

Dirk Börner

**Carl Czerny – oder: Was würde passieren,  
wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?**

Carl Czernys Rolle als Mittlerfigur zwischen dem ausgehenden Barock und der klassisch-romantischen Epoche ist oft und zu Recht betont worden. Er hat bekanntlich in seinem relativ langen Leben (1791–1857) Unterricht bei Beethoven genießen dürfen, welcher ihn nach der Methode von Carl Philipp Emanuel Bach unterrichtete, und wurde später zum Lehrer von Franz Liszt und Carl Leschetizky, von deren Schülern wir wichtige historische Aufnahmen besitzen. Er ist uns also ganz nahe, und doch fällt es uns schwer, ihn wirklich ernst zu nehmen. Zu stark drängt sich uns das Vorurteil vom Vielschreiber trockener Etüden auf, als daß wir uns getrauen, ihn in seiner wirklichen historischen Bedeutung wahrzunehmen.

Der vorliegende Beitrag möchte sich insbesondere auf Carl Czernys 1839 erschienene Pianoforteschule op. 500 konzentrieren, vor allem auf den dritten Band mit dem Titel »Von dem Vortrage«, der eine wahre Fundgrube für die romantische Aufführungspraxis darstellt.<sup>1</sup> Ich muß zugeben, daß ich ob der präzisen Anweisungen, die dort zu finden sind, als Cembalist geradezu blaß vor Neid werde und mich wundern muß, daß die Kollegen Pianisten hier nicht vermehrt zugreifen.

Carl Czerny untersucht in seinem Band »Von dem Vortrage«, neben vielen anderen Aspekten, vor allem die drei wichtigsten Ausdrucksparameter des Pianofortespiels, nämlich Dynamik, Artikulation und Agogik (»Von den Veränderungen des Zeitmasses«).

**Zur Dynamik** Was kann uns der alte Herr über Dynamik schon beibringen? Daß man die Dynamik in fünf Hauptgattungen (ff, f, *mezza voce*, p und pp) einteilen kann? Daß man Tonleitern und Arpeggien in all diesen Stufen üben sollte? Nun, daß Klavierspiel dynamisch differenziert sein sollte, ist uns allen klar. Liest man aber den Absatz mit einer wirklich aufmerksamen Einstellung, dann wird einem klar, welch unendliche Feinheit Czerny hier vorschwebt.

So schreibt er: »Alles eben Gesagte beweist, daß wir, ohne Übertreibung, wenigstens 100 Grade von Stärke und Schwäche annehmen können, mit welchen ein Ton angeschlagen werden kann, so wie der Mahler eine einzelne Farbe so manigfach verdünnen kann, daß sie, von dem dicksten Striche sich nach und nach, in unzähligen Abstufungen, bis

1 Carl Czerny: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, 4 Teile, Teil 3: Von dem Vortrage, Wien [1839], Verlagsnummer 6600, Nachdruck Wiesbaden 1991 der 2. Aufl., Wien [1846].

zum feinsten, kaum merkbaren Anflug (und so umgekehrt,) verliert und verschmilzt. Welche Menge Mittel zum Ausdruck stehen demnach dem Spieler allein durch den Anschlag zu Gebote!«<sup>2</sup>

Versuchen Sie es einmal wirklich, Tonleitern und Dreiklänge in diesen fünf verschiedenen Niveaus zunächst streng getrennt zu üben. Dann gehen Sie vom Pianissimo zum Piano über fünf Oktaven, oder vom Pianissimo zum *mezza voce*. Doch dies bleibt alles rein technisch, wenn diesen dynamischen Hauptgattungen nicht auch bestimmte Charaktere zugeordnet werden. Carl Czerny schlägt folgende Entsprechungen vor: *pp* – Charakter des Geheimnisvollen, Mystischen; *p* – Lieblichkeit, Sanftmut, Stille, Wehmut; *mezza voce* – »könnte mit dem ruhig erzählenden Gesprächston verglichen werden, der, ohne leise zu lispeln, oder überlaut zu deklamieren, mehr durch die vorzutragende Sache, als durch den Vortrag interessieren will.« *f* – »bezeichnet den Ausdruck der selbständigen Bestimmtheit und Kraft, ohne Übertreibung des Leidenschaftlichen, in den Grenzen des Anstandes [...].« *ff* – »Freude, Jubel, Schmerz, Wuth«, darf jedoch nie »in grelles Schlagen, in Misshandeln des Instruments« ausarten.<sup>3</sup>

Ich muß gestehen, daß ich Ihnen an dieser Stelle am liebsten raten möchte: Verlieren Sie keine weiteren kostbaren Sekunden ihrer Zeit mit dem Lesen dieses Artikels über Czerny und die romantische Aufführungspraxis! Legen Sie sich sofort den dritten Band aus op. 500 zu und fangen Sie an zu üben. Verläßt Sie der Mut, hören Sie sich ein paar Aufnahmen von Koczalsky, Rosenthal oder Friedmann an, und Sie werden wieder genug Kraft haben, weiterzuüben.

Im folgenden Abschnitt, in dem Czerny »von dem musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muß,« spricht,<sup>4</sup> wird in der reinsten Tradition des 18. Jahrhunderts die Musik als Sprache, als »Klangrede« (Johann Mattheson) dargestellt. Von dem vielzitierten Bruch in der Musikauffassung zwischen Barock, Klassik und Romantik ist hier jedenfalls nichts zu spüren.

Die meisten Regeln über Akzentuierung sind dank der HIP (*historically informed performing practice*) mittlerweile allgemein bekannt, ich brauche deshalb hier nur einige Details zu erwähnen. Czerny empfiehlt bei einfachen »Gesängen«, die sich mehrmals wiederholen, »durch stets veränderte Accentuirung« das Interesse zu steigern. (Warum hört man so etwas so selten in einem Rondo von Beethoven?) Eine andere höchst effektvolle Anweisung gibt Czerny für die Reprise eines Scherzos nach dem Trio: »Beim *da capo* des Scherzo, muß dessen erster Theil bei der Wiederholung durchaus *pp* mit nachlässiger Laune, und eben so zum erstenmal der 2te Theil gespielt werden. Beim

<sup>2</sup> Czerny: Von dem Vortrage, S. 2.

<sup>3</sup> Czerny: Von dem Vortrage, S. 4–5.

<sup>4</sup> Czerny: Von dem Vortrage, S. 5–11.

zweitemal ist der 2te Theil dagegen mit aller Kraft und allem zulässigen Muthwillen vorzutragen«<sup>5</sup> (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*.<sup>6</sup> 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.«<sup>7</sup>

**Zur Agogik** Was das Kapitel »Von den Veränderungen des Zeitmasses« anbetrifft, ist es sicherlich das herausragende 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.<sup>8</sup>

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.

»3.tes Kapitel.

Von den Veränderungen des Zeitmasses.

§ 1. Wir kommen nun auf das Dritte, und beinahe wichtigste Mittel des Vortrags, nämlich auf die mannigfachen Veränderungen des vorgeschriebenen Tempo's durch das *rallentando* und *accelerando* (Zurückhalten und Beschleunigen).

§ 2. daß die *Zeit* eben so unendlich theilbar ist, wie die Kraft, haben wir schon oben bemerkt. Nun muß zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom Autor vorgeschriebenen und vom Spieler gleich Anfangs festgesetzten Tempo, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren.

§ 3. Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers, und nur durch ein feingebildetes Gefühl, grosse aufmerksame Übung, und durch Anhören guter Künstler auf allen Instrumenten, besonders aber großer Sänger, zu gewinnen.

§ 4. Nicht nur jedes ganze Tonstück, sondern jede einzelne Stelle drückt entweder wirklich irgend eine bestimmte Empfindung aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den Vortrag hineinzulegen.

Solche allgemeine Empfindungen können sein:

Sanfte Überredung, ~ leise Zweifel, oder unschlüssiges Zaudern, ~ zärtliche Klage, ~ ruhige Hingebung, ~ Übergang von einem aufgeregten Zustande in einen ruhigen, ~ überlegende oder nachdenkende Ruhe, ~ Seufzer und Trauer, ~ Zulispeln eines Geheimnisses, ~ Abschiednehmen; ~ und unzählige andere Zustände dieser Art.

Derjenige Spieler, dem die mechanischen Schwierigkeiten des Tonstücks nicht mehr im Wege stehen, wird leicht diejenigen (oft nur aus einigen einzelnen Noten bestehenden) Stellen ausfinden, wo eine solche Empfindung entweder im Willen des *Compositeurs* lag, oder schicklicher Weise ausgedrückt werden kann. Und in solchen Fällen ist ein kleineres Zurückhalten (*calando*, *smorzando*, etc.) meistens wohl angebracht, indem es widersinnig wäre, da ein Drängen und Treiben des Zeitmasses anzuwenden.

§ 5. Andere Stellen können dagegen andeuten:

Plötzliche Munterkeit, ~ eilende oder neugierige Fragen, ~ Ungeduld, ~ Unmuth und ausbrechenden Zorn, ~ kräftigen Entschluss, ~ unwillige Vorwürfe, ~ Übermuth und Laune, ~ furchtsames Entfliehen, ~ plötzliche Überraschung, ~ Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten, usw. In solchen Fällen ist das Drängen und Eilen des Tempo (*accelerando*, *stringendo*, etc.) naturgemäss, und an seinem Platze.

§ 6. Allein wenn der Spieler diese Empfindungen richtig aufzufassen und zu errathen vermag, so liegt die Hauptsache doch darin, daß er deren Anwendung ja nicht übertreibe, und alle diese Vortrags-Mittel nicht bis zum Überfluss vergeude, weil sonst leicht die schönste Stelle verzerrt und unverständlich erscheinen kann.

Nähere Bestimmungen.

§ 7. Es gibt unendlich viele Fälle, wo eine Stelle, oder ein Satz mit mehreren Arten von Ausdruck in Hinsicht des Zeitmasses ausgeführt werden kann, ohne daß eine dieser Arten geradezu unrichtig oder widersinnig sein mag.

So z. B. kann folgender melodiose Satz auf 4 verschiedene, darunter angezeigten Arten vorgetragen werden:

*Andante.*

4 verschiedene Vortragsarten .

1.	<i>in Tempo</i>	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	<i>in Tempo</i>	-	-	<i>un poco</i>	-	<i>ritenuto</i>	-	-	<i>smorzando</i>
3.	<i>in Tempo</i>	-	<i>poco accelera-</i>	-	<i>rando</i>	-	<i>riten-</i>	-	<i>lento</i>
4.	<i>in Tempo</i>	-	<i>molto</i>	-	<i>ri-</i>	<i>star-</i>	<i>dando</i>	-	<i>per-</i>

Nach der 1.ten Art wird diese Stelle streng im Tempo gespielt, und der nöthige Ausdruck nur durch das *crescendo* und *diminuendo*, durch das *Legato* und Halb-*Legato* der Achteln, so wie durch das *Legatissimo* der halben Noten hervorgebracht.

Nach der 2.ten Art wird schon im 2.ten Takte ein kleines Zurückhalten des Tempo angewendet, welches gegen Ende des 3.ten, und durch den ganzen 4.ten Takt in ein allmähliges *Smorzando* zerfließt, jedoch ohne in ein allzulangesames Dehnen auszuarten.

Nach der 3.ten Art müssen die 2 ersten Takte im beschleunigten, etwas eilendem Tempo, und die 2 letzten in eben dem Grade wieder zurückhaltend sein.

Nach der 4.ten Art endlich wird das Ganze sehr zurückhaltend vorgetragen, so daß nach und nach gegen Ende das Tempo beinahe ins *Adagio* übergeht.

Welche dieser 4 Arten mag nun wohl für das vorstehende Beispiel die Beste sein?

Der Charakter jener Stelle ist sanft, zärtlich und sehnsuchtsvoll. Die erste Art im strengen Tempo reicht da nicht hin, wie genau man auch das *cresc.*, etc. beobachten wollte.

Die zweite Art ist in so ferne vorzuziehen, als sie die Stelle besser heraushebt und Gelegenheit gibt, durch den verlängerten Klang jedes Tons im *crescendo* den Gesang und die Harmonie bedeutender zu machen.

Die dritte Art ist für den vorhin angedeuteten Charakter die Beste. Sie gibt den 2 ersten aufsteigenden Takten mehr Leben und Wärme, und das nachfolgende *Rallentando*, welches schon in der Mitte des 3.ten Taktes anzufangen hat, macht dann die 2 letzten Takte um so anziehender.

Die vierte Art wäre allzu schmachtend, und wiewohl sie durch einen sehr zarten und wohlklingenden Anschlag immerhin dem Charakter der Stelle einen gewissen Reitz geben könnte, so wäre das Ganze doch allzu gedehnt. [CD 1, track 2]

Übrigens hüthe man sich, solche *accelerando's*, *ritardando's*, etc., zu übertreiben, und etwa durch allzugrosses Dehnen die Stelle unverständlich zu machen, oder durch zu grosses Eilen zu verzerren; ein sehr kleiner, nach und nach gleichmässig anwachsender Grad reicht hin, so daß das vorgeschriebene Tempo kaum um seinen 5.ten bis 6.ten Theil verändert wird.

Und so wie das *cresc.* und *dimin.* nach und nach, in wohlberechnetem Zu- und Abnehmen der Stärke, hervorgebracht werden muß, so ist es auch mit dem *accel.* und *rallent.* Ein plötzliches Langsamer- oder Geschwinderwerden bei einer einzelnen Note verdirbt in diesem Falle die ganze Wirkung.

Man sieht aus diesem Beispiel, daß eine und dieselbe Stelle mehrere Vortragsarten zulässt: wovon eigentlich keine als widersinnig betrachtet werden kann (denn widersinnig wäre es, z. B. wenn man diese Stelle durchaus stark und gehackt spielen wollte). – Aber das Schicklichkeitsgefühl des Spielers und auch die Berücksichtigung dessen, was einer solchen Stelle vorangeht und nachfolgt, muss entscheiden, welche Art die entschieden ansprechendste ist.

Besonders bei langwährenden *Ritardando's* gehört ein eigenes, wohlgebildetes Gefühl und viele Erfahrung dazu, um zu wissen, wie weit man es ausdehnen kann, ohne den Zuhörer zu langweilen.

Wenn übrigens eine solche Stelle sich an mehreren Orten eines Tonstücks wiederholen sollte, dann steht es dem Spieler nicht nur frei, jedesmal eine andere Vortragsweise anzuwenden, sondern es ist sogar eine Pflicht, um die Einförmigkeit zu vermeiden; und er hat nur zu beachten welche Art in Rücksicht auf das, was vorangeht, oder nachfolgt, eher die passendste ist.

Von der Anwendung des *Ritardando* und *Accelerando*

§ 8. Das *Ritardando* wird in der Regel weit häufiger als das *Accelerando* angewendet, weil es den Charakter eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.

Am schicklichsten wird *ritardirt*:

- a.) In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden.
- b.) In jenen Noten, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesangs führen.
- c.) Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen und nach welchen kurze Noten folgen.
- d.) Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmaß, oder in einen, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz.
- e.) Unmittelbar vor einer Haltung.

f.) Beim *Diminuendo* einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein *piano* und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt.

g.) Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmaß hineinzwängen könnte.

h.) Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markirten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt.

i.) Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätzen, um deren Charakter desto mehr zu heben.

k.) Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie

l.) Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.

N. B. Es versteht sich, daß hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mit verstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des Tempo anzeigen, wie z. B. *rallent.*, *ritenuto*, *smorzando*, *calando*, etc. indem sich diese nur durch den mehr- oder mindern Grad vom *Ritardando* unterscheiden.

Hier einige Beispiele hierüber: [CD I, track 3]

*Andantino espressivo.*

The image shows a musical score for 'Andantino espressivo' in G major, 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system is the piano introduction, marked 'dol.' and numbered 1-5. The second system is the violin entry, marked 'pp' and numbered 6-8, with a 'lucro' marking above measure 8. The third system continues the piano part, marked 'cresc.' and 'f', numbered 9-13, with a 'dim.' marking above measure 11. The fourth system is the violin part, marked 'cresc.' and 'ff-pp', numbered 14-15, with a 'lucro' marking above measure 14.

Anmerkungen zum vorstehenden Beispiel.

i.) Der 1. te Takt ist streng im Tempo zu spielen.



2.) Die letzten 3 Achteln des 2.ten Takts sind ein klein wenig, kaum merkbar, zu *ritardiren*, da der nachfolgende 3te Takt wieder eine Wiederholung des ersten Takts (also des Hauptgedanken) wiewohl auf einer andern Stufe, ist.

3.) Der letzte, etwas *arpeggierte Accord* im 3.ten Takte wird ein klein wenig *ritenuto* ausgedrückt.

4.) Die letzten 3 Achteln des 4.ten Takts werden mit etwas mehr Wärme (folglich *beinahe accelerando*) vorgetragen, welche erst in den 3 letzten Achteln des 5.ten Takts wieder abnimmt.

5.) Im 6.ten Takte ist eine von jenen, aus vielen Noten bestehenden Verzierungen, welche ein *ritardiren* in beiden Händen in soweit nöthig macht, daß die geschwinden Noten nicht übereilt herausgesprudelt werden, sondern sehr zart und *graziös* nach und nach verschwimmen: erst die letzten 9 Noten dieser Verzierung sind mehr merkbar zu *ritardiren*, und auf der vorletzten Note (dem *Gis*) eine kleine Haltung anzubringen. Über die Eintheilung dieser längeren Verzierungen wird später gesprochen werden.

6.) Der 7.te und 8.te Takt bleiben streng im *Tempo*.

7.) Der 9.te Takt mit Kraft und Wärme (folglich *beinahe etwas accelerando*).

8.) Die 2.te Hälfte des 10.ten Takts etwas ruhiger.

9.) Der 11.te Takt etwas *ritardando*, und der letzte *dissonirende Accord* sehr sanft, noch etwas mehr zurückgehalten, weil jeder *dissonirende Accord* (wenn er *piano* ist) auf diese Art mehr Wirkung macht.

10.) Die 3 ersten Achteln des 12.ten Takts im *Tempo*; dagegen die 5 letzten Achteln bedeutend *ritardando*, da sie den Übergang in das *Thema* bilden.

11.) Der 13.te Takt im *Tempo*.

12.) Das erste Viertel des 14.ten Takts schon ziemlich *ritard*: welches sich in der 2.ten Viertel bedeutend vermehrt, und wobei die 8 obern Noten stark und *cresc*: markirt werden müssen. Die Haltung muß ungefähr durch 3 Achteln dauern, und der nachfolgende Lauf mässig schnell, gleich, zart, und *diminuendo* sein, bis endlich die 8 letzten Noten desselben merkbar *ritardando* werden.

13.) Die 1.ste Hälfte des 15.ten Takts im *Tempo*, die 2.te Hälfte *ritard*: wobei der Schluss der Verzierung äusserst zart verschweben muß. Hier ist das *ritardiren* am nöthigsten, da dieser Takt eine sanft vorzutragende Schluss-Cadenz enthält.

14.) Der letzte Takt im ruhigen *Tempo*.

Folgende zwei Bemerkungen sind wohl zu beachten.

I.) Obwohl in diesem *Thema* fast in jedem Takt ein *ritard*: angebracht wird, so muß das Ganze (besonders in der begleitenden linken Hand), so natürlich, folgerecht, ohne alle Verzerrung vorgetragen werden, daß der Zuhörer nie über das eigentliche Zeitmaß in Zweifel gelassen oder gelangweilt wird.



II.) Da jeder Theil 2.mal gespielt wird, so kann beim zweitemale jeder Ausdruck und folglich auch jedes *ritard*: um ein Weniges merkbarer angebracht werden, wodurch das Ganze an Interesse gewinnt.«

Wie das Zeitmaß in einem schnellen Satz (CD 1, track 4) verändert werden muß, zeigt Czerny im folgenden *Allegro brillante e vivo*, welches hier aus Platzgründen nicht wiedergegeben werden kann.

Beim Üben dieser kleinen Rubato-Etüden sei dem Pianisten angeraten, zunächst mit dem Metronom ein Grundtempo festzulegen, anhand dieses Grundtempos die genauen Zeitdauern der Stücke zu notieren, um daraufhin bis zu dem Punkt zu gelangen, wo die Aufführungsdauern im strengen *a tempo* und im *tempo rubato* gleich sind. Gerade in klassischer Musik ist es von großer Wichtigkeit, ein geübtes Zeitgefühl für viertaktige Phrasen zu entwickeln, seien sie nun *a tempo* oder im *tempo rubato* gespielt.

Interessanterweise gibt Czerny auch einen quantitativen Hinweis, wie stark das Tempo modifiziert werden darf. »Das vorgeschriebene Tempo« dürfe nämlich kaum »um seinen 5.ten bis 6.ten Theil« verändert werden: Nehmen wir an, daß wir ein Grundtempo von MM 60 für das »Andantino espressivo« wählen, so könnte die langsamste Stelle bei MM 50 liegen, die schnellste bei MM 70.

Wichtig ist auch der Hinweis Czernys, daß die linke Hand all diesen Temposchwankungen in geringem Maße folgen sollte, ein Hinweis auf das von Mozart praktizierte Rubato wo »die linke Hand nichts von der rechten weiß«. <sup>9</sup> Im Kapitel über die Verzierungen, insbesondere die »längeren Geschmacksverzierungen« wie Czerny die Belcantokoloraturen auch nennt, wird dieses aus dem Barock stammende »geteilte Zeitmaß« genau beschrieben (CD 1, tracks 5, 6, 7). <sup>10</sup> Wiederum sind die kleinen Übungsstücke musikalisch sehr wertvoll und gleichzeitig perfekte Etüden, um die rhythmische Unabhängigkeit der Hände zu entwickeln. Insbesondere sind sie als Vorbereitung für die Verzierungen in den Nocturnes von Chopin und Field ideal. All dies ist hinlänglich bekannt und wird überall zitiert, aber wer nimmt es ernst und tut es wirklich? Kein Pianist würde damit auch nur eine Aufnahmeprüfung in einer Hochschule bestehen, würde er es wagen, auf diese Art Klavier zu spielen. Hören Sie sich aber ein paar Aufnahmen von Liszt- oder Leschetizky-Schülern wie Rosenthal oder Friedmann an, so werden Sie staunen, wie lebendig, spontan und persönlich die Musik durch diese Ausdrucksmitel wird.

<sup>9</sup> Vgl. dazu im vorliegenden Band den Beitrag von Jesper Christensen.

<sup>10</sup> Czerny: Von dem Vortrage, S. 32–37.

**Ein Beispiel: Beethovens op. 14, Nr. 2** Versuchen wir nun, einige der gewonnenen Erkenntnisse konkret anzuwenden. Unser Beispiel sei der erste Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 14, Nr. 2. Dabei bedienen wir uns der Hinweise über Beethovens Klavierspiel, welche in der Beethovenbiographie von Anton Schindler überliefert sind, sowie natürlich des zweiten Kapitels aus dem vierten Band von Czernys Pianoforteschule op. 500: »Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.«<sup>11</sup>

Czerny gibt ein Grundtempo von MM 80 an und charakterisiert den ersten Satz folgendermaßen: »Eines der lieblichsten und gemüthlichsten Tonstücke. Stets mit Delicatesse und zarter Empfindung, obwohl lebhaft vorzutragen. Vorzüglich sind die 16 letzten Takte des ersten Theils sehr *legato*, *cantabile*, und der Bass wie auch die Mittelstimme mit bedeutendem Ausdruck zu spielen. Die kräftigern Passagen des zweiten Theils jedoch mit Feuer und Leben. Schluss wie im 1sten Theile.« Die Anweisungen »sehr *legato* und *cantabile* [...] mit bedeutendem Ausdruck« sind im Lichte des bisher Gesagten sicherlich als Hinweis zu werten, das Tempo ein wenig zu verlangsamen. Ebenso scheinen mir die Begriffe »mit Feuer und Leben« auf eine Beschleunigung hinzuweisen, zumal Czernys Grundtempo erstaunlich langsam ist.

Doch Schindler geht noch weiter. Schon ab Takt 6 schlägt er ein *poco ritardando* mit gleichzeitigem »Abnehmen der Kraft« vor, um das in Takt 9 einsetzende Thema vorzubereiten. Dieses Motiv soll von Takt 9 bis 20 aufgrund des sanften Affekts ein wenig langsamer vorgetragen werden. Man solle die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sehen und reden hören! Ab Takt 20 kommt eine fröhliche Stimmung auf, bei den Sextolen soll immer die dritte Note akzentuiert werden. Von Takt 24 bis 47 darf der mit dem Bleistift taktierende Professor der Klavierjury aufatmen: In Takt 24 wird das erste Zeitmaß wieder ergriffen, und alles muß hier streng *a tempo* vorgetragen werden. Doch ab Takt 47 beim Einsatz des zweiten Themas – Czerny hat uns schon darauf vorbereitet – schlägt Schindler ein *tempo andantino* vor. Ab Takt 56 (chromatischer Baß) wird akceleriert, um in Takt 58 wieder das *tempo primo* wiederzufinden. Wie zu erwarten, muß auch nach Schindler die As-Dur-Triolenstelle der Durchführung ab Takt 81 »ziemlich stürmisch« vorgetragen werden. Takt 79 und 80 müssen retardiert werden, um die Wirkung des forte-Sturms ab Takt 82 zu erhöhen. Ab Takt 103 muß die jeweilige erste Note des Taktes »launig nuanciert«, das heißt markiert und länger gehalten werden, wobei – *nota bene* – die linke Hand »schön nachgibt« und

11 Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 229–231; Carl Czerny: *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Klavierkompositionen, oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit (Pianofortes-Schule op. 500, Supplement oder 4. Teil)*, Wien [1842], Verlagsnummer 8212, S. 47, Nachdruck des 2. und 3. Kapitels unter dem Titel *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1963.

»sich anschmiegt.« Das mußte erwähnt werden und war keine Selbstverständlichkeit. Die Passage von Takt 107 bis 113 muß »brillant« genommen werden, was sicherlich auch bedeutet: ein wenig schneller. Takt 114 findet ein decrescendo mit gleichzeitigem ritardando statt, welches das tempo andante für den Takt 115 vorbereitet. Takt 119 wird akcelerierte, so daß wir in Takt 120 unser teures a tempo wiederfinden.

So lautet Schindlers abschließender Kommentar: »So vielerlei Bewegungen in diesem Satze erfolgten, so waren sie doch alle schön vorbereitet, und die Farben ineinander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er wohl in anderen Werken öfters eintreten ließ, damit den Schwung der Deklamation erhöhend.«

Man spürt deutlich, wie bei dieser Art des Spielens die Änderung der musikalischen Bewegung immer durch eine Änderung des Affektes, der Gemütsbewegung initiiert wird. Die große Schwierigkeit liegt darin, dies geschickt zu dosieren und vor allem in der Lage zu sein, jederzeit das eigentliche Zeitmaß wiederzufinden. Dadurch entsteht Struktur und der Hörer fühlt sich nicht verloren, die Deklamation ist deutlich und faßbar (CD 1, track 8).

Wenn hier auf die Aufnahme einiger dieser Beispiele auf einem historischen Rosenberger-Flügel verwiesen wird, so geschieht das nicht ohne einiges Zögern. Schließlich soll dies keine historisch »richtige« Vorzeigversion werden. Das Bedürfnis nach Normierung ist heute erschreckend stark. Manche Studenten kommen in den Aufführungspraxis-Unterricht mit dieser Haltung: »Wir haben verstanden, daß wir vieles falsch machen, also zeigt uns, wie man es historisch richtig macht.« In diesem Fall verkommt die ganze HIP zum Fiasko. Zweck dieser Aufnahmen soll aber sein, die Diskussion auf die praktische Anwendung zu verlagern, andere anzuregen, es anders und besser zu machen.

Am Ende dieses kurzen »Überfluges« von Carl Czernys op. 500 Nr. 3 hoffe ich, die Lektüre wird der Motivation dienen, sein Lehrbuch lesend und spielend selber zu studieren und es im Unterricht anzuwenden. Gäbe es doch ein dermaßen präzises Lehrbuch über die Interpretation sämtlicher Bach'scher Clavierwerke aus dem Schülerkreis von Bach! Doch was würde passieren, sollten darin alle unsere lieb gewonnenen Interpretationsgewohnheiten in Frage gestellt werden? Ich wage lieber keine Prognose.

## Inhalt

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





Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation ([www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login)) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.