuxième *Concerto* pour piano de ce dernier seraient-ils plus qu'un simple hasard?); des intensifications poussées toujours jusqu'à l'extrême, avant d'être réfléchies par un anti-climax (un procédé qui apparaît particulièrement clairement dans le premier mouvement à 7'08); le *Scherzo* miniature fantomatique, particulièrement marquant; puis la musique tout intime de l'*Adagio non troppo*, provenant indubitablement «de l'intérieur» du compositeur, et enfin le grondement archaïque et creux

du *Finale* avec ses traits obstinés et brusques au piano (voir p. ex. à 0'45), ses accents marqués et ses effets raffinés (les pizzicati à peine effleurés à 0'30 et à plusieurs autres endroits), ainsi que l'alternance magnifiquement ajustée par Schmid entre fonction mélodique et fonction d'accompagnement. Lorsqu'on a entendu cette musique plusieurs fois, elle entre dans le «répertoire intérieur» de l'auditeur et s'y fixe solidement.

On écouterait également volontiers «plusieurs fois» la *Sonate* pour flûte en la majeur op. 106 en quatre mouvements, écrite cinq ans auparavant. Bien que parfaitement adaptée à la flûte (la flûte est «l'instrument de la sagesse», dit Schmid), elle présente les mêmes traits distinctifs que les autres œuvres tardives de ce programme: les mêmes formes transparentes et trapues, la même simplicité fascinante, un *Scherzo* frétilant et davantage enchanteur que spectral, et dans le charmant *Andante cantabile* une cadence pour soliste avec effets d'écho qui transporte l'auditeur dans une *Arcadie* antique où, après un prélude éloquent (*Poco sostenuto*), un passage descriptif presque impressionniste termine la petite histoire sur l'image rafraîchissante d'un faune jouant de la flûte au matin à côté d'une source joyeuse.

Heinrich Kaspar Schmid semble toujours raconter une histoire, sans pour autant livrer son «programme» (pour autant qu'il en ait eu un). La *Sonate* pour alto et piano en fa majeur op. 111 de 1941 a elle aussi très manifestement «quelque chose à dire». Ainsi, le thème principal du premier mouvement, formé asymétriquement de deux éléments tout à fait hétérogènes, crée une tension rhétorique à partir de laquelle se développent des structures dramatiques très denses et des sonorités de quintes martelées archaïques. Le *Scherzo*, du «Schmid véritable» s'il vous plaît, sépare deux mouvements extrêmes de longueur semblable, dont le

deuxième est une épopée expressive. L'introduction solennelle de quatre minutes remplace le mouvement lent indépendant, qui ne mène pas à la détente d'un véritable *Allegro con spirito* mais aboutit à un «*alla marcia*» sombre et menaçant qui ne présage rien de bon pour la suite, et finit par laisser la place à une fugue enjouée, pleine d'esprit, à jouer véritablement «*con spirito*» – une fugue sans hypertrophies harmoniques, sans désordre dans les voix ni dérèglements envahissants. Aucun doute n'est possible, Heinrich Kaspar Schmid s'y entendait en «grande musique», celle qu'il avait présente découverte au guichet des chemins de fer et qu'il avait appris à connaître jusqu'aux derniers *dux* et *comes* sur une «voie de garage» auprès de Ludwig Thuille. Mais ce savoir n'était pas pour lui un but en soi: l'équilibre gracieux de sa musique est si naturel qu'on a bien du plaisir à l'écouter ou à parcourir les partitions, et qu'on s'en imprègne sans jamais se sentir «soumis à une leçon». Elle est d'autant plus facile à aimer et à apprendre.

Eckhardt van den Hoogen
Traduction: Sophie Liwszyc

1) Otto Ernst [Schmidt], *Asmus Sempers Jugendland. Roman einer Kindheit (1906) – Semper der Jüngling (1908) – Semper der Mann. Eine Künstler- und Kämpfergeschichte (1916)*

2) *Der Lebensweg eines Landauers Lehrersohnes, Landauer Zeitung*, 12 septembre 1944, cité d'après Christof Freymadl, *Heinrich Kaspar Schmid – Leben und Werk*. Dans: *Heinrich Kaspar Schmid mit Beiträgen von C. Freymadl, K. Homolka (+), F. Messmer, K.L. Paech et W. Sawodny = Komponisten in Bayern*, vol. 44, Tutzing 2004.

3) Christof Freymadl, op. cit.

Nicholas Rimmer

Nicholas Rimmer a reçu sa formation à Manchester, Cambridge et Hanovre. Il a reçu le Prix Donald Wort décerné par l'Université de Cambridge en 2003, ainsi que le Premier Prix du Concours d'accompagnement de Birmingham (2005) et du Concours allemand de Musique (2006). Il s'est produit avec le renommé Clare College Choir, avec lequel il s'est distingué dans un enregistrement du *Requiem* de John Rutter pour Naxos.

Nicholas Rimmer s'est produit avec des orchestres du rang du Manchester Camerata et de l'Orchestre philharmonique de chambre slovaque. Depuis plusieurs années, il joue régulièrement avec l'altiste Nils Mönkemeyer, avec lequel il s'est distingué à travers toute l'Allemagne et a produit des enregistrements pour Genuin (2008) et Sony (2009).

Il est un partenaire très demandé par un grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes, et s'est ainsi produit entre autres au Festival de Ludwigsburg, au Kultursommer Nordhessen, au Festival de musique du Schleswig-Holstein, au Gasteig à Munich et à la Tonhalle de Zurich. De nombreux enregistrements radio-phoniques (SWR, BR, hr, Deutschlandradio, NDR) témoignent de son talent. Cette année, il a été l'accompagnateur officiel des chanteurs lors du Concours de musique de l'ARD.

Pirmin Grehl

Pirmin Grehl a étudié auprès de Renate Greiss et de Jacques Zoon. Il est flûte solo à l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, et lauréat de nombreux concours nationaux et internationaux dont les Concours de l'ARD en 2004 et 2006. Il a joué en soliste avec entre autres

l'Orchestre symphonique du Bayerischer Rundfunk, l'Orchestre de la SWR Kaiserslautern, l'Orchestre de chambre de Munich, l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart et le New Japan Philharmonic Orchestra. Il enseigne à l'École supérieure de musique Hanns Eisler à Berlin.

Johannes Zurl

Le clarinetiste Johannes Zurl a étudié avec les professeurs Leister et Steffens à Berlin. Il a ensuite été membre de l'Académie orchestrale H.-v.-Karajan du Philharmonique de Berlin. Il est lauréat du Concours de l'ARD (2006) et membre de la Sélection fédérale des jeunes artistes. Il a été l'hôte de divers festivals, dont le Printemps de Heidelberg, le Mozartfest de Wurtzbourg, le Beethovenfest de Bonn, le Festival de musique de chambre de Jérusalem, le Festival de musique d'Aldeburgh et les Schubertiades de Schwarzenberg, et s'est ainsi produit aux côtés d'artistes du rang de Pierre-Laurent Aimard, Tabea Zimmermann, Mojca Erdmann et Johannes Moser.

Nils Mönkemeyer

L'altiste Nils Mönkemeyer est né en 1978, et s'est vu prédire «un grand avenir», comme le proclame le *Süddeutsche Zeitung*.

Dès ses études dans la classe de Hariolf Schlichtig, à l'École supérieure de musique de Munich, il s'est lancé dans une intense carrière de concertiste. En décembre 2006, il a reçu le premier prix du Concours Youri Bashmet, et en 2006 le Prix du Concours allemand de musique.

Mönkemeyer a joué entre autres avec l'Orchestre de la WDR, l'Orchestre symphonique de la radio de

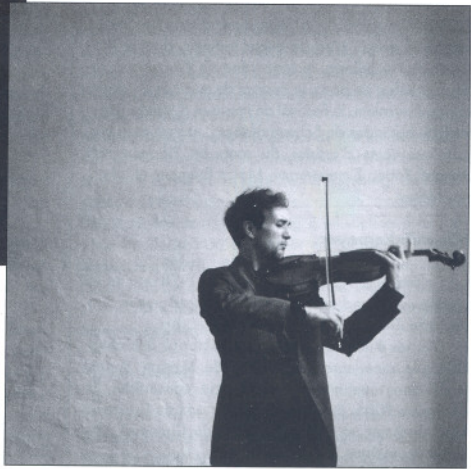
Vienne, les Solistes de Moscou dirigés par Yuri Bashmet et l'Orchestre national de Russie. Il a travaillé avec des chefs d'orchestre du rang de Michail Jurovski, Reinhard Goebel, Dennis Russel Davis et Michael Sanderling. Il a également été invité à se produire avec Gidon Kremer et Lynn Harrell dans le cadre du festival «Chamber Music connects the World».

Depuis octobre 2009, il enseigne l'alto à l'École supérieure de musique Carl Maria von Weber à Dresde. En 2009, il a entamé une collaboration avec Sony BMG Classical et a publié deux CD.

Nils Mönkemeyer joue sur alto du facteur muniçois Peter Erben.



Johannes Zurl



Nils Mönkemeyer



Pirmin Grehl (© Catherina Hess)



Nicholas Rimmer