

Louis Spohr

VIOLIN

CONCERTOS 8, 12 & 13

Ulf Hoelscher

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Christian Fröhlich





Ulf Hoelscher (*Photo: Annette Zwiebelhofer*)

Louis Spohr (1784-1859)

1 Violin Concerto No. 8 in A minor op. 47 17'50
»In Form einer Gesangszene«

2 Violin Concerto No. 12 in A major op. 79 16'16
Andante grave 8'12

3 Alla Polacca 8'04

4 Violin Concerto No. 13 in E major op. 92 13'48
Larghetto con moto 6'18

5 Tempo di Polacca 7'30

T. T.: 48'18

Ulf Hoelscher, Violin
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Christian Fröhlich

Under the auspices of the International Louis Spohr Society Kassel

Louis Spohr: Die Violinkonzerte

Louis Spohr (1784-1859) gehörte zu den hervorragenden Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Komponist wurde er von seinen Zeitgenossen in einem Atemzuge mit Beethoven genannt. Nach so berühmten Schöpferpersönlichkeiten wie Mendelssohn, Schumann und Chopin bewunderten ihn auch viel jüngere Kollegen wie Brahms, Tschaikowskij, Dvorák und Richard Strauss als Meister des Kammermusik- und Orchestersatzes. Der Violinvirtuose Spohr ist neben Niccolò Paganini der größte seiner Epoche gewesen. Überdies war er überaus erfolgreich als Pädagoge tätig: Fast 200 Schüler hat Spohr im Laufe von 50 Jahren ausgebildet; der Begriff *Kasseler Schule* verweist auf die stilbildenden Kräfte seines Unterrichts. Nach 1830 existierte kaum ein bedeutendes Orchester in Mitteleuropa, dessen Konzertmeister nicht Schüler Spohrs gewesen war.

Der Dirigent Louis Spohr gehörte in Deutschland und England zu den prominentesten Interpreten, sowohl zeitgenössischer wie älterer Musik. Schon als Einundzwanzigjähriger hatte er die Hofkapelle in Gotha, fünf Jahre später die Aufführungen

beim ersten deutschen Musikfest im thüringischen Frankenhausen geleitet. Über Wien (1812-1815) und Frankfurt (1817-1819) kam Spohr schließlich nach Kassel; hier etablierte er von 1822 an als Hofkapellmeister und ab 1847 als Generalmusikdirektor eine beispielhafte Orchesterdisziplin und ein richtungweisendes Theater- und Konzertrepertoire.

Der Interpret Spohr verstand sich, als Geiger wie als Dirigent, stets als Sachwalter, setzte sich bereits in Gotha, dann in Frankfurt und Kassel für eine kontinuierliche Beethoven-Pflege ebenso ein, wie für eine Wiederbelebung großer Vokalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Bach- und Händel-Renaissance der Romantik erhielt wesentliche Impulse von Spohr, der in seiner Jugend noch mit Ausläufern der alten Tradition in Kontakt gekommen war. Daneben standen stets die neuesten Opern und – wenn möglich – auch Orchesterwerke auf den Kasseler Programmzetteln. Hervorzuheben ist der Einsatz des schon Sechzjährigen für die Kompositionen des jungen Richard Wagner, deren Aufführungen er gegen viel Widerstand seines Landesherrn durchsetzen mußte. Solch kollegiale Haltung trug Louis Spohr international große Hochachtung ein; Hans von Bülow nannte ihn den *Vater des musikalischen Wohlwoll-*

lens, den eine andere persönliche Einstellung zu ästhetischen Fragen nicht von der Förderung jüngerer abhielt. Mit dem Berliner Hofkapellmeister Gasparo Spontini (1774-1851) ist Spohr der erste »moderne« Orchester-Erzieher und wohl der erste Dirigent gewesen, der das Orchester mit einem Taktstock geleitet hat.

Über den Komponisten Louis Spohr existieren immer noch Vorurteile, die viele Rezensenten und Wissenschaftler meist nur von einer Generation zur nächsten in aller Regel ungeprüft und in Unkenntnis der substantiell besten Werke Spohrs übernommen haben. Daraus resultieren Klassifikationen wie die eines »Mozart-Epigon« und »Vielschreibers«: Ludwig van Beethoven schrieb in fünf Schaffensjahrzehnten fast 350 Werke, Felix Mendelssohn Bartholdy in nur 27 Jahren über 300 - Spohr hingegen in 60 Jahren weniger als 300. Ebenso sind die noch häufig anzutreffenden Charakteristika »weichlich«, »sentimental« oder »rhythmisch und dynamisch kontrastarm« falsch. Genauso unpassend ist für ihn die Bezeichnung *Biedermeier-Komponist*, die weit eher auf manche Werke Schuberts und Schumanns anwendbar wäre; weder entspricht sie der geistigen Haltung des überzeugten Republikaners Spohr, noch hat sich sein

Personalstil, der längst ausgeprägt war, als das *Biedermeier* entstand, in diese Richtung entwickelt. Freilich bleiben die Eigenarten der Spohrschen Musik verschlossen, wenn die Interpretation seiner Werke nicht durch das Bemühen um stilistisches, technisches und geistiges Durchdringen getragen wird. Eine kontinuierliche Aufführungstradition, wie sie etwa für Beethovens Sinfonien und Kammermusikwerke so maßgeblich durch den Interpreten Spohr mitbegründet wurde, besteht heute für die Kompositionen Spohrs nicht mehr; sie muß erst wieder erarbeitet werden. Es versteht sich, daß dies nicht aus der Retrospektive einer Nach-Wagnerschen Ästhetik adäquat geschehen kann, sondern sich an den Forderungen des Komponisten selbst orientieren muß, die aus seiner *Violinschule* (1831) erfahrbar sind.

In 46 Jahren schrieb Louis Spohr 28 Konzerte für eines oder mehrere Soloinstrumente und Orchester, darunter vier Konzerte für Klarinette, je zwei für zwei Violinen bzw. Harfe und Violine, eines für Violine und Violoncello sowie eines für Streichquartett und Orchester. Die 18 Konzerte für Solovioline und Orchester entstanden zwischen 1799 und 1844 und gehören zum gewichtigsten Teil des gesamten Oeuvres; drei von ihnen hat der selbstkritische Kom-

ponist dem Druck vorenthalten, weil sie seinen eigenen Ansprüchen nicht genügten. Sie werden dennoch in diese **cpo**-Edition aufgenommen, weil sich auf diese Weise ein klares Bild der stilistischen Entwicklung Louis Spohrs und darüber hinaus auch der Gattung *Violinkonzert* im frühen 19. Jahrhundert ergibt.

Die Numerierung der Violinkonzerte Spohrs entspricht nicht der Reihenfolge ihres Entstehens: Das Konzert Nr. 4 h-Moll op. 10 ist ein Jahr älter als Nr. 3 C-Dur op. 7 und das Konzert Nr. 10 A-Dur op. 62, dessen Erstausgabe 1824 erschien, entstand in verschiedenen Fassungen vom Jahre 1809 an.

Die Ernennung zum Hofkapellmeister in Kassel markierte einen Einschnitt in Spohrs Biographie, der sich auch auf die Komposition von Solokonzerten auswirkte: Die Zeit der ausgedehnten Konzertreisen als Geiger war vorüber, Aktivitäten als Dirigent rückten in den Vordergrund. So stammen 13 Violinkonzerte aus den Jahren vor dem Kasseler Engagement, während nur fünf Werke dieser Gattung in Kassel entstanden; obendrein sind drei davon sogenannte *Concertini*, durchkomponierte Formen, deren einzelne Sätze fließend ineinander übergehen. Die Entstehungsjahre

dieser drei *Concertini*, 1828, 1835, 1839, weisen Spohr als Pionier formaler Neuerungen aus, der konsequent das Experiment des 1816 für eine Italien-Reise geschriebenen Konzertes Nr. 8 a-Moll op. 47 *In Form einer Gesangsszene* fortführt; jüngere Komponisten orientierten sich an Spohrs Vorbildern: Charles Auguste de Bériot (1802-1870) Konzerte Nr. 4 - 10, entstanden zwischen 1837 und 1855, Henri Vieuxtemps (1820-1881) Konzerte Nr. 4, 1849 und Nr. 5, 1860, Camille Saint-Saëns (1835-1921) Konzert Nr. 1, 1859, und in deren Gefolgschaft selbst noch Alexander Glasunows (1865-1936) im Jahre 1903 geschriebenes Konzert op. 82. Auch die fließende Verbindung zwischen den ersten beiden Sätzen in den Violinkonzerten von Mendelssohn, 1844 und Dvorák, 1879-82, waren Rückgriffe auf Spohrs formale Neuerungen.

Keines der durchkomponierten Konzerte Spohrs bewegt sich allerdings auf dem Niveau konzertanter Programm-Musik nach der Art des Konzertstücks f-Moll op. 79 von Carl Maria von Weber; solches gewiß sehr wirkungsvolle, ästhetisch aber fragwürdige »Abmalen« außermusikalischer Vorgänge widersprach – auch durch die zur Schau gestellte Virtuosität – den Maximen des Komponisten Spohr.

Die stilistische Entwicklung der Violinkonzerte Louis Spohrs, ja, seines Personalstils grundsätzlich, ist nur vor dem Hintergrund der historisch gegebenen Situation zu verstehen. So richtig einerseits Friedrich Rochlitz' 1804 formulierte Beobachtung nach dem ersten Auftreten Spohrs im Leipziger Gewandhaus auch ist, Mozart sei sein Ideal, so sind andererseits viele Phänomene in seiner Musik ohne die Anregungen der französischen Opern und Instrumentalkonzerte der Revolutionszeit kaum verständlich. Stets müssen wir uns vor Augen führen, daß Spohr weder ein Virtuosen-Komponist vom Schlage der Paganini, Wieniawski oder Liszt noch ein »auch komponierender Geiger« war, wie Viotti oder Rode. Gewiß, er schrieb seine Violinkonzerte zunächst für den eigenen Gebrauch, aber gerade deshalb mußten sie höheren Anforderungen genügen, als lediglich passende Vehikel zur Darstellung des eminenten eigenen geigerisch-technischen Könnens zu sein.

Bei der Betrachtung der für den jungen Spohr wirkenden Traditionsstränge ist es von Belang daran zu erinnern, daß die Gattung des Violinkonzertes zwar von dem Italiener Giuseppe Torelli (ca. 1660-1708) kurz vor 1700 etabliert worden war, das Solospiel auf der Geige aber da-

mals bereits in hoher Blüte stand - in Deutschland freilich, nicht in Italien.

Die Virtuosen Thomas Baltzar (ca. 1630-1663), Johann Paul von Westhoff (1656-1705) und Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) hatten die Voraussetzungen für Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo (1720) geschaffen. Die Kunst des größten deutschen Virtuosen der Bach-Zeit, Johann Georg Pisendel (1687-1755), ist - wiewohl er italienisch ausgebildet war - in diesem Zusammenhang zu sehen, sie markiert zugleich eine stilistische Synthese.

Den Anschluß an die deutsche Entwicklung hatten auf italienischer Seite die Corelli-Schüler Francesco Saverio Geminiani (1674-1762) - *12 Solo-Sonaten* op. 1, 1705 und Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) - vor allem in op. 3, *12 Concerti* mit 24 als Kadenzen gedachten *Solo-Capricci*, 1733 - hergestellt. Ihre Zeitgenossen Giuseppe Tartini (1692-1770) und Giovanni Battista Somis (1686-1763) sammelten in Padua bzw. Turin eine Schar bedeutend gewordener Schüler um sich, von denen Pietro Nardini (1722-1793) und Gaetano Pugnani (1731-1798) die berühmtesten sind. Pugnani ist der Lehrer des Mozart-Zeitgenossen Giovanni Battista Viotti (1753-1824) gewesen, des Ober-

hauptes der Pariser Geigerschule des späten 18. Jahrhunderts.

Diese *Pariser Schule* hatte – in vielfachen Brechungen – keinen geringen Einfluß auf den jungen Louis Spohr: Die ersten wichtigen Lehrer des Knaben waren der französische Revolutionsflüchtling Dufour und der Braunschweigische Hofkonzertmeister Charles Louis Maucourt (1760-1825).

Als Spohrs wohlwollender Förderer, Herzog Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, dem Jüngling nach dreijähriger Tätigkeit in der Hofkapelle ein Stipendium zur Virtuosen-Ausbildung anbot, nannte Spohr Viotti als Wunsch-Lehrer. Aber der unterrichtete nicht mehr; deshalb begleitete Spohr den gerade in seiner Heimatstadt konzertierenden Geiger Franz Eck (1774-1804), einen Exponenten der jüngeren *Mannheimer Schule*, auf einer Konzertreise nach Rußland, die zugleich der Ausbildung des jüngeren diente. Dabei in St. Petersburger Kirchen aufgenommene musikalische Eindrücke wirkten bis in die geistlichen Werke der Reifejahre Spohrs nach.

Die *Mannheimer Schule* ist keineswegs als rein deutsch anzusehen, nicht nur, weil ihr Gründer Johann Stamitz

(1717-1757) auch in Paris gewirkt hat; ebenso wenig war die *Pariser Schule* rein französisch: Ihr neben Viotti wichtigster Exponent ist der deutschstämmige Rodolphe Kreutzer (1766- 1831), Sohn eines schlesischen Militärmusikers und Schüler von Anton Stamitz (1754-1808). Er war zwar komponierender Virtuose, aber auch Autor einer Reihe erfolgreicher Opern. Seine Charakteristika als Geiger waren, neben vollendeter Beherrschung der Technik, die makellose Reinheit, Kraft und singende Wärme seines Tones – lauter Eigenarten, die bald auch das Spiel Louis Spohrs auszeichnen sollten. Indes stand diesem nach der Rückkehr aus Rußland, Anfang Juli 1803, zunächst ein besonderes musikalisches Erlebnis bevor: Pierre Rode (1774-1830), Meisterschüler Viottis, konzertierte in Braunschweig. Spohr war frappiert von dessen Meisterschaft und wagte erst zwei Monate später, sich in einem eigenen Konzert hören zu lassen. Er studierte Werke Rodes, kopierte dabei anfangs sogar dessen Spielweise. Die Kompositionen aus jener Zeit aber ließ er unveröffentlicht; strenge Selbstkritik bewog ihn, erst einen ganz persönlichen Stil auszuarbeiten.

Im Sommer 1804 war dieses Ziel erreicht. Kompositorisch manifestiert sich das im Konzert Nr. 2 d-Moll op. 2: Deut-

sche und französische Stilelemente sind darin zu einem höchst individuellen Amalgam verschmolzen. Während der Konzertreise des folgenden Winters debütierte der Zwanzigjährige am 10. und 17. Dezember 1804 mit zwei spektakulären Auftritten im Leipziger Gewandhaus. Friedrich Rochlitz schrieb darüber in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* seine folgenreich gewordene Rezension. Darin stellte er Spohr nicht allein auf eine Stufe mit Rode, rechnete das Konzert Nr. 2 in d-Moll nicht nur zum Schönsten, was für Violine komponiert sei, »sowohl in Absicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Absicht auf Strenge und Gründlichkeit«, sondern gab zugleich eine treffliche Charakteristik des Geigers Spohr: Alles Technische sei bei ihm in höchster Vollendung lediglich das Fundament, auf dem sich wahres Künstlertum erst entfalte, nämlich *»die Seele, die er seinem Spiel einhaucht – der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack«*.

Anders formuliert – Louis Spohr erreichte nicht nur die Nerven seiner Zuhörer, wie ein technisch brillanter Virtuose, sondern rührte an ihr Inneres. Darüber hinaus stellte Rochlitz, der Spohr auch in privatem Kreise beim Kammermusikspiel erlebte, erstaunt fest: *»Seine Einsicht in den Geist der*

verschiedenen Kompositionen und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen: das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letztern Vorzug haben wir noch an keinem Violinisten in dem Maasse zu bewundern Gelegenheit gehabt, als an Herrn Spohr«. Diese Feststellung galt nicht weniger für die Konzerte von Rode und Kreuzer, die der junge Künstler bei jener Reise spielte, als für Streichquartette von Mozart, Haydn und Beethoven – stets war Spohr »ein Anderer, wie sie Andere sind«. Dies zeigt deutlich den »modernen« Zugriff des Interpreten, der sich als Sachwalter des jeweiligen Komponisten versteht, eine Eigenart, die Louis Spohr auch als Dirigent lebenslang beibehielt und an alle seine Schüler weitergab.

Es leuchtet ein, daß Spohr damit als Antipode Paganinis gelten muß; der Genuese errang seinen europäischen Ruhm ausschließlich als Interpret eigener Werke, deren Raffinement gänzlich auf seine individuellen »Spezialitäten« zugeschnitten war. Freilich ist Paganini zur Zeit der großen Konzertreisen Spohrs – bis 1821 – nur in Italien bekannt und geachtet gewesen; sein europäischer Ruhm begann erst mit der Tournee des Jahres 1828, also nach Spohrs internationalen Erfolgen als Geiger. Es verdient erwähnt zu werden, daß Paga-

nini und Spohr schon im Oktober 1816, während der Italienreise des Deutschen, einander in Venedig kennen und schätzen lernten; in seinem erhalten gebliebenen Reisetagebuch schildert Spohr ausführlich all jene geigerischen »Tricks« des Italieners, erwähnt daß dieser im eigenen Land sehr wohl auch Gegner hatte, die den ganz anders spielenden Deutschen mit den Altmeistern Tartini und Pugnani verglichen. Spohr indes lehnte jegliche Vergleiche zwischen Paganini und sich selbst als unseriös ab, weil es »sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so verschiedener Manier nie in Parallele setzen soll«. *Den Hexenmeister der Geige* hörte er erst im Jahre 1830, weil Paganini sich in Venedig unter Vorwänden weigerte, seine Künste vor Spohr zu zeigen. Nach einem Bericht der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* soll der Italiener Spohr aber als »ersten und trefflichsten Sänger auf der Violine« bezeichnet haben.

Die Wirkung des Phänomens Paganini ist ohne die ästhetischen Umbrüche der Jahre um 1830 nicht zu verstehen. Spannungsreiche Stunden schlugen, als der Italiener am 25. und 30. Mai 1830 in Spohrs Wirkungsstätte Kassel auftrat und dabei u. a. sein gerade komponiertes 4. Konzert d-Moll der Öffentlichkeit vorstellte.

Die gegenseitige Achtung fand ihren Ausdruck auch darin, daß Paganini Spohr bei dieser Gelegenheit ein von Pierre Jean David d'Angers geschaffenes Porträt-Relief aus Wachs schenkte, eines der besten Paganini-Bildnisse überhaupt.

Wenn sich heute Hörer lediglich passiv von kalkulierten zirkensischen Effekten und Klangensationen faszinieren und blenden lassen wollen, werden sich ihnen die Violinkonzerte Louis Spohrs, ähnlich wie diejenigen von Brahms oder Sibelius, nur schwer erschließen, denn diese Musik verlangt den geistigen und emotionalen Mitvollzug.

Analoges gilt für den Interpreten, wie schon 1808 Friedrich Rochlitz erkannte: »*Der hohe Grad der Ausbildung der Melodie« verlange »vermischte Stricharten, ...was den Vortrag seiner Solostimmen andern Violinspielern, die sich noch nicht in seine Manier eingespielt haben, erschwert; denn man fühlt dabey zu lebhaft, dass ohne die Anwendung der vorgeschriebenen Applikatur und Strichart alles Darzustellende gleichsam die Physiognomie verliert und zur unbestimmten, gleichgültigen Nebelgestaltung wird.*

Violinkonzert Nr. 8 a-Moll op. 47

in Form einer Gesangszene

Das heutzutage bekannteste Violinkonzert Louis Spohrs entstand im Frühjahr 1816 in Thierachern am Thuner See. Die Familie des Komponisten logierte sich am 23. April dort ein. Spohr beabsichtigte, in der ländlichen Ruhe »neue Violinkompositionen mit recht einfachem, leichtem Akkompagnement für Italien zu schreiben«; die erste war bereits nach zehn Tagen vollendet, das erhalten gebliebene Autograph des 1820 als Nr. 8 veröffentlichten Konzerts trägt das Schlußdatum des 4. Mai. Der zitierte Satz weist auf eine für Spohr keineswegs typische Besonderheit. Seit 1803 hatte er kein so dünn instrumentiertes Solokonzert mehr geschrieben. Der Orchesterpart stellt geringe Anforderungen an die Ausführenden, weil in Italien »die Orchester nach allen Nachrichten reisender Künstler noch erbärmlicher sein sollen wie die in den Provinzialstädten Frankreichs«.

Spohr glied den daraus folgenden Mangel an symphonischer Gestaltung durch originelle Formgebung aus, und diese trug schließlich entscheidend zur Popularität gerade des 8. Violinkonzerts bei. Der durchkomponierte Aufbau entspricht dem einer Gesangszene, das heißt einem mit

ariosen Teilen durchsetzten Rezitativ, lyrischer Cavatine mit rascherem Mittelteil – entsprechend dem Adagio eines Konzerts – und nach erneuter rezitativischer Überleitung einer abschließenden virtuosens Stretta. Der Enthusiasmus, mit dem die Uraufführung am 27. September 1816 im Mailänder *Teatro alla Scala* aufgenommen wurde, zeigte, daß Spohr auch »den Geschmack der Italiener sehr glücklich getroffen«. Seine Befürchtungen betreffs der Qualität des Orchesters waren dort übrigens unbegründet.

Für die neuartige formale Gestaltung, auf Synthese von Kantabilität und Dramatik angelegt, kennen wir Vorstufen. Schon der zweite Satz des 1808/1809 geschriebenen als Nr. 6, op. 28 veröffentlichten *g-Moll-Konzerts* ist ein Rezitativ mit folgender Arie. Beeinflußt dort die Vorstellung »instrumentaler Vokalität« noch nicht die Formgebung aller Sätze, so konnte dieser entscheidende Schritt dem Spohrschen Ideal des »Singens auf der Geige« nicht fern liegen: Ausgangspunkt einer Entwicklung, die über Komponisten wie Bériot, Pacius, Vieuxtemps, Wieniawski, Saint-Saëns, Bruch und Goetz bis 1903 im Violinkonzert Alexander Glasunows wirkte und von Spohr selbst ab 1828 weitere Impulse erhielt. Ein zweiter Ausgangspunkt

dafür sind die von Spohr bis 1824 geschriebenen *Potpourris* über Opernmelodien, eine Gattung, die bald *Phantasie* genannt wird. Als einziges Spohrsches Konzert enthält **Nr. 8** im Schlußsatz eine obligate traditionelle Kadenz für den Solisten. Die Affinität zur Vokalmusik verführte den Komponisten freilich nirgends zu »programmatischer« Schilderung außermusikalischer Vorgänge.

Violinkonzert Nr. 12 A-Dur op. 79 Concertino Nr. 1

Mehr als ein Jahrzehnt verging, ehe Spohr an das Formexperiment des *8. Konzerts* anknüpfte. Unmittelbar nach Beendigung seiner *3. Symphonie c-Moll op. 78* schrieb er im April und Mai 1828 ein neues Violinkonzert und spielte es am 4. Juni beim Musikfest in Halberstadt zum ersten Male. Mag der durchkomponierte Aufbau der *Gesangszene* ähneln, offenbart die nähere Betrachtung mehr Unterschiede als Affinitäten. Schon das bei Spohr bis dahin nicht übliche Diminutiv *Concertino* weist auf eine anders geartete Konzeption, denn auf die Orchesterbesetzung kann es sich nicht beziehen: Diese entspricht mit doppelten Holzbläsern, Hörnern, Trompeten, Pauken und Streichern den Konzerten Nr. 3 und 7, ist also ungleich größer und farbiger als in

Nr. 8. Ihr differenzierter Einsatz spiegelt die Erfahrung der früher geschriebenen Werke, erinnert im Finale an die Schlußsätze der *Konzerte Nr. 6 für Violine* und *Nr. 2 Es-Dur op. 57 für Klarinette und Orchester*; ein »Gelegenheitswerk« ist **op. 79** also gewiß nicht.

Viel deutlicher als im *Konzert Nr. 8* ist der erste Abschnitt hier als Einleitung erkennbar. Verläuft der Kopfsatz der *Gesangszene* in kraftvollem *Allegro molto*, wie bei einem Instrumentalkonzert üblich, beherrscht das Hauptmotiv den Orchesterpart der ariosen Teile, so beginnt das 1. *Concertino* in leisem, wie tastenden *Andante grave*; sein Fluß wird vor dem Soloeinsatz dreimal von Pausen unterbrochen. Motivik des Vorspiels erscheint nur, wenn der Solist pausiert. Ariose Teile gibt es in dieser Einleitung nicht, die Anweisungen »*senza rigore di tempo*« und »*a piacere*« überlassen das Tempo dem Solisten, dessen kadenzartige Passagen den Eindruck von Improvisation hervorrufen. Dem »Rezitativ« folgt, schon im neuen Tempo, *Larghetto con moto*, eine Überleitung zur »Arie«. Soli der Holzbläser deuten ein Motiv an, das die Solovioline zum Thema dieses Satzes ausspinnt. Im Vergleich zu früheren Konzerten faßt Spohr den lyrischen Ruhepunkt hier kurz: Er ist nicht Gegenpol eines gewichti-

gen Kopfsatzes, vielmehr Vorbereitung des virtuosen Finale.

Die Verbindung zu diesem eleganten *Alla Polacca* schafft der Solist, nur von Akkorden gestützt; er »entwickelt« wie phantasierend den Hauptgedanken des Schlußsatzes, der vor dem Ohr des Hörers gleichsam »entsteht«. In einigen Orchester-tutti klingen Motive aus dem einleitenden *Andante grave* an, die Solostimme läßt durch Achteltriolen den 9/8-Takt des *Larghetto con moto* erneut scheinen. So gewinnt der Schlußsatz durch Ausdehnung, virtuosen Anspruch und Motiv-Zitate stärkeres Gewicht als zuvor üblich. Das ganze Werk zielt auf das Finale als Höhepunkt und Zusammenfassung – ein neuer Zug in der Gattung. Die Affinität zur Vokalmusik ist instrumental »umgeschmolzen«. Carl Maria von Webers Konzertstücke sind anders angelegt, stilistisch und ästhetisch eher Antipoden, nicht jedoch Vorbilder Spohrs.

Violinkonzert Nr. 13 E-Dur op. 92 Concertino Nr. 2

Louis Spohrs Zenit künstlerischen Ruhmes ist überschattet von persönlichem Leid. Der Verlust seiner Frau Dorette, des Bruders Ferdinand, der Tochter Therese und enger Freunde ließ seine niederdeut-

sche Verslossenheit stetig spürbarer werden und bewirkte den weitgehenden Rückzug auf die intimen Gattungen des Liedes und der Kammermusik.

Sechs Monate nach Dorettes Tod und Abschluß der Arbeit am Passion-Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* komponierte Spohr 1835 ein neues Violinkonzert; seit 1828 hatte er nur ein konzertantes Werk geschrieben: Die 2. *Concertante h-Moll für zwei Violinen und Orchester*, op. 88. Das **13. Konzert**, wie Nr. 12 als *Concertino* bezeichnet, wurde zum kürzesten aller Solokonzerte Spohrs. Seine zweisätzig angelegte, ein *Larghetto con moto* als ausgedehnte Einleitung eines Rondo-Finale, ist aus den »Concertanten« der Pariser Geiger Viotti, Kreutzer und Rode bekannt. Bei Spohr finden wir sie in seiner 1803 für eine geplante Paris-Reise geschriebenen *Concertante für Violine, Violoncello und Orchester* (WoO 11). Zu der großen Zahl ähnlicher Konzertstücke – einer Art Sondergattung – haben auch Beethoven, Weber, Schubert, Schumann und Mendelssohn beigetragen.

Im 2. *Concertino* setzt Spohr nicht die mit dem sieben Jahre älteren Schwesterwerk eingeschlagene neue Entwicklung fort, sondern knüpft eher an das 9. *Konzert*

op. 55 an, vor allem an den paradigmatischen Charakter von dessen Solopart. Dieser Tendenz entspricht auch die starke Zurückhaltung des Orchesters in Opus 92. Es ist in der Besetzung – bis auf die fehlenden Oboen – demjenigen des 1. *Concertino* gleich. Aus der 1831 vollendeten Violin- schule scheinen pädagogische Ambitionen mit hinein gespielt zu haben, denn weite Teile der Solostimme gleichen in beiden Sätzen künstlerisch und technisch sehr anspruchsvollen Etüden, vergleichbar den Klavieretüden von Frédéric Chopin.

Formal entspricht das einleitende *Larghetto con moto* zwar dem Spohrschen Typus des langsamen Satzes mit bewegtem Mittelteil in Moll, doch die »singenden« Kantilen sind figurativ ganz aufgelöst. Damit »bändigt« Spohr einen den Satz durchziehenden wehmütigen Ausdruck. Das Hauptthema des Finale, *Tempo di Polacca*, erklingt – wie der Haupttonart zum Trotz – stets in e-Moll, ebenso die dazugehörigen »Antwort« des Orchestertutti. In diesem Satz führte Spohr überdies eine Spezialität ein: Ein »langes Staccato in einem Striche als Novität« nennt er sie in seinen *Lebenserinnerungen*. Als er im Sommer 1835 Felix Mendelssohn Bartholdy und dessen Schwester Fanny in Düsseldorf das neue Werk vorspielte, konnten sich die bei-

den kaum satthören an dieser neuartigen kunstvollen Strichart.

Hartmut Becker

Ulf Hoelscher

erhielt seinen ersten Violinunterricht im Alter von sieben Jahren bei seinem Vater und Bruno Masurat (Musikhochschule Heidelberg), später studierte er bei Max Rostal in Köln und dann in den USA bei Joseph Gingold und Ivan Galamian. 1961 gewann er den ersten Preis des »Allgemeinen Wettbewerbs der deutschen Musikhochschulen«, 1966 war Ulf Hoelscher Preisträger beim Internationalen Wettbewerb in Montreal und wurde in die »Bundesauswahl Junger Künstler« aufgenommen. Fernseauftritte und Schallplatteneinspielungen folgten.

Als Solist gastierte er in den wichtigsten Städten Europas ebenso wie in Australien, Japan, den USA und der früheren UdSSR mit Dirigenten wie Rudolf Kempe, Marek Janowsky, Wolfgang Sawallisch, Hiroshi Wakasugi, Hans Vonk, Horst Stein, Andrew Davis u.v.a..

Außergewöhnliche Vielfalt zeichnet das Repertoire Ulf Hoelschers aus. Stets interessiert an zu Unrecht vergessenen und selten gespielten Werken, finden sich neben den

großen Violinkonzerten der Klassik und Romantik jene von Richard Strauss, Kurt Weill und Othmar Schoeck, aber auch – in anspruchsvoller Auswahl – die Zeitgenössische Musik mit Konzerten von Volker David Kirchner (UA 1984 Berlin), Aribert Reimann (UA 1989 Hannover) und Franz Hummel (UA 1988 Baden-Baden (TV) und St. Petersburg 1. öffentliche Aufführung) ist vertreten. Dieses vielseitige Engagement dokumentieren auch die Aufnahmen für Schallplatte und CD. Letzterschienene Produktion ist das Violinkonzert von Othmar Schoeck mit dem English Chamber Orchestra unter Howard Griffiths. Die vorliegende CD ist Bestandteil einer Gesamteinspielung der Violinkonzerte von Louis Spohr mit dem Berliner Rundfunk-Symphonieorchester unter Christian Fröhlich für **epo**. Eine feste Zeitspanne im Jahr bleibt ausschließlich der Kammermusik vorbehalten u.a. im Duo mit Wolfgang Boettcher und mit Benedikt Koehlen.

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Das 1924 gegründete Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin gehört zu den ältesten unter seinesgleichen in Deutschland. Der erste Chefdirigent war Wilhelm Buschkötter. Später stand Eugen Jochum an der Spitze

des Orchesters. Prominente Gastdirigenten vor dem Krieg waren u.a. Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Carl Schuricht, Hans Rosbaud.

Nach Kriegsende wirkten zunächst Sergiu Celibidache, dann Arthur Rother und danach Hermann Abendroth als Chefdirigenten. Seit 1973 übt Heinz Rögner diese Funktion aus. Prägend für das Orchester war in dieser Zeit auch die Zusammenarbeit mit Gastdirigenten von Rang, so mit Franz Konwitschny, Igor Markevitch, Wolfgang Sawallisch, Kurt Masur – aber auch die Komponisten, die ihre eigenen Werke mit dem Orchester einstudierten: von Prokofieff, Strawinsky und Eisler bis hin zu Udo Zimmermann, Matthus und Goldmann. Seit 1984 finden die Orchesterkonzerte vorwiegend im wiedereröffneten Schauspiel Berlin statt. Tournée führten es in nahezu alle europäische Länder sowie mehrere Male nach Japan.

Christian Fröhlich

studierte im Hauptfach Dirigieren bei Prof. Brückner-Rüggeberg und Klavier in der Meisterklasse von Julian von Karolyi. Nach dem Studium war Fröhlich 1974-76 Assistent von Rudolf Kempe. 1977 erhielt er den Bayerischen Staatspreis für junge Künstler.

Nach Stationen an den Theatern in Würzburg, Darmstadt und Kassel ist Fröhlich seit 1988 Generalmusikdirektor in Coburg. Als Gast hat er schon mit zahlreichen großen Orchestern zusammengearbeitet, u.a. mit dem RSO Frankfurt und dem NDR-Sinfonieorchester Hamburg.

Louis Spohr The Violin Concertos

Louis Spohr (1784-1859) was one of the outstanding figures of European music during the first half of the nineteenth century. His contemporaries mentioned Spohr the composer in the same breath as Beethoven, and compositional luminaries of the time such as Mendelssohn, Schumann, and Chopin held him in admiration. Spohr's admirers in subsequent compositional generations, Brahms, Tchaikovsky, Dvorák, and Richard Strauss, continued to regard him as a master of chamber and orchestral composition. As a violin virtuoso Spohr was second only to Niccolò Paganini during his lifetime. Moreover, he enjoyed great success as a music teacher. He trained almost two hundred pupils in the course of fifty years, and the term »Kassel School« attests to the stylistic impress formed by his effective teaching. After 1830 there was hardly a ranking Central European orchestra whose concertmaster had not been one of Spohr's pupils.

In Germany and England Louis Spohr the conductor numbered among the most prominent interpreters of contemporary and older music. He was named director of the Gotha Court Orchestra at the

young age of twenty-one and five years later conducted the performances at the first German musical festival in the Thuringian town of Frankenhausen. Spohr made his way to Kassel after stints in Vienna (1812-15) and Frankfurt (1817-19). He became Court Music Director in Kassel in 1822 and General Music Director in 1847 and in these positions established an exemplary orchestral discipline and trend-setting theater and concert repertoire.

Spohr the interpreter always regarded himself as an advocate, both as a violinist and as a conductor. In Gotha and then in Frankfurt and Kassel he enlisted himself in the cause of the continuous cultivation of Beethoven's oeuvre and of the revival of great vocal works of the seventeenth and eighteenth centuries. It was during his youth that Spohr, who contributed significantly to the Bach and Handel renaissance of the romantic period, had become acquainted with what remained of the tradition of early music. In addition, the Kassel music program always offered the latest operas and, whenever possible, orchestral works as well. Here we should mention the sixty-year-old Spohr's support of the young Richard Wagner's compositions; he had to overcome considerable opposition from the ruling prince in order to have them per-

formed. Spohr's support of his fellow composers brought him international esteem. Hans von Bülow termed him the *»father of musical goodwill,«* a man who did not let differences about aesthetic questions interfere with his support of the younger generation. Spohr and the Berlin Court Music Director Gasparo Spontini (1774-1851) were the first »modern« orchestral educators, and Spohr was probably the first conductor to lead an orchestra with a baton.

Prejudices still exist about Louis Spohr the composer. Many critics and scholars have handed down prejudicial interpretations from one generation to the next without examination of such opinions or knowledge of the best of Spohr's musical efforts. The result has been labels such as »Mozart epigone« and »scribbler.« Ludwig van Beethoven wrote almost 350 works during the five decades of his compositional career, Felix Mendelssohn Bartholdy over three hundred works in only twenty-seven years, but Spohr fewer than three hundred works in sixty years. »Soft,« »sentimental,« »lacking in rhythmic and dynamic contrast«: one often encounters such descriptions of Spohr's style, but they are also incorrect. The label »Biedermeier composer« is just as inappropriate and would be much more fitting for many a work by

Schubert or Schumann. It does not reflect the intellectual stance of Spohr the convinced republican, and his personal style had developed its characteristic stamp long before the Biedermeier and did not move in that direction. To be sure, the special features of Spohr's music do not come into view unless the interpretation of his works is guided by efforts at stylistic, technical, and intellectual penetration. A continuous performance tradition (such as Spohr the interpreter helped to establish for Beethoven's symphonies and chamber music) today no longer exists for Spohr's own compositions. Before his works can be performed, they have to be studied afresh. Of course, the retrospective of a post-Wagnerian aesthetic is inadequate here: the orientation has to be to the composer's own requirements, as set forth in his *Violinschule* (1831).

Over forty-six years Louis Spohr composed twenty-eight concertos for one or more solo instruments and orchestra, including four concertos for clarinet, two for violin, two for harp and violin, one for violin and violoncello, and one for string quartet and orchestra. His eighteen concertos for solo violin and orchestra, composed between 1799 and 1844, constitute the largest block of works in his complete oeuvre. The self-critical Spohr withheld three of his

violin concertos from publication because they did not measure up to his standards of excellence. Nevertheless they have been included in this **cpo** production. Their inclusion here offers us a clear picture of the development of Spohr's style and of the violin concerto genre in the early nineteenth century.

The numeration of Spohr's violin concertos does not correspond to their compositional chronology. *Concerto No. 4 in B minor op. 10* was composed a year prior to *Concerto No. 3 in C major op. 7*, and *Concerto No. 10 in A major op. 62* went through various versions beginning in 1809. The first edition was in 1824.

Spohr's appointment as Kassel Court Music Director marked a turning point in his life and was not without its effects for his composition of solo concertos. His years of extensive concert tours as a violinist were over, and his activities as a conductor came to occupy the foreground. Thus he composed thirteen violin concertos in the years prior to the Kassel appointment but only five works of this genre in Kassel, three of which were »*Concertini*,« through-composed forms without major breaks between the movements. The dates of composition of the three *Concertini*, 1828, 1835, and 1839, demonstrate that Spohr was a

pioneer in the area of formal innovation who continued along the experimental path he had set out on with the *Concerto No. 8 in A minor op. 47* (»In the Form of a Song Scene«), a work he had composed in 1816 for his Italian tour. Younger composers oriented themselves by Spohr's models: Charles Auguste de Bériot (1802-70): *Concertos Nos. 4-10*, composed between 1837 and 1855; Henri Vieuxtemps (1820-81): *Concerto No. 4*, 1849, and *No. 5*, 1860; Camille Saint-Saëns (1835-1921): *Concerto No. 1*, 1859; and, in succession to them, even Alexander Glazunov (1865-1936): *Concerto op. 82*, 1903. The fluid boundaries between the first two movements in the *Violin Concertos* of Mendelssohn (1844) and Dvorák (1879-82) also drew on Spohr's formal innovations. None of Spohr's through-composed concertos, however, was on the level of concertante program music after the manner of Carl Maria von Weber's *Concert Piece in F minor op. 79*. Such certainly very effective but aesthetically very dubious »copying« of extramusical processes (including displays of virtuosity) violated Spohr's compositional maxims.

The development of Spohr's violin concerto style – and for that matter of his personal style in general – is to be under-

stood against the background of the historical situation in which he found himself. After Spohr's first appearance in the Leipzig Gewandhaus, Friedrich Rochlitz remarked, this in 1804, that Mozart was »his ideal.« Although there is something to this observation, many phenomena in Spohr's music cannot be understood apart from French operas and instrumental concertos of the revolutionary period. We should always bear in mind that Spohr was neither a virtuoso-composer of the caliber of Paganini, Wieniawski, or Liszt nor a violinist-composer like Viotti or Rode. To be sure, he initially composed his violin concertos for his own use, but for this very reason they had to be more than mere vehicles for the presentation of his own eminent mastery of violin technique.

In our examination of the lines of tradition which influenced the young Spohr, it is important to remember the following chronological and geographical facts. When the violin concerto was established by Giuseppe Torelli (ca. 1660-1708) shortly before 1700, solo performance on the violin was already in full flourish not in Italy but in Germany. The virtuosos Thomas Baltzar (ca. 1630-63), Johann Paul von Westhoff (1656-1705), and Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-

1704) laid the foundations for Bach's sonatas and partitas for violin solo (1720). Although Johann Georg Pisendel (1687-1755), the greatest German violinist of Bach's time, had received his training in Italy, his artistry belonged to the German tradition and represented a stylistic synthesis. On the Italian side, the Corelli pupils Francesco Saverio Geminiani (1674-1762; *Twelve Solo Sonatas op. 1*, 1705) and Pietro Antonio Locatelli (1695-1764; *Twelve Concerti op. 3* with twenty-four solo capriccios intended as cadenzas, 1733, among other works) had established a connection to the German line of development. Their contemporaries Giuseppe Tartini (1692-1770) and Giovanni Battista Somis (1686-1763) attracted a great many pupils to Padua or Turin who later went on to become important violinists, the most famous of whom were Pietro Nardini (1722-63) and Gaetano Pugnani (1731-98). Pugnani taught Giovanni Battista Viotti (1753-1824), a contemporary of Mozart and the head of the Paris violin school of the late-eighteenth century.

In many respects the Paris School had no little influence on the young Louis Spohr. The first important teachers of his boyhood years were the French émigré Dufour and the Brunswick (Braunschweig)

Court Concertmaster Charles Louis Maucourt (1760-1825).

When Duke Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, Spohr's generous patron, offered him a stipend for training as a virtuoso after three years of service in the court orchestra, the youth named Viotti as the teacher of his dreams. Since Viotti was no longer offering instruction, Spohr accompanied the violinist Franz Eck (1744-1804), an exponent of the more recent Mannheim School who happened to be performing in the town of Spohr's birth, on a concert tour to Russia. The tour also served to further Spohr's education. The musical impressions Spohr gathered in St. Petersburg churches continued to leave their traces in the sacred works of his mature years.

The Mannheim School was not at all a purely German development – and not only because Johann Stamitz (1717-57), its founder, had spent some time in Paris. Similarly, the Paris School was not purely French. Aside from Viotti, its most important representative was a violinist of German ancestry: Rudolphe Kreutzer (1766-1831), the son of a Silesian military musician and a pupil of Anton Stamitz (1754-1808). Kreutzer was a composer-vir-

tuoso and the author of a series of successful operas. His playing was characterized by a complete mastery of technique as well as by a tone of immaculate purity, strength, and singing warmth – all traits that would soon be the hallmarks of Spohr's style. Meanwhile, a special musical experience was in store for Spohr on his return from Russia at the beginning of July 1803. Pierre Rode (1774-1830), Viotti's master pupil, was performing in Brunswick. Spohr, overwhelmed by his mastery, waited two months before venturing to present a concert of his own. He studied Rode's works and even copied his playing style at first. But since he was very self-critical, he did not submit his compositions from this period for publication but waited until he had developed his own personal style.

By the summer of 1804 Spohr had reached this goal. His *Violin Concerto No. 2 in D minor op. 2*, a highly individual amalgamation of French and German stylistic elements, was the compositional manifestation of this attainment. During his winter concert tour of the same year the twenty-year-old Spohr debuted with two spectacular performances in the Leipzig Gewandhaus on 10 and 17 December 1804. Friedrich Rochlitz's review of these debut performances, a writing which was

to be of great consequence, appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung*. He not only placed Spohr on the same level as Rode, reckoning his *Concerto No. 2 in D minor* among the most beautiful of violin compositions »with respect to invention, spirit, and charm as well as with respect to strictness and thoroughness« but also was accurate in his characterization of Spohr the violinist. According to Rochlitz, in Spohr's case complete perfection of technique was merely the foundation for the unveiling of true artistry, namely »the spirit which he infused into his playing – the flight of fantasy, the fire, the tenderness, the intimacy of feeling, the fine taste.« In other words, Spohr not only pleased his listeners as a virtuoso of brilliant technique but also moved them. Rochlitz, who heard Spohr play chamber music in a private setting, also declared to his astonishment: »His insight into the spirit of the various compositions and his talent for representing each composition in its own essence: this makes him a true artist. We have never as yet had the opportunity to admire this last-mentioned virtue in another violinist to the extent as we have had in Mr. Spohr.«

This statement applied not only to the concertos by Rode and Kreutzer which the young musician had played on that

tour but also to string quartets by Mozart, Haydn, and Beethoven. Spohr was always »in a separate class, as they are in a separate class.« Here we have clear evidence of the »modern approach« of Spohr the interpreter, who always regarded himself as an advocate of each composer, a feature that Spohr the conductor also maintained throughout his life and handed down to all his pupils.

It is evident that Spohr has to be regarded as Paganini's antipode. The Genoese attained to fame throughout Europe as an interpreter of his own works only, and their refinement was completely tailored to his own individual »specialties.« Of course, Paganini was known and esteemed only in Italy during the years of Spohr's major concert tours, that is, until 1821. His European-wide fame began with his 1828 tour, after Spohr's international successes as a violinist. It is worth mentioning that Paganini and Spohr had met in Venice in October 1816 during the latter's Italian tour and held each other in esteem. In his travel journal, a work still extant today, Spohr offers a detailed description of all the Italian's violinistic »tricks.« He also mentions that Paganini had rivals in his own country who compared the German and his different playing style to the

old masters Tartini and Pugnani. For his part, however, Spohr rejected any sort of comparison between Paganini and himself as lacking in seriousness: it »is very unjust inasmuch as one should never draw parallels between two artists of such different manner.« Spohr did not hear »the wizard of the violin« until 1830 because Paganini had declined to display his talent in front of Spohr in Venice. According to a report in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, Spohr is supposed to have termed the Italian the »premier and most outstanding singer on the violin.«

The effect of the Paganini-phenomenon cannot be understood apart from the aesthetic breakthrough of the years around 1820. Momentous were the hours when Paganini performed in Spohr's Kassel base of operations and presented his just completed *Concerto No. 4 in D minor* to the public. The mutual respect shared by Paganini and Spohr is also reflected in the fact that on this occasion the former presented the latter with a wax portrait relief by Pierre Jean David d' Angers. It is one of the best representations of Paganini.

Hearers interested only in the fascination and bedazzlement offered by passive participation and by calculated stunt

effects and sound sensations will find the approach to Louis Spohr's violin concertos difficult – as is also the case with the violin concertos of Brahms or Sibelius. Such music requires full intellectual and emotional involvement.

The same also applies to the interpreter, as Friedrich Rochlitz recognized already in 1808: *»The high level of melodic development«* requires *»various styles of bowing,...which make the performance of his solo parts difficult for other violinists who have not yet become accustomed to his style; for one feels that one is too animated, that without the use of the prescribed fingering and bowing all that is to be represented seems to lose its physiognomy and to become an indistinct, indifferent mass of fog.«*

Violin Concerto in A minor no. 8 op. 47 in the Form of a Song Scene

Louis Spohr composed the above violin concerto, today his best-known such work, in Thierachern, Lake Thun, in the spring of 1816. The Spohr family had taken lodgings there on 23 April, and it was the composer's intention *»to write new violin compositions with a quite simple,*

easy accompaniment for Italy« in the peaceful country setting. Ten days later he had completed the first composition of the series, the violin concerto recorded here. The autograph score indicates 4 May as its date of completion. The work was published as Spohr's eighth violin concerto in 1820. Spohr's intention, as cited above, was not at all typical of him. He had not composed a so sparsely instrumented solo concerto since 1803. The orchestral part did not demand all that much of the instrumentalists because in Italy *»the orchestras, this according to all the reports of touring musicians, are supposed to be even more miserable than those in French provincial towns.«*

Spohr compensated for the resultant lack of symphonic design with an original form, and it was this form that contributed significantly to the popularity of the **Violin Concerto no. 8**. Its through-composed structure corresponds to that of a song scene, to that of a recitative interspersed with arioso sections, a lyrical cavatina with a faster middle section (corresponding to a concerto adagio), and a concluding virtuoso stretta after a renewed recitative transition. The enthusiasm with which the premiere was received at the Teatro alla Scala in Milan on 27 September 1816 demon-

strated that Spohr had »hit the mark in his estimation of Italian taste.« His fears about the quality of the orchestra, by the way, turned out to be unfounded.

The concerto's novel form aimed at a synthesis of cantability and drama and was not entirely without precedent in Spohr's concerto oeuvre. The second movement of the *Violin Concerto in G minor no. 6 op. 28* of 1808-9 was a recitative with a following aria. The idea of instrumental vocality may not yet have stamped the form of all the movements, but this was one decisive step closer to Spohr's ideal of singing on the violin. This in turn was the point of departure for a development leading by way of composers such as Bériot, Pacius, Vieuxtemps, Wieniawski, Saint-Saëns, Bruch and Goetz to Alexander Glazunov's violin concerto of 1903. Spohr himself received further impulses from this trend in the years following 1828. Spohr's potpourris on opera melodies, a genre soon to be known as the »fantasy,« formed another point of departure here. The **Violin Concerto no. 8** is the only Spohr concerto with an obligatory traditional solo cadenza. Affinity to vocal music never went so far as to lead our composer astray to the programmatic description of extra-musical events.

Violin Concerto in A major no. 12 op. 79 Concertino No. 1

More than a decade went by before Spohr picked up where he had left off in the area of formal experimentation in the eighth concerto. Immediately after his completion of the *Symphony in C minor no. 3 op. 78* he turned to the composition of a new violin concerto. He wrote it during April and May 1828 and premiered it at the Halberstadt Music Festival on 4 June. Its through-composed structure may resemble that of the song scene, but on closer examination the differences outweigh the similarities. The diminutive »*Concertino*,« occurring here for the first time in Spohr's concerto oeuvre, points to a different conception. Since the instrumentation calls for pairs of woodwinds, horns, trumpets, timpani, and strings, the diminutive cannot refer to the orchestra. This instrumentation corresponds to that of the third and seventh concertos, and thus is much larger and more colorful than that of the eighth concerto. The nuanced employment of the orchestra reflects the experience which Spohr had obtained from his earlier works, and the finale recalls the concluding movement of the sixth violin concerto and the *Concerto for Clarinet and Orchestra in E flat major no. 2 op. 57*. The **Violin Concerto**

no. 12 was thus certainly not an occasional work.

The first section of the twelfth concerto is much easier to recognize as an introduction than that of the eighth concerto. The first movement of the song scene is a forceful *Allegro molto*, according to the custom of the instrumental concerto, and the main motif dominates the orchestral part in the arioso sections, but the first concertino begins in a quiet *Andante grave*, as if testing the musical waters. Rests punctuate its flow three times before the entry of the soloist. The preluding motivic design appears only when the soloist takes a break. There are no arioso sections in the introduction, and the markings »*senza rigore di tempo*« and »*a piacere*« give the soloist free rein in matters of tempo. The passages assigned to the soloist resemble cadenzas and create the impression of improvisation. The recitative is followed, by a *Larghetto con moto*, already in a new tempo and a transition to the aria, as it were. Woodwind solos hint at a motif that the solo violin spins out to the theme of the movement. Spohr keeps the lyrical and peaceful interlude short here, this in contrast to his earlier concertos. Here it does not serve as a contrast to a weighty first

movement but rather as a preparation for the virtuoso finale.

The soloist forges the link to the elegant finale, an *Alla Polacca*, with mere chordal support. It is the soloist who develops the main ideas of the concluding movement as in a fantasy, and the music seems to be conjured up before the listener's very ears. Motifs from the introductory *Andante grave* are heard in some orchestral tutti, and the solo part exhibits traces of the *Larghetto con moto* in its eighth triplets in 9/8 time. It is thus that the concluding movement, owing to its greater length, virtuoso demands, and motivic citations, takes on greater weight than had previously been the case. The whole work leads up to the finale as its climax and summary, and this is a new element in the genre. The affinity to vocal music has been remodeled for instrumental music. Carl Maria von Weber's concertinos have a different design; they were not models for Spohr but rather represent stylistic and aesthetic antipodes.

Violin Concerto in E major no. 13 op. 92 Concertino no. 2

The height of Louis Spohr's career was overshadowed by personal grief. The

death of his wife Dorette, brother Ferdinand, daughter Therese, and close friends increasingly brought out his Northern German taciturnity and led to his withdrawal to what were by and large the more intimate genres of the song and chamber music.

Six months after Dorette's death and the completion of his work on the *Des Heilands letzte Stunden* passion oratorio, Spohr composed a new violin concerto. The year was 1835, and he had composed only one concertante work since 1828, the *Concertante in B minor no. 2 op. 88 for Two Violins and Orchestra*. Spohr's thirteenth violin concerto was the shortest of all his solo concertos; like the twelfth, it was designated as a »*Concertino*.« Its two-movement design with a *Larghetto con moto* as an extended introduction to a rondo finale is also known to us from the concertantes of the Parisian violinists Viotti, Kreutzer, and Rode. The *Concertante for Violin, Violoncello, and Orchestra* (WoO 11) composed by Spohr for his planned trip to Paris in 1803 is another example here. Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, and Mendelssohn also made contributions to the special genre or subgenre formed by similar concertinos.

In his second concertino Spohr did not continue along the new line of development of his first concertino of seven years earlier but took up where he had left off in the *Violin Concerto no. 9 op. 55*, above all in the paradigmatic character of its solo part. The great reserve of the orchestra in op. 92 also reflects this tendency. The instrumentation corresponds to that of the first concertino except for the omission of the oboes. Spohr's ambitions in the area of education seem to have found their way from his violin course of 1831 into this concertino. Wide stretches of the solo part in both movements are like artistic and technically very demanding études and on a par with Chopin's piano études.

The form of the introductory *Larghetto con moto* corresponds to that of Spohr's slow movement type with an animated middle section in minor, but the singing cantilenas are of complete figurative dissolution. It is thus that Spohr tames the melancholy expression running through the movement. The main theme of the *Tempo di Polacca* finale is always heard in E minor, as if to spite the main key, and so is the accompanying answer of the orchestral tutti. Spohr introduces a special feature in this slow movement, a »*long staccato in one stroke as a novelty*,« as he termed it in

his memoirs. When he played the new work for Felix Mendelssohn Bartholdy and his sister Fanny in Düsseldorf in the summer of 1835, the two could hardly get enough of this artistically fine and completely new bowing style.

Hartmut Becker

Ulf Hoelscher

began his study of violin at the age of seven, receiving his first instruction from his father and Bruno Masurat (Heidelberg Academy of Music). He later studied with Max Rostal in Cologne and then with Joseph Gingold and Ivan Galamian in the United States.

In 1961 Hoelscher received the first prize at the *Allgemeinen Wettbewerb der deutschen Musikhochschulen*. In 1966 he received a prize at the Montreal International Competition and was selected for the *Bundesauswahl Junger Künstler*. Television appearances and recordings followed on these distinctions.

Hoelscher has performed as a soloist in the European music capitals as well as in Australia, Japan, the United States, and the former Soviet Union with conductors such as Rudolf Kempe, Marek Janowski, Wolfgang Sawallisch, Hiroshi Wakasugi,

Hans Vonk, Horst Stein, and Andrew Davis.

Hoelscher's repertoire is distinguished by its extraordinary breadth and variety. He has always shown an interest in wrongly forgotten or rarely performed works. In addition to the great violin concertos of the classical and romantic periods, his repertoire includes the violin concertos of Richard Strauss, Kurt Weill, and Othmar Schoeck as well as a demanding and discriminating selection of contemporary works of this genre. Here concertos by Volker David Kirchner (premiered in Berlin, 1984), Aribert Reimann (premiered in Hanover, 1989), and Franz Hummel (television premiere in Baden-Baden, 1988; first public performance in St. Petersburg) are represented.

Hoelscher's long-playing and compact-disc recordings also document his versatility in the field of the violin concerto. His most recent release was a recording of Othmar Schoeck's Violin Concerto with the English Chamber Orchestra under Howard Griffiths. The present compact disc is part of a recording of the complete violin concertos of Louis Spohr with the Berlin Radio Symphony Orchestra under Christian Fröhlich for **cpo**.

Hoelscher reserves a set amount of time

each year for chamber music. Here his efforts include duo performances with Wolfgang Boettcher and Benedikt Koehlen.

Christian Fröhlich

majoring in conducting under Prof. Brückner-Rüggeberg and studied piano in the master class led by Julian von Karolyi. After his studies Fröhlich was Rudolf Kempe's assistant during 1974-76. In 1977 he received the Bavarian State Prize for Young Artists.

Fröhlich held positions at the Würzburg, Darmstadt, and Kassel theaters before becoming General Music Director in Coburg, a position he has held since 1988. He has appeared as a guest conductor with a whole list of major orchestras, among them the Frankfurt Radio Symphony Orchestra and the North German Radio Symphony Orchestra.

The Berlin Radio Symphony Orchestra,

established in 1924, is one of the oldest orchestras of its kind in Germany. Wilhelm Buschkötter was its first principal conductor, and he was succeeded by Eugen

Jochum. Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Carl Schuricht, and Hans Rosbaud were among the prominent guest conductors prior to World War II.

After World War II Sergiu Celibidache, then Arthur Rother, and later Hermann Abendroth held the post of principal conductor. Heinz Rögner has served in the same capacity since 1973. During the postwar period an important feature of the orchestra's work has been its cooperation with eminent guest conductors, among them Franz Konwitschny, Igor Markevich, Wolfgang Sawallisch, and Kurt Masur, as well as with composers who rehearsed their own compositions with the orchestra. Here the gamut ranged from Prokofiev, Stravinsky, and Eisler to Udo Zimmermann, Matthus, and Goldmann. Most of the orchestra's concerts since 1984 have been held in the Berlin Schauspielhaus, following on the reopening of this theater. Tours have taken the orchestra throughout almost all the countries of Europe as well as to Japan on several occasions.

Translated by Susan Marie Praeder

Louis Spohr: Les Concertos pour Violon

Louis Spohr (1784-1859) fut l'un des musiciens importants de la vie musicale européenne durant la première moitié du 19ème siècle. En ce qui concerne ses talents de compositeur, ses contemporains le citaient au même titre que Beethoven. Après des compositeurs aussi célèbres que Mendelssohn, Schumann et Chopin, il fut également admiré par des collègues bien plus jeunes tels que Brahms, Tchaïkowsky, Dvorák et Richard Strauss qui révéraient en lui le Maître de l'écriture dans les domaines de la musique de chambre et orchestrale. Le violoniste-virtuose Spohr a été, avec Nicolo Paganini, le plus grand violoniste de son époque. En outre, il exerça son activité de pédagogue avec un grand succès: au cours de ses 50 années d'enseignement, Spohr a formé presque 200 élèves; le terme «Kasseler Schule» (Ecole de Kassel) renvoie aux forces qui firent la qualité de son enseignement. Après 1830, il n'existait presque aucun orchestre en Europe dont le premier violon n'avait pas été un élève de Spohr.

Le chef d'orchestre Louis Spohr se rangeait en Allemagne et en Angleterre parmi les interprètes les plus éminents,

aussi bien dans le domaine de la musique de son époque que dans celui de la musique ancienne. A l'âge de vingt-et-un ans il avait déjà dirigé l'orchestre de la cour de Gotha et cinq ans plus tard il dirigeait les premiers concerts du «Deutsches Musikfest» de Frankenhausen en Thuringe. Spohr vint finalement s'installer à Kassel, après être passé par Vienne (1812-1815) et Francfort (1817-1819); en tant que maître de chapelle, à partir de 1822, puis en tant que Directeur Général de la Musique, à partir de 1847, il y fit régner une discipline exemplaire dans l'orchestre et monta un répertoire pilote dans les domaines de l'opéra et de la musique concertante.

En tant que violoniste et chef d'orchestre, l'interprète Spohr se considéra toujours comme un mandataire, il s'employa, d'abord à Gotha puis à Francfort et Kassel, à ce que les oeuvres de Beethoven soient jouées d'une manière suivie et à faire revivre les grandes oeuvres vocales des 17ème et 18ème siècles. La renaissance que connurent à l'époque romantique les oeuvres de Bach et Haendel reçut des impulsions décisives de Spohr qui avait été encore en contact, dans sa jeunesse, avec des «héritiers» de l'ancienne tradition. En plus de ces oeuvres, on voyait toujours figurer sur les programmes de Kassel les opéras et –

si possible – également les oeuvres orchestrales les plus récentes. Il nous faut souligner l'engagement de ce compositeur, déjà âgé d'une soixantaine d'années, en faveur des compositions du jeune Wagner, dont il dut imposer les représentations malgré la forte opposition de ses souverains. Une telle attitude confraternelle valut à Spohr une grande considération au niveau international; Hans von Bülow l'appela *«le père de la bienveillance musicale»*, qui encourageait les plus jeunes, même si ses propres idées en matière d'esthétique musicale différaient des leurs. Spohr a été, avec Gasparo Spontini (1774-1851), le premier «éducateur» d'orchestre «moderne» et certainement le premier chef d'orchestre ayant dirigé avec une baguette.

En ce qui concerne le compositeur Louis Spohr, il existe encore des préjugés que beaucoup de critiques et de musicologues se sont la plupart du temps transmis d'une génération à l'autre, en général sans les vérifier et sans connaître les meilleures oeuvres de Spohr quant à leur substance. Il en résulte des «étiquetages» qui en font «un épigone de Mozart» et «un griffonneur»: Ludwig van Beethoven composa presque 350 oeuvres en cinq décennies de création, Felix Mendelssohn Bartholdy plus de 300 en seulement 27

ans – Spohr en composa en revanche moins de 300 en 60 ans. Des appréciations telles que «mou», «sentimental» ou bien «pauvre en contrastes au niveau du rythme et de la dynamique», que l'on rencontre encore fréquemment, sont tout aussi impropres. La qualification de «compositeur-Biedermeier», qui pourrait être plutôt utilisée pour certaines oeuvres de Schubert et Schumann, lui convient tout aussi peu; elle ne correspond en rien à l'attitude intellectuelle du républicain convaincu que fut Spohr et son style personnel, qui s'était affirmé depuis longtemps lorsque naquit le courant «Biedermeier», n'évolua jamais dans cette direction.

Bien sûr les qualités de la musique de Spohr demeurent inaccessibles lorsqu'elles ne sont pas portées par un effort, de l'interprète ou de l'auditeur, pour pénétrer le style, la technique et l'esprit de ses oeuvres. Il n'existe plus, aujourd'hui, de tradition suivie pour l'exécution des oeuvres de Spohr qui soit comparable à celle que l'interprète Spohr contribua à fonder, avec tant de compétence, pour les symphonies et les oeuvres de musique de chambre de Beethoven; il faut s'y employer à nouveau. Il va de soi que cela ne peut être fait convenablement en se livrant à une démarche rétrospective pour se replonger dans l'es-

thétique de l'époque post-wagnérienne, mais que l'on doit se laisser plutôt guider par les exigences du compositeur, dont la «*Violinschule*» (1831) (*Ecole du violon*) nous indique la nature.

En 46 ans, Spohr composa 26 concertos pour un ou plusieurs instruments solistes et orchestre parmi lesquels figurent quatre concertos pour clarinette, deux concertos pour deux violons ou harpe et violon, un concerto pour violon et violoncelle ainsi qu'un concerto pour quatuor à cordes et orchestre. Les 18 concertos pour violon solo et orchestre furent composés entre 1799 et 1844 et ils constituent la partie la plus importante de l'ensemble de son oeuvre; le compositeur, qui se livrait à une forte autocritique, avait refusé d'en faire imprimer trois, car ils ne répondaient pas à ses propres exigences. Ils sont cependant enregistrés dans cette production de *cpo* car, de cette manière, nous obtenons un tableau bien clair du développement stylistique de Spohr ainsi, en outre, que du genre du «*concerto pour violon*» au début du 19ème siècle.

La numérotation des concertos pour violon de Spohr ne correspond pas à l'ordre chronologique dans lequel ils furent composés: le *Concerto No. 4 en si mineur*

op. 10 fut composé un an avant le *Concerto No. 3 en do majeur op. 7* et le *Concerto No. 10 en la majeur op. 62*, dont la première édition, parue en 1824, vit le jour dans différentes versions à partir de 1809.

Sa nomination au poste de maître de chapelle à Kassel marqua dans la vie de Spohr un tournant qui se répercuta également sur la composition de ses concertos pour instruments solistes: le temps des longues tournées de concerts en tant que violoniste était révolu, ses activités de chef d'orchestre passèrent au premier plan. C'est ainsi que 13 concertos pour violon solo datent des années antérieures à son engagement à Kassel, tandis que seules cinq oeuvres de ce genre furent composées à Kassel; en outre, trois d'entre elles sont des *Concertini*, des formes ouvertes dont les différents mouvements s'enchaînent sans interruption. Les dates de genèse de ces trois *Concertini*, 1828, 1835 et 1839, nous montrent en Spohr le compositeur qui fut un pionnier dans le domaine des innovations formelles, poursuivant d'une manière conséquente l'expérience qu'il avait commencée dans le *Concerto No. 8 en la mineur op. 47* «En forme de scène chantée», composé en 1816 pour un voyage en Italie; des compositeurs plus jeunes pri-

rent exemple sur les modèles de Spohr: les *concertos Nos. 4 - 10* de Charles Auguste de Bériot (1802-1870) furent composés entre 1837 et 1855; Henri Vieuxtemps (1820-1881) composa son *Concerto No. 4* en 1849 et le *No. 5* en 1860, Camille Saint Saens (1835-1921) composa lui son *Concerto No. 1* en 1859 et par la suite Alexander Glasounov lui-même (1865-1936) composa son *Concerto op. 82* en 1903. La manière souple dont s'enchaînent les deux premiers mouvements dans les concertos pour violon de Mendelssohn, 1844, et Dvorák, 1879-82, est encore due à l'influence de ces innovations formelles de Spohr.

Cependant, aucun des concertos de forme ouverte composés par Spohr n'évolue bien sûr au niveau d'une musique à programme concertante dans le genre de la «*Pièce de concert*» en *fa mineur op. 79* de Carl Maria von Weber; une telle manière de dépeindre des événements extramusicaux, qui fait certes beaucoup d'effet mais reste douteuse du point de vue de l'esthétique, s'opposait aux principes du compositeur Spohr – en raison également de la virtuosité dont elle faisait étalage.

On ne peut comprendre l'évolution stylistique des concertos pour violon de

Louis Spohr, on peut même dire de son style personnel en général, qu'en les replaçant dans leur contexte historique. Aussi juste que soit, d'une part, la remarque faite en 1804 par Friedrich Rochlitz après le premier concert de Spohr au Gewandhaus de Leipzig, et selon laquelle Mozart aurait été «son idéal», on ne saurait, d'autre part, comprendre beaucoup d'éléments de sa musique sans tenir compte des impulsions que lui apportèrent les opéras et les concerts instrumentaux de la période révolutionnaire en France. Nous devons toujours avoir présent à l'esprit que Spohr ne fut ni un virtuose-auteur de la trempe des Paganini, Wieniawski ou bien Liszt ni, non plus, un «violoniste qui se livre également à la composition», comme Viotti ou Rode. Il écrivit certes ses concertos pour violon pour son propre compte, mais c'est la raison pour laquelle ils durent justement répondre à des exigences plus importantes, au lieu de n'être que le véhicule adéquat permettant au compositeur de faire une démonstration de ses importantes possibilités techniques en tant que violoniste.

En considérant les lignes traditionnelles qui exercèrent leur influence sur le jeune Spohr, il est important de rappeler que le genre du concerto pour violon avait certes été fixé par l'italien Giuseppe Torelli

(env. 1660-1708) juste avant 1700, mais que le jeu du violon en soliste était à cette époque à son apogée - en Allemagne bien sûr, pas en Italie. Les virtuoses Thomas Baltzar (env. 1630-1663), Johann Paul von Westhoff (1656-1705) et Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) avaient créé les conditions nécessaires à la composition des sonates et partitas pour violon solo de Bach (1720). L'art du plus grand virtuose du violon de l'époque de Bach en Allemagne, Johann Georg Pisendel (1687-1755), doit être considéré dans ce contexte – quoi qu'il ait été formé à l'école italienne –, il marque en même temps une synthèse stylistique.

Du côté italien, les élèves de Corelli, Francesco Saverio Geminiani (1674-1762) – «*12 sonates solo*» *op. 1*, 1705 – et Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) – surtout dans son *op. 3*, «*12 concertos*» avec 24 «*solo-capricci*» prévus comme cadences, 1733 – furent les premiers à adhérer au développement qui s'effectuait en Allemagne. Leurs contemporains Giuseppe Tartini (1692-1770) et Giovanni Battista Somis (1686-1763) réunirent autour d'eux à Padoue et à Turin une foule d'élèves remarquables, dont Pietro Nardini (1722-1793) et Gaetano Pugnani (1731-1798) sont les plus célèbres. Pugnani fut le professeur du contemporain de Mozart, Giovanni

Battista Viotti (1753-1824), le chef de l'école de violon parisienne de la fin du 18ème siècle.

Cette «Ecole parisienne» n'exerça pas une mince influence sur le jeune Louis Spohr - en subsistant de nombreuses déviations: les premiers professeurs importants du jeune garçon furent le français Dufour, qui avait fui la Révolution, et le premier violoniste de la cour de Braunschweig, Charles Louis Maucourt (1760-1825).

Lorsque le duc Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, le bienfaiteur de Spohr, offrit au jeune homme, après trois années d'activité au sein de l'orchestre de la cour, une bourse afin qu'il puisse se perfectionner pour devenir virtuose, Spohr émit le souhait d'avoir Viotti pour professeur. Mais celui-ci n'enseignait plus; c'est pourquoi Spohr accompagna le violoniste Franz Eck (1774-1804), un représentant de la jeune «Ecole de Mannheim» qui jouait justement dans sa ville natale, pour une tournée de concerts en Russie, tournée qui servit en même temps de formation pour le plus jeune. Les impressions qu'il recueillit à cette occasion dans les églises de Saint Pétersbourg se répercutèrent jusque dans les œuvres spirituelles des années de maturité de Spohr.

L'«Ecole de Mannheim» ne doit en aucune façon être considérée comme une école purement allemande, et cela pas uniquement parce que son fondateur, Johann Stamitz (1717-1757), a également exercé son activité à Paris; l'«Ecole française» était tout aussi peu purement française: son représentant le plus important à côté de Viotti est Rodolphe Kreutzer (1766-1831), d'origine allemande, fils d'un musicien militaire silésien et élève d'Anton Stamitz (1754-1808). Il était certes un «virtuose-compositeur», mais il fut également l'auteur d'une série d'opéras qui remportèrent un certain succès.

Ses qualités de violoniste étaient, à côté d'une maîtrise parfaite de la technique de cet instrument, la pureté irréprochable, la puissance et la chaleur de sa sonorité - rien que des qualités par lesquelles Louis Spohr devait également très vite se distinguer. C'est pourquoi, après son retour de Russie, au début de 1803, une expérience musicale particulière attendait d'abord Louis Spohr: Pierre Rode (1774-1830), un des meilleurs élèves de Viotti, joua à Braunschweig. Spohr fut frappé par sa maîtrise et il n'osa se faire entendre en concert que deux mois plus tard. Il étudia des oeuvres de Rode et copia même au début sa façon de jouer. Mais il ne fit

pas publier les oeuvres qu'il composa à cette époque; une sévère autocritique le poussa à trouver d'abord un style bien personnel.

Durant l'été 1804 il avait atteint ce but. Au niveau de la composition, nous le constatons dans le Concerto No. 2 en ré mineur op. 2: des éléments des styles allemand et français y sont fondus, formant un amalgame extrêmement individuel. Au cours de la tournée de concerts qu'il fit au cours de l'hiver suivant, le jeune musicien, alors âgé de 20 ans, fit ses débuts avec deux concerts spectaculaires au Gewandhaus de Leipzig, les 10 et 17 décembre 1804. Friedrich Rochlitz écrivit à ce sujet dans le «Allgemeine musikalische Zeitung» sa fameuse critique, lourde de conséquences. Il ne se contentait pas d'y placer Spohr au même niveau que Rode, de compter le Concerto No. 2 en ré mineur parmi les plus belles oeuvres écrites pour le violon, *«aussi bien en ce qui concerne l'invention, le sentiment et le charme qu'en ce qui concerne la rigueur et la profondeur»*, mais il fit également un portrait pertinent du violoniste Spohr: la technique serait chez lui parfaite et ne serait qu'une base sur laquelle s'épanouiraient les véritables qualités artistiques de l'interprète, à savoir *«l'âme dont il fait passer le souffle*

dans ses oeuvres - l'envol de la fantaisie, le feu, la tendresse, l'ardeur du sentiment, le bon goût».

En d'autres termes – Louis Spohr ne toucha pas seulement la sensibilité de ses auditeurs, comme un virtuose à la technique brillante, mais il les toucha en profondeur. D'autre part, Rochlitz, qui entendit également Spohr en privé dans des oeuvres de musique de chambre, constata avec surprise: *«Sa compréhension de l'esprit des différentes compositions et son habileté à rendre l'esprit de chacune d'elles: voilà qui fait de lui un véritable artiste. Nous n'avons jusqu'à présent eu que fort peu l'occasion de rencontrer, développée à ce point, cette dernière qualité chez un autre violoniste que Spohr.»*

Cette constatation valut tout autant pour les concertos de Rode et de Kreutzer que le jeune artiste joua lors de cette tournée, ainsi que pour les quatuors à cordes de Mozart, Haydn et Beethoven – Spohr fut toujours un «autre», de la même manière que ces compositeurs sont «différents». Cela nous montre nettement l'emprise de l'interprète «moderne» qui se considère comme chargé d'une mission par le compositeur dont il joue une oeuvre, une qualité que Louis Spohr conserva sa vie durant

en tant que chef d'orchestre et transmits à tous ses élèves.

Il est évident que Spohr doit être ainsi considéré comme l'antipode de Paganini; le génois acquit sa renommée en Europe en tant qu'interprète de ses propres oeuvres, dont les subtilités étaient entièrement taillées sur mesure en fonction de ses «spécialités». Bien sûr, à l'époque des grandes tournées de concerts de Spohr – jusqu'en 1821 – Paganini n'était connu et considéré qu'en Italie; sa renommée ne s'étendit à l'Europe qu'avec la tournée qu'il fit en 1828, donc après les succès internationaux remportés par Spohr en tant que violoniste. Le fait que Paganini et Spohr aient déjà fait connaissance et appris à s'apprécier à Venise, lors de la tournée italienne du violoniste allemand, en octobre 1816, mérite d'être signalé; dans son carnet de voyage, qui fut conservé, Spohr décrit avec force détails tous ces «trucs» de violoniste de l'italien; il mentionne que celui-ci avait aussi dans son propre pays des ennemis; ceux-ci comparèrent l'allemand, qui jouait d'une manière tout à fait différente, avec les vieux maîtres Tartini et Pugnani. Cependant Spohr désapprouva toute comparaison entre Paganini et lui, affirmant que cela n'était pas sérieux, parce *«qu'il était très injuste de faire une telle*

comparaison, attendu que l'on ne doit pas mettre en parallèle deux artistes dont le style est si différent». Il n'entendit le «magicien du violon» qu'en 1830 parce qu'à Venise Paganini trouva un prétexte pour n'avoir pas à montrer son habileté devant Spohr. D'après un compte rendu de l'«Allgemeine musikalische Zeitung», Paganini aurait dit de Spohr qu'il était «le premier et le meilleur chanteur qui soit sur le violon».

On ne peut comprendre l'influence exercée par le phénomène Paganini sans tenir compte des bouleversements esthétiques qui se produisirent autour de 1830. Des heures palpitantes sonnèrent lorsque l'italien se produisit les 25 et 30 mai 1830 à Kassel, le lieu où Spohr exerçait son influence, présentant à cette occasion au public, entre autres, son *Concerto No. 4 en ré mineur*, qu'il venait juste de composer. L'estime qu'ils se portaient mutuellement s'exprima également dans le fait que Paganini offrit à Spohr, à cette occasion, un portrait en relief en cire, réalisé par Pierre Jean David d'Angers; il s'agit d'ailleurs de l'un des meilleurs portraits de Paganini.

Si aujourd'hui les auditeurs souhaitent rester passifs et ne se laisser fasciner et éblouir que par des effets et des sen-

sations sonores calculés dignes du cirque, les concertos pour violon de Louis Spohr ne leur seront que difficilement accessibles, comme ceux de Brahms ou bien Sibelius, car cette musique exige un engagement spirituel et émotionnel.

Il en va de même pour l'interprète, comme le comprit déjà en 1808 Friedrich Rochlitz: «*Le haut degré de perfection de la mélodie «exige» l'emploi de coups d'archet différents, ce qui rend l'exécution de ses voix solistes difficile pour les violonistes qui ne se sont pas encore exercés pour jouer à sa manière; car on sent alors trop vivement que, sans l'utilisation du doigté et des coups d'archet indiqués par le compositeur, tout ce qui doit être décrit se voit en quelque sorte privé de son caractère et se transforme en quelque chose de fantasmagorique, indéfini et indifférent.*»

Traduction: Sylvie Gomez

Concerto pour violon n°8, en la mineur, op. 47

«*in modo d'una cantante*»
(En forme de scène de chant)

Le concerto pour violon de Louis Spohr actuellement le plus célèbre fut com-

posé au printemps 1816, à Thierachern, au Lac de Thoune. La famille du compositeur s'y était installée le 23 avril. Spohr avait l'intention de profiter de la paix de la campagne pour «*écrire pour l'Italie de nouvelles compositions pour le violon, avec un accompagnement extrêmement simple et léger*». La première de ces compositions fut achevée en seulement dix jours. Le manuscrit de ce concerto, qui fut publié en 1820 sous le numéro 8, et qui nous est parvenu, indique que l'oeuvre fut terminée en date du 4 mai. La citation de Spohr met en lumière une particularité qui n'est certes pas représentative du compositeur: depuis 1803, en effet, il n'avait plus composé de concerto pour instrument soliste avec une instrumentation aussi mince. La partition d'orchestre n'impose que peu de contraintes aux instrumentistes, parce que, en Italie, «*selon tous les dires des artistes qui y ont voyagé, les orchestres y sont encore plus misérables que dans les villes de province en France*».

Spohr a compensé le manque de structure symphonique qui découle de cette intention par une originalité formelle qui a largement contribué à la popularité de ce **Concerto pour violon n°8**. La structure de forme ouverte correspond à celle d'une scène de chant, c'est-à-dire d'un récitatif

entrecoupé de parties «*arioso*», d'une cavatine lyrique dont la section médiane est plus enlevée – correspondant à l'adagio d'un concerto – et, après une transition à nouveau récitative, d'une strette finale d'une grande virtuosité. L'enthousiasme avec lequel la première interprétation de l'oeuvre fut accueillie au *Teatro alla Scala* de Milan, le 27 septembre 1816, démontra que Spohr «*avait rencontré avec bonheur les goûts des Italiens*». Par ailleurs, ses craintes concernant la qualité des orchestres étaient totalement injustifiées pour ce théâtre.

Nous connaissons des précédents à cette nouvelle structure formelle réalisant la synthèse entre l'aspect chantant et l'aspect dramatique: le deuxième mouvement du *Concerto en sol mineur*, écrit en 1808-1809 et publié sous le n° 6, *opus 28*, est déjà un récitatif suivi d'un air. Si l'idée de «*vocalité instrumentale*» ne détermine pas encore la structure de tous les mouvements, cette option est déjà un «*pas en avant*» décisif vers l'idéal de Spohr: «*le chant par le violon*», point de départ d'une évolution qui fit son chemin à travers les oeuvres de compositeurs comme Bériot, Pacius, Vieuxtemps, Wieniawski, Saint-Saëns, Bruch et Goetz, pour aboutir, en 1903, au Concerto pour violon d'Alexandre Glazou-

nov, et qui reçut une forte impulsion de Spohr lui-même, dès 1828. Cette évolution s'enracine également dans les *Pots-pourris* de mélodies d'opéras, écrits par Spohr jusqu'en 1824, un genre qui sera bientôt qualifié de *Fantaisie*. Le **Concerto n°8** est le seul concerto de ce compositeur qui comprenne une cadence traditionnelle obligée pour le soliste. Les affinités avec la musique vocale n'ont toutefois jamais égaré le compositeur sur la voie d'une description «programmatische» de processus extra-musicaux.

Concerto pour violon n°12, en la majeur, op. 79 Concertino n°1

Plus de dix ans se passèrent avant que Spohr ne renoue avec l'expérimentation formelle du *Concerto n°8*. Directement après qu'il eut achevé sa *Symphonie n°3 en ut mineur, op. 78*, il écrivit un nouveau concerto pour violon, en avril-mai 1828, qu'il interpréta pour la première fois le 4 juin, lors de la fête de la musique de Halberstadt. Si ce concerto présente des similitudes avec la Scène de chant par sa structure ouverte, une lecture plus approfondie révèle plus de divergences que de convergences entre les deux oeuvres. L'emploi du diminutif *Concertino*, qui n'est à l'époque pas courant chez Spohr, révèle déjà une

tout autre conception, car il ne peut nullement s'appliquer à la distribution d'orchestre: avec ses doubles bois, cors, trompettes, timbales et cordes, celle-ci rappelle les Concertos n°3 et 7 et est nettement plus importante et plus colorée que celle du *Concerto n°8*. L'utilisation nuancée des instruments reflète l'expérience retirée des premières oeuvres, et le finale rappelle la section conclusive du *Concerto pour violon n°6* et du *Concerto n°2 en mi bémol majeur op. 57 pour clarinette et orchestre*. L'**opus 79** n'est donc certainement pas une «oeuvre de circonstance».

De façon beaucoup plus claire que dans le *Concerto n°8*, la première section apparaît comme une introduction. Si, comme il est d'usage dans un concerto pour instrument, le mouvement introductif de la Scène de chant se déroule dans un *Allegro molto* puissant et si le motif principal domine la partie orchestrale des sections «arioso», le premier *Concertino* commence dans un *Andante grave* léger, hésitant et son cours est interrompu trois fois par des silences, avant l'entrée de l'instrument solo. Les motifs du prélude n'apparaissent que lorsque le soliste se tait. Il n'y a pas de parties «arioso» dans cette introduction, les indications «*senza rigore di tempo*» et «*a piacere*» confient le tempo

au soliste, dont les passages cadencés créent une impression d'improvisation. Le «récitatif» est suivi, dans un nouveau tempo, du *Larghetto con moto*, une transition vers «l'aria». Les solos des bois énoncent un motif que le solo du violon tisse pour en faire le thème de ce mouvement. Par rapport aux concertos précédents, la pause lyrique est abrégée ici: elle ne constitue pas le pendant d'un important mouvement introductif, mais plutôt la préparation d'un finale plein de virtuosité.

C'est le soliste, uniquement soutenu par des accords, qui établit le lien avec l'élégante *Alla polacca*. Il «développe» comme en rêvant l'idée principale du dernier mouvement, qui «naît» ainsi à l'oreille de l'auditeur. Des motifs tirés de l'*Andante grave* introductif réapparaissent dans quelques tutti de l'orchestre, la voix de soliste reprend en triolets de croches la mesure 9/8 du *Larghetto con moto*. C'est ainsi que, par son étendue, les exigences de virtuosité et la reprise de certains motifs, le dernier mouvement acquiert plus de poids que d'habitude. Toute l'oeuvre tend vers le finale, à la fois point culminant et résumé – un trait nouveau dans le genre. L'affinité avec la musique vocale est «fondue» dans une musique instrumentale. Les concertos de Carl Maria von Weber sont

conçus d'une tout autre façon et se situent sur le plan stylistique et esthétique aux antipodes de Spohr, plutôt qu'ils ne lui servent d'exemples.

Concerto pour violon n°13 en mi majeur, op. 92 Concertino n°2

Pour Louis Spohr, l'apogée de la célébrité artistique est assombri par la souffrance personnelle. La perte de son épouse Dorette, de son frère Ferdinand, de sa fille Thérèse et d'amis proches accentua son caractère renfermé, caractéristique de la Basse-Allemagne dont il était originaire, et provoqua son retrait vers les genres intimistes du lied et de la musique de chambre.

En 1835, six mois après la mort de Dorette et après l'achèvement de l'oratorio de la passion *Des Heilands letzte Stunden* (Les dernières heures du Sauveur), Spohr composa un nouveau Concerto pour violon. Depuis 1828, il n'avait écrit qu'une seule oeuvre concertante: la *Symphonie concertante n° 2 en si mineur pour deux violons et orchestre, op. 8*. Le **Concerto n° 13**, qu'il dénomme, comme le n°12, «*Concertino*», est le plus court de tous les concertos pour violon solo de Spohr. Il se compose de deux parties, un *Larghetto con moto* qui sert d'introduction élargie à un fi-

nale en rondo. Ce procédé est connu par les «Symphonies concertantes» des violonistes parisiens Viotti, Kreutzer et Rode. Nous le retrouvons chez Spohr dans sa *Symphonie concertante pour violon, violoncelle et orchestre* (WoO 11), écrite en 1803, dans la perspective d'un voyage à Paris. Beethoven, Weber, Schubert, Schumann et Mendelssohn ont également apporté leur contribution à ce genre particulier, qui compte de nombreuses pièces de concert.

Dans le *Concertino n°2*, Spohr ne poursuit pas l'évolution amorcée dans le premier, sept ans auparavant. Il se rattache plutôt au *Concerto n° 9 op. 55*, et surtout au caractère paradigmatique de sa partie solo. A cette tendance correspond également un retrait marqué de l'orchestre. La distribution d'orchestre – mis à part l'absence des hautbois – correspond à celle du *Concertino n°1*. Il semble que des ambitions pédagogiques que l'on retrouve dans sa Méthode du violon, achevée en 1831, aient également joué un rôle, car dans les deux mouvements, de nombreux passages pour la partie du soliste ressemblent à des études très exigeantes sur le plan technique et artistique, et comparables aux études pour piano de Frédéric Chopin. Le *Larghetto con moto* introductif correspond au type – caractéristique de Spohr – d'un

mouvement lent avec une section médiane animée en mineur, mais les cantilènes «chantantes» sont figurativement très résolues. Spohr «réfrène» ainsi une expression mélancolique qui parcourt le mouvement. Le thème principal du finale, *Tempo di polacca*, reste – comme pour défier la tonalité principale – constamment en mi mineur, tout comme la «réponse» du tutti. Spohr ajoute à ce mouvement une caractéristique spéciale: «un long staccato en un trait, pour innover», comme il le rapporte dans ses mémoires (*Lebenserinnerungen*). Lorsqu'il joua cette nouvelle oeuvre devant Félix Mendelssohn Bartholdy et sa soeur Fanny, à Düsseldorf au cours de l'été 1835, tous deux ne se lassèrent pas d'entendre ce coup d'archet artistique d'un genre nouveau.

Hartmut Becker

Traduction: Sophie Liwyszyc

Ulf Hoelscher

reçut ses premières leçons de violon à l'âge de sept ans, auprès de son père et de Bruno Masurat (Académie Supérieure de Musique de Heidelberg); il poursuivit ensuite ses études auprès de Max Rostal à Cologne puis aux USA, auprès de Joseph

Gingold et Ivan Galamian.

En 1961 il remporta le Premier Prix du «Allgemeiner Wettbewerb der Deutschen Musikhochschulen»; en 1966 Ulf Hoelscher fut lauréat du Concours International de Montréal et fit partie du «Bundesauswahl Junger Künstler». Ces succès furent suivis de concerts télévisés et d'enregistrements discographiques.

En tant que soliste, il fut invité à se produire dans les villes les plus importantes de l'Europe ainsi qu'en Australie, au Japon, aux USA et dans l'ancienne URSS, avec des chefs d'orchestre tels que Rudolf Kempe, Marek Janowsky, Wolfgang Sawallisch, Hiroshi Wakasugi, Hans Vonk, Horst Stein, Andrew Davis etc...

Le répertoire d'Ulf Hoelscher se distingue par une exceptionnelle variété. S'étant toujours intéressé à des oeuvres injustement tombées dans l'oubli ou rarement jouées, il compte à son répertoire, en plus des importants concerti pour violon des époques classique et romantique, les oeuvres de Richard Strauss, Kurt Weill et Othmar Schoek, mais la musique contemporaine y est également représentée – les oeuvres sont soumises à un choix exigeant – avec des concerti de Volker David Kirchner (création en 1984 à Berlin), Aribert Reimann (création en 1989 à

Hanovre) et Franz Hummel (création en 1988 à Baden-Baden (TV) et Saint Pétersbourg – première représentation publique). Des enregistrements sur disques microsilons et des CDs nous apportent également des témoignages de cet engagement multiple. La dernière production parue est le Concerto pour violon de Othmar Schoek avec l'English Chamber Orchestra placé sous la direction de Howard Griffith. Ce CD fait partie d'un enregistrement de l'intégrale des concerti pour violon de Louis Spohr avec l'Orchestre Symphonique de La Radio de Berlin, sous la direction de Christian Fröhlich pour la firme **cpo**. Ulf Hoelscher consacre une période déterminée de l'année à la musique de chambre qu'il pratique, entre autres, en DUO avec Wolfgang Boetcher et Benedikt Koehlen.

Christian Fröhlich

Christian Fröhlich fit des études de direction d'orchestre dans la classe du Professeur Brückner-Rüggeberg et de piano auprès de Julian von Karolyi. Après ses études Christian Fröhlich fut l'assistant de Rudolf Kempe, de 1974 à 1976. En 1977 il obtint le «Bayerischer Staatspreis für junge Künstler». Après avoir travaillé aux théâtres de Wurtzbourg, Darmstadt et Kas-

sel, Christian Fröhlich occupe, depuis 1988, le poste de «Generalmusikdirektor» à Cobourg. Il a été invité à diriger de nombreux orchestres renommés dont, entre autres, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort et l'Orchestre Symphonique de la NDR de Hambourg.

RSB

L'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, qui fut fondé en 1924, fait partie des orchestres radiophoniques les plus anciens de l'Allemagne. Son premier chef en titre fut Wilhelm Buschkötter. Plus tard Eugen Jochum fut à la tête de cet orchestre. Les chefs invités renommés qui dirigèrent l'orchestre avant la guerre furent, entre autres, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Carl Schuricht et Hans Rosbaud.

Après la fin de la guerre, les premiers chefs d'orchestre qui le dirigèrent furent d'abord Sergiu Celibidache, puis Arthur Rother et ensuite Hermann Abendroth, tout trois au titre de premier chef. Ce poste est occupé depuis 1973 par Heinz Rögner. Cet orchestre fut également marqué durant cette période par le travail qu'il fit avec des chefs invités de grande renommée tels que Franz Konwitschny, Igor Markevitch,

Wolfgang Sawallisch, Kurt Masur - mais également avec les compositeurs qui lui firent travailler leurs propres oeuvres: de Prokofiev, Stravinsky et Eisler jusqu'à Udo Zimmermann, Matthus et Goldmann.

Depuis 1984, les concerts de l'orchestre se déroulent essentiellement à la «Schauspielhaus» de Berlin qui a été réouverte. Des tournées de concerts le menèrent dans presque tous les pays d'Europe ainsi qu'à plusieurs reprises au Japon.

Traduction: Sylvie Gomez



Christian Fröhlich (Photo: Cordula Groth)



Louis Spohr (*Unknown Artist, 1825*)
© International Louis Spohr Society Kassel

cpo 999 187-2

Louis Spohr (1784-1859)

- | | | |
|---|--|---------------------|
| 1 | Violin Concerto No. 8 in A minor op. 47
»In Form einer Gesangszene« | 17'50 |
| | Violin Concerto No. 12 in A major op. 79 | 16'16 |
| 2 | Andante grave | 8'12 |
| 3 | Alla Polacca | 8'04 |
| | Violin Concerto No. 13 in E major op. 92 | 13'48 |
| 4 | Larghetto con moto | 6'18 |
| 5 | Tempo di Polacca | 7'30 |
| | | T. T.: 48'18 |

Ulf Hoelscher, Violin
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Christian Fröhlich

Under the auspices of the International Louis Spohr Society Kassel

cpo 999 187-2

Co-Produktion: **cpo**/Deutschland Radio Berlin
 Recording: 11/94, Funkhaus Nalepastraße
 Recording Supervisor: Lothar Hübner
 Recording Engineer: Claus Seyfarth
 Score and part copyrights: Int. Louis Spohr Society Kassel
 Cover Photo: Axel Warner / Thomas Schmeller
 Design: Carrée 53

cpo, Lübecker Str. 9, D-4504 Georgsmarienhütte
 © 1995 - Made in Germany

DeutschlandRadio
 Berlin

DDD

LC 8492



7 61203 91872 0