

Wolfgang Amadé Mozart in virtuosen Violinbearbeitungen des 19. Jahrhunderts

Virtuosität wird an der Gattung des Konzerts gemessen – das galt schon im 18. und 19. Jahrhundert. Auch W. A. Mozart war ein Virtuose. Kaum bekannt ist, dass sein berühmtes Zitat »ich spiellte als wenn ich der größte geiger in Ganz Europa wäre« (6. Oktober 1777) nicht auf seine Violinkonzerte Bezug nimmt, sondern auf eine verwandte Gattung, das Divertimento in B KV 287; diese ›Zweite Lodronische Nachtmusik‹ zählt zu seinen anspruchsvollsten Kompositionen. Bevor die Violinkonzerte Mozarts von den renommierten Geigern J. Joachim oder H. Marteau für die Spielpraxis herausgegeben wurden, huldigten die ›Hexenmeister‹ des 19. Jahrhunderts, darunter B. Campagnoli, N. Paganini, L. Jansa, L. Spohr, J. D. Alard, H. W. Ernst, H. Vieuxtemps und P. de Sarasate dem Komponisten Mozart: Sie komponierten konzertante Stücke wie eine *Hommage*, *Potpourris*, *Souvenirs*, eine *Fantaisie* und Variationen über Themen von Mozart. Einen gemeinsamen Nenner für diese hochvirtuosen Werke bilden nicht die spieltechnischen Anforderungen selbst, sondern die Suche nach dem Ausdruck. In der Interpretationspraxis verbindet man damit vor allem das Bestreben, besondere Klangfarben zu finden. – Im vorliegenden Beitrag wird, insbesondere anhand von Campagnoli, Paganini, Spohr und Ernst, der Frage nachgegangen, inwiefern das Phänomen der Virtuosität in Bearbeitungen von Mozarts Werken ausgeprägt ist.

Virtuosity is measured by the genre of the concerto – this was already true in the 18th and 19th centuries. W. A. Mozart was a virtuoso himself. It is little known that his famous quote »I played as if I were the greatest violinist in all of Europe« (October 6, 1777) does not refer to his violin concertos, but to a related genre, the Divertimento in B-flat, K. 287. This second ›Lodronische Nachtmusik‹ is one of his most demanding compositions. Before practical editions of Mozart's violin concertos were published by the renowned violinists J. Joachim and H. Marteau, the ›sorcerers‹ of the 19th century, among others B. Campagnoli, N. Paganini, L. Jansa, L. Spohr, J. D. Alard, H. W. Ernst, H. Vieuxtemps, and P. de Sarasate paid tribute to the composer Mozart: They wrote concert pieces such as a *Hommage*, *Potpourris*, *Souvenirs*, *Fantaisie*, as well as variations on Mozart themes. A common denominator in these highly virtuosic works is not the technical demand itself, but the search for expression. In interpretation practice, this search is primarily associated with the attempt to find special timbres. – This article examines the extent to which the phenomenon of virtuosity is pronounced in arrangements of Mozart's works, using, in particular, Campagnoli, Paganini, Spohr, and Ernst as examples.

Ausgehend vom Begriff der ›Virtuosität‹ allgemein und von Virtuosität in Mozarts Kompositionen setzt sich dieser Aufsatz mit Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts auseinander, die in ihren Wirkungsfeldern einen Bezug zu Mozarts Musik aufweisen. Zu eruieren, wer von diesen Künstlerinnen und Künstlern seine Musik verwendet hat, erweist sich als herausfordernde Aufgabe. Gibt es im Titel der Komposition keinen eindeutigen Bezug auf ein bestimmtes Mozart-Werk, ist man auf die Wiedererkennung der Motive und Themen angewiesen, was wiederum die genaue Kenntnis der Kompositionen Mozarts erfordert. Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch weitgehend am Anfang; erst in den letzten Jahren sind Monographien überwiegend über die bedeutenden Violinvirtuosen – und nur eine Virtuosin – des 19. Jahrhunderts erschienen, darunter zum Beispiel über Giovanni Battista Viotti (1755–1824),¹ Regina Schlick-Strinasacchi (1761–1839),² Joseph Mayseder (1789–1863),³ Henryk Wieniawski (1835–1880)⁴ oder August Wilhelmj (1845–1908).⁵ Biographische Aspekte wären aber besonders wichtig, weil sie Aufschlüsse über den Interpretationsstil des Geigers oder der Geigerin geben können.

Eine Verbindung zwischen Wolfgang Amadé Mozarts (1756–1791) Musik und den bahnbrechenden Virtuosen des 19. Jahrhunderts ergibt sich daraus, dass Wien für die ›reisenden Virtuosen‹ ein wichtiges musikalisches Ziel war: So machten etwa Giovanni Giornovichi (1747–1804), Felix Janiewicz (1762–1848), Niccolò Paganini (1782–1840), Louis Spohr (1784–1859), Karol Lipiński (1790–1861) und Josef Slavík (1806–1833) – der letzte auch ›böhmischer Paganini‹ genannt – der Kaiserstadt ihre Aufwartung. Viele Violinisten erfuhren zudem in der Musikmetropole Wien ihre Ausbildung, wie die gebürtigen Wiener Franz Clement (1780–1842) und Joseph Mayseder (1789–1863)

1 Ulrike Brenning, *Giovanni Battista Viotti (1755–1824): Die europäische Karriere des großen Geigers und Komponisten*, Wien [u.a.]: Böhlau 2018.

2 Gisa Steguweit, »Das Doppelglück der Töne wie der Liebe«. *Regina Schlick-Strinasacchi (1761–1839)*, Nordhausen: Traugott Bautz 2018.

3 Raimund Lissy, *Virtuosität und Wiener Charme. Joseph Mayseder*, Wien: Hollitzer 2019.

4 Renata Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku* [Komponist im Kontext der Geigenvirtuosentradiion des 19. Jahrhunderts], Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005; dies., *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, [Henryk Wieniawski – ein Virtuose im Licht der Presse des 19. Jahrhunderts], Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2011.

5 Mareike Beckmann: *August Wilhelmj. Der deutsche Paganini?*, Baden-Baden: Tectum / Frankfurt a. M.: Richard-Wagner-Verband Frankfurt a. M. 2019 (Frankfurter Wagner-Kontexte 2).

oder die auswärtigen Ausnahmekünstler Henri Vieuxtemps (1820–1881) und Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865). Andere fanden danach dort Anstellungen, wie im Fall von Leopold Jansa (1795–1875).

Eine ebenso große Rolle für die Entwicklung des Virtuosentums spielten die persönlichen Beziehungen der Geiger untereinander, vor allem, da die Lehrer ihre Schüler beeinflussten. Gemeint ist hier zum Beispiel Wilhelmj, der als ›deutscher Paganini‹ in die Musikgeschichte einging, wie auch der in Wien lebende Léon de Saint-Lubin (1805–1850), der in seinem eigenen Musikschaffen dem kompositorischen Modell seines Lehrers Spohr folgte.

Das Virtuosentum im 18. Jahrhundert in der Auffassung von Leopold Mozart

Dem Thema Virtuosität und insbesondere der Rolle der Spieltechnik wird in den theoretischen Quellen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts viel Bedeutung zugemessen. Heinz von Loesch konstatiert: »Bereits aus dem 18. Jahrhundert ist ein zwiespältiges Verhältnis zur Technik überkommen«.⁶ Schon Leopold Mozart (1719–1787) äußert sich in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) skeptisch über das Virtuosentum. Als vehementer Verfechter des sogenannten »gute[n] Vortrag[s]«⁷ misst er einem »gute[n] Orchestergeiger« mehr Bedeutung zu als einem »pure[n] Solospieler«.⁸ Gleichzeitig macht er auf einen neuen Trend in der Spielpraxis aufmerksam: »[...] mancher kann ein halbes Dutzend Concerte ungemein fertig und sauber wegspielen; [...].«⁹ Ein solcher Solospieler verfolgt dabei das Ziel, »sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen.«¹⁰ Für diese Zwecke erbrachten die Violinisten überdurchschnittliche Leistungen: »Manche brin-

6 Heinz von Loesch, *Geist und Technik*, in: Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: Ästhetik – Ideen, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler 2018, S. 196.

7 Vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter 1756, *Das zwölfte Hauptstück. Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt*, S. 252; <https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violinschule> (Stand 02.09.2024).

8 Ebd., S. 253; siehe weiter: »Ein Solospieler kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupt seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will«; ebd., S. 254.

9 Ebd., S. 210.

10 Ebd., S. 252.

gen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig.«¹¹ Leopold Mozart sah aber die Gefahr der Missachtung geltender ästhetischer Prinzipien, was sich vor allem in den langsamten Sätzen¹² zeige:

»Denn so lang sie ein Allegro spielen, so geht es noch gut: wenn es aber zum Adagio kommt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starcke wird nicht unterschieden; die Auszüge sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merkt daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle.«¹³

Der Verfasser betont dabei, dass eine getreue Wiedergabe eines Werks »weit künstlicher [schwieriger] als die schweresten Solo und Concerte [zu] studieren« sei.¹⁴ Fast ironisch meint er dazu, dass ein ehrgeiziger Solospielder solch eine musikalische Hürde autodidaktisch leicht überwinden kann; das Finden geeigneter Fingersätze und Disziplin im Üben würden genügen:

»Zu dem letzten [Solo und Concerte] braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kommt.«¹⁵

Genau genommen werten die genannten Eigenschaften die musikalischen Kompetenzen eines Solospielders stark ab, vor allem seine Beurteilungskraft.¹⁶

Ein Interessens- und Orientierungswechsel bei den Orchestermusikern, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist, brachte kulturelle Veränderungen mit sich. Dem italienischen Vorbild folgend wurden Vir-

11 Ebd.

12 Sehr ausführlich über das Thema *Von der Art das Adagio zu spielen* schreibt Johann Joachim Quantz; vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlin: Johann Friedrich Voß 1752, *Das XIV. Hauptstück*, S. 136–151; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11214820-0> (Stand 02.09.2024).

13 Mozart, wie Anm. 7, S. 253.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd.

tuosen auch im deutschsprachigen Raum präsent. Einerseits stuft Leopold Mozart die voreilige (frühzeitige) Abwanderung der Orchestermusiker zu den Solisten als eine negative Entwicklung ein, die von ihm klar abgelehnt wird. Seine Sorge ist, dass die Anzahl kompetenter ›Accompagnisten‹ noch geringer wird:

»Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. [...] Wenig Solospiele lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnet sind.«¹⁷

Andererseits ist er sich bewusst, dass Virtuosen in der Musikausübung und -darbietung unverzichtbar sind. Seine Pointe lautet:

»Ich rede aber hier keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer ausserordentlichen Kunst in Abspielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die grösste Hochachtung verdienen.«¹⁸

Am Schluss seiner *Violinschule* betont Mozart, dass nicht jeder Virtuose »dieses Titels würdig ist«,¹⁹ und unterscheidet zwischen »einem rechtschaffenen Virtuosen« und einem »Virtuosen von der Einbildung«.²⁰ Diese Haltung blieb bis Ende des 18. Jahrhunderts unverändert.²¹ Ein Virtuose zu sein, bedeutete im späten 18. Jahrhundert, als Geiger eine Karriere als Solist zu verfolgen.²²

Anhand dieses Beispiels ist ersichtlich, dass ›Virtuosität‹ schon im 18. Jahrhundert an der Gattung des Konzerts gemessen wurde. Dennoch hat man diesem Begriff in den Quellen noch weniger Bedeutung beigemessen

17 Ebd., S. 254.

18 Ebd., S. 254 (Fußnote b).

19 Ebd., S. 263.

20 Ebd., S. 263 (Fußnote e).

21 »Virtù, bedeutet die hervorragende Geschicklichkeit und Stärke in der Ausübung der Musik, es sey im Singen, oder im Spielen. Die sich dadurch auszeichnen, oder auszuzeichnen glauben, werden *Virtuosi*, *Virtuose* genannt. Nach andern Eigenschaften zu fragen, dürften diese Herren und Damen wohl bisweilen verbitten«; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen für Schulen, und zum Selbstunterrichte*, Leipzig: in der Breitkopfischen Buchhandlung [1792], S. 86; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/511146> (Stand 02.09.2024).

22 Vgl. Owen Jander, Art. *Virtuoso*, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29502> (Version vom 20.01.2001, Stand 02.09.2024).

als im 19. Jahrhundert, als er bereits primär als »vollkommen ausgebildetes Spiel«²³ aufgefasst wurde:

»[...] die grösste Geübtheit der Finger in allen Schwierigkeiten, in allen Tonarten, so wie in allem, was zum schönen, gemüthlichen und graziösen Vortrag gehört. Denn vergebens giebt die Einbildungskraft die besten Ideen, wenn die Finger sie nicht mit aller künstlerischen Leichtigkeit und Sicherheit auszuführen im Stande ist.«²⁴

In der Mozart-Zeit und den ersten Jahrzehnten danach galt der Vortrag des Adagios als wichtiger und anspruchsvoller als das Spiel schneller, technisch schwerer Passagen.²⁵ Aus den Tagebuchaufzeichnungen des deutschen Violinvirtuosen Louis Spohr kann entnommen werden, dass zum Beispiel in Paris in 1821 ein »ernstes Adagio« sehr selten zu hören war.²⁶ In Wien hingegen hat man noch in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts auf die Ausführung eines langsamens Satzes im Konzert größten Wert gelegt. Der böhmische Violinist und Komponist Leopold Jansa, der seit 1824 als Mitglied in der k.k. Hofkapelle in Wien tätig war, galt in erster Linie als vorzüglicher Solospieler und als einer der wenigen, der in dieser Zeit Bearbeitungen von Mozarts Musik anfertigte:

23 Vgl. Ulrich Mahlert (Hg.), Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993, Faksimile der Originalausgabe Wien: A. Diabelli und Comp. [1829], S. 4; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/234630> (Stand 02.09.2024).

24 Ebd.

25 Vgl. dazu Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 263 (Fußnote e). Auch Heinrich Christoph Koch schreibt: »Es scheint überhaupt eine ganz richtige Bemerkung zu sein, daß man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des Adagio beurtheilen könne.« Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet [...]*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1802, Sp. 65; <http://data.onb.ac.at/rep/103D4BEF> (Stand 02.09.2024).

26 Vgl. Louis Spohr, *Vierter Brief* [an einen Freund], Paris, 30. Januar 1821, in: *Louis Spohr's Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel und Göttingen: Georg. H. Wigand 1860 und 1861; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbv:12-bsb10271267-7> (Bd. 1, Stand 21.10.2024) und <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbv:12-bsb10600272-6> (Bd. 2, Stand 21.10.2024); hier Bd. 2 (1861), S. 134–141, hier S. 137; Nachdruck [Faksimile]: Eugen Schmitz (Hg.), *Louis Spohr. Selbstbiographie*, Kassel/Basel: Bärenreiter 1955; vgl. außerdem: »Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm [Lafont], wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamens Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und lässt er doch dabei ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler, wie vom Publikum, als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden, und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet und deren Effekt erhöht«; ebd., S. 136.

»Nach der Ouverture spielte Hr. Jansa sein Violin-Concert in E-Dur, in welchem vornehmlich das Adagio allgemein ansprach. Hr. Jansa ist bekanntlich einer unserer tüchtigsten Violinspieler; sein Vortrag ist solid, äußerst fertig, klar und delicat in der Nuancirung, und insbesondere empfiehlt sich seine Methode durch Gründlichkeit und Correctheit.«²⁷

»Schon nach dem ersten Satze eines von ihm komponierten, noch ungedruckten Concertes zeichnete man sein eben so gediegenes als kunstreiches Spiel mit stürmischem Beifalle aus. Beinahe noch mehr sagte dem Publikum der seelenvolle Vortrag des schönen Adagio zu. Von der ersten bis zur letzten Note war es ein tief empfundener Gesang, der zum Herzen geht, weil er vom Herzen kommt. [...] Dieselbe Ehre wurde Herrn Jansa nach dem Vortrage seiner gleichfalls noch ungedruckten Variationen über ein Motiv aus Figaro's Hochzeit zu Theil. Vorzüglich zeichnete man die Variation mit Doppelgriffen aus.«²⁸

Wolfgang Amadé Mozart als Geigenvirtuose: Inwieweit sind seine Kompositionen für Solo-Violine als virtuos zu bezeichnen?

Wolfgang Amadé Mozart war ein selbstbewusster Geigenvirtuose, der die eigenen Violinkonzerte erfolgreich vor Publikum aufführte.²⁹ Er war mit seinem eigenen Spiel äußerst zufrieden: »zu guter lezt spiellte ich die lezte Casation aus den B von mir. Da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der grösste geiger in Ganz Europa wäre.«³⁰ Es ist vermutlich wenig bekannt, dass es sich in diesem Fall nicht um ein Violinkonzert handelte, sondern

27 Heinrich Adami, *Neuigkeiten. Wien. Concert des Hrn. Leopold Jansa*, in: Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 28, Nr. 85, 29. April 1835, S. 339f., hier S. 339; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18350429&seite=3> (Stand 02.09.2024).

28 *Theater und geselliges Leben. Ueber das Concert des Herrn Leopold Jansa*, in: *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt* [Prag] 5, No. 98, 14. August 1832, S. [3]; <https://books.google.at/books?id=puIaAAAAYAAJ&pg=RA1-PA10-IA1> (Stand 02.09.2024).

29 »[...] beim souéé spielte ich das strasbourger=Concert. Es ging wie öhl. Alles lobte den schönen, reinen Ton.« Wolfgang Amadé an Leopold Mozart, Augsburg, 23.–25. Oktober 1777, siehe Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/> (Stand 29.10.2024); hier BD 355, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=919> (Stand 06.09.2024); vgl. dazu auch: Ulrich Leisinger, *Wolfgang Amadé Mozart als Geiger*, in: Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer (Hg.), *Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter*, Wien: Hollitzer 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 10), S. 204–227, hier S. 214.

30 Wolfgang Amadé und Maria Anna an Leopold Mozart, München, 6. Oktober 1777, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 345, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=908> (Stand 06.09.2024). Am 4. Oktober 1777 spielte Mozart in München während einer Privatakademie diese anspruchsvolle »Casation« zusammen mit dem

um eine verwandte Gattung, das *Divertimento*³¹ in B KV 287 für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Bass.³² Diese sechssätzige Kammermusik mit einer Spieldauer von circa 47 Minuten zählt zu Mozarts anspruchsvollsten Violinkompositionen. Anders als in seinen Violinkonzerten experimentiert Mozart hier im Violinpart mit effektvollem Klang und konzertanter Technik.

Im ersten Satz verwendet Mozart brillante Triolenpassagen, die ihm vermutlich im $\frac{3}{4}$ -Takt wirkungsvoller erschienen als die üblichen Sechzehntelfigurationen, die sich in den Violinkonzerten KV 216, 218 und 219 oft bewährt hatten.³³ Im Autograph ist ersichtlich, dass der Komponist gerade dort, wo sich die Triolen-Passagen befinden (fol. 2 v, T. 65 f., siehe Abb. 1, und T. 73–74) und an hohen Stellen (fol. 3 v, T. 93 f., siehe Abb. 2) am Notentext feilt:³⁴ Hier nimmt er Radierungen und Streichungen vor, wahrscheinlich, weil er die Spielbarkeit dieser Stellen an die eigenen Fähigkeiten anpassen wollte.

Es ist keine Überraschung, dass Mozart deswegen im ersten Satz als höchsten Ton ein *c''''* verwendet (fol. 3 v, T. 94), weil er im Umgang mit dieser Violin-Lage selbst gut vertraut war – in den Violinkonzerten geht er nur einmal über diese Obergrenze hinaus.³⁵ Die Schreibweise wirkt routiniert und penibel, indem wie im Raster von oben nach unten die Hilfslinien und die Notenköpfe unverändert sind, dabei berührt der Notenkopf der höchsten

»scolorar [scholar] von Tartini« und dem Münchener Hochgeiger Charles Albert Dupreille; vgl. ebd.

- 31 In Abgrenzung zur ›Serenade‹ als genuines Orchesterwerk wird ›Divertimento‹ als Oberbegriff für kammermusikalisch besetzte Stücke verwendet. Vgl. Gudula Schütz, *Vorwort*, in: Albert Dunning (Hg.), W. A. Mozart, *Divertimento in B für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Bass. »Zweite Lodronische Nachtmusik« KV 287. Partitur*, Kassel: Bärenreiter 2021 [Notentext aus NMA VII/18], S. III.
- 32 Die ›Lodronische Nachtmusik‹ KV 287 ist eine Namenstagsmusik für die Salzburger Gräfin Antonia Lodron. Im September 1777 wurde das Werk auch vom mit Mozart befreundeten, prominenten Geiger Franz Xaver Kolb zur Aufführung gebracht. Vgl. ebd.
- 33 Neben Sechzehntelpassagen sind Triolenpassagen im ersten Satz des Violinkonzerts B-Dur KV 207 und im dritten Satz des Violinkonzerts D-Dur KV 211 präsent; vgl. dazu. auch Bernadeta Czapraga, *Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozarts Clavier- und Violinkonzerte – ein Interpretationsvergleich*, in: Walter Reicher (Hg.), *Eisenstädter Haydn-Berichte. Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydntagungen*, Bd. 12., Wien: Holzitter 2020, S. 290–293, hier S. 290.
- 34 Vgl. Wolfgang Amadé Mozart, *Divertimento à 6 Stromenti*, Autograph, insgesamt 59 Blätter [fol. 60 leer]; PL-Kj, Mozart Aut. K 287 [olim Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 287]; https://katalogi.uj.edu.pl/permalink/48OMNIS_UJA/p57n6i/alma991014583649705067 (Stand 29. 10. 2024).
- 35 Im Konzert für Violine und Orchester in A-Dur KV 219 schreibt Mozart im 1. Satz in T. 213 ein *cis''''*; es ist der höchste Ton in seinen Violinkonzerten.

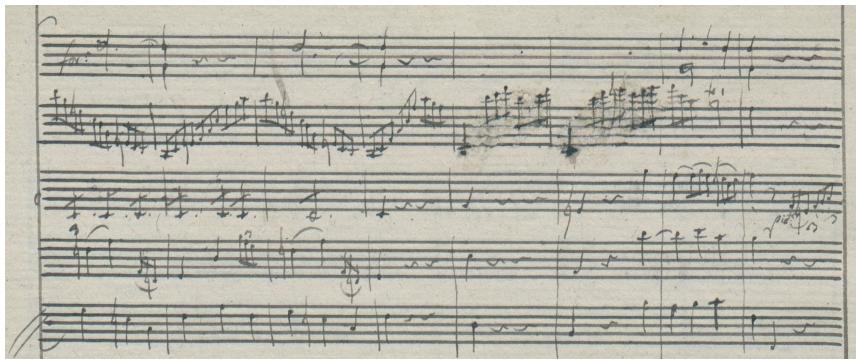


Abb. 1: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 1. Satz, Autograph, fol. 2 v, T. 61–68.
Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

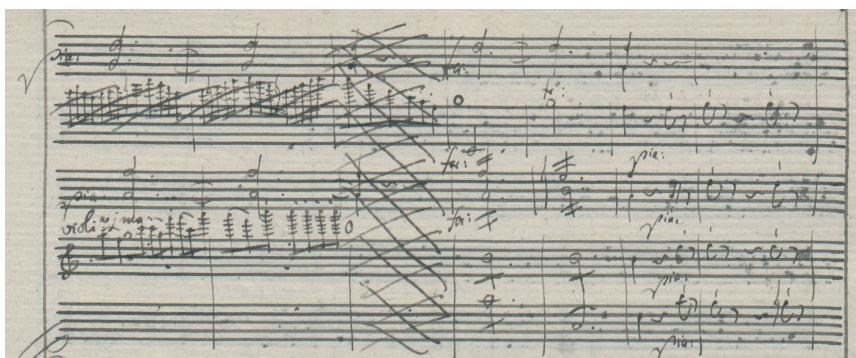


Abb. 2: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 1. Satz, Autograph, fol. 3 v, T. 93–98.
Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

ten Note das obere Notensystem (siehe Abb. 2). Man bekommt den Eindruck, dass diese Tonhöhe vom Platz zwischen den Notensystemen abhängig ist. Eine gravierende Veränderung nimmt Mozart jedoch an der Stelle vor, wo die durchgehenden Sechzehntel-Passagen durch Triolen-Passagen ausgetauscht werden: Damit wird der besagte Ton c'''' schon wesentlich früher erreicht, als es in der ersten Version mit den Sechzehntelnoten vorgesehen war (fol. 3 v).

In den Takten 77–78 sowie 249–250 verwendet Mozart das Spiel in zerlegten Oktaven, wobei die untere Note immer als Vorschlag notiert wird (fol. 3 r und 7 v–8 r). Auch im letzten Satz in den Takten 428–431 notiert er Oktavspiel, dort aber kühn in voller Notenlänge dargestellt (fol. 30 r). Solche

nacheinander gereihten Oktavgriffe kommen in den Violinkonzerten nicht vor.

Nicht nur die kompositorische, sondern auch die musikalische Entfaltung machen sich gleich im ersten Satz bemerkbar. Mozart sucht nach ausgefeilten Rhythmen und abwechslungsreichen Artikulationen. Zum Beispiel führt er in den Takten 123–124 und 127–128 versetzte Zweierbindungen, die sogenannten ›Saccaden‹,³⁶ ein, die im Gerüst stark an den ›Viotti-Strich‹³⁷ erinnern (fol. 4r und 4v).³⁸

Der zweite Satz, ein Variationensatz über ein volkstümlich-schlichtes Thema, besteht aus lauter Soli des Primeigers, die in sechs Variationen entfaltet werden. Ein chromatischer Triller in der vierten Variation in Takt 10 und 11 sticht aus der Konvention der Violinkonzerte Mozarts plötzlich heraus (fol. 12r). In jedem Satz sind ausgesuchte und abwechslungsreiche Bogenstriche zu finden, vor allem der sogenannte ›Mozart-Strich‹,³⁹ der exponentiell gleich zu Beginn des »Thema[s]« im »Andante grazioso« [Tema con Variazioni] eingeführt wird (fol. 9v; siehe Abb. 3).

36 Siehe dazu Marianne Rônez, *Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835*, in: Claudio Bacciagaluppi/Roman Brotbeck/Anselm Gerhard (Hg.), *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006, Schliengen: Edition Argus 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 3), S. 23–57, hier S. 43; <https://www.hkb-interpretation.ch/publikationen/reihe-musikforschung-der-hochschule-der-kuenste-bern/spielpraxis-der-saiteninstrumente-in-der-romantik> (Stand 06.09.2024).

37 Rônez bringt die Herkunft des Viotti-Strichs mit der Salzburger Tradition zusammen: »Diese Strichart war im 17. Jahrhundert bei den süddeutschen Geigern wie Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther beliebt; er [der Viotti-Strich] war jedoch im Charakter im Vergleich zum 19. Jahrhundert eher lieblich und keineswegs akzentuiert.« Ebd., S. 44. Vgl. dazu auch Stefan Drees, Art. *Viotti-Strich*, in: *Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, 2. Auflage, Laaber: Laaber 2004, S. 735. Auch im Trio des zweiten Menuetts aus KV 287 sind Saccaden zu finden. – Zum ›Viotti-Strich‹ vgl. auch Madeline Leah Melrose, *The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve caprices with supporting video and audio recordings*, PhD thesis, The University of Adelaide/Elder Conservatorium of Music 2020, S. 217, Fig. 13; <https://hdl.handle.net/2440/127326> (Stand 10.09.2024).

38 Es ist belegt, dass Mozart in die Instrumentierung eines der 29 Violinkonzerte des italienischen Meisters Giovanni Battista Viotti (1755–1824) eingriff: Er fügte in Viottis 16. Konzert für Violine und Orchester in e zwei Trompeten und Pauken hinzu, siehe KV Anh. A 48 (früher KV 470a); vgl. dazu Boris Schwarz, *Geiger um Mozart*, in: Mjb 1978/79 (1979), S. 228–235.

39 In der virtuosen Violinliteratur werden sechs Stricharten unterschieden: ›Paganini-Strich‹, ›Wieniawski-Strich‹, ›Viotti-Strich‹, ›Mozart-Strich‹, ›Blitz-Strich‹ und ›Trommel-Strich‹; vgl. Helmut Zehetmair und Benjamin Bergmann, *Systematische Violintechnik. Die Bausteine des Violinspiels*, in 6 Bde., Bd. 1: *Bogen-, Saiten- und Fingerwechsel*, Mainz: Schott 2013, S. 16f.

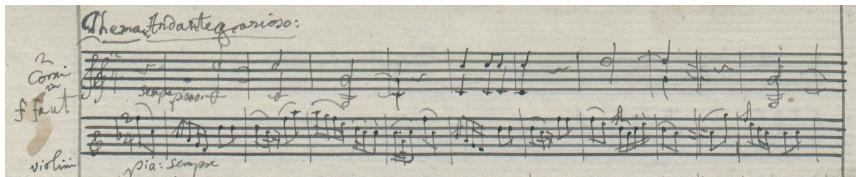


Abb. 3: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 2. Satz, Autograph, fol. 9 v, T. 1-9: „Mozart-Strich“. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Im 4. Satz, einem *Adagio* in Es-Dur, trägt die erste Violine eine pathetische Arie vor. In diesem Satz führt Mozart an zwei Stellen (T. 14 und T. 39) die Violin-Kantilene bis zum Ton *es'''*. Die Rasur deutet darauf hin, dass er an dieser Stelle überlegte. Um Missverständnisse beim Lesen zu vermeiden, setzt er den Notenkopf und das Vorzeichen auf die erste Linie des benachbarten leeren Notensystems – dort, wo im Violinschlüssel der Ton *es'* liegt (fol. 16 r; siehe Abb. 4).⁴⁰



Abb. 4: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 4. Satz, Autograph, fol. 16r, T. 1-9: „es““. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Mit dieser einkomponierten ›Schwierigkeit‹ erfüllt Mozart die Erwartungen eines Virtuosen-Komponisten im Sinne des 18. Jahrhunderts. Nicht die abrupten Kontraste selbst, sondern ausgesuchte Klangeffekte wie der Wechsel zwischen *pizzicato* und *coll'arco*, das *con sordino*-Spiel und vor allem exakte dynamische Schattierungen (ausnotierte *decrescendi* und *crescendi*) tragen zu einem besonders nuancierten, seelenvollen Charakter dieses Satzes bei. Im letzten Satz zitiert Mozart ein damals verbreitetes Volkslied, *D'Bäürin hat d'Katz verlorn*, das er durch »ein geradezu opernhaft dramatisches Violinrezitativ«⁴¹ einleitet. Somit behält Mozart einen virtuosen Gestus bis in die letzten Takte bei.

40 Es ist der höchste der Autorin bekannte Ton in der gesamten gesicherten Mozart-Violinliteratur. In den Konzerten zweifelhafter Echtheit in Es-Dur KV Anh. C 14.04 (früher KV 268) und D-Dur KV 271a wird der gleiche Ton es'''' vereinzelt verwendet.

41 Vgl. dazu Schütz, wie Anm. 31, S. III.

Im Zusammenhang mit dem Konzertmeister der Mannheimer Hofkapelle Ignaz Fränzl (1736–1811) sind Informationen über den Violin-Geschmack Mozarts überliefert. Mozart berichtet an seinen Vater:

»Heute um 6 uhr war die galla-Accademie. ich hatte das vergnügen den h: fränzl, [...] auf der violin ein Concert spiellen zu hören. er gefält mir sehr; sie wissen daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin. er spiellt schwer, aber man kennt nicht daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden thon; es fählt keine Note, man hört alles; es ist alles *Marquirt*. er hat ein schönes *staccato*, in einen bogen, so wohl hinauf, als herab; und den doppelten triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. mit einem wort: er ist meinthalben kein hexenmeister, aber ein sehr *solider* geiger.«⁴²

Obwohl Mozart ausdrücklich kein Freund der »schwierigkeiten« komplizierter Musik war, lässt er sich von einem virtuosen Vortrag doch überzeugen, wenn dieser mit spielerischer Leichtigkeit vermittelt wird. Aus dieser Briefstelle lässt sich schließen, dass für Mozart der Ausdruck ebenso zählt wie technische Spielpräzision. Die Beherrschung besonders kniffliger Spieleffekte wie den Doppeltriller weiß er zu schätzen, ein normalsprengendes Spiel kann Mozart dagegen nicht leiden.

Zur Rezeption von KV 287 und anderen Violinkompositionen Mozarts

Die sogenannte Zweite Lodronische Nachtmusik KV 287 wurde nach dem Tod des Komponisten im Jahr 1793 für Streichquintett arrangiert und in einer gekürzten, viersätzigen Form als *Grand Quintetto pour deux Violons, deux Violes, et Violoncelle, composé par Mr=Mozart Oeuvre 33^{me}* beim Offenbacher Verleger Johann André⁴³ und im Wiener Verlagshaus Artaria & Comp. veröffentlicht.⁴⁴ Es liegt nahe, dass die Vereinfachungen, insbesondere der Verzicht auf den dritten und auch den anspruchsvollen vierten Satz (*Adagio*), nicht nur den Verkauf der Noten begünstigten, sondern die Bear-

42 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Mannheim, 22. November 1777, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 377, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=941> (Stand 06.09.2024).

43 Die Stimmen sind online zugänglich: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/96593> (Stand 12.04.2023).

44 Vgl. Schütz, wie Anm. 31, S. IV. Siehe dazu auch Alexander Weinmann (Hg.), *Johann Traeg, Die Musikalien Verzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Bd. 1, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2,17), S. 55 f.

beitung auch zum spielbaren Repertoire für bürgerliches Musizieren machten. Trotz vieler struktureller und formaler Eingriffe kommt die Transformation der Sextett- in eine Quintettstruktur dem Prestige und der Bekanntheit des Werks zugute, es wird »den fünf Wiener Quintetten Mozarts als sechstes Werk [...] an die Seite gestellt«.⁴⁵ Besondere Popularität erlangte seit 1797 der zweite Satz, mehrere Verlage verzeichnen das Erscheinen von Klaviervariationen über das Thema *Andante grazioso* KV Anh. C 26.03.⁴⁶ In seiner originalen Besetzung wurde das Divertimento in B-Dur vermutlich Ende 1798 oder Anfang 1799 bei Gombart et Comp. in Augsburg zum Verkauf angeboten.⁴⁷ Damit geht die Herausgabe des *Grand Sextuor Pour deux Cors Alt & Basse No. III*⁴⁸ den Violinkonzerten Mozarts voraus. Was diese betrifft, wurde zunächst das Violinkonzert D-Dur KV 211 in Stimmen ediert.⁴⁹ Dieses als ›einfach‹ bezeichnete Mozart'sche Konzert wurde noch im Jahr 1830 beworben: Im Stuttgarter *Katalog von allen Arten Musikalien* (1830) wird es unter Position 184 angegeben als »Mozart, Concerto facile. op. 98«.⁵⁰ Auffallend ist, dass in die Kategorie der »Concerte für Violine mit Orchester« neben den Violinkonzerten von Kreutzer, Mayseder, Spohr und Viotti auch andere Gattungen, darunter mehrfach Variationen, Polonaisen und Potpourris eingereiht wurden.⁵¹ Mozarts »sämmtliche Original-Quartette«⁵² (Position 222–225) wurden durch zwei Arrangements erweitert: »227. Mozart Don

45 Vgl. Holger M. Stüwe, *Aktualisierung im Arrangement? Zur Rezeption von Werken des jungen Mozart in Streichquintettbearbeitungen um 1800 am Beispiel von KV 287 (271H)*, in: Mjb 2006 (2008), S. 309–327, hier S. 313.

46 Vgl. Schütz, wie Anm. 31, S. IV. Allerdings wird nur ein Teil der Variationen aufs Klavier übertragen (Thema, Var. 1, 3 und 6). Die übrigen sechs Variationen der Klavierfassung stammen vermutlich von August Eberhard Müller (1767–1817).

47 Vgl. ebd. Die sogenannte Erste Lodronische Nachtmusik KV 247 wird als *Grand Sextuor No I* und das Divertimento in D KV 334 als *Grand Sextuor No II* zum Verkauf angeboten.

48 *Grand Sextuor Pour deux Violins[,] deux Cors[,] Alt & Basse: No. III, Composés par W. A. Mozart*, Stimmen, Augsburg: Gombart [1799]; <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0185-mus1209> (Stand 06. 09. 2024). Vgl. dazu auch Hans Rheinfurth, *Musikverlag Gombart Basel Augsburg (1789–1836)*, Tutzing: Schneider 1999, S. 307f.

49 *Concerto facile pour Violon par W. A. Mozart. Oeuvre 98. No. 2 de ses concertos faciles pour Violon*, Offenbach a. M.: J. André [1802]; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-68625> (Stand 06. 09. 2024). Auf dem Titelblatt ist angegeben: »Edition d'après le manuscrit original.«

50 Vgl. G. A. Zumsteeg, *Katalog von allen Arten Musikalien, welche bei G. A. Zumsteeg in Stuttgart, nebst vielen andern zu haben sind*, Stuttgart: Heinrich Maentler jun. 1830, S. 9; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-69671> (Stand 06. 09. 2024).

51 Vgl. ebd.

52 Ebd., S. 11. Zur selben Zeit sind die Quartette Mozarts G-Dur KV 387, d-Moll KV 421, B-Dur KV 458, Es-Dur KV 428 und A-Dur KV 464 in Partituren erhältlich. Vgl. ebd., S. 137.

Juan als Quartt. v. Kuffner arrg.« und »228. Mozart Titus als Quartt. arrg.«.⁵³
Im Laufe des 19. Jahrhunderts verdrängten diese neuen Arrangements und Bearbeitungen die originalen Violinkonzerte Mozarts zur Gänze.⁵⁴

Die Voraussetzungen für Virtuosität im 19. Jahrhundert

An der Entwicklung der Violintechnik zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren die Vertreter der französischen Violinschule Rode, Kreutzer und Baillot maßgeblich beteiligt. In ihrer *Violinschule* sind sich die drei Autoren einig, dass die Schüler, bevor sie sich mit dem »Ausdruck« beschäftigen können, sich »gänzlich dem Studium des Mechanischen widmen« sollen.⁵⁵ Carl Czerny (1791–1857) berichtet in der *Pianoforte-Schule* op. 500 über die erfolgten Fortschritte im Klavierspiel und erörtert, warum die Entwicklung der technischen Schwierigkeiten in der Komposition unvermeidlich geworden ist:

»Schwierigkeiten sind nicht Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein *nothwendiges* Mittel.

Denn sie bringen, wohlerfunden, und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellung auf keine Weise erreichen könnte.«⁵⁶

Sind die kompositorischen Mittel ausgeschöpft, wird in der Musik nach einer Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten gesucht. Am Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen deshalb neue Praktiken, denen die Improvisationskunst zugrunde liegt, im Speziellen das »Fantasieren«. Carl Czerny gliedert das »wirkliche, selbständige Fantasieren« wie folgt:

»a.) In die Durchführung eines einzigen Themas in allen, in der Composition üblichen Formen.

53 Ebd., S. 11.

54 Ferdinand David (1810–1873) brachte um das Jahr 1870 die Partitur des *Concertone für 2 Solo-Violenen[.] Oboe, Violoncell und Orchester von W.A. Mozart KV 190* heraus; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-65886> (Stand 06.09.2024).

55 *Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot*, 2. Auflage, Leipzig: Kühnel [1806], orig. 1803, S. 3. Vgl. dazu auch Heinz von Loesch, wie Anm. 6, S. 198.

56 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, [...] Op. 500*«, Wien: A. Diabelli u. Comp., Teil 3 (von 4), *Über besonders schwierige Compositionen*, 1839, S. 52; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/317671> (Stand 09.09.2024).

- b.) In die Durchführung und Verbindung mehrerer Themas zu einem Ganzen.
- c.) In wirkliche Potpourris, oder Aneinanderreihen der beliebtesten Motive durch Modulationen, Passagen, Cadenzen, ohne besondere Durchführung eines Einzelnen.
- d.) In Variationen in allen üblichen Formen.
- e.) In Fantasieren im gebundenen und fugierten Styl.
- f.) In Capriccio's der freyesten, ungebundensten Art.«⁵⁷

Mit diesen Möglichkeiten erhielten die Tonsetzer und Aufführenden neue Wege für die Entfaltung ihrer musikalischen Ideen.

Mozart-Bearbeitungen

Bei der Untersuchung virtuoser Literatur in der Bewertung des 19. Jahrhunderts und der Pflege des virtuosen Repertoires in dieser Epoche stellen sich zunächst die Fragen: Welche Violinvirtuosen des 19. Jahrhunderts haben sich mit Mozarts Musik auseinandergesetzt, und welche von Mozarts Werken waren für Sie von Interesse? Nach den Recherchen der Autorin ist die Riege der im 19. Jahrhundert wirkenden Komponisten, die virtuose Mozart-Violinbearbeitungen angefertigt haben, überschaubar. Gefunden wurden acht prominente Violinvirtuosen: Bartolomeo Campagnoli (1751–1827), Niccolò Paganini (1782–1840), Leopold Jansa (1795–1875), Louis Spohr (1784–1859), Jean-Delphin Alard (1815–1888), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), Henry Vieuxtemps (1820–1881) und Pablo de Sarasate (1844–1908), die konzertante Stücke wie eine *Hommage*⁵⁸, *Potpourris*⁵⁹, *Souvenirs*⁶⁰, eine

57 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien: A. Diabelli und Comp. 1829, S. 4; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/234630> (Stand 09.09.2023); vgl. Ulrich Mahlert (Hg.), *Faksimile der Originalausgabe*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.

58 Leopold Jansa, *Hommage à Mozart. Introduction et Variations sur un thème de Mozart pour Violon et Piano. Composées et dédiées À Monsieur Joseph Wolf[.] Receveur imp. et royale à Hradek par Leop. Jansa. Oeuvre 58*, Wien: Tobias Haslinger [o.J.], PN 8665; Exemplar in D-B, DMS 101279; <https://stabikat.de/Record/1677263083> (Stand 30.10.2024).

59 Etwa bei Louis Spohr die Opera 22, 23, 24, 42 (siehe die Anm. 134, 143, 147 und 154).

60 Jean-Delphin Alard, *Souvenirs de Mozart. Fantaisie pour Violon avec Acc.¹ d'Orchestre ou Piano [...]*, Op: 21, mit Widmung: »à son élève et ami M.^r Henri de Chaponay«, Mainz [u. a.]: Schott [1851], PN 10860; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/106229> (Stand 30.10.2024).

*Fantaisie*⁶¹, ein *Duo Concertant*⁶² oder ein *Rondo Papageno*⁶³ mit Variationen über Themen von Mozart komponierten. Obwohl fast alle diese Stücke in zeitgenössischen Drucken des 19. Jahrhunderts erschienen sind, sind sie heute nahezu unbekannt. Es mutet fast kurios an, dass ausschließlich die Kompositionen von Ernst⁶⁴ und Sarasate⁶⁵ auf Aufnahmen zu finden sind. Diese Bearbeitungen wurden noch kaum analysiert oder in ihrer Rezeptionsgeschichte erforscht.

Bartolomeo Campagnoli

Mozarts Zeitgenosse Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) ist einer der ersten Geigenvirtuosen, der sich mit der Bearbeitung von Mozarts Violinmusik befasst und diese an die Anforderungen seiner Zeit angepasst hat. Campagnolis hauptsächliches Verdienst liegt allerdings in der Komposition von violinpädagogischen Werken. 1792 schreibt Johann Adam Hiller in seiner *Anweisung zum Violinspielen* den bemerkenswerten Satz: »Die Variationsseuche hat, seit einiger Zeit, wieder erschrecklich zu grassiren angefangen: der Himmel gebe, daß sie nicht lange anhält!«⁶⁶ Ausdrücklich unter diese Kritik fallen auch die in Druck erschienenen Variationen Campagnolis (seine Variationen wurden zu seinen Lebzeiten in Paris, Leipzig und in Wien gedruckt), wie eine 1799 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte Rezension zeigt:

-
- 61 Pablo de Sarasate, *Fantaisie sur La Flûte enchantée de Mozart pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano* [...], Op. 54, Leipzig/Berlin: Jul. Heinr. Zimmermann 1908, PN 4651, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/65645> (Stand 30.10.2024).
- 62 Henri Vieuxtemps/Edouard Wolff, *Duo Concertant pour Violon et Piano sur des thèmes de Don Juan de Mozart* [...], Op. 20, Berlin: Schlesinger [um 1845], PN 3123, PL-KA, 30126 S; <https://www.sbc.org.pl/publication/162342> (Stand 30.10.2024).
- 63 Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papageno*, wie Anm. 160.
- 64 Vgl. Heinrich Wilhelm Ernst, *Erlkönig / The Last Rose/Otello Fantasy & other pieces, world premier recording*, Ingolf Turban (Vl.) / Giovanni Bria (Kl.), aufg. 1995/1996, DDD, 1 CD, (P) 1996 WDR / claves records CD 50–9613; *Rondo Papageno* in B op. 21: Track 9.
- 65 Vgl. Pablo Sarasate, *Music for Violin and Orchestra – 3. Fantasies on The Magic Flute and Faust*, Tianwa Yang (Vl.) / Orquesta Sinfónica de Navarra/Ernest Martínez Izquierdo (Dir.), aufg. 2009, DDD, 1 CD, (P) 2011 Naxos 8.572275; *Concert Fantasy on Mozart's Die Zauberflöte*, op. 54: Track 1; wiederveröffentlicht: (P) 2015 Naxos 8.504046: CD 3 (von 4), Track 1.
- 66 Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen, für Schulen, und zum Selbstunterrichte. Nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Musik*, Leipzig: Breitkopfische Buchhandlung [1792], S. 85; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/511146> (Stand 09.09.2023).

»Seine Spielart, die sich schon einigermaßen aus gegenwärtigen Variationen abnehmen lässt, ist zwar kunstreich, aber etwas schwerfällig und nicht geschmackvoll genug. Doch sind die sechs Variationen über das dritte Them [sic], welches die bekannte Duettarie: *Bey Männern, welche etc.* aus Mozarts Zauberflöte enthält, noch am gefälligsten gesetzt. Die zweite Violin macht nur die simple Begleitung. In der letzten Variation des ersten und dritten Thems spielt sie das Them selbst, und die erste Violin arpeggiert dazu. Bey mehreren Stellen ist der Fingersatz angezeigt. Diese, eben nicht überschweren Variationen werden solchen Violinspielern, welche sich in der Applikatur, im Bogenstrich, in Doppelgriffen und überhaupt in mannigfaltigen, und vornehmlich der Violin eignen Sätzen üben wollen, sehr gute Dienste leisten.«⁶⁷

Gleich im Anschluss daran bemängelt der Rezensent, dass Campagnolis Komposition weit von den Gipfeln der violinistischen Variationskunst entfernt sei; nachgerade belehrend wirft er dem in Leipzig erfolgreichen Künstler vor, einen veralteten Geschmack zu haben:

»Möchte doch dieser Tonkünstler sich dem neuern, bessern Geschmack, in welchem er sich schon längst aus Haydn's, Pleyels, Fränzels und mehrerer anderer Violinsachen hätte orientiren können und sollen, noch anzuschmiegen sich entschließen, um dadurch den Vorwurf, der ihm von Kennern und Liebhabern seines veralteten Geschmacks wegen gemacht wird, von sich abzulehnen!«⁶⁸

Warum Campagnoli so scharf kritisiert wurde, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig nachvollziehbar.⁶⁹

Campagnolis Beitrag für die Entwicklung virtuoser Fähigkeiten kann nicht hoch genug geschätzt werden. Aus pädagogischer Sicht liegt die methodische Stärke der einzelnen Variationen darin, dass sie nur durch Übung sukzessive erlernt werden können. Die erste Stimme setzt eine fortgeschrit-

67 Vgl. K., *Recension. Trois Thèmes d'airs connus variés pour deux Violons [...] par B. Campagnoli* [sic], in: AmZ 1, Nr. 21 (20. Februar 1799), Sp. 327f., hier Sp. 327; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=17990220&seite=4> (Stand 09.09.2024).

68 Ebd., Sp. 327f.

69 Es ist nicht auszuschließen, dass die Kritik einen kulturpolitischen Hintergrund haben könnte. Die Autorin dankt der Referentin Andrea Klitzing für diesen Hinweis. In Campagnolis Biografie gibt es dafür keine deutlichen Hinweise, er war an führenden Positionen als Konzertmeister in Freising, Dresden und Leipzig tätig und unternahm zahlreiche Konzertreisen. Von Wichtigkeit musste für ihn der Aufenthalt in Paris im Jahr 1801 gewesen sein, wo er Bekanntschaft mit Luigi Cherubini und Rodolphe Kreutzer machte. Vgl. dazu Giacomo Fornari, Art. *Campagnoli, Bartolomeo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498478> (Stand 09.09.2024).

tene Stufe des Violinspiels voraus: Beherrschung der Doppelgriffe, Spiel in den hohen Lagen, brillante Fingergeläufigkeit oder raffinierte Stricharten sind für den nuancierten Vortrag unentbehrlich.⁷⁰

Beim Thema I: *Menuetto* (nach Mozarts *Don Giovanni* KV 527, 1. Akt, Finale) stellt Campagnoli mit Saccaden (Var. 1) sowie großen Saiten- und Intervallsprüngen (Var. 3) von Beginn an einen mannigfaltigen und kontrastreichen Vortrag in den Vordergrund. Charakteristisch ist, dass die rhythmisch-bewegten, motorischen Variationen sich meistens mit gesanglichen abwechseln (Thema I: Var. 2 *Dolce*, Var. 4 *Legermann*, Var. 6 *Cantabile*); damit steht nicht das Tempo, sondern immer der Charakter der Melodie im Vordergrund. In den Variationen über das zweite Thema *La ci darem la mano* (nach Mozarts *Don Giovanni* KV 527, I/7) findet anspruchsvolles ›Cantabile‹-Spiel auf der G- und D-Saite (*Sur la 4^e. et 3^e. Corde*; Var. 2) Anwendung. Von didaktischer Nützlichkeit sind die auskomponierten Eingänge, die vom Komponisten an vier Stellen ausgeschrieben wurden (siehe Abb. 5). Diese sind insbesondere für die Aufführungspraxis von großer Wichtigkeit, machen sie doch nicht nur den persönlichen Geschmack Campagnolis für das Auszieren der kleinen Cadenzen nachvollziehbar, sondern auch generell den damaligen Stil (Thema II: Var. 1, Var. 2, Var. 3 und Var. 7). Außerdem lässt Campagnoli an manchen Stellen die Fermaten unbezeichnet stehen, wodurch die angehenden Violinistinnen und Violinisten zum eigenen Erfinden ähnlicher kleiner Cadenzen oder zum Improvisieren angeregt werden. In den Variationen zum Thema III *Bej Mänern* [sic] *welche &c.* (nach Mozarts *Zauberflöte* KV 620, I/7) wird die Virtuosität mithilfe von Polyphonie (Var. 2), großem Ambitus und effektvollen Schlussakkorden gesteigert; insbesondere bei der 6. und letzten Variation sind vereinzelt auch Fingersätze notiert.

Campagnolis Improvisationslehre *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences*, die insgesamt 246 auskomponierte Fantasien und Cadenzen in allen möglichen Tonarten und Schwierigkeitsgraden beinhaltet, ist einzigartig. In einem kurzen einleitenden Text definiert er die Elemente des ›schönen Vortrags‹, die für die Aufführung relevant sind. Hauptsächlich

70 Bartolomeo Campagnoli, *Trois Thèmes d'airs connus variées pour deux Violons [...] par B. Campagnoli [...] Oeuvre VII.*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1799]; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/58716> (Stand 09.09.2024); ders.: *Variations en duo pour deux Violons sur trois Thèmes de Mozart, par B. C. Campagnoli*, op. 7, Paris: Richault [o. J.]; D-Mbs, 4 Mus.pr. 2012.787; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11143599-5> (Stand 09.09.2024).



Abb. 5: Bartolomeo Campagnoli, *Trois Thèmes d'airs connus variées pour deux Violons*, op. 7, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1799], Thema II, Var. 1, S. 3

handelt es sich um den Einsatz der Freiheiten im Spiel, an erster Stelle steht dabei der Umgang mit dem Tempo:

»Im Vortrage sehe man auf richtige Bewegung, ohne sich jedoch streng an das Zeitmaas zu binden, vorzüglich aber auf Ausdruck, Deutlichkeit und Genauigkeit. Bey den Figuren ist zu beobachten, was ihr eigenthümlicher Charakter fordert, um das richtige Mittel zwischen zu geschwinden und zu langsamem Vortrag zu halten, auch ist dabei die angedeutete Bogenführung zu beobachten.«⁷¹

Klangdichte und Tonumfang des Instruments scheinen damals bis an die Grenzen der Spielbarkeit ausgenutzt worden zu sein.

Niccolò Paganini – ein Wendepunkt in der Violinkompositionskunst

Eine Domäne der komponierenden Virtuosinnen und Virtuosen war, dass sie ihre Werke selbst aufführen konnten. Noch im Jahr 1841 erinnert man sich lebhaft an die Triumphen von Mozarts *Le nozze di Figaro* und seiner legendären musikalischen Akademie in Prag im Jahr 1787:

71 Vgl. Bartolomeo Campagnoli: *L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences Pour le Violon formant un Recueil de 246 Pièces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs composées [...]*, op. 17, Leipzig: Breitkopf & Härtel [um 1817], S. 3; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/468855> (Stand 09.09.2024).

»Das Haus war dicht gedrängt, Kopf an Kopf, aber keiner von den Tausenden konnte sich Rechenschaft geben, ob ihn die Composition oder das Spiel des Tonsetzers mehr electrisirt habe. Die Aufnahme geht über alle Beschreibung; selbst Mozart nannte diesen Tag den schönsten seines Lebens. Die Erinnerung an ihn blieb den Pragern jahrelang heilig, und die große, damals zuerst vogetragene [sic] Sinfonie in *D-dur* und *Es* gehört noch jetzt zu den Lieblingsstücken der Bewohner der böhmischen Hauptstadt. Sonderbar, damals blieben die Wiener so ziemlich theilnahmlos bei den Nachtigallklängen Mozart's, und priesen die kleinen, geistdünnen Maestri; jetzt lästern die Prager den Violintitanen Paganini, und heben den Norweger Ole Bull bis an den dritten Himmel!«⁷²

Die Frage, wie sich Niccolò Paganini zu Mozarts Musik positionierte und wie viel Interesse er an dessen Kompositionskunst hatte, fand in der Literatur bis jetzt kaum Interesse.⁷³ Seit seinem Zusammentreffen mit Fürst Clemens Wenzel Lothar von Metternich (1773–1859) im Jahr 1819 in Rom wusste Paganini, dass er eines Tages nach Wien kommen würde.⁷⁴ Im Frühjahr 1828 unternahm er seine erste Auslandsreise mit der ersten Station in Wien und absolvierte dort anstatt von fünf geplanten Konzerten insgesamt 14. Die Leitung des Musikverlags Artaria lag damals in den Händen von zwei Italienern, die ihrem Landsmann bei der Organisation der Konzerte Unterstützung angedeihen ließen.⁷⁵

Konzertprogramme, die ausschließlich aus eigenen Werken bestehen, sind im 19. Jahrhundert das Markenzeichen vieler Virtuosen.⁷⁶ Paganini kreierte für Wien aber gemischte Programme, in denen er auch Konzerte an-

72 Heinrich Ritter von Levitschnigg, *Wolfgang Amadeus Mozart*, in: August Schmidt (Hg.), *Orpheus. Musikalisches Album für das Jahr 1842*, Dritter Jahrgang, Wien: Friedrich Volke's Buchhandlung 1842, vgl. S. 229–259, hier S. 245; <https://digibib.mozarteum.at/ismretroverband/periodical/pageview/1393607> (Stand 09.09.2024).

73 Paganinis Biograph Edward Neill schreibt dazu: »Ein Großteil des Briefwerks handelt von Geldfragen. Von der Musik und seinen Zeitgenossen ist wenig die Rede (Haydn, Mozart, Beethoven, Kreutzer, Rode, Viotti, Spohr werden nur flüchtig erwähnt, aber Rossini ist einigermaßen gut vertreten).« Edward Neill, *Niccolò Paganini*, aus dem Italienischen von Cornelia Panzachi, München: List Verlag 1990, S. 15.

74 Vgl. Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), Vahid Khadem-Missagh, *Virtuosität in Musik und Magie: Niccolò Paganini und Johann Nepomuk Hofzinser*, Wien: Hollitzer 2016 (Musikkontext 10), S. 29. In der Tagebuchaufzeichnung Louis Spohrs vom 17. Oktober 1816 gibt es Auskünfte über Paganinis Vorhaben: »Gestern ist Paganini von Triest wieder hierher [Venedig] zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Projekt, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben.« Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 299; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271267-7> (Stand 09.09.2024).

75 Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 31.

76 Gerade als Paganini in Wien war, präsentierte am 26. März 1828 Franz Schubert in Wien ein Konzert mit ausschließlich eigenen Werken; vgl. ebd., S. 33.

derer Violinvirtuosen spielte. In den Violinkonzerten von Rodolphe Kreutzer (1766–1831) und Pierre Rode (1774–1830) fühlte er sich aber derart unterfordert, dass er sich die ›Verschönerung‹ dieser Werke erlaubte und in den langsamten Sätzen die Melodie mit eigenen Doppelgriffen ausschmückte.⁷⁷

Paganini stellte seinen eigenen Stil immer in den Vordergrund, auch wenn er Werke anderer Komponisten spielte; deren stilistische Intentio-nen waren für ihn nebensächlich. Dies belegt sein Geigerkollege Carl Guhr (1787–1848)⁷⁸ mit dem Hinweis, dass Paganini die Quartette von Mozart kannte und ebenfalls während des Spiels veränderte. Guhr zufolge war es Paganini unmöglich, sich in seinem eigenen Stil soweit zurückzunehmen, dass er sich von der Intention der originalen Notenvorlage nicht zu weit entfernte:

»Beim Vortrag fremder Compositionen hört man *ihn* [Paganini] immer vorherr-schen, und den Ideen des Andern werden die eigenen zur Folie verliehen. Ja! selbst wenn Paganini Beethoven'sche und Mozart'sche Quartetten vorträgt, kann er, wie wohl er sich hier gewaltsam Fesseln anlegt, sein Ich nicht ganz verstecken und

77 In seinem vierten Konzert in Wien am 5. Mai 1828 spielte Paganini ein »Concert für die Violine, von R. Kreutzer, bestehend aus einem Allegro (Cantabile in Doppelgriffen, von Paganini) und Rondo, vorgetragen vom Concertgeber; [...]« Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's viertes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 59 (15. Mai 1828), S. 236; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280515&seite=4> (Stand 09.09.2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 165. Im fünften Konzert am 11. Mai 1828 spielte er ein Violinkonzert von Rode: »Paganini war heute, wie immer, der Cäsar seiner Kunst; er spielte das Konzert von Rode (bestehend aus einem *Alle-gro*, *Adagio* in Doppelgriffen von Paganini's Composition, und einer *Polacca*) mit ei-ner staunenerregenden Präcision und magischem Vortrage [...]« Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's letztes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 61 (20. Mai 1828), S. 243 f., hier S. 243; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280520&seite=3> (Stand 09.09.2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 167. Auch in anderen Städten spielte Paganini fremde Kompositionen, vgl. auch die Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829, in: Neill, wie Anm. 73, 7. Tafel nach S. 220.

78 Über die Virtuosität von Carl Guhr als Geiger und als Pianist wurde im Jahr 1830 berichtet: »Sein Ton auf der Violin ist stark und voll; seine Bogenführung nähert sich der Rode'schen; dabei behandelt er dieses Instrument äußerst zart, und spielt das Adagio vorzüglich. Sein einfacher und doppelter Triller ist vollkommen rund und deutlich. [...] Seine größte Stärke als Bravourspieler [am Klavier] besteht wohl in Doppelläufen und Doppeltrillern; ja selbst, wenn beide Hände mit Trillern beschäftigt sind, spielt jede doch noch ihre zweite eigene Melodie.« Carl Julius Adolph Hoffmann, Art. *Guhr* (Carl Wilh. Ferdinand), in: Carl Ju-lius Adolph Hoffmann (Hg.), *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960–1830*, Breslau: In Kommission bei G. P. Aderholz 1830, S. 144–148, hier S. 148; <https://books.google.de/books?id=ND9AAAAAYAAJ&pg=PA144> (Stand 09.09.2024).

durch die Ideen dieser Meister scheinen immer seine eigenen durchzuklingen; er muss sehr an sich halten, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.«⁷⁹

Hält man sich die Entwicklung von Paganinis Technik vor Augen, so wird verständlich, dass für ihn die technischen Anforderungen in Mozarts Quartetten viel zu gering waren. Paganini griff die musikalischen Ideen anderer Komponisten gerne auf, er lieh sich sozusagen Material aus, veränderte es aber nonchalant nach eigenem Ermessen. Er hatte kein Interesse daran, den Stil von fremden Komponisten nachzuahmen, sondern wandelte diesen in seinen eigenen Stil um. Objektiv beurteilt erscheint Paganinis Kompositionskunst »einzig auf seine Ausführung berechnet«⁸⁰ zu sein – Rivalen oder Virtuosen, die seine ›Manieren‹ (im Sinne von Verzierungen) gelernt hatten, gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Paganinis Konzertprogramme wurden öfters auch mit originalen Werken Mozarts eröffnet. »Die schöne, und gut durchgeführte Ouvertüre aus der Zauberflöte eröffnete die Produktion« am 20. April 1828.⁸¹ In seinem vierten Konzert am 4. Mai 1828 wurde zum Beginn die »Ouvertüre aus der Oper: La Clemenza di Tito, von Mozart« gespielt.⁸² Beim Abschiedskonzert im Redoutensaal zu Wien am 24. Juli 1828 wurden wiederum die Ouvertüre aus der Oper *Die Zauberflöte* und zwei Sätze aus der Es-Dur-Sinfonie [KV 543] (Menuett und Andante) geboten.⁸³

79 Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen[.] ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen, den Heroen der Violine Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr zugeeignet*, Mainz [u. a.]: B. Schott's Söhne [1829], S. 60; <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10497348?page=70> (Stand 09.09.2024).

80 [Anon.], in: *Merkur. Mittheilungen aus den Vorräthen der Heimath und der Fremde, für Wissenschaft, Kunst und Leben* (Dresden) [8], Nr. 13 (1829); zit. nach Julius Max Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Prag: J. G. Calve 1830, S. 142; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11236465-7> (Stand 09.09.2024).

81 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's drittes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 52 (29. April 1828), S. 207 f., hier S. 207; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280429&seite=3> (Stand 09.09.2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 163.

82 Vgl. H.[ofzinser], wie Anm. 77, S. 236; vgl. auch Khadem-Missagh, S. 165.

83 Vgl. Ankündigung [Plakat] des Abschiedskonzerts Paganinis im Großen Redoutensaal zu Wien am 24. Juli 1828, in: Neill, wie Anm. 73, 6. Tafel nach S. 220.

Sonata Militare von Niccolò Paganini

Aus den Ankündigungen und Konzertkritiken zu diesen Konzerten erfährt man, dass Paganini in Mozarts Musik einen interessanten Stoff gefunden hatte. Sein erster Auftritt fand am 29. März 1828 im großen Redoutensaal statt.⁸⁴ Die *Allgemeinen Musikalische Zeitung* berichtet:

»Nun trug Paganini eine Sonata militare mit voller Orchester-Begleitung, bloss auf der G Saite vor, und zwar auf eine Art und Weise, welche das non plus ultra genannt werden muss. Jetzt glaubte man des Donners Riesenton, und nun sich aufschwingend in die höchsten Applicaturen, der Aeolsharfe Sphärenklänge zu vernehmen; indem er mehrere Themata, z. B. Mozart's Non più andrai, mit hirreissend vibrirender Kraft und markirter Gewalt ausführte, legte er, dagegen contrastirend, in die beyden Motive aus den Balletts: *Alcina* und *die Volksstämme*, – von Weigl und Umlauff – den zartesten Ausdruck sanft hingebender Weiblichkeit, und damit den unleugbaren Beweis ab, dass er alles vermag, was er nur immer will.«⁸⁵

In diesem Potpourri verwendete Paganini Zitate aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*, die er mit Themen von anderen Komponisten kombinierte. Solche Kontraste waren wichtige dramaturgische Mittel in seinen Konzertprogrammen.

In Johann Nepomuk Hofzinsers (1806–1875)⁸⁶ Konzertkritik vom 27. Mai 1829 im Burgtheater ist zu lesen:

»Ebenso war das Entzücken und der Enthusiasmus bey Hörung und nach Vollen-dung der Militär-Sonate (auf der G-Saite), und so wie bey Capriccio, so auch

84 Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 31.

85 *Nachrichten. Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. (Beschluss.)*, in: AmZ 30, Nr. 19 (7. Mai 1828), Sp. 307–311, betreffend Paganini Sp. 308–310, hier Sp. 310; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=18280507&seite=5> (Stand 10.09.2024). Vgl. dazu auch Schottky, wie Anm. 80, S. 12. Folgt man der zitierten Rezension, siehe Anm. 85, handelt es sich um Michael Umlauf (1781–1842) und Joseph Weigl (1766–1846); das Paganini-Werkverzeichnis nennt als Komponisten der Vorlagen hingegen Weigl und Georg Joseph Vogler (1749–1814), vgl. Maria Rosa Moretti und Anna Sorrento (Hg.), *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, Genua: Comune di Genova 1982, S. 152. Das Ballett *Die Abencerragen und Zegrís oder: Die feindlichen Volksstämme* von Michael Umlauf wurde in Wien erstmals am 24. November 1806 aufgeführt; vgl. Art. *Michael Umlauf*, in: *Wien Geschichte Wiki*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Michael_Umlauf (Stand 30.10.2024).

86 Johann Nepomuk Hofzinser war Staatsbeamter und Musikkritiker. Er spielte selbst Violine und komponierte für dieses Instrument. Später war er einer der größten »Zauberkünstler Wiens und gilt heute als bedeutendster Kartenkünstler des 19. Jahrhunderts sowie Vorreiter der modernen Salonmagie.« Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 9.

hier, schien uns Paganini neue, unbegreifliche, das höchste Staunen erregende und innigst rührende Accorde vernehmen zu lassen, die uns alle heute doppelt enthusiasmiren und erfreuen mußten.«⁸⁷

Diese eher nüchterne Schilderung verschweigt, welche Emotionen Paganinis Auftragswerk *Sonata sentimentale* (1828) damals wirklich hervorgerufen hat:

»[...] als aber dann Paganini das Thema: ›Gott erhalte Franz den Kaiser,‹ anstimmte, da wurde in einem Augenblicke – kaum hatte Paganini einige Noten davon gespielt – alle Liebe, aller rein gefühlte wahre Patriotismus für unsren Kaiser, in Österreicher Herzen gewaltig wach, [...] Der Jubel war zu groß; Paganini konnte das Thema nicht zu Ende spielen; er hielt inne, verneigte sich mehrere Mahle in sichtbarer Rührung, und erwartete das Ende des tobenden Beyfalls, dann spielte und variirte er, und spielte abermahl in Flageolet-Tönen unser liebstes Thema [...]«.⁸⁸

Die *Sonata Militare* wurde schon im Jahr 1824 komponiert. Obwohl sie für eine ›Accademia‹ in Genua bestimmt war – die Uraufführung hatte dort am 21. Mai 1824 stattgefunden⁸⁹ –, ist nicht auszuschließen, dass Paganini beim Komponieren dieses Werks bereits an Wien gedacht hatte. In Wien konnte Paganini damit auch einen außerordentlichen Erfolg erzielen: Insgesamt vier Mal spielte er die *Sonata Militare* in den Wiener Konzerten.⁹⁰ Auch im späteren Verlauf seiner Kunstreise nahm er sie regelmäßig in die Konzertprogramme auf: so in Prag am 1. Dezember 1828 (Theater der Altstadt),⁹¹ im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829⁹² wie auch im Londoner Theatre Royal (Covent-Garden) am 17. August 1832,⁹³ um nur drei prominente Orte

87 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's Concert im k.k. Hoftheater*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 64 (27. Mai 1828), S. 256; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280527&seite=4> (Stand 10.09.2024); vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 169.

88 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], wie Anm. 87; vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 169.

89 Vgl. Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

90 Ebd., S. 154.

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. ebd.; vgl. auch Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829, in: Neill, wie Anm. 73, 7. Tafel nach S. 220.

93 Vgl. Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Theatre Royal Covent Garden am 17. August 1832, in: Stephen Samuel Statton, *Nicolo Paganini: His life and work*, New York: Scribner 1907, Tafel 20; https://www.gutenberg.org/files/39571/39571-h/39571-h.htm#Illustration_Plate_20 (Stand 10.09.2024); vgl. auch Tafel 22; https://www.gutenberg.org/files/39571/39571-h/39571-h.htm#Illustration_Plate_22 (Stand 10.09.2024).

zu nennen. Julius Kapp bemerkt, dass die *Sonata Militare* »[e]ines der von Paganini am häufigsten gespielten Stücke« war.⁹⁴

Paganinis Absicht, seine Werke selbst zu veröffentlichen, wurde nicht umgesetzt.⁹⁵ Das führte dazu, dass Dutzende seiner Werke oder Teile davon verschollen sind. Von der *Sonata Militare* sind daher nur die Orchesterstimmen erhalten, die Stimme der Solo-Violine fehlt aber leider.⁹⁶ Ob Paganini in diesem Stück die komplizierte Bogenstrichkombination, die in Geigerkreisen unter den Namen »Paganini-Strich«⁹⁷ bekannt ist, einbaute, kann daher nicht beantwortet werden. Bekannt ist die Tonart Es-Dur, die Verwendung der Skordatur⁹⁸ (die G-Saite wurde um eine kleine Terz höher gestimmt)⁹⁹ und die Reihenfolge der Teile: »Introduzione (Allegro – Recitativo – Moderato), Larghetto (im $\frac{8}{8}$ -Takt), Maestoso ($\frac{4}{4}$), Andante con tre variazioni, Finale (Andantino – Più mosso).«¹⁰⁰

Über eine weitere Verbindung zu Mozarts Kompositionen stößt man in Paganinis Biographien auf widersprüchliche Informationen. So erklangen am 11. Mai 1828 im Wiener Redoutensaal zum Beispiel auch das »Capriccio über das Thema: Là ci darem la mano, aus der Oper Don Juan von Mozart, und andere Variationen [...].«¹⁰¹ In Prag wurde am 4. Dezember 1828 ein »Larghetto auf das Thema von Mozart aus Don Juan, ›Reih [sic] mir die Hand‹ [...]« erwähnt.¹⁰² In der Paganini-Forschung werden diese Variatio-

94 Julius Kapp, *Paganini. Eine Biographie*, 13./14. Auflage, Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, S. 170.

95 »Ich werde euch sagen, daß es meine erklärte Absicht ist, in nicht allzu ferner Zeit meine Kompositionen, so wie sie geschrieben stehen, zu veröffentlichen und ihnen eine Schule hinzuzufügen, die ihre Ausführung methodisch erläutert.« Niccolò Paganini, Brief an Filippo Zaffarini vom 27. November 1835, zit. nach Neill, wie Anm. 73, S. 334.

96 Das Manuskript befindet sich in der Biblioteca Casanatense in Rom, I-Rc, ms. Cas. 5588; vgl. Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

97 Der ›Paganini-Strich‹ gilt als die einzige auf Paganini zurückgehende Erfindung; zum ›Paganini-Strich‹ (auch im Vergleich mit dem ›Viotti-Strich‹) vgl. Melrose, wie Anm. 37, S. 216f.

98 Der tschechische Violinist Otakar Ševčík (1852–1934) widmet der Umstimmung der Saiten in Paganinis Werken mehrere Textpassagen: »Durch das Höherstimmen der Geige bei einzelnen Stücken eines Konzertabends bewirkte er verschiedene Klangfarben des Instruments, Mannigfaltigkeit der Tonarten und schärferes Kontrastieren der Programmnummern«, zit. nach Julius Kapp, *Paganini. Eine Biographie*, 9.–12. Auflage, Berlin: Schuster & Loeffler 1922, S. 141–143, hier S. 142f.

99 Vgl. Kapp, wie Anm. 98, S. 171.

100 Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

101 Ebd., S. 178 und S. 332. Vgl. dazu auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 168.

102 Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 178.

nen in Verbindung zur *Sonatina e Polacchetta* gebracht.¹⁰³ Damit sind zwei weitere Themen aus Mozart Oper *Don Giovanni* in Bearbeitungen Paganinis bekannt.

Louis Spohr

Louis Spohr (1784–1859) hat sich als Geigenvirtuose wie auch als Dirigent, Komponist und Pädagoge einen Namen gemacht.¹⁰⁴ Noch zu Lebzeiten Mozarts geboren, fungiert er sozusagen als Brücke zwischen der klassischen und der romantischen Geigentechnik. Als Komponist und Bearbeiter bezog sich Spohr hauptsächlich auf Mozart.¹⁰⁵ Aus Spohrs Autobiographie ist herauszulesen, dass »die Herrlichkeit der Mozart'schen Opernmusik«¹⁰⁶ für ihn zeitlebens die größte Inspirationsquelle war:

»[...] und nun war für meine ganze Lebenszeit Mozart mein Idol und Vorbild. Ich erinnere mich noch deutlich der Wonne schauer und desträumerischen Entzückens, mit welchem ich zum ersten Male ›Zauberflöte‹ und ›Don Juan‹ hörte, und wie ich nun nicht ruhte, bis ich die Partituren geliehen bekam und dann halbe Nächte darüber brütete.«¹⁰⁷

Spohr lernte die Kammermusik der Wiener Klassik in privaten Quartettzirkeln kennen, darunter die Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Quartette;¹⁰⁸ auch in seinen späteren Jahren gehörte die Kammermusik Mozarts zu seinem Bestandsrepertoire.¹⁰⁹ Andererseits zeigte sich Spohr von der allmählichen Entwicklung geigerischer Virtuosität höchst fasziniert. Mit Eifer und Fleiß erlernte er von Franz Eck (1776–1810) die »Geheimnisse sei-

103 Vgl. ebd., S. 176.

104 Vgl. Eugen Schmitz (Hg.), *Louis Spohr. Selbstbiographie*, Erster Band, Kassel/Basel: Bärenreiter 1955, Nachwort [des Herausgebers], S. 354f.

105 Über Spohrs Bezüge zu Mozart gibt es lediglich zwei Aufsätze aus den 1960er-Jahren: Horst Heussner, *Ludwig Spohr und W.A. Mozart. Ein Beitrag zur Musik des deutschen Biedermeier*, in: Mjb 1957 (1958), S. 199–206, und Folker Göthel, *Tragik der Mozartnachfolge: Zu Louis Spohrs 100. Todesstag*, in: Deutsche Mozart-Gesellschaft/Erich Valentin (Hg.), *Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft* 6 (1959), Nr. 4, S. 58–63.

106 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 12; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271267-7> (Stand 11.09.2024).

107 Ebd.

108 Vgl. ebd., S. 12f.

109 Vgl. ebd., S. 75, S. 147f., und Bd. 2 (1861), S. 61; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600272-6> (Stand 11.09.2024).

ner Virtuosität«.¹¹⁰ Während der Ausbildungsreise im Jahr 1802 nach Sankt Petersburg lernte Spohr hörend die Breite des Violinrepertoires kennen und war beeindruckt davon, welche Wirkung Virtuosität entfalten kann. Beeindruckt war er von einer Komposition eines russischen Geigers namens Sogeneff (Lebensdaten unbekannt): »Er spielte Variationen eigener Composition, die ungeheuer schwer waren. Die Composition gefiel mir recht gut.«¹¹¹ Die Langeweile und Verzögerungen der Reisen wurden durch Musizieren gemindert; stolz berichtet er aus Russland: »Der ganze Sonatenvorrath mit Violinbegleitung wurde durchgespielt und ich lernte viele mir noch unbekannte Meisterwerke von Mozart und Beethoven kennen.«¹¹² Kritisch registriert Spohr die technischen und musikalischen Defizite, die er im Spiel der prominenten Geiger in Sankt Petersburg wahrnahm. Bei Anton Ferdinand Titz (1742–1810) kritisierte Spohr Passagen, »die er nach alter Weis mit springendem Bogen spielte«.¹¹³ Eine eigenständige Spielart zu entwickeln, war Spohrs ein wichtiges Anliegen. Daher reagierte er befremdet auf eine Konzertkritik, in der sein Spiel mit der »Rode'schen Manier, mit dem festen, gehaltenen und gewandten Bogenstriche«¹¹⁴ des Geigers Pierre Rode (1774–1830) verglichen wurde:

»Auffallend es ist mir, daß man meine Spielweise hier [Heidelberg] noch immer als die Rode'sche bezeichnet, da ich schon damals dessen Manier schon ganz überwunden zu haben glaubte. Vielleicht geschah es nur, weil ich der leichteren Begleitung wegen auch ein Rode'sches Concert zum Vortrage gewählt hatte.«¹¹⁵

1813 erhielt Spohr eine Anstellung als Kapellmeister am Theater an der Wien.¹¹⁶ Zu dieser Zeit war die Tradition Mozarts in Wien noch lebendig. Mit gemischten Gefühlen erinnert sich Spohr an seinen Orchesterdienst:

110 Ebd., Bd. 1, S. 21.

111 Ebd., S. 36.

112 Ebd., S. 37.

113 Ebd., S. 46.

114 Ebd., S. 118.

115 Ebd.

116 Für das Engagement in Wien entschied sich Spohr, die Leitung der Gothaer-Hofkapelle niederzulegen. Diese Kapelle bestand nahezu aus lauter Solisten, darunter befand sich aber auch eine prominente Violinistin: »Für die Violine Madame Schlick, und die Herren Preißing und Bärwolf.« Vgl. ebd., S. 95. Regina Schlick, geb. als Regina Strinasacchi (1761–1839) war die berühmte Geigenvirtuosin, für die Mozart die B-Dur Violinsonate KV 454 komponierte; vgl. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Wien, 24. April 1784, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 377, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=941> (Stand 21.10.2024); siehe zu ihr auch <https://www.sophie-drinker-institut.de/strinasacchi-regina> (Stand 21.10.2024).

»Dieser wurde mir einigemale dadurch sehr lästig, daß dieselbe Vorstellung an zwanzig bis dreißig Abenden hintereinander wiederholt wurde. Es geschah dies nicht nur mit zwei Mozart'schen Opern, dem ›Don Juan‹ und der ›Zauberflöte‹, die während meines Engagements neu besetzt und höchst glänzend ausgestattet wieder in Scene gingen, [...]. Die Monotonie meines Dienstes suchte ich mir dadurch einigermaßen zu versüßen, daß ich meine Soli immer reicher verzierte und ausschmückte.«¹¹⁷

Nach zwei Jahren legte Spohr sein Amt in Wien nieder.

Große Sympathie verspürte Spohr für die Künstler, die wie er eine besondere Affinität zu Mozarts Musik zeigten. In Franz Danzi (1763–1826), dem damals in Stuttgart tätigen Hofkapellmeister, fand er einen kongenialen Gesprächspartner:

»Mozart und seine Werke waren der unerschöpfliche Stoff unserer Unterhaltung, und noch jetzt besitze ich ein mir theures Andenken aus jener Zeit, ein vierhändiges Arrangement der Mozart'schen G-moll-Symphonie, von Danzi gemacht und eigenhändig geschrieben.«¹¹⁸

Von einem anderen zeitgenössischen Komponisten hingegen, Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), wurde Spohr als Komponist, der gerne »nach Mozart'scher Weise« komponierte, süffisant kritisiert.¹¹⁹ Die Verehrung, die Spohr für Mozart hegte, spiegelt sich am stärksten in seiner 1808 komponierter Ouvertüre zur Oper *Alruna* op. 21,¹²⁰ die mit zahlreichen »Reminiscenzen«¹²¹ aus Mozarts *Zauberflöten*-Ouvertüre nahezu eine Nachahmung dieser Komposition darstellt.

»Bei meiner Verehrung für Mozart und der Bewunderung, die ich dieser Ouvertüre zollte, schien mir eine Nachbildung derselben etwas sehr Natürliches und Lobenswerthes, und ich hatte in jener Zeit der Entwicklung meines Compositiontalents schon mehrere ähnliche Nachbildungen Mozart'scher Meisterwerke versucht [...].«¹²²

Gewissermaßen mit Eigenlob schreibt er: »[...] so hat sich doch eine Vorliebe für jene Nachbildung der Zauberflöten-Ouvertüre noch bis in die

117 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 214f.

118 Ebd., S. 117.

119 »Sie [Spohr] ruhten nicht eher, als bis Sie die Figur [nach Mozart'scher Weise] zu Tode gehetzt hatten!« Ebd., S. 135.

120 Vgl. Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing: Schneider 1981, S. 34f.

121 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 139.

122 Ebd., S. 140.

neueste Zeit bewahrt, und noch jetzt halte ich sie für eine meiner besten und wirksamsten Instrumental-Compositionen.«¹²³ In seiner zehnstimmigen A-cappella-Messe op. 54¹²⁴ orientierte sich Spohr an der »reichen Modulation der späteren Mozart'schen Weise«;¹²⁵ als Vorbild dafür dienten ihm Kompositionstechniken aus Mozarts *Requiem*.¹²⁶

Später fungiert Spohr als Organisator und Leiter von Konzerten, bei denen auch regelmäßig Musik von Mozart erklang.¹²⁷ Im fortgeschrittenen Alter unternahm er noch eine weite und anstrengende Reise, um die Villa Bertramka in der Nähe von Prag, wo Mozart den *Don Giovanni* komponiert hatte, zu sehen.¹²⁸ Sein großer Wunsch war auch, die Oper *Idomeneo* nicht mehr nur aus der Klavierpartitur zu kennen, sondern tatsächlich im Theater zu erleben.¹²⁹

Der Musikkritiker Hans Michael Schletterer (1824–1893) vervollständigte das Verzeichnis der Werke seines verehrten Lehrers Spohr. Als letztes Werk im »handschriftlichen Verzeichnis der Spohr'schen Kompositionen«¹³⁰ wird ein *Requiem* angeführt, mit einer Anmerkung, die an die Entstehungsgeschichte von Mozarts *Requiem* erinnert: »220. Requiem. Nur bis zum ›Lacrimosa‹ entworfen. Ungedruckt.«¹³¹ Spohrs *Requiem* WoO 74 ist unvollendet, und es sind nur wenige Skizzenblätter überliefert.¹³² Eine Reverenz vor Mozarts letztem Werk ist in einer Briefstelle an Spohrs Freund, den Komponisten Wilhelm Speyer (1790–1878), abzulesen; das Bestreben Spohrs war in diesem Fall, auf jegliche kompositionstechnische Ähnlichkeit zu Mozart Werk zu verzichten:

123 Ebd.

124 Ebd., Bd. 2, S. 114. Diese Messe wurde 1821 in Gandersheim komponiert und im Jahr 1822 gedruckt: Louis Spohr, *Messe fuer fuenf Solostimmen und zwei fuenf-stimmige Choere[...], in Musik gesetzt und den Deutschen Gesangs-Vereinen gewidmet*, op. 54, Partitur, Leipzig: im Bureau de Musique von C. F. Peters. Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 95–97, hier S. 96.

125 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 2 (1861), S. 114.

126 Vgl. ebd., S. 113.

127 Vgl. ebd., S. 227, S. 242 f., S. 249 und S. 264 f.

128 Vgl. ebd., S. 391.

129 Vgl. ebd., S. 391 f.

130 Hans Michael Schletterer, *Ludwig Spohr*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1881 (Sammlung Musikalischer Vorträge 29), »Verzeichnis der Werke Spohr's, mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses«, S. I–XXXIX, hier S. XXX; Nachdruck Vaduz: Sändig Reprint Verlag Hans R. Wohlwend 1994.

131 Ebd.

132 Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 435.

»So habe ich jetzt die Komposition eines Requiem's begonnen, bey der ich mich vorzugsweise bemühe, eine Form aufzufinden, die zu einem Vergleich mit dem Mozartischen nicht etwa auffordere, weil man dann sicher verloren wäre!«¹³³

Spohrs Mozart-Bearbeitungen für die Violine

Im Umfeld von Opus 21 – der Ouvertüre zur Oper *Alruna* (1808) – entstanden Spohrs Werke mit obligater Violine, in denen er Themen Mozarts bearbeitete: op. 22 (1807), op. 23 und 24 (1808), op. 114 (1811), op. 42 (1816) und op. 50 (1820).

Eine erste Violinkomposition, in der Spohr Melodien aus Mozarts Duetino »Là ci darem la mano« aus der Oper *Don Giovanni* KV 527 verwendet, ist ein »Potpourri (B) über ein russisches Lied und Mozarts ›Là ci darem la mano‹« für Violine mit Streicherbegleitung op. 22¹³⁴ (siehe Abb. 6 und 7).

Die erste ausführliche Werkanalyse widmet Spohr in seiner Autobiographie seinem 1808 in Gotha neu komponierten »Potpourri (G) über Mozarts ›Wer ein Liebchen hat gefunden‹ für Violine mit Begleitung des Orchesters« op. 23.¹³⁵ Spohrs Bericht macht deutlich, welche Bedeutung der Überraschungseffekt, in diesem Fall die Zusammenstellung von miteinander korrelierenden musikalischen Themen aus fremden Kompositionen, für die Kompositionskunst seiner Zeit hatte: »Ich war sehr begierig, eine in demselben [Potpourri] enthaltene und wie es mir damals schien, sehr künstliche Combination zweier Themen auf dem Papiere zu sehen und noch begieriger, sie vom Orchester ausführen zu hören.«¹³⁶ Eines der Themen entlehnt Spohr aus Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 (I/2a; siehe Abb. 8).

133 Louis Spohr an Wilhelm Speyer am 27. November 1857, *Spohr Briefe* online, <https://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1857112702> (Stand 31.10.2024).

134 Göthel, wie Anm. 120, S. 3 und S. 35; vgl. Louis Spohr, *Deuxième Pot-Pourri pour le Violon, avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle, et Basse ad libitum, dédié à son ami A. Gerke de Kiow par Louis Spohr. Oeuvre 22*, Wien: Pietro [Pierre] Mechetti [um 1811], PN 178, D-F, Mus. pr. Q 54/748; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/172902> (Stand 22.10.2024); auch Offenbach: J. André [um 1820]; wieder abgedruckt als 2^e Potpourri, in: L.[ouis] Spohr, *Vollständige Sammlung der Concert-Compositionen für die Violine mit Hinweglassung der Begleitung*, Bern: Jos. Aibl [1832], S. 151–155; D-Mbs, 4 Mus.pr. 64526-1; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11153721-0> (Stand 22.10.2024).

135 Göthel, wie Anm. 120, S. 3; vgl. Louis Spohr, *Troisième Pot-Pourri pour le Violon accompagné de deux Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautbois, Clarinette, 2 Bassons & 2 Cors [...] Oeuvre 23*, Offenbach: J. André [um 1812]; wieder abgedruckt in: L.[ouis] Spohr, *Vollständige Sammlung*, wie Anm. 134.

136 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 119.



Abb. 6: Louis Spohr, 2^e *Potpourri* [...], op. 22 (vgl. Anm. 134), Violino principale, *Andante con espressione*, S. 2, T. 1-38



Abb. 7: Louis Spohr, 2^e *Potpourri* [...], op. 22 (vgl. Anm. 134), Violino principale, *Allegretto* [II], S. 4, T. 1-23

»Dieser Potpourri beginnt nämlich mit einem heiteren, für die Solostimme brillanten Allegro in G-dur, woran sich das Thema aus der Entführung: ›Wer ein Liebchen hat gefunden‹ in G-moll anschließt. Nachdem dieses fünfmal abwechselnd in Moll und Dur variirt worden ist, wird es als sechste Variation von den Blasinstrumenten aufgenommen und in frei-fugirten Eintritten eine zeitlang durchgeführt. Bei der Rückkehr in die Haupt-Tonart übernimmt dann das erste Horn die Melodie des Liedes in Dur und führt sie vollständig zu Ende. Hierzu ertönt nun,



Abb. 8: Louis Spohr, 3^e *Potpourri*, op. 23 (vgl. Anm. 135), [Violino principale], *Andante* in g-Moll, S. 158, T. 1–25, Violinstimme

sehr überraschend, das Einleitungs-Allegro der Principal-Stimme von neuem und umschlingt sie gleichsam als freie Phantasie, während es früher als selbstständiges Musikstück erschien.

Ich war mit der Wirkung dieser Combination bei der Probe sehr zufrieden, mußte jedoch, als ich nun den Potpourri im Hofconcerfe vortrug, zu meinem Leidwesen erleben, daß meine sinnreiche Zusammenstellung der beiden Themen nur von einigen Musikern bemerkt wurde, an den übrigen Zuhörern aber spurlos vorüberging.«¹³⁷

Der Erfolg dieser Orchesterbearbeitung wurde vor allem Spohrs neuartigen Kompositionstechniken zugeschrieben und nicht seinen eigentlichen Intentionen. Warum Mozarts Themen vom Publikum nicht erkannt wurden, kann möglicherweise dadurch erklärt werden, dass dessen Musik im weit von Wien entfernten Gotha, wo es nach Spohrs eigener Aussage zu dieser Zeit kein Operntheater gab,¹³⁸ sukzessive in Vergessenheit geraten war.

137 Ebd.

138 Vgl. Louis Spohr, *Einige Worte als Erwiderung auf die Rezension meines Oratoriums [Das Jüngste Gericht] im [sic] Nro. 5 dieser Zeitung*, in: Ignaz Franz von Schönholz (Hg.), *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 6 (6. Februar 1813), Sp. 87–89; Reprint mit einem Vorwort von Othmar Wessely und einem Personen- und Sachregister von Peter Krause

In diesem Stück gibt es ein wiederkehrendes *Tempo primo*, das mit dem einleitenden *Allegro*-Teil korrespondiert. Es wird zweimal unterbrochen: durch einen *Andante*- und einen *Adagio*-Teil. Im *Adagio* verwendet Spohr das Spiel *sopra una corda*, wobei außer der tiefen G- und D-Saite auch die A- und E-Saite Anwendung finden. Die technische Ausführung dieser Stelle mit dem Ziel, einen eindringlichen Ton in der hohen Violinlage zu erzeugen, fixiert Spohr mittels akribisch bezeichneter Fingersätze (siehe Abb. 9).



Abb. 9: Louis Spohr, 3^e *Potpourri*, op. 23 (vgl. Anm. 135), *sopra una corda* und Fingersätze, S. 159

Weil Spohr mit diesem effektvollen Potpourri in G-Dur Erfolge erzielen konnte, fertigte er dazu in späteren Jahren eine Klavierbegleitung.¹³⁹ Bei Konzertreisen ihres Mannes übernahm Dorette geb. Scheidler (1787–1834), die damals den Ruf einer hervorragenden Harfenistin und Pianistin genoss, die Begleitung. Aus der *Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* ist bekannt, dass dieses Potpourri in einem Konzert in Prag am 17. November 1812 erst ganz »am Schlusse«¹⁴⁰ des Konzerts aufs Programm gesetzt wurde; dahinter

und Ute Schippel, Wien [u. a.]: Hermann Böhlaus Nachfolger 1986 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 14), S. 44 f. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Rainer J. Schwob.

139 Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 36.

140 Vgl. *Nachrichten. [...] Wien, d. 5ten Jan. [uar]. Uebersicht des Monats December*, in: AmZ 15, Nr. 3 (20. Januar 1813), Sp. 49–54, hier Sp. 54; vgl. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9> (Stand 22. 10. 2024); vgl. auch Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 173 f.

kann die Absicht einer besonders wirkungsvollen Konzertdramaturgie vermutet werden.¹⁴¹

In seinen Geigenwerken suchte Spohr das klassische Erbe mit einer neuen Virtuosität zu verbinden. Im »Potpourri (H) über Themen aus Mozarts ›Entführung‹ und ›Don Giovanni‹ für Violine mit Begleitung von Violine, Viola und Violoncello, 1808«¹⁴² op. 24 lässt er außer der Violino principale-Stimme die anderen Streichinstrumente kaum solistisch hervortreten – mit zwei Ausnahmen: Im *Grazioso*-Teil werden die dicht gesetzten, kniffligen Sechzehntelfiguren in der Viola-Stimme auf einmal hörbar, während die Solo-Violine darüber Mozarts Thema entfaltet.¹⁴³ Das abschließende, bessinnliche *Allegretto* [II] lässt Spohr nach dem Ende der Solostimme in der mit *pizzicati* gesetzten Begleitung ausklingen. Verwendet werden in diesem Stück zwei Themen Mozarts: »Aus der ›Entführung‹ das Ständchen [Romance] des Pedrillo [III/18], aus ›Don Giovanni‹ Zerlinas Arie ›Batti, batti‹ [I/12] [...]«¹⁴⁴ (siehe Abb. 10 und 11).

Nach Opus 24, das als Modell diente, schuf Spohr im Jahr 1816 ein weiteres »Potpourri (Es) für Violine und Klavier, 1816«¹⁴⁵ op. 42, das er we-



Abb. 10: Louis Spohr, 4^e *Potpourri*, op. 24 (wie Anm. 143), Violino principale, *Allegretto* [I], S. 176, T. 1–21

141 Auch in Prag einen Monat zuvor spielte Spohr das Potpourri am Ende des Konzerts, vgl. *Nachrichten. Prag, den 17. Nov. [1812]*, in: AmZ 14, Nr. 50 (9. Dezember 1812), Sp. 818–820, hier Sp. 820; vgl. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3> (Stand 22. 10. 2024).

142 Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

143 L.[ouis] Spohr, 4^e *Potpourri Op. 24*, in: ders., *Vollständige Sammlung der Concert-Compositionen für die Violine mit Hinweglassung der Begleitung*, Bern: Jos. Aibl [1832], S. 163–167; D-Mbs, 4 Mus.pr. 64526-1; <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11153721-0> (Stand 22. 10. 2024); vgl. auch ders., *Quatrième Pot-Pourri pour le Violon, accompagné de Violon, Alto et Basse par Louis Spohr. Oeuvre 24*, Offenbach: J. André [1812], PN 3141, Viola, S. 4, und Violino principale, S. 5; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/104273> (Stand 22. 10. 2024).

144 Göthel, wie Anm. 120, S. 37.

145 Ebd., S. 3.



Abb. 11: Louis Spohr, 4^e *Potpourri*, op. 24 (wie Anm. 143), Violino principale, *Grazioso*, S. 178, T. 1–19

gen seiner Geldnöte auf seinen Konzertreisen als »Polonaise [!] über zwei Mozartsche Themen«¹⁴⁶ für den Peters-Verlag bearbeitete.¹⁴⁷ In der neuen Komposition ließ Spohr als zweites Thema *Voi, che sapete* aus *Le nozze di Figaro* KV 492 (II/12) anklingen (siehe Abb. 12).

Im zweiten Satz seiner »Sonate (D) [Es] für Harfe und Violine, 1811«¹⁴⁸ op. 114 zitiert Spohr mehrere Themen aus Mozarts *Zauberflöte*: aus »[...] der Arie ›Ach, ich fühl's‹ [II/17], dem Terzett ›Seid uns zum zweiten Mal willkommen‹ [II/16], der Arie ›Ein Mädchen oder Weibchen‹ [II/20], dem Choral der Geharnischten [II/28] und der Arie ›Alles fühlt der Liebe Freuden‹ [II/13].«¹⁴⁹ Während seiner Reise nach Wien im Herbst 1812 machte Spohr in Leipzig halt und konzertierte dort. Lobende Worte dafür spendete die *Allgemeine musikalische Zeitung*:

»Eine grosse Sonate für Violine und Harfe, (gesp.[ielt] v.[on] H[er]rn. Spohr u.[nd] seiner Gattin,) deren erster Satz in Erfindung und Ausarbeitung meisterhaft genannt werden muss, deren zweyter in einem allerliebsten Potpourri, aus glücklich zusammengestellten und sehr gefällig behandelten Melodien der *Zauberflöte*

146 Ebd., S. 76.

147 Louis Spohr, *Potpourri pour le Violon et le Pianoforte concertans sur deux Themes de Mozart [...]* Oeuv. 42 [...], Leipzig: Peters [1817], PN 1357; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/488081> (Stand 23.10.2024).

148 Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

149 Ebd., S. 195.



Abb. 12: Louis Spohr, *Potpourri pour le Violon et le Pianoforte concertans sur deux Thèmes de Mozart*, op. 42 (wie Anm. 147), Violinstimme, *Larghetto*, S. 4, T. 1–25

bestehet, – dieses, so wie jedes der übrigen Stücke, wurde mit dem lautesten Beyfall aufgenommen.«¹⁵⁰

Ein paar Jahre später hat Spohr diese Sonate zu einem neuen »Potpourri (fis) über Themen aus der ›Zauberflöte‹ für Violine und Klavier, 1820«¹⁵¹ umgearbeitet und ihm die prominente Opuszahl 50 gegeben.¹⁵² Zu erwähnen ist, dass Spohr seine Fähigkeit zu virtuosem Komponieren diesmal nicht in vollen Zügen entfalten durfte, weil er vom Verleger Peters aufgefordert wurde, »die technischen Anforderungen an die Geige in Grenzen zu halten.«¹⁵³ Wegen der vergleichsweisen Einfachheit der Violinstimme wurde das Stück auf Wunsch des Komponisten ausdrücklich für Liebhaber bestimmt.¹⁵⁴ Auf diese Weise fand auch diese letzte Mozart-Bearbeitung Spohrs weite Verbreitung.

Mit seinem Zeitgenossen Niccolò Paganini machte Spohr Bekanntschaft, als er dessen Werke 1830 in Kassel hörte. Dennoch konnte sich Spohr für

¹⁵⁰ *Nachrichten. Leipzig*, in: AmZ 14, Nr. 44, 28. Oktober 1812, Sp. 718–726; vgl. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3> (Stand 23.10.2024); vgl. auch Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 171.

¹⁵¹ Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 91.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Louis Spohr, *Potpourri pour Violon et Pianoforte concertans sur des Thèmes de la Flûte enchantée composé et dédié aux amateurs [...]*, Leipzig: C. F. Peters [um 1821], PN 1583; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/491411> (Stand 23.10.2024).

Paganinis virtuoses Spiel nie erwärmen.¹⁵⁵ Trotz persönlicher Kontakte sah er schon seit 1816 in Paganini einen Rivalen, was sich zunächst durch Publikumsreaktionen ergab:

»Er [Paganini] hat sich durch sein ungefälliges und unartiges Betragen mehrere der hiesigen Musikfreunde zu Gegnern gemacht und diese erheben mich, nachdem ich ihnen bei mir etwas vorgespielt habe, bei jeder Gelegenheit auf Kosten Paganini's, um ihm weh zu thun, was nicht allein sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so ganz verschiedener Manier nie in Parallele setzen soll, sondern auch nachtheilig für mich, weil es alle Anhänger und Bewunderer Paganini's zu meinen Gegnern macht.«¹⁵⁶

Im Jahr 1881, genau 20 Jahre nach Spohrs Tod, äußerte Schletterer, um die epochalen Veränderungen im Konzertleben wissend, ein subjektives Urteil über die beiden (und über die damaligen Violinvirtuosen allgemein):

»Paganini und Spohr kann ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung spielen. Entweder – oder! Lasse man doch Jedem das Seine! [...]. Plötzlich wollen nun auch die Violinspieler keine Virtuosen mehr sein, sondern nur Interpreten hoher künstlerischer Offenbarungen!«¹⁵⁷

Heinrich Wilhelm Ernst

Wie Paganini und Spohr trat auch Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), der von 1825 bis 1828 in Wien gelebt hat,¹⁵⁸ als Bearbeiter von bekannten Mozart-Themen in Erscheinung. Bei seinem *Rondo Papagano* op. 20 handelte es sich ursprünglich um ein *Rondo Scherzo*, dem Ernst erst Ende 1845 den neuen Titel gab, um auf die dominierende Verwendung des Papagano-Motivs aus Mozarts *Zauberflöte* hinzuweisen.¹⁵⁹ Das Stück spielt mit der

155 »In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war.« Spohr, wie Anm. 26, Bd. 2 (1861), S. 180.

156 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 300.

157 Schletterer, wie Anm. 130, S. 149 f.

158 Vgl. Mark W. Rowe, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*, Aldershot [u. a.]: Ashgate 2008, insbesondere Vienna: 1825–28, S. 27–36.

159 Vgl. Christine Hoppe, *Der Schatten Paganinis. Virtuosität in den Kompositionen Heinrich Wilhelms Ernsts (1814–1865) mit einem Werkverzeichnis*, Hildesheim [u. a.]: Olms 2024 (Göttingen Studies in Musicology/Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 475 f.

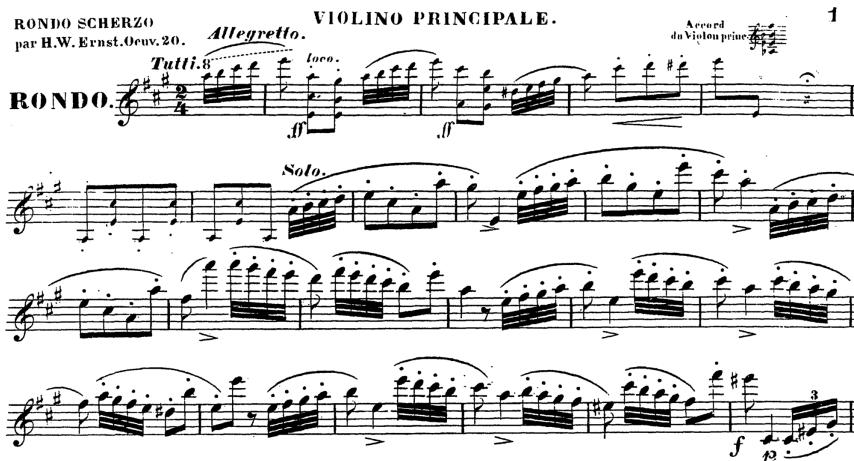


Abb. 13: Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papagano*, op. 20 (wie Anm. 160), Violino principale, *Allegretto*, S. 1, T. 1–22, Papagano-Motiv

Ambivalenz zwischen der Reduktion des Materials auf nur ein Motiv und der umso größeren Nähe zu Mozarts Geist¹⁶⁰ (siehe Abb. 13).

Technisch gesehen interessant ist an diesem Violinpart, dass Ernst wie sein Vorbild Paganini hier ›Transpositionsskordatur‹ einsetzt; die Klavierbegleitung erklingt in B-Dur und die Solo-Violine ist in A-Dur notiert.¹⁶¹ Aus geigerischer Sicht ist diese ›Verfremdung‹ deswegen bemerkenswert, weil sich daraus spezifische Veränderungen des Obertonspektrums ergeben, die den Klang der Geige in außergewöhnliche Gebiete hinein verschieben. Dazu tragen spieltechnische Mittel bei, die Paganinis Technik nachahmen, aber auch solche, die diese übersteigen.¹⁶² Ernst zeichnete sich, im Unterschied zu Paganini, besonders durch die polyphone Handhabung der Violinstimme aus, die er in verschiedenen Stücken zu perfektionieren suchte. Im *Rondo Papagano* ist solche »stellenweise latente Mehrstimmigkeit«¹⁶³

160 Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papagano pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano* [...] Op. 20, Wien: H. F. Müller [um 1846], PN 51; <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/35303> (Stand 23. 10. 2024).

161 Vgl. Dagmar Glüxam, *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels. Unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier*, Tutzing: Schneider 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 37), S. 236f.

162 Vgl. dazu Khadem-Missagh, wie Anm. 74, Kap. Hofzinser und Heinrich Wilhelm Ernst, S. 94–96, hier S. 95f.

163 Hoppe, wie Anm. 159, S. 476.

sehr präsent. Weitere spieltechnische Mittel im Rondo sind »fliegendes Staccato, sprühendes Spiccato, natürliches und künstliches Flageolett, große Sprünge; Doppelgriffe (Terzen, Quarte[n], Quinten, Sexten, Oktaven, Dezimen); schnelle Läufe mit Doppelgriffen, Vorschlagsnoten und (Doppelgriff-)Triller in schnellen Läufen, Spiel in höchsten Lagen«¹⁶⁴ – um die volle Breite zu benennen.

*

Das Verhältnis zwischen Mozart'scher Musik und dem, was seine virtuosen Bearbeiter daraus machen, ist auch nach genauerem Studium der erwähnten Stücke nicht eindeutig zu klären. Was überwiegt? Die Zur-Schau-Stellung der eigenen geigerischen Fähigkeiten oder der Respekt und die Bewunderung für den genialen Vorläufer? Offenkundig ist nur, dass die romantischen Geiger in Mozarts klassischer Kunst eine Inspirationsquelle für ihre eigene künstlerische Kreativität gesucht und gefunden haben. Es hat sicher auch mit einer Veränderung im Selbstbild der Violinvirtuos*innen zu tun, dass diese Bearbeitungen heute nur mehr selten gespielt werden – was freilich nicht gegen ihre Qualität spricht.

Ich darf mit einer Konzertkritik anlässlich Paganinis Wiener Abschiedskonzerts schließen: Sie bringt zum Ausdruck, dass

»[...] *Classicität* nie ihre Wirkung verfehlten wird, und stets so mächtig im Bezug auf den Menschen über ihn herrscht, daß sie ihn zur bewundernden Anerkennung gleichsam zwingt, und sein Gefühl ganz für sich in Anspruch nimmt. – Das darauf folgende Andante, von *Mozart*, so wie dessen *Ouverture* aus der Zauberflöte entsprachen aller Erwartung. Was wir in Bezug auf *Paganini* und seine Composition von *Classicität* anführten, gilt auch hier; nach hundert und hundert Jahren, wenn von den meisten der neuen Compositionen vielleicht nicht einmal mehr eine Note existiert, wird man solche Musik noch mit Vergnügen hören, und sich ihrer und des Meisters erfreuen, dessen schaffender Genius aus dem Nichts in das Reich der Harmonie sie hervorrief; so ehrt man in der Erinnerung am herrlichsten und schönsten die längst geschiedenen unerreichbaren Meister.«¹⁶⁵

164 Ebd.

165 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's Abschieds-Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 95 (7. August 1828), S. 380; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280807&seite=4&zoom=48> (Stand 23. 10. 2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 173.

