



Louis Spohr
3 Sonatas
for Harp & Violin

Masumi Nagasawa
Cecilia Bernardini



Louis Spohr.

Desiné par M. Bachofen.

SPOHR, LOUIS (1784–1859)

SONATA IN D MAJOR FOR HARP AND VIOLIN, Op. 113 (1806) 22'12

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro brillante</i> | 10'40 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 4'04 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 7'14 |

SONATA IN G MAJOR FOR HARP AND VIOLIN, Op. 115 (1809) 28'45

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 13'05 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 4'54 |
| 6 | III. Rondo | 10'33 |

SONATA IN D MAJOR FOR HARP AND VIOLIN, Op. 114 (1811) 22'50

- | | | |
|---|---|-------|
| 7 | I. <i>Allegro vivace</i> | 12'07 |
| 8 | II. Potpourri on themes from <i>The Magic Flute</i> | 10'37 |

TT: 74'46

MASUMI NAGASAWA *harp*

CECILIA BERNARDINI *violin*

INSTRUMENTARIUM:

Single-action pedal harp by F. J. Naderman, Paris 1815, tuned A=415 Hz (see page 21)

Violin by Camillo Camilli, Mantua 1743, tuned A=440 Hz. Bow: Dodd

The single-action pedal harp used on this disc is an original Naderman harp, of the type owned by Dorette Spohr. It has maintained its original condition well, with the wooden neck, crochet system and seven metal pedals. The squeaks and noises heard on this recording are integral to the instrument; we trust that your ears will be indulgent.

On 5th August 1805 the 21-year-old Louis Spohr was appointed *Konzertmeister* at the ducal court in Gotha. Enthusiastic reviews of his concerts in Leipzig the previous winter had led to an invitation to compete for the post and his brilliant yet expressive playing immediately convinced the art-loving Duke Emil Leopold August to approve his appointment.

Spohr was one of the first German violinists wholeheartedly to adopt the techniques and performing practices of the increasingly influential Paris School of violin playing. After studying with the Mannheim School violinist Franz Eck he heard Pierre Rode perform in Brunswick in 1803. In his reminiscences he stated that he had ‘no hesitation in placing Rode’s style of playing, then still reflecting all the brilliance of his master Viotti, above that of my teacher, Eck, and in applying myself sedulously to acquire it as much as possible by carefully practicing those of Rode’s compositions, which I had heard him play at court and in private concerts’, adding that ‘up to the time when I had by degrees formed a style of playing of my own, I was the most faithful imitator of Rode among all the young violinists of the day.’ By 1805 Spohr had already begun to make his mark as a composer with violin concertos and string chamber music, and during his seven years in Gotha his works comprised opera, symphony and oratorio, as well as further concertos and chamber music. Among these were many compositions for harp, which were inspired by the brilliant playing of Dorette Scheidler.

Born in 1787, Dorette, the daughter of two Gotha court musicians, studied piano, violin, and the single-action pedal harp from an early age, probably in the first place with her father, Johann David, whose familiarity with the harp is indicated by his article ‘Ueber Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments’ in the *Journal des Luxus und der Moden* in 1802. After her father’s death in 1802 she seems to have continued her harp studies with the clarinetist and harpist Johann Georg Heinrich Backofen, whose *Anleitung zum Harfenspiel* had been published in 1801.

The expressive quality of her playing is attested by Spohr's reaction when he heard her for the first time. He recalled how he had learned the harp as a child to the point where he could accompany his own songs, but later laid it aside: 'My fondness for the instrument, however, remained the same, also I had worked with it long enough to know how difficult it is if one wants to play more than an accompaniment on it. My astonishment and delight, therefore, is understandable when I heard this still so young girl perform a difficult Fantasia by her teacher Backofen with the greatest accuracy and the finest nuances. I was so deeply moved, that I could scarce restrain my tears. Bowing in silence, I took my leave – but my heart remained behind!'

During the next few months Spohr wrote a bravura scena, *Oskar*, for Dorette's mother, the soprano Sophie Elisabeth Susanne Scheidler, and then began his wooing of the daughter with compositions for violin and harp, which they could rehearse together. He seems first to have completed his Sonata in C minor (WoO 23), in which both instruments have the same key signature. By October 1805, however, he had begun to experiment with writing the violin part in sharp keys, which allowed the resonance of the open strings, and the harp in the flat keys, for which it was best suited; this could be accomplished by tuning the harp a semitone lower, which also reduced the tension on the strings. The couple's rehearsals and performances together soon led to a proposal and they were married on 2nd February 1806.

More compositions for violin and harp provided repertoire for their regular concert tours. The most important of these were three Sonatas in D major (1806), D major (1811) and G major (1809) (the opus numbers 113–115 reflect their eventual publication in 1841), and another Sonata in G major (1819), which is lost. Before performances of these works, the single-action harp would be tuned down a semitone, to play the harp parts notated in E flat and A flat major respectively. These pieces were calculated to display not only the technical skill of the two artists

but also their musical expressiveness; it was very much part of Spohr's aesthetic to place musical substance above mere virtuosity. The technical demands of his music were nevertheless very considerable; few other violinists of the time could play his concertos and the demands of his harp writing, especially with regard to the pedalling, are still challenging for double or single-action harp players.

Their duet playing was greatly admired. After a concert in Breslau on 18th November 1812, for instance, a reviewer commented: 'In Mr Spohr connoisseurs particularly admired how he executed such great difficulties so securely, precisely, purely, and with such beautiful expression; in Madam Spohr, the neatness and delicacy of her playing on the harp.' And in the following February a reviewer in Vienna observed that Spohr had 'shown himself *absolutely* to be a great master of violin playing' and was 'indisputably, in the lovely and tender, the nightingale among all living violinists known to us. It is hardly possible to perform an *Adagio* with more tenderness and yet so clearly, combined with the most refined taste; at the same time he conquers very difficult passages and the most extreme stretches with incredible lightness.' The reviewer went on to refer to a duet with Madam Spohr, 'which she performed with much skill, taste, and expression on the harp. We thought that of all the virtuosos on this instrument known to us, none possess so much technical polish and so much intimate expressive feeling as Madam Spohr.'

The Instruments

When Spohr composed his harp music, the instrument was in a period of transition. The single-action harp, developed in the 18th century, had seven pedals at the foot of the harp, to raise each note a semitone. Dorette first owned a harp built in Strasbourg, and later a French single-action harp by Naderman, which she played for the rest of her career. When Sébastien Érard introduced his double-action pedal system in 1810, raising each note two semitones, treatises enthusiastically embraced

it. Compositions intended for double-action harp were soon published, although most players still performed on the single-action instrument for several decades. Louis Spohr's compositions, therefore, are among the last important works, as well as the most technically demanding, that were specifically written for the single-action pedal harp.

Because of its delicate construction and stringing, the single-action harp had a distinct silvery bell-like sound, whereas the more robustly constructed double-action Érard harps had heavier strings which were stretched at higher tension. The differences between the two instruments and the problems this presented for Dorette Spohr are made clear by her husband's description of their concert tour to London in 1820. Her attempts to perform on a double-action Érard caused her to become 'excessively stressed on account of its larger dimensions and stronger stringing, so that she felt really exhausted and ill'. In fact, the complications of playing such chromatic music as Spohr's sonatas with the very different double-action pedal system were probably a major cause of her stress.

By the early years of the 19th century, new violins were close to the modern form and older instruments were being adapted. Throughout the century, however, uncovered gut was used for the three upper strings with a silver- or copper-wound G-string. The bow evolved radically from its lighter and shorter baroque models. François Tourte developed the form of the modern bow in Paris in the 1770s and 1780s, and Spohr bought a Tourte in 1803, although various designs of transitional bow were still current during the first half of the 19th century. The Tourte-style bows could produce the finer nuances of tone that were characteristic of Spohr's playing.

Performing Practice

Louis and Dorette Spohr's performing style differed from modern practice in many ways. In his *Violinschule* Spohr distinguishes 'correct performance', which merely involves a literally correct rendering of the notation, from 'beautiful performance', which goes beyond the notation in many ways. He mentions accentuation (dynamic and agogic), dynamic shading, tempo flexibility (subtle *accelerando* and *ritardando*) and *tempo rubato* (where an accompaniment figuration remained strictly in tempo while the melodic part hurried and lingered), but stresses that their use can only be fully appreciated by hearing great performers. They also paid great attention to achieving a wide dynamic range; a reviewer even criticized Dorette's playing in 1810 because 'there is too much contrast between her *piano* and *forte*.' Specific harp techniques in Backofen's methods include special fingerings for connecting phrases and intervals, for avoiding accents or breaks in a phrase, for achieving smooth cantabile, for staccato, trills and repeating notes, and for anchoring and shifting positions on the string to achieve clarity and varied tone colours.

These practices prioritize musical intentions over security. In addition, Spohr's pieces require an unconventional use of the pedals, involving double- and triple pedalling, pedal-slides and a particular circular movement of the foot. Sliding the pedals was also used to make a portamento effect. Op. 113 requires the *Hakenharfe* (hook harp) technique of shortening a string with the finger. Various types of arpeggiation, additional ornaments, short cadenzas and asymmetry between the hands were also essential expressive techniques that were seldom notated. Spohr's *Violinschule* includes bowing techniques rarely used today, such as *fouetté*: throwing the point of the bow forcefully onto the string, for an accent he describes as 'of surprising effect'. He frequently used on-string staccato, with many notes slurred in a short amount of bow, but did not employ springing bowings, which he considered unworthy of a true artist. He used wavy lines to show where occasional

vibrato should be employed, but portamento, indicated by detailed fingerings in his compositions as well as in the *Violinschule*, was a far more important means of expression.

© *Clive Brown 2017*

Clive Brown is professor emeritus at the School of Music, University of Leeds. His research has focused on German music in the first half of the 19th century, with a special interest in historical performing practice. His books include *Louis Spohr: a critical biography* (CUP, 1984) and *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (OUP, 1999).

Prior to making this recording, Cecilia Bernardini and Masumi Nagasawa worked intensively with Clive Brown to get as close as possible to Spohr's concept of 'beautiful performance' ('schöner Vortrag'). Masumi Nagasawa's PhD thesis (Leeds University, England, under Professor Clive Brown) concerns the single-action pedal harp and the performing practice of its repertoire from 1760 to 1830.

Masumi Nagasawa is one of the few harpists to perform on the modern harp, the single-action pedal harp, the Irish harp and the *kugo* or Japanese ancient harp. She studied modern harp with Phia Berghout at the Conservatory in Maastricht and historical harp with Mara Galassi. She has given recitals in major concert halls in musical centres such as Amsterdam, Tokyo, Budapest, Rome, Washington DC and Copenhagen, and has appeared as a soloist together with Dame Kiri Te Kanawa and Cecilia Bartoli. International festivals where she has been invited to perform include the Kuhmo International Chamber Music Festival, the Salzburg Music Festival, the Akiyoshidai International Music Festival and the Torino Milano Festival Internazionale della Musica. On historical harp she has performed with ensembles such as the Academy of Ancient Music, the Freiburger Baroque Orchestra and the Netherlands Bach Society. Alongside her concert appearances she both composes

and arranges music for the harp; this has also been published and recorded. She currently teaches at the Conservatory in Maastricht, and has been a juror at various international harp competitions. She has a wide-ranging discography, released on several labels, which includes solo programmes, chamber music and concertos.

www.masuminagasawa.com

Dutch-Italian **Cecilia Bernardini** is considered to be one of the most versatile violinists of her generation, specializing in historically informed practice on period instruments. She has performed in many of Europe's most prestigious concert halls, including the Royal Albert Hall and Wigmore Hall in London, Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Vienna and Konzerthaus Berlin, as a soloist or as a chamber musician or artistic director. She has led/directed modern and period instrument ensembles including Ensemble Pygmalion, Ensemble Zefiro, Arcangelo, Vox Luminis, Tafelmusik Baroque Orchestra, Barokkanerne, The King's Consort, Holland Baroque Society, Scottish Chamber Orchestra, Camerata Salzburg. In 2012 Cecilia Bernardini was appointed leader of the Scotland-based Dunedin Consort, directed by John Butt. She features regularly as a soloist and appears on many of their critically acclaimed recordings. A keen chamber musician, she is a member of the Serafino String Trio and forms a duo with fortepianist Keiko Shichijo. She has performed at numerous festivals over the world, including the Edinburgh Festival, Salzburger Festspiele, Bath Festival, Utrecht Early Music Festival, Great Mountains Festival in Korea, Festival de Sablé, Bruges Early Music Festival, Malta Early Music Festival and Thüringer Bachwochen. Cecilia Bernardini plays on a 1743 Camillo Camilli violin kindly loaned by the Jumpstart Foundation.

www.ceciliabernardini.com

Am 5. August 1805 wurde der 21-jährige Louis Spohr zum Konzertmeister am herzoglichen Hof in Gotha ernannt. Aufgrund der enthusiastischen Besprechungen seiner Konzerte in Leipzig im vergangenen Winter war er eingeladen worden, sich um diesen Posten zu bewerben, und sein brillantes und doch ausdrucksstarkes Spiel bewog den kunstinteressierten Herzog Emil Leopold August unverzüglich dazu, seiner Berufung zuzustimmen.

Spohr war einer der ersten deutschen Violinisten, der die Technik und Spielweise der zusehends einflussreicheren Pariser Violinschule in vollem Umfang anwandte. Nach dem Studium bei dem Violinisten Franz Eck, einem Vertreter der Mannheimer Schule, hörte er 1803 in Braunschweig Pierre Rode. In seinen Erinnerungen stellte er fest: „Ja, ich trug bald kein Bedenken, Rodes Spielweise, damals noch ganz der Abglanz von der seines großen Meisters Viotti, über die meines Lehrers Eck zu stellen, und ich war schon eifrigst beflissen, sie mir durch ein recht sorgfältiges Einüben der Rodeschen Kompositionen, die ich von ihm bei Hofe und in Privatgesellschaften gehört hatte, möglichst anzueignen“, und fügte hinzu: „Ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl die getreueste Kopie von Rode unter allen damaligen jungen Geigern.“ Bis 1805 hatte Spohr sich bereits als Komponist von Violinkonzerten und Streicherkammermusik einen Namen gemacht, und während seiner siebenjährigen Tätigkeit in Gotha schrieb er Opern, Symphonien und Oratorien sowie weitere Konzerte und Kammermusik. Darunter befanden sich auch zahlreiche Kompositionen für Harfe, die vom brillanten Spiel Dorette Scheidlers inspiriert waren.

Die 1787 geborene Dorette, Tochter eines Gothaer Hofmusikerpaars, erlernte schon früh Klavier, Geige und die Einfachpedalarhe, zunächst vermutlich bei ihrem Vater Johann David Scheidler, dessen Vertrautheit mit der Harfe sein 1802 im *Journal des Luxus und der Moden* erschienener Artikel „Ueber Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments“ belegt. Nach dem Tod ihres Vaters 1802

scheint sie ihr Harfenstudium bei dem Klarinettenisten und Harfenisten Johann Georg Heinrich Backofen fortgesetzt zu haben, der 1801 eine *Anleitung zum Harfenspiel* veröffentlicht hatte. Die expressive Qualität ihres Spiels ist in Spohrs Reaktion überliefert, als er sie zum ersten Mal hörte. Er erinnerte sich daran, wie er als Kind Harfe gelernt hatte, bis er seine eigenen Lieder begleiten konnte, sie aber dann beiseitegelegt hatte: „Meine Vorliebe für das Instrument war aber dieselbe geblieben; auch hatte ich mich lange genug damit beschäftigt, um zu wissen, wie schwer es ist, wenn man mehr als bloße Begleitung darauf spielen will. Man denke sich daher mein Erstaunen und Entzücken, als ich dieses noch so junge Mädchen eine schwere Phantasie ihres Lehrers Backofen mit größter Sicherheit und feinsten Nuancierung vortragen hörte. Ich war so ergriffen, daß ich kaum meine Tränen zurückhalten konnte. Mit einer stummen Verbeugung schied ich; mein Herz blieb aber zurück!“

In den nächsten Monaten schrieb Spohr für Dorettes Mutter, die Sopranistin Sophie Elisabeth Susanne Scheidler, die Bravurszene *Oskar* und begann dann, um ihre Tochter zu werben – mit Kompositionen für Violine und Harfe, die sie gemeinsam einstudieren konnten. Zuerst scheint er seine Sonate in c-moll (WoO 23) fertiggestellt zu haben, in der beide Instrumente dieselben Vorzeichen haben. Im Oktober 1805 jedoch begann er, damit zu experimentieren, den Violinpart in Kreuztonarten zu notieren, was das Mitschwingen leerer Saiten ermöglichte, die Harfe dagegen in B-Tonarten, für die sie am besten geeignet war; dies erreichte man, indem man die Harfe einen Halbton tiefer stimmte, was auch die Saitenspannung verringerte. Die gemeinsamen Proben und Auftritte des Paares führten bald zu einem Heiratsantrag; am 2. Februar 1806 fand die Hochzeit statt.

Weitere Kompositionen für Violine und Harfe lieferten Repertoire für ihre regelmäßigen Konzertreisen. Die wichtigsten darunter waren drei Sonaten in D-Dur (1806), D-Dur (1811) und G-Dur (1809), deren Opus-Nummern 113–115 ihre späte Veröffentlichung im Jahr 1841 widerspiegeln, sowie eine weitere Sonate in G-Dur

(1819), die verschollen ist. Vor den Aufführungen dieser Werke musste die Einfachpedalharfe einen Halbton heruntergestimmt werden, um die in Es- und As-Dur notierten Harfenstimmen zu spielen. Diese Stücke waren nicht nur darauf ausgelegt, das technische Können der beiden Künstler zu demonstrieren, sondern auch ihren musikalischen Ausdrucksreichtum; in Spohrs Ästhetik rangierte musikalische Substanz über bloßer Virtuosität. Die technischen Anforderungen seiner Musik waren nichtsdestotrotz höchst beachtlich; nur wenige andere Violinisten der damaligen Zeit waren in der Lage, seine Konzerte zu spielen, und die Harfenstimme stellt besonders im Hinblick auf den Pedaleinsatz immer noch eine Herausforderung für Doppel- wie Einfachpedalharfenisten dar.

Das Duo erfreute sich großer Hochachtung. Nach einem Konzert in Breslau am 18. November 1812 beispielsweise schrieb ein Kritiker: „An Hr'n Spohr bewunderten die Kunstverständigen besonders, wie sicher, präcis, rein, und zu schönem Ausdruck verarbeitet, er so grosse Schwierigkeiten vorträgt; an Mad. Spohr die Nettigkeit und Zierlichkeit ihres Spiels auf der Harfe.“ Im Februar darauf bemerkte ein Wiener Kritiker, Spohr habe „sich ganz als grosser Meister des Violinspiels beurkundet“ und sei „unstreitig im Angenehmen und Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden, wenigstens uns bekannten Violinspielern. Es ist kaum möglich, ein *Adagio* mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertsten Geschmacke, vorzutragen; dabey überwindet er im geschwinden Zeitmaasse sehr schwere Passagen und die grösstmöglichsten Spannungen mit einer unglaublichen Leichtigkeit.“ Dann äusserte sich der Kritiker über ein Duett mit Madame Spohr, „welches sie mit viel Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck auf der Harfe vortrug. Es dünkt uns, von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdruck, als Mad. Spohr.“

Die Instrumente

Als Spohr seine Harfenwerke komponierte, befand sich das Instrument in einer Übergangsphase. Die im 18. Jahrhundert entwickelte Einfachpedalharfe besaß sieben Fußpedale, um jeden Ton einen Halbton anheben zu können. Dorette besaß zuerst eine in Straßburg gebaute Harfe und später eine französische Einfachpedalharfe von Naderman, die sie bis zum Ende ihrer Karriere spielte. Als Sébastien Érard 1810 sein Doppelpedalsystem vorstellte, mit dem man jeden Ton um zwei Halbtöne erhöhen konnte, fand sie begeisterte Aufnahme im Schrifttum der Zeit. Als bald wurden Kompositionen für Doppelpedalharfe veröffentlicht, obschon die meisten Musiker noch jahrzehntelang auf der Einfachpedalharfe spielten. Louis Spohrs Kompositionen gehören daher zu den letzten bedeutenden und technisch anspruchsvollsten Werken, die speziell für die Einfachpedalharfe geschrieben wurden.

Aufgrund ihrer filigranen Bauweise und Besaitung hatte die Einfachpedalharfe einen ganz eigenen, silbrig-glockenartigen Klang, während die robuster gebauten Doppelpedalharfen von Érard schwerere Saiten hatten, die mit größerer Spannung aufgezogen waren. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Instrumenten und die damit verbundenen Probleme für Dorette Spohr verdeutlicht der Bericht ihres Ehemanns von einer Konzertreise nach London im Jahr 1820. Nach ihren Bemühungen, auf einer Doppelpedalharfe zu spielen, war Dorette „wegen des größeren Umfangs und stärkern Saitenbezugs derselben übermäßig angestrengt, so daß sie sich recht erschöpft und leidend fühlte.“ Wahrscheinlich war der Umstand, derart chromatische Musik wie Spohrs Sonaten mit dem ganz anders gearteten Doppelpedalsystem zu spielen, eine Hauptursache ihres Stresses.

Die Violinen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ähneln dem modernen Typ, ältere Instrumente wurden ihnen angepasst. Das ganze Jahrhundert hindurch jedoch waren die drei oberen Saiten reine Darmsaiten, während die G-Saite mit Silber oder Kupfer

umspunnen wurde. Der Bogen ist eine radikale Weiterentwicklung der leichteren und kürzeren barocken Vorläufer. François Tourte entwickelte den modernen Bogentyp im Paris der 1770/80er Jahre, und Spohr kaufte 1803 einen „Tourte“, auch wenn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch verschiedene Übergangsbögen in Gebrauch waren. Die Tourte-Bögen konnten die feineren Tonnancen erzeugen, die für Spohrs Spiel charakteristisch waren.

Aufführungspraxis

Die Spielweise von Louis und Dorette Spohr unterschied sich in vielerlei Hinsicht von der modernen Praxis. In seiner Violinschule unterscheidet Spohr den „richtigen Vortrag“, der das Notierte lediglich korrekt wiedergibt, vom „schönen Vortrag“, der in vielerlei Hinsicht über das Notierte hinausgeht. Er erwähnt Akzentuierung (dynamisch und agogisch), dynamische Schattierungen, Flexibilität des Tempos (subtiles Accelerando und Ritardando) und das *tempo rubato* (bei dem die Begleitfiguration streng im Tempo bleibt, während der Melodiepart eilt oder verweilt), betont aber, dass deren Anwendung nur der recht verstehe, der bedeutenden Musikern zuhört. Sie legten auch großen Wert auf ein breites dynamisches Spektrum; ein Kritiker rügte Dorettes Spiel im Jahre 1810 sogar dafür, dass „ihr Piano [...] vom Forte in zu grossem Abstände“ sei. Zu den speziellen Techniken der Harfe im Lehrwerk von Backofen gehören besondere Fingersätze, um Phrasen und Intervalle zu verbinden, um Akzente oder Brüche in einer Phrase zu vermeiden, um ein geschmeidiges Cantabile zu erzielen, für Staccato, Triller und Tonrepetitionen sowie zum Stützen und Wechseln der Position auf der Saite, um Klarheit und Klangvielfalt zu ermöglichen.

Diese Techniken räumen musikalischen Intentionen den Vorrang vor Sicherheits-erwägungen ein. Darüber hinaus erfordern Spohrs Stücke einen unkonventionellen Einsatz der Pedale: Doppel- und Dreifachpedal, Pedal-Glissando und eine beson-





dere Kreisbewegung des Fußes. Das Pedal-Glissando wurde auch eingesetzt, um einen Portamento-Effekt zu erzielen. Opus 113 verlangt die Hakenharfen-Technik, bei der eine Saite mit dem Finger verkürzt wird. Verschiedene Arten des Arpeggierens, hinzugefügte Verzierungen, kurze Kadenzen und Asymmetrien zwischen den Händen waren ebenfalls wesentliche Ausdrucksmittel, die selten notiert wurden. Spohrs Violinschule enthält heutzutage selten verwendete Techniken wie *fouetté*: die Bogenspitze schlägt hierbei peitschend auf die Saite, was von „überraschender Wirkung“ ist. Oft benutzte er ein Stakkato, bei dem der Bogen die Saite kaum verlässt und viele Töne auf möglichst wenig Bogenlänge kommen, doch verzichtete er auf Springbogeneffekte, die er als eines wahren Künstlers unwürdig erachtete. Mit Wellenlinien markierte er gelegentliches Vibrato; ein weitaus wichtigeres Ausdrucksmittel aber war das Portamento, das in seinen Kompositionen wie auch in der Violinschule durch detaillierte Fingersätze angezeigt wurde.

© **Clive Brown 2017**

Clive Brown ist emeritierter Professor an der School of Music der University of Leeds. Seine Forschung konzentriert sich auf die deutsche Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei sein besonderes Interesse der historischen Aufführungspraxis gilt. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *Louis Spohr: a critical biography* (Cambridge University Press, 1984) und *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (Oxford University Press, 1999)

Im Vorfeld dieser Einspielung arbeiteten Cecilia Bernardini und Masumi Nagasawa eng mit Clive Brown zusammen, um Spohrs Idee des „schönen Vortrags“ so nahe wie möglich zu kommen. Masumi Nagasawas Doktorarbeit (Leeds University; betreut von Professor Clive Brown) fasst sich mit der Einfachpedalharfe und der Aufführungspraxis ihres Repertoires von 1760 bis 1830.

Masumi Nagasawa ist eine der wenigen Harfenistinnen, die die moderne Harfe, die Einfachpedalharfe, die irische Harfe und *Kugo* (eine historische japanische Harfe) spielt. Sie studierte moderne Harfe bei Phia Berghout am Konservatorium von Maastricht und historische Harfe bei Mara Galassi. Sie hat Recitals in bedeutenden Konzertsälen in Musikzentren wie Amsterdam, Tokio, Budapest, Rom, Washington und Kopenhagen gegeben und ist als Solistin zusammen mit Kiri Te Kanawa und Cecilia Bartoli aufgetreten. Zu den internationalen Festivals, zu denen sie eingeladen wurde, gehören das Internationale Kammermusikfestival Kuhmo, die Salzburger Festspiele, das Akiyoshidai International Music Festival und das Torino Milano Festival Internazionale della Musica. Auf historischen Harfen trat sie mit Ensembles wie der Academy of Ancient Music, dem Freiburger Barockorchester und der Netherlands Bach Society auf. Neben ihren Konzerten komponiert und arrangiert sie Musik für die Harfe, die auch veröffentlicht und eingespielt wird. Derzeit unterrichtet sie am Konservatorium von Maastricht und ist Jurorin bei verschiedenen internationalen Harfenwettbewerben. Sie hat eine umfangreiche Diskographie mit Soloprogrammen, Kammermusik und Konzerten bei mehreren Labels vorgelegt.

www.masuminagasawa.com

Cecilia Bernardini gilt als eine der vielseitigsten Violinistinnen ihrer Generation, die sich auf das historisch informierte Spiel auf historischen Instrumenten spezialisiert hat. Als Solistin, Kammermusikerin oder künstlerische Leiterin ist sie in etlichen der renommiertesten Konzertsäle Europas aufgetreten, u.a. in der Royal Albert Hall und Wigmore Hall in London, im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Musikverein und im Konzerthaus Berlin. Als Konzertmeisterin und Dirigentin hat sie mit modernen und zeitgenössischen Instrumentalensembles wie dem Ensemble Pygmalion, dem Ensemble Zefiro, Arcangelo, Vox Luminis, dem Tafel-

musik Baroque Orchestra, Barokkanerne, The King's Consort, der Holland Baroque Society, dem Scottish Chamber Orchestra und der Camerata Salzburg zusammengearbeitet. 2012 wurde Cecilia Bernardini zur Konzertmeisterin des von John Butt geleiteten Dunedin Consort in Schottland ernannt; regelmäßig tritt sie dabei als Solistin in Erscheinung und ist auf vielen, von der Kritik gefeierten Aufnahmen zu hören. Als leidenschaftliche Kammermusikerin ist sie Mitglied des Serafino String Trios und bildet ein Duo mit der Hammerklavier-Spielerin Keiko Shichijo. Sie war bei zahlreichen Festivals auf der ganzen Welt zu Gast, u.a. beim Edinburgh Festival, den Salzburger Festspielen, dem Bath Festival, dem Utrecht Early Music Festival, dem Great Mountains Festival in Korea, dem Festival de Sablé, dem Alte-Musik-Festival in Brügge, dem Malta Early Music Festival und den Thüringer Bachwochen. Cecilia Bernardini spielt eine Violine von Camillo Camilli aus dem Jahr 1743, die ihr freundlicherweise von der Jumpstart Foundation zur Verfügung gestellt wird.

www.ceciliabernardini.com



Le 5 août 1805, Louis Spohr, âgé de 21 ans, a été nommé *Konzertmeister* à la cour ducale à Gotha. Des critiques enthousiastes de ses concerts à Leipzig l'hiver précédent lui avaient amené une invitation à concourir à ce poste et son jeu brillant et expressif a immédiatement convaincu le dilettante duc Emil Leopold August d'approuver sa nomination.

Spohr était l'un des premiers violonistes allemands à adopter entièrement les techniques et les pratiques de jeu au violon de l'école de Paris dont l'influence s'étendait continuellement. Après avoir étudié avec Franz Eck, violoniste de l'école de Mannheim, il avait entendu Pierre Rode jouer à Brunswick en 1803. Dans ses souvenirs, il déclara : « Je n'ai pas eu d'hésitation à placer le style de Rode, qui reflétait encore celui de son maître Viotti, au-dessus de celui de mon professeur, Eck, et à m'appliquer attentivement à l'acquérir autant que possible en travaillant avec soin les compositions de Rode que j'avais entendu jouer par lui à la cour et à des concerts privés », ajoutant : « jusqu'au moment où j'avais graduellement formé mon propre style de jeu, j'étais le plus fidèle imitateur de Rode parmi tous les jeunes violonistes de l'heure. » En 1805, Spohr avait déjà commencé à faire sa marque comme compositeur avec des concertos pour violon et de la musique de chambre pour cordes et, au cours de ses sept années à Gotha, ses œuvres comptèrent opéra, symphonies et oratorios ainsi que d'autres concertos et musique de chambre. Parmi ces compositions, on en remarque plusieurs pour la harpe, inspirées par le jeu brillant de Dorette Scheidler.

Née en 1787, Dorette, la fille de deux musiciens de la cour à Gotha, avait étudié le piano, le violon et la harpe à pédales à mouvement simple dès son plus jeune âge, probablement d'abord avec son père, Johann David, dont la familiarité avec la harpe est indiquée par son article « Ueber Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments » dans le *Journal des Luxus und der Moden* en 1802. Après la mort de son père en 1802, elle semble avoir continué ses études de harpe avec le clarinetteste

et harpiste Johann Georg Heinrich Backofen dont l'*Anleitung zum Harfenspiel* avait été publié en 1801. La qualité expressive de son jeu est certifiée par la réaction de Spohr quand il l'entendit pour la première fois. Il se rappela avoir appris la harpe dans son enfance, assez pour accompagner ses propres chansons mais il l'avait mise de côté plus tard : «Ma tendresse pour l'instrument resta cependant la même; je l'avais travaillée assez longtemps pour savoir combien elle est difficile si on veut y jouer plus qu'un accompagnement. C'est pourquoi mon étonnement et ma joie sont compréhensibles quand j'ai entendu cette fille encore si jeune jouer une Fantasia difficile de son professeur Backofen avec une très grande précision et les nuances les plus raffinées. J'étais si profondément ému que je pouvais à peine retenir mes larmes. Je me suis incliné en silence et je suis parti – mais mon cœur était resté là ! »

Au cours des six mois suivants Spohr écrivit une bravura scena, *Oskar*, pour la mère de Dorette, la soprano Sophie Elisabeth Susanne Scheidler et c'est alors qu'il commença à courtiser la fille avec des compositions pour violon et harpe qu'ils pouvaient répéter ensemble. Il semble avoir complété d'abord sa Sonate en do mineur (WoO 23) où les deux instruments ont la même armature. En octobre 1805 cependant, il avait commencé à expérimenter en écrivant la partie de violon en tonalités à dièses, ce qui permettait la résonance des cordes à vide, et la harpe dans les tonalités à bémols, pour lesquelles elle se prêtait le mieux ; cela pouvait être fait en accordant la harpe un demi-ton plus bas, ce qui réduisait aussi la tension des cordes. Les répétitions et concerts du couple ensemble menèrent rapidement à une demande en mariage et ils se marièrent le 2 février 1806.

D'autres compositions pour violon et harpe fournirent du répertoire pour leurs tournées régulières de concerts. Les plus importantes sont les trois Sonates en ré majeur (1806), ré majeur (1811) et sol majeur (1809) (les numéros d'opus 113–115 reflètent leur éventuelle publication en 1841) et une autre Sonate en sol majeur

(1819) qui est perdue. Avant l'exécution de ces œuvres, la harpe à mouvement simple était accordée à un demi-ton plus bas pour jouer les parties de harpe notées respectivement en mi bémol et la bémol majeur. Ces pièces étaient calculées non seulement pour faire montre de l'adresse technique des deux artistes mais aussi de leur expressivité musicale : Il était bien typique de Spohr de placer la substance musicale au-dessus de la pure virtuosité. Les exigences techniques de cette musique étaient néanmoins très considérables ; peu d'autres violonistes de l'époque pouvaient jouer ses concertos et les difficultés de la partie de harpe, surtout quant aux pédales, posent encore un défi aux harpistes dont l'instrument est muni d'un mouvement double ou simple.

Leurs duos suscitaient une grande admiration. Après un concert à Breslau le 18 novembre 1812 par exemple, un critique a écrit : « Les connaisseurs admirèrent particulièrement chez M. Spohr avec combien de sécurité, de précision, de pureté et avec quelle ravissante expression il jouait du violon ; et chez madame Spohr, la netteté et la délicatesse de son jeu à la harpe ». En février suivant, un critique à Vienne remarqua que Spohr s'était « montré absolument comme un grand maître du violon » et il était « indiscutablement, dans les passages charmants et tendres, le rossignol parmi tous les violonistes vivants qui nous sont connus. Il est à peine possible de jouer un *Adagio* plus tendrement et pourtant si clairement, et ce avec le goût des plus raffinés ; en même temps il conquiert des passages très difficiles et les écarts les plus extrêmes avec une clarté incroyable. » Le critique poursuit avec une référence à un duo avec madame Spohr « qu'elle exécuta avec beaucoup d'habileté, goût et expression sur la harpe. Nous avons pensé que de tous les virtuoses connus sur cet instrument, personne ne possède un tel poli technique et tant de sensibilité intime que madame Spohr. »

Les instruments

À l'époque où Spohr composa sa musique pour harpe, l'instrument traversait une période de transition. La harpe à mouvement simple, développée au 18^e siècle, comptait sept pédales au pied de la harpe, élevant chaque note d'un demi-ton. Dorette posséda d'abord une harpe bâtie à Strasbourg et ensuite une harpe à mouvement simple de Naderman dont elle joua le restant de sa carrière. Quand Sébastien Érard introduisit son système de pédales à mouvement double en 1810, élevant chaque note de deux demi-tons, cette nouveauté fut reçue avec enthousiasme. Des compositions pour harpe à mouvement double sortirent peu après chez les éditeurs quoique la plupart des harpistes jouèrent encore pendant des décennies d'instruments à mouvement simple. C'est pourquoi les compositions de Louis Spohr se trouvent parmi les dernières œuvres importantes ainsi que les plus techniquement difficiles spécifiquement écrites pour la harpe à pédales à mouvement simple.

À cause de sa construction et de ses cordes délicates, la harpe à mouvement simple avait une sonorité distincte de cloches argentées tandis que les harpes Érard à la construction plus robuste et au mouvement double avaient des cordes plus lourdes tendues à une tension supérieure. Les différences entre les deux instruments et les problèmes posés à Dorette Spohr sont exposés par la description de son mari de leur tournée de concerts à Londres en 1820. Ses essais de jouer d'une Érard à mouvement double la rendirent « excessivement fatiguée à cause de ses larges dimensions et de ses cordes plus grosses, de sorte qu'elle se sentit vraiment épuisée et malade. » En fait, les complications de jouer de la musique aussi chromatique que les sonates de Spohr avec le système très différent de pédales à mouvement double étaient probablement une cause majeure de la fatigue de Dorette.

Dans les premières années du 19^e siècle, de nouveaux violons se rapprochaient de la forme moderne et les vieux instruments étaient adaptés. Tout le long du siècle cependant, on utilisait un boyau découvert pour les trois cordes supérieures avec

une corde de sol d'argent ou de cuivre filé. L'archet changea radicalement de ses modèles baroques plus légers et plus courts. François Tourte développa la forme de l'archet moderne à Paris dans les années 1770 et 1780 et Spohr acheta un Tourte en 1803, quoique divers modèles d'archet transitionnel fussent encore courants au cours de la première moitié du 19^e siècle. Les archets du style de Tourte pouvaient produire les nuances plus délicates caractéristiques du jeu de Spohr.

La pratique d'exécution

Le style de jeu de Louis et Dorette Spohr différait du style moderne sous plusieurs aspects. Dans son *Violinschule* [École de violon], Spohr distingue une « exécution correcte » qui ne s'engage qu'à jouer correctement selon la notation, d'une « exécution de toute beauté », qui dépasse la notation de plusieurs manières. Il mentionne l'accentuation (nuances et agogique), flexibilité de tempo, (subtilités en *accelerando* et *ritardando*) et *tempo rubato* (où une figure d'accompagnement reste strictement en tempo tandis que la partie mélodique se hâte et traîne, mais il souligne que leur emploi ne peut être complètement apprécié qu'en entendant de grands interprètes. Le couple Spohr s'appliquait aussi à réaliser une grande étendue de nuances ; un critique a même blâmé le jeu de Dorette en 1810 parce qu'« il y avait un trop grand contraste entre ses piano et forte. » Des techniques de harpe spécifiques dans les méthodes de Backofen renferment des doigtés spéciaux pour relier des phrases et des intervalles, pour éviter des accents ou des ruptures dans une phrase, pour parvenir à un *cantabile* lisse, pour des notes *staccato*, répétées et des trilles et pour fixer ou changer de positions sur la corde pour obtenir la netteté et des couleurs variées de notes.

Ces pratiques priorisent l'intention musicale aux dépens de la sécurité. De plus, les pièces de Spohr requièrent un emploi non conventionnel des pédales, dont deux ou même trois à la fois, des glissades et un mouvement circulaire particulier du

pied. Un glissement de pédales servait aussi à obtenir un effet de *portamento*. L'opus 113 exige la technique de *Hakenharfe* [crochet de harpe] qui raccourcit une corde avec le doigt. Divers types d'arpèges, d'ornements additionnels, de brèves cadences et d'asymétrie entre les mains étaient aussi des techniques expressives essentielles qui étaient rarement notées. La *Violinschule* de Spohr inclut des techniques d'archet presque inusitées aujourd'hui, le fouetté par exemple qui consiste en un fort lancement de la pointe de l'archet sur la corde pour un accent qu'il décrit comme «un effet de surprise». Il a souvent recours au *staccato* sur la corde avec plusieurs notes sur une courte distance d'archet mais il n'utilisait pas d'archets sautillants qu'il considérait comme indignes d'un véritable artiste. Il écrivait des lignes ondulantes pour montrer où il souhaitait un *vibrato* occasionnel mais le *portamento*, indiqué par un doigté détaillé autant dans ses compositions que dans la *Violinschule*, était un moyen d'expression bien plus important.

© *Clive Brown* 2017

Clive Brown est professeur émérite à l'École de musique, Université de Leeds. Sa recherche a porté sur la musique allemande de la première moitié du 19^e siècle avec un intérêt spécial sur la pratique de jeu historique. Ses livres comptent *Louis Spohr : a critical biography* (CUP, 1984) et *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (OUP, 1999).

Avant de faire ce disque, Cecilia Bernardini et Masumi Nagasawa ont travaillé intensément avec Clive Brown pour s'approcher le plus possible du concept «d'exécution de toute beauté» («schöner Vortrag»). La thèse de doctorat de Masumi Nagasawa (Université de Leeds en Angleterre, supervisée par le professeur Clive Brown) concerne la harpe à pédales au mouvement simple et la pratique d'exécution de son répertoire de 1760 à 1830.

Masumi Nagasawa est l'une des rares harpistes à jouer de la harpe moderne, harpe à pédales au mouvement simple, harpe irlandaise et *kugo* ou ancienne harpe japonaise. Elle a étudié la harpe moderne avec Phia Berghout au Conservatoire de Maastricht et la harpe historique avec Mara Galassi. Elle a donné des récitals dans de grandes salles de concert de centres musicaux dont Amsterdam, Tokyo, Budapest, Rome, Washington DC et Copenhague, et elle s'est produite comme soliste avec Dame Kiri Te Kanawa et Cecilia Bartoli. Elle a été invitée à des festivals internationaux dont le Festival international de musique de chambre de Kuhmo, festival de musique de Salzburg, festival international de musique d'Akiyoshidai et Torino Milan Festival Internazionale della Musica. Elle a joué de la harpe historique avec l'Academy of Ancient Music, Freiburger Baroque Orchestra et Netherlands Bach Society. À côté de ses concerts, elle compose et arrange de la musique pour harpe qui a été publiée et enregistrée. Elle enseigne présentement au Conservatoire à Maastricht et a été jury à divers concours internationaux de harpe. Sa vaste discographie, sortie sur diverses étiquettes, inclut des programmes solos, de la musique de chambre et des concertos.

www.masuminagasawa.com

D'origine hollandaise et italienne, **Cecilia Bernardini** est considérée comme l'une des violonistes les plus polyvalentes de sa génération, spécialisée en pratique historique informée sur instruments d'époque. Elle s'est produite dans plusieurs des salles de concert les plus prestigieuses de l'Europe dont les Royal Albert Hall et Wigmore Hall à Londres, Concertgebouw Amsterdam, Musikverein à Vienne et Konzerthaus Berlin, comme soliste, chambriste ou directrice artistique. Elle a été premier violon ou a dirigé des ensembles d'instruments modernes et d'époque dont Ensemble Pygmalion, Ensemble Zefiro, Arcangelo, Vox Luminis, Tafelmusik Baroque Orchestra, Barokkanerne, The King's Consort, Holland Baroque Society,

Orchestre de chambre d'Écosse et Camerata Salzburg. En 2012, Cecilia Bernardini fut nommée premier violon du Dunedin Consort basé en Écosse et dirigé par John Butt. Elle joue régulièrement comme soliste et apparaît sur plusieurs de leurs enregistrements salués par la critique. Chambriste enthousiaste, elle fait partie du Serafino String Trio et forme un duo avec la fortepianiste Keiko Shichijo. Elle s'est produite à de nombreux festivals dans le monde dont le Festival d'Edinburgh, Salzburger Festspiele, Bath Festival, Utrecht Early Music Festival, Great Mountains Festival en Corée, Festival de Sablé, Bruges Early Music Festival, Malta Early Music Festival et Thüringer Bachwochen. Cecilia Bernardini joue sur un violon Camillo Camilli de 1743, prêté généreusement par la Fondation Jumpstart.

www.ceciliabernardini.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: October 2016 at the Protestantse Kerk 't Woudt, Schipluiden, The Netherlands
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Takes Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Clive Brown 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover design by David Kornfeld based on 'Redcurrants', a cut paper silhouette by Philipp Otto Runge (1777–1810)
Lithography of Louis Spohr after a drawing by 'M. Backofen', presumably Johann Georg Heinrich Backofen.
Reproduced by kind permission of the Internationale Louis Spohr Gesellschaft www.ilsgr.de
Photo of Cecilia Bernardini: © Diederik Rooker
Photos of Masumi Nagasawa and of the harp: © Merlijn Doomernik
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2302 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



*Miniature portrait of Dorette Spohr, née Scheidler (1787–1834)
Painted on ivory by Carl Gottlob Schmeidler, (1772–1838)*