

zweitenmal ist der 2te Theil dagegen mit aller Kraft und allem zulässigen Muthwillen vorzutragen«⁵ (CD 1, track 1). Nota bene: Czerny geht davon aus, daß auch im da capo alle Wiederholungen gespielt werden.

Zur Artikulation Was die Artikulation betrifft, unterscheidet Czerny ebenso wie bei der Dynamik fünf Hauptgattungen, nämlich: *legatissimo*, *legato*, *halb-staccato* oder *getragenes Spiel*, *staccato* und *marcatissimo*.⁶ Wiederum betont er, daß zwischen diesen Hauptgattungen »unzählige Schattierungen« liegen, und wiederum werden diesen Hauptgattungen Charaktere zugeordnet.

Das *legato* soll die Wirkung der Menschenstimme oder eines Blasinstrumentes nachahmen. Durch das getragene Spiel erhalten die Töne »eine besondere Bedeutung, eine Wichtigkeit, welche besonders im langsameren Tempo, keine andere Vortrags-Art ersetzen kann.« Das *legatissimo* wird vor allem bei Akkordbrechungen als Klangbereicherung benutzt (gemeint ist dabei das sogenannte Finger-Pedal). Das *staccato* bringt »frisches Leben« in die Musik; das *marcatissimo* gleicht schließlich einem Aufblitzen der einzelnen Töne und hat zur Wirkung »glänzende Bravour«.

All dies wird in kleinen »Probestücken« nochmals dargestellt, und es wird wieder deutlich, in welchem Maße Czerny die unendliche Verfeinerung aller Ausdrucksmittel fordert. Artikulation wird im Allgemeinen vom heutigen modernen Pianisten zugunsten der Dynamik vernachlässigt. Im 19. Jahrhundert aber war sie quasi als »bagage culturelle«, von der Cembalotradition her kommend, noch eine Selbstverständlichkeit. Diese Entwicklung dokumentiert übrigens Czerny selber, indem er mit Nachdruck schreibt: »Denn in der Musik ist das *legato* die Regel und alle übrigen Vortragsarten nur die Ausnahmen.« Noch ein halbes Jahrhundert früher lesen wir in Türks *Clavierschule* (1789): »Bey den Tönen, welche auf gewöhnliche Art d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man die Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten.«⁷

Zur Agogik Was das Kapitel »Von den Veränderungen des Zeitmasses« anbetrifft, ist es sicherlich das herausragendste und aus diesem Grund wird hier der erste Teil vollständig wiedergeben. Der Leser ist gebeten, diese Passagen mehrmals sorgfältigst zu lesen und daraufhin auf dem Klavier auszuprobieren.⁸

5 Czerny: Von dem Vortrage, S. 62.

6 Czerny: Von dem Vortrage, S. 14–23.

7 Daniel Gottlieb Türk: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, Nachdruck Kassel 1997, S. 356.

8 Czerny: Von dem Vortrage, S. 24–27.

Letzte Bitte
 an meine lieben Grossen.
 ! Reinlichkeit!
 - Die grossen Noten kommen von selbst;
 Die kleinen Noten sind ihr Text und die
 Hauptnote. -
 Mit dem Publikum alles sagen, sondern
 immer den Anderen; in Selbstgesprächen
 nach unten oder nach oben blickend, nie
 gerade aus. -
 Letzter Wunsch:
 Bleibt mir gut, Ihr Lieben!
 Bayreuth, 13 August 1876. Richard Wagner

ABBILDUNG 2 Richard Wagners »Letzte Bitte«
 an die Darsteller der Ring-Uraufführung 1876 in Bayreuth

Wird das Legato-Prinzip, die ununterbrochene »melodische Linie«, nicht von vornherein ausgeschlossen, wenn jede »kleine Note« die Last einer deutlich zu sprechenden Textsilbe tragen muß? Wie ist es dann aber zu erklären, daß Julius Hey – enger Mitarbeiter bei der Ring-Uraufführung 1876 und somit durchaus als »authentische[r] Vermittler der von Wagner geschaffenen Vortragsgesetze« anzusehen²² – sich in seiner Gesangsschule explizit gegen die »übertrieben scharfe Betonung jeder einzelnen Silbe« wendet, weil so

22 Adolf Göttmann: Julius Hey. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens, in: Die Musik 1 (1901/02), S. 1297–1301, hier S. 1299.

The image shows a page of handwritten musical notation for organ. At the top left, the title "Kyrie Organo." is written in a cursive hand. To its right, the tempo marking "Andte con moto" is written. Further right, there is a signature "Stücke von Franz Schubert". The notation itself is arranged in seven systems, each with two staves. The first system includes a dynamic marking "pp" (pianissimo) and a tempo marking "Andte". The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The handwriting is fluid and characteristic of the early 19th century.

Franz Schubert: Messe in As, Orgelstimme, S. 1

uns an die Akzente in den zuvor gezeigten Beispielen) als langen, wagrechten Decrescendo-Winkel wiedergaben, hat Schubert das offenbar nie korrigiert. Der Komponist selbst hat solche Winkel ja oft wagrecht und lang geschrieben, entweder, weil er für eine andere Gestalt in seinen eng rastrierten Partituren keinen Platz gefunden hat, oder weil ein Akzent von besonders langer Dauer sein sollte. Sehen wir uns folgendes Beispiel an:

3. Die gegenständigen Vehikel der Entromantisierung sind Bearbeitung und Mythos.
4. Die musikalischen Schriften trennen sich von der musikalischen Praxis.
5. Das Mittel zum interpretatorischen Nachschöpfung soll heute deshalb weniger die Befolgung überkommener Rezepte sein, sondern der technische Nachvollzug nachromantischer Prozesse.
6. Schöpferisch sind nicht nur die Propheten, sondern auch die Theologen. Die Auslegung, die Verformung wird gleichzeitig zu einer Kunstform, Manie, Mittel der Erkenntnis und Pose.

Drei Anmerkungen:

1. Mein Blick auf die Epoche ist ein pianistischer. Der latente Größenwahn des Pianisten, alle Vorgänge der Welt sich in achtundachtzig Tasten aufgeteilt vorzustellen, ist mir bewußt, scheint mir aber dem besprochenen Zeitalter angemessen. Für einen Sänger oder einen Geiger muß sich die Sache anders darstellen.
2. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ertrinkt im Papier. Diese ganze essayistische Produktion ist unübersichtlich, widersprüchlich und manchmal auch sehr seltsam. Man hat als Leser das Gefühl einer auseinanderbrechenden Epoche. Das, was ich hier treibe, ist bewußt eine Interpretation; ein wissenschaftlicher Anspruch liegt mir fern. Ich habe mir hingegen Mühe gegeben, nicht sofort widerlegt zu werden. Sollte ich eine kontroverse Diskussion auslösen, so habe ich mein Ziel erreicht.
3. Ich muß ein bißchen weiter und theoretischer ausholen, als ich das beabsichtigt habe. Auch werde ich zum Beginn einige wohlbekannte Dinge erzählen, die ich aber nicht auslassen kann, weil die Evolution Teil meiner Argumentation ist. Ich werde mich dann aber bemühen, die Sache jeweils auf ein konkretes Beispiel zuzuspitzen.

Der erste Teil meines Beitrags behandelt die Texttreue der Romantiker. Als Katalysator dient mir das Verhältnis zur Bearbeitung und zur Interpretation Beethovens. Der zweite Teil soll das Eindringen des Mythos in die Interpretation zeigen, am Beispiel der Nachfolge Chopins. Und schließlich habe ich 2007 den Anfang des Kapitels »Mythos« überarbeitet, um eine Überlegung aus Rüdiger Safranskis Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* für eigene Zwecke zu mißbrauchen.

Über die Texttreue Die erste Generation Heinrich Heine berichtet uns 1832, »daß die berühmtesten Komponisten jetzt in Paris leben«. Über ein Konzert Ferdinand Hillers schreibt er: »Am letzten Sonntag im Saale des königlichen Conservatoires konnte man die ganze Haute Musique von Europa versammelt sehen.«¹

1 Zit. nach Mieczyslaw Tomaszewski: *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999, S. 237.

In der heutigen Aufführungstradition ist es üblich, daß man grundsätzlich alles mit Pedal spielt. Es wäre aber doch zu überlegen, ob gewisse Stellen in der Musik Chopins auch ohne Pedalgebrauch ihre expressive Kraft entfalten können:

Lento

BEISPIEL 13 Chopin: Etüde op. 25/11, Takt 1–4

Wir finden bei Chopin vielerlei Arten der Pedalisierung:

- Das traditionelle Synkopen-Pedal, welches das Legato-Spiel unterstreicht. Das Pedal wird dabei nach dem Anschlagen des Tons gewechselt.
- Das Pedal wird oft kurz vor der Wechsel der Harmonie betätigt. Diese Art der Pedalisierung eignet sich für äußerst saubere Harmonie-Änderungen.
- Das rhythmische Pedal. Gleichzeitig mit dem Anschlagen der Note auf der Tastatur wird das Pedal gedrückt. Es setzt voraus, daß gerade zuvor keine Harmonie mit dem Pedal gehalten wird.

Zu den revolutionären Arten der Pedalisierung bei Chopin gehört ein Spiel mit Konsonanzen und Dissonanzen auf einem Pedal.

Allegro maestoso

BEISPIEL 14 Chopin: Polonaise-Fantasie As-Dur, op. 61, Takt 1–2



Wenn man, wo die Noten eine 2da steigen oder fallen, das *Cercar della nota* brauchen will, so muß man erst die *Anticipatione della note* darinnen gebrauchen, und denn vorigter Regel gemäß verfahren, alß:



Wenn die Noten eine 3tia steigen oder fallen, so braucht man das *Cercar della Nota*, folgender gestalt.



Wenn aber die Noten ein 4ta, 5ta etc. steigen oder fallen, so nimmt man das *Cercar della nota* entweder ein[en] Ton tiefer oder höher, wiewohl in dergleichen Sprüngen, so steigen, das *Cercar della nota* selten gebraucht wird, darum wir denn auch nur fallende exempel anführen wollen.«³



Zum Portamento kann als Beispiel eine Gesangsschule von dem zur Mozartzeit in England wirkenden Italiener Domenico Corri (1746–1825) herangezogen werden. Für Corri ist das Portamento das *non plus ultra*:

»PORTAMENTO DI VOCE. Master. Portamento di voce is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.

Endeavour to attain this high qualification of the Portamento, and I must again repeat, deliver your words with energy and emphasis, articulate them distinctly, let the countenance be adapted to the subject, and fear not your success«.

3 Christoph Bernhard: Von der Singe-Kunst, oder Maniera, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Aufl., Kassel 2003 (1926), S. 35.

Dasselbe finden wir am Anfang der Ballade f-Moll, op. 52 (CD 2, track 13).

Andante con moto op. 52

Fryderyk Chopin: Ballade f-Moll, 1. Zeile, aus: *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Warszawa 1967–, Bd. 1, 2. Ausgabe, Kraków 1997

Zum Thema Agogik sind noch zwei Aufnahmen eines Stückes zu nennen, wo zwei Chopin-Enkelschüler einander dermaßen bestätigen, daß das Beispiel nicht nur für die Agogik, sondern auch für den Quellenwert überhaupt von Tonaufnahmen einer interpretatorischen Tradition gelten kann. Hören wir zunächst den Anfang der Polonaise A-Dur mit Michałowski (CD 2, track 14). Da der Interpret den Taktanfang agogisch betont – also ausdehnt –, ist er gezwungen, gegen Taktschluß die kürzeren Notenwerte zu beschleunigen. Vergleichen wir damit nun eine Aufnahme von Raoul Koczalski des selben Stückes, finden wir die gleiche Gestaltung in noch extremerer Ausprägung (CD 2, track 15). Beide Pianisten haben bei Mikuli studiert; in diesem Beispiel scheint die Tradition offensichtlich doch über die persönliche Prägung des Vortrags hinaus hörbar zu bleiben.¹³ Ganz ähnlich gestaltet Koczalski den Anfang der Polonaise in As-Dur, op. 53.¹⁴

BACCIAGALUPPI: Der direkte Zusammenhang zwischen Dynamik und Agogik, daß man also im Tempo und in der Lautstärke zugleich zurückgeht oder umgekehrt beide zugleich steigert, ist aber heute meist sogar verpönt?

CHRISTENSEN: Sehr häufig wird im Unterricht versucht, den Studierenden diese Art abzugewöhnen, obwohl es eigentlich ganz natürlich ist, die Spannung nicht nur durch Lautstärke, sondern auch durch rhythmische Intensivierung aufrechtzuerhalten.

BACCIAGALUPPI: Neben diesen teilweise notierbaren oder sprachlich festzuhaltenden Finessen haben doch historische Aufnahmen oft eine unbeschreibliche, besondere emotionale Qualität. Die Darbietung der Koloratur zum Beispiel, die wir in der Koczalski-Aufnahme des Nocturnes bewunderten, gehört eigentlich zum unfassbaren Bereich des *bon goût*.

¹³ Es empfiehlt sich, zum Vergleich in eine moderne Aufnahme hineinzuhören.

¹⁴ Aufnahme 1923, Polydor 62441; Neuauflage 1999, Selene CD-s 9902.47 (1 CD), track 2.

Hammerflügeln mit einer modernen Technik gespielt wird. Dabei entsteht zwangsläufig ein Klang, das nichts mit dem zu tun hat, was man mit der damaligen Technik erreichte. Wir hören jetzt die schönste und aussagekräftigste der Einspielungen, die Koczalski auf Chopins Pleyel-Flügel bei jenem Konzert machte: das Impromptu in cis-Moll op. 66. Die schnellen Läufe, aus denen der erste und der letzte Teil bestehen, werden mit unglaublicher Leichtigkeit und *souplesse* gespielt. Sie sind keineswegs glatte Passagen. Koczalski beherrscht völlig – in dieser Schnelligkeit! – alle besprochenen Elemente der Agogik und Artikulation. Darin liegt für uns noch eine wichtige Information, die wir aus der Aufnahme gewinnen: man könnte meinen, diese Läufe werden schnell zum Ausdruck einer leeren Virtuosität, aber hier erfahren wir ihren eigentlichen Sinn – auch solche Passagen können ausdrucksvoll sein (CD 2, track 19). Zum Abschluß: die gleiche Art, solche ›virtuosens‹ Passagen zu spielen, finden wir in einer Aufnahme (diesmal aus einer Ampico-Klavierrolle) von Moriz Rosenthal (1862–1946). Er hatte sowohl bei Mikuli als auch bei Franz Liszt studiert und galt als einer der größten spätromantischen Pianisten. Gespielt wird die Etüde in gis-Moll op. 25 Nr. 6, die sogenannte Terzenetüde (CD 2, track 20).

Anhang Aus Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811, S. 27–31. Die Rechtschreibung wurde behutsam, aber stillschweigend modernisiert.

A tutte le così esposte necessarie cognizioni, e doveri necessaria è anco ad un direttore primo violino molta intelligenza, e penetrazione nel conoscere, e distinguere le qualità del cantante; mentre secondo l'uso presente, e moderno son soliti molti cantanti di alterare la misura a lor piacere; quindi non è che la continua pratica in tal posto, e ne' riguardevoli teatri, e frequentati dai più celebri cantanti, che possa render facile ad un primo violino il poter ben conoscerli per secondarli conforme il caso lo richiede. Né si creda che possa esser ben fatto l'accompagnare il cantante, come pretendono certi professori, a rigore di tempo, e come si suona un ouverture, ed altre composizioni stromentali; poichè certo è, che riguardar volendo i cantanti di genio, e di anima, come furono i Pachierotti, i Marchesi, i Crescentini, i Davide, i Babbini, i Viganoni, e molti altri tanto stimati, e celebrati, si è veduto molto bene, e si sa, che taluni per ragion del lor merito, e per una certa enfasi, e forza di espressione del sentimento hanno creduto talvolta di potersi prendere quell'arbitrio, che trovarono conveniente all'effetto del pezzo di musica, che dovevano sostenere, e quindi non sarebbe stata, che condannabile stitichezza, e pedanteria del primo violino, qualor avesse voluto coll'esattezza del tempo tenerli imprigionati nella battuta, anzi che secondarli, e lasciar, che comparisca l'effetto del loro canto, e del loro merito; ond'è che in tali incontri distinguere si dee l'accortezza del primo

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.

Claudio Bacciagaluppi

Die Kunst des Präludierens

Einleitung Die Improvisation in der westlichen Kunstmusik führt im allgemeinen immer noch ein Schattendasein, sowohl in der Praxis wie in der musikwissenschaftlichen Überlegung. Die Gewohnheit von Pianisten, bei einem privaten oder öffentlichen Vortrag ein mehr oder weniger improvisiertes Präludium vor einem komponierten Stück zu spielen, gehört zu diesem großen Gebiet. Zwei bekannte historiographische Konzepte dienen mir bei der vorliegenden Untersuchung als methodische Leitvorstellung: die *longue durée* und das lange Jahrhundert. Gerade die Interpretationspraxis als mündlich überliefertes Wissen ist stärker traditionsbehaftet als von der schriftlichen Heroengeschichte der Komposition im allgemeinen angenommen wird. Aus dem 18. Jahrhundert retten sich somit einzelne Phänomene bis hinein ins 20. Jahrhundert.

Formal knüpfen die Präludierformen seit 1800 an frühere Modelle an. Wir werden sehen, wie die Funktion des Präludiums als Tonartbefestigung zugleich dessen breiteste Definition bedingt: das strukturelle Hauptmerkmal der meisten Präludien ist nämlich ihre Beschränkung auf eine einzige, beliebig erweiterte Kadenz. Das Präludieren als improvisatorische Praxis kann als ein Rest von sekundärer Oralität im Kontext der westlichen Kunstmusik gelten. Die besondere Entwicklung, die es im 19. Jahrhundert durchmachte, läßt sich im Wechselspiel mit einer dem Notentext gegenüber relativ freien Klavierpädagogik betrachten. Der langsame Entwicklungsschritt solcher nur am Rande schriftlich fixierten Prozesse der Interpretationspraxis werde ich anhand von Tondokumenten bis ins Jahr 1987 aufzeigen. Auch wenn die Tradition des Präludierens fast ununterbrochen ist, lassen sich heute durchaus Zeichen von einem neu erwachenden Interesse bemerken. Ich möchte schließlich auf die Wirkung dieser Praxis im Konzertsaal hinweisen. Vor allem ist die Improvisation Reaktion des Interpreten auf die Kommunikationssituation mit dem Publikum. Das Präludieren erscheint somit als Mittel zu einer unmittelbaren Interaktion zwischen Publikum und Interpret.

Definitionen und Funktionen Das Präludieren auf dem Pianoforte hat eine sehr lange Vorgeschichte, auf die wir nicht eingehen können. Wir werden kurzerhand annehmen, daß die Tradition der Orgel- und Cembalo-Improvisation zunächst restlos auf den Hammerflügel übertragen wurde. Die Zeitspanne, die uns direkt interessiert, reicht aber von den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts – seit es spezifisch pianistische Techniken und Lehrbücher gibt – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.