

Inhalt

Vorwort 7

Maria Grazia Sità Improvisation and the Rhetoric of Beginning 15

Lutz Felbick Der Compositor extemporaneus Beethoven als »Enkelschüler« Johann Sebastian Bachs 34

Giorgio Sanguinetti A Partimento in Classical Sonata Form by Giacomo Tritto 57

Michael Lehner »Und nun sehe man, was hieraus gemacht werden kann«. Carl Czernys Anleitung zum Fantasieren als implizite Harmonie- und Formenlehre 69

Leonardo Miucci Completing the Score. Beethoven and the Viennese Piano Concerto Tradition 98

Martin Skamletz Joseph Preindls Klavierfantasien als Echo von Opern- und Oratorienaufführungen in Wien um 1800 116

Martin Skamletz »Classisches Clavierspiel«. Joseph Lipavsky und das Rondeau-Fantaisie 137

Sonja Wagenbichler Showdown am Klavier. Zur Kultur pianistischer Wettstreite im Wien des 18. und 19. Jahrhunderts 164

Stephan Zirwes Formale Dispositionen in den komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens 175

Nathalie Meidhof Variation, »Harmoniekenntniss« und Improvisation. Beethovens fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia« für Klavier in D-Dur (WoO 79) 192

Namen-, Werk- und Ortsregister 202

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 208

This type of free improvisation also featured in the programs of piano recitals in the 19th century, and the practice was particularly appreciated in Paris. The typical program offered by Liszt in his concerts given in the 1840s (even in mixed programs where pieces for solo piano appeared alongside works for orchestra or small ensemble) included a final part dedicated to free improvisation; the reviews also give details of how the audience suggested themes for the improvisation. In one concert given by Liszt in Frankfurt, we learn that “[u]ne urne avait été placée à la porte pour recevoir les thèmes [sic] proposés et parmi lesquels on a choisi.”⁴

From the wealth of information provided by Valerie Woodring Goertzen regarding the concerts of Clara Wieck Schumann, we gather that Clara preferred to prepare the audience for the programmed pieces with improvised preludes and interludes (which we will deal with below), but on some occasions, such as the concert she gave in Paris on 9 April 1832, she ended the first half of the recital with an improvisation on a given theme.⁵ The typical moment for free improvisation was therefore at the end of the first or the second part of the recital.

2.1 Improvisation as the starting point for instrumental study While there is no doubt that a good “professional” improviser must possess a well-rounded knowledge of musical culture, it is interesting to note that the practice of preluding is often encouraged right from the start in learning an instrument. By “prelude” we generally mean an improvised prelude: the verb “to prelude” is almost synonymous with “to improvise” (in French and German too, *précluder* and *präludieren* signify not only “to play a prelude” but also simply “to improvise”). Those playing a written prelude are expected to perform it as if it were improvised.

Instrumental treatises therefore contain examples of very simple and very short preludes (which are sometimes used as technical exercises); here we will not go into a detailed description of these pieces since an ample bibliography already exists on this question, covering not only keyboard instruments but also various others.⁶ It is likely,

⁴ Revue et Gazette Musicale de Paris 7 (23 August 1840), p. 437. See also Andrea Estero: L’improvvisazione pianistica a Parigi intorno al 1830. Permanenze e innovazioni, in: *Sull’improvvisazione*, ed. by Claudio Toscani, Lucca 1998 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio “G. Verdi” di Milano), pp. 87–105, here p. 94.

⁵ Valerie Woodring Goertzen: Setting the Stage. Clara Schumann’s Preludes, in: *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. by Bruno Nettl with Melinda Russell, Chicago/London 1998, pp. 237–260, here p. 240.

⁶ The many publications dealing with this topic include Betty Bang Mather and David Lasocki: *The Art of Preluding, 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*, New York 1987; Valerie Woodring Goertzen: By Way of Introduction. Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists, in: *Journal of Musicology* 14/3 (1996), pp. 299–337; Maria Grazia Sità: *Suonare prima di suonare. La prassi*

Lutz Felbick

**Der Compositor extemporaneus Beethoven
als »Enkelschüler« Johann Sebastian Bachs**

1. Heinrich von Kleist: Vom Wert des Extemporierens bei der freien Rede Heinrich von Kleist schwärmt in einem 1805 verfassten Aufsatz mit dem Titel *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden für das Extemporieren bei der freien Rede*. Die »Erregung des Gemüts«, die der Redner im Dialog mit seinem Publikum erleben könne, beflügele ihn, ungeahnte Gedanken zu formulieren. Ein solches Reden sei lautes Denken:

»Wenn Du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rathe ich Dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der Dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob Du ihn darum befragen solltest, nein! Vielmehr sollst Du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe Dich zwar große Augen machen und mir antworten, man habe Dir in früheren Jahren den Rath gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die Du bereits verstehst. Damals aber sprachst Du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, Andere, – ich will, daß Du aus der verständigen Absicht sprechest: Dich zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut neben einander bestehen. Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodirt und sagt: l'idee vient en parlant.«¹

Die Gedanken können also beim Reden entstehen. Man wird ergänzen wollen, die Gedanken kämen auch beim Schreiben, beim Musizieren oder in sonstigen Situationen. Aber ist diese Ergänzung gewinnbringend für die Erfahrung, die Kleist mitteilen will? Er betont in seinem kurzen Aufsatz, man könne Reden und Schreiben in psychologischer Hinsicht nicht gleichsetzen. In der dialogisch verstandenen extemporierten Rede spüre der Vortragende die mehr oder weniger große Zuhörennergie seines Publikums. Es läge »ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht, und ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganz andere Hälfte desselben.«²

¹ Heinrich von Kleist: Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Nord und Süd 4 (1878), S. 3–7, hier S. 3. Ursprünglich war wohl geplant, diesen Beitrag entweder in der Zeitschrift Phöbus oder im Morgenblatt für gebildete Stände zu veröffentlichen. Schließlich kam es postum zu einem von Adolf Wilbrandt eingeleiteten Abdruck in der von Paul Lindau herausgegebenen Zeitschrift Nord und Süd. Vgl. Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Siegfried Streller, Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz und Rudolf Loch, Berlin/Weimar 1978, Bd. 3, S. 722 f.

² Ebd., S. 4.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is also in common time (C). The notation consists of various note heads and stems, some with horizontal lines indicating pitch or duration. The music appears to be a chorale setting.

NOTENBEISPIEL 1 Ausschnitt aus der Choralbearbeitung zu dem Choral Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, verfasst vom Bach-Schüler Johann Christian Kittel. Diese ist als improvisatorische Vorübung im Sinne der Fux'schen Relationen 1:6 zu verstehen.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in common time (C), the middle staff is in common time (C), and the bottom staff is in common time (C). The notation includes various note heads and stems, with a vertical bar line separating the first and second measures. The music is from Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein, BWV 617.

NOTENBEISPIEL 2 Ausschnitt aus der Choralbearbeitung zu dem Choral Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, ebenfalls basierend auf den oben dargestellten Fux'schen Relationen (Johann Sebastian Bach: Orgelbüchlein, BWV 617)

fünften Gattung.⁵⁰ Es ist angesichts des dargestellten Kontextes höchst unwahrscheinlich, dass der Unterricht primär mittels dieser Aufzeichnungen und notenschriftlicher Übungen stattfand. Ein improvisatorischer Umgang ist als pädagogische Methode eher anzunehmen.

2.3 Allmählicher Bedeutungswandel der Begriffe Komposition und Improvisation In zahlreichen Quellen wird die Nähe oder Gleichsetzung des Improvisations- und Komposi-

⁵⁰ Vgl. Online-Text zur Abschrift Beethovens: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46 f. www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=ha:wm375&seite=1 (12. Februar 2018).

Rondo Terms	Formal Functions	Tonal Region
refrain 1 (A)	exposition of main theme	I
couplet 1 (B)	exposition of subordinate-theme complex	V
refrain 2 (A)	first return of main theme	I
couplet 2 (C)	development of interior theme	various or IV, VI, minore
refrain 3 (A)	recapitulation of main theme	I
couplet 3 (B)	recapitulation of subordinate-theme complex	I
refrain 4 (A)	coda (including final return of main theme)	I

FIGURE 2 Outline of a standard sonata-rondo form

(from William Caplin: Classical Form, p. 235)

The first departure concerns the tonal vagrancy of the refrains (compare figure 2 with figure 3, a formal outline of Lezione 20). The only refrains in the main key are the first and the last: the others are in different keys (in D major, III: refrain 2) or modulate in keys other than the home key (refrain 3, from iv to VI; refrain 4/1, from v to III).

Rondo	Refrain 1 (A)	Couplet 1 (B)	Refrain 2 (A)	Couplet 2 (C)	Refrain 3 (A)	Couplet 3 (1)	Couplet 3 (2)	Refrain 4 (1)	Refrain 4 (2)
bars	1–14	15–34	35–48	49–67	68–74	75–85	86–98	99–112	113–130
keys	i	III	III	III ↑ iv	iv ↑ VI	VI ↑ v	v	v ↑ III	i
cadences	V HC	I comp. cad.	V HC	V HC	no cadence	V comp. cad	V HC	I comp. cad	I comp. cad
	MT	ST	MT first return	interior theme	MT	ST	seq.	MT	MT
Sonata	exposition				development or interior theme	recapitulation			coda

FIGURE 3 Lezione 20, formal outline

The other departure is that couplet 3 and refrain 4 are both divided in two tonally distinct parts: in the case of couplet 3, the two parts are separated by the most texturally salient cadence in the piece (bars 82–85). The fact that the return of the main theme in the home key occurs only at the very end of the piece, with the second part of refrain 4, also raises doubt about labelling this section as a coda – that is, something that is not structurally essential.

Refrain 1 (bars 1–14) The main theme consists of a four-bar presentation made with a two-bar basic idea followed by a statement-response repetition i – iv – V – i. The presentation is followed by a five-bar sequential Fortspinnung based on a *moto del basso* of the kind “rising by step and falling by third” and closed by five bars of “standing on the dominant” closed by a half cadence on V of the home key. The transition is thus fused together with the main theme, as often happens with sonata-rondo.¹⁷

¹⁷ Caplin: Classical Form, p. 237.

Czerny geht in diesen Beispielen bis an die Grenzen der Tonalitätsvorstellung seiner Zeit und spricht von »kühne[n], fremdartige[n] Modulationen«, die in solchen Vorspielen »recht gut an ihrem Platz« seien.²⁷ Er warnt gleichwohl, dass sie nur bei »gründliche[r] Harmonie-Kenntniss« zu bewältigen seien, welche er voraussetzt. Die vorgestellten Beispiele lassen sich als ein verkapptes Modulations- und Ausweichungskompendium verstehen – insbesondere jener avancierten chromatisch-enharmonischen Möglichkeiten, wie sie etwa in der Musik Schuberts und Beethovens der 20er-Jahre zu finden sind.

In Exempel 13 demonstriert er die modulatorische Flexibilität des verminderten Septakkordes, indem eine neapolitanisch angereicherte Kadenz in a-Moll auf dis, der doppeldominantischen Bassstufe $\sharp\text{④}^7$, als Fermate zum Stehen kommt und dann als doppeldominantische Bassstufe ⑥ nach fis-Moll umgedeutet wird (Notenbeispiel 3a). Die enharmonische Verwechslung des c ins his und damit die Verwandlung des klangidentischen Akkordes von der Sept- in die Quintsextposition stellt Czerny dabei allerdings nicht in Noten dar.

Weitere chromatisch-enharmonische Beispiele wie Exempel 14 (chromatische Verbindung eines Des-Dur-Quartsextakkord hin zu einem D-Dur-Sextakkord bei verminderter Terzfolge im Bass in Takt 2f.), Exempel 16 (chromatische Fauxbourdon-Rückungen) oder die längeren Exempla 18 und 19 mit ihren Varianten und mediantischen Tonbeziehungen wären hier ebenfalls anzuführen.

Exempel 15 (Notenbeispiel 3b) führt den neapolitanischen Sextakkord als Modulationsmittel im B-Dur-Kontext des Beginns ein. Der als chromatische Rückung in Takt 3 erreichte Ces-Dur Sextakkord wird dabei mittels der Oktavregelprogressionen $\text{⑤}_6\text{-}\text{④}^{2-}\text{③}^6$ temporär tonikalisiert (Czerny notiert enharmonisch H-Dur in Takt 5), um in Takt 5 mediantisch in eine angedeutete g-Moll Kadenz zu leiten und dann schließlich in Es-Dur zu kadenzieren.²⁸

Erst im letzten Beispiel (Notenbeispiel 3c) des Kapitels erläutert Czerny rudimentär das Prinzip der Umdeutungsmodulation und insbesondere der enharmonischen Verwechslung. Allerdings wird dies nicht in Worten ausgeführt, bis auf die kurze Bemerkung, dass sich »die enharmonischen Accorde zu mannigfaltigen Schlusswendungen« »vorzüglich eignen«.²⁹ Stattdessen findet sich ein Notenbeispiel mit zwei alternativen Fortgängen, die im Text markiert sind. Zum einen wird bei der Markierung (A.) ein verminderter Septakkord aus seinem C-Dur-/a-Moll-Kontext enharmonisch umgedeu-

²⁷ Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren, S. 9.

²⁸ Der Dominantseptakkord D \sharp in Takt 5 wird dabei zunächst unweigerlich als übermäßiger Quintsextakkord gehört, da die Spreizung der Außenstimmen das Modell Sexte → übermäßige Sexte → Oktave nahelegt. Czerny zeigt hier bereits die modulatorische Beweglichkeit des übermäßigen Quintsextakkordes, die er erst im letzten Beispiel 20 erläuternd ausführt.

²⁹ Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren, S. 13.

Andante.

z : B :
Ex: 4a.
Dol: Legato.

Hier ist die Figur im 2ten Takt die passendste zu dem angedeuteten Zweck, indem sie sich auf mehrere Arten umkehren und imitiren lässt;

wie z.B. hier:

NOTENBEISPIEL 8 Motivische Verdichtung in Czernys op. 200, S. 42

von zumeist acht Takten improvisatorisch, aber doch in kohärentem Zusammenhang zu bilden:

Dem gesamten Verlauf liegt im Grunde eine Abfolge erlernter Muster, Bassverläufe und Sequenzen zu Grunde. Anhand des Beginns des Allegro con brio soll dies exemplarisch gezeigt sein, Notenbeispiel 9 zeigt den Fortgang nach dem Hauptthema in c-Moll (Notenbeispiel 7): Es wird zunächst wiederholt (Segment b) und dabei in eine stabile Kadenz geführt, sodass sich insgesamt abermals eine periodische Formulierung des Themas ergibt. Die Bassfolge übernimmt den T-D/D-T-Chiasmus des Anfangs, um über die skalare Bassfolge ① - b7 - ⑥ - b6 - ⑤ mit zwischendominantischem Sekundakkord auf der 7. Bassstufe in die Kadenz zu gelangen. Die folgende Achtelrepetition gibt einen Takt lang die Gelegenheit, eine neue Entwicklung anzugehen, gewissermaßen durchzuatmen. Es folgt abermals ein periodischer Satz (Segment c), der über eines der häufigsten Muster in die parallele Durtonart Es-Dur moduliert: die grundständig harmonisierte Bassfolge c - b - es (c - Bb7 - Es) wird durch den zusätzlichen Basston ces und den darauf erklingenden übermäßigen Sextakkord erweitert.⁵⁶ Es folgt ein Fauxbourdon-Gang aufwärts (①⁵⁻⁶ - ②⁷⁻⁶ - ③⁷⁻⁶ - ④⁷⁻⁶ - ⑤ - ⑥^{aug6} - ⑤) mit stereotyper Harmonisierung (Segment d), jetzt in der Zieltonart Es-Dur. Die erreichte Dominante könnte nun in das

⁵⁶ Diese chromatische Erweiterung des aufsteigenden Romanesca-Sequenzmodells, sowohl isoliert als auch im sequenzierten Zusammenhang, findet sich im frühen 19. Jahrhundert häufig. Bei Schubert mehrfach, indem der zusätzliche Halbtontschritt durch Liegenlassen der Oberstimmen als übermäßiger Durchgangsakkord erklingt, etwa in der Ouvertüre zu Die Zauberharfe D 644, Takt 17 ff.

conservation and evolution, tendencies which converge in the improvisational elements in his piano concertos.

This historical moment of change, which parallels the development of the cadenza as described above by Hummel, was explicated by another key figure in the piano world, Carl Czerny, who writes in 1839:

“In den neueren Compositionen werden die Zeichen des Vortrags von den Autoren meistens so ausführlich angewendet, dass der Spieler im Allgemeinen selten über den Willen des Compositeurs in Zweifel sein kann.

Aber selbst da gibt es Fälle, wo vieles der Willkür des Spielers überlassen bleibt, und in älteren Clavier-Werken, (z.B: von Mozart, Clementi, etc.) wo jene Zeichen äusserst sparsam sich angezeigt finden, hängt der Vortrag meistens von dem Geschmack und der Einsicht des Vortragenden ab. Daher ist der Vortrag dieser Werke in dieser Rücksicht weit schwerer.”⁸

This paper aims to trace the influence of this evolving musical world on the language of Beethoven’s piano concertos through an examination of improvised embellishments and cadenzas. Besides ornamentation and cadenzas, additional improvisatory practices, such as dynamics and pedalling, also required the performer to draw upon their own musical knowledge and creativity to fill in notational gaps where the composer left no explicit instructions. Although the present analysis will not address these practices due to space constraints, it is interesting to note how they reflect the evolution of musical notation. This contribution will investigate some of the circumstances in which the performer was called upon to improvise in order to realize the composer’s intentions and complete the score, taking Beethoven’s piano concertos as case studies into the changing performing practices described by Hummel and Czerny. Furthermore, it will also examine the reliability of so-called “Urtext” editions, ultimately illustrating that using these texts without considering the notational and performance practices coeval to the music can lead to historically- and aesthetically incorrect interpretations.⁹

Compositional process and improvised embellishments The piano concerto in Beethoven’s era remained connected to that of Mozart’s time in its ideological approach and the practical circumstances surrounding it. For both these generations of musicians, the concerto was mainly “a personal vehicle for the composer-virtuos’s performances, a means for displaying new musical ideas of which a central feature was his own distinctive

⁸ Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Dritter Teil: Von dem Vortrage, Wien 1839, p. 4 (“tes Kapitel. Nähere Bestimmungen über die Anwendung des Forte, Piano, etc.”).

⁹ On this topic see Christopher Hogwood: Urtext, que me veux-tu?, in: *Early Music* 41/1 (2013), pp. 123–127.

Die Geschichte des sich in dieser Zeit sprunghaft entwickelnden Wiener Verlagswesens ist komplex und kann hier nur gestreift werden: Bei der Teilung der Firma Artaria & Comp. 1798 gründet der aus Bellinzona stammende Teilhaber Tranquillo Mollo gemeinsam mit wechselnden Partnern die Firma Mollo & Comp., um sich nach weiteren Rochaden 1804 unter dem Firmennamen Tranquillo Mollo (ohne Comp.) selbstständig zu machen. Andere Werke von Joseph Preindl sind davor, daneben und danach noch in anderen Verlagen erschienen, aber zu Mollo & Comp. scheint eine besondere Beziehung bestanden zu haben – so drückt dieser Verlag zwischen 1798 und 1804 einerseits eine gesamtausgabehaft anmutende Serie von Mess-, Gradual- und Offertoriumskompositionen als lückenlose Folge op. 7 bis op. 18, andererseits eine Reihe von Stücken für ein Tasteninstrument, die ebenfalls mit Opuszahlen versehen, also in gleicher Weise als vollwertige Werke zu betrachten sind:⁹

- *Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons* op. 20
- *Fantaisie sur quelques pièces de la création* op. 21
- *Fantaisie sur quelques pièces des deux journées* op. 22
- *Variations* op. 23

Diese vier Stücke tragen Widmungen an führende Damen des österreichischen Hochadels.¹⁰ Für op. 20 hat Rudolf Hopfner, Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien, auf einen Zusammenhang zwischen Preindls Komposition und einer besonderen Entwicklung im zeitgenössischen Wiener Instrumentenbau hingewiesen, nämlich auf ein damals im Besitz der Familie Liechtenstein befindliches Claviorganum aus der Werkstatt von Franz Xaver Christoph (gebaut zwischen 1785 und 1793): ein Tafelklavier mit integriertem Orgelwerk, auf dem Preindls Stück schon zu seiner Entstehungszeit gespielt worden sein könnte (und auf dem die Leopoldine von

⁹ Alexander Weinmann: *Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.)*, Wien 1964 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 9), S. 50.

¹⁰ *Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces des quatre saisons / composée et dediée / A Madame la Princesse / Leopoldine de Liechtenstein / par / Joseph Preindl. / Oeuvre xx. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 5; eingesehenes Exemplar: A-Wst Mc-20684. – Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces de la Creation / composée et dediée / A Madame la Princesse / Gabrielle de Lobkowitz / par / Joseph Preindl. / Oeuvre xxi. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 2; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 16562 Q 14710. – Fantaisie / pour le / Piano=Forte / sur quelques pieces des deux journées / composée et dediée / A Madame la Princesse / Elenore de Schwarzenberg / par / Joseph Preindl. / Oeuvre xxii. / A Vienne chez Mollo & Comp. [keine PN]; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS27347-qu.4°, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/ACo9203470>. – Variations / pour le / Piano=Forte / composée et dediée / A Madame la Comtesse de Trautmandorf / née Landgrave de Fürstenberg, / par / Joseph Preindl. / Oeuvre xxiii. / A Vienne chez Mollo & Comp. [innen: PN] 4; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 48649 Q 14712.*

und von sich aus auf Lipavskys Sonate *pathétique* hinweist,²¹ noch bevor ihre angesprochene ausufernde Rezension erschienen ist, deren »treffend[e] und scharfsinnig[e] Gedanken«²² noch Gerber ausdrücklich würdigt. Fast ein Jahrhundert später hingegen, als Lipavsky völlig aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden ist, bildet dieselbe Rezension wohl den Anlass für Eitners bissige Bemerkung über ihn: »In der Lpz. Ztg. wird er von Bd. 6 ab sehr oft recensiert und zwar in einer Weise, dass man glauben könnte er wäre ein Ausbund von Genie.«²³

Czerny über Lipavsky Dass Lipavsky im zeitgenössischen Wiener Musikleben durchaus eine respektierte Stellung einnimmt, geht aus Carl Czernys 1842 im Manuscript abgefassten Erinnerungen *aus meinem Leben* hervor. Er wird dort in einem Atemzug mit heute ungleich bekannteren Komponisten genannt:

»Schon in der Wiege [Czerny ist 1791 geboren] umgab mich Musik, da mein Vater damals fleißig (besonders Clementis und Mozarts, Kozeluchs etc. Werke) übte, und ihn auch viele durch Musik bekannte Landsleute, wie Wanhall, Gelinek, Lipavsky etc. besuchten. [...] Zu jener Zeit (in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts) waren in Wien als die besten Klavieristen bekannt: Wölfl, durch sein Bravourspiel ausgezeichnet; Gelinek, durch sein brillantes und elegantes Spiel, sowie durch seine Variationen allgemein beliebt; Lipavsky, ein großer Avista-Spieler und durch den Vortrag der Bachschen Fugen berühmt. [...] Obwohl ich damals [zwischen 1801 und 1804] schon oft Gelegenheit gehabt hatte, den Gelinek, Lipavsky, Wölfl und selbst Beethoven zu hören, schien mir das Spiel dieses so unscheinbaren Menschen [J. N. Hummel] eine neue Welt.«²⁴

Eine andere autobiographische Skizze Czernys, *Meine musikalischen Erinnerungen aus der Zeit meiner Kindheit und Jugend*, nennt Lipavsky unter den vorzüglichen böhmischen Musikern in Wien an vierter Stelle nach Kozeluch, Gelinek und Vanhal:

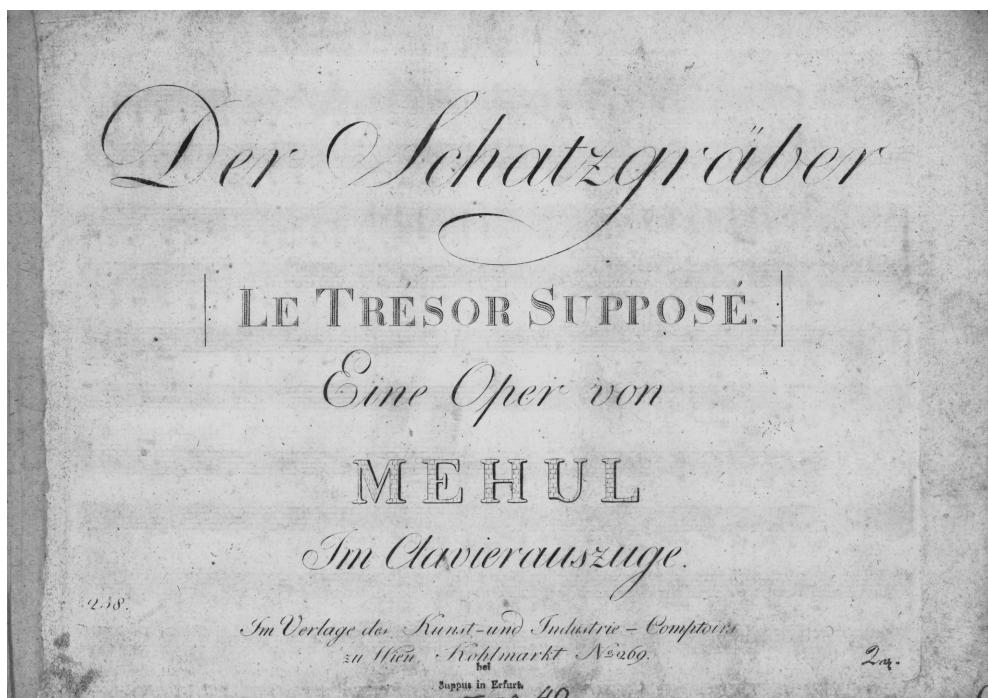
»Jos. Lipavsky. Ein wahrer Bravourspieler und trefflicher Organist, so wie auch (besonders in Fugen) ein sehr gründlich geistreicher Tonsetzer. Vorzüglich machte ihn sein bewunder[n]s würdiges Avista-Spielen berühmt, in dem ihm nichts unmöglich oder zu schwer schien. Abbé Ferdinand [...] soll eben so meisterhaft gespielt haben wie Gelinek und Lipavsky aber dabei delicater und zarter. [...] Gelinek, Lipavsky, Wanhal besuchten uns oft, theils aus Freundschaft für meinen [...] Vater, theils aber auch, weil meine Mutter, als gute Köchin, ungeachtet unsrer sehr beschränkten Umstände, doch [...] bisweilen mit böhmischen Mehlspeisen, die sie trefflich zu bereiten wußte, die Freunde bewirthete. Alle waren sehr heitere lustige Gesellen, wie auch mein Vater, und es wurde fast immer musiziert, wobei ich schon als Kind das Glück hatte, diese tüchtigen Meister oft zu hören. Bisweilen mußte ich ihnen vorspielen und es fehlte von ihnen nicht an guten Winken und Ratschlägen. Denn sie glaubten in mir viel Anlagen zu finden. [...] Mit 8 Jahren spielte ich schon ziemlich fertig alle Mozartschen Klavier-

²¹ Zeitung für die elegante Welt 5, Nr. 112 (17. September 1805), Sp. 891f.

²² Gerber: Lexikon der Tonkünstler, Bd. 3, Sp. 241.

²³ Eitner: Quellen-Lexikon, Bd. 6, S. 185.

²⁴ Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben, hg. von Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1968, S. 7, 9 und 18 (ohne Anm. d. Hg.).



The musical score shows a piano arrangement for two voices (SOPHIE and DORCHEN) and a Cembalo. The vocal parts are in soprano range, and the cembalo part provides harmonic support. The vocal line for Sophie starts with the lyrics 'Ihr Madchen ja ihr sollt es wißen Gott Amor hat den Sieg zum Lohnwener will'. The score is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts are mostly in eighth-note patterns, while the cembalo part consists of sustained chords. The piano accompaniment is in the basso continuo style, providing harmonic support. The score is numbered 'No. IV. DUETTO Aus der Oper: DER SCHATZGRAEBER (le Trésor supposé) von MEHUL.'

ABBILDUNG 2 Méhul: *Der Schatzgräber/Le trésor supposé*, Klavierauszug
Kunst- und Industrie-Comptoir (1803), Titelseite und erste Seite der in
Lipavskys Rondo verwendeten Nr. 4 (vgl. Notenbeispiel 3)

steht ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat dieser darin, daß er mit gründlich musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Composition Sätze, welche geradehin unmöglich zu executiren scheinen, mit einer Leichtigkeit und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt, und daß sein Vortrag überall so zweckmäßig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Überfüllung ist, daß man nicht bloß bewundern, sondern auch genießen kann.«¹¹

Aus diesem Wettspiel scheint keiner der beiden Pianisten als klarer Gewinner zu hervorzugehen. Die hohen technischen Fertigkeiten Wölfls stehen dem speziellen Spiel Beethovens in Nichts nach. Dennoch bringt der Wettsstreit, oder vielmehr die Berichterstattung und Erzählungen darüber, den beiden Künstlern Ruhm und damit gesteigerte Verdienstmöglichkeiten ein. Wölfl verlässt Wien kurz nach dem Wettsstreit. Konzertreisen führen ihn nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg. Die Konzerte werden zu vollen Erfolgen.

Beethoven bleibt in Wien und trifft ein Jahr später auf einen weiteren Gegner, den es zu »bezwingen« gilt. In der Villa des Grafen Fries treffen die beiden aufeinander:

»Als Steibelt mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethoven's bange, dieser möchte ihm an seinem Ruf schaden. Steibelt besuchte ihn nicht; sie fanden sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio in B-dur für Clavier, Clarinette und Violoncello (Opus. 11) zum erstenmale vortrug. Der Spieler kann sich hierhin nicht besonders zeigen. Steibelt hört [sic] es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. – Er spielte ein Quintett von eig'ner Composition, phantasirte und machte mit seinen Tremulando's, welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effect. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlten konnte) eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind: dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er mußte nun an's Clavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene, Art an's Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt auf's Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema heraus. – Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle.«¹²

Steibelt soll Beethoven nach dieser vernichtenden Niederlage, wie sie hier von Ferdinand Ries farbig geschildert wird, nie mehr getroffen haben. Zudem beeinträchtigt der Wettsstreit den Erfolg seines Aufenthaltes in Wien.¹³

¹¹ Anon.: Joseph Wölfl, in: Allgemeine Wiener Musikzeitung 3 (1843), S. 393–395, hier S. 394.

¹² Wegeler/Ries: Biographische Notizen, S. 81f.

¹³ Wenzel Johann Tomaschek: Selbstbiographie [Teil 1], in: Libussa. Jahrbuch für 1845, hg. von Paul Aloys Klar, Prag 1845, S. 349–398, hier S. 379.

Stephan Zirwes

**Formale Dispositionen in den
komponierten Fantasien zur Zeit Beethovens**

Fantasie und komponierte Fantasie »Fantasie. So nennet man das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, oder ein solches Tonstück aus dem Stegreife, bey welchem sich der Spieler weder an Form noch Haupttonart, weder an Beybehaltung eines sich gleichen Zeitmaßes, noch an Festhaltung eines bestimmten Charakters, bindet, sondern seine Ideenfolge bald in locker an einander gereihten melodischen Sätzen, bald auch nur in nach einander folgenden und auf mancherley Art zergliederten Akkorden, darstellt.

Man giebt aber auch den Namen Fantasie wirklich aufgesetzten Tonstücken, in welchen sich der Komponist weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge u. d. gl. bindet, und die daher, weil das durch Genie hervorgebrachte Ideal, durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen, nicht das Geringste von seiner ersten Lebhaftigkeit verliert, sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge enthalten, als ein nach Formen und andern nothwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeitetes Tonstück.«¹

Heinrich Christoph Kochs Ausführungen zum Begriff »Fantasie« in seinem Musikalischen Lexikon aus dem Jahr 1802 beeindrucken sowohl durch das klare Aufzeigen des mehrdimensionalen Bedeutungszusammenhangs als auch durch die vielfältige und präzise Zuordnung satztechnischer Merkmale. Dem prozesshaften Vorgang des Extempore-Spiels beziehungsweise Fantasierens wird zunächst das dadurch entstehende Ergebnis oder Produkt gegenübergestellt, die quasi improvisierte Fantasie. Ganz explizit grenzt Koch dann im zweiten Absatz davon nochmals die Fantasien ab, die als »wirklich aufgesetzte Tonstücke« entstanden sind und die man so aus heutiger Perspektive auch als komponierte Fantasien bezeichnen könnte.

Die detaillierten Betrachtungen Kochs machen auf den für das 18. Jahrhundert völlig selbstverständlichen Umstand aufmerksam, dass von einem ausgebildeten Musiker oder zumindest von einem ausgebildeten Tasteninstrumentalisten neben dem Aufführen komponierter Musik in gleichem Maße auch das aus dem Moment heraus erfindende Kreieren eigener Musik verlangt wurde. Beide Arten der Darbietung von Musik erfordern sowohl für den Ausführenden als auch für den Rezipienten einen voneinander abweichenden Zugang mit unterschiedlichen Voraussetzungen, wie Koch dies in seiner Beschreibung ebenfalls in Ansätzen thematisiert. Während der Komponist in der Ausarbeitung eines Werkes in einem Reflexionsprozess nach und nach eine finale Fassung erarbeitet und alle Parameter aufeinander abstimmen kann, reagiert der Improvisierende

¹ Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 554f.



ABBILDUNG 4 Sequenzmodell »Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt« bei Joseph Drechsler: Theoretisch-praktischer Leitfaden, S. 41f.

matisierter Version auch dem oben diskutierten Ausschnitt aus der ersten Variation von WoO 79 zugrunde – was heißt, dass der Ton vor dem Sekundschritt jeweils so erhöht ist, dass der Bass immer eine kleine Sekunde ansteigt und so als eingeschobener Leitton zum folgenden Ton angesehen werden kann.

Dass Beethoven das Thema »Rule Britannia« mit seiner Oberstimme in der ersten Variation von WoO 79 also unbeachtet lässt, um stattdessen die Phrase durchwegs mit dem Sequenzmodell zu gestalten, scheint bemerkenswert. Er zwingt ihr hier das Satzmodell geradezu auf. Satzmodelle wiederum gehören zum grundlegenden Handwerkzeug von Musikern. Sie sind Teil der »Harmoniekenntniss«, die jeder auch praktisch, das heißt improvisierend am Klavier anwenden können sollte. Die Nähe zur Improvisation ist in der Variation also an dieser Stelle direkt greifbar. Gängige Satzmodelle zu verwenden, die »Harmoniekenntniss« anzuwenden, ist Teil improvisierenden Musizierens. In diesem Stück zeigt sich dies weniger durch aufwändige melodische Figuration, wie man sie bisweilen als Variations- und Improvisationsmittel voraussetzen könnte. Hier ist es vielmehr die Art, wie mit der Harmonik umgegangen wird, die ein bisher wenig beachtetes Signum improvisierter Musik in diesen Variationen greifbar macht.

Lehrwerke und der institutionellen Tradition vgl. beispielsweise Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento*, Oxford 2012.