Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 27 (2003)

Artikel: Willkürliches Arpeggieren - Ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert

Autor: Gerhard, Anselm

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869081

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

WILLKÜRLICHES ARPEGGIEREN – EIN SELBSTVERSTÄNDLICHES AUSDRUCKSMITTEL IN DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN KLAVIERMUSIK UND SEINE TABUISIERUNG IM 20. JAHRHUNDERT

von Anselm Gerhard

Die Karlsruher Erstaufführung von Brahms' d-moll-Klavierkonzert fand nur geteilten Beifall: „Die Grau in Grau malende Dialektik des Gedankens, das kontinuirliche Fortspinnen der musikalischen Arabeske" in der Komposition erinnerte den lokalen Kritiker zu sehr an Schumann. Ganz anders das Spiel des Solisten, der „sich als einen sehr tüchtigen Virtuosen bewährt" hatte; „nur Eines möchten wir an seinem Spiel aussetzen: das unablässige Brechen der Akkorde bei langsameren Tempi",[1] für das es im Notentext keine Grundlage gibt.

Die Mäkelei eines gewissen Heinrich Kroenlein wäre weiter nicht der Rede wert, hieße der Pianist dieser Aufführung nicht – Johannes Brahms! Offensichtlich war es 1865 möglich, etwas anderes zu spielen, als das, was scheinbar so eindeutig in den Noten steht.

Dass es dabei ausgerechnet um das Arpeggieren, also um das „harfenartige" Spiel von Akkorden geht, sollte uns hellhörig machen. Denn auch in Bezug auf ein berühmtes Klavierkonzert von Beethoven gibt es zeitgenössische Zeugnisse, die uns irritieren können. Carl Czerny notierte 1846 in einem Kapitel „Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke" den eröffnenden G-Dur-Akkord des Vierten Klavierkonzerts mit Arpeggio-Zeichen.[2] Wagt ein Pianist heute, dem Vorschlag eines Zeitzeugen zu folgen, der seit 1799 vertrauten Umgang mit Beethoven pflegte und von diesem 1815 als Klavierlehrer für seinen Neffen ausgewählt wurde, kann er mit einem sicher rechnen: dem Unverständnis der Kritik. Am 3. März 2001 war in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen, der Solist Lars Vogt habe Beethovens Viertes Konzert „mit einem kühnen – vom Komponisten nicht intendierten – Arpeggio [...] eröffnet".[3] Woher weiß aber der Kritiker, was Beethovens

[1] [Heinrich Kroenlein], „Konzertbericht", in: *Karlsruher Zeitung* vom 9. November 1865; zur Identifizierung des anonymen Autors vgl. Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich etc. 1995, 106.

[2] Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen in 4 Theilen* (op. 500), Band IV, Wien [1846] (Teil-Reprint unter dem Titel *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hrsg. von Paul-Badura Skoda, Wien 1963), 111.

[3] Jürgen Otten über ein Konzert in Berlin mit Lars Vogt und dem Orchester der Komischen Oper Berlin unter Leitung von Shao-Chia Lü, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3. März 2001, Berliner Seiten: „Auch in den Ecksätzen ist dieser Beethoven, den der Pianist mit einem kühnen – vom Komponisten nicht intendierten – Arpeggio in der Haupttonart fast lapidar, beiläufig eröffnet hat, zumeist von erlesener Qualität."

Intentionen eigentlich gewesen sind? Wer irgendeinen „Urtext" – Beethovens Partiturhandschrift ist in diesem Fall übrigens verschollen – als einzige in Erwägung zu ziehende Quelle betrachtet, braucht keine weiteren Fragen zu stellen und auch diesen Artikel nicht weiter zu lesen. Wer aber um die – selbst heute noch bestehende – Grauzone zwischen Notiertem und Nicht-Notiertem (weil für selbstverständlich Gehaltenem) in der Musik weiß, sollte sich nicht mit einer scheinbar eindeutigen Anweisung (oder Nicht-Anweisung) in Beethovens Partitur zufriedengeben.

Denn in Czernys Klavierschule opus 500 finden sich weitere Ausführungen über das Arpeggio, die – so der Pianist Paul Badura-Skoda – „befremdend" wirken.[4] Da lesen wir im Jahre 1839 „über die willkührliche Anwendung des *Arpeggirens*": „Das *Arpeggiren* wird dagegen angewendet in *allen* langsamen und gehaltenen Accorden, welche einen Gesang bilden." Zwar warnt Czerny vor zu häufigem Arpeggieren und vor allem vor der Unart, dass deshalb die Melodiestimme „aus dem *Tempo* komme". Erstaunlicher noch ist aber sein Hinweis, dass bei aller Zurückhaltung ein dissonanter Akkord vor einem Schlussakkord „auf jeden Fall" zu arpeggieren sei.[5]

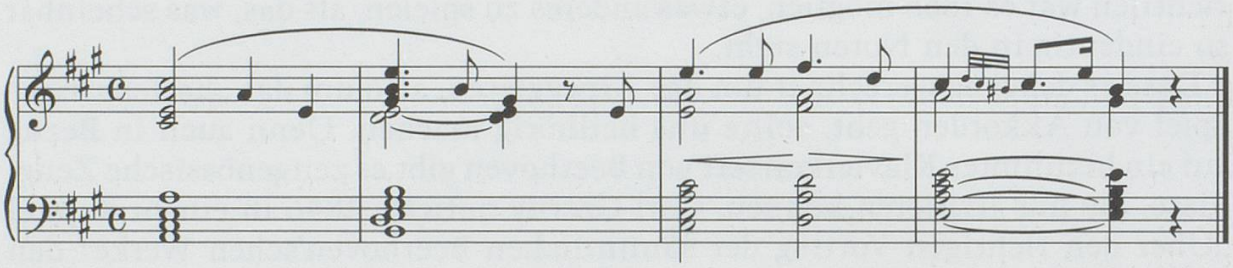

Abb. 1: Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule [...], Dritter Theil*, Wien: Diabelli [1839], 41.

Im Vergleich zur damals üblichen Praxis argumentiert Czerny offensichtlich aus der Defensive, ihm geht es um eine Einschränkung des allgegenwärtigen Arpeggierens. Er eröffnet seine Argumentation mit der Mahnung: „Manche Spieler gewöhnen sich das *Arpeggiren der Accorde* so sehr an, dass sie gar nicht im Stande sind, vollgriffige *Accorde*, oder auch nur Doppelnoten, vollkommen fest und auf einmal anzuschlagen."[6] Dass es sich bei diesem Dauer-Arpeggio keineswegs um eine Minderheitenposition handelte, bestätigt uns eine Stimme aus dem Land der technisch am weitesten entwickelten Klaviere. Samuel Wesley, der bedeutendste englische Orgelkomponist des 19. Jahrhunderts, hält in einem Brief aus dem Jahre 1829 fest, Pianisten schlügen „die Tasten nicht

[4] Paul Badura-Skoda, *Kommentar* [Beiheft zum in Anm. 2 nachgewiesenen Teil-Reprint], 11.

[5] Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen in 4 Theilen* (op. 500), Band III, Wien [1839] (Teil-Reprint unter dem Titel *Von dem Vortrage* (1839), hrsg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991), 41 (Hervorhebung im Original).

[6] Ebd., 40.

gleichzeitig – wie es aber auf der Orgel immer getan werden sollte – an, sondern eine nach der anderen, mit der tiefsten Note im Bass beginnend".[7] Ähnlich liest sich eine Bemerkung bei Adolf Bernhard Marx, dem führenden deutschen Musiktheoretiker der Zeit. 1848 heißt es dort im Zusammenhang mit der Frage des richtigen Arpeggierens in Johann Sebastian Bachs *Chromatischer Fantasie* ganz nonchalant: „Auf unseren klangvollen Instrumenten geben wir Akkorde, die mächtig hervortreten sollen, nicht mit genau gleichzeitigem Anschlag an, sondern in reißend schneller Brechung, unter Festhalten aller Töne [...]; bei den klangarmen Instrumenten der bach'schen Zeit muss diese Spielweise – und vielleicht langsamere Brechung [...] – noch viel nothwendiger gewesen sein."[8] Auch Florence May, die aus London stammende Schülerin Clara Schumanns und Johannes Brahms', bestätigt indirekt diese Praxis. Sie berichtet vom Unterricht bei Brahms im Jahre 1871: „Einen zerlegten Akkord gestattete er nur bei ausdrücklicher Vorschrift des Komponisten. ‚Kein arpeggio', pflegte er unfehlbar zu sagen, wenn ich unbewußt der Gewohnheit oder der Versuchung nachgab, einen Akkord auf diese Weise zu mildern."[9]

Vielleicht hat Czerny ja nur deswegen den ersten Akkord in Beethovens Konzert mit Arpeggio-Zeichen versehen, weil es sich um eine Konsonanz handelt, nicht um einen dissonanten Akkord, für den – als „mächtig hervortretender" oder aber zu „mildernder" (diese Widersprüchlichkeit braucht hier nicht aufgelöst zu werden) – das Arpeggieren ohnehin selbstverständlich gewesen wäre. Aus dieser Perspektive mag es auch von Belang sein, dass die verblüffend seltenen Arpeggio-Anweisungen in Beethovens Klaviersonaten – im Durchschnitt gerade eine einzige je Sonate – fast ausschließlich konsonante Dreiklänge betreffen.

Noch widersprüchlicher ist der Umgang mit Arpeggio-Anweisungen beim bedeutendsten Klavierkomponisten der Beethoven-Zeit außerhalb der deutschsprachigen Länder. Von Muzio Clementi, der die Angewohnheit hatte, den Druck seiner Kompositionen selbst zu überwachen (und offenbar seine Handschriften deshalb nicht der Aufbewahrung für würdig hielt), finden sich zahlreiche

[7] Brief Samuel Wesleys vom 7. März 1829 an einen nicht ermittelten Empfänger, in: *The letters of Samuel Wesley: professional and social correspondence, 1797–1837*, hrsg. von Philip Olleson, Oxford 2001, 439: „In striking any chord, they [these Pianists] do not put down the Keys simultaneously which on the Organ should always be done, but one after another, beginning at the lowest note of the Base: so that (to use a harsh military Metaphor) the Effect on the Ear is not that of a general instantaneous *Explosion* but rather of a *running Fire*" (Hervorhebungen im Original).

[8] A[dolf] B[ernhard] Marx, „Seb. Bach's chromatische Phantasie. Einige Bemerkungen", in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 33–41; hier Sp. 36–37, Anm. * (Nr. 3 vom 19. Januar). Für den Hinweis auf diese und weitere Quellen bin ich Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) zu sehr herzlichem Dank verpflichtet.

[9] Florence May, *The life of Johannes Brahms*, London 1905, Band I, 18: „He particularly disliked chords to be spread unless marked so by the composer for the sake of a special effect. ‚No arpége', he used invariably to say if I unconsciously gave way to the habit, or yielded to the temptation of softening a chord by its means." (Deutsche Übersetzung nach: Florence May, Johannes Brahms. *Die Geschichte seines Lebens*, München 1983, Band I, 17).

Publikationen ohne jede Arpeggio-Anweisung. Bei Neudrucken von bereits anderweitig erschienenen Sonaten ergänzte er aber offenbar regelmäßig Arpeggio-Anweisungen – so im 1784 erschienenen[10] Londoner Erstdruck der drei Sonaten opus 7, in denen sogar Zweiklänge mit Arpeggio-Zeichen versehen sind, während die Wiener Erstausgabe von 1782 kein einziges Arpeggio-Zeichen aufweist. Besonders auffällig ist es, dass Clementi 1784 in der Durchführung des Kopfsatzes seiner Sonate g-moll opus 7 Nr. 3 sogar für eine oktavierte Melodie der rechten Hand fast durchgängig Arpeggio vorschreibt, freilich nur bei deren Wiederholung im pianissimo (T. 110–117). Auch der 1804 in Leipzig in Breitkopf & Härtels *Œuvres complettes* erschienene Neudruck der drei Sonaten opus 9 überliefert – neben anderen Änderungen – zahlreiche zusätzliche Arpeggio-Anweisungen im Vergleich zum Londoner Druck von 1784; auch hier fehlte in der Wiener Erstausgabe von 1783 jegliche Anweisung.

Im Allgemeinen lässt sich wohl sagen, dass Clementi gegen Ende seiner Karriere häufiger und mit mehr Überlegung auf Akkorde hinwies, die arpeggiert werden könnten. Dennoch fällt es schwer, hinter seinen Anweisungen ein Streben nach Vollständigkeit oder gar eine Systematik zu erkennen. So sind in den 1817, 1819 und 1826 erschienenen Bänden der *Gradus ad parnassum* verschiedentlich sogar konsonante Schlussakkorde schneller und sehr schneller Sätze mit einer Arpeggio-Anweisung versehen (Exercises No. 9, 24, 30, 53, 59, 64, 71, 77 und 83); in den Exercises No. 27, 38 und 52 tragen dissonante Vorhaltakkorde vor dem Schlussakkord Arpeggio-Anweisungen, in den völlig gleichgelagerten Schlusskadenzen der Exercises No. 43, 45 (Ende der *Introduzione)*, 54, 57 und 69 fehlt dagegen eine solche Anweisung. In dieses verwirrende Bild passt auch, dass Clementi in seiner erstmals 1801 publizierten Klavierschule nur das übliche Arpeggio-Zeichen erklärte sowie auf Akkord-Auflösungen im Sinn des barocken Präludierens hinwies, das „willkürliche" Arpeggieren einzelner Akkorde aber überhaupt nicht erwähnte.[11]

„Longue durée" eines technologischen Widersinns

Um so mehr stellt sich nun aber die Frage: Wenn so häufig arpeggiert wurde, warum sind Arpeggio-Anweisungen in den Noten aus Beethovens, Schuberts und Brahms' Zeit so selten und so unsystematisch? Denn dass schon Beethoven darum wusste, dass hier die herkömmliche Notation nicht die Präzision hergab, die er sich bisweilen wünschte, zeigen vereinzelte Versuche in seinem Spätwerk, aber auch schon in der Klaviersonate d-moll opus 31 Nr. 2, die Geschwindigkeit des Arpeggios genauer zu fixieren. Und nochmals: Wenn

[10] Zur Datierung vgl. Nicholas Temperley, „Introduction to this volume", in: Muzio Clementi, *Works for pianoforte solo published from 1771 to 1783* (The London pianoforte school, 1), New York/London 1987, LXI–LXIV; hier LXIII.

[11] Vgl. Muzio Clementi, *Introduction to the art of playing on the piano forte: containing the elements of music, preliminary notions on fingering with examples, and fifty fingered lessons, in the major and minor keys mostly in use, by composers of the first rank, ancient and modern: to which are prefixed short preludes by the author*, London [1801] (Reprint: New York 1974), 9.

so häufig arpeggiert wurde, warum wird davon – mit Ausnahme von Czernys opus 500 – in den Klavierschulen der Zeit so selten gesprochen?

Die naheliegendste Antwort auf solche Fragen ist der Verweis auf das historiographische Konzept der „longue durée". Auf dem Cembalo, also auf einem Instrument, das keine dynamische Modifizierung des Einzeltons erlaubt, war – und ist auch wieder heute – das Arpeggieren wie das ganz leicht versetzte Anschlagen von Begleit- und Melodieton eine Selbstverständlichkeit; eine andere Möglichkeit, einzelnen Tönen und Akkorden Nachdruck zu verleihen, gibt es nicht. Über Selbstverständlichkeiten redet aber niemand – außer unverbesserliche Pedanten wie der Pariser Komponist Pierre-Claude Foucquet, der im Vorwort zu seinem 1750 oder 1751 erschienenen *Second livre de pièces de clavecin* festhielt: „In allen Stücken mit einem anmutigen oder zarten Charakter muss man die Bassnote vor derjenigen der Oberstimme anschlagen. Gibt es aber mehrere Noten im Bass, sind sie zu arpeggieren".[12]

Beim allmählichen Wechsel vom Cembalo zum modernen Hammerklavier zwischen etwa 1730 und etwa 1810 ist also anscheinend eine ältere Praxis beibehalten worden. Statt sich den Kopf (und die Finger) darüber zu zerbrechen, wie man verschiedene Akkordtöne verschieden stark anschlagen könnte – wie es im heutigen Klavierunterricht gelehrt wird –, hat man einfach am zeitlich versetzten Anschlag als – übrigens wesentlich flexiblerem und wirkungsvollerem – Mittel der künstlerischen Gestaltung festgehalten. Aus dieser Perspektive verwundert auch die Abstufung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen bei Czerny nicht mehr. Nur Dissonanzen bedürfen der Hervorhebung, die im heutigen Klavierspiel meist durch ein dynamisches sforzato bewerkstelligt wird. (Insofern wäre übrigens auch darüber nachzudenken, ob die bei Schubert so häufigen, aber genauso bei anderen Komponisten anzutreffenden Akzent-Gabeln über Klavierakkorden ebenso wie andere sforzato-Zeichen nicht auch ein Arpeggio implizieren mögen.[13])

Die Übertragung einer instrumentenspezifischen Technik des Cembalo-Spiels auf ein technologisch völlig anders konzipiertes Tasteninstrument scheint widersinnig. Aber bevor wir über einen solchen Widersinn den Kopf schütteln, sollten wir an ähnliche „longues durées" in unserer Alltagswelt denken, die teilweise noch weniger mit den funktionalen Gegebenheiten des jeweiligen Kontextes zu tun haben. So konservieren in Europa noch am Beginn des 21. Jahrhunderts zahlreiche Eisenbahnwaggons (und sogar U-Bahn-Wagen) in abgetrennten Abteilen die geschlossene Anordnung gegenüberliegender Sitze der längst ausgestorbenen Postkutsche. Auf den britischen Inseln begegnet man sogar vereinzelt Waggons, die wie die Postkutsche für jedes Abteil auf

[12] [Pierre-Claude] Foucquet, *Second livre de pieces de clavecin*, Paris [1750/51] (Reprint: Genève 1982), Preface, [II]: „ Dans toutes les Pièces d'éxécution gracieuse ou tendre, on doit toucher la note de basse, avant celle de dessus [...]. S'il se rencontre plusieurs notes dans la basse, il faut les harpeger [...]."

[13] Einen Beitrag zur Frage des Arpeggierens in Schuberts Klaviermusik und Liedwerk bereite ich für *Schubert: Perspektiven* 4 (2005) vor.

beiden Seiten eigene Türen zum Ein- und Aussteigen haben. Auch wird auf elektronischen Armaturenbrettern moderner Automobile die Geschwindigkeit immer noch auf einer kreisförmig gestalteten Skala angezeigt, obwohl eine digitale Anzeige präziser und platzsparender wäre. Nur: Für unsere Gewohnheiten ist sie weniger anschaulich.

Vieles spricht also 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. Auch wenn die Komponisten nur selten ausdrücklich Arpeggieren vorgeschrieben haben, gibt es doch indirekte Hinweise auf Passagen, wo das Brechen der Akkorde wie in Brahms' Konzert oder das nicht gleichzeitige Anschlagen von Begleitung und Melodie angezeigt sein dürfte. In einer Londoner Klavierschule von 1810 lesen wir: „Wenn sich bei einer Passage die Anweisung ‚con Espressione, con Anima, oder Dolce usw.' findet, dann bedeutet dies, dass das appoggiando in besonderer Weise und oft anzuwenden ist, und auch so lang wie möglich."[14] Nun bedeutet das im Gesang für ein ‚portamento di voce', aber in diesem Zusammenhang unübliche Wort „appoggiare" natürlich zunächst „lehnen", „stützen", „Nachdruck verleihen". Genau darum geht es aber dem Sohn eines aus Rom stammenden Musikers. Noch bevor er erklärt, wie ein solches „appoggiando" zu spielen sei, beharrt er auf dieser semantischen Nuance: „Was ich als appaggiando bezeichne, wird normalerweise, wenn auch irrtümlich als ‚slurring' [Verschleifen] bezeichnet, aber [...] wenn es ins Englische übersetzt werden soll, lasst es uns richtig als ‚leaning' [Stützen] bezeichnen."[15] Es geht also darum, einem Akkord Nachdruck zu verleihen: „Das appoggiando gilt für Zweiklänge und Akkorde, und bedeutet ein Stützen, oder die Hinzufügung von Emphase, was dadurch geschieht, dass die Akkorde in einer nachdrücklichen oder schrägen Weise gespielt werden, so dass die Noten nacheinander und nicht zusammen gehört werden, immer mit der tiefsten Note beginnend."[16] 1824 empfiehlt ein anderer Londoner Klavierlehrer ganz ähnlich: „In *langsamen* Sätzen ist es besser die Akkorde zu zerlegen, ob dies nun vorgeschrieben

[14] Philip Anthony Corri, *L'anima di musica, an original treatise upon piano forte playing, in which musical expression & style are reduced to system, the rudiments of music, the art of fingering, the nature of touch, of preluding, are illustrated with suitable examples, together with twenty seven exercices, twenty progressive lessons, and above two hundred progressive preludes, in every key & mode, and in different styles: so calculated, that variety, may be formed, at pleasure: a dictionary is also added, explaining every term, used, in music*, London [1810], 77: „When the words ‚con Espressione, con Anima, or Dolce &c.' are mark'd at a passage, it signifies that the appoggiando must be particularly and often used, and made as long as possible.

[15] Ebd., 74: What I have termed *Appoggiando*, is commonly tho' erroniously called *Slurring*, but [...] if it must be anglicised let it be termed propely, *Leaning*."

[16] Ebd., 74–75: „The *Appoggiando*, applies to double notes and chords, signifying to lean, or give Emphasis, which is done by playing the chords in a leaning or slanting direction, so that the notes are heard successively and not together, beginning always wirh the lowest note."

ist oder nicht."[17] Und Ignaz Moscheles, später höchst einflussreicher Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium, wies in seinen 1827 erschienenen und noch im 20. Jahrhundert wiederholt nachgedruckten Studien opus 70 darauf hin, dass mit staccato-Punkten und einem legato-Bogen versehene Akkorde wie in Schuberts Rückert-Lied „Sei mir gegrüßt" (opus 20 Nr. 1, D 741) nicht im heutigen Sinne portato, sondern mit einem in der Tondauer verkürzten Arpeggio zu spielen sind.[18]

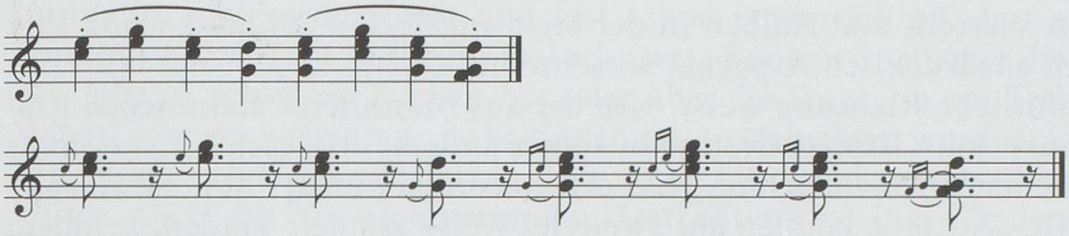

Abb. 2: Ignaz Moscheles, *Studien für das Pianoforte* [...], Leipzig: Kistner [1827], 9 (318).

Wichtig ist dabei der Hinweis, dass ein „Brechen" oder „Zerlegen" der Akkorde zwar als Arpeggio bezeichnet werden kann, aber nicht unbedingt dem entsprechen muss, was wir heute unter Arpeggio verstehen. Vielleicht ging es viel öfter um ein kurzes „Anreißen" der Akkorde. So lesen wir in einer noch 1927 neu aufgelegten Abhandlung über *Die natürliche Klaviertechnik:* „Die arpeggienartige Brechung von Akkorden findet häufig im doppelhändigen Akkordspiel statt, und zwar wird sie besonders dann angewandt, wenn es gilt, einem Akkord eine besondere Verstärkung oder einen besonders energischen, scharf akzentuierten Charakter zu geben. [...] Man muss dabei achthaben, dass man nur den glänzenden Instrumentaleffekt hinstellt und das Mittel der Brechung nur andeutet, oder am besten fast ganz unmerklich gestaltet. Man darf die ‚Arpeggie' weder heraushören noch ihre Form als besondere Absicht empfinden."[19]

[17] W[illiam] Sheppard, *A new piano forte preceptor, containing instructions for the attaining a proficiency on that elegant and fashionable instrument, together with the rudiments of music which are explained by way of question and answer, in a very plain and copious manner, the whole illustrated by a great variety of examples and exemplified in 38 lessons, properly fingered, composed and arranged,* London 1824, 55: „In *slow* movements it is better to spread the Chords whether they are marked or not." (Hervorhebung im Original)

[18] Ignaz Moscheles, *Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in verschiedenen Dur- und Molltonarten, mit beigefügtem Fingersatz und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag desselben,* Heft I, Leipzig: Kistner [1827] (Platten-Nummer 318), unpaginiertes Vorwort, § 9 (parallele Ausgaben erschienen im selben Jahr bei Schlesinger in Paris und bei Chappell in London).

[19] Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik,* Band I *(Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis für Künstler und Berufsspieler, Lehrer und Lehrerinnen, Konservatorien und Institute, Seminare und Schulen)* [1905], hier zitiert: Leipzig: Kahnt [3]1912, 246–247. Vgl. auch die bemerkenswerte Überlegung ebd., 250, *„vorgeschriebene* Arpeggien, also wirklich zu arpeggierende Akkorde [...] *ohne* Brechung in fester, gedrungener Form zu geben", weil sie sich sonst „für die beabsichtigte Wirkung häufig als zu schwach erweisen". (Alle Hervorhebungen im Original).

Und – um nochmals auf Moscheles' Studien von 1825 zurückzukommen – vielleicht wurden ja Arpeggien nur dann als solche ausdrücklich notiert, wenn nicht ein kurzes Anreißen, sondern ein langsames Brechen der Akkorde verlangt war. Beethovens seltene Anweisungen würden sich einer solchen Hypothese fügen. Auf jeden Fall kann nur diese Überlegung erklären, warum Moscheles in der eigens dem Brechen der Akkorde gewidmeten Etüde e-moll opus 70 Nr. 2 nach dem ersten Takt auf Arpeggio-Zeichen für die immer gleich zu spielenden Achtel-Akkorde verzichtet, für die majestätischen „sostenuto"-Akkorde in Vierteln und Halben in der breit angelegten Schlusskadenz aber von Neuem ausdrücklich Arpeggio vorschreibt.

In eine ähnliche Richtung weist, was der aus Mannheim stammende Klavierkomponist John Baptist Cramer in seiner äußerst erfolgreichen, erstmals 1812 erschienenen Klavierschule „von den Accorden und der Art, sie zu spielen" mitteilt: „Accorde können auf zweierlei Weise gespielt werden. 1. Indem man alle Noten geschwind und zugleich anschlägt, wie meist am Ende eines Stücks, oder eines Gedankens. 2. Arpeggirend, d.h. indem man die Noten des Accords nach einander ertönen lässt, und sie, so lange der Takt verlangt, aushält." Nach einer kurzen Erläuterung der üblichen Zeichen folgt die Nachbemerkung: „Die Noten des Accords werden schneller oder langsamer gespielt, je nachdem der Charakter des Stücks es fordert."[20]

Dennoch zeigen gerade Moscheles' und Cramers Hinweise, wie wenig Eindeutiges wir letztlich über solche Fragen in Erfahrung bringen können: Was bedeutet beim Arpeggieren und beim „Anreißen" kurz und lang, „schneller oder langsamer"? Niemand ist im 19. Jahrhundert auf den Gedanken gekommen, uns zu dieser Frage Aufzeichnungen zu hinterlassen, die sich auch nur entfernt um die chronometrische Genauigkeit bemühen, die in unserer Alltagswelt selbstverständlich geworden ist. Selbst die eifrigsten Anhänger des Metronoms hätten sich eine Welt nicht vorstellen können, in denen die Arme der Bevölkerung noch in der Freizeit von Sekundenzeigern umklammert werden und in der Hundertstelsekunden über den Erfolg bei Wettkämpfen und damit über die Entlöhnung einer ganzen Berufsgruppe entscheiden.

[20] Johann Baptist Cramer, *Anweisung das Pianoforte zu spielen oder deutlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Musik; die vorzüglichsten Regeln des Fingersatzes in vielen und gewählten Beispielen, wie auch 41 Lektionen und Vorspiele in den vorzüglichsten Dur- und Molltönen*, Leipzig: Peters [1813], Platten-Nr. 1087, 41. In deutscher Übersetzung erschienen zahlreiche Nachdrucke auch bei anderen Verlagen; die in *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von François Lesure (Répertoire international des sources mucicales, B VI), München etc. 1971, 242, vorgeschlagene und von zahlreichen Nachschlagewerken übernommene Datierung der Ausgabe von Simrock in Bonn auf „c. 1798" ist aber offensichtlich falsch. Vgl. auch das englische Original: John Baptist Cramer, *Instructions for the piano forte in which the first rudiments of music are clearly explained: and the principal rules of fingering illustrated, with numerous and appropriate examples: to which are added lessons, in the principal major and minor keys with a prelude to each key composed and fingered by the author*, London 1812, 42. „Chords can be played in two different ways, first in an abrupt manner striking all the Notes at once, which is done chiefly at the end of a piece or a sentence, 2dly in Arpeggio sounding successively the Notes of which the chord is composed. [...] The Notes of a Chord are played with more or less velocity, as the character of the piece requires."

Und warum interessiert sich heute (fast) niemand für das Arpeggio?

Wenn aber schriftliche Dokumente und noch mehr die vereinzelten Zeugnisse aus der Frühzeit der Tonkonserve (dazu noch später) bei aller Widersprüchlichkeit im Detail dennoch so unmissverständlich auf eine heute „befremdend" wirkende Praxis hinweisen, warum interessieren sich dann so wenige Hammerklavieristen und Pianistinnen für Fragen, wie sie von Czernys Klavierschule, die überdies seit zwölf Jahren im Nachdruck vorliegt, aufgeworfen werden? Immerhin gibt es doch seit nun fast schon einem Jahrhundert einen regen Forschungszweig, in dem zum Teil erbitterte Kontroversen über die Besetzung von Johann Sebastian Bachs Chor oder über die Frage, ob ein Triller mit der Haupt- oder der Nebennote zu beginnen sei, ausgefochten wurden. Und immerhin finden sich Hinweise darauf, dass im 19. Jahrhundert weit öfter arpeggiert wurde, als es die Notation vermuten lässt, bereits in einer Clementi-Ausgabe von 1987;[21] seit fünf Jahren sind überdies einige der hier zitierten Quellen in übersichtlicher Handbuchform verfügbar.[22] Grundsätzliches Desinteresse am alten Klang kann wohl kaum unterstellt werden, wenn wir beobachten, dass der überwältigende Erfolg einer sogenannt „historischen", wenn nicht gar „authentischen" Aufführungspraxis längst dazu geführt hat, dass Tonaufnahmen auf sogenannten Originalinstrumenten solche auf dem Instrumentarium des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt haben.

Die Antwort auf die Frage nach dem Desinteresse am Arpeggieren ist freilich so einfach wie deprimierend. Es liegt einfach daran, dass das, was uns als „historische" Aufführungspraxis verkauft wird, im wünschbaren Fall zwar eine nach bestem Wissen und Gewissen historisch informierte, in jedem Fall aber nichts anderes ist als unsere ureigene moderne Aufführungspraxis an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Die Etikettierungen „authentisch", „original" oder „historisch" sind – der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin hat es mit Nachdruck gezeigt[23] – eine Chimäre; die Marketing-Abteilungen der Tonträgerindustrie verwenden – oft gegen die Überzeugungen ihrer Interpreten – Taschenspielertricks, die Unhaltbares versprechen. Denn wie es bei Beethoven, Schubert oder Brahms eigentlich geklungen hat, werden wir niemals ermitteln können. Einem der wenigen Zeugnisse über Beethovens Klavierspiel können wir zwar entnehmen, dass dessen Spiel irgendwie ungewöhnlich war. Wie Beethoven nun aber wirklich gespielt hat, hat längst die „Furie des Verschwindens" ins weiße Rauschen vergangener Klänge befördert: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig [...]. Beim

[21] Nicholas Temperley, „General introduction', in: Clementi, *Works for pianoforte solo published from 1771 to 1783* (wie Anm. 10), VII–XXXV; hier XXXIII: „The arpeggiation of chords [...] was evidently on the increase in the nineteenth century, or at any rate was performed much more often than the written signs would suggest."

[22] Vgl. Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice 1750–1900*, Oxford 1999, 610–613.

[23] Vgl. zusammenfassend Richard Taruskin, *Text and act: essays on music and performance*, New York/Oxford 1995.

Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu."[24]

Die Frage gebrochener Akkorde in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts ist nun ein besonders anschauliches Beispiel für die Zeitgebundenheit jeder und gerade auch unserer sogenannt „historischen" Interpretation. Denn präzise lässt sich rekonstruieren, wann und warum das Arpeggio aus der Mode kam. Dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Forderung häuft, dieses Ausdrucksmittel maßvoller einzusetzen – neben den zitierten Belegen aus der Feder Czernys und aus dem Munde von Brahms wäre hier auch eine britische Stimme aus dem Jahre 1855 zu nennen[25] –, muss nicht bedeuten, dass der Trend sich umgekehrt hatte,[26] sondern könnte ebenso als indirekter Hinweis auf eine anhaltende Gewohnheit gelesen werden. In jedem Fall kann es kaum einen Zweifel daran geben, dass zumindest einige Pianisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts des Guten zuviel taten. In einer Welte-Mignon-Aufnahme des Schumann- und Liszt-Freundes Carl Reinecke aus dem Jahre 1905 kann man hören, wie dieser zu seiner Zeit berühmte Pianist im langsamen Satz von Mozarts D-Dur-Klavierkonzert KV 537 wirklich jeden Akkord arpeggiert.[27] Natürlich ließe sich hier einwenden, dass Welte-Mignon-Rollen bei der Herstellung von Tontechnikern manipuliert worden sein könnten. So vermutet der erste systematische Erforscher dieser Methode der Reproduktion von Musik, „dass auch der Firma Welte die Praxis des ‚künstlichen Arpeggios' geläufig war, bei dem ein dynamisch hervorzuhebender Ton auf dem Notenband durch geringfügiges Vorziehen der Perforation aus seinem Kontext gelöst und mit einem eigenen Nuancierungsbefehl versehen wurde".[28] Aber abgesehen davon, dass es im Spiel Reineckes gerade nicht um die Hervorhebung einzelner Töne, sondern um das systematische Arpeggieren ganzer Akkorde geht, zeigt diese Feststellung, wie selbstverständlich am Beginn des 20. Jahrhunderts das Verfahren war, gleichzeitig notierte Klänge zu „zerlegen". So polemisierte auch Karl Grunsky, ein Bruckner-begeisterter Musikjournalist, noch 1911 dagegen, „wie der unbeholfene Spieler aus Mangel anderer Wege zum Zweck des Ausdrucks gern arpeggiert", und schalt deshalb

[24] F[ranz] G[erhard] Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, 106–107.

[25] Vgl. Caroline Reinagle, *A few words on piano playing*, London [1855], 16–17: „No chord or octave should be spread, unless it require an accent; yet, not every accented chord should be spread."

[26] So Temperley, *General introduction* (wie Anm. 21), XXXIII.

[27] Vgl. die vom Verein für musikalische Archiv-Forschung e.V. in Kehl im Jahre 1992 publizierte CD *The closest approach to 19th century piano interpretation* (ARC-106).

[28] Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984, 132; vgl. auch ebd., 180 und Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 5), Laaber 1996, 220 und 231, Anm. 219.

auch Hans von Bülows Klavierarrangement von Wagners *Tristan und Isolde* für dessen „Hang zum Sentimentalen", der „an vielen Arpeggio-Stellen" hervortrete – gebrochene Akkorde waren für diese Kritiker nichts anderes mehr als „Belege für Empfindelei",[29] während eine andere Stimme im selben Jahr 1911 darauf beharrte, „das Arpeggio" sei „der feinste, dem Klavier ureigene Gradmesser der musikalischen Gefühlswerte".[30]

Im Gefolge dieser schroffen Gegenreaktion setzte sich dann in den 1920er Jahren im Umkreis von Igor Stravinsky, aber auch unter den ersten Pionieren der „historischen" Aufführungspraxis endgültig ein neuer Stil durch, der mit historischer Wahrheit wenig, mit dem damals aktuellen Konzept der „Neuen Sachlichkeit" aber sehr viel zu tun hatte. Noch 1949 ließ sich Stravinsky dafür rühmen, dass „seine Rhythmen so klar, so exakt seien, dass dort kein Platz für Effekthascherei" bleibe.[31] Dem Vorkämpfer des Neoklassizismus sei „ein ganz besonderer Dank geschuldet", weil er ein für allemal mit „Crescendo-Haferbrei, Pedal-Sauce und Rubato-Konfitüre" aufgeräumt habe.[32] Offenbar stehen wir immer noch unter dem Einfluss dieser „Neuen Sachlichkeit" und des antiromantischen Generationenkonflikts aus den 1920er Jahren. Oder was bedeutet es, dass in den meisten neuesten Aufnahmen von Barockmusik ein immergleiches Allegro energico fast nie Muße und den Atem dafür lässt, dass Musiker einzelne Stellen „con espressione" spielen können? Offenbar ertragen wir im Zeitalter der allgegenwärtigen technischen Reproduzierbarkeit des musikalischen Kunstwerks nur sehr wenige subjektive und überraschende Freiheiten des Interpreten, wie sie gerade das Arpeggio bedeutet.

Um nicht missverstanden zu werden: Diese Überlegungen sind mitnichten ein Plädoyer gegen den Versuch, mehr zu erfahren darüber, wie ältere Epochen ihre Musik musiziert haben mögen. Und sie sind genausowenig ein Plädoyer für eine Freiheit, die aus Ignoranz gespeist erscheint: Niemand wird es für eine angemessene Interpretation halten können, wenn in den Rondos von Mozarts Klavierkonzerten an Stelle der selbstverständlichen „Eingänge" vor dem Refrain unausgezierte Töne ausgehalten werden oder wenn in Schubert-Liedern auf offensichtliche, aber nicht notierte Appoggiaturen verzichtet wird. Doch sind diese Überlegungen einerseits ein entschiedenes Plädoyer gegen falsche Etiketten, die längst zu einer Diktatur des aufführungspraktisch Korrekten geführt haben. Und andererseits eine sehr entschiedene Aufforderung, sich nicht in die eigene Tasche zu lügen: Auch wenn wir einmal alles Wissen

[29] Karl Grunsky, *Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners Tristan*, Leipzig 1911, 85–86.

[30] Ludwig Riemann, *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung für Unterricht und Haus dargeboten*, Leipzig 1911, 89.

[31] George Balanchine, „The dance element in Stravinsky's music", in: *Stravinsky in the theatre*, hrsg. von Minna Lederman, New York 1949 (Reprint: New York 1975), 75–84; hier 75: „And since his rhythms are so clear, so exact [...], there is no place for effects".

[32] Vittorio Rieti, „The composer's debt", ebd., 134; hier 134: „Special thanks are due him for not asking us to swallow crescendo porridge, pedal sauce and rubato marmalade."

aus historischen Dokumenten über die Aufführungspraxis des 18. und 19. Jahrhunderts gesammelt haben sollten, werden wir immer noch sehr, sehr wenig darüber wissen, wie diese Musik damals eigentlich geklungen hat. Der heutige Interpret hat gewiss die Pflicht, sich historisch nach bestem Wissen zu informieren. Aber die Entscheidung für eine eigene Interpretation kann ihm keine „Aufführungspraxis" abnehmen.

Die langsamen Sätze von Beethovens „Appassionata" oder seinem Dritten Klavierkonzert, in denen fast jeder Akkord arpeggiert wird? Probieren wir es doch einfach einmal aus und entdecken den Nuancenreichtum, den das schnellere, langsamere und sehr langsame Brechen von Akkorden den Interpreten eröffnet. Und schauen wir, wie ein wohlwollendes Publikum darauf reagiert. Eine Interpretation aus Beethovens Zeit wird unser Klavierspiel ohnehin nie werden können. Sondern eine aus dem frühen 21. Jahrhundert, das vielleicht endlich dazu bereit ist, auf der Grundlage historischen Wissens eigentlich selbstverständliche, aber in Vergessenheit geratene Freiheiten der Interpretation wiederzuentdecken.