

*Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit. Hrsg. von Michael LEHNER, Nathalie MEIDHOF und Leonardo MIUCCI unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2019. 207 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 12.)*

Der Sammelband *Das flüchtige Werk* ist eine von mehreren Publikationen, die in den letzten Jahren zum (v. a. pianistischen) Improvisieren im 19. Jahrhundert erschienen sind: Zu nennen wären etwa Dana Gooleys Monographie *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music* (New York 2018) und der von Gianmario Borio und Angela Carone herausgegebene Band zu *Musical Improvisation and Open Form in the Age of Beethoven* (London 2018). Während z. B. Gooley stärker musikästhetisch argumentiert, legen die Beitragenden des hier zu besprechenden Bandes den Schwerpunkt auf „Fragestellungen der *historically informed performance practice* und der historisch informierten Musiktheorie“ (S. 9). Der Band geht von der praktischen Problemstellung einer aktuell zu verzeichnenden „Diskrepanz zwischen hochspezialisierter Notentextwiedergabe bei gleichzeitig kaum ausgeprägten Improvisationskenntnissen“ (S. 7) aus. Vor dem Hintergrund des so benannten Mangels soll er „Impulse für eine aktivere Rolle des Improvisierens“ auch in der Aufführungspraxis geben und damit auch für eine „Bereicherung einer allzu starren Konzertkultur“ (S. 14).

Mit dem Titel „Das flüchtige Werk“ klingen Ambivalenzen zwischen Spontanem und Vorbereitetem, auch zwischen Improvisation und Komposition an. Verschiedentlich gehen die Beitragenden (insbesondere Lutz Felbick und Nathalie Meidhof) auf die wissenschaftlichen Verlegenheiten im Umgang mit dem „Flüchtigen“ ein. Hilfreich sind vor diesem Hintergrund Vorschläge für improvisationsspezifische analytische Zugänge, die

sich etwa in den Beiträgen von Michael Lehner, Martin Skamletz und Nathalie Meidhof finden und auf die Suche nach Modellhaftem oder „Improvisierbarem“ in improvisationsnahen Kompositionen abzielen. Insgesamt eher ausgeblendet wird, dass das spontane Spiel nicht ein Wert an sich sein muss und dass werkästhetische Positionen historisch nicht unbedingt nur durch Sachzwänge und Ignoranz gegenüber Improvisation begründet sind. Ein argumentatives Gegengewicht angesichts des Titels wäre vielleicht denkbar gewesen; andererseits werden alle diesbezüglichen Prämissen des Bandes von vornherein offen gelegt, sodass hier nicht wirklich Anlass zu Kritik besteht.

Die Spannung zwischen Flüchtigkeit und „Werk“ ist am deutlichsten wohl in den Beiträgen von Lutz Felbick, Leonardo Miucci und Stephan Zirwes präsent. Felbick beschreibt einen sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Paradigmenwechsel von einer noch teilweise „oralen Kultur“ zur beinahe ausschließlichen „Schriftkultur“ (S. 36) und macht dies am Begriff der „Composition“ fest, der im 18. Jahrhundert zunächst nicht unbedingt die schriftliche Fixierung implizieren musste. Beethoven ordnet er hier als „Grenzgänger“ (S. 55) ein, bei dem sich eine „Gleichzeitigkeit der alten und neuen Denkweise“ (S. 53) finde: Er plädiert dafür, Beethoven „sowohl als einen *Compositor extemporaneus* als auch einen vom ‚Geist der Gründlichkeit‘ geprägten Tonsetzer“ aufzufassen (S. 55).

In ähnlicher Weise argumentiert Miucci, dass in Beethovens Œuvre „traces of both stylistic conservation and evolution“ ausgemacht werden könnten (S. 100f.), und macht darin einen Übergang aus „from Classical-style notation to the notational style that would dominate the Romantic era“ – mit entscheidenden Folgen für die Rolle von Improvisation besonders im Klavierkonzert. Die Tendenz zu einer Eliminierung von Leerstellen („incompleteness“, S. 103) durch Ausnotieren von Kadenzen führt er

v. a. auf das Anwachsen der Gruppe pianistischer Liebhaber:innen zurück, durch die sich Komponierende zu ebensolcher genaueren Notation veranlasst gefühlt hätten (vgl. S. 108). Miuccis Überlegung, dass die von Beethoven für seine früheren Klavierkonzerte notierten Kadenzten eher für Amateur:innen geschrieben und damit eigentlich nicht als repräsentativ für seinen Improvisationsstil anzusehen seien (vgl. S. 112), leuchtet ein. Ohne eine klare Empfehlung auszusprechen, legt er als Konsequenz doch implizit nahe, dass professionelle Musiker:innen eher eigene Kadenzten entwerfen sollten.

Mit der Dialektik des „flüchtigen Werks“ befasst sich Zirwes angesichts des Oxymorons der „komponierten Fantasie“. Er versteht diese als „Reflexion“ eines Improvisationsprozesses (S. 176f.) und sucht in Fantasien der Beethovenzeit nach „Spuren formaler Ausgangskonzepte“ und „systematisch erweiterten Tonartendispositionen“ sowie nach individuellen Eingriffen in solche „übergeordneten und normierten Strukturen“ (S. 177). Ausgehend vom „Ausbalancieren strukturierter und frei schweifender Momente“ in den komponierten Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs (S. 180) betrachtet er Kompositionen u. a. Joseph Haydns, Justin Heinrich Knechts und Johann Nepomuk Hummels. Er benennt dabei sowohl Reihungsformen als auch Formkonzepte, die sich dem Sonatensatz annähern und im Falle von Hummels *Fantaisie* op. 18 sogar als „Verschmelzung des Sonatenhauptsatzes mit dem drei- beziehungsweise viersätzigen Sonatenmodell“ aufgefasst werden können – hier bringt er den Begriff der „double function form“ ins Spiel (S. 190). Ähnlich wie Zirwes sieht auch Michael Lehner einen Zusammenhang zwischen jenem Konzept der double function form und Fantasien der Beethovenzeit. Lehner formuliert in diesem Zusammenhang allgemeiner, „dass der Einfluss der Improvisationspraxis auf das Entstehen und die Entwicklung formaler Aspekte des Komponierens noch immer

unterschätzt wird“ (S. 70). Die von Zirwes angeführte Hummel-Fantasie op. 18 dürfte jedoch wirkmächtiger gewesen sein als die von Lehner betonten Improvisationsbeispiele aus Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* von 1829 (vgl. zur Bedeutung von Hummels Fantasie etwa Jean-Pierre Bartoli, „Réflexion sur l'évolution de la fantaisie pour piano au début du XIXe siècle en France“, in: *Musique, images, instruments* 11 (2009), S. 191–203). Eine Vermittlerrolle Czernys zwischen Hummel und Franz Liszts formalen Konzepten anzunehmen, ist allerdings durchaus plausibel, auch wenn sowohl bei Hummel als auch bei Czerny das Moment von Reihung etwas präsenter sein mag als in mancher Liszt-Komposition.

Auf Improvisation als „Ende“ oder „Anfang“ lenkt Maria Grazia Sità den Blick. Sie weist darauf hin, dass das Improvisieren in zeitgenössischen Lehrwerken häufig am Schluss thematisiert wird; dass Improvisationen zumeist am Konzertende vorgesehen waren; dass Improvisation auch als ein „Ende“ im Sinne eines „Ziels“ betrachtet werden kann. Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor, die (improvisierte) Kadenz stärker auch als musikalischen Zielpunkt eines Satzes aufzufassen, über die erwartbare Zurschaustellung von Virtuosität und Einfallsvermögen hinaus. Damit formuliert sie gewissermaßen einen Gegenentwurf zu im 19. Jahrhundert vorgetragenen Befürchtungen, Kadenzten könnten das Gleichgewicht einer Komposition in Schiefelage bringen und seien tendenziell eine „Unsitte“ (vgl. etwa Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien. Band 2*, Wien 1869–1870, Reprint Hildesheim 1979, S. 88). Für den Aspekt „Improvisation als Anfang“ verweist sie u. a. auf das Präludium und gibt Einblicke in weniger bekannte italienische Präludien-sammlungen. Die Annahme, dass im Unterricht der Zeit auch bei nicht-professionellen Musiker:innen schnell aus dem (Auswendig-)Spielen solcher Präludien improvisierte

Präludien hervorgegangen und somit Improvisation regelmäßig ein „starting point for instrumental study“ gewesen sei (S. 18ff.), erscheint dabei als vielleicht etwas idealisiert.

Auf Improvisation als „Ende“ konzentriert sich auch Sonja Wagenbichler in ihrem Beitrag zu Virtuosenwettstreiten als „Show-downs am Klavier“. Aufschlussreich ist ihr Befund, dass Improvisation offenbar als einzige Disziplin „fester Bestandteile der Wettbewerbe“ war (S. 170). Sie fasst die Wettstreite auf als „Vehikel für aktuelle musikästhetische Reflexionen einerseits und andererseits als Medium, in dem gesellschaftliche Fragen diskutiert werden“ (S. 171) – während ersteres, im Sinne eines Gegeneinanderabwägens verschiedener Stile, durchaus überzeugt, erscheint letzteres, später konkretisiert zu einem „Kräftemessen zwischen Hochadel und Niederadel“ (S. 173), als (obwohl reizvoll) fast etwas zu pointiert.

Einen ebenso wie Beethoven (in der Darstellung Felbicks und Miuccis) zwischen „alt“ und „neu“ stehenden Komponisten nimmt Giorgio Sanguinetti in den Blick, nämlich Giacomo Tritto, Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium von Neapel, der 1816 83-jährig zwei Traktate zu Partimento und Kontrapunkt veröffentlichte. Sanguinetti identifiziert in Trittos Partimenti solche, die Bezüge zum Sonatensatz- bzw. Sonatenrondo-Modell aufweisen, und stellt damit eine Verbindung her zwischen Partimentotechnik und dem „klassischen Stil“.

Michael Lehnert's Lesart von Czernys *Anleitung zum Fantasieren* als „implizite Harmonie- und Formenlehre“, aus der Lernende (oder auch Analysierende) den „pädagogischen Ansatz [...] herausdestillieren“ müssen (S. 70), überzeugt. Schon die Präludien-Beispiele am Anfang des Lehrwerks können mit Lehner „als ein verkapptes Modulations- und Ausweichungskompendium“ aufgefasst (S. 79), „modellhafte Bassverläufe und Sequenzmuster“ (S. 81) aus den Präludien wie auch den späteren Beispielen herausgelesen

werden. Lehner betont damit den didaktischen Wert solcher Beispiele in der *Anleitung zum Fantasieren*, die hilfreicher seien als Czernys knappe Erläuterungen, auf die sich Leser:innen des Lehrwerks zumeist konzentrierten.

Martin Skamletz zeigt auf, wie der Komponist Joseph Preindl das Wiener Tagesgeschehen kompositorisch aufgreift, etwa indem er Material aus beliebten französischen Opern in Klavierfantasien verarbeitet. Die um 1800 erschienenen Fantasien zeigen eine Nähe zum Sonatensatz, zu finden sind aber auch formale Experimente wie die Konzeption der *Fantaisie* op. 13, bei der „es sich um eine Art Klavierauszug einer fiktiven Kantate zu handeln“ scheint, „deren Sätze durch improvisatorische Teile vorbereitet und miteinander verbunden sind“ (S. 125). Auch in der *Fantaisie* op. 21 kann so eine „Art Klavierauszug“ ausgemacht werden, wenn von Preindl hier „ausgewählte Sätze aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nicht variiert, sondern nur für Klavier gesetzt und – durch freie, fantasieartig modulierende Teile verbunden – potpourriartig aneinandergereiht werden [...]“ (S. 127). In einem zweiten Beitrag untersucht Skamletz Joseph Lipavskys Gestaltung von Rondo-Fantasien, um an ihnen die „Konzeption eines improvisierten oder zumindest improvisierbaren Rondos“ vorzuführen (S. 148). Auch hier stößt er, wie bei Preindl, auf die klavierauszugartige Behandlung von tagesaktuellen Opernummern (S. 153). Er bezieht dies auf Czernys Darstellungen zum Rondo in der *Anleitung zum Fantasieren*. Mit Blick auf die Faktur des Satzes wäre, wie auch im Falle der Preindl-Stücke, der Bezug zu Czernys Potpourri-Kapitel desselben Lehrwerks vielleicht sogar noch naheliegender, denn dort ist die Vorgehensweise beim Umgang mit Ausschnitten aus komponierter Musik quasi dieselbe wie diejenige, die Skamletz bei Preindl und Lipavsky feststellt. Überzeugend ist Skamletz' Herausarbeitung von standardisierten Abläufen in Lipavskys Rondos: Hier scheint wohl tatsächlich ein

„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 [...]“, durch (S. 161).

Nathalie Meidhof betrachtet Variationenwerke Beethovens als „notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven“ (S. 194) und untersucht diese Kompositionen „unter dem Aspekt des Improvisatorischen“ (S. 195). In Beethovens WoO 79 findet sie Verfahren umgesetzt, die auch Czerny in seinem Kapitel zu Variationen beschreibe, und überdies teils „auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen“ (S. 196), die das Stück „improvisatorisch“ erscheinen lassen. Sie veranschaulicht, wie dem Thema ein Satzmodell „aufgezwungen“ (vgl. S. 200) wird und legt dar, dass gerade darin ein improvisationstypisches Verfahren gesehen werden kann.

Manche der im Band geäußerten Thesen bzw. Annahmen bedürften noch weiterer Untersuchung. So gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, dass Czerny wirklich „als Lehrer und Pianist eine Autorität“ auf dem Gebiet der „Improvisationskultur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“ war (S. 69). Weiterhin werden die kurzen Kapitel zu Improvisation in Czernys *Pianoforte-Schule* op. 500 als Beleg dafür gelesen, dass jener seit seiner ca. zehn Jahre zuvor erschienenen *Anleitung zum Fantasieren* selbst von einem Bedeutungsverlust von Improvisation ausgegangen sei (vgl. S. 8f., 70). Lehner weist indes selbst darauf hin, dass Czerny im späteren Lehrwerk gegenüber der *Anleitung zum Fantasieren* seine Methodik konkretisiere. Es wäre damit genauso gut möglich, dass er sich um größere didaktische Zugänglichkeit bemühte, um damit auch die in der *Anleitung zum Fantasieren* verbliebene didaktische „Lücke“ u. a. eines improvisatorischen Anfänger:innen-Unterrichts zu schließen. Auch hätte es beim Verfassen von op. 500 wenig Sinn ergeben, nochmals so ausführlich auf das Improvisieren einzugehen wie in der *Anleitung zum*

*Fantasieren*, auf die Czerny im späteren Lehrwerk zudem explizit verweist.

Insgesamt stellen die durchweg spannenden Beiträge eine echte Bereicherung dar sowohl zur Erforschung der Vielgestaltigkeit von Improvisationspraxis um 1800 als auch zu allgemeineren Fragen des Umgangs etwa mit improvisationsähnlichen Kompositionen. Der Band ist perfekt lektoriert. Ein hilfreicher Service ist das „Namen-, Werk- und Ortsregister“ am Ende des Bandes.

(August 2022)

Philip Feldhordt

CHRISTIAN KÄMPF: *Der neue Schaulder. Über das Phantastische der musikalischen Romantik*. Stuttgart: Metzler 2021. XVIII, 292 S.

Spätestens seit der Nachkriegszeit ist dem Phantastischen eine veritable Blüte an kritischen Untersuchungen gewidmet worden. Umso auffälliger war lange Zeit das Fehlen von Beiträgen zum spezifisch musikalischen Phantastischen, das nicht nur auf eine solide kompositorische Tradition zurückblicken kann, sondern auch in der Literatur immer wieder beschworen worden ist, um vor dem Leser Klänge und Visionen heraufzubeschwören, die die Sprache transzendieren. In den letzten Jahren haben erfreulicherweise mehrere Veröffentlichungen versucht, diese kritische Lücke zu füllen und in umfassenden Analysen Charakter, Machart und Eigentümlichkeiten der „phantastischen“ Musik von allen Seiten zu beleuchten: Studien zu von Shakespeare angeregten Kompositionen, denen zwei wichtige Bände von Thomas Radecke (2007) bzw. Sophie Taubert (2018) gewidmet sind, haben dies maßgeblich mit angestoßen; aber auch Goethes Faust hat die Erfindung phantastischer Klangräume inspiriert, die Hexen, Teufel und Erscheinungen plausibel machen (Beate Schmidt 2006). Das Phantastische in der Musik stand dann in einem 2016 im *AfMw* erschienenen Artikel von Frank Hentschel im Mittelpunkt