

CHANDOS



The 20th-century Concerto Grosso

SCHULHOFF
KRENEK
D'INDY

Maria Prinz piano
Karl-Heinz Schütz flute
Christoph Koncz violin
Robert Nagy cello

Academy of
St Martin in the Fields
Sir Neville Marriner



Ernst Krenek, Paris, 1924

Composite photographic portrait of the 1920s © Lebrecht Music & Arts Photo Library

The Twentieth-century Concerto Grosso

Erwin Schulhoff (1894–1942)

Concerto doppio, WV 89 (1927) 19:22
for Flute, Piano, String Orchestra, and Two Horns

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | 1 Allegro moderato – Più mosso – Cadenza –
Subito come primo. Allegro moderato | 7:59 |
| [2] | 2 Andante | 4:51 |
| [3] | 3 Rondo. Allegro con spirito – Tempo di blues
(quasi l'istesso tempo) – [] | 6:32 |

Ernst Krenek (1900–1991)

premiere recording

Concertino, Op. 27 (1924)* 22:06
for Flute, Violin, Piano, and String Orchestra

- | | | |
|-----|---|------|
| [4] | I Toccata. Im Tempo sehr frei – Allegro misurato –
Tempo I, largamente – Allegro, agitato –
Tempo I, largamente – Molto largamente | 8:25 |
| [5] | II Sarabande. Largo | 4:55 |
| [6] | III Scherzo. Allegro – Andante, a piacere – Allegro –
Andante, come prima – Allegro, poco ritenuato – Tempo I –
Andante, come prima – Allegro | 2:08 |

[7]	IV Air. Molto moderato – Poco mosso – Tempo I	2:45
[8]	V Finale. Allegro moderato – Cadenza – []	3:53

Vincent d'Indy (1851–1931)

Concert, Op. 89 (1926)[†] 20:13

for Piano, Flute, and Cello, with String Orchestra

À Madeleine Maus

[9]	I Modéré, mais bien décidé – Un peu élargi – Au mouvement – Un peu élargi – Calme – Au mouvement	6:51
[10]	II Lent et expressif – Le double plus vite – Le double plus lent	9:19
[11]	III Mouvement de Ronde française – Calme	4:03

TT 61:51

Maria Prinz piano

Karl-Heinz Schütz flute

Christoph Koncz violin*

Robert Nagy cello[†]

Academy of St Martin in the Fields

Stephanie Gonley leader

Sir Neville Marriner

The Twentieth-century Concerto Grosso

Introduction

Take three different composers: a Czech with German parents, an Austrian with Czech parents, and a full-blooded Frenchman; two near the beginning of their careers, one almost at the end of his; one with radical sympathies, one an entrenched conservative, one whose politics were ambiguous; one of Jewish origins, two convinced Catholics, of whom one was publicly outspoken on the pernicious influence of Jews in music. They all chose, in the mid- to late-1920s, to write in *concerto grosso* style – but, as one might expect, for different reasons.

Although *concerto grosso* style can itself be interpreted in various ways, what the three works on this disc clearly have in common is the combination of small orchestra and small group of soloists, after the fashion of the baroque *concerto grosso*, using the contrasts in texture and sonorities between the two groups to punctuate and vary the musical discourse.

The turning towards the past at this particular moment in the 1920s has been categorised as musical 'neoclassicism' – a branch of a broader movement that also

encompassed art, architecture, literature, and drama. Neoclassicism was founded on the assumption that certain qualities belong to the state of nature; that there is a canon of forms ideal for expressing these qualities; and that, when times and conditions have changed, these 'natural' qualities can be recaptured by returning to those forms. The qualities in question are simplicity, purity, clarity, balance, proportion, rationality, firm contours, and sensibility without emotionalism: the expression of feeling is achieved through perfection of form. And these qualities are generally believed to have been realised most completely in the world of classical antiquity.

In the domain of art and architecture, the neoclassicism of the eighteenth century also had overtones of revolt and reform: as the last phase of the Enlightenment, it was a revolt against the flippancy and cynicism of the rococo style. In music, the 'neoclassicism' of the 1920s was also a revolt – a reaction against what was seen as the emotional wallowing, rampant individualism, and amorphousness of late romanticism, as well as a *rappel à l'ordre*, or 'call to order', after the

upheavals of the previous twenty years. The return was to the periods in music which seemed best to embody these qualities of balance, clarity, and objectivity: the baroque and the eighteenth century.

Neoclassicists made use of traditional structures such as the sonata, dance suite, or fugue. They scored for stripped-down performing forces and aimed at concision. The emphasis was more often on rhythm and contrapuntal texture than on harmonic colouring. Their music was 'absolute' in the sense of having no illustrative qualities or moral subtext: how it worked was more important than what it said. It was music of collaboration rather than conflict.

The musical neoclassicism of the 1920s had two distinct national genealogies. The German version had roots in the *junge Klassizität* (new classicism) advocated by Ferruccio Busoni and interpreted by a composer such as Paul Hindemith as the conscious and conscientious restoration of old forms, with Bach's counterpoint as a model. The French version, influenced by Erik Satie and Jean Cocteau and represented by Igor Stravinsky, was less academic, less a matter of 'restoration' than of translation into a modern idiom. It regularly entailed the borrowing of elements from older and other sources, in order to create, in Krenek's

phrase, a 'montage of ancient-looking fragments, therein somewhat related to the ideas of Surrealism'.¹ It was also tinged with nationalist sentiment, both pro-French and anti-German.

So to what degree do the three composers represented here invite the label 'neoclassical'? And to what extent were they really trying to achieve the same ends?

D'Indy: Concert, Op. 89

Vincent d'Indy (1851–1931) was born into a French aristocratic family – royalist, Catholic, nationalist, and traditionalist – and took his heritage seriously. In a French art scene which had become irrevocably politicised, conservatism in music was one means of defending his other beliefs. Present at the first performance of *Der Ring des Nibelungen*, he was a fervent admirer of Wagner and the German symphonic tradition; his own music had roots in the late-romantic, but without its most overloaded textures. Romain Rolland said of him:

Clarity! That is the hallmark of M. d'Indy's intelligence. There are no shadows about him... There is no spirit more French.²

¹ Ernst Krenek, 'Tradition in Perspective', *Perspectives of New Music*, 10 January 1962

² Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (1908)

As a teacher, d'Indy insisted on a thorough grounding in pre-modern methods of composition, the forms of sonata and symphony, an exhaustive knowledge of counterpoint. As a scholar, he researched and promoted composers of the past: he was alleged to have fought a duel with another composer over the latter's disrespect towards Gluck.

The *Concert*, Op. 89 for Piano, Flute, and Cello, with String Orchestra was his last orchestral work, written at the age of seventy-five. It is not uncommon for composers near the end of their working lives to go for simpler forms and smaller forces. However, there may also have been a political subtext for d'Indy's choice of the *concerto grosso* style. It was a device then being explored by the French neoclassicists as one of the means of re-nationalising' French music, an idea to which d'Indy responded strongly. He would never have associated himself explicitly with the younger men: he was an outspoken critic of Satie and the *Groupe des Six*, detesting the irrational and surreal side of their work. But he was as ready as they were to integrate modern and historic elements, as is clear in this concerto, which blends lean scoring and strong, lucid instrumental lines with romantic harmonic colouring.

The concerto comes from the middle of his 'Agay' period – the years between 1924 and 1929 when d'Indy had just married his second, much younger wife and moved to the Côte d'Azur – and, though it is without a programme, it might be said to reflect his mood. The first movement, marked *Modéré, mais bien décidé*, has been called 'open-air chamber music'; it is cheerful and energetic without being muscle-bound. The second movement, *Lent et expressif*, exudes some of the melancholy of old age, but without regrets. In the final *Mouvement de Ronde française* (the title possibly a reminder that the rondo form originated in the French harpsichord *rondeau*), the reiteration of the same material leaves no impression of formal constraint, offers no suggestion of imagination exhausted, but reads as a declaration of personal optimism and hope for France's future.

Krenek: Concertino, Op. 27

Ernst Krenek (1900–1991) has been described as a one-man compendium of twentieth-century music for a stylistic pliability about which he was entirely unrepentant:

I feel that it is perfectly legitimate for a composer to look for something different just because it is new and different, and he should stop apologising for being curious.³

Krenek studied with Franz Schreker (1878–1934) in Vienna and Berlin and his early work shows the traces of late romanticism, but 1921 brought his first atonal compositions, under the influence of the writing of Ernst Kurth (1886–1946) on linear counterpoint. Krenek would experiment in the 1920s and 1930s with jazz, neoclassicism, Schubertian neo-romanticism, and Schoenberg's twelve-tone technique before being forced, as a 'degenerate artist', to leave Austria in 1938. (His 'degeneracy' in Nazi eyes lay not in his own ethnicity – he was not Jewish – but in his radicalism and, specifically, in his jazz-influenced opera *Jonny spielt auf*, the principal character of which was black.) In his long post-war career he developed into a full-blown serialist and explored both electronic and aleatoric music.

Krenek did not so much take up each passing trend as take it on and interrogate it. Certainly, his approach to the neoclassicism of the 1920s was far from unreflective. The years immediately after the 1914–18 war were a time of restless over-intensity, which included a brief, unhappy marriage to Mahler's daughter Anna. Soon after the marriage broke down, in 1924, he went to Paris, drawn by what he had heard

of musical developments there – works of sophistication, grace, and humour, in considerable contrast to the atmosphere at home. By his own account, he ventured into neoclassicism purely under the influence of Stravinsky's *Pulcinella*, an exercise in equilibrium and objectivity that was irresistible to someone seeking to put his own emotional disorder behind him. He also saw a return to tonality and familiar forms as a way of appealing to a wide popular audience, as baroque music had done, but as recent music – his own included – had scorned to do.

Perhaps in deference to these mixed motives, Krenek later downplayed his so-called 'neoclassical period'. He denied that neoclassicism was reactionary; as a break both with the romantic past and with the atonal response to romanticism, it was in a sense 'walking backwards into the future'. But, writing later as a fully serial composer, he felt obliged to suggest that neoclassicism was not entirely serious either. He referred to Stravinsky's 'restoration of classical facades, the resuscitation of isolated gestures... Handel with wrong notes',⁴ and his own engagement with 'the neoclassical posturing of the baroque concerto'.⁵ From his new

³ Krenek, 'Tradition in Perspective', op. cit.

⁴ Krenek, ibid.

perspective, it was twelve-tone composition that had sincerely attempted to recreate the spirit of the old baroque forms, 'while neoclassicism presented replicas of their facades with interesting cracks added'.⁶

His *Concertino*, Op. 27 for Flute, Violin, Piano, and String Orchestra, he said, was probably as close as I would ever come to the more obvious patterns of Neo-Classicism... reminiscing on the tonal language of that period, and playfully employing some of its mannerisms.⁷

This is the world premiere recording of Krenek's *plaisanterie*.

Schulhoff: Concerto doppio, WV 89

Erwin Schulhoff (1894–1942) was another composer perpetually swept up by the newest musical currents. A child prodigy as a pianist, he would remain a virtuoso performer, but his experiences on the Russian front in the First World War determined his course as a composer.

Revulsion from the war and the forces which he believed had brought it about

⁵ Krenek, 'A Composer's Influences', *Perspectives of New Music*, 10 January 1964

⁶ Krenek, *Horizons Circled: Reflections on My Music* (University of California Press, 1974), p. 29

⁷ Krenek, 'Self-Analysis', *New Mexico Quarterly*, 23 (Spring 1953), p. 15

consolidated his left-wing sympathies and, in cultural terms, steered Schulhoff towards the more radical movements of dissent – first the expressionism of Schoenberg and then the outrage and activism of Dada. His Dadaist works include an ode to the nightingale for contrabassoon ('The divine spark may be present / In a liver sausage or in a contrabassoon', according to his accompanying note) and, thirty years before John Cage, a piano work with a movement consisting entirely of rests of different values – marked 'with feeling'.

Dadaism incorporated elements of jazz, as the honorary language of modernism. Many composers, Schulhoff included, took enthusiastically to jazz as a means of breaking conspicuously with the nineteenth century and freeing themselves to explore more unconventional genres. Schulhoff was drawn to the neoclassical *concerto grosso* at least partly because of its affinities with jazz – the small forces, with responsibility shared democratically among players of equal virtuosity, the scope for exploiting the different tonal characteristics of the individual instruments – and because it was a form that readily allowed for the direct importation of jazz elements.

His *Concerto doppio*, WV 89 for Flute, Piano, String Orchestra, and Two Horns of

1927, written for himself and the flautist René le Roy, conforms to the *concerto grosso* definition in its traditional three-movement structure, its consistent use of classical forms, its baroque motor rhythms, and its generous interpretation of the role of the orchestral group. The opening *Allegro moderato* simultaneously maintains the classic sonata form and the alternation of soloists and orchestra. A brusque orchestral introduction is moderated by the soloists: they translate some of its material into a slower, more persuasive melody which feeds the development and then fades, counter-weighted with another slower episode towards the end, while the soloists embark on an extensive Cadenza. The middle *Andante* is short, shapely, austere in its phrasing but opulent in its string textures and nostalgic in its principal theme, with recurring exquisite flights for the soloists. Pizzicato strings open the concluding Rondo, *Allegro con spirito*, and are immediately followed by a fast staccato theme for the soloists, with folk overtones. This jig is interrupted by a laid-back trio section for the soloists, marked *Tempo di blues*, before the composer returns to the dance and brings the work to an energetic ending.

© 2013 Susie Harries

Performer's note

It was the night after my birthday in 2011. I was in Warsaw, had given a recital with my duo partner, Dieter Flury, principal flautist of the Wiener Philharmoniker, and could not sleep.

I started thinking about interesting repertoire for flute, piano, and orchestra to record. We had played many times the *Concerto doppio* by Erwin Schulhoff – a really great piece, equally rewarding for the players and for the audience.

I also knew the *Concert* for flute, cello, and piano by Vincent d'Indy, which I had played years ago with members of the Wiener Philharmoniker, Wolfgang Schulz and Franz Bartolomey, so all I had to find was one more suitable work to complete the CD.

Dieter Flury's idea, which came the next morning, was a perfect fit: Ernst Krenek's *Concertino* for flute, violin, harpsichord (or piano), and orchestra. And although Dieter was unfortunately not able to participate in this project, his part in the genesis of the CD is an important one.

To play all this music I was fortunate to get on board some wonderful friends from the Wiener Philharmoniker: Karl-Heinz Schütz, Robert Nagy, and Christoph Koncz.

The next important step towards the realisation of the project was a conversation with Sir Neville Marriner – next to my father,

the conductor and composer Konstantin Iliev, the most important person in my professional life. I had played as a soloist with Sir Neville conducting, but never with the Academy of St Martin in the Fields, and it had been a dream of mine to feel the embrace of the unique sound of this orchestra.

I flew to London just for a day to speak with him about the project.

At the age of almost ninety (he is possessed of more energy and enthusiasm than any of the young musicians I know), Sir Neville was immediately taken with the idea, thought it worthwhile to turn attention to rarely played repertoire from the period between the two world wars, and was ready to learn three new pieces for this recording. I was the happiest person on my flight back to Vienna.

During three strenuous recording days (two three-hour sessions each day), Sir Neville was fresh, never tired, and as efficient as ever, obtaining the optimum results in a minimum of time and always with the aim of being as truthful as possible to the composers and as helpful as possible to the soloists.

We also had wonderful support from our producer, Andrew Keener, and our sound engineer, Phil Rowlands – both competent and calm.

We all enjoyed every minute of working together!

Now about the repertoire.

The three pieces on this CD were written almost simultaneously – Krenek's in 1924, d'Indy's in 1926, and Schulhoff's in 1927 – and all three follow the baroque *concerto grosso* style.

Two golden threads run through the genesis of this recording.

One is to present flute and piano together as a concerto's solo instruments – their timbres fit perfectly with each other (I am convinced of the ideal compatibility of sound between these two instruments if the pianist plays with lightness and clarity). This was also the reason for choosing the piano option (rather than the harpsichord) in Krenek's *Concertino*. The choice seemed legitimate, as the composer himself performed the piece on the piano, in Lausanne and Rotterdam, in 1937.

The other thread is the desire to popularise rarely played works from a period in music history which deserves much more attention.

It was fascinating to explore the manner in which each of these three composers, having the baroque *concerto grosso* as a source of inspiration, discovered a personal way to put elements of the early eighteenth century into a new context.

We tried to find an individual approach and idiomatic sound for each composer's musical language. In the first movement of Schulhoff's

Concerto doppio, we aimed for clear lines and a good contrast between ritornello and solo episodes, in the baroque tradition, while in the second, the unique intensity and beauty of the Academy's sound suited the music to perfection, as did the players' sparkling and virtuosic response to the gigue and blues elements in the third movement. Jazz played an important role in the music of Schulhoff and, being a jazz pianist himself, he did not approach the idiom as an outsider.

The *Concertino* by Krenek, which dates from his neoclassical period, displays a lot of the ornamental detail and variation technique common in the early eighteenth century, as well as a sequence of movements similar to that found in a baroque suite: there are a Bach-inspired Toccata, a Sarabande, and an Air, besides an energetic Finale. It is a great piece, and the fact that it is so rarely performed and has not been recorded until now is inexplicable.

D'Indy's *Concert* starts like a real baroque *concerto grosso* but soon turns increasingly late-romantic. Even the solo parts become much more voluminous, almost orchestral in their density, but are at the same time enriched by some impressionistic episodes (although the antagonism between d'Indy and Debussy is well known, they had more in common than one might think: for instance,

admiration for pre-classical music and a mutual personal respect). D'Indy's harmonies are very well defined, having an important role in characterising episodes in each movement.

The more we worked on these pieces, the more we became aware of the individuality of each of them and the ways in which they differed from one another; and it was extremely exciting to recognise how the same idea was being explored from different angles.

We felt that our work on such unusual repertoire should also include research into the background of the composers, the results of which were quite disturbing.

On the one side were Schulhoff and Krenek, both persecuted by the National Socialists.

Schulhoff, born in Prague, of Jewish origins, was an enthusiastic follower of the Communist ideal. In possession of a Soviet passport, he thought himself free of danger, which – alas – proved not to be the case. He planned to leave Czechoslovakia, but before he could realise this move he was arrested by the Fascist regime and sent to Wülbzburg, a Bavarian concentration camp. His health already weak, he died there of tuberculosis on 18 August 1942.

Born in Vienna, and enormously successful until the German annexation of Austria in 1938, Krenek found himself at the head of the Nazis' list of creators of 'Degenerate Art'

and immigrated to the USA later that year. He never returned to live in Europe and became an American citizen in 1945. He died in 1991, and his remains were transferred to Austria the following year and buried in an honorary grave in his native city. In 1998, the Ernst Krenek Institute was founded in Vienna, followed in 2004 by the Ernst Krenek Institute Private Foundation in the Austrian city of Krems.

The biography of d'Indy is quite different. A descendant of an aristocratic family, he spent his life in grand houses: the Château des Faugs and, later, at the Côte d'Azur. As an admirer and devotee of Wagner, he went so far as to embrace anti-Semitic views. Very few composers have damaged their own reputation so much through their written opinions as d'Indy, with the result that he isolated himself from colleagues such as Paul Dukas and Albéric Magnard, who admired his music. This reputation remains something of a dark cloud over his name to this day.

So the question arose: was it morally acceptable to put d'Indy's *Concert* on a CD alongside works by Krenek and Schulhoff?

It was a difficult dilemma to solve, but I may have found a way forward in an interview given by Daniel Barenboim, which appeared on 15 July 2001 at *Spiegel Online*. Here are his words about Wagner:

Wagner was an anti-Semite, but his music wasn't... The music is not ideological.

If this is true of Wagner, it is surely true also of d'Indy.

Barenboim, himself Jewish, performed Wagner in Israel, and if it was not an easy and obvious decision, he had his reasons and his convictions – and the right to take it.

Above all, in the knowledge that there might be ideological issues, we decided that the quality of the music, which is high, and the opportunity, which is rare, to present three different twentieth-century approaches to a popular baroque musical genre, were sufficient reasons to bring this project to fruition.

© 2013 Maria Prinz

Karl-Heinz Schütz is principal solo flute with the orchestra of the Wiener Staatsoper and with the Wiener Philharmoniker, having held the same position with the Stuttgarter Philharmoniker for four years, and with the Wiener Symphoniker from 2005 to 2011. Born in Innsbruck and raised in Landeck, Tyrol, he studied with Eva Amsler at the Landeskonservatorium in Vorarlberg (where he went on to teach from 2000 to 2004), with Philippe Bernold at the Conservatoire national supérieur de musique in Lyon, and

with Aurèle Nicolet in Switzerland. He won first prizes at the Carl Nielsen International Music Competition in 1998 and the International Flute Competition Kraków in 1999. He has played as a soloist across Europe and in Japan, recent highlights being performances of the flute concertos by Mozart and Ibert with the Wiener Symphoniker in the Goldener Saal of the Wiener Musikverein. At their invitation he has also appeared as soloist under conductors such as Fabio Luisi, Yakov Kreizberg, Dmitri Kitayenko, and Bertrand de Billy. A passionate chamber musician, he is a member of various ensembles, from baroque to contemporary, and in 2013 succeeded Wolfgang Schulz in the Ensemble Wien – Berlin. He has appeared at international festivals in Salzburg, Bregenz, Graz, Montpellier, Rheingau, Sapporo, and Prague, among others. Karl-Heinz Schütz is Professor of Flute at the Konservatorium (Privatuniversität) Wien and has held several guest professorships. He gives master-classes throughout Europe and is also an active recording artist. www.karlheinzschuetz.com

Principal second violin of the Wiener Philharmoniker since 2008, **Christoph Koncz** was born in 1987 in Konstanz, the youngest of an Austro-Hungarian family of musicians. He received his first violin lessons at the age of four and only two years later entered

the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Aged nine, he starred as the child prodigy Kaspar Weiss in the Canadian feature film *The Red Violin*, which received an Academy Award for Best Original Score. He made his North American debut as a soloist at the age of twelve with the Montreal Symphony Orchestra under Charles Dutoit; collaborations with conductors such as Dmitry Sitkovetsky, Gábor Takács-Nagy, and Sir Neville Marriner, and ensembles such as the Verbier Festival Chamber Orchestra, European Union Chamber Orchestra, and Academy of St Martin in the Fields, soon followed, and he has since performed across Europe, the Middle East, Asia and Australia, and North and South America. An avid chamber musician, he counts among his musical partners his brother, the cellist Stephan Koncz, as well as Leonidas Kavakos, Joshua Bell, Julian Rachlin, Kim Kashkashian, Gautier Capuçon, Gary Hoffman, Franco Petracchi, and Francesco Piemontesi. He is guest leader of the Camerata Salzburg and the period instrument ensemble Les Musiciens du Louvre Grenoble. Christoph Koncz plays a violin made by Giuseppe Gagliano in 1762, provided by the Wiener Philharmoniker. www.christophkoncz.lima-city.de

Born in Hungary in 1966, **Robert Nagy** began taking cello lessons at the age of

seven, and at twelve won first prize in the National Junior Competition in Hungary. Studying cello under Professors Csaba Onczay and Miklós Perényi at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest, he won first prize and the Grand Prix at the David Popper International Cello Competition and, immediately afterwards, the International Florian Prize in Venice. At the same time he was principal cellist in the Gustav Mahler Jugendorchester under Claudio Abbado. After graduating with distinction from the performing and pedagogical classes of the Academy in 1989, he studied further under Professor Wolfgang Herzer at the Wiener Musikhochschule. In 1990 he was appointed principal cellist of the Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, becoming a member of the orchestra of the Wiener Staatsoper and of the Wiener Philharmoniker in 1992. In 2005 he was appointed principal cellist of the Wiener Philharmoniker. In October 2009 he took up the post of professor at the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. He is active as a soloist and as a member of different chamber ensembles all over Europe and has made numerous tours of Japan; he has made several commercial recordings with Camerata Tokyo. Robert Nagy holds master-classes regularly in Europe, South Korea, and the USA. www.cellist.at

Maria Prinz was born in Sofia, Bulgaria into a musical family; her father was the conductor and composer Konstantin Iliev. She studied with Rudolf Duncel at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, with Jörg Demus in Vienna, and with Yvonne Lefébure in Paris. She has given performances with leading orchestras throughout Europe, including several with the Wiener Philharmoniker, collaborating with renowned conductors such as Riccardo Muti at the Salzburger Festspiele, Seiji Ozawa in Vienna, and Sir Neville Marriner in Bulgaria. As a recitalist, she has appeared throughout Europe, in the United States, and in Japan. A dedicated chamber musician, she has performed frequently with members of the Wiener Philharmoniker, including the flautists Dieter Flury and Wolfgang Schulz, and the clarinettists Alfred Prinz and Peter Schmidl. Recently she has undertaken extensive and widely praised concert and recording projects with the French flautist Patrick Gallois, among them concerts at the Weill Hall in Carnegie Hall, New York, the Purcell Room in Queen Elizabeth Hall, London, and the Accademia Chigiana, Siena. She has also recorded piano concertos by Haydn and Mozart with the Sofia Symphony Orchestra, clarinet sonatas by Brahms with Alfred Prinz, clarinet sonatas by Poulenc, Martinů, and

Brahms with Petko Radev, and songs by Giacomo Puccini with the soprano Krassimira Stoyanova. Maria Prinz has taught at the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien since 1987. www.mariaprinz.com

The **Academy of St Martin in the Fields** is renowned for its polished and refined sound, rooted in outstanding musicianship. Formed by Sir Neville Marriner in 1958 from a group of leading London musicians, and working without a conductor, the Academy gave its first performance in its namesake church on 13 November 1959. Sir Neville directed from the leader's chair, and the collegiate spirit and flexibility of the original small, conductor-less ensemble remains a hallmark. The tradition continues under its current Music Director, the violinist Joshua Bell, and Principal Guest Conductor, the pianist Murray Perahia. With a discography of more than 500 titles, the Academy is one of the most recorded chamber orchestras in the world. It undertook its first tour in Europe in 1967 and today performs some 100 concerts around the world annually, making as many as fifteen tours each season. It continues to present a variety of pre-concert talks, events, and open rehearsals. Outward Sound, its community and learning programme, brings innovative music making opportunities to participants

of all ages, backgrounds, and abilities. During the 2013/14 season the Academy of St Martin in the Fields will perform symphonies by Beethoven, Stravinsky, Haydn, and Mozart, cantatas by Bach, and Vaughan Williams's *The Lark Ascending*. The highlight of the season will be the ninetieth birthday of Sir Neville Marriner, to be celebrated with a concert at the Royal Festival Hall, London in which Sir Neville, Murray Perahia, and Joshua Bell will all perform. www.asmf.org

Like his mentor and hero, Pierre Monteux, **Sir Neville Marriner** began life as a violinist, playing first in a string quartet and trio, then in the London Symphony Orchestra, during which period he founded the Academy of St Martin in the Fields. After studies in America with Maestro Monteux, he began his conducting career in 1969, when he founded the Los Angeles Chamber Orchestra, at the same time developing and extending the size and repertoire of the Academy, and guest conducting orchestras all over the world. In 1979 he became Music Director and Principal Conductor of both the Minneapolis Symphony Orchestra and the Radio-Sinfonieorchester des SWR Stuttgart, positions he held until late into the 1980s. Subsequently he has continued to work with orchestras round the globe: in Vienna, Berlin,

Paris, Milan, Athens, New York, Boston, San Francisco, and Tokyo. His recording career is well documented and his touring schedule extensive. He made his opera debut conducting *Le nozze di Figaro* at the Festival d'Aix-en-Provence, his US debut in Los Angeles with *La Cenerentola*, then conducted

a production of *Il re pastore* at the Mozarteum Salzburg. He opened the new opera house in Athens in 2005 with a production of *Die Zauberflöte*. Twice honoured for his services to music in his own country, Sir Neville has recently been awarded honours in France, Germany, and Sweden.



Academy of St Martin in the Fields



© Benjamin Ealovega

Soloists and conductor at St John's, Smith Square during the recording sessions

Das Concerto grosso im zwanzigsten Jahrhundert

Einleitung

Man nehme drei verschiedene Komponisten: einen Tschechen mit deutschen Eltern, einen Österreicher mit tschechischen Eltern und einen waschechten Franzosen; zwei von ihnen stehen am Beginn ihrer Laufbahn, einer nähert sich dem Ende; einer sympathisiert mit radikalem Gedankengut, einer ist ein ausgesprochener Konservativer und einer politisch eher unentschieden; einer ist jüdischer Herkunft und zwei sind überzeugte Katholiken, von denen einer sich gerne öffentlich über den verderblichen Einfluss der Juden in der Musik verbreitet. Alle drei aber beschlossen in den mittleren bis späten 1920er Jahren, im Stil des Concerto grosso zu komponieren – allerdings erwartungsgemäß aus unterschiedlichen Beweggründen.

Auch wenn der Concerto-grosso-Stil auf verschiedene Weise interpretiert werden kann, teilen die drei Werke auf dieser CD offensichtlich die Kombination eines kleinen Orchesters mit einer kleinen Gruppe von Solisten nach der Art des barocken Concerto grosso, in dem die satztechnischen und klanglichen Kontraste genutzt werden, um den musikalischen Diskurs zu strukturieren und zu variieren.

Das zu diesem spezifischen Zeitpunkt in den 1920er Jahren aufkeimende Interesse an der Vergangenheit wird als musikalischer Neoklassizismus bezeichnet – ein Zweig einer breiteren Bewegung, die sich auch in der Kunst und der Architektur, in der Literatur und im Drama niederschlug. Der Neoklassizismus gründete auf der Annahme, dass der Natur bestimmte Eigenschaften innewohnen; dass es einen Kanon von idealen Ausdrucksformen für diese Qualitäten gibt; und dass man, wenn die Zeiten und Umstände sich geändert haben, die "natürlichen" Qualitäten wieder zurückgewinnen kann, indem man zu diesen Formen zurückkehrt. Die fraglichen Qualitäten sind Einfachheit, Reinheit, Klarheit, Ausgewogenheit, Proportion, Rationalität, deutliche Konturen und Empfindsamkeit ohne Rührseligkeit – der Ausdruck von Gefühlen wird durch die Perfektionierung der Form erreicht. Und diese Qualitäten – so die verbreitete Meinung – wurden in der Welt der klassischen Antike am vollständigsten realisiert.

Auf dem Gebiet der Kunst und Architektur verbanden sich mit dem Neoklassizismus des achtzehnten Jahrhunderts auch

Assoziationen von Revolte und Reform: Wie auch in der letzten Phase der Aufklärung handelte es sich um die Auflehnung gegen die Oberflächlichkeit und den Zynismus des Rokoko-Stils. In der Musik war der "Neoklassizismus" der 1920er Jahre ebenfalls eine Revolte – eine Reaktion auf die Gefühlsschwelgerei, den galoppierenden Individualismus und die Formlosigkeit der Spätromantik sowie zugleich ein *rappel à l'ordre*, ein Ruf zur Ordnung nach den Umwälzungen der vorangehenden zwanzig Jahre. Man kehrte also zurück zu den musikalischen Epochen, die diese Qualitäten der Ausgewogenheit, Klarheit und Objektivität am besten zu verkörpern schienen – zum Barock und dem achtzehnten Jahrhundert.

Die Neoklassizisten verwendeten traditionelle Strukturen wie die Sonate, die Tanzsuite oder die Fuge. Sie bevorzugten eine sparsame Orchestrierung und strebten einen bündigen Kompositionsstil an. Der Schwerpunkt lag eher auf Rhythmus und kontrapunktischer Setzweise als auf harmonischer Farbigkeit. Ihre Musik war insofern "absolut", als sie keine illustrierenden Eigenschaften oder verborgene moralische Untertöne hatte: Wie etwas funktionierte war wichtiger, als was es bedeutete. Es handelte sich eher um eine Musik des Einvernehmens als des Konflikts.

Der musikalische Neoklassizismus der 1920er Jahre hatte zwei klar unterscheidbare nationale Herkunftslien. Die deutsche Version wurzelte in der von Ferruccio Busoni verfochtenen "jungen Klassizität", die ein Paul Hindemith als die bewusste und gewissenhafte Restauration alter Formen interpretierte, mit Bachs Kontrapunkt als Vorbild. Die auf Erik Satie und Jean Cocteau zurückgehende und von Igor Strawinsky repräsentierte französische Version war weniger akademisch, weniger eine Frage der "Restauration" als vielmehr der Übersetzung in ein modernes Idiom. Es ging häufig um das Entlehnen von Elementen älterer und fremder Quellen, um – mit Kreneks Worten – das Schaffen einer "Montage historisch wirkender Fragmente und war damit in gewissem Sinne den Ideen des Surrealismus verwandt". Diese Ausprägung beinhaltet auch eine nationalistische Nuance, die zugleich pro-französisch und anti-deutsch war.

In welchem Maße passt auf die drei hier vertretenen Komponisten also die Bezeichnung "neoklassizistisch"? Und inwiefern verfolgten sie tatsächlich die gleichen Ziele?

¹ Ernst Krenek, "Tradition in Perspective", *Perspectives of New Music*, 10. Januar 1962.

D'Indy: Concert op. 89

Vincent d'Indy (1851–1931) entstammte einer aristokratischen französischen Familie – royalistisch, katholisch, nationalistisch und traditionalistisch – und war seinem Erbe ernsthaft verpflichtet. In der durch und durch politisierten französischen Kunstszene war der musikalische Konservatismus ein Weg, seine weltanschaulichen Überzeugungen zu verteidigen. Er wohnte der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* bei und war ein glühender Verehrer von Richard Wagner und der deutschen sinfonischen Tradition; seine eigene Musik wurzelte in der Spätromantik, allerdings ohne deren überladene Satztechnik. Romain Rolland sagte über ihn:

Klarheit! Das ist das Markenzeichen von M. d'Indys Intelligenz. Es ist nichts Schattenhaftes an ihm ... Es gibt keinen französischeren Geist.²

Als Lehrer bestand d'Indy auf eine gründliche Ausbildung in den vormodernen Methoden der Komposition und den Formen von Sonate und Sinfonie, auf eine erschöpfende Kenntnis des Kontrapunkts. Als Wissenschaftler erforschte und propagierte er Komponisten der Vergangenheit – er soll sich mit einem anderen Komponisten wegen dessen mangelndem Respekt gegenüber Gluck duelliert haben.

² Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (1908).

Das *Concert* op. 89 für Klavier, Flöte und Cello mit Streichorchester war das letzte Orchesterwerk des fünfundseitigjährigen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Komponisten, wenn sie sich dem Ende ihres kreativen Lebens nähern, einfachere Formen und kleinere Besetzungen bevorzugen. D'Indys Wahl des Concerto-grosso-Stils könnte allerdings auch einen politischen Subtext gehabt haben. Die französischen Neoklassizisten setzten ihn zu der Zeit als ein Mittel der "Re-Nationalisierung" der französischen Musik ein – ein Gedanke, auf den d'Indy mit großem Interesse ansprach. Er hätte sich niemals offen mit den jüngeren Männern verbündet – über Satie und die *Groupe des Six* hat er sich ausgesprochen kritisch geäußert, da er die irrationale und surreale Seite ihrer Arbeit verachtete. Aber ebenso wie sie war auch er bereit, moderne und historische Elemente miteinander zu verbinden, wie sich an diesem Konzert zeigt, das eine karge Orchestrierung und starke, klare instrumentale Linien mit romantischen harmonischen Klangfarben kombiniert.

Das Konzert entstand Mitte seiner "Agay"-Periode – den Jahren zwischen 1924 und 1929, als d'Indy gerade seine zweite, wesentlich jüngere Frau geheiratet hatte und an die Côte d'Azur gezogen war –, und auch wenn das Werk kein Programm enthält, kann es vielleicht doch als Spiegel seiner

Stimmung interpretiert werden. Der erste Satz trägt die Bezeichnung *Modéré, mais bien décidée* und wurde als "Open-Air-Kammermusik" beschrieben; er ist fröhlich und energievoll ohne allzu muskulös daherkommen. Der zweite Satz, *Lent et expressif*, atmet ein wenig die Melancholie des Alters, jedoch ohne Bedauern. Im abschließenden *Mouvement de Ronde française* (der Titel soll vielleicht daran erinnern, dass die Rondoform auf das französische Rondeau für Cembalo zurückgeht) vermittelt die Wiederholung desselben musikalischen Materials nicht den Eindruck formaler Beschränkung oder erschöpfter Erfundungsgabe, sondern erscheint als eine Deklaration des persönlichen Optimismus und der Hoffnung für Frankreichs Zukunft.

Krenek: Concertino op. 27
Ernst Krenek (1900 – 1991) ist als ein Ein-Mann-Kompendium der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts beschrieben worden wegen seiner stilistischen Anpassungsfähigkeit, die er keineswegs bereute:

Ich finde, dass es für einen Komponisten absolut legitim ist, wenn er nach etwas anderem sucht, nur weil es neu und anders ist, und er sollte aufhören, sich für seine Neugier zu entschuldigen.³

Krenek studierte bei Franz Schreker (1878 – 1934) in Wien und Berlin und seine frühen Werke weisen noch Spuren der Spätromantik auf; das Jahr 1921 jedoch brachte seine ersten atonalen Kompositionen, die unter dem Einfluss der Schriften von Ernst Kurth (1886 – 1946) zum linearen Kontrapunkt entstanden. In den 1920er und 1930er Jahren experimentierte Krenek mit Jazz, Neoklassizismus, Schubertscher Neoromantik und Schönbergs Zwölftontechnik, bevor er als "entarteter Künstler" 1938 gezwungen wurde, Österreich zu verlassen. (Seine "Entartetheit" lag in den Augen der Nazis nicht in seiner Ethnizität – er war nicht jüdischer Abstammung –, sondern in seiner Radikalität und besonders in seiner vom Jazz beeinflussten Oper *Jonny spielt auf*, deren Hauptfigur schwarz war.) In seiner langen Nachkriegskarriere entwickelte er sich zu einem ausgereiften Serialisten und erkundete zudem die elektronische und die aleatorische Musik.

Krenek folgte nicht einfach jedem neuen Trend, vielmehr griff er neue Entwicklungen auf und hinterfragte sie. In der Tat war sein Umgang mit dem Neoklassizismus der 1920er Jahre alles andere als unreflektiert. Die Jahre unmittelbar nach dem Krieg von 1914 – 1918

³ Krenek, "Tradition in Perspective", ebenda.

waren eine Zeit ruheloser Hyperintensität, die eine kurze unglückliche Ehe mit Gustav Mahlers Tochter Anna einschloss. Kurz nachdem die Ehe 1924 gescheitert war, ging er nach Paris, angezogen von dem, was er über die dortigen musikalischen Entwicklungen gehört hatte – Werke voller Raffinesse, Anmut und Humor, die in starkem Kontrast standen zu der Atmosphäre in seiner Heimat. Wie er selbst erzählte, wandte er sich dem Neoklassizismus einzig und allein unter dem Einfluss von Strawinskys *Pulcinella* zu, einer Etüde in Ausgeglichenheit und Objektivität, die eine unwiderstehliche Wirkung haben musste auf jemanden, der sein eigenes emotionales Chaos zu überwinden suchte. Zudem sah er in der Rückkehr zur Tonalität und zu vertrauten Formen einen Weg, ein breiteres Publikum anzulocken – wie es auch die Barockmusik getan hatte, während die neuere Musik (einschließlich seiner eigenen) dies verächtlich abgelehnt hatte.

Velleicht lag es an diesen gemischten Beweggründen, dass Krenek seine sogenannte neoklassizistische Periode später herunterspielte. Er leugnete, dass der Neoklassizismus reaktionär sei; als Bruch sowohl mit der romantischen Vergangenheit als auch mit der atonalen Reaktion auf die Romantik war dies in gewisser Weise eher

eine "Rückwärtsbewegung in die Zukunft". Er fühlte sich jedoch verpflichtet – wie er später schrieb, als er sich mit ganzer Kraft der seriellen Musik zugewandt hatte –, darauf hinzuweisen, dass auch der Neoklassizismus nicht ganz ernst gemeint war. Er sprach von Strawinskys "Restaurierung klassischer Fassaden, der Wiederbelebung isolierter Gesten ... Händel mit falschen Noten"⁴ und seiner eigenen Beschäftigung mit "dem neoklassizistischen Posieren des barocken Konzerts".⁵ Aus seiner neuen Perspektive war es die Zwölftonmusik, die den ernsthaften Versuch unternommen hatte, den Geist der alten barocken Formen neu zu erschaffen, "während der Neoklassizismus Repliken ihrer Fassaden präsentierte, ergänzt durch interessante neue Risse".⁶

Sein *Concertino* op. 27 für Flöte, Violine, Klavier und Streichorchester war, wie er sagte,

wahrscheinlich die größte Annäherung an die offensichtlicheren Muster des Neoklassizismus, die mir wohl je gelingen würde, ... eine Rückbesinnung auf die Tonsprache dieser Epoche und

⁴ Krenek, ebenda.

⁵ Krenek, "A Composer's Influences", *Perspectives of New Music*, 10, Januar 1964.

⁶ Krenek, *Horizons Circled: Reflections on My Music* (University of California Press, 1974), S. 29.

der spielerische Einsatz einiger ihrer Manierismen.⁷
Dies ist weltweit die erste Einspielung von Kreneks *Plaisanterie*.

Schulhoff: Concerto doppio WV 89
Erwin Schulhoff (1894–1942) war ein weiterer Komponist, der ständig von den neuesten musikalischen Strömungen mitgerissen wurde. Als Pianist war er ein Wunderkind und er blieb auch später ein virtuoser Spieler, doch seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg an der russischen Front führten dazu, dass er sich der Komposition zuwandte.

Seine Abscheu vor dem Krieg und gegenüber den Mächten, die diesen seiner Meinung nach zu verantworten hatten, festigten seine linken Sympathien und lenkten Schulhoff, in kultureller Hinsicht, in Richtung der radikaleren Bewegungen – erst näherte er sich dem Expressionismus von Schönberg an und dann der Provokation und dem Aktivismus von Dada. Zu seinen dadaistischen Werken zählen eine Ode an die Nachtigall für Kontrafagott ("Der göttliche Funke kann, wie in einer Leberwurst auch in einem Kontrafagott vorhanden sein", heißt es in seinem Begleittext) und, dreißig Jahre vor John Cage, ein Klavierwerk mit

⁷ Krenek, "Self-Analysis", *New Mexico Quarterly*, 23 (Frühjahr 1953), S. 15.

einem Satz, der ausschließlich aus Pausen unterschiedlicher Länge besteht – mit der Anweisung "con sentimento".

Der Dadaismus bezog Elemente des Jazz als der Ehrensprache des Modernismus ein. Zahlreiche Komponisten – darunter auch Schulhoff – wandten sich dem Jazz enthusiastisch zu als einem Mittel, ostentativ mit dem neunzehnten Jahrhundert zu brechen und in ihrer neu gewonnenen Freiheit unkonventionellere Gattungen zu erkunden. Schulhoff fühlte sich von der Form des neoklassizistischen Concerto grosso zumindest zum Teil wegen dessen Affinität zum Jazz angezogen: die kleine Besetzung, das demokratische Aufteilen der Verantwortung unter Spielern von vergleichbarer Virtuosität, der Spielraum für die Erkundung der unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften der einzelnen Instrumente – und weil es sich um eine Form handelte, die die unmittelbare Integration von Elementen des Jazz erlaubte.

Schulhoffs *Concerto doppio* WV 89 für Flöte, Klavier, Streichorchester und zwei Hörner aus dem Jahr 1927, das er für sich selbst und den Flötisten René le Roy schrieb, folgt der Definition des Concerto grosso mit seiner traditionellen dreisätzigen Struktur, seiner durchgehenden Verwendung klassischer Formen, seinen gleichmäßigen barocken Rhythmen und seiner großzügigen

Interpretation der Rolle der Orchestergruppe.
Das zu Beginn stehende *Allegro moderato* ist zugleich der klassischen Sonatenform und dem Wechsel von Solisten und Orchester verpflichtet. Eine schroffe Orchestereinleitung wird von den Solisten abgemildert – sie übersetzen einen Teil des musikalischen Materials in eine langsamere, eingängigere Melodie, die in die Durchführung einfließt und sodann verklingt; ein Gegengewicht hierzu bildet eine weitere langsamere Episode zum Ende hin, während die Solisten zu einer ausgedehnten Kadenz anheben. Das in der Mitte stehende *Andante* ist kurz, wohlgestaltet, sparsam in seiner Phrasierung, doch opulent in seinem Streichersatz; es hat ein nostalgisches Hauptthema mit wiederholten exquisiten Höhenflügen für die Solisten. Pizzicato-Streicher eröffnen das abschließende Rondo mit der Bezeichnung *Allegro con spirito*, unmittelbar gefolgt von einem raschen Staccato-Thema für die Solisten, das folkloristische Anklänge enthält. Diese Jig wird unterbrochen von einem entspannten Trioabschnitt für die Solisten, der die Anweisung *Tempo di blues* trägt, bevor der Tanz zurückkehrt und das Werk zu einem temperamentvollen Ende bringt.

© 2013 Susie Harries
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen der Solistin

Es war die Nacht nach meinem Geburtstag im Jahr 2011. Ich war in Warschau und hatte mit meinem Duopartner Dieter Flury, dem Soloflötiisten der Wiener Philharmoniker, ein Recital gegeben, und jetzt konnte ich nicht einschlafen.

Ich begann über Aufnahmeprojekte mit einem interessanten Repertoire für Flöte, Klavier und Orchester nachzudenken. Wir hatten viele Male das *Concerto doppio* von Erwin Schulhoff gespielt – ein wirklich großartiges Stück, das für Spieler und Zuhörer gleichermaßen lohnend ist.

Ich kannte auch das *Concert* für Flöte, Cello und Klavier von Vincent d'Indy, das ich vor einigen Jahren mit Musikern der Wiener Philharmoniker gespielt hatte – mit Wolfgang Schulz und Franz Bartolomey –, also musste ich eigentlich nur noch ein weiteres passendes Werk finden, um eine vollständige CD zu haben.

Dieter Flurys Idee, die er am nächsten Morgen beisteuerte, passte perfekt: Ernst Kreneks *Concertino* für Flöte, Violine, Cembalo (oder Klavier) und Orchester. Und auch wenn es Dieter leider nicht möglich war, an diesem Projekt mitzuwirken, hat er wesentlich zur Entstehung der CD beigetragen.

Ich hatte das Glück, zur Ausführung dieser Werke einige wunderbare Freunde aus dem

Kreis der Wiener Philharmoniker zu gewinnen:
Karl-Heinz Schütz, Robert Nagy und Christoph Koncz.

Der nächste wichtige Schritt zur Realisierung des Projekts war ein Gespräch mit Sir Neville Marriner, der neben meinem Vater – dem Dirigenten und Komponisten Konstantin Iljew – die wichtigste Person in meinem beruflichen Leben ist. Ich hatte unter Sir Nevilles Dirigat als Solistin gespielt, aber noch nie mit der Academy of St Martin in the Fields, und ich hatte schon seit langem davon geträumt, die Umarmung durch den einzigartigen Klang dieses Orchesters zu spüren.

Ich flog nur für einen Tag nach London, um mit ihm über das Projekt zu sprechen.

Der fast neunzigjährige Sir Neville (der immer noch mehr Energie und Enthusiasmus besitzt als alle jungen Musiker, die ich kenne) war sofort von der Idee angetan; er hielt es für lohnenswert, sich dem selten gespielten Repertoire aus der Zeit zwischen den Weltkriegen zuzuwenden und war bereit, für diese Einspielung drei neue Werke einzustudieren. Auf meinem Flug zurück nach Wien war ich der glücklichste Mensch.

Während der drei anstrengenden Aufnahmetage (jeweils zwei dreistündige Sitzungen) war Sir Neville ausgeruht, niemals müde und so leistungsfähig wie immer,

erzielte optimale Resultate in kürzester Zeit und blieb immer seiner Absicht verpflichtet, den Komponisten möglichst getreu und den Solisten möglichst hilfreich zu sein.

Auch von unserem Produzenten Andrew Keener und unserem Tontechniker Phil Rowlands erhielten wir wunderbare Unterstützung – beide waren kompetent und blieben gelassen.

Alle haben jeden Augenblick der Zusammenarbeit genossen!

Und nun zum Repertoire.

Die drei Werke auf dieser CD entstanden fast zur gleichen Zeit – Kreneks Komposition 1924, d'Indys 1926 und Schulhoffs 1927 – und alle drei folgen dem barocken Concerto-grosso-Stil.

Zwei goldene Fäden ziehen sich durch die Genese dieser Aufnahme.

Einer ist die Idee, Flöte und Klavier gemeinsam als Soloinstrumente in einem Konzert zu präsentieren – ihre Timbres passen perfekt zueinander (ich bin überzeugt von der idealen klanglichen Kompatibilität dieser beiden Instrumente, sofern der Pianist mit Leichtigkeit und Klarheit spielt). Dies war auch der Grund, für Kreneks *Concertino* das Klavier (anstelle des Cembalos) zu bevorzugen. Die Wahl erschien legitim, da der Komponist selbst das Stück 1937 in Lausanne und Rotterdam auf dem Klavier gespielt hat.

Der andere Faden ist der Wunsch, selten aufgeführte Werke aus einer zu Unrecht vernachlässigten Epoche der Musikgeschichte populärer zu machen.

Es war faszinierend zu erkunden, wie jeder dieser drei Komponisten, die ja alle das barocke Concerto grosso als Quelle der Inspiration nutzten, einen ganz eigenen Weg fand, Elemente des frühen achtzehnten Jahrhunderts in einen neuen Kontext zu stellen.

Wir haben versucht, für die Musiksprache eines jeden Komponisten einen individuellen Zugang und idiomatischen Klang zu finden. Im ersten Satz von Schulhoffs *Concerto doppio* suchten wir in der barocken Tradition nach klaren Linien und einem guten Kontrast zwischen Ritornell und Soloepisoden, während im zweiten die einzigartige Intensität und Schönheit des für die Academy typischen Klangs der Musik in perfekter Weise entsprach, ebenso wie die funkelnende und virtuose Reaktion der Spieler auf die Elemente von Gigue und Blues im dritten. Jazz spielte eine wichtige Rolle in Schulhoffs Musik, und da dieser selbst ein Jazz-Pianist war, näherte er sich dem typischen Idiom nicht als Außenseiter.

Das *Concertino* von Krenek entstand in dessen neoklassizistischer Periode und weist eine Menge der im frühen achtzehnten

Jahrhundert verbreiteten Verzierungsdetails und Variationstechniken auf, ebenso wie eine Abfolge von Satztypen ähnlich denen, die man in einer barocken Suite findet: Da gibt es eine von Bach inspirierte Toccata, eine Sarabande und ein Air neben einem energiegeladenen Finale. Es ist ein großartiges Stück und es erscheint unerklärlich, dass es so selten aufgeführt wird und bisher noch nicht eingespielt wurde.

D'Indys *Concert* beginnt wie ein echtes barockes Concerto grosso, ist jedoch schon bald zunehmend der Spätromantik verpflichtet. Selbst die Solopartien werden immer vollstimmiger und erreichen eine fast orchestrale Dichte, zugleich aber werden sie durch einige impressionistische Episoden bereichert (obwohl die Feindschaft zwischen d'Indy und Debussy weithin bekannt ist, hatten sie mehr Gemeinsamkeiten, als man annehmen würde, zum Beispiel ihre Bewunderung für die vorklassische Musik und ihren gegenseitigen Respekt). D'Indys Harmonien sind klar definiert; ihnen fällt bei der Charakterisierung der Episoden in den einzelnen Sätzen eine wichtige Rolle zu.

Je mehr wir an diesen Stücken arbeiteten, desto mehr rückte ihre jeweilige Individualität und die Art, wie sie sich voneinander unterschieden, in unser Bewusstsein; es war sehr aufregend zu erkennen, wie dieselbe

Idee aus verschiedenen Winkeln beleuchtet wurde.

Wir empfanden, dass zu unserer Arbeit mit einem solch ungewöhnlichen Repertoire auch das Erforschen des Umfelds der Komponisten gehörte, allerdings waren die Ergebnisse recht verstörend.

Auf der einen Seite waren da Schulhoff und Krenek, die beide von den Nationalsozialisten verfolgt wurden.

Der aus Prag gebürtige Schulhoff war jüdischer Herkunft und ein begeisterter Anhänger kommunistischer Ideale. Da er einen sowjetischen Pass besaß, wählte er sich in Sicherheit, was sich unglücklicherweise als Fehleinschätzung herausstellten sollte. Er beabsichtigte, die Tschechoslowakei zu verlassen, doch bevor er seinen Plan umsetzen konnte, wurde er von dem faschistischen Regime verhaftet und nach Würzburg geschickt, einem Konzentrationslager in Bayern. Seine Gesundheit war bereits angeschlagen und er starb dort am 18. August 1942 an Tuberkulose.

Krenek, der in Wien geboren und bis zur deutschen Annexion Österreichs im Jahr 1938 enorm erfolgreich war, fand sich an der Spitze der von den Nazis aufgestellten Liste "entarteter Künstler" und emigrierte noch im selben Jahr in die USA. Er kehrte nie dauerhaft nach Europa zurück und wurde

1945 amerikanischer Staatsbürger. Er starb 1991 und seine sterblichen Überreste wurden im folgenden Jahr nach Österreich überführt und in seiner Heimatstadt in einem Ehrengrab bestattet. 1998 wurde in Wien das Ernst-Krenek-Institut gegründet, und 2004 folgte die Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung in Krems.

D'Indys Biografie verlief ganz anders. Der Abkömmling einer aristokratischen Familie verbrachte sein Leben in großen Häusern - dem Château des Faugs und später an der Côte d'Azur. Als glühender Verehrer Wagners ging er so weit, auch antisemitisches Gedankengut zu begrüßen. Nur wenige Komponisten haben ihren Ruf so gründlich mit ihren eigenen schriftlich geäußerten Meinungen geschädigt wie d'Indy, mit dem Ergebnis, dass er sich gegenüber Kollegen wie Paul Dukas und Albéric Magnard isolierte, die seine Musik bewunderten. Diese Reputation wirft bis heute einen düsteren Schatten auf seinen Namen.

So ergab sich die Frage: War es moralisch akzeptabel, d'Indys *Concert* neben Werken von Krenek und Schulhoff auf einer CD erscheinen zu lassen?

Das war ein schwer zu lösendes Dilemma, aber ich habe möglicherweise einen Ausweg gefunden in einem Interview mit Daniel Barenboim, das am 15. Juli 2001 auf *Spiegel*

Online erschien. Hier ist, was er zu Wagner sagte:

Wagner war Antisemit, aber nicht seine Musik ... Die Musik ist nicht ideologisiert.

Wenn das für Wagner zutrifft, dann tut es das sicherlich auch für d'Indy.

Barenboim, der selber Jude ist, führte Wagner in Israel auf, und während dies keine leichte oder offensichtliche Entscheidung war, hatte er doch seine Gründe und seine Überzeugungen – und das Recht, ihnen zu folgen.

Vor allem in dem Wissen, dass es hier ideologische Kontroversen geben könnte, haben wir entschieden, dass die hohe Qualität der Musik und die seltene Gelegenheit, drei unterschiedliche Annäherungen aus der Perspektive des zwanzigsten Jahrhunderts an eine populäre musikalische Gattung des Barock zu präsentieren, Grund genug seien, dieses Projekt zur Vollendung zu bringen.

© 2013 Maria Prinz

Übersetzung: Stephanie Wollny

Le Concerto grosso au vingtième siècle

Introduction

Prenons trois compositeurs différents: un Tchèque de parents allemands, un Autrichien de parents tchèques et un Français de pure souche, deux d'entre eux étant proches de leur début de carrière et le troisième pratiquement au terme de la sienne. Le premier avait des sympathies radicales, le deuxième était un conservateur invétéré et le troisième avait des opinions politiques ambiguës. L'un était d'origine juive, les deux autres étaient des catholiques convaincus, l'un d'entre eux se prononçant publiquement sur l'influence pernicieuse des Juifs sur la musique. Tous ont choisi, au milieu ou à la fin des années 1920 de composer dans le style du *concerto grosso* - mais, comme on peut s'y attendre, pour des raisons différentes.

Bien que l'on puisse interpréter de manières diverses le style du *concerto grosso* lui-même, ce que les trois œuvres sur ce disque ont manifestement en commun est la combinaison d'un orchestre réduit avec un petit groupe de solistes, suivant le modèle du *concerto grosso* baroque, utilisant les contrastes de textures et de sonorités entre les deux groupes pour ponctuer et varier le discours musical.

Le retour au passé à ce moment précis dans les années 1920 a été catégorisé en tant que "néoclassicisme" musical - une branche d'un mouvement plus large qui incluait l'art, l'architecture, la littérature et le théâtre. Le néoclassicisme fut fondé sur l'hypothèse que certaines qualités appartiennent à l'état naturel, qu'il y a un canon idéal de formes pour exprimer ces qualités et que lorsque les temps et les conditions ont changé, ces qualités "naturelles" peuvent être retrouvées en retournant à ces formes. Les qualités en question sont la simplicité, la pureté, la clarté, l'équilibre, la proportion, la rationalité, la fermeté des contours et la sensibilité sans sensiblerie: l'expression des sentiments est réalisée par la perfection de la forme. Et l'on est généralement d'avis que c'est dans l'antiquité classique que ces qualités ont été pleinement réunies.

Dans le domaine de l'art et de l'architecture, le néoclassicisme du dix-huitième siècle avait aussi des accents de révolte et de réforme: la dernière phase du Siècle des lumières était porteuse d'accents de révolte contre la légèreté et le cynisme du style rococo. En musique, le "néoclassicisme"

des années 1920 était aussi une révolte – une réaction contre ce qui était considéré comme la complaisance émotionnelle, l'individualisme sévissant et l'inconsistance du romantisme tardif, ainsi qu'un "rappel à l'ordre" après les bouleversements des deux décennies précédentes. C'était un retour aux périodes en musique qui semblaient le mieux incarner ces qualités d'équilibre, de clarté et d'objectivité: le baroque et le dix-huitième siècle.

Les néoclassiques avaient recours aux structures traditionnelles telles la sonate, la suite de danses ou la fugue. L'instrumentation était prévue pour des forces réduites et la concision était recherchée. L'accent était mis davantage sur le rythme et le tissu contrapuntique que sur la couleur harmonique. La musique était "absolue" c'est-à-dire qu'elle n'avait pas de qualités illustratives ou de présupposé moral: le fonctionnement était plus important que le message. C'était une musique de collaboration plutôt que de conflit.

Il y avait dans le néoclassicisme des années 1920 deux filiations nationales distinctes. La version allemande s'enracinait dans le *junge Klassizität* (classicisme nouveau) dont Ferruccio Busoni se faisait le défenseur et qu'interprétait un compositeur tel Paul Hindemith comme la restauration

consciente et conscientieuse des formes anciennes, sur le modèle du contrepoint de Bach. La version française, influencée par Erik Satie et Jean Cocteau, et représentée par Igor Stravinsky, était moins académique, moins une question de "restauration" que de traduction en un langage moderne. Elle entraînait régulièrement l'emprunt d'éléments de sources plus anciennes et différentes afin de créer, suivant les termes utilisés par Krenek, un "montage de fragments d'apparence ancienne, quelque peu en relation avec les conceptions du surréalisme".¹ Elle était aussi tinctée d'un sentiment nationaliste, à la fois pro-français et anti-allemand.

Dans quelle mesure donc les trois compositeurs représentés ici invitent-ils à ce qu'on les qualifie de "néoclassiques"? Et jusqu'à quel point s'efforçaient-ils vraiment d'atteindre les mêmes objectifs?

D'Indy: Concert, op. 89

Vincent d'Indy (1851–1931) naquit dans une famille aristocratique française – royaliste, catholique, nationaliste et traditionaliste – et il prit son héritage au sérieux. Dans le monde de l'art français devenu irrévocablement

¹ Ernst Krenek, "Tradition in Perspective", *Perspectives of New Music*, 10 janvier 1962

politisé, le conservatisme en musique était pour lui un moyen de défendre ses autres convictions. Présent à la première de *Der Ring des Nibelungen*, il était un fervent admirateur de Wagner et de la tradition symphonique allemande; sa propre musique s'enracinait notamment dans le romantisme tardif, mais sans ses textures les plus chargées. Romain Rolland dit à son propos:

La clarté! c'est la marque de l'intelligence de M. d'Indy. Il n'y a point d'ombres en lui... Pas d'esprit plus français.²

En tant que professeur, d'Indy insistait sur un enracinement profond dans les méthodes pré-modernes de composition, les formes de la sonate et de la symphonie, une connaissance exhaustive du contrepoint. En tant que chercheur, il étudia et assura la promotion de compositeurs du passé: on prétendait qu'il s'était battu en duel avec un autre compositeur à propos du manque de respect de ce dernier vis-à-vis de Gluck.

Le *Concert*, op. 89, pour piano, flûte et violoncelle avec orchestre à cordes fut sa dernière œuvre orchestrale; il la composa à l'âge de soixante-quinze ans. Il n'est pas exceptionnel qu'un compositeur approchant du terme de sa carrière recherche des formes plus simples et des forces

réduites. Toutefois, il se peut que ce soient implicitement des raisons politiques qui aient amené d'Indy à choisir le style du *concerto grosso*. C'était un moyen d'expression que les compositeurs néoclassiques français exploraient alors comme étant un instrument de "renationalisation" de la musique française, une idée qui suscita une réponse en force de d'Indy. Il ne se serait jamais associé explicitement avec les plus jeunes: il était ouvertement opposé à Satie et au Groupe des Six, détestant l'aspect irrationnel et surréaliste de leur travail. Mais il était aussi disposé qu'eux à intégrer dans sa musique des éléments modernes et historiques, comme le montre ce concerto qui mêle une instrumentation peu fournie à des lignes fortes, brillantes, teintées de coloris harmoniques romantiques.

Le concerto est issu du milieu de sa "période d'Agay" – les années entre 1924 et 1929 quand d'Indy venait de se marier avec sa seconde épouse, beaucoup plus jeune que lui, et s'installa à la Côte d'Azur – et, bien que l'œuvre n'ait pas de programme, on pourrait y voir le reflet de son état d'esprit. Le premier mouvement, annoté *Modéré, mais bien décidé*, a été qualifié de "musique de chambre de plein air"; il est joyeux et plein d'allant sans être raide. Le deuxième mouvement, *Lent et expressif*, laisse transparaître un

² Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (1908)

peu de la mélancolie des vieux jours, mais sans regrets. Dans le mouvement final, le *Mouvement de Ronde française* (le titre rappelle peut-être que la forme rondo dérive du rondeau français pour clavecin), la répétition du même matériau ne laisse ni une impression de contrainte formelle, ni de tarissement de l'imagination, mais se lit comme une déclaration d'optimisme et d'espérance personnelle quant à l'avenir de la France.

Krenek: Concertino, op. 27

Ernst Krenek (1900 – 1991) a été décrit comme le condensé personnifié de la musique du vingtième siècle du fait d'une flexibilité stylistique qu'il était loin de trouver injustifiée:

Je trouve qu'il est parfaitement légitime pour un compositeur de rechercher quelque chose de différent précisément parce que c'est nouveau et différent, et il devrait cesser de s'excuser d'être curieux.³

Krenek étudia avec Franz Schreker (1878 – 1934) à Vienne et à Berlin, et ses œuvres de jeunesse portent la marque du romantisme tardif, mais en 1921 ses premières compositions atonales virent le jour sous l'influence des écrits d'Ernst

³ Krenek, "Tradition in Perspective", op. cit.

Kurth (1886 – 1946) sur le contrepoint linéaire. Dans les années 1920 et 1930, Krenek allait se livrer à diverses expériences dans le domaine du jazz, du néoclassicisme, du néoromantisme schubertien et de la technique dodécaphonique de Schoenberg avant d'être forcé, en tant qu'"artiste dégénéré" de quitter l'Autriche en 1938. (Sa "dégénérescence" aux yeux des Nazis n'était pas le fait de son ethnicité – il n'était pas juif –, mais de son radicalisme et, spécifiquement, de son opéra *Jonny spielt auf* influencé par le jazz et dont le caractère principal était un noir.) Au cours de sa longue carrière, après la guerre, il devint sérialiste à part entière et explora aussi bien la musique électronique que la musique aléatoire.

Krenek ne reprenait pas vraiment chaque tendance se faisant jour, il l'abordait et l'interrogeait plutôt. Il est clair que son approche du néoclassicisme des années 1920 fut loin d'être irréfléchie. Les années qui suivirent immédiatement la guerre de 1914 – 1918 furent une époque agitée, d'une excessive intensité, celle aussi de son bref et malheureux mariage avec la fille de Mahler, Anna. Peu après sa rupture, en 1924, Krenek partit pour Paris, attiré par ce qu'il avait entendu des développements musicaux là-bas – des œuvres imprégnées de raffinement, de grâce et d'humour,

contrastant considérablement avec l'atmosphère qu'il connaissait chez lui. Selon ses dires, il se lança dans le néoclassicisme purement sous l'influence de *Pulcinella* de Stravinsky, un exercice d'équilibre et d'objectivité irrésistible pour quelqu'un qui cherchait à oublier son propre désordre émotionnel. Il voyait aussi un retour à la tonalité et aux formes usuelles comme une manière de plaire à un public plus large, ce qu'avait fait la musique baroque et ce qu'avait négligé de réaliser la musique récente – la sienne y compris.

Peut-être est-ce par respect envers cet amalgame de motifs que Krenek minimisa plus tard l'importance de sa période dite "néoclassique". Il nia que le néoclassicisme fût réactionnaire; en tant que rupture à la fois avec le passé romantique et avec la réponse atonale au romantisme, c'était d'une certaine manière "marcher à reculons dans le futur". Mais, écrivant plus tard en tant que véritable compositeur sériel, il se sentit obligé de laisser entendre que le néoclassicisme n'était pas tout à fait sérieux non plus. Il fit référence à la "restauration de façades classiques, la ranimation de gestes isolés... Haendel avec des fausses notes"⁴ de Stravinsky et à son propre engagement dans "le positionnement

⁴ Krenek, *ibid.*

néoclassique du concerto baroque".⁵ De son nouveau point de vue, c'était la composition sérielle qui avait sincèrement tenté de recréer l'esprit des anciennes formes baroques, "tandis que le néoclassicisme présentait des répliques de leurs façades en y ajoutant des craquelures intéressantes".⁶

Selon lui, son *Concertino*, op. 27, pour flûte, violon, piano et orchestre à cordes était

probablement aussi proche que je puisse jamais l'être des schémas plus évidents du Néoclassicisme... rappelant le langage tonal de cette période, et usant avec espièglerie de certains de ses maniérismes.⁷

Ceci est la première mondiale de l'enregistrement de la "plaisanterie" de Krenek.

Schulhoff: Concerto doppio, WV 89

Erwin Schulhoff (1894–1942) fut un autre compositeur perpétuellement balayé par les courants musicaux les plus récents. Enfant prodige comme pianiste, il demeura un interprète virtuose, mais ses expériences

⁵ Krenek, "A Composer's Influences", *Perspectives of New Music*, 10 janvier 1964

⁶ Krenek, *Horizons Circled: Reflections on My Music* (University of California Press, 1974), p. 29

⁷ Krenek, "Self-Analysis", *New Mexico Quarterly*, 23 (Printemps 1953), p. 15

sur le Front russe pendant la Première Guerre mondiale furent déterminantes quant à son parcours comme compositeur.

Sa répulsion pour la guerre et les forces qui selon lui l'avaient provoquée consolida ses sympathies gauchistes et, en termes culturels, guida Schulhoff vers les mouvements plus radicaux de dissension – d'abord l'expressionisme de Schoenberg puis l'outrage et l'activisme de Dada. Ses œuvres dadaïstes comprennent une ode au rossignol pour contrebasson ("L'étincelle divine peut être présente / Dans une saucisse de foie ou un contrebasson"), selon sa note d'accompagnement) et, trente ans avant John Cage, une œuvre pour piano avec un mouvement consistant entièrement en restes de différentes valeurs – annoté "avec sentiment".

Le dadaïsme incorporait des éléments de jazz, en tant que langage agréé du modernisme. De nombreux compositeurs, dont Schulhoff, s'enthousiasmèrent pour le jazz et le virent comme un moyen de rompre de manière ostentatoire avec le dix-neuvième siècle et de s'affranchir pour explorer des genres moins conventionnels. Schulhoff fut attiré par le *concerto grosso* en partie au moins en raison de ses affinités avec le jazz – les forces réduites, avec la responsabilité partagée démocratiquement entre des

interprètes d'égale virtuosité, l'opportunité d'exploiter les différentes caractéristiques tonales de chacun des instruments – et parce que c'était une forme qui permettait facilement d'importer directement des éléments de jazz.

Son *Concerto doppio*, WV 89, pour flûte, piano, orchestre à cordes et deux cors de 1927, composé pour lui et pour le flûtiste René le Roy, est conforme à la définition du *concerto grosso* par sa structure traditionnelle en trois mouvements, le recours régulier aux formes classiques, ses rythmes motoriques baroques et son interprétation généreuse du rôle du groupe orchestral. L'*Allegro moderato* d'ouverture maintient simultanément la forme sonate classique et l'alternance des solistes et de l'orchestre. Une brusque introduction orchestrale est modérée par les solistes: ils traduisent une partie du matériel en une mélodie plus lente, plus persuasive qui nourrit le développement puis s'évanouit, contrebalancée par un autre épisode plus lent vers la fin, tandis que les solistes se lancent dans une longue Cadence. L'*Andante* central est bref, harmonieux, austère dans son phrasé, mais opulent par la texture des cordes et nostalgique par son thème principal, avec des envolées exquises répétées pour les solistes. Des cordes en

pizzicato introduisent le Rondo conclusif, *Allegro con spirito*, immédiatement suivi par un thème staccato rapide pour les solistes, avec des accents folkloriques. Cette gigue est interrompue par une section en trio paisible pour les solistes, annotée *Tempo di blues*, avant que le compositeur ne retourne à la danse et conduise l'œuvre vers une fin énergique.

© 2013 Susie Harries

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Note de l'interprète

C'était la nuit suivant mon anniversaire en 2011. J'étais à Varsovie où je venais de me produire en récital avec mon partenaire en duo, Dieter Flury, flûtiste principal des Wiener Philharmoniker, et je n'arrivais pas à dormir.

Je me mis à penser aux œuvres du répertoire pour flûte, piano et orchestre méritant d'être enregistrées. Nous avions souvent joué le *Concerto doppio* d'Erwin Schulhoff – une pièce véritablement superbe, présentant autant d'attrait pour les interprètes que pour le public.

Je connaissais aussi le *Concert* pour flûte, violoncelle et piano de Vincent d'Indy que j'avais joué il y a bon nombre d'années avec des musiciens des Wiener Philharmoniker, Wolfgang Schulz et Franz Bartolomey, et donc

ce que je devais trouver était une troisième œuvre digne d'intérêt pour compléter le CD.

L'idée de Dieter Flury, qui surgit le matin suivant, était exactement ce qu'il fallait: le *Concertino* pour flûte, violon, clavecin (ou piano) et orchestre d'Ernst Krenek. Et bien que Dieter n'ait pu malheureusement participer au projet, sa part dans la genèse de ce CD est très importante.

Pour exécuter toutes ces œuvres, j'eus la chance d'embarquer quelques merveilleux amis des Wiener Philharmoniker: Karl-Heinz Schütz, Robert Nagy et Christoph Koncz.

La prochaine et importante étape dans la réalisation de ce projet était de mettre sur pied une conversation avec Sir Neville Marriner – la personne la plus marquante dans ma vie professionnelle avec mon père, le chef d'orchestre et compositeur Konstantin Iliev. J'avais joué en soliste sous la direction de Sir Neville, mais jamais avec l'Academy of St Martin in the Fields, et cela avait été un rêve pour moi que de me sentir enveloppée par la sonorité exceptionnelle de cet orchestre.

Je m'envolai vers Londres, juste pour une journée, pour lui parler du projet.

À près de quatre-vingt-dix ans (il a plus d'énergie et d'enthousiasme que n'importe quel autre jeune musicien de ma connaissance), Sir Neville fut immédiatement

enthousiasmé par le projet et pensait que cela valait la peine de s'orienter vers le répertoire rarement joué de l'entre-deux-guerres; il était prêt en outre à apprendre trois nouvelles pièces pour cet enregistrement. J'étais la personne la plus heureuse au monde sur le vol de retour vers Vienne.

Pendant les trois épuisantes journées d'enregistrement (deux séances de trois heures chaque jour), Sir Neville était frais, infatigable et plus compétent que jamais, obtenant les meilleurs résultats en un minimum de temps et s'efforçant toujours d'être aussi fidèle que possible aux compositeurs et aussi attentifs que possible aux solistes.

Nous avons aussi été merveilleusement aidés par notre producteur, Andrew Keener, et par notre ingénieur du son, Phil Rowlands – tous deux compétents et calmes.

Nous avons tous apprécié chaque minute de ce travail en commun!

Et parlons maintenant du répertoire.

Les trois pièces reprises sur ce CD furent composées presque en même temps – celle de Krenek date de 1924, celle de l'Indy de 1926 et celle de Schulhoff de 1927 – et toutes trois sont écrites dans le style du *concerto grosso*.

Deux fils d'or sous-tendent la genèse de cet enregistrement.

L'un fut de présenter la flûte et le piano ensemble comme les instruments solos d'un concerto – leurs timbres s'harmonisent parfaitement (je suis convaincue de la compatibilité parfaite des sonorités de ces deux instruments si le pianiste joue tout en légèreté et en limpidité). Ce fut aussi la raison pour laquelle l'option piano fut choisie (plutôt que le clavecin) dans le *Concertino* de Krenek. Le choix semblait légitime, comme le compositeur lui-même avait joué la pièce au piano, à Lausanne et à Rotterdam, en 1937.

L'autre fil d'or fut le désir de populariser des pièces rarement jouées d'une période de l'histoire de la musique méritant beaucoup plus d'attention.

Ce fut fascinant de découvrir comment ces trois compositeurs, ayant le *concerto grosso* baroque comme source d'inspiration, surent trouver une manière personnelle de replacer les éléments du début du dix-huitième siècle dans un contexte nouveau.

Nous nous sommes efforcés de rechercher une approche individuelle et une sonorité typique du langage musical de chaque compositeur. Dans le premier mouvement du *Concerto doppio* de Schulhoff, notre but fut de privilégier la clarté des lignes et un contraste marqué entre les épisodes de forme ritornello et solo, dans la tradition baroque, tandis que dans le deuxième,

l'intensité et la beauté exceptionnelles de la sonorité de l'Academy convenaient parfaitement à la musique, tout comme la réponse éblouissante et tout en virtuosité à la gigue et aux éléments de blues dans le troisième mouvement. Le jazz joua un rôle important dans la musique de Schulhoff et, comme il était lui-même pianiste de jazz, son approche de ce langage n'était pas celle d'un non initié.

Dans le *Concertino* de Krenek, qui date de sa période néoclassique, se retrouve beaucoup du détail ornemental et de la technique de la variation courants au début du dix-huitième siècle, ainsi qu'une succession de mouvements similaire à celle de la suite baroque: il y a une Toccata inspirée de Bach, une Sarabande et un Air, auxquels s'ajoute un Finale énergique. C'est une œuvre majeure, et on ne peut s'expliquer pourquoi elle est si rarement jouée et n'a pas été enregistrée jusqu'à nos jours.

Le *Concert* de d'Indy commence comme un vrai *concerto grosso* baroque, mais se poursuit bientôt, et de plus en plus, dans l'esprit du romantisme tardif. Même les parties solos s'amplifient devenant orchestrales presque par leur densité, mais elles s'enrichissent en même temps de quelques épisodes impressionnistes (bien que l'antagonisme entre d'Indy et

Debussy soit bien connu, ils partageaient plus de choses qu'on ne pourrait le penser: par exemple, une admiration de la musique préclassique et un respect personnel mutuel). Les harmonies de d'Indy sont clairement définies, jouant un rôle important quant à la caractérisation des épisodes dans chaque mouvement.

Plus nous travaillions sur ces pièces, plus nous devenions conscients de leur individualité propre et de ce qui les différenciait; et ce fut extrêmement intéressant de découvrir comment la même idée était explorée à partir d'angles différents.

Nous sentions que notre travail sur un répertoire si peu courant supposait que l'on cherche à connaître le contexte dans lequel ces compositeurs avaient œuvré, et les résultats furent très troublants.

D'une part il y avait Schulhoff et Krenek, tous deux persécutés par les national-socialistes.

Schulhoff, né à Prague et d'origine juive, était un adepte enthousiaste de l'idéal communiste. Détenteur d'un passeport soviétique, il se sentait à l'abri de tout danger, ce qui – hélas – s'avéra inexact. Il projeta de quitter la Tchécoslovaquie, mais avant d'avoir pu mettre ce projet à exécution il fut arrêté par le régime fasciste et envoyé à Wülbzburg, un

camp de concentration bavarois. Sa santé était déjà fragile et il mourut là-bas de tuberculose le 18 août 1942.

Né à Vienne, et connaissant un succès énorme jusqu'à l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne en 1938, Krenek se retrouva en tête de la liste nazie des créateurs de l'"Art dégénéré" et il émigra vers les États-Unis plus tard cette année-là. Il ne revint jamais vivre en Europe et devint citoyen américain en 1945. Il mourut en 1991, et sa dépouille fut rapatriée en Autriche l'année suivante et inhumée dans sa ville natale où fut érigée une sépulture à sa mémoire. En 1998, l'Institut Ernst Krenek fut fondé à Vienne, et en 2004 la Fondation privée de l'Institut Ernst Krenek vit le jour dans la ville autrichienne de Krems.

La biographie de d'Indy est tout à fait différente. Descendant d'une famille aristocratique, il passa sa vie dans des lieux de prestige: le Château des Faugs et, plus tard, la Côte d'Azur. En tant qu'admirateur et passionné de Wagner, il alla jusqu'à adopter des vues antisémites. Très peu de compositeurs ont ruiné, autant que d'Indy, leur propre réputation en formulant par écrit leurs opinions, avec comme résultat qu'il s'isola de confrères tels Paul Dukas et Albéric Magnard qui admiraient sa musique. Cette réputation reste de nos jours comme un nuage sombre planant sur son nom.

Et la question s'est donc posée: était-il moralement acceptable de reprendre le *Concert* de d'Indy sur un CD aux côtés d'œuvres de Krenek et de Schulhoff?

Ce fut un dilemme difficile à résoudre, mais c'est sans doute en lisant une interview de Daniel Barenboim parue le 15 juillet 2001 dans *Spiegel Online* que j'ai trouvé comment avancer. Voici les termes qu'il utilise à propos de Wagner:

Wagner était antisémite, mais sa musique ne l'était pas... La musique n'est pas idéologique.

Si ceci est vrai pour Wagner, ce l'est sûrement pour d'Indy aussi.

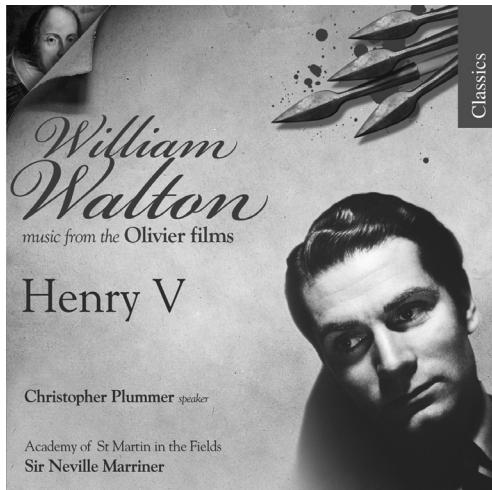
Barenboim, lui-même juif, interpréta des œuvres de Wagner en Israël, et si ce ne fut pas une décision facile et évidente, il avait ses raisons et ses convictions – et le droit de la prendre.

Et avant toute chose, sachant que des controverses idéologiques pourraient surgir, nous avons décidé que la qualité de la musique, qui est de haut niveau, et l'opportunité, rare, de présenter trois approches différentes au vingtième siècle d'un genre musical baroque populaire, étaient des raisons suffisantes de mener ce projet à bien.

© 2013 Maria Prinz

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Also available



Walton
Henry V: A Shakespeare Scenario
CHAN 10437 X

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Andrew Keener
Sound engineer Phil Rowlands
Editor Phil Rowlands
Mastering Peter Newble
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue St John's, Smith Square, London; 21–23 September 2012
Front cover *Moment musical* (1998; oil on canvas), painting by Svetozar Benchev (b. 1962)
(www.benchevsvetozar.com)
Back cover Photograph of Sir Neville Marriner by Richard Holt
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Panton, Praha – Bratislava (*Concerto doppio*), Universal Edition A.G., Wien
(*Concertino*), Rouart, Lerolle & Cie Éditeurs (*Concert*)
© 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Soloists and conductor at St John's, Smith Square during the recording sessions

THE 20TH-CENTURY CONCERTO GROSSO – Soloists / ASMF / Marriner

CHAN 10791

CHAN 10791

CHANDOS DIGITAL

The 20th-century Concerto Grosso

ERWIN SCHULHOFF (1894–1942)

- 1-3 Concerto doppio, WV 89 (1927) 19:22
for Flute, Piano, String Orchestra, and Two Horns

ERNST KRENEK (1900–1991)

premiere recording

- 4-8 Concertino, Op. 27 (1924)* 22:06
for Flute, Violin, Piano, and String Orchestra

VINCENT D'INDY (1851–1931)

- 9-11 Concert, Op. 89 (1926)† 20:13
for Piano, Flute, and Cello, with String Orchestra
61:51

Maria Prinz piano

Karl-Heinz Schütz flute

Christoph Koncz violin*

Robert Nagy cello†

Academy of St Martin in the Fields

Stephanie Gonley leader

Sir Neville Marriner

© 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

THE 20TH-CENTURY CONCERTO GROSSO – Soloists / ASMF / Marriner

CHAN 10791