



No. 72852

THE COMPLETE
CHOPIN

第二钢琴协奏曲

PIANO CONCERTO NO. 2

Op. 21

钢琴及管弦乐队

〔英〕 约翰·林克 编订

双钢琴版

中央音乐学院出版社

新评注版

肖邦全集

净 版

第二钢琴协奏曲

作品21号

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔英〕约翰·林克 编订

殷石 刘黛妮 译

系列丛书编辑

〔英〕约翰·林克 〔英〕吉姆·萨姆森

〔瑞士〕让-雅克·艾热尔丁格 〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基

钢 琴

管弦乐队第二钢琴缩谱由约翰·林克编订



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

第二钢琴协奏曲/(波)弗雷德里克·肖邦作曲;(英)约翰·林克编订;殷石,刘黛妮译. —北京:中央音乐学院出版社,2016.10
(肖邦全集)

ISBN 978-7-81096-780-8

I. ①第… II. ①弗… ②约… ③殷… ④刘… III. ①钢琴曲—协奏曲—波兰—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第240624号

© Copyright 2010 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London

版权所有 翻版必究

北京市版权局著作权合同登记号 图字:01-2016-3045号

DÌ-ÈR GÀNGQÍN XIÉZÒUQǔ

第二钢琴协奏曲

[波]肖邦作曲 [英]约翰·林克编订

殷石 刘黛妮译

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

责任编辑:孙敬慧

责任校对:王东欣

中文排版:王晓萌

开 本:787×1092毫米 8开 印张:18

印 刷:北京宏伟双华印刷有限公司

版 次:2016年10月第1版 2016年10月第1次印刷

印 数:1—1,000册

书 号:ISBN 978-7-81096-780-8

定 价:132.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编:100031

发行部:(010) 66418248 66415711(传真)

FRYDERYK CHOPIN

CONCERTO No. 2

Op. 21

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par
John Rink

Series Editors: John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger & Christophe Grabowski

Piano / Klavier

Second piano part reduced from the orchestra by
Orchesterauszug für das zweite Klavier von
Réduction d'orchestre pour deuxième piano de
John Rink

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ALL RIGHTS RESERVED

EDITION PETERS

LONDON • FRANKFURT/M. • LEIPZIG • NEW YORK



First page of the music text in the only complete manuscript of the F minor Concerto (PL-Wn: Mus. 215 Cim.). The orchestral parts were entered by an unknown copyist; Chopin himself notated the piano part. His piano reduction of the tutti passages, written in somewhat smaller notes, would have been used in solo and possibly chamber performances. This manuscript served as a *Stichvorlage* of the German first edition of Op. 21, published by Breitkopf & Härtel in 1836. Reproduced by kind permission of the Biblioteka Narodowa, Warsaw.

Erste Notenseite der einzigen vollständigen Handschrift des f-Moll-Konzerts (PL-Wn: Mus. 215 Cim.). Die Orchesterstimmen wurden von einem unbekannten Kopisten eingetragen; Chopin selber notierte die Klavierstimme. Sein in etwas kleineren Noten geschriebener Klavierauszug der Tutti-Abschnitte war zum Gebrauch bei Solo- und eventuell auch bei Kammerkonzerten gedacht. Diese Handschrift diente als *Stichvorlage* für die deutsche Erstaussgabe von op. 21, die 1836 bei Breitkopf & Härtel erschien. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Narodowa in Warschau.

Première page du texte musical dans le seul manuscrit complet du Concerto en fa mineur (PL-Wn : Mus. 215 Cim.). Les parties orchestrales ont été notées par un copiste anonyme. La réduction pour piano des passages tutti, écrite en notes légèrement plus petites, devait être utilisée pour les exécutions sans orchestre, et peut-être en formation de chambre. Ce manuscrit a servi de *Stichvorlage* pour la première édition allemande de l'op. 21, publiée par Breitkopf & Härtel en 1836. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Biblioteka Narodowa, Varsovie.

中文版前言

体裁与起源

肖邦的钢琴协奏曲诞生于两种19世纪的传统中——其一是“严肃的”艺术音乐，其二是流行的音乐会音乐。尽管这两部协奏曲都能体现出他独有的天赋，但它们与他同时代人创作的炫技性协奏曲有着很多的共通之处。大多数的这类作品注定昙花一现，它们沉溺于炫技展示中，却牺牲了持久的音乐说服力。管弦乐队总是次要的，在须要表现独奏和室内乐的时候，它可以完全被剔除。肖邦在年轻的时候曾经演奏过很多这样的炫技协奏曲，其中包括吉罗维茨（Gyrowetz）、里斯（Ries）、胡梅尔（Hummel）、莫谢莱斯（Moscheles）和卡尔克布雷纳（Kalkbrenner）的作品，也可能演奏过韦伯（Weber）和菲尔德（Field）的作品。他在不同程度上受到了这些样板的启发，甚至他在创作更为繁复、更具感染力的作品时也是如此。

典型的炫技型协奏曲的第一乐章包括四个全奏段落和三个以全奏段落为框架的篇幅长大的独奏段落（肖邦自己的作品就是如此）。与19世纪奏鸣曲式的三个组成部分相对应的是：独奏段常常在抒情性的主题陈述和偏离主题的插部材料之间交替转换，尽管其中始终都以炫技性为主[这种炫技性会通过音阶、琶音、重复音音型、旋滚音型（译者注：“Rollfiguren”即在音型运动中，一个音符保持不变，其他音符运动的音型）、八度音，以及三度、四度、五度和六度音形式的形式体现出来]。比如在第一段独奏中，最初主题出现之后，就会毫不迟疑地进入炫技片段并转向新调性（典型的情况是转向属调，至少在大调的协奏曲中是这样的），而后紧跟的是对比性的第二主题以及另一段炫技插段。在第二全奏段之后的是一个炫技性的展开部（有时候也会出现在一个新的独奏主题之后）或者采用全新材料构成相当于展开部与再现部之间的连接部，即在属和弦上积聚力量，而后转回主调。在第三次短小的全奏之后乐曲进入再现部。除了一些细微的调整以外，该再现部和呈示部非常接近，尽管第二段插段基本上被一段激动人心的总结段——一段“终曲”——所取代，这段终曲意在营造激动的情绪。大部分的炫技性协奏曲都没有华彩段：考虑到这些协奏

曲的第一乐章都贯穿着高技术难度的特性，因此实在没什么必要写华彩。在接下来的慢乐章中，展示技术的机会有限，故该乐章稍显寡淡，不过对肖邦钢琴协奏曲影响最大的三部协奏曲的慢乐章都有着极为美丽的音乐——胡梅尔的《a小调协奏曲》作品85号、卡尔克布雷纳的《d小调协奏曲》作品61号以及莫谢莱斯的《g小调协奏曲》作品58号（后者有一段引人遐想的“宣叙调”段落，就像肖邦的《f小调协奏曲》的小广板那样）。第三乐章几乎总是回旋曲，其中会有大段的炫技段落来突出主题的陈述，而且在最后一次主题再现之后还有一段尤其辉煌的“终曲”。很多回旋曲乐章都会有一丝民族风格的色彩。

在1829年8月成功造访维也纳之后，肖邦回到了华沙并且很快开始了他的《f小调协奏曲》的创作。这部作品1830年3月17日首演于华沙并大获成功，因此仅仅五天之后该曲又在一台更大、共鸣更好的钢琴上复演了一次。那时肖邦就已经开始着手创作《e小调协奏曲》了。这部作品于1830年10月在华沙首次亮相，而后它成为了这位崭露头角的钢琴家兼作曲家的一匹“战马”。这也就是为什么它在1833年作为作品11号率先出版，而出于商业上的原因《f小调协奏曲》曲直到1836年才作为作品21号发行。根据肖邦的学生卡尔·米库里（Carl Mikuli）^①的说法，尽管这部作品非常受肖邦的喜爱，但是自从1831年定居巴黎之后，他似乎就再也没有完整地管和弦乐团表演过这部《f小调协奏曲》了。李斯特曾经记述道肖邦对第二乐章“特别的偏爱”，而且“他经常（以独奏的形式）演奏这一乐章”^②——这个独奏版很有可能就是他的苏格兰籍学生珍·斯特林（Jane Stirling）在其乐谱中记写的版本（该版将在后面的“版本评注”中探讨）。若以出版的评论来判断的话，肖邦的确于1834年12月14日柏辽兹举办的第三场义演中表演过这首小广板，这场为哈丽特·斯密森（Harriet Smithson）举办的义演是在音乐学院大厅中举行的。

正是由于肖邦创作模式的稳定性以及两部协奏曲是以极快的速度创作完成的这两个原因，使二者之间有着相似性。它们都有三个乐章：第一乐章（《f小调协奏曲》中为“庄严的”，《e小调协奏曲》中为“庄严的快板”），这个乐章都是按照上面提到的全奏和独奏交替进行的传统方式写成，只是在独奏段落中，主题陈述

周围的插部材料更具表现性，而相对较少具有炫技性。慢乐章从旋律和伴奏音型上看与肖邦的夜曲比较近似：

《f小调协奏曲》的小广板的结构是三部曲式，其核心部分有一段非常引人注意的宣叙调段落；而《e小调协奏曲》的浪漫曲（也标名为“小广板”）的结构则复杂但十分规整，其中将主题陈述了三次，其间散布着其他的音乐材料。这两部协奏曲的第三乐章都是主题与插段交替进行的，结尾都有着辉煌的“终曲”。它们也都借用了波兰的各种舞曲：《f小调协奏曲》“活泼的快板”乐章里有着玛祖卡式的旋律，而《e小调协奏曲》“活泼的”乐章则来源于勇士舞（Krakowiak）。

《f小调协奏曲》现存的文献材料相对比较少。1829—1830年的工作用手稿已经遗失了，但是19世纪30年代中期的一份手稿部分得以保存下来，其中管弦乐队的部分是由一位不知名的抄谱员记写的，而独奏部分（包括缩编为钢琴谱的管弦乐队全奏部分）则是由肖邦和前者轮流写下的。这份明显是用作德语首版乐谱的镌版用手稿（*Stichvorlage*）（即镌版师使用的手稿）。正是这本新版乐谱的主要参考文献。

曲式与音乐设计

上面已经谈过，作品21号的第一乐章是按照传统的全奏段和独奏段交替接续进行的方式写成的。它展现了一位年仅19岁的作曲家所具有的极为深邃和细腻的情感表达。其速度标记为♩ = 138（这个速度要比大部分钢琴家实际演奏的速度活泼很多）。紧张激动的第一次全奏在主调f小调上开始，它有一个引子主题（1a）；然后经过性地在中音调A大调上呈现了第二主题。在第71小节钢琴引入瞩目的减和声进行以后，音乐来到了属调上。第一段独奏也是用类似的调性布局写成的。它有两个主题（1a和1b）并以f小调开始，其中第一个主题从个性上看与大多数炫技协奏曲中的开头旋律有着明显的不同，第二个主题（在作品中只出现了一次）极富色彩细节。随后更快速运动的琶音音型和互相冲撞的不和谐音推动着音乐转向关系大调A大调，此时迎来了一段美声歌唱般的第二主题。这却被一段喷涌而出的、类似宣叙调般的音乐打断，它有着惊人的紧张度并把音乐导向了

c小调中。这段音乐篇幅十分长大，一直进行到第181小节的第二段全奏为止。在一个突然闯入的终止式以后，钢琴再次进入，并在A大调上奏出主题（1a）的变体，接下来的展开部中则用b小调（第222~230小节）和属调C大调作为主要的调性，但其中还是插入了大量的模进运动和既快又狂暴的炫技演奏（尤其是右手的部分）。简短的第三次全奏一直在属调上，直到第269小节进入再现部。此处，肖邦仍然保持在与f小调比较近的调性上，并且从主题（1a）直接转到了第二主题上（这里又是A大调，这样的处理不那么符合常规），但到了第301小节的时候音乐又回到了主调。的确，将近五十个小节之后，这个乐章就在主调上强有力的第四次全奏中结束了。

慢乐章（速度为♩ = 56）为简单的三部曲式A、B、A'结构；它有一个短小的管弦乐队段落，既是乐曲的引子，又是作品的尾声（这两处都以钢琴的炫丽演奏作为结尾）。从调性上看，这一乐章也很直白，从主调A大调进行到平行小调a小调后又转回了A大调；这一过程跨越了这个乐章的三个主要的段落，其中第二段是一段有着多次转调的“带伴奏的宣叙调”。在这一简单的结构框架内，肖邦谱写了 他笔下最为富有流动性和歌唱性的音乐。在A段和A'段中，肖邦采用了他最为著名的感情洋溢的“装饰性旋律”写法，而宣叙调的旋律装饰则呈现了更多的喜剧性而非抒情性。通过他的花腔装饰、说话式音型、带有装饰的琶音、尖锐的半音化线条以及极为丰富的节奏、旋律型和音乐衔接，年轻的肖邦所兼具的高度独创性和极富表现力的键盘技巧已尽显无疑。

活泼的快板乐章在演绎上，可以处理成对称的三部曲式作品（如肖邦早期的玛祖卡舞曲）或者处理成受奏鸣原则影响的意图明确直接的曲式结构。尽管这个乐章和肖邦创作的独立的回旋曲有明显相似之处，但是它却不是回旋曲式而是只有三个主要的主题段落，即A、B和A'。三个段落分别用主调（F小调）、关系大调（A大调）和主调写成，彼此之间用插段式的音乐分隔开，并且后面还有一段炫技的“终曲”和一段用同主音大调F大调写成的尾声。第二段插段是至此为止最长的一段，它在结构上最为“灵活”，此外它也有着非常重要的发展作用，使开篇的主题以及B段中引入的四重主题部分都变得更为精致繁复了。因此，肖邦创造了一种混合式的结构，使主题的呈现部分和插部达到统一、浑然

一体,直指最后的“终曲”和尾声。独奏表演者以一段既苦涩又甜蜜的旋律(第一主题,速度为♩=69)开启了这一乐章,这段上下起伏的拱形旋律就是波兰马祖尔(mazur)舞曲的典型形式。在整个第一插段中还充满着类似玛祖卡舞曲的“摇摆”音乐,这段音乐的结尾管弦乐队响起,并为第二主题群铺平道路。第二主题群中,小提琴使用了“以弓杆击弦”(collegno)的奏法,同时低音弦乐器漫不经心地奏出源自于玛祖卡舞曲体裁中的切分低音五度。四个主题中的第一个以八度音呈现,它是用“奥贝雷克舞”(oberek)的一种写成的。它将音乐导向一系列旋律之中,这一系列的旋律展现了肖邦从细小的素材中激发出音乐材料的能力,四个主题的节奏特性和音高轮廓都较为相近。第二个主题群则再也没有以这样的方式回归,尽管组成它的乐思随着乐章的进行仍然进行了发展——甚至在第一主题的再现中也是如此。同样,“终曲”也发源于第二主题群,它唤醒人思绪般的圆号独奏为开始[在三个首版中都标上了“传令号”(cor de signal)的字样],随即在左手奏出的新旋律。“终曲”的第一部分包含了一系列短小的音乐单元,后面有一段长大的音乐对其进行应答,第二部分有一段振奋人心的准备段,它迅速积聚的紧张度将音乐推向第485小节的高峰。音乐在第493小节处戛然而止,一小节之后钢琴再次进入,其演奏的主题来自于第二主题群。它那乡愁一般的情绪缓解了积压着的紧张度,这也符合典型的奏鸣曲式结束方式。但是在第502小节那里,钢琴独奏中又爆发出了倾泻奔流一般的音符,其中音乐先是坠入低音区而后又攀升而上,接下来就是管弦乐队的四个强有力的。这是一个非凡乐章中的令人激动的结尾。

《f小调协奏曲》的演奏

对肖邦本人演奏《f小调协奏曲》的评论向我们揭示了人们对这部作品以及肖邦演奏所引起的最初反响。在该作华沙首演之后,一份报纸评论道:“此次演奏完全符合这部作品的精神。钢琴家试图解决技术难点,表现炫技段落,或者表现柔和、抒情的旋律而使音乐光彩照人,但这一切从来没有以牺牲整体音乐效果为代价……他的演奏似乎在向人们说:‘这不是我在演奏;这就是音乐本身!’”^③另外还有文字报道说他克服了

“最艰难的地方,就好像这些难点完全不存在似的”^④。

在3月22日复演的随后几天,《波兰信报》评论认为这次演奏“似乎是他作品自然而然的結果”,并且“每部作品的美都和管弦乐队伴奏休戚相关,乐队部分从未歪曲或遮蔽主奏乐器。正相反,伴奏部分提升了它的美,使其更加高尚”^⑤。

根据《钢琴家》的记述,1834年12月,肖邦在柏辽兹的音乐会上的演奏是“令人迷醉的”,说明“采用最简单的手法、趣味和气度能给尊敬的听众留下深刻的印象”^⑥。《每日日报》则对“这位年轻钢琴家、能力卓越的作曲家兼钢琴家的触键如此精细而且精神上如此天真”感到欣喜。^⑦柏辽兹本人则如此描述肖邦的音乐:

使听众陷入到了一种平静而又狂喜的愉悦当中,这是他们所并不熟知的感受……当最后一个音符犹如珍珠坠入金瓶般奏响时,听众都进入了冥思状态。他们仍在聆听,过了好一会儿才开始鼓掌。这就好像是看着一抹红色的晚霞在和谐中渐渐消失,而后在黑暗中归于沉寂,双眼则仍然注视着光亮消失的地平线。^⑧

肖邦将他的两部协奏曲的奏法(尤其是第一部的)都传授给了一些他的学生,他常常在一架小钢琴(piano)上即兴弹奏乐队部分的钢琴缩谱,旁边是他用来授课的大三角钢琴。他的学生和同伴使用的乐谱上有一些注释(要么是他们抄写下来的,要么是他们亲自注出的),这对他的演奏风格提供了大量的信息。其中一些还对记写的笔误或省略进行了修正:例如,在奥古斯特·弗朗朔姆(Auguste Franchomme)的作品21号抄本中,他恢复了法国首版里省略了的小广板第1小节中的力度记号“pp”。乐谱中最多的是指法标记和变音记号,但也还有其他一些校订,包括标记在珍·斯特林抄写的作品21号^⑨中小广板宣叙调段落乐谱上的左手琶音和和弦伴奏,这些都是为了独奏演出所用的,也将在本版乐谱中作为变体得以重印。卡米耶·迪布瓦(Camille Dbois)的抄谱^⑩也包含了力度记号、句法标记、连断记号和连线,即两只手之间的垂直线或对角线,用来指示同时弹奏,比如小广板的第7、9、26、75小节里的那样,右手琶音装饰音型的第1个音符要和左手弹在同一拍上(参见第42、44、54页)。这些抄本中有些铅笔注释严重褪色或者被涂改得很严重了,即便在原稿上,人们也要花大力气才能辨别。

我们在这些协奏曲中还能找到其他一些承袭自18

世纪的音乐遗存，这体现在以下几个地方：大量的“装饰花音”（*fioriture*）和“回音”（*gruppetti*）（这些根据杨·克莱津斯基的说法“应该一开始弹慢些，然后加速弹奏直指结束”^⑤）；上行的半音滑音（*portamento*）及其倒影（*strascino*）念唱式的效果、从上方或下方的辅助音开始并通常与低音同时演奏的颤音、“长倚音”、指法、当然还有弹性速度，这在几个不同的段落中都可以反映出来自波兰民间音乐的影响。

威尔海姆·冯·伦茨（Wilhelm von Lenz）曾经见过肖邦为他才华横溢的学生卡尔·费尔彻（Carl Filtsch）伴奏过《e小调协奏曲》。从他的文字中我们可以对肖邦的表演美学有所窥见：

在演奏快速装饰音型时，钢琴家必须是第一男高音、第一女高音，他必须总是一名歌手，一名炫技的歌手。肖邦想要所有的音乐段落都以如歌般的手法处理……他用一种难以名状的美为我们演奏了主题以及接下来的装饰段落。他想要音乐段落都是如歌般的，又要有一定的音量和炫技成分，每个主题元素都能凸显出来，其中的触键要极为的优雅细腻，甚至在仅仅只有跑动的地方也要如此——这种情况很少见。^⑥

这些评论对于如何还原最初的演绎方式（至少是部分上还原）有着深刻的意义，即便是在与肖邦当时所钟爱的普莱耶尔钢琴非常不同的现代钢琴上演奏仍有很大的意义。

扩展阅读

如想要了解更多的信息，可参考约翰·林克《肖邦：钢琴协奏曲》（剑桥：剑桥大学出版社，1997），本篇前言就部分取自该书。

约翰·林克

（翻译：殷石 校订：陈心杰）

⑤ *Kurier Polski*, 26 March 1830. Translation from Atwood, *Chopin*, p.215.

⑥ *Le Pianiste*, 24 December 1834.（除了特殊指出的地方以外，所有的翻译皆由笔者所做。）

⑦ *La Quotidienne*, 20 December 1834.

⑧ *Le Rénovateur*, 5 January 1835.

⑨ Bibliothèque nationale de France, shelfmark Rés. Vma. 241 (III, 21).（参见“版本评注”）

⑩ Bibliothèque nationale de France, shelfmark Rés. F. 980 (I, 6).（参见“版本评注”）

⑪ Jan Kleczyński, *How to play Chopin*, trans. Alfred Whittingham (London: William Reeves, 1913), p.49.

⑫ Wilhelm von Lenz, 'Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin', *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), p.282.

① Carl Mikuli, *Vorwort to Fr. Chopin's Pianoforte-Werke* (Leipzig: Kistner, [1880]), P.2.

② Franz Liszt, *Chopin* (Paris: Nouvel Office d'Édition, [1852] 1963), P.17.)

③ *Powszechny dziennik krajowy*, 19 March 1830. Translation from William G. Atwood, *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw* (New York: Columbia University Press, 1987), p.209.

④ *Kurier Polski*, 20 March 1830. Translation from Atwood, *Chopin*, p.211.（某些细节已做调整以符合原版文字。）

英文版前言

PREFACE

Genre and genesis

Chopin's piano concertos emerged from two different nineteenth-century traditions – those of 'serious' art music and popular concert music. Although both concertos bear the stamp of his unique genius, they have much in common with the virtuoso concertos of his contemporaries. Most works of this type were meant to have a short shelf life, indulging in bravura display at the expense of sustained musical argument. The orchestra usually had a minor role and could be dispensed with altogether whenever solo or chamber performances were required. Chopin himself played a good many virtuoso concertos in his youth, including those of Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles and Kalkbrenner, and possibly Weber and Field. To varying extents he drew inspiration from these models, even as he produced works of far greater sophistication and appeal.

The first movement in a typical virtuoso concerto consists of four tuttis framing three lengthy solo sections (as in Chopin's own). Corresponding to the ternary components of nineteenth-century sonata form, the solos often alternate between lyrical thematic statements and discursive episodic material, although virtuosity dominates throughout (in the form of scales, arpeggios, repeated-note figures, *Rollfiguren*, octaves, and patterns in thirds, fourths, fifths and sixths). In the first solo, for instance, the initial theme usually proceeds without further ado to a bravura episode modulating to a new key (typically the dominant, at least in major-key concertos), followed by a contrasting second theme and yet another bravura episode. After the second tutti comes a virtuosic development section (sometimes after a new solo theme) or altogether new material, with the tonic returning after a culminating build-up in the dominant referred to as the retransition. Following a brief third tutti, the reprise stays close to the exposition apart from some minor adjustments, although the second episode is generally replaced by a stirring conclusion – a 'finale' – designed to build excitement. Most virtuoso concertos lack a cadenza: they were hardly necessary, given the predominantly bravura character throughout the first movement. The ensuing slow movement, with its limited opportunities for display, tends to be perfunctory, although there is music of great beauty in the three concertos that most influenced Chopin's own – Hummel's A minor Op. 85, Kalkbrenner's D minor Op. 61 and Moscheles' G minor Op. 58 (the last of which contains an evocative 'recitative', as in the *Larghetto* from Chopin's F minor). The third movement is almost always a rondo in which extended sections of virtuosic passagework punctuate the thematic statements, with an especially brilliant 'finale' after the last thematic reprise. Many rondo movements are coloured by national idioms.

After a triumphant visit to Vienna in August 1829, Chopin returned to Warsaw and soon began writing his first concerto, in F minor. It was premiered in Warsaw on 17 March 1830 and met with such success that the performance was repeated five days later with a larger, more resonant piano. By then Chopin had begun his second concerto, in E minor, which had its Warsaw debut in October 1830 and subsequently became a warhorse for the budding composer-pianist. This explains why it was published first, in 1833, as Op. 11, whereas for commercial reasons the F minor Concerto was not released until 1836 as Op. 21. It appears that Chopin never performed the entire F minor Concerto with orchestra after establishing himself in Paris in 1831, though it was 'particularly dear' to him, according to his student Carl Mikuli.¹ Liszt noted Chopin's 'marked predilection' for the second movement, 'which he liked to play frequently' as a solo² – quite possibly in the version inscribed in the score of his Scottish pupil Jane Stirling (discussed below and in the Critical Commentary). Judging from the reviews that were published, Chopin did perform the *Larghetto* with orchestra at Berlioz's third benefit concert for Harriet Smithson on 14 December 1834, in the Salle du Conservatoire.

Both the consistency of Chopin's models and the remarkable speed with which the two concertos were written explain the parallels between them. Each has three movements: the first ('Maestoso' in the F minor, 'Allegro maestoso' in the E minor) follows the conventional alternation of tutti and solo sections described above, although within the solo sections the episodic material surrounding the thematic statements is more expressive than virtuosic in nature. The slow movements resemble Chopin's nocturnes in their melodic and accompanimental figuration: the *Larghetto* from the F minor is in a ternary form, with an arresting recitative section at its heart, while the Romance (also designated 'Larghetto') from the E minor Concerto has a more complex formal scheme featuring three statements of the main theme interspersed by other material. Both concertos' third movements alternate between thematic and episodic sections, with brilliant 'finales' at the end. They also draw upon Polish dance idioms: the F minor's *Allegro vivace* contains mazurka-like melodies, while the E minor's *Vivace* derives from the *krakowiak*.

There is relatively little extant source material for the F minor Concerto. The working manuscript from 1829–30 has been lost, but a partial autograph prepared in the mid-1830s survives, with the orchestral parts notated by an unknown copyist and the solo part (including orchestral tuttis reduced for piano) entered by Chopin in alternation with the former. This score, which apparently was used as a *Stichvorlage* (i.e. engraver's manuscript) for the German first edition, is the principal source for this new edition.

Form and design

The first movement of Op. 21 follows the conventional succession of alternating tutti and solo sections described above, in an emotional unfolding of astonishing depth and subtlety for a composer of only nineteen years. Marked $\text{♩} = 138$ (a much brisker tempo than that taken by most pianists), the taut and exciting first tutti starts in the tonic F minor with an introductory theme (1a), moving through the mediant A♭ major with a statement of the second theme and reaching the dominant after the piano's arresting entry on a diminished harmony in bar 71. The first solo follows a similar tonal plan. It begins in F minor with two themes (1a and 1b), the first of which is distinct in character from the opening melody found in most virtuoso concertos, and the second of which (heard only once in the piece) is particularly rich in colouristic nuances. More rapid activity in the form of catapulting arpeggios and clashing dissonances propels the music towards the relative A♭ major, where the *bel canto*-inspired second theme enters. This breaks off with a recitative-like effusion of breathtaking intensity leading to C minor, which is lengthily prolonged until the second tutti begins in bar 181. After an interrupted cadence, the piano re-enters playing a variant of theme 1a in A♭ major, with B♭ minor (bars 222–230) and the dominant C major the principal keys to follow in the development section proper, although embedded within considerable sequential activity and fast-and-furious virtuosity (particularly in the right hand). The brief third tutti stays in the dominant until the recapitulation at bar 269. Here Chopin remains close to F minor, moving from theme 1a directly to the second theme (again in A♭ major, in somewhat unorthodox fashion), but back to the tonic by bar 301. It is of course in the tonic that the movement ends nearly fifty bars later, with the emphatic fourth tutti.

The slow movement (at $\text{♩} = 56$) has a simple ternary outline – A, B, A' – with a brief orchestral statement serving as both the introduction and, eventually, the coda (in each case ending with a piano flourish). Tonally the movement is also straightforward, with a progression from the tonic A♭ major through the parallel A♭ minor back to A♭ major spanning the three principal sections, the second of which is a

dramatic *recitativo accompagnato* moving through several keys. Within this simple structural outline Chopin pours the most liquid cantabile writing yet to flow from his pen. The effusive 'ornamental melody' for which he became renowned colours sections A and A', while the recitative's melodic embellishment assumes a dramatic rather than lyrical role. The young Chopin's mastery of a highly original and expressive keyboard technique is much in evidence, in the shape of *fioriture*, *parlando* figures, decorated arpeggios, poignant chromatic lines and a richly varied use of rhythm, contour and articulation.

The Allegro vivace can be interpreted as either a symmetrical ternary form (like Chopin's earlier mazurkas) or a goal-directed structure influenced by the sonata principle. Despite obvious similarities to his independent rondos, the movement is not in rondo form, instead comprising only three principal thematic sections – A, B and A', respectively in the tonic (F minor), relative major (A^b major) and tonic – separated by episodic passages and followed by a bravura 'finale' and coda in the parallel F major. The second episode – by far the longest section – is particularly 'dynamic' in structure, and it has an important developmental function, elaborating both the opening theme and the fourfold thematic complex introduced in section B. Thus Chopin achieves a formal hybrid uniting the thematic statements and episodes into a single sweep towards the 'finale' and coda. The soloist starts the movement with a bittersweet melody (theme 1, at ♩ = 69) tracing the up-and-down arc typical of the Polish *mazur*. A mazurka-like 'swing' also prevails throughout the first episode, at the end of which the orchestra paves the way for the second thematic group with violins playing *col legno* while lower strings strum syncopated *bourdon* fifths deriving from the mazurka genre. Presented in octaves, the first of four themes is a type of *oberek*. It leads to a succession of melodies which demonstrate Chopin's ability to generate material from tiny cells, the four themes having similar rhythmic profiles and pitch contours. The second thematic group never returns as such, although constituent ideas are developed as the movement progresses – even within the recapitulation of the first theme. The 'finale' also owes its origins to the second group, including the evocative solo horn call at its start (marked *Cor de Signal* in the three first editions) and the new left-hand melody that follows seconds later. The first part of the 'finale' comprises a succession of short units answered by expansive gestures, while the second features an electrifying build-up of tension towards the movement's peak of energy at bar 485. The music stops dead in bar 493, although the piano enters again one bar later with a final thematic statement from the second group, its nostalgic mood resolving accrued tensions in keeping with the typical sonata-form conclusion. But an explosion occurs with the soloist's cascade of notes at bar 502, whereupon the register plummets and then climbs again before the orchestra's four punctuating bars. It is an exciting finish to an exceptional movement.

Performing the F minor Concerto

The reviews of Chopin's performances of the F minor Concerto reveal early reactions to the piece and his playing. One newspaper commented after the first Warsaw concert that 'the performance was entirely in keeping with the spirit of the composition. Never did the pianist try to exploit the technical difficulties, the bravura passages, or the tender, lyrical melodies in order to shine at the expense of the overall musical effect. . . His playing seemed to say to the listener: "This is not me; this is music!"'¹³ Another wrote that he overcame 'the greatest difficulties as if they did not exist at all',¹⁴ while several days after the repeat performance on 22 March, the *Kurier Polski* remarked that his playing 'seems to be the natural result of his compositions', and that 'the beauty of each work was related to the orchestral accompaniment, which never distorted or overpowered the principal instrument. On

the contrary, the accompaniment served to augment and ennoble its beauty.'¹⁵

According to *Le Pianiste*, Chopin's performance of the Larghetto at Berlioz's concert in December 1834 was 'ravishing', revealing that 'the simplest means, taste and grace make a considerable impression on a worthy audience'.¹⁶ *La Quotidienne* exulted over 'the touch – so fine and so spiritually naïve – of this young and able composer-pianist',¹⁷ while Berlioz himself wrote that Chopin's music

plunged the listeners into a sort of calm and ecstatic joy, to which they were not at all accustomed. . . [W]hen the last note fell like a pearl into a golden vase, the audience, absorbed in contemplation, still listening, waited a few moments before clapping. It was like watching the half-tints of an evening twilight dissolve harmoniously, and then remaining motionless in the dark, the eye still fixed on the point of the horizon where the light had just vanished.¹⁸

Chopin taught both of his concertos – particularly the first movements – to a number of students, often providing an impromptu orchestral reduction on a small piano (pianino) next to the grand on which he gave lessons. Glosses in the scores of his pupils and associates (whether transcribed by them or in his own hand) reveal much about his playing style. Some correct typographical errors or omissions: for instance, in Auguste Franchomme's copy of Op. 21 *pp* was reinstated in bar 1 of the Larghetto, having been omitted from the French first edition. Fingerings and accidentals are most abundant, but other emendations include the left-hand accompaniment in arpeggios and chords notated in the Larghetto's recitative section in Jane Stirling's score of Op. 21,¹⁹ destined for use in solo performance and reproduced as a variant in this edition. Camille Dubois' copy¹⁰ also contains dynamics, phrasing, articulation markings and liaisons, that is, vertical or diagonal lines between the two hands indicating a simultaneous attack, as in bars 7, 9, 26 and 75 of the Larghetto, where the first note of a right-hand arpeggiated ornament is to be played on the beat with the left hand (see pp. 42, 44 and 54). Some pencil annotations in these exemplars are so faded or effaced that they can be seen only with the greatest difficulty even in the original scores.

Other evidence in the concertos of an eighteenth-century performance legacy can be found in the many *fioriture* and *gruppetti* (which, according to Jan Kleczyński, 'should be played more slowly at the commencement and accelerated towards the end'¹¹); ascending chromatic glissandos (*portamento*) and their inversions (*strascino*); *parlando* effects; trills beginning on the upper or lower auxiliary note, usually played simultaneously with the bass; 'long appoggiaturas'; fingerings; and, of course, rubato, which in various passages also reflects the influence of Polish folk music.

Insight into Chopin's performance aesthetic can be gained from Wilhelm von Lenz's eyewitness account of an occasion when Chopin accompanied his talented pupil Carl Filtsch in the E minor Concerto:

The pianist must be first tenor, first soprano, always a singer, a bravura singer in the rapid figuration. Chopin wanted all the passagework to be fashioned in a cantabile style. . . He played us the themes indescribably beautifully and the figuration suggestively. He wanted the passagework cantabile, with a certain amount of volume and bravura, with each and every thematic element brought out, with the utmost delicacy of touch, even when there are mere runs – which is seldom the case.¹²

These comments speak volumes about how an original performance approach to the concertos might at least partly be recovered, even on a modern instrument very different from the Pleyel pianos that Chopin himself favoured.

Further reading

For further information, see John Rink, *Chopin: The Piano Concertos* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), from which parts of this essay are drawn.

John Rink

NOTES

- ¹ Carl Mikuli, *Vorwort to Fr. Chopin's Pianoforte-Werke* (Leipzig: Kistner, [1880]), p. 2
- ² Franz Liszt, *Chopin* (Paris: Nouvel Office d'Édition, [1852] 1963), p. 17
- ³ *Powszechny dziennik krajowy*, 19 March 1830. Translation from William G. Atwood, *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw* (New York: Columbia University Press, 1987), p. 209.
- ⁴ *Kurier Polski*, 20 March 1830. Translation from Atwood, *Chopin*, p. 211; certain details have been modified to conform to the original.
- ⁵ *Kurier Polski*, 26 March 1830. Translation from Atwood, *Chopin*, p. 215.

- ⁶ *Le Pianiste*, 24 December 1834 (all translations are mine except where indicated)
- ⁷ *La Quotidienne*, 20 December 1834
- ⁸ *Le Rénovateur*, 5 January 1835
- ⁹ Bibliothèque nationale de France, shelfmark Rés. Vma. 241 (III, 21); see Critical Commentary
- ¹⁰ Bibliothèque nationale de France, shelfmark Rés. F. 980 (I, 6); see Critical Commentary
- ¹¹ Jan Kleczyński, *How to Play Chopin*, trans. Alfred Whittingham (London: William Reeves, 1913), p. 49
- ¹² Wilhelm von Lenz, 'Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin', *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), p. 282

法文版前言

PRÉFACE

Genre et genèse

Les concertos pour piano de Chopin émanent de deux traditions différentes du XIX^e siècle – la musique « sérieuse » et la musique de concert populaire. Bien que les deux concertos portent la marque de son génie unique, ils ont beaucoup en commun avec les concertos virtuoses de ses contemporains. La plupart des œuvres de ce genre étaient destinées à une existence brève, sacrifiant aux démonstrations de bravoure au détriment de l'argumentation musicale. L'orchestre avait généralement un rôle mineur, et l'on pouvait s'en dispenser entièrement en cas d'exécutions en solo ou en formation de chambre. Chopin lui-même joua bon nombre de concertos virtuoses dans sa jeunesse, dont ceux de Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles et Kalkbrenner, et peut-être Weber et Field. Dans des proportions variables, il s'inspira de ces modèles, mais produisit des œuvres d'un raffinement et d'un attrait bien supérieurs.

Dans un concerto virtuose typique, le premier mouvement consiste en quatre tuttis qui encadrent trois longs solos (comme dans celui de Chopin). Correspondant aux éléments ternaires de la forme sonate du XIX^e siècle, les solos alternent souvent les sections thématiques lyriques et les passages épisodiques discursifs, encore que la virtuosité domine tout du long (sous forme de gammes, d'arpèges, de figures en notes répétées, de *Rollfiguren*, d'octaves, de motifs en tierces, etc.). Dans le premier solo, par exemple, le thème initial passe généralement sans autre forme de procès à un épisode de bravoure modulant dans une nouvelle tonalité (le plus souvent celle de la dominante, du moins dans les concertos en mode majeur), suivi d'un second thème contrastant et d'un autre épisode de bravoure. Après le deuxième tutti vient une section de développement virtuose (parfois après un nouveau thème solo) ou un matériau complètement nouveau, tandis que la tonique réapparaît après une progression culminant à la dominante (ce qu'on appelle retransition). Après un bref troisième tutti, la réexposition reste proche de l'exposition, mis à part quelques ajustements mineurs, encore que le deuxième épisode soit généralement remplacé par une conclusion vibrante – un « finale » – censée exacerber la tension. La plupart des concertos virtuoses n'ont pas de cadence : et celle-ci n'était pas vraiment nécessaire, étant donné l'omniprésence de la virtuosité tout au long du premier mouvement. Le mouvement lent qui suit, avec ses possibilités de bravoure limitées, tend à être sommaire, bien qu'il y ait des pages d'une grande beauté dans les trois concertos qui influencèrent le plus ceux de Chopin – le Concerto en *la* mineur op. 85 de Hummel, celui en *ré* mineur op. 61 de Kalkbrenner et celui en *sol* mineur op. 58 de Moscheles (ce dernier comporte un « récitatif » évocateur, comme le *Larghetto* du *fa* mineur de Chopin). Le troisième mouvement est presque toujours un rondo dans lequel des passages de virtuosité ponctuent les énoncés thématiques, avec un « finale » particulièrement brillant après la dernière reprise du thème. Bon nombre de rondos sont colorés par les traits nationaux.

Après un voyage triomphal à Vienne en août 1829, Chopin rentra à Varsovie et se lança rapidement dans l'écriture de son premier concerto, en *fa* mineur. Celui-ci reçut sa création publique à Varsovie le 17 mars

1830 et rencontra un succès tel qu'il fut repris cinq jours plus tard avec un piano plus grand et plus sonore. Chopin avait alors commencé son second concerto, en *mi* mineur, qui, créé à Varsovie en octobre 1830, devint ensuite un cheval de bataille pour le compositeur-pianiste en herbe. C'est ce qui explique pourquoi il fut publié en premier, en 1833, en tant qu'op. 11, alors que pour des raisons commerciales le Concerto en *fa* mineur ne parut qu'en 1836 sous le numéro d'op. 21. Il semble que Chopin ne joua jamais le Concerto en *fa* mineur en entier avec orchestre après s'être établi à Paris en 1831, bien qu'il lui fût « particulièrement cher », selon son élève Carl Mikuli¹. Liszt nota la « prédilection marquée » de Chopin pour le deuxième mouvement, « qu'il se plaisait à redire fréquemment » en solo² – peut-être dans la version notée dans la partition de son élève écossais Jane Stirling (mentionnée ci-dessous et dans le Commentaire critique). À en juger d'après les comptes rendus qui parurent, Chopin joua le *Larghetto* avec orchestre lors du troisième concert de Berlioz au bénéfice d'Harriet Smithson, le 14 décembre 1834, dans la Salle du Conservatoire.

La cohérence des modèles de Chopin et la rapidité remarquable avec laquelle il écrivit les deux concertos expliquent les parallèles entre eux. Chacun comporte trois mouvements : le premier (« *Maestoso* » dans le Concerto en *fa* mineur, « *Allegro maestoso* » dans celui en *mi* mineur) respecte l'alternance conventionnelle des tuttis et solos décrite ci-dessus, encore qu'au sein des solos le matériau épisodique qui entoure les énoncés thématiques soit de nature plus expressive que virtuose. Les mouvements lents ressemblent aux nocturnes de Chopin dans leur figuration mélodique et leur accompagnement : le *Larghetto* du *fa* mineur est de forme ternaire, avec une captivante section en récitatif en son centre, tandis que la Romance (également marquée « *Larghetto* ») du Concerto en *mi* mineur suit un plan formel plus complexe, avec trois énoncés du thème principal entremêlés d'autres éléments. Les troisièmes mouvements alternent les sections thématiques et les épisodes, avec un brillant « finale » pour conclure. Ils s'inspirent également de la musique de danse polonaise : l'*Allegro vivace* du *fa* mineur comporte des thèmes proches de la mazurka, tandis que le *Vivace* du *mi* mineur est issu de la cracovienne.

Il subsiste relativement peu de sources pour le Concerto en *fa* mineur. Le manuscrit de travail, de 1829-1830, est perdu, mais on conserve un autographe partiel préparé au milieu des années 1830, avec les parties orchestrales notées par un copiste anonyme et la partie soliste (y compris les tuttis orchestraux réduits pour piano) notés par Chopin en alternance avec le copiste. Cette partition, qui servit apparemment de *Stichvorlage* (c'est-à-dire de manuscrit destiné au graveur) pour la première édition allemande, est la source principale de notre nouvelle édition.

Forme et conception

Le premier mouvement de l'op. 21 adopte la succession conventionnelle de sections tutti et solo alternées décrite plus haut, dans un déploiement émotionnel d'une profondeur et d'une subtilité étonnantes pour un compositeur de dix-neuf ans seulement. Marqué ♩ = 138 (tempo

beaucoup plus vif que celui que prennent la plupart des pianistes), le premier tutti, tendu et passionné, commence à la tonique, *fa* mineur, par un thème introductif (1a), qui passe par la médiane (*la* bémol majeur) avec un énoncé du second thème et parvient à la dominante après la saisissante entrée du piano sur une harmonie diminuée à la mesure 71. Le premier solo suit un plan tonal similaire. Il commence en *fa* mineur avec deux thèmes (1a et 1b), dont le premier se distingue en caractère de la mélodie initiale qu'on trouve dans la plupart des concertos virtuoses, et dont le second (qu'on entend une seule fois dans l'œuvre) est particulièrement riche en nuances de couleur. L'activité rapide se poursuit sous forme d'arpèges catapultés et de dissonances violentes, propulsant la musique vers le relatif, *la* bémol majeur, où entre le second thème, inspiré du *bel canto*. Celui-ci s'interrompt avec une effusion en manière de récitatif, d'une intensité à couper le souffle, conduisant à un *ut* mineur qui se prolonge longuement jusqu'au début du deuxième tutti à la mesure 181. Après une cadence rompue, le piano rentre en jouant une variante du thème 1a en *la* bémol majeur, *si* bémol mineur (mes. 222-230) et la dominante, *ut* majeur, étant les principales tonalités qui suivent dans la section de développement proprement dite, bien qu'intégrées à une activité séquentielle considérable et à une virtuosité endiablée (en particulier à la main droite). Le bref troisième tutti reste à la dominante jusqu'à la réexposition à la mesure 269. Chopin demeure ici près de *fa* mineur, passant directement du thème 1a au second thème (de nouveau en *la* bémol majeur, de manière peu orthodoxe), mais revenant à la tonique dès la mesure 301. C'est bien sûr à la tonique que le mouvement se termine près de cinquante mesures plus tard, avec le vigoureux quatrième tutti.

Le mouvement lent ($\text{♩} = 56$) est de forme ternaire simple – A, B, A' –, avec un bref énoncé orchestral qui sert à la fois d'introduction et, ensuite, de coda (finissant dans les deux cas par un trait du piano). Sur le plan tonal, le mouvement est également simple, avec une progression de la tonique *la* bémol majeur à la tonalité parallèle, *la* bémol mineur, avant un retour à *la* bémol, couvrant trois sections principales, dont la deuxième est un *recitativo accompagnato* dramatique qui passe par plusieurs tonalités. Dans ce moule structurel simple, Chopin déverse l'écriture cantabile la plus fluide qui soit jamais sortie de sa plume. La « mélodie ornementale » effusive qui fit sa renommée colore les sections A et A', tandis que l'ornementation mélodique du récitatif assume un rôle plus dramatique que lyrique. La maîtrise, chez le jeune Chopin, d'une technique de clavier hautement originale et expressive est tout à fait évidente, en forme de fioritures, de figures *parlando*, d'arpèges ornés, de lignes chromatiques poignantes et d'un usage abondamment varié du rythme, des lignes et de l'articulation.

L'Allegro vivace peut s'interpréter soit comme une forme ternaire symétrique (telle les premières mazurkas de Chopin), soit comme une structure influencée par la forme sonate. Malgré d'évidentes similitudes avec ses rondos indépendants, le mouvement n'est pas de forme rondo, puisqu'il ne comprend que trois principales sections thématiques – A, B et A', respectivement à la tonique (*fa* mineur), au relatif majeur (*la* bémol majeur) et à la tonique – séparées par des passages épisodiques et suivies d'un « finale » de bravoure et d'une coda dans la tonalité parallèle de *fa* majeur. Le deuxième épisode – de loin la section la plus longue – est particulièrement « dynamique » dans sa structure, avec une importante fonction de développement, élaborant à la fois le thème initial et le quadruple groupe thématique introduit dans la section B. Chopin parvient ainsi à une forme hybride qui unit les énoncés thématiques et les épisodes en un élan unique vers le « finale » et la coda. Le soliste commence le mouvement avec une mélodie douce-amère (thème 1, à $\text{♩} = 69$) traçant la courbe ascendante et descendante typique du *mazur* polonais. Un « swing » dans le goût de la mazurka prévaut également tout au long du premier épisode, à la fin duquel l'orchestre ouvre la voie au second groupe thématique avec les violons qui jouent *col legno* tandis que les cordes graves font

entendre des quintes syncopées en bourdon caractéristiques de la mazurka. Présenté en octaves, le premier des quatre thèmes est une sorte d'*oberek*. Il conduit à une succession de mélodies qui illustrent la faculté de Chopin de générer son matériau à partir de petites cellules, les quatre thèmes ayant des profils rythmiques et des contours mélodiques similaires. Le deuxième groupe thématique ne revient jamais tel quel, bien que des idées constitutives en soient développées à mesure que le mouvement progresse – même au sein de la réexposition du premier thème. Le « finale » doit également ses origines au deuxième groupe, avec l'évocatrice sonnerie de cor solo au début (marquée « Cor de Signal » dans les trois premières éditions) et la nouvelle mélodie de main gauche qui suit. La première partie du « finale » comprend une succession de brèves unités auxquelles répondent des gestes expansifs, tandis que la deuxième est caractérisée par une montée galvanisante en tension vers le sommet d'énergie du mouvement, à la mesure 485. La musique s'arrête net à la mesure 493, bien que le piano entre de nouveau une mesure plus tard avec un dernier énoncé thématique issu du deuxième groupe, dont le climat nostalgique résout les tensions accumulées, se conformant à la conclusion typique de la forme sonate. Mais une explosion survient dans la cascade de notes du soliste, à la mesure 502, sur quoi de rapides changements de registre précèdent les quatre mesures de ponctuation de l'orchestre. C'est une conclusion captivante à un mouvement exceptionnel.

Interpréter le Concerto en *fa* mineur

Les comptes rendus des exécutions du Concerto en *fa* mineur par Chopin lui-même nous révèlent les premières réactions à l'œuvre et à son jeu. Un journal nota après le premier concert à Varsovie que « l'exécution était entièrement en accord avec l'esprit de la composition. Jamais le pianiste n'a essayé d'exploiter les difficultés techniques, les passages de bravoure ou les mélodies tendres et lyriques pour briller aux dépens de l'effet musical global [...]. Son jeu semblait dire à l'auditeur : "Ce n'est pas moi ; c'est la musique !" »³ Un autre écrivit qu'il surmonta « les plus grandes difficultés comme si elles n'existaient pas du tout »⁴, tandis que plusieurs jours après la deuxième exécution, le 22 mars, le *Kurier Polski* fit remarquer que son jeu « semble le résultat naturel de ses compositions », et que « la beauté de chaque œuvre était liée à l'accompagnement orchestral, qui ne déformait ni ne dominait jamais l'instrument principal. Au contraire, l'accompagnement servait à en souligner et en ennoblir la beauté »⁵.

D'après *Le Pianiste*, au concert de Berlioz en décembre 1834, Chopin joua le Larghetto de manière « ravissante [...] ; les moyens les plus simples, le goût et la grâce, font beaucoup d'impression sur un bon public »⁶. *La Quotidienne* loua « la touche si fine et spirituellement naïve de ce jeune et habile compositeur-pianiste »⁷, tandis que Berlioz écrivit que la musique de Chopin

a plongé l'auditoire dans une sorte de joie calme et extatique, à laquelle on ne l'a guère accoutumé en pareil cas. [...] [Q]uand la dernière note est tombée comme une perle dans un vase d'or, le public absorbé dans sa contemplation a retenu quelques instants ses applaudissements, il écoutait encore. Ainsi, après avoir suivi l'harmonieuse dégradation des demi-teintes d'un crépuscule du soir, on demeure immobile dans l'obscurité, l'œil toujours fixé sur le point de l'horizon où la lumière vient de disparaître⁸.

Chopin fit travailler ses concertos – en particulier les premiers mouvements – à un certain nombre d'élèves, ajoutant souvent une réduction orchestrale impromptue sur un petit piano (pianino) à côté du piano à queue qui lui servait pour ses leçons. Les annotations dans les partitions de ses élèves et de ses proches (transcrites par eux ou de sa propre main) en disent long sur son style de jeu. Certaines corrigent des erreurs d'impression ou des omissions : ainsi, dans l'exemplaire de l'op. 21 d'Auguste Franchomme, « *pp* » fut rétabli à la mesure 1 du Larghetto, après avoir été omis de la première édition française. Il s'agit surtout de doigtés et d'altérations, mais parmi les autres changements il y a l'accompagnement en arpèges et en accords

noté dans la section en récitatif du Larghetto, dans la partition de l'op. 21 de Jane Stirling⁹, destiné à servir pour les exécutions solistes et reproduit en tant que variante dans cette édition. L'exemplaire de Camille Dubois¹⁰ comprend également des nuances, des phrasés, des signes d'articulation et des « liaisons », c'est-à-dire des lignes verticales ou diagonales entre les deux mains indiquant une attaque simultanée, comme aux mesures 7, 9, 26 et 75 du Larghetto, où la première note d'un ornement arpégé de main droite doit se jouer sur le temps avec la main gauche (voir p. 42, 44 et 54). Quelques annotations au crayon dans ces exemplaires sont si estompées ou effacées qu'on ne les distingue qu'avec la plus grande difficulté, même dans les partitions originales.

D'autres témoignages sur l'héritage d'une tradition interprétative du XVIII^e siècle dans les concertos se trouvent dans les nombreux *gruppetti* et fioritures (lesquelles, selon Jan Kleczyński, sont « à jouer plus lentement au commencement et accélérées vers la fin¹¹ »), les glissandos chromatiques ascendants (*portamento*) et leurs renversements (*strascino*), les effets *parlando*, les trilles qui commencent par la note auxiliaire inférieure ou supérieure, généralement jouée simultanément avec la basse, les « appoggiatures longues », les doigtés, et, bien sûr, le rubato, qui dans divers passages reflète également l'influence de la musique populaire polonaise.

Le récit de première main laissé par Wilhelm von Lenz d'une exécution à deux pianos où le compositeur accompagnait son talentueux élève Carl Filtsch dans le Concerto en *mi* mineur nous éclaire sur l'esthétique interprétative de Chopin :

Ici le pianiste doit se faire premier ténor, premier soprano, mais toujours chanteur, et chanteur de bravoure dans les traits dont Chopin voulait qu'on s'efforçât de les rendre dans le style du cantabile. [...] Il nous a joué les thèmes d'une manière indescriptible et nous a donné des indications pour l'exécution des traits. Il demandait que ceux-ci soient exécutés cantabile, avec une certaine mesure dans la puissance et la bravoure, en cherchant à mettre en valeur le plus possible le

moindre fragment de thème, avec la plus grande délicatesse de toucher, même dans les traits qui ne sont que des traits – cas exceptionnel ici¹².

Ces commentaires en disent long sur la manière dont on pourrait retrouver au moins partiellement une vision interprétative authentique de ces concertos, même sur un instrument moderne très différent des pianos Pleyel que Chopin lui-même affectionnait.

Pour plus de détails, voir John Rink, *Chopin : The Piano Concertos* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), dont sont tirées certaines parties de cette préface.

John Rink

Traduction : Dennis Collins

NOTES

- ¹ Carl Mikuli, *Vorwort*, *Fr. Chopins Pianoforte-Werke* (Leipzig : Kistner, [1880]), p. 2
- ² Franz Liszt, *Chopin* (Paris : Nouvel Office d'édition, [1852] 1963), p. 17
- ³ *Powszechny dziennik krajowy*, 19 mars 1830
- ⁴ *Kurier Polski*, 20 mars 1830
- ⁵ *Kurier Polski*, 26 mars 1830
- ⁶ *Le Pianiste*, 24 décembre 1834
- ⁷ *La Quotidienne*, 20 décembre 1834
- ⁸ *Le Rénovateur*, 5 janvier 1835
- ⁹ Bibliothèque nationale de France, Rés. Vma. 241 (III, 21) ; voir Commentaire critique
- ¹⁰ Bibliothèque nationale de France, Rés. F980 (I, 6) ; voir Commentaire critique
- ¹¹ Jan Kleczyński, *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres* (Paris : Mackar, 1880), p. [64]
- ¹² Wilhelm von Lenz, « Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin », *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), p. 282. Traduction de Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, 5^e éd. (Paris : Fayard, 2006), p. 97.

德文版前言 VORWORT

Gattung und Entstehung

Chopins Klavierkonzerte gingen aus zwei verschiedenen Traditionen des 19. Jahrhunderts hervor – jenen der „ernsten“ Kunstmusik und der populären Konzertmusik. Obwohl beide Kompositionen von seinem unverwechselbaren Genie geprägt sind, verbindet sie vieles mit den Virtuosenkonzerten seiner Zeitgenossen. Die meisten Werke dieser Art waren nicht auf lange Haltbarkeit angelegt und gaben der bravourösen Zurschaustellung Vorrang vor einem stringenten musikalischen Zusammenhang. Dem Orchester kam für gewöhnlich eine untergeordnete Rolle zu, und bei Bedarf konnte man bei Solo- oder Kammerkonzerten auch ganz darauf verzichten. Chopin spielte in seiner Jugend selbst diverse Virtuosenkonzerte, darunter jene von Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles und Kalkbrenner und wahrscheinlich auch die von Weber und Field. Er ließ sich in unterschiedlichem Maße von diesen Vorbildern inspirieren, allerdings sind die Werke, die er schuf, wesentlich ausgereifter und reizvoller.

Der Kopfsatz eines typischen Virtuosenkonzerts besteht aus vier Tutti, die drei ausgedehnte Soloabschnitte umrahmen (wie auch bei Chopin). Dem dreiteiligen Aufbau der Sonatenform des 19. Jahrhunderts entsprechend, wechseln die Soli oft zwischen lyrischen thematischen Abschnitten und weitschweifigem Episodenmaterial, wobei allerdings die Virtuosität in Form von Tonleitern, Arpeggien, Tonwiederholungen, Rollfiguren, Oktaven sowie Figuren in Terzen, Quarten, Quinten und Sexten stets im Vordergrund steht. Im ersten Solo beispielsweise geht das Eingangsthema meist ohne weitere Umschweife in eine Bravourpisode über, die in eine neue Tonart moduliert (üblicherweise zur Dominante, zumindest in Dur-Konzerten) und der sich ein kontrastierendes zweites Thema sowie

eine weitere Bravourpisode anschließen. Nach dem zweiten Tutti folgt ein virtuoser Durchführungsteil (manchmal im Anschluss an ein neues Solothema) oder völlig neues Material, und nach einer dramatischen Zuspitzung in der Dominante, die man als Rückführung bezeichnet, kehrt die Tonika wieder. Nach einem kurzen dritten Tutti lehnt sich die Reprise, abgesehen von kleinen Anpassungen, eng an die Exposition an, wobei die zweite Bravourpisode im Allgemeinen durch einen mitreißenden Schluss – ein „Finale“ – ersetzt wird, der die Spannung steigern soll. In den meisten Virtuosenkonzerten fehlt eine Kadenz; diese waren angesichts des im gesamten Satz vorherrschenden Bravourcharakters kaum vonnöten. Der anschließende langsame Satz mit seinen begrenzten Möglichkeiten des Brillierens ist meist eine Pflichtübung, obgleich sich in den drei Konzerten, die Chopins eigene Werke am meisten beeinflussten – Hummels a-Moll-Konzert op. 85, Kalkbrenners d-Moll-Konzert op. 61 und Moscheles' Konzert in g-Moll op. 58 –, durchaus Musik von großer Schönheit findet (letzteres enthält ein bewegendes „Rezitativ“, wie es auch im Larghetto von Chopins f-Moll-Konzert erscheint). Der dritte Satz ist fast immer ein Rondo, in dem sich Themeneinsätze mit ausgedehnten Abschnitten von virtuosem Passagenwerk abwechseln, das nach der letzten thematischen Reprise in einem besonders brillanten „Finale“ gipfelt. Viele dieser Rondosätze sind von Nationalstilen geprägt.

Nach einem triumphalen Aufenthalt in Wien im August 1829 kehrte Chopin nach Warschau zurück und begann bald darauf mit der Komposition seines ersten Konzertes in f-Moll. Es wurde am 17. März 1830 in Warschau uraufgeführt und hatte solchen Erfolg, dass die Aufführung fünf Tage später mit einem größeren Instrument mit vollere Klang wiederholt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte Chopin

Der erste Satz von op. 21 folgt der oben beschriebenen, konventionellen Reihung von sich abwechselnden Tutti- und Solopassagen, deren emotionale Entfaltung in ihrer Feinheit und Tiefe für einen erst neunzehnjährigen Komponisten erstaunlich ist. Das stramme und fesselnde erste Tutti, mit $\text{♩} = 138$ (einem wesentlich höheren Tempo als die meisten Pianisten spielen) überschrieben, beginnt in der Tonika f-Moll mit einem Einleitungsthema (1a), durchläuft mit Erscheinungen des zweiten Themas die Parallele As-Dur und erreicht nach dem packenden Einsatz des Klaviers auf einem verminderten Klang in Takt 71 die Dominante. Das erste Solo folgt einem ähnlichen tonalen Schema. Es beginnt in f-Moll mit zwei Themen (1a und 1b), deren erstes im Charakter von den Eröffnungsmelodien der meisten Virtuosenkonzerte abweicht und deren zweites (das nur einmal im Stück erklingt) besonders reich an koloristischen Nuancen ist. Rasanteres Geschehen in Form von aufschreienden Arpeggien und grollen Dissonanzen treibt die Musik zur Parallele As-Dur hin, auf

Form und Gestaltung

Konzerts vom Krakowiak geprägt ist. Es ist relativ wenig Quellenmaterial zum f-Moll-Konzert erhalten. Die Arbeitshandschrift von 1829/30 ist verloren, es existiert aber ein Teilautograph aus der Mitte der 1830er Jahre, dessen Orchesterstimmen von einem unbekannten Kopisten notiert wurden und dessen Solostimme (einschließlich der Orchesterrutti im Klavierauszug) von Chopin im Wechsel mit erstem eingetragen wurden. Diese Partitur, die offenbar als Stichvorlage für die deutsche Erstausgabe diente, ist die Hauptquelle für die vorliegende Neuausgabe.

Die Parallelen zwischen den beiden Klavierkonzerten erklären sich sowohl aus den gleichbleibenden Vorbildern, denen Chopin folgte, als auch aus dem bemerkenswerten Tempo, mit dem er sie schrieb. Beide haben drei Sätze: Der erste („Maestoso“ im f-Moll-, „Allegro maestoso“ im e-Moll-Konzert) folgt dem oben beschriebenen, konventionellen Wechsel zwischen Tutti- und Solopassagen, obgleich das Episodenmaterial, das in den Solopassagen die thematischen Passagen umrahmt, mehr expressiver als virtuöser Natur ist. Die langsamen Sätze ähneln in der Gestaltung von Melodie und Begleitung den Chopinschen Nocturnes: Das Larghetto im f-Moll-Konzert ist dreiteilig mit einem fesselnden Rezitativabschnitt in der Mitte, während die (ebenfalls mit „Larghetto“ überschriebene) Romanze aus dem e-Moll-Konzert eine komplexere formale Anlage aufweist, in der drei Auftritte des Hauptthemas von anderem Material durchbrochen werden. Der dritte Satz beider Konzerte wechselt zwischen thematischen und episodischen Abschnitten und endet mit einem brillanten „Finale“. Beide Sätze bedienen sich auch bei polnischen Tanzstilen: Das Allegro vivace im f-Moll-Konzert enthält Melodien nach Art der Mazurka, während das Vivace des e-Moll-

Bereits ein zweites Konzert in e-Moll in Angriff genommen, dessen Warschauer Uraufführung im Oktober 1830 stattfand und das in der Folge zu einer Art „Schlachcross“ des angehenden komponierenden Pianisten wurde. Dies erklärt auch, warum es zuerst veröffentlicht wurde, nämlich 1833 als op. 11, während das f-Moll-Konzert aus kommerziellen Gründen erst 1836 als op. 21 erschien. Nachdem Chopin sich 1831 in Paris etabliert hatte, scheint er das f-Moll-Konzert nie wieder vollständig mit Orchester aufgeführt zu haben, obwohl ihm das Werk nach Aussage seines Schülers Carl Mikuli „besonders lieb“ war.¹ Liszt bemerkte Chopins „deutliche Vorliebe“ für den zweiten Satz, den Chopin als Solo „immer wieder gerne zum Vortrag brachte“² – möglicherweise in der Fassung, die in das Notenexemplar seiner schottischen Schülerin Jane Stirling eingetragene ist (und weiter unten sowie im kritischen Bericht erläutert wird). Nach den zeitgenössischen Rezensionen spielte Chopin das Larghetto bei Berlioz' drittem Benefizkonzert für Harriet Smithson am 14. Dezember 1834 in der

dreiteilige Form auffassen (wie Chopins frühe Mazurken) oder als zielgerichtete, vom Sonatenprinzip beeinflusste Struktur. Trotz offensichtlicher Ähnlichkeiten mit Chopins eigenständigen Rondi hat der Satz keine Rondoform, sondern umfasst lediglich drei thematische Hauptabschnitte – A, B und A', die in der Tonika (f-Moll), der parallelen Durtonart (As-Dur) und wieder in der Tonika stehen – mit trennenden episodischen Passagen und einem abschließendem „Bravourfinale“ samt Coda in der Durtonika F-Dur. Die zweite Episode – bei weitem der längste Abschnitt – ist strukturell gesehen besonders „dynamisch“ und hat eine wichtige Durchfunktionsfunktion, da sie sowohl das Eingangsschema als auch den vierglidrigen thematischen Komplex verarbeitet, der in Abschnitt B erscheint. Auf diese Weise schafft Chopin eine Zweiterform, die gegen das „Finale“ und die Coda hin die thematischen Gedanken und Episoden zu einem einzigen Strom vereinigt. Der Solist eröffnet den Satz mit einer bittersüßen Melodie (Thema 1, mit $\beta = 69$), die das typische, bogenförmige Auf und Ab des polnischen *Mazur* beschreibt. Auch ein „Schaukeln“ nach Art der Mazurka bestimmt die erste Episode, an deren Ende das Orchester den Weg für die zweite thematische Gruppe bahnt, indem die Violinen *col legno* spielen und die tiefen Streicher synkopierte Bordunquinten schlagen, die der Gattung der Mazurka entstammen. Das erste von vier Themen, in Oktaven vorgestellt, ist eine Art *Oberke*. Er leitet über zu einer Folge von Melodien, die von Chopins Fähigkeit zeugen, musikalisches Material aus kleinsten Einheiten zu entwickeln, denn die vier Themen haben ähnliche rhythmische Gestalt und Tonhöhenkontur. Die zweite thematische Gruppe taucht in dieser Form nicht wieder auf, doch werden die einzelnen Gedanken im Laufe des Satzes weiterentwickelt – sogar innerhalb der Reprise des ersten Themas. Das „Finale“ geht ebenfalls auf die zweite Gruppe zurück, so etwa der markante Hornruf zu Beginn (in den drei

Umgang mit Rhythmus, Kontur und Artikulation.

Das Allegro vivace kann man entweder als symmetrische,

Der langsame Satz (mit ♩ = 56) hat eine einfache dreiteilige Gestalt – A, B, A' –, wobei eine kurze Orchesterphrase als Einleitung und schließlich auch als Coda dient (jeweils mit einer Geste des Klaviers zum Abschluss). Tonal ist der Satz ebenfalls überschaubar; über die drei Hauptteile, deren zweiter ein mehrere Tonarten streifendes, dramatisches *Rezitativo accompagnato* ist, erstreckt sich eine Fortschreibung von der Tonika As-Dur durch das gleichnamige as-Moll zurück zu As-Dur. Diesen einfachen strukturellen Rahmen füllt Chopin mit dem wohl fließendsten Canabale, das er bis dahin zu Papier gebracht hatte. Die schwärmerische „Verzierungs-melodik“, für die er so bekannt wurde, färbt die Abschnitte A und A', während den melodischen Ausschmückungen des Rezitatifs eher eine dramatische als eine lyrische Rolle zukommt. Die Meistertschaff des jungen Chopin hinsichtlich einer höchst eigenständigen und ausdrucksvollen Klaviertechnik wird an vielen Stellen sichtbar, unter anderem in Gestalt von Fiorituren, Parlando-Figuren, verzerrten Arpeggien, schneidenden chromatischen Linien und einem höchst abwechslungsreichen

der das vom Belcanto inspirierte zweite Thema einsetzt. Dieses läuft in einen rezitativartigen Fluss von atembekaubender Eindringlichkeit aus, der nach c-Moll führt, wo ausführlich verweilt wird, bis in Takt 181 das zweite Tutti beginnt. Nach einer abgebrochenen Kadenz setzt das Klavier mit einer Variante des Themas 1a in As-Dur wieder ein, während b-Moll (Takt 222–230) und die Dominante C-Dur als Haupttonarten des darauffolgenden, eigentlichen Durchführungsteils fungieren, wenn sie auch in beträchtliche sequenzierte Aktivität und wild-rasante Virtuosität (besonders in der rechten Hand) eingebeert sind. Das kurze dritte Tutti bleibt bis zur Reprise in Takt 269 in der Dominante. Hier bleibt Chopin im Wesentlichen im f-Moll-Bereich und geht von Thema 1a direkt zum zweiten Thema über (wiederrum in As-Dur, was ein wenig unorthodox ist), kehrt aber mit Takt 301 wieder zur Tonika zurück. Natürlich ebenfalls in der Tonika endet der

Erstausgaben mit *Cor de Signal* bezeichnet) und die neue Melodie in der linken Hand, die einige Sekunden später erklingt. Der erste Teil dieses „Finales“ umfasst eine Folge von kurzen Einheiten, die von ausladenden Gesten beantwortet werden, während sich im zweiten Teil ein elektrisierender Spannungsaufbau bis zum dynamischen Höhepunkt des Satzes in Takt 485 vollzieht. In Takt 493 verstummt die Musik abrupt, auch wenn einen Takt später das Klavier mit einem letzten Themenzitat aus der zweiten Gruppe wieder einsetzt, dessen nostalgische Stimmung ganz nach Maßgabe des typischen Sonatenformschlusses die aufgebaute Spannung löst. Ein Ausbruch ereignet sich dann jedoch mit der Notenkaskade des Solisten in Takt 502, im Register abstürzend und dann wieder emporsteigend, bevor das Orchester mit vier Takten den Schlusspunkt setzt. Es ist das aufregende Ende eines außergewöhnlichen Satzes.

Zur Aufführung des f-Moll-Konzerts

Die Rezensionen zu Chopins Aufführungen des f-Moll-Konzerts geben Auskunft über frühe Reaktionen auf das Werk und auf sein Spiel. Eine Zeitung bemerkte nach dem ersten Warschauer Konzert, dass die Aufführung „ganz im Einklang mit der Stimmung der Komposition stand. Nie versuchte der Pianist, sich die technischen Schwierigkeiten, die Bravourpassagen oder die zarten, lyrischen Melodien zunutze zu machen, um auf Kosten der musikalischen Gesamtwirkung zu glänzen. [...] Sein Spiel schien dem Zuhörer zu sagen: ‚Das bin nicht ich; das ist Musik!‘“³ Ein anderes Blatt schrieb, er habe „die größten Schwierigkeiten bewältigt, als ob sie gar nicht existierten“,⁴ während der *Kurier Polski* einige Tage nach der wiederholten Aufführung am 22. März meinte, dass sein Spiel „die natürliche Folge seiner Kompositionen“ zu sein schien und „die Schönheit jedes der Werke mit der Orchesterbegleitung zusammenhing, die das Hauptinstrument nie entstellte oder übertrumpfte. Im Gegenteil half die Begleitung, seine Schönheit noch zu steigern und zu veredeln.“⁵

Laut *Le Pianiste* war Chopins Aufführung des Larghettos bei Berlioz' Konzert im Dezember 1834 „hinreißend“ und zeigte, dass „die einfachsten Mittel, Geschmack und Grazie große Wirkung auf ein gutes Publikum“ hätten.⁶ *La Quotidienne* bejubelte „den so feinen und geistig naiven Anschlag dieses jungen und geschickten komponierenden Pianisten“,⁷ während Berlioz selber schrieb, Chopins Musik habe

die Zuhörerschaft in eine Art stille und ekstatische Freude versetzt, die sie in ähnlichen Fällen kaum gewohnt war. [...] Nachdem die letzte Note gefallen war wie eine Perle in eine Goldvase, hielt das gebannte Publikum seinen Beifall einige Momente zurück, es hörte noch. So verharrete man, nachdem man das harmonische Abklingen der matten Farben einer Abenddämmerung verfolgt hatte, regungslos in der Dunkelheit, das Auge stets auf jenen Punkt am Horizont fixiert, wo das Licht soeben verschwunden war.⁸

Beide Konzerte – vor allem die Kopfsätze – erarbeitete Chopin mit etlichen Schülern, wobei er selbst oft auf einem Kleinklavier (Pianino) neben dem Flügel, auf dem er unterrichtete, einen Orchesterauszug improvisierte. Anmerkungen in den Notenausgaben seiner Schüler und Gefährten (ob nun von diesen eingetragen oder von eigener Hand) geben vielfältige Auskunft über den Stil seines Spiels. Einige sind Korrekturen von Druckfehlern oder Auslassungen; so wurde etwa in Auguste Franchommes Exemplar von op. 21 das „pp“ in Takt 1 des Larghettos, das in der französischen Erstausgabe fehlte wieder eingefügt. Vor allem Fingersätze und Vorzeichen finden sich in Hülle und Fülle, zu weiteren Verbesserungen gehört jedoch auch die Arpeggien- und Akkord-Begleitung der linken Hand, die im Rezitativabschnitt des Larghettos in Jane Stirlings Exemplar⁹

von op. 21 für den Gebrauch bei Soloaufführungen eingetragen wurde. Sie ist in der vorliegenden Ausgabe als Variante abgedruckt. Das Exemplar von Camille Dubois¹⁰ enthält ebenfalls Angaben zu Dynamik, Phrasierung und Artikulation sowie Liaisons, also vertikale oder diagonale Striche zwischen den beiden Händen, die einen gleichzeitigen Anschlag kennzeichnen, wie in Takt 7, 9, 26 und 75 des Larghettos, wo die erste Note der arpeggierten Verzierung in der rechten Hand zusammen mit der linken Hand auf dem Schlag zu spielen ist (siehe S. 42, 44 und 54). Einige Bleistiftmarkierungen in diesen Exemplaren sind so verblichen oder ausradiert, dass man sie selbst in den Originalen nur mit größter Mühe erkennen kann.

Weitere Belege für das aufführungstechnische Erbe des 18. Jahrhunderts in den Konzerten finden sich in den vielen *Gruppetti* und Fiorituren (die Jan Kleczyński zufolge „zu Beginn langsamer und gegen Ende hin beschleunigt zu spielen“ sind¹¹), in den aufsteigenden chromatischen Glissandi (*Portamento*) und ihren Umkehrungen (*Strascino*), in Parlando-Effekten, Trillern, die auf der oberen oder unteren Nebennote beginnen und für gewöhnlich zeitgleich mit dem Bass einsetzen, in langen Vorhalten, Fingersätzen und natürlich im Rubato, das an vielen Stellen auch den Einfluss der polnischen Volksmusik widerspiegelt.

Einen Einblick in Chopins Aufführungsästhetik gewährt Wilhelm von Lenz' Augenzeugenbericht über einen Anlass, bei dem Chopin seinen begabten Schüler Carl Filtsch im e-Moll-Konzert begleitete:

Der Pianist hat erster Tenor, erster Sopran, immer Sänger, Bravoursänger in den Passagen zu sein. Chopin wollte das ganze Passagenwerk zu einem cantabile-Styl gezwungen wissen. [...] Die Themas hat er uns unbeschreiblich schön angespielt und die Passagen angedeutet. Cantabile wollte er die Passagen durch ein gewisses Maass in der Tonstärke und Bravour, durch das möglichste Eingreifen jedes Motivkörnchens, durch die höchste Delikatesse im Anschlag, selbst wo nur Gänge vorlägen, was die Ausnahme ist.¹²

Diese Bemerkungen sprechen Bände darüber, wie ein originalgetreuer Aufführungsansatz selbst auf einem modernen Instrument, das sich stark von den von Chopin selbst bevorzugten Pleyel-Klavieren unterscheidet, zumindest teilweise rekonstruiert werden kann.

Weiterführende Literatur

Zu weiteren Hinweisen siehe John Rink: *Chopin. The Piano Concertos*, Cambridge 1997, dem Teile dieses Aufsatzes entnommen sind.

John Rink

Übersetzung: Arne Muus

ANMERKUNGEN

¹ Carl Mikuli: Vorwort zu *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Leipzig 1880, S. 2

² Franz Liszt: *Chopin*, Paris 1963, S. 17 [Erstausgabe 1852]

³ *Powszechny dziennik krajowy*, 19. März 1830

⁴ *Kurier Polski*, 20. März 1830

⁵ *Kurier Polski*, 26. März 1830

⁶ *Le Pianiste*, 24. Dezember 1834

⁷ *La Quotidienne*, 20. Dezember 1834

⁸ *Le Rénovateur*, 5. Januar 1835

⁹ Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. Vma. 241 (III, 21); vgl. kritischer Bericht

¹⁰ Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. F. 980 (I, 6); vgl. kritischer Bericht

¹¹ Jan Kleczyński: *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres*, Paris 1880, p. [64]

¹² Wilhelm von Lenz: „Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin“, *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), S. 282

目 录

中文版前言	1
英文版前言	5
法文版前言	7
德文版前言	9

第一乐章 (MOVEMENT I)

Maestoso $\text{♩} = 138$ Page No.

1

第二乐章 (MOVEMENT II)

Larghetto $\text{♩} = 56$

42

第三乐章 (MOVEMENT III)

Allegro vivace $\text{♩} = 69$

57

乐谱编辑的方法与实践 (中文版)	91
乐谱编辑的方法与实践 (英文版)	93
版本评注 (中文版)	95
版本评注 (英文版)	112