

HEINRICH W. SCHWAB

# Louis Spohrs Violinkonzert „in modo di scena cantante“ (1816)

Zum Problem der „Vermischung verschiedener Gattungen  
in der Musik“ während der Jahrzehnte um 1800\*

## I.

Auch auf musikalischem Gebiet bedeuten die Jahre und Jahrzehnte nach dem Ereignis der Französischen Revolution einen gravierenden Einschnitt und Wandel. Gekennzeichnet ist diese Epoche von dem Bemühen, einerseits Aufbrüche in Neuland zu wagen und zu verwirklichen, andererseits sich dafür stark zu machen, das bislang Erreichte im Sinne einer ‚klassischen‘ Höhe nicht kampflös preiszugeben, schon gar weil man in den neuen kompositorischen Erzeugnissen vielfach künstlerische Verluste zu erkennen glaubte. Ein Organ der öffentlichen Musikinformation und -kritik wie die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1798 erstmals erschienen, sah es in besonderem Maße als seine Aufgabe an, in den herrschenden Diskussionen eine verantwortungsvoll konservative Stimme darzustellen. So hieß es 1807 in einem Aufsatz, der zugleich verpflichtende ästhetische Grundsätze aufstellte:

Die Vermischung verschiedener Gattungen ist nicht bloß eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss; sie ist vielmehr eine Sünde, die das echte Talent nie begeht, es müsste denn durch den Einfluss einer herrschenden falschen Manier, eines zweydeutigen Modegeschmacks, an seiner natürlichen Unbefangenheit bereits viel eingebüßt haben.<sup>1</sup>

Der Autor dieser Zeilen, der sich nicht mit seinem Namen zu erkennen gab, sondern seine Bedenken nur mit der Initialen P. abzeichnete, erblickte vor allem in der damaligen „Neuerungssucht“ eine abzuwendende Gefahr; „sie plündert auf fremdem Gebiet; sie plagt die Kunst mit Uebermaas von Kunst, und entstellt sie, in der Meynung, sie zu erweitern“ (Sp. 193). Was er im Einzelnen anprangerte, betraf „den schnellen Wechsel ganz verschiedenartiger Charaktere“ und die Sucht, aus den „daraus entsprin-

\* Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um einen erweiterten und in Teilen umgearbeiteten Diskussionsbeitrag zu einem am 19./20. Mai 2005 von dem Institut for Kunst- og Kulturvidenskab an der Universität Kopenhagen veranstalteten fachübergreifenden Symposium zu dem Thema „Blanding - kunst - genre - offentlighed“ (Vermischtes - Kunst - Gattung - Öffentlichkeit).

1 P.: 'Ueber die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik', in: *Allgemeine musikalische Zeitung* [AmZ] 10 (1807), Sp. 193-200, hier Sp. 194.

genden Kontrasten „ – speziell in deren „Verbindung und Vermischung“ – den eigentlichen „Effekt der Kunst zu suchen“ (Sp. 194). Konkret gemeint war beispielsweise das schroffe Nebeneinander von Religiösem und Scherzhaft-Humoristischem in ein und demselben Werk oder gar in einem einzelnen Satz. Höhnisch wies der Kritiker auf „ein Violinkonzert“ hin, das, um aktuellen Erfolg zu haben, „wie eine Todtenmesse anheben“ müsse (Sp. 199). An die „fühlbaren Freunde der Tonkunst“ stellte er deshalb die Frage,

ob ihnen – wie in so manchen Sinfonien – ein lustig Stückchen nach einer kurzen – finstern Einleitung, ob ihnen die schnelle und wiederholte Abwechslung von Andante und Presto in demselben Satze, ob ihnen ein Stückchen Theatermusik in der Kirche, oder in der komischen Oper ein fugierter Chor im strengen Stil wirklich behaglich ist. Mich dünkt, es steht nicht allzuwohl um die wahre Kunst, wenn die Effekte aus diesen Vermischungen und Verwirrungen des Verschiedenartigen hervorgesucht werden. Der Künstler, der nach ihnen greift, will, gerade heraus gesagt, damit – nur Blößen decken, und das Zeitalter, das sie verlangt, will sich mit der – entweihten Kunst nur die Zeit vertreiben!<sup>2</sup>

In dem herangezogenen Artikel hält der Verfasser nach wie vor an dem Prinzip fest, dass die musikalischen Gattungen von übergreifenden Stilgenera („als Theaterstil, Kirchenstil u.s.w.“) geprägt sein müssten und er legte zugleich das „Bekenntnis“ ab, dass er die „Grenzen dieser Gattungen als etwas Heiliges betrachte, und die Verwirrung derselben durchaus nicht, weder als Gewinn für die Kunst, noch als Beweis des Genies ansehen“ könne (Sp. 196).

Die Musikgeschichte ist reich an repräsentativen Gattungen und Werken, die divergierende Bereiche miteinander vermischt haben, erinnert man etwa an das „geistliche Madrigal“ der Gegenreformation,<sup>3</sup> die Aufnahme des „Menuetts“ in die fortan viersätzig Sinfonie,<sup>4</sup> an die „Freie Fantasie“,<sup>5</sup> die „Deklamation“<sup>6</sup> oder an die „Jazzkompositionen“ des 20. Jahrhunderts,<sup>7</sup> falls man es nicht vorzieht, in letzterem Fall von „Akkulturation“ zu sprechen. Sofern man ohnehin an dem Ideal der „Reinheit“ der

2 Ebenda, Sp. 195f.

3 Vgl. hierzu J. ROCHE: *The Madrigal* (= Early Music Series II), Oxford-New York 1990, S. 102-106; K.S. POWERS: *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy*, Diss. Santa Barbara 1997; K.S. Nielsen, *The Spiritual Madrigals of G.P. da Palestrina*, Mus. Diss. Urbana-Champaign, Ill. 1999.

4 C. SPAZIER, 'Über Menuetten in Sinfonien', in: *Musikalisches Wochenblatt* XII [Dez.] (1791), S. 91f.

5 P. SCHLEUNING: *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973.

6 H.W. SCHWAB: 'Kompositorische Individualität durch "Vermischung" der Gattungen. Zu J.F. Reichardts Vertonungstypus "Deklamation"', in: *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Zwischen Anpassung und Provokation \* Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999* (= Schriften des Händel-Hauses in Halle, 19), Halle an der Saale 2003, S. 179-194.

7 Ders.: 'Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik', in: *Dansk Årbog for Musikforskning* X (1979), S. 127-178; ders., 'Jazz. Zu Darius Milhauds „La Création du monde“ (1923)', in: B. SPONHEUER, S. OECHSLE und H. WELL (Hg.), *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 46), Kassel 2001, S. 487-502.

Tonkunst, der Gattungen oder des musikalischen Satzes festhielt, wurden solche Mischformen in der Regel als Irrwege angesehen, für minderwertig erklärt oder sollten, noch schlimmer, aus dem musikalischen Reich verbannt werden.<sup>8</sup> So wehrte sich 1791 Carl Spazier in Berlin gegen die Präsenz von „Menuetten in Sinfonien“ mit dem Argument, dass dies „wider die Einheit der Sinfonie“ sei, da die „zur Mode gewordenen Menuetten oder Sätze mit Menuettfiguren [...] zur Unzeit an den Tanzboden und an den Mißbrauch der Musik erinnern: und, sind sie karrikaturirt [...] das Lachen erregen“.<sup>9</sup> Um das Eindringen der „musica theatralis“ oder von trivialen Tanzmelodien im  $\frac{3}{4}$ -Takt in die katholische Messe abzuwenden, erließ Papst Benedikt XIV. im Jahre 1749 eigens sogar eine Enzyklika.<sup>10</sup>

In musikalischem Bezug war zuweilen auch positiv von „Vermischungen“ die Rede. Kein Geringerer als Johann Joachim Quantz, seit 1741 als Kammerkomponist tätig am Hofe des Preußenkönigs Friedrich II., dessen Flötenlehrer er war, gleichermaßen geschätzt als Praktiker wie als Theoretiker, erblickte 1752 – wie zuvor bereits Johann Mattheson<sup>11</sup> – in dem „vermischten Geschmack“ etwas durchaus Erstrebenswertes. In dem gezielten Vereinigen von italienischem und französischem Stil postulierte er geradezu ein vorbildhaftes Ideal. Es zu verwirklichen war nach seinem Plädoyer namentlich die Aufgabe der Deutschen, um von ihrem „barbarischen Geschmack“ weg und zu einer spezifisch eigenen „deutschen Musik“ zu kommen. Das Ziel bestand schlicht darin, dass sich die „neuangehenden Componisten“ dieser Nation befeißigen sollten,

die Regeln der Setzkunst, so wie ihre Vorfahren, gründlich zu erlernen; [sie sollten] sich nicht an der puren Melodie, und an der Verfertigung theatralischer Arien allein begnügen, sondern sich, sowohl im Kirchenstyle, als in der Instrumentalmusik, auch üben; wenn sie wegen Einrichtung der Stücke, und wegen vernünftiger Verbindung und Vermischung der Gedanken, solche Componis-

8 Vgl. hierzu etwa die scharfen Angriffe des Juristen A.F.J. Thibaut gegen das damalige Publikum und die Theaternähe der zeitgenössischen Kirchenmusik. Dabei war auch Mozart von ironischer Kritik nicht ausgenommen: „Unser sogenanntes geistreiches Publikum kann zwar Alles über sich ergehen lassen, wenn ein Modenamen [!] den Mißbrauch heiligt. So ist es immer von den blinden Anbetern gut aufgenommen, daß die Musik in Mozart's Requiem zu den Worten: *Liber scriptus proferetur*, ungefähr ebenso lautet, wie in dessen Figaro die Musik zu den Worten der melancholischen Lustigmacherin: ‚Kleine Nadel!‘. Allein welcher Gebildete möchte sich wohl bei Betrachtung des jüngsten Gerichts an die kleine Nadel, oder bei dem Scherz über die kleine Nadel an die Schrecken der, ihm vielleicht bevorstehenden Hölle erinnern lassen“ (zit. nach der mit einem Vorwort von K. Ch. W. K. Bähr besorgten 7. Ausgabe: A.F.J. THIBAUT, *Ueber Reinheit der Tonkunst* [Heidelberg 1825], Freiburg i. Br. und Leipzig 1893, S. 23).

9 C. Spazier, *Über Menuetten in Sinfonien*, S. 91.

10 K.G. FELLERER: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel u.a. 1976, S. 149-152: „Die Enzyklika ‚Annus qui‘ des Papstes Benedikt XIV.“.

11 J. MATTHESON, *Critica musica*, Hamburg 1722, Bd. I, S. 227: „Es kömmt mir immer vor/ als wenn diese glückliche Mischung uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen/ daß meine Lands-Leute/ indem sich die Italiäner und Franzosen um den Bissen zanken/ ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfischen mögen. Wenn wir unsere *illustres* betrachten/ ist wahrlich große Hoffnung dazu. [...] Man lasse die Franzosen bey ihrer Weise/ und die Italiäner auch bey ihrem Sinne. Der Teutsche aber sey so klug/ und nehme von beyden das beste vor sich“.

ten, welche einen allgemeinen Beyfall erhalten, sich zu Mustern vorstellen. [...] Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande [...] sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Ursachen, nicht anders als für gut erkannt werden kann, muß, [...] außer allem Streite, die beste seyn.<sup>12</sup>

Nachgerade ist sich die Musikhistoriographie einig darüber, dass das von Quantz propagierte Ideal der Stilmischung seine Verwirklichung in Mozart gefunden hat, wobei es freilich konsequent ist, die Kennzeichnung „deutsch“ durch das Adjektiv „europäisch“ zu ersetzen.<sup>13</sup> Mozart hat selbst Wert auf sein künstlerisches Vermögen gelegt, „alle art und styl vom [!] Compositions annehmen und nachahmen“ zu können,<sup>14</sup> die Vielfalt der herrschenden Musiksprachen seiner Zeit nicht nur zu kennen, sondern sich ihrer nach eigenem Gutdünken auch zu bedienen. Er scheute selbst nicht davor zurück, den primitiven Exotismus eines „alla turca“, weil es modisch war und ankam, hier in ein Violinkonzert (KV 219), dort in eine Sonate (KV 331) einzumischen. Als 1780 Vater Mozart als umsichtiger Manager seinen Sohn darauf aufmerksam zu machen suchte, bei der Komposition der Oper *Idomeneo* darauf zu achten, bei seiner „Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken, – du weist es sind 100 *ohnwissende* gegen 10 *wahre Kenner*, – vergröß also das genannte *populare* nicht, das auch die *langen Ohren* Kitzelt“,<sup>15</sup> erhielt er die selbstbewusste Antwort: „Wegen dem sogenannten *Popolare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren [die musikalischen Esel] nicht – “.<sup>16</sup>

Der Mozartsche Briefdialog lenkt den Blick zugleich darauf, dass das Phänomen der Vermischung eng verknüpft ist mit gesellschaftlichen Veränderungen und neuen Vorgaben, namentlich mit der mittlerweile entstandenen musikalischen Öffentlichkeit und den sie bestimmenden Rezipienten von Kennern hier und Liebhabern dort.<sup>17</sup> Die Notwendigkeit, sich auf das jeweilige Publikum einstellen zu müssen,

12 J.J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; und verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen*, Breslau 1752, hier zitiert nach Breslau 31789, § 86-89, S. 331-334.

13 Vgl. hierzu A. ULIBISCHEFF: *Beethoven, seine Kritiker und Ausleger* (Aus dem Französischen übersetzt von L. Bischoff), Leipzig 1859, S. 99: „Er [Mozart] führte die fugierte Schreibart sogar in die dramatische Musik ein, für welche sie weniger nothwendig und viel schwieriger anzuwenden ist. Dennoch verdanken die Mozart'schen Opern ihren Vorrang vor allen übrigen dieser Mischung, oder dieser Verschmelzung der Melodie [...] mit dem fugierten Contrapunkt“; L. FINSCHER, ‚Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils‘, in: C. DAHLHAUS (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.5), Laaber 1985, S. 267 ff.

14 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u.a. 1962, Band II: 1777-1779, S. 265: Nachschrift zum Brief vom 7.2.1778, geschrieben aus Mannheim.

15 Ebenda, Kassel 1963, Bd. III, S. 53.

16 Ebenda, Bd. III, S. 60.

17 Vgl. hierzu das 1962 bei dem Kasseler Kongress gezogene Fazit in dem Grundsatzreferat von G. von DADELSEN: ‚Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem‘, nachgedruckt in: S. MAUSER (Hg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.15), Laaber 2005, S. 123f.

oder die Lust, mit ihm qua Musik kommunizieren zu können, war etwas Neues für jene Künstlergenerationen, die sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend nach dem Musikmarkt zu richten hatten.<sup>18</sup> Bei einer exklusiven Hofoper oder bei der für einen Monarchen wie den Preußenkönig Friedrich II. komponierten Kammermusik herrschte noch eine gänzlich andere Situation. Sie musste letztlich nur dem Souverän gefallen, der generell auch das exklusive Beifallsprivileg besaß, als erster zu applaudieren. Tat er es nicht, durfte kein anderer klatschen.<sup>19</sup> Louis Spohr hat 1808 am Stuttgarter Hof, wo sein Konzert das laute Kartenspielen nur für kurze Zeit unterbrach, noch dieses Ritual kennengelernt und authentisch darüber berichtet.<sup>20</sup>

Es waren als Erste die reisenden Virtuosen, die sich als Pioniere gezwungen sahen, sich auf die neue Situation einzustellen, die der Markt resp. der öffentliche, mittels eines Entreebilletts zugängliche Konzertsaal geschaffen hatte. In der Regel ging es ihnen hauptsächlich um den wirtschaftlichen Gewinn. Dies galt auch für dauerhaft bestellte Hofkapellmeister, die einen ihnen gewährten Urlaub dazu nutzten, um ihr Salarium fixum aufzubessern. Wo es nicht, wie bei Paganini, der große Name war, der die Massen blindlings anzog, mussten andere auf jeden Fall Strategien entwickeln, um Erfolg zu haben. Bei Spohr stand fraglos auch die Selbstachtung dahinter, als Komponist und Geiger seine Hörerschaft künstlerisch nicht zu enttäuschen.

## II.

Um die gemachten Ausführungen an einem prägnanten Beispiel zu illustrieren, soll der Blick des Näheren auf ein 1816 komponiertes Violinkonzert gelenkt werden, das die gesonderte Kennzeichnung trägt *Concerto in modo di scena cantante*. Es stammt von dem 1784 in Braunschweig geborenen Louis Spohr, der bereits in jungen Jahren, anfangs zunächst in Begleitung eines versierten älteren Geigenvirtuosen, bei ausgedehnten Konzertreisen in das ferne St. Petersburg (1802/03), später sodann nach Wien (1812/13), nach Italien (1816/17) oder nach England (1820) sich vor einem in- und ausländischen Publikum präsentierte, dabei reichlich Erfahrungen sammelte und auch

18 Vgl. hierzu die Studien, die nach wie vor richtungsweisend geblieben sind: E. REBLING: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1935; E. PREUSSNER: *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel 21954; J. HABERMAS: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied 1962, 10. Aufl. 1979.

19 Vgl. hierzu H.W. SCHWAB: 'The Phenomenon of Concert Applause: Interactions between Institution, Ritual, and Musical Genre, in: E. ØSTREM, M. BIRKEDAL BRUUN, N.H. PETERSEN und J. FLEISCHER (Hg.), *The Cultural Heritage of Medieval Rituals. Genre and Ritual*, Copenhagen 2005, S. 211-249, hier S. 215.

20 F. GÖTHEL (Hg.), *Louis Spohr Lebenserinnerungen*, Tutzing 1968, Bd. I, S. 107: „[...] nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereithalten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Als bald erhob sich dieser, mit ihm alle übrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserm Spiel wurde in großer Stille und mit Teilnahme zugehört; doch wagte niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König damit nicht voranging. Seine Teilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch gnädiges Kopfnicken. Kaum waren sie vorbei, so eilte alles wieder zu den Spieltischen, und der frühere Lärm begann von neuem.

hohe künstlerische Anerkennung zu erwerben vermochte.<sup>21</sup> Seit 1805 Konzertmeister der Hofkapelle in Gotha, unternahm er – seit 1806 verheiratet mit der ebenfalls in Gotha tätigen Harfenistin Dorette Scheidler – gemeinsam mit ihr in den Jahren 1807 und 1809 Konzertreisen, ehe er 1812 als Konzertmeister am Theater an der Wien eine neue feste Anstellung bezog. Von 1822 bis zum Jahre 1857 stand er sodann in Kassel als Hofkapellmeister in Diensten der Kurfürsten von Hessen-Kassel. Gestorben im Jahre 1859, hinterließ Spohr ein sehr facettenreiches Werk. Es umfasst Sinfonien, Konzerte sowie Kammermusik. Spohr wandte sich zugleich auch nahezu allen vokalen Gattungen vom Sololied bis zu Oper und Oratorium zu. Als Organisator und Dirigent trug er wesentlich dazu bei, dass die noch junge Einrichtung des Musikfestes stetig an künstlerischer und gesellschaftlicher Bedeutung zunahm.

Louis Spohr hat insgesamt 18 Violinkonzerte geschrieben, die sämtlich zum eigenen Gebrauch bestimmt waren.<sup>22</sup> Das *Violinkonzert* Nr. 8 a-Moll „in modo di scena cantante“ (in Form einer *Gesangsszene*) datiert vom Jahre 1816. Es entstand aus aktuellem Anlass, als sich Spohr in der Schweiz dazu entschloss, eine abermals mit seiner Frau gestartete Konzertreise nach Italien auszudehnen. Selbst aufgewachsen in der deutschen Gattungstradition des ‚symphonischen Konzerts‘, war ihm bewusst, dass er in dem Opernland Italien – beispielsweise bei einem geplanten Auftritt in Mailand – etwas anderes bieten musste, um in der berühmten Scala künstlerisch bestehen und folglich auch den angepeilten wirtschaftlichen Erfolg ernten zu können.<sup>23</sup> An diesem Ort war ein Instrumentalkünstler gezwungen, mit vergötterten Gesangsstars in Konkurrenz zu treten, gleichsam wie eine Primadonna ein verwöhntes Opernpublikum zu begeistern. Als routinierter Opernleiter und -komponist hatte Spohr jedoch eine originelle Idee parat, die – kurz gesagt – in einer Vermischung eingeschliffener Auftrittskonventionen bestand. Zur Rede steht im Folgenden Spohrs instrumentale *Gesangsszene*, die als erstes Concerto dieser Art betrachtet wird.

In formaler Hinsicht weist dieses nur knapp zwanzig Minuten dauernde Werk ein Profil auf, das die einem Concerto eigene dreisätzig Tempoplanlage Schnell – Lang-

21 Zur überblicksartigen wie detaillierten Information über Spohrs Leben und Werk siehe vor allem die beiden Bände der von F. Göthel edierten und kommentierten Lebenserinnerungen Spohrs sowie den von M. WULFHORST verfassten Personalartikel ‚Spohr, Louis‘ und die hier kritisch ausgewählten Literaturhinweise (in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik [...] Zweite, neu bearbeitete Ausgabe*, hrsg. von L. Finscher, Kassel 2006, Personenteil Bd.15, Sp. 1200-1221).

22 Vgl. generell hierzu B.F. SWALIN: *Das Violinkonzert der deutschen Romantik*, Diss. Wien 1932 (mschr.), im Buchhandel erschienen unter dem Titel *The Violin Concerto. A Study in German Romanticism*, London 1941; M. SONNLEITNER: *Spohrs Violinkonzerte*, Diss. Graz 1946 (mschr.); H. ENGEL: *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*, Wiesbaden 1974, S. 195-200; A. RICHTER: ‚Violinkonzert Nr. 8 a-Moll op. 47 in Form einer *Gesangsszene*‘, in: W. KONOLD (Hg.), *Lexikon Orchestermusik Romantik S-Z*, Mainz-München 1989, S. 884-886; J.A. STURM: *The Evolution of a Dramatic Compositional Style in the Violin Concertos of Spohr*, Diss. Indiana Univ. 1995; M.R. ROEDER: *Das Konzert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.4, aus dem Englischen *A History of the Concerto*, Amadeus Press 1994), Laaber 2000, S. 196-200: Die Violinkonzerte.

23 Vgl. hierzu Spohrs Warnungen an „die ausübenden Tonkünstler“ hinsichtlich seiner Italienerfahrungen des Jahres 1816, in: *AmZ* 18 (1816), Sp. 866f. Hier findet sich auch die Bemerkung: „Am meisten scheint in Italien ein neues Violinconc. in Form einer *Gesangsszene* [!], so wie überhaupt, was sich *ihren* *Gesangsformen* nähert, zu gefallen“ (Sp. 867).

sam – Schnell unüberhörbar erkennen lässt (siehe hierzu die Formskizze).<sup>24</sup> Ein erster *Allegro molto*-Teil negiert zwar den traditionellen Konzertsatz in Anlehnung an den Sonatenhauptsatz, suggeriert aber dennoch die Abfolge einer doppelten *Exposition* von Tutti (Notenbeispiel 1a) und Solo. Wenn der Solist erstmals einsetzt, geschieht dies mit einem sehr kantablen Thema (Notenbeispiel 1b). Dabei wiederholt das Orchester partiell das als „Rezitativ“ bezeichnete Eingangsritornell (T. 31ff.; 39ff.). Ihm folgt eine verkappte *Durchführung* des Orchesters sowie die Andeutung einer *Reprise* des Eingangsthemas in d-Moll (T. 59ff.), die in ein „Recit.[ativ]“ (T. 73) in Art einer *Cadenza accompagnata* mündet und die Tonart des langsamen Mittelteils dominantisch vorbereitet. Dieses *Adagio* beginnt (T. 92 mit Auftakt) und schließt in der kontrastierenden Tonart F-Dur. Es präsentiert sich gleichsam als eine Romanze in der Liedform A-B-A, deren Binnenteil in As-Dur (T. 131ff.) zugleich die für dieses Genre charakteristische Moll-Eintrübung anklingen lässt. Ein „SOLO RECIT.“ in Doppelgriffen bildet den *Andante*-Übergang (T. 188-199) bzw. die kurzgehaltene Introduction in ein *Allegro moderato*-Finale (T. 200ff.), das in Form eines gestauchten Rondos die wiederaufgegriffene Tonart a-Moll einem emphatischen A-Dur-Schluss zuführt, abermals pointiert durch eine doppelgriffige Solo-„Cadenza“ auf dem Quartsext-Akkord (Notenbeispiel 2), die sehr schnell in eine akkompagnierte Kadenz übergeht. Was schließlich noch folgt, ist eine Coda (T. 425ff.), bei der der Solist allerdings nicht mehr mitwirkt. Für Michael Thomas Roeder scheint das virtuose Finale „von der zunehmend beliebten Cabaletta solistischer Opernszenen [...] inspiriert worden“ zu sein, das zugleich aber auch „wie ein Rondo“ wirkt, obgleich es „nur ein einziges kontrastierendes Couplet“ enthält, das „in der entlegenen Tonart Es-Dur beginnt und im Rahmen einer bemerkenswerten enharmonischen Modulation auch H-Dur streift“.<sup>25</sup> In der Tat: Auch der schnelle Schlussteil lässt per se eine auffällige Vermischung unterschiedlicher Satztypen erkennen. Das gemäß der Norm zu erwartende Rondofinale zielt harmonisch wie hinsichtlich seines neuen Themas zwar auf einen deutlichen Binnenkontrast hin (T. 287-317), presst die Mehrgliedrigkeit eines Rondos indes auf eine eher dreiteilige Formgestalt zusammen. Bei der Ablaufsskizze ist von einem „Gestauchten Rondofinalsatz“ die Rede. Vernehmbar tritt der Eindruck eines Rondos in dem abschnittweisen Wechsel von Ensemble und Soloinstrument zu Tage.

Generell ist zu resümieren, dass in Spohrs Konzert die essentiellen Formteile, die man bei einem herkömmlichen Solokonzert erwarten darf, nicht über Bord geworfen sind. Jedenfalls sind sie schemenhaft präsent, was genügt, um die *Gesangsszene* als Concerto identifizieren zu können.

24 Den folgenden analytischen Bemerkungen liegt die Taschenpartitur Nr. 824 der Edition Peters Leipzig zugrunde. Für die Anfertigung der Notenbeispiele und die graphische Gestaltung der Verlaufsskizze des Konzertes ist der Verf. Torben E. Lund zu besonderem Dank verpflichtet.

25 M.Th. Roeder, *Konzert*, S. 199.

## III.

Welches nun sind die Spezifika, die einem Bühnenwerk, einer Oper, einer *Scena cantante* entlehnt sein könnten, es also rechtfertigen, überhaupt von einer „Gesangsszene“ für Violine und Orchester sprechen zu können? –

- (1.) Spohrs Concerto läuft wie ein Bühnenergebnis ohne Unterbrechung ab. Es ist eine in sich gegliederte Szene, aber kein in drei voneinander abgehobene Akte geformtes Stück. Zwischen den oben genannten Formteilen eines quasi ersten, zweiten oder dritten Satzes – markiert und untergliedert durch einfache Doppelstriche (mitten in T. 91; vor T. 131, 165; T. 188; T. 200, 287, 296, 308, 354) – gibt es keine gravierenden Pausenzäsuren. Im Interesse des Werkes wird dem Zwischenapplaus, mit dem zur damaligen Zeit noch durchaus gerechnet werden durfte, keine einladende Chance eingeräumt.<sup>26</sup> Als *Gesangsszene* ist Spohrs Konzert eine Musik wie aus einem Guss.
- (2.) Was der „*Scena cantante*“ ein spezifisches Gepräge verleiht, verdankt sie der ins Zentrum gerückten Kantabilität. Bereits 1755 wurde in Joseph Riepels Kompositionsschule die Grundregel erörtert, ob ein Komponist, falls er ein „Concert oder ein *Violin-Solo* u.s.f. zu componiren gedenke“, sich „ja bald eine Vorstellung machen“ sollte, als hätte er „einen Text zu einer Arie“ vor sich, so dass „der Gesang [...] so viel deutlicher, saftiger und durchdringender“ wird.<sup>27</sup> An dieses Rezept erinnerte Gustav Schilling, als es ihm 1835 darum ging, die Eigenart des Solokonzertes generell zu fixieren.<sup>28</sup> ‚Sangbarkeit‘ ist eine unverzichtbare Forderung, die namentlich bei einem Virtuosenkonzert immer wieder erhoben wurde, um gegenüber den überschwappenden „*tours de force*“ – einer Artistik, die sich in Sprüngen, Doppelgriffen, Flageolets, blitzschnellen Skalengängen oder der „Mischung des Spieles mit dem Bogen und dem Pizzicato der linken Hand“<sup>29</sup> ergeht – wenigstens in dem Ausströmen eines instrumentalen Belcanto ein Gegengewicht zu setzen.<sup>30</sup> Kein anderer hat besser um diese Notwendigkeit gewusst und darum Sorge getragen als Paganini, der virtuoseste aller Geiger seiner Zeit.<sup>31</sup> Das Hervorkehren von Kantabilität nimmt in der Spohrschen *Gesangsszene*

26 Vgl. hierzu H.W. Schwab, *Concert Applause*, S. 216f.

27 J. RIEPEL: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermals Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächs-weise vorgetragen*, Frankfurt / Leipzig 1755, S. 105.

28 G. SCHILLING: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1835, S. 282-289, hier S. 288f.

29 C. GUHR: *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*, Mainz [1829], S. 52f.

30 Vgl. hierzu den Hinweis in Spohrs *Violinschule*, Wien 1832: „Da der nächste Zweck des Concertspiels ist: die Virtuosität des Spielers zu zeigen, so ist dabey [...] eine vollständige Besiegung aller technischen Schwierigkeiten unerlässlich [...] Zur höchsten Ausbildung des Mechanischen bey dem Concertspiel geselle sich dann auch [...] ein gefühlvoller Vortrag“ (S. 196); vgl. ferner F. KRUMMACHER: ‚Virtuosität und Komposition im Violinkonzert. Probleme der Gattung zwischen Beethoven und Brahms‘, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 604-613.

31 Vgl. hierzu den Konzertbericht von Paganinis Konzertauftritt in Wien: „Mit einem Zauberschlage umgewandelt schien der Künstler im Adagio; keine Spur mehr der früheren *tours de force*: ein seelen-



einen bewusst breiten Raum ein und ist nicht der Tradition entsprechend auf den langsamen Mittelteil beschränkt. Die Notation der Geigenkantilenen ist zudem in Art der italienischen Gesangspraxis mit zahlreichen Melismen, vor allem mit Doppelschlägen ausgestattet. Wenn sich der Solist erstmals hören lässt (T. 28-31), soll dies gemäß Spohrs Angabe in Form eines „Recit.[ativs]“ geschehen. Doch bereits hier handelt es sich um drei sehr melodiose, unbegleitet vorzutragende Seufzerfiguren (Notenbeispiel 1b). Zu einem *Sprech*gesang geraten sie nur, wenn sie in einem betont freien Tempo intoniert werden. Und wenn das Orchester im Folgenden beharrlich, gleich siebenmal, auf das rezitativische Eingangsrifornell zurückkommt (T. 31ff.), negiert die Solovioline den Dialog und steigert sich in den Zwischentakten in einen ersten Überschwang von höchst melodischen Phrasen. Eine besonders katable Delikatesse stellt sodann eine längere Passage im abschließenden Allegro dar (T. 287-317), wenn nach einem vorausgehenden Fugato die Sologeige erneut melodische Seufzerfiguren „dolce“ und „sopra una Corda“ ausbreitet (Notenbeispiel 3), dies entsprechend *apart* über dem Begleitteppich der Streicher, wobei die Violoncelli und Bässe *pizzicato* zu spielen haben. Dergestalt knüpfen diese Takte an eine Passage an, die – ebenfalls „sempre una Corda“ und wenigstens über *Pizzikatotupfern* beginnend – im Mittelteil der *Gesangsszene* (T. 139ff.) begegnet.

Dass Spohr bei seinem Konzert der Kantabilität Vorrang vor der Demonstration von Virtuosität gab, wurde ihm bei der Darbietung der *Gesangsszene* in Rom bestätigt, wo man ihm „weit mehr Lobeserhebungen über die Art“ machte, wie er „den Gesang vortrug, als über die Besiegung von großen Schwierigkeiten“.<sup>32</sup> Als Spohr, zurückgekehrt aus Italien, 1817 seine *Gesangsszene* in einem Konzert in Karlsruhe vorstellte, lautete die Kritik: „Das Gewaltige ist noch mehr, wie früher, zum Schönen gemäßigt; das Grossartige durch das Leichtgefällige, das Ergreifendrührende durch das Milde ergänzt; sein Gesang endlich auf dem Instrumente ist wie von einer Brust getragen, geschwellt und freigelassen. Sänger könnten von ihm viel lernen“.<sup>33</sup> In London sollte es Spohr 1820 zunächst verwehrt sein, in einem Konzert der Londoner Philharmonic Society als Geiger „nur eigene Kompositionen“ vorzutragen, weil man – um „die seichten und gehaltlosen Virtuosenkonzerte von ihren Programmen entfernt zu halten“ – das Gesetz gemacht hatte, dass „mit Ausnahme der Mozartschen und Beethovenschen Klavierkonzerten [!] keine Konzerte oder ähnliche Musikstücke gespielt werden dürften“. Durch Vermittlung von Ferdinand Ries wurde es Spohr jedoch erlaubt, seine *Gesangsszene* vorzustellen. Sie wurde allgemein dann auch mit Beifall bedacht, weil sie den in der dortigen Gesellschaft herrschenden Qualitätsansprüchen voll und ganz genüge.<sup>34</sup>

voller Sänger, im edlen, gebundenen Style und zarter Einfachheit himmlischer Klänge entlockend, die vom Herzen kommen und zum Herzen dringen. Es war des Gefühls, der Wahrheit und Natur herrlichster Triumph!“ (*AmZ* 30, 1828, Sp. 309).

32 F. Göthel (Hg.), *Spohr Lebenserinnerungen*, Bd. I, S. 297.

33 *AmZ* 19 (1817), Sp. 586.

34 *Ebenda*, Bd. II, S. 70.

(3.) Schon gar wenn man den *Adagio*-Teil als Romanze identifiziert (Notenbeispiel 4), wäre ein Zusammenhang zu jener VokalGattung angezeigt, die auf eine „Erzählung von leidenschaftlichen, tragischen, verliebten“ Dingen gerichtet ist, damit „einen bestimmteren Charakter“ in eine Instrumentalmusik einbringt.<sup>35</sup> Konstitutive Bedeutung haben für Spohrs *Gesangsszene* daneben nicht ohne Grund auch die verschiedenen, eigens als solche bezeichneten „Recit.“-Partien: Takt 1ff.; T. 28ff.; T. 73ff., T. 189ff., die zeitlich früher als instrumentale Rezitative namentlich in Klavierfantasien des 18. Jahrhunderts vermehrt anzutreffen sind.<sup>36</sup> Sie stiften einen dezidiert „redenden“ Charakter, der es erlaubt, Teile oder ganze Musikstücke als „Monolog“ zu verstehen.<sup>37</sup> „Das Concert“ als Gattung, so knüpfte Gustav Schilling 1838 mehrere Tendenzen zusammen, ist „ein begeistertes Selbstgespräch, ein Monolog von höchster Leidenschaftlichkeit, der nur näher noch bestimmt wird nach dem Charakter und Vermögen des redenden Instruments“. Schilling ist davon überzeugt, dass „ein solcher musikalischer Monolog ein höheres Leben zu athmen vermag und wirklich athmen soll“. Zugleich weist er darauf hin: „Daselbe mag denn auch SPOHR gedacht haben, als er einige seiner neueren Violin-Solo's ganz und gar in der Form leidenschaftlich bewegter Bravour-Arien arbeitete, und ihnen auch förmlich den Namen von eigentlichen Gesangsstücken gab“.<sup>38</sup> Dabei ist Spohrs Intention eines redenden Charakters nicht allein auf das Soloinstrument beschränkt. Überrascht, wenn nicht gar irritiert, mag man von der von dem Komponisten geforderten Anweisung sein, gleich die ersten Takte des orchestral vorzutragenden *Allegro molto* als „(Recit.)“ auszuführen. Vorgeschrieben ist hier schlicht gesagt ein Orchesterrezitativ, das wegen der streng pulsierend gesetzten Schläge der tiefen Streicher nicht gerade einfach auszuführen ist. Realisierbar wird es jedoch in dem Maße wie das Tutti gezielt auf die in Takt 5 gesetzte Generalpause zusteuert. In den unmittelbar folgenden Takten nochmals wiederholt vorgebracht, hat Spohr gleich zu Beginn mit entsprechender Emphase eine Frage aufgeworfen, auf welche das Soloinstrument mit seinem „Recit.“ kantabel antworten soll. Anders als die Orchestermusiker vermochte der Sologeiger Spohr dabei die Möglichkeit zu nutzen, sich visuell in Szene zu setzen. Als Monolog trat seine *Gesangsszene* noch mehr in Erscheinung, wenn sie so dargeboten wurde wie bei ihrer Uraufführung in Mailand. Dort stand Spohr allein auf der Bühne, die ihn begleitenden Musiker waren – wie bei einer Oper üblich – im Orchestergraben versammelt.<sup>39</sup>

35 H.Ch. KOCH: *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*, Leipzig 1793, S. 340: „Das Adagio des Concertes wird gewöhnlich in diejenige Form gekleidet, welche schon in dem 84sten §. bei Gelegenheit der Arie beschrieben worden ist. In den neuern Concerten pflegt man aber auch oft statt des gewöhnlichen Adagio eine so genannte Romanze zu setzen, die einen bestimmtern Character hat, den man aus Sulzers Beschreibung des poetischen Productes dieses Namens am besten kennen lernen kann“.

36 P. Schleuning, *Die Freie Fantasie*, S. 74-78.

37 Vgl. hierzu etwa das mit dem *Hamlet-Monolog* unternommene Experiment in Zusammenhang mit C.Ph.E. Bachs *c-Moll-Fantasie* von 1753 (Ebenda, S. 172ff.).

38 G. SCHILLING: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Ästhetik der Tonkunst*, Mainz 1838, S. 562ff.

39 F. Göthel (Hg.), *Spohr Lebenserinnerungen*, Bd. I, S. 252.

- (4.) Anlässlich von Spohrs Konzertauftritt in London hieß es 1820 in einem Bericht des *Morning Chronicle* vom 13. März:

Mr. Spohr, who is considered as the best violin-player in Germany, was presented for the first time to a British audience. His fame had long preceded him, and our expectation, through raised very high, were fully realized. He performed a Concerto 'in the dramatic style' [...]. The composition is in itself full of melody and taste, and he imported so much sentiment to it that the violin, if it did not exactly speak a language, 'discoursed most eloquent music', and was more passionate than many singers we hear.<sup>40</sup>

Spohr ist mit seinem Concerto zu einem viel gelobten Pionier eines neuartigen Genres in die Konzertgeschichte eingegangen, das reichlich Nachfolger gefunden hat.<sup>41</sup> Paul Mies sieht in der *Gesangsszene* „sicher eine der größten und auch gelungensten Übertragungen des vokalen Genres in das Instrumental-Solistische“.<sup>42</sup> Allein im Blick auf das von Spohr favorisierte Instrumentalrezitativ hat es in der Folgezeit an Bedeutung zugenommen.<sup>43</sup> Falsch wäre es allerdings, zur Charakterisierung des Konzertes das vielbenutzte Etikett „Programm Musik“ oder „Programmkonzert“ zu gebrauchen. In keinem Augenblick hat Spohr an die Inszenierung einer *konkreten* Szene gedacht. In Analogie zu dem Genre „Lied ohne Worte“ handelt es sich eher um eine musikalische „Szene ohne Libretto“ – eine Gattung, die allerdings bei dem einen oder anderen Hörer Assoziationen an detailreiche Situationen und Bilder wecken mag, denkt man allein an den vielsagenden tonalen Gang „von Moll nach Dur“. Zu hoffen bleibt dann jedoch, dass solche Rezipienten nicht auf ein inhaltlich konkret-einheitliches Geschehen pochen.

- (5.) Kommt man nochmals auf das Stichwort „Vermischung“ zu sprechen, dann darf der Hinweis nicht fehlen, dass das finale „Allegro moderato“ gleich zu Beginn mit einer Satztechnik aufwartet, die gleichsam in entgegengesetzter Richtung verläuft. Hier integriert Spohr – für italienische Ohren gewiß unerwartet – mit einem nicht gerade kurzen Orchesterfugato (T. 208ff.; T. 280ff. im Wiederaufgriff) ein vielfach als typisch deutsch angesehenes Element. Jedenfalls musste man es in Italien als etwas wahrnehmen, das in einem dortigen Opernhaus

40 A. JACOBS: 'Spohr and the Baton', in: *Music & Letters* 31(1950), S. 307-317, hier S. 313f.

41 Der Versuch, eine Übersicht über diesen Genretypus zu geben, steht meines Wissens noch aus. Die direkte Übernahme des Werktitels findet sich u.a. bei Konzerten von Chr. F. Barth (Oboenkonzert "i Form af en Syngescene", um 1820); A.B. Fürstenau (Flötenkonzert Nr.8, D-Dur, op.84 "In Form einer Gesangsszene", um 1830); F.A. Kummer ("Concertino en forme d'une scène chantante", d-Moll, op.73, vor 1844); H. Kaun ("Gesangsszene für Violoncello", op.35, 1902). – Spohrs Violinkonzert selbst wurde von C.G. Belcke gleichfalls "accommodato per il Flauto con Accompagnamento d'orchestre o Pianoforte" (*AmZ* 31, 1829, Sp. 716).

42 P. MIES: *Das instrumentale Rezitativ. Von seiner Geschichte und seinen Formen*, Bonn 1968, S. 72.

43 Vgl. stellvertretend hierzu K.W. NIEMÖLLER: „Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zum Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert“, in: D. KÄM-  
PER (Hg.), *Max Bruch-Studien* (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, H. 87), Köln 1970.

eher ein Fremdkörper war. Spohr integrierte das Fugato wohl in der Absicht, den dramatischen Gestus zu steigern. Auffallend ist der Umstand, dass sich – soweit dem Verf. bekannt – weder Aufführungsberichte noch Rezensionen der *Gesangsszene* darüber des Näheren verbreitet haben.

#### IV.

Die Uraufführung des *Konzertes in Form einer Gesangsszene* fand am 27. September 1816 in Mailand statt. Über dieses Ereignis lieferte Spohr in seinen *Lebenserinnerungen* einen detaillierten Bericht, der u.a. auch seine Darbietungsposition auf der Vorbühne betraf und einzelne Probleme zur Sprache bringt, denen er an diesem Ort ausgesetzt war. Zu erfahren ist aber auch, dass und wie seiner vorhergehenden Überlegung, Planung und Umsetzung letztlich Erfolg beschieden war. Der Bericht deutet zugleich an, dass die Italiener bei Spohrs Vortrag wie bei einer Opernszene reagiert haben, also am Ende solistischer Partien lauten Beifall spendeten und dadurch die kompositorische Funktion der Orchesterterritorielle zu Spohrs Leitwesen ignorierten:

Gestern Abend fand unser Konzert im Theater della Scala statt. Das Orchester blieb auf seinem gewöhnlichen Platze; die Sängerin aber, Dorette und ich nahmen bei unsern Produktionen den Platz unter dem Proszenium ein, zwischen der Gardine, die herabgelassen blieb, und dem Orchester. Das Haus, obgleich vorteilhaft für Musik, verlangt doch bei seiner gewaltigen Größe einen sehr kräftigen Ton und ein großes, einfaches Spiel. Auch ist es schwer, mit einem Geigenton da zu genügen, wo man immer nur Stimmen und fast nur vorzügliche Stimmen zu hören gewohnt ist. Diese Betrachtung und die Ungewißheit, ob die Art meines Spieles und meine Komposition auch den Italienern gefallen würde, machte mich bei meinem ersten Debüt in einem Lande, wo man mich noch nicht kennt, etwas furchtsam; da ich indessen schon nach den ersten Takten bemerkte, daß mein Spiel Eingang fand, so schwand diese Furcht bald und ich spielte nun völlig unbefangen. Auch hatte ich die Freude zu sehen, daß ich in dem neuen, in der Schweiz geschriebenen Konzerte, welches die Form einer Gesangsszene hat, den Geschmack der Italiener sehr glücklich getroffen habe, und daß besonders alle Gesangsstellen mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurden. Dieser lärmende Beifall, so erfreulich und aufmunternd er auch für den Solospieler ist, bleibt doch für den Komponisten ein gewaltiges Ärgernis. Es wird dadurch aller Zusammenhang gestört, die fleißig gearbeiteten Tutti bleiben völlig unbeachtet, und man hört den Solospieler in einem fremden Tone wieder anfangen, ohne daß man weiß, wie das Orchester dahin moduliert hat.<sup>44</sup>

44 Anlässlich der Darbietung seiner *Gesangsszene* bei einem Privatkonzert in Rom machte Spohr die Erfahrung, wie ganz anders als in Leipzig oder Wien die ihn dort begleitenden Orchestermusiker ihren Part verstanden haben: „Da man mir die Erlaubnis verweigerte, in der Zeit des Advents ein öffentliches Konzert im Theater zu geben, so war ich genötigt, eins in einem Privathause ohne öffentliche Ankündigung zu veranstalten. Der Prinz Piombino bewilligte mir dazu einen Saal im Palast

Dass Spohr mit seiner *Gesangsszene* etwas Neues geschaffen hatte, stand außer Zweifel. Anlässlich seines ersten Konzertes in Berlin betonte 1819 die lokale Kritik: „Die Form des von Herrn Spohr komponierten Violinkonzertes in ‚Form einer Gesangsszene‘ ist neu und verbindet, dem Gesang nachahmend, Rezitativ, Arioso und Bravourallegro sehr geschickt miteinander, ohne durch Länge und verbrauchte Tuttis zu ermüden. Hier bildet alles ein harmonisches Ganze [!], voll Kunst und Ebenmaß“. <sup>45</sup> Stellt man gleichwohl die Frage, welches ältere Genre hier Pate gestanden haben mag, wäre zum einen auf Beethovens *Romanzen* für Solovioline und Orchester op. 40 (gedr. 1803) und op. 50 (gedr. 1805) hinzuweisen. Modellhaften Charakter besitzen sie fraglos für den lyrischen bzw. lyrisch-dramatischen Mittelteil der Spohrschen *Gesangsszene*. Zum anderen mag der von der Oper gelöste, für den Konzertsaal geschriebene Typus der mehrgliedrigen „Konzertarie“ inspiriert haben.

Wenn der eingangs zitierte Autor der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* „die Vermischung der verschiedenen Gattungen“ als „eine Klippe“ bezeichnete, die man „in den Künsten wohl vermeiden muss“, solange man „noch nicht für jede Gattung ohngefähr die Grenzen gefunden und das Gebiet bestimmt hat“, so war „jeder talentvolle Künstler“ jedoch aufgerufen, zu solcher „Entdeckung“ etwas beizutragen. <sup>46</sup> Keineswegs blieb es den Komponisten verwehrt, nach Grenzerweiterungen zu suchen. <sup>47</sup> Dass ein individuelles Musikwerk kaum anders als durch die Verschmelzung separater Gattungselemente zu erreichen war, trat erst allmählich ins Bewusstsein, und zwar in dem Maße wie die ältere Gattungsästhetik von der neuen Werkästhetik abgelöst wurde. Das Prädikat „Kunstwerk“ oder „Meisterwerk“ verdiente fortan nicht mehr eine Komposition, die lediglich als vorbildliches Exemplar ihrer Gattung anzusehen war, weil sie allen Gattungsnormen entsprach. Höher im Rang stand das „Opus“, das eine „Novität“ darstellte und unverkennbar Züge einer individuellen „Schöpfung“ trug. <sup>48</sup>

Poli, und der Graf Apponyi, österreichischer Gesandter, verschaffte mir eine bedeutende Anzahl Subskribenten, so daß dies das erste Konzert in Italien war, welches mir einen ziemlich bedeutenden Gewinn verschafft hat. Der Eintrittspreis war ein Piaster (beinahe ein Laubtaler), das Orchester, aus den besten Musikern Roms zusammengesetzt (die sich auf den Theaterankündigungen Professoren schimpfen lassen), war demöhngeachtet das schlechteste von allen, die mir [!] bis jetzt in Italien akkompagniert haben. Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen geht über alle Beschreibung. Nuancen von Piano und Forte kennen sie gar nicht, das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen, wie's ihm gefällt, Doppelschläge fast auf jeden Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludiert und einstimmt, als einer harmonischen Musik. Zwar verbat ich mir zu wiederholten Malen jede Note, die nicht in den Stimmen steht; es ist ihnen aber das Verzieren so zur andern Natur geworden, daß sie es gar nicht lassen können“; zit. nach F. Göthel (Hg.), *Spohr Lebenserinnerungen*, Bd. I, S. 296f.

45 Ebenda, Bd. II, S. 61.

46 *AmZ* 10 (1807), Sp.193.

47 H.W. SCHWAB: ‚Mozarts Klaviersonate A-Dur (KV 331). Gattungsnorm und Individualität‘, in: H. TYRVÄINEN, S. LAPPALAINEN, T. MÄKELÄ, I. VIERIMAA (Hg.), *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle. Festschrift for Erkki Salmenhaara on occasion of his 60th birthday*, Jyväskylä 2001, S. 273-289.

48 Vgl. hierzu ders.: ‚Creatio in musica – ‚Creation‘ in Music: On the New Manner of Composing in the Years around 1800, in: S. R. HAVSTEEN, N. H. PETERSEN, H. W. SCHWAB, E. ØSTREM (Hg.), *Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation* (= Ritus et Artes: Traditions and Transformations, Vol. 2), Turnhout 2007, S. 139-163.

Werke dieser Art haben zunächst für viel Verwirrung gesorgt, weil sie sich nicht mehr mit den herkömmlichen Gattungstermini deckten und es schlichtweg keine neuen gab – bei Lichte besehen eigentlich gar keine geben konnte. Allenfalls bot sich die Bezeichnung „Fantasie“ an. Denn damit wurde in der Regel etwas benannt, was sich gegen alle Gattungszuweisungen sperrte, nicht einmal dem „Kenner“ gattungstypischer Spezifika mit einer konkreten Hörerwartung entgegenkam. Carl Philipp Emanuel Bach hatte hier pointiert von fortgesetzten „vernünftigen Betrügereyen“ gesprochen.<sup>49</sup> Wer, wie dies Beethoven mit den beiden Sonaten des op. 27 (1800/01) praktizierte, bei deren erster er auf einen Sonatensatz verzichtete, wählte am besten gleich im Titel die Kennzeichnung *Sonata quasi una fantasia*. Tatsache ist, dass zu jener Zeit Kompositionen, die alle möglichen Gattungsverschränkungen vornahmen, zumeist als „Fantasien“ auf dem Musikmarkt erschienen sind und die Rezensenten ratlos machten. Um 1817 zog Ernst Ludwig Gerber das sich zwingend aufdrängende Resümee:

Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe [...] Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, je besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effectvoller, das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erhöhung [!] und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise hören und spielen wir aber nichts, als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouverturen sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Consorten, sind Phantasien.<sup>50</sup>

1824 brach der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* angesichts des neuen, von Franz Schubert geschaffenen Kunstliedes in eine ähnliche Klage aus: „Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...], sondern freye Gesänge, manche so frey, dass man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann“.<sup>51</sup> Worauf es bei solcher Sachlage und der durch eine Analyse zu leistenden Erkenntnis des individuellen Kunstcharakters eines Musikwerkes letzten Endes ankam, hat Robert Schumann 1835 im Zuge seiner Beurteilung der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz seinem richtungweisenden Aufsatz als Devise vorangestellt. Hier heißt es: „Zudem [...] macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z.B. Jemand etwas im Fünf-Viertel-Tact Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, – indeß untersuche man immer, was an der Sache ist“.<sup>52</sup>

49 W. NIEMANN (Hg.), *K.Ph.E. BACH. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Leipzig 31920, S. 123.

50 F. NOACK: 'Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 326.

51 *AmZ* 26 (1824), Sp. 426.

52 R. Schumann, 'Hector Berlioz, Episode de la vie d'un Artiste ect.', in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), S. 37.

**Allegro molto (Recit.)**

The image displays the first system of the musical score for the Violin Concerto by Louis Spohr. The score is written for a full orchestra and a solo violin. The tempo is marked 'Allegro molto (Recit.)'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The instruments included are Flauto, Clarineti in C, Corni in A, Fagotto, Timpani in A E, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score shows the beginning of the piece, with the violin playing a melodic line and the strings providing a rhythmic accompaniment. The woodwinds and brass instruments are also present, with some playing sustained notes or short phrases. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Notenbeispiel 1a|b : Gegenüberstellung des Eingangsritornells und des Solobeginns mit der Ritornellwiederkehr

30 **B Tempo I**

Fl.  
Clar. in C  
Corni  
Fag.  
Timp.  
VI. p. *Solo. Recit.*  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*dim.* *p*  
*dim.* *p*  
*dim.* *p*  
*dim.* *p*  
*dim.* *p*  
*dim.* *p*  
*dim.* *p*

**C a tempo** 40

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

Notenbeispiel 1a|b : Gegenüberstellung des Eingangsrifornells und des Solobeginns mit der Ritornellwiederkehr



The image displays a page of a musical score for Louis Spohr's Violin Concerto. The top section shows the conclusion of a double-bow solo, with the violin part featuring a melodic line and the piano accompaniment providing harmonic support. The tempo then changes to *Allegro moderato*, marked with a metronome number of 200. This section begins with a full orchestral fugato, where various instruments enter with rhythmic motifs. The score includes staves for Violin (Fl.), Clarinet in C (Clar. in C), Horns (Corni), Bassoon (Fag.), Trumpet (Timp.), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Cb.), as well as a grand piano accompaniment. The page number 210 is visible at the bottom of the score.

Notenbeispiel 2 : Schluss der doppelgriffigen Solokadenz und Beginn des abschließenden Allegros mit der Intonation des Orchesterfugatos

The image displays a musical score for orchestra and piano. The top section, starting at measure 280, features the orchestral parts: Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin I part begins with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support. The bottom section, starting at measure 290, is for the piano. It includes the right and left hands. The right hand features a melodic line with a *dolce* marking, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with *pizz.* markings. The score concludes with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) and a *pp* dynamic marking.

Notenbeispiel 3 : Wiederaufgriff des Orchesterfugatos und Einmündung in eine weitere Solokantilene

**F Adagio** 92

92

93

94

95

96

97

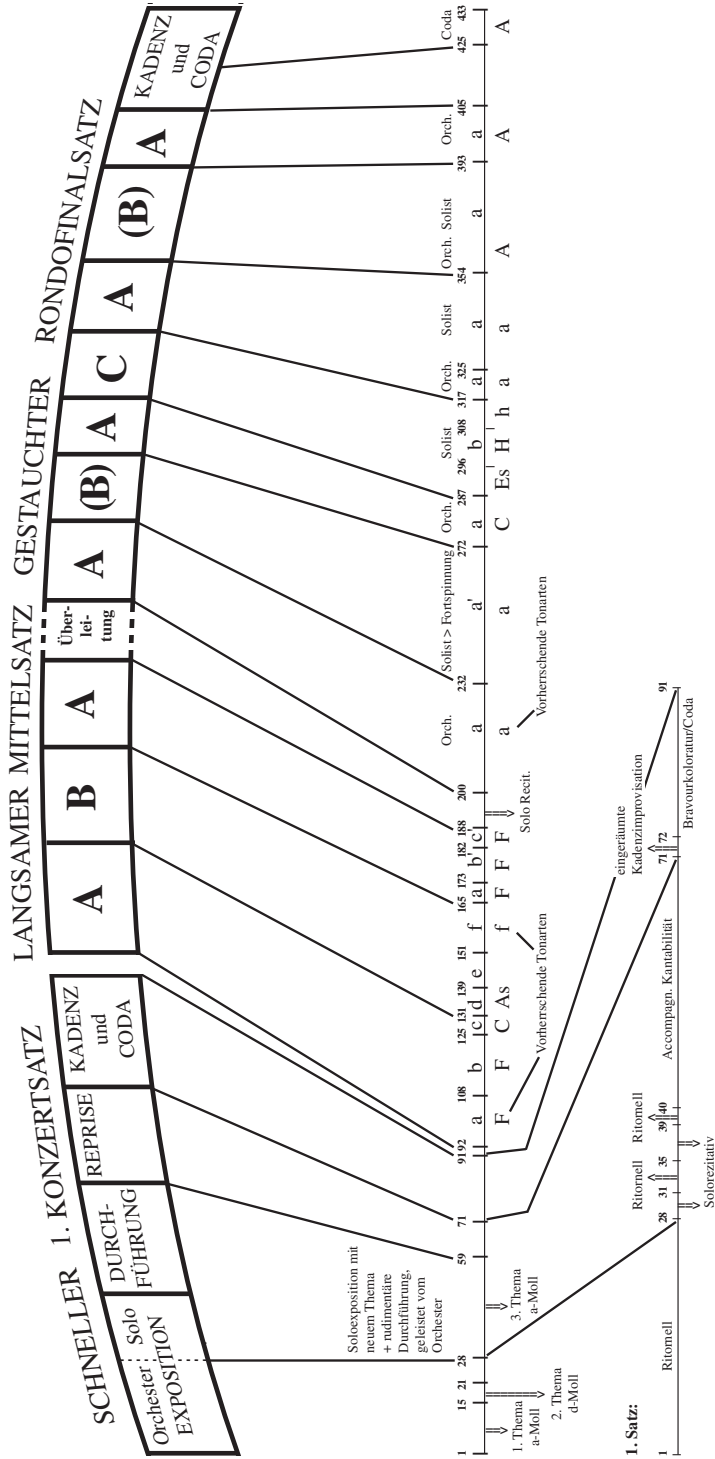
98

99

100

**G**

Notenbeispiel 4 : Übergang in den Adagio-Mittelteil mit Einsatz der Romanzenmelodik in der Solovioline



Formaler Verlauf der Sporschen *Gesangsszene*