

Nathalie Meidhof

Variation, »Harmoniekenntniss« und Improvisation. Beethovens Fünf

Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia« für Klavier in D-Dur (WoO 79)

Die Fünf Variationen über das englische Volkslied »Rule Britannia« für Klavier in D-Dur (WoO 79), die Beethoven im Sommer 1803 komponiert hat, fallen vermutlich nur zufälligerweise zusammen mit einer Anfrage des britischen Verlegers George Thomson im Juli 1803, der Beethoven um Sonaten über populäre schottische Melodien bat.¹ Unklar ist, ob sie speziell für den englischen Markt geschrieben oder im Nachhinein dort zum Druck angeboten wurden. Die Absicht jedoch, mit der Beethoven das Stück komponierte, ist überliefert. So schreibt er in einem Brief an einen bis heute nicht eindeutig ermittelbaren Verleger: »Ich schicke Ihnen hiermit Variationen über zwei englische Themen, die sehr einfach sind und die, wie ich hoffe, großen Erfolg haben werden.«² Diese Hoffnung erfüllte sich: Die Variationen über »Rule Britannia« hatten als leichtes und vor allem kurzes Werk (kein anderes Variationenwerk Beethovens hat so wenig Variationen) durchaus Erfolg bei den Liebhabern. Heutzutage werden sie weitaus weniger besprochen als andere, spätere Variationenwerke.

Durch ihre Nähe zur Improvisation wird solchen leichten Variationen im Gesamtwerk Beethovens allerdings durchaus Wert zugesprochen – ein Diskurs, den ich im Folgenden exkurshaft umreißen will. Spätestens seit Helmut Löws Dissertation *Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens* ist das Stegreif-Spiel zu einem wichtigen Thema in der Beethoven-Forschung geworden. Wie er betont, komme dem »improvisatorischen Einschlag« eine wichtige Bedeutung in Beethovens Kompositionen zu. Speziell für die Variationen schlussfolgert er, dass die Improvisation »in einem solchen Fall [gemeint sind die Kompositionen der ersten Wiener Jahre, vor allem Variationen über Liedthemen und Themen aus Opern] die Komposition [befruchtet] und [...] die Anregung für das Entstehen der Werke [gibt].«³ Gerade für frühe Variationen gelte hierbei, dass »Variieren und Improvisieren auf einer Stufe« stünden, in den folgenden Stücken beginne erst die

- 1 Beethoven-Haus Bonn: Beethoven und Großbritannien. »Wo man Ihre Compositionen allen andern vorzieht« https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php/31568/museum_titel_internetausstellung_de (2. Mai 2019).
- 2 »Je vous envoie ci joint des Variations sur 2 thèmes anglais, qui sont bien faciles et qui, à ce que j'espère, auront un bon succès.« Brief Beethovens an George Thomson [?] in Edinburgh vom 24. Oktober 1803, in: Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1: 1783–1807, München 1996, S. 193.
- 3 Helmut Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, Saarbrücken 1962, S. 128.

nächste Kompositionsart, die »Durchformung der Variation«.⁴ Hartmut Hein beschreibt die Rolle der frühen Variationen, er bezieht sich auf WoO 63–77, in Beethovens Werk mit dem fasslichen Dreischritt »Improvisation – Variation – Komposition«.⁵ Variieren wird hier vor allem als Vorstudium zu den größeren Formen gesehen – eine Sicht, die sich in dieser Pauschalisierung sicherlich in mehrfacher Hinsicht kritisieren lässt.⁶

»Somit ergänzt das von Beethoven nicht nur anfangs intensiv gepflegte Variationenschreiben (und vor allem -spielen!) seine Auseinandersetzung mit Formmodellen wie Sonatensätzen durchaus; es vermag als Grundlage der Konzeption individualisierter Satz- und Werkverläufe dienen.«⁷

Gestützt wird die These, dass Beethoven Improvisation als Vorstufe für das Komponieren angesehen hat, durch Berichte über den komponierenden und improvisierenden Beethoven.⁸ Ein herausragendes Zitat stammt von Beethovens Schüler Carl Czerny: So sei er es beispielsweise »gewohnt [...], alles mit Hilfe des Claviers zu componieren, u. manche Stelle unzählige mal zu probieren«, bevor er sie notiere.⁹ Einige Kompositionen, wie die Solostimmen einiger seiner Klavierkonzerte, schrieb er nicht oder nur cursorisch auf, um sie dann aus dem Gedächtnis zu spielen oder zu improvisieren. Ich zitiere hier stellvertretend aus einem Brief Beethovens: »so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klawirstimme [sic] meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben«.¹⁰ Auch Zeitzeugenberichte, beispielsweise von Friedrich Treitschke, beschreiben eine solche Kompositionsarbeit:

Er »legte [...] den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. [...] Tages darauf war das treffliche Musikstück fertig.«¹¹

- 4 Joseph Müller-Blattau: *Gestaltung und Umgestaltung*, Stuttgart 1950, S. 37, zit. nach Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, S. 135.
- 5 Hartmut Hein: *Moden und Modelle. Die frühen Variationen WoO 63–77*, in: *Beethovens Klavierwerke. Das Handbuch*, hg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber 2012 (*Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 2), S. 353–420, hier S. 359.
- 6 Vgl. dazu beispielsweise den Beitrag von Lutz Felbick in diesen Band, S. 34–56.
- 7 Hein: *Die frühen Variationen*, S. 359.
- 8 Eine Sammlung der entsprechenden Zitate findet sich bei Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*; vgl. auch Lutz Felbick: *Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* (2005), S. 166–182; Siegbert Rampe: *Improvisation bei Beethoven*, in: *Musiktheorie* (2011), S. 103–122.
- 9 Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 19.
- 10 Brief Beethovens an Franz Anton Hoffmeister vom 22. April 1801, in: *Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 1: 1783–1807, S. 72.
- 11 Albert Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen*, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 137f.

Bestimmte Variationen könnten also notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven sein. Wie eine Art musikalisches Ereignisprotokoll liefern sie sehr aufschlussreiche Einblicke in das kompositorische und improvisatorische Handwerk Beethovens gleichermaßen. Dass Beethovens Variationen genau dies vermögen, wird gestützt durch die vielzitierte Passage aus Czernys Buch, in der er erläutert, dass bestimmte Stücke wie die Variationen »ein treues Bild seiner Improvisation« gäben, so auch »die Chorphantasie op. 80, oder das Chorfinale der 9. Sinfonie«, oder die »Solofantasie op. 77«.¹²

Bisher erschienene Analysen der Variationen WoO 79 sind spärlich und lassen den Aspekt der Improvisation eher außen vor: Entweder werden sie, gleich einer »Pflichtübung«, in Handbüchern zu Beethovens Gesamtwerk »abgehandelt« und dabei oftmals im Zuge von umfangreicheren Werken erwähnt.¹³ So bringt man sie mit Wellingtons Sieg in Verbindung, in dem diese Melodie bekanntlich als Schlachtruf der englischen Truppen zu hören ist. Oder sie werden als komponierte Ausdeutung von »waves« gedeutet und können somit als eine humoristisch-distanzierte Positionierung Beethovens in einer »musikalisch-politischen Demonstration« interpretiert werden.¹⁴ Für weitere Besprechungen sorgte die Tatsache, dass sie in verschiedenen Dispositionen im gleichen Skizzenbuch wie die Eroica-Sinfonie verzeichnet sind, Landsberg 6.¹⁵ Die Gründe dafür, dass die Variationen WoO 79 weniger ausführlich als andere Stücke der Schaffensperiode und meist eher in Verbindung mit größeren Werken besprochen werden, liegen wohl insbesondere in der Beurteilung des Variationensatzes. Zunächst einmal stehen die Variationen über »Rule Britannia« zeitlich in direkter Nähe mit anderen, bedeutenderen Variationszyklen Beethovens. So entstanden sie gemeinsam mit exzentrischen Werken: Ein Beispiel sind die ein Jahr davor veröffentlichten Variationen op. 34 und 35, die mit dem

¹² Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, S. 21.

¹³ Eine Beobachtung, die auch Jürgen Uhde formuliert: Jürgen Uhde: Beethovens Klaviermusik, Bd. 1: Klavierstücke und Variationen, Stuttgart 1968, S. 387–395; vgl. zudem Tobias Janz: Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802, in: Beethovens Klavierwerke, S. 421–481; Armin Raab: Variationen für Klavier WoO 79, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 477–480; Sven Hiemke: Klaviervariationen, Bagatellen, Einzelsätze, in: Beethoven-Handbuch, hg. von Sven Hiemke, Stuttgart u. a. 2009, S. 406–453, insb. S. 427 f.

¹⁴ Uhde: Beethovens Klaviermusik, Bd. 1, S. 395.

¹⁵ Gustav Nottebohm: Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803, Leipzig 1924; Raab beispielsweise verweist auf Landsberg 6 (Eroica-Skizzenbuch) und Landsberg 12 als Skizzenbücher für WoO 79; Raab: Variationen für Klavier WoO 79, S. 480. Siehe auch: Sieghard Brandenburg: Beethovens »erste Entwürfe« zu Variationenzyklen, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. 108–111.

vielzitierten Programm »auf eine wirklich ganz neue Manier« als Wendepunkt gelten.¹⁶ Zum andern haftet dem Genre der Variationen im Allgemeinen der Ruf des Niederen und Anbiedernden an, der sich musikalisch durch fehlende Substanz festmachen lasse.¹⁷ Bereits die zeitgenössische Kritik sprach Beethovens frühen Variationen Mängel zu, etwa ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der über frühe Variationen Beethovens schreibt: »Hr. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variieren versteht er nicht.«¹⁸ Dieser Punkt zeige sich, so einige Autoren in der Forschungsliteratur, gerade auch bei diesem Stück: Lassen doch, wie schon erwähnt, die Entstehungsumstände vermuten, dass die Variationen als »leichte« Stücke für den Markt, für die Liebhaber geschrieben wurden.

Diese Simplizität lässt sich vermeintlich schnell durch die musikalische Faktur des Zyklus selbst belegen. Auffällig ist nämlich, dass diese Sätze keine Variation beinhalten, in der wirklich die Melodie des Themas ausfiguriert ist. Im Vergleich mit Werken des späten Beethovens haben die Variationen eine überaus überschaubare harmonische und motivische Anlage. Es ist verglichen damit geradezu auffällig, dass Beethoven melodische Variation und Verarbeitung des Liedes selbst ausspart. Diese Beobachtung wurde von Kommentatoren mehrfach angesprochen. Teilweise werden die Gründe dafür im Themenbau selbst gesehen. »Rule Britannia« füge sich, so Sven Hiemke, »einer variativen Bearbeitung nicht eben leicht [...]. Das Thema ist mit 30 Taktten vergleichsweise lang und in sich stark untergliedert. Beethoven löste dieses Problem mit einer drastischen Reduktion der Vorlage.«¹⁹ Andere Kommentatoren sehen hierbei ein bestimmtes Verfahren, eine »Tabula rasa« herzustellen. Ähnlich wie in den Diabelli-Variationen erlaube ein solches Verfahren, »für die Komposition eine ›weiße‹ Leinwand« zu bekommen.²⁰

Ich möchte die Variationen WoO 79 unter dem Aspekt des Improvisatorischen analysieren. Als kurze Komposition mit dem Anspruch, lediglich ein leichtes Stück für den Markt zu sein, sind sie, so meine Annahme, dem Ex-tempore-Spielen, dem Improvisieren in ihrer Entstehung sehr nahe. Ich möchte diese Annahme musikalisch untersuchen. Welche musikalischen Mittel nutzt Beethoven hier, wie lassen sie sich der Improvisation

16 Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 18. Oktober 1802, in: Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 1: 1783–1807, S. 126.

17 Vgl. beispielsweise Horst Webers Einschätzung, dass »Komponisten, die Beethovens intellektuellen Anspruch ans Komponieren wahrten, [...] dem Genre ›Thema und Variationen‹ angesichts der Massenproduktion, die es bereits zu Beethovens Lebzeiten in Verruf gebracht hatte, mit Reserve [begegneten].« Horst Weber: Variation als Prinzip und Form, in: Beethovens Klaviermusik, S. 329–352, hier S. 349.

18 AmZ 1 (1799), Sp. 607.

19 Hiemke: Klaviervariationen, Bagatellen, Einzelsätze, S. 428.

20 Janz: Selbstreflexion einer Gattung, S. 452.

zuordnen? Für diese Frage besonders interessant scheint mir der Abgleich der ersten Variation mit dem Thema, auf den ich mich in Folge konzentrieren werde.

In der Tat ist auffällig, wie stark die erste Variation im Vergleich zum Thema verändert ist. Die folgenden Sätze scheinen danach mehr Variation dieser ersten Veränderung als des Themas selbst zu sein. Eine genaue Analyse dieser Veränderungen soll im Folgenden anhand der Kriterien geschehen, die Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200* angibt. Czerny stellt hierbei die verschiedenen Gattungen vor, die man fantasieren, improvisieren, extemporieren könne. Eine davon, die vierte Gattung, ist die Variation. Czerny beschreibt sie auf folgende Art:

»Die Kunst, einem Thema durch Veränderungen, (sey es durch Figuren und Passagen, oder durch neue, aber analoge Harmonien und darauf gegründete Melodien) neuen Reiz zu verschaffen, (was man eigentlich unter Variation verstehen soll) ist eine der ältesten Formen in der Tonkunst.«²¹

Man kann demnach ein Thema mit seiner vorgestellten Melodie und harmonischen Ausgestaltung variieren, indem man die Melodie verändert (»durch Figuren und Passagen«) oder »analoge Harmonien« erstellt und darauf neue Oberstimmen (»darauf gegründete Melodien«) setzt. Dieses zweite, zweistufige Verfahren findet man in dieser Variation konsequent umgesetzt. Man kann diese Variation so reduzieren, dass (unter Anpassung des Taktmaßes) ihre Begleitung zur Oberstimme des Themas gesetzt wird. Die Oberstimme der ersten Variation stimmt dann nur noch in Gerüsttönen mit dem Hauptthema überein.

In der Harmonisierung der ersten Variation nutzt Beethoven auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen (Abbildung 1 und 2): Orgelpunktmodelle typischerweise auf der ersten (Takt 1–4) und fünften Stufe (Takt 12–14), Sequenzmodelle, deren Glieder sekundweise ab- (Takt 5–8) oder ansteigen (Takt 15–18, 23–26), alternative Kadenzmodelle (Takt 11–12, 20–22, 28–30).

Indem Beethoven das Thema neu harmonisiert, unterlegt er also nahezu die ganze Melodie mit Satzmodellen. Nur an einer Stelle passt die neue Harmonisierung der ersten Variation nicht mehr zur Melodie des Themas, in Takt 5–6. In der ersten Variation beginnt hier das Sequenzmodell mit einer fallenden Terz und einer steigenden kleinen Sekunde, harmonisiert jeweils als siebte und erste Skalenstufe im Bass mit einem Sextbeziehungsweise Quintsextakkord gefolgt von einem Grundakkord in cis-Moll, h-Moll und A-Dur. Während die zweite und dritte Manifestation des Sequenzgliedes (Takt 6–7 und 7–8) typische Harmonisierungen der Themenmelodie mit ihren fallenden Terzen (fis, e, d in Takt 6–7 und e, d, cis in Takt 7–8) ergeben, passt das erste Sequenzglied (Gis-Dur-Sextakkord und cis-Moll-Grundakkord) nicht zur Melodie, die sich an dieser Stelle

21 Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien [1829], S. 94.

Oberstimme Thema
Unterstimme Thema
Unterstimme 1. Variation (rhythmisch angepasst)
 Orgelpunktmodell
 Sequenzmodell
 VAR. I
 pp

ABBILDUNG 1 Vergleich der Oberstimme des Themas mit der Originalbasstimme und der reduzierten Unterstimme der ersten Variation darunter (links) und Variation 1 im Original (rechts), Takt 1–14

Oberstimme Thema
Unterstimme Thema
Unterstimme 1. Variation (rhythmisch angepasst)
 Sequenzmodell
 Sequenzmodell
 VAR. I
 pp

ABBILDUNG 2 Vergleich der Oberstimme des Themas mit der Originalbasstimme und der reduzierten Unterstimme der ersten Variation darunter (links) und Variation 1 im Original (rechts), Takt 15–30

ABBILDUNG 3 Melodie des Themas im Vergleich mit dem harmonischen Gerüst in Variation 1

von *fis* über *g* zu *a* bewegt. Nötig wäre in der Oberstimme ein *gis* statt des *g* über dem *his* im Bass (mit *Gis*-Dur-Sexakkord) und zu Beginn von Takt 5 ein *gis* statt des *a* über dem *cis*-Moll-Grundakkord (Abbildung 3).

Während in der restlichen ersten Variation die Reharmonisierungen immer gut mit dem Originalthema zusammenpassen, ja sogar an einigen Stellen die stereotype Harmonisierung der Melodie darstellen, weicht Beethoven hier also ab und setzt eine komplett andere harmonische Wendung, die mit der Originalmelodie nicht mehr zusammenzubringen ist. Dabei entsteht eine dreitaktige sequenzhafte Passage. Beethoven weitet also das Modell, dass in Takt 6–8 zur Melodie passt, nach vorne aus, er stülpt es gleichsam von hinten auch dem vorhergehenden Takt über.

Die Kenntnisse, auf die dieses Vorgehen aufbaut und es als Teil des Improvisierens ausweist, lassen sich vermutlich auf das zurückführen, was im 18. und 19. Jahrhundert »Generalbass« genannt wird.²² Dies meint nicht (mehr) allein aufführungspraktische Fragen des Continuospiels. Hier geht es um »Harmoniekenntniss«, um »Harmonielehre«, wie sie beispielsweise von Czerny als Voraussetzung für jegliches Fantasieren aufgeführt werden:

»Zum Fantasieren gehört, wie zur Composition: [...] gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre, damit dem Spieler die Gewandheit im richtigen Modulieren bereits zur Natur geworden sey.«²³

Er hebt auch die praktische Anwendung hervor:

»Es gibt Spieler, welche ohne Kenntniss des Generalbasses dennoch sehr richtige Harmonienfolgen und interessante Accorde im Fantasieren aufzufinden wissen, und denen nur selten auffallende Fehler in dieser Hinsicht entschlüpfen. Dieses ist stets der Beweis von einem bedeutenden musikalischen

²² Gemeint ist, wie Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier zeigen, die Grundlage für jegliches Komponieren Beethovens schlechthin. Felix Diergarten/Ludwig Holtmeier: Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109, in: *Musiktheorie* (2011), S. 123–146.

²³ Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, S. 3 f.

Talente. Allein gerade bei solchen entschiedenen Anlagen ist das Studium der Harmonielehre um so mehr zu empfehlen, damit sich der Spieler über seine Leistungen Rechenschaft geben könne, damit er diejenige Zuversicht erlange, welche auch hier, so zu sagen, auf dem guten Bewusstsein beruht, und damit er auch von den harmonischen Hilfsmitteln sicheren Gebrauch machen lerne, ohne welche jede Musik in der Länge leer und nichtssagend erscheint. Aber diese Harmoniekenntnis muss durch langes Üben praktischer Beispiele aus dem Kopfe in die Finger übergegangen sein, wenn sie nützen soll; denn so lange der Spieler an den Generalbass denken muss, wird er nie gut fantasieren, sondern immer nur trockenes und steifes Zeug hervorbringen, weil die Freiheit der innern Gemüthsbewegung, welche zum Improvisieren so nöthig ist, hiedurch gelähmt wird.«²⁴

Die Bezeichnung »Generalbass« nennt er dabei ebenfalls, wenn er in den Briefen über den Unterricht auf dem Pianoforte der fiktiven Adressatin – »ein talentvolles und gebildetes Fräulein von ungefähr 12 Jahren« – rät, mit der Improvisation zu beginnen, »jetzt, wo Sie auch im Generalbass vorzurücken anfangen«.²⁵ Ein Beispiel, wie diese »Harmoniekenntnis« gegliedert gewesen sein könnte, findet man in Joseph Drechslers Improvisationslehrbuch von 1834.²⁶ Neben den satztechnischen Grundlagen und einer Akkordlehre stellt Drechsler im Kapitel »Von dem Fortschreiten des Basses« vor, welche Akkorde vorkommen, wenn der Bass modellhaft sequenziert fortschreitet. »Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt, können [...] Dreyklänge und Sexten« oder »Dreyklänge und Quintsext-Accorde« benutzt werden (Abbildung 4).²⁷

Drechsler stellt hier jenes Modell vor, das in Partimento-Lehrbüchern im 18. und 19. Jahrhundert zum Grundrepertoire gehört und das ein Komponist der Zeit bekanntermaßen im Rahmen seiner Ausbildung selbstverständlich einübte.²⁸ Es liegt in chro-

24 Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Dritter Teil: Von dem Vortrage, Wien 1839, S. 91f.; vgl. zu diesem Thema die Zusammenschau Ulrich Mahlerts aus Czernys Lehrwerken: ders.: *Einführung*, in: Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1993, S. VI.

25 Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung; als Anhang zu jeder Clavierschule*, Wien [ca. 1839/40], Vorwort und S. 79f.

26 Joseph Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniß des Contrapunctes phantasieren oder präludieren zu können*, Wien [1834]. Verkörpert wird der Wiener Generalbass der Beethoven-Zeit in Emanuel Aloys Försters *Anleitung zum Generalbaß* (Wien o. J.), die nachgewiesenermaßen in der Nähe Beethovens entstanden ist. Sequenzmodelle kommen in Försters Übungen selbst zwar vor, werden aber, anders als man es beispielsweise aus französischen oder italienischen Lehrbüchern kennt, nicht als solche gesondert aufgeführt. Dies lässt sich eventuell durch das musiktheoretische Konzept Försters erklären, das sehr stark durch den Blickwinkel des Dreiklangs geprägt ist. Drechslers *Leitfaden*, vielleicht auch, weil er als Anleitung für Laien konzipiert ist, führt Sequenzmodelle mit Beispielen auf.

27 Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden*, S. 41.

28 Beethoven selbst hinterlässt bekanntlich keine Aufstellung, aus der man Sequenzmodelle entnehmen kann. Eine Übersicht darüber, welchen Einfluss Satzmodelle auf die Musik des 18. Jahrhunderts haben, würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Für eine Zusammenstellung der



ABBILDUNG 4 Sequenzmodell »Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt« bei Joseph Drechsler: *Theoretisch-praktischer Leitfaden*, S. 41 f.

matisierter Version auch dem oben diskutierten Ausschnitt aus der ersten Variation von WoO 79 zugrunde – was heißt, dass der Ton vor dem Sekundschrift jeweils so erhöht ist, dass der Bass immer eine kleine Sekunde ansteigt und so als eingeschobener Leitton zum folgenden Ton angesehen werden kann.

Dass Beethoven das Thema »Rule Britannia« mit seiner Oberstimme in der ersten Variation von WoO 79 also unbeachtet lässt, um stattdessen die Phrase durchwegs mit dem Sequenzmodell zu gestalten, scheint bemerkenswert. Er zwingt ihr hier das Satzmodell geradezu auf. Satzmodelle wiederum gehören zum grundlegenden Handwerkzeug von Musikern. Sie sind Teil der »Harmoniekenntnis«, die jeder auch praktisch, das heißt improvisierend am Klavier anwenden können sollte. Die Nähe zur Improvisation ist in der Variation also an dieser Stelle direkt greifbar. Gängige Satzmodelle zu verwenden, die »Harmoniekenntnis« anzuwenden, ist Teil improvisierenden Musizierens. In diesem Stück zeigt sich dies weniger durch aufwändige melodische Figuration, wie man sie bisweilen als Variations- und Improvisationsmittel voraussetzen könnte. Hier ist es vielmehr die Art, wie mit der Harmonik umgegangen wird, die ein bisher wenig beachtetes Signum improvisierter Musik in diesen Variationen greifbar macht.

Lehrwerke und der institutionellen Tradition vgl. beispielsweise Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento*, Oxford 2012.

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 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 Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen 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.

© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-92-5