

Louis Spohr

VOLIN CONCERTOS 7, 9 & 10

Ulf Hoelscher

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Christian Fröhlich





Ulf Hoelscher (*Photo: Annette Zwiebelhofer*)

Louis Spohr (1784-1859)

62

Violin Concerto No. 10 in A major op. 63 ~~63~~ 24'10

1

Adagio - Allegro 11'08

2

Adagio 5'01

3

Rondo. Vivace 8'01

Violin Concerto No. 7 in E minor op. 38 22'52

4

Allegro 10'11

5

Adagio 5'24

6

Rondo. Allegretto 7'17

Violin Concerto No. 9 in D minor op.55 26'45

7

Allegro 10'01

8

Adagio 7'54

9

Rondo. Allegretto 8'50

T.T.: 74'20

Ulf Hoelscher, Violin

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Christian Fröhlich

Under the auspices of the International Louis Spohr Society Kassel

Louis Spohr: Die Violinkonzerte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oberhauptes der Pariser Geigerschule des späten 18. Jahrhunderts.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Violinkonzert Nr. 10 A-Dur op. 62

Nur von wenigen Solokonzerten Louis Spohrs sind autographe Partituren erhalten geblieben. Noch geringer ist die Zahl der Skizzen, die Einblicke in seine Arbeitsweise ermöglichen. Von den Fassungen des als Op. 62 gedruckten A-Dur-Konzerts existieren hingegen vier Autographe.

1809 begann Spohr ein Violinkonzert, beendete es aber nicht: Das beweist ein Allegro-Kopfsatz in D-Dur (WoO 16) mit Adagio-Einleitung. Hier knüpfte er an, als er 1810 ein Konzert in A-Dur entwarf. Entspricht die Orchesterbesetzung mit doppelten Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken dem *Konzert Nr. 3 op. 7*, so strich Spohr wenige Wochen später Oboen und Trompeten, änderte die formale Gestaltung des ersten Satzes und schrieb die Partitur neu. Die Ecksätze blieben bis zum Druck im Jahre 1824 unangetastet; um ein befriedigendes Adagio rang Spohr hingegen länger. Er entwarf später ein neues in F-Dur, das er 1820 in das als **Nr. 9** veröffentlichte **Konzert d-Moll** übernahm. Als er sich entschloß, das A-Dur-Konzert in Druck zu geben, fehlte folglich der Mittelsatz. Durch Terminarbeit an der Oper *Jessonda* in An-

spruch genommen, sandte der Komponist dem Verlag das Adagio des unveröffentlichten A-Dur-Konzerts (WoO 12 - **cpo** 999 145-2) als *Ersatz*. Weil dieser Satz in unserer **cpo**-Dokumentation aber im originalen Werkzusammenhang erklingt, wurde auch das **10. Konzert** in der ursprünglichen Fassung aufgenommen: mit dem Adagio aus dem Jahre 1810.

In Briefen nannte Spohr dieses Werk oft sein »*Paradepferd*«: Damit umschrieb er die enormen technischen Anforderungen an den Solisten. Die virtuose, glänzende Seite darf uns freilich Originalität und kantable Schmiegsamkeit der Themen ebensowenig übersehen lassen, wie Neuerungen der Form. So ist die Motivik des einleitenden *Adagio* im Mittelteil des ersten Satzes verarbeitet, dessen Themen aber von der Einleitung unabhängig sind. Der 1803 im Konzert WoO 12 begonnene Entwicklungsweg wird so logisch fortgesetzt, ehe er 1814 im **Konzert Nr. 7** seinen Gipfel durch die Verschmelzung von Einleitung und Hauptteil des Kopfsatzes erreicht. Der Solist schweigt während der Einleitung, doch führt *er* und nicht das Orchester das Hauptthema des *Allegro* ein, ganz so, wie über 30 Jahre später in Mendelssohns *Konzert in e-Moll*. Für einen Kopfsatz ungewöhnlich ist auch der 6/8-

Takt. Bläserstimmen enthalten längere Soli erst nach einer Strecke des »Warmblasens« und zurückhaltender als in den *Konzerten Nr. 5 und Nr. 7*: Deutliches Indiz dafür, daß dieses Werk als »Reisekonzert« konzipiert ist. Im *Adagio* folgt auf den »gesungenen«, nur von Streichern *con sordino* gestützten ersten Teil ein dramatisches *Minore*; alle Bläser und sogar Pauken markieren diesen Einbruch in die Ruhe des Beginns. Der Schlußteil verbindet beide Elemente. Das *Rondo vivace* ist an Einfallsreichtum und klanglicher Raffinesse dem Schlußsatz des *Konzerts Nr. 6* ebenbürtig, steigert sogar noch dessen Temperament. Bei aller Feinheit kompositorischer Arbeit ist diese Musik Ausdruck der Musizierlust und Lebensfreude eines Menschen, der das Glück seines ersten äußeren und inneren Daseinshöhepunkts empfindet.

Violinkonzert Nr. 7 e-Moll op. 38

Im Jahrzehnt vor seinem Wiener Engagement 1812-15 hatte Spohr fast 20 Instrumentalkonzerte geschrieben. Jetzt rückte er die Gattung zugunsten von Kammermusik und der Arbeit am *Faust*, der ersten deutschen romantischen Oper, in den Hintergrund. Nur ein Solokonzert entstand

in Wien: Es ist seine bedeutendste Komposition für Violine und sie gehört mit den Meisterwerken Beethovens und Mendelssohns zum Besten, was die Geigenliteratur der ersten Jahrhunderthälfte bietet. Der Umgang mit Beethoven und anderen Künstlern, der »Musikgeist der Weltstadt« inspirierten ihn zum Erreichen dieses Zenits schöpferischer Reife. Das e-Moll-Konzert war nach dem Partitur-Autograph im »*Juli 1814*« vollendet.

Das Streben nach Synthese wichtiger erprobter Neuerungen im Umgang mit der Gattung läßt die Schaffenspause in der Reihe der Violinkonzerte wie ein »Atemholen« vor entscheidender Tat wirken. Die früheren Experimente, wie langsame Einleitung oder tiefer Soloeinsatz, entwickelt Spohr weiter und formt sie im symphonisch durchgestalteten Kopfsatz zu einer höheren Einheit. Die Strenge der Anlage mit vielfach aufeinander bezogenen Teilen läßt die Musik dabei nirgends spröde oder ausgeklügelt wirken; Kraft, Ernst und Ausdruckstiefe sind mit jener noblen, weltmännischen Eleganz gepaart, die den Menschen wie den Musiker Spohr auszeichnete. Die ausgewogene Besetzung mit doppelten Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken zu den Streichern bezeugt, daß die Zeit des Experimentierens vorbei ist.

Das Tempo *Allegro* des Kopfsatzes wird durch anfangs lange Notenwerte erst nach 15 Takten spürbar, führt dann zu einer steilen, dramatischen Spannungsklimax, deren Motivik aus dem Beginn gewonnen ist. Bläserimitationen fangen diese Energie auf, ehe Spohr das schwärmerische Seitenthema einführt und im Wechselspiel der Bläser und Streicher entwickelt. Die Rückleitung mündet in den frapperenden, revolutionären Soloeinsatz: Der Beginn wird getreu wiederholt, dem Solisten aber, zu den Harmonien in Flöten und Klarinetten, der *Baß* anvertraut! Mendelssohn hat in seinem Violinkonzert gleicher Tonart ähnliches gewagt, doch erscheint bei ihm der Baß-Orgelpunkt der Violine zu darüberliegenden Holzbläserakkorden erst nach längerem Satzverlauf, und – drei Jahrzehnte *später*: Eine geistvolle Reverenz des Jüngeren an Louis Spohr.

Der weitere Verlauf ist im Orchester fast nahtlos auf die Motivik des Hauptthemas bezogen, auch das Passagenwerk des Soloinstruments wird damit »abgestützt«. Das der Geige so gemäße Seitenthema bleibt stets nur ihr vorbehalten. Wichtige formale Knotenpunkte sind durch das Kopfmotiv des Hauptthemas oder dessen Umformung hervorgehoben. In der Reprise erklingen die The-

men in umgekehrter Reihenfolge, so daß dem Satz ungewöhnlich strenge Symmetrie und meisterhafte Rundung eigen ist.

Das *Adagio* ist Musik gewordene romantische Poesie. Über gedämpftem, von den Kontrabässen mit Pizzicato-Tupfern sparsam akzentuiertem Streicherklang entfaltet die Violine eine schwebende, rhythmisch reich differenzierte Melodie, vollendetes Ideal des »Singers auf der Geige«. Das leuchtende C-Dur erfährt im Mittelteil plötzliche Eintrübung, ein ostinatener »Unruhe-Rhythmus« bringt Bläser und Pauken – ohne Oboen und Trompeten – ins Spiel; in den Bässen klingt dazu das Kopfmotiv aus Mozarts *Klavierkonzert c-Moll KV 491* an. Spohr deutet damit den Beginn seines *Adagios* als dessen Modifikation. Der Solist reagiert auf das Geschehen mit affektiven Gesten, deren in Chromatik und weiten Sprüngen artikulierte Spannung sich erst in kühnem Modulationsweg löst und zur Reprise leitet. Die Coda bringt die gegensätzlichen Elemente zum Ausgleich: in friedvoller Ruhe klingt dieses *Adagio* aus.

Das *Rondo. Allegretto* ist ein stilisierter Walzer. Jeglicher rhythmische Schematismus ist vermieden und, dem Vorbild früherer Konzerte Spohrs entspre-

chend, die Rondo-Form mit Reprisen einzelner Coupletteile modifiziert. Auf Effekte der Orchesterbehandlung, wie im Rondo des *Konzertes Nr. 6*, ist hier verzichtet; aber das tut der Wirkung keinerlei Abbruch: Fordernder, tänzerischer Schwung, Charme und viriles Temperament sichern zündende Effekte und verleihen dem Ganzen einen glanzvollen Abschluß.

Violinkonzert Nr. 9 d-Moll op. 55

Die Absicht, in Paris aufzutreten, konnte Spohr erst 1821 verwirklichen, als er einer der ersten Virtuosen Europas, beachteter Komponist und – seit der ersten England-Reise 1820 – auch international erfolgreicher Dirigent war.

Für diesen Anlaß schrieb Spohr im Sommer 1820 ein neues **Konzert in d-Moll**. Es entstand unter Zeitdruck: Vor der Abreise sollte er beim Musikfest in Quedlinburg als Solist mitwirken. Deshalb mußte er den langsamen Satz des später als **Nr. 10** gedruckten **A-Dur-Konzertes** kurzerhand in das neue Werk übernehmen. Die Instrumentierung der Ecksätze wirkt zunächst durch drei Posaunen wuchtig, doch sind diese ebenso wie die beiden Oboen *ad libitum* besetzt; im Vergleich zum **Kon-**

zert Nr. 10 hat Spohr das Orchester lediglich um Trompeten und Pauken erweitert, das übrige ist optionale Zutat.

Weit auffälliger als das Anheinstellen größerer oder kleinerer Besetzung ist die generelle Zurücknahme des Orchesterparts. Spohr begrenzte ihn hier – von seiner Gewohnheit abweichend – ausserhalb der Tutti auf die Funktion reiner Klangstütze. Anlaß war möglicherweise die Erfahrung, daß sich während der Reisen selbst größere Orchester nur selten den hohen Ansprüchen der früheren Konzerte als gewachsen erwiesen hatten.

Dafür konzentrierte Spohr alle stilistischen und technischen Charakteristika seines Violinstils so sehr im Solopart, daß dieser als Paradigma wirkt und die im Jahre 1831 erfolgte Aufnahme in die *Violinschule*, dort mit Begleitung einer zweiten Violinstimme, pädagogisch folgerichtig ist.

Von Ernst und Pathos getragen erklingt das Hauptthema des *Allegro* in grossen, prägnant rhythmisierten Bögen, fast ohne Verzierungen, während das lyrische Seitenthema stärker ornamental gelöst ist und harmonisch changiert. Im Mittelteil des Satzes sind Elemente beider Themen in kühnen Modulationen verarbeitet; in der

Reprise wird schon beim Soloeinsatz die obligatorische Aufhellung nach D-Dur erreicht.

Das *Adagio* ist der längste aller langsamen Konzertsätze Spohrs; die sonst übliche Dreiteiligkeit ist hier um zwei Abschnitte erweitert. Das *Rondo. Allegretto* hat der Komponist selbst als »stürmisch bewegt« charakterisiert. Sein Hauptthema verlangt vom Solisten durchgehend zweistimmiges Spiel, die Couplets enthalten vor allem gewagte Sprünge und Akkordbrechungen, kaum Passagen – eine Demonstration der Kraft und technischen Meisterschaft, freilich ohne ein Schielen nach massenwirksamen Klangsensationen.

Hartmut Becker

Ulf Hoelscher

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

Künstler« aufgenommen. Fernsehauftritte und Schallplatteneinspielungen folgten.

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

Außergewöhnliche Vielfalt zeichnet das Repertoire Ulf Hoelschers aus. Stets interessiert an zu Unrecht vergessenen und selten gespielten Werken, finden sich neben den großen Violinkonzerten der Klassik und Romantik jene von Richard Strauss, Kurt Weill und Othmar Schoeck, aber auch – in anspruchsvoller Auswahl – die zeitgenössische Musik mit Konzerten von Volker David Kirchner (UA 1984 Berlin), Aribert Reimann (UA 1989 Hannover) und Franz Hummel (UA 1988 Baden-Baden (TV) und St. Petersburg 1. öffentliche Aufführung) vertreten. Dieses vielseitige Engagement dokumentieren auch die Aufnahmen für Schallplatte und CD. Letzterschienene Produktion ist das Violinkonzert von Othmar Schoeck mit dem English Chamber Orchestra unter Howard Griffiths. Die vorliegende CD ist Bestandteil einer Gesamteinspielung der Violinkonzerte von Louis Spohr mit dem Berliner Rundfunk Sympho-

nieorchester unter Christian Fröhlich für **cpo**. Eine feste Zeitspanne im Jahr bleibt ausschließlich der Kammermusik vorbehalten u.a. im Duo mit Wolfgang Boettcher und mit Benedikt Koehlen.

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Das 1924 gegründete Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin gehört zu den ältesten unter seinesgleichen in Deutschland. Der erste Chefdirigent war Wilhelm Buschkötter. Später stand Eugen Jochum an der Spitze des Orchesters. Prominente Gastdirigenten vor dem Krieg waren u.a. Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Carl Schuricht, Hans Rosbaud.

Nach Kriegsende wirkten zunächst Sergiu Celibidache, dann Arthur Rother und danach Hermann Abendroth als Chefdirigenten. Seit 1973 übt Heinz Rögner diese Funktion aus. Prägend für das Orchester war in dieser Zeit auch die Zusammenarbeit mit Gastdirigenten von Rang, so mit Franz Konwitschny, Igor Markevitch, Wolfgang Sawallisch, Kurt Masur – aber auch die Komponisten, die ihre eigenen Werke mit dem Orchester einstudierten: von Prokofieff, Strawinsky und Eisler bis hin zu Udo Zimmermann, Matthus und Goldmann. Seit 1984 finden die Orchesterkonzerte

vorwiegend im wiedereöffneten Schauspiel Berlin statt. Tourneen führten es in nahezu alle europäische Länder sowie mehrere Male nach Japan.

Christian Fröhlich

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

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

Louis Spohr

The Violin Concertos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

and 1839, demonstrate that Spohr was a pioneer in the area of formal innovation who continued along the experimental path he had set out on with the *Concerto No. 8 in A minor op. 47* (»*In the Form of a Song Scene*«), a work he had composed in 1816 for his Italian tour. Younger composers oriented themselves by Spohr's models: Charles Auguste de Bériot (1802-70): *Concertos Nos. 4-10*, composed between 1837 and 1855; Henri Vieuxtemps (1820-81): *Concerto No. 4*, 1849, and *No. 5*, 1860; Camille Saint-Saëns (1835-1921): *Concerto No. 1*, 1859; and, in succession to them, even Alexander Glazunov (1865-1936): *Concerto op. 82*, 1903. The fluid boundaries between the first two movements in the *Violin Concertos* of Mendelssohn (1844) and Dvorák (1879-82) also drew on Spohr's formal innovations. None of Spohr's through-composed concertos, however, was on the level of concertante program music after the manner of Carl Maria von Weber's *Concert Piece in F minor op. 79*. Such certainly very effective but aesthetically very dubious »copying« of extramusical processes (including displays of virtuosity) violated Spohr's compositional maxims.

The development of Spohr's violin concerto style – and for that matter of his

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

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

and Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) laid the foundations for Bach's sonatas and partitas for violin solo (1720). Although Johann Georg Pisendel (1687-1755), the greatest German violinist of Bach's time, had received his training in Italy, his artistry belonged to the German tradition and represented a stylistic synthesis. On the Italian side, the Corelli pupils Francesco Saverio Gemiriani (1674-1762; *Twelve Solo Sonatas op. 1*, 1705) and Pietro Antonio Locatelli (1695-1764; *Twelve Concerti op. 3* with twenty-four solo capriccios intended as cadenzas, 1733, among other works) had established a connection to the German line of development. Their contemporaries Giuseppe Tartini (1692-1770) and Giovanni Battista Somis (1686-1763) attracted a great many pupils to Padua or Turin who later went on to become important violinists, the most famous of whom were Pietro Nardini (1722-63) and Gaetano Pugnani (1731-98). Pugnani taught Giovanni Battista Viotti (1753-1824), a contemporary of Mozart and the head of the Paris violin school of the late-eighteenth century.

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

Dufour and the Brunswick (Braunschweig) Court Concertmaster Charles Louis Maucourt (1760-1825).

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

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

(1754-1808). Kreutzer was a composer-virtuoso and the author of a series of successful operas. His playing was characterized by a complete mastery of technique as well as by a tone of immaculate purity, strength, and singing warmth – all traits that would soon be the hallmarks of Spohr's style. Meanwhile, a special musical experience was in store for Spohr on his return from Russia at the beginning of July 1803. Pierre Rode (1774-1830), Viotti's master pupil, was performing in Brunswick. Spohr, overwhelmed by his mastery, waited two months before venturing to present a concert of his own. He studied Rode's works and even copied his playing style at first. But since he was very self-critical, he did not submit his compositions from this period for publication but waited until he had developed his own personal style.

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

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

This statement applied not only to the concertos by Rode and Kreutzer which

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

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

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

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

Hearers interested only in the fascination and bedazzlement offered by pas-

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

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

Violin Concerto No. 10 in A major op. 62

Only a few autograph scores for Louis Spohr's violin concertos are still extant today, but even they outnumber the surviving sketches allowing us glimpses into his compositional workshop. The version of the A major concerto published as

Spohr's op. 62 represents an exception here: there are four extant autographs.

An Allegro first movement in D major (WoO16) with an Adagio introduction shows that Spohr began composing a violin concerto in 1809 but did not bring it to completion. When Spohr began designing an A major concerto in 1810, he continued on the basis of this earlier effort. The orchestral instrumentation with pairs of woodwinds, horns, trumpets, and timpani initially corresponded to that of the *Violin Concerto No. 3*, but a few weeks later Spohr eliminated the oboes and trumpets, modified the formal design of the first movement, and rewrote the score. While the outer movements continued unchanged through the final concerto's publication in 1824, Spohr struggled a while longer with the composition of a satisfactory Adagio. He subsequently designed a new Adagio in F major but incorporated it into the **Violin Concerto No. 9** he published in 1820. When he finally decided to publish the A major concerto, a middle movement was still lacking. Since he was busy trying to meet the deadline for his opera *Jessonda*, he sent his publishers the Adagio from his unpublished A major concerto (WoO 12: cpo 999 145-2) as a stopgap measure. This movement is heard in its original

compositional context on our **cpo** documentation of Spohr's violin concertos, and so the **Violin Concerto in A major No. 10** was also recorded in its original version: with the Adagio from 1810.

In letters Spohr often referred to the A major concerto as his »*parade horse*,« as a showpiece placing enormous technical demands on the soloist. The work does have its dazzling, virtuoso side, but we should not overlook its originality, the cantabile suppleness of its themes, or its formal innovations. The motivic design of the introductory *Adagio* is elaborated in the middle part of the first movement, and the themes of the first movement do not depend on the introduction. Spohr continued along the developmental path on which he had set out in his concerto of 1803 (WoO12) and brought it to its logical climax in the **Violin Concerto No. 7** in 1814, where the first movement blends together the introduction and main section. The soloist is silent during the introduction, but it is the violin soloist, not the orchestra, who introduces the main theme of the *Allegro*. Over thirty years later the same would occur in Mendelssohn's *Concerto in E minor*. The 6/8 time is also unusual for a first movement. The wind voices are assigned longer solos only after a stretch of »*hot*

air» and in more reserved fashion than in the *Violin Concerto No. 5* and **Violin Concerto No. 7**. This clearly indicates that Spohr planned the A major concerto for tour performance. The »sung« first part of the *Adagio* receives mere *con sordino* string support, and the second part is a dramatic *Minore*. All the winds and even the timpani mark this incursion into the peaceful beginning. The concluding part combines both elements. The wealth of imagination and tonal refinement of the *Rondo vivace* place it on a par with the concluding movement of the *Violin Concerto No. 6*. In fact, its temperament is even more intense. For all its compositional finesse, this work involves the expression of joy of life and music on the part of a composer who was experiencing the happiness of his first professional and personal triumphs.

Violin Concerto No. 7 in E minor op. 38

Spohr composed twenty instrumental concertos during the decade prior to his first Vienna engagement in 1812-15. In Vienna he focused his efforts on chamber music and *Faust*, the first German romantic opera. He composed only one solo concerto in Vienna, but it was his

most important composition for violin and ranks, along with Beethoven's and Mendelssohn's masterpieces, among the best works of the violin literature of the first half of the eighteenth century. His contact with Beethoven and other artists and the musical life and spirit of Vienna inspired him to attain to this zenith of creative maturity. According to the score autograph, he completed the E minor concerto in »July 1814.«

Spohr aspired to a synthesis of important, well-tested innovations, and the results make the break he took from the composition of violin concertos seem like a deep breath in preparation for decisive action. He developed his earlier experiments, among them the slow introduction or the late solo entry, and formed them into a more perfect union in the first movement and its thorough-going symphonic design. The strict design and its parts of manifold interrelation never lend the music a dry or contrived effect; power, seriousness of purpose, and expressive profundity are combined with the noble, cosmopolitan elegance that distinguished Spohr the man and the musician. The balanced instrumentation with pairs of woodwinds, horns, trumpets, and timpani along with the strings shows that his years of experimenta-

tion were over. The *Allegro* tempo of the first movement becomes apparent only after fifteen measures, this owing to long note values, and then proceeds to a dramatic buildup and climax of tension with motifs derived from the beginning. Wind imitations absorb this energy prior to the introduction of the impassioned secondary theme and its development in wind and string interplay. The retransition leads into a remarkable, revolutionary solo entry. The beginning is repeated, true to form, but the bass part is assigned to the soloist, along with the flute and clarinet harmonies! Mendelssohn dared to proceed in similar fashion in his violin concerto of the same key, albeit later on in the course of the movement and three decades later in music history: the bass pedal point appears in the violin part over woodwind chords, an ingenious act of homage to Spohr on the part of the younger composer.

The further course of musical events in the orchestra is closely related to the motivic material of the primary theme, and even the passage work in the solo part draws on this material for support. The secondary theme is made-to-order for the violin and reserved for this instrument alone. The head motif of the primary theme and its modification call attention to

important formal junctions. The themes are heard in reverse order in the recapitulation, lending the movement an unusually strict symmetry and a masterful closure.

The *Adagio* is the musical embodiment of romantic poetry. The violin presents a soaring melody of rich rhythmic nuances, a perfect example of »*violin song*,« over the muted sound of its fellow stringed instruments. The pizzicato taps of the double basses offer sparing accentuation. The dazzling key of C major undergoes a sudden dimming in the middle section, an ostinato restless rhythm brings in the winds and the timpani (without the oboes and trumpets), and in the basses we hear the head motif from Mozart's *Piano Concerto in C minor KV 491*. It is in this way that Spohr marks the beginning of his *Adagio* as its modification. The soloist reacts to the course of musical events with affective gestures. The tension of these gestures is articulated in chromaticism and wide leaps, is released only in the bold modulatory course, and proceeds to the recapitulation. The coda brings the opposing elements into equilibrium, and the movement concludes in peace.

The *Rondo-Allegretto* is a stylized waltz avoiding every manner of schema-

tism. In keeping with the precedent of Spohr's earlier concertos, the rondo form is modified with reprises of episodic components. This rondo does without the effects of orchestral treatment in evidence in the rondo of *Violin Concerto No. 6*, but this does not take away from the movement's overall impact. Bouncy, dancy swing, charm, and virile temperament create stirring musical effects and lend the whole a sparkling conclusion.

Violin Concerto No. 9 **in D minor op. 55**

Spohr had always intended to appear in concert in Paris but did not do so until 1821, when he was one of the premier virtuosos of Europe, a respected composer, and, since his first English tour of 1820, an internationally successful conductor. He wrote his **Violin Concerto No. 9 in D minor** for his Paris trip during the summer of 1820.

Spohr was pressured for time. Before his departure for Paris he was scheduled to perform as a soloist at the Quedlinburg Music Festival. It was thus that he incorporated the slow movement from the yet-to-be-published **Violin Concerto No. 10** into the new work on short notice.

The instrumentation of the outer movements creates an initial impression of heaviness on account of the trombones, but the three trombones and the two oboes are *ad libitum* elements. When we compare **Concertos Nos. 9** and **10**, we see that the trumpets and timpani were Spohr's only orchestral additions to the former. The rest is optional.

Much more striking than the option of larger or smaller instrumentation is the general reduction of the orchestra part. Departing from his custom, Spohr assigned it the mere function of a sound support outside the tutti. His reason for doing so is perhaps to be traced to his tour experiences: even the larger orchestras he encountered on such trips had only rarely met the high standards of his earlier concertos.

To make up for this, Spohr packed all the stylistic and technical characteristics of his violin style into the solo part, so much so that it serves as a paradigm. Its inclusion in his *Violin Course* in 1831 (along with a second violin part) thus made perfect didactic sense.

The primary theme of the *Allegro* is marked by seriousness and pathos. Its sweeping arches are of succinct rhythm

and almost without ornamentation. The lyrical secondary theme displays greater ornamental ease and harmonic iridescence. Elements of both themes are elaborated in bold modulations in the middle part of the movement. The obligatory brightening toward D major precedes the solo entry in the recapitulation.

The *Adagio* is the longest of all the slow movements in Spohr's violin concertos. Here two more units have been added to the otherwise standard three parts. The composer himself characterized the *Rondo-Allegretto* as »*tempestuous*.« The primary theme requires two-part playing from the soloist throughout. The episodes stand out for their bold leaps and arpeggiations, and we hardly meet with passages: a demonstration of power and technical mastery without a thought for the sound sensations of mass appeal.

Hartmut Becker

Ulf Hoelscher

began his study of violin at the age of seven, receiving his first instruction from his father and Bruno Masurat (Heidelberg Academy of Music). He later studied with

Max Rostal in Cologne and then with Joseph Gingold and Ivan Galamian in the United States.

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

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

Hoelscher's repertoire is distinguished by its extraordinary breadth and variety. He has always shown an interest in wrongly forgotten or rarely performed works. In addition to the great violin concertos of the classical and romantic periods, his repertoire includes the violin concertos of Richard Strauss, Kurt Weill, and Othmar Schoeck as well as a demanding and discriminating selection of contemporary works of this genre. Here concertos by Volker David Kirchner (premiered in Berlin,

1984), Aribert Reimann (premiered in Hanover, 1989), and Franz Hummel (television premiere in Baden-Baden, 1988; first public performance in St. Petersburg) are represented.

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

Hoelscher reserves a set amount of time each year for chamber music. Here his efforts include duo performances with Wolfgang Boettcher and Benedikt Koehlen.

Christian Fröhlich

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

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

The Berlin Radio Symphony Orchestra,

established in 1924, is one of the oldest orchestras of its kind in Germany. Wilhelm Buschkötter was its first principal conductor, and he was succeeded by Eugen Jochum. Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Carl Schuricht, and Hans Rosbaud were among the prominent guest conductors prior to World War II. After World War II Sergiu Celibidache, then Arthur Rother, and later Hermann Abendroth held the post of principal conductor. Heinz Rögner has served in the same capacity since 1973. During the postwar period an important feature of the orchestra's work has been its cooperation with eminent guest conductors, among them Franz Konwitschny, Igor Markevich, Wolfgang Sawallisch, and Kurt Masur, as well as with composers who rehearsed their own compositions with the orchestra.

Here the gamut ranged from Prokofiev, Stravinsky, and Eisler to Udo Zimmermann, Matthus, and Goldmann. Most of the orchestra's concerts since 1984 have been held in the Berlin Schauspielhaus, following on the reopening of this theater. Tours have taken the orchestra throughout almost all the countries of Europe as well as to Japan on several occasions.

Translated by Susan Marie Praeder

Louis Spohr: Les Concertos pour Violon

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

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

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

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

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

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

décennies de création, Felix Mendelssohn Bartholdy plus de 300 en seulement 27 ans – Spohr en composa en revanche moins de 300 en 60 ans. Des appréciations telles que «mou», «sentimental» ou bien «pauvre en contrastes au niveau du rythme et de la dynamique», que l'on rencontre encore fréquemment, sont tout aussi impropres. La qualification de «compositeur-Biedermeier», qui pourrait être plutôt utilisée pour certaines oeuvres de Schubert et Schumann, lui convient tout aussi peu; elle ne correspond en rien à l'attitude intellectuelle du républicain convaincu que fut Spohr et son style personnel, qui s'était affirmé depuis longtemps lorsque naquit le courant «Biedermeier», n'évolua jamais dans cette direction.

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

convenablement en se livrant à une démarche rétrospective pour se replonger dans l'esthétique de l'époque post-wagnérienne, mais que l'on doit se laisser plutôt guider par les exigences du compositeur, dont la «*Violinschule*» (1831) (*Ecole du violon*) nous indique la nature.

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

La numérotation des concertos pour violon de Spohr ne correspond pas

à l'ordre chronologique dans lequel ils furent composés: le *Concerto No. 4 en si mineur op. 10* fut composé un an avant le *Concerto No. 3 en do majeur op. 7* et le *Concerto No. 10 en la majeur op. 62*, dont la première édition, parue en 1824, vit le jour dans différentes versions à partir de 1809.

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

«En forme de scène chantée», composé en 1816 pour un voyage en Italie; des compositeurs plus jeunes prirent exemple sur les modèles de Spohr: les *concertos Nos. 4 - 10* de Charles Auguste de Bériot (1802-1870) furent composés entre 1837 et 1855; Henri Vieuxtemps (1820-1881) composa son *Concerto No. 4* en 1849 et le *No. 5* en 1860, Camille Saint Saens (1835-1921) composa lui son *Concerto No. 1* en 1859 et par la suite Alexander Glasounov lui-même (1865-1936) composa son *Concerto op. 82* en 1903. La manière souple dont s'enchaînent les deux premiers mouvements dans les concertos pour violon de Mendelssohn, 1844, et Dvorák, 1879-82, est encore due à l'influence de ces innovations formelles de Spohr.

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

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

En considérant les lignes traditionnelles qui exercèrent leur influence sur le jeune Spohr, il est important de rappeler

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

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

(1722-1793) et Gaetano Pugnani (1731-1798) sont les plus célèbres. Pugnani fut le professeur du contemporain de Mozart, Giovanni Battista Viotti (1753-1824), le chef de l'école de violon parisienne de la fin du 18ème siècle.

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

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

impressions qu'il recueillit à cette occasion dans les églises de Saint Pétersbourg se répercutèrent jusque dans les oeuvres spirituelles des années de maturité de Spohr.

L'«Ecole de Mannheim» ne doit en aucune façon être considérée comme une école purement allemande, et cela pas uniquement parce que son fondateur, Johann Stamitz (1717-1757), a également exercé son activité à Paris; l'«Ecole française» était tout aussi peu purement française: son représentant le plus important à côté de Viotti est Rodolphe Kreutzer (1766-1831), d'origine allemande, fils d'un musicien militaire silésien et élève d'Anton Stamitz (1754-1808). Il était certes un «virtuose-compositeur», mais il fut également l'auteur d'une série d'opéras qui remportèrent un certain succès. Ses qualités de violoniste étaient, à côté d'une maîtrise parfaite de la technique de cet instrument, la pureté irrécusable, la puissance et la chaleur de sa sonorité - rien que des qualités par lesquelles Louis Spohr devait également très vite se distinguer. C'est pourquoi, après son retour de Russie, au début de 1803, une expérience musicale particulière attendait d'abord Louis Spohr: Pierre Rode (1774-1830), un des meilleurs élèves de Viotti,

joua à Braunschweig. Spohr fut frappé par sa maîtrise et il n'osa se faire entendre en concert que deux mois plus tard. Il étudia des oeuvres de Rode et copia même au début sa façon de jouer. Mais il ne fit pas publier les oeuvres qu'il composa à cette époque; une sévère autocritique le poussa à trouver d'abord un style bien personnel.

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

technique serait chez lui parfaite et ne serait qu'une base sur laquelle s'épanouiraient les véritables qualités artistiques de l'interprète, à savoir «l'âme dont il fait passer le souffle dans ses oeuvres - l'envol de la fantaisie, le feu, la tendresse, l'ardeur du sentiment, le bon goût».

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

Cette constatation valut tout autant pour les concertos de Rode et de Kreutzer que le jeune artiste joua lors de cette tournée, ainsi que pour les quatuors à cordes de Mozart, Haydn et Beethoven – Spohr fut toujours un «autre», de la même

manière que ces compositeurs sont «différents». Cela nous montre nettement l'emprise de l'interprète «moderne» qui se considère comme chargé d'une mission par le compositeur dont il joue une oeuvre, une qualité que Louis Spohr conserva sa vie durant en tant que chef d'orchestre et transmitt à tous ses élèves.

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

comparèrent l'allemand, qui jouait d'une manière tout à fait différente, avec les vieux maîtres Tartini et Pugnani. Cependant Spohr désapprouva toute comparaison entre Paganini et lui, affirmant que cela n'était pas sérieux, parce *«qu'il était très injuste de faire une telle comparaison, attendu que l'on ne doit pas mettre en parallèle deux artistes dont le style est si différent»*. Il n'entendit le «magicien du violon» qu'en 1830 parce qu'à Venise Paganini trouva un prétexte pour n'avoir pas à montrer son habileté devant Spohr. D'après un compte rendu de l'*«Allgemeine musikalische Zeitung»*, Paganini aurait dit de Spohr qu'il était *«le premier et le meilleur chanteur qui soit sur le violon»*.

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

relief en cire, réalisé par Pierre Jean David d'Angers; il s'agit d'ailleurs de l'un des meilleurs portraits de Paganini.

Si aujourd'hui les auditeurs souhaitent rester passifs et ne se laisser fasciner et éblouir que par des effets et des sensations sonores calculés dignes du cirque, les concertos pour violon de Louis Spohr ne leur seront que difficilement accessibles, comme ceux de Brahms ou bien Sibelius, car cette musique exige un engagement spirituel et émotionnel.

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

Traduction: Sylvie Gomez

Concerto pour violon n° 10 en la majeur op. 62

Une petite partie seulement des partitions autographes des concertos pour soliste de Louis Spohr ont subsisté; et le nombre d'esquisses qui pourraient donner un aperçu de ce qu'étaient ses méthodes de travail est plus restreint encore. Pour ce qui est du Concerto en la majeur publié comme op. 62, en revanche, quatre versions autographes nous sont parvenues.

En 1809, Spohr s'attela à la composition d'un concerto pour violon, qu'il ne devait cependant pas achever, comme en atteste un premier mouvement Allegro en ré majeur (WoO 16) avec introduction Adagio. Lorsqu'en 1810, il conçut le projet d'un concerto en la majeur, il réutilisa ce fragment. Si l'effectif orchestral était au départ semblable à celui du Concerto n°3 op. 7, avec deux bois, deux cors, deux trompettes et deux timbales, Spohr y apporta plusieurs modifications quelques semaines plus tard: il supprima les hautbois et les trompettes, modifia la structure formelle du premier mouvement, et réécrivit la partition. Ensuite, Spohr ne toucha plus aux mouvements extrêmes jusqu'en 1824, date de la mise à l'impression de l'oeuvre; il dut en

revanche peiner plus longtemps pour arriver à composer un Adagio qui le satisfasse. Plus tard, il en ébaucha un autre, en fa majeur cette fois, qu'il intégra en 1820 au **Concerto en ré mineur** publié sous le n°9. Ainsi donc, lorsqu'il se décida à faire publier son Concerto en la majeur, il lui manquait le mouvement médian. Très sollicité par son travail sur l'opéra *Jessonda*, pour lequel il était tenu de respecter certaines échéances, le compositeur envoya à son éditeur l'Adagio de son Concerto en la majeur (WoO 12 - cpo 999 145-2), qui n'avait jamais été publié, en guise de remplacement. Comme ce mouvement se fait entendre dans son contexte original dans notre édition **cpo**, nous avons également enregistré le **Concerto n° 10** dans sa version d'origine, c'est-à-dire avec l'Adagio qui date de 1810.

Dans sa correspondance, Spohr disait souvent de cette oeuvre qu'elle était son «*cheval de parade*», faisant ainsi allusion aux compétences techniques hors du commun qu'elle exigeait de la part du soliste. L'éclat du Concerto et la virtuosité que son exécution requiert ne doivent cependant pas nous faire oublier ses autres qualités: originalité, souplesse et caractère chantant des thèmes, et nom-

breuses innovations sur le plan formel. Ainsi, les motifs de l'*Adagio* d'introduction sont développés dans la partie centrale du premier mouvement, dont les thèmes sont toutefois totalement indépendants de l'introduction. L'évolution entamée en 1803, avec le Concerto WoO 12, se poursuit donc de manière logique jusqu'à atteindre un sommet en 1814 avec le **Concerto n° 7**, où introduction et partie principale du premier mouvement se confondent. Le soliste n'intervient pas pendant l'introduction, mais c'est pourtant lui et non l'orchestre qui introduit le thème principal de l'*Allegro* – un procédé tout à fait semblable à celui que Mendelssohn mettrait en oeuvre 30 ans plus tard, dans son *Concerto en mi mineur*. La mesure 6/8 étonne elle aussi dans un premier mouvement.

Les instruments à vent ne se voient confier des solos assez importants qu'après une phase d'«*échauffement*», et ils interviennent avec plus de retenue que dans les **Concertos n° 5 et 7**, ce qui montre clairement que l'oeuvre avait été conçue comme un «concerto destiné à être joué en tournée». Dans l'*Adagio*, un *minore* dramatique succède à une première partie «*chantée*», soutenue uniquement par les cordes qui jouent *con sordino*; tous les

instruments à vent, et même les timbales, soulignent ce contraste soudain avec le calme qui régnait au début. La partie finale associe ces deux éléments. Par le raffinement et l'inventivité dont il témoigne, le *Rondo Vivace* vaut le finale du *Concerto n°6*, tout en le surpassant encore par son tempérament. Malgré toute sa subtilité dans le travail de composition, cette musique n'en reste pas moins l'expression d'une joie de vivre et d'un plaisir artistique authentiques, du bonheur ressenti par un homme dont l'existence atteignait un premier apogée, tant sur le plan intérieur que vis-à-vis du monde extérieur.

Concerto pour violon n°7 en mi mineur op.38

Pendant la décennie qui précéda son engagement à Vienne, où il séjourna entre 1812 et 1815, Spohr avait composé presque 20 concertos. Ce genre passa désormais à l'arrière-plan, au profit d'oeuvres de musique de chambre et du *Faust* – le premier opéra romantique allemand – auquel il travaillait alors. A Vienne, un seul concerto pour soliste vit le jour, en l'occurrence la plus significative de toutes ses compositions pour violon. Avec les chefs-d'oeuvre de Beethoven et Mendelssohn, ce concerto fait partie de ce

que la première moitié du XIXe siècle produisit de mieux en la matière. Au contact de Beethoven et d'autres artistes, Spohr se laissa inspirer par «l'esprit musical qui régnait dans la métropole», et put atteindre ce sommet de maturité créatrice; selon la partition autographe, le *Concerto en mi mineur* fut achevé en «juillet 1814».

Spohr tentait de réaliser la synthèse des innovations importantes auxquelles il avait soumis ce genre musical; on a l'impression qu'en marquant une interruption dans la composition de concertos, il souhaitait se ménager un instant de «respiration» décisif. Il poursuivit donc plus avant certaines des expériences qu'il avait tentées antérieurement, telles qu'une introduction lente ou un jeu du soliste dans les graves, et il les synthétisa en un premier mouvement de conception quasi symphonique et formant une unité supérieure. La rigueur formelle de l'oeuvre, dont les différentes parties se rapportent les unes aux autres à plus d'un égard, ne donne pourtant jamais à la musique un aspect sec ou trop travaillé; la force, le sérieux et la profondeur d'expression s'allient à cette élégance mondaine et noble qui caractérise chez Spohr aussi bien l'homme que l'artiste. L'effectif instrumental, très équilibré – l'orchestre compte, en plus des

cordes, deux bois, deux cors, deux trompettes et deux timbales – montre que le temps de l'expérimentation est révolu.

Le tempo *Allegro* du premier mouvement ne devient perceptible qu'après une quinzaine de mesures où règnent des valeurs de notes longues; on atteint ensuite, de façon assez abrupte, un point culminant de la tension dramatique, dont les motifs sont repris du début de l'oeuvre. Les instruments à vent captent cette énergie pour se livrer à des imitations, puis Spohr introduit le thème secondaire, extrêmement passionné, qu'il développe en faisant s'alterner cordes et vents. La transition aboutit à l'intervention du soliste, très étonnante, pour ne pas dire révolutionnaire: si le début est répété fidèlement, le soliste se voit confier la basse, accompagnée par les flûtes et les clarinettes! Mendelssohn osa une démarche similaire dans son Concerto pour violon composé dans la même tonalité. Cependant, dans son oeuvre, la pédale du violon qui accompagne les accords des bois n'intervient qu'assez tardivement dans le mouvement. De plus, Mendelssohn se risqua à un tel procédé trente ans plus tard seulement, tirant ainsi avec beaucoup d'esprit la révérence à son aîné.

Pour l'orchestre, la suite de la composition se rattache presque sans exception aux motifs du thème principal, qui soutiennent également les passages dévolus à l'instrument solo. Le thème secondaire, qui convient si bien au violon, lui reste exclusivement réservé. Les points d'articulation formels sont mis en évidence au travers de la première partie du thème principal, ou de ses variantes. Dans la réexposition, les thèmes se font entendre dans l'ordre inverse, ce qui donne au mouvement une symétrie d'une rigueur peu commune et un galbe parfait.

L'*Adagio* est de la poésie romantique traduite en musique. Le son assourdi des cordes, à peine accentué par les pizzicatos des contrebasses, sert d'accompagnement au violon, qui développe une mélodie aérienne et richement nuancée sur le plan rythmique, réalisant ainsi à la perfection l'idéal du «*chant du violon*». Dans la partie médiane, le rayonnant do majeur s'assombrit brusquement, et les instruments à vents et les timbales – sans hautbois ni trompettes – entrent en jeu, sur un rythme ostinato «qui sème le désordre»; les basses, quant à elles, font entendre le motif de tête du *Concerto pour piano en do mineur KV 491* de Mozart. Spohr interprète ainsi le début de son *Adagio*

comme sa modification. Le soliste réagit avec des passages empreints d'une grande charge affective, dont la tension, fondée sur le chromatisme et de larges écarts, se dissout tout d'abord en d'audacieuses modulations, avant de mener à la réexposition. La coda réconcilie les éléments contradictoires, et l'Adagio prend fin dans un climat paisible et tranquille.

Le *Rondo. Allegretto* est une valse stylisée. Spohr y évite toute forme de schématisation rythmique, et comme dans les concertos composés auparavant, la forme du rondo est modifiée par la reprise de certaines parties de couplets. En ce qui concerne le traitement de l'orchestre, Spohr ne cherche pas à créer des effets semblables à ceux qui apparaissaient dans le Rondo du *Concerto n°6*, ce qui ne porte nullement atteinte à l'intérêt de ce passage: l'élan souple et dansant, le charme et le tempérament viril qui l'habitent créent un effet véritablement époustoufflant et mènent l'ensemble à une conclusion pleine d'éclat.

Concerto pour violon n°9 en ré mineur op.55

Spohr avait l'intention de se produire à Paris, mais ne put concrétiser

ce projet qu'en 1821, à une époque où il était devenu l'un des virtuoses les plus en vue d'Europe, un compositeur estimé et – depuis son premier voyage en Angleterre, en 1820 – un chef d'orchestre de renommée internationale. A cette occasion, il composa au cours de l'été 1820 un nouveau **Concerto en ré mineur**.

C'est pressé par le temps qu'il s'attela à cette oeuvre. En effet, il devait, avant son départ, participer comme soliste au festival musical de Quedlinburg; il n'eut donc d'autre alternative que de reprendre pour sa nouvelle composition le mouvement lent du **concerto en la majeur n°10**. L'instrumentation des mouvements extrêmes semble tout d'abord assez pesante, en raison de la présence de trois trombones, mais, tout comme pour les deux hautbois, leur présence n'est pas obligatoire: par rapport au **Concerto n°10**, Spohr s'est contenté d'ajouter à l'orchestre des trompettes et des timbales, et toutes les voix qui interviennent en sus sont facultatives.

Un autre élément, bien plus remarquable que la liberté laissée aux interprètes de décider de l'importance de l'effectif orchestral, est le recul de

l'orchestre, dans l'ensemble extrêmement discret. Contrairement à son habitude, Spohr limita le rôle de l'orchestre, hormis dans les passages réservés au tutti, à un simple soutien sonore apporté au soliste. Il se peut qu'il ait été amené à cette décision par son expérience des tournées, où même de grands orchestres s'étaient rarement révélés à la hauteur des exigences élevées posées par ses premiers concertos. Spohr décida par conséquent de concentrer tous les éléments caractéristiques de son style de composition pour le violon dans la partie du soliste, à un point tel que celle-ci devint un modèle du genre. Conséquence logique sur le plan pédagogique, cette partie fut reprise dans sa *Violinschule*, réalisée en 1831, cette fois avec accompagnement d'un deuxième violon.

Empreint d'un austère pathos, le thème principal de *l'Allegro* se fait entendre au travers d'amples arcs très rythmés et presque totalement dépourvus de fioritures. Le thème secondaire lyrique, en revanche, est plus ornémenté et plus diversifié sur le plan harmonique. Dans la partie centrale du mouvement, des éléments des deux thèmes sont soumis à d'audacieuses modulations; dans la réexposition, on atteint dès le début du solo l'éclaircissement obligatoire vers le ré majeur.

De tous les mouvements lents des concertos qu'ait composés Spohr, *l'Adagio* qui se fait entendre à présent est le plus long; la structure en trois parties habituelle est ici élargie par l'adjonction de deux passages. De son *Rondo. Allegretto*, le compositeur a dit lui-même qu'il était «plein d'une agitation passionnée». Son thème principal exige du soliste un jeu à deux voix constant, et les couplets contiennent principalement non des passages rapides, mais des sauts pleins d'audace et des arpegges, ce qui lui permet d'apporter la preuve de sa puissance et de sa virtuosité technique, sans qu'il doive jamais chercher à susciter des sensations fortes.

Hartmut Becker

Traduction: Sophie Liwyszyc

Ulf Hoelscher

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

En 1961 il remporta le Premier Prix du «Allgemeiner Wettbewerb der Deutschen

Musikhochschulen»; en 1966 Ulf Hoelscher fut lauréat du Concours International de Montréal et fit partie du «Bundesauswahl Junger Künstler». Ces Succès furent suivis de concerts télévisés et d'enregistrements discographiques.

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

Le répertoire d'Ulf Hoelscher se distingue par une exceptionnelle variété. S'étant toujours intéressé à des oeuvres injustement tombées dans l'oubli ou rarement jouées, il compte à son répertoire, en plus des importants concerti pour violon des époques classique et romantique, les oeuvres de Richard Strauss, Kurt Weill et Othmar Schoek, mais la musique contemporaine y est également représentée – les oeuvres sont soumises à un choix exigeant – avec des concerti de Volker David Kirchner (création en 1984 à Berlin), Aribert Reimann (création en 1989 à Hanovre) et Franz Hummel (création en 1988 à Baden-Baden (TV) et Saint Pétersbourg – première représentation

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

Christian Fröhlich

Christian Fröhlich fit des études de direction d'orchestre dans la classe du Professeur Brückner-Rüggeberg et de piano auprès de Julian von Karolyi. Après ses études Christian Fröhlich fut l'assistant de Rudolf Kempe, de 1974 à 1976. En 1977 il obtint le «Bayerischer Staatspreis für junge Künstler». Après avoir travaillé aux théâtres de Wurtzbourg, Darmstadt et Kassel, Christian Fröhlich occupe, depuis 1988, le poste de «Generalmusikdirektor» à Cobourg. Il a été invité à diriger de

nombreux orchestres renommés dont, entre autres, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort et l'Orchestre Symphonique de la NDR de Hambourg.

RSB

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

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

Prokofiev, Stravinsky et Eisler jusqu'à Udo Zimmermann, Matthus et Goldmann.

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

Traduction: Sylvie Gomez



Also available:

Louis Spohr (1784-1859)

Violin Concertos Nos 3, 6, and A major

Ulf Hoelscher, RSB Berlin,
Christian Fröhlich
CPO 999 145-2 (DDD, 92/93)

Louis Spohr (1784-1859)

Violin Concertos Nos 2 & 5

Ulf Hoelscher, RSB Berlin,
Christian Fröhlich
CPO 999 067-2 (DDD, 92)

D. Steppuhn/FonoForum 8/94: »Captivating interpretations...The continuation of this major Spohr edition, above all the complete recording of his violin concertos, is not only a great discographical undertaking; it is also something to be awaited with eager anticipation and suspense.«

Fanfare 10/93: »Invaluable additions to Spohr's discography.«

American Record Guide: »The performances are extremely good. The recording is of the high standard we associate with this company.«



Christian Fröhlich (Photo: Cordula Groth)



Louis Spohr (*Unknown Artist, Crayon & Ink on Drawing Board, 1818*)

© International Louis Spohr Society Kassel

cpo 999 232-2

Louis Spohr (1784-1859)

1	Violin Concerto No. 10 in A major op. 63 ⁶²	24'10
2	Adagio - Allegro	11'08
3	Adagio	5'01
	Rondo. Vivace	8'01
	Violin Concerto No. 7 in E minor op. 38	22'52
4	Allegro	10'11
5	Adagio	5'24
6	Rondo. Allegretto	7'17
	Violin Concerto No. 9 in D minor op. 55	26'45
7	Allegro	10'01
8	Adagio	7'54
9	Rondo. Allegretto	8'50

T.T.: 74'20**Ulf Hoelscher**, Violin**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin****Christian Fröhlich**

Under the auspices of the International Louis Spohr Society Kassel

cpo 999 232-2Co-Production: **cpo**/DS Kultur

Recording: 3/93 (4-6), 12/93, Funkhaus Nalepastraße

Recording Supervisor: Lothar Hübner

Recording Engineer: Claus Seyfarth

Executive Producers: Burkhard Schmilgun, Dieter Uhrig

Score and part copyrights: Int. Louis Spohr Society Kassel

Cover Photo: Axel Warner / Thomas Schmeller

Design: Carrée 53

cpo, Lübecker Str. 9, D-4504 Georgsmarienhütte

© 1994 - Made in Germany



IM AUFTRAG VON ARD UND ZDF

DDD

LC 8492



7 61203 92322 9