

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Roberta Vidic

Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*

Eine Gattungsanalyse

ABSTRACT: Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* (1829) stellt eine nahezu einzigartige Improvisationslehre mit kommentierten Beispielen dar, die eine Systematik für die Gattungen der Salonfantasie einführt sowie ein analytisches Instrumentarium für Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts bereitstellt. Das Lehrwerk bedarf allerdings einer sorgfältigen Kontextualisierung, zunächst in Abgrenzung zur grundlegenden Definition der Freien Fantasie durch Carl Philipp Emanuel Bach (1762). Im sechsten Kapitel beschreibt Czerny die Gattung Potpourri und gibt davon ein Beispiel, das den Titel *Fantasie als Potpourri* trägt und aufgrund der Themenauswahl mit der zuvor gegebenen Definition teilweise im Widerspruch steht. In diesem Beitrag wird nach einem etymologischen Abriss über die Freie Fantasie zwischen C. Ph. E. Bach und der Zeit Czernys zunächst ein kurzer Vergleich zwischen Czernys Systematik und Ferdinand Gotthelf Hands späteren Angaben über die Fantasie im zweiten Band der *Ästhetik der Tonkunst* (1841) angestellt. Czernys Angaben zum Potpourri im Fließtext und Beispielkommentar werden schließlich durch einige analytische Beobachtungen ergänzt, anhand verschiedener historischer Quellen diskutiert und im Kontext der modernen Quellenkritik betrachtet. Die Untersuchung lässt eine Kehrtwende im Verständnis von Freier Fantasie in ästhetischer, satztechnischer und formaler Hinsicht erkennen, die bisherige Forschungsergebnisse ergänzt. Czernys Systematik der Fantasie erweist sich generell in inhaltlicher und terminologischer Hinsicht als konsistent. Zugleich bildet das Lehrwerk nur ein Moment der fluktuierenden Begriffsgeschichte ab. Es dokumentiert den Wandel von einer unverwechselbaren zu einer reproduzierbaren Formplanung der Fantasie und zeigt mit der *Fantasie als Potpourri* die Möglichkeit eines Potpourris für den Bildungsbürger.

Carl Czerny's *Anleitung zum Fantasieren* (1829) represents an almost unique treatise on the theory of musical improvisation with annotated examples, introducing a system for the genres of salon fantasy and providing analytical tools for early nineteenth-century repertoire. However, the textbook requires a careful contextualization – first in contrast to the basic definition of free fantasy given by Carl Philipp Emanuel Bach (1762). In Chapter 6, Czerny describes the genre potpourri supported by an example which carries the title *Fantasie als Potpourri*; due to the selection of thematic material this example is partly inconsistent with the previous definition. After an etymological outline of free fantasy between C. Ph. E. Bach and Czerny's time, this article offers a short comparison of Czerny's systematics with Ferdinand Gotthelf Hand's later concept of fantasy in the second volume of *Ästhetik der Tonkunst* (1841). Czerny's general discussion of the potpourri and his commentary on the music example are supplemented by analytical observations, discussed on the basis of various historical sources, and considered in the context of modern source criticism. The study reveals a reversal in the aesthetic, compositional, and formal understanding of the free fantasy, complementing previous research results. Czerny's system of fantasy genres generally proves to be consistent in terms of content and terminology. At the same time, the textbook describes only a moment in the fluctuating histo-

ry of the fantasy. It documents the shift from a distinctive to a reproducible planning of musical form with the *Fantasie als Potpourri* offering the educated middle class a possibility of improvising a potpourri.

Schlagworte/Keywords: Carl Czerny; Carl Philipp Emanuel Bach; free fantasy; Freie Fantasie; musical form; musikalische Form; popular music; populäre Musik; Potpourri

Carl Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 (1829) ist ein unerlässliches Dokument für die Übergangsphase zwischen dem Fantasiebegriff des 18. Jahrhunderts und dem Gattungsverständnis des 19. Jahrhunderts.¹ In dieser Zeit ist je nach Perspektive eine Popularisierung der Freien Fantasie oder eine Veredelung des (Opern-)Potpourris im Bereich der Kunstmusik zu beobachten, die in drei Bereichen zustande kommen: (1) Verwendung der Fantasie in der Komposition bzw. in der Sonate; (2) Komposition in freieren Formen, auskomponierte Fantasie bzw. Einführung des Sonatenprinzips in die Fantasie; (3) tatsächliche Improvisationsdarbietung, die sich letztlich einem Regelwerk entzieht. Vor diesem Hintergrund scheint die *Fantasie als Potpourri*, die Czerny im Kapitel über das Potpourri als Beispiel einfügt, gerade an der Schnittstelle zwischen diesen beiden Tendenzen der Popularisierung und der Veredelung der Fantasie zu stehen und bietet daher eine gute Einstiegsmöglichkeit in seine Improvisationslehre.

Zugleich sorgen einige substanzielle Ungereimtheiten zwischen Czernys Anweisungen und der von ihm beigelegten *Fantasie als Potpourri* aber für Irritationen, die eine textkritische und werkanalytische Erarbeitung von zentralen Begriffen notwendig erscheinen lassen. Es stellt sich bereits ausgehend von der Titelgebung die Frage, ob Czerny aus einem bestimmten Grund das Musikbeispiel im Kapitel »Potpourri« nicht schlicht mit *Potpourri*, sondern mit *Fantasie als Potpourri* betitelt. Zum einen könnte sich die Bezeichnung *Fantasie* generell auf alle Gattungen des Fantasierens oder spezifisch auf nur einige davon beziehen. Zum anderen könnte die Bezeichnung *Potpourri* auf eine bestimmte Auswahl oder Verarbeitung der Themen hindeuten. Davon ausgehend wird im Folgenden auf eine Reihe von Fragen eingegangen, die sich zuerst auf das konkrete Exemplum und sein Verhältnis zum einleitenden Text beziehen. Sie bilden die Voraussetzung für eine allgemeine Erfassung des Potpourri-Verständnisses bei Czerny und einer produktiven Beschäftigung mit seiner Improvisationslehre.

1 Vgl. Betz 2001, 2.

Harmonie und Melodie, Fantasie und Potpourri

Czernys *Anleitung zum Fantasieren* unterscheidet sich nach Jan Philipp Sprick von anderen Improvisationslehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts durch eine Systematik, die nicht von kontrapunktischen Modellen oder harmonischen Verbindungen, sondern von der Form ausgeht.² Die meisten Improvisationslehren ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus³ entpuppen sich in der Tat als verkappte Harmonielehren. In anderen Fällen – so etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach – wird aber neben einer weitgehenden Kenntnis der Harmonie, also des Generalbasses, zumindest auch die Kenntnis einiger allgemeiner Gestaltungsprinzipien explizit vorausgesetzt.⁴ Czernys Abstufung der Fantasiegattungen in mehr oder weniger ›freie‹ Formen steht dabei am vorläufigen Ende einer begrifflichen Abwandlung, die prinzipiell auf C. Ph. E. Bachs grundlegende Definition der Freien Fantasie zurückgeht. Eine umfassende Diskussion des Wandels im Fantasieverständnis zwischen der zweiten Hälfte des 18. und dem angehenden 19. Jahrhundert kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Es ist aber möglich, im Fantasiebegriff bei C. Ph. E. Bach und in der späteren Definition von Potpourri bei Gustav Schilling zwei ideelle Gegenpole zu identifizieren.

Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/62) bildete nicht zuletzt einen wesentlichen Gegenstand von Czernys Unterricht bei Beethoven.⁵ Die darin im zweiten Teil (1762) enthaltene Definition der Freien Fantasie spricht auch die nötigen Vorkenntnisse an:

Zu diesen letzteren Stücken [mit Takteinteilung] wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert, bey jener hingegen [Freie Fantasie ohne Takteinteilung]

- 2 Vgl. Sprick 2018, 23. Sprick erwähnt in diesem Zusammenhang Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* (1794) und Carl Gottlieb Herings *Praktische Präluderschule* (1812–14).
- 3 Sprick (2018, 21) nennt hier die Lehren von Georg Andreas Sorge, *Anleitung zur Fantasie* (1767), André Ernest Modeste Grétry, *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps* (1801/02), Joseph Drechsler, *Theoretisch-practischer Leitfaden, ohne Kenntnis des Contrapunctes phantasiren oder präludiren zu können* (1834), Frédéric Kalkbrenner, *Traité d'harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser* op. 18 (1849). Ulrich Mahlert (1993, iii) beobachtet, dass Czerny offenbar von Sorge, Grétry und Hering noch nichts wusste und daher im Schlusswort der Meinung ist, die erste Lehre zu diesem Gegenstand geliefert zu haben.
- 4 Vgl. Sprick 2018, 21.
- 5 Vgl. Mahlert 1993, iv, zur besonderen Bedeutung von C. Ph. E. Bachs *Versuch* in Czernys Unterricht bei Beethoven.

sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich.⁶

Daraus schlussfolgert Peter Schleuning in seiner vielzitierten Monografie, dass Bach von vornherein die Freie Fantasie von der Komposition so weit abtrennt, dass sie nicht mehr unter die Zuständigkeit des Komponisten fällt, sondern als höchstes Ziel des praktischen Musikers erscheint.⁷ Bach könnte damit aber auch beabsichtigt haben, die Freie Fantasie der Logik der Gattungsnachahmung zu entziehen. In jedem Fall scheint die Harmonie im Mittelpunkt seines Fantasiebegriffs zu stehen.

Bach wurde zu Lebzeiten von Carl Friedrich Cramer und Christian Friedrich Daniel Schubart als großer »Harmoniker« geschätzt. So erstaunten laut Cramer die größten Virtuosen »über die Einfälle, Übergänge, kühne, nie gehörte und doch satzrichtige Ausweichungen, mit einem Worte, über die großen Reichtümer und Schätze der Harmonie, die ihnen Bach darlegte.«⁸ »Sein gebundner Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe«, so Schubart, »sind unerreichbar. [...] So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser.«⁹ Laurenz Lütteken sieht in Bachs Überraschungsharmonik insbesondere den Versuch, »eine unverwechselbare Syntax elementarer Zeichen« zu entwickeln, die nicht mehr aus dem logischen Bezug der Teile aufeinander hervorgeht, sondern auf einem nur für den Komponisten gültigen Zeichensystemen basiert.¹⁰ Wenn man Lüttekens Gedanken zu Ende führt, kann man sagen, dass bei Bach die vorherrschende Harmonik die Rolle der klassischen Form übernommen und damit den Weg zu einer individuellen Form geebnet hat.

Czerny setzt zwar einerseits fundierte Kenntnisse der Harmonielehre voraus,¹¹ spricht aber andererseits von einer Art musikalischer Komposition »in viel freyeren Formen«, wobei in der Improvisation eine »Freyheit und Leichtigkeit der Ideenverbindungen« dominieren sollte, die selbst in den als Fantasie bezeichneten Kompositionen fehlt.¹² Unter diesem Gesichtspunkt sind publizierte Fantasien

6 Bach 1762, 325 f.

7 Vgl. Schleuning 1973, 94 f.

8 Cramer 1786, 871.

9 Schubart 1806, 178.

10 Vgl. Lütteken 1998, 275.

11 Vgl. Sprick 2018, 23.

12 Vgl. Czerny 1829, 3.

von Czerny also nicht mit ihren (nicht überlieferten) Improvisationsdarbietungen gleichzusetzen. Ebenso wie die publizierten Fantasien von Bach bilden sie die ursprüngliche Idee wohl eher nur in Grundzügen ab und nehmen damit eine mittlere Position zwischen den Kompositionsgattungen ohne fantastische Elemente und den im Konzert vorgetragenen Improvisationen ein. Mit einer der ersten deutlichen Besprechungen der möglichen formalen Gestaltung der Improvisation verweist Czernys Ansatz dabei deutlich mehr auf einen Kompositions- als auf einen Harmonielehreunterricht.¹³

Wenige Jahre nach Czernys *Anleitung* bringt Gustav Schilling eine mehrbändige *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1835–38) heraus. Seine Anmerkungen sind im Hinblick auf die zu dem Zeitpunkt schon imponierende Anzahl an Opernfantasien bzw. Potpourris und auf eine damit einhergehende Kehrtwende in der Sicht auf die Fantasie erwähnenswert. Er plädiert im Grunde für eine vorhersehbare Formgestaltung, hebt wiederholt das Melodische hervor, und, wenn die Harmonie überhaupt erwähnt wird, befürwortet er gerade das Gegenteil von Bachs Überraschungsharmonik. Im Artikel über das Capriccio (1835)¹⁴ zeigt Schilling zum Beispiel wenig Verständnis für eine Art der Fantasie, in der der Komponist die konventionellen Formen und Modulationsarten verlässt und »sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt.« Eine Freie Fantasie ist für ihn – wenn nicht durch Übung oder etüdenartiges Spiel legitimiert, »ein für die Kunst völlig nutzloses Werk, als ein zufälliger musikalischer Einfall, dem man, als gänzlich charakterlos, keinen Namen zu geben wusste, und der, zu wenig *melodisch* oder angenehm geordnet, auch nicht einmal auf den Werth eines Divertimento oder Impromptu Anspruch machen kann.«¹⁵ Im Falle des ebenfalls negativ konnotierten Potpourris erkennt Schilling dann dem Bearbeiter kein Verdienst zu »als das einer geschickten und glücklichen Compilation, der passenden Verknüpfung und anmutigen Ausführung der verschiedenen Melodien und Tonsätze.«¹⁶

Von Johann Nepomuk Hummel – einem Vertreter der Freien Fantasie – berichtet Schilling, dass er zwar als Pianist Triumphe gefeiert habe, als Komponist aber

13 Vgl. Sprick 2018, 23.

14 Um 1800 wird der Begriff Capriccio verstärkt in Verbindung mit der Bezeichnung Fantasie gebracht. Für Heinrich Christoph Koch, kommentiert Betz, »gehört die Parallelsetzung von Capriccio und Freier Fantasie zum modernen Verständnis des Begriffes capriccio« (2002, 11).

15 Schilling 1835, 119 f. Hervorhebung der Autorin.

16 Schilling 1837, 528.

weniger Anerkennung finde.¹⁷ Hummel, der wahrscheinlich als Mozart-Schüler in Sachen Improvisation dem Beethoven-Schüler Czerny pädagogisch nicht unterlegen sein wollte, legte in der zweiten Auflage seiner *Ausführliche[n] theoretisch-practische[n] Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1838, erste Auflage 1828) ein deutlich erweitertes Kapitel über das Fantasieren vor.¹⁸ Hier stellt Hummel hohe Anforderungen wie das vollkommene Beherrschen des Klavierspiels, der Harmonie samt der Modulation und der Enharmonik sowie des Kontrapunkts. Vor allem legt er viel Wert auf eine gute »Verbindung und Fortführung« der musikalischen Idee, ein klares Zeichen für die kompositorische Tätigkeit während der Improvisation in den von ihm explizit angestrebten freieren Formen.¹⁹ Trotzdem gibt Hummel keine Hinweise auf die praktische Umsetzung. Bei ihm findet sich, anders als bei Czerny, keine ausformulierte »Kompositionslehre« der Fantasie.

Gattungen der Fantasie bei Czerny (1829) und Hand (1841)

Czerny unterscheidet zwischen drei Arten der Fantasie: den »Preludien« und »Vorspielen«, den Kadenzen und Fermaten, und schließlich »d[em] wirkliche[n], selbständige[n] Fantasieren«. ²⁰ Laut Pieter Bergé hängt diese Klassifikation mit der jeweiligen Position und dem Status der Improvisation im Verhältnis zur Komposition zusammen, je nachdem, ob der improvisierte Anteil vor, innerhalb oder unabhängig von einem komponierten Werk stattfindet. ²¹ Sprick konzentriert sich dabei vor allem auf die zwei Begriffe *prä-ludieren* und *fantasieren*, weil diese die Gattungsbezeichnungen Präludium und Fantasie implizieren und zugleich oft in den Titeln von Improvisationslehren erscheinen. Diesbezüglich beobachtet Sprick im frühen 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte Tendenz zur terminologischen Konvergenz von *prä-ludieren* und *fantasieren*. ²² In Bezug auf Mozart, Beethoven und deren Schülerkreise stellt Angela Carone ausgehend von einer Untersuchung von Korrespondenz und biographischen Texten hingegen eine eindeutige Tendenz zur Abgrenzung dieser beiden Begriffe fest. Unter *prä-ludieren* wird in

17 Vgl. Schilling 1835, 119 f.

18 Vgl. Mahler 1993, iv.

19 Vgl. Hummel 1838, 461 f.

20 Czerny 1829, 4.

21 Vgl. Bergé 2018, 135.

22 Vgl. Sprick 2018, 21.

diesem Kontext ein amorphes Improvisieren mit Skalen und Arpeggien über einen harmonischen Umriss verstanden, dem das eigentliche *fantasieren* mit einer überdachten Verbindung von musikalischen Ideen gegenübersteht.²³

Außer Czernys *Anleitung*, die nahezu ein Unikum in der Literatur der Improvisationspädagogik darstellt, können noch die Artikel über die Fantasie und das Capriccio im zweiten Band der *Ästhetik der Tonkunst* von Ferdinand Gotthelf Hand zu einer ersten Überprüfung dieser beiden Tendenzen im Rahmen einer systematischen Abhandlung der Fantasie dienen. Hand geht in seiner ausführlichen Begriffsklärung zahlreiche Gattungen der Fantasie durch und gibt wie Czerny dazu auch konkrete Literaturbeispiele an. Aus einem Vergleich (Tab. 1) lassen sich zumindest einige allgemeine Erkenntnisse gewinnen.

| C. Czerny, <i>Anleitung</i> (1829) | | Ferdinand Hand, <i>Ästhetik</i> , Band 2 (1841) |
|------------------------------------|----------|--|
| 1. Preludien | Kap. 1-2 | |
| 2. Kadenzen und Fermaten | Kap. 3 | |
| 3. Fantasieren | | |
| a. über ein Thema | Kap. 4 | freiere Behandlung der Sonate |
| b. über mehrere Themen (»freier«) | Kap. 5 | |
| c. Potpourri | Kap. 6 | Potpourri |
| d. Variationen | Kap. 7 | Variationen |
| e. im gebundenen u. fugierten Stil | Kap. 8 | das Fugenartige wie bei J. S. und C. Ph. E. Bach |
| f. Capriccio (am »freiesten«) | Kap. 9 | Capriccio |
| | | Arrangement für andere Besetzungen |

Tabelle 1: Gattungen der Fantasie bei Carl Czerny, *Anleitung zum Fantasieren* (Wien 1829) und Ferdinand Gotthelf Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Band 2 (Leipzig 1841), »Phantasie« und »Capriccio, Caprice«, 297–306

Präludien, Kadenzen und Fermaten kommen bei Hand generell nicht als Gattungen der Fantasie in Betrachtung, während Czerny diese als Vorübungen zur eigentlichen Improvisationspraxis²⁴ in seine Systematik mit einschließt. Außerdem begründet Czerny die Erarbeitung von Kadenzen und Fermaten auch mit der Notwendigkeit, diese später in brillante Improvisationsgattungen, also u. a. in Variationen und Potpourris »oder sonstige[] Produkte[] des herrschenden Geschmacks«²⁵ zu integrieren. Bei Werken ernsthaften Charakters sind jegliche

23 Vgl. Carone 2018, 10.

24 Vgl. Czerny 1829, 4.

25 Ebd., 22.

Zusätze hingegen ausgeschlossen.²⁶ Bei beiden Autoren zählt also das *präludivieren* nicht zum vollwertigen *fantasieren*.

Daneben scheint Czernys Ansatz dem Fantasiebegriff seines Lehrers Beethoven²⁷ sehr nahezukommen, während Hand offenbar größere Schwierigkeiten hat, sich mit dessen Begriff und Verwendung der Fantasie in der Komposition zu versöhnen. Das zeigt sich insbesondere an den Gattungszuordnungen bekannter Werke, die zum Teil stark voneinander abweichen. (1) Mozarts c-Moll Fantasie KV 475 (1785), die für eine extensive Anwendung der »musikalischen Betrügereyen« bekannt ist,²⁸ stellt für Czerny ein Beispiel der freieren Art zu fantasieren dar.²⁹ Für Hand handelt es sich hingegen um eine der Kompositionen, »die sich nicht Variationen nennen wollen.«³⁰ (2) Beethovens Sonate op. 27/1 (1801), die Czerny als ein Meisterwerk des »freieren Fantasierens« zitiert,³¹ hält Hand lediglich für eine freiere Behandlung der Sonate und findet aus ähnlichem Grund nur herabsetzende Worte für Czernys Fantasien, die er auf ein »Phantasieren in Form von Sonaten« reduziert.³² (3) Zu den Variationen gehört Hand zufolge auch Czernys Ideal der freiesten Art des Fantasierens,³³ nämlich Beethovens Capriccio op. 77 (1810).³⁴

26 Vgl. ebd., 22. Auch das Präludium (oder dessen Imitat) kann inmitten einer Fantasie auftreten, z.B. in Jan Ladislav Dusseks Fantasie op. 76.

27 Laut Carone (2018, 10) teilt Czerny (1963, 21) als Pädagoge die Improvisationsdarbietungen Beethovens ebenfalls in genaue Formkategorien ein. Ihre Beobachtung sollte aber auf den kompositorischen Anteil der Fantasie eingegrenzt und durch die Berücksichtigung von Vortragslehren ergänzt werden, die auch in der Fantasie eine gewisse Freiheit in der Darbietung einräumen.

28 Vgl. Hand 1841, 301.

29 Vgl. Czerny 1829, 63.

30 Hand 1841, 300 f.

31 Vgl. Czerny 1829, 63.

32 Vgl. Hand 1841, 299.

33 Vgl. Czerny 1829, 105.

34 Vgl. Hand 1841, 299. Beethovens Capriccio op. 77 nimmt Czerny als Beispiel der rar gewordenen Gattung der »freiesten Fantasie«, von der es nicht (mehr) so viele gebe. Die meisten unter dem Titel Caprice veröffentlichten Kompositionen seien laut Czerny nämlich vielmehr den anderen Gattungen der Fantasie zuzuordnen (1829, 105). Im 19. Jahrhundert wurde Capriccio bzw. Caprice auch als Bezeichnung von Potpourris oder Opern-Arrangements verwendet (Schaal/Engel 2016). Bei Hand umschreibt dieser Begriff vor allem »ein lockeres Spiel in Kontrasten«, also eine Vortragsweise, und wird zudem in einem von der Fantasie separaten Artikel behandelt (1841, 302 f.). Zu dieser Zeit ist die Freie Fantasie im Sinne C. Ph. E. Bachs schließlich in Vergessenheit geraten. Hand gehört zu denen, die den Begriff Freie Fantasie überhaupt als Pleonasmus ablehnen – und in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstehen (ebd., 298).

Im Hinblick auf Czernys *Fantasie als Potpourri* sind schließlich zwei bemerkenswerte Gemeinsamkeiten festzustellen. Czerny und Hand siedeln das Potpourri zwischen den am ehesten mit der Sonate verwandten Fantasien und den Variationssätzen, also ungefähr im ›mittleren Bereich‹ des Fantasierens an. Außerdem erweist sich eine Abgrenzung von der mono- zur polythematischen Fantasie generell als schwierig. Czerny gibt in seiner Lehre kein Beispiel im Kapitel über die monothematische Fantasie.³⁵ Hand nimmt diese Differenzierung gar nicht vor. Da ein Potpourri definitionsgemäß aus mehreren Themen zusammengestellt wird, liegt der Unterschied zur Fantasie über mehrere Themen für Hand prinzipiell nur auf der Ebene der formalen Gestaltung oder der thematischen Verarbeitung. Bei Czerny finden wir aufgrund der Systematik eine feinere Abstufung vor, die unterschiedliche Aspekte einbezieht.

Czernys Fantasie als Potpourri

Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, aus welchem Grund Czerny seinem Beispiel den rätselhaften Titel *Fantasie als Potpourri* gibt. Das Potpourri eignet sich laut Czerny für eine Improvisation vor einem großen und gemischten Publikum. Diese Gattung des Fantasierens definiert er als eine »sinnreiche« und »interessante« Zusammenstellung von Themen, die beim Publikum eine gewisse Beliebtheit erlangt haben: Motive und Melodien aus Oper, Ballett, Volksliedern. Die Themen sollten am Anfang »hübsch«, zum Schluss »glänzend« sein, und generell im Takt und Tempo abwechseln. Das Stretta-Finale gilt Czerny als nahezu obligatorisch, während er einen langsamen Satz eher für einen Mittelteil empfiehlt. Was aber versteht Czerny unter »sinnreich« und »interessant«?³⁶ Eine Abweichung zwischen seinen Anweisungen und der Beispielkomposition besteht jedenfalls in der Themenauswahl, denn nicht vorzüglich Opernthemem, sondern Themen aus der Instrumentalmusik werden hier gewählt (Tab. 2).

35 Vgl. Bergé 2018, 135.

36 Vgl. Czerny 1829, 75 f.

| Takt | Motivik / Thematik | Tonart | Taktart und Tempo | Gattung |
|---------|--|------------------|--|--|
| 1–11 | | a-Moll | C Andante | Präludium (kurzes Vorspiel) |
| 12–39 | J. S. Bach, Fuge b-Moll BWV 891 (<i>Wohltemp. Klavier</i> Bd. 2) | a-Moll →E-Dur | 3/4 Allegro moderato | Fuge im freieren Stil |
| | + eventuell Verlängerung der Durchführung | | | |
| 40–75 | Händel, aus der Suite <i>The Harmonious Blacksmith</i> HWV 430 | E-Dur →c/C | 2/4 Andantino | Variationen |
| | + evtl. zwei Variationen im brillanten und gebundenen Stil nach Takt 67 | | | |
| 76–83 | [Passagen] | c/C | C Allegro molto vivo | |
| 84–116 | Gluck | c-Moll | C Meno allegro ma con agitazione | |
| 116 | [Passagen à la C. Ph. E. Bach] | E-Dur a/A | – | Freie Fantasie |
| 117–124 | Schluss | A-Dur | | |
| | + verlängerte Fermate | | | |
| 125–146 | aus Haydn, Streichquartett op. 77/2, dritter Satz: Andante | D-Dur | 2/4 Andante | |
| 147 | Adagio-Takt | | Adagio | |
| | + eine Variation des Haydn-Themas »im gebundenen oder zierlichen Styl« | | | |
| 148–190 | aus Haydn, Sinfonie Nr. 99, erster Satz: Vivace assai, Schlussgruppe ... Mozart | B-Dur | C Allegro vivace | |
| 191–208 | Mozart, aus <i>Le Nozze di Figaro</i> , I. Akt, Arie »Non più andrai« | C-Dur → B-Dur | C Allegro con anima | brillante Variation |
| 209–235 | schnelle Läufe | | | brillante Passage |
| | + eventuell Fortsetzung der Passagen, aber <i>diminuendo</i> | | | |
| 235–242 | Mozart, Fortsetzung | | | Variation, Schluss |
| 243–277 | Cherubini + Mozart (T. 256–265); Haydn (T. 271–276) | B-Dur | 2/4 Allegretto grazioso | Quodlibet? bzw. »Conrathema«- Kombinatorik |
| 277 | Adagio-Takt | | | |
| 278–341 | aus Beethoven, Leonoren- Ouverture Nr. 3 op. 72b | A-Dur | Presto | Finale |
| | + eventuell Fortsetzung ab Takt 307 in Form eines kleinen Rondos | | | |

Tabelle 2: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri* aus der *Anleitung zum Fantasieren* op. 200, Übersicht

Fugenzitat

Als erstes Zitat kommt die b-Moll-Fuge BWV 891 aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* zum Zuge (Bsp. 1): An sich schon eine merkwürdige Entscheidung, wenn man bedenkt, dass Czerny das *Wohltemperierte Klavier* für die Quintessenz der Fuge im strengen Stil erachtete und dagegen Mozarts Overtüre aus der *Zauberflöte* als geeignetes Muster einer fugierten Durchführung im modernen Stil ansieht.³⁷

The image displays a musical score for Carl Czerny's *Fantasie als Potpourri*. It consists of two systems of piano accompaniment and two systems of vocal line. The tempo is marked 'All° moderato' with a tempo of quarter note = 96. The piano parts include dynamics like 'FF', 'sf', 'PP', 'cresc:', and 'più cresc:'. The vocal line includes a '6va' marking and a first ending bracket.

Beispiel 1: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »S. Bach«, Allegro moderato, T. 12–22 (oben); J. S. Bach, Fuga b-Moll BWV 891 aus dem *Wohltemperierten Klavier* II, T. 1–9 (unten)

Martin Zenck zufolge zitiert Czerny in diesem Beispiel mit der b-Moll-Fuge ein Fugenthema, das er dem Ben-marcato-Typus zugehörig betrachtet und das in der

³⁷ Vgl. Czerny 1829, 43.

Beethovenzeit ein beliebter Typus für eine Improvisation über ein gegebenes Thema war.³⁸ Czerny zitiert zwar das strenge Thema, bearbeitet es aber in zweierlei Hinsicht im Sinne der freieren Fuge: Der erste Themeneinsatz erfolgt in lauten Doppeloktaven, dem zweiten wird ein völlig neuer Kontrapunkt unterlegt, dritter und vierter Einsatz folgen unmittelbar danach, ohne sequenzierende Zwischenspiele. Czerny empfiehlt an dieser Stelle, die Durchführung eventuell noch etwas zu verlängern. Laut Zenck sollte das Publikum dadurch in die Lage gesetzt werden, das nicht unbedingt bekannte Thema von einem formlosen Präludieren zu unterscheiden. Zweitens hat das pianistische Feuerwerk des Beispiels mit der kontrapunktischen Kunst der Originalvorlage wenig gemeinsam. Das Satzbild erinnert stark an einfacheren Arten des (Opern-)Potpourri an der Grenze zum Klavierauszug. Was übrig bleibt, ist der Stolz der musikalisch allgemeingebildeten Zuhörerschaft, ein Thema des berühmten Bach vielleicht noch wiedererkennen zu dürfen.³⁹

Czerny war aber Beethovens Schüler, sodass das Werkzitat auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden kann. Der junge Beethoven hatte bei Christian Gottlob Neefe eine zumindest kursorisch vermittelte Kenntnis des *Wohltemperierten Klaviers* erhalten. Dabei – so fasst Hans-Joachim Hinrichsen den aktuellen Kenntnisstand zusammen – bildete nicht primär Bach, sondern vielmehr die süddeutsch-österreichische Kontrapunkttradition Johann Georg Albrechtsbergers und Haydns die Grundlage für Beethovens Auseinandersetzung mit der Fuge.⁴⁰ Auch Stephan Zirwes und Martin Skamletz beziehen sich in einem Beitrag auf Forschungsergebnisse von Julia Ronge über Beethovens Unterricht 1794–95 bei Albrechtsberger und machen eine für die Auswertung des Bach-Zitats bei Czerny interessante Beobachtung: Zirwes' und Skamletz' Skizzenforschungen ergeben, dass Beethoven beim Auflösen von Übungen im strengen Satz auch kontrapunkt-

38 Vgl. Zenck 1986, 16 f. Es ist aber anzumerken, dass Zenck sich an dieser Stelle auf Czernys Ausführungen zum Fantasieren über ein einzelnes Thema, über die Variationen und über das Fantasieren im gebundenen und fugierten Stil bezieht. Czerny zitiert die Fuge b-Moll allerdings in einem Potpourri. Zenck liefert später eine Analyse dieses Fugenzitates (vgl. ebd., 125 f.). Matthew Dirst hat Czernys (nicht unumstrittene) Tätigkeit als Herausgeber und seine erwähnenswerte Rolle bei der Popularisierung des *Wohltemperierten Klaviers* unter die Lupe genommen (2012, 157–168).

39 Daher erscheint Zencks Beschreibung völlig zutreffend, wenn er in Bezug auf die Improvisationspraxis von Czerny und Hummel von Formen spricht, die anscheinend im fugierten Stil ausgeführt wurden (1986, 124).

40 Vgl. Hinrichsen 2015, 26.

tische Zusammenstellungen ausprobierte, die den strikten Vorgaben Albrechtsbergers nicht entsprachen, nicht in die Übungsfugen mit einfließen und mit einer freieren Verarbeitung des motivischen Materials einhergingen.⁴¹

Diese Erkenntnisse sollten künftig im Rahmen einer breiteren Diskussion über die Fuge in Potpourris des 19. Jahrhunderts vertieft werden, denn Czerny steht mit seiner *Fantasie als Potpourri* keineswegs alleine. Johann Nepomuk Hummel, dessen Potpourris Czerny warm empfiehlt,⁴² setzte eine selbst komponierte Fuge in sein Potpourri op. 94 für Viola und Orchester ein. Ludwig Spohr, den Hand als Vertreter einer »veredelte[n] Behandlung des Potpourri«⁴³ erwähnt, greift im zweiten Satz seiner Sonate für Violine und Harfe op. 114 (1811), einem Potpourri über Themen aus der *Zauberflöte*, auf Mozarts fugierten Ansatz aus dem Duett der zwei geharnischten Männer zurück. Angesichts der Tatsache, dass Hand wie Czerny das Potpourri als eine (geschmacklose) Bearbeitung mehrerer Opernthesen und Nationalhymnen darstellen,⁴⁴ sprechen viele Indizien für die gezielte Verbreitung einer »gehobenen« Variante der kommerziellen Gattung zumindest im Umfeld von Mozart, Beethoven und deren Anhängerschaft.

»Fingerspiele«

Der älteren Auffassung von freiem Stil kommt der einzige taktfreie Abschnitt der *Fantasie* in Takt 116 entgegen (Bsp. 2). Die Passage tritt ziemlich unerwartet in dem Formteil mit Gluck-Zitaten auf.

Von dem schnellen Fingerspiel findet man zahllose Beispiele im Bach'schen Umfeld,⁴⁵ wenn auch teilweise mit anderen Arten der Akkordfiguration als bei Czerny. Die Technik der Ausfigurierung von Akkorden ist außerdem Gegenstand der beiden in C. Ph. E. Bachs *Versuch* enthaltenen Fantasien in c-Moll und in D-Dur (Wq 117/4),⁴⁶ die Czerny aufgrund seiner gründlichen Beschäftigung mit dem

41 Zirwes/Skamletz 2017, 337.

42 Vgl. Czerny 1829, 64.

43 Hand 1841, 301.

44 Vgl. ebd.

45 Außer J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* BWV 903 findet man zwischen dem zweiten Band von C. Ph. E. Bachs *Versuch* (1762) und seiner Fantasie *Bachs Empfindungen* zahlreiche Beispiele u. a. bei Wilhelm Friedemann Bach, Johann Ernst Bach, Johann Ludwig Krebs oder Johann Carl Friedrich Rellstab, deren Analyse aber den Rahmen dieses Beitrags übersteigt.

46 Vgl. C. Ph. E. Bachs Anmerkung zur *Fantasie c-Moll* (1762, 338).

Lehrwerk wohlbekannt waren.⁴⁷ Dieser Aspekt lässt Schubarts Lob von Bach als »Harmoniker und Tonsetzer«, das auch seinen durch die Eigenständigkeit der mittleren Finger geprägten Notensatz betrifft,⁴⁸ in neuem Licht erscheinen. Mit der *Fantasie Bachs Empfindungen* (1788) legte C. Ph. E. Bach in seinem Todesjahr quasi eine Summa der Passagen mit einem schnellen Wechselspiel zwischen den beiden Händen vor.

Beispiel 2: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Gluck« *Meno Allegro ma con agitazione*, T. 116, Detail (oben); C. Ph. E. Bach, *Fantasie fis-Moll Bachs Empfindungen*, *Allegretto* (I), Detail (unten)

›Versunkenheitsepisode‹ (?)

Im folgenden Teil des Potpourri gibt Czerny eine noch feinere Kostprobe seiner Kenntnisse der alten Meister (Bsp. 3). Auf das erste Thema aus dem dritten Satz von Haydns Streichquartett op. 77/2 folgen eine Kadenz nach e-Moll (T. 143) und eine Fermate auf dem Halbschluss in der neuen Tonart (T. 146). Um die Tonart B-Dur des neuen Themas aus dem ersten Satz von Haydns Sinfonie Nr. 99 zu erreichen, setzt Czerny auf einen Trick, der entweder neutral als Variantenabschluss A⁷-B betrachtet werden kann oder aber in einem weiteren Kontext möglicherwei-

47 Vgl. Czerny 1829, iv.

48 Schubart 1806, 178 f.

se als Einleitung in eine »Versunkenheitsepisode«⁴⁹ gedeutet werden könnte, wie sie für Czernys Mentor Beethoven typisch war. Der Trugschluss könnte in diesem Fall als Einstieg in eine episodische Abschweifung nach B-Dur, die Tonart der VI. Stufe der Varianttonart d-Moll, aufgefasst werden, die einen Halbton tiefer als h-Moll liegt. Der Ausstieg aus dieser »Versunkenheitsepisode« würde dann mit einer unregelmäßigen Folge verschiedener Septakkorde über einem chromatisch aufsteigenden Bass von F⁷ (T. 172) nach c-Moll (T. 178) erfolgen.

Beispiel 3: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Haydn« Andante, T. 142–149

Eine endgültige Auswertung der Stelle wird allerdings durch die Tatsache erschwert, dass Czerny zwischen dem A⁷-Akkord und dem Thema in B-Dur eine zusätzliche Variation des Streichquartett-Themas empfiehlt.⁵⁰ Folglich wäre es theoretisch auch möglich, mittels dieser hier nicht ausgeführten Variation die neue Tonart B-Dur über einen anderen Modulationsweg zu erreichen. In der gedruckten Fassung kommt der Übergang vom (dominantischen) H-Dur zum (tonikalen) B-Dur einer Versunkenheitsepisode sehr nah und zeigt somit auch eine Sinnhaftigkeit des Adagio-Taktes (T. 147), die es vielleicht in einer anderen Ausführung nicht gegeben hätte – und beispielsweise in der *Fantasie* op. 18⁵¹ von Hummel völlig unbekannt war. Bei Hummel bietet das *Molto adagio* (T. 565–567) ein triviales Nachspiel einer bereits abgeschlossenen Modulation nach G-Dur (Bsp. 4).

49 Van der Linde 1977.

50 »Eine Variation auf das vorhergehende Thema im gebundenen oder zierlichen Styl« (Czerny 1829, 86).

51 Czerny stuft diese *Fantasie* nicht als *Potpourri*, sondern als »treffliche« *Fantasie* über mehrere Themen ein. Vgl. ebd., 63.

The musical score for Example 4 is a piano piece by Johann Nepomuk Hummel. It is in C major and 3/4 time. The score is divided into three sections: (Allegro assai) starting at measure 562, molto Adag: starting at measure 564, and Presto starting at measure 568. The first section features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second section is marked *p* and *pp*, with a *fz* dynamic in the bass line. The third section is marked *f* and features a more active melodic line in the right hand.

Beispiel 4: Johann Nepomuk Hummel, Fantasie op. 18, T. 562–568

Semantik und Kombinatorik

Die Definition des Potpourri ist bei Czerny und Hand in satztechnischer Hinsicht sehr ähnlich. Für Czerny ist das Potpourri durch ein »Aneinanderreihen der beliebtesten Motive ohne besondere Durchführung des Einzelnen«⁵² gekennzeichnet. Die Durchführung, so Czerny an einer anderen Stelle, ist »im verkürzten Maasstabe, frey«.⁵³ Eine ähnliche Angabe liefert auch Hand in seiner *Ästhetik*, wenn er schreibt, dass die Themen im Potpourri nicht variiert, sondern fortgeführt und kontrapunktisch ausgearbeitet werden⁵⁴ – sein Verständnis von Variation im engeren Sinne ist weitgehend als Äquivalent zu Czernys Begriff der Durchführung zu verstehen und bezeichnet allgemein eine Verarbeitung des Materials.

Erst der Kompositionslehre von Johann Christian Lobe (1844) ist der Begriff der thematischen Arbeit zu verdanken, dessen Vorläufer Hinrichsen ausgehend von der Ausarbeitung bei Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe resümiert und in Verbindung mit der Bach-Rezeption bringt. Demzufolge wurde Bach am Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich als der Komponist akribisch elaborierter, also »gearbeiteter« Tastenmusik rezipiert und nicht zufälligerweise von Ernst Ludwig Gerber in seinem Bach-Artikel (1812) mit Haydn als damals anerkanntem Meister der Ausarbeitung zusammengebracht.⁵⁵ Das in die Vergangenheit zurückverlagerte Paradigma der – hier noch nicht explizit so genannten – motivisch-thematischen Arbeit lässt laut Hinrichsen den stilistischen Gegensatz

52 Ebd., 4.

53 Ebd., 76.

54 Vgl. Hand 1841, 301.

55 Vgl. Gerber 1812, 220.

zwischen ›strenger‹ und ›freier‹ Schreibart bei Gerber schließlich zweitrangig werden.⁵⁶

Nun beruht die kontrapunktische Ausarbeitung der Themen im Potpourri definitionsgemäß auf einem Abrücken von der Logik der motivisch-thematischen Arbeit und kulminiert in der *Fantasie als Potpourri* nicht mit einer Fuge – die hier direkt dem Vorspiel folgt –, sondern im Allegretto grazioso mit der Kombination des neuen Themas von Cherubini in der rechten Hand mit dem bereits zitierten Thema von Mozart aus *Le nozze di Figaro* als »Contrathema«⁵⁷ in der linken Hand. Das Verfahren beschreibt Czerny mit diesen Worten: »Wenn der Spieler zwey oder mehrere Themas findet, welche, jedoch erst nach vorher gegangener Durchführung jedes Einzelnen, sich zusammen vortragen lassen, (: z. B.: das eine in der rechten, das andere in der linken Hand:) – so ist diess eine sehr interessante Nuance, welche bisweilen recht kunstreich ausfallen kann.«⁵⁸

Beispiel 5: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Cherubini« Allegretto grazioso, T. 256–265

Leider konnte das Thema von Cherubini noch nicht identifiziert werden. Es wäre interessant zu überprüfen, ob eventuell sogar ein Sinnzusammenhang zwischen den Texten beider Opernthemata besteht. Alternativ hätte Czerny auch instrumentale Themen miteinander kombinieren können, aber er will gegen Ende seines Beispiels beweisen, was er schon in der vorangehenden Definition erklärt

56 Vgl. Hinrichsen 2015, 10–12.

57 Czerny 1829, 77.

58 Ebd., 76.

hatte: »Gesangs=Motive, deren Worte allgemein bekannt sind, können durch sinnige Zusammenstellung einen artigen oder bedeutenden Sinn bilden.«⁵⁹

Daher ist es letztlich noch nicht möglich zu verifizieren, ob bei Czerny ein engerer Zusammenhang zwischen Potpourri und Quodlibet besteht, der auf einer semantischen und damit intuitiveren Ebene in der für das Quodlibet gattungstypischen Themenkombination beruht. Nach einer transponierten Wiederaufnahme des Themas aus Haydns Streichquartett op. 77/2 schlägt Czerny für diesen vorletzten Teil der Fantasie eine »[w]eitere Verknüpfung sämtlicher vorhergehender Thema's«⁶⁰ vor. Spätestens an diesem Punkt lässt er dem impliziten Bezug auf die Operntexte vor einer rein satz- und formtechnischen Anwendung der Kombinatorik den Vortritt.

*
**

In Czernys *Fantasie als Potpourri* fließen Motive und satztechnische Gepflogenheiten aus sehr unterschiedlichen Stilbereichen in ein scheinbar chaotisches Gefüge zusammen. Einheitsstiftend wirkt nicht nur die ziemlich homogene Ausarbeitung im brillanten Stil, sondern auch der straffe Fahrplan, der dank Czernys punktueller Randnotizen auch für den relativ ungebildeten Leser transparent wird. An solchen Stellen wird ersichtlich, worin der Unterschied zwischen dem von Czerny erwähnten Ideal des Englischen Gartens⁶¹ und demjenigen von C. Ph. E. Bach Freier Fantasie besteht: Während Bach mit seiner Überraschungsharmonik eine unverwechselbare Architektur errichtet, macht Czerny seinem Leser deutlich, wie er mittels bestimmter Klischees immerhin eine Art Plattenbau-Fantasie (re)produzieren kann. Mit seinem Potpourri für den Bildungsbürger bringt Czerny den Nicht-Spezialisten die Schätze der alten Meister und die Neuigkeiten der zeitgenössischen Komponisten gleichermaßen nahe. Auch heutige Leser*innen und Spieler*innen sollten die Gelegenheit nicht verpassen, über diese sprudelnden Fantasien und fantasieartigen Potpourris neue Einblicke in die größeren Gattungen zu gewinnen.

59 Ebd., 75.

60 Ebd., 91.

61 Vgl. ebd., 3. Der Vergleich der Freien Fantasie mit dem Englischen Garten ist ein zentrales Thema bei Richards (2001).

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin, in: *Faksimile beider Teile in einem Band (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797)*, hg. von Wolfgang Horn, 3. Auflage, Kassel: Bärenreiter 2008, 1–342.
- Betz, Marianne (2001), »Fantasia«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 31. Auslieferung, Stuttgart: Steiner. <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070511f9t34/ft/bsb00070511f9t34?page=9&c=solrSearchHmT>
- Betz, Marianne (2002), »Capriccio / caprice«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 34. Auslieferung, Stuttgart: Steiner. <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070509f541t558/ft/bsb00070509f541t558?page=541&c=solrSearchHmT>
- Bergé, Pieter (2018), »A Step to the Wanderer. Schubert's early Fantasia-Sonata in C minor (D. 48)«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 134–148.
- Carone, Angela (2018), »Formal Elements of Instrumental Improvisation«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 7–18.
- Cramer, Carl Friedrich (1786), »Claversonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondo's fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, Sr. Herzogl. Durchl. Peter Friedrich Ludwig, Herzog zu Holstein und Fürstbischöfen zu Lübeck, unterthänigt gewidmet, und componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Fünfte Sammlung. Leipzig, im Verlag des Autors, 1785«, *Magazin der Musik* 2/2 (5.8.), 869–872.
- Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.
- Czerny, Carl (1963), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien: Universal Edition.
- Dirst, Matthew (2012), *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerber, Ernst Ludwig (1812), »Bach (Johann Sebastian)«, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig: Kühnel, 213–224.
- Hand, Ferdinand Gotthelf (1841), *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena: Hochhausen.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2015), »Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Olms, 9–28.
- Hummel, Johann Nepomuk (1838), *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel...*, Reprint der zweiten Auflage, hg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt: Zimmermann 1989.
- Lütteken, Laurenz (1998), *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen: Niemeyer.

- Mahlert, Ulrich (1993), »Einführung«, in: Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien 1829, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, iii–viii.
- Richards, Annette (2001), *The Free Fantasia and the Musical Pictoresque*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaal, Susanne / Hans Engel (2016), »Capriccio« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://mgg-online.com/mgg/stable/12396>
- [Schilling, Gustav] (1835), »Capriccio«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, hg. von Gustav Schilling, Gottfried Wilhelm Fink und Ferdinand Simon Gassner, Stuttgart: Köhler, 119–120.
- [Schilling, Gustav] (1837), »Potpourri«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, hg. von Gustav Schilling, Gottfried Wilhelm Fink und Ferdinand Simon Gassner, Stuttgart: Köhler, 528–529.
- Schleuning, Peter (1973), *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen: Kümmerle.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen.
- Sprick, Jan Philipp (2018), »Musical Form in the Age of Beethoven«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 19–29.
- Van der Linde, Bernard S. (1977), »Die Versunkenheitsepisode bei Beethoven«, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973–77*, hg. von Hans Schmidt und Martin Staehlin, Bonn: Beethovenhaus, 319–337.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der Klassik*, Stuttgart: Steiner.
- Zirwes, Stephan / Martin Skamletz (2017), »Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert: 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 334–349.

© 2021 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vidic, Roberta (2021), »Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*. Eine Gattungsanalyse«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers*. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 107–126. <https://doi.org/10.31751/p.44>

eingereicht / submitted: 05/08/2018

angenommen / accepted: 16/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021