

Martin Skamletz

»Classisches Clavierspiel«.

Joseph Lipavsky und das Rondeau-Fantaisie

Mit seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 hat Carl Czerny 1829 ein umfassendes Lehrbuch für verschiedenste Gattungen der extemporierten Klaviermusik vom Präludium über die Kadenz bis hin zu Fugen und Variationen vorgelegt, das neben zahlreichen ausgeführten eigenen Beispielen auch auf Kompositionen improvisatorischen Charakters von anderen Autoren verweist.¹ Gerade seine prägnanten verbalen Anleitungen und Kommentare bieten einen idealen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Kunst des »Fantasierens« im 19. Jahrhundert.² Während dabei vielfach »die freyeste Art des Fantasierens; nämlich ein willkürliches Aneinanderreihen eigener Ideen« in den Blick genommen und als Paradigma der pianistischen Improvisation thematisiert wird (wofür Czerny im letzten Teil seiner Abhandlung etwa Beethovens *Fantasie* op. 77 als Beispiel nennt),³ will die vorliegende Betrachtung Züge von improvisatorischer Gestaltung gerade in immer wieder gleich auftretenden Formungsprinzipien aufdecken. Hier soll also nicht der die Schemata genialisch sprengende Sonderfall als Indiz für einen improvisatorischen Ursprung eines bestimmten kompositorischen Phänomens interpretiert werden, sondern im Gegenteil ein im musikalischen Verlauf erkennbar wiederkehrendes Grundgerüst, das während des Spielens *ad hoc* mit kompositorischen Ideen gefüllt werden kann.

Zur Demonstration dieses Ansatzes wird nicht das übliche klassische Repertoire von Haydn über Mozart bis Beethoven herangezogen, sondern eine kleine Gruppe von mehrheitlich »Rondeau-Fantaisie« oder »Rondò en Fantaisie« betitelten und untereinander sehr ähnliche Züge aufweisenden Werken eines heute wenig bekannten Wiener Pianisten-Improvisatoren-Komponisten um 1800, Joseph Lipavsky (1772–1810). Der Bezug

- 1 Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien: Diabelli & Comp. [1829], VN 3270; Datierung nach der Verlagsankündigung in der *Wiener Zeitung* Nr. 98 vom 30. April 1829, S. 430; vgl. Alexander Weinmann: *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)*, Wien 1983 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 24), S. 210. Die schnelle Verknüpfung von Verlagsverzeichnis und Anzeige in der *Wiener Zeitung* zur Ermittlung eines ungefähren Erscheinungsdatums von Wiener Musikdrucken verdankt sich den Verlagsverzeichnissen von Alexander Weinmann, auch wenn dies im Folgenden nicht in jedem Fall aufgeführt ist.
- 2 Siehe im vorliegenden Band die Studien von Maria Grazia Sità (S. 15–33) und Michael Lehner (S. 69–97).
- 3 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 105.

dieser Werke aus den Jahren 1802–1806 zu Czernys erst ein Vierteljahrhundert später publiziertem Lehrbuch mag auf den ersten Blick nicht evident erscheinen: Lipavsky wird zwar in der *Systematischen Anleitung* op. 200 nicht genannt, tritt aber in Czernys nochmals einige Jahre später skizzierten Jugenderinnerungen als Musterbeispiel für einen umfassend gebildeten Pianisten, den Czerny noch persönlich kennengelernt hat, mehrmals prominent auf.

Bevor seine Rondos vor dem Hintergrund von Czernys Ausführungen detailliert besprochen werden, folgt hier zunächst ein Überblick darüber, wie sich die Darstellung der Biografie Lipavskys im Laufe der letzten zweihundert Jahre gewandelt hat, verbunden mit einer kurzen Reflexion über das ihm schon zu Lebzeiten anhängende Prädikat, er habe ein »classisches« Klavierspiel gepflegt.

Zur Biografie Lipavskys Joseph Lipavsky – dies die Schreibweise seines Namens, die in der Regel auf den Titelblättern seiner Druckveröffentlichungen erscheint⁴ – ist im zeitgenössischen Verständnis aufgrund seiner Anstellung als »Hauptcasse-Controlor« im k. k. geheimen Kammerzahlamt (als hierarchisch etwas höher gestellter, aber ihm nicht direkt vorgesetzter Kollege des Gitarristen und Komponisten Leonhard von Call)⁵ zwar kein professioneller, das heißt ausschließlich von seiner musikalischen Tätigkeit lebender Musiker, aber auch kein echter adeliger »Dilettant« (zu dieser Unterscheidung folgen unten noch weitere Dokumente und Überlegungen). Zudem stirbt er unzeitig früh, wodurch ihm ein längerfristiges Andenken zusätzlich versagt bleibt. Die heutigen Standard-Musiklexika⁶ beschränken sich auf wenige Angaben zu Biografie und Werk und beruhen – wie alle seit dem 19. Jahrhundert erschienenen lexikalischen Kurzdarstellungen – auf dem Artikel zu Lipavsky im Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für

- 4 Siehe auch das Autograph der Variationen B-Dur mit eigenhändigem Namenszug (D-B Mus.ms. autogr. Lipavsky, J. 1 M), <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001064500000000> (alle Internetseiten in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 1. Dezember 2018). Einzige dem Verfasser dieser Zeilen bekannte Ausnahme, die aber auch noch andere grammatikalische und orthografische Unzulänglichkeiten aufweist: IX. Variations Sur le Duos (die Milch ist gesünder) Pour le Clavecin ou Piano Forte Composées et dédiées A Mademoiselle Babette de Managetta et Lerchenau par Mr. Joseph Lipawsky à Vienne au Magazin de Musique dans l'Unterbreunerstrasse. Nr. 1158 [1795, ohne PN]; Exemplar: D-KA DONMUSDR 1885, <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn:urn:nbn:de:bsz:31-68712>.
- 5 »K. K. geheimes Kammerzahlamt [...]. Hauptcasse-Controlor. Herr Jos. Lipavsky, woh. in der Grünangergasse 886. Casse-Officiere. Herr Leonh. v. Call, Liquidators-Adjunct, woh. auf der Schottenbastey 141.« Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaiserthums, Wien 1807, S. 74.
- 6 Milan Pošťolka: Art. »Lipavský, Josef«, in: Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16725>; Michaela Freemanova/Albert Van der Linden: Art. »Lipavský, Josef«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 11, Sp. 181f., www.mgg-online.com/mgg/stable/47215.

Böhmen von 1815, dessen Herausgeber, der Prämonstratenser-Chorherr Gottfried Johann Dlabacz (1758–1820), mit ihm persönlich bekannt gewesen ist. Dieser Lexikonartikel mit anhängender Werkliste wird in Abbildung 1 vollständig wiedergegeben.⁷ Das einzige, was sich an Dlabacz' biografischem Kenntnisstand in den letzten zweihundert Jahren verändert hat, ist Lipavskys Sterbedatum (7. Januar 1810); ansonsten werden – fast immer unter dem Stichwort »Lipawsky« – bis heute nur immer wieder gekürzte und redigierte Versionen seines Textes abgedruckt.

Ob der in Böhmen geborene Lipavsky nach seiner Ankunft in Wien wirklich noch bei Mozart Unterricht hat, lässt sich nicht verifizieren; auf jeden Fall widmet er ihm seine Variationen op. 1, die 1791 in der *Musikalischen Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft* positiv rezensiert und auch auszugsweise abgedruckt werden.⁸ Darin variiert er wie viele seiner Zeitgenossen das Duett »Nel cor più non mi sento« aus Giovanni Paisiellos Oper *La Molinara* (die heute bekanntesten Variationen über dieses Thema sind wohl die von Beethoven WoO 70, ebenfalls in der originalen Tonart G-Dur). Nach Mozarts Tod, aber noch zu Lipavskys Lebzeiten, nennt ihn Constanze Mozart in einem Brief an den Verleger André als Besitzer von Mozart-Autographen.⁹

Die populären Lexika des 19. Jahrhunderts kondensieren die von Dlabacz tradierten Informationen sukzessive, wobei sich die Gewichtung der wiedergegebenen Ereignisse verschiebt und dadurch auch ursprünglich nicht vorhandene kausale Verknüpfungen entstehen: Die Hermannstädter Konzertreise (Abbildung 1, Sp. 206 f.) wird sehr bald ausgelassen; dadurch rückt seine Tätigkeit als Klaviermeister bei Graf Teleki im Text näher an seinen Dienst im geheimen Kammerzahlamt, und irgendwann gilt es als ausgemacht, dass Lipavskys dortige Anstellung auf des Grafen Verwendung für ihn zurückgehen müsse.¹⁰ Auch die biografischen Standardwerke des 19. Jahrhunderts von Wurzbach und

7 Gottfried Johann Dlabacz: Art. »Lipawský, Joseph«, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1815, Bd. 2, Sp. 205–209, wiedergegebenes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek Hbst/Gx 10 f-2, <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsbro810694.html>. Für eine Transkription der Biografie und eine englische Übersetzung siehe Martin Skamletz: Introduction/Einleitung, in: Joseph Lipavsky. Sonate concertante in G major for flute and fortepiano, Launton 2017, S. v f./ix f.

8 *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*, Nr. 47 vom 23. November 1791, Sp. 370 und Notenblätter S. 177–180.

9 »Tänze. was diese betrifft, so hat Hr. v. Lipawsky hier [in Wien] einige im Original.« 1299. Constanze Mozart an Johann Anton André [31. Mai 1800], in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 4 (1787–1857), Kassel 1962, S. 352–359, hier S. 356.

10 *Oesterreichische National-Encyklopädie*, hg. von Franz Gräffer und Johann Jakob Czikan, Bd. 3, Wien 1835, S. 460 f.; *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe*, hg. von Ferdinand Simon Gaßner, Stuttgart 1849, S. 547; *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hg. von Julius Schladebach und Eduard Bernsdorf, Bd. 2, Dresden 1857, S. 778; *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hg. von Hermann Mendel und August Reissmann, Berlin 1876, Bd. 6, S. 338 f.

Lindemann, Friedrich Franz, Goldschmied und Bürger in der kleinern Residenzstadt Prag. Er wird als Trauungszeuge, in der Trauungsmatrikel der Pfarrkirche zu St. Valentin in der Altstadt Prag beim Jahre 1718, den 7. November angeführt.

Lindner, Friedrich, ein sehr geschickter Kompositur von Eignis aus Schlesien gebürtig. Zuvor stand er ganze 10 Jahre in Diensten des **Georg Friedrichs**, Markgrafen zu Anspach; im Jahre 1574 ward er Cantor bei St. Agibius in Nürnberg, wo er auch gestorben ist. Von ihm sind folgende musikalische Werke herausgegeben worden:

- 1) Canticiones saerae. Norimbergae. 1585.
- 2) Continuatio earundem. ibid. 1588.
- 3) Gemma musicalis. Pars I. ibid. 1588.
- 4) Gemma musicalis. Pars II. ibid. 1589.
- 5) Gemma musicalis. Pars III. ibid. 1590, worinnen verschiedene starke und schwache Mäbrigalien und Neapolitanen enthalten sind, in 4to oblongo.
- 6) Missae quinque, quibus vocibus à diversis Musicis compositae; Opera Frider. Lindneri editae. Norimbergae. 1590. in Klüdquart. S. Catalog. nov. aundinar. Francoford. 1591. 4.
- 7) Magnificat B. Mariae Virgin. Canticum, 5 et 4 vocibus. à diversis Musicis compositum, editum à Frid. Lindnero. Norimbergae. 1591. S. l. c. **Johann Clessius** macht ebenfalls eine Erinnerung in seinem Elenchus consummatissimus unius Saeculi, scil. ab Anno 1500 — 1600, S. 395, davon. S. **Walt her s** musikal. Lexikon. S. 364.

Linet, Georg, ein Organist zu Bakow in Bunzlauer Kreise in Böhmen, der sich durch sieben Messen, und andere Kirchenmusikalien in seinem Vaterlande bekannt machte. Er hielt sich noch im Jahre 1784 daselbst auf.

Lipawský, Joseph, kam zu Hohenmaut in Böhmen, im Jahre 1772, (andere setzen das Jahr 1769 an) am 22. Februar zur Welt. Noch nicht 7 Jahre alt fieng er an, erst in Hofetnig, dann in Bernwalde an der glücklichen Gränze die Russen zu lernen, und brachte es in wenigen Jahren dahin, daß er nicht

nur unter seinen Mitschülern, sondern auch in der Drißgegend seines Gleichen nicht hatte. Entzündet von der Leidenschaft für die Musik, nahm er sich vor, sich derselben ganz allein zu widmen; doch seine Eltern bestanden darauf, ihn studiren zu lassen. Er hörte also die kleinern Schulen in Leutomischel, und Königgratz, an welchem letztern Orte er von dem dort befindlichen sehr geschickten Organisten **Haas** im Orgelspielen so gut gebildet wurde, daß er sich dessen Zutrauen in oftmaliger Vertretung seiner Stelle an den größten Kirchenfeierlichkeiten vollkommen erworben hat. Von da reiste er nach Prag, wo er die Philosophie hörte, und, um das Studium der Rechte treiben zu können, begab er sich nach Wien. Hier fand er Gelegenheit sich in dem, was ihm noch zur Ausbildung des Geschmacks und Vortrags beim Klavierspiele, eben so, wie zur bessern Erlernung der Sefkunst mangelte, zu vervollkommern. Die Freundschaft, die er mit dem berühmten **Pasterwitz**, einem Benediktinerordens-Priester von Kremsmünster, dessen treffliche Kompositionskunde im Kirchenstyle rühmlichst bekannt sind, schloß, war für unsern jungen Tonkünstler vom bedeutendsten Nutzen. Denn er sah sich durch dessen geschickte Anleitung sowohl, als auch durch den freundschaftlichen Unterricht, den er bei **Mozart** und **Wan hall** genoß, und durch seinen eigenen rastlosen Fleiß, den er auf die Komposition verwendete, bald in dem Stande, verschiedene Variationen, worunter auch jene über ein aus der Oper **la Molinara** gewähltes Thema dem unssterblichen **Mozart** von ihm zugeeignet wurden, zuschreiben. Nach der Zeit wurde er von dem Grafen **Adam Teleky** als Klaviermeister für seine Comtesse aufgenommen, welchen Posten er 2 Jahre hindurch versah. Während dem machte er eine Reise nach Herrmannstadt, der Hauptstadt in Siebenbürgen, und empfahl sich in einer öffentlich veranstalteten musikalischen Akademie nicht nur bei dem dortigen kommandirenden Generalen, sondern auch bei dem ganzen Publikum so wohl, daß die Herrmannstädter Zeitung seiner hiebei geäußerten Geschicklichkeit in der Tonkunst mit fol-

ABBILDUNG 1 Biografie und Werkliste von J. Lipavsky im Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für Böhmen von Gottfried Johann Dlabacz (1815)

- gendem Gedacht hat: „Neulich hatten wir die Gelegenheit, das seltene Talent des hier durchreisenden berühmten Virtuosen Herrn Joseph Lipawsky auf dem Pianoforte zu bewundern.“ Da er übrigens mit seinen musikalischen Fertigkeiten zugleich auch andere brauchbare Kenntnisse zu verbinden sich von jeder Mühe gab, und sich hiedurch für den Staat selbst nützlich zu machen wußte, wurde er bei dem k. k. geheimen Kammerzahlamt in Wien angestellt. Mit Vergnügen erinnere ich mich jener angenehmen Stunden, die ich in seiner musikalischen Gesellschaft, in der er jeden Freund mit seinem meisterlichen Vortrage auf dem Fortepiano zu bezaubern suchte, in Wien im Jahre 1795 zugebracht habe. Die vaterländischen Blätter v. J. 1808. S. 52. rühmen ihn folgendermaßen: „Das Spiel des Herrn von Lipawsky wird von allen Kennern als classisch gewürdigt, welcher Vorzug bei demselben noch durch vollkommene Kenntniß des Kontrapunktes, und einen geläuterten Geschmack, in der Komposition erhöht wird.“ Er starb zu Wien im J. 1813. Von seiner Komposition sind mir folgende Werke bekannt:
- 1) Der gebesserte Haudeufenel. Eine deutsche Oper in 2 Akten. Diese Oper verfaßte er zum Besten der Armen und Waisen der Stadt Kornneuburg, und der glückliche Erfolg davon lohnte seine Mühe vollkommen, indem die Einnahme bei deren Aufführung der Armuth dieser Stadt sehr wohl zu Statten kam.
 - 2) Die Nymphen der Silberquelle, eine Oper. Diese schöne Arbeit, wurde nach dem Zeugnisse des Jahrbuchs der Tonkunst von Wien und Prag, S. 40. auf der Wieden aufgeführt, und mit vielem Beifalle aufgenommen.
 - 3) Bernardon. Eine Oper.
 - 4) Variations sur l'air (Eine Rose hold und rein war in meinem Garten) pour le Clavecin, ou Piano-Forte par M. Lipawsky. Querfol. à Vienne. S. Widtmanns Bücher- und Musikalien-Verzeichniß. 1798. in 8. S. 143.
 - 5) Variations pour le Clavecin ou Piano-

- Forte. Composées par M. F. Lipawsky. à Vienne. f. S. l. c. S. 143.
- 6) Grande Sonate pour le Piano-Forte, avec Violon. Op. 9.
 - 7) Grande Sonate pour le Piano-Forte, avec Violon, et Violoncelle. Op. 10.
 - 8) Grande Sonate, pour le Piano-Forte, avec Violon, et Violoncelle. Op. 11. S. Wiener Zeitung. N. 43. S. 2095.
 - 9) Six Polonoise pour le Piano-Forte. Op. 15. S. l. c. S. 2096.
 - 10) Zwölf Menuetten für dasselbe. S. l. c. S. 2096.
 - 11) Variations sur l'air guide mes pas, de l'Opera (Les deux journées) Op. 14. S. l. c. S. 2096.
 - 12) Mina. Ein Gedicht mit Begleitung des Piano-Forte. Op. 15. S. l. c. S. 2096.
 - 13) Grand Rondo en Fantaisie pour le Clavecin, sur la Pastorale de l'Opera, les deux Journées, de Cherubini. 1805. à Vienne, chez Artaria. S. Wiener Zeitung v. J. 1803. N. 11.
 - 14) 9. Variationen über eine Polonoise, aus Ledoiska.
 - 15) 12. Variationen über: Serto che quelli sqvardi. S. Franz Haas'sches Musikalien-Verzeichniß v. J. 1802. in 4.
 - 16) Duo, de l'Opera: le tresor suppose (der Schatzgräber) arrange en Rondo facile pour le Piano-Forte par Joseph Lipawsky, à Vienne, chez Artaria. S. Wiener Zeitung v. J. 1803. S. 3756.
 - 17) Die Oper, der Schatzgräber, im Klavierauszuge ganz, und in einzelnen Stücken. S. l. c. S. 3756.
 - 18) Grand Rondo-Fantaisie sur la première Romance de l'Opera Helene. Op. 25. à Vienne, chez Artaria. 1803. S. l. c. S. 4464.
 - 19) 3. Romanzen für das Piano-Forte. Op. 19. S. Jos. Politischen Musikalien-Anzeiger in Prag v. J. 1804.
 - 20) 6. Fugen für das Piano-Forte, oder Orgel. S. l. c. v. J. 1806.
 - 21) 6 Rondo über ein Thema aus der Oper

- Faniska; für das Piano-Forte. S. I. c. v. J. 1806.
- 22) 10 Variationen aus den Savojardeu. S. I. c. v. J. 1806.
- 23) 8 Variationen aus den beiden Füchsen. Op. 27. S. I. c. v. J. 1806.
- 24) 6 Menuettes für das Piano-Forte. S. I. c. v. J. 1806.
- 25) Grande Sonate pour le Clavecin. Op. 32. S. Sigis m. Ant. Steiners Verlags-Katalog. in Wien. f. S. 5.
- 26) Variations pour le Clavecin sur la Contredance du Divertissement (la Capricieuse) Oeuvre 31. S. I. c. S. 6.
- 27) Parthie finale pour le Clavecin en Rondeau de l'opera Faniska. S. I. c. S. 6. Op. 30.
- 28) 6. Menuettes, pour le Clavecin. S. I. c. S. 6.
- 29) Grande Sonate, pour le Piano-Forte. Op. 32. S. R. Widmanns Verzeichniß der Musikalien. Prag 1808. in 8. S. 50.
- 30) Neuf Variations sur une Polonoise, tirée de l'Opera Lodoiska, de Cherubini, pour le Piano-Forte. à Vienne. (1805.)
- 31) Onze Variations pour le Piano-Forte sur un Air de l'Opera de Dalayrac: la Tour de Neustadt. (der Thurm von Gosthenburg) Op. XX. ibid. (180.)
- 32) Grande Sonate pour le Piano-Forte, composée, et dédiée à Mr. Antoine Sallieri. Oeuvre XXVII. à Leipsic. (1805.) S. Neufels Künstlerlexikon v. J. 1808. in 8. B. I. S. 572.
- Tippert**, Joseph, zu Neuburg an der Donau im Altmühlkreise 1764 geboren. Er hat sich zu Berlin und Wien an den Akademien zu einem sehr guten Maler gebildet, und auch Böhmen mit dem Portraitmaler Johann Geringer besucht. Dann setzte er sich zu Preßburg häuslich nieder, und that sich noch 1799 daselbst in seiner Kunst hervor. S. J. J. Lipowskys Baiersches Künstlerlexikon. B. I. S. 183. u. 184.
- Tirhom**, Magister Jonas, ein Glockengießer zu Pezicz in Böhmen, der im Jahre 1520. Zweiter Band.

- eine Glocke für die Pfarrkirche zu Kosow unweit Laum mit folgender Aufschrift, die ich selbst im Jahre 1800 im Monat Junius daselbst so gelesen habe. übergoßen hat: „Anno „Domini M. CCCCCXX. in summi Dei „laudem et honorem Divae Virginis Ma- „riae, et omnium Sanctorum hoc opus re- „formatum per Magistrum Jonam Lirhom „Peczicensem Opificem. En ego cam- „pana nunquam pronuncio vana etc.“
- Tislowecz**, Wenzel, von, ein Doktor der Rechte in Prag, spielte 1796 das Fortepiano, nach dem Zeugnisse des Jahrbuchs der Tonkunst, S. 124. sehr artig.
- Tisner**, ein sehr guter Waldhornist, und Klarinist in Prag, wo er noch im Jahre 1796 an dem Opernorchester beim Nationaltheater in dieser Eigenschaft gestanden ist. S. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796. S. 151.
- Tisius**, Peter, ein Sänger an der Hofkapelle R. Rudolfs II. in Prag 1594. S. t. l. Hofstaat v. J. 1594.
- Tissat**, Valentin, ein sehr geschickter Glockengießer in Prag auf der Kleinseite, wo er vom Jahre 1718 bis 1739 ganz gewiß als Meister arbeitete. Endlich starb er im Jahre 1749 am 7. Mai, und seines Alters im 75sten daselbst. Im J. 1719. den 26. Junius, untersuchte er das Alter des metallenen, und auf dem Grabe des heil. Johann von Nepomuk befindlichen Leuchters. Acta Manuscripta Processus Canonis. S. Ioan. Nep. S. 716. Von seiner Arbeit sind mir bisher folgende Glocken bekannt:
- 1) Eine Glocke zu Mukarzew, auf welcher mein unvergeßlicher Freund Anton Wischely folgende Aufschrift gelesen hat: „A „1718. Valentin Lissak gos mich auf der „Klein-Seiden Prag. Und unter der Aufschrift liest man: „Eta Panie 1718 tento „zwou po vkradenj pzedesseleho nakladem „Bodussi zgednan, a jawiessen gest le czi a „chwale Bozi a Neshwietiegsji Nobiczto Woz- „ji.“ S. Schallers Topographie des Laurzimer Kreises. S. 362. 363.
 - 2) Die große Glocke auf dem Str. böwer Thurm mit der Aufschrift, die ich im Jahre 1800

Fétis bieten fast wörtliche Paraphrasen beziehungsweise Übersetzungen des Dlabacz'schen Textes, wobei Wurzbach seine Quellen sauber angibt und das Problem einander widersprechender Informationen zu Lipavskys Lebensdaten thematisiert. Fétis liefert sogar Zusatzinformationen zur Werkliste – etwa, dass das Libretto zur (nicht erhalten gebliebenen) Oper *Der verbesserte Hausteufel* auf eine französische Vorlage zurückgehe.¹¹ In den 1970er-Jahren taucht Lipavsky noch in den Ergänzungsbanden zur 12. Auflage des *Riemann Musik Lexikons* und in Stiegers *Opernlexikon* auf, jedoch ohne vorausgehende neue Forschung.¹²

Dlabacz's Angabe des Todesdatums als »1813« könnte darauf zurückzuführen sein, dass er zur Zeit der Abfassung seines Berichtes zwar gewusst haben mag, dass Lipavsky gestorben war, aber nicht genau, wann. Dem einzigen schon zu dieser Zeit vorliegenden Artikel mit biografischem Inhalt, der im 3. Band von Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* 1813 erscheint und in dem Lipavsky nur als »Klaviermeister und Komponist zu Wien ums J. 1796«¹³ charakterisiert wird, kann er kein Sterbedatum entnehmen und setzt es – in der Annahme, der gut informierte Gerber hätte es gegebenenfalls angeführt – eben auf 1813 an. Gerbers Angabe »ums Jahr 1796« ihrerseits dürfte auf das auf dieses Jahr datierte *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von Schönfeld zurückgehen, in dem Lipavsky in etwas redundanter Weise gelobt wird: »Lipavsky, ein geschickter Klaviermeister, unter dessen Kompositionen sich die bei Kennern beliebt gemachte Oper, die *Silberquelle*, welche auf der Wieden aufgeführt ward, besonders beliebt gemacht hat.«¹⁴ Auch diese Formulierung wirkt bei Gerber nach. Das 1808 und damit noch zu Lebzeiten Lipavskys erschienene *Teutsches Künstlerlexikon* von Meusel enthält gar keine biografischen Angaben, sondern nur eine relativ kurze Werkliste.¹⁵

Zeitgenössische Rezensionen Die Evolution der in diesen Lexikonartikeln enthaltenen Werklisten – über Kataloge wie den von Hofmeister/Whistling¹⁶ bis hin zu Eitners

- 11 Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 15, Wien 1866, S. 216 f.; François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 5, Paris 1867, S. 313 f.
- 12 *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl., hg. von Carl Dahlhaus, Ergänzungsband Personenteil 1–Z, Mainz 1975, S. 63; Franz Stieger: *Opernlexikon*, Teil 2, Bd. 2, Tutzing 1977, S. 639.
- 13 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 3, Leipzig 1813, Sp. 240 f.
- 14 [Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld:] *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien/Prag] 1796, S. 40.
- 15 Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon*, 2. umgearb. Ausg., Bd. 1, Lemgo 1808, S. 572.
- 16 C. F. Whistling's *Handbuch der musikalischen Literatur*, hg. von Adolph Hofmeister, Bd. 2, Leipzig 1844, S. 199.

Quellenlexikon¹⁷ – kann hier nicht erschöpfend behandelt werden, und auch auf die zwischen Juli 1803 und November 1805 einige Male in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erscheinenden Besprechungen seiner Werke sei nur kurz hingewiesen; ihr Tenor – hier bezogen auf Lipavskys Variationen op. 20 über ein Thema von Dalayrac – lautet:

»Hr. L. gehört seit kurzem unter die am meisten herausgebenden Wiener Komponisten und findet ein zahlreiches und achtbares Publikum. Diese Var. sind unter den besten seiner neuesten Werkchen. Man siehet von Anfang bis zu Ende derselben, dass der Verf. sich von den gewöhnlichen Variationsfabrikanten absondern, seinen eigenen Weg gehen und sich auf diesem mit Anstand zeigen will.«¹⁸

In der Aufzählung der besprochenen Werke¹⁹ teilt sich das musikalische Umfeld der allerersten Jahre des 19. Jahrhunderts in Wien mit, in dem Aufführungen von französischen Opern von Cherubini, Méhul, Dalayrac und anderen eine wichtige Rolle spielen.²⁰ Im November 1805 nimmt der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Lipavskys Sonate *pathétique* f-Moll op. 27 zum Anlass, über die beispiellose Länge von 8½ Druckspalten hinweg eine Typologie des zeitgenössischen Komponisten aufzustellen, wobei Lipavsky als ein Beispiel für dessen bestmögliche Ausprägung vorgeführt wird. Die Saliéri gewidmete Sonate op. 27 ist das einzige Werk von ihm, das bei Breitkopf & Härtel erscheint: Rezensionen eigener Verlagsprodukte in der hauseigenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sind wegen möglicher Befangenheit immer mit einer gewissen Vorsicht zu genießen, aber dem Verlag muss zugutegehalten werden, dass er auch schon die früher erschienenen Wiener Publikationen Lipavskys gewürdigt hat.

Neben diesen Rezensionen, die in den gängigen Bibliografien bereits verzeichnet sind, ist ein Leserbrief in der Zeitung für die *elegante Welt* vom September 1805 erwähnenswert, dessen Autor sich für die Hinweise in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bedankt

- 17 Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 185.
- 18 Kurze Anzeigen, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6, Nr. 50 (12. September 1804), Sp. 842 f., hier Sp. 842.
- 19 Rezensionen von Werken Lipavskys in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: AmZ 5, Nr. 44 (27. Juli 1803), Sp. 736 (*Mina*, ein Gedicht mit Begleitung des Pianoforte op. 15); AmZ 6, Nr. 19 (8. Februar 1804), Sp. 315 f. (*IX Variations sur une Polonoise tirée de l'Opéra, Lodoiska, de Cherubini*); AmZ 6, Nr. 50 (12. September 1804), Sp. 842 f. (*Onze Variations pour le Pianoforte sur un air de l'opéra de Dalayrac: La Tour de Neustadt op. 20*); AmZ 7, Nr. 2 (10. Oktober 1804), Sp. 32 (*Grand Rondeau-Fantaisie sur la première Romance de l'Opéra: Hélène, de Méhul, op. 23*); AmZ 7, Nr. 4 (24. Oktober 1804), Sp. 63 f. (*Trois Romances ou Andante op. 19*); AmZ 8, Nr. 6 (6. November 1805), Sp. 88–96 (*Sonate pathétique op. 27*); AmZ 19, Nr. 37 (10. September 1817), Sp. 631 (*Eine Rose hold und rein in einer Mailänder Ballettaufführung*).
- 20 Siehe hierzu auch den anderen Beitrag des Verfassers im vorliegenden Band, S. 116–136, hier S. 129 f.

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 Manuskript 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 Wannhall, 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 autobiografische 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 Ferdinandi [...] soll eben so meisterhaft gespielt haben wie Gelinek und Lipavsky aber dabei *delicater* und zarter. [...] Gelinek, Lipavsky, Wannhall 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 heitre lustige Gesellen, wie auch mein Vater, und es wurde fast immer musiziert, wobey 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. 891 f.

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.).

werke (auch die Concerte) vieles von [...] Clementi, Koželuch, Pleyel, etc. und nie fühlte ich mich glücklicher, als wenn ich Lipavsky oder Wanhall Fugen spielen hörte. Lipavsky trug die Seb. Bachschen Meisterhaft vor. Ehe ich noch Buchstaben schreiben lernte, fing ich schon an Noten zu kritzeln, und meine ersten Versuche waren Fugenthema, Melodien, [...] schwierige Passagen, etc. Der geehrteste und bewunderteste Componist für das Clavier war damals Clementi, und alle Obengenannte studierten vorzugsweise seine Sonaten. So auch mein Vater, der die meisten auswendig, und recht gut vortrug. Clementis Werke umtönten mich also schon von der Wiege an.«²⁵

Czerny gehört zwar selbst der Gemeinschaft der Musiker böhmischer Herkunft in Wien an (welcher Umstand die Einschätzung seiner Landsleute positiv färben mag), aber diese sachkundige Würdigung der Qualitäten seiner Berufskollegen ist sehr aussagekräftig. Was Lipavsky offenbar in idealer Weise verkörpert und auch Czerny schon früh für seine eigene Karriere anstrebt, ist der Typus eines umfassend gebildeten Musikers, der neben aktuellen virtuosen Bravourstücken auch kontrapunktische Klassiker im Repertoire hat und vor allem über die satztechnischen Kenntnisse verfügt, alles vom Blatt zu spielen sowie improvisierend und komponierend selbst Musik zu schaffen. So notiert Czerny in Bezug auf seine eigene Entwicklung:

»[M]ein Vater, weit entfernt mich zu einem oberflächlichen Konzertspieler bilden zu wollen, trachtete vielmehr, mir durch fortwährendes Studieren neuer Musikalien eine große Gewandtheit im Avistallesen anzueignen und meinen Musiksinn zu entwickeln. Auch war ich damals kaum zehn Jahre alt, als ich schon fast alles [...] auswendig vorzutragen wußte. [...] Ohne von meinem Vater besonders dazu aufgemuntert zu werden, fing ich schon im 7. Jahr meines Alters an, eigene Ideen aufzuschreiben, und ich muß bemerken, daß dieselben meistens so richtig gesetzt waren, daß ich später, als ich Kenntnis vom Generalbaß erhielt, wenig daran zu ändern fand.«²⁶

Im Falle von Czerny wird diese Ausbildung auch noch durch ein beträchtliches Maß an pädagogischem Enthusiasmus ergänzt.

»**Classische musikalische Autoren**« Obwohl also von Czerny als Muster eines professionellen Pianisten charakterisiert, wird Lipavsky wegen seiner Beamtenanstellung nicht selbstverständlich als Berufsmusiker angesehen, sondern in die Reihe der oft den höchsten Adelshäusern entstammenden »Dilettanten« gestellt. Dies geht aus der von Dlabacz zitierten »Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien« in den *Vaterländischen Blättern* von 1808 hervor, die Lipavsky wohl aus diesem Grund sogar einen Adelstitel andichtet:

- 25 Carl Czerny: *Meine musikalischen Erinnerungen aus der Zeit meiner Kindheit und Jugend*, A-Wgm 10907/134, zit. nach Attilio Bottegai: *Carl Czerny's recollections. An overview and an edition of two unpublished autograph sources*, in: *Beyond the Art of Finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny*, hg. von David Gramit, Rochester 2008 (*Eastman Studies in Music*, Bd. 53), S. 34–51, hier S. 42 f.
- 26 Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, S. 8 f.

»Clavierspieler. Künstler und Professoren.²⁷ [...] Dilettanten.²⁸ [...] Das Spiel des Herrn v. Lipavsky wird von allen Kennern als classisch gewürdigt, welcher Vorzug bey demselben noch durch vollkommene Kenntniß des Contrapunctes, und einen geläuterten Geschmack in der Composition erhöht wird.«²⁹

Was dabei »classisch« heißen soll, verdeutlicht die Aufzählung der Komponisten im selben Artikel, die bereits Verstorbene oder nicht mehr Aktive an die erste Stelle setzt:

»Letzteres [die Einrichtung eines Konservatoriums in Wien] wäre um so wünschenswerther, da wir noch gerade anfangen, wirklichen Mangel an classischen musikalischen Autoren zu fühlen. Der bis nun noch nicht erreichte Mozart, dieses seltene Genie, das den Kenner und den Liebhaber zugleich zu befriedigen verstand, das bald die Klage der tragischen Oper, bald die Scherze des comischen Singspiels, bald heilige Hymnen, und bald den fröhlichen Tanz mit gleicher Wirkung begleitete, hier ein zahlreiches Orchester mit majestätischen Simfonien, und dort das einsame Mädchen mit einer Clavier-Sonate entzückte, Mozart ist nicht mehr. Haydn, Wiens Stolz, den Mozart selbst als sein Urbild verehrte, und Cherubini laut als den größten Tonsetzer preiset, [...] dieser große Mann lebt nur noch als Mensch, nicht mehr als Künstler. [...] [Salieri:] so sehr seine (leider nur in Paris, hier aber nie gehörten) Danaiden dazu geeignet sind, als classisches Muster für dramatische Composition aufgestellt zu werden [...]; so zeigen doch seine letzteren Werke, daß der Geist, der seinen früheren die Unsterblichkeit sichert, nicht ganz mehr derselbe ist. [...] [Es folgen Albrechtsberger, Maximilian Stadler, Beethoven, Kozeluch, Joseph Weigl, Hummel, Eberl, Gyrowetz, Umlauf, Fischer, Kramer, Hensler, Fränzel.] Da die Zahl der hiesigen Compositionen nicht hinreicht, der großen Menge der Ausübenden die gewünschte Abwechslung zu verschaffen, so werden so wohl auf der Opernbühne, als bey vollem Orchester die Werke der, sich nun so hoch geschwungenen vorzüglicheren französischen Autoren, bey dem Quartett jene der wirklich classischen Componisten, Brüder Romberg, und bey dem Claviere die des Clementi, Steibelt, u. s. w. benützt.«³⁰

- 27 Die »Künstler und Professoren« sind (in dieser Reihenfolge): Beethoven, Hummel, Andreas und Nanette Streicher, »Czerny Sohn« (also Carl, »welcher auch für Composition zu angenehmen Hoffnungen berechtiget«), Gelinek, Förster, Preindl, Sommer, Teyber, Heckel, die Damen Auernhammer-Bessenig, Mrasek-Wolf und Paradis, »Mozart Sohn« (Franz Xaver Wolfgang) und Kreutzer.
- 28 Bei den »Dilettanten« stehen vor Lipavsky: Kaiserin Maria Ludovica, Erzherzog Rudolph, v. Kurzbeck, v. Amadé, v. Spielmann, v. Keglevics-Odescalchi, v. Erdmann, nach ihm noch v. Krufft und v. Struck, die alle mit mindestens einem Satz charakterisiert werden, bevor noch eine Liste von über 20 vornehmlich Adeligen folgt (darunter die Fürsten Lichnowsky und Kinsky) und der Hinweis, dass »fast in jeder angesehenen Familie, wenigstens Eine vorzügliche Clavierspielerinn anzutreffen ist«.
- 29 Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 1, Nr. 6 (27. Mai 1808), S. 39–44; Nr. 7 (31. Mai 1808), S. 49–54, hier S. 51 f.
- 30 Ebd., S. 42 f. Detail zu J. G. Albrechtsberger (S. 42): »Herrn Albrechtsberger, Musikdirector an der hiesigen Metropolitankirche, vielleicht den ersten Orgelspieler in der Welt, und gewiß einen der gelehrtesten Tonsetzer, darf Wien als seinen Sebastian Bach betrachten, und verehrt ihn auch als solchen.«

Während dieser Ehrentitel bei international bekannten Größen leichter vergeben wird, hat demnach ein ortsansässiger Komponist oder Pianist die Chance, mit dem Prädikat »classisch« ausgezeichnet zu werden, wenn er es schafft, das Erbe von Mozart und von Bach zu kombinieren, also in der Fuge gleichermaßen wie in der Oper zuhause zu sein. Ein gelungenes Beispiel für die Verbindung dieser Gegensätze durch Lipavsky ist seine Fuge op. 24 über das Thema des Marsches aus Cherubinis Oper *Les deux journées*.³¹ Dieses Stück wird Jahrzehnte später (neben Fugen von Scarlatti, Albrechtsberger, Pasterwitz, Fux, Kirnberger, J. S. und W. F. Bach) durch Czerny in die *Praktischen Studien* op. 839 und damit sozusagen in seinen pianistisch-kompositorischen Olymp aufgenommen.³²

»Rondeau-Fantaisie« Die nun zu betrachtenden vier Stücke von Lipavsky, anhand derer seine Konzeption eines improvisierten oder zumindest improvisierbaren Rondos vorgeführt werden soll, sind die folgenden:

- Grand Rondò en Fantaisie op. 17 über Cherubinis *Les deux journées* (circa 1802)³³
- Duo [...] arrangé en Rondeau facile (ohne Opuszahl) über Méhuls Schatzgräber (1803)³⁴
- Grand Rondeau-Fantaisie op. 23 über Méhuls *Helene* (1803)³⁵
- Rondo op. 30 über Cherubinis *Faniska* (1806)³⁶

31 Fugue sur la Marche, terminant Le Finale du second Acte de l'Opéra: les deux journées de Cherubini. composée par Joseph Lipavsky Op. 24. À Vienne, au Bureau d'Arts de d'Industrie, [PN] 348; Exemplar: A-Wn Ms3245-qu.4°/13, <http://data.onb.ac.at/rep/10022D5E>; angezeigt in der »W[iener] Z[eitung] Nr. 20, 10. 3. 1804«. Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien der Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 22 (1955), S. 217–252, hier S. 233.

32 Carl Czerny: *Praktische Studien aller Gattungen des einfachen und doppelten Contrapunkts, zur klaren Übersicht und leichtern Anwendung desselben für das Pianoforte ausführbar gesetzt*, 839stes Werk, Autograph: A-Wn Mus.Hs.42165.

33 Grand Rondò en Fantaisie pour le Piano-Forte Sur la Pastorale de l'Opéra des deux Journées de Mr. Cherubini par Joseph Lipavsky Oeuvre 17, a Vienne chez Artaria Comp., [ohne PN]; Exemplar: A-Wn Ms50876-2°, <http://data.onb.ac.at/rep/1002FB90>; Datierung nach der Aufführung von Cherubinis Oper an den Wiener Theatern ab August 1802 (siehe unten Anm. 41); Vorlage: Luigi Cherubini: *Les deux journées* (1800), Nr. 11 Chœur de villageois »Jeunes fillettes«.

34 Duo de l'Opéra le Trésor supposé (der Schatzgräber) de Méhul arrangé en Rondeau facile pour le Pianoforte par Joseph Lipavsky, À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie, [PN] 287; Exemplar: A-Wst Mc-39242; Vorlage: Étienne-Nicolas Méhul: *Le trésor supposé* (1802), Nr. 4 Duo »En vain le cœur veut se défendre«.

35 Grand Rondeau-Fantaisie sur la première Romance de l'Opéra *Helene* de Mehul, composé pour le Piano-forte par Joseph Lipavsky Op. 23. À Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie, [PN] 296; Exemplar: A-Wst Mc-39243; Vorlage: Étienne-Nicolas Méhul: *Hélène* (1803), Nr. 1 Couplets »Guillot de la jeune Isabelle«.

Das in Dlabaczs Werkliste als Nr. 21 aufscheinende »Rondo über ein Thema aus der Oper Faniska« (Abbildung 1, Sp. 208f.) ist wohl eine versehentliche Doppelnennung des Rondos op. 30 und mit diesem identisch (bei Dlabacz Nr. 27: »Parthie finale pour le Clavecin en Rondeau de l'opera Faniska«, Abbildung 1, Sp. 209). Auch die Erzherzog Rudolph gewidmete *Grande Sonate* E-Dur op. 32 ist in Dlabaczs Kompilation zweimal vertreten (als Nr. 25 und 29: Abbildung 1, Sp. 209).

Zeitgenössische Analyse Lipavskys *Grand Rondeau-Fantaisie* op. 23 über die erste Gesangsnummer »Guillot de la jeune Isabelle«/»Guillot fühlte zärtliche Triebe«³⁷ aus Méhuls *Hélène* erfährt knapp ein Jahr nach seinem Erscheinen eine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

»Dies ist ein recht braves Werkchen, das Kenner und Liebhaber gut aufnehmen werden, und das durchaus etwas Eigenes und Achtungswerthes hat. Man möchte es eher sehr frey behandelte, und unter sich verbundene Variationen über jenes Thema nennen. Der Verfasser nimmt erst Méhüls angenehmes Thema, (A moll) wie es ist, und bringt es, nach einem kurzen, analog und gut geschriebenen Zwischenspiel, recht schön und fließend variirt, wieder. Hierauf folgt ein mehr abweichender Zwischensatz, (D dur) der aber an sich zu unbedeutend und auch dem Thema gar zu fremd ist. Nach diesem kehret er zum Thema zurück, nimmt es in den Bass und giebt der rechten Hand eine fließende und nicht erzwungene Melodie dazu. Sehr gut schliesst sich hieran der interessante Zwischensatz in fis moll, und eine mehr figurirte Variirung des Thema beschliesst das Ganze, das jedem, der nicht nur durch seiner Finger Werk glänzen und auch an grosse Werke sich eben nicht machen will, bestens empfohlen werden darf.«³⁸

Weil die vier Refrains des Rondos in jeweils variiert Form auftreten, betrachtet der Rezensent das Werk insgesamt als Variationszyklus; die drei zwischen die Refrains des Rondos platzierten Couplets nennt er »Zwischenspiele« oder »Zwischensätze«. Sie stehen in E-Dur (in der Rezension nicht erwähnt), D-Dur und fis-Moll und damit in leitereigenen Tonarten der Grundtonart, da das Rondo – obwohl in der Vorzeichnung von a-Moll notiert – eigentlich eines in A-Dur ist: Der Refrain (»das Thema«) beginnt lediglich in a-Moll und wechselt dann in die gleichnamige Durtonart, in welcher das Werk auch schließt. Dieser also schon in Méhuls Vorlage angelegte Übergang von a-Moll nach

36 *Partie finale De l'Introduction de l'Opera Faniska de Cherubini En Rondo pour le Clavecin ou Piano Forte par Joseph Lipavsky O[e]uv. 30 dediée à Mademoiselle Nina de Hittner, à Vienne Au Magasin de l'Imprimerie chimique Imp. Roy. Priv. Nr. 271; Exemplar: A-Wn MS7852-qu.4°, <http://data.onb.ac.at/rep/10037000>; Vorlage: Luigi Cherubini: *Faniska* (1806), Nr. 1 Introduction »So glücklich ist auf Erden kein Mann«.*

37 Hier und im Folgenden deutsche Textfassung der Aufführung am Theater an der Wien, mangels erhaltenem gedrucktem Textbuch nach dem im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienenen Klavierauszug (PN 270–283, hier 271, Exemplar: A-Wn MS12401-qu.4°).

38 Kurze Anzeige, in: *AmZ* 7, Nr. 2 (10. Oktober 1804), Sp. 32.

NOTENBEISPIEL 1 Lipavsky op. 23 (Helene), Eingänge (in Kleindruck)
innerhalb der Refrains beim Wechsel von a-Moll nach A-Dur

A-Dur innerhalb des Refrains geschieht nach einer Fermate auf der Dominante der beiden Tonarten und wird von Lipavsky bei jeder Wiederkehr mit einem neuen Eingang versehen (Notenbeispiel 1): Méhuls selbst schon dreistrophiges Stück (im Original »Couplets« genannt) hat die Verschränkung von Liebe und Eifersucht von der ersten Verliebtheit bis hin zur ehelichen Routine zum Thema, welcher emotionale Zwiespalt wohl auch durch den Wechsel des Tongeschlechts zum Ausdruck gebracht wird (»ohne ein Fünkchen Eifersucht kann Liebe nie recht herzlich seyn«, wie es im Gesangstext heißt), und Lipavskys niemals gleiche Eingänge gewinnen dem Moment des bangen Wartens auf der Dominante von a-Moll vor der Erlösung auf der Tonika von A-Dur immer neue Facetten ab.

Czerny unterscheidet in seiner Systematischen Anleitung derartige (auf der Dominante stehende) Eingänge nicht von Kadenzten (auf dem kadenzierenden Quartsextakkord), nennt beide »Cadenzen« oder »Fermaten« und spricht auch die Möglichkeit an, dass »eine wirklich ausgeschriebene, aber allzukurze Cadenz schicklich verlängert werden kann«,³⁹ wofür Lipavsky hier instruktive Beispiele liefert.

Der Umstand allein, dass ein Rondo-Refrain bei seiner Wiederkehr variiert wird, ist – auch über solche *ad hoc* zu spielende Eingänge hinaus – nicht außergewöhnlich; es dürfte sogar allgemein die Erwartung bestanden haben, der Refrain könne oder solle bei der Aufführung auch dann improvisatorisch variiert werden, wenn dies nicht notiert ist. So schreibt auch Czerny: »In Sonaten, Adagios und Rondo's, so wie in Quartetten und Sinfonien, wird die Wiederkehr des Hauptthemas oder Mittelgesanges gewöhnlich variiert.«⁴⁰ In diesem Sinne lässt sich die sukzessive Veränderung des Refrains zum Beispiel in Mozarts Rondo a-Moll KV 511 oder im letzten Satz von Beethovens Klaviersonate B-Dur op. 22 als schriftliches Festhalten einer durch den professionellen

³⁹ Czerny: Systematische Anleitung, S. 22: »Drittes Kapitel. Von den Cadenzen, Fermaten und längeren Verzierungen«, § 1.

⁴⁰ Ebd., S. 94.

Musiker selbstverständlich all'improvviso ausgeübten und allgemein üblichen Praxis verstehen – bei der Drucklegung als Anleitung für die interessierten Laienmusiker/innen beispielhaft ausgeschrieben, die zu vergleichbarer improvisatorischer Gestaltung selbst vielleicht noch nicht in der Lage sind.

Somit ist also nicht jedes Rondo mit variierten Refrainwiederholungen schon ein »Thema mit Variationen«. Insofern jedoch jedes der vier hier in Frage stehenden Rondos von Lipavsky eine Nummer aus einer gerade im Repertoire der Wiener Spielstätten stehenden französischen Oper⁴¹ als Thema für seinen Refrain verwendet und diesen bei seiner Wiederkehr variiert (Notenbeispiel 2), weist der durch Lipavsky gepflegte Rondotyp (mit in didaktischer Absicht ausgeschrieben Varianten und Eingängen) durchaus Gemeinsamkeiten mit einem Variationszyklus auf.

Variationen stellen eine althergebrachte Gattung zu improvisierender Klaviermusik dar (in Czernys Worten »eine der ältesten Formen in der Tonkunst«),⁴² in der das zugrundeliegende Formschema mehrmals wiederholt und dabei immer anders figuriert wird. Die eigentliche Bedeutung der Bezeichnung »Rondeau-Fantaisie« dürfte jedoch in der von Lipavsky offenbar verfolgten Konzeption des Rondos »über ein gegebenes Thema« liegen. So betrachtet liefert er Beispiele dafür, wie man auf eine gleichsam aus dem Publikum zugerufene aktuelle Opernmelodie ein Rondo improvisieren kann. In Czernys Systematischer Anleitung scheint nämlich an mehreren Stellen durch, dass Improvisation in der Regel als Eingehen auf eine durch die Gesellschaft der Zuhörenden gestellte Aufgabe erfolgt: »[T]heils aber kann dem Spieler wirklich die Aufgabe werden, auf ein bestimmtes Thema vollständige Variationen zu improvisieren« – beginnend bei der Grundsituation, dass »der Spieler sich vor einer grösseren Gesellschaft, und überhaupt vor Zuhörern zum Improvisieren hinsetzt«, bis hin zum »Fantasieren vor einem grossen Publikum, z. B. im Theater«.⁴³

41 Cherubini: *Les deux journées*, Aufführung am Theater an der Wien als *Graf Armand oder die zwey unvergesslichen Tage* ab 13. August 1802 (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 ff.); an den Wiener Hoftheatern als *Die Tage der Gefahr* ab 14. August 1802 (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). – Méhul: *Le trésor supposé*, Aufführung am Theater an der Wien als *Der Schatzgräber* ab 10. August 1803 (Sonnek: Schikaneder, S. 330 ff.). – Méhul: *Hélène*, Aufführung (jeweils unter dem Titel *Helene*) an den Hoftheatern ab 22. August 1803 (Hadamowsky: Hoftheater, S. 61); am Theater an der Wien ab 25. August 1803 (Sonnek: Schikaneder, S. 330). – Cherubini: *Faniska*, Uraufführung an den Hoftheatern am 25. Februar 1806 (Hadamowsky: Hoftheater, S. 42).

42 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 94 (hier als Musterbeispiel J. S. Bachs Goldberg-Variationen).

43 Ebd., S. 94, 36 und 75 (auf S. 91 steht eine Bearbeitung desselben Themas aus Cherubinis *Faniska*, das Lipavsky in seinem op. 30 als Ausgangspunkt nimmt).

The image displays three piano rondo movements by Lipavsky, each presented in two systems of staves. The first system shows the beginning of each piece, and the second system shows a later section. The movements are: *Journées* (op. 17) in 2/4 time, *Der Schatzgräber 3* (op. 23) in 3/4 time, and *Faniska* (op. 30) in 2/4 time. The score includes various dynamics (dolce, f, p, fp, pp), articulations (sotto voce, con sord.), and performance instructions (legato con delicatezza).

NOTENBEISPIEL 2 Anfangstakte der Refrains von Lipavskys vier Rondos op. 17 (*Journées*), op. 23 (*Der Schatzgräber*), op. 23 (*Helene*) und op. 30 (*Faniska*), die deren Charakter als »Variationen über ein Thema« unterstreichen

Das Rondo als improvisierte Gattung Im Folgenden wird von der Hypothese ausgegangen, dass Lipavskys Rondos ausgeschriebene Musterbeispiele für improvisierte Rondos sind, wie sie im vierten Kapitel seiner Systematischen Anweisung op. 200 (»Vom Fantasieren über ein einzelnes Thema«) auch von Czerny erwähnt werden.⁴⁴ Das Rondo kommt dort neben Sätzen »ungefähr, wie das erste Stück einer Sonate« oder auch Fugen zunächst im Rahmen einer Aufzählung von improvisierbaren Formen vor:

»Jedes Thema [...] kan[n], vermittelt einiger Änderung im Takt und Rhythmus, als Anfang zu allen Gattungen von Compositionen dienen, die in der Musik existieren. Nehmen wir einstweilen folgende auf dem Pianoforte üblichen Gattungen an: [...] e.) Rondo vivace. [...]«.

⁴⁴ Ebd., S. 36–62.

Nach allgemeinen Anweisungen zur »Kunst, ein Thema auf interessante und regelrechte Art aus dem Stegreif zu einem ganzen Stück auszuspinnen« am Beispiel eines sonatenartigen Allegros wird auch eine Ausarbeitung als Rondo angedeutet:

»Eben so verfähre man mit den übrigen Gattungen, (Adagio, Scherzo, Rondo, Variationen &c.) wozu bei den früher genau[n]ten Autoren [Clementi, Beethoven, Hummel, Cherubini] genug Muster zu finden sind.«⁴⁵

Lipavskys Rondos über Nummern aus aktuellen französischen musiktheatralischen Werken illustrieren eine weitere Anforderung Czernys an den gewandten Improvisor: »[A]uch die musikalischen Tagsneuigkeiten, die beliebten Motive aus Opern, Gesängen, u. s. w. müssen ihm zu Gebote stehn«. Durch diesen Bezug auf schon existierende Musik anderer Komponisten bekommt der Spieler nicht nur einzelne Motive, sondern »einen vollständigen, geregelten Gesang zur Durchführung«, was wiederum besondere Herausforderungen mit sich bringt: Lipavsky verfolgt dabei nicht die Strategie Czernys, »aus demselben [Gesang] einige auffallende Noten, als Hauptfigur durch das Ganze, nach allen Imitationsregeln ein[z]uweben«, sondern gestaltet seine Rondothesen sehr nahe an ihren Vorlagen gleichsam wie Klavierauszüge der Opernummern, die ja – wie schon angesprochen – beim wiederholten Auftreten des Refrains noch einer variationsartigen Bearbeitung unterworfen werden sollen. Das Wählen der »Form [...], welche ihm zum Fantasieren die entsprechendste zu seyn scheint«, beschränkt sich also darauf, die in Cherubinis Vorlagen teilweise unvorhersehbare Formbildung leicht zu kürzen und in regelmäßige Phrasen zu fassen, um daraus einen Rondorefrain herzustellen, der gleichzeitig Variationsthema sein kann – ganz in Czernys Sinne:

»[A]uch muss [der Spieler] bei jedem Thema sich nicht mit einem einzigen Versuch dieser Art begnügen, den[n] unendlich sind die Veränderungen, die jede solche Aufgabe zulässt. Zuletzt muss sich selbst der fremdartigste, widerstrebendste Stoff seiner Fantasie und seinen Fingern fügen können.«⁴⁶

Die Nähe von Lipavskys Rondothesen zur aus Méhuls Oper *Der Schatzgräber* stammenden Vorlage beziehungsweise zu ihren Wiener Bearbeitungen kann – auf die melodische Linie reduziert – anhand von Notenbeispiel 3 verifiziert werden: Die Partitur der Aufführung am Theater an der Wien⁴⁷ (eine modifizierte Abschrift der gedruckten französischen)⁴⁸ lässt – absichtlich oder aus Versehen – eine Wiederholung des »il faut se rendre«

45 Ebd., S. 36, 43.

46 Ebd., S. 36, 42.

47 *Der Schatzgräber* [handschriftliche Partitur Theater an der Wien 1803], A-Wn Mus.Hs.25167.

48 *Le trésor supposé par Méhul* [gedruckte Partitur], Paris: Magasin de musique, PN 13 [1802], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11636269>.

weg. Dieser Eingriff wird im Klavierauszug des Kunst- und Industrie-Comptoirs⁴⁹ (Abbildung 2) und dann auch von Lipavsky in seinem Rondotheama übernommen, was eine direkte Abhängigkeit der Verlagsprodukte von der Partitur des Theaters anstelle eines Rückgriffes auf die französische Vorlage nahelegt; auch der – nicht durchwegs elegant übersetzte und passend unterlegte – Gesangstext ist in Partitur und Klavierauszug ja derselbe. Die gegenüber der Wiener Partitur abweichende rhythmische Fassung der Schlussfigur im Klavierauszug (Notenbeispiel 3, Takt 17f.) ist entweder auf einen Eingriff des Erstellers des Klavierauszuges im Sinne besserer Sanglichkeit oder auf eine Variante in den Proben und Aufführungen am Theater an der Wien zurückzuführen, die nicht in der Partitur nachgetragen wurde. Des Weiteren bietet Lipavskys Melodie einige wenige Umspielungen, die wohl eher klaviertypisch sind, als dass sie eine vokale Verzierungspraxis widerspiegeln.

Dass Dlabacz's Liste der Werke Lipavskys problematisch, da unvollständig, aber teilweise auch übervollständig ist, wurde schon gezeigt. In diesem Zusammenhang scheint sie jedoch eine interessante Zusatzinformation zu bieten – führt sie doch auch den Klavierauszug als Werk Lipavskys auf: »17) Die Oper, der Schatzgräber, im Klavierauszuge ganz, und in einzelnen Stücken.«⁵⁰ Es kann sich hierbei um ein durch Lipavsky an Dlabacz im Rahmen ihrer Bekanntschaft persönlich mitgeteiltes Detail handeln oder aber auch um ein Missverständnis Dlabacz's beim Lesen der Wiener Zeitung, die er selbst als seine Quelle angibt: Dort ist in einer Verlagsanzeige Lipavskys *Rondeau facile* eine der beiden eingangs groß präsentierten Neuerscheinungen (neben Méhuls *Die beyden Fuchse/Une folie* »in Quartetten«), außerdem sind auch noch die Klavierauszüge von Méhuls weiteren gerade in Wien gespielten Opern aufgeführt (darunter *Der Schatzgräber*) – »ganz und in einzelnen Stücken.«⁵¹ Selbst wenn Dlabacz also möglicherweise einfach »Klavierauszug« und »Rondo über ...« durcheinandergebracht hat (auf dem Titelblatt des Klavierauszuges wird Lipavsky jedenfalls nicht erwähnt, siehe Abbildung 2): Völlig undenkbar ist es nicht, dass ein ortsansässiger Pianist-Improvisator-Komponist, der im selben Verlag immer wieder mit eigenen Werken vertreten ist, auch mit der Erstellung von Klavierauszügen betraut wird und dadurch wohl sein Einkommen als Beamter aufbessern kann.

49 *Der Schatzgräber* [Klavierauszug], Wien: Kunst- und Industrie-Comptoir, FN 258–265 [1803], Exemplar aus Privatsammlung.

50 Dlabacz: Art. »Lipawský«, Sp. 208, siehe oben Abbildung 1.

51 Verlagsanzeige Kunst- und Industrie-Comptoir, in: Wiener Zeitung Nr. 79 vom 1. Oktober 1803, S. 3756, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18031001&seite=44&zoom=33>.

Allegretto 3

Partitur Paris
 Partitur Wien
 Klavierauszug KIC 262
 Lipavsky KIC 287

En vain le coeur veut se dé-fen dre le ten-dre amour sait tout domp-ter il nous con
 Ihr Mäd-chen ja ihr sollt es wis-sen Gott A - mor hat den Sieg zum Lohn wenn er will
 Ihr Maed chen ja ihr sollt es wis-sen Gott A - mor hat den Sieg zum Lohn wen[n]er will

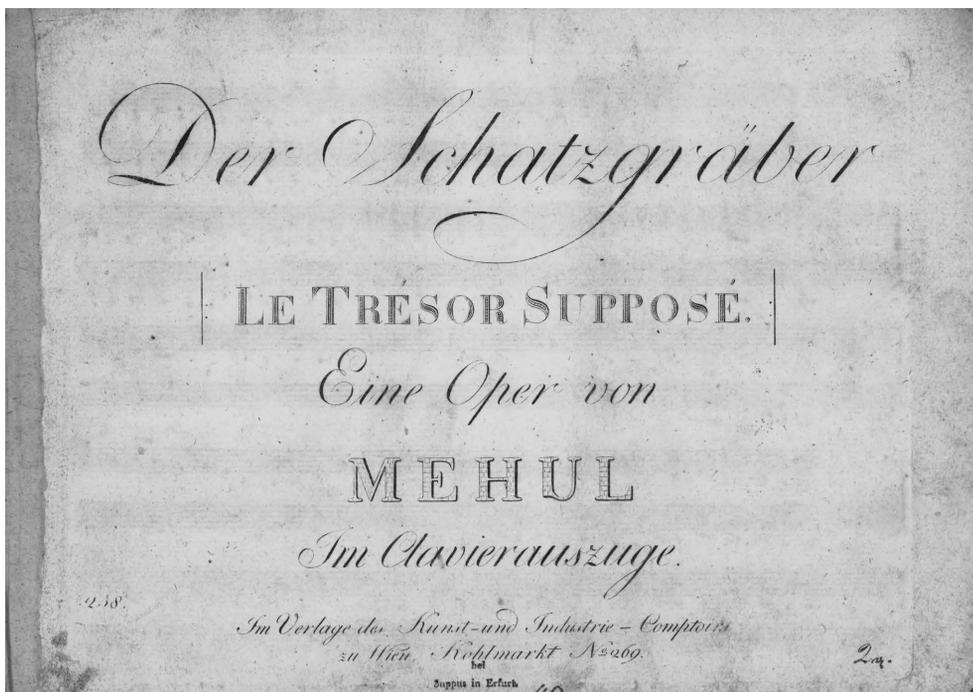
7
 traint à l'é-cou - ter et dès qu'il par - le il faut se ren-dre, il nous con- traint à l'é-cou
 ei - nen Han-del schlies-sen, so jagt er den Ver- stand da - von wenn er will ei - nen Han-del
 ei - nen Han-del schlies-sen so jagt er den Ver- stand da - von wen[n]er will ei - nen Han-del

12
 ter et dès qu'il par - le il faut se ren - dre il faut se ren -
 schlies-sen so jagt er den Ver- stand da - von so jagt er ihn da -
 schlies-sen so jagt er den Ver- stand da - von so jagt er ihn da -

16
 dre il faut se rend - dre il faut se ren - dre.
 von er jagt ihn da - von
 von er jagt ihn da - von

17
 f *cres-* - cen - do
 f ff

NOTENBEISPIEL 3 Synoptische Darstellung der Melodie der Nr. 4 von Méhuls *Der Schatzgräber/Le trésor supposé* in gedruckter französischer Partitur, handschriftlicher Partitur des Theaters an der Wien, Klavierauszug Kunst- und Industrie-Comptoir (vgl. Abbildung 2) und Lipavsky: *Rondeau facile* (KIC: Kunst- und Industrie-Comptoir)



NO. IV. DUETTO. Aus der Oper: DER SCHATZGRAEBER (le Trésor supposé) von MEHUL.

SOPHIE.
 DORCHEN.

Ihr Mädchen Ja ihr sollt es wissen Gott Amor hat den Sieg zum Lohnwer will

CEMBALO.
 Allegretto.

ei-nen Han-del schlic-ken so jagt er den Ver-stand da-von wer er will ei-nen Han-del schlic-ken so jagt er

den Ver-stand da-von so jagt er ihn da-von er jagt ihn da-von

262

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)

Um die enge Verflechtung der Aktivitäten des noch jungen Verlages des Kunst- und Industrie-Comptoirs⁵² mit denen des Theaters an der Wien zur erfolgreichsten Zeit ihrer Kooperation hier nur kurz zu streifen: Méhuls *Le trésor supposé* erlebt als *Der Schatzgräber* seine Premiere am Theater an der Wien am 7. August 1803 und erweist sich in der Folge als eine seiner erfolgreichsten Produktionen überhaupt,⁵³ und am 17. August kündigt das Kunst- und Industrie-Comptoir das Erscheinen des Klavierauszugs des Werkes an. Unterdessen vertreibt der Wiener Verleger Traeg den bei Breitkopf&Härtel in Leipzig erschienenen zweisprachigen Klavierauszug von August Eberhard Müller, um auch an dem mit der Popularität dieser Oper verbundenen Geschäft partizipieren zu können. Am 1. Oktober schließlich folgt als weitere Verwertungsmaßnahme – wieder im Kunst- und Industrie-Comptoir – Lipavskys *Rondeau facile*.⁵⁴

Das von Lipavsky zum Rondo verarbeitete Duett Nr. 4 »En vain le cœur veut se défendre«/»Ihr Mädchen, ja, ihr sollt es wissen«⁵⁵ aus Méhuls *Der Schatzgräber/Le trésor supposé* ist das einzige der hier besprochenen Stücke, das nicht aus vier Refrains und drei Couplets besteht: Es ist also einerseits verkürzt zu drei Refrains und zwei Couplets, andererseits in den »Variationen des Refrains« weniger ausladend als seine Schwesterwerke und dadurch auch schlicht einfacher zu spielen. Somit ist seine Bezeichnung als »Duo arrangé en Rondeau facile« sowohl in kompositorischer als auch in aufführungstechnischer Hinsicht nachvollziehbar. Ob dieses kürzeste der vier hier besprochenen Stücke deswegen in Lipavskys Augen auch keiner Opuszahl würdig ist, bleibe dahingestellt – seine zahlreichen anderen Drucke im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs sind fast alle mit Opuszahlen versehen.⁵⁶ Lipavsky scheint deren Folge auch über die Zusammenarbeit mit verschiedenen Verlagen hinweg im Auge zu behalten – mit Ausnahme der in Leipzig gedruckten *Sonate pathétique* f-Moll op. 27, die die selbe Nummer

52 Vgl. dazu Axel Beer: Die Verlagspolitik des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs, in: Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag, hg. von Axel Beer mit Gernot Gruber und Herbert Schneider, Tutzing 2011 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 45), S. 11–22.

53 Sonnek: *Schikaneder*, S. 330 ff.

54 Verlagsanzeigen Kunst- und Industrie-Comptoir bzw. Traeg in der Wiener Zeitung Nr. 66 vom 17. August, Nr. 72 vom 7. September, Nr. 79 vom 1. Oktober 1803, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=1803&zoom=33>.

55 Deutsche Textfassung nach dem Textbuch zur Aufführung am Theater an der Wien: *Der Schatzgräber*, Wien: Mathias Andreas Schmidt 1803, S. 20 f., Exemplar: A-Wn 641433-A.18,12, <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ158617609>.

56 Publikationen Lipavskys im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs (Plattenummer); Werke ohne Opuszahl sind nicht kursiv gedruckt: Violinsonate op. 9 (PN 8), Klaviertrios op. 10 (PN 9) und op. 11 (PN 10), Polonaisen op. 13 (PN 23), Lied op. 15 (PN 32), Zwölf Menuette (PN 44), Variationen Cherubini op. 14 (PN 86), Romances op. 19 (PN 188), Variationen Dalayrac op. 20 (PN 209), *Rondeau facile* Méhul (PN 287), *Rondeau-Fantaisie* Méhul op. 23 (PN 296), Fuge Cherubini op. 24 (PN 348), Lieder österreichischer Wehrmänner (PN 646).

trägt wie die in der Wiener Chemischen Druckerey erschienenen Variationen über ein anderes Thema von Méhul.⁵⁷ Weitere Drucke ohne Opuszahl sind entweder einfache Tanzserien oder kleinere Variationszyklen, aus früherer Zeit und bei Verlagen, in denen er später nur sporadisch publiziert,⁵⁸ oder aber posthum herausgegeben wie die Flöten-sonate, die zwar nicht auf dem Originaldruck, aber in einer Verlagsanzeige als »Oeuv[re] dernier« geführt wird.⁵⁹

Regelmäßigkeit auch in den Couplets In der Gestaltung der Refrains samt ihrer variierten Wiederkehr ist Lipavskys Konzeption eines zu improvisierenden Rondos offensichtlich, und ob die entsprechenden Werke nun ausdrücklich als »Rondeau-Fantaisie« bezeichnet sind oder nicht: Alle weisen auch in der Gestaltung der Couplets große Ähnlichkeiten auf.

| | Grand Rondò en Fantaisie op. 17 Journées (1802) | Duo arrangé en Rondeau facile Schatzgräber (1803) | Grand Rondeau-Fantaisie op. 23 Helene (1803) | Rondo op. 30 Faniska (1806) |
|------------------|--|--|---|---|
| Refrain 1 | Takt 1–28 A-Dur | 1–18 A-Dur | 1–20 a-Moll/A-Dur | 1–20 B-Dur |
| Couplet 1 | 29–76 E-Dur (anderes Material aus Vorlage) | 19–44 E-Dur | 21–35 E-Dur | 21–51 F-Dur (Material aus Refrain) |
| Refrain 2 | 77–104 | 45–60 | 36–55 | 52–67 |
| Couplet 2 | 105–237 D-Dur Scherzo + Rückl. :29: :44 32: + 28 T. | 61–88 D-Dur Scherzo + Rückl. :8: :8: + 12 Takte (Eingang) | 56–87 D-Dur Scherzo + Rückl. :8: :7 8: + 9 Takte | 68–92 Es-Dur (Ende g-Moll: V) |
| Refrain 3 | 238–265 (Schluss modulierend) | 89–99 | 88–107 | 93–108 |
| Couplet 3 | 266–307 cis-Moll | | 108–132 fis-Moll | 109–126 b-Moll (fragmentarisches) Scherzo + Rückl. :8: + 10 Takte |
| Refrain 4 | 308–329 A-Dur | | 133–156 | 127–147 |
| Coda | 330–380 (anderes Material aus Vorlage) | 100–125 | 157–171 | 148–197 |

TABELLE Überblick über die Form der vier Rondos von J. Lipavsky

57 Grande Sonate pathétique op. 27, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1804] (Rezension AmZ vom 12. September 1804, siehe oben Anm. 19). VIII Variations sur la romance »In des Tirannes Eisenmacht« de Méhul op. 27, Wien: Imprimerie chymique [1805].

58 Artaria, Cappi, Eder/Sauer, Musikalisches Magazin, Traeg.

59 Verlagsanzeige Kunst- und Musikalien-Handlung der k. k. privil. chemischen Druckerey und des Sigmund Anton Steiner, in: Wiener Zeitung Nr. 73 vom 12. September 1810, S. 1109f., hier S. 1109, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18100912&seite=49&zoom=33>, wiedergegeben auch bei Skamletz: Introduction/Vorwort, S. [1v].

Das erste Couplet ist bei allen vier Stücken wie in einem Sonatenrondo gestaltet: Es verhält sich zusammen mit dem vorausgehenden ersten Refrain wie die Exposition eines Sonatensatzes. Der Refrain schließt in der Grundtonart ab, das erste Couplet moduliert in die Dominanttonart und verfestigt sich dort mit mindestens einer Kadenz, bevor es zur ersten Wiederkehr des Refrains zurückleitet. Czerny beschreibt diese Praxis im Kapitel »Fantasieren über ein einzelnes Thema« mit der Terminologie, die er auch für den Sonatensatz benutzt:

»Der Spieler muss ferner sich angewöhnen zum ersten Theil einen passenden Mittelgesang zu finden, (welcher sich häufig auch aus dem Hauptthema entwickeln, oder wenigstens mit ihm vereinigen lässt)[.] Das Muster wird ihn belehren, dass dieser Mittelsatz in Durtonarten meistens in der Dominanttonart, hingegen in Molltonarten in der nächstverwandten Durtonart, oder auch in der Dominanten-Molltonart seyn muss.«⁶⁰

Alle vier Werke stehen in Dur (die ersten drei in A-Dur, das letzte in B-Dur) und wenden sich in ihrem ersten Couplet in ihre Dominanttonart, also nach E-Dur respektive F-Dur. Der »Mittelgesang« (in moderner Sonatensatzterminologie wohl mit dem »Seitensatz« gleichzusetzen, im Sonatenrondo mit dem sich in der Dominanttonart stabilisierenden Teil des ersten Couplets) bringt im Falle von op. 30 das Thema des Refrains nochmals in der Dominanttonart, weist also einen »Mittelgesang« auf, der sich »aus dem Hauptthema entwickeln [...] lässt«. Das erste Couplet von op. 17 verwendet ganz anderes Material, das jedoch ebenfalls aus der Vorlage entnommen ist. Dabei verändert Lipavsky den Rhythmus der von Cherubini übernommenen Figur in Notation, Rhythmik und Verteilung auf die Hände unmerklich, wohl um ihre Spielbarkeit zu erleichtern und ihre Wirkung deutlicher herauszubringen (Notenbeispiel 4).

The image shows a musical score for piano in 2/4 time, comparing two versions of a rhythmic figure. The first version, by Cherubini (measures 61-68), is in A major and marked 'p'. It features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second version, by Lipavsky (measures 28-35), is in E major and marked 'p' and 'scherzando'. It features a similar sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand, but with a different rhythmic distribution and articulation.

NOTENBEISPIEL 4 Cherubini: *Les deux journées*, Nr. 11 im Vergleich mit Lipavsky op. 17

Ein derart standardisierter Ablauf der Anfangsteile ist – so die hier vertretende These – ein zusätzliches Indiz dafür, dass das Rondo für Lipavsky zu den improvisierbaren Gattungen zählt. Die im Rondo vielfältigen Möglichkeiten für den weiteren Verlauf, der auch nicht unbedingt auf das Material des Refrains bezogen bleiben muss, werden durch ihn weiter eingeschränkt, um ebenfalls problemlos *all'improvviso* gehandhabt werden zu können. So steht das dritte Couplet immer in einer Molltonart: in op. 17 mit cis-Moll in der

60 Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 43.

Tonart der III. Stufe, in op. 23 in der Paralleltonart (Tonart der VI. Stufe) fis-Moll, in op. 30 in der Varianttonart (gleichnamigen Molltonart) b-Moll. Das verkürzte Rondo über Méhuls Schatzgräber enthält gar kein drittes Couplet in Moll.

Für die zentrale Partie des formalen Ablaufs schlägt Czerny das Improvisieren eines Abschnittes in der Art einer Durchführung vor:

»Der erste Theil dieses Allegro kann, wie in der Sonate, völlig abgeschlossen werden; wogegen man dan[n] im 2ten Theil sich der freyesten Fantasie und Ausführung, und allen Arten von Modulationen, Imitationen &., völlig überlassen kan[n], sich jedoch des Mittelgesangs auch wieder erinnern muss, und endlich in der Haupttonart schliesst.«⁶¹

Mit dem »ersten Teil« ist die Exposition gemeint, mit dem »zweiten« Durchführung und Rekapitulation gemeinsam, und die »Erinnerung an den Mittelgesang« kann wohl als Einrichtung des Seitensatzes in die Grundtonart im Sonatensatz verstanden werden – wie im Sonatenrondo, wo das dritte Couplet normalerweise diese Funktion übernimmt.

Lipavsky gestaltet nicht nur mit einem Moll-Couplet den letzten Teil seiner Rondoform anders als in einem Sonatenrondo, sondern verfolgt auch im zweiten Couplet eine andere Strategie: Er platziert dort keine frei modulierende Durchführung, sondern schiebt einen selbständigen Satz in der Form eines Scherzos mit zwei wiederholten Teilen ein, wie das zum Beispiel auch Beethoven im letzten Satz der Sonate Es-Dur op. 7 tut (dort in der Moll-Paralleltonart c-Moll). Dieser eingeschobene Satz ist je nach Länge des ganzen Werkes lediglich angedeutet oder voll ausgestaltet: In op. 30, wo er – anders als in den übrigen Stücken – erst das dritte Couplet einnimmt, werden nur die ersten acht Takte repetiert, worauf sofort die Rückleitung folgt; beim Schatzgräber gibt es ganz regulär zwei wiederholte achttaktige Teile, in op. 23 wird der zweite Teil in Mittelteil und Rekapitulation geteilt und die eingeschobene Form damit immanent dreiteilig, in op. 17 ist dieses Modell zu einem umfangreichen Scherzo mit eigener Durchführung samt Modellsequenzen ausgebaut. Auch die Rückleitung in den danach wieder folgenden Refrain kann sehr unterschiedlich ausgestaltet sein (siehe die Tabelle).

Ein Menuett oder Scherzo zu improvisieren gehört für Czerny und sicher schon für Lipavsky zu den grundlegenden Aufgaben, die einem Pianisten unter Umständen gestellt werden und auf die er jederzeit zurückgreifen können sollte; hier ist dieser Typus in den Ablauf der größeren und komplexeren Form eines Rondos integriert. Am interessantesten im Hinblick auf ein verallgemeinerbares Schema für ein improvisiertes Rondo ist wohl der Umstand, dass in allen vier hier betrachteten Stücken das zweite Couplet ausnahmslos in der Tonart der IV. Stufe steht. Das schon besprochene dritte Couplet in Moll anstelle einer sonatenartigen Rekapitulation des ersten Couplets enthebt den Improvisator der vielleicht allzu großen Herausforderung, beim Improvisieren des ersten

61 Ebd.

Couplets in der Dominanttonart schon dessen Einrichtung in die Grundtonart mit einer anderen Verteilung der dramaturgischen Höhepunkte planen zu müssen – echte Sonatensätze dürften zu den anspruchsvolleren Aufgaben für Improvisatoren gehören.

Das Rondeau-Fantaisie als improvisiertes Rondo Lipavskys stets einsatzbereiter Schlachtplan für die wohl mittelschwere Aufgabe, ein Rondo über ein ihm in Gesellschaft zugerufenes Thema aus einer aktuell im Spielplan befindlichen Oper zu improvisieren, könnte also in etwa folgendermaßen ausgesehen haben:

- Wählen einer möglichst nahe an der Vorlage gehaltenen Form für das gegebene Thema im Refrain, das bei seiner Wiederkehr in der Art von Variationen behandelt werden kann;
- für die zwischen den Refrains liegenden Couplets und die abschließende Coda entweder freies Erfinden von neuem Material oder weiteres Adaptieren des Themas, eventuell auch anderer Gedanken aus der Vorlage:
 1. Couplet: Modulation in die Dominanttonart und dort Anbringen eines »Mittelgesangs« oder »Seitensatzes« in der Art eines Sonatenrondos,
 2. Couplet: Einschleichen einer selbständigen Scherzform in der Tonart der IV. Stufe mit anschließender Rückleitung in die Grundtonart,
 3. Couplet: freies Gestalten eines »interessanten Zwischensatzes« in einer leiter-eigenen Molltonart,
- dazwischen kurze modulierende Über- und Rückleitungen.
- Schließlich eine Coda mit den üblichen Kadenz- und Passagen, eventuell unter Aufarbeitung von im Verlauf des Stückes unausgeführt Gebliebenem, wie in einem Sonatensatz.

Das letzte dieser von Lipavsky gleichsam als ausgeschriebene Muster für eine Improvisation publizierten Rondos (über *Faniska* op. 30) ähnelt insofern am ehesten dem von Czerny beschriebenen »Fantasieren über ein einzelnes Thema« über mehrere Formteile hinweg, als es auch in seinen Couplets nicht immer neues Material, sondern stets Anklänge an das Thema des Refrains bringt:

»Übrigens darf hier nicht verborgen werden, dass diese Manier zu fantasieren unter allen die schwerste ist. Denn dass ein ewiges, bis zum Überdruß währendes Repetiren des Thema durch alle Octaven, und ein sinnloses Umherirren in den Tonarten, lang noch keine ausgeführte Fantasie ist, wird man schon aus Allem bisher Gesagten entnehmen können, und nur die Vereinigung eines ausgezeichneten Talents mit grossem Studium kan[n] eine solche Aufgabe sowohl zum Vergnügen der Zuhörer überhaupt, als zur Zufriedenheit der Kenner, (für welche sich diese Manier vorzüglich eignet) vollkommen lösen.«⁶²

62 Ebd.

The image shows two musical excerpts. The first excerpt, measures 248-334, is titled "Marche con moto". It consists of two staves: the top staff is for Cherubini and the bottom staff is for Lipavsky. Both staves show a piano part with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The second excerpt, measures 312-371, is titled "Andante". It also consists of two staves: the top staff is for Cherubini and the bottom staff is for Lipavsky. The top staff has a dynamic of *pp* and the bottom staff has a dynamic of *fp*. The tempo marking "a Tempo" is present above the bottom staff.

NOTENBEISPIEL 5 Zwei Ausschnitte aus der Coda von Lipavskys Rondo op. 17 mit den entsprechenden Stellen in der Vorlage von Cherubinis *Les deux journées*

Czernys Musterbeispiele für diese kunstvolle Vorgangsweise sind Beethovens Chorfantasie op. 80 und das Finale von dessen 9. Sinfonie op. 125, außerdem interessanterweise Bachs Kunst der Fuge BWV 1080.

Kontrapunktische Elemente weist übrigens auch Lipavskys Rondo op. 17 über *Les deux journées* auf, etwa in seinem über weite Strecken kanonisch angelegten dritten Couplet in der eher ungewöhnlichen Tonart cis-Moll, die eine Referenz an Bachs Wohltemperirtes Clavier darstellen könnte, das laut Czerny zu Lipavskys Paradestücken als Interpret gehört haben muss. Das *Grand Rondò en Fantaisie* op. 17 zeigt auch insofern einen souveränen kompositorischen Umgang mit seiner Vorlage – immerhin einer Nummer des von den Wiener Zeitgenossen mit großem Respekt behandelten Cherubini –, als es an verschiedenen Stellen weitere Elemente aus dessen ausgedehntem Opernchorsatz in das Rondo einstreut (das erste Couplet wurde in diesem Sinne schon besprochen): Seine Coda unterbricht zunächst die Kadenz eines weiteren Cherubini-Zitates durch eine nochmalige Wiederkehr des Refrainthemas, nach einer Generalpause unvermittelt in F-Dur (Notenbeispiel 5, Takt 248/334 ff.), und schafft damit eine Assoziation an den bei Cherubini an derselben Stelle trugschlüssig *pianissimo* eintretenden Marsch in derselben Tonart, den das Rondo nicht aufnimmt. Und wie er sein Rondo mit einem Zitat Cheru-

binis (nämlich dem Thema) begonnen hat, so schließt er das Stück auch mit der wörtlichen Aufnahme des Schlusses von Cherubinis Chor (Notenbeispiel 5, Takt 312/371 ff.).

All dies erinnert abschließend nochmals an die in den *Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat* vertretene Auffassung, dass »classisches Clavierspiel« – sei es bei Lipavsky, auf den diese Begriffe gemünzt sind, sei es bei anderen – »geläuterten Geschmack in der Composition« mit »vollkommene[r] Kenntniß des Contrapunctes« verbinden soll.⁶³

63 Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, S. 52.

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