

Claudio Bacciagaluppi

## Die Kunst des Präludierens

**Einleitung** Die Improvisation in der westlichen Kunstmusik führt im allgemeinen immer noch ein Schattendasein, sowohl in der Praxis wie in der musikwissenschaftlichen Reflexion. Die Gewohnheit von Pianisten, bei einem privaten oder öffentlichen Vortrag ein mehr oder weniger improvisiertes Präludium vor einem komponierten Stück zu spielen, gehört zu diesem großen Gebiet. Zwei bekannte historiographische Konzepte dienen mir bei der vorliegenden Untersuchung als methodische Leitvorstellung: die *longue durée* und das lange Jahrhundert. Gerade die Interpretationspraxis als mündlich überliefertes Wissen ist stärker traditionsbehaftet als von der schriftlichen Heroengeschichte der Komposition im allgemeinen angenommen wird. Aus dem 18. Jahrhundert retten sich somit einzelne Phänomene bis hinein ins 20. Jahrhundert.

Formal knüpfen die Präludierformen seit 1800 an frühere Modelle an. Wir werden sehen, wie die Funktion des Präludiums als Tonartbefestigung zugleich dessen breiteste Definition bedingt: Das strukturelle Hauptmerkmal der meisten Präludien ist nämlich ihre Beschränkung auf eine einzige, beliebig erweiterte Kadenz. Das Präludieren als improvisatorische Praxis kann als ein Rest von sekundärer Oralität im Kontext der westlichen Kunstmusik gelten. Die besondere Entwicklung, die es im 19. Jahrhundert durchmachte, läßt sich im Wechselspiel mit einer dem Notentext gegenüber relativ freien Klavierpädagogik betrachten. Den langsamen Entwicklungsschritt solcher nur am Rande schriftlich fixierter Prozesse der Interpretationspraxis werde ich anhand von Tondokumenten bis ins Jahr 1987 aufzeigen. Auch wenn die Tradition des Präludierens fast ununterbrochen ist, lassen sich heute durchaus Zeichen von einem neu erwachenden Interesse bemerken. Ich möchte schließlich auf die Wirkung dieser Praxis im Konzertsaal hinweisen. Vor allem ist die Improvisation Reaktion des Interpreten auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum. Das Präludieren erscheint somit als Mittel zu einer unmittelbaren Interaktion zwischen Publikum und Interpret.

**Definitionen und Funktionen** Das Präludieren auf dem Pianoforte hat eine sehr lange Vorgeschichte, auf die wir nicht eingehen können. Wir werden kurzerhand annehmen, daß die Tradition der Orgel- und Cembalo-Improvisation zunächst restlos auf den Hammerflügel übertragen wurde. Die Zeitspanne, die uns direkt interessiert, reicht aber von den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts – seit es spezifisch pianistische Techniken und Lehrbücher gibt – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

Die Fähigkeit zu Improvisieren wurde im 19. Jahrhundert allgemein sehr geschätzt. Sie wurde als ein Zeichen von Begabung angesehen, und es war ein besonders ersehntes Privileg, einen Komponisten im Feuer der Kreation belauschen zu dürfen. Zahlreiche wiederkehrende musikliterarische Topoi bezeugen dies, wie Robert Wangermée und Jane Lohr gezeigt haben. Wangermée unterstreicht dazu als Paradox, daß sich die Kunst des Improvisierens gerade während des 19. Jahrhunderts allmählich verlor.<sup>1</sup> Das mag vor allem für das ausführliche freie Phantasieren zutreffen. Was aber das bescheidene Präludieren anbelangt, so ist dies eine Kunst, die erst im Zusammenhang der (öffentlichen oder privaten) Konzertsituation richtig aufblühen konnte und die durchaus weit ins 20. Jahrhundert hinein weiter gepflegt wurde.

Präludieren und Phantasieren sind zwei verschiedene Bereiche des Improvisierens: Während improvisierte Präludien eine reine Vorspielfunktion haben, sind Phantasien selbständige Stücke. Die Unterscheidung ist jedoch nicht immer klar.<sup>2</sup> Lesen wir als Beispiel eine Konzertbesprechung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Berlin, den 22sten März. Den 4ten dieses gab Hr. Kapellm. Himmel ein Konzert, worin er eine Klavier-Sonate mit Begleitung und ein Sestett, mit obligatem Fortepiano, spielte. Auch präludierte er auf sein bekanntes Liedchen: Hebe, sieh, in sanfter Feyer etc. welches hernach Hr. Eunicke sang. Es freueten sich viele Leute darüber.«<sup>3</sup> Der Rezensent braucht »präludieren« hier offensichtlich im Sinn von »phantasieren«, denn ein kurzes Vorspiel hätte er wahrscheinlich nicht einmal erwähnt. Seine Wortwahl ist jedoch von der Position der Improvisation – gerade vor dem Stück, dem das Thema entnommen ist – durchaus verständlich.<sup>4</sup>

- 1 N. Jane Lohr: *Preluding on the harpsichord and pianoforte, circa 1770 to circa 1850*, Diss. Iowa City 1993, S. 18; Robert Wangermée: *L'improvisation pianistique au début du XIX siècle*, in: *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren*, [Gent] 1950, S. 227–253, hier S. 253.
- 2 Lohr: *Preluding*, S. 43–66; vgl. auch Maria Grazia Sità: *Suonare prima di suonare. La prassi del preludio improvvisato nella trattatistica per tastiera tra Settecento e Ottocento*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), S. 303–326, hier S. 308–309.
- 3 *Allgemeine musikalische Zeitung* 8 (1806), Sp. 427–428.
- 4 Gustav Schilling schlug 1843 eine etwas andere terminologische Unterscheidung vor, die jedoch nicht befolgt wurde: *Introduktionen sind »die zu manchen Instrumentalmusikstücken [...] eigens componirte und denselben als eigenthümlich und wesentlich zugehörig auch stets vorangeschickten Einleitungen«; Präludien »jene kürzeren oder längeren, meist der Erfindung des Spielers selbst frei überlassenen Orgelsätze«; und schließlich Präambula »jene kleinen Einleitungssätze [...], welche meist nur aus einigen gebrochenen Accorden bestehen und von den Virtuosen gewöhnlich auf ganz willkürliche Weise ihren Concert-Produktionen vorangeschickt zu werden pflegen«; Gustav Schilling: *Musikalische Dynamik, oder, Die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand-, und Hülfsbuch für alle*, Kassel 1843, S. 323–324.*

Für die folgenden Ausführungen werde ich das Präludium als auskomponierte Gattung ausklammern und mich auf die Präludien beschränken, die zumindest den Anschein des improvisierten Vorspiels mit sich tragen.<sup>5</sup>

Um das Phänomen näher zu beschreiben, müssen wir zunächst die Funktionen des Präludierens betrachten. Carl Philipp Emanuel Bach weist in seinem *Versuch* auf gewisse Gelegenheiten hin, »wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bei dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein **Vorspiel** angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bei einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget.«<sup>6</sup>

Was genau muß nun dieser Begleiter tun? Es geht um das Stimmen von anderen Instrumenten (was jedoch aus Gründen der Temperatur nur für Organisten gilt) und das Angeben des Tones für den Sänger bei Vokalmusik.

Hinsichtlich der Vorspiele zu Liedern verweise ich auf Walther Dürr und erinnere lediglich daran, daß bei allen Jugendliedern von Schubert, bei denen ein Vorspiel fehlt, dieses höchstwahrscheinlich dazu improvisiert wurde. Wie neu die Beschäftigung der Musikwissenschaft mit den improvisatorischen Praktiken ist, bezeugt Maurice Browns ansonsten ausgezeichnete Artikel zu Schuberts Forelle von 1965. Brown sagt, daß Schubert nur bis 1819 Lieder ohne Vorspiele schrieb; daß sie aber auf regelmäßiger Basis improvisiert wurden, schlägt er damals nicht einmal als Hypothese vor. Noch 1997 steht David Montgomery der Schubert-Aufnahme von Christoph Prégardien und Andreas Staier kritisch gegenüber, bei welcher die Interpreten den Liedern Vorspiele

- 5 Ebenso werde ich keine Beispiele von Präludien bringen, die in einer schriftlich fixierten Komposition zwar diesen Namen nicht tragen, aber deutlich diesem Typus gehören, denn zu viele wären da zu nennen. Wichtig ist allerdings, diese aufzuspüren, denn sie können die Interpretation beeinflussen. Wenn zum Beispiel der Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 31/2 mit ihren langsamen Arpeggien als Anspielung auf eine Gestik des Präludierens verstanden wird, so neigt der Interpret (und zunächst mit ihm der erstmalige Hörer) dazu, das erste Thema erst in den Takten 21 ff. zu identifizieren. Daß der Anfang der Sturmsonate eine Improvisationsgeste auskomponiert, könnte ein Grund dafür sein, daß Carl Gottlieb Hering in seiner *Praktischen Präludierschule* um 1810 die ganze Sonate als Beispiel für eine »in größerer Ausführung« realisierte Fantasieübung druckt (Carl Gottlieb Hering: *Praktische Praeludirschule oder Anweisung in der Kunst Vorspiele und Fantasien selbst zu bilden. Nach einem sehr leichten methodischen Stufengange zum Unterricht und zur Selbstübung*, 2 Bände, Leipzig 1812–1814, Bd. 2, S. 35–62). Für Anregungen zu dieser Frage bin ich den Teilnehmern am Graduiertenkolloquium in Blonay, September 2005, sehr dankbar.
- 6 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753–1762, Nachdruck Kassel 1994, Bd. 2, S. 327.

hinzugefügt haben. Walther Dürr hat hingegen bereits 1970 darauf hingewiesen, daß selbst posthum publizierte Vorspiele auf Improvisationen von Schubert zurückgehen könnten.<sup>7</sup>

Beim Stimmen der anderen mitwirkenden Instrumentalisten zu präledieren ist eine Tradition, die vor allem für Organisten bezeugt ist. In Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* heißt es unter dem Artikel »Preludieren, Preludium« unter anderem folgendes: »Die Preludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheit haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Kammerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschicktesten ist und dann durch wohl gewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bei solchen Preludien ist Schuld daran, daß hier nicht wohl auf den Ausdruck gehalten werden kann. [...] Auf dem Flügel vor Musiken zu preludieren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggierten Akkorden ist diesem Instrument am natürlichsten.«<sup>8</sup>

Präludien, die dem Zweck des Stimmens für andere Instrumente oder der Tonangabe für Sänger dienen, möchte ich aber ebenfalls ausklammern, um mich ausschließlich dem Präledieren zu widmen, bei dem das Klavier nicht als Begleiter, sondern als Solist auftritt.

Die verschiedenen Funktionen, die das Präledium für Solo-Pianisten hat, können nicht voneinander getrennt werden, obwohl in einzelnen Aufführungssituationen die eine oder die andere stärker im Vordergrund treten mag. Sie werden seit François Couperin und Jean-Jacques Rousseau von allen Autoren wiederholt. Ich zitiere aus Couperins *L'art de toucher le clavecin*: »Non seulement les preludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer: mais, ils servent à dénouer les doigts; et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé.«<sup>9</sup> Zum Vergleich die Definition von Präledieren aus Rousseaus *Dictionnaire*: »PRÉLUDER, v. n. C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes

- 7 Maurice John Edwin Brown: Die Handschriften und Frühausgaben von Schuberts »Die Forelle«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), S. 578–588; David Montgomery: Modern Schubert interpretation in the light of the pedagogical sources of his day, in: *Early Music* 35 (1997), S. 100–120, hier S. 102; Walther Dürr: Vorwort zu Franz Schubert: *Lieder*, Kassel 1970– (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 4), S. XIV.
- 8 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Leipzig 1771–1774, Bd. 3, S. 736–737.
- 9 François Couperin: *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1716, S. 51.

essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.«<sup>10</sup>

Neben diesen drei Hauptfunktionen (die Tonart vorbereiten, die Finger aufwärmen und die Instrumente testen) nennt Jane Lohr noch die psychologische Vorbereitung des Publikums, die Gelegenheit, als Virtuose zu brillieren, und die Funktion als Modulationsbrücke zwischen zwei Stücken in entfernten Tonarten.<sup>11</sup> Wie wichtig diese letzte Funktion war, beweist das Lehrbuch von Charles Chaulieu *La clé des modulations* von 1844, das ausschließlich den modulierenden Präludien gewidmet ist. Betrachten wir beispielsweise die Besprechung des Lehrbuchs durch einen gewissen Gustave Hequet an: »Il n'en est aucun [élève de piano] sans doute qui, après quelques années, ne puisse, par habitude, et, si on aime mieux, par routine, frapper et lier entre eux les accords les plus fréquemment employés de chaque ton, mais c'est là qui s'arrête ordinairement leur science. Il n'en faut pas davantage pour exécuter un morceau correctement et comme il est noté, mais s'agit-il d'exécuter successivement deux morceaux détachés, ou même d'accompagner deux romances écrites dans deux tons éloignés l'un de l'autre, l'harmoniste habile passe sans embarras du premier au second par une rapide succession d'accords, tandis que l'écolier peu exercé hésite, tâtonne et ne tarde guère à trahir son inexpérience.«<sup>12</sup>

Der Rezensent nimmt Chaulieus Vorwort wieder auf, das jedoch im originalen Wortlaut musikalisch präziser tönt: »[Le but des jeunes personnes en étudiant l'harmonie] est de pouvoir rendre leurs idées sur le piano; de préluder quelques instants avant de commencer un morceau; et enfin, de joindre entr'eux deux morceaux dont le ton n'est pas le même. Pour préluder, les modèles ne manquent pas et si une jeune personne veut apprendre une douzaine de préludes de mémoire, la pratique des accords et surtout celle des formules harmoniques lui rendront ce travail aisé. Mais il lui sera plus difficile de joindre deux études ou deux morceaux quelconques, dont les tons n'ont souvent aucune relation, le hasard seul la fera réussir, si elle n'a pas étudié longtemps et très sérieusement la composition.«<sup>13</sup>

Chaulieu bringt uns nun ein Schritt weiter in der Diskussion: Er weist nämlich auf Modelle und Harmonieformeln hin (»la pratique des accords et surtout celle des formules harmoniques«). Wir müssen uns also fragen, welche strukturellen Merkmale das Präludium auszeichnen.

<sup>10</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Paris 1826 (*Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, vol. XII–XIII), vol. XIII, S. 186–187 (Erstausgabe 1768).

<sup>11</sup> Lohr: *Preluding*, S. 107–117.

<sup>12</sup> Abgedruckt in Charles Chaulieu: *La Clé des Modulations. Ouvrage pratique pour Piano, Contenant des Règles sur l'art de moduler et de préluder, et des Exemples en quatre parties*, op. 220, Paris [1844] (Plattenummer 1839), ohne Seitenzahl, aus *La France Musicale*, 10. März 1844.

<sup>13</sup> Chaulieu: *La Clé des Modulations*, ohne Seitenzahl.

**Strukturelle Merkmale** Seit Carl Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 von 1828 haben mehrere Autoren versucht, eine Typologie der Präludien aufzustellen. Solche Versuche lassen sich in zwei Arten unterteilen: Es gibt Typologien, die nach formalen Kriterien verfahren und andere, welche die Präludien nach satztechnischen Kriterien unterteilen.

Czerny und Lohr folgen dem ersten Modell und unterscheiden mehrere Arten wie etwa etüdenähnliche, modulatorische, thematisch an das folgende Stück gebundene und fantasieähnlich freie Präludien. Andererseits heben Stephen Husarik und Jean-Jacques Eigeldinger satztechnische Merkmale hervor und unterscheiden Präludien auf einzelne Akkorde, harmonische Akkordfolgen oder ganze Melodien beziehungsweise Präludien mit pianistischen Figurationen, elementarem Kontrapunkt, instrumentalem Rezitativ und motivischen Wiederholungen.<sup>14</sup>

Was aber alle Präludien jenseits ihrer satztechnischen Modelle definitiv verbindet, ist die unterliegende elementare harmonische Struktur.<sup>15</sup> Man kann sagen, ein Präludium ist dadurch gekennzeichnet, daß eine einzige mehr oder weniger erweiterte Kadenz mit möglichst freien Figurationen ausgeschmückt wird. Historisch tritt diese Art von Definition am deutlichsten in den italienischen Traktaten hervor. Vincenzo Manfredini in seinen *Regole Armoniche* von 1775 und Bonifazio Asioli in seinem *Allievo al cembalo* von 1821 betonen eine Zweiteilung des Präludiums, das mit einer Anfangsidee beginnt und mit einer Vorbereitung zur Schlußkadenz endet: »Mentre è molto lodevole, prima di eseguire qualsivoglia composizione, il preludiare un poco, che vuol dire cominciare a suonare d'idea, o sia di fantasia, e poi far la cadenza nel tono, in cui sarà scritta la composizione.« »Il preludio non deve eccedere una moderata lunghezza, e porterà con sé una certa originalità prodotta dalla varietà dei passaggi, ora di bravura, ora di grazia, ora patetici, ora marcati. La condotta o tessitura del preludio non ha veruna prescrizione nella qualità e connessione dei passaggi, nella modulazione più o meno lontana, nell'istantanea adozione de' tempi pari o dispari, veloci o lenti, e solo si osserverà nel corso del preludio di evitare le cadenze in genere, e più particolarmente le finali. Si terminerà il preludio con una sequela d'accordi, che secondata dalla melodia superiore, concorrano a far presentire la cadenza finale.«<sup>16</sup>

- 14 Vgl. Stephen Husarik: *Josef Hofmann*, Diss. Iowa City 1983, und Jean-Jacques Eigeldinger: *24 preludes*, in: *Chopin Studies* 1 (1988), S. 167–193. Hier möchte ich auf die zitierten ausführlichen systematischen Darlegungen verweisen und auf eine eigene Typologie verzichten.
- 15 Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 311; vgl. auch Thomas Meyer: *Über das Verfertigen von Präludien. Eine Gebrauchskunst zwischen Komposition und Improvisation*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160 (1999), S. 24–28.
- 16 Manfredini, zit. nach Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 314; Bonifazio Asioli: *L'allievo al clavicembalo*, Milano [1821], Bd. 3, S. 66.

Die beste Art, eine Kadenz zu erweitern, ist die Harmonisierung eines Tonleiterabschnittes, gefolgt von einem Orgelpunkt auf der Tonika oder auf der Dominante, wie das bereits Carl Philipp Emanuel Bach vorschlägt: »Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in, und ausser der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden.«<sup>17</sup>

Als Beispiel bilden wir das erste Präludium aus Henri Herz' *Méthode*, op. 100 ab. Der Aufbau eines Präludiums in Paris um 1845 erweist sich noch als der gleiche wie hundert Jahre zuvor in Berlin. Zu beachten ist, daß es auf der Dominante aufhört.

SIX RÉCRÉATIONS.

AIR RUSSE VARIÉ.

N° 1.

Andante  $\text{♩} = 84$ .

PRÉLUDE.

Henri Herz: *Méthode complète de piano*, op. 100, Mainz [1838], S. 106

**Präludieren lernen: »verspätete Generalbaßschulen« und »Papageischulen«** Angesichts ihrer offensichtlichen pädagogischen Bedeutung müssen wir uns nun fragen, wie die Kunst des Präludierens erlernt wurde.

Die Lehrbücher zum Präludieren können in zwei Kategorien unterteilt werden: stufenweise aufbauende Schulen und Beispielsammlungen. Beispielsammlungen werden

17 Bach: *Versuch*, S. 327–328.



wir hier nicht betrachten – sie beinhalten meist längere, auskomponierte Präludien, die sich sehr den selbständigen Präludien annähern.

Aber auch unter den Aufbau-Schulen gilt es, zwei Kategorien zu unterscheiden, die ich »verspätete Generalbaßschulen« und »Papageischulen« nennen möchte. Aufgrund der harmonischen Fundierung der Vorspiel-Improvisation kam es sehr oft vor, daß eine Harmonielehre gleichzeitig als Präludierschule gelten konnte: so zum Beispiel noch in Kalkbrenners *Traité d'harmonie du pianiste*, mit dem Untertitel *principes rationnels de la modulation*: »Après tant d'excellents ouvrages déjà publiés sur l'étude de l'harmonie, il semble presque présomptueux d'en annoncer un nouveau. Hâtons-nous donc de dire qu'il ne s'agit ici que d'un guide pour les jeunes Pianistes, et d'une nouvelle manière d'appliquer l'harmonie à des progressions ou suites d'accords, pour apprendre à préluder et à improviser. [...] Il existe un vice dans la manière d'enseigner la composition, qui fait que l'élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer. C'est cette lacune que nous avons cherché à combler, en appuyant le plus possible nos exemples, sur des règles de chiffres. Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite.«<sup>18</sup> In diesem Traktat wird jede Harmonieregel sogleich in Improvisationsbeispiele übersetzt, wie aus der Abbildung ersichtlich wird.

Joseph Zimmermann (1785–1853), Lehrer am Pariser Conservatoire, faßt die wichtigsten Grundlagen des Präludierens wie folgt zusammen: »Les progressions harmoniques sont des séries d'accords appartenant à tout le monde, elles sont considérées comme des formules toutes faites que chacun emploie sans scrupule; elles sont d'un excellent usage pour préluder. [...] Il faut encore joindre au marches que nous venons d'indiquer la règle d'octave, elle est encore plus féconde en ressources pour préluder.« Im selben Buch – dem dritten Band seiner Klavierschule mit dem Titel *Traité d'harmonie, du contrepoint et de la fugue* – trauert er der alten italienischen Partimento-Tradition nach, die er insbesondere als gute Vorschule fürs Präludieren schätzt: »De l'accompagnement de la basse chiffrée [...] En Italie l'application des règles de l'harmonie se fait sur le clavier; cette méthode est excellente pour conduire à préluder.«<sup>19</sup>

Die Londoner Klavierschule von Philip Anthony Corri – Sohn des Domenico – *Anima di musica* beinhaltet ausführliche Anweisungen zum Präludieren, die sich explizit gegen die überlieferte Art wenden, das Improvisieren aufgrund der Generalbaßkenntnis

18 Lohr: *Preluding*, S. 165–166; Friedrich Kalkbrenner: *Traité d'harmonie du pianiste. Principes rationnels de la modulation*, op. 185, Paris 1849, Nachdruck Amsterdam 1970, S. 1.

19 Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann: *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris [1840?], 3e partie: Supplement. *Traité d'harmonie, du contre-point et de la fugue*, S. 17–19.




## APPLICATION DU TRAITÉ D'HARMONIE AU PIANO.

C'est dès que l'élève connaît le premier accord, qu'il faut développer son intelligence et son génie, en lui faisant voir au Piano tout ce que cet accord est susceptible de produire, comme progressions et comme variantes. La première et la plus simple suite ou marche d'accords parfaits, se produit lorsque la basse monte de *Quarte* et descend de *Tierce*. La constante connexion qui existe entre cette succession d'accords, les rend extrêmement doux et agréables à l'oreille et en fait un délicieux sujet de prélude.


Arrêtons-nous donc à cette première marche et voyons ce qu'elle peut présenter d'intéressant:

9<sup>te</sup>. 1.  
Première marche  
d'accords parfaits.



très-simple.

1.<sup>re</sup> Variante.



Moderato.

2.<sup>de</sup>



Friedrich Kalkbrenner: *Traité d'harmonie du pianiste. Principes rationnels de la modulation*, op. 185, Paris 1849, Nachdruck Amsterdam 1970, S. 12

zu lernen: »Every performance should be introduced by a prelude, not only to prepare the Ear for the key in which the air or piece is to be played, but to prepare the fingers, and therefore should in general consist of some rapid movement intermixt with chords, Arpeggio's or other passages. A Prelude is supposed to be extempore, and to lay down rules would be as impossible as wrong, For the fancy should be unconfined; but for those who are not acquainted with the rules of Counterpoint or Composition I shall submit several specimens or styles of prelude, adapted to every capacity, those desirous to learn more on the subject must study that other branch. – [...] As I have before said, it is not my intention to touch on the subject of thoro' Bass, I shall not confuse the Pupil with its laws of avoiding octaves, fifths &c. but only give Examples for the Ear to catch, which will be soon habituated to the common preludes – I therefore recommend them to be learnt by Ear.«<sup>20</sup>

20 Philip Anthony Corri: *L'Anima Di Musica. An Original Treatise upon Piano Forte Playing*, London [1810], S. 81, 83; cfr. Lohr: *Preluding*, S. 149.

Aus der konservativen Sicht der Generalbaß- und der Harmonieschulen wird Corris Methode in einer anonymen Rezension aus dem *Gentleman's magazine* kritisiert: »The preludes here published may be serviceable if learned by heart, or, as the Author expresses it, by ear; but to think of teaching the art of preluding without some previous knowledge of thorough bass, or harmony, is like teaching a parrot to reason.«<sup>21</sup> Corris einfachere

CAPO'S or Introductions, with suitable CODA's forming entire Preludes — in Major Keys. (fifth Style)

NB. those Arpeggios marked *ad lib:* and inclosed by dots may or may not be repeated, or may be played simply as a chord.

1.<sup>st</sup> Prelude  
In the key of C.

2.<sup>d</sup> Prelude

3.<sup>d</sup> Prelude

4.<sup>th</sup> Prelude

5.<sup>th</sup> Prelude

Philip Anthony Corri: *L'Anima Di Musica. An Original Treatise upon Piano Forte Playing*, London [1810], S. 95

- 21 *Gentleman's magazine* 94 (1814), part 1, S. 60. Die Rezension bespricht ein Werk mit dem Titel *Original System of Preluding, comprehending Instructions on that branch of Pianoforte Playing, with upwards of Two Hundred progressive Preludes ...*, das offenbar ein Separatdruck von dem Ausschnitt über Präludieren aus der *Anima di musica* zu sein scheint.

Präludien aus seiner »Papageischule« sind in *Capis* und *Codas* geteilt, die beliebig kombiniert werden dürfen.

An dieser Stelle möchte ich die Zweiteilung der Präludien in *Figuration* und *Kadenz*, die uns bei Manfredini und Asioli begegnet ist, in Erinnerung rufen. Sogar Czerny, der in seiner *Fantasierschule* op. 200 eher zum Typus »Beispielsammlung« neigt, baut im dritten Band seiner großen *Klavierschule* op. 500 eine knappe »Papageischule« auf.<sup>22</sup>

Der Improvisation durch reine Kombinatorik macht Fétis in seiner *Méthode des méthodes* den Vorwurf des Cento-Vorganges: »Improviser, c'est à dire, composer sans rature, et sans avoir pris le temps de régler par la réflexion ce que de soudaines inspirations apportent d'idées plus ou moins heureuses à l'artiste, serait un art impossible, si ses produits devaient être jugés avec la rigueur qui s'attache à l'appréciation des compositions écrites. De quelque talent que soit doué l'improvisateur, il y aura toujours quelque désordre, quelques redites dans le fruit prématuré de sa pensée, et parfois son imagination somnolente le laissera errer dans le vague; mais ces défauts seront rachetés par une certaine audace de création que le goût reproverait peut être, mais qui tire précisément sa puissance de son allure inusitée. Cette audace est précisément le signe caractéristique de l'improvisation; car je n'appelle point de ce nom ces CENTONS de phrases banales assemblées tant bien que mal, à propos d'un thème donné.«<sup>23</sup>

Wir sehen hier ein Phänomen von sekundärer Oralität. Die Improvisationsformen fallen wegen ihres formelhaften Aufbaus in den konservativsten Bereichen der Musikpraxis. Das Präludieren erscheint demnach als ein weiteres Beispiel von *longue-durée*-Phänomene (nach Fernand Braudels viel gebrauchtem Begriff), wie das Arpeggieren.<sup>24</sup>

Aus diesen Gründen ist es nicht ausreichend, die Blüte solcher »Papageischulen« mit dem Explodieren des Markts für Dilettanten zu erklären.<sup>25</sup> Sicher waren private Salons die gewöhnlichste Umgebung zur Ausübung dieser Kunst, und das immer größer werdende Amateurpublikum machte es auch nötig, entsprechend angefertigte

22 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Wien 1846 (1839), Nachdruck Wiesbaden 1991, Bd. 3: Von dem Vortrage, S. 84–86.

23 Zur Kombinatorik vgl. Meyer: *Über das Verfertigen von Präludien*, S. 26–27; Lohr: *Preluding*, S. 149, 155; François Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des Méthodes de Piano*, Paris [1840], Nachdruck Genève 1973, S. 73.

24 Aus der ausgiebigen Literatur zur Oralitätsfrage greife ich nur zwei Bücher hervor: Walter Jackson Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982; Eric Alfred Havelock: *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven 1986. Zu der *longue-durée* in der Aufführungspraxis vgl. Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 321, und Anselm Gerhard: *Willkürliches Arpeggieren. Ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 123–134, hier S. 127–128.

25 Lohr: *Preluding*, S. 68.

Präludierschulen und -sammlungen in großer Anzahl herauszugeben. Jedoch hatten nicht nur Amateure diesen formelhaften, eher mechanischen als intellektuellen Zugang zur Improvisation: Mehrere Pädagogen des 19. Jahrhunderts pflegten diesen sehr »auralen« oder formelhaften Zugang zur Harmonie, und eine kreative improvisatorische Praxis wie das Präludieren war sowohl Mittel wie auch Zweck von solchen Lehrgängen.

Selbst Czernys technische Etüden dienen nicht nur der Fingerfertigkeit, sondern sind auch eine Sammlung von Figurationen, die dem Pianisten bei der Improvisation dienlich sein können: Denn das Improvisieren muß man »beynahe immer nur den Fingern überlassen«. So werden einzelne Figuren (»Passagen«) aus Czernys Skalenübungen (gemeint ist vermutlich die *Schule der Geläufigkeit* op. 299) nach deren Verinnerlichung zur Bildung von Präludien empfohlen.<sup>26</sup>

Eigentliche Transkriptionen von improvisierten Präludien befinden sich in einigen Skizzenblätter aus der Hand des englischen Komponisten Louis von Esch, der um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in London verschiedene Werke herausgegeben hatte und um 1820 im Dienste eines Zweigs der Familie Visconti in Mailand und auf ihrem Landsitz in Brignano tätig war. Er unterrichtete auf dem Klavier die junge Marquise Cristina Visconti, die später den Grafen Francesco Bulgarini heiratete. Es handelt sich in dieser Skizze ausdrücklich um die Niederschrift eines in einer Unterrichtssituation entstandenen Präludiums: »Prélude / composé par / M.lle C. Visconti / secretaire / L. v. Esch«. Es ist bedeutungslose Musik, die jedoch genau das wiedergibt, was von einem Schüler erwartet wurde. Daß solche Präludien auch mit Blick auf die Aufführung



Cristina Visconti/Louis von Esch, Fondo Musicale »G. Greggiati«, Ostiglia (Mantova), Mss. Mus. B 1579, S. 11

<sup>26</sup> Carl Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung, als Anhang zu jeder Clavierschule*, Wien [1839], Nachdruck München 1997, S. 79–80; vgl. Ulrich Mahlerts Vorwort zu Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien 1829, Nachdruck Wiesbaden 1993, S. VI; Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 84.

bestimmter Werke vorbereitet wurden, bestätigt der folgende Eintrag, der sich auf einem ähnlichen Skizzenblatt befindet: »Prélude 3.me sonate de Cleme[n]ti œuvre 26me«. <sup>27</sup>

Eine bewußte ›Oralisierung‹ vom Klavierunterricht wurde von Friedrich Wieck betrieben. Er gab, wie allgemein bekannt, der jungen Clara ein Jahr lang Klavierstunden, bevor er sie in das Notenlesen einführte. <sup>28</sup> Der zweite Teil von Wiecks Pianoforte Studien, die seine Tochter Marie posthum herausgab, ist quasi eine Verbindung von Harmonielehre und formelhafter Schule.



Man rathet dem Schüler, vor jedem vorzutragenden Tonstück entweder eine Reihenfolge von Accorden, ein kleines Vorspiel (*Praeludium*) zu improvisiren, oder eine Modulation zu spielen, das heißt: sich aus einer Tonart in diejenige zu wenden, woraus das zu spielende Stück geht. Dies leicht und schnell finden zu lernen, muss man sämtliche hier aufgeführten Accorde in allen Tonarten oft üben.

*Before the performance of each piece of music, the scholar is advised to improvise either a series of Chords or modulations as a prelude, that is to modulate from one key into that from which the composition about to be played, proceeds. In order to learn this equally and easily, it is necessary to practise often in every key the Chords here introduced.*

Einige Beispiele von kleinen Praeludien.

*Some examples of little preludes.*



Das Pedal muss mit Vorsicht angewendet werden und ist bei jedem Harmoniewechsel das Nachklingen der Töne des vorhergegangenen Accords, wie oben vorgeschrieben, zu verhindern.

*The Pedal must be used with precaution and in every change of harmony care must be taken not to prolong the sound of the preceding Chord.*  
*Fine.*

Friedrich Wieck: Pianoforte Studien, hg. von Marie Wieck, Leipzig/Berlin 1875, S. 41

- 27 Die musikalische Hinterlassenschaft der Marquise Cristina wurde 1857 von Giuseppe Greggiati angekauft und befindet sich heute in Ostiglia. Die zitierten Skizzen haben die Signaturen I-OS Mss. musicale B 1579, S. 11, bzw. I-OS Mss. musicale B 1579, S. 6.
- 28 Vgl. Valerie Woodring Goertzen: Setting the Stage. Clara Schumann's Preludes, in: In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation, ed. by Bruno Nettl with Melinda Russell, Chicago 1998, S. 237–260, hier S. 239.

**Aufführungspraxis** Präludien wurden oft zwischen die beliebten Etüden und Salonstücke eingeschaltet, um sie als Teil eines geschlossenen Konzertprogramms vorzutragen: »Dans les salons on joue maintenant beaucoup d'études et de pièces courtes; cette mode durera longtemps parce qu'elle est bonne et agréable. On en joue ordinairement trois ou quatre; il faut donc nécessairement joindre les tons de chacune de celles qui se succèdent immédiatement, afin d'éviter de refroidir l'auditoire si on s'arrête; ou de choquer l'oreille si on ne s'arrête pas. Delà, l'utilité de ce livre.«<sup>29</sup>

Ein Konzertprogramm von Clara Wieck-Schumann im Jahr 1837 illustriert Chaulieus Vorschriften. Wieck-Schumann hat die Stücke jeweils durch (thematische) Präludien eingeleitet und mit (modulierenden) Präludien verbunden: »Die Virtuosa hatte zu ihren Vorträgen folgende Pianoforte-Compositionen gewählt: 1. Sonate von Beethoven in F moll, Op. 57, auf Verlangen vollständig, sehr fertig, fast in zu übereiltem Zeitmaasse, mit ungemeiner Energie vorgetragen. 2. unmittelbar nach einander folgend und durch kurze, aus dem Thema der Solosätze entnommene Präludien eingeleitet: Fuge in E dur von J. S. Bach; Lied ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy; Mazurka (Fis moll) und Arpeggio-Etüde No. 11 von Chopin, dessen theilweise excentrische, doch originelle Compositionen Dem. Wieck nächst Herz'schen Galanterieen fast am gelungensten ausführt, dagegen Beethoven's Tongebilde mehr Tiefe der Empfindung, besonders im Adagio erfordern.«<sup>30</sup>

Gottfried Wilhelm Fink spricht sich in seiner Rezension von Czernys Fantasierschule, op. 200, gegen das Präludieren vor jedem vorzutragenden Stück aus, wenn es vor Zuhörern geschehen soll – was umgekehrt die Häufigkeit des Präludierens bestätigt.<sup>31</sup>

Präludiert wurde nicht nur bei Solospiel. Czerny schreibt in der Anleitung zum Fantasieren op. 200 von 1829, daß bei Kammermusik durchaus ein kurzes Präludium am Platz sei, nur müsse »man sich hierin am aller kürzesten fassen und die Sache mit ein paar Accorden und einem brillanten Laufe abthun«, und allein »beim öffentlichen Vortrage eines Concertstückes (besonders, wenn es mit Tutti anfängt), ist jedes Preludieren ungeschicklich.«<sup>32</sup>

29 Chaulieu: *La Clé des Modulations*, préface.

30 AMZ 39 (1837), Sp. 257. Selbst wo Präludien nicht eigens erwähnt werden, wird die Wiederholung der ›Suiten‹-Prinzipien auch einen ähnlichen Gebrauch des Präludierens mit sich gebracht haben; AMZ 40 (1838), Sp. 164–165. Ausdrücklich sind Präludien, aber nicht das ganze Programm in einer Rezension aus Dresden erwähnt; *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (1838), S. 201. Glücklicherweise hat Clara in späten Jahren einige Übungen und Präludien notiert, die Valerie Goertzen in ihrem ausgezeichneten Artikel von 1998 analysiert; besonders interessant sind die Präludien, die für bestimmte Stücke von Robert Schumann gedacht sind (Goertzen: *Setting the Stage*, S. 247–254).

31 AMZ 31 (1829), Sp. 177–178.

32 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 5; vgl. auch Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 63 und 90. Nur Anton Schmoll stellt in seiner sehr späten französischen Präludienbeispielsammlung von



Zur ›Schicklichkeit‹ gehört auch eine bestimmte Vortragsart. In Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang* können wir nachlesen, wie sich der gute Präludienspieler nicht benehmen darf: »Forte macht mehrere gefährliche Läufer hinauf und hinunter und viele Octavenpassagen fortissimo mit aufgehobenem Pedal – und verbindet damit sogleich – ohne abzusetzen – die Mazurka [in B-Dur von Chopin], die presto angefangen wird. [...] Forte durchwühlt mehrere fremdartige Accorde in höchster Schnelligkeit mit aufgehobenem Pedal und geht, ohne abzusetzen, zur Fis-Moll-Mazurka über. Er accentuirt heftig, einen Tact zieht er aus einander und schenkt ihm zwei Viertel mehr, dem andern nimmt er ein Viertel weg, und so fährt er fort, bis er mit grosser Selbstgenügsamkeit schließt und nach einigen verzweifelnden und verminderten Septimenaccorden sogleich das ›Ständchen von Schubert‹ (D-Moll) nach der Transcription von Liszt damit verbindet.«<sup>33</sup>

Im anonym erschienenen *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale* von 1836 wird mit Genuß die Satire des präludierenden Solisten skizziert, dessen Aktivitäten vor dem Beginn des Konzertes ganz von einem farcenhafte Dialog mit dem Publikum beherrscht sind: »Préluder. Avez-vous jamais entendu quelque chose de plus mistigorieux que les préludes de ces malencontreux solistes qui vous forcent d'écouter un petit tas de farfouilleries encornifistibulantes dans lesquelles ils semblent devoir demeurer comme crapauds dans une grenouillère? Puis quand ils ont escarbouillé leurs yeux, d'un air gabeleur, ils dodelinent leur corps fretillardement pour attraper quelque petit bruissement flatteur: st! st! il commence st! Vous les voyez gobelotant l'adulation par tous les pores, se héroïfier avant même d'être assis d'aplomb! D'autres font moins de façon, ils jouent en guise de prélude une gamme ascendante et descendante, puis si l'on s'esclate de rire, ils rient aussi. Quelques uns, dès leur début, s'enfourment dans des tons si extraordinaires qu'il serait impossible de préciser si le prélude est dans un ton quelconque; on en voit aussi imaginant les difficultés les plus grotesques, dont ils restent pilobouffis et lorsqu'arrive leur vrai morceau, il n'y a plus d'admiration possible.«<sup>34</sup>

1895 überhaupt das öffentliche Präludieren in Frage: »Si le prélude n'est guère de mise quand on se fait entendre dans un concert, devant un grand public, il est toujours d'un excellent effet, quand on en use habilement en petit comité, dans une réunion d'amis, ou, en général, devant un auditoire familial et peu nombreux« (zit. nach Lohr: *Preluding*, S. 243). Viele Berichte und die vorhandenen Tonaufnahmen bestätigen, daß noch viele Pianisten des späten 19. und des 20. Jahrhunderts mindestens beim Solospiel durchaus noch präludierten; vgl. Marie Wieck (*Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden 1914, S. 348) über ihre Schwester Clara und Hans von Bülow und zu Emil von Sauer die Erinnerung von Robert Wangermée (*L'improvisation pianistique*, S. 238).

- 33 Friedrich Wieck: *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, Nachdruck Peer 1995, S. 101–102.
- 34 [Adolphe Ledhuy, oder Jérôme Meifred:] *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale* [oder *Dictionnaire burlesque*], Paris 1836, S. 85–86.



Corri beschreibt eine schwungvolle, freie Aufführungsart: »The Style for playing Preludes should be bold and energetic; the running passages executed with brilliancy and velocity; the Chords that are long, and which conclude the Prelude [...], should not be struck together, but by a long extended Appoggiando [...]. In the performance of Preludes, all formality or precision of time must be avoided; they must appear to be the birth of the moment, the effusion of fancy, for which reason it may be observed that the measure or time is not always mark'd at preludes – As this style of playing ad libitum, without measure is so difficult, I have occasionally introduced Bars as guides, to shew where the Bass should be thrown in. The running passages must move without the slightest interruption, both hands acting independently of each other.«<sup>35</sup> Die Freiheit bei der Aufführung – ein Merkmal der Improvisationstätigkeit – wird immer wieder unterstrichen.<sup>36</sup> Ob aber »bold and energetic« auch auf eine dynamische Stärke hinweist, darüber sind sich die Quellen nicht einig.

So schildert Czerny die Aufführung – allerdings der kürzeren, nicht thematischen Präludien: »Der feine Geschmack, die Schicklichkeit und der musikalische Anstand erfordern, daß alle solche kurzen Vorspiele ohne alle Anmaßung, ohne besonderen Ausdruck, nur anmuthig und leicht vorgetragen werden, indem sodann der Ausdruck des nachfolgenden Tonstückes um so interessanter hervortritt. Die Passagen sind so schnell zu spielen, als die Fertigkeit des Spielers es erlaubt. [...] Solche, ruhig und sanft anfangenden Vorspiele sind immer schicklicher, als jene, welche kräftig und bestimmt anfangen; weil im letzteren Falle der Zuhörer leicht glauben könnte, das Tonstück selber fange schon an.«<sup>37</sup>

Auch zur Frage, ob das nachfolgende Tonstück nach einer Pause oder sogleich im Anschluß an das Präludium beginnen sollte, gehen die Meinungen auseinander. Czernys idealer Interpret ist sehr zurückhaltend und schaltet eine 20 Sekunden lange Pause zwischen Präludium und notiertem Tonstück: »Wenn der Spieler in Privatgesellschaften zum Fortepiano tritt, um irgend ein Tonstück vorzutragen, so geschehe dieses mit anständiger, anspruchloser Miene, eben so fern von Anmaßung wie von Furchtsamkeit. [...] Er durchfährt die Tasten piano oder höchstens *mezza voce* in leichtem Anschlag mit einem schnellen Lauf oder einigen leisen Accorden in der Tonart des vorzutragenden Stückes, welches sodann, nach einer Pause von ungefähr 20 Sekunden beginnen kann.«<sup>38</sup>

35 Corri: *L'Anima Di Musica*, S. 84.

36 Vgl. Sità: *Suonare prima di suonare*, S. 320–321.

37 Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 86, 90; vgl. Lohr: *Preluding*, S. 129–130.

38 Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 62.

**Tonaufnahmen** Wenngleich im 20. Jahrhundert die Tradition des Präludierens allmählich erlosch, so können wir dankbar sein, daß einige einfachere Formen von improvisierten Präludien als letzte Überbleibsel dieser alten Tradition auf Tonträger festgehalten wurden. In den mir bekannten Aufnahmen spielen alle Interpreten sehr ähnliche Präludien. Im Allgemeinen folgen die Pianisten des 20. Jahrhunderts Czernys aufführungspraktischen Regeln, sowie dem Aufbau der Präludien aus einigen gebrochenen Akkorden und einer Kadenz, wie es für die Anfänger von Muzio Clementi, Corri und Czerny vorgeschrieben wurde.<sup>39</sup> Die meisten sind ganz kurz, nur harmonisch-akkordisch, dynamisch eine Stufe tiefer als das nachfolgende Stück, und, wenn überhaupt, nur mit einer ganz kurzen Pause vom Folgenden getrennt.

Die älteste mir bekannte Schallplatte mit improvisierten Präludien wurde in London 1904 von der polnischen Pianistin Natalia Janotha (1856–1932) aufgenommen.<sup>40</sup> Für sie war das Präludieren eine solche Selbstverständlichkeit, daß sie auch im Studio präludierte, wo ja nur wenige Minuten für eine Aufnahme zur Verfügung standen und die Funktion der Publikumsvorbereitung nicht gegeben war. Die Präludien (zu Chopins Fuge a-Moll und zu einer Komposition der Pianistin, *Gavotte impériale*) sind auch wegen ihrer fast melodischen Ausprägung bemerkenswert.

Janotha ist ihrem Stil nach noch eindeutig eine Pianistin des »langen Jahrhunderts«. Józef Hofmann (1876–1957) hingegen gehört mit all seinen zum Teil irritierenden Eigenarten als Interpret ganz dem neuen Jahrhundert, zumindest in seinen Aufnahmen aus den dreißiger Jahren. Trotzdem hält er sich wie kein Anderer an die Gewohnheit des Präludierens. Zwar kenne ich keine Studioaufnahmen Hofmanns mit Präludien, doch im Radiostudio hat er auch präludiert – vor einem quasi virtuellen Publikum.<sup>41</sup> Diese Radioaufnahme könnte einen Preis bekommen für das kürzeste Präludium in der Geschichte: Den ersten Satz von Beethovens Sonate op. 27 Nr. 2 leitet er mit einem einzigen, lang ausgehaltenen Tonika-Ton im tiefen Register ein.

Bemerkenswert ist dabei das Präludieren sogar vor einer Beethoven-Sonate. Dies hat Hofmann auch in seinem Casimir Hall Recital vom 7. April 1938 (heute Curtis Hall, Philadelphia) vor der Sonate op. 53 gemacht. Die Frage, ob es geschmacksvoll ist, vor Beethoven zu präludieren, wurde seit hundert Jahren diskutiert. Czerny hatte »längere

- 39 Muzio Clementi, in seiner *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte. Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering and Fifty Fingered Lessons*, London 1801, Nachdruck New York 1974, z. B. S. 20, 48; Corri: *L'Anima Di Musica*, S. 81; Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 85.
- 40 Nathalia Janotha, in: *The Piano Greats, Volume 2*, Appian APR 5532 (1 CD), 1997 (Aufnahme 1904, Gramophone & Typewriter Ltd., 6340b = 5561 und 6343b = 5564); die Fuge von Chopin ist beigelegt (CD 2, track 21). Vgl. Lohr: *Preluding*, S. 262.
- 41 Józef Hofmann: *The Casimir Hall recital (The Complete Josef Hofmann, vol. 6)*, Marston 52014-2 (2 CDs), 1998 (Radio-Aufnahmen 1936, 1938).

Vorspiele« vor »ernsteren Werken« ausgeschlossen: »daß zu ernsteren Werken (z. B. zu Beethovens Sonate F moll, op. 57. u. drgl.) überhaupt keine solche längeren Vorspiele anwendbar wären, versteht sich von selbst«. <sup>42</sup> Diese Stellung zeugt von der Entwicklung eines emphatischen Werkbegriffs, bei der eine gewisse Ehrfurcht vor dem großen Meister auftaucht; jedoch wird das Präludieren auch nicht gänzlich verboten. Damit können wir also annehmen, daß »ganz kurze«, »durch einige Accorde, Läufe, Passagen und Übergänge« gehenden Präludien hingegen durchaus auch für solche Werke angebracht sind. <sup>43</sup>

Dinu Lipatti (1917–1950) hat in seinem berühmten letzten Konzertauftritt am 16. September 1950 in Besançon vor einigen Stücken präludiert. Leider sind in mehreren Neuausgaben die Präludien zusammen mit dem Beifall von den Tontechnikern weggeschnitten worden. Lediglich die Erstausgabe von 1957 weist noch keine Schnitte auf. <sup>44</sup>

Wilhelm Backhaus (1884–1969) gab im Juni 1953 ein Recital in der Reihe der »Giovedì musicali« in Lugano, wo er unter anderem sieben Etüden von Chopin spielte. Zwischen der Etüde op. 25 Nr. 8 und der Etüde op. 25 Nr. 9 schaltet Backhaus drei kurze Arpeggien. Sie sind um so bedeutsamer, weil sie eigentlich gar nicht nötig wären, denn die Tonartenabfolge ist die beste denkbare: von Des-Dur nach Ges-Dur. Der Schluß der Des-Dur-Etüde ist jedoch für Backhaus zu kräftig. Um das Publikum für das nachfolgende Stück in die richtige Stimmung zu bringen, schaltet er einige besänftigende Akkorde ein. Hier tritt besonders deutlich die meines Erachtens wichtigste Komponente des Präludierens zum Vorschein: Die Improvisation entsteht in erster Linie im Augenblick, weil sie eine Reaktion auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum darstellt, und erst sekundär, weil sie ein Moment von »Erfindung« enthält. (Präludien können ja auch vorbereitet und auswendig gelernt werden.)

Ein Präludium leitet jede Zugabe ein, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhalten. Vor Chopins Nocturne in Des-Dur hat das Präludium eine breite dynamische Palette und eine perfekte aristokratische agogische Freiheit (ich möchte fast sagen, *sprezzatura*). Zu beachten ist zudem, daß es direkt ins nachfolgende Stück einmündet. <sup>45</sup> Schon

<sup>42</sup> Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien 1829, Nachdruck Wiesbaden 1993, S. 15; noch eindringlicher bei Gottfried Wilhelm Finks Rezension zu Czernys Buch, in: AMZ 31 (1829), Sp. 573–582, hier S. 578.

<sup>43</sup> Czerny: *Systematische Anleitung*, S. 5.

<sup>44</sup> Dinu Lipatti: *Last Recital*, Angel ANG 35438-9 (2 LPs), [1957] (Aufnahme 1950); vgl. Lohr: *Preluding*, S. 261.

<sup>45</sup> Leider durfte ich die Einspielungen der beiden Zugaben zu jenem Konzert, Liszts *Soirée de Vienne* und Schuberts *Impromptu in As-Dur* op. 142, im Archiv der Radio Svizzera di Lingua Italiana in Lugano, nicht reproduzieren; Wilhelm Backhaus: *Unveröffentlichter Konzertmitschnitt*, Lugano-Besso: Radio svizzera di lingua italiana, Band-Nr. MAG 1574, teilweise veröffentlicht in *Ermitage ERM 105* (1 CD), 1990 (Aufnahme 1953).

allein wegen Backhaus' *piano*-Anschlag, durch den er das Präludium vom Stück unterscheidet, sind diese Aufnahmen für mich unter die besten Beispielen dieser Kunst zu zählen.

Backhaus präluodierte auch in seinem allerletzten Auftritt in der Stiftskirche Ossiach, am 28. Juni 1969, eine Woche vor seinem Tod. Am Anfang beider Teile des Konzertes begnügt er sich mit einem langsamen Arpeggio in der Tonart des darauf folgenden Stückes (Mozarts Sonate A-Dur KV 331 und Beethovens Sonate Nr. 18 Es-Dur). Anstelle des letzten Satzes der Beethoven-Sonate, sah sich Backhaus wegen einer plötzlichen Erkrankung gezwungen, das Programm zu kürzen. Er spielte noch »Des Abends« und »Warum?« aus Schumanns *Fantasiestücke* op. 12, und als Zugabe Schuberts *Impromptu* As-Dur. Nun steht op. 12 Nr. 1, »Des Abends«, in Des-Dur, und nach der Ansage des Konzertveranstalters präluodiert Backhaus um den Beifall zu stillen modulierend von Es nach Des, dazu leicht den Rhythmus des Kopfmotivs aus dem ersten Satz von Beethovens Sonate quasi als Entschuldigung andeutend. Somit schenkt uns Backhaus in der Notlage des unvorgesehenen Tonartwechsels, den er nicht unüberbrückt lassen will, die einzige mir bekannte Aufnahme eines modulierenden Präludiums (CD 2, track 22).

Vladimir Horowitz (1903–1989) hat schließlich 1987 im Musikvereinssaal Wien wahrscheinlich das letzte Beispiel für eine seit dem 18. Jahrhundert ungebrochene Tradition vors Publikum gebracht. Er stand damit im zeitlichen Einklang mit den Versuchen einer neueren Pianistengeneration, diese Praxis neu zu beleben.<sup>46</sup>

**Schlußbemerkungen** Zum Schluß möchte ich einige grundsätzliche Überlegungen zu einer möglichen aktuellen Relevanz der Präludierpraxis darlegen. Es wäre meines Erachtens durchaus möglich und wünschenswert, mit dieser Praxis vermehrt praktisch zu experimentieren.<sup>47</sup>

Die Standardisierung des Klavierbaus hat sicher dazu beigetragen, diese Praxis zu vergessen, denn heute ist es nicht mehr nötig, einen unbekanntem Flügel zu prüfen.<sup>48</sup> Daneben hat auch die Einführung in die Tonart an Wichtigkeit eingebüßt: Am Anfang des 19. Jahrhunderts waren die unregelmäßige Temperaturen aus dem 18. Jahrhundert noch durchaus in Gebrauch, und insofern besaßen die Tonarten tatsächlich recht unterschiedliche Charaktere.

<sup>46</sup> Nach freundlichem Hinweis von Jesper Christensen, der am Konzert anwesend war; Vladimir Horowitz: *Horowitz in Vienna*, Deutsche Grammophon UCBG-1072 (DVD), Aufnahme 1987.

<sup>47</sup> Dabei geht es auch um curriculare Fragen; vgl. dazu Lutz Felbick: Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 166–182, hier S. 179–182.

<sup>48</sup> Oder vielmehr hat heute der Interpret bereits vor dem Konzert Gelegenheit dazu; vgl. Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren*, S. 5.

Daß der Interpret mit frei erfundener Musik bis an die Grenze der geschriebenen Komposition vorstößt, hat darüber hinaus rezeptionsästhetische Relevanz. Präludieren bedeutet nämlich eine kleine Abschwächung des Werkcharakters im emphatischen Sinn. Durch eine präludierende Einführung wird ein Stück stärker aktualisiert – entsteht quasi selber aus dem Augenblick. Der Schritt zu einer größeren interpretatorischen Freiheit auch innerhalb des Stückes selbst ist dann nicht mehr so weit.

Improvisieren heißt jedoch in erster Linie, auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum reagieren zu lernen und sie auch zu steuern. Die dadurch entstehende spielerische Komplizenschaft fördert diese partizipierende Komponente, und zwar ganz im Dienste eines lebendig empfundenen Musikerlebnisses.

## Inhalt

<b>Verzeichnis der Tonbeispiele</b>	6
<b>Roman Brotbeck</b> Einleitung	9
<b>Hans-Joachim Hinrichsen</b> Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
<b>Dirk Börner</b> Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
<b>Ivana Rentsch</b> Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
<b>Arne Stollberg</b> »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
<b>Walther Dürr</b> Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
<b>Clive Brown</b> Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
<b>Manuel Bärtsch</b> Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
<b>Tomasz Herbut</b> Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
<b>Jesper Bøje Christensen</b> Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
<b>Anselm Gerhard</b> »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
<b>Claudio Bacciagaluppi</b> Die Kunst des Präludierens	169
<b>Roman Brotbeck</b> Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
<b>Die Autoren der Beiträge</b>	202
<b>Namen-, Werk- und Ortsregister</b>	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT  
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard



MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation ([www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login)) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.