

Anselm Gerhard

»You do it!« Weitere Belege für das willkürliche
Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik

Dieses Buch will weder zeigen, wie alte Musik aufzuführen ist, noch behaupten, wie sie aufgeführt worden ist. Es will [...] diejenigen warnen, die [...] meinen, die aufgezeichnete Musik spräche ohne weiteres alles von selbst aus.¹

»Vieles spricht [...] dafür, daß die Pianisten des 19. Jahrhunderts die von ihnen gespielte Musik durch einen für uns unvorstellbar häufigen Einsatz des Arpeggios lebendiger und abwechslungsreicher gestaltet haben.«² Im Frühjahr 2004 schien diese relativ zurückhaltende Formulierung angemessen, um den damaligen Forschungsstand zur Frage des willkürlichen Arpeggierens in der Geschichte der Klaviermusik zu umschreiben. Auch wenn seitdem erst eineinhalb Jahre vergangen sind, folgte dem merklichen Erschrecken über in dieser Form unerwartete Forschungsergebnisse eine Entwicklung, die für die Erkundung eines vorher nicht systematisch erforschten Problemfelds charakteristisch sein mag: Immer neue Belege bestätigen die Hypothese, daß es sich beim willkürlichen Arpeggieren um eine jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertlang selbstverständlich gepflegte Praxis handelte.³ Neue Fragen stellen sich dagegen angesichts einer teilweise verwirrend wirkenden Notationspraxis.

Im folgenden sollen einige dieser neu erschlossenen Belege vorgestellt werden; gleichzeitig sei aber auch an einzelnen Beispielen die Frage aufgeworfen, wie auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinende Notationsentscheidungen bei Haydn, Beethoven, Schubert und Wolf möglicherweise erklärt werden können.

Trotz dieser Beschränkung auf ein Repertoire, das man der Einfachheit halber als »klassisch-romantisch« bezeichnen kann, sei aber zunächst wenigstens nochmals unterstrichen, daß das willkürliche Arpeggieren eine mindestens aus dem 17. und 18. Jahrhundert herreichende »longue durée« darstellt, da »beim allmählichen Wechsel vom Cembalo zum modernen Hammerklavier zwischen etwa 1730 und etwa 1810 [...] anscheinend eine

- ¹ Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931 (Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 10), S. [V].
- ² Anselm Gerhard: Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 123–134, hier S. 128.
- ³ Für wertvolle Hinweise und Quellenfunde, die in diesen Beitrag eingegangen sind, bin ich Claudio Bacciagaluppi (Bern) und Clive Brown (Leeds) zu sehr herzlichem Dank verpflichtet.

ältere Praxis beibehalten worden« ist.⁴ Neben dem schönen Zeugnis im Vorwort zu einem Musikaliendruck des französischen Clavecinisten Pierre-Claude Fouquet von 1750 oder 1751⁵ finden sich bereits im italienischen Seicento – bei Adriano Banchieri 1622 und bei Gregorio Strozzi 1687 – sogar Indizien für ein Arpeggieren auf der Orgel; Luigi Ferdinando Tagliavini faßte 1975 zusammen: »E tuttavia non mancano testimonianze, isolate ma significative, dell'impiego dell'arpeggio anche all'organo.«⁶

Einer sehr eindeutigen Äußerung begegnet man auch in einer vor allem instrumentenkundlich ausgerichteten Abhandlung eines 1762 verstorbenen Organisten und Klavierbauers aus Erfurt: »Das Spielen auf solchen beseyteten Instrumenten [Clavicymbel, Clavicytherium, Spinett] ist anders, als auf der Orgel. Man muß sich mehr der Brechungen und dergleichen befleißigen, als daß man die Claves zusammen oder allzulangsam anschlägt; denn die Seyten hören bald auf zu klingen.«⁷

Diese 1768 – also zu einer Zeit, in der die Klavierkomposition im protestantischen Deutschland von Carl Philipp Emanuel Bach dominiert wurde, als Joseph Haydn schon mehrere Klaviersonaten publiziert und Wolfgang Amadé Mozart seine ersten kompositorischen Gehversuche hinter sich hatte –, diese 1768 im Druck erschienene Anweisung bestätigt einmal mehr, daß das Arpeggio als selbstverständliche Praxis den technologischen Besonderheiten des Cembalos geschuldet war, anscheinend unverändert aber auch auf das Clavichord und später auf das Hammerklavier übertragen wurde. Die nachgeschobene Begründung erklärt uns, warum: Eben weil zumindest im 18. Jahrhundert diese Instrumente genausowenig einen länger anhaltenden Klang hervorbringen konnten wie die Cembali.

Irritierende Notationsweisen Gerade vor diesem Hintergrund irritiert eine aus heutiger Sicht inkonsequente Notationsweise. Um ein erstes problematisches Beispiel herauszugreifen: Joseph Haydns späte Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI: 52, die zunächst im Dezember 1798 bei Artaria in Wien und Ende 1799 auch in London bei Longman, Clementi & Co. im Druck erschienen ist. Die Londoner Erstausgabe folgt Haydns Autograph von 1794, das nur für den allerersten Akkord ein Arpeggio notiert, und zwar nach Haydns Gewohnheit mit einem Querstrich zwischen dem zweithöchsten und dem höchsten Ton der linken Hand. Es erscheint einigermaßen absurd, nur die vier Töne der linken Hand

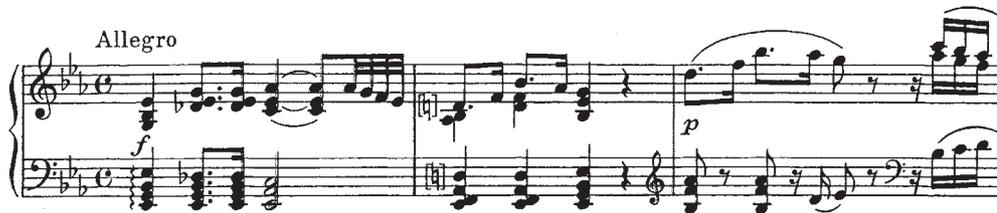
4 Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 127.

5 Vgl. ebd.

6 Luigi Ferdinando Tagliavini: L'arte di »non lasciar vuoto lo strumento«. Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque e Seicento, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), S. 350–378, hier S. 375.

7 Jakob Adlung: *Musica mechanica organoedi*. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist, Bd. 2, Berlin 1768, Nachdruck Kassel 1931, S. 112 (§522).

zu arpeggieren, die drei Töne der rechten Hand dagegen gleichzeitig auf den Schlag zu spielen; genau dies suggeriert aber die ›diplomatische‹ Umschrift in der »kritischen« Edition der neuen Haydn-Gesamtausgabe⁸ und genau dies fordert explizit eine erklärende Fußnote im 1985 erschienenen Faksimile-Reprint der Londoner Erstausgabe.⁹



NOTENBEISPIEL 1 Joseph Haydn: Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI: 52, T. 1–3

Nicht weniger absurd erscheint es, den konsonanten Eröffnungsakkord dieser Sonate (zumindest teilweise) zu arpeggieren, den Septakkord auf der zweiten Zählzeit und vor allem den dissonanten Dominantseptakkord über beibehaltener Tonika am Beginn von T. 2 dagegen ebenso gleichzeitig anzuschlagen wie die fast identischen Wiederholungen des Eröffnungsakkords in den T. 9 und 17. Auch dies suggeriert die Notation der neuen Gesamtausgabe – und zwar obwohl die (allerdings offensichtlich nicht direkt auf das Autograph zurückgehende) Wiener Erstausgabe an diesen und anderen Stellen Arpeggio-Zeichen ergänzt hatte. Bernard Harrison hat diesen Notationsfragen fast drei Seiten kritischer Abwägungen gewidmet, um dann doch auf dem recht dogmatisch wirkenden Postulat zu beharren, »Haydn's notation of arpeggios« sei »in general very precise and should arguably be interpreted quite strictly by the performer«.¹⁰

Dabei lösen sich die vermeintlichen Probleme ganz einfach, wenn man zwanglos davon ausgeht, daß vollgriffige dissonante Akkorde ohnehin arpeggiert wurden (wie es noch Carl Czerny in seiner Klavierschule von 1839 bezeugt¹¹), eine – überdies als ›simile‹-Anweisung zu verstehende – Arpeggio-Vorschrift für den ersten konsonanten Akkord also völlig ausreichend war. Wer Zweifel an dieser Interpretation haben sollte, sei auf den langsamen Satz von Haydns Sonate G-Dur Hob. XVI: 39 (Wien: Artaria 1780) verwiesen, wo ebenfalls nur für den ersten Akkord wiederum mit einem Querbalken in der linken

- 8 Vgl. Joseph Haydn: Klaviersonaten, 3. Folge, hg. von Georg Feder, München/Duisburg 1966 (Joseph Haydn Werke, Reihe XVIII, Bd. 3), S. 84.
- 9 Vgl. *Works for pianoforte solo by continental composers in London: Haydn, Dussek, and contemporaries*, hg. von Nicholas Temperley, New York/London 1985 (The London Pianoforte School, 1766–1860, Bd. 6), S. 15.
- 10 Bernard Harrison: *Haydn's keyboard music: studies in performance practice*, Oxford 1997, S. 362; vgl. auch das Notenbeispiel 9.11, ebd., S. 363.
- 11 Vgl. Gerhard: *Willkürliches Arpeggieren*, S. 124 f.

Hand ausdrücklich das Arpeggieren gefordert wird – immerhin ergänzt hier die neue Haydn-Gesamtausgabe in eckigen Klammern auch ein Arpeggio in der rechten Hand,¹² denn es wäre allzu widersinnig, zwar den geforderten Vorhalt vom Leitton zur hohen Oktave zu spielen, diesen dissonanten Vorhalt aber gleichzeitig mit den Akkordtönen der rechten Hand anzuschlagen.

Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören die langsamen Sätze von John Baptist Cramers Klaviersonate a-Moll opus 6 Nr. 4 (London: Bland 1792) mit einer Arpeggio-Vorschrift für den C-Dur-Eröffnungsakkord und von dessen Klaviersonate a-Moll opus 22 Nr. 3 (London: Clementi & Co. 1801), wo systematisch nur konsonante Dreiklänge mit einem Arpeggio-Zeichen versehen sind.¹³

Verblüffend ist auch die Notation in Schuberts späten Klaviersonaten D 958–960, wo sich nur ganz vereinzelt Arpeggio-Anweisungen finden – so in der Sonate c-Moll D 958 lediglich für zwei den Oktavraum überschreitende Akkorde der rechten Hand im Adagio (T. 94), im Andantino der Sonate A-Dur D 959 nur für die Achtel-Dreiklänge der Coda (T. 196–200), außerdem im Scherzo derselben A-Dur-Sonate für die eröffnenden und ähnliche Viertel-Akkorde (T. 1, 3, 5, 6, 9, 10, 50, 52, 54, 55, 58, 59, 74 und 75). Für diese Beispiele aus der Sonate D 959 drängt sich – gerade angesichts der wenigen Arpeggio-Zeichen in der Sonate B-Dur D 960 (drei Achtel-Akkorde am Ende der Reprise des ersten Satzes, T. 322–324 – aber erstaunlicherweise nicht an der völlig analogen Parallelstelle der Exposition, T. 103–105 – sowie sechs Achtel-Dreiklänge im Scherzo, T. 35–37 und 47–49) – die Erklärung auf, daß Schubert hier die naheliegende Reaktion ausschließen wollte, Akkorde mit kurzen Notenwerten, also Achtel im langsamen Satz und Viertel oder gar Achtel in schnellen Sätzen, als trockene staccato-Klänge zu spielen.

Aber was soll – wie ganz ähnlich auch in Beethovens Notationspraxis – ein Arpeggio-Zeichen für weite Griffe, die eine normale Hand sowieso nicht als einmaligen Zusammenklang realisieren kann? Eine mögliche Erklärung mag sein, daß die Komponisten hier ihren Interpreten nahelegen wollen, die Unspielbarkeit der Dezimgriffe nicht durch ein möglichst schnelles Brechen zu verschleiern, sondern ein langsames Arpeggio auszukosten, ganz ähnlich wie in den – bei anderen Komponisten – bis um 1900 häufig anzutreffenden Fällen von Arpeggio-Anweisungen, wo ein einziges Zeichen ausdrücklich linke und rechte Hand zusammenfaßt, also den Interpreten offensichtlich davon abhalten will, die Brechung der Akkorde in beiden Händen gleichzeitig zu

¹² Vgl. Joseph Haydn: Klaviersonaten, 2. Folge, hg. von Georg Feder, München/Duisburg 1970 (Joseph Haydn Werke, Reihe XVIII, Bd. 3), S. 166.

¹³ Vgl. die Faksimile-Reprints früher Londoner Drucke in: Sonatas for pianoforte solo by John Baptist Cramer, hg. von Nicholas Temperley, New York/London 1984 (The London Pianoforte School, 1766–1860, Bd. 10), S. 7–17 und 53–63, hier S. 12 und 57–59.

beginnen, ihn vielmehr aufzufordern scheint, ein besonders getragenes Arpeggio langsam aufzubauen.

Nur aus dieser Perspektive läßt sich wohl die Eigenheit begreifen, daß Hugo Wolf in zwei seiner Mörike-Lieder (Wien: Wetzler 1889) jeden Akkord mit einem Arpeggio-Zeichen versieht: im Lied *An eine Aeolsharfe* (Nr. 11) beschränkt auf die zehn Takte des eröffnenden Abschnitts, im *Gesang Weyla's* (Nr. 46) aber tatsächlich alle 72 Akkorde der Klavierbegleitung.¹⁴ Ziel war offenbar ein emphatisches, getragenes Arpeggieren, das insofern, aber auch mit dem Verzicht auf den gleichzeitigen Beginn in beiden Händen über die gebräuchliche Praxis hinausging.

Ausnahme oder Regel? Streng genommen handelt es sich bei Wolfs Liedern natürlich nicht um Klaviermusik, sondern um klavierbegleitete Vokalmusik. Präzise der enge Zusammenhang von Gesangspraxis und den Versuchen, das ›Singen‹ der menschlichen Stimme auch auf einem Tasteninstrument nachzuahmen, führen uns jedoch wiederum auf ein besonders aussagekräftiges Zeugnis für das gebrochene Spiel von Klavierakkorden. Sigismund Thalberg, der erfolgreiche Klaviervirtuose, forderte 1853 im Vorwort zu einer Sammlung von Klavierbearbeitungen berühmter Gesangsstücke im Zeichen einer auf das Pianoforte übertragenen »Kunst des Gesangs« fast ausnahmslos das Arpeggieren: »Les accords qui porteront un chant à la note supérieure devront toujours s'arpéger, mais TRÈS SERRÉS, presque PLAQUÉS, et la note du chant plus appuyée que les autres notes de l'accord.«¹⁵

Johann Nepomuk Hummels renommierte Klavierschule von 1828 geht dagegen anscheinend gar nicht weiter auf das Arpeggio ein und wurde deshalb im eingangszitierten Forschungsbeitrag von 2004 auch nicht berücksichtigt. Zwar erklärt der Weimarer Hofkapellmeister die üblichen »Bruchzeichen« in aller Kürze,¹⁶ aber nirgends findet sich im Zusammenhang mit Vortragsanweisungen ein Hinweis auf ein willkürliches Arpeggieren von Akkorden. Man könnte daraus schließen, daß Hummel das Arpeggieren nur bei ausdrücklich notierter Anweisung erwartete. Genauso könnte man aber

- 14 Freundlicher Hinweis von Manuel Bärtsch (Bern). Es ist bemerkenswert, daß in Wolfs Autograph von *An eine Aeolsharfe* auch die beiden Akkorde des T. 11 mit Arpeggio-Zeichen versehen waren, was von den Druckausgaben aber nicht übernommen wurde; vgl. Hugo Wolf: *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*, hg. von Hans Jancik, Wien 1963 (Hugo Wolf. Sämtliche Werke, Bd. 1), S. [213].
- 15 S[igismund] Thalberg: *L'Art du chant appliqué au piano*, opus 70, Heft 1, Paris [1853], S. [II], Hervorhebungen im Original.
- 16 J[ohann] N[epomuk] Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung* [1828], 2. Aufl., Wien 1838, Nachdruck München/Salzburg 1997, S. 54.

auch unterstellen, daß ihm die Frage nicht besonders wichtig schien oder daß er davon ausging, diese gebräuchliche Praxis bedürfe keiner besonderen Erläuterungen. Für die letzte Hypothese spricht, daß Hummel an einer versteckten Stelle eben doch vom Brechen der Akkorde spricht – nämlich anlässlich seiner Ausführungen »Über die zweckmäßige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus«: »Der Wiener [Mechanismus] läßt von den zartesten Händen sich leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton [...] und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu große Anstrengung. Diese Instrumente [...] wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein. Sie erlauben weder ein heftiges Anstoßen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tones muß allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden.«¹⁷

Zweierlei läßt sich bei aufmerksamer Lektüre dieser Argumentation entnehmen: Zum einen bedeutete das Arpeggieren der Akkorde offenbar auch für Hummel – wie für Moscheles, Czerny und so viele andere – eine selbstverständliche Praxis, die auch durch eine Quelle aus dem damals österreichisch regierten Triest bestätigt wird. Dort erschien im Jahre 1850 eine »elementare« Klavierschule, in der unter dem Stichwort »Percossa simultanea ed arpeggiata degli accordi« zu lesen ist: »Si applica la percossa arpeggiata, sempre però relativa all'indicato movimento ed al valore delle note, a) negli accordi lenti e tenuti, i quali formano canto; – b) in un accordo lento e legato, che è seguito da accordi di movimento celere. – Il tempo negli accordi arpeggiati s'incomincia a contare sull'ultima nota (superiore). – «¹⁸

Dieser allgemeinen Tendenz zum Arpeggieren scheint sich allein Felix Mendelssohn Bartholdy widersetzt zu haben – jedenfalls wenn wir den späten Erinnerungen Hans von Bülow's glauben können: »Verhaßt war ihm ferner alles willkürliche Arpeggieren (ohne Brechungen nicht greifbare Accorde à la Schumann schrieb er nicht, oder nur dann, wenn er successiven Anschlag haben wollte).«¹⁹ Zwar muß hier mit Blick auf die am Ende dieses Beitrags vorgestellte Quelle durchaus die kritische Frage gestellt werden, ob Mendelssohn Bartholdy nur gegen ein Übermaß einer Praxis polemisierte, der er

17 Ebd., S. 454, Hervorhebung im Original.

18 Francesco Serafino Tomicich: *Il fanciullo triestino al piano-forte o sia Metodo elementare pel piano-forte compilato sulle opere dei migliori autori*, Trieste 1850, S. 13.

19 Hans von Bülow: Felix Mendelssohn [1880], in: ders.: *Ausgewählte Schriften. 1850–1892*, Leipzig 1896 (Bülow. Briefe und Schriften, Bd. 3), S. 403–406, hier S. 406.

doch selbstverständlich verpflichtet war. Aber es ist unbestritten, daß der Gründer des Leipziger Konservatoriums es sich als Pianist wie als Dirigent zur Aufgabe gemacht hatte, »aller ›Empfindsamkeit‹ der Auffassung« zu entsagen, »trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten«. ²⁰

Wie dem auch sei: An Hummels Nebenbemerkung läßt sich zum anderen ablesen, daß der eigentliche Grund für die von ihm vorausgesetzte Spielweise – wie schon 1768 für Adlung – ein technologischer, in der Bauweise der verfügbaren Klavierinstrumente begründeter ist. Wie wenig der einstige Mozart-Schüler und Widmungsträger von Schuberts Klaviersonaten D 958–960 mit arpeggierten Akkorden knausern wollte, zeigen nämlich in derselben Klavierschule die beiden einzigen Übungsbeispiele mit ausdrücklichen Arpeggio-Anweisungen – neben einem Klavierarrangement der britischen Königshymne *God save the King*, in dem sich in T. 7 und 8 insgesamt vier »Bruchzeichen« finden, ²¹ handelt es sich hierbei nicht etwa um einen langsamen Satz, sondern um eine *Marcia. Allegro maestoso*, in der trotz des schnellen Tempos die Mehrzahl der Akkorde gebrochen werden soll – insgesamt findet sich das »Bruchzeichen« nicht weniger als 38mal in nur 46 Takten. ²² Im Zusammenhang mit vielen anderen zeitgenössischen Zeugnissen drängt sich deshalb der Schluß auf, daß auch Hummel diese Arpeggien nur deswegen eigens notierte, weil es sich eben nicht um einen langsam oder »dolce« zu spielenden Satz handelt, für den das Brechen der Akkorde ohnehin selbstverständlich gewesen wäre.

Der Gipfel einer heute zunächst verstörenden Praxis ist aber zweifellos erreicht, wenn der am – von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründeten – Leipziger Konservatorium ausgebildete amerikanische Komponist Edward MacDowell im Jahre 1898 ein neues Notationszeichen einsetzt, um in einem lyrischen Klavierstück mit dem poetischen Titel *Starlight* die wenigen nicht zu arpeggierenden Akkorde zu kennzeichnen, also ausdrücklich davon ausgeht, daß alle nicht markierten Akkorde zwanglos gebrochen werden: »Chords marked [are not to be rolled.« ²³ (Notenbeispiel 2)

In der Tat will MacDowell gleichzeitig angeschlagene Akkorde nur in seltenen Ausnahmefällen; das »tenderly« zu spielende Stück umfaßt 45 Takte im 4/4-Takt, die Akkorde wechseln meist mit jedem Viertel, allenfalls im Halben-Rhythmus und dennoch findet sich das ungewöhnliche Zeichen gerade nur vor sechs Akkorden. Dagegen notiert MacDowell in der Coda insgesamt dreimal auch das herkömmliche Arpeggio-Zeichen (Notenbeispiel 3).

²⁰ Ebd., S. 405.

²¹ Vgl. Hummel: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung, S. 61.

²² Vgl. ebd., S. 86–87.

²³ Edward MacDowell: *Starlight*, opus 55 Nr. 4, in: ders.: *Sea Pieces*, Leipzig 1898, S. 17–19.

Tenderly. (♩ = 100.)

The score shows the first five measures of 'Tenderly'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 1-3 and a fermata over measure 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics are marked as *mf* in measure 1 and *p* in measure 2.

NOTENBEISPIEL 2 Edward MacDowell: Starlight, op. 55 Nr. 4, T. 1-5

The score shows the first five measures of 'Starlight'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 1-3 and a fermata over measure 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics are marked as *mf* in measure 1, *p* in measure 2, and *pp* in measure 4.

The score shows measures 35-45 of 'Starlight'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 35-37 and a fermata over measure 38. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics are marked as *pp* in measure 35 and *ppp* in measure 38.

NOTENBEISPIEL 3 Edward MacDowell: Starlight, op. 55 Nr. 4, T. 35-45

Was zunächst als Widersinn erscheint, erklärt sich wohl wieder ganz einfach dadurch, daß der Komponist hier keine »très serré, presque plaqué« zu spielenden und gleichzeitig in beiden Händen zu brechenden Akkorde erwartet, sondern ein langes, getragenes Arpeggio, das in einer einzigen Bewegung vom Baßton bis zum Spitzenton der rechten Hand aufgebaut wird.

Über das konkrete Beispiel hinaus klärt uns MacDowell mit seiner exzentrischen Notation aber gleichzeitig über eine noch an der Wende zum 20. Jahrhundert verbreitete Praxis auf, die übrigens auch von zahlreichen Welte-Mignon-Aufnahmen aus jenen Jahren bestätigt wird, worauf an dieser Stelle aber nicht eingegangen werden kann.

Ebenfalls nur gestreift werden kann hier wiederum die Frage nach der anscheinend relativ plötzlich vollzogenen Abkehr vom willkürlichen Arpeggieren nach der Wende

vom 19. zum 20. Jahrhundert.²⁴ Im Detail präsentieren sich die ersten Manifestationen dieser ›antiromantischen‹ Bewegung recht widersprüchlich und bedürfen deshalb noch einer detaillierten Erforschung. Dennoch scheint die Hypothese zulässig, daß – trotz früher Gegenreaktionen schon am Ende des 19. Jahrhunderts – erst die traumatisierende Erfahrung des Ersten Weltkriegs dazu führte, daß dieses selbstverständliche Ausdrucksmittel nach 1920 so schnell und so radikal aus der Musizierpraxis verschwand.²⁵ Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg hatte man nach allem, was wir heute rekonstruieren können, keinen Sinn mehr dafür, daß zum Teil sogar in schnellen Sonatensätzen – wie eben im Eröffnungssatz von Haydns später Es-Dur-Sonate – die Klangidee der (möglicherweise gar einen imaginären Barden begleitenden) Harfe auf das Klavier übertragen worden war. Und genausowenig wollte man es offensichtlich ertragen, daß auch die Musik aus der Zeit um 1800 Erscheinungsformen ausgeprägt hatte, die wir durchaus in Parallele zu dem affektierten Stil setzen sollten, den wir in der gleichzeitig produzierten Literatur – gerade übrigens in den Musikbeschreibungen eines Heinse, eines Wackenroder oder eines Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – als schwärmerisch, wenn nicht gar als schwülstig wahrnehmen.

Ein satirisches Nachspiel Auch wenn das Verschwinden des willkürlichen Arpeggierens aus der Musizierpraxis also einstweilen nur in groben Umrissen angedeutet werden kann, hat das Brechen von Akkorden – wie viele historische Entwicklungen – ein Nachspiel, das aus dem Rückblick wie eine satirische Pointe erscheint. Selbst die Komponisten und Klavierpädagogen, die sich wiederholt, vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts gegen das Arpeggieren aussprachen, strafte ihre eigenen Forderungen Lügen. Was ähnlich Brahms unterstellt werden kann,²⁶ findet sich noch schlagender formuliert in den Erinnerungen des englischen Cellisten William Edward Whitehouse (1859–1935). Der Protégé des berühmten Dirigenten Charles Hallé berichtet dort von einer Probe, die auf die frühen 1890er Jahre zu datieren ist – Hallé starb 1895, der 1868 geborene Pianist Borwick debütierte dagegen erst 1890: »On one occasion we were rehearsing for a ›pop.‹ concert at his [Hallé's] beautiful house in Holland Park. Lady Hallé [Madam Norman Neruda], Leonard Borwick and myself were preparing a Brahms' Trio, Sir Charles kindly turning over for Borwick. After playing the slow movement Sir Charles said, ›Mr Borwick, do you mind if I say something?‹ and of course Borwick said ›Certainly not, Sir Charles.‹ ›Well,‹ he said, ›there is a very prevalent habit among pianists of 'spreading' the notes of

24 Vgl. Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 132–133.

25 Vgl. Anselm Gerhard: »Und bist du nicht willig ...«. Wie der romantischen Musik die Romantik ausgetrieben wird, in: Partituren. Das Magazin für klassische Musik, H. 4 (Mai/Juni 2006), S. 46–48.

26 Vgl. Gerhard: Willkürliches Arpeggieren, S. 123 und 125.

a chord with the idea of giving expression to a passage. It is a habit much to be deplored and should be discouraged. When he had quite finished his little lecture, Lady Hallé said, ›Yes dear, but you do it!«²⁷

27 W[illiam] E[dward] Whitehouse: *Recollections of a violoncellist*, London 1930, S. 27, Hervorhebung im Original.

Inhalt

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

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



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