

CPO



Das Neue Orchester (© Photo: Frank Knipprath)

cpo 777 139-2

Johann Wenzel Kalliwoda

Symphonies 5 & 7

Das Neue Orchester · Christoph Spering

WDR 3

Johann Wenzel Kalliwoda (1801–1866)

Symphony No 5 op. 106 in B minor (1840)

1	Lento – Allegro con brio	9'55
2	Scherzo. Allegro vivace	4'23
3	Allegretto grazioso	5'05
4	Rondo. Allegro assai	8'21

Symphony No 7 WoO/01 in G minor (1841)

5	Adagio – Allegro non tanto	13'11
6	Scherzo. Allegro ma non troppo	3'28
7	Marcia. Adagio, attacca	4'40
8	Allegro vivace	7'31

Overture No 16 op. 238 in A minor (1863)

Adagio – Allegro non tanto

11'42

T.T.: 68'29

DAS NEUE ORCHESTER

Christoph Spering

Das Neue Orchester

Violin I

Pauline Nobes (Leader), Marika Apro-Klos, Mark Schimmelmann, Judith Ruthenberg, Eva-Maria Wolsing, Anna Maria Smerd, Christine Wasgindt, Malina Mantcheva

Violin II

Jorge Jimenez, Christiane Pohl, Christian Friedrich, Erika Apro, Karin Leister, Anna Gärtner

Viola

Gabrielle Kancachian, Tobias Röthlin, Michaela Thielen, Irina Chordora

Violoncello

Philipp Bosbach, Elisabeth Wand, Edward-John Semon, Ulrike Mix

Bass

Timo Hoppe, Jörg Lühring, Claus Körfer

Flute

Michael Schmidt-Casdorff & Marion Hofmockel

Oboe

Michael Niesemann & Michael Bosch

Clarinet

Diego Montes & Toni Salar-Verdu

Bassoon

Christian Beuse & Alexander Golde

Horn

Christian Binde, David Kammerzelt, Ulrich Hübner *
Jörg Schulteß *

Trombone

Michael Scheuermann*, Felix Degenhardt*,
Uwe Haase

Trumpet:

Hannes Rux & Almut Rux

Timpani:

Friedhelm May

[* in Overture op. 238]

Perlen auf dem symphonischen Sonderweg

Die Zeit der Serienkomposition ist zu Kalliwodas Zeit vorüber. Waren es bei Wolfgang Amadeus Mozart noch etwas über 50, bei Joseph Haydn gar über 100 Kompositionen der Gattung »Sinfonie«, so folgen nur noch die beiden ersten Symphonien Beethovens dieser Tradition, mit seiner 3. Sinfonie op. 55 (1803) schließlich ist das Serien-Modell »klassische Sinfonie« musikgeschichtlich endgültig verworfen. Mit der zirkumpolaren Ideensymphonie etabliert Beethoven ein ganz anderes symphonisches Ideal, das für alle nachfolgenden Komponisten Rat- und Orientierungslosigkeit schafft, nicht nur für den Moment, sondern für Jahrzehnte.

Vor allem die 9. Sinfonie d-Moll (1824) Beethovens wird zum Prüfstein für alle, die sich im Symphonischen versuchen wie Mendelssohn, Schumann oder Brahms, um nur einige zu nennen, aber auch für die, die sich vom Symphonischen traditionellen Zuschnittes abwenden, wie Berlioz, Liszt oder Wagner.

Allein die Komponisten der aufkeimenden Nationalen Schulen Skandinaviens oder Osteuropas stehen weit weniger respektvoll vor dem von Beethoven errichteten symphonischen Monument, für sie sind Beethovens Symphonien keineswegs gleichermaßen Maß und Bürde wie für die deutschen Komponisten. Allerdings gesteht ihnen die Musikgeschichtsschreibung nur »Sonderwege« in der Musikgeschichte zu, heißen sie nun Felix Mendelssohn Bartholdy, Norbert Burgmüller, Franz Lachner, Louis Spohr oder Johann Wenzel Kalliwoda. Auch wenn Robert Schumann, der Kalliwoda schätzt und dessen kompositorische Entwicklung aufmerksam verfolgt, über dessen Symphonien einschränkt, sie seien »keine Beethovenschen Diademe«, so gleichen sie ihm dennoch solchen »weißen, durch-

sichtigen Perlen«, die sich »unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten« werden (Schumann, Gesammelte Schriften, Bd. 1, 331).

Die Erwartung, das Feld der Symphonie nach Beethoven neu zu bestellen ist unter den Zeitgenossen Kalliwodas enorm hoch. So nimmt es keineswegs Wunder, daß die Zeitgenossen in Kalliwodas ersten Symphonien genügend Argumente fanden, in ihm einen neuen deutschen Symphoniekomponisten zu erwarten, jedenfalls urteilen die Rezessenten Über seine 1. Symphonie als einer »wahrhaft ausgezeichneten Symphonie«, in der er sich »Mozart in seinen letzten Symphonien zum Muster genommen zu haben« scheint, jedoch nicht ohne in der Erfahrung und der Komposition »frey und eigenthümlich« geblieben zu sein (Allgemeine musikalische Zeitung 29, 1827).

Der in Prag geborene Geiger und Komponist Johann Wenzel Kalliwoda weiß um die problematische Situation der Symphonie in seiner Zeit. Die Hofkapellmeister-Position beim Fürsten Carl Egon II. zu Fürstenberg in Donaueschingen gewährt ihm ab 1822 nicht allein die Muße zur Symphoniekomposition, sondern ermöglicht ihm auch, die modernen Symphonien (u.a. diejenigen Beethovens) selbst aufzuführen. Neben Opernaufführungen und dem Dirigat der Hofkapelle, neben dem Unterricht der Fürstenkinder und dem eigenen Konzertieren erlaubt ihm die Position mit ihren großzügig gewährten mehrwöchigen Jahresurlauben nicht nur umfangreiche Konzertreisen, sondern auch, fast jede musikalische Gattung kompositorisch zu bedenken. Die Revolution 1848 beendet jäh die musikalische Prosperität des Hofes und schränkt – wie es scheint – auch Kalliwodas Kreativität in enormem Maße ein. Die Auflösung der Hofkapelle und der Tod des Fürsten 1854 bedingen den Umzug der Familie nach Karlsruhe, wo Kalliwoda 1866 verstirbt. Bereits zeitgenössische

Kritiker betonen für die letzte, die Karlsruher Lebensphase, das Schwinden der innovativen Kraft und den Wandel Kalliwodas vom kunstvollen Tondichter zum Modekomponisten, womit rasch eine jener Kategorien gefunden ist, denen zu entkommen unmöglich scheint. Im Nachhinein erfährt dann auch Kalliwodas Symphonik eine Umwertung, die überdeutlich von der erwähnten Kategorisierung beeinflußt ist; so summiert ein musikalisches Lexikon in seinem Personalartikel über Kalliwoda, daß dessen Symphonien »zu dem tüchtigsten und beachtenswerthesten [gehören], was die nach-beethoven'sche Zeit auf diesem Felde hervorgebracht hat; allerdings in absteigender Folge, da sein Talent einen erhöhten Aufschwung nach dem ersten überaus glücklichen Anlaufe nicht genommen hat« (Mendel/Reißmann, Musicalisches Konversationslexicon, 1875, Bd. 5, 523).

Kalliwodas Symphonien – von den sieben Symphonien stehen übrigens nur zwei in Dur, die anderen fünf in Moll-Tonarten – entstammen der Donaueschinger Lebensphase, einer Periode glücklichen Zuschnittes; zwischen 1825 und 1843 entstehen sieben Symphonien, die ihn als Meister der Gattung zeigen; martialische Momente in energischer Schärfe und umfangreiche lyrisch empfindsame Abschnitte offenbaren ebenso wie die Rezeption Beethovenscher Tutti-Klänge einen Komponisten der großen romantischen Geste. Breit angelegte Durchführungspartien zeugen von der Kunst harmonischer Wandlung ebenso wie von abwechslungsreicher Klangfarbenregie und virtuos gehandhabter Instrumentation.

Symphonie Nr. 5 h-Moll op. 106

Nicht allein im Kopfsatz der auf 1840 datierten 5. Symphonie h-Moll erweist sich Kalliwoda als souveräner Komponist, der nicht allein mit formaler Freiheit den Fesseln der Tradition begegnet. Dem eigentlichen Satzkomplex vorangestellt ist eine langsame Einleitung, die dramatisch einherfahrend an die Tutti-orchestralen Aufbauten eines Beethoven erinnert, aber in einen umfangreichen lyrischen Abschnitt ausweicht. Das erste, von den Streichern getragene Thema des Hauptsatzes gelangt auf extremen Modulationswegen sofort in die Durchführung. Feinsinnig gestaltete, als fragende Wendungen gehörte Einschübe, gebieten dem musikalischen Verlauf Einhalt und nähren die Hoffnung auf den Eintritt des zweiten Themas, wie es die Sonatenhauptsatzform fordert. Aber die bläserdominierten Einschübe erweisen sich nicht als finale Kadenzen zum Ende des ersten Themas, sondern als Übergänge zwischen Durchführungsabschnitten des Zentralthemas, das wieder und wieder variiert wird: Mal ist es die melodische Partie des Themas, mal das rhythmische Kopfmotiv, das in einen weiteren Durchführungsabschnitt gerät, dann – flächig Fortefortissimo – die harmonische Konstruktion bis zur Reprise des Themas, das aber nicht die parallele Durtonart bemüht, sondern nach a-Moll ausweicht. Es scheint, als wolle der Komponist am Ende des Satzes an das rhythmische Kopfmotiv des Themas vom Beginn erinnern, der Satz endet mit dem Zitat desselben abrupt. Kalliwoda schafft von Anfang bis Ende des Satzes ein Vexierbild des traditionellen Symphonie-Kopfsatzes. Im Scherzo verfährt Kalliwoda vergleichbar: Die Reihung möglicher Motive zu Satzbeginn nährt das nekische Spiel mit der Erwartungshaltung an das Refrain-Thema, das im Spiel mit den motivischen Versatzstücken in rasendem Tempo wahrgenommen werden will.

Der Trio-Abschnitt erscheint gegenüber dem klassischen Trio ironisch gebrochen, der Finalabschnitt erweist sich als Variante der Eröffnung in dramatischer Färbung. An dritter Position des Symphoniegebildes darf ein langsamer, lyrisch geprägter Liedsatz erwartet werden; allein die Tempobezeichnung Allegretto grazioso rückt ihn in die Nähe des Scherzos, wie auch das sich fortspinnen-de Thema und seine Begleitfaktur eher dem Instrumentalsatz als dem Liedhaften verpflichtet sind. Die Fanfaren des Finalsatzes erinnern an den Beginn des Kopfsatzes der 5. Symphonie, aber mehr als jeder andere Satz ist der Refrain des Rondos bestimmt von einem aus Unruhe gestifteten, immerfort voranstürmenden thematischen Gebilde. Der hintergründig vorhandene martialische Charakter darf sich nicht als Gesamtattitude ausbilden, häufige Triolen- und Sextolenbildung entziehen ihm eine solche eindeutige Wahrnehmung auf changierendem Untergrund. Überhaupt ist der Satz, wie es in der Natur der formalen Anlage liegt, eher als Variante des Begleitapparates als des Thematischen angelegt.

Mögen die Binnensätze der 5. Symphonie jene »gleichbleibende Zärte« bergen, die Schumann für die gesamte Symphonie betont, so sind Satztechniken und Instrumentation des Werkes dergestalt, wie sie unter deutlichem Bezug auf Beethoven »eines Orchesterherrschers und einer fünften Symphonie würdig« sind, so jedenfalls urteilt Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik (13, 1840, Nr. 36, 143).

Symphonie Nr. 7 g-Moll WoO/01

Zwar liegt die Entstehung von Kalliwodas 7. Symphonie chronologisch vor derjenigen der 5. Symphonie, da er sie jedoch nicht zum Druck gegeben hat und in der Zählung mit »Nr. 7« versah, wird sie auf 1841 datiert. Im Vergleich zum Schwesternwerk erscheint die 7. Symphonie weniger konzise in der Struktur, dafür aber weitaus stimmungsvoller und atmosphärischer, in einem Cliché-verbundenen Sinne atmet sie einen durch und durch »romantischen Geist«. Die langsame Einleitung des Kopfsatzes fordert geradezu den Eindruck des Düster-Numinosen, des sphärenhaft Dunklen, aus dessen dunkel eingefärbtem g-Moll sich ein langer Aufbau zum dramatischen Ausbruch entwindet. Das Hauptthema des Kopfsatzes ist ganz aus dem Gegensatz eines akkordisch-martialischen Abschnittes und einer lyrisch-melodisch Phrase geschaffen, wobei der akkordischen Partie rhythmische Klarheit und Präzision innewohnt, der melodischen Periode eine synkopierte Fortspinnungsmotivik. Die großflächige Architektonik gibt Kalliwoda Raum zur breiten Ausführung wie auch zu langsamem Aufbauten, die durch feinsinnig instrumentierte Wechsel zwischen Führung und Begleitung innerhalb der Orchestergruppen unterstützt sind. Schon der Kopfsatz der 7. Symphonie ist mit kunstvoll eingeflochtenen Fugato-Abschnitten durchsetzt, der fulminante Beginn des Scherzos nun ist als kanonische Führung des Themas im zweitaktigen Abstand zwischen den Violinen und der tiefen Streichergruppe (Viola, Violoncello und Kontrabass) geführt, diese Technik bestimmt den Refrain in Moll. Die Couplet-Abschnitte in Dur (Maggiore) wenden das düster einher stürmende Moll-Thema kunstvoll ins Dur und ihm verleihen ihm jenen leichten Charakter, der traditionell von einem Scherzo-Thema erwartet wird. Volkstümlich anmutende Klänge mit tänzerischen

Wendungen und Bordun-Begleitungen bestimmen die »Maggiore«-Abschnitte. Eine ganz und gar ungewohnte hymnische Wendung verleiht der Marcia überschriebene Adagio-Satz der Symphonie. Trotz des eindeutig scheinenden Charakters bleibt der Ton nicht ungebrochen heroisch, Moll-Eintrübungen durchdringen das Satzgebilde, das nicht zu einem überhöhten Ende geführt ist, sondern *attacca* in den Finalsatz mündet. Wenn der Schlußsatz auch der in seinem Charakter am wenigsten entschiedene Satz der Symphonie ist, indem er zwischen heroischem und spielerischem Gestus, kontrapunktischer und melodisch-harmonischer Arbeit, chorallartigen Abschnitte und dramatischen Wendungen tändelt, so ist er doch der in seinen Gestalten reichste und farbigste Satz des Werkes.

Ouvertüre Nr. 16 a-Moll op. 238

Die Ouvertüre im 19. Jahrhundert ist eine eigene musikalische Welt. Nicht zur eigenständigen Gattung ausgereift, aber abgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion des Vorspiels zu einer Oper oder zu einem Oratorium, verselbständigt sich die musikalische Form der Orchesterouvertüre im 19. Jahrhundert zunehmend. Natur- und Landschaftsschilderungen gelangen ins Blickfeld der Komponisten, historische Begebenheiten ebenso wie personalisierte Seelengemälde oder Stimmungsbilder, sie alle werden zu Sujets der Gattung, die in der Romantik zum funktionsfreien instrumentalen Charakterstück avanciert. Ouvertüren zu festlichen Anlässen wie auch Huldigungsmusiken sind ebenso komponiert worden wie symphonische Gemälde, Tonnovellen oder musikalisch lyrische Dramen. In den 16 Ouvertüren Kalliwodas gestattet die formale Freiheit dem Komponisten jegliche Gestaltgebung, die Reihung musikalischer Episoden unterschiedlichen Charakters berechtigen für

diese Konzertouverturen, von Symphonischen Dichtungen kleineren Umfanges zu sprechen.

© Norbert Bolin, 2006

DAS NEUE ORCHESTER

DAS NEUE ORCHESTER ist Name und Programm zugleich. Es leitet seinen Namen von dem Musiktraktat »Das Neueröffnete Orchestre« des Musikschriftstellers Johann Mattheson ab, das 1713 als Orchesterschule erschien.

DAS NEUE ORCHESTER wurde 1988 von Christoph Spering gegründet; es ist das erste deutsche Ensemble, das aufführungspraktische Überlegungen auch auf die Musik der Romantik anwandte. Das Orchester widmet sich der Interpretation sowohl bekannter als auch zu Unrecht vergessener Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts im originalen Klangbild der Entstehungszeit. Die Musiker greifen auf umfassende Erfahrungen zurück, die sie als Spezialisten des historischen Instrumentariums des Barocks und der Klassik gesammelt haben.

Für die Einstudierung dieses vielseitigen Repertoires findet sich das Ensemble in immer wieder anderen Besetzungen und mit den jeweiligen Instrumenten der Epochen zusammen. Es geht den Musikern darum, den überlieferten Vorgaben der Komponisten möglichst genau zu folgen; die Kenntnis der Kompositions- und Aufführungsbedingungen jeder einzelnen Komposition und die Berücksichtigung von mehreren hundert Jahren in der Entwicklung von Musikinstrumenten ist dabei wesentlich.

Die in der abendländischen Musik zum Einsatz kommenden Instrumente haben sich in beinahe jeder Gene-

ration weiterentwickelt, und so änderten sich Spieltechniken und Klang. So verwendete Bach andere Instrumente als seine französischen Kollegen. Zur Zeit Mozarts und Beethovens hatten sich vor allem die Blasinstrumente bereits deutlich verändert, und weitere technische Erfindungen und Veränderungen erlaubten es wiederum den Romantikern wie Schumann und Brahms, ihre Werke für einen neuartigen, zuvor nie gehörten Klangkörper zu schreiben. DAS NEUE ORCHESTER spielt die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auf dem Instrumentarium der jeweiligen Zeit. Die Saiten sind aus Darm statt aus Metall, der Stimmtone liegt je nach Epoche 10 bis 30 Hertz unter dem eines modernen Orchesters. Die Form der Bögen und Griffbretter ermöglicht das virtuose Spiel barocker Tonfiguren, die Holzblasinstrumente haben Grifflöcher und keine oder wenige Klappen, die Blechblasinstrumente keine Ventile und – dank enger Masuren und großer Rohrlängen – einen markanten Klang von durchschlagender Kraft.

1990 brachte das Debut-Konzert in der Kölner Philharmonie dem NEUEN ORCHESTER einen Schallplattenvertrag mit dem französischen Label »OPUS 111« ein, dem rund zwanzig, mehr-fach mit dem »Diapason d'Or« ausgezeichnete Aufnahmen folgten, darunter Einspielungen von Mozarts Händel-Bearbeitungen, Rombergs Lied von der Glocke, Bachs Matthäus-Passion, Mendelssohns Lobgesang-Symphonie und Paulus, Sinfonien, Opern und Oratorien von Haydn, Schubert, Le Sueur, Cherubini, Beethoven, Chopin, Rossini, Schumann und Mozart. Beim deutschen Label Capriccio hat DAS NEUE ORCHESTER mittlerweile vier Veröffentlichungen und weitere sind in Vorbereitung. Philippe Herreweghe und Andrew Parrott dirigierten bereits als Gäste DAS NEUE ORCHESTER und unter Leitung von Christoph Spering sowie zusammen mit dem CHORUS MUSICUS KÖLN ist das Ensemble regelmäßig zu Gast

in den großen Konzertsälen und bei namhaften Festivals in ganz Europa.

Seit 2004 hat DAS NEUE ORCHESTER einen eigenen Zyklus in der Essener Philharmonie, wo es unter der Leitung von Christoph Spering innerhalb von drei Spielzeiten alle neun Sinfonien Beethovens in Kombination mit anderen Werken der Zeit spielen wird. 2006 hat DAS NEUE ORCHESTER neben regelmäßigen Konzerten in Köln und Essen auch Auftritte in Nantes, Bilbao, Amsterdam, Paris, Ambronay, Luxemburg, Teneriffa, Leverkusen, Düsseldorf, beim Bachfest Aschaffenburg und bei den Schwetzinger Festspielen

Christoph Spering

Im Zentrum der künstlerischen Arbeit und der Forschung von Christoph Spering steht das Repertoire der Klassik und Romantik. Als einer der ersten Dirigenten ist er schon in den 80er Jahren mit Aufführungen von Werken des 18. und 19. Jahrhunderts im historischen Aufführungsstil hervorgetreten und hat damit einen innovativen Weg der Interpretation beschritten.

Sperings internationaler Schlüsselerfolg war die Erstaufführung der von ihm wieder entdeckten Mendelssohn'schen Fassung von Bachs *Matthäuspassion* im Théâtre des Champs-Elysées in Paris, die auch auf CD eingespielt wurde. Neben Bach, Händel, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Brahms und Beethoven widmet sich Christoph Spering immer wieder auch weniger bekannten Komponisten und der Wiederentdeckung vergessener Kompositionen. Schumann: *Der Rose Pilgerfahrt*, Beethoven: *Christus am Ölberge*; Salieri: *Requiem*, Myslivecek: *La Passione* sowie Cartellieri: *Weihnachtsoratorium* und Kalliwoda: *Sinfonien*.

Die Gründung von *Chorus Musicus Köln* und dem Neuen Orchester ermöglichte es ihm, die Gattungen Oper und Oratorium zum wesentlichen Schwerpunkt des Repertoires zu entwickeln. Neben zahlreichen konzertanten Opernaufführungen, darunter Schuberts *Die Verschworenen* (Konzerthaus Wien) und Cherubinis *Les Deux Journées* (Philharmonie Köln), wirkten Spering und seine Ensembles an den Opernproduktionen von Rossinis *Il barbiere di Siviglia* und *L'occasione fa il ladro* bei den Dresdner Musikfestspielen, von Holzbauers *Il Figlio delle Selve* in Montpellier und Kraus' *Proserpina* in Schwetzingen mit.

Die musikalische Einzigartigkeit der Projekte von Christoph Spling hat zu einer langjährigen Verbindung mit dem Label Opus 111/Naïve in Paris sowie mit Capriccio und cpo geführt. Aus dieser Zusammenarbeit sind bisher über 20 Einspielungen hervorgegangen; zahlreiche Aufnahmen sind mit Preisen der europäischen Schallplattenkritik ausgezeichnet worden.

Christoph Spling hat seit Mitte der 90er Jahre seinen Wirkungskreis als Dirigent im Bereich Konzert und Oper zunehmend erweitert: Er folgte Einladungen der Sinfonieorchester von Halle, Lille, Tel Aviv, Vilnius, Granada, Antwerpen und Oslo. Das wachsende Interesse der Opernhäuser an einer historischen Aufführungspraxis führte zu Engagements an das Theater Dortmund, die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, an die Städtischen Bühnen Regensburg, Kiel, Rostock und Wuppertal sowie an die Opernhäuser von Catania und Tel Aviv. Es folgten Einladungen zum Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR und zu den Schwetzinger Festspielen. In der Philharmonie Essen leitet Christoph Spling einen vielbeachteten Beethoven-Zyklus mit dem Neuen Orchester, der auf insgesamt drei Spielzeiten angelegt ist.

»Pearls Along a Separate Symphonic Path«

By Kalliwoda's time the period of the composition of symphonic series had passed. While somewhat more than fifty compositions by Wolfgang Amadeus Mozart and more than one hundred compositions by Joseph Haydn belonged to the »symphonic genre,« only the first two symphonies of Ludwig van Beethoven adhered to this tradition; with his Symphony No. 3 op. 55 (1803) the serial model represented by the »classical symphony« was abandoned once and for all in music history. With his »circumpolar symphony of ideas« Beethoven established a completely different symphonic ideal and with it left all subsequent composers perplexed and disoriented – not only for a few years but for decades.

Beethoven's Symphony No. 9 in D minor (1824) above all became the touchstone for all those composers who, like Mendelssohn, Schumann, or Brahms, to name only a few, tried their hand at symphonic composition as well as for those who, such as Berlioz, Liszt, or Wagner, turned away from the symphonic work of traditional design.

Composers of the nascent national schools of Scandinavia and Eastern Europe, however, regarded the symphonic monument erected by Beethoven with much less respectful awe; for them Beethoven's symphonies were in no way as much of a standard and burden as they were for German composers. Nevertheless, in the annals of music history they are conceded nothing more than »separate paths« or »special paths« in music history, whether they go by the names of Felix Mendelssohn Bartholdy, Norbert Burgmüller, Franz Lachner, Louis Spohr, or Johann Wenzel Kalliwoda. Even though Robert Schumann, who esteemed Kalliwoda and followed his compositional development with attention,

remarked of his symphonies that they were »no Beethovenian diadems,« for him they were the equivalent of such »white, transparent pearls« that would »last the longest among his works of the future« (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Vol. 1, 331).

The expectation that the symphonic field was to be worked in new and different ways after Beethoven was enormously high among Kalliwoda's contemporaries. It is thus not at all surprising that in Kalliwoda's first symphonies his contemporaries found enough arguments to justify the expectation that he would become a new German symphonic composer. In any case, the reviewers of his Symphony No. 1 judged it to be a »genuinely outstanding symphony« in which he seemed »to have taken Mozart in his last symphonies as his model« but not without having remained »free and individual« in his invention and composition (*Allgemeine musikalische Zeitung* 29, 1827).

The violinist and composer Johann Wenzel Kalliwoda, a native of Prague, was thoroughly familiar with the problematical situation of the symphony of his times. His post as court music director under Prince Carl Egon II zu Fürstenberg in Donaueschingen from 1822 onward not only allowed him time for the composition of symphonies but also enabled him to conduct modern symphonies himself (including those by Beethoven). Together with his performances of operas and conducting of the court orchestra, his instructing of the prince's children and own concertizing, he had the opportunity for extensive concertizing during the annual vacations of a number of weeks generously granted to him by the prince and was able to occupy himself as a composer with almost every musical genre. The Revolution of 1848 brought an abrupt end to the musical prosperity of the court and also seems to have enormously limited Kalliwoda's creativity. The disbandment of the court

orchestra and the prince's death in 1854 occasioned Kalliwoda's move with his family to Karlsruhe, where he died in 1866. Critics of those times already emphasized the decline of Kalliwoda's innovative power and his transformation from a tone poet of the finest artistry to a fashionable composer during the last phase of his life, the Karlsruhe phase. His classification as a modish purveyor of music is one of those categories that function as a convenient label but are difficult to remove once they have been attached. Kalliwoda's symphonic music subsequently was submitted to a reevaluation that quite obviously was influenced by the said categorization. Accordingly, in its Kalliwoda article one music lexicon summed up that his symphonies »[number] among the most capable and noteworthy music that the post-Beethoven period has produced in this field, but in descending order, since his talent did not experience an increased upswing after the initial extremely successful surge« (Mendel/Reißmann, *Musicalisches Konversationslexikon*, 1875, Vol. 5, 523).

Kalliwoda's symphonies, seven in number, of which only two are in major keys and the other five in minor keys, are from his Donaueschingen phase, a happy period. These seven symphonies written between 1825 and 1843 show him as a master of the genre; martial moments in energetic sharpness and extensive passages of lyrical depth as well as his reception of the Beethovenian tutti sound reveal a composer of great romantic stature. Development sections of broad scope attest to his art of harmonic transformation as well as to his richly varied deployment of tone color and virtuoso treatment of the instrumentation.

Symphony No. 5 in B minor op. 106

Kalliwoda proves to be a sovereign composer not only in the first movement of the Symphony in B minor dated to 1840, in which he responds to the constraints of the tradition with more than just formal freedom. The movement complex proper is preceded by a slow introduction recalling the tutti orchestral structure of a Beethoven in its dramatic drive but wandering off into an extensive lyrical section. The first theme of the first part of the exposition, borne by the strings, immediately proceeds by way of extreme modulations to the development section. Inserts of finely sensitive design, heard as questioning modulations, check the course of musical events and nurture the hope for the entry of the second theme required by the sonata-form movement. But the wind-dominated inserts prove to be not the final cadential passages to the end of the first theme but transitions between the developmental passages of the central theme, which is varied again and again. Sometimes it is the melodic part of the theme and sometimes the rhythmic head motif that finds its way into a broader development passage, and then, amid general fortefortissimo, into the harmonic construction until the recapitulation of the theme, which, however, does not concern itself with the parallel major key but makes a side move to A minor. It seems as if at the end of the movement the composer wanted to recall the rhythmic head motif of the theme, and the movement concludes abruptly with a citation of the same. From the beginning to the end of the movement Kalliwoda creates a picture puzzle of the traditional symphonic first movement. In the Scherzo he proceeds along similar lines: the ordering of possible motifs at the beginning of the movement fuels the teasing play with the expectations placed in the refrain theme, which is to be perceived in the play with the

motivic set pieces at a racing tempo. The trio section seems to have an ironic edge on the classical trio, and the final section turns out to be a variant of the opening in dramatic coloration. A slow song movement of lyrical stamp is to be expected in the third position of the symphonic structure, but here the *Allegretto grazioso* prescription of tempo situates it in the vicinity of the scherzo, and the continuing theme and its accompaniment structure, more obliged to the instrumental part design than to the song structure, have the same effect. The fanfares of the last movement recall the beginning of the first movement of the Symphony No. 5, but the refrain of the Rondo, more than any other movement, is determined by a thematic structure founded on restlessness and incessant stormy onslaughts. The martial character present in the background does not succeed in taking shape as an overall attitude, with frequent triplet and sextuplet formations withholding from it such a clear perception on a changing foundation. Overall, the movement, such as is inherent in the nature of its formal design, is designed more as a variant of the accompaniment apparatus than of the thematic structure.

If the inner movements of the Symphony No. 5 harbor that »unchanging tenderness« emphasized by Schumann for the symphony as a whole, then the compositional techniques and instrumentation of the work are such that they are »worthy of an orchestral ruler and of a fifth symphony« (clear references to Beethoven) – in any case this was the judgment pronounced by Robert Schumann in the *Neue Zeitschrift für Musik* (13, 1840, No. 36, 143).

Symphony No. 7 in G minor WoO/01

Although Kalliwoda composed his Symphony No. 7 prior to his Symphony No. 5, he did not submit it for publication and designated it »No. 7« in his numerical ordering of his symphonies. As a result, it is assigned to 1841. When compared with its sister work, the Symphony No. 7 seems to be less concise in structure but much more richly atmospheric and emotional; in a way conjuring up the usual cliché, it breathes the »romantic spirit« through and through. The slow introduction of the first movement strongly suggests the impression of the gloomily luminous, of the darkness of the supernatural spheres, and a long buildup to a dramatic outburst winds its way out of its darkly colored G minor. The primary theme of the first movement is created entirely from the opposition of a chordal-martial passage and a lyrical-melodic phrase, with rhythmic clarity and precision being immanent in the chordal part and a syncopated continuation motivic design in the melodic period. The spacious architectonic design offers Kalliwoda room for broad execution as well as for slow buildups, which are supported by finely and sensitively instrumented alternations between leading and accompaniment within the orchestral groups. Already the first movement of Symphony No. 7 is pervaded by the fine artistry of interwoven fugato sections, and the dazzling beginning of the Scherzo is now led as canonic leading of the theme at the interval of two measures between the violins and the low string group (viola, violoncello, and double bass), with this technique determining the refrain in minor. The couplet sections in major (*Maggiore*) modulate the gloomily and stormily entering minor theme to major with high art and lend it that light character that is traditionally expected of a scherzo theme. Sounds of folk character with dancy elements

and bourdon accompaniments typify the Maggiore passages. The adagio movement, superscribed *Marcia*, lends the symphony the thoroughly uncustomary quality of a hymn. Despite its clearly shining character, the tone does not remain uniformly heroic; minor darknings pervade the compositional structure, which is not led to a grand conclusion but proceeds, *attacca*, immediately to the last movement. Even though the concluding movement is the least decisive movement of the symphony also in its character, in that it goes back and forth between heroic and playful character and between contrapuntal and melodic-harmonic work, between choral sections and dramatic elements, it nevertheless remains the richest and most colorful movement of the work in its shape.

Overture No. 16 in A minor op. 238

During the nineteenth century the overture was its own musical world. Although it did undergo a maturation process producing an independent genre, it did lead an existence apart from its original function as the prelude to an opera or to an oratorio, and during the course of the nineteenth century the musical form of the orchestral overture gained increasing independence. Composers widened their vista to include descriptions of nature and landscapes, historical occurrences, and personalized emotional depictions or atmospheric pictures – and all of these areas became the subjects of the genre that in the romantic era advanced to the role of a function-free instrumental character piece. Overtures for festive occasions and musical acts of homage as well as symphonic paintings, tone novellas, and musically lyrical dramas were composed. In Kalliwoda's sixteen overtures formal freedom enables the composer to lend his works any shape he wishes, and the sequencing of

musical episodes of diverse character means that we are right in terming these concert overtures symphonic poems on the smaller scale.

Norbert Bolin

Translated by Susan Marie Praeder

Das Neue Orchester

Das Neue Orchester (The New Orchestra) is a name and a program. It derives its name from the musical treatise *Das Neueröffnete Orchestre*, an orchestra manual published by the music writer Johann Mattheson in 1713.

Das Neue Orchester, founded by Christoph Spering in 1988, was the first German ensemble to apply considerations of performance practice to the music of the romantic era. The orchestra dedicates itself to the interpretation of well-known as well as wrongly forgotten masterpieces of the eighteenth and nineteenth centuries in keeping with the original sound picture of their time of composition. The musicians draw on the extensive experience gathered by them in the historical instrumentarium of the baroque and classical periods. The ensemble members come together to rehearse this multifaceted repertoire in changing formations and on the appropriate period instruments. The musicians have set themselves the task of following the transmitted prescriptions of the composers as precisely as possible, and here knowledge of the compositional and performance circumstances of each and every composition and the consideration of several hundred years in the development of musical instruments are of crucial importance.

The instruments employed in the performance of Western music have undergone further development in almost every generation. As a result, playing techniques and the sound picture have changed. For example,

Bach did not employ the same instruments as his French colleagues. During the time of Mozart and Beethoven it was above all the wind instruments that had already undergone clear changes, and further technical inventions and modifications enabled romantic composers such as Schumann and Brahms to write their works for a novel and never-before-heard orchestra. Das Neue Orchester performs the music of the eighteenth and nineteenth centuries on the instrumentarium of the particular period. The strings are of gut instead of metal, and the tuning standard lies, depending on the epoch, 10 to 30 hertz under that of a modern orchestra. The form of the bows and fingerboards facilitates the virtuoso playing of baroque tone figures; the woodwinds have finger holes but no or few keys; the brass instruments have no valves and a marked sound of striking power resulting from the narrow scaling and long tube lengths.

The debut concert of Das Neue Orchester in Cologne's Philharmonic Hall in 1990 brought it a recording contract with the French Label Opus 111. Some twenty recordings followed, on numerous occasions awarded the Diapason d'Or and including productions of Mozart's Handel arrangements, Romberg's *Lied von der Glocke*, Bach's St. Matthew Passion, Mendelssohn's *Lobgesang-Symphonie* and *Paulus*, symphonies, operas, and oratorios by Haydn, Schubert, Le Sueur, Cherubini, Beethoven, Chopin, Rossini, Schumann, and Mozart. Das Neue Orchester has now released four recordings with the German label Capriccio, and others are in preparation. Philippe Herreweghe and Andrew Parrott have conducted Das Neue Orchester as guests, and under its conductor Christoph Spering and together with the Chorus Musicus Köln the ensemble regularly guests in the major concert halls and at renowned festivals throughout Europe.

Since 2004 Das Neue Orchester has had its own cycle in the Essen Philharmonic, where it will perform all nine symphonies by Beethoven in combination with other works of the period over three performance seasons. In 2006 Das Neue Orchester will perform in Nantes, Bilbao, Amsterdam, Paris, Ambronay, Luxembourg, Tenerife, Leverkusen, and Düsseldorf and at the Bach Festival in Aschaffenburg and the Schwetzingen Festival in addition to presenting its regular concerts in Cologne and Essen.

Christoph Spering

The repertoire of the classical and romantic eras occupies the center of Christoph Spering's artistic work and research. Already in the 1980s he was one of the first conductors to come forward with performances of works of the eighteenth and nineteenth centuries in historical performance style and thus to set out on an innovative interpretive path.

Spering's international breakthrough came with the first performance of Mendelssohn's version of Bach's St. Matthew Passion, a work discovered by him, in the Théâtre des Champs-Elysées in Paris. This Mendelssohn version was also recorded on CD. Spering not only dedicates himself to Bach, Handel, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Brahms, and Beethoven but also has repeatedly turned to lesser known composers and to the rediscovery of forgotten compositions (e.g., Schumann's *Der Rose Pilgerfahrt*, Beethoven's *Christus am Ölberge*, Salieri's *Requiem* and *La Passione*, and Cartellieri's *Christmas Oratorio*).

The founding of the Chorus Musicus Köln and Das Neue Orchester enabled Spering to develop the opera and oratorio genres to an important focus within his repertoire. Spering and his ensemble have presented

numerous concert opera performances of works such as Schubert's *Die Verschworenen* (Konzerthaus in Vienna) and Cherubini's *Les Deux Journées* (Cologne Philharmonic) and opera productions of Rossini's *The Barber of Seville* and *L'occasione fa il ladro* (Dresden Music Festival).

The musical uniqueness of Christoph Spering's projects have led to many years of cooperation with the label Opus 111/Naïve in Paris and most recently also with Capriccio. This cooperation has resulted in the production of some twenty recordings, and numerous releases by him have been awarded European recording prizes.

Since the mid-1990s Christoph Spering has expanded his field of activity as a guest conductor in the fields of concert and opera. He has accepted invitations from the symphony orchestras of Halle, Lille, Tel Aviv, Vilnius, Granada, Antwerp, and Oslo. The increasing interest of opera houses in historical performance practice has brought him engagements at the Dortmund Theater, German Opera of the Rhine in Düsseldorf, to Duisburg, to the city theaters in Regensburg, Kiel, Rostock, and Wuppertal, and to the opera houses in Catania and Tel Aviv. Invitations to perform with the Stuttgart Radio Symphony Orchestra of the SWR and at the Schwetzingen Festival have followed. At the Essen Philharmonic Spering is currently conducting a highly regarded Beethoven cycle with Das Neue Orchester over three performance seasons.

«Des perles sur le chemin particulier de la symphonie»

A l'époque de Kalliwoda, l'ère de la composition en série était révolue. Si Wolfgang Amadeus Mozart nous avait laissé plus de cinquante symphonies, Joseph Haydn plus de cent, seules les trois premières symphonies de Beethoven suivirent encore cette tradition de la «symphonie classique»: avec sa Troisième Symphonie op. 55 (1803), l'histoire de la musique quittait définitivement le moule éprouvé de la composition symphonique en série. En effet, avec sa symphonie des idées circumpolaire, Beethoven établissait un tout autre idéal, qui devait rendre perplexes ses successeurs, non pour une courte période mais pour des décennies entières.

C'est surtout la Neuvième Symphonie en ré mineur (1824) de Beethoven qui fut la pierre de touche de tous ceux qui voulaient s'essayer à la symphonie, comme Mendelssohn, Schumann ou Brahms, pour n'en citer que quelques-uns, mais aussi pour ceux qui se détournaient de la coupe symphonique traditionnelle, comme Berlioz, Liszt ou Wagner.

Seuls les compositeurs des écoles nationales naissantes de Scandinavie ou d'Europe de l'est font preuve de moins de respect devant le monument symphonique érigé par Beethoven; pour eux, les symphonies de Beethoven ne sont pas à la fois un modèle et un fardeau comme elles le sont pour les compositeurs allemands. Mais les musicologues ne leur accordent qu'une place sur les «chemins particuliers» de l'histoire de la musique, qu'ils se nomment Felix Mendelssohn Bartholdy, Norbert Burgmüller, Franz Lachner, Louis Spohr ou Johann Wenzel Kalliwoda. Même si Robert Schumann, qui appréciait Kalliwoda et suivait avec attention l'évolution de ses compositions, reprochait aux symphonies de ce dernier de ne «pas être des diadèmes beethové-

niens», il les comparait à des «perles blanches, transparentes», qui «dans l'avenir se conserveront plus longtemps que toutes ses autres œuvres» (Schumann, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, p. 331).

Parmi les contemporains de Kalliwoda, grand était le désir de semer de nouvelles graines dans le champ de la symphonie. Il n'est donc guère étonnant que ses contemporains aient trouvé dans ses premières symphonies suffisamment d'arguments pour attendre de lui qu'il soit le nouveau symphoniste allemand. Les critiques voyaient ainsi dans sa Première Symphonie «une symphonie tout à fait remarquable» dans laquelle il semble «avoir pris pour modèle le Mozart des dernières symphonies», tout en étant resté «libre et original» dans ses idées et son écriture musicale (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 29, 1827).

Le violoniste et compositeur né à Prague Johann Wenzel Kalliwoda était bien conscient de la problématique de la symphonie à son époque. Son poste de maître de chapelle à la cour du prince Carl Egon II de Fürstenberg à Donaueschingen lui permet à partir de 1822 non seulement de trouver le temps de composer des symphonies, mais aussi de présenter lui-même en public les symphonies modernes (notamment celles de Beethoven). Outre les représentations d'opéras et les prestations à la chapelle de la cour, outre l'enseignement aux enfants du prince et ses propres concerts, il trouve le temps, lors des longues semaines de congé qui lui sont accordées chaque année, non seulement d'entreprendre de longues tournées de concerts, mais aussi de s'adonner à la composition dans presque tous les genres musicaux. La révolution de 1848 mit subitement fin à la prospérité musicale de la cour; elle restreignit manifestement considérablement la créativité de Kalliwoda. La dissolution de la chapelle de la cour et la mort du prince, en 1854, entraînèrent le déménagement de la

famille à Karlsruhe, où Kalliwoda s'éteignit en 1866. Déjà les critiques contemporains estimaient que durant la dernière phase de sa vie, Kalliwoda connut un déclin de sa force novatrice, et d'un poète musical habile il devint un simple compositeur à la mode, entrant ainsi dans une catégorie dont il est difficile de se défaire par la suite. Ainsi, après sa mort, son œuvre symphonique fut réévaluée d'après cette catégorie dans laquelle on l'avait classé. Un dictionnaire musical explique que ses symphonies «font partie des meilleures et des plus remarquables dans ce domaine après Beethoven; mais dans une mesure toujours moindre, car son talent n'a pas repris son envol après le premier élan si bien réussi» (Mendel/Reißmann, *Musicalisches Konversationslexikon*, 1875, vol. 5, p. 523).

Les symphonies de Kalliwoda (sur les sept, deux seulement sont dans une tonalité majeure, les cinq autres en mineur) furent toutes écrites à Donaueschingen, durant une période qui fut heureuse pour leur auteur. Elles virent le jour entre 1825 et 1843, et révèlent en lui un maître du genre. Des moments d'une énergie toute martiale et d'amples passages lyriques et pleins de sensibilité, ainsi que l'utilisation des tutti beethoveniens, montrent un compositeur aux grandes envolées romantiques. Les amples développements témoignent de son art de la métamorphose harmonique, ainsi que d'une belle maîtrise des sonorités variées et d'une instrumentation brillante.

Symphonie n° 5 en si mineur op. 106

La Cinquième Symphonie en si mineur est datée de 1840. Kalliwoda s'y révèle un compositeur souverain, qui affronte les entraves de la tradition avec un esprit de liberté formelle. Avant le véritable complexe thématique du premier mouvement, on entend une introduction lente, qui rappelle les constructions orchestrales du tutti chez Beethoven, mais débouche sur une section lyrique ample. Le premier thème du mouvement, porté par les cordes, mène de suite au développement, en passant par des modulations extrêmes. Des intermèdes interrogateurs, très fins, interrompent le flux musical et nourrissent l'attente du deuxième thème, qu'exige la forme sonate. Ces intermèdes, dominés par les vents, ne sont pas des cadences finales marquant la fin du premier thème, mais des transitions entre les passages où se développe le thème central, varié sans cesse. Tantôt c'est la partie mélodique du thème, tantôt le premier motif rythmé qui mène à un autre passage de développement, puis vient, en un forte fortissimo continu, la construction harmonique jusqu'à la reprise du thème; celui-ci ne s'efforce pas de garder le ton voisin majeur, mais passe au la mineur. On dirait que le compositeur, à la fin du mouvement, a voulu évoquer le motif rythmé du thème initial, qui à la fin est cité de manière abrupte. Du début à la fin du mouvement, Kalliwoda crée un jeu de devinettes sur le premier mouvement de symphonie traditionnel. Dans le Scherzo, Kalliwoda agit de la même manière: la succession de motifs potentiels au début nourrit un jeu espion sur les attentes portées au thème-refrain, qui est joué dans un tempo très rapide en se basant sur les ornements motivaux. Le Trio, par rapport au trio classique, semble d'une écriture ironique, et le passage final se révèle être une variante de l'ouverture dans des coloris dramatiques. On s'attendrait à ce

que la troisième section de cette symphonie soit un mouvement de forme lied lent et lyrique; mais seule l'indication de tempo, *Allegretto grazioso*, le rapproche du scherzo; son thème continu et la facture de son accompagnement sont davantage d'allure instrumentale que chantante. Les fanfares du finale évoquent le début du premier mouvement de la Cinquième Symphonie, mais plus que tout autre mouvement, ce Rondo est marqué par une grande agitation, un complexe thématique tempétueux. Le caractère martial énigmatique ne reste pas l'unique trait de caractère du mouvement: de nombreux triolets et sextolets modifient la perception globale du déroulement, sur un arrière-plan changeant. Ce mouvement, comme le veut sa structure formelle, est plutôt une variante de l'accompagnement que du thème.

Si les mouvements médians de la Cinquième Symphonie cachent cette «éternelle douceur» que Schumann voyait dans toute la symphonie, les techniques de composition et d'instrumentation de l'œuvre sont «dignes d'un maître de l'orchestre et d'une cinquième symphonie», nous dit Robert Schumann dans une allusion claire à l'œuvre de Beethoven, dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (13, 1840, n° 36, p. 143).

Symphonie n° 7 en sol mineur WoO/01

Chronologiquement, la Septième Symphonie de Kalliwoda vit le jour avant la Cinquième; comme l'auteur ne la fit pas publier et qu'il lui donna le n° 7, on la date de 1841. En comparaison avec son œuvre sœur, la Septième apparaît moins concise dans sa structure, mais d'une atmosphère plus intense, elle respire de bout en bout un «esprit romantique», selon le cliché du genre. L'introduction lente du premier mouvement donne une impression d'obscurité, et son sol mineur sombre laissera lentement place à une évolution vers un

éclat dramatique. Le thème principal du premier mouvement est créé à partir du contraste entre un passage martial en accords et une phrase lyrique et mélodique. La partie en accords est d'une grande clarté et précision rythmique, et la partie mélodique est basée sur un développement de motifs syncopés. L'architecture de grande envergure offre à Kalliwoda un large espace ainsi que la possibilité de constructions lentes, qui est soutenue par une alternance finement instrumentée entre la conduite et l'accompagnement au sein des groupes orchestraux. Déjà, le premier mouvement de cette symphonie est parsemé de passages en fugato artistement entrelacés au reste de la composition; le furieux début du Scherzo est un canon du thème, mené à l'intervalle de deux mesures, entre les violons et les cordes graves (alto, violoncelle et contrebasse). Cette technique déterminera la construction du refrain en mineur. Les couplets en majeur (*Maggiore*) reprennent le thème sombre et fougueux en mineur de manière très artistique, et lui confèrent ce caractère léger que l'on attend traditionnellement d'un thème de scherzo. Des sonorités aux accents populaires avec des figures de danse et des accompagnements en bourdon déterminent les passages «*Maggiore*». L'Adagio, intitulé *Marcia*, offre une tournure hymnique tout à fait inhabituelle. Malgré sa clarté, le ton ne reste pas sans cesse héroïque, les divers assombrissements en mineur traversent le déroulement musical, qui ne mène pas à une conclusion en apogée, mais conduit *attacca* au mouvement final. Si celui-ci est le moins «décidé» dans son caractère, en ce qu'il hésite entre passages héroïques et enjoués, travail contrapuntique et mélodie, chorals et tournures dramatiques, il est le plus riche et le plus coloré de toute la symphonie.

Ouverture n° 16 en la mineur op. 238

Au 19^e siècle, l'ouverture était un monde à part. Elle n'était pas encore devenue un genre à part entière, mais s'était détachée de sa fonction originelle de prélude à un opéra ou à un oratorio. L'ouverture orchestrale devenait de plus en plus indépendante. Les descriptions de la nature et du paysage, les événements historiques, les peintures de l'âme personnalisées ou les tableaux d'atmosphère devenaient des sujets potentiels pour ce genre, qui à l'époque romantique devint une pièce de caractère instrumentale sans fonction précise. On composait aussi bien des ouvertures pour des occasions festives ou des musiques d'hommage que des tableaux symphoniques, des nouvelles musicales ou des drames lyriques. Dans les seize ouvertures de Kalliwoda, la liberté formelle offre au compositeur toutes les possibilités d'écriture; la succession d'épisodes musicaux de caractères divers permet à juste titre de voir dans ces ouvertures de concert de petits «poèmes symphoniques».

Norbert Bolin, 2006

Traduction: Sophie Liwszyc

Das Neue Orchester

Das Neue Orchester est tout à la fois un nom et un programme. Il dérive son nom du traité musical «das Neueröffnete Orchestre» de l'écrivain musical Johann Mattheson, paru en 1713 comme méthode de travail orchestral.

Das Neue Orchester fut fondé en 1988 par Christoph Spering; c'est le premier ensemble allemand à appliquer aussi à la musique romantique les réflexions en matière de pratique d'exécution. L'orchestre se consacre à l'interprétation de chefs-d'œuvre des 18^e et 19^e siècles, aussi bien connus qu'oubliés à tort, en s'efforçant de reproduire l'image sonore originale de l'époque de leur composition. Les musiciens se basent sur la vaste expérience qu'ils se sont forgée en tant que spécialistes des instruments anciens du baroque et du classique. Pour travailler ce répertoire très éclectique, ils forment des ensembles divers et utilisent des instruments des époques concernées. Ils s'efforcent de suivre le plus précisément possible les indications données par les compositeurs. La connaissance des conditions de composition et d'exécution de chaque œuvre, et la prise en compte de plusieurs siècles d'évolution des instruments sont à leurs yeux essentielles.

Les instruments utilisés dans la musique occidentale ont évolué presque à chaque génération, et les techniques de jeu et les sonorités se sont parallèlement modifiées. Bach employait d'autres instruments que ses collègues français. A l'époque de Mozart et de Beethoven, ce sont surtout les vents qui subirent de nombreuses métamorphoses, tandis que de nouvelles découvertes et modifications techniques permirent aux romantiques tels que Schumann et Brahms d'écrire pour un orchestre à la sonorité tout à fait nouvelle. Das Neue Orchester joue les œuvres des 18^e et 19^e siècles sur ins-

truments d'époque. Les cordes sont en boyau et non en métal, le diapason est de 10 à 30 hertz en dessous celui d'un orchestre moderne. La forme des archets et des touches permet l'interprétation virtuose des figures baroques, les bois ont des trous et peu ou pas de clés, les cuivres n'ont pas de pistons mais une sonorité puissante, grâce à leurs mensurations étroites et à la longueur de leurs tuyaux.

En 1990, suite à son premier concert donné à la Philharmonie de Cologne, Das neue Orchester a signé un contrat avec le label français OPUS 111, qui lui permet de remporter quelque vingt fois le Diapason d'Or, pour des enregistrements tels que des arrangements de Haendel par Mozart, le Chant de la cloche de Romberg, la Passion selon saint Matthieu de Bach, la Symphonie «Lobgesang» et Paulus de Mendelssohn, des symphonies, opéras et oratorios de Haydn, Schubert, Le Sueur, Cherubini, Beethoven, Chopin Rossini, Schumann et Mozart. Das Neue Orchester a également publié quatre productions chez Capriccio et en prépare d'autres. Philippe Herreweghe et Andrew Parrot ont déjà dirigé l'orchestre en tant qu'invités, et on peut entendre régulièrement l'ensemble sous la direction de Christoph Spering et avec le Chorus Musicus Köln dans les grandes salles de concerts et les meilleurs festivals d'Europe.

Depuis 2004, Das Neue Orchester donne sa propre série de concerts à la Philharmonie d'Essen. Il interprétera sous la direction de Christoph Spering endéans trois saisons les neuf symphonies de Beethoven en combinaison avec d'autres œuvres de son époque. En 2006, l'orchestre se produit, outre à Cologne et Essen, à Nantes, Bilbao, Amsterdam, Paris, Ambronay, Luxembourg, Ténériffe, Leverkusen, Düsseldorf, au Festival Bach d'Aschaffenburg et à celui de Schwetzingen.

Christoph Spering

Christoph Spering centre son travail artistique et ses recherches sur le répertoire classico-romantique. Dès les années 1980, il fut l'un des premiers à se distinguer dans l'interprétation d'œuvres des 18^e et 19^e siècles avec un style d'exécution historiquement fidèle. Il ouvrit ainsi des voies novatrices dans l'interprétation musicale.

Le plus grand succès international de Christoph Spering fut la première mondiale de la version de la *Passion selon saint Matthieu* revue par Mendelssohn, qu'il avait redécouverte, à la Philharmonie de Cologne. Cette œuvre fut également enregistrée sur CD. Outre Bach, Haendel, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Brahms et Beethoven, Christoph Spering se consacre également à des compositeurs moins connus et à la redécouverte d'œuvres oubliées (par exemple *Le Pèlerinage de la Rose* de Schubert, *Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven, *le Requiem* et *La Passione de Salieri*, ou encore *l'Oratorio de Noël* de Cartellieri).

La création de Das Neue Orchester et du Chorus Musicus Köln lui a permis de développer les genres de l'opéra et de l'oratorio et d'en faire l'essence de son répertoire. Outre de nombreuses productions d'opéra concertantes, dont *Die Verschworenen* de Schubert (Konzerthaus de Vienne) et *Les Deux Journées* de Cherubini (Philharmonie de Cologne), Spering et ses ensembles ont participé à l'opéra *Le Barbier de Séville* de Rossini et à *L'occasione fa il ladro* (Festival de musique de Dresde).

Le caractère original de ces projets a entraîné une longue collaboration de ces musiciens avec le label OPUS 111/Naïve à Paris, et ces derniers temps également avec Capriccio. Quelque vingt enregistrements avec Das neue Orchester et le Chorus Musicus Köln ont ainsi vu le jour, dont un grand nombre a été couronné

de prix européens. Depuis le milieu des années 1990, Christoph Spering a élargi son cercle d'activités en tant que chef d'orchestre invité dans les domaines du concert et de l'opéra. Il a notamment été invité à Halle, Lille, Tel Aviv, Vilnius, Grenade, Anvers et Oslo.

L'intérêt grandissant que portent les opéras à la pratique d'exécution historiquement fidèle lui a permis d'être aussi invité au Théâtre de Dortmund, au Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, à Duisburg, aux Städtische Bühnen de Kiel, à Ratisbonne, Rostock et Wuppertal, ainsi qu'aux opéras de Catane et Tel Aviv et à l'Orchestre symphonique de la SWR à Strasbourg. Il a également été invité à l'orchestre radio-symphonique de la SWR à Stuttgart et au Festival de Schwetzingen. Actuellement, Christoph Spering dirige avec Das neue Orchester un cycle Beethoven fort apprécié, étalé sur trois saisons.



Johann Wenzel Kalliwoda