

Vorwort

Der Stellenwert pianistischer Improvisation ist in der heutigen professionellen Musikausbildung je nach Studiengang und Musikrichtung höchst unterschiedlich gewichtet: im Jazz ist sie Essenz und wesentliche Hauptsache, in der Kirchenmusik bis zu einem gewissen Grad notwendige Berufspraxis, in Studiengängen zu alter Musik allein durch die Generalbasspraxis unverzichtbar – in der pianistischen Ausbildung für den Repertoire-Kernbereich des 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert hingegen spielt sie so gut wie keine Rolle. Im Unterricht für das Hauptfach Klavier kommen die allermeisten Studierenden wohl gar nicht erst mit Improvisation in Kontakt. Diese Diskrepanz zwischen hochspezialisierter Notentextwiedergabe bei gleichzeitig kaum ausgeprägten Improvisationskenntnissen entspricht dabei bekanntlich nicht den historischen Gegebenheiten des Repertoires. Sie entwickelte sich vielmehr erst allmählich im Verlauf des ›langen‹ 19. Jahrhunderts im Zuge der Institutionalisierung der professionellen Musikausbildung an den Konservatorien Europas und ist erst im 20. Jahrhundert (Ausnahmen bestätigen die Regel) voll ausgeprägt.

Die Gründe dafür sind vielfältig: die zunehmende Separierung von Komposition und instrumentaler Reproduktion beziehungsweise ›Interpretation‹ (ein Begriff des 20. Jahrhunderts), das bürgerliche Verlagswesen des 19. Jahrhunderts, welches eine immense Zunahme an schriftlich fixierter Musik zur Folge hatte, eine immer umfassendere Determination der Ausführung durch die Fixierung der musikalischen Parameter im Notentext und eine mehr und mehr dominierende Repertoirekultur hatten Folgen für die Übeprozesse: Die Einstudierung aktueller, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend auch historischer Werke beanspruchte große Teile des Übepensums. Dazu kamen die (auch durch den Instrumentenbau) gewachsenen spieltechnischen Schwierigkeiten, die mancherorts zu einem von der Kunst abgekoppelten Studiengebiet anwuchsen, das sich in Spezialübungen und Etüdensammlungen niederschlug: Stellen Carl Czernys erste Veröffentlichungen »zur Geläufigkeit« der Finger in den 1830er-Jahren noch ein Novum dar, werden sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Klavierpädagogen wie Charles-Louis Hanon, Louis Köhler, Theodor Kullak und viele weitere zur Regel. Ansätze dazu beziehungsweise eine vermittelnde Position zwischen spieltechnischen Übungen einerseits und improvisatorischer Anleitung andererseits finden sich derweil beim Mozart-Schüler und Gründer einer italienischen Schule Francesco Pollini. Die letzten drei Abschnitte seiner Klavierschule von 1812 widmen sich der Kunst des Präludierens. Das Ausführen von Kadenzten und Präludien dient hier jedoch laut Pollini in erster Linie dem Erwerb technischer Fähigkeiten – »per rendere [lo scolaro] così più padrone

dello strumento«.¹ Die generische Gestalt von in improvisatorischen Übungen erlernten Lauffiguren und Akkordbrechungen ist in dieser Freiheit und Ungebundenheit prinzipiell übertragbar.

Obwohl es keine musikalische Epoche ohne Improvisation gab (und gibt) und sich zu allen Zeiten berühmte Vertreterinnen und Vertreter der flüchtigen Kunst des *ex tempore*-Spiels finden, muss das Zeitalter Beethovens wohl als das letzte gelten, in der die pianistische Improvisationspraxis eine Selbstverständlichkeit und das Stegreif-Spiel bis zu einem gewissen Grade eine für alle Tasteninstrumente notwendige Fertigkeit war. Dennoch nahmen bei aller Selbstverständlichkeit in der Praxis Künstler wie Ludwig van Beethoven selbst oder Johann Nepomuk Hummel hier eine Sonderstellung ein und erfuhren die besondere Wertschätzung und Bewunderung des Publikums, wie zahlreiche Quellen dokumentieren: im ungläubigen Staunen der Zuhörer über den Komplexionsgrad beim ›Komponieren im Moment‹ ebenso wie über den solchen Aufführungen innewohnenden ästhetischen Reiz des Außergewöhnlichen.

Hummel lässt sich dabei als Zeuge für die Charakterisierung der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als Höhe- und Wendepunkt zugleich heranziehen. Seine Ausführliche theoretisch-practische Anleitung zum Piano-Forte-Spiel erschien 1828 und beließ es – trotz des Renommées des Autors gerade auf diesem Gebiet – bei einigen kursorischen Schlussbemerkungen zum Thema Improvisation.² Erst in der zweiten Auflage baut er das Schlusskapitel ›Vom freien Phantasiren, (Extemporiren) und Präludieren‹ aus, betont jedoch gleich zu Beginn, dass eine »eigentliche Anweisung« dazu »weder gegeben, noch empfangen werden« könne.³ Hummel verbleibt dann bei einem achtseitigen persönlichen Erfahrungsbericht mit allgemeinen Empfehlungen und schließt mit einem Plädoyer für ein »öfteres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewusstsein, Aufbietung aller Kräfte, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren.« Aus dieser Empfehlung spricht eine gewisse Resignation: es habe »nie so Viele als jetzt gegeben«, »denen es [...] blos um [...] Geschicklichkeit im Praktischen« ginge, erst durch Improvisieren würde der Geist »genährt, erweitert und ausgebildet« wie es demjenigen, der auch »mit Geist immerwährend nur Noten spielt«, versagt bleiben müsse.⁴ Eine vergleichbare Entwicklung zeichnet sich in Czernys Lehrwerken ab. Ist das Fantasieren in seiner Improvisationslehre von 1829 noch unabdingbares Handwerkszeug eines jeden Pianisten, ist dieser Anspruch in seinen späteren Lehrwerken, insbe-

- 1 Den Schüler »so zum Meister des Instruments zu machen«. Francesco Pollini: *Metodo pel Clavicembalo*, Mailand 1812, S. 64.
- 2 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828.
- 3 Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung*, zweite Aufl., Wien o. J. [ca. 1830], S. 461.
- 4 Ebd. S. 468.

sondere der späteren umfangreichen Klavierschule op. 500 von 1839 bereits zurückgenommen. Die Zeiten ändern sich: Schumann sieht 1850 im Improvisieren bereits eine Gefahr; nur durch »das feste Zeichen der Schrift« bestehe die Möglichkeit, »Beherrschung der Form« zu erreichen und »die Kraft klarer Gestaltung« zu erhalten und fordert: »Schreibe also mehr, als du phantasirst.«⁵

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, diese vielfältige Improvisationskultur der Beethoven-Zeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln darzustellen. Musikhistorische Erkenntnisse, wie sie bereits in den Forschungsarbeiten Herbert Schramowskis, Peter Schleunings, Arnfried Edlers und anderer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich angelegt wurden,⁶ sollen hier in Einzelaspekten vertieft und insbesondere um Fragestellungen der *historically informed performance practice* und der historisch informierten Musiktheorie ergänzt werden. Mithilfe der Einbeziehung des Musiktheorieverständnisses der Zeit lassen sich konkrete Fragen zu improvisatorischen Strategien etwa in der Offenlegung von satztechnischen Modellen, Mustern oder formalen Anlagen eingehender behandeln und so zumindest Rückschlüsse auf die erfolgte Inklangsetzung improvisierter Musik ziehen. Folgende Leitfragen bilden dabei den Ausgangspunkt:

- Von welchen Voraussetzungen wird Improvisation um 1800 bestimmt und welchen Zwecken dient sie?
- Welche standardisierten kompositorischen Modelle liegen ihr zugrunde und innerhalb welchen Rahmens von Aufführungskonventionen bewegt sie sich?
- Inwiefern werden diese Konventionen in ihrer spontanen Kombination gedehnt oder gesprengt?
- Welche Hinweise auf Improvisation finden sich in den Quellen zu Kompositionslehre und Aufführungspraxis, welchen Stellenwert hat sie in zeitgenössischen Ausbildungskonzepten?
- In welchem Verhältnis stehen schriftlich fixierte Komposition und Improvisation?

Eine weitere Absicht dieses Bandes ist es, die Improvisationskultur um 1800 in ihren vielfältigen Ausprägungen und mit ihren gesellschaftlichen und ästhetischen Implikationen darzustellen, wovon Beethovens herausragendes *ex tempore*-Spiel letztlich nur

5 Robert Schumann: *Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 4, S. 303. Die »Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln« wurden bereits 1850 noch ohne diese Regel sowie bereits im selben Jahr als Anhang zum *Album für die Jugend* mit dieser Empfehlung gedruckt.

6 Herbert Schramowski: *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang und das Schaffen des Komponisten*, Leipzig 1968; Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviersmusik*, Göttingen 1973; Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 1–3, Laaber 1997–2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 7, Teil 1–3) bzw. als erweiterte Neuausgabe: *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, 3 Bde., Laaber 2007.

einen, wenn auch einen sehr prominenten Fall darstellt. Die Bedeutung der Improvisation für Beethovens Wirken als Pianist und Komponist ist dabei relativ gut dokumentiert und bereits im 20. Jahrhundert bei Helmut Löw sowie jüngst bei Siegbert Rampe umfassend dargestellt.⁷ In den Beiträgen von Leonardo Miucci und Nathalie Meidhof wird dieser Forschungsstand um zwei Aspekte ergänzt: hinsichtlich der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Beethoven'schen Klavierkonzerte einerseits, hinsichtlich satztechnischer Verfahren in Variationssätzen andererseits.

Die übrigen Beiträge streben an, das Blickfeld auf die Improvisationskultur der Zeit in unterschiedlichen Themenfeldern zu erweitern. Dazu gehören die Lehrwerke der Zeit, konventionelle satztechnische Muster des Improvisatorischen, die Partimento-Tradition in klassischer Formensprache, komponierte Fantasien und ihr Verhältnis zum improvisatorischen Erbe, die ästhetischen Sichtweisen auf die Stegreif-Praxis und nicht zuletzt deren Stellenwert im gesellschaftlichen Gefüge am Beispiel der Stadt Wien.

In zehn Beiträgen versuchen wir diesen Aspekten auch in ihrer gegenseitigen Verflechtung in unterschiedlichen Ausrichtungen und Blickwinkeln Rechnung zu tragen.

Die zwei eröffnenden Aufsätze kontextualisieren das Untersuchungsfeld historisch und ästhetisch, indem Entwicklungslinien ausgehend vom Improvisationsverständnis der Barockzeit bis hin zu einschneidenden Veränderungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden und indem unterschiedliche (und sich wandelnde) Verständnisse des Verhältnisses von Improvisation und Komposition thematisiert werden.

Maria Grazia Sitäs Beitrag reflektiert die besondere Stellung von Improvisation als Anfang oder Abschluss in immer unterschiedlichen Bedeutungen: als Endpunkt der pianistischen Ausbildung, am Ende eines Stückes, als letztes Bravourstück zum Vergnügen des Publikums am Ende eines Rezitals im 19. Jahrhunderts, zugleich aber auch als Startpunkt des Instrumentalstudiums und der musikalischen Ausbildung, als Präludium am Anfang, vor einem Stück oder Konzert. Dabei kommt sie auch auf den Begriff der ›Fantasie‹ zu sprechen, der selbst ein Beziehungsfeld von Erfinden und Erinnern musikalischer Gedanken einerseits und von philosophischen Konzepten von Einbildungskraft (Imagination), Erinnerungsvermögen und Kreativität andererseits aufweist.

Lutz Felbick betont die Linie von einem barocken Improvisationsverständnis, über den maßgeblichen Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs bis hin zur musikalischen Praxis des frühen 19. Jahrhunderts und zeichnet sie durch eine Auswertung unterschiedlicher

7 Helmut Aloyisus Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, Leipzig 1968; Siegbert Rampe: *Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation*, München 2015, in Teilen bereits veröffentlicht in: ders.: *Improvisation bei Beethoven*, in: *Musiktheorie* 26/2 (2011), S. 103–122; siehe auch Hans Joachim Hinrichsen: »Quasi una Fantasia«? *The Legacy of Improvisational Practice in Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas*, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, London 2018, S. 163–177.

Lehrwerke und musikalischer Skizzen nach. Er legt dabei dar, dass in der deutschen Kantorentradition ›Composition‹ ursprünglich nicht unbedingt etwas von ›Improvisation‹ Getrenntes meint, sondern eher gefasst wird in Georg Andreas Sorges Begriff des *Compositor extemporaneus*. Erst im Zuge der Aufklärung mehren sich – etwa im Umkreis des Philosophen Johann Christoph Gottsched – kritische Stimmen zur Improvisationspraxis, die sich auch in musikalischen Debatten niederschlugen. Felbick verortet Beethoven in diesem Diskurs als einen Grenzgänger zwischen zwei unterschiedlichen Kompositionsbegriffen und zwischen oraler und schriftlicher Kultur.

Giorgio Sanguinetti erweitert den Blick hin zur zeitgenössischen Musiktheorie und Kompositionspädagogik Neapels, deren Einfluss auf ganz Europa auch um 1800 noch greifbar ist, denkt man etwa an die Anleihen, die das 1795 gegründete Pariser Conservatoire an neapolitanische Lehrtraditionen macht.⁸ Anhand eines Beispiels des Opernkomponisten und einflussreichen Lehrers Giorgio Tritto zeigt er den Einfluss der Sonatenform auf das Partimentospiel im Umkreis der neapolitanischen Konservatorien beziehungsweise der napoleonischen Nachfolgeinstitution auf. Obwohl Tritto als *Leista*, als Anhänger der Lehrtradition Leonardo Leos, eine konservative Ausrichtung vertrat, lässt sich auch bei ihm die Synthese eines Sonatendenkens mit der improvisatorischen Praxis der *Partimenti* zeigen.

An ihnen lassen sich Wandel und Veränderung von Mustern, Formen und Modellen in geradezu kondensierter Form erkennen: schließlich sollen sie angehende Komponisten mit dem Grundrepertoire kompositorischer Möglichkeiten der Zeit versehen. Sie sind in ihrer pädagogischen Konzeption des jeweiligen Autors unmittelbar aus dessen kompositorischer Praxis geleitet. Außerdem zeigen *Partimenti* die untrennbare Verbindung von ausnotierter Komposition und Improvisation, da sie selbst ein solcher Hybrid sind: Auf Basis eines ausnotierten Grundrisses, der stets nach seiner improvisierenden Vervollständigung verlangt, lernt man das freie Führen von Stimmen, unterschiedliche Realisierungen von Sequenzen (*movimenti*) und Kadenzen. Gleichzeitig und implizit werden Formmodelle, typische Wendungen und Muster mitgelernt, um so gewissermaßen das Komponieren durch das Improvisieren zu erlernen, wie es Maria Grazia Sità zu Beginn ihres Beitrages treffend formuliert.

8 Vgl. dazu die Forschungsergebnisse des Forschungsprojekts »Neapolitan Canon« der Hochschule der Künste Bern unter der Leitung von Claudio Bacciagaluppi: *Music Pedagogy in Eighteenth-Century Naples. Theory, Sources and Reception*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Marilena Laterza, Bern 2019 (*Studi pergolesiani/Pergolesi Studies*, Bd. 11), darin insbesondere die Beiträge von Sean Curtice, Giulia Giovani und Nathalie Meidhof; Lydia Carlisi: *The Neapolitan School's Pedagogical Methods and Their Influence on the Founding of National Music Schools in France at the Turn of the Nineteenth Century*, in den Beiträgen zur Tagung »Enseignement de la musique et vie musicale en France et en Europe (1795–1914)«, Paris, 11.–13. Mai 2018 (Druck i. V.).

Michael Lehnerts Untersuchung eines der bekanntesten Lehrwerke zum Thema, Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (op. 200) von 1829 konzentriert sich auf dessen eigentliche Funktion als pädagogische Quelle. Czernys Dokument wird im wissenschaftlichen Diskurs meist nur als aufschlussreiche wortsprachliche Quelle zu Rate gezogen, dabei steckt der wesentliche Ansatz Czernys weniger in den kursorischen Bemerkungen als vielmehr in den zahlreichen Beispielen, darunter mehrere große Fantasien. Aus deren Analyse lassen sich satztechnische Herangehensweisen und formale Konzepte für das improvisatorische Spiel der Zeit herauslesen, so etwa eine mehrsätzliche Anlage, die sich als »double function form« begreifen lässt. So kann gezeigt werden, dass diese Form nicht erst in den neuartigen, schriftlich konzipierten Formlösungen Franz Liszts auftaucht, wie es die gängige Forschungsmeinung vertritt, sondern vielmehr einer improvisatorischen Praxis der Verbindung mehrerer Formteile zu einer mehrsätzigen Fantasie entspringt.

Leonardo Miucci zeigt in seiner Untersuchung der Aufführungs- und Publikationsgeschichte der Beethoven'schen Klavierkonzerte die untrennbare Wechselwirkung von pianistischer Praxis und kompositorischem Prozess auf. Einen Wendepunkt stellt dabei die zunehmende Bedeutung der Publikation der Werke dar, wodurch sich die kompositorische Ausarbeitung insbesondere der bislang improvisatorischen Anteile verändert. Die neue, detaillierte Notationspraxis stellt dabei nicht nur die definitive Autorität des Komponisten über das Werk sicher, sondern löst die untrennbare (und noch bei Mozart nur in Ausnahmefällen aufgehobene) Verbindung von Komponist und Performer als einer Personalunion auf und ermöglicht die Aufführung der Werke durch andere Pianistinnen und Pianisten. In diesem Kontext sind die ausnotierten Kadenz- und Eingänge Beethovens von besonderem Interesse, da sie als posthum veröffentlichte Sammlung möglicherweise weniger Beethovens persönliches Improvisieren widerspiegeln, denn vielmehr an nachfolgende Interpreten gerichtet waren.

Martin Skamletz widmet sich in seinem Beitrag den notierten Klavierfantasien Joseph Preindls und damit einem kleinen Ausschnitt jenes übergroßen Wiener Repertoires, das nur selten besprochen wird: den Fantasien über bekannte Melodien für den florierenden Markt der Dilettanten. Stücke wie Preindls *Hymne zur Vermählung Napoleons* kann man darüber hinaus – den Entstehungskontext und den Umgang mit den musikalischen Vorbildern berücksichtigend – auch als Kommentare zu politischen Ereignissen verstehen.

In einem zweiten Beitrag thematisiert Martin Skamletz das Rondo als improvisierte beziehungsweise improvisierbare Gattung. Am Beispiel mehrerer Kompositionen Joseph Lipavskys zeigt er unter Bezugnahme auf Carl Czernys Improvisationslehre unterschiedliche formale und satztechnische Gestaltungsmöglichkeiten eines »Rondeau-Fantaisie« auf. Carl Czerny selbst zählt auch diese Form, als Sonatenrondo beschrieben und

in Beispielen ausgeführt, zu den improvisatorischen Gattungen, er selbst erwähnt Lipavsky in seinen Lebenserinnerungen mehrfach und zählt ihn zu den vorzüglichsten Pianisten in Wien um 1800. An Lipavskys Kompositionen lässt sich eine weitere künstlerische und gesellschaftliche Funktion improvisierter Klaviermusik fassen: Sie bildet als eigener Rezeptionsstrang einen Spiegel der Opernkultur Wiens und zeigt in diesem Falle den Einfluss der französischen Oper in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts auf.

Sonja Wagenbichler beleuchtet die überlieferten Quellen zu Klavierwettstreiten. Mehr noch als bei anderen Gelegenheiten steht hier die vergleichende, um nicht zu sagen ›sportliche‹ Dimension des *ex tempore*-Spielens am Instrument im Vordergrund. Sie trägt neben den Berichten auch interessante Sichtweisen aus soziologischer und musikästhetischer Perspektive auf diese Veranstaltungen zusammen.

Mit den vielgestaltigen komponierten Fantasien im deutschsprachigen Raum zur Zeit Beethovens beschäftigt sich Stephan Zirwes. In seinem Überblick über die Kompositionspraxis zeigt er insbesondere die formalen Strategien von Fantasien oder *Capriccios* auf. Es wird deutlich, wie eng der Bezug zum normierten Bau von Sonatenhauptsätzen oder mehrsätzigen Sonaten ist – und dies trotz der Freiheit, die in theoretischen Quellen beständig behauptet wird.

Nathalie Meidhof zeigt in ihrer Analyse von Beethovens *Fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia«* (WoO 79), dass Variieren nicht nur bedeutet, die Melodie zu ändern oder zu reharmonisieren. Gerade auch das zeitgenössische Wissen um den Generalbass als »Harmonielehre« oder »Harmoniekennntnis« (Czerny) sowie harmonisch-kontrapunktische Satzmodelle der Zeit sind essentieller Teil dieser von Improvisation durchdrungenen Kompositionsgattung.

Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sei an dieser Stelle ausdrücklich für die finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation gedankt. Ebenso möchten wir uns bei Chris Walton für das Lektorat der englischsprachigen Beiträge bedanken. Dieser Band – dessen seitenidentische digitale Version für Nutzer dieses gedruckten Buchs online zugänglich ist⁹ – ist das Ergebnis eines mehrjährigen Projektes des Forschungsschwerpunktes Interpretation der Hochschule der Künste Bern, das aus regelmäßigen Arbeitsgesprächen, einem internationalen Symposium im Oktober 2013, verschiedenen Unterrichtsformaten, einem Workshop und mehreren Konzerten bestand.¹⁰ Die Praxis des Fantasierens eignete sich dabei als

⁹ Via www.hkb-interpretation.ch/login (Benutzername: »fantasie«; Passwort: »impro2019«).

¹⁰ Auf den jüngst erschienenen Band *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven* (hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, London/New York 2018), welcher aus der 2014 stattgefundenen Tagung der Fondazione Cini in Venedig resultierte, konnte bei Abschluss dieses Typoskripts

idealer Kristallisationspunkt für die in diesem Projekt stattgefundenene Zusammenarbeit von Musikforschung – insbesondere historisch informierter Musiktheorie – und Aufführungspraxis.

Die Frage nach möglichen Impulsen für die heutige Konzertkultur und Hochschulausbildung steht zwar nicht im Zentrum des vorliegenden Buches, war jedoch während der Projektphase in Unterrichten und Konzerten stets präsent und fand demnach auch in einigen der Beiträge ihren Niederschlag. Die Kenntnis von Improvisationslehren und Partimenti sowie das Herausarbeiten satztechnischer Modelle und formaler Strategien in improvisationsbasierten Genres würden durchaus Ansätze einer zumindest partiellen Rekonstruktion und einer Reaktivierung historischer improvisatorischer Stile für die heutige musikalische Praxis ermöglichen. Dies böte nicht nur eine erfreuliche Bereicherung einer allzu starren Konzertkultur, sondern ist für die angemessene Interpretation notierter Kompositionen der Wiener Klassik eigentlich unabdingbar. Das Zusammengehen von historischer Quellenforschung und künstlerischer Forschung im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis zieht längst Vorstellungen von einem »unveränderlichen Werk« und der selbstverständlich scheinenden Grundlage eines erschließbaren Urtexts für Klaviermusik um 1800 in Zweifel. Forschungsergebnisse wie diese stellen die dringliche Frage, ob es noch angemessen sein kann, selbst Passagen im Frühwerk Beethovens¹¹ – von Mozarts zahlreichen nur gerüstartig notierten Sätzen ganz zu schweigen – schlicht auf der Grundlage des erhaltenen Notentexts zu spielen, oder ob Interpretation im eigentlichen Wortsinn nicht bedeuten müsste, Verzierungen und improvisatorische Figuren dort anzufügen, wo sie im Notentext zum Beispiel durch Fermaten oder klar erkennbare Gerüstsätze erwartbar sind – ganz gleich ob sie dann tatsächlich im Moment erfunden oder ausgearbeitet und quasi-improvisando vorgetragen werden. Wenn es dem vorliegenden Band gelänge, Impulse für eine aktivere Rolle des Improvisierens in diesem Sinne zu geben, wäre dies allein ein großer Gewinn.

Bern, im November 2018

Michael Lehner

Nathalie Meidhof

Leonardo Miucci

leider nicht mehr eingegangen werden. Er sei allen interessierten Leserinnen und Lesern wärmstens empfohlen, da er in seiner Ausrichtung wertvolle Ergänzungen bietet, insbesondere hinsichtlich nicht-pianistischer Improvisationspraxis und zum Thema Improvisation und Form.

11 Vgl. zu Czernys allmählichem Übergang, Beethovens Werke zum unveränderlichen Werkkorpus zu erklären, den Beitrag Michael Lehnens in diesem Band, S. 73 f.

Inhalt

Vorwort	7
Maria Grazia Sità Improvisation and the Rhetoric of Beginning	15
Lutz Felbick Der Compositor <i>extemporaneus</i> 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

DAS FLÜCHTIGE WERK

Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit •

Herausgegeben von Michael Lehner, Nathalie Meidhof

und Leonardo Miucci unter redaktioneller

Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 12



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Juli 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6176> ISBN 978-3-931264-92-5