



Howard Griffiths

**Louis Spohr** (1784-1859)

## **Symphonic Works Vol. 3**

### **Symphony No 1 op. 20 in E flat major 32'27**

- |   |                    |       |
|---|--------------------|-------|
| 1 | Adagio - Allegro   | 12'01 |
| 2 | Larghetto con moto | 4'46  |
| 3 | Scherzo. Allegro   | 7'33  |
| 4 | Finale. Allegretto | 8'07  |

### **Symphony No 6 op. 116 in G major 23'47**

**Historical Symphony  
in the Style and Taste of Four Different Periods**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | Bach-Händel'sche Periode 1720. Largo grave - Allegro moderato | 5'21 |
| 6 | Haydn-Mozart'sche Periode 1780. Larghetto                     | 6'28 |
| 7 | Beethoven'sche Periode 1810. Scherzo                          | 5'54 |
| 8 | Allerneueste Periode 1840. Finale. Allegro vivace             | 6'04 |

- |   |   |             |
|---|---|-------------|
| 9 | <b>Concert Overture op. 12 in C minor</b><br>Grave - Allegro vivace | <b>5'49</b> |
|---|---|-------------|

**T.T.: 62'09**

**NDR RADIOPHILHARMONIE Hannover**

**Howard Griffiths**

## Zu dieser Neuedition

Mit der vorliegenden SACD führt **cpo** die Gesamteinspielung der Symphonien und Konzertouvertüren Louis Spohrs fort. Diese wird erstmals vollständig sein und wird einige Werke als Weltersteinspielungen enthalten.

Die Aufnahmen folgen der neuen, von Bert Hagels herausgegebenen Kritischen Ausgabe der Symphonien und Konzertouvertüren Louis Spohrs, die bei Ries & Erler (Berlin) im Erscheinen begriffen ist.

## Spohr, Sinfonien Nr. 1 & 6, Overtüre op. 12

Als der 27jährige Louis Spohr im März 1811 an die Komposition seiner ersten Sinfonie ging, hatte er bereits eine steile Karriere hinter sich. Er war zum Shootingstar am deutschen Geigerhimmel geworden. Noch 1804 war er weithin unbekannt, ein junger zweiter Violinist in der Hofkapelle des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel. Doch zwei Konzerte im Leipziger Gewandhaus im Dezember 1804, in denen er u.a. seine Violinkonzerte d-Moll op. 2 und e-Moll WoO 10 spielte, gewannen ihm das Wohlgefallen des wortgewaltigen Rezensenten Friedrich Rochlitz (1769–1842), damals Herausgeber der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Ohne Umschweife zählte Rochlitz in seiner Konzertkritik den ihm vorher völlig unbekanntem jungen Virtuosen „unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler“, und über dessen Kompositionen schrieb er: „Seine Concerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind [...], sowohl in Hinsicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Hinsicht auf Strenge und Gründlichkeit.“ Nunmehr eilte Spohr ein exzellenter Ruf voraus, und nicht zuletzt die gute Presse war dafür verantwortlich, dass er zum 1. Oktober 1805 zum Konzertmeister der Hofkapelle von Herzog August Emil Leopold von Sachsen-Gotha berufen wurde. In Gotha lernte er die begabte Harfenistin und Pianistin Dorette Scheidler kennen, die er am 2. Februar 1806 heiratete. Der Herzog gewährte ihm und seiner Gattin großzügige Urlaubsregelungen, so dass Spohr durch Konzertreisen im Herbst 1807 und im Herbst 1809 seinen Ruf als Komponist und Interpret festigen konnte.

In Gotha suchte er auch das Spektrum der von ihm gepflegten Kompositionsgattungen zu erweitern. Mit der **Overtüre c-Moll op. 12** entstand im Juli 1806

sein erstes reines (nicht-konzertantes) Orchesterwerk; über einige Erfahrung im Orchestersatz dürfte er jedoch bereits verfügt haben, wenn man berücksichtigt, dass er bis dahin schon sieben Violinkonzerte (opp. 1, 2, 7 und 10; WoO 9, 10 und 12) sowie eine Concertante für Violine und Violoncello (WoO 13) komponiert hatte. Vom Typus her eines jener zur damaligen Zeit neuartigen Orchesterwerke, welche die zu lang gewordenen Sinfonien als Eröffnungstück eines öffentlichen Konzerts ersetzen sollten, erprobte Spohr hier bereits Techniken, die er in späteren Werken zur Vollendung bringen sollte: die Charakterisierung der langsamen Einleitung durch langsam fortschreitende Akkorde und raumgreifend den Orchesterambitus durcheilende 32stel-Läufe (Track 9, ab 0'29), die auch die Eröffnung seiner 1. Sinfonie bestimmen, oder der formale Kunstgriff, anstatt einer Durchführung den Schlussteil der langsamen Einleitung, von der Notation her ins Allegro-Tempo versetzt, zu rekapitulieren (3'02), wie er es auch im Kopfsatz seiner 3. Sinfonie (1828) macht.

Im Frühjahr 1810 fragte Georg Friedrich Bischoff (1780–1841), Kantor im nordthüringischen Frankenhäusen, bei ihm an, ob er nicht die musikalische Leitung des von ihm, Bischoff, in seiner Heimatstadt organisierten Musikfestes übernehmen wolle; Spohr willigte ein, und der Erfolg dieses ersten großen Musikfestes auf deutschem Boden, an dem über 200 Sänger und Instrumentalisten aus den umliegenden Residenzen und Städten beteiligt waren, wurde auch Spohrs Geschick als Dirigent zugeschrieben. Bischoff war offenbar von dem Gelingen seiner Unternehmung und den Leistungen Spohrs so beeindruckt, dass er für 1811 gleich ein zweites Musikfest plante und Spohr erneut einlud. Diesmal sollte der junge Gothaer Konzertmeister nicht nur die musikalische Leitung übernehmen, sondern auch die für das Eröffnungskonzert am 10. Juli 1811 vorgesehene

Sinfonie komponieren, eine Aufgabe, der er sich „sogleich mit großer Begeisterung“ widmete, wie er in seinen *Lebenserinnerungen* schreibt. Die Uraufführung der **Sinfonie Nr. 1 Es-Dur op. 20** erfolgte noch vor der Präsentation auf dem Musikfest am 12. Mai 1811 im Leipziger Gewandhaus. Wieder zeigte sich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* angetan von Spohrs Werk; in seiner Besprechung der Aufführung spart er nicht mit Lob, macht aber auch auf die Ansprüche aufmerksam, die das Werk an Ausführende und Publikum stellt:

„Spohrs neue (noch ungedruckte) Symphonie erregte die Theilnahme und Bewunderung aller ernsthaften Kunstfreunde. Wir stellen sie nicht nur weit höher, sowohl in Erfindung als in Ausarbeitung, als alles, was wir von Orchester-Musik dieses Meisters kennen: sondern gestehen auch, dass wir in einigen Jahren kaum ein neues Werk dieser Gattung gehört haben, welches so viel Neuheit und Eigenthümlichkeit, ohne Bizarrerie und Affectation, mit so viel Reichthum und Gründlichkeit, ohne Künsteley und Schwulst, darlegte, als eben dies. Man kann ihm ohne alle Bedenken voraussagen, es werde, ist es gedruckt, ein Lieblingsstück aller grossen und geschickten Orchester, aller ernstesten und gebildeten Zuhörer; beyder aber bedarf es.“

Ambrosius Kühnel, Inhaber des später mit dem Namen C. F. Peters verbundenen „Bureau de Musique“ in Leipzig und Spohrs damaliger Hauptverleger, nahm des Werk in Verlag; es erschien Ende August oder Anfang September 1811 im Druck. Spohr widmete es nicht etwa Bischoff, dem er den Auftrag verdankte, sondern, wie das Titelblatt des Stimmdrucks in französischer Sprache bekundet, „den Herren Direktoren des Großen Konzerts zu Leipzig“<sup>1</sup>. Spohr erwies damit sowohl seinem Förderer Rochlitz, der Mitglied der Konzertdirektion war, als auch dem Orchester, das ihm zum

überregionalen Durchbruch verholten hatte, seine Reverenz. Rochlitz seinerseits erwiderte die Freundschaftsgeste, indem er die Rezension des Stimmdrucks seinem fähigsten Mitarbeiter, dem damals als Schriftsteller noch weithin unbekanntem E.T.A. Hoffmann (1776–1822), anvertraute und dieser Rezension, die am 27. November und am 4. Dezember 1811 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien, die für die Besprechung von Orchesterwerken ungewöhnliche Ausdehnung von 16 Spalten einräumte. Gleich am Beginn seiner Rezension fasst Hoffmann konzis zusammen, wie die Sinfonie von Spohr seiner Ansicht nach einzuschätzen sei:

„Die Symphonie ist in einem gehaltvollen Style geschrieben, mit Kenntnis des Effects instrumentirt und in ihren Theilen gut geordnet. Ungeachtet des Bestrebens nach dem starken, kräftigen Ausdruck, welches nicht selten hervorbricht, hält sie sich mehr in den Schranken des Charakters von ruhiger Würde, den schon die gewählten Themata in sich tragen und der dem Genius des Componisten mehr zuzusagen scheint, als das wilde Feuer, welches in Mozartschen und Beethovenschen Symphonien wie ein Strom daher braust. Schon deshalb sind die Themata mehr angenehme Melodien, als bedeutungsvolle Gedanken, tief in das Gemüth der Zuhörer eindringend, welches bey jenen Componisten, und auch bey Haydn, so sehr der Fall ist.“

Zu Recht setzt Hoffmann Spohrs Musik von der Beethovens ab; Spohr widerstrebte eine Ästhetik des Dramatischen, der heftigen Gegensätze und des tonikaseligen Jubels, Eigenschaften, welche die von Hoffmann knapp anderthalb Jahre zuvor enthusiastisch rezensierte 5. Sinfonie von Beethoven kennzeichnen. In seinem Tagebuch kritisierte Spohr Beethovens Fünfte heftig, und komponierte mit seiner eigenen dritten Sinfonie in c-Moll von 1828 ein Werk, das als Gegenentwurf zu

Beethovens Fünfter gesehen werden kann: Keine Brüche und schroffen Kontraste, sondern lange Entwicklungslinien beherrschen das Werk; jeder harmonische Wechsel ist durch Zwischendominanten sorgsam vorbereitet. Die Kunst macht, wie die Natur, keine Sprünge, so könnte man Spohrs ästhetisches Credo zusammenfassen, ein Ideal, das Spohr in der Musik Mozarts verwirklicht fand. Insofern ist Spohrs Verhältnis zu Mozart – entgegen der generalisierenden Behauptung Hoffmanns – ganz anders gelagert als das zu Beethoven, ja man kann sogar behaupten, dass sich Spohr manches Werk Mozarts direkt zum Vorbild genommen hat. Im Falle von Spohrs erster Sinfonie ist als Modell für den im Gebiet der Sinfonik noch unerfahrenen Komponisten unschwer Mozarts Sinfonie Nr. 39 Es-Dur KV 543 auszumachen, die übrigens kurz zuvor bereits dem 1810/11 komponierten sinfonischen Erstlings (Es-Dur op. 6, **cpo** 999 889–2) von Spohrs damaligem Kasseler Violinisten-Kollegen Friedrich Ernst Fesca (1789–1826) Pate gestanden hatte (diese kann Spohr zum Zeitpunkt der Komposition seiner Ersten aber unmöglich gekannt haben).

Ähnlichkeiten zwischen Spohrs erster und Mozarts drittletzter Sinfonie lassen sich vor allem in den ersten beiden Sätzen finden: In beiden Fällen folgt im Kopfsatz der Langsamen Einleitung im feierlichen Charakter ein beschwingtes Allegro im für Eröffnungssätze ungewöhnlichen 3/4-Takt. Bei beiden Komponisten ist das Hauptthema eher lyrischen Charakters, periodisch regelmäßig gefügt und melodisch von Dreiklangssprüngen geprägt; das Seitenthema entfaltet bei Mozart wie bei Spohr einen vorwärts schreitenden Duktus, bei Mozart als „walking bass“ im Viertelabstand unter anfangs taktlangen, dann sich den Viertelschritten anpassenden Melodietönen, bei Spohr als regelrechter Marsch mit scharf profiliertem, punktiertem Rhythmus. Im zweiten

Satz, in beiden Fällen im 2/4-Takt und in As-Dur, ist es vornehmlich die Dominanz eines rhythmischen Musters (die zweimalige Folge von punktierter 16tel und 32stel), die eine Verbindung zwischen Mozart und Spohr herstellt. Bezeichnend sind aber auch die Unterschiede, in denen deutlich wird, dass Spohr nicht einfach nur Mozart nachzueifern trachtet, sondern dessen Musiksprache nach Maßgabe der eigenen ästhetischen Prinzipien weiter entwickeln will. So ergibt sich beim Vergleich der beiden strukturell so ähnlichen Kopfsatz-Hauptthemen, dass Spohr die Dreiklangsmelodik seines Themas mit Zwischendominanten und Vorhalten harmonisch bereichert und mit imitatorischen Wendungen satztechnisch erweitert (Track 1, ab 1'53). Auch die motivisch-thematische Stringenz erscheint gegenüber Mozart gesteigert: Während bei letzterem der überleitende Tutti-Block motivisch unspezifisch bleibt, wird der entsprechende Formteil bei Spohr von einem Motiv beherrscht (2'14), das dem Nachsatz des Hauptthemas entstammt und dort die imitatorischen Wendungen einleitet (1'57). Nach Erklängen des marschartigen Seitenthemas (3'11) bestimmt es mit seinem charakteristischen Dreiachtel-Auftakt den Beginn der Schlussgruppe (3'39), bevor die (zu wiederholende) Exposition mit der Wiederaufnahme des Hauptthemenkopfes endet (4'04). In der Durchführung wird die motivisch-thematische Stringenz erneut mit kontrapunktischer Satztechnik verbunden: Nachdem ein einleitender Abschnitt die charakteristische Schlussgruppenfigur aufgenommen hat (7'49), beginnt ein Fugato mit acht Einsätzen (8'10), erst in dreitaktigem, dann in zweitaktigem Abstand, dem der Hauptthemenkopf als Fugensubjekt und die charakteristische Nachsatz-Figur mit den drei Achteln als Kontrasubjekt dient. Engführungen des charakteristischen Nachsatz-Motivs führen unter beständiger Ausdünnung des musikalischen Satzes zur

Reprise (9'03), die nahezu um den gesamten überleitenden Tutti-Bereich verkürzt ist. Beim Seitenthema (9'32) erlaubt sich Spohr eine kleine Verwirrung des Hörers: Obwohl es in der Exposition regelgerecht in der Dominanttonart B-Dur erschien, beginnt es nun nicht, wie zu erwarten, in der Tonika Es-Dur, sondern in der Durvariante der Mollparallele C-Dur und wird erst nach einer echoartig nachhallenden Version in c-Moll und einem langen Dominantorgelpunkt triumphal in der Tonika (9'59) präsentiert.

Auch der zweite Satz weist trotz gleicher Takt- und Tonart und trotz des motivischen Anklangs an Mozart durchaus Eigenständigkeit auf. Aus dem *Andante con moto* bei Mozart wird bei Spohr *Larghetto con moto*, und diese Differenz in der Satzüberschrift indiziert nicht bloß eine Änderung des Tempos, sondern der gesamten Satzkonzeption. Aus dem ausgearbeiteten Sonatensatz bei Mozart wird bei Spohr ein tendenziell intermezzohafter Satz, der um 40 Takte kürzer ist als der Mozarts, trotz einiger Binnenkadenzen und durchführungsartiger Passagen (Track 2, z.B. 1'20 oder 2'16) die Grundtonart niemals wirklich verlässt und ganz von der lyrischen Emphase des aus einem zweitaktigen Grundmotiv herauswachsenden Hauptthemas zehrt.

Im dritten und vierten Satz ist die Vorbildfunktion von Mozarts Sinfonie weniger offensichtlich. An dritter Stelle steht bei Spohr ein geschwindes Scherzo von ungewöhnlich großer Ausdehnung, bei Mozart ein gemächliches Minuetto; im Finalsatz verhält es sich genau umgekehrt: Mozart komponiert einen nahezu monothematischen Sonatensatz im *Allegro-Tempo*, während Spohr zwar ebenfalls einen Sonatensatz schreibt, ihm aber durch die zurückhaltende *Allegretto*-Vorschrift und ein in gemessenem Schritt sich präsentierendes Hauptthema (zu dem die chromatischen Windungen des Seitenthemas [Track 4, ab 1'04] trotz

gleicher Schrittrhythmik wirksam kontrastieren) einen gänzlich anderen, um nicht zu sagen finale-untypischen, geradezu archaischen Charakter gibt. E.T.A. Hoffmann vertrat in seiner Rezension dann auch die Meinung, den Satz kennzeichne „etwas Hupfendes, welches dem Charakter der Symphonie, wie er im ersten Satz angegeben wurde, nicht entspricht“ und hielt ihn für „weniger bedeutend, als das erste Allegro“.

Das Jahrzehnt nach Vollendung seiner ersten Sinfonie kann man als Spohrs Reise-Jahrzehnt kennzeichnen: In Gotha blieb er bis Ende 1812; dann reiste er nach Wien, wo er von Februar 1813 bis März 1815 Orchesterdirektor des Theaters an der Wien war; im Oktober weilt er beim 3. Musikfest in Frankenhausen. In den nächsten beiden Jahren findet man ihn ununterbrochen auf Reisen, Konzerte in Süddeutschland, der Schweiz und Italien gebend. Erst zum 1. Dezember 1817 nimmt er wieder eine feste Stellung an, als Operndirektor in Frankfurt/Main. Doch das Frankfurter Engagement bleibt auch nur ein Intermezzo, ab August 1819 ist er wieder auf Reisen, weilt in der ersten Jahreshälfte 1820 in London (wo er seine zweite Sinfonie d-Moll op. 49 komponiert und zur Uraufführung bringt), während er den Jahreswechsel 1820/21 in Paris verbringt. Im Herbst 1821 lässt er sich für kurze Zeit in Dresden nieder, geht aber mit Jahresbeginn 1822 als Hofkapellmeisters Kurfürst Wilhelms II. von Hessen-Kassel nach Kassel – seine Lebensstellung, die er bis zu seiner Pensionierung im November 1857 inne hält. In den ersten Kasseler Jahren widmet sich Spohr primär der Komposition großer Vokalwerke: die Opern „Jessonda“ WoO 53 und „Der Berggeist“ WoO 54 sowie das Oratorium „Die letzten Dinge“ WoO 61 entstehen in den Jahren 1823–26.

Ab 1828 (vielleicht nicht zufällig unmittelbar nach Beethovens Tod) wendet er sich nach achtjähriger Absti-

nenz wieder der Gattung Sinfonie zu: Von 1828 bis 1837 komponiert er seine Sinfonien Nr. 3–5, und im Sommer 1839 schließlich folgt sein sechstes Werk der Gattung, die von ihm so bezeichnete „**Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte**“. Ohne eigentlichen Auftrag geschrieben kam es Spohr doch sehr gelegen, dass die Londoner *Philharmonic Society* während seines Aufenthaltes in England im September 1839 bei ihm eine neue Sinfonie für die kommende Frühjahrssaison bestellte. Spohr schlug seine gerade fertiggestellte sechste Sinfonie vor, und die Gesellschaft nahm an. Freilich ahnte sie nicht, worauf sie sich eingelassen hatte: Die Sinfonie wurde bei ihrer Uraufführung am 6. April 1840 in London regelrecht ausgezischt, ein recht ungewöhnlicher Vorgang in den Annalen der *Philharmonic Society*, der innerhalb der Gesellschaft Forderungen nach einem Verbot von störenden Äußerungen des Missfallens auslöste. Auch die Kritik erwies sich (in England wie später auch in Deutschland) als wenig gnädig und sprach indigniert von „*Spohrificating of the classical masters*“. Einige Kritiker verstanden das Werk offenbar so, als habe Spohr in den drei ersten Sätzen der Symphonie die in den Satzüberschriften genannten Heroen vergangener Musikepochen im Gewande ihres eigenen Stils musikalisch übertreffen wollen; das erschien begreiflicherweise als hybride Anmaßung. Andere empfanden die ersten drei Sätze als mehr oder minder gelungene Stilimitationen, das Finale aber mit seinen grellen verminderten Septakkorden und seinem für Spohrs Verhältnisse penetranten Einsatz von Schlagzeug geradezu als böswilligen Anschlag auf die Leidensfähigkeit der Ohren. Spohr selbst nahm's gelassen und kommentierte die englischen Rezensionen im April oder Mai 1840 einem Freund gegenüber:

„Einige glaubten zu erkennen, daß ich in diesem

vierten Satz die allerneueste Schule (dort spottweise die metallne genannt) habe persifliren wollen, Andere aber, Freunde dieser Schule, fanden, daß dieser Satz klar darthun solle, daß die allerneueste Musik in ihrer Wirkung doch alles Frühere übertreffe. Da diese Widersprüche die allerneueste Musik am besten charakterisieren, so kann ich auch mit der Wirkung dieses letzten Satzes wohl zufrieden sein.“

Spohr vertritt in dieser Äußerung einen in seiner Ambivalenz sehr modernen, gewissermaßen „realistischen“ (jedenfalls antiromantischen) Kunstbegriff: Seine Musik will nicht „rühren“, emotional bewegen und mitreißen, sondern sie soll der Gegenwart einen unparteiischen Spiegel vorhalten; der Rezipient soll nicht in das von E.T.A. Hoffmann in Zusammenhang mit Beethovens 5. Symphonie beschworene „Geisterreich des Unendlichen“ entführt werden, die Musik konstituiert keine abgeschlossene Welt für sich. Vielmehr präsentiert sie dem Hörer unerbittlich und unparteiisch ein Bild des Gegenwärtigen, der Hörer wird gezwungen, sich dazu zu verhalten, sich zu entscheiden, er wird nicht überredet oder mitgerissen, sondern zur Stellungnahme angehalten. Gegenüber Felix Mendelssohn Bartholdy, der die Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus am 7. Januar 1841 geleitet und auf Spohrs Nachfrage hin sein Missfallen am Finale bekundet hatte, argumentierte Spohr ähnlich: „die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte“, habe es nicht zugelassen, „daß ich ihn anders hatte machen können“.

War der romantische Gedanke von der elementaren Eigenweltlichkeit der Musik erst einmal preisgegeben, so gehörte das Vorhaben, eine *Historische Symphonie* zu komponieren, in den 1830er Jahren in der Tat nicht zu den fernliegendsten Sujets. In dieser Zeit hatte man begonnen, in sogenannten *Historischen Konzerten* nicht nur Werke mit einer ununterbrochenen Auf-

führungstradition aufzuführen, sondern auch Produkte älterer Zeiten, Werke Bachs und Händels etwa, die in den Archiven schlummerten. Mendelssohns Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* im Jahr 1829 war im deutschsprachigen Bereich die Initialzündung. Umfasste ein solches Konzert mehrere Werke, so war die Reihenfolge in der Regel chronologisch arrangiert, also genauso wie Spohr in seiner Sinfonie verfährt. In Leipzig beispielsweise hatte der mit Robert Schumann befreundete Komponist Christian Gottlieb Müller (1800–1863) bereits 1835 ein Konzert mit dem Titel „Charakteristik der deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts“ arrangiert, dessen Programmfolge mit Kompositionen von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven ziemlich genau der Abfolge der ersten drei Sätze in Spohr Sinfonie entsprach. Mendelssohn institutionalisierte ab 1838 bekanntlich die „*Historischen Konzerte*“ im Repertoire des Leipziger Gewandhauses. Spohr debattierte zur Jahreswende 1838/39 – also ein halbes Jahr vor Komposition seiner Sinfonie – mit seinem Freund Wilhelm Speyer die Möglichkeiten für die Programmgestaltung eines solchen Konzerts in Frankfurt/Main, und im Februar 1839 hatte er mit seinem dritten Violin-Concertino a-Moll op. 110 mit dem Titel „*Sonst und Jetzt*“ einen ersten kompositorischen Versuch zur Aneignung von Musikstilen der Vergangenheit unternommen. Freilich ging er in der Sinfonie weiter. Denn im Concertino gab es keine Satzüberschriften, die einzelne Abschnitte des Werks konkreten Stilen und Perioden zuordneten, sondern mit den zwei Sätzen des Werkes („*Tempo di Minuetto*“ und „*Vivace*“) lediglich zwei Ausdruckscharaktere, die zwanglos einem nicht näher lokalisierten „*Sonst*“ und einem ebenso wenig präzisierten „*Jetzt*“ zugeordnet werden konnten. Die Sinfonie hingegen gewinnt durch die präzisen Satzüberschriften einen demonstrativen, fast didaktischen

Charakter, der zwangsläufig Anlass gibt zu Diskussionen darüber, inwieweit die Überschriften der erklingenden Musik (oder umgekehrt) adäquat seien.

Konkrete Modelle sind vor allem für die ersten beiden Sätze benannt worden. Für den ersten Satz in dreiteiliger Bogenform (A-B-A') stehen die in der Satzüberschrift angesprochenen Bach und Händel tatsächlich Pate: Im nach einer siebentaktigen Einleitung fugiert einsetzenden A-Teil (Track 5, 0'39) die C-Dur-Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846) und im „Pastorale“ überschriebenen B-Teil (2'15) die Anfangsmelodie der Sopranarie „*He shall feed His flock*“ aus Händels „*Messiah*“. Doch in beiden Fällen sind die Ähnlichkeiten nicht von der Art, dass man von direkten Zitaten oder Entlehnungen sprechen könnte, sondern es handelt sich eher um die Übernahme bestimmter Thementypen, deren Kenntnis Spohr beim Publikum voraussetzen zu können glaubte.

Im (dem Modell eines Sonatensatzes ohne Durchführung folgenden) zweiten Satz (Es-Dur, 6/8-Takt) hat sich Spohr primär auf Mozart bezogen, im Anfangsthema auf das im Zusammenhang mit der 1. Sinfonie bereits erwähnte *Andante con moto* aus Mozarts Sinfonie Es-Dur KV 543 mit seinem Motiv der sich stufenweise höher schraubenden Folge von punktierter 16tel und 32stel (Track 6, deutlich ab 0'09). Und das Seitenthema (1'41) mutet an wie eine freie Umkehrung des entsprechenden Themas aus dem langsamen Satz der Sinfonie D-Dur KV 504. Doch auch hier sollen die Anklänge weniger das Muster herbeizitieren, sondern vielmehr die Aura des Vergangenen heraufbeschwören. Spohr sei es darum gegangen, wie der Musikwissenschaftler Klaus Hortschansky es ausdrückt, „die *Ton-sprache der jeweiligen ‚Periode‘ anklingen zu lassen, ohne eine Stilkopie zu liefern*“. Denn Spohr verleugnet in beiden Sätzen keineswegs die Zeit, in der sie entstan-

den: Im ersten Satz deutet schon die vielfältige und gelegentlich chromatische Verwendung der beiden Hörner darauf hin; auch die für Spohr so typischen Zwischendominanten und chromatischen Durchgangstöne fehlen nicht. Im zweiten Satz ist es die – verglichen mit Mozart – strengere motivische Ökonomie: Das erwähnte punktierte Motiv durchdringt den ganzen Satz, und die gleichmäßige Achtelbewegung des Seitenthemas bleibt nur eine kurze Episode.

Für das Scherzo à la Beethoven lassen sich keine konkreten Muster benennen, es sei denn man sieht die solistische Verwendung der Pauken am Beginn im eintaktigen Paukeneinwurf des Scherzos aus der 9. Sinfonie vorgeprägt. Auch hier liegt der Bezug zur thematisierten Epoche eher in der Übernahme des Typus als in konkreten Zitaten: Schließlich ist die Übernahme des Scherzos im schnellen Tempo (an Stelle eines gemäßigten Menuetts) in den sinfonischen Zyklus ein Werk Beethovens gewesen. Doch mehr als in den Sätzen zuvor wird deutlich, dass Spohr darum bemüht ist, das Muster Beethoven mit dessen eigenen Mitteln zu überbieten: Der ganze Satz baut motivisch-thematisch auf dem achttaktigen Hauptthema auf, selbst das Trio – bei Beethoven zumeist der Ort pastoraler oder idyllischer Beschaulichkeit vor der Wiederkehr des Scherzos – wird in die thematische Arbeit mit einbezogen, und in der großformalen Gestaltung des Satzes lassen sich die Umrisse einer – Beethoven an dieser Stelle eher fremden – Sonatenform erkennen: Das Thema des Trios, eine Durvariante des Scherzo-Themas (Track 7, 2'08), könnte man als Seitenthema auffassen, und die Scherzo-Reprise (4'07), die mit 137 Takten Ausdehnung 53 Takte länger ist als der Scherzo-Teil am Beginn, erschiene unter dieser Prämisse als Kombination von Durchführung und Sonatensatz-Reprise.

Obwohl das Finale laut Überschrift die Epoche um

1840 darstellen soll, lässt sich für seinen grellen Beginn ein Vorbild ausmachen, das über ein Jahrzehnt älter ist: Der Beginn der Ouvertüre von Daniel-François-Esprit Aubers 1828 uraufgeführter Oper *La Muette de Portici*. Formal handelt es sich um einen regulären Sonatensatz, freilich mit demonstrativ kurzatmiger und motivisch unprofiliertes Haupt- und Seitensatzthematik, wobei die den Satz bestimmenden Motive und die formalen Funktionen entkoppelt sind: Haupt- und Seitenthema (Track 8, 1'03 in der ‚falschen‘ Tonart F-Dur; 1'17 in der dominante D-Dur) werden gleichermaßen von gegensätzlichen Motiven und Themenfragmenten bestimmt, vom im Satzverlauf immer wieder zitierten *ff*-Aufschrei mit Becken und großer Trommel mit anschließendem Abfall in Triolenbewegung wie von einem harmonisch statischen Sprungmotiv in Achtel- oder durch Pausen zerteilter 16tel-Bewegung mit anfänglichem Triller.

Was die Sinfonie als Ganze betrifft, so hat sicherlich Robert Schumann in seiner Rezension der Leipziger Erstaufführung des Werkes das prekäre Verhältnis von objektiver Verbindlichkeit des historischen Musters und subjektiver Individualität der Musiksprache Spohrs am präzisesten und zugleich anschaulichsten auszudrücken gewusst:

„So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Aeußere, die Formen verschiedener Style zu fügen angeschickt; im Uebrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigenthümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur ausgezeichnete sich nirgends leichter verräth, als wenn er sich maskirt.“

Bert Hagels

## NDR RADIOPHILHARMONIE

Seit ihrer Gründung im Jahre 1950 gehört die NDR Radiophilharmonie zu den anerkanntesten Klangkörpern der deutschen Orchesterlandschaft, dessen Profil durch ein außergewöhnlich breitgefächertes Repertoire geprägt wird.

In Hannover gestaltet die NDR Radiophilharmonie verschiedene Abonnementsreihen. In der Saison 2005/2006 fiel bei der NDR Radiophilharmonie neben zusätzlichen Konzertangeboten für Kinder und Jugendliche – darunter das sogenannte „Zwergen-Abo“ für Kinder ab drei Jahren – der Startschuss für zwei gänzlich neue Konzertreihen: Im „Ring Barock“ setzt sich die RP nun gemeinsam mit Experten für Alte Musik mit stilistischen und technischen Fragen der historischen Aufführungspraxis auseinander.

Unter ihrem zweiten Namen »NDR Pops Orchestra«, unter dem das Ensemble auf der EXPO 2000 in gemeinsamen Konzertprojekten mit Herbert Grönemeyer, Patricia Kaas oder Bobby McFerrin für viel Aufmerksamkeit sorgte, gestaltet das Orchester nun auch einen eigenen »Ring Pops«. Ungewöhnliche Programme mit Stars wie Ute Lemper oder Dominique Horwitz führen seither auch klassik-unerfahrene Zuschauerkreise in den Konzertsaal.

Daneben ist das Orchester regelmäßig bei den großen deutschen Musikfestivals zu Gast und unternimmt Konzertreisen im In- und Ausland. Letzte Reisen führten es nach Spanien, Wien, Zagreb, Budapest und Brasilien. 2004 und 2006 fuhr die NDR Radiophilharmonie nach Japan und bekam umgehend eine Wiedereinladung für das Jahr 2009.

Nach Chefdirigenten wie Willy Steiner, der die Radiophilharmonie ganze 25 Jahre leitete, Bernhard Klee, Zdenek Macal und Aldo Ceccato folgte im Okto-

ber 1998 der Japaner Eiji Oue als neuer Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie – der Beginn einer äußerst erfolgreichen Zusammenarbeit. Zu einem herausragenden Projekt wurde insbesondere der »NDR Musiktag Hannover«, der es sich zum Ziel macht, Musik an ungewöhnliche Orte im gesamten Stadtgebiet Hannovers zu bringen. Ein besonderes Erlebnis, das nicht nur vom gängigen Konzertpublikum begeistert angenommen wurde und seit 2002 regelmäßig alle zwei Jahre stattfindet.

Seit der Saison 2009/2010 ist Eivind Gullberg Jensen Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie. Zu den Höhepunkten seiner überaus erfolgreichen ersten Saison als Chefdirigent des Orchesters zählt die Einführung des Ring C, einer Konzertreihe bei der Jensen vor allem junge Künstler als Solisten auf dem Podium in Hannover präsentiert.

Bisher führten ihn und die NDR Radiophilharmonie Tourneen nach Österreich, Italien, Norwegen, Brasilien, Frankreich und Argentinien.

### Howard Griffiths

[www.howardgriffiths.ch](http://www.howardgriffiths.ch)

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit der Saison 2007/08 ist er Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters und hat 2009 seinen Vertrag um weitere drei Jahre verlängert. Howard Griffiths lebt seit 1981 in der Schweiz.

Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese

Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Howard Griffiths tritt weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern auf: dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Radios, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Warschauer Philharmonie, das Sinfonieorchester Basel, die London Mozart Players, das Orquesta Nacional de España, verschiedene Rundfunkorchester in Deutschland: das WDR-Sinfonieorchester, die NDR-Radiophilharmonie und die Deutsche Radiophilharmonie, sowie das Polnische Kammerorchester, das English Chamber Orchestra und die Northern Sinfonia.

Howard Griffiths ist immer wieder für neue, außergewöhnliche Projekt zu begeistern: so führte er mit dem Sinfonieorchester Basel Gustav Mahlers 8. Sinfonie, die „Sinfonie der Tausend“ mit über tausend Mitwirkenden auf; mit verschiedenen Orchestern zusammen entstanden erfolgreiche Crossover-Projekte etwa mit Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öçal oder Abdullah Ibrahim; mit großem Erfolg dirigierte er mit dem ZKO die Original-Musik zu Filmen von Charles Chaplin live zur Film-Projektion auf Großleinwand. Zudem ist Howard Griffiths seit mehreren Jahren Künstlerischer Leiter der Pocket Opera Zürich, die mit jeder ihren Produktionen (z.B. mit Operetten von Gilbert & Sullivan) große Erfolge feiert.

Mehr als achtzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke zeitgenössischer schweizer und türkischer Komponisten sowie Ersteinstrumente von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seine Aufnahmen aller acht

Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit grosses Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift Classic CD wählte Griffiths' Einspielung von Werken von Gerald Finzi als „Klassik-CD des Jahres“ in dieser Kategorie. Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wiewie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Abgesehen von der Zusammenarbeit mit renommierten Solisten und Orchestern ist Howard Griffiths äußerst engagiert in der Unterstützung und Förderung junger Musikerinnen und Musiker. Dies spiegelt sich in seiner Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen „New Year's Honours List“, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum „Member of the British Empire“ (MBE) ernannt.

### About this New Edition

With the present SACD **cpo** continues its complete recording of the symphonies and concert overtures of Louis Spohr. This first complete edition will include some world-premiere recordings.

The recordings are based on the new critical editions of the symphonies and concert overtures edited by Bert Hagels and currently in the process of publication.

Bert Hagels

Translated by Susan Marie Praeder

### Louis Spohr Symphonies Nos. 1 and 6 Overture op. 12

When the twenty-seven-year-old Louis Spohr began composing his first symphony in March 1811, he could already look back on a highly successful career. He had become the shooting star of the German violinist skies. In 1804 he had still been largely unknown, a young second violinist in the court orchestra of Duke Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel. But then two concerts in Leipzig's Gewandhaus in December 1804 during which he performed works including his Violin Concertos in D minor op. 2 and E minor WoO 10 brought him a favorable response from the mighty musical wordsmith and reviewer Friedrich Rochlitz (1769–1842), who was then the editor of Leipzig's *Allgemeine musikalische Zeitung*. In his concert review Rochlitz did not mince his words; he immediately ranked the young virtuoso who had previously been completely unknown to him »among the most outstanding violinists now living.« And of his compositions he wrote, »His concertos number among the most beau-

tiful in existence [...], both with respect to invention, soul, and appeal and in view of strictness and thoroughness.« From then on an excellent reputation was awaiting Spohr everywhere he went, and the favorable press enjoyed by him was not least responsible for his appointment to the post of concertmaster of the court orchestra of Duke August Emil Leopold von Sachsen-Gotha on 1 October 1805. In Gotha he met the gifted harpist and pianist Dorette Scheidler, whom he married on 2 February 1806. The duke granted Spohr and his wife generous vacation privileges, and, as a result, Spohr was able to consolidate his reputation as a composer and interpreter with concert tours during the autumn months of 1807 and 1809.

In Gotha Spohr also sought to broaden the spectrum of the compositional genres cultivated by him. The **Overture in C minor op. 12** composed in July 1806 was his first purely orchestral work (not involving a composition of concertante character). He nevertheless must have already had some experience in orchestral writing – in view of the fact that he had already written seven Violin Concertos (opp. 1, 2, 7, and 10; WoO 9, 10, and 12) and a Concertante for Violin and Violoncello (WoO 13). The overture was in its type one of the novel orchestral works of the time and was supposed to replace the symphonic compositions (which had become too long) as the opening piece of a public concert. Here Spohr already tested techniques that he would carry to perfection in his later works: the characterization of the slow introduction with slowly progressing chords and thirty-second runs hurrying over the orchestral gamut (Track 9, from O'29), with such runs also marking the opening of his first symphony, or the formal feat of recapitulating, instead of having a development section, the closing segment of the slow introduction, in its notation transferred to allegro tempo

(3'02), such as he also does in the first movement of his third symphony (1828).

In the spring of 1810 Georg Friedrich Bischoff (1780–1841), the choirmaster in Frankenhausen in Thuringia's north, asked Spohr if he might be willing to take over from him the post of music director of the music festival organized in his (Bischoff's) hometown. Spohr agreed, and the success of this first major music festival within Germany's borders, in which over two hundred singers and instrumentalists from nearby residences and cities participated, was also attributed to Spohr's skill as a conductor. Bischoff was evidently so impressed by the success of his undertaking and Spohr's accomplishments that he immediately planned a second music festival for 1811 and again invited Spohr. This time the young Gotha concertmaster was not only to serve as music director but also to compose a symphony to be performed at the opening concert on 10 July 1811 – a task to which he »immediately« devoted himself »with great enthusiasm,« as he wrote in his Lebenserinnerungen. The premiere of the **Symphony No. 1 in E flat major op. 20** was held in the Gewandhaus in Leipzig on 12 May 1811, even prior to its presentation at the music festival. Rochlitz again manifested his pleasure with Spohr's work in the *Allgemeine musikalische Zeitung*; in his review of its performance he was not sparing in his praise, but he also called attention to the demands that the work placed on the performers and the public: »Spohr's new (as yet unpublished) symphony inspired the interest and admiration of all serious friends of art. We not only place it *much* higher both in invention and in elaboration than everything that we know of orchestral music by this master but also admit that we in some years have hardly heard a new work of this genre that offered so much novelty and individuality without bizarreness and affectation, with so

much richness and thoroughness, without artificiality and bombast, than precisely this one. One can without any hesitation predict for it, when it is printed, the future of a favorite piece of all large and talented orchestras, of all serious and educated listeners; but it has a need of both.«

Ambrosius Kühnel, the owner of the »Bureau de Musique« in Leipzig later linked to the name of C. F. Peters, was Spohr's main publisher at the time and accepted the work for publication, issuing it at the end of August or beginning of September 1811. Spohr dedicated the symphony not, say, to Bischoff, to whom he owed the commission, but, as the title page of the part edition states in French, »à Messieurs les Directeurs du Grand Concert à Leipzig« (to the messieurs directors of the Grand Concert in Leipzig). Spohr thus expressed his gratitude both to his supporter Rochlitz, who was a member of the board of concert directors, but also to the orchestra, which had helped him to obtain a breakthrough beyond the immediate region. For his part, Rochlitz returned this gesture of friendship by entrusting the review of the part edition to his most capable colleague, E. T. A. Hoffmann (1776–1822), who at the time was largely unknown as a writer, and by allotting sixteen columns to the review, an usual length for the review of an orchestral work, on its appearance on 27 November and 4 December 1811 in the *Allgemeine musikalische Zeitung*. Right at the beginning of his review Hoffmann concisely summed up how in his opinion Spohr's symphony was to be assessed: »The symphony is written in a substantial style, instrumented with knowledge of effect, and finely ordered in its parts. Regardless of its striving for strong, powerful expression, which not rarely bursts forth, it maintains itself more within the limits of the character of quiet dignity, which the chosen themes bear in themselves and which

seems to appeal more to the composer's genius than the wild fire which roars like a storm in the symphonies of Mozart and Beethoven. Already for this reason the themes are more pleasant melodies than highly meaningful ideas penetrating deep into the spirit of the listeners, which in those composers and also in Haydn is so very much the case.«

Hoffmann rightly distinguished Spohr's music from that of Beethoven; Spohr opposed an aesthetic of the dramatic, of violent opposition, and of tonic-blissful jubilation, qualities marking Beethoven's fifth symphony, which had been enthusiastically reviewed by Hoffmann a little less than a year and a half before. Spohr heaped criticism on Beethoven's Fifth in his journal, and in his own C minor third symphony in 1828 composed a work than can be seen as a counterdesign to Beethoven's Fifth: no breaks and abrupt contrasts but long developmental lines dominate the work; each harmonic shift is carefully prepared by interdominants. Art makes, as nature, no leaps – it is thus that one might sum up Spohr's aesthetic creed, an ideal that he found realized in Mozart's music. In this respect Spohr's relation to Mozart – contrary to Hoffmann's generalized opinion – is very differently situated than his relation to Beethoven; yes, one might even claim that Spohr took many a work by Mozart as his direct model. In the case of Spohr's first symphony Mozart's Symphony No. 39 in E flat major KV 543 can without difficulty be identified in its function as a model for composers still inexperienced in the field of symphonic music. It should also be mentioned that the same symphony by Mozart had served this function for the first symphony (E flat major op. 6, 1810/11, *cpo* 999 889–2) of Spohr's then Kassel colleague Friedrich Ernst Fesca (1789–1826) – though this work cannot possibly have been known to Spohr when he was writing his own first symphony.

Similarities between Spohr's first symphony and Mozart's third-last symphony can be found above all in the first two movements. In both cases the slow introduction of solemn character in the first movement is followed by an animated allegro 3/4 time, an unusual meter for opening movements. In both composers the first theme tends toward lyrical character, is constructed with periodic regularity, and is marked melodically by chordal leaps. In Mozart and in Spohr the second theme unfolds a forward-striding pace – in Mozart as a »walking bass« in quarter intervals amid melody tones initially extending for a measure and then adapting themselves to the quarter steps, in Spohr as a genuine march with a sharply profiled, dotted rhythm. In the second movement, in both cases in 2/4 time and in A flat major, it is primarily the dominance of a rhythmic model (the twofold sequence of dotted sixteenth and thirty-second notes) that forges a link between Mozart and Spohr. The differences are also important, and in them it becomes clear that Spohr not only endeavored to emulate Mozart but also had as his aim the further development of Mozart's musical language in keeping with the standard of his own aesthetic principles. The comparison of the two structurally so very similar primary themes of the first movement, for example, shows that Spohr harmonically enriches the chordal melodic structure of his theme with interdominants and suspensions and extends them in compositional technique with imitative elements (Track 1, from 1'53). The motivic-thematic strictness also seems to have been intensified when compared to Mozart: while in Mozart the transitional tutti block remains motivically unspecific, the corresponding formal unit in Spohr is dominated by a motif (2'14) derived from the consequent phrase of the main theme and introducing the imitative elements there (1'57). After the presentation of the marchy secondary

theme (3'11) it marks the beginning of the closing group (3'39) with its characteristic 3/8 incipit before the exposition (to be repeated) concludes with the resumption of the head of the primary theme (4'04). In the development section the motivic-thematic strictness again is connected to a contrapuntal compositional technique: after an introductory segment has taken up the characteristic closing group figure (7'49), a fugato begins with eight entries (8'10), first at the interval of three measures, then at the interval of two measures, with the head of the main theme functioning as its fugue subject and the characteristic consequent figure with the three eighths as its countersubject. Stretto passages involving the characteristic consequent motif lead amid constant thinning of the musical texture to the recapitulation (9'03), which is abbreviated by almost the whole transitional tutti field. At the secondary theme (9'32) Spohr allows himself to confuse the listener a little: although this theme appeared as usual in the B flat major dominant key in the exposition, it now begins, not as is to be expected, in the E flat major tonic but in the C major variant of the minor parallel and is first triumphantly presented in the tonic (9'59) after a version in C minor lingering in the manner of an echo and a long dominant pedal point.

The second movement also very much exhibits independence even though it is in the same meter and key as Mozart's symphony and motivically reminiscent of him. An *Andante con moto* in Mozart becomes a *Larghetto con moto* in Spohr, and this difference in the movement heading indicates not only a change of tempo but also of the entire conception of the movement. The elaborated sonata form in Mozart becomes in Spohr a movement tending toward intermezzo character that is forty measures shorter than Mozart's movement, never really leaves the main key despite some internal cadences and development passages (Track 2,

e.g., 1'20 and 2'16), and thrives entirely on the lyrical emphasis of the main theme growing out of a second-measure elemental motif.

In the third and fourth movements the model function of Mozart's symphony is not so apparent. In the third position Spohr has a swift scherzo of unusually great extent, while in Mozart there is a leisurely minuetto. In the last movement the exact opposite is the case: Mozart composes a practically monothematic sonata form in *Allegro tempo*, while Spohr, even though he also writes a sonata form, lends it a completely different, almost archaic character, not to mention one entirely atypical of the finale through the reserved *Allegretto* prescription and a primary theme (to which the chromatic windings of the secondary theme [Track 4, from 1'04] form an effective contrast despite the same step rhythm). In his review E. T. A. Hoffmann then also was of the opinion that the movement was marked by »something hopping which does not correspond to the character of the symphony as it is indicated in the first movement« and regarded it as »less important than the first allegro.«

The decade after Spohr's completion of his first symphony may be termed his travel decade. He remained in Gotha until the end of 1812; then he traveled to Vienna, where he was the orchestral director at the Theater an der Wien from February 1813 to March 1815; in October he spent time at the third music festival in Frankenhausen. During the next two years he traveled without interruption, presenting concerts in Southern Germany, Switzerland, and Italy. It was not until 1 December 1817 that he again accepted a fixed position – as opera director in Frankfurt am Main, but this post too remained only an intermezzo. Beginning in August 1819 he again set out on journeys, spending the first half of 1820 in London (where he composed and pre-

miered his Symphony in D minor No. 2 op. 49) and the turn of the year 1820–21 in Paris. In the autumn of 1821 he settled in Dresden for a short time, but at the beginning of 1822 he moved on to Kassel as court music director to Prince Elector Wilhelm II von Hessen-Kassel – a life's position that he would hold until his retirement in November 1857. During his first Kassel years Spohr dedicated himself primarily to the composition of major vocal works; the operas *Jessonda* WoO 53 and *Der Berggeist* WoO 54 and the oratorio *Die letzten Dinge* WoO 61 were composed during 1823–26.

Beginning in 1828 (perhaps not coincidentally immediately following Beethoven's death) Spohr again turned to the symphonic genre after eight years of abstinence. From 1828 to 1837 he composed his Symphonies Nos. 3–5, and his sixth work of the genre, which he termed the **Historical Symphony in the Style and Taste of Four Different Periods**, then followed in the summer of 1839. He wrote it without a real commission, but it was very opportune for him that the London Philharmonic Society had ordered a new symphony from him for the coming spring season during his stay in England in September 1839. Spohr suggested his recently finished sixth symphony, and the society accepted. It of course could not imagine what it had let itself in for. The symphony met with a chorus of hissing at its premiere in London on 6 April 1840, and this quite unusual occurrence in the annals of the Philharmonic Society had as its consequence demands among its membership for a prohibition of disturbing expressions of displeasure. Even the critics proved (in England as well as later in Germany) to be little favorable and spoke indignantly of the »Spohrificating of the classical masters.« Some critics evidently understood the work as an attempt on Spohr's part in the first three movements of the symphony to surpass musically in the guise of



their own style the heroes of past musical epochs named in the movement headings; this appeared to be, as one may well understand, a case of hybrid presumption. Others found the first three movements to be more or less successful stylistic imitations but the finale with its glaring diminished seventh chords and in its penetrating employment – for Spohr – of percussion instruments as nothing less than a malicious assault on the suffering capacity of the human ear. Spohr himself took it in stride and commented to a friend in April or May 1840 concerning the English reviews: »Some believe that they can recognize that I in this fourth movement wanted to parody the very latest school (there by way of scorn called 'the metal school'), but others, friends of this school, found that this movement clearly should show that the very latest music in its effect indeed surpasses everything earlier. Since these contradictions characterize the very latest music very well, I too can certainly be content with the effect of this last movement.«

In this statement Spohr espouses a concept of art that in its ambivalence is very modern and to a certain extent »realistic« (or in any case antiromantic). His music does not aim at »moving,« at stirring the emotions and captivating, but it is supposed to hold up an impartial mirror to the present. The recipient is not supposed to be transported to the »spirit realm of the infinite« evoked by E. T. A. Hoffmann in connection with Beethoven's fifth symphony; the music constitutes a self-contained world all of its own. Instead it inexorably and impartially presents the listener with a picture of the present; the listener is forced to relate himself to it, to decide; he is not convinced or captivated but is called on to take a stance. Spohr argued similarly in a declaration to Felix Mendelssohn Bartholdy, who conducted the first performance in the Gewandhaus in Leipzig on 7 January 1841 and in response to a question from

Spohr had expressed his displeasure with the finale. Spohr wrote, »The task that I had set myself,« did not allow »that I might be able to make it otherwise.«

Once the romantic idea of the elemental independence and uniqueness of the musical world had been given up, the task of composing a *Historical Symphony* in fact in the 1830s did not belong to the remotest subjects. During this period musicians had begun in the so-called Historical Concerts to perform not only works with an uninterrupted performance tradition but also products of earlier period, such as the works of Bach and Handel, that had been slumbering in the archives. Mendelssohn's performance of Bach's *St. Matthew Passion* in 1829 initially got this movement underway in German-speaking Europe. If such a concert consisted of a number of works, the order of their performance was usually arranged chronologically – that is, exactly how Spohr proceeds in his symphony. In Leipzig, for example, Christian Gottlieb Müller (1800–63), a composer on friendly terms with Robert Schumann, had already in 1835 organized a concert with the title »Characteristics of the German Composers of the Eighteenth Century,« and the order of its program with compositions by Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, and Beethoven corresponded rather precisely to the order of the first three movements in Spohr's symphony. As is a well-known fact, Mendelssohn institutionalized the Historical Concerts in the repertoire of Leipzig's Gewandhaus beginning in 1838. At the turn of the year 1838–39, that is, some six months prior to the composition of his symphony, Spohr had discussed with his friend Wilhelm Speyer the possibilities for the program design of such a concert in Frankfurt am Main, and in February 1839 he had undertaken with his Violin Concertino in A minor No. 3 op. 110 entitled *Sonst and Jetzt* (Then and Now) his first compositional attempt in the discipline of the

assimilation of musical styles of the past. Admittedly, he went further than this in the symphony: there were no movement headings in the concertino assigning the various segments of the work to concrete styles and periods; instead, with the two movements of the work (»Tempo di Minuetto« and »Vivace«) there were merely two expressive characters that easily could be assigned to a »Then« not more precisely localized and to a »Now« just as little precisely indicated. In contrast, the symphony takes on a demonstrative, almost didactic character because of its precise movement headings, and this character necessarily offers occasion for discussions about the extent to which the superscriptions of the music to be heard (or the other way around) are adequate.

Concrete models have been named above all for the first two movements. Bach and Handel, to whom reference is made in the heading of the first movement, are indeed the models for the first movement in three-part symmetrical form (A-B-A'): the A part beginning in fugued style after a seven-measure introduction (Track 5, 0'39), the C major fugue from the first part of *Das Wohltemperierte Clavier* (BWV 846), and in the B part with the heading »Pastorale« (2'15), the initial melody of the soprano aria »He shall feed His flock« from Handel's *Messiah*. But in both cases the similarities are not of the kind that might allow one to speak of direct quotations or borrowings; rather, what is involved is the taking over of certain thematic types that Spohr believed that he could presume would be known to his public.

The second movement (E flat major, 6/8 time) follows the model of a sonata movement without a development section. Spohr primarily refers to Mozart – in the initial theme to the *Andante con moto* from Mozart's Symphony in E flat major KV 542 already mentioned in connection with the first symphony with its sequence of

dotted sixteenths and thirty-seconds gradually spiraling higher and higher (Track 6, clearly from 0'09). And the secondary theme (1'41) creates the impression of a free inversion of the corresponding theme from the slow movement of the Symphony in D major KV 504. Here too, however, the reminiscences are not so much intended as quotations of the model but rather as a means of evoking the aura of the past. Spohr was concerned, as the musicologist Klaus Hortschansky puts it, »to have the musical language of each 'period' sound without producing a stylistic copy.« Spohr in both movements by no means denies the times during which they were written: in the first movement the varied and occasionally chromatic employment of the two horns already hints at this; the interdominants and chromatic passing notes so typical of Spohr are also not lacking. In the second movement it is the stricter (when compared to Mozart) motivic economy: the already mentioned dotted motif pervades the entire movement, and the uniform eighth motion of the secondary theme remains only a short episode.

For the scherzo à la Beethoven no concrete models can be named unless one sees the soloistic employment of the timpani at the beginning as a preformed element derived from the one-measure timpani insert in the scherzo of his ninth symphony. Here too the reference to the thematized epoch lies more in the taking over of the type than in concrete quotations: after all, the taking over of the scherzo in the fast tempo (instead of the moderated minuet) into the symphonic cycle was an accomplishment by Beethoven. But more than in the movements before it becomes clear that Spohr is endeavoring to outdo Beethoven's model with his (Beethoven's) own means. The whole movement builds in its motivic-thematic work on the eight-measure main theme; even the trio – in Beethoven mostly the place of

pastoral or idyllic scenic beauty prior to the return of the scherzo – is included in the thematic work, and in the overall formal design of the movement the contours of a sonata form – rather foreign to Beethoven in this position – can be made out: the theme of the trio, a major variant of the scherzo theme (Track 7, 2'08), might be understood as the secondary theme, and the scherzo-recapitulation (4'07) with its 137 measures making it fifty-three measures longer than the scherzo segment at the beginning appears under these premises as a combination of the development section and the sonata-form recapitulation.

Although the finale according to its superscription is supposed to represent the epoch around 1840, for the highly impressive beginning a model can be made out that is over a decade older: the beginning of the overture of Daniel-François-Esprit Auber's opera *La Muette de Portici*, a work premiered in 1828. In its structuring it involves a regular sonata form, admittedly with demonstratively short-winded and motivically unprofiled primary and secondary thematic complexes, with the decoupling of the motifs marking the movement and the formal functions: the primary and secondary themes (Track 8, 1'03 in the »wrong« key of F major; 1'17 in the D major dominant) are likewise marked by opposing motifs and thematic fragments, by the *ff* outcry with cymbals and bass drum cited repeatedly during the course of the movement with an ensuing descent into triplet motion and by a harmonically static leap motif in eighth motion or sixteenth motion separated by rests together with an initial trill.

As far as the symphony as a whole is concerned, Robert Schumann surely most precisely and at the same time most vividly was able to express the precarious relation of the objective binding quality of the historical model and of the subjective individuality of Spohr's

musical language in his review of the Leipzig first performance of the work: »So he then also has accomplished his task as we almost expected; he has undertaken in the outer structure to join together the forms of various styles; in the rest he remains the master as we have long known him and loved him; yes, precisely the uncustomary form emphasizes his unique character even more strikingly, as if, for example, somebody distinguished by nature would nowhere reveal himself more easily than when he masks himself.«

Bert Hagels

Translated by Susan Marie Praeder

### **NDR Radio Philharmonic**

Since its founding in 1950 the NDR Radio Philharmonic has numbered among Germany's most highly esteemed orchestras. Its excellence bears the stamp of an extraordinarily broad repertoire.

The NDR Radio Philharmonic organizes a number of subscription series in Hanover. During the 2005/06 season it launched two entirely new concert series. In the Ring Barock series the Radio Philharmonic dedicates itself to stylistic and technical questions in the field of historical performance practice together with early music experts. Under its second name, the NDR Pops Orchestra, under which it gained major notice in joint concert projects with Herbert Grönemeyer, Patricia Kaas, and Bobby McFerrin at the EXPO 2000 in Hanover, the orchestra now also presents its own Ring Pops series. Unusual programs with stars such as Ute Lemper and Dominique Horwitz continue to bring audiences of limited classical experience into the concert hall. In addition, the orchestra has concert offerings for children and youth, including the *Zwergen-Abo* for children ages

three and up.

The NDR Radio Philharmonic regularly guests at the major German festivals and undertakes concert tours in Germany and to foreign countries. Most recently, it traveled to Spain, Vienna, Zagreb, Budapest, and Brazil. It traveled to Japan in 2004 and 2006 and promptly received an invitation to return in 2009.

Willy Steiner (who led the Radio Philharmonic for a total of twenty-five years), Bernhard Klee, Zdenek Macal, and Aldo Ceccato have served as principal conductors of the NDR Radio Philharmonic. Since October 1998 Eiji Oue, a native of Japan, had been the orchestra's principal conductor, with his tenure marking the beginning of an extremely successful cooperation.

Ervind Gullberg Jensen has been the principal conductor of the NDR Radio Philharmonic since the 2009-10 season. The highlights of his extraordinarily successful first season as the orchestra's principal conductor included the introduction of the Ring C, a concert series focusing on the presentation of young artists as soloists on the Hanover stage.

Thus far tours have taken Jensen and the NDR Radio Philharmonic to Austria, Italy, Norway, Brazil, France, and Argentina.

### **Howard Griffiths Conductor**

[www.howardgriffiths.ch](http://www.howardgriffiths.ch)

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has been the general music director of the Brandenburg State Orchestra since the 2007/08 season and renewed his contract for three further years in 2009. He has resided in Switzerland since 1981.

From 1996 to 2006 Howard Griffiths was the artistic director and principal conductor of the Zurich Chamber Orchestra and in every respect successfully continued its long and distinguished tradition. His work with it included extended tours in Europe, the United States, and China. The public and press reacted with enthusiasm to his work with the orchestra both in Switzerland and in foreign countries.

Howard Griffiths appears worldwide as a guest conductor with leading orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra of London, Orchestre National de France, Tchaikovsky Symphony Orchestra of the Moscow Radio, Israel Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Warsaw Philharmonic, Basel Symphony Orchestra, London Mozart Players, Orquesta Nacional de España, German radio orchestras including the WDR Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, and German Radio Philharmonic, and the Polish Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, and Northern Sinfonia.

Howard Griffiths has repeatedly shown his enthusiasm for new, extraordinary projects. For example, he performed Gustav Mahler's Symphony No. 8, the »Symphony of a Thousand,« with the Basel Symphony Orchestra and a thousand participants; successful crossover projects have been realized with artists such as Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öçal, and Abdullah Ibrahim in cooperation with various orchestras; and he conducted the original music to films by Charlie Chaplin with great success with the Zurich Chamber Orchestra in live performances during the projection of the films on a large screen. In addition, for a number of years Griffiths has been the artistic director of the Zurich Pocket Opera, which celebrates great successes with each of its productions (e.g., with operettas by Gilbert and Sullivan).

More than eighty CD recordings on various labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch, etc.) attest to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. They contain, for example, works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music of the eighteenth and nineteenth centuries. His recording of all eight symphonies by the Beethoven pupil Ferdinand Ries has earned high praise from critics around the globe. The readership of the English magazine *Classic CD* voted Griffiths' recording of works by Gerald Finzi the «Classic CD of the Year» in its category. Griffiths performs with many renowned artists including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham, and Thomas Zehetmair.

Apart from his cooperation with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths engages himself very much in the support and promotion of young musicians. This is reflected in his work with the Orpheum Foundation for the promotion of young soloists, with which he has served as artistic director since 2000.

In 2006 Howard Griffiths was named Member of the British Empire (MBE) in recognition of his contributions to music life in Switzerland on the annual «New Year's Honours List» announced on New Year's Day by Queen Elizabeth II.

## A propos de cette nouvelle édition

Avec le présent SACD, **cpo** entame une intégrale des symphonies et des ouvertures de concert de Louis Spohr. Celle-ci sera pour la toute première fois complète, et un certain nombre des œuvres y seront enregistrées en première mondiale. Les enregistrements sont basés sur la nouvelle édition critique des symphonies et ouvertures de concert de Louis Spohr réalisée par Bert Hagels, en cours de parution.

## Louis Spohr Symphonies n° 1 & 6, Ouverture op. 12

Lorsque Louis Spohr, à l'âge de vingt-sept ans, se mit à la composition de sa première symphonie, en mars 1811, il avait déjà une belle carrière derrière lui. Il était devenu l'étoile montante au firmament des violonistes allemands. En 1804 encore, il était quasiment inconnu; il n'était qu'un jeune tuitiste au pupitre des seconds violons de la chapelle de la cour du duc Karl Wilhelm Ferdinand de Brunswick-Wolfenbüttel. Mais deux concerts donnés au Gewandhaus de Leipzig au mois de décembre, au cours desquels il joua entre autres ses Concertos pour violon en ré mineur op. 2 et en mi mineur sans numéro d'opus (WoO 10), lui apportèrent la bienveillance du puissant critique Friedrich Rochlitz (1769-1842), alors éditeur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* à Leipzig. Dans sa critique du concert, Rochlitz classa sans détours le jeune virtuose, qu'il ne connaissait jusque-là ni d'Ève ni d'Adam, «parmi les meilleurs violonistes actuels», et il écrivit à propos de ses compositions: «Ses concertos figurent parmi les plus beaux qui soient [...], tant pour leur inventivité, leur âme et leur charme que pour leur rigueur et leur travail soigné». Spohr jouit donc dès ce moment d'une excellente réputation, et la bonne presse dont il faisait l'objet lui valut d'être nommé le 1<sup>er</sup> octobre 1805 premier violon solo à la chapelle de la cour du duc August Emil Leopold de Saxe-Gotha. A Gotha, il fit la connaissance de l'excellente harpiste et pianiste Dorette Scheidler, qu'il épousa le 2 février 1806. Le duc accorda à Spohr et à son épouse de généreux congés qui permirent au violoniste d'effectuer diverses tournées de concerts en automne 1807 et en automne 1809, grâce auxquelles il put consolider sa réputation de compositeur et d'interprète.

En poste à Gotha, Spohr chercha à élargir l'éventail des genres de compositions auxquels il s'adonnait. **L'Ouverture en ut mineur op. 12**, qui vit le jour en juillet 1806, fut sa première pièce purement orchestrale (non concertante). Il disposait certes déjà d'une certaine expérience dans l'écriture orchestrale, car il avait écrit sept concertos pour violon (op. 1, 2, 7 et 10; WoO 9, 10, 12) et une Concertante pour violon et violoncelle (WoO 13). L'Ouverture était alors un genre nouveau, destiné à remplacer les symphonies, devenues trop longues, comme pièce d'ouverture d'un concert public. Spohr y testa des techniques qu'il maîtriserait à la perfection dans ses œuvres ultérieures: une introduction lente caractérisée par des accords en lente progression, des traits de triples croches qui parcourent tout l'ambitus orchestral (piste 9, à partir de 0'29) comme dans l'introduction de sa Première Symphonie, ou encore l'artifice qui consiste à reprendre la section finale de l'introduction lente en lieu et place d'un développement, avec cette fois un tempo Allegro (3'02), comme il le fera dans le premier mouvement de sa Troisième Symphonie (1828).

Au printemps 1810, Georg Friedrich Bischoff (1780-1841), cantor à Frankenhäusen dans le nord de la Thuringe, demanda à Spohr s'il ne voulait pas reprendre la direction musicale du festival de musique qu'il avait lui-même créé dans sa ville natale. Spohr accepta, et le succès de ce premier grand festival de musique sur le sol allemand, auquel participèrent plus de 200 chanteurs et instrumentistes des villes et résidences avoisinantes, fut également attribué à son talent de chef d'orchestre. Bischoff fut manifestement tellement impressionné par la réussite de son entreprise et par les performances de Spohr qu'il projeta d'organiser un deuxième festival l'année suivante et invita à nouveau Spohr à y participer. Cette fois, le jeune premier violon

solo de Gotha ne devait pas seulement assurer la direction musicale, mais aussi composer pour le concert d'ouverture du 10 juillet 1811 une symphonie – tâche à laquelle il se consacra «immédiatement avec grand enthousiasme», comme il devait l'écrire dans ses Mémoires.

La création de la **Symphonie n° 1 en mi bémol majeur op. 20** eut lieu le 12 mai 1811 au Gewandhaus de Leipzig, avant même le festival de musique. Rochlitz, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, se montra à nouveau enthousiasmé par l'œuvre de Spohr; il ne fut pas avare d'éloges, mais fit également remarquer les difficultés que la pièce posait tant aux interprètes qu'au public: «La nouvelle symphonie (qui n'a pas encore été imprimée) a suscité l'intérêt et l'admiration de tous les véritables amis de l'art. Non seulement nous la situons bien plus haut, tant pour son originalité que pour son élaboration soignée, que tout ce que nous connaissons de ce maître en matière de musique pour orchestre, mais nous avouons aussi que nous n'avons ces dernières années guère entendu de nouvelle œuvre de ce genre qui présente autant d'originalité et de nouveauté, sans bizarrerie ni affectation, autant de richesse et de soin, sans artifices ni faux pathos. On peut prédire sans crainte que, lorsqu'elle sera imprimée, elle deviendra une pièce favorite de tous les grands orchestres de talent, de tous les auditeurs sérieux et cultivés. Mais elle nécessite un public et des interprètes de ce type».

Ambrosius Kühnel, propriétaire du «Bureau de musique» ultérieurement lié au nom de C.F. Peters à Leipzig, et le principal éditeur de Spohr à l'époque, se chargea de l'impression. La symphonie parut fin août ou début septembre 1811. Spohr ne la dédicacça pas à Bischoff, à qui il devait pourtant la commande, mais, comme indiqué en français sur le frontispice de l'édition imprimée,

«A Messieurs les directeurs du Grand Concert à Leipzig». Spohr rendait ainsi hommage à la fois à son directeur Rochlitz, qui était membre de la direction, et à l'orchestre qui l'avait aidé à se faire connaître au niveau suprarégional. Rochlitz remercia pour ce geste en confiant la critique de la partition imprimée à son collaborateur le plus capable, E.T.A. Hoffmann (1776-1822), alors encore quasiment inconnu en tant qu'écrivain, et en accordant à cet article (qui fut publié le 27 novembre et le 4 décembre 1811 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*) l'espace de 16 colonnes, ce qui était tout à fait inhabituel pour les critiques d'œuvres pour orchestre. Dès le début de son article, Hoffmann résume avec concision comment, à son avis, il faut évaluer la symphonie de Spohr: «La symphonie est écrite dans un style substantiel, son instrumentation témoigne d'une bonne connaissance des effets sonores, et elle est bien structurée. Nonobstant son aspiration très visible à une expression puissante, elle se maintient le plus souvent dans les limites d'une dignité calme, dignité que portent déjà en eux les thèmes choisis, et qui semble mieux convenir au génie du compositeur que le feu sauvage qui gronde tel un fleuve dans les symphonies de Mozart et de Beethoven. C'est une des raisons pour lesquelles les thèmes sont davantage des mélodies plaisantes que des pensées pleines d'importance pénétrant profondément dans l'âme des auditeurs comme chez ces deux compositeurs, mais aussi chez Haydn».

C'est à juste titre que Hoffmann souligne la différence entre la musique de Spohr et celle de Beethoven. Spohr n'aimait pas l'esthétique du dramatique, des contrastes violents et de la jouissance de la tonique, particularités qui caractérisent la Cinquième Symphonie de Beethoven dont Hoffmann avait fait une critique enthousiaste à peine un an et demi auparavant. Dans

son journal intime, Spohr critiquait violemment la Cinquième de Beethoven, et plus tard, en 1828, il composa sa propre Troisième Symphonie en ut mineur en contraste avec la Cinquième de Beethoven: pas de ruptures ni de contrastes brusques, mais de longues lignes évolutives, et chaque modulation est soigneusement préparée par des dominantes de passage. L'art, comme la nature, ne fait pas de bonds – voilà comment on pourrait résumer le credo esthétique de Spohr, un idéal que Spohr trouvait réalisé dans la musique de Mozart. Sur ce point, la relation de Spohr avec Mozart – contrairement à ce qu'affirmait en généralisant E.T.A. Hoffmann – est tout autre que sa relation avec Beethoven; on peut même affirmer que Spohr prit directement comme modèle certaines œuvres de Mozart. Ainsi, dans le cas de la Première Symphonie de Spohr, qui n'avait encore aucune expérience dans le domaine symphonique, on voit clairement que son modèle fut la Symphonie n° 39 en mi bémol majeur KV 543 qui, soit dit en passant, avait déjà inspiré en 1810/11 la première œuvre symphonique (mi bémol majeur op. 6, **cpo** 999 889-2) du collègue violoniste de Spohr à Kassel Friedrich Ernst Fesca (1789-1826). Il est toutefois impossible que Spohr, au moment où il composa sa première symphonie, ait connu cette dernière.

Les similitudes entre la première symphonie de Spohr et la trente-neuvième de Mozart sont surtout visibles dans les deux premiers mouvements. Dans les deux cas, l'introduction lente au caractère solennel du premier mouvement est suivie d'un Allegro envolé, dans la mesure inhabituelle pour un premier mouvement de 3 / 4. Chez les deux compositeurs, le thème principal est plutôt lyrique, il est structuré en périodes régulières et sa mélodie est marquée par des sauts d'accords parfaits. Le thème secondaire prend chez Mozart comme chez Spohr un caractère allant, chez Mozart en tant que

«walking bass» en noires accompagnant une mélodie qui au début prend toute la mesure puis s'adapte à l'allure des noires, chez Spohr en tant que véritable marche au rythme pointé très marqué. Au deuxième mouvement, en la bémol majeur et en mesure 2/4 chez tous deux, c'est surtout la dominance d'un schéma rythmique (double suite de doubles croches et triples croches pointées) qui crée un lien entre Mozart et Spohr.

Mais il existe également des différences entre les deux œuvres, qui montrent clairement que Spohr n'a pas simplement tenté d'imiter Mozart, mais qu'il s'est efforcé de faire évoluer le langage musical de ce dernier en y adaptant ses propres principes esthétiques. On remarque ainsi, lorsqu'on compare les thèmes principaux des premiers mouvements, si semblables dans leur structure, que Spohr enrichit harmoniquement la mélodie en accords parfaits de son thème par des dominantes de passage et des retards, et qu'il l'amplifie par des tournures imitatives (piste 1, à partir de 1'53). La cohérence thématique et motivale semble également être plus grande que chez Mozart: si ce dernier propose une transition au tutti sans motifs spécifiques, la section formelle correspondante chez Spohr est dominée par un motif (2'14) formé à partir de la seconde partie du thème principal, partie qui y introduit les tournures imitatives (1'57). Lorsque s'éteint le thème secondaire en style de marche (3'11), ce même thème, avec ses trois croches en anacrouse caractéristiques, détermine le début de l'épilogue (3'39), puis l'exposition (à répéter) se termine sur la reprise de la première partie du thème principal (4'04).

Au développement, la logique motivale et thématique est à nouveau associée à une écriture contrapuntique: après qu'une section introductive a repris la figure de l'épilogue caractéristique (7'49), on entend un Fugato à huit entrées (8'10), d'abord à l'intervalle de

trois mesures, puis de deux mesures. La première partie du thème principal sert de sujet de fugue, et la figure caractéristique de sa seconde partie, avec ses trois croches, sert de contresujet. Des strettes de ce motif caractéristique mènent à la réexposition (9'03), alors que la texture musicale s'amincit de plus en plus. La réexposition est abrégée de presque toute la transition du tutti. Au thème secondaire (9'32), Spohr se permet de confondre quelque peu l'auditeur: bien qu'il soit apparu dans l'exposition à la tonalité de la dominante, si bémol majeur, conformément aux règles, il ne commence pas comme convenu à la tonique, mi bémol majeur, mais dans la variante majeure du ton relatif mineur, ut majeur. Il ne sera présenté à la tonique (9'59), triomphalement, qu'après une version en écho en ut mineur et une longue pédale à la dominante.

Le deuxième mouvement, malgré sa tonalité et sa mesure identiques à celles de Mozart, et malgré diverses réminiscences motivales de l'œuvre de ce dernier, est tout à fait personnel. L'*Andante con moto* de Mozart devient chez Spohr un *Larghetto con moto*, et cette différence dans le titre n'indique pas simplement un changement dans le tempo, mais aussi dans toute la conception du mouvement. Chez Mozart, le mouvement est de forme sonate, tandis que chez Spohr, il tend plutôt à l'intermezzo. Plus court de 40 mesures chez Spohr, il n'abandonne jamais complètement la tonalité principale, malgré quelques cadences intérieures et passages semblables à un développement (piste 2, par ex. 1'20 ou 2'16), et il est tout empreint de l'emphase lyrique du thème principal, généré à partir d'une cellule de base de deux mesures.

Au troisième et au quatrième mouvement, l'influence de Mozart est beaucoup moins perceptible. Le troisième mouvement est un Scherzo rapide extrêmement long, tandis que Mozart prévoit un Minuetto tran-

quille. Au finale, c'est tout le contraire: Mozart propose un mouvement de forme sonate quasi monothématique en tempo Allegro, tandis que Spohr s'en tient à un Allegretto, de forme sonate également, avec un thème principal au pas mesuré (avec lequel les tournures chromatiques du thème secondaire [piste 4, à partir de 1'04] forment un contraste flagrant, malgré son rythme égal et mesuré), dont le caractère se révèle tout autre, pour ainsi dire archaïque et atypique d'un finale. E.T.A. Hoffmann était d'avis que le mouvement se caractérisait par «quelque chose de sautillant qui ne correspond pas au caractère de la symphonie tel qu'il apparaît au premier mouvement», et il le considérait comme «moins important que le premier Allegro».

La décennie qui suivit l'achèvement de la Première Symphonie fut celle des voyages. Spohr resta à Gotha jusque fin 1812; ensuite, il se rendit à Vienne, où il fut de février 1813 à mars 1815 directeur de l'orchestre du Theater an der Wien. En octobre, il participa au troisième festival de musique de Frankenhäusen. Les deux années suivantes, il sera constamment en voyage, pour des concerts dans le sud de l'Allemagne, en Suisse et en Italie. Il ne reprit un poste fixe que le 1<sup>er</sup> décembre 1817, comme directeur d'opéra à Francfort-sur-le-Main. Mais il reprit ses pérégrinations en août 1819, il séjourna les six premiers mois de 1820 à Londres (où il composa et créa sa Deuxième Symphonie en ré mineur op. 49), puis le tournant de l'année 1820/21 à Paris. En automne 1821, il s'installe brièvement à Dresde, et au début de 1822 il devient maître de chapelle à la cour du prince électeur Guillaume II de Hesse-Kassel, à Kassel. Il conservera ce poste jusqu'à sa retraite, en novembre 1857.

Durant les premières années passées à Kassel, Spohr se consacra principalement à la composition de grandes œuvres vocales: les opéras *Jessonda* WoO 53

et *Der Berggeist* WoO 54, ainsi que l'oratorio *Die letzten Dinge* WoO 61, écrits entre 1823 et 1826. A partir de 1828 (peut-être n'est-ce pas un hasard si ce fut juste après la mort de Beethoven), Spohr se tourna à nouveau vers le genre symphonique, après huit ans d'abstinence. De 1828 à 1837, il composa les symphonies n° 3, 4 et 5, et en été 1839 sa Sixième Symphonie, qu'il qualifia de «**Symphonie historique dans le style et le goût de quatre époques différentes**». Si elle avait été écrite sans commande particulière, Spohr trouva néanmoins fort à propos que la Société Philharmonique de Londres, lors de son séjour en Angleterre en septembre 1839, lui commandât une nouvelle symphonie pour le printemps suivant. Spohr offrit celle qu'il venait tout juste de terminer, et la Society l'accepta. Elle ne se doutait certes pas dans quoi elle s'était embarquée: lors de sa création, le 6 avril 1840 à Londres, la symphonie fut sifflée, un incident tout à fait inhabituel dans les annales de la Philharmonic Society, qui provoqua au sein de la Society la demande d'une interdiction des manifestations extérieures de mécontentement. La critique ne se montra pas plus clémente (en Angleterre comme en Allemagne) et parla indignée d'une «Spohrification of the classical masters». Plusieurs critiques comprirent manifestement l'œuvre comme si Spohr avait voulu y surpasser les Maîtres du passé, cités dans les titres des trois premiers mouvements de la symphonie, sous le couvert de leur propre style; cela leur apparaissait, ce qui est bien compréhensible, comme de l'outrecuidance hybride. D'autres critiques trouvaient que les trois premiers mouvements étaient des imitations de style plus ou moins réussies, mais que le Finale, avec ses accords de septième diminuée stridents et son emploi des percussions insistant, chose rare chez Spohr, était une méchante attaque à la sensibilité des oreilles. Spohr lui-même ne

prit pas les choses au tragique, et en avril ou mai 1840, commenta en ces termes à un ami les critiques parues en Angleterre: «Certains croyaient que j'avais voulu dans le quatrième mouvement persifler la toute nouvelle école (que l'on nomme là-bas en se moquant l'école de métal); d'autres, amis de cette école, trouvaient que ce mouvement devait montrer clairement que la toute nouvelle musique dépasse par son effet toutes les compositions antérieures. Comme ces contradictions caractérisent parfaitement cette toute nouvelle musique, je peux être très satisfait de l'effet de ce dernier mouvement».

Par ces mots, Spohr représente une tendance artistique très moderne, en quelque sorte «réaliste» par son ambivalence et en tout cas antiromantique: sa musique ne vise pas à «toucher», à émouvoir, mais à tendre un miroir impartial au présent. L'auditeur ne doit pas être enlevé «dans l'empire spirituel de l'infini» évoqué par E.T.A. Hoffmann en rapport avec la Cinquième Symphonie de Beethoven, la musique ne constitue pas un monde fermé sur lui-même. Non, elle présente à l'auditeur, implacablement et sans parti pris, une image du présent, et l'auditeur est obligé de se décider, il n'est ni persuadé ni envoûté mais invité à prendre position. A Felix Mendelssohn Bartholdy, qui avait dirigé la création de la symphonie au Gewandhaus de Leipzig le 7 janvier 1841 et avait exprimé son peu d'engouement pour le finale, Spohr avait répondu avec des arguments semblables: «La mission que je me suis imposée n'a pas permis que je puisse l'écrire autrement».

La pensée romantique de l'indépendance fondamentale de la musique étant ainsi abandonnée, l'intention d'écrire une «symphonie historique» n'était, dans les années 1830, pas étrange. A cette époque, on avait commencé à organiser des «concerts historiques» où l'on présentait non seulement des œuvres qui avaient connu une tradition d'interprétation ininterrompue, mais

aussi des productions des temps plus anciens, des œuvres de Bach et de Haendel, par exemple, qui sommeillaient dans les archives. L'interprétation par Mendelssohn de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, en 1829, avait été dans les pays de langue allemande le véritable déclenchement de cet intérêt renouvelé. Lorsqu'un «concert historique» de ce genre proposait plusieurs œuvres, celles-ci étaient généralement interprétées selon un ordre chronologique, exactement comme Spohr le fait dans sa symphonie. Ainsi, à Leipzig, Christian Gottlieb Müller (1800-1863), compositeur et ami de Robert Schumann, avait organisé dès 1835 un concert portant le titre «Caractéristiques des compositeurs allemands du 18<sup>e</sup> siècle». Son programme, qui comportait des compositions de Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven, était conçu selon un déroulement qui correspondait presque exactement à la succession des trois premiers mouvements de la symphonie de Spohr. En 1838, Mendelssohn institutionnalisa dans le répertoire du Gewandhaus ces fameux «concerts historiques». Au tournant de l'année 1838/39 - une demi-année donc avant la composition de sa symphonie - Spohr discuta avec son ami Wilhelm Speyer de la possibilité d'organiser un tel concert à Francfort-sur-le-Main. Au mois de février 1839, il fit, avec son troisième Concertino pour violon en la mineur op. 110 «*Sonst und Jetzt*» (Hier et aujourd'hui), une première tentative de s'approprier dans sa composition les styles musicaux du passé. Certes, dans sa symphonie, il alla plus loin. Le Concertino n'a en effet pas de titres de mouvements associant les différentes sections à des styles et périodes bien précis; les deux mouvements de l'œuvre (*Tempo di Minuetto* et *Vivace*) proposent uniquement deux sphères d'expression différentes, appartenant simplement à un «hier» sans plus de précision et à un «aujourd'hui» tout aussi

peu précis. La symphonie, par contre, prend grâce à ses titres de mouvements précis un caractère démonstratif presque didactique, qui entraîne inmanquablement des discussions sur la question de savoir dans quelle mesure les titres sont adaptés à la musique (ou vice-versa).

Ce sont surtout les deux premiers mouvements qui sont inspirés de modèles concrets. Au premier, en forme d'arc à trois parties (A-B-A'), Bach et Haendel, cités dans le titre, sont effectivement les modèles: dans la section A, après une introduction de sept mesures (piste 5, 0'39), on entend la fugue en ut majeur de la première partie du *Clavier bien tempéré* (BWV 846) et dans la section B intitulée «Pastorale» la mélodie initiale de l'air pour soprano «He shall feed His flock» du *Messie* de Haendel. Néanmoins, ces ressemblances ne sont pas des citations ou des emprunts directs, il s'agit plutôt de la présence de types de thèmes déterminés dont Spohr pouvait supposer la connaissance par le public.

Dans le deuxième mouvement (mi bémol majeur, mesure 6/8), qui suit le schéma d'un mouvement de forme sonate sans développement, Spohr se réfère au premier chef à Mozart; avec son motif qui s'élève en une suite toujours plus aiguë de doubles croches et de triples croches (piste 6, très clair à partir de 0'09), le premier thème fait allusion à l'*Andante con moto* de la Symphonie de Mozart en mi bémol majeur KV 543 déjà mentionnée en rapport avec la Première Symphonie. Le thème secondaire (1'41) ressemble à une inversion libre du thème correspondant dans le mouvement lent de la Symphonie en ré majeur KV 504. Mais ici aussi, ces réminiscences semblent moins être une citation du modèle qu'évoquer l'aura du Passé. Spohr tenait, comme l'exprime le musicologue Klaus Horschansky, «à faire résonner le langage musical de la période en question sans faire une copie de style». Car

Spohr ne renie nullement, dans ces deux mouvements, l'époque à laquelle il les écrit. Le premier mouvement, avec son utilisation diversifiée et parfois chromatique des deux cors, et avec ses dominantes de passage et ses notes de passage chromatiques si typiques de Spohr, le montre bien. Au deuxième mouvement, c'est l'économie des moyens, plus rigoureuse que chez Mozart, qui frappera l'auditeur: le motif pointé traversera tout le mouvement, et le mouvement régulier de croches du thème secondaire ne se maintient qu'un court moment.

Le Scherzo à la Beethoven ne s'inspire pas de modèles concrets, sauf si l'on considère que l'utilisation soliste des timbales au début, dans l'intermède d'une mesure réservé à ces instruments, est empruntée à la Neuvième Symphonie. Ici aussi, la référence à l'époque en question est davantage dans l'utilisation d'un type d'écriture que dans des citations concrètes: l'introduction d'un scherzo en tempo rapide (au lieu d'un Menuet modéré) dans le cycle symphonique est en effet l'œuvre de Beethoven. Mais on observe ici, plus que dans les mouvements précédents, que Spohr s'efforce de surpasser le modèle de Beethoven par ses propres procédés d'écriture: tout le mouvement est construit, sur le plan motivé et thématique, sur le thème principal de huit mesures, et même le Trio (chez Beethoven, le plus souvent le lieu de la contemplation pastorale ou idyllique avant le retour du Scherzo) est inclus dans le travail thématique. La structure globale du mouvement laisse transparaître les contours d'une forme sonate (que Beethoven n'utilisait guère dans ce contexte): le thème du Trio, une variante en majeur du thème du Scherzo (piste 7, 2'08) pourrait être considéré comme un thème secondaire, et la répétition du Scherzo (4'07), qui avec ses 137 mesures est plus longue de 53 mesures que le premier, pourrait être vue dans ce contexte comme la com-

binaison entre un développement et une réexposition de mouvement de forme sonate.

Bien que le Finale, d'après son titre, doive représenter l'époque de 1840, son début strident évoque un modèle dix ans plus ancien: le début de l'ouverture de l'opéra *La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber, créée en 1828. Sur le plan formel, il s'agit d'un mouvement de forme sonate dans les règles, avec des thèmes principaux et secondaires aux motifs brefs, les motifs déterminant le mouvement étant dissociés des fonctions formelles: le thème principal et le thème secondaire (piste 8, 1'03 dans la «fausse» tonalité de fa majeur; 1'17 à la dominante ré majeur) sont également déterminés par des motifs et fragments de thèmes opposés, de l'éclat *ff* cité de manière récurrente avec les cymbales et la grosse caisse sur une descente en triolets, jusqu'à un motif sautillant mais à l'harmonie stable en croches ou doubles croches entrecoupées de pauses, avec un trille initial.

En ce qui concerne la symphonie dans son ensemble, c'est certainement Robert Schumann qui, dans sa critique de la création de l'œuvre à Leipzig, a su exprimer le plus précisément et le plus clairement la relation précaire entre le respect objectif du modèle historique et l'individualité subjective du langage musical de Spohr: «Il a donc mené à bien la mission qu'il s'était imposée, presque comme nous nous y attendions; il a su se conformer à l'aspect extérieur, aux formes des différents styles; pour le reste, il est le maître que nous connaissons et aimons depuis longtemps. Oui, la forme inhabituelle souligne encore plus son originalité, tout comme un être marqué d'exception par la nature ne se trahit jamais plus facilement que lorsqu'il porte un masque».

Bert Hagels

Traduction: Sophie Liwszyc

## NDR Radiophilharmonie

Depuis sa fondation en 1950, la NDR Radiophilharmonie compte parmi les orchestres les plus réputés d'Allemagne, et se distingue par son répertoire extraordinairement étendu.

L'orchestre organise à Hanovre diverses séries de concerts par abonnement. Durant la saison 2005/06, il a organisé, à côté de concerts supplémentaires pour les enfants et les adolescents, dont le «Zwergen-Abo» pour enfants à partir de trois ans, deux toutes nouvelles séries de concerts. La première est le «Ring Barock», dans lequel la RP se penche avec des experts en musique ancienne sur les questions stylistiques et techniques liées à la pratique d'exécution historiquement fidèle.

Sous son second nom, «NDR Pops Orchestra», sous lequel l'ensemble a participé à l'EXPO 2000 à des projets avec Herbert Grönemeyer, Patricia Kaas et Bobby McFerrin, il organise également un «Ring Pops», où il présente des programmes hors des sentiers battus avec des stars telles que Ute Lemper ou Dominique Horwitz, qui attirent depuis lors aussi un public peu habitué à la musique classique.

La NDR Radiophilharmonie est régulièrement invitée lors des grands festivals allemands, et entreprend des tournées de concerts tant en Allemagne qu'à l'étranger. On a pu ainsi l'applaudir en Espagne, à Vienne, à Zagreb, à Budapest et au Brésil. En 2004 et en 2006, l'orchestre s'est produit au Japon, où il est réinvité pour 2009.

Après la présence de Willy Steiner, qui dirigea la Radiophilharmonie pendant 25 ans, puis de Bernhard Klee, Zdenek Macal et Aldo Ceccato, le Japonais Eiji Oue a été nommé en octobre 1998 à la tête de la NDR Radiophilharmonie. Ce fut le début d'une collaboration particulièrement fructueuse. L'un des projets les plus

appréciés fut le «NDR Musiktag Hannover», dont le but est de présenter de la musique en des endroits inhabituels un peu partout dans la ville.

Depuis la saison 2009/2010, Eivind Gullverg Jensen est le premier chef d'orchestre de la NDR Radiophilharmonie. Parmi les meilleurs moments de sa première saison, qui fut très fructueuse, nous signalerons l'introduction du "Ring C", une série de concerts qui permet principalement à de jeunes solistes de se présenter à Hanovre. Il a participé avec la NDR Radiophilharmonie à des tournées en Autriche, en Italie, en Norvège, au Brésil, en France et en Argentine.

## Howard Griffiths

Howard Griffiths est né en Angleterre et a étudié au Royal College of Music de Londres. Il vit en Suisse depuis 1981. Il a été pendant dix ans le directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Zurich et s'est produit en tant qu'invité dans le monde entier à la tête de nombreux orchestres de renom. Citons entre autres le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, l'Orchestre National de France, l'Orchestre symphonique Tchaïkovski de la Radio de Moscou, l'Israel Philharmonic Orchestra, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, la Philharmonie de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Bâle, les London Mozart Players, l'Orquesta Nacional de España, divers orchestres radiophoniques en Allemagne (NDR, SWR et WDR), l'Orchestre de chambre de Pologne, ainsi que l'English Chamber Orchestra et le Northern Sinfonia.

De 1996 à 2006, Howard Griffiths a été le directeur artistique et chef permanent de l'Orchestre de chambre de Zurich, dont il a perpétué avec succès la longue et riche tradition. Il a ainsi participé à de lon-

gues tournées à travers l'Europe, les Etats-Unis et la Chine. Tant le public que la presse ont réagi avec enthousiasme à cette collaboration, aussi bien en Suisse qu'à l'étranger.

A partir de la saison 2007/08, Howard Griffiths est le nouveau directeur général de la musique du Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt/Oder.

Il s'engage régulièrement en faveur de la musique contemporaine, et a ainsi dirigé avec le Collegium Novum de Zurich la première suisse du *Requiem* de Hans Werner Henze en présence du compositeur. Il a également travaillé en étroite collaboration avec divers compositeurs et compositrices tels que Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt et Mauricio Kagel.

Par ailleurs, il s'intéresse toujours avec enthousiasme aux projets inédits: ainsi, il a donné avec l'orchestre symphonique de Bâle la Huitième Symphonie de Mahler, la «Symphonie des Mille», avec plus de mille participants; avec l'Orchestre de chambre de Zurich (ZKO), il a participé avec succès à plusieurs projets transgressant les limites entre les genres musicaux, avec entre autres Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Ocal et Abdullah Ibrahim. Il a également été applaudi pour sa direction de musiques originales de films de Charles Chaplin lors de projections cinématographiques, toujours avec le ZKO.

Plus de soixante enregistrements de CD pour plusieurs labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch etc.) témoignent du vaste éventail de ses talents artistiques. Citons par exemple des œuvres de compositeurs suisses et turcs contemporains, et des premières productions de musiques des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles sorties de l'oubli. Son enregistrement des huit symphonies de Ferdinand Ries, l'élève de Beethoven, a été très favorablement accueilli par les critiques dans le monde entier. Les lecteurs de la revue anglaise *Classic CD* ont choisi son enregistrement

de compositions de Gerald Finzi comme «CD classique de l'année» dans cette catégorie.

Howard Griffiths se produit avec de nombreux artistes renommés, tels que Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher et Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham et Thomas Zehetmair. Outre son travail avec les grands noms de la musique, Howard Griffiths est fort engagé dans le soutien aux jeunes musiciens et musiciennes. En témoignent ses activités au sein de la Fondation Orpheum, destinée à la promotion des jeunes solistes, et dont il assure la direction artistique depuis 2000.

En 2006, à l'occasion de la publication de la «New Year's Honours List» que la Reine Elisabeth II publie chaque année, Howard Griffiths a été élu «Member of the British Empire» (MBE) pour son engagement dans la vie musicale suisse.