

Martin Skamletz

**Joseph Preindls Klavierfantasien als Echo von
Opern- und Oratorienaufführungen in Wien um 1800¹**

Viele Exponenten des Wiener Musiklebens der Jahre um 1800 stehen im übermächtigen Schatten von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven, die sich damals am Ende respektive am Anfang ihrer großen Karrieren befinden und mit denen sich in den seitdem verstrichenen zweihundert Jahren geradezu eigene Forschungszweige in detailliertester Weise beschäftigt haben. Dagegen gelten die allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts zum Beispiel in Hinblick auf das musikalische Theater in Wien immer noch als mehr oder weniger dunkle Übergangszeit ohne viele Höhepunkte: Die italienische Oper alten Stils liegt in den letzten Zügen, Rossini ist noch nicht auf der internationalen Bühne erschienen, die Spektakel des immer noch aktiven Emanuel Schikaneder gelten genauso wenig als würdiger Ausgangspunkt für die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts wie die damals häufig aufgeführte französisch-revolutionäre *Opéra comique*, und eine Mozartpflege im Sinne einer Repertoirebildung ist erst im Entstehen begriffen. Das Fehlen einer ortsansässigen musikalischen Zeitschrift und der Verlust von Theater-Archivmaterial stehen einer differenzierteren Bewertung dieser Zeit ebenfalls im Wege.²

Eine dieser vielen Figuren im Schatten ist Joseph Preindl (1756–1823), schon seit den 1790er-Jahren Adjunkt von Johann Georg Albrechtsberger als Kapellmeister am Stephansdom in Wien und nach Albrechtsbergers Tod 1809 dessen Nachfolger in diesem Amt.³ Seine Bekanntheit in musiktheoretisch interessierten Kreisen verdankt er der 1827 posthum unter seinem Namen veröffentlichten *Wiener-Tonschule*.⁴ Dass dieses Buch wie die ein Jahr zuvor erstmals erschienenen *Sämtlichen Schriften* Albrechtsbergers⁵ zu

¹ Dieser Text stellt die schriftliche Fassung eines Vortrages dar, der am 18. Oktober 2014 im Rahmen des 14. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH im Conservatoire de Genève gehalten wurde.

² Erst seit kurzem wird der Übergangscharakter dieser Zeit als produktiv interpretiert, siehe Klaus Pietschmann: *Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800* [Habil. Zürich 2006], Stuttgart (in Vorb.).

³ Eusebius Mandyczewski: Art. »Preindl, Joseph«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 26, Leipzig 1888, S. 549 f.; Uwe Harten: Art. »Preindl Josef«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 8, Wien 1983, S. 255.

⁴ Joseph Preindl: *Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1827].

⁵ J. G. Albrechtsbergers *sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1826].

einem guten Teil das Werk von Ignaz von Seyfried (1776–1841) ist, der schließlich mit der Herausgabe von *Beethoven's Studien* (1832)⁶ so internationale wie umstrittene Bekanntheit erlangen sollte, kann nicht Gegenstand dieser kleinen Betrachtung sein. Ebenso wenig steht hier die mit Preindls Namen verbundene, immer wieder nachgedruckte und noch von Anton Bruckner zu Studienzwecken kopierte Sammlung *Melodien von allen deutschen Kirchen-Liedern* zur Diskussion.⁷ Während Preindls Bekanntheit unter Musiktheoretikern sich erst nach seinem Tod entfaltet, dürfte er seinen Zeitgenossen vor allem als Komponist von liturgischer Musik bekannt gewesen sein, auf die dieser Beitrag allerdings erst ganz am Schluss und nur kurz zu sprechen kommen wird.

Hier soll es in erster Linie um seine Klavierfantasien aus der Zeit zwischen 1798 und 1804 und damit aus den Jahren vor seinem Amt als Domkapellmeister gehen – also um den weltlichen Preindl, einen von vielen Wiener Komponisten-Pianisten-Organisten-Improvisatoren seiner Zeit. Wie viele seiner Zeitgenossen veröffentlicht er eine ganze Reihe von Klavierwerken für Dilettanten, die auf aktuelle Ereignisse des Musiklebens Bezug nehmen, also Variationen und Fantasien über gerade im Repertoire befindliche große Werke des Opern- und Oratorienrepertoires – eine Gattung, die lange eher mit Geringschätzung betrachtet worden ist.⁸ Im Zusammenhang des vorliegenden Bandes, der das pianistische Fantasieren zur Beethoven-Zeit in umfassenderer Weise beleuchten will, ist besonders interessant, wie vielgestaltig die Werke sein können, die Preindl unter dem Titel »Fantasie« drucken lässt.

Die Wiener Opernspielpläne, Konzertkalender und Verlagsverzeichnisse liegen je für sich längst mit großer Vollständigkeit vor, wenn auch mit in dieser Reihenfolge abnehmender Akzeptanz bezüglich ihrer Zuverlässigkeit – handelt es sich bei ihrer Erstellung doch bis heute oft um wissenschaftliche Einzelinitiativen. Der vorliegende Beitrag nun unternimmt den Versuch, anhand eines eng umgrenzten und bislang kaum bearbeiteten Gegenstandes Beziehungen zwischen diesen verschiedenen Daten herzustellen und dabei nicht zuletzt einen Blick in die ihnen zugrundeliegenden musikalischen Quellen zu tun.

6 Ludwig van Beethoven's *Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, hg. von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832].

7 In verschiedenen Auflagen und Überarbeitungen erschienen – Abschrift Anton Bruckner (Fragment): A-Wn Mus.Hs.3171A/Bruckner/219, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00230799> (alle Internetadressen in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 4. September 2018).

8 Siehe das Urteil über Emanuel Aloys Förster (1748–1823) durch seinen ersten Biografen: »Wenn er überhaupt etwas veröffentlicht hat, dürften es nur Variationen, Rondos und andere Klavierstücke im Modegeschmack gewesen sein, deren Ertrag ihm zum Lebensunterhalt dienen mußte.« Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster [1913], in: Emanuel Aloys Förster: *Anleitung zum General-Bass* (1805), hg. von Daniel Hensel, Stuttgart 2012, S. 7–46, hier S. 9.

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.) selbständig 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 druckt dieser Verlag zwischen 1798 und 1804 einerseits eine gesamtausgabenhaft 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 dédiée / 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 dédiée / 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 dédiée / 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/AC09203470>. – *Variations / pour le / Piano=Forte / composée et dédiée / A Madame la Comtesse de Trautmansdorf / 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.

Liechtenstein gewidmete Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons op. 20 durch Thomas Schmögner aufgenommen worden ist – als allem Anschein nach bislang einziges Werk Preindls).¹¹

Zeitgeschichte Neben diesen großen Fantasien sind noch verstreut erschienene Gelegenheitsstücke von Preindl überliefert, deren Aufzählung sich wie eine Begleitmusik zur bewegten Geschichte der Zeit der Napoleonischen Kriege liest. Am 1. Oktober 1800, zwischen den für das österreichische Heer desaströsen Schlachten bei Marengo und bei Hohenlinden, die um die Jahreswende 1800/01 zum Waffenstillstand von Steyr und zum Frieden von Lunéville führen, wird in der Wiener Zeitung ein von Preindl vertonter Aufruf an Österreichs Söhne angekündigt;¹² im Februar 1806, nach Beendigung der ersten Besetzung Wiens durch die französischen Heere, kann man Wiens Freudenfeier am Tag der glücklichen Zurückkunft Franz II., der im November 1805 mit seinem Hof ins Exil gegangen war, und ein Friedenslied mit Clavier aus Preindls Feder kaufen.¹³ Aus der Zeit von Mollo & Comp. (das heißt vor Sommer 1804, möglicherweise ebenfalls von 1800/01) stammt auch noch ein Lied für das Corps der österreichischen Scharfschützen in Musik gesetzt von Herrn Ioseph Preindl zum Vortheil der Freywilligen gewidmet.¹⁴ Die neue Doppelfunktion von Wien als Haupt- und Residenzstadt nicht nur des alten Heiligen Römischen Reiches, sondern auch des im Sommer 1804 als Reaktion auf Napoleons Krönung zum »Kaiser der Franzosen« proklamierten »Kaiserreiches Österreich«, welcher Umstand auch die ungewöhnliche Umbenennung von Kaiser Franz II. zu Franz I. mit sich bringt, kommt im Marsch des Löblichen Bürger Corps der Römischen und Österr. Kaiserl. Haupt- und Residenzstadt Wien zum Ausdruck,¹⁵ und auch der letzte große Meilenstein im Verhältnis Napoleons zu den Habsburgern nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches 1806 und der zweiten französischen Besetzung Wiens 1809 wird von Preindl mit Musik versehen:

11 Rudolf Hopfner: [Booklet-Text], in: Thomas Schmögner. Claviorganum, Acanthus KHM-CD 20004 (2004), o. S.; vgl. auch Alfons Huber/Wolfgang Karner/Albrecht Czernin: Das Orgelklavier von Franz Xaver Christoph der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, in: Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums »Das Wiener Klavier bis 1850«, hg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 163–178.

12 Weinmann: Verlagsverzeichnis Mollo, S. 38: »Aufruf an Österreichs Söhne von J. Diwaldt, 24x (Wiener Zeitung Nr. 79, 1. 10. 1800)«.

13 Ebd., S. 55: angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 12 vom 8. Februar 1806.

14 Ebd., S. 51 bzw. ÖNB-Katalogeintrag für A-Wn MS27115-qu.4°, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203464>, späterer Nachdruck [1825]: A-Wn MS33899-qu.4°, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203465>.

15 Weinmann: Verlagsverzeichnis Mollo, S. 51.

»Hymne / zur Vermählungs-Feyer Ihrer Kaiserl. Hoheit der Erzherzogin / Louise / mit Seiner Majestät / Napoleon I. / Kaiser der Franzosen, König von Italien, Beschützer des Rheinisch. Bundes & / Verfasst von / H. J. Carl Ungar, / in Musik gesetzt von / H. Kapellmeister Preindl, / und mit Begleitung des, von H. Franz Leppich neuverfertigten / Panmelodicon, oder eines Piano-Forte, / Den 10^{ten} März 1810 gesungen. / Wien bey T. Mollo et Comp. am Hof.«¹⁶

Hier kann Preindl die Ferntrauung von Napoleon mit einer Tochter von Franz I., die die Aussöhnung der beiden Kaiserreiche (beziehungsweise eigentlich eher die erzwungene Legitimierung des französischen durch das österreichische Kaiserreich) besiegeln soll, mit der Aktivität auf einem weiteren neuartigen Musikinstrument verbinden, nämlich Franz Leppichs Panmelodicon, das einen sich drehenden »kegelförmige[n] Cylinder von Messing« zum Klingen bringt und zu dem Details in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung nachzulesen sind.¹⁷

Jede der »Majestoso« in B-Dur vorgetragenen Strophen dieser Hymne wird von einem Solo-Sopran eröffnet, dessen Partie ganz regulär nach F-Dur moduliert; der jeweils anschließende Chöreinsatz erfolgt jedoch unerwartet im Pianissimo und Unisono auf cis, das als Des[-Dur] erreicht worden ist, aber dann als cis-Moll weitergeführt wird, um – immer noch pianissimo und einstimmig – über A-Dur auf den F-Dur-Dreiklang als Dominante von B-Dur zurückzukehren. Kann man in dieser für einen festlichen Chorsatz ungewöhnlich komplexen kompositorischen Vorgangsweise eine insgeheime Desavouierung des Gesangstextes »Frankreichs hehren Thron« sehen, der in jeder Strophe an dieser Stelle vorkommt, bis er in der sechsten und letzten durch »Östreichs Kaiserthron« abgelöst wird (Notenbeispiel 1)?

Die sonst für Trompetenfanfaren typische Begleitfigur (Takt 55) erscheint durch das piano und den Einsatz in Moll auf dem ungewöhnlichen Ton cis geradezu grotesk verzerrt. Dieses Stilmittel eines Unisono mit Molleinschlag und Chromatisierung zum Ausdruck von unheimlichen oder sorgenvollen Affekten auf die Textworte »allzu bange« findet sich auch schon in einer kleinen Kantate Preindls von 1804 (Notenbeispiel 2).¹⁸

¹⁶ A-Wn MS42819-qu.4^o, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203463>.

¹⁷ J. F. Bleyer: Panmelodicon des Herrn Leppich aus Wien, in: AmZ 13 (1811), Nr. 8 (20. Februar 1811), Sp. 142–145, hier Sp. 143, sowie Sp. 151 f. (mit Abbildung auf Kupfertafel Nr. 2 [die als Nr. 1 beschriftet ist]); Doctor L. S. D. Mutzenbecher: Notizen und Berichtigungen, in: AmZ 13 (1811), Nr. 16 (17. April 1811), Sp. 278–280.

¹⁸ Cantate / im Klavier-Auszuge, / welche / den 5^{ten} November 1804 / bey Gelegenheit des Bürgermeister-Festes / des Herrn k. k. Rathes / und / Bürgermeisters von Wohlleben, nach einer vorhergegangenen zu dieser Feyerlichkeit passenden / Rede von wienerischen Kindern abgesungen wurde: / Die Worte sind / von Herrn Franz Gaheis magistratischem Secretair, / in Musick gesetzt / von Herrn Kapellmeister Preindl. / Wien / gestochen in der k. k. priv. chemischen / Druckerey. [1804]; Eingesehenes Exemplar: D-Mbs 2 Austr. 201 y#Beibd. 1, Digitalisat: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=164870331&db=100>.

44

f *pp*

50

pp *p*

Gott stellt auf Frank-reichs heh-ren Thron

57

pp *p*

Gott stellt auf Frank-reichs heh-ren Thron

NOTENBEISPIEL 1 Preindl: Hymne, Takt 44–63 (enharmonische Doppelnotation des/cis in Takt 52 original)

21

f *f*

O spre-chen wir dieß Wort nicht laut, es macht uns

26

p *sf* *p*

all-zu ban-ge, Der, dem dieß Herz

NOTENBEISPIEL 2 Preindl: Cantate, Takt 21–30

84

f *f*

NOTENBEISPIEL 3 Preindl: Hymne, Takt 84–88

Die am Schluss der Vermählungs-Hymne ganz unbegleitet nach oben ins Nichts verschwindende Oberstimme über dem abschließenden kadenzierenden Quartsextakkord (Notenbeispiel 3), deren größer werdende Notenwerte wohl auch ein Ritardando implizieren, scheint die aus Staatsraison mit Napoleon verheiratete, gerade 18-jährige kaiserliche Tochter zu begleiten, angesichts deren Situation in Wien Erinnerungen an das Schicksal Marie Antoinettes hochgekommen sein mögen. Zumindest der Zeitzeuge Joseph Karl Rosenbaum bezeichnet Erzherzogin Louise in seinem Tagebuch anlässlich ihrer Abreise nach Frankreich als »Opfer für uns«.¹⁹

Fantasie mit Sonaten- oder Kantatenelementen Preindls hier vor allem zu besprechende eigentliche »Fantasien« nun weisen eine große Vielfalt an zugrundeliegenden formalen Konzeptionen auf. Schon zwischen 1798 und 1800, also wohl vor der Publikation der angesprochenen großen Stücke, die bei Tranquillo Mollo erscheinen, veröffentlicht er in den Verlagen von Hoffmeister,²⁰ Kozeluch²¹ und Eder²² ähnliche Werke und kommt mit seiner *Fantaisie op. 5*²³ im Dezember 1800 zur Ehre einer Besprechung in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung:

»Fantaisie pour le Clav. ou Pianoforte composée et dedie (dediée) à S. A. Mad. la Princesse regnante de Fürstenberg etc. par Jos. Preindl. Oeuv. v. à Vienne chez Jos. Eder. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Diese Fantasie ist nicht unrecht, obwohl man darin nicht eben geniale Anlagen und kunstmäßige Führung suchen darf. Im Gegentheil, das Gewöhnlichere, worauf mittelmäßige Spieler von Profession beym Fantasiren zu verfallen pflegen, ist nicht gespart; auch trifft man in dem Andante S. 8, sogar einen rauschenden Sinfoniansatz mit zwey und dreißig Theilen in der rechten Hand auf den lange geneckten Quartsext-Akkord von der Schlußseptime an, und was so weiter dahin gehört. An

- 19 Joseph Karl Rosenbaum: Tagebuch 7 (1. Januar 1810–31. Dezember 1813), ÖNB Cod. Ser. n. 200, fol. 8v (13. März 1810), Arbeitstranskription von Peter Prokop: https://db.adler-wien.eu/adler_rosenbaum_list.php.
- 20 Alexander Weinmann: Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister, Wien 1964 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 8), S. 185: »PN 760 Preindl, Variat. (C) Mama mia, Cl.« [erschieden zwischen 14. Juli und 22. September 1798].
- 21 Alexander Weinmann: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784–1802. Leopold (und Anton) Kozeluch, Wien 1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 1a), S. 39: »PN ? Preindl Concerto für Clavier op. 2 [angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 24 vom 24. März 1798]«, »PN 264 Preindl Variations op. 3 [Wiener Zeitung Nr. 72 vom 8. September 1798]«.
- 22 Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann, Wien 1968 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 12), S. 10: »PN 78 Variationen op. 5 [angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 32 vom 19. April 1800]«, »PN [79] Variationen op. 6 [Wiener Zeitung Nr. 32 vom 19. April 1800]«.
- 23 FANTAISIE. / pour le / Clavecin ou Piano Forte / Compose et dedie / a / Son Altesse Madame la Princesse / regnante de Fürstenberg / née Landgrave de Fürstenberg / par / JOS. PREINDL. / Oeuv. v. / a Wienne chez Joseph Eder sur le Graben / Nr. 78. / 1 f. 30 Xr.; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 16560 Q 14707.

Härten in der Harmonie fehlt's bisweilen auch nicht. Unterdeß läßt sich dieses Musikstück, das übrigens recht artig ist und sich brillant spielen läßt, geübtern Liebhabern ganz wohl empfehlen.«²⁴

Mit dem in dieser Rezension angesprochenen »Quartsextakkord von der Schlußseptime« ist wohl der kadenzierende Quartsextakkord von G-Dur angesprochen, in welcher Tonart der auf Seite 8 des Eder-Druckes wiedergegebene Mittelteil des ansonsten in C-Dur befindlichen Andantes steht (Notenbeispiel 4: Quartsextakkord ab Takt 52 Mitte, darauf folgender Dominantseptakkord = »Schlußseptime« mit Kadenz in G-Dur in Takt 55 f.). Mit dem »Necken« (spielerischen Verzögern und Vorenthalten) des Quartsextakkordes könnte gemeint sein, dass in diesem »Sinfoniensatz«, das heißt Klavierauszug-artigen Zweiunddreißigsteltremolo zunächst auch eine Wendung nach e-Moll möglich scheint (Takt 46 ff.) und danach zwischenzeitlich (Takt 49 ff.) der G-Dur-Dreiklang durch Hinzufügung des Tones f und Wechsel mit dem C-Dur-Quartsextakkord seinerseits dominantisch wirkt.

Ein schönes Beispiel für die vom Rezensenten angesprochenen »Härten in der Harmonie« findet sich gleich auf der ersten Seite des Stückes in den chromatischen Vorhalten cis unter dem repetierten Grundton c (Notenbeispiel 5).

Von ihrem Aufbau her steht Preindls *Fantaisie* op. 5 – im Unterschied zu seinen Werken mit höherer Opuszahl – einer Sonate viel näher als der »freien« Form der *Fantaisie*, mit der diese Bezeichnung heute in der Regel verbunden wird – angesichts der fehlenden Modulation in die Tonart der V. Stufe im 1. Satz allerdings eher einer *Sonata quasi una fantasia* wie Beethovens beiden Sonaten op. 27. Der Übergang zwischen *Fantaisie* und Sonate ist bei derartigen Werken fließend.²⁵ Während zum Beispiel bei Franz Xaver Kleinheinz' (1765–1832) *Fantaisie Sonate* op. 7 (ebenfalls bei Eder erschienen, aber erst 1801) der einzige Unterschied zu einer normalen dreisätzigen Sonate darin zu liegen scheint, dass ihr Kopfsatz mit Wiederaufnahmen der langsamen Einleitung durchzogen ist (und dadurch – wie auch durch seine Tonart c-Moll – sehr stark Beethovens *Sonate* op. 13 ähnelt),²⁶ besteht Preindls *Fantaisie* op. 5 aus

- einem stellenweise *Adagio* überschriebenen ersten Teil, der sich – in C-Dur beginnend und endend – sehr frei durch die Tonarten bewegt und nacheinander f- und g-Moll, C- und B-Dur, d-, g- und f-Moll, Es- und Des-Dur sowie c-Moll berührt;

²⁴ Kurze Anzeigen, in: *AmZ* 3 (1800/01), Nr. 10 (3. Dezember 1800), Sp. 168.

²⁵ Vgl. dazu die Beiträge von Michael Lehner und Stephan Zirwes in diesem Band, S. 69–97 bzw. 175–191.

²⁶ *Fantaisie Sonate. / Pour le Piano-Forte / composée et dédiée / a Son Excellence, / Madame la Comtesse de Brunsvik Maythény / par Francois Xavier Kleinheinz. / Oeuvre 7. / Vienne chez Joseph Eder sur le Graben. / Nr. 164; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS42540-qu.4°, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09186049>. – Weinmann: Verzeichnis Eder, S. 14: angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 64 vom 12. August 1801.*

36 [Andante, S. 8] 40

44

46

51 [S. 9]

54

NOTENBEISPIEL 4 Preindl: Fantaisie op. 5, [2.] Andante,
Takt 36–56 (= S. 8f.; Reduktion von Takt 36–42: M. Sk.)

5

NOTENBEISPIEL 5 Preindl: Fantaisie op. 5, [1.] Adagio,
Takt 5–9 (Reduktion von Takt 5: M. Sk.)

- dem besprochenen *Andante* in C-Dur im 6/8-Takt, dessen erster Teil mit einer umfangreichen quintfälligen Modulation die Dominante von g-Moll erreicht und damit einen Mittelteil in G-Dur vorbereitet, dann immerhin noch zum Ansatz einer Rekapitulation seines Anfangs in der Grundtonart zurückfindet, sich aber schnell auf die Dominante von a-Moll begibt, denn es folgt abschließend
- eine Art deformiertes (Sonaten-)Rondo, das in A-Dur beginnt und eine reguläre Exposition absolviert. Sein zweiter Refrain eröffnet einen stärker modulierenden durchführungsartigen Abschnitt, auf den eine das Werk abschließende Rekapitulation in C-Dur folgt.²⁷

Bei der *Fantaisie* op. 13 wiederum (1802 im Bureau des Arts et d'Industrie erschienen, mit von Mollo abweichender Opuszählung)²⁸ scheint es sich um eine Art Klavierauszug einer fiktiven Kantate zu handeln, deren Sätze durch improvisatorische Teile vorbereitet und miteinander verbunden sind.

- *Fantasia. Adagio* c-Moll (Seite 2–4, 55 Takte) mit Schluss auf der Dominante von F-Dur
- *Aria. Andante* F-Dur (Seite 4–7, 89 Takte) mit Schluss auf der Dominante von C-Dur
- *Coro. Allegro* C-Dur (Seite 8–13, 202 Takte)

Auch hier nimmt jeder einzelne Satz, nachdem er konventionell begonnen hat, in seinem Verlauf immer mehr Fantasie-Charakter an, was sich durch das Überhandnehmen von modulierendem Passagenwerk äußert.

²⁷ In dieser Mehrsätzigkeit folgt sie gewissermaßen auch dem, was Carl Czerny als Möglichkeit für den Aufbau einer Fantasie über ein einzelnes Thema beschreibt: »Hat endlich der Spieler die Gewandtheit erlangt, jedes Thema in allen Gattungen aus dem Stegreif durchzuführen, dan[n] wird es ihm leicht seyn, mehrere Gattungen in einer und derselben Fantasie zu verbinden. Man fange z. B. mit Allegro an, durchführe es eine Zeit lang, gehe dann in ein Adagio oder Andantino über, durchflechte es mit einem fugierten Satz und mit den, in den ersten Kapiteln besprochenen modulierenden Sätzen, und ende mit einem lebhaften Rondo.« Carl Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200, Wien [1829], Viertes Kapitel. Vom Fantasieren über ein einzelnes Thema. (Erste Gattung des Fantasierens), S. 43, § 12; siehe dazu auch den anderen Beitrag des Autors in diesem Band, S. 137–163.

²⁸ *Fantaisie / pour / le Pianoforte, / composée et dediée / à Madame la Landgrave de Fürstenberg, / née Princesse de Schwarzenberg. / par / Joseph Preindl. / Oeuvre XIII. / À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. / [PN] 18. / 54 Xr.; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 44306 Q 14708. – Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: Studien zur Musikwissenschaft 22 (1955), S. 217–252, hier S. 221; angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 66 vom 18. August 1802.*

Fantasie und Variation Ein anderer Typus zeigt sich in Preindls *Fantaisie sur quelques pièces des quatre saisons* op. 20: Sie besteht schlicht aus zwei Variationszyklen über Nummern aus Joseph Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*: Hannes Lied mit Chor »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« in G-Dur (gegenüber Haydns 4/4- im 2/4-Takt) und die Arie des Simon »Schon eilet froh der Ackersmann« in C-Dur. Diese beiden Teile werden durch eine einleitende Fantasia in C-Dur vorbereitet, durch drei modulierende Takte miteinander verbunden und mit der zu einer kleinen Coda verlängerten letzten Ackersmann-Variation abgeschlossen. Die beiden Variationszyklen weisen einen ähnlichen Ablauf auf und sind in der folgenden Tabelle mit der Form von Preindls *Variations* op. 23 verglichen.

	op. 23	op. 20, Zyklus 1	op. 20, Zyklus 2
Thema	Andante C-Dur 6/8	Haydn: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, Andante G-Dur 2/4	Haydn: »Schon eilet froh der Ackersmann«, Andante C-Dur 2/4
Homogenisierung des Themas durch 16tel-Bewegung in der 1. H.	Var. 1	[Var. 1]	[Var. 1]
16tel-Bewegung l. H.	Var. 2	–	–
32stel-Bewegung r. H.	Var. 3	[Var. 2]	–
Thema in bereinigter Originalform mit 32steln in der l. H.	Var. 4	[Var. 3]	[Var. 2]
Thema im Tenor	Var. 5	–	–
Minore, ...	Var. 6: jeweils in modulierende Passagen mündende unvollständige Variationen in c-Moll, F-Dur, B-Dur und C-Dur	[Var. 4] in g-Moll beginnend und in G-Dur endend;	[Var. 3 und Coda] in c-Moll beginnend, in Es-Dur weitergeführt; dann Stretta und letztes Themenzitat in C-Dur
... übergehend in Coda		[Var. 5] Allegro G-Dur 3/8	

TABELLE Struktur der Variationszyklen in Preindls op. 23 und op. 20

Während sich in op. 20 die beiden integrierten Variationszyklen ganz ans übliche Ablaufschema halten und der Titel *Fantasie* sich wohl als *pars pro toto* dem eröffnenden improvisatorischen Teil verdankt, fallen bei op. 23 die den gewohnten Rahmen einer Variationskette klar überschreitenden Modulationen und zusätzlichen Variationsanfänge in anderen Tonarten in der Coda auf. Ein früheres Werk Preindls mit dem Titel *Variations* (op. 3, 1798)²⁹ verhält sich in dieser Hinsicht sogar noch radikaler: Hier folgt auf das kurze Thema in C-Dur und drei Standardvariationen

29 *Variations / Pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées et Dediées / A Mademoiselle la Baronne d'Eger / Chanoinesse du Chapitre Royale de Hall. / Par / Son très humble et très obeissant Serviteur / Joseph Preindl. / Oeuv. III. / A Vienne chez Kozeluch. / [PN] 264. / Prix [unleserlich]; eingesehenes Exemplar: A-Wgm VII 14041 Q 14706. – Weinmann: Verzeichnis Kozeluch, S. 39; angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 72 vom 8. September 1798.*

- eine Modulation nach a-Moll und
- eine nicht mehr als solche bezeichnete, aber faktische Variation in a-Moll, die sich über d-Moll und G-Dur auf die Dominante von C-Dur zurückbewegt.
- Ein modulierender fantasieartiger Abschnitt führt nach F-Dur (mit Vorzeichenwechsel),
- in welcher Tonart im Tempo primo eine Variation folgt,
- dann jeweils unter ähnlicher Vorbereitung (und Anpassung der Vorzeichnung) Variationen in B-Dur und Es-Dur, schließlich
- wieder in C-Dur ein Allegro und ein Allegretto, das »mit Lautenzug« gespielt werden soll.

Können in solchen Formentwürfen, die das Prinzip Fantasie in die Coda eines Variationszyklus einführen, Muster für Beethovens *Variationen* op. 34 gesehen werden, in denen jede Variation in einer anderen Tonart steht?

Fantasie als Querschnitt-Klavierauszug In der *Fantaisie sur quelques pièces de la création* op. 21 werden ausgewählte Sätze aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nicht variiert, sondern nur für Klavier gesetzt und – durch freie, fantasieartig modulierende Teile verbunden – potpourriartig aneinandergereiht; dies immer in der originalen Tonart, die ein essentielles Charakteristikum des jeweiligen Zitats darstellt. Von Haydn entlehnt sind:

- Aria Uriel »Mit Würd' und Hoheit angetan« (C-Dur)
- Aria Gabriel »Nun beut die Flur« (B-Dur)
- »Der tauende Morgen« und »Mit dir erhöht sich jede Freude« (Es-Dur) aus dem Duetto Adam/Eva »Holde Gattin«³⁰

Vieles davon ist schlichter Klavierauszug mit eingearbeiteten Singstimmen, wie auch der Vergleich mit zeitgenössischen gedruckten Klavierauszügen der *Schöpfung* zeigt. Nur punktuell gibt es zusätzliche Elemente, die als Fixierung einer gängigen Aufführungspraxis verstanden werden können, und auch dies in eher konventionellem und überschaubarem Rahmen – so zum Beispiel eine ausgeschriebene Verzierung einer Fermate (Notenbeispiel 6).

³⁰ Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, hg. von Anette Oppermann, München 2010 (Joseph Haydn Werke, Reihe XXVIII, Bd. 3 [Studienpartitur]): Nr. 10b. Aria Uriel »Mit Würd' und Hoheit angetan«, S. 244 ff.; Nr. 4b. Aria Gabriel »Nun beut die Flur«, S. 84 ff.; Nr. 13b. Duetto Eva/Adam »Holde Gattin«, S. 376 ff., ab »Der tauende Morgen« (S. 388 ff., Zitat ab S. 399) sowie ab »Mit dir erhöht sich jede Freude« (S. 394 ff., Zitat ab S. 405).

218

Eva
der Blu - men Duft! Mit dir, mit

Haydn
(Klavier-
auszug
Mollo)

Adagio Tempo Imo

Preindl
op. 21

NOTENBEISPIEL 6 Haydn: Die Schöpfung, Duett »Holde Gattin« (Nr. 13b., Takt 218 ff.);
oben im Klavierauszug Mollo (PN 120 [1799/1800], S. 120 f.),
unten in der Fassung von Preindl: Fantaisie op. 21, S. 7

Dass Preindl gerade die beiden großen und zur Entstehungszeit seiner Fantasien ganz neuen Oratorien Haydns als Gegenstand seiner Variationen und Paraphrasen wählt, hängt mit ihrer wichtigen Rolle im damaligen Wiener Musikleben zusammen.

Oratorienaufführungen Kaum aus der Taufe gehoben, werden Haydns Oratorien jeweils zum bevorzugten Vehikel von Institutionen wie der Tonkünstler-Sozietät, die in den Theaterschließzeiten zu Ostern und Weihnachten normalerweise im Burgtheater Benefizkonzerte für die Witwen und Waisen ihrer Mitglieder durchführt und dabei jeweils zwei Aufführungen eines zugkräftigen Oratoriums ansetzt. Schon in den 1790er-Jahren sind das gerne Haydns *Sieben letzte Worte*,³¹ und nach ihrer (öffentlichen) Uraufführung im März 1799 nimmt die Schöpfung eine fast unangefochtene Vormachtstellung in solchen Programmen ein, bevor sie ab dem Jahr 1801 durch die jetzt neuen Jahreszeiten ersetzt wird – zumindest bei der Tonkünstler-Sozietät: An Aufführungen der Schöpfung versuchen sich inzwischen andere Institutionen.³² Um die Jahreswende 1800/01 hinterlassen auch die eingangs angesprochenen kriegेरischen Zeitereignisse

³¹ Die Angaben in diesem Abschnitt beruhen auf Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant 1989 (Sociology of Music, Bd. 7), Appendix 1: Public Concert Calendar, S. 237–364, hier S. 295–334 (für die Jahre 1798–1805).

³² So das Orchester des Theaters in der Leopoldstadt (15. November 1800, 25. März 1801; ebd., S. 306/308), das Bürgerspital St. Marx (27. Dezember 1801, 26. Dezember 1802; ebd., S. 311/317), das Kinder-Kranken-Institut (25. März 1802; ebd., S. 312) und die Theaterarmen (5. April 1803, 24./25. Dezember 1805; ebd., S. 319/334).

ihre Spuren in den Konzertprogrammen und in der Verwendung der resultierenden Einnahmen.³³

Das Jahr 1802 bringt die totale Dominanz der beiden großen Werke Haydns bei allen Veranstaltern, 1803 hingegen scheint die Zeit reif für Neues, etwa für die temporäre Rückkehr des ehemaligen Hoftheaterkapellmeisters Ferdinando Paër aus Dresden, Beethovens Oratorium *Christus am Oelberge* und ein Gastspiel von Abbé Vogler. In den folgenden Jahren pendeln sich bei der Tonkünstler-Sozietät regelmäßige doppelte Aufführungen der *Schöpfung* zu Ostern und der *Jahreszeiten* zu Weihnachten ein. Zu Weihnachten 1805 schließlich zeigt sich die Begeisterung für den in Wien weilenden Luigi Cherubini: Während er an einem Opernauftrag für die Hoftheater arbeitet und nachdem er schon Aufführungen seiner älteren Werke an den Wiener Theatern dirigiert hat, wird er eingeladen, auch die Weihnachtskonzerte der Tonkünstler-Sozietät zu leiten.

Französische Oper in Wien Dies führt zum letzten wichtigen Einfluss auf Preindls Fantasien, der hier zu besprechen ist: Die allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts – in der äußerlich relativ ruhigen Zeit zwischen dem Frieden von Lunéville im Februar 1801 und der französischen Besetzung Wiens im Herbst 1805, deren Beginn gleichsam mit der Aufführung der ersten Fassung von Beethovens *Leonore/Fidelio* zusammenfällt – sind auf den Wiener Bühnen durch die massive Präsenz musiktheatraler Werke französischer Herkunft geprägt. Mit der Eröffnung des durch Schikaneder als Ersatz für sein Freihaus-theater auf der Wieden neu erbauten und heute noch bestehenden Theaters an der Wien im Juni 1801 setzt eine mehrere Jahre anhaltende Begeisterung für Aufführungen von französischen Opern ein, die nicht auf dieses Theater beschränkt bleibt, sondern alle Spielstätten erfasst, die über die Mittel verfügen, Aufführungen solcher Werke bewältigen zu können. Insbesondere liefert sich das Theater an der Wien mit den Hoftheatern einen regelrechten Wettbewerb um die wirkungsvollsten Produktionen dieses Repertoires von postrevolutionären Opern, die in Paris wenige Jahre vorher (vorwiegend im Théâtre de la rue Feydeau) zum ersten Mal aufgeführt und in Partitur gedruckt worden sind.

Äußerst eindrucksvoll verläuft das Wiener »Cherubini-Jahr« 1802, in dem nicht weniger als fünf Opern dieses seit Mitte der 1780er-Jahre in Paris ansässigen Florentiners gespielt werden. Das »Méhul-Jahr« 1803 steht dem kaum nach; ab 1804 lassen sich verstärkt die Auswirkungen der französischen Mode auf die Wiener Komponisten

33 So am 18., 21. und 25. Dezember 1800 Franz Xaver Süßmayrs *Der Kampf für den Frieden* für das niederösterreichische Scharfschützenkorps (ebd., S. 306f.), am 30. Januar 1801 ein gemischtes Programm für die verwundeten Soldaten (unter anderem mit zwei durch den Komponisten geleiteten Sinfonien Haydns sowie Beethovens Hornsonate op. 17, vom Komponisten und Giovanni Punto gespielt; ebd., S. 307).

beobachten, darunter etablierte Kapellmeister wie Joseph Weigl, aber auch aufstrebende Talente wie Antonio Cartellieri oder ein gewisser Ludwig van Beethoven. Den wohl auch von den Zeitgenossen als solchen wahrgenommenen Höhepunkt bildet der Opernauftrag der Hoftheaterdirektion an Cherubini, der im Winter 1805/06 in Wien seine *Faniska* schreibt (während gleichzeitig Beethoven seine *Leonore/Fidelio* ein erstes Mal überarbeitet).

Eines der erfolgreichsten Werke dieser Zeit sind Cherubinis *Les deux journées* (1800 in Paris uraufgeführt und als *Der Wasserträger* gerade in Deutschland noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch gespielt). In Wien hat das Werk am 13. August 1802 unter dem Titel *Graf Armand, oder: Die zwey unvergeßlichen Tage* am Theater an der Wien Premiere,³⁴ einen Tag später als *Die Tage der Gefahr* an den Hoftheatern.³⁵ Eine derartige direkte Konkurrenz unter den rivalisierenden Theatern stellt dabei keinen Einzelfall dar, und dass jeweils eigene Übersetzungen und musikalische Fassungen gespielt werden, versteht sich von selbst. Im Fall von *Les deux journées* setzt sich die Version der Hoftheater durch – gegenüber »nur« 23 Aufführungen am Theater an der Wien bis 1805 (insgesamt 31 bis 1818) kommen die Hoftheater schon auf deren 67 innerhalb von drei Jahren (und auf insgesamt 264 bis 1897, als das Stück definitiv vom Spielplan der damals schon im Neubau an der Ringstraße domizilierten Hofoper verschwindet).³⁶

Dieser beachtliche Theatererfolg wird begleitet von einer großen Zahl an Variationen und anderen Stücken über Themen aus der Oper, wobei sich der pianissimo gespielte E-Dur-Marsch aus dem Finale des zweiten Aktes als die beliebteste Nummer für solche Bearbeitungen erweist. Zu den Komponisten von Variationen hierüber gehört auch der junge Johann Nepomuk Hummel (op. 9, 1802), der zudem den bekanntesten Beitrag zur kompositorischen Rezeption dieses Cherubini-Marsches geleistet hat, nämlich dessen ausführliches Zitat im Finale seines Trompetenkonzertes in E-Dur, das 1803 komponiert und am Neujahrstag 1804 am kaiserlichen Hof uraufgeführt wird.³⁷

34 Aufführungsdaten des Theaters an der Wien nach Anke Sonnek: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 326–338; Anton Bauer: 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich/Leipzig/Wien 1952, S. 271.

35 Aufführungsdaten der Hoftheater nach Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776–1810, Wien 1966, S. 121; Michael Jahn: Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater, Wien 2011, S. 361–363.

36 Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten, Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974, Wien 1975, S. 432.

37 Für eine Zusammenfassung der Literatur siehe Martin Skamletz: »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekräftigte«. Cherubini, Hummel,

Joseph Preindl bewegt sich also mit seiner *Fantaisie sur quelques pièces des deux journées* op. 22 in einem auch von anderen Komponisten stark frequentierten Rahmen. Er zitiert und paraphrasiert (in der aus seinem Umgang mit der Schöpfung bekannten Art) folgende Nummern aus Cherubinis Oper:

- Nr. 9 Finale II. Akt (E-Dur, gedruckte französische Partitur³⁸ Seite 236, Takt 4 bis Seite 238, Takt 12)
- Nr. 2 Couplets Mikéli »Guide mes pas« (Es-Dur, Partitur Seite 41, Takt 3 bis Seite 43, Takt 11)
- Nr. 3 Terzett Armand/Constance/Mikéli »O mon libérateur« (C-Dur, Partitur Seite 50–77).

Von Nr. 2 erstellt er einen Klavierauszug des gesamten ersten oder zweiten der drei originalen Couplets und formt den Schluss fantasieartig modulierend um wie in den meisten seiner Werke. In Nr. 3 ist Cherubinis Satz relativ statisch und repetitiv; Preindl gestaltet daraus zuerst unter Eliminierung von Wiederholungen einen in sich geschlossenen Klavierauszug sehr nahe am Original, um einen frei modulierenden Schlusssatz auf Basis des selben Materials anzuhängen. Von der Wiederkehr der Grundtonart C-Dur auf ihrem Quartsextakkord an (Seite 10, Takt 9) bis zum Triller auf ihrer Dominante (Seite 11, Takt 7) handelt es sich gleichsam um eine in die Fantasie eingeschobene und ausgeschriebene konzertante Kadenz.³⁹

Manche der geringfügigen harmonischen Abweichungen von Preindls Auszug gegenüber Cherubinis Original können als satztechnische Korrekturen eines nach strengerer Regeln operierenden gelehrten Komponisten verstanden werden, wie das durchaus dem Selbstverständnis des Schülers, Adjunkten und designierten Nachfolgers Albrechtsbergers entsprochen haben mag (Notenbeispiel 7).

So heißt Preindl Cherubinis Umgang mit der 6. Melodiestufe *a* in der Oberstimme offenbar nur bedingt gut: Als Quartvorhalt über dem Sextakkord auf der 3. Bassstufe *e*

Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Baccigaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 40–58.

38 Erstaussage der Partitur (ohne Taktzahlen; auch als Nachdruck und online zugänglich): *Les / DEUX JOURNÉES / OPERA EN TROIS ACTES / Par le C[itoy]en Bouilly / Représente pour la première fois sur le Théâtre / de la rue Faydeau, le 26 Nivose an 8. [= 16. Januar 1800] / MIS EN MUSIQUE / Par le C.en Chérubini / DÉDIÉ – AU C.EN GOSSEC / [...] A PARIS / [...] Gaveaux [1800]*, hg. von Charles Rosen, New York/London 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf.

39 Op. 22 ist in der Österreichischen Nationalbibliothek als Digitalisat zugänglich: A-Wn MS27347-qu.4^o, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203470>.

The image displays a musical score for two systems, each featuring a vocal part and a piano accompaniment. The first system includes staves for Cherubini and Preindl. The Cherubini staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. The Preindl staff has a bass clef and a common time signature, with notes and rests. The second system includes staves for Ch. and Pr. The Ch. staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. The Pr. staff has a bass clef and a common time signature, with notes and rests. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *fp*, *sf*, *f*, and *mf*. Fingering numbers (1-5) are indicated above notes. The score is a reduction of the original work, focusing on the outer voices and the bass line.

Cherubini

Preindl

Ch.

Pr.

cresc. *fp* *cresc.*

fp *sf*

f *mf* *f*

NOTENBEISPIEL 7 Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 3 (Seite 56, Takt 4 – Seite 58, Takt 4),
im Vergleich mit Preindl: *Fantaisie op. 22* (Seite 7, Takt 5–17; gemeinsame
Takt Nummerierung, Reduktion auf die Außenstimmen
und Generalbassbezeichnung: M. Sk.)

scheint sie noch akzeptabel zu sein (Takt 3), als betonte, ausgedehnte und nicht aufgelöste Septim über dem Leitton *h* hingegen nicht (Takt 6 des Notenbeispiels). Vielleicht will Preindl auch nur die Wiederholung dieser Stelle (Takt 2 f./6 f.) vereinheitlichen; allerdings geben auch weitere kleine Eingriffe in die Bassführung Auskunft über sein handwerkliches Denken: dass er einerseits den Sextakkord auf der 3. Bassstufe lieber über den Sekundakkord der Dominante stufenweise ansteuert (Takt 8 f.), andererseits Sequenzen mit stärker ausgeprägter Bassführung in Sprüngen bevorzugt (Takt 9 ff.). Anhand solcher Beobachtungen lässt sich Eusebius Mandyczewskis Einschätzung nachvollziehen, Preindl sei ein »gründlich gebildete[r] und erfahrene[r] Künstler, [...] jedoch von Pedanterie nicht freizusprechen«. ⁴⁰

Der Umgang Preindls mit dem Marsch aus Cherubinis Nr. 9 ist am auffälligsten und zeigt gegenüber seinen anderen Bearbeitungen neue Züge. ⁴¹ Er übernimmt ihn nämlich nicht in seiner Originaltonart E-Dur, sondern in dem C-Dur, das sehr viele seiner Werke prägt. Der Grund für die Änderung der Tonart durch Preindl könnte in Cherubinis Gestaltung der Oberstimme liegen, die sich nur schwer auf das Klavier übertragen lässt: Sie geht im unvermittelt in *h*-Moll einsetzenden und die Tonart *fis*-Moll andeutenden Mittelteil des Marsches bis ins *fis* hinauf, und wenn man wie Preindl diesen Teil in hoher Lage zitieren will, lässt sich das innerhalb der zeitgenössischen Konvention, das *f*^{'''} als höchsten Ton des Klaviers zu respektieren, schlicht nicht umsetzen. Die minimal nötige Transposition um einen Halbton nach unten (also nach Es-Dur), die etwa Joseph Lipavsky (1772–1810) für seine Fuge über dasselbe Marschthema angewendet hat, ⁴² bietet sich nicht an, da auch die als nächstes Zitat geplanten Couplets Nr. 2 in dieser Tonart stehen. So verwendet Preindl also C-Dur und kann damit den Bogen zum seine Fantasie abrundenden dritten Zitat, dem Terzett Nr. 3, schließen.

Der Marsch wird während des Aktfinals mehrmals angespielt; Preindl übernimmt sein letztes Auftreten bei Cherubini, das die Pantomime der in die falsche Richtung geleiteten Häsher des verfolgten Grafen Armand untermalt, der ihnen mit Hilfe des Wasserträgers Mikéli zumindest vorläufig entkommen kann. Die seltene Tonart E-Dur, in der der Marsch steht, gehört ebenso wesentlich zu seiner »falschen« Wirkung wie seine

⁴⁰ Mandyczewski: Preindl, S. 550.

⁴¹ Nr. 9 in der französischen Partitur auf S. 209–238, darin der Marsch ab S. 224, Takt 6 u. ö. Alternativ ist in Skamletz: »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekundete«. Teil 1, S. 52, der Schluss von Nr. 9 in einem zeitgenössischen Wiener Klavierauszug abgedruckt.

⁴² Joseph Lipavsky: *Fugue sur la Marche terminant le Finale du second Acte de l'Opéra: les deux journées de Cherubini*, Op. 24, Wien [1804]; eingesehenes Exemplar: A-Wn MS3245-qu.4°/13, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09192395>. – Weinmann: Verlagsverzeichnis Kunst- und Industrie Comptoir, S. 233; angezeigt in der Wiener Zeitung Nr. 20 vom 10. März 1804.

200

Ch. Mar-chons, si - len - ce, si - len - ce.

coll'8va

pp

tr

34

Pr. f

dol[ce]

NOTENBEISPIEL 8 Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 9 (Takt 200–210, Reduktion: M. Sk.) im Vergleich mit (unten) Preindl: *Fantaisie* op. 22 (Takt 34–44)

unregelmäßige formale Gliederung (der erste Teil etwa besteht aus 7+7+5 Takten) und sein schon angedeuteter Modulationsplan; zumindest der Aspekt der ungewohnten Tonart wird durch Preindl in seiner Adaptation geopfert. Cherubinis auffällige und im Zusammenhang des ganzen Finales einmalige unisono-Führung des Beginns an dieser Stelle ersetzt Preindl durch eine Verlegung des Themas in den Tenor unter einem ausgehaltenen Triller in der Oberstimme (Takt 202 ff./36 ff.; siehe den Vergleich der korrespondierenden Passagen in Notenbeispiel 8). Er kann aber auch hier nicht anders, als noch eine zusätzliche, die Harmonie verdeutlichende Bassstimme darunterzulegen. Im weiteren Verlauf gibt ihm Cherubinis Bass dann kaum mehr Anlass zu Korrekturen.

Es mutet in diesem Zusammenhang zunächst nur wie eine Randnotiz an, dass die musikalisch äußerst aktive Kaiserin Marie Therese (1772–1807) Preindls Cherubini-Fantaisie gekannt und besessen hat: Das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Exemplar von op. 22 stammt aus der »Kaisersammlung«, die – wie von John A. Rice umfassend dokumentiert worden ist – in wesentlichen Teilen eine Sammlung der Kaiserin war.⁴³

Preindl ist auch mit seinen eingangs erwähnten geistlichen Werken umfangreich in dem Teil dieser Sammlung vertreten, der später in die Hofmusikkapelle überführt worden ist.⁴⁴ Dabei lässt sich aus den heute in der Musiksammlung der Österreichischen

⁴³ Für eine umfassende Darstellung von Marie Thereses Aktivitäten siehe John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003; zur Geschichte der Kaisersammlung: ebd., S. 13 ff. Preindls *Fantaisie* op. 22: A-Wn MS27347-qu.4^o, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203470>: »K. S. 297«. Ebenso in der Kaisersammlung Preindls *Lied für das Corps der österreichischen Scharfschützen* (A-Wn MS27115-qu.4^o, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203464>: »K. S. 272«) und sein *Klavierkonzert* op. 1 (A-Wn MS27346-2^o, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09203469>: »K. S. 281«).

⁴⁴ Kommentierte Transkription des »Kathalog[s] der Kirchenmusickalien« bei Rice: Appendix 1: Marie Therese's collection of church music, in: ders.: *Empress Marie Therese*, S. 262–278, hier

Nationalbibliothek befindlichen Materialien sogar eine Ergänzung zum nur fragmentarisch erhaltenen musikalischen Tagebuch⁴⁵ der Kaiserin vorschlagen: Im Tagebuch gibt es eine Lücke zwischen 28. April und 18. Juli 1802 und somit keinen Eintrag bezüglich des 20. Juni, aber Preindls *Missa in Es maggiore* (so ihre Bezeichnung im »Katalog der Kirchenmusickalien«) op. 8 könnte tatsächlich an diesem Sonntag am kaiserlichen Hof gesungen worden sein, denn das Material aus der Hofkapelle enthält in seinen handschriftlichen Ergänzungen zu den von Mollo gedruckten Stimmen diese Datierung.⁴⁶

In Hinblick auf die scheinbar unbedeutenden kleinen Klavierwerke, die Komponisten mit ansonsten höheren Ambitionen auf den Markt werfen, damit sie ihnen zum Lebensunterhalt dienen mögen, erweist sich der Verweis auf die Kaiserin jedoch als durchaus aussagekräftig: Zwar nicht für Preindl selbst, aber für vergleichbare Stücke anderer Komponisten ist die direkte Einflussnahme Marie Thereses im Sinne einer Dramaturgie von musikalischen Zitaten nachweisbar, die je nach Anlass bestimmte versteckte Botschaften transportieren. Es ist gerade der auch von Preindl adaptierte Marsch *Cherubinis* aus *Les deux journées*, der – durch die Kaiserin veranlasst – im Wiener Musikleben vor der ersten französischen Besetzung Ende 1805 wie eine chiffrierte Durchhalteparole eingesetzt wird und die Hoffnung zum Ausdruck bringt, die Österreich bedrohenden französischen Armeen könnten analog zur Handlung der Oper listig in die falsche Richtung umgeleitet werden.⁴⁷

S. 275 f. Im Rahmen dieser Randnotiz hier noch weitere Ergänzungen zu Rices Kommentaren: Die »various graduals and offertories in printed parts« umfassen nicht nur die Signaturen A-Wn HK.1283–1286 (S. 276, Anm. 158), sondern auch noch HK.1144–1146 und 1274–1276; HK.1886 (Anm. 159) ist eine aus den Stimmen HK.1286 hergestellte handschriftliche Partitur (Dank an Christa Traunsteiner von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek für die freundliche Verifizierung dieses Zusammenhangs).

45 Rice: Appendix 2: Marie Therese's musical diary, 1801–3, in: ders.: *Empress Marie Therese*, S. 279–309, hier S. 302 f.

46 A-Wn HK.1176, <http://data.onb.ac.at/rec/AL00560426>; vgl. Rice: Appendix 1, S. 276 (Anm. 157), sowie Weinmann: *Verlagsverzeichnis Mollo*, S. 50 (dort allerdings nur Exemplare in Linz und Dresden nachgewiesen).

47 Mehr zu diesem Zusammenhang bei Martin Skamletz: »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bezeugte«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin, in: *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*, hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz, Schliengen 2016 (*Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, Bd. 6), S. 340–362; ders.: Der Marsch aus *Les deux journées* als antinapoleonische Durchhalteparole in Kaiserin Marie Thereses Wien 1802–1805, in: *CD-Booklet Cherubini in Wien*, FraBernardo FB 1811678 (2018), o. S.

Dass Preindl die Aussage von Gesangstexten mit musikalischen Mitteln doppelbödig erscheinen lassen kann, hat die Hymne zu Napoleons Fernhochzeit von 1810 gezeigt; in diesem Sinne könnte man ganz allgemein sagen, dass die nach hergebrachtem Verständnis belanglosen Gelegenheitswerke für Dilettanten am Klavier, die angeblich unverbindliche Echos aus Oratorienaufführungen und Opernspielplänen wiedergeben, je nachdem auch Untertöne und Subtexte transportieren können, die erst aus der Betrachtung der Zeitgeschichte heraus verständlich werden. So können gerade derart konkret verstandene »Gelegenheits-Werke« eine unerwartete musikalische, gesellschaftliche und politische Relevanz entfalten.

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

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