

## ZAGADNIENIA WYKONAWCZE MUZYKI KLAWESYNOWEJ W II POŁOWIE XVIII WIEKU, CZ. 2. ARPEGGIO

Artykuł dotyczący realizacji arpeggia jest kontynuacją cyklu poświęconego zagadnieniom wykonawczym muzyki klawesynowej w II połowie XVIII wieku, rozpoczętego w „Notesie Muzycznym” nr 2(10)2019. Autor opiera się na osiemnastowiecznych założeniach mówiących o konieczności stosowania manier wykonawczych. W roku 1789 Daniel Gottlob Türk pisał, że „biorąc pod uwagę zwłaszcza współczesny gust, stosowanie manier stało się palącą potrzebą”<sup>1</sup>. Jedną z takich manier wykonawczych jest arpeggio – efekt związany najściślej z idiomem klawesynu. W swych wielu odcieniach, w sposób mniej lub bardziej intensywny, dosłowny lub prawie niezauważalny, znajduje on zastosowanie w większości literatury klawesynowej, w szczególności zaś w realizacji basso continuo. Granie na klawesynie bez stosowania różnorodnych arpeggiów sprawia, że wykonanie jest martwe, a brzmienie ubogie. Umiejętne stosowanie tej manieri decyduje o ekspresji wykonania. Mimo jej znaczenia i powszechności (a może właśnie ze względu na jej oczywistość), została ona stosunkowo skromnie lub tylko schematycznie opisana w źródłach XVIII-wiecznych. Można przyjąć, iż jej dokładny i pełny opis zakładałby konieczność podejścia do tematu w sposób bardzo zróżnicowany i kompleksowy. Poniższy tekst nie wyczerpuje więc całego tematu, ale daje wgląd przede wszystkim w praktykę wykonawczą końca XVIII wieku, głównie w oparciu o podręcznik Daniela Gottloba Türka *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* i przykłady kompozycji Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Na przełomie XVI i XVII wieku we Francji muzyka lutniowa stała się wzorcem dla powstających kompozycji klawesynowych. Wykształcił się styl polegający na stosowaniu akordów łamanych na różne sposoby. Styl ten posiada dwie nazwy: *style luthé*, określenie wskazujące na pochodzenie lutniowe tej manieri ((w szerszym rozumieniu podobnej do arpeggia), oraz: *style brisé*, określenie wskazujące na elementarną cechę tego stylu: łamanie akordów. Charakterystyczny jest sposób wykonania łamanych akordów: pojedyncze dźwięki należące do akordów należy przetrzymywać niezależnie od notacji, aż do momentu zmiany harmonii. Dokładna realizacja zależy również od rodzaju faktury i tessitury danego fragmentu. W rejestrze basowym manierę tę należy stosować oszczędniej, aby uzyskać przejrzystość w wyższych głosach. W dyszkancie natomiast przetrzymywanie dźwięków jest bardziej pożądane. Sposób zastosowania arpeggia zależy również od akustyki wnętrza i właściwości brzmieniowych danego instrumentu.

<sup>1</sup> „Besonders sind bey dem gegenwärtigen Geschmacke die Manieren ein sehr nötiges Bedürfniss geworden”. D. G. Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789, s. 236. Autorem tłumaczeń cytatów zawartych w niniejszym artykule jest Marek Pilch.

Pojęcia *style luthé* i *style brisé* odnoszą się wprawdzie głównie do interpretacji literatury francuskiej XVII i XVIII wieku, zwłaszcza form typu: *allemande, tombeau, prélude non mesuré*, ale przeniknęły one również do muzyki niemieckiej (J. J. Froberger, D. Buxtehude, J. A. Reincken i in.). Ten styl był z jednej strony manierą wykonawczą, a z drugiej dotyczył sposobu komponowania polegającego na rozbijaniu faktury ściśle polifonicznej. Początkowo ornamentacji (dyminucji) poddawany był głos najwyższy, następnie wszystkie głosy, tak iż kompozycja coraz bardziej oddalała się od oryginału. Poprzez usamodzielnienie się rytmu i harmonii, funkcja wokalnego pierwowzoru stała się tylko pretekstem do powstawania coraz bardziej niezależnego stylu instrumentalnego, opartego o pracę motywiczną z własnym idiomem. Pojedyncze głosy poddawane zostały dyminucjom, tworząc głosy „pozorne”, które w każdej chwili mogły się pojawić lub zaniknąć. Dzięki takiemu sposobowi komponowania powstawał stały rytmiczny przebieg oraz faktura, oparta po części na elementach kontrapunktu, po części na łamanych akordach nie mających cech motywiczych. Powstała więc współzależność pomiędzy bogatym spektrum brzmieniowym łamanych akordów a pozorną fakturą polifoniczną<sup>2</sup>.

Arpeggio, jako maniera wykonawcza (podobnie jak *inegalité*), nie zawsze było zapisywane w nutach. Zasadniczą kwestią wykonawczą są zatem pytania: które akordy czy współbrzmienia należy łączyć, w jaki sposób (kolejność, kierunek, szybkość), w którym miejscu metrycznym zacząć, a w którym skończyć, jak synchronizować współbrzmienia łamane z materiałem motywicznym czy melodycznym pozostałych głosów?

W XVII i XVIII wieku sposób realizacji arpeggiów, podobnie jak ozdobników i innych oznaczeń, zamieszczany był schematycznie w tabelach. Oprócz takiej uproszczonej notacji, przykłady realizacji arpeggiów dostarczają preludia niemenzurowane (L. Couperin, J.-H. d'Anglebert i inni). Zawierają one rozpisane, bardziej złożone modele tej manieri (często z wykorzystaniem dźwięków przejściowych lub appoggiatur). Preludia te zapisane są białą notacją, bez podania rytmicznej realizacji. Tradycja komponowania tego rodzaju arpeggiów kontynuowana była w twórczości późniejszych kompozytorów. W toccatach J. J. Frobergera czy preludiach F. Couperina odnajdziemy arpeggia zanotowane zwykłą notacją, co stanowi wskazówkę sposobu realizacji preludiów niemenzurowanych.

Czy tę sztukę arpeggia charakterystyczną dla stylu *brisé* stosowano również w interpretacji muzyki klawesynowej końca XVIII wieku, pozostaje kwestią otwartą. Zamieszczone opisy w podręczniku Johanna Gottloba Türka<sup>3</sup> świadczą raczej o jej ciągłości przez cały XVIII wiek.

We współczesnym wykonawstwie fortepianowym maniera arpeggia została mocno zredukowana. Najpowszechniej znany jest sposób wykonywania arpeggia opisany przez Johanna Nepomuka Hummla<sup>4</sup>. Polega on na szybkim wykonaniu nut z dołu do góry, przy czym metryczne umiejscowienie dźwięków arpeggia przypada przed miarą (przed nutą, do której prowadzi). W XVIII wieku Türk jest jedynym autorem, który daje wyraźną instrukcję słowną dotyczącą

<sup>2</sup> J. Trinkewitz, *Historisches Cembalospiel*, Stuttgart 2009, s. 375.

<sup>3</sup> D. G. Türk, dz. cyt., s. 294-297.

<sup>4</sup> J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Wien 1827, s. 54.

miejsca rozpoczęcia arpeggia. Uważa on, że arpeggio powinno rozpocząć się w miejscu nuty głównej. Problemowi temu poświęcił wiele uwagi Frederick Neumann<sup>5</sup>, który – polemizując z poglądami Türka – przekonuje, iż jedynym słusznym sposobem wykonania arpeggia w partiach klawiszowych kompozycji Mozarta (notowanego zwykle jako „małe nutki”) jest jego rozpoczęcie przed miarą i wykonanie jako dźwięki nieakcentowane, względnie rodzaj klawiszowego *portamento*. Jedynie arpeggio dla lewej ręki może się czasami zaczynać na miarę, jednak nie w przypadkach, gdy ostatnia nuta miałaby wpływ na rytm<sup>6</sup>. Zdaniem Neumanna arpeggio opisywane przez „ortodoksyjnego” Türka jest przestarzałe i nie dotyczy już Mozarta<sup>7</sup>.

Mimo iż trudno nie zgodzić się z argumentami Neumanna, zwłaszcza analizując podane przez niego przykłady, to jednak można założyć, że nie brał on pod uwagę możliwości wykonania utworów Mozarta na klawesynie. W tym przypadku punktem ciężkości byłaby nie tyle kwestia umiejscowienia składników arpeggia, ile kwestia jakości ich wykonania i długości poszczególnych dźwięków. Siegbert Rampe – muzyk i muzykolog związany z wykonawstwem historycznym – uważa, że sposoby wykonania arpeggia opisane przez Türka (rozpoczęcie na miarę i przetrzymywanie dźwięków) znajdują również zastosowanie w muzyce klawiszowej Mozarta<sup>8</sup>. Potwierdzeniem jego poglądów są dodatkowo nagrania kompozycji klawiszowych Mozarta, dokonane na różnych instrumentach klawiszowych XVIII wieku, w tym wiele na klawesynach<sup>9</sup>. Również Clive Brown podaje opisane w XIX wieku przykłady realizacji arpeggia na miarę<sup>10</sup>, co świadczyć może o bardzo zróżnicowanym podejściu do tej manieri i pozwala skłaniać się w kierunku tezy Rampego, zgodnie z którą opisanie tej sztuki wymagałoby co najmniej tak kompleksowego zróżnicowania, jak w przypadku tryli<sup>11</sup>.

W podręczniku Türka podane są sposoby notacji i wykonania arpeggia. Łamane akordy oznaczane są w sposób pokazany w przykładzie 1 a, b, c i d. To ostatnie oznaczenie (d) stosowane jest jednak również w odniesieniu do powtarzanych akordów. Małe nutki w przykładzie e) mają takie samo znaczenie (tzn. są oznaczeniem arpeggia). Türk zaznacza jednak, że w przypadku tych małych nutek palce należy szybko podnieść z klawiszy, a przetrzymany jest tylko dźwięk główny (c<sup>2</sup>)<sup>12</sup>.



#### Przykład 1. Przykłady oznaczania arpeggia. D. G. Türk – *Clavierschule...*, s. 294

<sup>5</sup> F. Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Rozdział 11, Princeton University Press, 1989, s. 166.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 168, przykład 11.6 a.

<sup>8</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter 1995, s. 216–218.

<sup>9</sup> W. A. Mozart. *Complete Clavier Works*. Vol 1–9. Siegbert Rampe [klawesyny, klawikordy, pianoforte]. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm.

<sup>10</sup> C. Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, New York 1999, s. 612.

<sup>11</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 217.

<sup>12</sup> D. G. Türk, *Clavierschule...*, s. 294.

W kompozycjach klawiszowych W. A. Mozarta najczęściej występuje jednak notacja *arpeggia* jako przednutki – jak w przykładzie e). Na ile dźwięki te na klawesynie powinny być jednak przetrzymane lub nie? Clive Brown pokazuje, że mogło nie być różnicy między *arpeggiem* zanotowanym za pomocą akordu z pionową falistą linią a notacją dźwięku z małymi przednutkami<sup>13</sup>. Jako przykład służy sposób notacji *arpeggia* w pierwotnej wersji *Sonaty D-dur* KV 306 (przykład 2a) w porównaniu z wersją publikowaną – 2b):

a) **Allegro con spirito**

b) **Allegro con spirito \*)**

Przykład 2. Różne sposoby notacji arpeggia w ramach tego samego utworu. W. A. Mozart: *Sonata D-dur* KV 306, t. 1-3

Zdaniem Rampego notacja taka pozwalała ominąć Mozartowi XVIII-wieczną konwencję zakładającą rozpoczęcie arpeggia w miejscu nuty głównej, dopuszczając jednak – inaczej niż Türk – przetrzymanie składników arpeggia. Przednutki te mogą pojawić się na krótko przed daną miarą, przy czym jednak dźwięki niearpeggiowane powinny być wykonane dokładnie w metrum<sup>14</sup>. Ostateczny sposób wykonania musi zostać uzależniony również od rodzaju instrumentu, na którym gramy.

<sup>13</sup> C. Brown, dz. cyt., s. 609.

<sup>14</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 217.

Poniżej przedstawione zostały kolejne wskazówki Türka, dotyczące możliwości wykonania arpeggia.

Akordy mogą być łamane nie tylko od dołu, ale również od góry. Łamane od dołu oznaczone są w przykładzie 3a), zaś rzadziej występujące – od góry, w przykładzie 3b):

The image shows musical notation for Example 3. It is divided into two parts, a) and b). Part a) shows a chord in the upper staff and three ways to play it in the lower staff: 1) with a horizontal line above the notes, 2) with a horizontal line below the notes, and 3) with a horizontal line through the notes. Part b) shows a similar chord and three ways to play it, with the first one (1) showing a different arpeggio direction.

Przykład 3. Oznaczenia i sposób wykonania akordów łamanych od dołu lub od góry. D. G. Türk – *Clavierschule...*, s. 294

Sposoby wykonania zapisane są w dolnej linijce. Sposób oznaczania arpeggia za pomocą poprzecznej kreski (w górnej linijce akord trzeci i szósty) nie jest zbyt dobry, ponieważ oznaczenie takie dotyczy również powtarzania akordów. Przykład 3a/1) pokazuje dokładne znaczenie nut, przykład 3a/2) uproszczony zapis, jednak wykonanie powinno być takie samo jak w 3a/1. Türk zaznacza że szybkość arpeggia zależy od tempa utworu. Zasadniczo powinno się arpeggiować dość szybko – przykład 3a/3). W bardzo szybkich utworach dźwięki powinny być zagrane prawie jednocześnie.

W przypadku następstwa wielu łamanych akordów kompozytorzy zaznaczają albo słowo *Arpeggio* – przykład 4a) i wykonanie pozostawiają swobodnie wykonawcy, albo sami wyznaczają w pierwszym akordzie stopień szybkości i następnie notują słówko *Siege*<sup>15</sup>, oznaczające, że dalej należy postępować podobnie.

The image shows musical notation for Example 4. It consists of three parts: a) shows a chord with the word 'Arpeggio' written above it; b) shows a sequence of chords with the word 'Siege' written above the first one; c) shows a sequence of chords with the word 'Siege' written above the first one.

Przykład 4. Oznaczenia akordów łamanych wielokrotnie. D. G. Türk – *Clavierschule...*, s. 295

<sup>15</sup> Oryginalna pisownia Türka.

W przypadku długich nut akordy można łączyć wielokrotnie w górę i w dół, jak w przykładzie 4c); Dotyczy to sytuacji, gdy kompozytor pozostawił wykonawcy swobodę wykonania. Również lewa ręka musi brać udział w arpeggio. Dokładniej sposoby i rodzaje takich arpeggiów na klawesynie opisuje C. Ph. E. Bach w rozdziale dotyczącym swobodnych fantazji<sup>16</sup>. W odniesieniu do klawesynu i organów pisze on tak:

Nie należy łączyć akordów cały czas używając jednej barwy. Czasami można użyć obu rąk, aby przejść z niskiego rejestru do górnego; można to również zrobić tylko pełną lewą ręką, podczas gdy prawa pozostaje w swoim miejscu. Ten rodzaj wykonania dobry jest zwłaszcza na klawesynie, z czego powstaje przyjemna wymiennosc sztucznego forte i piano<sup>17</sup>.

W kompozycjach Mozarta również spotkamy takie „łańcuchy” arpeggiów, jednak nie są one zapisywane w postaci ciągu akordów (tak jak u Haendla, J. S. Bacha oraz C. P. E. Bacha), lecz rozpisywane zwięzłymi nutami.

Przykład 5. Rozpisane arpeggia. W. A. Mozart *Preludium C-dur* KV 394, t. 46<sup>III</sup>

Ciekawe – ze względu na możliwości wykonawcze – są arpeggia zapisane w *Fantazji c-moll* (KV 396). W pierwszym arpeggio nie mamy do czynienia z ozdobieniem dźwięku g', ale z integralną częścią rozległej linii melodycznej, której znaczenie tematyczne zostało potwierdzone sześciokrotnym powtórzeniem w t. 7–9, 11–13. Jednak nawet mimo nadanego kształtu i rytmu, miejsca te należy wykonać *ad libitum*, a poszczególne dźwięki arpeggia mogą zostać przetrzymywane, tak jak zostało to pokazane wcześniej (przykład 3).

<sup>16</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Facsimile-Reprint, Bärenreiter 1994, s. 325-341.

<sup>17</sup> Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. C. Ph. E. Bach, *Versuch...*, s. 336.



Przykład 6. Rozpisane arpeggio w *Fantazji c-moll (KV 396) W. A. Mozarta, t. 1*

Jak zostało już wspomniane na początku, przetrzymywanie dźwięków rozkładanych akordów w miejscach, w których przetrzymywanie takie nie zostało zapisane, należało do konwencji wykonawczych XVIII wieku. W przypadku arpeggiowania akordów, przetrzymywaniu dźwięków mogło towarzyszyć dodawanie dźwięków obcych – *acciaccatura*.

W przykładzie 7/1) podstawę harmoniczną stanowią akordy pokazane w 2). Akordy te powinny być wykonane w następstwie ósemkowym (jak pokazano w 3), ale w ten sposób, że dźwięki są łączone – palce leżą na klawiszach. W takcie drugim, za pomocą znaczka „+” pokazano miejsce, gdzie pojawia się nienależący do harmonii dźwięk *gis*, jako *acciaccatura*. Dźwięk ten nie powinien być przetrzymany. Podobnie dźwięk *e* w basie, w przykładzie 7/4). Harmonia tego ostatniego przykładu zaznaczona jest w 5).

Przykład 7. Łamanie akordów z dodanymi dźwiękami obcymi – *acciaccatura*. D.G.Türk – *Clavierschule...*, s. 296

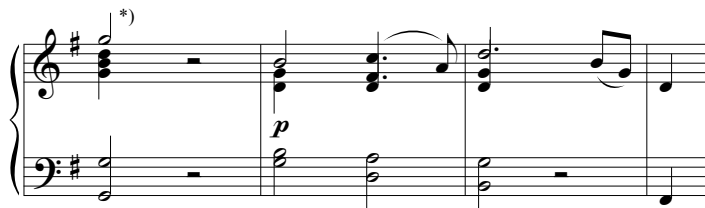
Türk zaleca, żeby w celu sprawdzenia tej manieri wykonawczej w praktyce zapoznać się z *Fantazją* należącą do zbioru kompozycji metodycznych *Probstücke*, które C. Ph. E. Bach dołączył do traktatu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. W *Fantazji* tej realizacja łamanych akordów – pasaży wraz z dodanymi *acciaccaturami* została rozpisana w celach pedagogicznych<sup>18</sup>.

W podręczniku Türka w rozdziale poświęconym arpeggio, opisane zostały dalsze konwencje notacyjno-wykonawcze<sup>19</sup>. W przykładzie 8/1 przedstawiona została sytuacja, w której wszystkie palce powinny pozostać na klawiszach. Zwykle dodawane jest wówczas określenie „ten.” (*tenuto*). W przypadku gdy palce powinny zostać podniesione, stosuje się zwykły znaczek – pionową kreskę. Kolejne przykłady (3-5) pokazują sytuację, w której przetrzymany powinien zostać tylko jeden dźwięk:



Przykład 8. Łamanie akordów z zatrzymanym, wybranym dźwiękiem. D. G. Türk – *Clavierschule...*, s. 297

Ten sposób zapisu stosowany jest często przez Mozarta (przykład 9).



Przykład 9. Sposób notacji arpeggia z dookreślonym zatrzymaniem wybranych dźwięków. W. A. Mozart, III część *Kwartetu g-moll* KV 478, t. 43-45

Warto zwrócić uwagę na opis Türka dotyczący realizacji arpeggiów z dodaną długą przednutką (przykład 10):

Niektórzy wymagają wprawdzie, aby pozostałe głosy weszły dopiero po upływie długości przednutki – d). Ponieważ przednutka przypada jednak na czas trwania nuty głównej i notacja nutami zwykłymi wyglądałaby tak jak pokazuje przykład e), dlatego łatwo zrozumieć, że podział wartości pokazany w przykładzie d) jest nieprawidłowy. Jeżeli kompozytor wymagałby takiego właśnie wykonania, musiałby użyć innej notacji, mianowicie tak jak pokazuje przykład f). Jeżeli przed łamanym akordem stoi tylko krótka przednutka – g), to realizacji w przykładzie h) nie można nic zarzucić. W przykładzie i) należy najpierw odczekać długość pauz, a następnie rozłożyć akord – k)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> D. G. Türk, *Clavierschule...*, § 92, s. 296.

<sup>19</sup> Tamże, s.297.

<sup>20</sup> „Einige wollen zwar die übrigen Stimmen erst nach verflossener Dauer des Vorschlages eintreten lassen d); allein da der Vorschlag in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müße, wie bey e): so läßt sich leicht einsehen, daß die Eintheilung bey d) falsch ist. Will się der Komponist



Przykład 10. Sposoby zapisu i realizacji arpeggiów z dodaną długą przednutką. D. G. Türk – *Clavierschule...*, s. 297

## Podsumowanie

Przytoczone powyżej przykłady, wraz z komentarzami, referują naukę Türka dotyczącą arpeggiów. Autor wybrał ten zakres świadomie – zgodnie z ograniczeniem tematycznym do II połowy XVIII wieku. Nawet w małym stopniu nie wyczerpuje on jednak całej problematyki związanej z wykonawstwem opisywanej tu manieri.

Mimo różnorodności arpeggia, w przeciwieństwie do ozdobników, maniera ta nie została dokładnie opisana w źródłach. Stąd często pojawiają się wątpliwości, na ile można albo należy ją stosować w przypadkach gdy nie jest jednoznacznie wymagana. W kontekście wykonawstwa muzyki klasycznej na klawesynie, arpeggio ma szczególne znaczenie, ponieważ jest bardzo ważnym środkiem ekspresyjnym i w pewnym sensie rekompensuje brak możliwości cieniowania dynamicznego. W swych wielu odcieniach arpeggio należy do manier, których użycie pozostało w gestii wykonawcy.

Współczesny nurt wykonawstwa historycznego zaktualizował podejście do tej manieri dla muzyki klawiszowej okresu klasycyzmu, dopuszczając stosowanie tradycji wykonawczych XVII wieku. W jej realizacji należy się zatem kierować świadomością kontekstu historycznego, wyczuciem muzycznym, ale też idiomu instrumentu i stosować ją wszędzie tam, gdzie wzbogacają one brzmienie klawesynu oraz afekt danego fragmentu kompozycji.

We współczesnych opracowaniach problem realizacji arpeggia omówiony został dokładnie w pracach Siegberta Rampego i Jürgena Trinkewitza<sup>21</sup>. Autorzy ci sformułowali też wytyczne dotyczące wykonawstwa arpeggiów w oparciu o źródła XVIII-wieczne oraz własne doświadczenie wykonawcze.

haben, so muß er sich anders ausdrücken, nämlich so wie bey f). Steht vor einem gebrochenen Akkorde nur ein kurzer Vorschlag g), so ist wieder die Eintheilung bey h) nichts Erhebliches einzuwenden. In dem Beyspiele i) wartet man erst die Dauer der Pause ab, sodann bricht man die Harmonie der übrigen Stimmen k)”. D. G. Türk, dz. cyt., s. 297.

<sup>21</sup> S. Rampe, *Generalbasspraxis 1600-1800*, Laaber 2014, s. 134-144. S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter, Kassel 1995, s. 216-218. J. Trinkewitz, *Historisches Cembalospiele*, Stuttgart 2009, s. 104-110, 259-265.

## BIBLIOGRAFIA

Ahlgrimm Isolde, *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente*, t. 1, *Deutschsprachige Quellen*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 2005.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Faximile-Reprint, Bärenreiter, Kassel 1994.

Brown Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, New York 1999.

Neumann Frederick, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton University Press, 1989.

Rampe Siegbert, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter 1995.

Rampe Siegbert, *Generalbasspraxis 1600-1800*, Laaber 2014.

Türk Daniel Gottlob, *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, Bärenreiter 1997.

Trinkewitz Jürgen, *Historisches Cembalospield*, Stuttgart 2009.

## PERFORMANCE TOPICS IN HARPSICHORD MUSIC IN THE SECOND HALF OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY – PART 2. ARPEGGIO

The article on the rendering of the arpeggio is a continuation of the cycle devoted to performance topics in harpsichord music in the second half of the 18<sup>th</sup> century, the first part of which was published in “Notes Muzyczny” no. 2(10)2019. The author’s assumption is that the condition necessary for acquiring a convincing interpretation of works from the period of Classicism on the harpsichord is following the arpeggio mannerism in compliance with the performance style shaped in the 17<sup>th</sup> century called *style brisé* (*luthé*) and characteristic of the forms such as the *allemande*, *tombeau* or *préludes non mesuré*.

Despite the arpeggio’s diversity, unlike ornaments, this mannerism has not been thoroughly described. That is why doubts often occur as to whether or to what extent it can be used in instances when it is not explicitly required. In the context of classical music performance on the harpsichord the arpeggio is of special significance as it is a very important mean of expression. In its many shades it is one of the mannerisms the use of which is a performer’s decision.

The modern trend of historical performance has updated the approach towards this mannerism for keyboard music from the classical period, allowing the use of performance traditions of the 17<sup>th</sup> and the first half of the 18<sup>th</sup> centuries. While performing arpeggios, one should be guided by the awareness of the historical context, musical sense, but also the instrument’s idiom, and apply them wherever they enhance the sound of the harpsichord and affections of a given fragment of a composition.

The article discusses the guidelines on the ways of rendering of arpeggios, mainly based on the *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* by Daniel Gottlob Türk (1789) and its use options in harpsichord music of the second half of the 18<sup>th</sup> century exemplified by works by W. A. Mozart.

**Keywords:** harpsichord, arpeggio, broken chords, style luthé, style brisé.