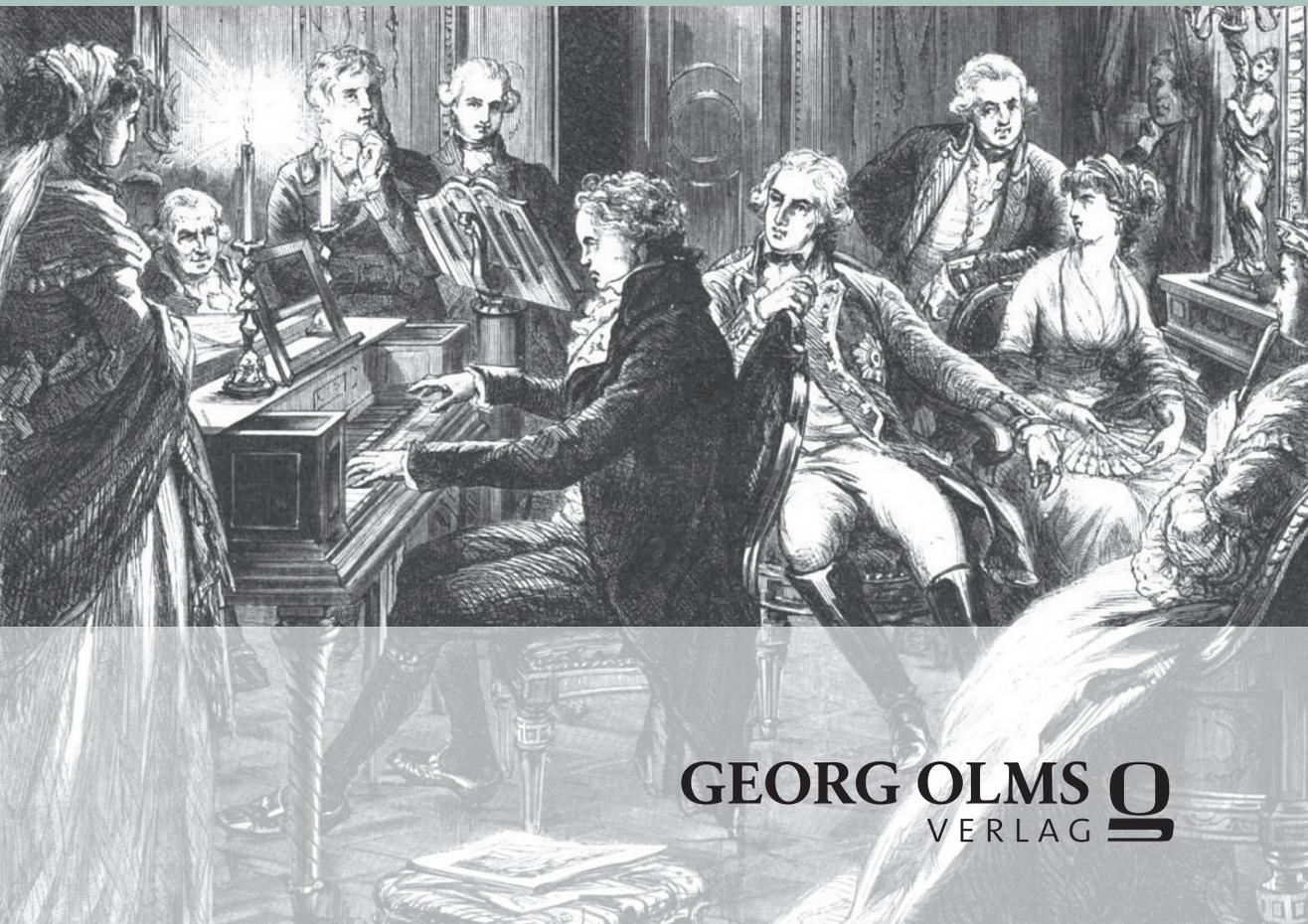


Helena Schuh

»Eigenthümlich« und »Wunderbar«

Die Kategorie des Improvisatorischen
in Beethovens Klavierkonzert op. 58



Studien und Materialien zur Musikwissenschaft

Band 129

Helena Schuh

»Eigenthümlich« und »Wunderbar«

Die Kategorie des Improvisatorischen
in Beethovens Klavierkonzert op. 58

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Fazit-Stiftung.



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2022, D77

ISBN 978-3-487-16423-6 (Print)

ISBN 978-3-487-42391-3 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2023

© Georg Olms Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Besuchen Sie uns im Internet
olms.de

Für Oma Hildegard

Dank

An dieser Stelle möchte ich allen Menschen danken, die mich auf dem Weg zur fertigen Dissertation begleitet und unterstützt haben.

Zunächst bedanke ich mich für die stetige und hervorragende Unterstützung meines geschätzten Betreuers Prof. Dr. Birger Petersen. Nicht nur hat er mir bei allen Fragen und Problemen in jeder Phase des Dissertationsprojekts beratend zur Seite gestanden, sein Seminar zu Beethovens Klavierkonzerten legte überhaupt erst den Grundstein für meine wissenschaftliche Beschäftigung mit Beethovens Klavierkonzert op. 58. Ebenfalls danke ich herzlich meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Immanuel Ott, der mir in vielen interessanten und produktiven Gesprächen wichtige Impulse für meine Doktorarbeit lieferte.

Besonders wertvoll für mein Dissertationsprojekt waren auch die Forschungskolloquien der Hochschule für Musik Mainz, die oftmals wichtige Denkanstöße gegeben haben. Hierfür ein herzliches Dankeschön.

Darüber hinaus danke ich meinen Freunden, die mich in all den Jahren meiner Dissertation begleitet haben und mir eine große emotionale Stütze waren. Tief verbunden und dankbar bin ich meinem Lebensgefährten Adrian und seiner Familie, die mir in jeder Phase der Dissertation ein Fels in der Brandung waren und mich liebevoll unterstützt und beraten haben.

Ein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung und Liebe, nicht nur während der Dissertationsphase, sondern während des gesamten Studiums und in den 18 Jahren davor. Ohne euch wäre all das nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
1.1	Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand	11
1.2	Gattung und Gattungsnorm um 1800	34
1.3	Untersuchungsaufbau und methodische Vorgehensweise	50
2	Grundlagen: Improvisation und Komposition	55
2.1	Improvisation und Komposition in der jüngeren Forschungsliteratur	55
2.1.1	Grundbestimmungen von Improvisation	55
2.1.2	Improvisatorische Gestik in Kompositionen	62
2.1.3	Implikationen für die musikalische Analyse eines Konzertsatzes	72
2.2	Improvisation im musikhistorischen Kontext des 18. und frühen 19. Jahrhunderts	76
2.2.1	Konzertkultur und Improvisation im frühen 19. Jahrhundert	76
2.2.2	Die <i>Freie Fantasie</i> bei Carl Philipp Emanuel Bach	93
2.3	Carl Czernys <i>Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte</i> , op. 200	111
2.3.1	Adressatenkreis, Gliederung und methodischer Ansatz	111
2.3.2	Von den Preludien, Cadenzen und Fermaten	116
2.3.3	Die Fantasie über ein einzelnes Thema	126
2.3.4	Das Capriccio	142
2.4	Zwischenfazit	150
3	Das <i>Allegro moderato</i>	155
3.1	Ansatz und methodische Ausrichtung der Analyse	156
3.2	Analyse	160
3.2.1	Das besondere Potential von ›Beginnen‹ im Satzverlauf	160
3.2.2	Überraschende Episoden im Satzverlauf	180
3.2.3	»Wirkliche Bestandtheile des Improvisierens selbst«	187
3.3	Fazit	191

Inhaltsverzeichnis

4	Das <i>Andante con moto</i>	199
4.1	Forschungsbericht und methodische Vorüberlegungen	199
4.2	Solokadenz, cadenza und Eingang	204
4.2.1	Die ›cadenza‹ und der Eingang	205
4.2.2	Die Solokadenz oder »Die große Schluss-Fermate«	212
4.2.3	Beethoven und die Solokadenz	217
4.3	Beethovens neues Érard-Klavier	220
4.4	Analyse	228
4.4.1	Harmonik und Satzmodelle	228
4.4.2	Die Solokadenz im <i>Andante con moto</i>	242
4.4.3	Die Integration pianistischer Neuerungen	254
4.5	Fazit	263
5	Das <i>Rondo vivace</i>	265
5.1	Vorüberlegungen zur Schlusssatz-Konzeption im Konzert	266
5.1.1	Schlusssatz-Konzepte in Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts	266
5.1.2	Das ›Sonatenrondo‹ in der Formtheorie des 20. Jahrhunderts	274
5.2	Ansatz und methodische Ausrichtung der Analyse	283
5.2.1	Das <i>Rondo vivace</i> in der Forschungsliteratur	283
5.2.2	Methodische Überlegungen und Analyseansatz	287
5.3	Analytische Betrachtungen zu früheren Schlusssatz-Konzeptionen Beethovens	291
5.3.1	Der Schlusssatz des B-Dur-Konzerts op. 19 und der Einzelsatz WoO 6	291
5.3.2	Der Schlusssatz des C-Dur-Konzerts op. 15	306
5.3.3	Der Schlusssatz des c-Moll-Konzerts op. 37	315
5.3.4	Zwischenfazit	328
5.4	Analyse	336
5.5	Fazit	359
6	Schlussbetrachtungen	363
7	Musikalische Quellen und zitierte Literatur	377
	Verwendete Notenausgaben	377
	Quellen des 17. bis 19. Jahrhunderts	377
	Forschungsliteratur	380

1 Einleitung

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Ein neues Fortepiano-Concert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempi ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.¹

Mit diesen Worten beschrieb Johann Friedrich Reichardt Beethovens Darbietung des Vierten Klavierkonzerts op. 58 in der berühmten Akademie am Theater an der Wien vom 22. Dezember 1808. Zum Konzertprogramm gehörten außerdem auch die Sinfonien Nr. 5 und Nr. 6, Teile aus der C-Dur-Messe op. 86 und die Konzertarie »Ah! Perfido!« op. 65. Den Abschluss des gut vier Stunden dauernden Programms bildete eine solistische Fantasie, gespielt von Beethoven, auf die schließlich noch die Chorfantasie op. 80 mit Orchester und Gesang folgte. Das Programm war demnach nicht nur mehr als üppig, laut Reichardt sogar des »Guten [...] zu viel«², auch die Probezeiten mit dem bestenfalls mittelmäßigen und sehr kurzfristig zusammengestellten Orchester waren bei weitem nicht ausreichend, viele Dinge im Konzert liefen schief, der Saal war unbeheizt und das frierende Publikum wurde wohl öfter als einmal Zeuge von Beethovens hektischen und stellenweise ungehaltenen Versuchen, das Orchester und die Aufführung zusammenzuhalten.³ Den widrigen Rahmenbedingungen dieser berühmt-berüchtigten Akademie zum Trotz scheint Beethovens Darbietung des G-Dur-Konzerts op. 58 aber nicht wenig Eindruck auf die Zuhörenden gemacht zu haben. Nachdem das Konzert bereits im Vorjahr, im März des Jahres 1807, bei einem der Einladungskonzerte im Palais des Fürsten Lobkowitz im halböffentlichen Rahmen aufgeführt worden war, stell-

1 Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, Bd. I, Amsterdam 1810, S. 257.

2 Ebd., S. 255.

3 Vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, überarb. und hrsg. von Elliot Forbes, Princeton 1973, S. 446–449; Thayer gibt hier eine gute Zusammenstellung von Berichten verschiedener Zeitgenossen Beethovens, die bei dem besagten Konzert anwesend waren und ihre Eindrücke schilderten.

1 Einleitung

te die 1808-Akademie das letzte Konzert dar, in dem Beethoven sich selbst vor großem Publikum als Pianist seiner eigenen Klavierkonzerte präsentierte. Seine immer weiter fortschreitende Taubheit machte dies immer schwerer. So spielte er bei der Uraufführung des Es-Dur-Klavierkonzerts op. 73 im Jahr 1809 gar nicht mehr selbst, sondern stattdessen sein langjähriger Schüler Erzherzog Rudolph, der auch der Widmungsträger seines fünften und letzten Klavierkonzerts war.

Die Trennung zwischen der Komposition des Konzerts und seiner Aufführung verweist auf einen Wandlungsprozess innerhalb der Biografie Beethovens, der nicht nur die Konzertkonzeptionen, sondern auch den Stellenwert der Gattung für Beethoven und mit ihm sein Selbstverständnis einerseits als Komponist und andererseits als improvisierender Pianist berührte. Für Beethoven stellte das Aufführen der Konzerte immer eine hervorragende Möglichkeit dar, seine ›musikalische Persönlichkeit‹ in enger Verbindung mit seinem pianistisch-virtuosen und improvisatorischen Profil vor Publikum in Bonn und Wien, aber auch auf Konzertreisen zu präsentieren.⁴ Hierbei bestand von vornherein eine enge und ›natürliche‹ Verbindung zwischen der Aufführung des jeweiligen Konzerts, der Improvisation im Kontext des Konzerts und der kompositorischen Konzeption des Konzerts.⁵ Wie ›natürlich‹ diese Verbindung war, bezeugen zahlreiche Berichte von Zeitgenossen Beethovens über Konzertaufführungen, bei denen die Klavierstimme oftmals noch nicht gänzlich fertiggestellt war. Die improvisatorische Ausgestaltung der nur skizzenhaft notierten Klavierstimme stellte so eine schlichte Notwendigkeit dar.⁶ Zudem fungierten die verschiedenen Aufführungsgelegenheiten auch als Möglichkeit, die Konzertkonzeption in Hinblick auf die jeweilige Aufführung zu überarbeiten. Der finalen Publikation gingen so häufig mehrfache Überarbeitungs- und Revisionsschichten voran, die an diese verschiedenen Aufführungen vor großem

4 Vgl. Juan Martin Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, Sinzig 2001 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Bd. 8), S. 51; Koch verweist hier auf eine entsprechende Aussage in *The Quarterly Musical Magazine and Review* 7 (1825), S. 139: »The legitimate concerto is of all the species of compositions the best adapted to the display of the abilities of a composer, and of the acquirements of the performer.«

5 Vgl. Leonardo Miucci, »Completing the score. Beethoven and The Viennese Piano Concerto Tradition«, in: *Das Flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit*, hrsg. von Michael Lehner/Natalie Meidhof/Leonardo Miucci, Schliengen 2019 (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 12), S. 102; vgl. Leon Plantinga, *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York 1999, S. 5: Plantinga beschreibt die Konzerte in dieser Hinsicht als ganz besondere Gattung, denn im Gegensatz zu den Sinfonien oder Sonaten etwa stehe bei den Konzerten die Aufführung »at the very heart of [...] intention«; ebd.

6 Vgl. Siegbert Rampe, *Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation: Klangwelt und Aufführungspraxis*, München/Salzburg 2015 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 49), S. 105f.; auf einige dieser Berichte wird weiter unten noch verwiesen.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Publikum gekoppelt waren.⁷ Erst die Publikation beendete diesen Prozess und in ihrem Nachfeld kamen für gewöhnlich auch keine Aufführungen der Konzerte (mit Beethoven als ausführendem Pianisten) mehr zustande. In diesen in seiner Gesamtheit als ›lebendig‹ beschreibbaren Entstehungsprozess spielten auch wirtschaftliche Erwägungen mit hinein, da die öffentliche Darbietung der Konzerte, gerade in Beethovens früheren Jahren, auch eine wichtige Einkommensquelle für ihn darstellte. Genau dies mag auch zu dem Umstand beigetragen haben, dass Beethoven die Drucklegung und Publikation der Konzerte oftmals lange hinauszögerte, um so möglichst lange von ihrer Neuartigkeit profitieren zu können.⁸

Der Entstehungszeitraum der ersten drei Klavierkonzerte umfasste die Jahre 1790 bis 1803 und dokumentiert laut Hans-Werner Küthen in unvergleichlicher Weise die künstlerische Entwicklung Beethovens vom »Reisevirtuosen« zum sesshaften Komponisten.⁹ Dahinter zeichnet sich ein Wandel im Selbstverständnis Beethovens ab, der durch seine immer weiter fortschreitende Taubheit bedingt war, »die der ursprünglichen Karriere entgegenwuchs.«¹⁰ Das Vierte Klavierkonzert op. 58 markiert insofern einen signifikanten Punkt innerhalb der Konzertkonzeptionen Beethovens, als sich rund um das Konzert und seine Entstehungsbedingungen die von Küthen angesprochenen Wandlungstendenzen in mehrfacher Hinsicht beobachten lassen. Es entstand in den Jahren 1805 und 1806, wobei erste, wenn auch spärliche Skizzen bereits auf die Jahre 1803 und 1804 zurückgehen und sich der Vollendung des c-Moll-Klavierkonzerts op. 37 recht zügig anschlossen. Der Entstehungsprozess war also nicht nur deutlich kürzer als bei den vorangegangenen Konzerten, auch das Verhältnis der Aufführungen zur finalen Publikation unterschied sich deutlich

7 Sehr deutlich manifestiert sich dieser Umstand beim B-Dur-Konzert op. 19, dessen Entstehungsprozess sich über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren erstreckte (1790–1803). Die erste Version des Konzerts geht noch auf Beethovens Zeit in Bonn zurück und in den folgenden zehn Jahren kam das Konzert bei verschiedenen Gelegenheiten und auf Konzertreisen zur Aufführung. Bei jeder Aufführung erfuhr die jeweilige Fassung Revisionen, stellenweise sehr tiefgreifende, da Beethoven sich in diesem vergleichsweise langen Zeitraum als Komponist enorm weiterentwickelte; erst die finale Publikation setzte diesem Prozess ein Ende; vgl. hierzu Hans-Werner Küthen, »Kritischer Bericht«, zu: Beethoven, *Werke*, Abt. III, Bd. 2: *Klavierkonzerte I* [opp. 15, 19, 37], München 1984, S. 5–8 und S. 27–33.

8 Das geht aus einem Briefwechsel (1800) mit dem Leipziger Verleger Franz Anton Hoffmeister hervor, in dem Beethoven darauf hinweist, seine »bessern« Konzerte (gemeint ist wohl das c-Moll-Konzert op. 37) noch für sich behalten zu wollen, »bis [Beethoven] selbst eine Reise [mit ihnen] mache«; Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. I: 1783–1807, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Brief vom 15. Dezember 1800, S. 54.

9 Küthen, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 3, Bd. 2, S. 6.

10 Ders. (Hrsg.), »Vorwort«, zu: *Beethoven Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur Opus 19* (Urtextausgabe, Klavierauszug), Bonn 1991, S. III. <https://www.henle.de/media/foreword/0434.pdf> (abgerufen am 24.1.2022).

von den frühen Klavierkonzerten. Op. 58 war nämlich nicht nur das letzte Konzert, das Beethoven selbst öffentlich zur Aufführung brachte, sondern gleichzeitig auch das erste, bei dem die Erstveröffentlichung der Aufführung vor großem Konzertpublikum vorausging.¹¹ Das Konzert op. 58, zu dem keine autographe Partitur erhalten ist, erschien im August 1808 in der Originalausgabe beim Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir,¹² das ab etwa 1803 einen Großteil der neuen Kompositionen Beethovens zuerst herausgab.¹³ In enger zeitlicher Nachbarschaft bot Beethoven ein ganzes Paket von neuen Werken (opp. 58–62) einer Reihe von europäischen Verlegern zum Druck an.¹⁴ Beethoven verfolgte hierbei offenbar eine Publikationsstrategie, die auf eine breit gestreute, gleichzeitige Verbreitung seiner Werke abzielte. Mit einem solch »europaweiten Rundbrief«¹⁵ und der angestrebten Abnahme von

11 Vgl. Hartmut Hein, *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, hrsg. von Steiner, Stuttgart 2001 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 48), S. 202–204; vgl. Miucci, »Completing the score«, S. 106.

12 Hans-Werner Küthen zufolge ist Beethoven die eigene Niederschrift des Konzerts wohl bereits bei der Drucklegung 1807 abhanden gekommen, die, wie auch die »eigenhändige[...] Partitur von op. 37 [...], im selben Verlag des Industriekontors als subsidiäre Stichvorlage erforderlich geworden und für Beethoven selbst verlorengegangen war«; als Stichvorlage für die Neuedition gilt die Partiturabschrift »A 82 b« (befindlich in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde), die, neben der Originalausgabe, »als Primärquelle« für die Neuedition von op. 58 fungierte; Küthen, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 3, Bd. 3, S. 6; vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 204.

13 In der Partiturabschrift sind zudem Revisionsansätze aus Beethovens Hand zu finden, die nicht in die Originalausgabe des Konzerts eingegangen sind und Küthen zufolge auch gar nicht auf die Konzert-Fassung gemünzt waren; er argumentiert, dass sich diese Revisionen, die vornehmlich den Solopart betreffen, auf eine kammermusikalische Bearbeitung des Konzerts (durch Franz Alexander Pössinger) für Streichquintett und Soloklavier beziehen: Vgl. Küthen, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 3, Bd. 3, S. 7; zu einer abweichenden Einschätzung gelangte Barry Cooper, der diesbezüglich von einer durch diese Eintragungen Beethovens motivierten Revision der Konzert-Fassung ausgeht; vgl. Barry Cooper, »Beethoven's Revisions to His Fourth Piano Concerto«, in: *Performing Beethoven*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge 1994 (= Cambridge studies in performance practice, Bd. 4), S. 23–48; kritisch auf Coopers These bezugnehmend und Küthen wiederum beipflichtend äußerten sich Robert Levin, George Barth und William Drabkin: Vgl. hierzu Robert D. Levin, Review zu »Performing Beethoven«, in: *Beethoven Forum* 6 (1998), S. 235–248; George Barth, Review zu: »Performing Beethoven«, in: *Music & Letters* 78/2 (1997), S. 275–281, hier S. 275f.

14 Beethoven schloss Verträge mit dem Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir und Muzio Clementi (für die britischen Rechte) ab. Vorverhandlungen mit Breitkopf & Härtel scheiterten; auch dem französischen Verleger Pleyel bot Beethoven am 26. April 1807 ein »größeres Paket an Werken« zum Druck an, doch hier gelang ein Abschluss genauso wenig; ebenfalls am 26. April erging auch ein Angebot an Simrock in Bonn, der den norddeutschen Raum und Frankreich belieferte; vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 202f.

15 Ebd., S. 203.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Konzerten und Sinfonien im deutschsprachigen Raum, Frankreich und England war für Beethoven auch die Hoffnung verbunden, sich als ›autonomer‹ Komponist um neue, breiter gestreute Absatzmöglichkeiten für seine Werke zu bemühen und so den Weg für eine größere Popularität zu ebneten. Der Fokus lag also eindeutig nicht mehr ›nur‹ auf der Aufführung des Konzerts durch Beethoven und der damit verbundenen Zurschaustellung seiner pianistisch-virtuosen Fähigkeiten.

In den Entstehungszeitraum des op. 58 fiel so auch die Konzeption einer Vielzahl an weiteren Kompositionen; er war eine äußerst produktive Phase in Beethovens Schaffen. In enger zeitlicher Nachbarschaft entstanden die dritte Sinfonie op. 55 und die vierte Sinfonie op. 60, eine Reihe von Klaviersonaten (darunter die Waldstein-Sonate op. 53 und die Appassionata op. 57), die Streichquartette für den Grafen Rasumovsky op. 59, verschiedene Fassungen der Oper *Leonore* sowie das Violinkonzert op. 61. Im Gegensatz zu den frühen Klavierkonzerten, die zum Teil noch auf die Bonner Zeit zurückreichen, konnte Beethoven im Falle des op. 58 bereits auf mehr Kompositionserfahrung, sinfonische Arbeiten und somit auf vielschichtige Erfahrungen als Komponist zurückblicken.

Die hier freilich nur kurz skizzierten Aspekte rund um die historischen Rahmenbedingungen des Vierten Klavierkonzerts op. 58 verweisen auf den veränderten Umgang Beethovens mit der Gattung und den veränderten Rang, den sie nunmehr für ihn einnahm. Hierbei stellt sich natürlich die Frage, ob und inwiefern diese ›äußerlichen‹, musikhistorisch beschreibbaren Wandlungstendenzen ihren Niederschlag in der musikalischen Gestaltungsweise des Konzertsatzes finden. Ein Rezensent der Leipziger *Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung* grenzte Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 bereits ein Jahr nach der Akademie von 1808 von den vorhergehenden Konzerten ab, denn es sei das »wunderbarste, eigentümlichste, künstlichste und schwierigste« von allen Konzerten, die Beethoven je geschrieben habe.¹⁶ Besonders die Beschreibung des Konzerts als »künstlich« und »eigentümlich« legt eine Sicht auf op. 58 nahe, die verdeutlicht, dass sich die musikalische Konzeptionsweise stark von den bisherigen Konzerten unterschied und offenbar schon zu Beethovens Zeit als anspruchsvoll und komplex empfunden wurde.¹⁷ Besonders der Kopfsatz müsse, laut Rezensent, »öfters gehört seyn, ehe man ihn ganz verfolgen, sich zu eigen machen, und mithin recht eigentlich genießen

16 AMZ II (1808/09), 17.5.1809, Sp. 523.

17 Vgl. Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Das Klavierkonzert (1968)«, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Erste Folge, hrsg. von Wulf Arlt/Ernst Lichtenhahn/Hans Oesch, Bern/München 1973, S. 744–784, hier S. 778: Hoffmann-Erbrecht bezieht sich ebenfalls auf diese Rezension aus der AMZ und deutet das Attribut »künstlich« als Verweis auf eine »tiefsinnige, bis ins letzte durchgestaltete Arbeit« und zudem, entgegen vielleicht heutiger pejorativer Auslegungen des Wortes »künstlich«, sei hier eher das Attribut »kunstvoll« gemeint; vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 272.

1 Einleitung

kann.«¹⁸ Diese Einschätzung deckt sich auch weitestgehend mit dem eingangs zitierten Bericht Reichardts, für den Beethovens Konzert ebenfalls durch seine »ungeheure Schwierigkeit« bestach, die vor diesem Hintergrund möglicherweise nicht nur im virtuosen Profil des Klavierparts, sondern gleichermaßen auch im hohen »artifiziellen Anspruch« und damit verbunden in »rezeptionserschwerenden kompositorischen Aspekten« begründet lag.¹⁹

Forschungsstimmen zum Klavierkonzert op. 58: Eine ›veränderte Haltung‹

Bereits in den ersten Takten des Kopfsatzes *Allegro moderato* scheint sich eine völlig neue Herangehensweise an die Konzertform auch auf kompositorischer Ebene zu manifestieren. Nicht mehr »marschähnlich« auftrumpfend eröffnet das Tutti den Satz,²⁰ sondern stattdessen spielt das Klavier leise, in gemäßigtem Tempo ein paar unscheinbare Akkordrepetitionen, entwickelt aus ihnen einen thematischen Gedanken, der vom Streichersatz in Takt 6 in einer auffälligen mediantischen Verbindung D-Dur – H-Dur aufgegriffen und in einem völlig veränderten Licht präsentiert wird. Der Beginn des Soloklaviers zeugt laut Forschungsliteratur von einer veränderten »kontemplativer ausgerichtetete[n] Haltung«, einem »grundlegend andere[n] Ton«²¹ und einer veränderten lyrisch-kantablen Ausrichtung, die das Konzert als Ganzes prägt.²² Nicht mehr majestätisch, am »idealisierten Geschwindmarschtypus« orientiert,²³ sondern eher als ›in sich gekehrt‹, »kontemplativ-fantasierend«²⁴ und ›auf eloquente Weise unentschlossen‹²⁵ wird die Qualität des Satzbeginns beschrieben. Attribute wie ›kontemplativ fantasierend‹ und ›unentschlossen‹ beschreiben nicht nur die gestische Besonderheit des Satzbeginns, sondern sie zeugen von der offenbar veränderten ›Haltung‹ und der veränderten Rolle, die dem Solisten oder der Solistin im Konzert scheinbar zukommt. Demgemäß wartet das Soloklavier nun nicht mehr seinen Auftritt in der Soloexposition ab, in der es sich virtuos auftrumpfend vom Tutti abheben kann, sondern tritt stattdessen von vorn-

18 AMZ 11, 17.5.1809, Sp. 523.

19 Vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 272f.

20 Ebd., S. 241.

21 Ebd.

22 Vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 85; vgl. Roger Fiske, *Beethoven Concertos and Overtures*, London 1970, S. 35.

23 Siegfried Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, in: *Beiträge '76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1978, S. 132–139, hier S. 132.

24 Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 246.

25 Plantinga, *Beethoven's Concertos*, S. 199: Er spricht hier von einer den Satzbeginn prägenden »eloquent indecision«.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

herein eher als ›Dialogpartner‹ des Tutti in Erscheinung,²⁶ die Klangkörper sind nicht mehr konzertant-kontrastiv angelegt, sondern von Anfang an auf besondere Art und Weise miteinander verstrickt.²⁷

Gleichzeitig sind es genau die oben genannten Attribute, die in der Forschungsliteratur häufig in Verbindung mit Improvisation oder zumindest mit einer ›improvisatorischen Gestik‹ betrachtet werden, mit der sie offenbar wesensverwandt sind. Die These einer Verbindung zwischen Improvisation und der Konzertform im speziellen Fall des G-Dur-Klavierkonzerts op. 58 wurde in zahlreichen Forschungsbeiträgen aufgegriffen und in ihrer Tragweite diskutiert. So findet sich nahezu keine Analyse zum Kopfsatz *Allegro moderato*, in der nicht auf die besondere ›improvisatorische Qualität‹ des Satzbeginns hingewiesen wird. Siegfried Kross zufolge zeugen die vom Klavier zunächst »amorph hingetupften Akkorde« vom improvisatorischen Wesenszug des Satzbeginns und auch vom Umstand, dass Beethoven den Satz von der »improvisatorischen Seite« aus anging.²⁸ An anderer Stelle rückt er den berühmten Satzbeginn in die Nähe der »freien Phantasie«,²⁹ mit der er offenbar Gestaltungsqualitäten teilt, und knüpft damit zwar an eine historisch zu verortende, besonders durch Carl Philipp Emanuel Bach geprägte improvisationsnahe Gattung an, verwendet den Terminus aber eher als Überbegriff für eine ›freie‹ Art der Improvisation.³⁰ Auch Joseph Kerman betont das improvisatorische Profil des Satzbeginns, das in engem Zusammenhang mit dem performativen Wesenszug der Anfangstakte stehe:

Das Erstaunen darüber, daß ein Konzert mit einem Solo anfängt [...], vermischt sich mit der Phantasievorstellung, daß wir dem Solisten vielleicht vor dem eigentlichen Anfang des Stückes beim »Präludieren« zuhören.³¹

Die hier zum Ausdruck gebrachte Vorstellung eines musikalischen Gestaltens ›aus dem Moment heraus‹ beschreibt den performativen wie auch den improvisatorischen Wesenszug des Satzbeginns, wenngleich Kerman auch betont, dass diese Vor-

26 Vgl. Joseph Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, in: *Ludwig van Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. I, hrsg. von Albrecht Riethmüller/Carl Dahlhaus/Alexander L. Ringer, Laaber 1994, S. 415–429, hier S. 416f.; vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 242.

27 Ganz vorbildlos ist ein solcher Satzbeginn jedoch nicht, in der Forschung werden an dieser Stelle häufig Vergleiche zu Mozarts Es-Dur-Klavierkonzert KV 271 gezogen, das ebenso solistisch mit dem Klavier beginnt; vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 85; vgl. Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, übers. v. Traute M. Marshall, München u. a. 1983, S. 225 und S. 441.

28 Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 136.

29 Ebd., S. 133.

30 Vgl. ebd.

31 Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, S. 417.

1 Einleitung

stellung ihrerseits dem Bereich der ›Phantasie‹ angehöre und insofern trügerisch sei.³²

Hartmut Hein, der 2001 einen umfangreichen Beitrag zu allen Klavierkonzerten Beethovens vorlegte,³³ beschreibt hierzu den Beginn des Soloklaviers als »kontemplativ fantasierend«³⁴ und als innerhalb der »Sphäre einer (Klavier-)Phantasie«³⁵ befindlich. Der Solobeginn sei als »gedanklicher Entwurf« und als »noch nicht gültige thematische Gestalt« zu verstehen, die den Ausgangspunkt für die »kontrastierende Korrektur« der Streicher ab Takt 6 bilde.³⁶ Mit diesen Beschreibungen knüpft Hein sowohl an Kross' als auch an Kermans Aufstellungen an und betont einerseits die Nähe zur pianistischen Gattung der Klavierfantasie (wobei Kross begrifflich abweichend von der ›freien Phantasie‹ spricht) und andererseits auch die performative Qualität des Satzbegins durch die Umschreibung »kontemplativ fantasierend«. Leon Plantinga verortet die improvisatorische Qualität des G-Dur-Klavierkonzerts op. 58 ebenfalls direkt am Satzbeginn und betont eine gewisse Entwurfsartigkeit, die dem Klavierbeginn innewohne. Demgemäß gebe es am Satzbeginn so etwas wie einen »hint [...] of improvisation, as if the pianist, in nonresponse to the orchestra, is trying out an idea that we imagine could have taken many forms.«³⁷ Auch ein Moment der Variabilität und der gestalterischen Offenheit, die offenbar mit Improvisation assoziiert werden kann, geht mit dieser Deutung einher.

Aber nicht nur der Satzbeginn wird im Kontext einer (wie auch immer gearteten) ›improvisatorischen Qualität‹ beschrieben, sondern auch andere Stellen des *Allegro moderato*. Zu Beginn der Soloexposition tragen laut Hartmut Hein »instrumententypische Klanggeste[n]« wie Triller, Skalenausschnitte und thematische Neubildungen zu einer gewissen ›materialbasierten‹ Qualität des Soloparts bei, die ebenfalls auf einen »Topos des Improvisatorischen« verweise.³⁸ In Bezug auf dieselbe Stelle im Satz würde mit dem Triller ab Takt 80 zudem ein »typisches Element der Solokadenz-Bildung integriert [...], so daß der Eindruck eines improvisierten Soloeingangs entsteht.«³⁹ Zu einer ähnlichen Feststellung gelangt bereits Joseph Kerman, der in Bezug auf den Beginn der Soloexposition (ab Takt 74) ebenfalls den figurativen, materialorientierten Charakter des Klavierparts betont. Dieser erinnere zunächst noch an »motivische Bruchstücke des Anfangs« und löse sich dann aber

32 Vgl. ebd.

33 Hartmut Hein, *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, hrsg. von Steiner, Stuttgart 2001 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 48).

34 Ebd., S. 246.

35 Ebd., S. 241.

36 Ebd., S. 244.

37 Plantinga, *Beethoven's Concertos*, S. 186.

38 Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 254.

39 Ebd.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

in »freieres, mehr improvisatorisches Material« auf.⁴⁰ Gleichzeitig verweist er auf eine Figur in »fallenden Sexten«⁴¹, die offenbar Teil dieser improvisatorischen Materialität ist. Satzmodelle und musikalische Modelle im Allgemeinen werden hier zwar als Teil einer bestimmten am Generalbass orientierten Improvisationspraxis implizit als wichtig erachtet, aber nicht explizit als Teil dieser historischen Praxis beschrieben und benannt. Die Nähe zur Improvisation ist im Falle des Soloexpositionsbegins demnach offenbar durch Elemente der historischen, spezifisch pianistischen Improvisationspraxis (instrumententypische Figuren, Modelle und Klanggesten, der »Klaviereingang« und die »Solokadenz« als im Konzert beheimatete improvisatorische Strukturen) gegeben. Diese Zuweisungen scheinen sich aber auf einer anderen Ebene zu befinden als solche, die die am Satzbeginn vorherrschende »suchend-entwurfsartige«, »kontemplativ-träumerische« und offene Qualität des Soloklavier-Parts betonen und gerade durch diese Attribute einen gewissen Wesenszug von Improvisation zu exemplifizieren versuchen.

Bereits an dieser Stelle des Forschungsberichts wird deutlich, dass es eine große Vielfalt an Zuweisungen gibt und dass sich die angeführten Gründe dafür, warum eine bestimmte Stelle »der Improvisation nahe« ist oder »improvisatorisch wirkt«,⁴² auf verschiedenen Ebenen bewegen, zum Teil recht intuitiv anmuten und mit verschiedenen Begriffen operieren. Diese sind einerseits eher assoziativer Natur (Beispiele sind hier Begriffe wie »kontemplativ«, »meditativ«, »amorph«, »rhapsodisch« und »fragmentarisch«) und andererseits an konkrete Kontexte aus der historischen Improvisationspraxis anknüpfend (Beispiele hierfür sind Begriffe wie »freie Phantasie«, »Präludium«, »Solokadenz«, »Klaviereingang«). Was die Zuweisungen aber miteinander eint, ist der Umstand, dass sie sich auf vom Soloklavier vorgetragene Abschnitte im Satz beziehen, die an prägnanten Punkten im Satzverlauf vorkommen.⁴³

Demgegenüber sind die dargestellten Forschungsbeiträge aber auch geprägt von einer anderen Diskussion, nämlich darüber, in welcher Wechselwirkung genau die-

40 Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, S. 420.

41 Ebd.

42 Dem Problem einer Abgrenzung zwischen »echter Improvisation«, die per se dem Werkkonzept und der festen Niederschrift widerspricht (wobei die Schriftlosigkeit als alleiniges Kriterium für Improvisation auch nicht ausreicht), und in einem kompositorischen Kontext auftauchenden Stellen, die eine gewisse »improvisatorische Qualität« oder »Gestik« bedienen, wird in den Analysen mit rhetorischen Strategien begegnet, die in Umschreibungen wie z. B. »quasi-improvisatorisch« (Hein, S. 241) oder »dem Wesen nach improvisatorisch« (Kerman, S. 420f.) ihren Niederschlag finden.

43 Die in der Durchführung vorkommende cis-Moll-Passage ließe sich ebenfalls hier einordnen, da sie an einem prägnanten Punkt innerhalb der Durchführung (nach dem absoluten Spannungshöhepunkt des Satzes) in Erscheinung tritt und in der Forschung ebenfalls als »dem Wesen nach sehr leise, fragmentarisch, meditativ und improvisatorisch« beschrieben wird; Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, S. 420.

1 Einleitung

se im Sinne einer ›Improvisationsgestik‹ beschreibbaren Stellen mit dem restlichen Satzgeschehen und insbesondere mit der Formanlage des Satzes stehen. Siegfried Kross zufolge bringt der unscheinbare, zusammenhanglos (»amorph«) wirkende Anfangsgedanke des Klaviers nämlich in der Folge eine einschneidende Veränderung in der Konzertsatzkonzeption als ganzer mit sich und sei weit mehr als eine »eine Art ›Gag‹ der Formgestaltung«. ⁴⁴ Vielmehr habe Beethoven hier einen »konzeptionell anderen Konzerttypus aufgestellt«: ⁴⁵

Jedenfalls ging er sein nächstes Klavierkonzert von der improvisatorischen Seite an, welche die Gattung für ihn hatte, im Klavierkonzert G-Dur op. 58 läuft nicht eine vollständige Symphonie-Exposition ab, bevor das Solo eingeführt wird, sondern umgekehrt: das Solo entwickelt schrittweise aus zunächst amorph hingetupften Akkorden das Thema und stellt es dem Orchester als Grundlage der symphonischen Entwicklung dar. ⁴⁶

In diesem Sinne fungiert der Satzbeginn als improvisatorischer Impuls, der die Grundlage für den weiteren Satzverlauf, und vor allem den Verlauf der Tuttiexposition, bildet, der sich ›aus diesem Beginn heraus‹ im Sinne einer progressionsartigen Entfaltung entwickelt. Diese Art der Formentwicklung beschreibt laut Kross insofern eine ›improvisatorische Herangehensweise‹, als sich die ›für Beethoven zutreffende Improvisationspraxis‹ ⁴⁷ mit der Idee eines bruchstückhaft entworfenen Beginns, der dann die Grundlage für den weiteren Formverlauf bildet, in Einklang bringen lässt. Mit ›freier Phantasie‹, so präzisiert Kross, sei im Falle Beethovens eben auch kein »zügelloser Umherstreifen wilder Phantasien« gemeint, sondern stattdessen »ein Akt sehr bewussten Gestaltens«. ⁴⁸ Die so beschriebene ›improvisatorische Herangehensweise‹ schließt auch sinfonische Gestaltungsprinzipien, die laut Kross besonders bei der Tuttiexposition am Satzbeginn zur Geltung kommen, nicht aus, sondern sie vermischt sich mit ihnen. Ganz ähnlich wie Kross betont auch Joseph Kerman, dass sich die improvisatorisch erscheinenden Anfangstakte nach und nach zu einem substantiell wichtigen thematischen Gedanken entwickeln, der dann die Grundlage für den weiteren Satzverlauf bilde. Demgemäß sei der Anfang weder »lose« noch »rhapsodisch« (dies sind offenbar auch Attribute, die er dem Improvisatorischen zuschreibt), sondern stattdessen mit »bedeutsamen

44 Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 136.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Kross bezieht sich hierzu auf verschiedene Berichte von Zeitgenossen Beethovens vor allem aus der Wiener Gesellschaft (er nennt hier z. B. Ferdinand Ries, Wenzel Johann Tomaschek, Abbé Joseph Gelinek), die Zeugen von Beethovens öffentlich vorgetragenen Fantasien wurden, und gelangt durch die entsprechenden Beschreibungen zu einer Aussage über Beethovens Art, ›zu improvisieren‹; vgl. ders., S. 133.

48 Ebd., S. 133f.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Material« gefüllt.⁴⁹ Gerade weil der Anfang eben nicht ›rhapsodisch‹ und ›lose‹ ist, sei der Eindruck von Improvisation auch trügerisch und ›nur‹ eine Phantasievorstellung.

Auch Hartmut Hein widmet dem Satzbeginn in seiner Analyse viel Aufmerksamkeit und betont nicht nur die Außergewöhnlichkeit der Tatsache, dass das Klavier den Satz beginnt und damit gegen die Regeln des ›traditionellen‹ Konzertsatzbeginns verstößt, sondern auch, welche formalen Konsequenzen sich aus diesem Anfang für den weiteren Satzverlauf ergeben:

Weitergehend soll und kann [...] der Aspekt einer »quasi-improvisatorischen Generation« des Kopfsatzes von Opus 58 in der Struktur der thematischen Verarbeitung und der formalen Gestaltung (auch des Tutti) als konstituierender »Topos« erfasst werden.⁵⁰

Wie das Zitat verdeutlicht, bezieht Hein das ›formkonstituierende‹ Potential, das vom improvisatorischen Impuls des Satzbeginns ausgeht, nicht nur auf den Verlauf der Tuttiexposition, sondern auf den gesamten Kopfsatz, der im Sinne einer »quasi-improvisatorischen Generation« beschrieben werden könne.⁵¹ Der so beschriebene »konstituierende Topos« präge demnach den gesamten Kopfsatz und könne als die »Sphäre einer (Klavier-)Phantasie«⁵² und als »konzertant thematisierte Improvisation« bestimmt werden.⁵³ Mit derlei Beschreibungen spielt Hein ebenfalls auf die ›Fantasie‹ als Überbegriff für pianistische Improvisation einerseits und auf die zu Beethovens Zeit populäre klavierspezifische Gattung andererseits an. Genau wie Kross sieht sich aber auch Hein dazu veranlasst, den Begriff der Fantasie und die mit ihm oftmals assoziierte Formimplikation einer »rhapsodischen Freisetzung offenerer Formgestaltung« einem »für Beethovens Improvisieren« bezeugten Ideal gegenüberzustellen.⁵⁴ Ebenjenes zeichne sich durch eine Progression aus einem bruchstückhaft entworfenen Beginn (im Gegensatz zu einem »festumrissen präsent-

49 Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, S. 417.

50 Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 241.

51 Er adressiert mit dieser Einschätzung den scheinbaren Widerspruch in Kross' Ansatz, demzufolge das Improvisatorische »noch weitgehend auf die Ausbildung des Kopffhemas beschränkt bleibt«, in der Folge dann aber trotzdem dazu führe, dass Beethoven einen satz- und zyklusübergreifenden »konzeptionell anderen Konzerttypus« aufgestellt habe; ders., S. 241; Hein bezieht sich hierzu auf: Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 136.

52 Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 241.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 247.

1 Einleitung

tierte[n] Hauptthema und seiner anschließenden Verarbeitung») gewissermaßen als »Reflexion der Sinnfälligkeit des Phrasenzusammenhangs« aus.⁵⁵

Während so der Satzbeginn und die Art und Weise, wie sich das musikalische Geschehen aus ihm heraus entwickelt, in unterschiedlich starkem Maße in die Nähe einer improvisationstypischen oder zumindest mit Improvisation vereinbaren Art der Formentfaltung gerückt wird, gibt es aber auch durchaus davon abweichende Einschätzungen in der Forschungsliteratur. Andreas Krause deutet in einem Beitrag über Beethovens Konzerte⁵⁶ den berühmten Satzbeginn von op. 58 als »Teil einer dramaturgischen Gesamtidee, die sich unabhängig neben der (oder zusätzlich zur) formalen Disposition etabliert.«⁵⁷ Die formale Disposition beschreibt er unter starkem Rückgriff auf die Sonatenform und gelangt zu der Einschätzung, dass ein Großteil des Satzes »fast als Modellfall einer vom Sonatensatz geprägten Konzertform« zu betrachten ist.⁵⁸ Durch diese Einschätzung bestätigt er aber sozusagen »ex negativo« das Auswirkungspotential von Improvisation auf die Formeinschätzung des Satzes: Je stärker die Formanlage des Kopfsatzes als hoch individualisiert angesehen wird, desto gehäuft finden sich Zuweisungen zu Improvisation, die gewissermaßen als »eine« analytische Zuweisungsebene der stark individualisierten Form fungieren. Wird jedoch die Formanlage eher in die Nähe zu normativen Arten der Formgestaltung (»vom Sonatensatz geprägte Konzertform«) gerückt, desto weniger Berücksichtigung finden Zuweisungen zu Improvisation als Motivatorin einer stark individualisierten Konzertform.

Die Darstellung der Forschungsbeiträge und die damit verbundene Diskussion rund um das Verhältnis zwischen Improvisation und der Konzertform ließe sich an dieser Stelle noch um weitere Beispiele ergänzen. Insgesamt wird aber bereits an dieser Stelle deutlich, dass die in Bezug auf op. 58 oftmals konstatierte »Individualisierung der Form«⁵⁹ – oder seine »Eigentümlichkeit« – scheinbar in enger Verbindung zu einem prozessorientierten Verständnis von Form und dem Hineinwirken von Improvisation in die Form diskutiert wird.⁶⁰ Diese Einschätzungen verbinden sich in den Analysen oft mit anderen Aspekten, wie etwa Beschreibun-

55 Ebd.; Hein verweist in diesem Punkt auch auf entsprechende auf Czerny und Wegeler bezugnehmende Darstellungen bei Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 134.

56 Andreas Krause, »Die Konzerte«, in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel 2009, S. 131–172.

57 Ebd., S. 161, 163.

58 Ebd., S. 165f.

59 Die Einschätzung einer stark individualisierten Konzertform trifft freilich nicht nur auf op. 58 zu; Boris Schwarz' Einschätzung nach stellt jedes der späteren Konzerte Beethovens »eine Studie für sich« (»a study in itself«) dar; Boris Schwarz, *Beethoven and the French Violin School*, in: *The Musical Quarterly* 44/4 (1958), S. 431–447, hier S. 438.

60 Vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 243.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

gen der sinfonischen Qualität der Satzkonzeption, und sind nicht trennscharf von ihnen abzugrenzen.⁶¹ Inwiefern ›genau‹ der Formverlauf des Satzes nun aber ›von Improvisation geprägt‹ ist, wird in den unterschiedlichen Analysen nicht auf einen einheitlichen Grund zurückgeführt, und diesbezügliche Einschätzungen bewegen sich argumentativ auf verschiedenen Ebenen: Wirken auf der einen Seite gerade jene Stellen besonders ›improvisatorisch‹, die eben nicht in Progression eingebunden sind, fragmentarisch, entwurfsartig, ›dem Satz enthoben‹ anmuten, eine bestimmte Materialqualität von Improvisation bedienen oder auf spezifische im Konzert beheimatete Improvisationskontexte (z. B. Eingang und Solokadenz) anspielen, so wird auf der anderen Seite der Formverlauf des Satzes⁶² in die Nähe einer wie auch immer gearteten ›improvisationstypischen Syntax‹ gerückt und die Gattung Konzert wird ›an den Typus der Phantasie‹ angenähert.⁶³

Forschungsfragen und -perspektiven

Die Frage, wie diese beiden Bereiche in Bezug auf den ›kompositorischen‹ Kontext des G-Dur-Klavierkonzerts op. 58 miteinander in Einklang zu bringen sind und wie die Wechselwirkung zwischen ihnen beschaffen ist, eröffnet einen spezifischen analytischen Blickwinkel auf das Konzert, der nicht nur das Verhältnis zwischen Improvisation und Komposition, sondern gleichermaßen auch das Verhältnis zwischen ›echter Improvisation‹ und einer »stilisierten«⁶⁴, im Rahmen einer Komposition integrierten Art von Improvisation tangiert. Ihr soll im Kontext der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden. Direkt daran geknüpft ist auch der Wunsch, die unterschiedlichen Konzepte von Improvisation und die zu ihrer Beschreibung verwendeten Begriffe stärker zu systematisieren und sie sowohl mit Perspektiven aus der aktuelleren Improvisationsforschung wie auch mit einer Betrachtung der historischen, für ›Beethoven bezeugten Improvisationspraxis‹, auf die immer wieder in den Forschungsbeiträgen verwiesen wird, zu verbinden.⁶⁵ Aus dieser Perspektive ergeben sich weitere Fragestellungen, die eine Analyse des G-Dur-Klavierkonzerts

61 Vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 84–98; Koch bezieht sich hier ganz konkret auf Beethovens op. 58 und mögliche Aspekte des Sinfonischen.

62 Wobei hier die Einschätzungen, ›wie viel‹ vom Formverlauf das betrifft, ebenfalls auseinandergehen: Siegfried Kross begrenzt seine Beschreibungen diesbezüglich auf den Verlauf der Tuttiexposition, während Hartmut Hein den gesamten Kopsatz und seine Formqualität in Zusammenhang mit Improvisation bespricht.

63 Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 139.

64 Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 87.

65 Allein vor dem Hintergrund der ›vielfältigen‹ (im Sinne von ›wenig einheitlichen‹) Verwendungsweise des Begriffs ›Fantasie‹ und der aus ihm ableitbaren Begriffe (›Fantasieren‹, ›Freie Phantasie‹, ›romantisch-phantastisch‹, ›Beethovens Fantasieideal‹, ›kontem-

op. 58 in seiner zyklischen Gesamtheit bereichern können und die sich an der Improvisationspraxis im Umfeld Beethovens, aber auch allgemeiner an der aufführungspraktischen Realität rund um die Klavierkonzerte orientieren: Was ist damit gemeint, dass eine Stelle im Konzertsatz ›improvisatorisch anmutet‹? Inwiefern kann ein Formverlauf als ›der Improvisation nahe‹ beschrieben werden? Was kann über Beethovens ›Fantasie‹-Ideal, bzw. sein ›Fantasier‹-Ideal gesagt werden? Wie ist überhaupt das Improvisationsverständnis im Kontext des frühen 19. Jahrhunderts und der damals vorherrschenden Konzertkultur beschreibbar und welche Bedeutung nehmen hierbei die Konzepte ›Fantasie‹ und ›Freie Fantasie‹ ein, die immer wieder in den Forschungsbeiträgen Erwähnung finden? Wie können die Erkenntnisse, die sich durch die Beantwortung dieser Fragen ergeben, im Kontext einer Konzertsatz-Analyse aufgegriffen und zur Anwendung gebracht werden? Eine derartige analytische Ausrichtung, die ihren Ausgangspunkt in den oben genannten Fragestellungen nimmt, stellt in der Forschungslandschaft zu Beethovens Konzerten eine bisweilen eher unterrepräsentierte Perspektive dar,⁶⁶ verspricht aber lohnende Erkenntnisse und könnte an entsprechende Ansätze, die sich (wie etwa Hein oder Krause) eher um eine gattungsgeschichtliche und stilistische Verortung des op. 58 im Kontext aller Konzerte Beethovens (auch vor dem Hintergrund des von Mozart ›vorgeprägten Standards‹) bemühen, anknüpfen und in Zusammenschau mit ihnen betrachtet werden.

Wenngleich die Wechselwirkung zwischen Improvisation und Komposition in vielen Forschungsbeiträgen zu Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als immer wiederkehrendes Moment in Erscheinung tritt, stellt sie freilich nicht die einzige Sichtweise auf den Satz dar und wird oftmals mit anderen analytischen Perspektiven verbunden. Einen weiteren Rezeptionsrahmen bilden hermeneutische und insbesondere beim Mittelsatz *Andante con moto* damit verbundene programmatisch motivierte Analysen, die die vorbildlose Gestaltungsart des Mittelsatzes auf die

plativ-fantasierend, ›Sphäre einer Klavier-Phantasie‹) erscheint dieser Wunsch gerechtfertigt.

66 Als Gegenbeispiele wären die 1999 erschienene Monographie Leon Plantingas *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance* zu nennen, die bereits in ihrem Titel die Wichtigkeit des historischen, aufführungspraktischen und die Konzerte Beethovens betreffenden Entstehungskontexts adressiert; ebenfalls zu berücksichtigen ist hier Birger Petersens Gesamtdarstellung zu den Konzerten, die sich gleichermaßen an Aspekten der historischen Aufführungspraxis orientiert; vgl. Birger Petersen, »Die Konzerte für Klavier und Orchester«, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hrsg. von Oliver Korte, Regensburg 2013 (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 1), S. 350–393; ebenso sei hier auf Robert Forsters Untersuchung zur Gestaltungsweise und Bedeutung von Solokadenzen für die Kopfsatz-Konzeptionen in klassischen Konzerten verwiesen; Robert Forster, *Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens: Gesamtaufbau, Solokadenz und Schlußbildung*, München 1992 (= Münchner Universitäts-Schriften. Studien zur Musik, Bd. 10).

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

vermeintliche Intention Beethovens einer kompositorischen Umsetzung des literarisch-mythischen Stoffs rund um die Orpheus-Sage zurückzuführen versuchen.⁶⁷ Aber auch Kategorisierungen des op. 58 als Beethovens ›romantischstes Konzert‹ und als ›sinfonisches Konzert‹ beschreiben prominente Rezeptionsstränge. Hinter diesen Zuweisungen verbergen sich allgemeinere gattungskritische Diskurse, die das 19. Jahrhundert prägten. Hierbei wurde vor allem das ›Virtuosenkonzert‹ dem ›sinfonischen Konzert‹ in polemischer Art und Weise gegenübergestellt.⁶⁸

Besonders pointiert und von großem Kategorisierungswillen durchdrungen sind Adolf Bernhard Marx' Äußerungen zur Konzertform, im Zuge derer er sogar direkt Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58, zusammen mit dem späteren Es-Dur-Klavierkonzert op. 73, adressiert:

Die Kunst bedarf der Geschicklichkeit Ausübender; aber diese ist Mittel, nicht Zweck. Sobald Geschicklichkeit, Virtuosität alleinig oder neben dem idealen Inhalt, als Zweck einer Komposition gesetzt wird, ist der ideale wahrhaft künstlerische Gehalt aufgegeben und beschränkt und verfälscht. [...] Selbst die vollendetsten Werke dieser Gattung können nicht reine Kunstschöpfungen sein; wie hoch man auch z. B. Beethovens Es- und G-Konzert zu stellen hat: sie können nicht an die Reinheit und Höhe seiner Symphonien und Sonaten (auch von ihnen die besten genommen) heranreichen.⁶⁹

Die der Gattung Konzert eigene funktionale Dimension und ihre ›Zweckgebundenheit‹ wird gemäß dieser Einschätzung vor allem negativ ausgelegt, steht sie doch scheinbar im direkten Widerspruch zum absoluten Kunstanspruch der ›rei-

67 Die These geht bereits auf das 19. Jahrhundert zurück (A. B. Marx brachte sie das erste Mal in die Diskussion) und wurde bis weit ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder aufgegriffen. Als deutlichster an der Orpheus-Programmatik orientierter Forschungsbeitrag ist hier Owen Jander zu nennen; vgl. Owen Jander, »Beethoven's ›Orpheus in Hades‹: The ›Andante con moto‹ of the Fourth Piano Concerto«, in: *19th-Century Music* 8 (1985), S. 195–212; eine kritische, direkt auf Jander bezugnehmende Darstellung lieferte Edward T. Cone, »Beethoven's Orpheus – or Jander's?«, in: *19th-Century Music* 8/3 (1985), S. 283–286; wiederum darauf reagierend ist ein weiterer Aufsatz von Owen Jander, »Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto«, in: *19th-Century Music* 19 (1995/96), S. 31–49; vgl. außerdem Klaus Körner, »Formen musikalischer Aussage im zweiten Satz des G-Dur-Klavierkonzertes von Beethoven«, in: *Beethoven-Jb.* 9 (1973–1977), S. 210–216 und Joseph Kerman, »Representing a Relationship. Notes on a Beethoven Concerto«, in: *Representations* 39 (1992), S. 80–101.

68 Vgl. Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 14–30 und vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 37–51; in beiden Beiträgen sind exemplarische Darlegungen der Gattungskritik im 19. Jahrhundert zu finden.

69 Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, 21873, S. 153.

nen Kunstschöpfung« und der Vorstellung des vollendeten Werks. Während die Schärfe dieser Kritik wohl vor allem auf rein der Unterhaltung und der Zurschau-
stellung technischer Fertigkeiten dienende Virtuosenkonzerte gemünzt sein dürfte
(diese gereichen dem Publikum laut Marx »zum wahren Verderb«⁷⁰), bezieht er
sogar »selbst« Beethovens späte Konzerte in diese Diskussion mit ein. Vor dem
Hintergrund dieser von einem hohen »Sendungsbewusstsein«⁷¹ durchdrungenen
Einschätzung Marx', die einen großen und nachhaltigen Einfluss auf die musikhis-
torische Einordnung und Bewertung der Gattung hatte,⁷² überrascht dann auch der
Umstand nicht, dass ›selbst die Konzerte Beethovens‹ bis weit in das 20. Jahrhun-
dert hinein in der Forschungslandschaft eher unterrepräsentiert waren.⁷³ Auch Carl
Dahlhaus benennt eine solche, auf die Gattung Konzert (aber vor allem auf das
›Konzept Gattung‹ im Allgemeinen) zutreffende ›Problemgeschichte‹, da sie bereits
in den 1830er-Jahren zunehmend in Widerspruch mit der Autonomieästhetik und
damit in eine Krise geriet.⁷⁴

70 Ders., »Berlin, den 22. November 1824«, in: *BAmZ* 1 (1824), S. 415.

71 Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 37.

72 Vgl. Helmut Kirchmeyer, »Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx. Über Sendungsbewusstsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 73–101; vgl. Arno Forchert, »Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung«, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), S. 381–404; vgl. Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992; vgl. Sanna Pederson, »A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity«, in: *19th-Century Music* 18/2 (1994), S. 87–107.

73 Gerade im Vergleich mit Beethovens Sinfonien oder Sonaten, zu denen immer noch regelmäßig Einzel- und Gesamtdarstellungen erscheinen, haben die Konzerte Beethovens in der Forschungslandschaft lange eher ein ›Schattendasein‹ gefristet; erst in den letzten Dekaden sind vermehrt Einzel- und Gesamtdarstellungen zu den Konzerten erschienen. Hierzu sei auf die bereits genannten weiter oben verwiesen.

74 Vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 43f.; Koch bezieht sich hier auf: Carl Dahlhaus, »Zur Problematik der musikalischen Gattungen«, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Erste Folge, hrsg. von Wulf Arlt/Ernst Lichtenhahn/Hans Oesch, Bern/München 1973, S. 840–895; trotz dieses Problembewusstseins sind aber auch die Konzerte Beethovens in Dahlhaus' berühmtem Beethoven-Buch (1987) als Werkgruppe völlig unterrepräsentiert, was ebenfalls einen entscheidenden Einfluss auf ihre Rezeption im 20. Jahrhundert gehabt haben dürfte.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Die Kategorie des ›Sinfonischen Konzerts‹⁷⁵ zielte vor diesem Hintergrund vor allem auf eine nachträgliche ästhetische Aufwertung (auch) der Konzerte Beethovens und ihrer Einordnung im Sinne eines ›klassischen Kanons‹ ab. Sie fungierte bereits in Bezug auf das dritte Klavierkonzert op. 37 als Rezeptionsrahmen, während die Rezeption der frühen Konzerte vor allem über die Annäherung bzw. die Auseinandersetzung mit den Gattungsvorbildern bei Mozart geprägt wurde. Hartmut Hein stellt in seiner Untersuchung aller Klavierkonzerte Beethovens aber zu Recht fest, dass »die gattungsgeschichtliche Utopie eines ›symphonischen Konzerts‹ [...] nicht als ein von Beethoven angestrebtes Ziel, sondern als ein Resultat aufgefasst werden [muss]«. ⁷⁶

Präzisierung: Improvisation und Konzertform

Während demnach derlei Kategorisierungen für den musikhistorisch beschreibbaren Entstehungsprozess der Konzerte eine untergeordnete Rolle gespielt haben dürften, eröffnet gerade die in dieser Arbeit angestrebte Berücksichtigung der historischen Improvisations- und Aufführungspraxis für die analytische Betrachtung des Konzerts insofern eine ›naheliegende‹ Perspektive, da sie untrennbar mit den Entstehungsbedingungen der Konzerte und den damit verbundenen kompositionstechnischen Erwägungen verknüpft ist. Die für die vorliegende Untersuchung relevante Unterstellung, ein Konzertsatz sei ›von Improvisation geprägt‹, ist nämlich vor dem Hintergrund der aufführungspraktischen Realität rund um die Konzerte alles andere als überraschend oder gewagt. Wie zuvor bereits dargestellt, wirkte Beethovens Identität als Klaviervirtuose und als ausführender Pianist seiner eigenen Werke auf natürliche wie selbstverständliche Weise in die Konzeption der Konzertsätze und vor allem die der Klavierparts mit hinein.⁷⁷ Die Improvisation auf dem Klavier war hier insofern eine ›Selbstverständlichkeit‹, als die Konzertform ›von sich aus‹ improvisatorische Freiräume bot, die es in der jeweiligen Aufführungssituation zu ›füllen‹ galt. Das betraf nicht nur die im Konzert beheimatete Solokadenz, sondern auch Eingänge und andere Verzierungen mit geringerer Aus-

75 Vgl. Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, der hier eine Darstellung der Begriffsgeschichte vorlegt und sie mit analytischen Betrachtungen zu ausgewählten Konzerten des 19. Jahrhunderts verbindet.

76 Hein, *Beethovens Klavierkonzerte*, S. 14.

77 Vgl. Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 132–139; Kross führt zu diesem Umstand zahlreiche Belege und anekdotische Berichte von Zeitgenossen Beethovens auf, die Zeuge seiner Improvisationskunst wurden und zum Teil eng in den Aufführungskontext der Konzerte eingebunden waren. So zum Beispiel berichtete Johann Baptist Cramer, niemand dürfe sagen, »er habe aus dem Stegreif spielen gehört, [solange] der Beethoven nicht gehört habe«; zitiert nach Kross, »Improvisation und Konzertform bei Beethoven«, S. 133.

1 Einleitung

dehnung. Nicht selten war aber auch die zu dem Zeitpunkt der Aufführung vorhandene Klavierstimme, die oftmals unter großem Zeitdruck fertiggestellt werden musste, so bruchstückhaft notiert, dass Beethoven sie im Moment der Aufführung »improvisierend auszukleiden hatte.«⁷⁸ Das geht aus einem Brief Beethovens an seinen damaligen Verleger Franz Anton Hoffmeister aus dem Jahr 1801 hervor, der die Publikation der Erstausgabe des B-Dur-Klavierkonzerts op. 19 betrifft:

Dabey ist es vielleicht das einzige genie-mäßige, was an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch niemand im stande ist als ich selbst da zu helfen, so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klawirstimme meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben, und ich schrieb sie jetzt [sic] erst, daher sie dieselbe wegen Beschleunigung von meiner eigenen nicht gar zu leßbaren Handschrift erhalten.⁷⁹

Aber auch außerhalb der Konzertdarbietung beendeten nicht selten öffentliche Fantasien Beethovens das Programm und bildeten einen beim Publikum gefeierten Abschluss der Veranstaltung.⁸⁰ Die improvisatorische Selbstdarstellung im Rahmen des Konzerts (hier ist der Begriff zweierlei verstanden, einmal als Gattung und dann als Veranstaltungsart) machte für Beethoven demnach einen wichtigen Teil der Aufführung aus und stellte solange kein »Problem« dar, solange er eben selbst auch der ausführende Pianist seiner Konzerte war. Beethovens immer weiter fortschreitende Taubheit und der damit verbundene Umstand, dass er nicht mehr selbst als Pianist seiner eigenen Konzerte in Erscheinung treten konnte – op. 58 war das letzte Konzert, bei dem dies der Fall war –, veränderte diese Herangehensweise und mit ihr den Stellenwert von Improvisation im Konzert.

Eine in diesem Zusammenhang oft zitierte Anekdote betrifft eine Aufführung des c-Moll-Konzerts op. 37 durch Ferdinand Ries im Jahr 1804. Wenngleich Beethoven das Konzert selbst im Jahr 1803 am Theater an der Wien zur Aufführung brachte, betraute er auch seinen Schüler Ferdinand Ries mit der Aufgabe. Dieser trat zum ersten Mal öffentlich als Beethovens Schüler mit dem c-Moll-Konzert in Erscheinung; ein Jahr später, im Juli des Jahres 1804. Beethoven wies ihn an, eine eigene Solokadenz hierfür zu schreiben. Keineswegs überließ er Ries deren Präsentation »der Magie des Augenblicks« und damit dem reinen Zufall in der

78 Küthen, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 3, Bd. 2, S. 7; vgl. Rampe, *Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation*, S. 104–106.

79 Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. I: 1783–1807, Brief vom 22. April 1801, S. 72.

80 Vgl. Angela Carone, »Formal elements of instrumental improvisation: evidence from written documentation, 1770–1840«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hrsg. von Gianmario Borio/Angela Carone, London/New York 2018, S. 7–18; Angela Carone weitet den Blickwinkel diesbezüglich etwas aus und gibt eine Übersicht über einige Konzertprogramme von Beethoven, Liszt und Hummel, an deren Ende oftmals solistische Fantasien der Meister standen.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

besagten Aufführung. Stattdessen glich die Begutachtung von Ries' Kadenz eher einem kompositorischen Ausarbeitungsprozess und nur wenig wurde dem Zufall überlassen:

Beethoven hatte mir sein schönes Concert in C moll (Opus 37,) noch als Manuscript gegeben, um damit zum ersten Male öffentlich als sein Schüler aufzutreten [...] Beethoven selbst dirigierte und drehte nur um und vielleicht wurde nie ein Concert schöner begleitet. Wir hielten zwei große Proben. Ich hatte Beethoven gebeten, mir eine Cadenz zu componiren, welches er abschlug und mich anwies, selbst eine zu machen, er wolle sie corrigiren. Beethoven war mit meiner Composition sehr zufrieden und änderte wenig; nur war eine äußerst brillante und sehr schwierige Passage darin, die ihm zwar gefiel, zugleich aber doch gewagt erschien, weshalb er mir auftrug, eine andere zu setzen.⁸¹

Bekanntermaßen spielte Ries im Konzert dann aber doch die schwerere der beiden Kadenz und widersetzte sich damit seinem Lehrer. Glücklicherweise gelang ihm die Ausführung der Kadenz, was Beethoven in spontane Begeisterung versetzte. Ries' Bericht zufolge soll Beethoven an der entsprechenden Stelle im Konzert »laut: bravo!« geschrien haben.⁸²

Diese schöne Anekdote verdeutlicht zum einen, dass sich die hier zu beobachtende Konzeption der Solokadenz nur schwer mit der Vorstellung von Improvisation als völlig willkürlichem, aus dem Moment geborenen Gestaltungsakt in Einklang bringen lässt. Stattdessen spielten handfeste kompositorische Erwägungen im Vorfeld der Aufführung eine zentrale Rolle. Auf der anderen Seite zeigt aber gerade Beethovens begeisterte Reaktion auf Ries' wagemutig getroffene Entscheidung, doch die anspruchsvollere der beiden Kadenz zu spielen, dass die besondere Magie der Improvisation (und sei sie auch nur fingiert) sich besonders dann einstellen kann, wenn etwas ›Unerwartetes‹ und eben nicht Antizipierbares im Moment der Aufführung geschieht. Beethoven provozierte derlei Überraschungen aber keineswegs (und tolerierte sie meistens auch nicht) und er ließ es sich so nach dem Konzert auch nicht nehmen, Ries darauf hinzuweisen: »Eigensinnig sind Sie aber doch! – Hätten Sie diese Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben.«⁸³ Berichte dieser Art zeugen von dem Umstand, dass Beethoven die Improvisationsfreiräume in seinen Konzerten sehr penibel kontrollierte und hier alles andere als eine ›Laissez-faire-Haltung‹ an den Tag legte.

81 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biografische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz [1838], enthalten in: *Beethoven als Freund der Familie Wegeler-v. Breuning: nach den Familien-Sammlungen und -erinnerungen*, hrsg. von Stephan Ley, Bonn 1927, S. 113f.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 114.

Die immer stärkere Kontrolle und Reglementierung der Improvisationsfreiräume im Konzert und die damit auch einhergehenden Veränderungen in den Notationskonventionen⁸⁴ lassen sich gewissermaßen schlaglichtartig an der Entwicklung ›der‹ dem Solokonzert angestammten Improvisationsgelegenheit veranschaulichen, der Solokadenz. Während *Ad-libitum*-Kadenz als dem jeweiligen Spieler oder der jeweiligen Spielerin anvertraute Improvisationsfreiräume in den ersten vier Klavierkonzerten rein formal noch gegeben waren, unterband Beethoven diese Möglichkeit bei seinem fünften und letzten Klavierkonzert op. 73. Dort findet sich an der entsprechenden Stelle im Kopfsatz die berühmte Anweisung »Non si fa una Cadenza, ma s'attaca subito il seguente« und mit ihr eine auskomponierte, in den Satz integrierte Solokadenz. Bei den früheren Konzerten bestand zwar noch die Möglichkeit einer *Ad-libitum*-Kadenz, aber auch hier finden sich interessante Anweisungen Beethovens, die die gewünschte Gestaltungsweise der Solokadenz betreffen. Im Autographen⁸⁵ zu einer von Beethovens geschriebenen Kadenz für den Kopfsatz des Klavierkonzerts op. 58 findet sich der Hinweis »Cadenza (ma senza Cadere)«,⁸⁶ was in diesem Zusammenhang so viel heißt wie ›cadenza, aber ohne zu schließen‹.⁸⁷ Diese Angabe zielt laut Philip Whitmore auf die verschleierte Auflösung des Kadenztrillers ab, die eine Unklarheit darüber, wann (und wo) die Kadenz eigentlich genau aufhört, befördert.⁸⁸ Das entspreche zudem auch Beethovens Gewohnheit, die Coda und die Solokadenz miteinander zu vermischen, sodass diese beiden Bereiche in den Konzerten oftmals nicht trennscharf voneinander abzugrenzen sind.⁸⁹ Ebenfalls in op. 58 ist an der entsprechenden Stelle im dritten Satz der Hinweis »la cadenza sia corta« zu finden, der somit auf die geforderte

84 Diese Veränderungen sind im Falle Beethovens freilich auf individuelle biografische Gründe zurückzuführen. Bereits an dieser Stelle ist aber zu erwähnen, dass hinter ihnen auch allgemeine, den Beginn und den weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts prägende Entwicklungstendenzen stehen, wie das Aufstreben der bürgerlichen Musikkultur und damit verbunden breiter aufgestellte Absatzmöglichkeiten für Klavierkompositionen, eine größere Heterogenität in der Zuhörerschaft und unter potentiellen Spielern und Spielerinnen von Klavierliteratur und viele weitere mehr; auf einige diese Tendenzen wird weiter unten noch genauer eingegangen.

85 Das Autograph der Kadenz entstammt der Sammlung von H. C. Bodmer, ›HCB Mh 15‹; zu dieser Kadenz und allgemein zur Entstehungsgeschichte der von Beethoven überlieferten Kadenz zu den Konzerten: Vgl. Friedhelm Loesti, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 7, Bd. 7: *Kadenz zu Klavierkonzerten*, München 2011, S. 13 und S. 21.

86 Ebd., S. 21.

87 Hans-Werner Küthen weist hier auf eine andere, nämlich eher scherzhafte Bedeutung dieser Anweisung hin; sie könne nämlich ›auch‹ als »humorvolle Ermahnung an den Interpreten« verstanden werden, bei dem Versuch einer cadenza nicht zu »fallen«, also zu scheitern (*cadere*, ital. ›fallen‹); vgl. ebd.

88 Vgl. Philip J. Whitmore, *Unpremeditated Art. The cadenza in the classical keyboard concerto*, hrsg. von Clarendon Press, Oxford 1991 (= Oxford monographs on music), S. 202.

89 Vgl. ebd., S. 189–193.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Kürze der Kadenz anspielt. Diese befindet sich inmitten einer überproportional langen Coda, deren Gang durch die Solokadenz offenbar nicht allzu sehr aufgehalten werden soll. Die Kadenz ist hierbei bereits als integrativer Bestandteil der Coda zu sehen bzw. wird bei der Coda-Dramaturgie als integraler Bestandteil berücksichtigt und ist nicht ›frei‹ in Umfang und Gestaltung. Diese Entwicklung ›gipfelt‹ dann letztlich beim Fünften Klavierkonzert op. 73 in der gezielten Unterbindung der Solokadenz mit dem bereits genannten Hinweis »Non si fa una Cadenza, ma s'attaca subito il seguente«. Stattdessen findet sich an der entsprechenden Stelle eine auskomponierte, in den Satz integrierte Solokadenz. Was die verschiedenen Anweisungen und die damit verbundenen Arten der Solokadenz-Einbettung eint, ist offenbar Beethovens Motivation, einerseits eine stärkere Reglementierung der Improvisationsfreiräume im Konzert und andererseits eine größere kompositorische Integration dieser Improvisationsfreiräume zu erreichen sowie die ehemals ›improvisatorischen Anteile‹ in die kompositorische Substanz des Satzes im Sinne der individuellen Satzkonzeption einzuhegen.

Das ›Einhegen improvisatorischer Stellen in den Satz‹ und die dahinterstehende kompositorische Beschäftigung mit der Wechselwirkung zwischen Improvisation und Komposition (und eng damit verbunden zwischen Improvisation und Form) beschränkte sich keinesfalls nur auf die Konzerte Beethovens, sondern betraf auch andere Gattungszusammenhänge. Paul Bekker zufolge stellt sie sogar ein wesentliches Moment von Beethovens Klaviermusik an sich dar:

Improvisation, gebändigt und geadelt durch die gliedernde Macht der Form – Form, beflügelt durch die Schwungkraft der Improvisation: das sind die Urelemente der Beethovenschen Klaviermusik.⁹⁰

Besonders in der Gattung der Fantasie eröffnete sich eine Art kompositorisches ›Experimentierfeld‹, innerhalb dessen diese wechselvolle Beziehung in unterschiedlichsten Ausprägungen Gestalt annahm. Gerade im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts widmete sich Beethoven vermehrt der Fantasie und den sogenannten ›Fantasie-Sonaten‹, die bereits durch diese Bezeichnungen das Wechselspiel zwischen Improvisation und Komposition – und genauer auch das Wechselspiel zwischen Improvisation und der Sonatenform – adressieren.⁹¹ Auch das kompositorische Vorbild Carl Philipp Emanuel Bach, der eine zentrale Figur für die Entwicklung der *Freien Fantasie* im 18. Jahrhundert darstellte, dürfte bei dieser Beschäftigung eine Rolle gespielt haben.⁹² Gerade die Klavierfantasie op. 77, die Beethoven

90 Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin/Leipzig 1911, S. 119f.

91 Im Jahr 1801 bereits erschienen als op. 27 die Sonaten *quasi una fantasia* in Es-Dur (Nr. 1) und in cis-Moll (Nr. 2).

92 Vgl. Jan Philipp Sprick, »C. P. E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op. 77«, in: C. P. E. Bach und Hamburg. *Generationenfolge in der Musik: zum*

1 Einleitung

zwischen Ende 1808 und Oktober 1809 komponierte, wird hierbei gelegentlich als »Ausgangspunkt für eine Phase von Klavierkompositionen Beethovens gesehen, die von einem Rückzug Beethovens auf Carl Philipp Emanuel Bach geprägt ist und der sich in der Folge dann als Stilwandel im Hinblick auf die Fantasie-Sonaten gezeigt hat.«⁹³

In enger zeitlicher Nachbarschaft, um das Jahr 1809, schrieb Beethoven auch die meisten *Ad-libitum*-Kadenzen zu seinen Konzerten⁹⁴ und danach nie wieder. In dasselbe Jahr fällt auch die Entstehung des Fünften Klavierkonzerts in Es-Dur op. 73, das neben der erwähnten in den Satz hineinkomponierten Solokadenz bereits in seiner Satzeröffnung einen improvisatorischen Gestus offenlegt. Danach vollendete Beethoven nie wieder ein Klavierkonzert. Ebenfalls in diesem Zeitraum entstand, neben der Klavierfantasie op. 77, auch die Chorfantasie op. 80, die nach der Uraufführung 1808 ein Jahr später, ebenfalls 1809, fertiggestellt wurde. Es war das letzte Mal, dass Beethoven je eine Komposition mit der Bezeichnung ›Fantasie‹ versehen hat.⁹⁵ Hinter dieser verdichteten Beschäftigung mit ›improvisatorischen Kompositionen‹ steht laut Paul Mies auch der Versuch Beethovens, die *Ad-libitum*-Tradition und mit ihr die lebendige Improvisationspraxis im Konzert mit dem immer größeren Wunsch nach kompositorischer Kontrolle und Integration zu verbinden.⁹⁶ Die Unterbindung der *Ad-libitum*-Kadenzen wie auch die abrupte Vernachlässigung von als ›Fantasie‹ bezeichneten Kompositionen um das Jahr 1809 verweise zwar auf einen Rückgang der lebendigen Improvisationspraxis im Konzert,⁹⁷ und insofern auf eine ›Krise‹ diesbezüglich, aber keinesfalls auf einen Rückgang des kompositorischen Vorhabens, die improvisatorische Stilistik, kurz das ›Fantasieartige‹, in kompositorisch vielgestaltigen Kontexten zu bewahren. Dies bringt Mies in folgendem Absatz besonders deutlich auf den Punkt:

300. *Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach*, hrsg. von Tobias Janz/Kathrin Kirsch/Ivana Rentsch, Hildesheim u. a. 2017, S. 221–230; Sprick verortet die Fantasie op. 77 in Zusammenhang mit Carl Philipp Emanuel Bachs *Freien Fantasien* und weist auch auf Beethovens Beschäftigung mit Carl Philipp Emanuel Bach hin, dessen Lehrwerke er nachweislich besessen hat.

93 Ebd., S. 228; vgl. ebenfalls Elaine R. Sisman, »After the Heroic Style: ›Fantasia‹ and the ›Characteristic‹ Sonatas of 1809«, in: *Beethoven Forum* 6 (1998), S. 67–96.

94 Vgl. hier: Loesti, »Kritischer Bericht«, zu: NGA, Abt. 7, Bd. 7: *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, S. 13; nicht nur die Kadenzen zu seinen eigenen Konzerten, auch zwei Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzert KV 466 werden auf diesen Zeitraum datiert.

95 Paul Mies spricht diesbezüglich von einer »Krise der Kadenz«, einer »Krise der Fantasie«, einer »Krise der Improvisation« und einer »Krise der Konzertkomposition«, die sich in diesem Zeitraum, nahezu zeitgleich, und sich wechselseitig bedingend bei Beethoven abgespielt habe; Paul Mies, *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven*, Bonn 1970, S. 49.

96 Vgl. ebd., S. 48f.

97 Oder, mit Mies, etwas pointierter formuliert: »Die Improvisation als Selbstzweck fällt fort«; ebd., S. 50.

1.1 Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 als Forschungsgegenstand

Die in Kadenz, Fantasie, Konzert enthaltenen besonderen Elemente, seien es kompositorische wie etwa die Imitation oder klangliche wie Triller, Arpeggien werden nicht vernachlässigt. Sie werden in neuer Weise in die entstehenden Werke eingebaut; sie stehen nicht mehr an der traditionell festgelegten Stelle, sondern dienen strukturellen, formalen und klanglichen Ideen. Sie verschmelzen mit allen anderen Momenten zu neuer, überaus einzeitlicher und mannigfaltiger Gestaltung.⁹⁸

Die ›Verschmelzung‹ zwischen improvisationsartiger Freiheit und kompositorischer Kontrolle beschreibt laut Mies nicht nur einen wichtigen Wesenszug von Beethovens Klaviermusik im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, sondern stelle auch ein wesentliches Charakteristikum seines Spätstils dar.⁹⁹ Auf Mies' These bezugnehmend benennt Philip Whitmore Merkmale wie ›instrumentale Rezitative, rhapsodische Passagen, expressive Triller, scharfe Kontraste der Stimmung, die intensive Konzentration von Ideen und die Vermischung von strukturellen Segmenten im Satz‹,¹⁰⁰ die sowohl in Beethovens Kadenzen als auch allgemeiner in Werken des Spätstils im Sinne der von Mies beschriebenen »besonderen Elemente« zur Geltung kämen.¹⁰¹

Wenn nun also in Bezug auf Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 immer wieder die ›improvisatorische Prägung‹ des Konzertsatzes als ›das Besondere‹ herausgestellt wird, dann stellt sich diese Art von Prägung vor dem Hintergrund der zuvor beschriebenen Entwicklung aber als eine dar, die in enger Wechselwirkung ›mit‹ der kompositorischen Konzeption und der Form der Sätze zu betrachten ist. Gleichzeitig erscheinen diese Zuweisungen nicht als singulärer Einzelfall, sondern sie verorten op. 58 in engem stilistischen Zusammenhang mit anderen Kompositionen, die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Für die vorliegende Untersuchung stellt sich demnach vor allem die Frage, wie diese beiden Bereiche, einerseits die »besonderen« in Kadenz und Fantasie enthaltenen Elemente und andererseits alle »anderen Momente« des Konzertsatzes, miteinander in Einklang zu bringen sind und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen bzw. anhand welcher Kriterien eine Abtrennung zwischen ihnen überhaupt vollzogen werden kann. Direkt auf Paul Mies bezugnehmend kann die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung somit reformuliert werden:

98 Ebd.

99 Vgl. ebd., S. 50f. und vgl. diesbezüglich auch Whitmore, *Unpremeditated Art*, S. 203.

100 Übersetzung durch die Verfasserin; diese Attribute benennt Whitmore wie folgt: »Instrumental recitatives, rhapsodic passages, expressive trills, sharp contrasts in mood, intense concentration of idea, blurring of structural divisions«; Whitmore, *Unpremeditated Art*, S. 203.

101 Vgl. ebd.

1 Einleitung

Inwiefern kann die einzigartige Form des G-Dur-Klavierkonzerts op. 58¹⁰² als Verschmelzung der in »Kadenz [und] Fantasie« enthaltenen »besonderen Elemente« mit »allen anderen Momenten« des Konzertsatzes verstanden werden?

Den im Zentrum dieser Arbeit stehenden, sich an dieser Frage ausrichtenden Analysen der drei Konzertsätze gehen folglich zwei grundlegende Schritte voran: Zunächst wird der Beantwortung der Frage, was mit den »besonderen Elementen« von Fantasie und Kadenz¹⁰³ gemeint ist und welche musikalischen Strukturen hierunter eigentlich zu fassen sind, ein der Analyse vorgelagertes Grundlagenkapitel gewidmet. Erst durch diese Sensibilisierung für die »Kategorie des Improvisatorischen« kann ihre Wechselwirkung mit der kompositorischen Konzeption des Vierten Klavierkonzerts op. 58 in einer Analyse berücksichtigt werden. Direkt im nächsten Abschnitt sollen aber auch einige grundlegende Bestimmungen zur Kopfsatz-Konzeption des Konzerts und zur Frage, was sich hier im Bereich der Gattungskonvention befindet und, mit Paul Mies gesprochen, was »die anderen Momente« der Satzkonzeption eines Konzert-Kopfsatzes ausmacht, angestellt werden, bevor in Abschnitt 1.3 der Aufbau der vorliegenden Untersuchung detaillierter besprochen wird.

1.2 Gattung und Gattungsnorm um 1800

Gerade in Bezug auf Beethovens G-Dur-Klavierkonzert op. 58 wird in der Forschungsliteratur von einschneidenden Veränderungen in der Konzertkonzeption und sogar von einer »radikalen Revision der Konzertprinzipien« gesprochen.¹⁰⁴ Einschätzungen dieser Art betonen die konzeptionellen Besonderheiten und den von einem hohen Maß an Individualisierung geprägten Umgang mit der Konzertform, der im op. 58 offenbar zum Tragen kommt. Gleichzeitig verweisen sie aber auch auf den enormen stilistischen Wandel, der sich bei einer Zusammenschau aller Klavierkonzerte Beethovens beobachten lässt. Das analytische Erfassen des »radikal Neuen« wirft natürlich einerseits die Frage nach dem Gattungsstand auf, wie er sich Beethoven um 1800 (und später) darstellte, und andererseits rückt der Fokus dadurch auch auf die frühen Klavierkonzerte Beethovens (op. 15 und op. 19), in

102 Diese Frage ist hier sowohl auf jeden einzelnen der drei Konzertsätze als auch auf das Konzert im Sinne seiner zyklischen Gesamtkonzeption gemünzt.

103 Fantasie und Kadenz werden hier als kompositorische Kontexte verstanden, in denen das spezifisch Improvisatorische vermeintlich am meisten oder verdichtetsten zur Geltung kommt, wobei dies an sich eine These ist, die geklärt und in Frage gestellt werden sollte.

104 Kerman, »4. Klavierkonzert G-Dur op. 58«, S. 416.

denen er erste Erfahrungen mit der Gattung gesammelt hat. Auch die Frage nach möglichen kompositorischen Modellen und danach, was die ›typischen Momente‹ eines Konzertsatzes ausmacht, steht damit im Raum.¹⁰⁵

Adolf Bernhard Marx gibt in seiner Kompositionslehre eine relativ einfach erscheinende Antwort auf diese Frage. Er stellt zunächst fest, dass die Gattung Konzert die »Begleitung des Orchesters neben dem Prinzipal-Instrumente« bedinge und dass sich seine Form (die aller drei Sätze) an der Sonate ausrichte: »Seine Form ist die der Sonate in drei Sätzen.«¹⁰⁶ Die Idealisierung der Sinfonie als »höchste[s] Produkt der Instrumentalmusik«¹⁰⁷ und die damit auch einhergehende Polemik gegenüber der Gattung Konzert führte bei Marx nicht nur zu einer ästhetischen Hervorhebung der Konzerte Mozarts und Beethovens im Sinne des ›Sinfonischen Konzerts,‹¹⁰⁸ sondern auch seine Beschreibung der formalen Eigenheiten der Konzertsätze ist ganz im Licht der Sinfonie- bzw. der Sonatenform zu sehen. Marx' Ausführungen diesbezüglich fokussieren weniger die Wichtigkeit des konzertanten Tutti-Solo-Kontrasts für die formale Anlage der Sätze und die Tradition des Ritornellkonzerts, das für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts so prägend war. Stattdessen finden eher die Präsentation und Entwicklung der Themen im Sinne der sonatensatztypischen Disposition eine Berücksichtigung, während die spezielle Aufteilung der Themen auf die verschiedenen Klangkörper eher als ein nachgeordnetes Problem der Instrumentierung dargestellt wird.¹⁰⁹

Um die Jahrhundertwende offenbarte sich in der Theorie Heinrich Christoph Kochs noch ein Verständnis der Gattung, das von einer größeren Berücksichtigung der vielfältigen Einflussfaktoren geprägt war. In seinem *Musikalische[n] Lexikon*

105 Gerade die frühen Klavierkonzerte op. 15 und op. 19 werden in der Forschungsliteratur immer wieder in Zusammenhang mit den Klavierkonzerten Mozarts besprochen, die hier vorbildhaft gewirkt haben könnten; vgl. z. B. Joseph Kerman, Art. »Beethoven«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 98; vgl. Geoffrey H. Block, »Organic Relations in Beethoven's Early Piano Concerti and the ›Spirit of Mozart‹«, in: *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln/London 1991, S. 55–81; die Konstatierung einer ›kompositorischen Nähe‹ zu Mozart ist aber gleichermaßen oft Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen; vgl. hierzu Koch, *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 69f.

106 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch – theoretisch*, Leipzig 1837–1847, Teil IV, Leipzig 51888, S. 452; bezüglich des zweiten und dritten Konzertsatzes bemerkt er ebenso schlicht: »Der zweite Satz des Konzerts hat Andanteform, der dritte meist größere Rondo- oder Sonatenform. Über sie ist nach dem schon Bekannten nichts weiter zu bemerken«.

107 Adolf Bernhard Marx, »Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in grossen Städten«, in: *BAMZ* 2/45 (1825), S. 357–361, hier S. 360.

108 Vgl. Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, S. 153.

109 Vgl. Plantinga, *Beethoven's Concertos*, S. 16.

1 Einleitung

(1802) beschreibt Koch die Konzertform in engem Zusammenhang mit dem Ritor-nellkonzertsatz als dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Satztypus des instrumentalen Solokonzerts, verbindet diese Beschreibung dann aber recht deutlich mit den Kategorien des zeitgenössischen Sonatensatzes.¹¹⁰ Gleichzeitig beleuchtet er den Einfluss vokaler Gattungen und Gestaltungsarten für die Konzeption der Konzertsätze:

So wie die Instrumentalmusik überhaupt Nachahmung des Gesangs ist, so ist insbesondere das Concert eine Nachahmung des Sologesanges mit vollstimmiger Begleitung, oder mit andern Worten, eine Nachahmung der Arie.¹¹¹

Als solch eine »Nachahmung der Arie« richte sich auch der Zweck des Konzerts an dem der Arie aus, der nämlich darin besteht, dass »der Concertspieler [...] eine bestimmte Empfindung nach seiner individuellen Empfindungsart« ausdrücken sollte.¹¹² Demgemäß sollte sich also auch der Komponist oder die Komponistin eines Konzerts an der »Rührung des Herzens« wie auch am »guten Geschmack« orientieren.¹¹³ Besonders Letzteren sah auch Koch in einigen Konzerten seiner Zeit verletzt. Ein überproportional langer Abschnitt seines Lexikoneintrags beschäftigt sich dann nämlich mit einer polemischen Kritik an den Konzerten, die sich vor allem auf die einseitige Zurschaustellung der »mechanischen Fertigkeiten« des jeweiligen Instrumentalisten oder der jeweiligen Instrumentalistin bezieht.¹¹⁴ Als »Taschenspielerkunst«¹¹⁵ bezeichnet er diese und grenzt sie von einigen geglückten Beispielen der Gattung ab, bei denen gerade die kommunikative Qualität zwischen den Klangkörpern und nicht nur die Selbstdarstellung des Solisten oder der Solistin den besonderen Reiz der Komposition ausmache.¹¹⁶ Er befindet, »daß ein gut gearbeitetes Concert [...] einer leidenschaftlichen Unterhaltung des Concertspielers

110 Vgl. Forster, *Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens*, S. 7; vgl. Petersen, »Die Konzerte«, S. 351.

111 Heinrich Christoph Koch, Art. »Concert«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Faksimile-Nachdruck, hrsg. und mit einer Einl. vers. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2001, Sp. 349–355, hier Sp. 352.

112 Ebd., Sp. 351.

113 Ebd., Sp. 351f.; die Nähe des Konzerts zur Arie betont bereits Johann Adolph Scheibe, der bzgl. der Gestaltung eines Konzertsatzes klar auf seine Ausführungen zur Arie verweist; vgl. Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, Bd. 2, Hamburg 1740, S. 632.

114 Koch, Art. »Concert«, Sp. 352.

115 Ebd., Sp. 351.

116 Erich Reimer stellt diesbezüglich dar, dass sich die polemische Kritik an den auf Virtuosität ausgerichteten Konzerten bis weit in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und eben nicht nur ein Phänomen des 19. Jahrhunderts ist; vgl. Erich Reimer, »Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte einer Gattung der Trivialmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30/4 (1973), S. 235–244.

[mit dem] ihn begleitenden Orchester« gleiche.¹¹⁷ Hier führt Koch vor allem die Konzerte Mozarts als Musterbeispiele an, die er als »Meisterwerke in diesem Fache« hervorhebt.¹¹⁸ Aus ihnen leitet er dann sein Konzept des ›idealen‹ Kopfsatzes ab:

Die Form dieses Tonstückes besteht kürzlich darinne, daß dem Vortrage der Solostimme ein Ritornell als Einleitung vorhergeheth, in welchem der Zuhörer auf den Inhalt der Solostimme aufmerksam gemacht wird, und in welchem die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes, jedoch gemeiniglich in einer andern und enger zusammengeschobenen Verbindung, vorgetragen werden, als es hernach in der Concertstimme geschieht. Mit diesen melodischen Haupttheilen sind gewöhnlich solche dazu passenden Theile verbunden, die dem vollstimmigen Vortrage eines ganzen Orchesters entsprechen. Diese machen zusammen im Ritornelle eine ausgeführte Periode aus, die in ihrem Laufe ein oder zwey verwandte Tonarten berührt, und in dem Haupttone geschlossen wird. Die Concertstimme fängt das erste Solo in der Haupttonart an, wendet sich aber zeitig nach der Tonart der Quinte (oder wenn eine weiche Tonart zu Grunde liegt, nach der Tonart der Terz) hin, in welcher es schließt. Mit der Schlußnote dieses ersten Solo beginnt das zweyte Ritornell, welches in eben dieser Tonart geschlossen wird. Das zweyte Solo hebt mit der Schlußnote dieses zweyten Ritornells an, und hat die Freyheit sich unter den übrigen verwandten Tonarten hinzuwenden, in welche es will; die letzte Hälffte desselben wird jedoch in der Haupttonart durchgeführt, in welcher die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes kürzlich wiederholt werden. Nach der Finalcadenz desselben machen die begleitenden Instrumente noch ein kurzes Ritornell in der Grundtonart.¹¹⁹

Begriffe wie ›Ritornell‹ und ›Solo‹ erinnern in Kochs recht allgemein gehaltenen Ausführungen zwar noch an die Ritornellkonzertform und an das typische formbildende instrumentatorische Wechselprinzip, die konkrete Beschreibung des ›Ritornells als Einleitung‹ am Satzbeginn ist dann aber nur bedingt mit dem barocken Ritornell vergleichbar. So richte sich der »Inhalt« des Ritornells vor allem an der Solostimme aus, insofern als »die melodischen Haupttheile«, die das erste Solo beinhaltet, hier lediglich in einer »andern und enger zusammengeschobenen Verbindung« präsentiert würden.¹²⁰ Die schwierige Frage, wie genau das strukturelle Verhältnis zwischen Anfangsritornell und erstem Solo beschaffen ist und inwiefern im

117 Koch, Art. »Concert«, Sp. 354.

118 Ebd.

119 Ebd., Sp. 354f.

120 Vgl. Jane R. Stevens, »An 18-th Century Description of Concerto First-Movement Form«, in: *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (1971), S. 85–95; Jane R. Stevens bezieht sich hier auf Kochs frühere Beschreibungen des Ritornells in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition*, in dem er die Ritornelle gegenüber den Solo-

weiteren Satzverlauf auch ritornellspezifische Elemente integriert werden, umgeht Koch aber, indem seine Beschreibung des ersten Solos recht allgemein verbleibt und sich auf die Darstellung des sonatentypischen Tonartenverlaufs beschränkt. Noch spärlicher fällt schließlich die Beschreibung des zweiten Solos aus, das er in zwei Hälften aufteilt. Bei der Reprise als der ›zweiten Hälfte‹ spricht er von einer »kürzlichen Wiederholung« der melodischen Hauptteile des Satzes. Das Einwirken von Tuttianteilen in diesen Satzteil, das beispielsweise bei nahezu allen Klavierkonzerten Mozarts zu beobachten ist,¹²¹ findet hier keine Berücksichtigung. Stattdessen verweist er auf das sich der Finalkadenz anschließende ›kurze Ritornell‹ als letzten dem Tutti vorbehaltenen Formteil.¹²²

Auch wenn Koch sich in dem Artikel auf die Konzerte Mozarts als »mustergültige Meisterwerke« bezieht, über die er zu einer »genaue[n] Beschreibung über die Eigenschaften eines guten Concertes« gelangen möchte,¹²³ erscheint sein Ansatz nur bedingt geeignet, um den Stand der Gattung um 1800 und auch die Konzerte Mozarts in ihrer ganzen Differenziertheit zu beschreiben. Dies gilt laut Konrad Küster umso mehr, als das hier skizzierte Sonatenkonzert bereits um 1800 ›Auflösungserscheinungen‹ ausgesetzt war.¹²⁴ Ein klarer Bezug zur Kompositionspraxis lässt sich bezeichnenderweise zu Mozarts ersten Klavierkonzert-Versuchen (KV 37, KV 39–41, KV 107 Nr. 1–3) herstellen, die 1767 in Salzburg entstanden. Der elfjährige Mozart arbeitete hier die Sonatensätze verschiedener Komponisten¹²⁵ zu Konzerten um, indem er den sonatentypischen Abschnitten entsprechende Ritornellteile und Orchesterbegleitung hinzufügte.¹²⁶ Diese Vorgehensweise, gemäß der theoretisch aus jedem geeigneten Sonatensatz ein Konzertsatz abgeleitet werden kann, weist jedoch gerade »keine nachhaltigeren Berührungspunkte mit Mozarts späterer, eigener Konzertform« auf.¹²⁷ Nichtsdestoweniger wurde genau diese Vorgehensweise in der Theorie aufgegriffen. Georg Joseph Vogler beschrieb 1779 recht

teilen (als den ›Hauptperioden‹) noch deutlicher nachgeordnet als ›Nebenperioden‹ beschreibt; vgl. ebd., S. 88.

121 Vgl. Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993, S. 80; vgl. Stevens, »An 18-th Century Description of Concerto First-Movement Form«, S. 91.

122 Auch das entspricht laut Küster nicht unbedingt der Praxis Mozarts, da hier die Schlusskadenz oftmals in die Abläufe des letzten Tuttis integriert wurde; vgl. Küster, *Das Konzert*, S. 80.

123 Koch, Art. »Concert«, Sp. 354.

124 Vgl. Küster, *Das Konzert*, S. 70.

125 Als Vorlage dienten Sonatensätze von J. Ch. Bach, Leonzi Honauer, J. G. Eckard, Johann Schobert und H. F. Raupach; vgl. Plantinga, *Beethoven's Concertos*, S. 14.

126 Eine detaillierte Besprechung dieser Arrangements des jungen Mozart lieferte Edwin Simon: Vgl. Edwin Simon, »Sonata into Concerto. A Study of Mozart's First Seven Concertos«, in: *Acta musicologica* 31, Nr. 3/4 (1959), S. 170–185.

127 Küster, *Das Konzert*, S. 70; vgl. Forster, *Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens*, S. 10.