

V&R Academic

Dominik Höink (Hg.)

Die Oratorien Louis Spohrs

Kontext – Text – Musik

Mit zahlreichen Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0416-2

ISBN 978-3-8470-0416-5 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0416-9 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

© 2015, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Johann Friedrich Wilhelm Theodor Roux, Porträt Louis Spohr, 1838 (Privatbesitz)

Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co GmbH & Co. KG, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	9
Dominik Höink	
Einleitung	11
Kontexte	
Clive Brown	
Spohr's operas and oratorios: Two sides of the same coin	21
Martina Wagner-Egelhaaf	
Komposition und Aufführung. <i>Louis Spohr's Selbstbiographie</i> (1860/61) .	43
Volker Kalisch	
Das Oratorium als Profilierungsfeld bürgerlicher Musikkultur	59
Eva Verena Schmid	
Musikfeste als Forum für Oratorien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	89
Klaus Wolfgang Niemöller	
Louis Spohr und die Musikfeste im Rheinland. Der Oratorien-Komponist und Musikfest-Dirigent in den musikkulturellen Kontexten der Aufführungen	103
Peter Schmitz	
Ein rentables Geschäft? Zum Stellenwert von Oratorien in Verlagsprogrammen des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Louis Spohr .	131

Das jüngste Gericht und Die letzten Dinge

Kirstin Buchinger

Antichrist und Heiland. Napoléomanie, Endzeiterwartungen und Erlösermythen während der „bellizistischen Sattelzeit“ um 1800 153

Rebekka Sandmeier

„...eine Zeit, wo kühn an die Geheimnisse göttlicher Offenbarungen, der Apokalypse, vor allem auch des jüngsten Gerichts gerührt wird“ – Louis Spohrs Apokalypse-Oratorien im Kontext des Oratorienrepertoires im frühen 19. Jahrhundert 169

Rüdiger Schmitt

Louis Spohrs Oratorien *Die letzten Dinge* und *Das jüngste Gericht* in bibelwissenschaftlicher Perspektive 191

Andreas Jacob

„... daß der Componist ... in der Entwicklung seiner musikalischen Ideen originell zu sein sich bestreben müsse“ – Aneignung und Neuformulierung in Louis Spohrs Oratorium *Das jüngste Gericht* 201

Daniel Glowotz

Altklassische Polyphonie oder zeitgenössischer Tonsatz? Zur Rezeption älterer Kirchenmusikstile in den Chorsätzen von Louis Spohrs Oratorium *Die letzten Dinge* 235

Des Heilands letzte Stunden

Jürgen Heidrich

Des Heilands letzte Stunden von Louis Spohr und die Tradition der Passionsvertonungen 261

Hermut Lühr

Die kanonischen Passionsgeschichten in *Des Heilands letzte Stunden* von Friedrich Rochlitz/Louis Spohr 279

Markus Böggemann

Großform und Harmonik in Louis Spohrs Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* 295

Karl Traugott Goldbach

„... daß die dabei gehaltene Predigt größtentheils gegen sein Oratorium
gerichtet war“ – Zur Rezeption von *Des Heilands letzte Stunden* in
Großbritannien 307

Der Fall Babylons

Dominik Höink

Louis Spohrs *Der Fall Babylons* und die ‚Belsazardramen‘ seit Georg
Friedrich Händel 343

Johannes Schnocks

Rezeptionshermeneutische Analysen zu Spohrs *Der Fall Babylons* und
seinen biblischen Vorlagen 379

Michael Werthmann

„Weiche Passivität“ und „Thatkräftiger Kriegerchor“. Analytische
Beobachtungen zu *Der Fall Babylons* 393

Personenregister 421

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt im Wesentlichen Beiträge, die im Rahmen der interdisziplinären Tagung „Die Oratorien Louis Spohrs. Kontext – Text – Musik“ vom 15. bis 17. November 2013 am Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne“ der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster diskutiert worden sind. Das zentrale Anliegen der Tagung, die mit einer öffentlichen Aufführung von *Die letzten Dinge* durch den Kammerchor an der Herz-Jesu-Kirche unter der Leitung von Michael Schmutte ihren Abschluss fand, war es, alle vier Oratorien Spohrs, die in der bisherigen Forschung allenfalls ausschnitthaft beleuchtet worden sind, gleichermaßen mit Blick auf die Entstehungskontexte, die zugrundeliegenden Libretti sowie ihre musikalische Gestalt zu untersuchen. Die Tagung wurde überhaupt erst ermöglicht durch die großzügige finanzielle Förderung seitens der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung sowie des Exzellenzclusters „Religion und Politik“. Der Stiftung und dem Exzellenzcluster mit ihren jeweils Verantwortlichen sei daher mein größter Dank ausgesprochen. Der Fritz Thyssen Stiftung sei überdies sehr herzlich für die Übernahme der Druckkosten gedankt.

Für die tatkräftige Unterstützung bei allen organisatorischen Belangen danke ich Katharina Dettmann MA und Henrik Oerding BA. Letzterem sei ebenso wie Dr. Andrea Ammendola und Dr. Theo Riches für die Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit und Robert Memering M.A. (Prinzipsatz Typographie Münster) für die Erstellung sämtlicher Notenbeispiele mein herzlichster Dank ausgesprochen. Dank gebührt darüber hinaus dem Verlag V&R unipress für die Bereitschaft, diesen Band in das Verlagsprogramm aufzunehmen.

Schließlich möchte ich allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, aber auch für den äußerst gewinnbringenden Austausch und die Diskussionen während der Tagung und im Vorfeld dieser Publikation danken.

Münster, im Januar 2015

Dominik Höink

Einleitung

Obschon die Oratorien Louis Spohrs nicht zu jenen Kompositionen gehören, die gänzlich vergessen sind und auf ihre Wiederentdeckung warten, wie dies für nicht wenige andere deutsche Oratorien des 19. und – nicht weniger – des 20. Jahrhunderts gilt, obschon also die Werke Spohrs nicht nur bekannt sind, sondern vereinzelt sogar in modernen Editionen oder auf CD verfügbar sind, hat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bisher lediglich vereinzelt und nur in Ansätzen stattgefunden. Vergleichen wir die Literatur zu Spohrs Oratorien beispielsweise mit der Fülle an Texten, die über diejenigen Felix Mendelssohn Bartholdys vorliegt, so zeigt sich eine immense Diskrepanz. Und sogleich stellt sich die Frage nach den Gründen für die geringe Berücksichtigung seitens der Forschung, die in einem Missverhältnis zur großen Bedeutung steht, die Spohr von seinen Zeitgenossen zuerkannt worden ist: „Denn in einem Zeitraum von über dreißig Jahren“, so hat Clive Brown es in seiner einschlägigen Spohr-Biographie ausgedrückt, „– vom Tode Beethovens 1827 bis zu seinem eigenen Tod 1859 – wurde Spohr von vielen Musikern und Musikliebhabern als der größte lebende Komponist angesehen, während nur wenige ihm eine herausragende Stellung in der ersten Reihe der großen Komponisten abgesprochen hätten.“¹ Mit Spohrs Tod wurden viele seiner Werke nicht mehr gepflegt und gerieten in Vergessenheit. Eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung hat entsprechend erst spät eingesetzt und dabei – bis heute – einige Teile seines Schaffens vollkommen unberücksichtigt gelassen.

Blickt man in die einschlägigen Schriften zur Oratorien-geschichte, ist der Befund entsprechend vielfach ernüchternd und unterstreicht damit jene Diskrepanz zwischen der Rezeption vor und nach 1859. Die Suche etwa in einer der frühen Monographien zur Gattungsgeschichte bringt in Bezug auf Spohr nicht viel zutage. Carl Hermann Bitter lässt seine 1870 publizierten *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums* – die in Form von 22 Briefen gestaltet sind – mit Mendelssohn beginnen, um sodann zu den Anfängen der Gattung zurückzuspringen

1 Clive Brown, *Louis Spohr – Eine kritische Biographie*, Berlin 2009, S. 1.

und deren Entwicklung zu schildern. Spohr spielt in dieser Geschichtserzählung keine Rolle und wird auch nicht im Zusammenhang mit den Werken Mendelssohns erwähnt, sondern lediglich in einer Aufzählung verschiedener Passionsmusiken seit Johann Sebastian Bach und Carl Heinrich Graun.²

Wenige Jahre nach Bitter publizierte Otto Wangemann seine Oratoriengeschichte, in der er in klassischer Weise die Entwicklungen *von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart* nachzeichnet.³ Die Ausführungen zu Spohr beschließen das 15. Kapitel des Buches, in dem der Autor über „Oratoriencomponisten in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts“ berichtet.⁴ Wangemann sieht Spohr in den „Bahnen Mozart's, die er in die romantische Schule“ gelenkt habe und verweist auf dessen „Weltruhm“.⁵ Die Beurteilung der Oratorien fällt jedoch ambivalent aus: Spohr sei zwar eine „Künstlernatur, der es mit der Sache Ernst ist“, dem aber dennoch „der Genius eines Beethoven [fehle], um wirklich Bedeutendes zu schaffen“.⁶

Wiederum einige Jahre später meldete sich Franz Magnus Böhme zu Wort, der jedoch eingangs seiner schmalen Monographie betont, es sei nicht sein Anliegen gewesen, „Detailforschung für die wenigen musikhistorischen Fachleute darzubieten“, sondern er „wende sich an das große Publikum, das nicht Zeit und Beruf hat, umfangreiche musikalische Bücher zu studiren“.⁷ Entsprechend kurz fallen die Beschreibungen und Beurteilungen der besprochenen Werke aus; wobei die Wertungen deshalb nicht weniger radikal sind. Zur Gattungsgeschichte im frühen 19. Jahrhundert bemerkt Böhme beispielsweise:

„Alle Oratorien, die in diesem Zeitraum von 1800 – 1836 zu Tage treten, sind ohne große Kunstbedeutung und der Art, daß sie nicht lebensfähig sich erhalten konnten.

Mehr oder weniger waren es Ausläufer des haydn'schen Oratorienstyls, aber ohne Haydn's Geist, – weniger Nachahmungen des Händel'schen, und gar nicht von Bach's Werken.“⁸

Spohr wird von Böhme als „talentvolle[r]“ und „hochbegabte[r]“ Komponist gewürdigt, dessen Werke jedoch seit 1850 nur noch sehr selten in Deutschland aufgeführt würden.⁹ Stilistisch verwende Spohr auch in seinen Oratorien – bei deren Aufzählung Böhme *Das jüngste Gericht* nicht erwähnt – die für ihn typi-

2 Carl Hermann Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin 1872, S. 347.

3 Zu diesem Absatz vgl. Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig ³1882.

4 Vgl. ebd., S. 418–442.

5 Ebd., S. 440.

6 Ebd.

7 Franz Magnus Böhme, *Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde kurz und faßlich dargestellt*, Gütersloh ²1887, S. Vf.

8 Ebd., S. 84.

9 Ebd., S. 88.

sche „weichlich-seriöse, elegische Ausdrucksweise“, die in einer „zu reichlichen Verwendung des Chromatischen und Enharmonischen ihren Grund“ habe.¹⁰ Trotz des kritischen Blicks auf die musikalische Gestaltung werden „große Andacht und Religiosität“ gelobt.¹¹ Die Kompositionen seien auch über ihre Zeit hinaus Werke, in denen die Zuhörer Erhebung finden könnten.

Der kritische Ton in der Beurteilung des Spohr'schen Oratorienschaffens verschärfte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nämlich in Arnold Scherings – äußerst materialreicher – *Geschichte des Oratoriums*.¹² Dieser erkennt zwar an, dass Spohr „als Oratorienkomponist Triumphe“ gefeiert habe, betont aber postwendend:

„Ob er recht tat, sich diesem Gebiete zu nähern, mag heute bezweifelt werden; einst hielt man ihn für eine der festesten Stützen deutscher Oratorienkomposition.“¹³

Spohr sei kein Dramatiker, seine Stärke läge vielmehr in „elegischen, weichen Partien des Textes“. Die auch bei Böhme vorzufindende Zuschreibung kehrt somit an dieser Stelle wieder. Spohrs drittes Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* entspräche daher seiner „wahr[e] Anlage“ am ehesten.¹⁴ Das dramatische Oratorium *Der Fall Babylons* hingegen wird mit kritischen Bemerkungen zu „Mißgriffen aller Art“ in den Chorteilen und dem Fugenstil versehen.¹⁵ Schering kann die englische Begeisterung für dieses Werk nicht recht teilen und verweist demgegenüber auf die deutsche Zurückhaltung: man habe das Werk zwar „aus Achtung vor dem großen Künstler nicht rundweg abgelehnt, habe aber doch seinem Zweifel an der inneren Wahrhaftigkeit Ausdruck“ verliehen.¹⁶ Respekt zollt Schering hingegen dem berühmtesten Gattungsbeitrag Spohrs, *Die letzten Dinge*: Die Komposition sei aus „gesundem natürlichem Empfinden heraus“ geschaffen und schließlich „ein im Ganzen edles Werk“.¹⁷

Auch im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde Spohrs Oratorien bisweilen kein Platz in der ersten Reihe der Gattungsgeschichte eingeräumt. Günther Massenkeil bespricht in seinem zweibändigen Überblickswerk zu *Oratorium und Passion* selbstverständlich die Werke Spohrs, der ihm als ein „künstlerisch hochrangige[r] Verbindungsmann zwischen dem alten aristokratischen und dem neuen bürgerlichen Oratorienwesen“ gilt und nimmt damit auch auf die besondere sozialgeschichtliche Rolle des Oratoriums im 19. Jahr-

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 3), Leipzig 1911, Reprint Hildesheim 1966.

13 Ebd., S. 403.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 404.

16 Ebd., S. 404 f.

17 Ebd., S. 405.

hundert Bezug.¹⁸ Einen Platz in der Reihe der „bedeutenden Repräsentanten“ der Gattung – so die Überschrift eines Teilkapitels – weist er ihm jedoch nicht zu. Diese Plätze sind bereits an Friedrich Schneider, Carl Loewe, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Franz Liszt vergeben.¹⁹

Anders stellt sich die Situation bei einem Blick in die einschlägige englischsprachige Gattungsgeschichte von Howard E. Smither dar. Auch Smither geht auf einzelne Komponisten und ihre herausragenden Werke gesondert ein. Nur erscheint hier in der Reihe von Namen wie Schneider, Mendelssohn, Schumann und Liszt auch der Name Spohr, nämlich im Zusammenhang mit einer Detailuntersuchung zu dessen zweitem Oratorium *Die letzten Dinge*.²⁰ Nicht zuletzt die stärkere Akzentuierung der besonderen Popularität Spohrs in England dürfte für die Auswahl von Bedeutung gewesen sein.²¹ Am Ende seiner Besprechung von *Die letzten Dinge* betont Smither zunächst die große Bedeutung, die gerade diesem Oratorium für Spohrs Reputation als Komponist zufalle, und weist dem Werk sodann eine besondere gattungsgeschichtliche, ja geradezu allgemein musikhistorische Position zu: *Die letzten Dinge* sei „so important in the oratorio repertoire that it deserves attention if one is to understand the composer, his period, and oratorio in that period“.²²

Dieser kursorische Blick in die einschlägigen Oratoriengeschichten illustriert bereits einige Wandlungen, die die Beurteilung des Spohr'schen Oratorien-schaffens durchlaufen hat. Um allerdings zu einer fundierten Beurteilung der musikhistorischen Wirkung zu gelangen, bedarf es freilich eines präziseren Verständnisses der Werke, als dies in den gattungsgeschichtlichen Überblickswerken geboten wird. Jedoch ist die darüber hinausgehende Forschungsliteratur knapp bemessen. Neben den biographischen Arbeiten, in deren Rahmen das Oratorien-schaffen verschieden akzentuiert wird,²³ oder gattungsbezogenen Schriften zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts²⁴ stehen dezidiert analytische

18 Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 10/2), Laaber 1999, Bd. 2, S. 120.

19 Ebd., Bd. 2, S. 126–152.

20 Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*. Bd. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill/London 2000, S. 138–147.

21 Ebd., S. 138. Zur englischen Rezeption vgl. Clive Brown, *The Popularity and Influence of Spohr in England*, Phil. Diss. Oxford 1980.

22 Smither, *History*, Bd. 4, S. 147.

23 Vgl. zunächst und vor allem die Arbeit von Clive Brown, *Louis Spohr. A critical biography*, Cambridge u. a. 1984 (dt. Kassel 2009). Sodann finden die Oratorien verschiedentlich Erwähnung in: Alexander Malibran, *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken*, Frankfurt a. M. 1860; Dorothy Moulton Mayer, *The Forgotten Master. The Life and Times of Louis Spohr*, London 1959; Herfried Homburg, *Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit* (= Kasseler Quellen und Studien, 3), Kassel 1968; Hélène Cao, *Louis Spohr ou Le don d'être heureux*, Drize 2006; Ugo Gangi, *Spohr. Un musicista affogato nel Biedermeier e dimenticato*, Milano 2007.

24 Vgl. Glenn Stanley, *The Oratorio in Prussia and Protestant Germany: 1812–1848*, Diss.,

Studien, von denen einige das Gesamtschaffen Spohrs beleuchten und in diesem Zusammenhang Aspekte der musikalischen Faktur seiner Oratorien mit derjenigen der übrigen Werke in ein Verhältnis setzen,²⁵ von denen andere sich einem bestimmten Werk zuwenden und dabei Besonderheiten herausarbeiten.²⁶ Vereinzelt sind auch die Kontexte und deren Wirkung auf die Werkentstehung sowie die Zusammenarbeit Spohrs mit seinen Librettisten in Einzelstudien beleuchtet worden.²⁷ Insgesamt jedoch muss nachdrücklich betont werden, dass die Literaturbasis äußerst schmal ist. Zahlreiche Hintergründe sind bisher nicht präzise dargestellt worden; eine Reihe von Fragen etwa zur Textkonzeption und deren religiösen Aussagewerten oder zur musikalischen Beschaffenheit blieb unbeantwortet. Mit den im vorliegenden Band versammelten Einzelstudien soll dem bislang äußerst fragmentarischen Bild vom Oratorischaffen Spohrs eine präzisere Kontur verliehen werden.

Bei der Konzeption der vorausgegangenen Tagung sowie dieser Sammelpublikation war es das Anliegen, jedes der vier Oratorien gleichermaßen zu berücksichtigen und es gemäß dem Untertitel hinsichtlich seines Kontextes, seiner Textgrundlage sowie der Musik zu untersuchen. Den unmittelbar werkbezogenen Studien ist eine Reihe von Beiträgen vorangestellt, die sich mit weiteren Kontexten des Spohr'schen Oratorischaffens beschäftigen: Nach der einführenden Verhältnisbestimmung von Opern- und Oratorischaffen bei Spohr, die vielfältige Verbindungslinien aufzeigt und unterstreicht, dass es zum Verständnis des Einen auch des Blicks auf das Andere bedarf (Clive Brown), folgt die Analyse der auf die Felder ‚Komposition und Aufführung‘ konzentrierten autobiographischen Selbstinszenierung des Komponisten, die unter anderem den Rückgriff auf topische Episoden dieser Textgattung erweist, wie wir sie etwa aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* kennen (Martina Wagner-Egelhaaf). Nachfolgend wird der Fokus auf die sozialgeschichtlichen Hintergründe der Oratorientheorie und -pflege, wie sie sich aus zeitgenössischen Texten in der musikalischen Presse ergeben, gewendet (Volker Kalisch). Anschließend wird das für Spohr als Dirigenten und Komponisten bedeutende Musikfestwesen zunächst

mschr., Columbia University 1988. Darin v.a. das Kapitel „The strength of tradition: Louis Spohr's collaborations with Friedrich Rochlitz“ (S. 113–154).

25 Vgl. Gerald Kilian, *Studien zu Louis Spohr* (= Wissenschaftliche Beiträge Karlsruhe, 16), Karlsruhe 1986.

26 Vgl. etwa Wolfram Steinbeck, „Eine edlere Apokalypse. Zu Spohrs Oratorium ‚Die letzten Dinge‘“, in: *Apokalypse. Symposium 1999* (= Studien zu Franz Schmidt, 13), hrsg. von Carmen Ottner, Wien/München 2001, S. 94–107.

27 Vgl. exemplarisch Ernst Rychnovsky, „Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz: Ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5 (1903/1904), S. 253–313; Rebekka Sandmeier, „Oratorium im Zeichen des Weltendes – Friedrich Schneider und Louis Spohr“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* (2010), S. 213–234.

allgemein hinsichtlich seiner Bedeutung für das bürgerliche Musikwesen sowie für Spohrs Oratorienkomposition (Eva Verena Schmid) und schließlich mit Perspektive auf die bedeutenden Musikfeste im Rheinland und der dortigen Aufführungen beleuchtet (Klaus Wolfgang Niemöller). Die Darstellung der verlegerischen Ambitionen und merkantilen Erwägungen, die mit der Publikation der Musiken einhergingen, schließt den ersten allgemeinen Kontext ab (Peter Schmitz).

In den nachfolgenden drei Sektionen werden die einzelnen Oratorien im Dreischritt von Kontext – Text – Musik betrachtet, wobei die Studien zu den beiden Apokalypse-Oratorien zusammengefasst sind, da sich sowohl die Entstehungskontexte als auch die Textgrundlagen gewinnbringender vergleichend betrachten lassen. Der Abschnitt über *Das jüngste Gericht* und *Die letzten Dinge* beginnt mit zwei einordnenden Texten: Während zunächst die politik- und geistesgeschichtlichen Hintergründe von Napoléomanie und Endzeiterwartung im frühen 19. Jahrhundert, als Folie vor deren Hintergrund in verschiedener Form eine Auseinandersetzung mit der Apokalypse stattgefunden hat, vorgestellt werden (Kirstin Buchinger), erfolgt darauf die gattungsgeschichtliche Kontextualisierung mit Blick auf die Apokalypse-Oratorien anderer Komponisten (Rebekka Sandmeier). Die anschließende vergleichende Analyse der Libretti zu Spohrs ersten beiden Gattungsbeiträgen erfolgt aus bibelwissenschaftlicher Sicht und mit Blick auf die in den Texten aufscheinenden theologischen Positionen (Rüdiger Schmitt). Zwei analytische Studien zu verschiedenen Aspekten der musikalischen Faktur von *Das jüngste Gericht* (Andreas Jacob) und *Die letzten Dinge* (Daniel Glowotz) schließen diesen zweiten Teil des Bandes ab. Dabei werden sowohl die Fugengestaltung als auch die Beziehung des ersten Oratoriums zu Spohrs Faust-Oper untersucht, und damit Fragen nach dem seinerzeit ‚relativ neuen Topos‘ der Originalität berührt, als auch die kompositorische Implementierung von stilistischen Elementen älterer Kirchenmusik herausgearbeitet, die wiederum wesentlich für eine Einordnung des Spohr’schen Oratorienstils ist. Im Zusammenhang von *Des Heilands letzte Stunden* werden zunächst Fragen der Einordnung des Spohr’schen Werkes in die Tradition der Passionsoratorien und dessen Verhältnis zur Oratorientheorie um 1800 behandelt (Jürgen Heidrich). Sodann folgt eine Untersuchung des aus der Feder des Theologen Friedrich Rochlitz stammenden Librettos hinsichtlich der Verarbeitung der kanonischen Passionstexte, seines theologischen Profils sowie antijüdischer Akzente (Hermut Löhr). Den Fokus auf die formale Konzeption und die Frage, wie diese durch die Verbindung der einzelnen Nummern erreicht wird, sowie die harmonische Disposition lenkt der folgende musikanalytische Beitrag (Markus Böggemann). Auf der Basis zahlreicher bisher nicht berücksichtigter Rezensionen in der englischen Presse wird anschließend die Rezeption in Großbritannien betrachtet und diskutiert, welchen Einfluss religiöse Vorbe-

halte auf die Pflege gerade dieses Werkes hatten (Karl Traugott Goldbach). Mit der Beziehung von Spohrs letztem Oratorium, *Der Fall Babylons*, zu älteren Werken über das gleiche Sujet setzt sich der erste Beitrag des vierten Teils auseinander (Dominik Höink). Dabei steht das englische Originallibretto Edward Taylors im Zentrum, das weit weniger an das Textbuch zum berühmten *Belshazzar*-Oratorium Georg Friedrich Händels angelehnt ist, sondern vielmehr Anleihen bei englischen Belsazar-Dichtungen genommen hat. Die deutsche Übersetzung des Librettos durch Friedrich Oetker, und damit die Grundlage für Spohrs Musik, wird sodann aus bibelwissenschaftlicher Perspektive bezüglich der Komposition des Textbuchs aus verschiedenen biblischen wie nicht-biblischen Vorlagen untersucht (Johannes Schnocks). Dabei wird nicht zuletzt deutlich, wie die verschiedenen Textfassungen, ob englisch oder deutsch, andere Akzente setzen. Die kompositorische Ausgestaltung der konkurrierenden Gruppen von Juden und Persern, deren Entwicklung im Verlaufe des Stücks sowie die Wandlungen, die der Protagonist durchläuft, geraten schließlich im letzten Beitrag aus musikanalytischer Perspektive in den Blick (Michael Werthmann).

In der Gesamtschau der Beiträge mag sich damit ein weitaus detaillierteres Bild vom Oratorienschaffen Spohrs und seiner musikhistorischen Bedeutung ergeben, das nicht zuletzt manche Fehleinschätzung der älteren Gattungsschichtsschreibung korrigieren könnte.

Kontexte

Spohr's operas and oratorios: Two sides of the same coin

For some four decades before his death in 1859 Louis Spohr enjoyed the reputation of 'one already and surely canonized to immortality',¹ which rested on his influential achievements in all the major branches of composition from operas, oratorios, symphonies and concertos to chamber music and Lieder. The writer of an obituary in the *Neue Berliner Musikzeitung* characterised Spohr as 'one of the greatest tone-poets of all time', and among other justifications for this opinion, drew attention to the importance of his oratorios and operas, between which he evidently saw a direct relationship.

"The impression created by Spohr's major works, such as his oratorios, among which we would like to award the palm to *Die letzten Dinge*, is a serious and powerful one. An equally forceful, reverent and morally elevated spirit wafts through his operas."²

Although Spohr's early successes were primarily as a violinist, he showed an interest in composition from a young age and one of his first known attempts indicates that he had already developed an interest in dramatic music. As a child of about twelve years old he attempted to write a Singspiel (now lost) based on a story from Christian Felix Weisse's *Der Kinderfreund*, although according to his own account he only completed an overture, chorus, and aria. To judge by his earliest surviving compositions (a set of three violin duets from 1796, WoO. 21) the musical style of the Singspiel will probably have reflected an awareness of music by such composers as Hiller, Dittersdorf, Weigl and Mozart. His growing skills as a violinist, however, soon introduced him to other musical idioms. He was among the earliest German violinists wholeheartedly to espouse the practices and style of the Viotti school, and his writing for his own instrument combined the best features of the models that had most strongly influenced him,

1 *The Musical World* 18 (1843), p. 228.

2 *Neue Berliner Musikzeitung* 13 (1859), p. 346: "[stempelt ihn zu] einem der grössten Tondichter aller Zeiten", "Der Eindruck, den Spohr's grosse Werke, wie sein Oratorien, von denen wir den 'letzten Dingen' den Preis zugestehen möchten, hervorrufen, ist ein ernster und gewaltiger. Auch durch seine Opern weht ein eben so mächtiger, kirchlich-sittlicher Geist".

which included not only the violin music of Viotti and his disciples, especially Pierre Rode, but also the operas of Mozart and Cherubini, and even the chamber music of the young Beethoven, whose op. 18 string quartets Spohr championed in central and northern Germany very soon after their publication in 1801. Out of these diverse influences he forged a new and distinctive Romantic idiom, the individuality and expressive power of which was recognised in December 1804 by Friedrich Rochlitz, one of the leading critics of the day, who was later to provide the librettos for two of Spohr's oratorios. After Spohr gave two concerts in Leipzig, at the second of which he repeated his D minor Violin Concerto by demand, Rochlitz wrote a glowing review that explicitly linked Spohr's excellence and individuality as a violinist with his mastery as a composer.

"His concertos belong with the most beautiful that exist, and in particular, we know of no violin concerto that can surpass the one in D minor either in respect of invention, soul, and charm, or in respect of seriousness and profundity. – His individuality inclines him mostly towards grandeur and soft, dreamy melancholy. So does his masterly playing. Mr Spohr can do everything: but through that he moves us most strongly."³

The rapid growth of Spohr's reputation therefore undoubtedly owed as much to his gifts as a composer as to his exceptionally polished and expressive violin playing and it seems clear that he had from an early stage set his sights firmly on gaining a reputation not merely as a virtuoso violinist who composed well, but as a composer who was also a virtuoso violinist.

The success of Spohr's 1804 concert tour and Rochlitz's enthusiastic review seems to have led directly to his appointment as Konzertmeister at the cultured ducal court of Gotha in 1805, where he met and married Dorette Scheidler, a virtuoso harpist and pianist in 1806. Soon his compositions included not only violin concertos, and potpourris or variations for violin and strings, but also works for solo harp and for harp and violin. At the same time he began to widen his compositional repertoire with his first string quartets (op. 4, 1804–5) and, although Gotha did not possess an opera house, his first completed dramatic composition, a scena for soprano and orchestra (WoO 75, 1805). He seems quickly to have come to the conclusion that his reputation as a composer, independent from his activities as a violinist, might best be advanced by the success of ambitious large-scale works, particularly opera. Thus, in July 1806 he

3 *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) 7 (1805), col. 202: "Seine Konzerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind, und besonders wissen wir dem, aus D moll, durchaus kein Violinkonz. vorzuziehen – sowohl in Absicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Absicht auf Strenge und Gründlichkeit. – Sein Individualität neigt ihn am meisten zum Grossen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Hr. Spohr kann alles: aber durch jenes reisst er am meisten dahin".

wrote his first independent orchestral work, a concert overture in C minor (op. 12), and between October and December completed a one-act operetta, *Die Prüfung* (WoO 48) consisting of an overture and eight numbers, which was performed in the court concerts but never staged. In 1808 he followed this first modest operatic attempt with a three-act 'Große Romantische Oper' *Alruna* (WoO 49), which was put into rehearsal and given a public trial at the court opera house in nearby Weimar; but Goethe's dissatisfaction with the rhyming dialogue and Spohr's own growing dissatisfaction with the music prevented its production. Two years later, however, in recognition of his increasing reputation, Spohr received a commission from the director of the Hamburg theatre, Friedrich Ludwig Schröder, to compose a three-act opera, *Der Zweikampf mit der Geliebten*, which was staged in 1811 with some success and published in vocal score; but it did not gain a long-term place in the operatic repertoire.

During the next two years Spohr broadened his experience by composing his First Symphony (op. 20) in 1811 and his first oratorio, *Das jüngste Gericht*, in 1812. These were written for successive music festivals in Frankenhausen, which Spohr also directed. The symphony was an immediate success and was published the same year; the oratorio, however, in the composition of which he clearly drew upon his earlier operatic experience, failed to establish itself despite a number of performances in Leipzig, Prague, and Vienna during 1812 and 1813. In Leipzig it seems that the performance was well prepared and enthusiastically received. In Prague, however, a reviewer remarked that the oratorio had 'not particularly pleased as a whole', adding that 'the excessive mass of difficulties, which were not entirely successfully overcome in the performance, and the very imperfect choral singing, probably contributed to diminishing its success.'⁴ Two performances in Vienna on 21 and 24 January 1813,⁵ given for the benefit of the 'Musikalische Wittwen- und Weisen-Gesellschaft' were more successful. It was announced in advance that 'apart from the usual complement of an orchestra of 200 this would be increased to 300 musicians, among whom, out of respect for the composer and good will towards the Widows Society all the leading instrumental as well as vocal professors who are here will take part'.⁶

Reference to these performances was made in a report from Vienna, in which

4 *AmZ* 15 (1813), col. 55: "im Ganzen nicht vorzüglich gefallen [...] Die über Gebühr gehäuften Schwierigkeiten, die bey der Aufführung nicht überall glücklich besiegt wurden, und der sehr unvollkommene Chorgesang, wirkten wohl auch mit zur Verminderung des Erfolges".

5 *Allgemeines Intelligenzblatt zur Österreichisch-Kaiserlichen privilegierten Wiener-Zeitung* No. 19, 13 February 1813.

6 *Allgemeines Intelligenzblatt zur Österreichisch-Kaiserlichen privilegierten Wiener-Zeitung* No. 5, 12 January 1813: "nebst ihrer gewöhnlichen Besetzung des Orchesters von 200, dasselbe bis 300 Tonkünstler vermehret; wobey aus Achtung für den Compositeur, und aus Wollwollen für die Wittwen-Societät, alle hiesigen ersten Professores, sowohl des Instrumentale, als auch der Singkunst mitwirken werden".

the choruses and fugues were characterised as having ‘true artistic worth’, but the critic considered that ‘the arias, duets, and individual vocal passages, however, depart too much from the true oratorio style; they repeat the words too often and lean more or less towards the Italian opera style. Some all too obvious reminiscences from [Haydn’s] *Die Schöpfung* and [Mozart’s] *Die Zauberflöte* diminish the worth of the piece with regard to originality. The chorus of devils at the end of Part I, graphically portrayed, would be appropriate in a ballet.’ the reviewer noted that the performances were poorly attended, the hall being barely half full for the first, with scarcely two hundred listeners for the second and, despite its operatic and dramatic aspects, he suggested that ‘a work of this kind should probably not have been performed in the carnival season in such a pleasure-loving city’.⁷

In fact, in its overall structure and scale *Das jüngste Gericht* corresponds broadly with Spohr’s two preceding operas, all three works being in three acts or parts, with almost the same number of individual pieces (fifteen in *Alruna* and sixteen in *Der Zweikampf* and *Das jüngste Gericht*). In the operas, however, the narrative is delivered primarily in dialogue, including one section of melodrama in *Alruna*; there is no *recitativo secco*, and *recitativo accompagnato* is used only for the dramatic highlights: in *Alruna* a short accompanied recitative (no. 12) for Alruna and her servant Tio, and the introduction to the *prima donna* Bertha’s Act 3 aria (no. 13), and in *Der Zweikampf* the introductions to three arias for the principal characters (nos. 4, 12, and 13), and a section of the second-act Finale (no. 9). In the oratorio, where dialogue was not used, the narrative is less intricate and is conveyed through a number of *secco* recitatives (accompanied by fortepiano)⁸ together with six *accompagnato* recitatives for the principal protagonists (Jesus, Maria, and Satan), the greater number of *accompagnato* recitatives reflecting the serious nature of the oratorio. The oratorio also differs from the operas in its greater use of chorus and, structurally, in lacking a fully-developed orchestral overture and Finales.

The more prominent role of the chorus in the oratorio, however, functions to a considerable extent as a proxy for the missing structural features. The orchestral Introduction and first chorus are effectively a single number that resembles an

7 *AmZ* 15 (1813), cols. 116–117: “Die Arien, Duetten, und einzelne Gesangstellen weichen aber zu sehr von dem ächten Styl eines Oratoriums ab, und neigen sich mehr oder weniger zum italienischen Opernstyl. Einige gar zu auffallende Reminiscenzen, aus der *Schöpfung* und vorzüglich aus der *Zauberflöte*, vermindern den Werth des Werkes in Hinsicht der Originalität. Der Chor der Teufel am Ende des ersten Theils würde in einem Balette, anschaulich dargestellt, an seinem Platze sein. [...] Ein Werk dieser Art sollte wol [sic] aber auch in einer so lebenslustigen Stadt nicht in der Carnivalzeit ausgeführt werden”.

8 See the original performance material in the Universitätsbibliothek, Kassel ([http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/search/-/DEFAULT%3A\(arnold\)+OR+FULLTEXT%3A\(arnold\)/1/-/DOCSTRUCT:manuscript?jsessionid=4FFF0437AB2F4D21D199E76583AF460E](http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/search/-/DEFAULT%3A(arnold)+OR+FULLTEXT%3A(arnold)/1/-/DOCSTRUCT:manuscript?jsessionid=4FFF0437AB2F4D21D199E76583AF460E)).

overture with a slow introduction; in the opening fugal Largo, the orchestra is joined at bar 37 by the Angels' chorus (Chor der Engel) and, beginning at bar 57, an Allegro vivace completes the 286 bar number (the overtures in *Die Prüfung*, *Alruna*, and *Der Zweikampf*, each with a slow introduction are 359, 183, and 233 bars long respectively). Furthermore, the melodic material of the first choral entry, 'Wehe! Wehe! Wehe!', foreshadows the opening of the final number in Part I, thus providing the kind of dramatic link between overture and drama that Spohr was to explore much more intensively in his next opera *Faust*. The concluding numbers of the three parts of the oratorio assume the functions if not the forms of operatic Finales. The final section of Part I of *Das jüngste Gericht* has an obvious dramatic content; following a 207-bar Chor der Engel, consisting of an Adagio and an Allegro con fuoco ending with a fugue, the next section, for Satan and his demons, opens with a fifteen-bar orchestral introduction, beginning on a dissonance with the 'Wehe!' motif from the first chorus of the oratorio, which leads into a recitative *accompagnato* 'Vollbracht ist nun der Kampf um die Herrschaft der Welt' (The battle for the lordship of the world has been accomplished), preceding a 285-bar solo with the chorus of demons. The concluding number of Part II is a 'Wechselchor der Engel und Seligen' (Alternating chorus of angels and redeemed souls), which consists of an 86-bar Adagio dialogue between the angels and the redeemed souls and a 126-bar Allegro ma non troppo for the united choirs, which ends with a fugue. The whole of Part Three, which comprises an extended opening chorus (C minor), an *accompagnato* recitative for Maria, a Quartet for Maria and three archangels (G major), and the final obligatory fugal chorus (C major), functions almost like a Mozartian operatic Finale. The initial chorus in particular is characterised by the overtly operatic device of contrasting the lamenting souls of the damned with the rejoicing of the angels and the redeemed. In the Leipzig performance, Spohr ensured that this dramatic stroke was enhanced by an effective piece of staging. A reviewer (probably Johann Georg Eck) reported:

"The most effective things were the first entry of the Chorus with Woe! Woe! And, in Part Three, the chorus of the damned, which Mr Spohr had placed in a closed box over the orchestra. The repeat of this chorus several times with its thundering timpani during the joyful song of the blessed, and together with a cheerful orchestral interlude, was extraordinarily astonishing and gripping, and the public expressed its thanks loudly at the end."⁹

9 *Morgenblatt für gebildete Stände* 6 (12. Dezember 1812), p. 1192: "Am meisten und sichersten wirkte der erste Eintritt des Chores mit Wehe! Wehe! und im dritten Theile der Chor der Verdammten, den Hr. Spohr in einer verschlossenen Loge über dem Orchester placirt hatte. Das mehrmalige Wiederkehren dieses Chores mit seinem Pauken-Donner während dem Freuden-Gesange der Seligen, und zu einem fröhlichen Zwischenspiele des Orchesters,

A review of the first Vienna performance that appeared in the *Wiener Zeitung* demonstrates clearly that the critic perceived direct connections between the music of the oratorio and its operatic models. In his lengthy article, he outlined his views of the style appropriate to oratorio, asserting that it required ‘the greatest elevation and dignity, perfect unity in the genre, with the greatest possible avoidance of all heterogeneous elements; therefore virile, powerful, serious, dignified content with well-calculated employment of the chamber style and complete elimination of the style that is proper to the theatre.’¹⁰ Although he praised many things, he clearly considered that the work contained numerous inappropriate theatrical elements. He objected to ‘Italian roulades’ in Jesus’s aria ‘Lieblich schwebt ich einst hernieder’, complained that the following number, ‘Doch was du gelitten’, for Gabriel with chorus was ‘in the manner of an Italian bravoura Finale, therefore not a serious oratorio composition’; and considered that the Allegro assai in the next piece, ‘Deutlich sprach der Herr zum Menschen’, a Terzetto for Jesus, Gabriel and Raphael ‘also appeared too operatic to us’.¹¹ Referring to the final number of Part I, Satan’s ‘Doch vor allem mir süß’, he praised the opening section, but remarked:

“From here, however, we are of the opinion that the music again takes a theatrical direction, which continues throughout the aria and chorus of demons. Notwithstanding the effectiveness and originality of these pieces [...] one cannot escape the impression of a stage production in which the infernal spirits dance in circles with fire brands.”¹²

He was, nevertheless, particularly impressed by the opening piece in Part II, which he described as ‘an Allegro in F major (common time) of masterly construction, which announces the arrival of the severe Last Judgment in all its grandeur.’¹³ Ironically, this music had been taken directly from Spohr’s unpublished opera *Alruna*, where it functions as the Introduction to Act II, de-

überraschte und ergriff ungemein, und laut sprach das Publikum seinen Dank am Schlusse aus”.

10 *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1813), cols. 67–68: “die grösste Erhabenheit und Würde, vollkommene Einheit in der Gattung, mit möglichsten Vermeiden aller heterogenen Theile; also männlichen, kräftigen, strengen, würdevollen Satz mit wohlberechneter Anwendung des Kammer- und völliger Ausschliesung des eigentlichen Theater-Styls”.

11 *Ibid.*, col. 71: “italienischen Rouladen” – “in der Manier der italienischen Bravour Finalen, also kein strenges Oratorien Stück”; ‘schien uns ebenfalls zu opernmässig’.

12 *Ibid.*, col. 72: “Von hier nimmt jedoch unsere [sic] Meinung nach, die Musik wieder eine mehr theatralische Richtung, welche sie während der Aria und des Chor der Teufel durchaus beibehält. So effektiv und originell diese Stücke [...] gearbeitet sind, so kann man sich dabei des Gedankens einer Vorstellung auf den Brettern, wo die unterirdischen Geister mit Feuerbränden im Kreise tanzen, nicht entschlagen”.

13 *Ibid.*, col. 72: “ein meisterhaft gearbeitetes Allegro in F dur (ganzer T[akt].) welches die Ankunft des strengen Weltgerichts in seiner ganzen Grösse verkündigt”.

picting a storm in an enchanted forest (Einleitung: 'Welch eine Nacht! voll Sturm und Graus' / Introduction: 'What a night! full of storm and dread'). With Maria's Part II aria 'Mit Wonn' erfüllt mir das Herze (With joy my heart is filled), however, the reviewer again detected operatic influence, complaining that the Allegro section was 'too much in the genre of an Italian Rondo and therefore not dignified enough.'¹⁴ And regarding the Duet for Jesus and Maria 'Vor unser Herren Angesicht' (In the presence of our Lord) he perceived an operatic plagiarism, complaining about 'the passage so completely taken, note for note, from the Introduction in *Die Zauberflöte* [...] with which this duet is interlaced and also concluded'.¹⁵ In Part Three the reviewer also remarked that the cries of the damned in the opening chorus were 'somewhat theatrical', although there is no suggestion that Spohr staged them in Vienna as he had in Leipzig.

In a letter to the editor of the *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* Spohr defended himself from some of this criticism, not with denial of the operatic elements, but by claiming that in *Die Schöpfung*, which the reviewer had held up as a model of modern oratorio composition,

"he will also find concert and opera passages in more or less all the arias, and as far as a 'galant' style is concerned I cite the answering motif from the last duet in *Die Schöpfung* after the words 'mit dir, mit dir geniess' ich jede Freude'. In any case both works [his and Haydn's] are intended not for the church but for the concert hall and the solo singers would not thank us if we had written them arias in the style of Handel."¹⁶

He admitted, however, the plagiarism from *Die Zauberflöte*, but excused himself on the grounds that Gotha had no theatre and, having not heard Mozart's opera for six years, he had not been able to separate his own ideas from Mozart's.

In fact, Spohr's treatment of the solo voices throughout the oratorio seems closer to Mozart's and his own operatic style than to Haydn's oratorio (which he had directed at the Frankenhausen Music Festival in 1810). Several numbers have the typical tripartite form – a *recitativo accompagnato* followed by the characteristic Italianate slow-fast cantabile-cabaletta – employed for a principal character's most important solo numbers in an opera, such as the Queen of Night's first aria, 'O zittre nicht', in Mozart's *Die Zauberflöte*. Each of Spohr's

14 *Ibid*, col. 73: "zu sehr in der Gattung eines italienischen Rondo's, und daher zu wenig würdig".

15 *Ibid*, col. 73: "Die so ganz Note zu Note aus der Introdution der Zauberflöte genomme Stelle, [...] womit jenes Duett verwebt ist, und auch geschlossen wird".

16 *Ibid*, col. 88: "wird er auch in allen Arien mehr oder weniger Concert- und Opern-Passagen finden, und was das Galante des Styls anbetrifft, so zitiere ich nur das Nachspiel aus dem letzten Duette in der Schöpfung nach den Worten 'mit dir, mit dir geniess' ich jede Freude'. Indessen sind beide Werke nicht für die Kirche, sondern für den Concertsaal bestimmt, und die Solosänger würden es uns wenig Dank wissen, wenn wir ihnen Arien im Style der Händel'schen geschrieben hätten".

first three operas has a single aria of this type, given to the principal soprano: in *Die Prüfung* Natalie's 'Er hat gesiegt!' (no. 6), in *Alruna* Bertha's 'Ich war vereint' (no. 13) and in *Der Zweikampf* Mathilda's 'Ich bin allein' (no. 4). In *Das jüngste Gericht*, however, perhaps reflecting the unremittingly serious nature of the subject, this tripartite form predominates not just for two solo arias, one each for Maria and Jesus, but also, though preceded by *secco* recitative, for a duet between Maria and Jesus, and a *terzetto* for Jesus, Gabriel, and Raphael. The slow-fast structure is also used for a chorus (Wechselchor der Engel und Seligen) following directly from an *accompagnato* recitative for Jesus.

Retrospectively, Spohr acknowledged that there was a mismatch between the serious style of many of the choral numbers and the more operatic treatment of the solo sections, which he admitted were 'written wholly in the cantata style of that time and over-laden with bravura passages and coloratura.'¹⁷ And he confessed that he later thought of rewriting these passages. For a while, however, he seems to have felt that the work had a viable future, for shortly after the Vienna performances he advertised manuscript copies of the score for sale to 'all friends of music, musical establishments, and concert societies, who have large forces at their command for performing this work.'¹⁸ But there is no evidence that any copies were sold or that the piece was ever performed again.

It would be more than ten years, after the composition of another four operas, before Spohr again turned his attention to oratorio; but the spirit of *Das jüngste Gericht* seems to hover over the first of the four operas, *Faust*, on which he began work a few months after the Vienna performances of the oratorio. In *Faust* (where the coloratura style of the day invited no criticism except perhaps for its technical difficulty) thematic repetition between numbers – a feature that had appeared sporadically in the earlier operas and the oratorios – assumed much greater significance; in fact this became one of the principal building blocks of the opera, with musical motifs that are introduced in the programmatic overture recurring symbolically throughout the drama.¹⁹ As Weber remarked in a notice

17 Louis Spohr's *Selbstbiographie*, 2 vol., Kassel/Göttingen 1860–1861, vol. 1, p. 170: "ganz in dem damaligen Cantatenstyl geschrieben und mit Bravoursätzen und Coloraturen überladen".

18 *AmZ* 15 (1813), *Intelligenz-Blatt zur AmZ* No. IV März 1813, Nachricht: "Da die Zeitumstände zu ungünstig sind, um mein Oratorium "Das jüngste Gericht" durch den Stich bekannt zu machen, so biete ich allen Musikfreunden, Kapellen und Concertgesellschaften, denen zur Aufführung dieses Werks ein grosses Personale zu Gebote steht, einen correcte Abschrift der Partitur für den Preis von dreyssig Ducaten (inclusive der Kopialgebühren) an. Doch behalte ich mir das Verkaufsrecht vor, und es muss daher ein jeder Käufer einen Revers ausstellen, in welchem er verspricht, dass von seinem Exemplar keine Abschrift weiter gemacht und verbreitet werde. Wien, am 20sten März 1813. Louis Spohr, Kapellmeister und erster Orchester-Director des Theaters an der Wien".

19 See Clive Brown, *Louis Spohr. A critical biography*, Cambridge et al. 1984, pp. 76–85; *Louis Spohr. Eine kritische Biographie*, Kassel 2009, p. 93–103.

that preceded his Prague production of *Faust* in 1816: 'A few melodies, felicitously and aptly devised, weave like delicate threads through the whole and hold it together artistically.'²⁰ Among these threads is a motif associated with the destructive influence of the dark powers, which corresponds with a figure from Satan's aria at the end of Part I of *Das jüngste Gericht*, where it is introduced at the words 'Nun zerstören die Welt' (Now destroy the world).²¹ Spohr also recalled this motif in his last opera, *Die Kreuzfahrer*, where it is associated with evil arising from human actions.²² Another parallel between the oratorio and the operas may be reflected in Spohr's decision to begin his next opera *Zemire und Azor* (1818–19) not with a self-contained overture, but with one that leads directly into a chorus of invisible spirits. Although there are different proportions in the *Introduzione* to the oratorio, where the chorus enters after thirty-six bars of *Largo*, and No. 1 in the opera, *Overtura ed Introduzione*, where the chorus does not enter until bar 67 of the *Allegro* that follows a forty-four-bar *Larghetto*, the effect of the unexpected entry of the off-stage chorus has a similar impact, which also recalls the Leipzig 'staging' of the chorus of damned souls in Part Three of the oratorio.

In fact, *Zemire und Azor* indicates that the flow of influence between Spohr's operas and oratorios was not all one way, for in No. 4 of the opera, Spohr seems to draw directly upon experience gained in composing his oratorio, for which, according to his own account, he first taught himself to write fugues, using Marpurg's *Abhandlung von der Fuge*.²³ It is not only that the number begins, after six bars of orchestral introduction, with cries of 'Wehe!' from the chorus of invisible spirits, similar to those in the *Introduzione* in *Das jüngste Gericht*, but that these lead into an oratorio-like choral fugue. In his later operas, all but one of which (*Der Berggeist*) include substantial religious elements, he increasingly utilised styles more normally associated with sacred music. This cross-fertilization did not go unnoticed by contemporaries. One, referring to his next and most enduringly successful opera, *Jessonda*, observed:

"What, however, establishes this opera as a model of German art is its correct declamation, excellent dramatic treatment, fine balance in its use of the orchestra, and

20 Carl Maria von Weber: *Writings on Music*, trans. Martin Cooper, ed. John Warrack, Cambridge 1981, p. 193. Originally published in the *Königliche kaiserliche privilegierte Prager Zeitung*, No. 245, 1 September 1816: "Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen."

21 This passage in Spohr's autograph of *Das jüngste Gericht* can be seen at: <http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1361537517808/175/#topDocAnchor>. For the motif's use in *Faust* see Brown, *Spohr* (1984), p. 82 f, and Brown, *Spohr* (2009), S. 99 f. See also the analysis of the 'Partie des Satans' in Andreas Jacob's contribution to this publication.

22 See Wolfram Boder, *Die Kasseler Opern Louis Spohrs*, Kassel 2007, Textband, pp. 272–282.

23 Louis Spohr's *Selbstbiographie*, vol. 1, p. 169.

technical perfection; indeed the contrapuntal oratorio style is often astonishingly conducive to the dramatic expression.”²⁴

And Spohr’s pupil and friend, Moritz Hauptmann remarked in connection with Spohr’s third oratorio *Des Heilands letzte Stunden* that the church music and oratorio of the day was ‘only a modification of stage music just as the stage music of the Germans is only a modification of non-theatrical or merely instrumental music, and therefore ineffective on the stage.’²⁵

Zemire und Azor was composed during the two years Spohr spent as director of the opera in Frankfurt. His experience there and as orchestra director at the Theater an der Wien in Vienna from 1813–15 had given him his first extended experience of working in a theatre since his early days as a violinist in Braunschweig, and it undoubtedly stimulated his thinking about the future of German opera, encouraging him to strike out boldly and innovatively in his *Jessonda*, composed between April and December 1822. He articulated his intentions in a challenging ‘Aufruf an deutscher Komponisten’ (Appeal to German Composers) contributed to the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1823, shortly before the premiere of the new opera. The article, in addition to laying out the vision for German opera that Spohr believed he had embodied in *Jessonda*, made clear his conviction that (notwithstanding Beethoven’s example) success in opera was the surest means of establishing a composer’s reputation. He asserted:

“Neither in the church nor in the concert hall does the composer have such a mass of resources for creating effects at his disposal. Many composers who did not have the talent to create something substantial for church and concert already knew how to use these resources, even without inventiveness of their own, to achieve great results. The charm, the scenic display, the contribution of almost all arts: these all support him. If in addition he has real talent, he is here offered an unparalleled opportunity to portray almost all human passions; and what renown, what appreciation when he succeeds with an opera! He may produce the most splendid things for the church and the concert hall, yet will only be known to a small portion of the public; but should he succeed in the theatre his name would be on everyone’s lips. Therefore arise you German composers! Let us act; the time has come where our efforts can be crowned with success.”²⁶

24 *Neue Berliner Musikzeitung* 13 (1859), p. 346: “Was aber diese Oper als Muster deutscher Kunst hinstellt, ist die richtige Deklamation, treffliche dramatische Behandlung, richtiges Mass in der Orchesterverwendung und reiner Satz, ja, der gebundene Oratorienstyl ist dem dramatischen Ausdruck oft überraschend förderlich.”

25 Moritz Hauptmann, *Letters of a Leipzig Cantor*, trans. and arranged by A. D. Coleridge, London 1892, vol. I, p. 170.

26 *AmZ* 25 (1823), col. 461: “Weder in der Kirche, noch im Concertsaale bietet sich dem Komponisten eine solche Masse materieller Effektmittel dar. Schon mancher Theaterkomponist, dessen Talent nicht zureichte, etwas gehaltvolles für Kirche und Concert zu schaffen, wusste durch geschickte Benutzung jener Effektmittel, auch ohne eigene Erfindung, grosse

For the time being therefore, opera remained the primary focus of Spohr's ambition, and in *Jessonda* and *Der Berggeist* (1824), he made a number of important breaks from his earlier stage works. In both these operas he abandoned spoken dialogue in favour of continuous music; this enabled him to move smoothly from one scene to another without the inevitable separation of musical numbers that was entailed by the use of dialogue, which had hitherto been almost universal in German opera. Many of the numbers in *Jessonda* are linked in this way. There are still a few solo numbers with endings that might have encouraged the audience to applaud, although even in those cases the musical structure is clearly conceived to allow for continuous performance. Some numbers are cast in unconventional forms that strengthen a sense of unpredictability and therefore of continuity. *Jessonda*'s first-act aria 'Die ihr Fühlende betrübet' (No. 7), for example is preceded by a recitative for Jessonda and Amazili, accompanied only by strings; this leads into a recitative for Jessonda alone, accompanied by woodwind, horns, and strings, which begins in e minor (6/8) and contains short passages resembling *secco* recitative with string accompaniment, alternating with *arioso* sections in 6/8, in which the wind instruments participate. This flows seamlessly into a rapid *Agitato* in G minor (*alla breve* [cut C], 118 bars), which, reversing the usual procedure for a *cantabile-cabaletta* aria, leads into a concluding *Larghetto* in A flat major (3/4, 33 bars); the quiet ending of this section is followed without a break by a short passage of recitative for Jessonda and Amazili, with offstage female chorus, and this in turn leads directly into the *Finale* of Act I. In Act II there is a succession of arias and duets for the principal characters, two of which (numbers 12 and 14) end with the kinds of cadences that might invite applause, though here too Spohr clearly envisaged no interruption to the dramatic action. In numbers 17 to 20 he created an extended, musically continuous scene complex encompassing an *Aria* for Nadori, a duet for Nadori and Amazili and an *aria* for Amazili, which leads uninterruptedly into the Act II *Finale*. The construction of Act III allows no breaks, for even at the scene change from the Portuguese camp to the interior of the town (nos. 25–6), the music continues without a break by means of a sustained note from the first horn.

In *Der Berggeist* Spohr went even further with the creation of scene com-

Wirkung hervorzubringen. Der Reiz der scenischen Darstellung, das Zusammenwirken fast aller Künste, alles unterstützt ihn. Hat er nun überdiess wirkliches Talent, so bietet sich ihm hier wie nirgends Gelegenheit zum Ausmalen fast aller menschlicher Leidenschaften dar; und welcher Ruhm, welche Anerkennung, wenn es ihm mit einer Oper geglückt ist! Er liefere das Herrlichste für die Kirche und den Concertsaal, und er wird doch nur von einem kleinen Theile des Publikums gekannt seyn; glückt es ihm aber im Theater, so tönt sein Name bald von Aller Lippen. Daher auf! ihr Deutschen Komponisten, lasst uns thätig seyn; es ist der Zeitpunkt da, wo auch unser Bemühen, durch günstigen Erfolg gekrönt werden kann".

plexes, and increasingly blurred the distinction between formal musical numbers and connecting narrative by using a fuller orchestra for the recitative sections and giving the vocal lines a more arioso quality. His intention to create greater dramatic continuity was made explicit by the abandonment of numbers in favour of scenes; the first act is divided into seven, the second into eight, and the third into seven scenes, which flow into one another without distinct breaks in the music. He did not employ the term *Finale* for the concluding scenes of the acts, since the whole of each act functioned like a large-scale *Finale*. Also, in the quest for dramatic truthfulness, he persuaded his librettist, Georg Döring, to dispense with the convention of rhyming verse. A reviewer of the Kassel premiere considered this a benefit: 'because rhyme often induces highly unmusical longueurs, thus making the expression of feelings and situations unclear and confused'.²⁷

These procedures were also reflected in his oratorio *Die letzten Dinge*, begun in October 1825 and finished the following February. Spohr's decision to compose an oratorio at that stage, however, did not arise directly from a pre-determined plan to extend the range of his musical activity, but from the offer of an oratorio text from Friedrich Rochlitz, which appears quickly to have kindled Spohr's enthusiasm. He seems to have realised immediately that this proposition answered both the needs of his musical instincts and his ambitions for the furtherance of his reputation. Rochlitz initially outlined his idea in a letter of 2 July, in which he assured Spohr that he was

"absolutely and definitely the first to whom I have mentioned this whole thing: you will certainly be the last, even if you do not undertake it; for although I know several who would quickly jump at the chance and who could set all possible voices and instruments into motion, I know no one, apart from you, who could effectively enter into the idea so sympathetically and bring to its execution everything that is necessary."²⁸

Rochlitz's suggestions for the musical treatment of the oratorio seem almost a reflection of Spohr's own inclinations; he mentioned that it should be

27 *AmZ* 27 (1825), col. 253: "weil der Reim oft höchst unmusikalische Längen veranlasst, hierdurch den Ausdruck der Gefühle und der Situationen unklar macht und verwirrt".

28 Ernst Rychnowsky, "Louis Spohr und Friedrich Rochlitz. Ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen", in *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 5 (1903/1904), pp. 253–313, p. 265: "Sie sind durchaus und zuverlässig der Erste, dem ich von der ganzen Sache sage: Sie werden wohl auch, selbst wenn Sie es nicht übernehmen, der Letzte seyn; denn, wiewohl ich Mehrere kenne, die schnell zur Hand seyn und alle erreichbaren Kehlen und Instrumente in Bewegung setzen würden, so kenne ich, außer Ihnen, doch Keinen, der wirklich in die Idee eingehen könnte, oder könnte er's, dazu geneigt seyn und ihrer Ausführung alles das darbringen möchte, was dazu nöthig ist".

“in the most elevated church style, which is to say essentially in that of our ancestors, up to and including Handel, but at the same time using the technical and expressive means that have been so very much expanded and perfected since that time.”²⁹

He also expressed his view that the text did not require arias or difficult solos, but only accompanied recitative, short ensembles and especially choruses.

It seems possible that Spohr and Rochlitz had already engaged in general discussions about the proper nature of sacred music during one of Spohr's visits to Leipzig in the previous four or five years, for Alexander Malibran's biography of his master relates that Spohr's experience of music in the royal chapel in Dresden in 1821 had profoundly affected him, reporting:

“He was strongly enthralled by the imposing grandeur of the ritual; for here he found singing and ceremonial on the same magnificent and majestic level. The memory of this impressed itself so deeply on his imagination that it contributed greatly thereafter to giving his sacred compositions their truly religious stamp.”³⁰

This influence had first been manifest in his remarkable Mass op. 54 for five soloists and five-part unaccompanied double chorus of 1821, and also in the opening funeral scene of *Jessonda* the following year; and it was to recur in later operas as well as oratorios. Another feature that is prominent in *Die letzten Dinge* is the extensive use of purely orchestral music. Once again drawing upon the evidence of Spohr's operatic practice, Rochlitz reminded the composer that he could compensate for the relative shortness of the text by including substantial sections for orchestra alone, commenting:

“You will easily see that I have left you scope for the most perfect orchestral music – which after all is the finest achievement of our music – to stand on its own (thus allowing the depiction of those innermost feelings that are beyond words) which has never been the case before in vocal music; and you, who along with Beethoven are without doubt the greatest master of this genre, will assuredly produce the most excellent effects with it.”³¹

29 *Ibid.*: “Im höchsten Kirchenstyl geschrieben werden müßte, d. h. Im Wesentlichen in dem, der Vorfahren, bis auf und mit Händel, doch allerdings mit Benutzung der seitdem so sehr vermehrten und vervollkommeneten Kunst- und Ausdrucksmittel”.

30 Alexander Malibran, *Louis Spohr*, Frankfurt a. M. 1860, pp. 134–135: “Er wurde lebhaft ergriffen von der imposanten Größe des Cultes; denn hier fand er Gesang und Ceremoniell auf gleicher Höhe nebeneinander, was Pracht und Majestät anlangt. Die Erinnerung daran prägt sich seinem Geiste so tief ein, daß sie in der Folge mächtig dazu beitrug, seinen heiligen Compositionen ihren echt religiösen Stempel aufzudrücken”.

31 Rychnowsky, “Spohr und Rochlitz”, p. 266. Letter of 18 July 1825: “Übrigens werden Sie leicht bemerken, daß ich dem, was doch eigentlich den Gipfel unserer Musik ausmacht – der vollendetsten Orchestermusik – Raum und Gelegenheit gegeben habe, so (auch für Ausmahlung der innigsten, den Worten nicht mehr zugänglichen Gefühle) selbständig aufzutreten, wie das in Gesangswerken noch nirgends geschehen ist; und Sie, mit Beethoven,

In a letter to his close friend Wilhelm Speyer dated 3 August 1825, Spohr enclosed Rochlitz's outline of his ideas for the oratorio and provided a list of his reasons for accepting the text:

- 1) In order to give my operas time to become more widely known, I ought not to write a new one straight away; also I would tire and repeat myself if I continued with the same kind of composition.
- 2) I would probably have lost Rochlitz's really excellent text if I had not immediately undertaken to set it to music.
- 3) I have the inclination and, I believe, the talent to write in the style outlined in the [enclosed] letter.
- 4) Finally, now, when there are so many vocal societies and festivals, it is also the right time to come forward with a work of this kind.³²

In *Die letzten Dinge*, despite the lack of named characters in Rochlitz's text, which most obviously differentiates this oratorio from opera as well as from *Das jüngste Gericht*, Spohr can clearly be seen to pursue the paths he was developing in *Der Berggeist*. As in that opera he did not divide the score into numbers (although numbers were added in later editions). The sections flow into one another with almost no 'closed' endings, creating continuity of action and 'narrative' through musical means; as in the operas, modulation and chromatic harmony were used in a highly distinctive manner to illustrate expressive nuances in the text, and repetition of musical material was employed to unify the work. Furthermore, as in *Der Berggeist*, the libretto lacked rhyming verse, since Rochlitz took it directly from the Bible rather than paraphrasing it as a poetic text.

A connection between *Die letzten Dinge* and Spohr's recent operas was clearly perceived by a writer in the *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* who commented:

"The overall impression was powerfully gripping, deeply moving, the most soulful tenderness and yet true German power. These are merely words for the wholly unin-

doch ganz gewiss der größte Meister dieser Gattung, werden zuverlässig die herrlichsten Wirkungen hervorbringen".

32 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, München 1925, p. 91:

"1) Um meinen Opern Zeit zu lassen zu weiterer Verbreitung, darf ich nicht sogleich wieder eine neue schreiben; auch würde ich mich erschöpfen und wiederholen, wollte ich immer bei demselben Genre von Komposition verweilen.

2) Das Rochlitzche sehr vorzügliche Gedicht würde ich, wenn ich mich nicht gleich bereit, es zu komponieren, erklärt hätte, wahrscheinlich verloren haben

3) habe ich Neigung, und wie ich glaube auch Talent, in dem in den Briefen näher bezeichneten Stile zu schreiben.

4) Endlich ist jetzt, wo so viele Gesangsvereine und Musikfeste existieren, auch die rechte Zeit, mit einem solchen Werke hervorzutreten".

initiated. But those who properly understand Spohr's earlier works, *Jessonda* and *Der Berggeist*, will already grasp what an abundance of melody and harmony, what vocality of treatment, what emotional seriousness, and finally what beauty of rich orchestration he has at his disposal for a subject such as this.³³

There is no doubt about the effect that the oratorio, so different from all other works in the genre at that time, made on its first audiences. The English musician Edward Holmes, writing in *The Atlas* in 1829, before the oratorio had been performed in England, obliquely acknowledged its kinship with Spohr's dramatic music in recommending it to his compatriots with the comment:

"We doubt whether [...] any composer now living possesses the same knowledge of the secret affinities between matters of the external world and the invisible world of music or whether any can find utterance for human passion in music than Spohr."³⁴

When *Die letzten Dinge* was given at the Norwich Festival of 1830 (as *The Last Judgment*), it was hailed as 'one of the greatest musical productions of the age' and, once again with a reference to its dramatic qualities, was described as embodying 'every passion, sentiment, and feeling, that the power of music is capable of expressing'.³⁵

In some respects *Der Berggeist* and *Die letzten Dinge* marked Spohr's furthest excursion in the direction of continuous music drama until his last opera *Die Kreutzfahrer* in 1845. For reasons that are not entirely clear, his next two operas and oratorios show a retrenchment towards more conventional forms. In the operas he reverted to spoken dialogue, rhyming verse, and more distinctly defined numbers with *Pietro von Abano* in 1827 and *Der Alchymist* in 1829–30, although he continued to weave the individual numbers into scene complexes. The inclusion of a bishop in the cast of *Pietro von Abano* and a clerical inquisitor in *Der Alchymist* may have been Spohr's primary reason for employing dialogue rather than continuous music, since a clergyman singing on stage would offend the sensibilities of the time, especially in Catholic regions. Whether, had he continued to focus on opera during the 1830s, he would have again taken up the musical-dramatic path he had pursued during the first half of the 1820s remains uncertain. As it was, external circumstances intervened with the political upheavals of 1830–32 and the temporary closure of the Kassel opera. Already by

33 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1826), p. 223: "Der Totaleindruck war mächtig ergreifend, tiefberührend, die seelenvollste Zartheit und doch eine wahrhaft deutsche Kraft. Wohl sind dies nur Worte für den völlig ungeweihten. Aber wer Spohrs früheren Werke, wer *Jessonda* und den *Berggeist* recht versteht, wird schon eher begreifen, welche Fülle von Melodie und Harmonie, welch Sangbarkeit der Behandlung, welcher gefühlvolle Ernst, endlich welche Schönheit der reichen Instrumentation bei einem Gegenstande, wie dieser, ihm zu Gebote stand".

34 *The Atlas* 4 (1829), p. 749.

35 *The Harmonicon* 8 (1830), p. 466.

the second half of the 1820s, the optimistic hopes of the first half of the decade, that a flourishing school of German opera might at last be established as a counterweight to Italian and French opera, seemed to have withered. *Der Berggeist*, after a *success d'estime* in Leipzig, had failed to hold the stage alongside *Jessonda*, and neither *Pietro von Abano* nor *Der Alchymist* entered the operatic repertoire outside Kassel.

Among the activities that occupied Spohr's attention during the theatre crisis were the composition of his first programme symphony *Die Weihe der Töne* ('The Consecration of Sound'), of three Psalms for four-part double chorus, and a performance of Bach's *Matthäuspassion*, first rehearsed in 1832 and finally performed in April 1833. In July of the same year, while passing through Leipzig, Spohr was offered a new oratorio text by Rochlitz, which he had originally published in 1806 under the title *Das Ende des Gerechten*. A setting by Johann Gottfried Schicht in 1806 had gained little notice outside Leipzig. Various misunderstandings between composer and librettist meant that in this case Rochlitz had no input into the musical shape of the work, and this led to considerable friction when, after the composition was finished, Rochlitz tried to persuade Spohr to incorporate extensive textual revisions and to recompose the part of Jesus for a male-voice chorus rather than a soloist.³⁶ While Spohr was willing to make minor adjustments to incorporate some of Rochlitz's improvements to the text, he refused to alter the part of Jesus, citing Bach's Passion in his defence.³⁷

In a letter to Rochlitz, Spohr justified his essentially operatic treatment of the oratorio with reference to the text as 'a poem such as yours, in which the subject is very dramatically treated'.³⁸ It is not surprising therefore that the oratorio is organised in a similar way to his operas from *Jessonda* to *Der Alchymist*, with extended, musically continuous scenes involving recitatives, arias, and choruses, some with solo sections; as in *Der Berggeist* and *Die letzten Dinge* Spohr did not divide the work into numbers, although these were added in later editions. The feature that distinguishes the oratorio most sharply from the operas is the number of choruses, although *Pietro von Abano*, with eight comes close. The choral sections in *Des Heilands letzte Stunden*, as the oratorio was re-titled before publication, are not, however, treated in the manner of a Greek chorus, commenting on the action; as in the operas they are participants in the drama throughout, either as disciples, Mary's female companions, or priests and people. Unlike Mendelssohn in *St Paul*, Spohr did not follow Bach's example by including chorales.

36 For further detail see *Selected Works of Louis Spohr*, vol. 5: *Des Heilands letzte Stunden*, with introduction by Clive Brown, New York 1987.

37 Rychnowsky, "Spohr und Rochlitz", p. 289 letter of 24 January 1835.

38 *Ibid.*: "einem Gedicht wie das Ihrige, dessen Inhalt ganz dramatisch gehalten ist".

Contrapuntal writing, of course, plays a larger part in *Des Heilands letzte Stunden* than it does in the operas, but it does not dominate the work. In the overture, an extended, brooding fugue, Andante Grave with the time signature 2 (2/1), is overlaid three times by a motif in 3/2 that later appears towards the end of the oratorio. None of the choruses, however, is exclusively fugal. Passages of imitative counterpoint are integrated into three of the choruses 'Der du mit Allgewahl't', 'Schmach! Schmach! Schmach!', 'Wir drücken dir die Augen zu' and the female-voice Terzetto 'Jesus, himmlische Liebe', but the treatment in general is more freely contrapuntal than strictly fugal, and neither the concluding chorus of Part I, nor the final chorus of the oratorio, which like that of *Pietro von Abano* brings the work to a close over the body of the principal protagonist, contains a formal fugue. Spohr clearly drew musical inspiration from Bach at a number of points in the work.³⁹ His contrapuntal treatment of the final chorus has clear affinities with the concluding chorus of Bach's Passion, though it is not based on a chorale melody and has no thematic similarities. Sometimes he alludes to baroque practices and styles, as in Judas's aria 'Weh! Judas', with its running bass, or in the first Chor der Priester und des Volkes 'Arzt der Allen half' in Part II, with its Handelian figurations in the orchestra. At no point, however, is Spohr's personal musical style subordinated to these influences and there are many points of comparison with his operatic writing, not least in his manner of matching his music to the emotional connotations of the words. Zelter's comment to Goethe about Spohr's *Faust*, after he had heard it in Berlin in 1829, might just as well apply to *Des Heilands letzte Stunden*:

"Now as to the composer, who is clearly recognisable more as a tonal artist than as a musician or melodist, everything is carried out most artistically and, astonishingly enough, in the most minute detail, in order to overreach, to outbid the most alert ear. The finest Brabant laces are rough work in comparison. A copy of the libretto is almost indispensable to the performance, for the expression of the words in respect of high and low, light and dark, tense and lax, and so on, is worked out with hair's-breadth precision like the honeycomb in a beehive."⁴⁰

In *Des Heilands letzte Stunden*, however, the employment of thematic repetition as a means of making musical connections between characters, ideas, or dramatic circumstances plays a much less prominent part than in *Faust* and Spohr's

³⁹ See Brown, *Spohr* (1984), p. 228ff, and Brown, *Spohr* (2009), p. 271 ff.

⁴⁰ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1792 bis 1832*, ed. by Friedrich Wilhelm Riemer, Berlin 1833–1834, vol. 5, p. 322: "Nun zur Arbeit des Komponisten der sich freilich mehr als Ton-Künstler denn als Musikus und Melodiste erkennen läßt. Alles ist mit größter Künstlichkeit, zum Erstaunen ins Kleinste geführt um das wachsamste Ohr zu überlisten zu überbieten. Die feinsten brabantischen Blonden sind grobe Arbeit dagegen. Das Buch ist kaum bei der Vorstellung zu entbehren weil der Wortausdruck nach hoch und tief, hell und dunkel, fest und lose u.s.w. haarscharf, wie ein Bienenstock gearbeitet ist."

later operas; here it is evident only with regard to the reappearance of the thrice repeated theme in 3/2 that occurs in the overture, the signification of which is only revealed when it reappears just before the final chorus with the text: 'Er war der Christ, der Sohn des Hochgelobten' (He was the Christ, the son of the Almighty).

Perhaps not surprisingly, Spohr's quasi-operatic treatment of the passion story was found offensive by some religious groups, especially in England, where *Die letzten Dinge* had been, and remained so successful. Henry John Gauntlett complained:

"The 'Passione' of Spohr is a dramatic representation, or rather misrepresentation of the apprehension trial, crucifixion, death, and burial of the Saviour. To such as consider the Messiah merely in the light of a benevolent regenerator of the morals of the degraded and captive Hebrews – a second Socrates, we presume the text of the poet may not prove unpalatable; and the language assigned to the male and female 'friends of Jesus,' may appear natural and proper. But we are inclined to believe the crucifixion of the God-Man (to use a quaint and expressive term of the olden divines) is far too solemn and awful a subject to be brought close to our senses in the fashion of a dramatic representation."⁴¹

With his final oratorio *Der Fall Babylons* (1839–1840), Spohr tackled a biblical story that was less likely to raise objections on account of its subject matter. Its text, provided by his English friend Edward Taylor, was clearly modelled on those of Handel's Old Testament oratorios, and just as in Handel's *Saul*, *Belshazzar*, or *Samson*, or some nineteenth-century operas, such as Mehul's *Joseph* or Poissl's *Athalia*, it presented the composer with the libretto of a sacred drama. It is hardly surprising, therefore, that he again adopted an essentially operatic approach. The three opposed groups of Jews, Persians and Babylonians are each given their distinct musical characteristics, the music of the Jews is generally coloured by strings and mellow wind instruments, while the Persian army is symbolized by brighter-toned orchestration including the use of piccolo and side drum. Both these characteristics are employed in the overture together with thematic material that recurs in the body of the oratorio. In the music for the Babylonians, who first appear at the beginning of Part II, Spohr uses compound metres and dance-like figurations to suggest the effete nature of the Babylonian court, contrasting this with the squarer and more angular rhythms of the priests of Bel. The appearance of the writing on the wall is depicted by the unusual combination of piccolo and solo violin. After Daniel's interpretation of the message, Spohr again evokes operatic convention, with an effect similar to 'off stage' music: the familiar march of the Persian army is heard in the distance while two of Belshazzar's soldiers come in one after the other and announce in

41 *The Musical World* 2 (1836), p. 195.

arioso that the Persians have diverted the river and entered the city; after this announcement the march bursts out at full volume with the male-voice chorus of Persian soldiers. Alongside such obvious repetition of thematic material, there is a more subtle reference in Daniel's 'Vision', No. 29, 'Welche Bilder schaut mein Blick!' ('Boundless visions, glories bright'), in which the rippling accompaniment figuration, played by solo violin and cello bears a loose resemblance to the motif depicting the writing on the wall in No. 23; the connection is made explicit only at the end, after Daniel has extolled the almighty power of God, when violin and cello follow his final words with an exact reference to the writing on the wall motif.

As in previous operas and oratorios, Spohr builds scene complexes in *Der Fall Babels*, with continuous music connecting the constituent numbers. Thus the overture leads into the first chorus, which is based on the material of the overture's Andante introduction, and Nos. 1 to 4 continue with no musical separation.⁴² A break occurs between this first scene on the 'banks of the Euphrates near Babylon' (An den Ufern des Euphrates bei Babylon) and the scene in 'The Persian Camp' (Im persischen Lager) that runs from Nos. 5 to 7, after which the orchestra links into the third scene of Part I, Nos. 8–10, which begins in 'A House in Babylon' (Haus in Babylon) with 'A Jewish Mother, watching her sleeping child' (Eine Jüdin an der Wiege ihres Kindes). The fourth scene again takes place in the Persian camp with a repetition of the martial music from the overture, and the final scene of Part I, among the Jews in Babylon, is again connected with what precedes by a typical Spohrish passage of modulation: beginning in cellos and basses alone, the root of the tonic chord of D major, with which the previous scene ended, rises by a semitone to E flat; after two more beats this is treated as the bass note of a diminished 7th chord that resolves to the dominant 7th of A flat major, and then proceeds to a dominant 7th of D flat with the A flat changing to an expressive B double flat before finally establishing A flat major for the entry of the chorus.

Spohr's employment of operatic procedures in *Der Fall Babels* does not appear to have provoked objections in the German press, but it seems clear that there were still some, especially in England, who regarded Spohr's musical style and treatment of the text as too theatrical for 'sacred music'. Henry Chorley, no lover of Spohr's music in general, referred in 1845 to 'his oratorio-like operas, or his operatic oratorios'.⁴³ Two years earlier when *The Fall of Babylon* was performed for the first time in England, he had based his objections to it on its theatricality:

⁴² Spohr's reversion to numbers in this work probably reflects the numbering in Taylor's original libretto.

⁴³ *The Athenaeum* 18 (1845), p. 696.

“The subject is one of dramatic effect, rather than of spiritual elevation [...] The dignity essential to sacred composition has been lost sight of by Dr. Spohr. His Persians move in measures which recall the tinsel symbols of a stage pageant; his daughters of Zion suggest the timbrels and the dances of the Pagan *ballet*, in every note of their upspringing hope and cheerfulness. The stupendous vision of the handwriting on the wall has elicited nothing beyond such *blue-fire* music as befits the cloister scene in ‘Robert le Diable,’ but which is painfully startling when employed in illustration of holy writ. In short, for German music the work is more secular than (for Italian) the graver parts of Rossini’s ‘Mosè,’ or the most mundane passages of his ‘Stabat,’ against which the idolaters of Spohr have railed by the hour.”⁴⁴

In the rest of the article Chorley went on to identify other features that he regarded as essentially operatic, comparing the duet No. 10, ‘Judah, still the chosen nation’ (Juda, deines Vaters Liebe), with the duet ‘O lovely maiden stay’ (Ha! meine Mißgestalt), No. 11 from Spohr’s *Zemire und Azor*, and No. 16, ‘No longer shall Judah’s Children wander’ (Nicht länger wird die Herde Judas irren), with the ‘Tyrolienne’ from Rossini’s *Guillaume Tell*.

The ellipsis in the above quotation from his review contains a digression contrasting Spohr’s theatrical style with the truly sacred character and ‘spiritual elevation’ of Handel’s oratorio music. Complaints of this kind about the inappropriate character of Spohr’s setting, however, called forth a robust rebuttal a couple of weeks later from James W. Davison, whose intense admiration for Spohr at that time was demonstrated by his description of him as ‘the great Spohr – the immortal while still living’.⁴⁵ Showing greater perspicacity than most of his contemporaries, Davison pointed out that the notion of Handel’s music as a model for the true oratorio style did not derive merely from its capability for ‘awakening ideas of the sublime’, but also from the fact that ‘we have, for more than a century, been accustomed to its association with them’, adding that ‘Handel’s style, under all circumstances, for oratorios, for operas, for instrumental music was one and the same’.⁴⁶ Thus, Davison did not deny the similarities between Spohr’s operas and oratorios, he merely rejected the notion that this should be regarded as detrimental, for he argued that oratorios were sacred drama, not liturgical music, and that Spohr’s style was in no sense irreverent or inappropriate.

In the period of thirteen years that separated the composition of Spohr’s last two operas *Der Alchymist* (1829/30) and *Die Kreuzfahrer* (1843/44), therefore, his urge for dramatic expression found an outlet in oratorio, as well as in other vocal works, and Lieder, which he wrote in greater numbers during that period. All these works demonstrate the sensitivity with which he employed his dis-

⁴⁴ *The Athenaeum* 16 (1843), p. 653.

⁴⁵ *The Musical World* 18 (1843), p. 253.

⁴⁶ *The Musical World* 18 (1843), p. 246.

tinctive palette of melodic, rhythmic, and harmonic colours in responding to the meaning and underlying emotional connotations of the text. Also, since the conventions of oratorio excluded spoken dialogue, he reverted in *Des Heilands letzte Stunden* and *Der Fall Babylons* to the path he had pursued in *Jessonda* and *Der Berggeist*, utilising the formal and stylistic techniques he had developed to integrate the narrative as seamlessly as possible into the flow of the musical drama. Spohr's later operas and oratorios reveal many similarities of treatment: he generally eschewed conventional aria types in favour of shorter, less formal solos, and blurred traditional divisions between recitative, arioso, aria, and ensemble; he employed the same kinds of extended scene complexes; he utilised musical reminiscence and motif for dramatic effect; and in both genres his expressive word setting and dramatic use of the orchestra are indistinguishable. All these features represent a continuation and development of the practices he was to employ for the last time, with great refinement, in *Die Kreuzfahrer*.

Komposition und Aufführung. *Louis Spohr's Selbstbiographie (1860/61)*

Die Literaturwissenschaft hat auf die Autobiographie eines Komponisten einen etwas anderen Blick als die Musikwissenschaft oder auch die Geschichtswissenschaft. Musikwissenschaftlerinnen oder Historiker lesen einen autobiographischen Text in erster Linie, weil sie etwas über das Leben des Autobiographen bzw. der Autobiographin erfahren und die Persönlichkeit kennenlernen wollen. Die Literaturwissenschaftlerin interessiert sich für die Form der Autobiographie als solche, die Entwicklung der Gattung, ihre Grenzen und Möglichkeiten.¹ Es geht der literaturwissenschaftlichen Autobiographieforschung also nicht so sehr um die Person, den Autor, die Autobiographin, sondern um den Text als literarische Form und als Medium der Selbstkonstruktion. In der Literaturwissenschaft geht man davon aus, dass die Form eines Texts nicht lediglich einen Inhalt wiedergibt, sondern dass der Inhalt wesentlich durch die Form geprägt ist. D. h.: in literaturwissenschaftlicher Perspektive bildet sich in einer Selbstbiographie eine historische Person nicht einfach ab, sondern der Blick richtet sich darauf, dass der Text mit seinen sprachlich-rhetorischen Mitteln ein autobiographisches Ich überhaupt erst hervorbringt und modelliert. Man darf den Louis Spohr im Text nicht mit dem historischen Louis Spohr gleichsetzen, allerdings kann man auch nicht behaupten, dass der Text-Spohr mit dem historischen Spohr nichts zu tun hat, denn letzterer hat ja schließlich den ersteren geschaffen. Der Text-Spohr ist gewissermaßen das Selbstbild des historischen Spohr und somit Teil seiner Lebensrealität. Und gerade dieses komplexe Wechselverhältnis, das heute auch unter dem Stichwort ‚Autofiktion‘² diskutiert

1 Über die Unterschiede literaturwissenschaftlicher und geschichtswissenschaftlicher Autobiographieforschung vgl. Volker Depkat, „Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Geschichtswissenschaft“, in: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 23/2 (2010), S. 170 – 187; Martina Wagner-Egelhaaf, „Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft“, in: *BIOS* 23/2 (2010), S. 188 – 200.

2 Vgl. Claudia Gronemann, „‘Autofiktion’ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky“, in: *Poetica* 31