

Hartmuth Kinzler

Kommentar zu: Virtuosenkonzerte aus Wien und Warschau zum Chopin-Jahr 2010

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 1–154, mit Strich der Takte 25–122

1. Kommentar

Halt, so geht das heute nicht mehr! Der Kenner wird sogleich bemerkt haben, daß hier uns Takte unterschlagen wurden, und zwar nicht nur ein paar, sondern gleich das gesamte zweite und dritte Thema – satte 98 Takte! Allerdings hat dieser Schnitt schon eine gewisse Tradition. Wenn wir beispielsweise frühe Einspielungen des E-Moll-Konzertes etwa durch den seinerzeit berühmten Pianisten Josef Hofmann oder jene von Paul Badura-Skoda aus den 50er Jahren uns anhören, kann man feststellen, daß auch sie genau diese Streichung gebilligt haben. Überhaupt ist an diesem Konzert viel herumgemäkelt worden: Chopin sei halt ein Meister der kleinen Form, der Klavierminiatur und er habe die großen „deutschen Formen“ – also Sonate und Konzert – nicht beherrscht. Auch sei das Schreiben für Orchester sei wohl seine Sache nicht gewesen. Also beheben wir die Mängel, kürzen die Orchestereinleitung und komponieren fürs Orchester noch einige Stimmen und Motive hinzu. Das alles hat seine Tradition bereits im 19. Jahrhundert und eine solche „verbesserte“ Form mit den zusätzlichen Stimmen hat immerhin noch der junge Friedrich Gulda verwendet (dessen Todestag übrigens am 27. 1. 2000 fast genau 10 Jahre zurückliegt). Heute aber – nachdem die historische Aufführungspraxis mittlerweile sogar die romantische Musik erfaßt hat – sind wir nicht mehr bereit, solche Streichungen und Zusätze zu akzeptieren. (Immerhin bietet auch neue polnische Nationalausgabe, die Wydanie Narodowe, zwei verschiedene Fassungen des Konzerts: eine historische und eine Konzertversion).

Daß sich Chopin die große Form erst erarbeiten mußte, lehrt ein Blick auf die Gattungen, in denen Chopin bis zur Komposition seiner Klavierkonzerte also im wesentlichen seiner Kindheit und Jugend in Warschau, geschrieben hat. Es überwiegen hier die von der Form her eher unproblematischen Tänze meist polnischer Provenienz – Mazurki und Polonaisen – und Rondi, Fantasien, ferner Werke in Variationenform, eine Form also, die ebenfalls keine eigenen Ansprüche auf formale Originalität stellt. Eine Ausnahme bildet in dieser Zeit eine Klaviersonate und ein Klaviertrio, aber über die wurde schon viel Herablassendes bemerkt wie etwa, daß es sich wohl in der musikalischen Provinz noch nicht

so richtig herumgesprochen habe, wie man die Sonatenform zu behandeln hat. „In den großen Formen versagt Chopin durchaus.“ [Hans Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927, S. 212] Daß Chopin sich für dieses Klavierkonzert in E-Moll, wie auch für das kurz zuvor komponierte in F-Moll, an dem orientierte, was er in dieser Gattung kennenlernen konnte, ist einleuchtend. Schwieriger die Frage, was er genauer gekannt hat, und wichtig zu wissen, was nicht. Die Klavierkonzerte, die wir als Hörer heute spontan zum Vergleich heranziehen würden, nämlich die Klavierkonzerte Mozart und Beethovens, hat er mit größter Wahrscheinlichkeit eben nicht gekannt! Die Werke, die er gehört, studiert und möglicherweise sogar selbst gespielt hat, sind Konzerte von Ferdinand Ries, Johann Baptist Cramer, John Field, Friedrich Kalkbrenner, Ignatz Moscheles und Johann Nepomuk Hummel. Namen mithin, die heutzutage eher nur den Spezialisten bekannt sind, obwohl man einräumen muß, daß gerade sie derzeit wieder auf dem CD-Markt neu aufgelegt werden (jpc-Katalog 1/2010, S. 70: Titel: Golden Age of the Romantic Piano).

Läßt man nun, wie hier eingangs getan, diese nahezu hundert Takte einfach weg, so enthält man dem Hörer einen musikalischen Verlauf vor, in dem Chopin gerade eine Fähigkeit, auch symphonisch entwickelnde musikalische Strukturen zu schreiben, vorführt. Man höre sich den ersten Teil des ausgelassenen Abschnittes daraufhin einmal an. Dazu ist vorab zu bemerken, die Chopin in seinem E-Moll-Konzert neben dem, was man gewöhnlich das sog. erste Thema nennt, einen zweiten, thematisch selbständigen Teil hinzunimmt, bevor er das präsentiert, was allgemein bekannte Formenlehren als das „zweite“, gesangliche – oder wie man es in voremanzipatorischen Zeiten auch genannt hat: „weibliche“ – Thema bezeichnet. Bereits diese Idee eines zweiten Themas vor dem „Zweiten Thema“ ist eine originelle Formidee des jungen Chopin. So etwas findet sich etwa in Hummels A-Moll-Konzert nicht. Hinzu kommt die Idee, zwischen den beiden ersten Phrasen dieses zweiten Themas in der Baßstimme gewissermaßen als Brücke eine variierte Form der ersten Phrase des ersten Themas zu verwenden. Daran schließt sich an ein Wechselspiel dieser Brückengestalt zwischen der Ober- und der Unterstimme, um schließlich mit neuen Motivgestalten auf einen ersten Höhepunkt zuzustreben, in dem die Grundgestalt des Anfangs in leicht geänderter Form im Fortissimo der Bässe geboten wird. (Daß das Hauptthema nach seiner ersten Einführung und einer gewissen Entwicklung im Forte wiederholt wird, ist im übrigen alte Konzertradtition und natürlich auch bei Mozart, Beethoven und Hummel zu finden.)

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 25–49

Hieran schließt sich, was wir ebenfalls bisher noch vorenthalten bekamen, nach einer motivischen Anknüpfung und Überleitungsphrasen das normale „Zweite

Thema“ an, eine schlichte und ergreifende Kantilene, bestehend im wesentlichen aus einem auf- und wieder abwärtsgeführten Tonleiterauschnitt. Sie ist so sehr chopinisch, daß sich eine Parallele zu Hummel von selbst verbietet. Dessen „Zweites Thema“ weist einen ganz anderen, fast marschartigen, an Rossini erinnernden Charakter auf. Auch schreibt Chopin nach einer entwickelnden Fortsetzung dieser Kantilene einen neuerlichen Aufschwung, der wiederum in unser erstes Hauptmotiv mündet und zwar in einer völlig unerwarteten Tonart – eine Besonderheit im Chopinschen E-Moll-Konzert ohne Entsprechung im Hummel-Konzert.

Was nun die weitere Beziehung zu dem möglichen Vorbild Hummel angeht, so ist da zunächst natürlich der Großformverlauf, also die Abfolge von reinen Orchesterabschnitten mit solchen, wo das Klavier dominiert und das Orchester nur begleitet, die Anordnung von thematischen Abschnitten und nichtthematischen pianistischen Spielepisoden, von Ein- und Überleitungsabschnitten usw. Allerdings muß man berücksichtigen, daß hier auch Entsprechungen zu anderen Konzerten, wie beispielsweise zu denen von Kalkbrenner, festgestellt werden können. Tatsächlich zu Hummels A-Moll-Konzert und zu keinem anderen gibt es eine Beziehung zwischen den ersten – in voremanzipatorischen Zeiten auch „männlich“ genannten – Themen. Hören wir uns die beiden Themen unmittelbar einander gegenübergestellt an:

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 1–8, 2. Viertel

Hummel: *Klavierkonzert A-Moll*, Takt 1–11, 2. Viertel

Sicher: Chopin fängt im Forte, Hummel im Piano an, aber der ernsthafte, schreitende Grundcharakter mit den charakteristischen punktierten Rhythmen ist beiden gemein, auch wenn das eine Werk im Dreiviertel-, das andere im Viervierteltakt steht. Tongeschlecht – beide stehen in Moll –, Tempo – beide ein ins Langsamere modifiziertes *Allegro* – und selbst die Metronomangaben stimmen bis auf einen Teilstrich – MM gleich 126 versus MM gleich 132 – überein. Beide sind in der Melodie auftaktig. Mehr noch: läßt man bei Hummel die erste variierte Wiederholung der ersten Phrase aus, so erhält man fast schon das Chopinsche Thema, es müßte nur noch von A-Moll nach E-Moll transponiert werden.

[Vorführung am Klavier]

Eine weitere, ungewöhnliche Parallele ist jenes Motiv, das aus dem aufsteigenden Hauptdreiklang mit einem vorangestellten aufsteigenden Sekundschritt besteht. Nicht nur, daß es in beiden Fällen an die Auftakte anschließt, auch verwenden beide Komponisten dessen Intervallumkehrung, d. h. eine absteigenden

Hauptdreiklang mit vorangestelltem absteigendem Sekundmotiv: Hummel läßt beide Formen unmittelbar hintereinander erklingen; Chopin hat die Umkehrungsform erst am Ende seines Themas.

[Vorführung am Klavier]

Und noch etwas ist beiden Themen gemeinsam, was nicht sofort auffällt: die Baßlinie.

Hummel: *Klavierkonzert A-Moll*, nur Baß, Takt 1–5

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, nur Baß, Takt 1–4, 2. Viertel

Bei beiden spielen die Tonschritte vom Grundton zur darüberliegenden Terz und wieder zurück in Viertelnotenwerten die zentrale Rolle; bei Chopin allerdings kommt eine Einbettung dieser Tonschritte in eine absteigende chromatische Linie hinzu.

Und noch ein Abschnitt sei gegenübergestellt: Diesmal zuerst Hummel, dann Chopin.

Hummel: *Klavierkonzert A-Moll*, Takt 152 (*Etwas zurückhaltend und gesanglich*)–168, 1. Achtel

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 155–178

Sie werden es bemerkt haben: Der Chopinsche Teil ist eine Klavierfassung des Anfangs jenes Teils, der zu Beginn des Konzertes ausgelassen wurde, und zwar mit jenen Verzierungen, die für den brillanten Stil so typisch sind. Die Übereinstimmung zwischen dem Vorbild Hummel und der Ausarbeitung Chopins ist unmittelbar einleuchtend, bis hinein ins Details der Lagensprünge zwischen verschiedenen Oktavregistern der Melodie in der rechten Hand. Bemerkenswert also, daß Chopin für seine erstes zweites Thema eine Satzart verwendet, die er unmittelbar bei Hummel vorfinden konnte. (Und man kann hinzufügen: auch in Kalkbrenners D-Moll-Konzert.) Bemerkenswert ist hier das im Chopin-Beispiel wiederum anzutreffende aus dem ersten Hauptthema abgeleitete Brückenmotiv – diesmal als instrumentatorischer Kontrast: in der Orchestereinleitung eine Streicherstimme unter anderen, hier ein von den Streichern vorgetragenes Nebenmotiv zu einer Klavieroberstimme.

Überhaupt die Unterschiede zwischen der Fassung des musikalischen Materials zu Beginn des Werkes in der Orchestereinleitung und der geänderten Wiederholung dieser Strukturen in dem Formteil mit dem Klavier als orchesterbegleite-

tem Hauptinstrument, einer zweiten Exposition des Materials. Dies ist weitere eine Gelegenheit, dem Vorwurf entgegenzutreten, mangelnde motivisch-strukturellen Beziehungen seien eine der Schwächen Chopins. Ein erstes Beispiel: der erste Einsatz des Solisten – wir haben ihn bereits gehört. Daß die Fortissimo-Doppeloktaven des Klaviers natürlich dem Hauptthema des Orchesters entsprechen, hört – um ein Brahmsches Wort zu verwenden – jeder Esel, auch wenn Chopin hierfür den Auftakt wegstreicht und anscheinend auch nur die ersten zwei Takte des Themas präsentiert. Sieht man genauer hin, so kann man in dem unmittelbar anschließenden Klavierarpeggio der rechten Hand die Themenfortsetzung beobachten. Kaum einer jedoch bemerkt den motivischen Bezug der anschließenden beidhändigen Passage. Dazu zunächst noch einmal das Hauptthema im Orchester. Wir können bei diesem Thema zwei musikalisch unterschiedlich gestaltete Teile feststellen. Zunächst das energische Ansteigen, das sich im wesentlichen in als Brechung des Hauptdreiklangs erweist und im Umfang weit über den Rahmen einer Oktave hinausgeht. Darauf folgend eine absteigende Linie, entgegengesetzt gebaut: anstelle von Dreiklangsbrechungen finden wir Tonleiterschritte mit charakteristischen Tonwiederholungen. Und mehr noch: das zeitweilige Ersetzen des Dreivierteltaktes durch eine Gliederung, die eigentlich einen geraden Takt repräsentiert, also eine Art Zweivierteltakteinschub.

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 1–8, 2. Viertel

Wenn man nun genau hinhört, dann zeigt sich, daß im Klavier die absteigende Linie sich in der beidhändigen Passage wiederfindet. Dies fällt besonders auf, wenn man die Tieftonmelodie, die aus dem jeweils ersten und vierten Sechzehntel eines Viertel sich zusammensetzt, betont.

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 139–146

Dieselbe subtile Beziehung zum Hauptthema kann man auch in der ersten Spielepisode wiederfinden: Die Linie in der linken Hand bietet die Akkordbrechung mit dem Spitzenton des Auftaktes als Viertel, während die rechte Hand neben der fortgeführten Akkordbrechung dann als manifeste Stimme das Wechselnotenmotiv erklingen läßt. Nach zwei Takten erscheint dann in der rechten Hand eine Figur mit Spitzentönen, die als Vergrößerung genau die absteigende, mit Tonwiederholung versehen Linie aus dem zweiten Teil des Hauptthemas präsentiert.

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, Takt 179–195, 1. Viertel

Und noch ein letzter Fall: Von jenem Großformabschnitt, der das musikalische Material verarbeitet, sozusagen durchführt, wird öfter behauptet, es handle sich

um eine lose Reihung von Etüdentteilen, als von Strukturen wie wir Sie in den verschiedenen Werken aus Chopins Etüdensammlung kennen. Davon ist nur der zweite Teil der Behauptung wahr: In der Tat kann fast jedem kleineren Abschnitt dieses Formteils eine Etüde aus Chopins Opus 10 oder 25 zugeordnet werden, aber im Orchesterpart finden wir unser motivischen Bezüge wieder – das Hauptmotiv des ersten Themas wie auch die absteigenden Linien des zweiten Thementeils. Dazu hören wir am besten aus diesem verarbeitenden Teil einen Abschnitt, bei dem das Soloklavier weggelassen wird.

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 1. Satz, nur Orchester, Takt 416 (mit Auftakt)–432, 1. Viertel

Mit solch geschärftem Ohr wird es nachher bei der Gesamtauführung leicht fallen, festzustellen, wie und wann das Hauptthema dann in die linke Hand des Soloklaviers übergeht.

Was nun den zweiten Satz angeht, so braucht dieser eigentlich keinerlei Kommentar oder Erklärung – er ist einfach so selbstverständlich schön und in der Auffassung unproblematisch. Dennoch drei Punkte. Der erste betrifft die inhaltliche Deutung dieses Satzes, eine Beschreibung seiner Wirkung. Zu diesem Satz gibt es nämlich, was ansonsten so gut wie gar nicht anzutreffen ist, eine Äußerung von Chopin selbst. In einem Brief an seinen Jugendfreund Tytus Wojcechowski schreibt Chopin am 15. Mai 1830:

„*Adagio* od nowego *Koncertu* jest *E-dur*. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. – Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosnowy, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go s o r d i n a m i [...]” (Korespondencja Frydyric Chopina, hg. von Bronisław Edward Sydow, Warschau: PIW 1955, Bd. 1, S. 125)

[Das *Adagio* des neuen Konzertes steht in *E-Dur*. Es soll nicht kräftig sein, mehr romanzenhaft, ruhig, melancholisch, den Eindruck des Hinblickens auf einen Ort hervorrufen, der tausend liebliche Eindrücke in die Erinnerung bringt. Es ist dies einer Art Träumen in einer schönen Frühlingszeit, aber bei Mondschein. Daher auch begleite ich es mit *Sordini*.]

Der weitere Punkt ist ein winziges Detail: Im Anschluß an die erste Wiederkehr des in seligem *Dur* stehenden Hauptthemas erklingt ein kurzer *Moll*-Abschnitt, von Chopin mit „*agitato*“, also als „aufgeregt“ oder „heftig“, im Notentext bezeichnet. Der Melodieanfang dieses Abschnittes, seine ersten fünf Noten, sind identisch mit dem Beginn des ersten Satzes von Hummel.

Schließlich, drittens: Zweimal folgt auf das Hauptthema ein weiteres Thema, so wie in der Sonatenform dann in unterschiedlichen Tonarten. Zur Kantilene hinzu tritt beide Male eine Gegenmelodie im Fagott.

Chopin: *Klavierkonzert E-Moll*, 2. Satz, nur Fagott, Takt 31 (mit Auftakt)–32

Spielt man diese Melodie rückläufig, also krebsläufig, vermollt sie und fügt eine Wechselnote hinzu, so erhält man genau das Hauptthema des ersten Satzes.

Und überhaupt die zu den Klavierkantilenen hinzutretenden Bläserstimmen: im ersten Satz das Horn und das Fagott. Wer diese Klangeffekte unbefangen in ihrer Schönheit wahrnimmt, wird an der Fähigkeit Chopins, gegebenenfalls auch für Orchester zu schreiben, nicht zweifeln und zu einem Urteil gelangen wie noch Hector Berlioz, der Chopins Instrumentation als „kalte und überflüssige Begleitung“ (zit. nach Michael Stegemann, *Frédéric Chopin. Concerto No. 1*, Eulenburg Studien-Partitur ETP 1215, Vorwort S. III) charakterisierte.

Noch weniger sei zum letzten Satz, einem Sonaten-Rondo bemerkt. Chopin selbst war sich sicher, daß dies ein effektvoller Schluß des Werkes sein wird. Es ist wiederum ein Brief an Tytus Wojciechowski, diesmal vom 22. September desselben Jahres, in dem er morgens in der Frühe schrieb – am Abend sollte das Konzert mit dem Orchester in halböffentlichem Kreis aufgeführt werden:

„[...] muszę lecieć jeszcze się zapewnić o Elsnerze, Biela[w]skim, pulpitach i sordinach, o których wczoraj na śmierć zapomniałem; bez nich bowiem *Adagio* by upadło, którego powodzenie i tak wielkie być nie może, ile mi się zdaje. *Rondo* efektowne, *Allegro* mocne. O, przekłeta miłości własna!“ (Korespondencja, Bd. 1, S. 143)

[...ich muß noch laufen, um Elsners Anwesenheit zu sichern ..., sowie Pulte und Dämpfer, die ich gestern auf den Tod vergessen habe, ohne die das *Adagio* misslingen würde, der Erfolg auch nicht so groß sein kann, wie mir scheint. Das Rondo effektiv. das *Allegro* stark. O, die verdammte Eigenliebe!]

Nicht zuletzt bezieht das Hauptthema seine Wirkung daraus, daß es im Stil eines polnischen Nationaltanzes gehalten ist: es ist ein sogenannter Krakowiak, ein Tanz aus der Krakauer Gegend. Und das Seitenthema des Rondos – einmal gehört mit seinen modulatorischen Verbeugungen – hat zusammen mit seiner rhythmisch delikaten Orchesterbegleitung das Zeug zum Ohrwurm. Aber hören Sie nun das Konzert ganz.