



No. 72851

THE COMPLETE
CHOPIN

第一钢琴协奏曲

PIANO CONCERTO NO. 1

Op. 11

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

肖邦全集

净 版

第一钢琴协奏曲

作品11号

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔英〕约翰·林克 编订

杨冬妮 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

第一钢琴协奏曲/(波)弗雷德里克·肖邦作曲;(英)约翰·林克编订;杨冬妮,刘黛妮译. —北京:中央音乐学院出版社,2016.10
(肖邦全集)

ISBN 978-7-81096-779-2

I. ①第… II. ①弗… ②约… ③杨… ④刘… III. ①钢琴曲—
协奏曲—波兰—选集 IV. ①J657.413

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第240650号

© Copyright 2008 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, 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:01-2016-3041号

DÌ-YÍ GǎNGQÍN XIÉZÓUQǔ

第一钢琴协奏曲

[波]肖邦作曲 [英]约翰·林克编订

杨冬妮 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:21.5

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 978-7-81096-779-2

定 价:158.00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. 1

Op. 11

Urtext

Edited by / Herausgegeben von / Édité par

John Rink

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

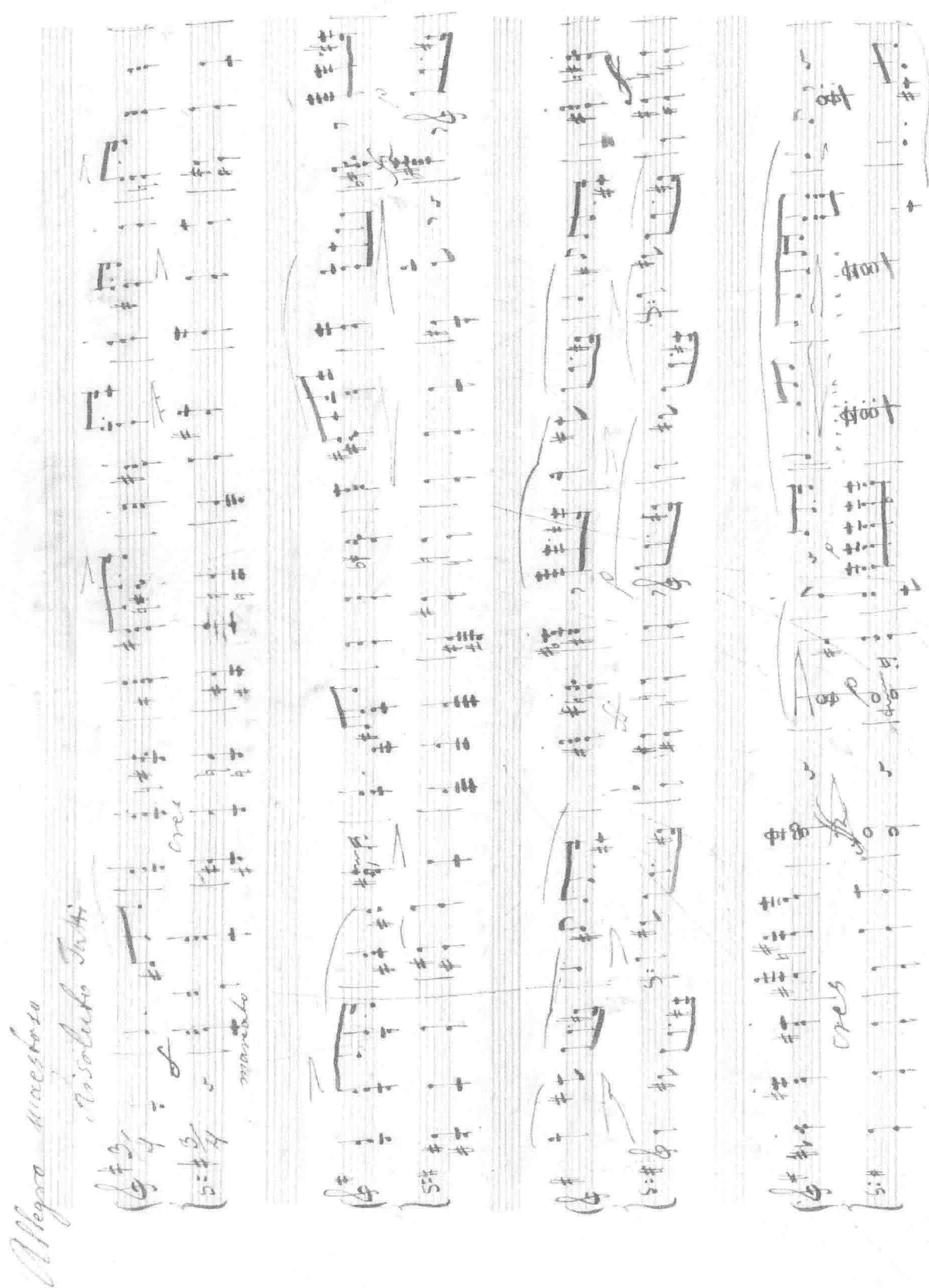
Piano / Klavier

EIGENTUM DES VERLEGERS · ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ALL RIGHTS RESERVED

EDITION PETERS

LONDON · FRANKFURT/M. · LEIPZIG · NEW YORK

原版扉页图片



First page of the music text in Chopin's autograph manuscript of the opening tutti, reduced for piano (A-Wn: Mus. Hs. 41.069). This manuscript served as a partial *Stichvorlage* of the French first edition of Op. 11, published by Maurice Schlesinger in 1833. Reproduced by kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek.

Première page du texte musical dans le manuscrit autographe du tutti initial, réduit pour piano (A-Wn : Mus. Hs. 41.069). Ce manuscrit de Chopin a servi de modèle partiel pour la gravure de la première édition de l'op. 11, publiée par Maurice Schlesinger en 1833. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'Österreichische Nationalbibliothek.

Erste Seite von Chopins autographem Manuskript mit dem eröffnenden Tutti eingerichtet für Klavier (A-Wn: Mus. Hs. 41.069). Diese Handschrift diente als Teil-Stichvorlage für die erste französische Ausgabe von Op. 11 verlegt von Maurice Schlesinger im Jahre 1833. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der österreichischen Nationalbibliothek.

中文版前言

体裁与起源

19世纪早期,大量令人眼花缭乱的炫技型钢琴协奏曲应运而生,它们不仅继承了古典音乐艺术的“严肃性”,也带有音乐会音乐的“流行元素”。肖邦的《f小调协奏曲》和《c小调协奏曲》都是其中之一。在这个时期,很多作曲家的协奏曲作品都青睐采用大胆辉煌的技巧效果,这些作品创作的目的并不是为了成为流芳百世的不朽经典,而是主要用在每个音乐季的商业演出,这也一度引起音乐界的很大争议。这些协奏曲中的管弦乐部分扮演着次要角色,部分是因为在没有管弦乐队的时候,钢琴可以作为独奏演奏,也可以加上一个室内乐队的伴奏。当肖邦年少的时候,就已经登台演出了一些炫技性协奏曲,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。

典型的炫技型协奏曲的第一乐章一般包括四个全奏段落为框架以及三个篇幅长大的独奏片段(以肖邦特有风格写成)。尽管新奇精湛的技艺表现占着主导地位[表现形式包括音阶、琶音、重复音、旋滚音型(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、重复三度、四度、五度、六度],但是其曲式仍然和19世纪奏鸣曲三部曲式类似,独奏部分通常在抒情性主题和偏离主题和插部材料之间来回切换。例如,在第一个独奏段落中,原始主题常常会干脆利落地进入炫技片段并转向新调(至少在大调的协奏曲里,都会转向属调),紧接着是对比鲜明的第二主题,然后再接一段炫技插部。第二次乐队全奏之后(有时候在一个新的独奏主题之后),会有一段炫技的发展部或者全新的音乐材料,在属调上的发展不断推进达到顶点之后又回归到主调(指展开部与再现部之间的连接部)。尽管第二段插部一般情况下都被一个激动人心的“尾声”所代替,但是在短暂的第三次全奏之后,重复的部分除了一些细小的变化以外,其他都和呈示部很相似。大部分炫技协奏曲都没有华彩乐段,因为根本不需要,炫技部分在全曲都无处不在!在之后的慢

板乐章,展示技术的机会不多,所以稍显寡淡,但仍然有三首协奏曲的音乐中无法言喻的美妙深深地影响了肖邦的作品: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(最后一首中有一段宣叙调,同样地也应用在肖邦的f小调小广板中)。第三乐章基本上都是回旋曲式,其中扩展的炫技段渲染强调主题,在主题最后一次重复后,还有一段辉煌的“终曲”(许多回旋曲乐章都特别有民族特色)。

1829年8月,肖邦成功地访问演出维也纳后,他就回到华沙马上执笔开始创作他的第一首协奏曲。1830年3月,《f小调协奏曲》第一次被搬上演奏舞台,同时,肖邦也开始了《c小调协奏曲》(编者注:这部作品先于《f小调协奏曲》出版,即《第一钢琴协奏曲》作品11号)的创作。肖邦于1830年8月底完成,其在9月22日说道:“我的第二首协奏曲……非常独创新颖……回旋曲非常有效果,第一乐章的快板也令人印象深刻。”1830年10月11日的华沙首演中,这番言论在音乐家的精彩的演奏中体现的淋漓尽致。

肖邦选用音乐模型的一致性和这两首协奏曲创作速度之快都解释了为什么它们之间有很多共通点。每一首都有三个乐章:第一乐章(在f小调中,是“庄严的”,在c小调中,则是“庄严的快板”)按上述所说的协奏曲的传统方式来书写——即乐队齐奏与钢琴独奏交替出现。虽然钢琴独奏部分,围绕主题的插部材料并没有很多的炫技,而是富于表现性。慢乐章的旋律结构和伴奏手法都与他的夜曲创作不谋而合:f小调里的“小广板”是一个三部曲式,其核心部分有一个特别有趣的宣叙调,而《c小调协奏曲》的浪漫曲(同样也是小广板)的结构更加复杂也更加规整,主题的三次陈述期间散布着其他的音乐材料。两首协奏曲的第三乐章都是主题与插部交替出现的,最后都有辉煌地终曲。这两首曲子都包含波兰的舞曲风格:《f小调协奏曲》的快板非常活泼,主题是玛祖卡风格,《c小调协奏曲》的快板则是取材于波兰的勇士舞。

考察《c小调协奏曲》现存的一些史料,可以更好地帮助我们了解到作曲家的作曲过程。1830的写作底稿已经丢失,据所知唯一现存的手稿则是将管弦乐队缩减

成钢琴版本的第一段全奏；而镌版用参考手稿来自1833年莫里斯·施莱辛格出版的由肖邦为钢琴独奏准备的乐谱。1833年的这版乐谱也是本版乐谱的主要资料来源。

曲式与音乐设计

《e小调协奏曲》的第一乐章虽然受到胡梅尔作品85号以及卡尔克布伦作品61号的影响，但仍然具有独创性。此曲也因其非正统的曲调色彩，在当时受到比其他作品更多的批评。速度标记为♩=126（大多数录音都远远低于这个速度）。庄严的快板部分有三个高潮点，第一次是在接近第一插段的结尾之处，停在属音上，为紧接着在E大调上的第二主题的进入作准备，也与传统的三度和声形成了对比。直到第二次独奏开始，音乐才离开主调，转而进入到六级的C大调，此后通过连续转调进行到属调，在第478小节出现了第二次的高潮。第三次乐队全奏音乐回到主调，也只有在此时，即音乐进入再现部的时候，第二主题才出现在三音的G大调，紧接着是这个乐章最动人美妙的片段。随着音乐的发展，激动人心的结尾也在乐队的推动下达到顶点，第三次高潮出现在第688小节。肖邦打破了惯常的调性布局在结束段并没有选择光彩明亮的E大调，虽然选择大调去延续第二主题更自然，但是他放弃了这个念头，把乐章结束在忧郁的e小调更显得有悲剧色彩。尽管在进入第二主题之前，第一插部强有力的进行到属和弦非常符合典型的奏鸣曲转调风格，但是无论如何，小调的结束仍然让大家感觉到了框架上的厚重感。

第二乐章，是一首非常雅致精细的浪漫诗歌。相比第一乐章的光彩夺目，却也一点都不逊色。如同作品21号中的小广板，这首浪漫曲速度为♩=80，沿用了肖邦的夜曲风格：右手的旋律是非常歌唱，同时左手伴奏部分很轻柔。尽管这首曲子的构架比起大部分的夜曲要复杂得多，但是运用在夜曲里面的典型三部曲结构也是这个乐章的一大特色。乐队奏完序曲后，钢琴在主调上奏响了第一主题，紧接着在属调B大调上出现了复杂的第二主题b₁和b₂，然后两段尾声。第一主题在第54小节回归，虽然一开始像是三部曲的最后一部分，但是音乐在第64小节曲风一转，标有“激动的”♩c小调段落一直持续

到第71小节稍有缓和，直接转向♩g小调是b₁段回归的标志。整个乐章达到情感高潮，当b₂在第80小节在♩G大调上再次出现时，显得那么慰藉人心。在经历了移调的尾声（也是在♩G大调），还有以半音阶和声为特色的简短的华彩后，第一主题最后一次出现主调鉴定夺回声势，整首浪漫曲在两部分的结束乐句后结束。

与作品21号中的活泼的快板不同，此第三乐章是富于表现力的回旋曲式；调性采用E大调而不是e小调，很大程度上是因为它欢快的克拉克维亚克舞曲性质。和声色调上的安排是主—下属—主—属—主，这和主题的安排A-B-A'-B'-“finale”（尾声）正好相对应。此曲和肖邦很多早期回旋曲中联串的随性延展最大的不同，就是它有长大的插部和主题“支柱”。交响乐队拉开了这个乐章的帷幕（速度♩=104）也带出了回旋曲式的A段落的第一主题。一个结束段落将A段与第一插部连接起来。此插部从主调非常迅速的转移到六级的♩c小调然后又转到四级的A大调。至此，音乐进入B段，由简短的管弦乐队引入了第二主题。然后，一个更加游离的插句进行到属调，经过巧妙的安排，A'和第一主题在E大调上再次出现。但再次出现的只有A段的后半部分，以及一个与之相似的缩减段落，该段落将乐队引向了♩G大调和紧接着的第三插段，这个插段也是最长最精致复杂的一段。乐曲在非常强劲的势头下来到属调，也为B段的再现做了铺垫，B段的再现回到了结束乐段中所期待的主调，在四个插句和贯穿整个乐章的能量积蓄之后全曲进入引人入胜的炫技段落，并在高潮中结束。

《e小调协奏曲》的演奏法

肖邦的公演为数不多，不超过二十余次，但是却让他成为一个具有传奇色彩的钢琴家。其中几乎半数以上的演出都有这首《e小调协奏曲》，此曲也为肖邦成为当时新一代创作型演奏家立下赫赫战功。1830年10月华沙首演以后，肖邦又在欧洲几个国家的首都演出了这首作品。之后他在1831年9月去了巴黎，从此之后的几年里，他大概至少四次亲自演出此曲的一个或多个乐章，有时是独奏有时则与交响乐队或室内乐合作。

1832年2月26号，他在巴黎首演了《e小调协奏曲》，（并不是大家以为的《f小调协奏曲》），很可能是和弦乐四重奏合奏的。这次的演出对肖邦的音乐生涯非常重要，它奠定他在古典音乐界作曲家与演奏家的地位，巩固了和出版商的关系，帮他打进了巴黎的社交圈子，使很多学生慕名而来。尽管这首曲子在接下来的几年里不断地被演出，可是直到1835年4月5日，肖邦才在巴黎公众面前与管弦乐队演奏了整首协奏曲。这是个决定性的转折点，因为肖邦对自己的演奏方式还有这首曲子的接纳程度觉得很失望很苦闷，之后他只公开演出了几次，只有一次是和管弦乐队合作的。

通过肖邦的书信，以及当时出版社的评论，我们不难找到当时人们对这首曲子以及肖邦演奏的评论。一份有关1830年9月此曲公开排练的报告称这首曲子是“天才之作”，对其“大师级的演奏”大肆称赞。有关华沙首演的唯一一个所知的评价则是“至高无上的”，同时肖邦自己也声称“我从未和乐队合作演出得像这次一样这么好过，听众也非常享受我的钢琴演奏”。

菲迪斯对《e小调协奏曲》在1832年2月的巴黎首演这样评价：“带给听众很多的欢乐很多的惊奇……他的演奏非常优雅，流畅，辉煌灿烂又清澈无比。”1832年5月的另一次演出后，菲迪斯指出，巴黎首演尽管取得了辉煌的成功，但是由于这次“管弦乐的部分听起来很厚重，盖住了肖邦的钢琴声”所以“这次的演出并不尽如人意”。

肖邦亲自指导了一些学生弹奏该协奏曲——特别是第一乐章，他经常会在教课的大三角琴旁的小钢琴上即兴演奏弦乐队的缩减版。通过其学生与助手的曲谱上的注释（不论是经他亲手所写，还是后者们的转抄），不难看出肖邦的演奏风格。有一些也纠正了印刷上的一些错误和遗漏。比如作品11号第一乐章的第658小节的左手弹奏的E音，在简·斯特林的抄本中则变成了E音。

（请参见本版乐谱第54页）其他也反映出肖邦那无穷尽的音乐创作才华，比如在浪漫曲的第58、59、61小节就有一些即兴的音乐变奏。（所有这些在本书后面的“版本评注”中都有讨论）在斯特林的作品11号抄本，以及卡米·迪布瓦的两首协奏曲的抄本中，不仅有大量的指法记号和重音记号，还有相当的力度标记、触键标记、句法，还有一些个人的笔记，比如在迪布瓦的抄本作品11号的第一乐章第255和403小节，有一条斜线暗示

两手要同时弹奏。

18世纪的一些表演技法也能在这些协奏曲中找到，比如说装饰花音、回音（据简·斯特林描述：一开始要演奏的慢，然后不断加速直到结束）；上行的半音滑音（*portamento*）及其倒影（*strascino*）、念唱式的效果、颤音从上方音或下方音开始并与低音同时弹奏、长倚音、指法，当然还有受到波兰民间音乐的影响的自由风格。

威尔海姆·冯·伦茨（Wilhelm von Lenz）曾亲眼观看了肖邦和他的得意门生卡尔·费尔彻（Carl Filtsch）在两架钢琴上演奏这首《e小调协奏曲》，从他的话语我们可以体会到肖邦对这首曲子的一些构思：

一个钢琴家必须要像个歌唱家一样让钢琴歌唱，有时候像是第一男高音，有时候像是第一女高音，在快速的华彩段落部分像是炫技歌手，肖邦要求所有的经过段演奏都必须无比歌唱的弹奏……他把主题弹奏的非常美，简直无法言喻，还有那很有启发性的音乐表现。他喜欢适度的力度和炫技，每一个主题元素都清楚明显，甚至在快速跑动的地方都要保持触键的细腻精致——这样的情况并不多见，但是所有的经过段演奏都必须非常的优美歌唱。

这些评论，虽然只是只字片语，却有力的告诉了我们应该怎样在与肖邦时代很不同的现代钢琴上，原汁原味地演奏这首《e小调协奏曲》。

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：杨冬妮 校订：陈心杰）

英文版前言

PREFACE

Genre and genesis

Chopin's F minor and E minor Concertos belong to a large body of early nineteenth-century virtuoso piano concertos which straddled the worlds of 'serious' art music and 'popular' concert music. Written not for posterity but for use in a given concert season, the virtuoso concertos of many composers put a premium on bravura display at the expense of the musical argument. The orchestra had only a minor role, partly because pianists played them as solos or with chamber accompaniment when orchestral forces were unavailable. Chopin himself performed a number of virtuoso concertos as a boy, including those of Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles and Kalkbrenner, and possibly Weber and Field as well.

The first movement in a typical virtuoso concerto consists of four tutti 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 passagework, 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 (mostly 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 buildup 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 have no cadenza: they were hardly necessary, given the almost ubiquitous bravura writing. 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 with a virtuoso career in mind. The F minor Concerto's debut took place in March 1830, by which time the E minor Concerto was well underway. Chopin finished it by the end of August 1830, declaring on 22 September: 'My second concerto . . . is far too original. . . The Rondo is effective and the first movement *Allegro* is impressive.' Those sentiments were echoed by distinguished musicians at the Warsaw debut on 11 October 1830.

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 'passagework' surrounding the themes is not virtuosic but expressive in function. 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 a brilliant 'finale' at the end. They also draw upon Polish dance idioms: the F minor's *Allegro*

vivace contains mazurka-like themes, while the E minor's *Vivace* derives from the *krakowiak*.

Little insight into the compositional process can be gained from the surviving source material for the E minor Concerto. The working manuscript from 1830 has been lost, and the only known autograph source is the engraver's manuscript (*Stichvorlage*) of the first orchestral tutti reduced for piano, prepared by Chopin for the solo-piano version published by Maurice Schlesinger in 1833. The latter serves as the principal source of this edition.

Form and design

The first movement of the E minor Concerto is highly original despite many resemblances to Hummel's Op. 85 and Kalkbrenner's Op. 61. More than any other work by Chopin, it has aroused critical censure for its unorthodox tonal scheme. Marked $\text{♩} = 126$ (which is much faster than the sluggish tempo taken in most recordings), the *Allegro maestoso* has three climax points, the first occurring near the end of episode 1, where Chopin reaches the dominant in preparation for the second theme's entrance in the tonic major, versus the more conventional mediant harmony. The tonic prevails until the second solo's commencement in C major (VI), after which successive modulations lead to the dominant and the second climax point at bar 478. The tonic returns in the third tutti, and only then, during the recapitulation, does the second theme appear in a subsidiary key – G major (III) – followed by the movement's most overtly expressive passage. This launches the agitated 'finale', culminating in the brief orchestral conclusion and the third peak of intensity, in bar 688. Chopin's reversal of the usual tonal plan might have been prompted by his wish to close in the more 'tragic' E minor, rather than the comparatively bright parallel major that would more naturally have followed the second theme's statement in that key. In any case, by employing this scheme he transfers structural weight towards the end, although the first episode's powerful progression to the dominant corresponds in effect to a typical sonata-form modulation towards the second theme.

The second movement – a finely wrought 'tone poem' – is no less singular than the first. Like the *Larghetto* in Op. 21, the *Romance* (at $\text{♩} = 80$) draws upon Chopin's nocturne style, with a right-hand cantilena 'sung' over a gently undulating left-hand accompaniment. The nocturne's typically ternary construction also features in the movement, although the formal scheme here is more complex than that of most nocturnes. After an orchestral introduction, the piano enters with the first theme, which remains within the tonic area. This leads to a second thematic complex (b_1, b_2) in the dominant, B major, followed by a codetta with two phases. The first theme's return in bar 54 initially seems to be the final part of a ternary form, but the music branches out at bar 64 with an impassioned, *agitato* section in C# minor (vi) which draws breath only in bar 71. Here a simple shift to G# minor marks the developmental return of b_1 in the movement's emotional climax, and when b_2 re-enters in bar 80 in G# major, its effect is consolatory. After the transposed codetta (also in G# major) and a brief 'cadenza' remarkable for its chromatic harmonies, the first theme makes a final appearance, and with the tonic firmly re-established, a two-part coda concludes the *Romance*.

Unlike the *Allegro vivace* in Op. 21, the third movement is expressly designated 'Rondo'; it is also in E major rather than E minor – an important difference possibly attributable to its dance model, the *krakowiak*. The tonal scheme is I–IV–I–V–I, corresponding to the principal thematic sections, A–B–A'–B'–'finale'. Lengthy episodes join the thematic 'pillars', the main difference being Chopin's integration of the successive formal units here, as opposed to the concatenated sprawl of his earlier rondos. The movement starts with an orchestral introduction (marked *Vivace* $\text{♩} = 104$). This prepares the first theme's appearance in section A, which itself is in a rondo form. A concluding passage links section A to the first episode, which immediately moves from the tonic to C# minor (vi) and then embarks on a modulatory

course to A major (IV). Here section B begins, its short orchestral introduction preparing theme 2. An even more discursive episode proceeds to the dominant, whereupon section A' and theme 1 commence, preceded by a witty false reprise in E^b major. Only the latter half of section A returns, however, and a similar abbreviation deflects the ensuing orchestral transition towards G[#] major and the start of episode 3, the longest and most elaborate of all. Having built terrific momentum, Chopin reaches the dominant for section B's return, which restores the tonic in anticipation of the 'finale', its spellbinding virtuosity completing a cumulative process that spans the four episodes and accrues energy throughout the movement.

Performing the E minor Concerto

Chopin's legendary reputation as a pianist arose from fewer than two dozen public performances, and of these nearly half featured the E minor Concerto, which served as a warhorse for the budding composer-pianist. After its Warsaw debut in October 1830, Chopin played the concerto in several European capitals before arriving in Paris in September 1831, where he performed one or more movements on at least four occasions over the next several years, either as a solo or accompanied by orchestra or string ensemble.

His Paris debut took place on 26 February 1832, and he chose to play the E minor Concerto (not the F minor, as frequently claimed), most likely accompanied by string quintet. This concert was extremely important to Chopin's career, establishing his reputation as a composer and a performer, securing contacts with publishers, opening the doors of Parisian society, and bringing work as a teacher. Although repeated airings of the E minor followed in the next few years, it was only on 5 April 1835 that Chopin played the complete concerto with orchestra before the Paris public. This was a decisive turning point, as Chopin was bitterly disappointed by the way in which both his playing and the piece were received. He performed in public on very few occasions thereafter, and only once again with orchestra.

Both Chopin's correspondence and the published reviews reveal early reactions to the concertos and to his playing. An account of a public rehearsal of the E minor Concerto in September 1830 called it 'a work of genius' and praised its 'masterful execution'. The only known review of the Warsaw premiere described it as 'sublime', while Chopin himself reported: 'I have never before managed to play so well with orchestra. The audience enjoyed my piano-playing'.

Fétis' account of Chopin's Paris debut in February 1832 stated that the E minor Concerto 'gave as much astonishment as pleasure to its listeners. . . . His playing is elegant, fluent and graceful, possessing brilliance and clarity.' After a concert in May 1832, Fétis noted that the concerto – though a 'brilliant success' in its Paris premiere – 'was less well received on this occasion' owing to 'the heavy orchestration and the small sound that Chopin draws from the piano'.

Chopin taught his concertos – particularly the first movements – to a number of students, often providing an impromptu orchestral reduction on a small piano next to the grand on which he gave lessons. Glosses in the scores of his pupils and associates (whether in his own hand or transcribed by the latter) reveal much about his playing style. Some correct typographical errors or omissions: for instance, in Jane Stirling's copy of Op. 11, flats were added before the left-hand Es in bar 658 of the first movement (see p. 54). Others reflect Chopin's ongoing creative involvement with the music, such as the improvisatory variants in bars 58, 59 and 61 of the Romance (all of which are discussed in the Critical Commentary). Fingerings and accidentals are most abundant in Stirling's score of Op. 11 and Camille Dubois' of both concertos, but there are also dynamics, articulation markings, phrasing and – of particular interest – diagonal lines between the hands indicating simultaneous attack, as in bars 255 and 403 of the Allegro maestoso in Dubois' score (see pp. 18 and 31).

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'); 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 conception of the E minor Concerto can be gained from Wilhelm von Lenz's eyewitness account of a performance on two pianos when Chopin accompanied his talented pupil Carl Filtsch:

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.

These comments speak volumes about how an original performance approach to the E minor Concerto 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

法文版前言

PRÉFACE

Genre et genèse

Les Concertos en *fa* mineur et en *mi* mineur de Chopin appartiennent à un vaste corpus de concertos pour piano virtuoses du début du XIX^e siècle qui étaient à cheval sur les mondes de la musique savante « sérieuse » et de la musique de concert « populaire ». Écrits non pas pour la postérité, mais pour être joués au cours d'une saison de concerts donnée, les concertos virtuoses de la plupart des compositeurs mettaient l'accent sur les démonstrations de bravoure aux dépens du discours musical. L'orchestre n'avait qu'un rôle mineur, notamment parce que les pianistes les jouaient souvent en tant que solos ou avec accompagnement de chambre lorsqu'ils ne disposaient pas d'effectifs orchestraux. Le jeune Chopin lui-même joua un certain nombre de concertos virtuoses, dont ceux de Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles ou Kalkbrenner, et peut-être ceux de Weber et de Field également.

Dans un concerto virtuose typique, le premier mouvement consiste en quatre tutti qui encadrent trois longs solos (comme dans celui de Chopin). Correspondant aux éléments ternaires de la forme sonate du XIX^e siècle, les solos font alterner souvent les sections thématiques lyriques et les passages brillants 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 figures en tierces, quarts, quintes et sixtes). 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 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 reparait 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. Le mouvement lent qui suit, avec ses possibilités de bravoure limitées, tend à être sommaire, bien qu'il y ait des moments d'une grande beauté dans les trois concertos qui influencèrent le plus ceux de Chopin – le *la* mineur op. 85 de Hummel, le *ré* mineur op. 61 de Kalkbrenner et le *sol* mineur op. 58 de Moscheles (ce dernier comporte un « récitatif » évocateur, comme dans 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 idiomes nationaux.

Après un voyage triomphal à Vienne en août 1829, Chopin rentra à Varsovie et commença bientôt à écrire son premier concerto en songeant à une carrière de virtuose. Lorsque le Concerto en *fa* mineur fut offert au public pour la première fois en mars 1830, le Concerto en *mi* mineur était déjà bien avancé. Chopin l'acheva à la fin d'août 1830, déclarant le 22 septembre : « mon deuxième concerto [...] est tellement original que je crains de ne pas arriver à l'apprendre. [...] Le rondo fait de l'effet ; l'Allegro est fort. » D'éminents musiciens firent écho à ces appréciations lors de la création à Varsovie le 11 octobre 1830.

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 *fa* mineur, « Allegro maestoso » dans le *mi* mineur) respecte l'alternance conventionnelle des tutti et solos décrite ci-dessus, encore qu'au sein des solos les « passages » qui entourent les thèmes n'aient pas une fonction virtuose mais expressive. 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 deux mouvements conclusifs font alterner les sections thématiques et les épisodes, avec un brillant « finale » pour terminer. Ils s'inspirent également des idiomes de la 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 *krakowiak* (cracovienne).

Les sources qui subsistent ne nous éclairent guère sur le processus de composition du Concerto en *mi* mineur. Le manuscrit de travail de 1830 est perdu, et la seule source autographe connue est le manuscrit éditorial (*Stichvorlage*) du premier tutti orchestral réduit pour piano, préparé par Chopin pour la version pour piano seul publiée par Maurice Schlesinger en 1833. Cette première édition est la source principale de la nôtre.

Forme et conception

Le premier mouvement du Concerto en *mi* mineur est extrêmement original, malgré les nombreuses ressemblances avec l'op. 85 de Hummel et l'op. 61 de Kalkbrenner. Plus que toute autre œuvre de Chopin, il a suscité des critiques pour son schéma tonal peu orthodoxe. Marqué ♩ = 126 (ce qui est nettement plus rapide que le tempo traînant adopté dans beaucoup d'enregistrements), l'Allegro maestoso a trois points culminants, le premier survenant vers la fin du premier épisode, où Chopin parvient à la dominante pour préparer l'entrée du second thème à la tonique majeure, plutôt que dans la tonalité plus conventionnelle de la médiate. La tonique prévaut jusqu'au début du deuxième solo en *ut* majeur (VI), après quoi des modulations successives conduisent à la dominante et au deuxième point culminant à la mesure 478. La tonique revient dans le troisième tutti, et c'est seulement alors, pendant la réexposition, que le second thème apparaît dans une tonalité secondaire – *sol* majeur (III) –, suivi du passage le plus ouvertement expressif du mouvement. Celui-ci lance le « finale » agité, qui culmine dans la brève conclusion orchestrale et le troisième sommet d'intensité, à la mesure 688. Chopin fut peut-être poussé à renverser le plan tonal habituel par le désir de conclure dans la tonalité plus « tragique » de *mi* mineur, plutôt que dans la tonalité parallèle majeure, plus brillante en comparaison, qui aurait plus naturellement succédé à l'énoncé du second thème dans cette tonalité. En tout cas, en employant ce plan il déplace une partie du poids structurel vers la fin, bien que la puissante progression vers la dominante, dans le premier épisode, corresponde en pratique à une modulation typique de forme sonate vers le second thème.

Le deuxième mouvement – un « poème sonore » élégant et raffiné – n'est pas moins singulier que le premier. Comme le *Larghetto* de l'op. 21, la Romance (à ♩ = 80) s'inspire du style des nocturnes de Chopin, avec une cantilène de main droite « chantée » sur un accompagnement de main gauche qui ondule délicatement. La construction ternaire typique du nocturne est également présente ici, encore que le plan formel soit plus complexe que dans la plupart des nocturnes. Après une introduction orchestrale, le piano entre avec le premier thème, qui reste dans la région de la tonique. Ceci conduit à un second groupe de thèmes (*b*₁, *b*₂) à la dominante, *si* majeur, suivi d'une codetta en deux phases. Le retour du premier thème à la mesure 54 semble au départ la dernière partie d'une forme ternaire, mais la musique se lance à la mesure 64 dans une section *Agitato* passionnée en *ut* dièse mineur (*vi*) qui ne reprend son souffle qu'à la mesure 71. Ici, une simple modulation en *sol* dièse mineur marque le retour développé de *b*₁ au point culminant émotionnel du mouvement, et lorsque *b*₂ rentre à la mesure 80 en *sol* dièse majeur, l'effet est de nous soulager. Après la codetta transposée (également en *sol* dièse majeur) et une brève « cadence » remarquable pour ses harmonies chromatiques, le premier thème fait une dernière apparition, et, une fois la tonique solidement rétablie, une coda en deux parties conclut la Romance.

À la différence de l'Allegro vivace de l'op. 21, le troisième mouvement est expressément marqué « Rondo » ; il est également en

mi majeur plutôt qu'en *mi* mineur – différence importante qu'on peut sans doute attribuer à la danse qui lui sert de modèle, la *krakowiak*. Le plan tonal est I–IV–I–V–I, correspondant aux principales sections thématiques, A–B–A'–B'–« finale ». De longs épisodes relient les « piliers » thématiques, la principale différence étant ici l'intégration des unités formelles successives, par opposition à la longue concaténation de ses rondos antérieurs. Le mouvement débute par une introduction orchestrale (marquée Vivace ♩ = 104). Celle-ci prépare l'apparition du premier thème dans la section A, elle-même une forme rondo. Un passage conclusif relie la section A au premier épisode, qui passe aussitôt de la tonique à *ut* dièse mineur (vi), puis se lance dans un long cours modulant vers *la* majeur (IV). Ici commence la section B, dont la brève introduction orchestrale prépare le deuxième thème. Un épisode encore plus discursif progresse vers la dominante, sur quoi la section A' et le premier thème commencent, précédés par une humoristique fausse réexposition en *mi* bémol majeur. Seule la seconde moitié de la section revient, toutefois, et un raccourcissement similaire dévie la transition orchestrale qui suit vers *sol* dièse majeur et le début du troisième épisode, le plus long et élaboré de tous. Ayant accumulé une grande énergie, Chopin parvient à la dominante pour le retour de la section B, qui rétablit la tonique en préfiguration du « finale », dont la virtuosité envoûtante parfait un processus d'accumulation qui couvre les quatre épisodes et gagne en énergie tout au long du mouvement.

Interpréter le Concerto en *mi* mineur

La réputation légendaire de Chopin en tant que pianiste naquit de moins de deux douzaines de concerts publics, et pour la moitié de ceux-ci le programme comportait le Concerto en *mi* mineur, qui servit de cheval de bataille au compositeur-pianiste à ses débuts. Après sa création à Varsovie en octobre 1830, Chopin joua le concerto dans plusieurs capitales européennes avant d'arriver à Paris en septembre 1831, où il donna, dans les années suivantes, un ou plusieurs mouvements à quatre occasions au moins, soit en solo, soit accompagné par un orchestre ou un ensemble de cordes.

Il fit son début parisien le 26 février 1832 et choisit de jouer le Concerto en *mi* mineur (et non le *fa* mineur, comme on le prétend souvent), vraisemblablement accompagné par un quintette à cordes. Ce concert fut d'une importance cruciale pour la carrière de Chopin, établissant sa réputation de compositeur et d'interprète, nouant des contacts avec les éditeurs, lui ouvrant les portes de la société parisienne, et lui apportant des élèves. Bien que d'autres exécutions du Concerto en *mi* mineur aient suivi au cours des années suivantes, ce n'est pas avant le 5 avril 1835 que Chopin joua intégralement le concerto avec orchestre devant le public parisien. Ce fut un tournant décisif, car Chopin fut amèrement déçu par la manière dont son jeu et son œuvre furent reçus. Il ne joua ensuite en public qu'en de très rares occasions, et une seule autre fois avec orchestre.

La correspondance de Chopin et les comptes rendus publiés révèlent les premières réactions aux concertos et à son jeu. Un article sur une répétition publique du Concerto en *mi* mineur en septembre 1830 saluait « une œuvre de génie » et en louait l'« exécution magistrale ». La seule critique connue sur la création à Varsovie le jugeait « sublime », tandis que Chopin lui-même rapportait : « c'est la première fois que j'ai joué aussi aisément avec un orchestre. La partie de piano a plu beaucoup, dit-on ».

Fétis, dans son compte rendu du début parisien de Chopin en février 1832, disait que le Concerto joué par le compositeur-pianiste « a causé autant d'étonnement que de plaisir à son auditoire. [...] Son jeu est élégant, facile, gracieux, et a du brillant et de la netteté ». Après un concert en mai 1832, Fétis nota que malgré le « succès brillant » du premier concert à Paris, le concerto « a été moins bien accueilli dans cette circonstance, ce qu'il faut attribuer sans doute à l'instrumentation qui manque de légèreté et au peu de son que M. Chopin tire du piano ».

Chopin fit travailler ses concertos – en particulier les premiers mouvements – à un certain nombre d'élèves, ajoutant souvent une

réduction orchestrale impromptue sur un 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 (qu'elles soient de sa main ou transcrites par ces derniers) sont révélatrices quant à son style de jeu. Certaines corrigent des erreurs d'impression ou des omissions : ainsi, dans l'exemplaire de l'op. 11 de Jane Stirling, des bémols ont été ajoutés avant les *mi* de la main gauche à la mesure 658 du premier mouvement (voir p. 54). D'autres reflètent les constantes préoccupations créatrices de Chopin, telles les variantes de caractère improvisé aux mesures 58, 59 et 61 de la Romance (toutes mentionnées dans le commentaire critique). Les doigtés et les altérations sont les plus abondants dans la partition de l'op. 11 de Stirling et dans celle des deux concertos de Camille Dubois, mais il y a également des nuances, des signes d'articulation, des arcs de phrasé et – particulièrement intéressantes – des indications d'attaque simultanée entre les mains, comme aux mesures 255 et 403 de l'Allegro maestoso dans la partition de Dubois (voir p. 18 et 31).

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 (qui, selon Jan Kleczyński, « doivent se jouer plus lentement au début et s'accélérer vers la fin ») ; les glissandos chromatiques ascendants (*portamento*) et leurs renversements (*strascino*) ; les effets *parlando* ; les trilles commençant sur 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 Chopin accompagnait son talentueux élève Carl Filtsch nous éclaire sur la conception qu'avait Chopin du Concerto en *mi* mineur :

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 tous 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 ici. [traduction de Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, 2006, p. 97]

Ces commentaires en disent long sur la manière dont on pourrait retrouver au moins partiellement une vision interprétative originale du Concerto en *mi* mineur, même sur un instrument moderne très différent des pianos Pleyel que Chopin lui-même affectionnait.

Littérature complémentaire

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

John Rink

Traduction : Dennis Collins

德文版前言

VORWORT

Gattung und Entstehung

Die Konzerte in f-Moll und e-Moll von Frédéric Chopin gehören zu einer großen Gruppe virtuoser Klavierkonzerte des frühen 19. Jahrhunderts, denen der Spagat zwischen „ernster“ Kunstmusik und „populärer“ Konzertmusik gelang. Viele Komponisten schrieben virtuose Konzerte nicht für die Nachwelt, sondern für die Aufführung in einer bestimmten Konzertsaison und legten daher den Schwerpunkt auf den Bravour-Charakter, zu Lasten der musikalischen Substanz. Das Orchester spielte nur eine untergeordnete Rolle, zum Teil auch deshalb, weil diese Werke von den Pianisten solo oder mit Kammermusikbegleitung aufgeführt wurden, wenn kein Orchester zur Verfügung stand. Chopin selbst spielte als Knabe eine Reihe von virtuoson Konzerten, u.a. jene von Gyrowetz, Ries, Hummel, Moscheles und Kalkbrenner, möglicherweise auch von Weber und Field.

Der erste Satz eines typischen Virtuosenkonzertes besteht aus vier Tutti-Abschnitten, die den Rahmen für drei ausgedehnte Soloteile bilden (wie auch in Chopins eigenen Werken). Den Elementen der dreiteiligen Sonatenform im 19. Jahrhundert entsprechend, wechseln sich in den Soli häufig lyrische Themen mit weitschweifigem Passagenwerk ab, wobei der Virtuosität immer Vorrang eingeräumt wird (in Form von Tonleitern, Arpeggien, Repetitions- und Rollfiguren, Oktaven sowie Terz-, Quart-, Quint- und Sextpassagen). Im ersten Solo zum Beispiel schließt sich an das Eingangsthema meist ohne große Umschweife ein virtuoser Abschnitt an, der in eine neue Tonart moduliert (in der Regel die Dominante, zumindest in den Konzerten, die in einer Dur-Tonart stehen), gefolgt von einem kontrastierenden zweiten Thema und einer weiteren Bravura-Episode. Nach dem zweiten Tutti folgt eine virtuose Durchführung (welcher gelegentlich ein neues Solothema vorausgeht) oder gänzlich neues Material, mit einer Rückkehr zur Tonika nach einem dramatischen Spannungsaufbau in der Dominante („Rückführung“). Im Anschluss an ein kurzes drittes Tutti orientiert sich die Reprise mit Ausnahme einiger kleinerer Änderungen sehr stark an der Exposition, gleichwohl der zweite Abschnitt im Allgemeinen durch einen bewegten Schluss ersetzt wird, der als „Finale“ Spannung aufbauen soll. Die meisten Virtuosenkonzerte enthalten keine Kadenz, und angesichts des fast allgegenwärtigen Bravour-Charakters ist diese auch nicht nötig. Der anschließende langsame Satz mit seinen eingeschränkten Möglichkeiten der „Zurschaustellung“ weist nur wenig Tiefgang auf, auch wenn in den drei Konzerten, von denen Chopins eigene Konzerte am meisten beeinflusst sind, nämlich Hummels Konzert in a-Moll, op. 85, Kalkbrenners Konzert in d-Moll, op. 61, und Moscheles' Konzert in g-Moll, op. 58 (letzteres mit einem bewegenden „Rezitativ“ wie im Larghetto von Chopins Konzert in f-Moll), Musik von großer Schönheit zu finden ist. Der dritte Satz ist fast immer ein Rondo, in dem die Themeneinsätze von längeren Abschnitten virtuoson Passagenwerks durchbrochen werden, wobei auf die letzte Reprise des Themas ein besonders brillantes „Finale“ folgt. Viele Rondo-Sätze sind durch einen Nationalstil gefärbt.

Nach einem erfolgreichen Aufenthalt in Wien im August 1829 kehrte Chopin nach Warschau zurück und begann schon bald mit der Komposition seines ersten Konzerts – mit einer Karriere als Virtuose im Hinterkopf. Das Konzert in f-Moll wurde im März 1830 uraufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt war die Komposition des Konzerts in e-Moll bereits weit gediehen. Chopin stellte es Ende August 1830 fertig und erklärte am 22. September: „Mein zweites Konzert ... ist äußerst originell ... Das Rondo ist effektiv und der erste Satz, ein *Allegro*, ist beeindruckend.“ Diese Einschätzung wurde von angesehenen Musikern anlässlich der Uraufführung in Warschau am 11. Oktober 1830 bestätigt.

Die Parallelen zwischen den beiden Werken erklären sich durch die Übereinstimmungen in der Anlage sowie die erstaunliche Schnelligkeit, mit der sie geschrieben wurden. Beide Konzerte umfassen jeweils drei Sätze. Der erste Satz („Maestoso“ im f-Moll-Konzert, „Allegro maestoso“ im e-Moll-Konzert) folgt dem konventionellen Wechselspiel von Tutti- und Solopassagen, wie

oben beschrieben, auch wenn das „Passagenwerk“, das in den Soloabschnitten die Themen umgibt, weniger virtuoser als vielmehr expressiver Natur ist. Die langsamen Sätze erinnern in der Figuration von Melodie und Begleitung an Chopins Nocturnes: Das Larghetto des f-Moll-Konzerts weist eine dreiteilige Form mit einem fesselnden Rezitativ als zentralem Element auf, während die Romanze (ebenfalls mit „Larghetto“ überschrieben) im e-Moll-Konzert einen komplexeren formalen Aufbau besitzt, bei dem das dreimal auftretende Hauptthema durch anderes Material aufgelockert wird. In den dritten Sätzen beider Konzerte wechseln sich thematische Abschnitte mit episodischen ab – am Ende gefolgt von einem brillanten „Finale“. Außerdem tritt in ihnen eine sich an polnische Tänze anlehrende Tonsprache zutage: Im Allegro vivace des f-Moll-Konzerts finden sich von der Mazurka inspirierte Themen, während das Vivace im e-Moll-Konzert vom Krakowiak abgeleitet ist.

Das noch verfügbare Quellenmaterial für das Konzert in e-Moll erlaubt nur wenig Einblick in den Kompositionsprozess. Das Arbeitsmanuskript von 1830 ist verschollen, und die einzig bekannte autographe Quelle ist die Stichvorlage des ersten Orchester-Tuttis als Klavierauszug, den Chopin für die 1833 von Maurice Schlesinger veröffentlichte Klavier-Solo-Ausgabe erstellt hatte. Letztere diente als wichtigste Quelle für diese Ausgabe.

Form und Anlage

Der erste Satz des e-Moll-Konzerts ist trotz vieler Ähnlichkeiten mit Hummels op. 85 und Kalkbrenners op. 61 in hohem Maße eigenständig. Mehr als bei allen anderen Werken wurde Chopin bei diesem Satz für seine unorthodoxe tonale Anlage kritisiert. Mit einer Tempobezeichnung von $\text{♩} = 126$ (was wesentlich schneller als das schleppende Tempo der meisten Aufnahmen ist) besitzt das Allegro maestoso drei Höhepunkte: Der erste wird am Schluss von Abschnitt I erreicht, wenn Chopin die Dominante als Vorbereitung für den Einsatz des zweiten Themas in der Dur-Tonika nutzt, anstelle der üblicheren Mediant-Harmonie. Die Tonika herrscht bis zum Beginn des zweiten Solos in C-Dur (VI) vor, nach dem aufeinander folgende Modulationen zur Dominante und zum zweiten Höhepunkt in Takt 478 führen. Die Tonika kehrt im dritten Tutti wieder, und erst hier – während der Reprise – erscheint das zweite Thema in der Paralleltonart G-Dur (III), gefolgt von der wohl ausdrucksstärksten Passage des gesamten Satzes. Daran schließt sich das erregte „Finale“ an, das in einem kurzen Orchesterausgang und dem dritten Intensitätshöhepunkt in Takt 688 gipfelt. Chopins Umkehrung des üblichen tonalen Aufbaus mag dem Wunsch entsprungen sein, mit dem „tragischen“ e-Moll zu schließen statt mit der eher heiteren Dur-Parallele, die sich an das zweite Thema in der gleichen Tonart nahtlos angefügt hätte. Auf jeden Fall gelingt es ihm mit diesem Aufbau, das strukturelle Gewicht in Richtung des Schlusses zu verschieben, auch wenn das kräftige Fortschreiten der ersten Episode hin zur Dominante den gleichen Effekt erzielt wie die für die Sonate typische Modulation hin zum Nebenthema.

Der zweite Satz – eine fein gewobene „Tondichtung“ – ist nicht weniger einzigartig als der erste. Wie das Larghetto in op. 21 bedient sich auch die Romanze ($\text{♩} = 80$) in ihrer Stilistik des Chopinschen Nocturnes, mit einer Kantilene in der rechten Hand, die über eine sanft wogende Begleitung in der linken „gesungen“ wird. Der für das Nocturne typische dreiteilige Aufbau zeigt sich auch in diesem Satz, auch wenn die formale Anlage hier komplexer als in den meisten Nocturnes ist. Nach einer Orchestereinführung setzt das Klavier mit dem ersten Thema ein, das im Bereich der Tonika verbleibt. Daran schließt sich ein zweiter Themenkomplex (b_1, b_2) in der Dominante H-Dur an, gefolgt von einer Codetta mit zwei Phasen. Das in Takt 54 wiederkehrende erste Thema scheint zunächst den Schlussteil der dreiteiligen Form darzustellen; ab Takt 64 aber verzweigt sich das musikalische Material mit einem leidenschaftlich bewegten Abschnitt in cis-Moll (vi), der erst in Takt 71 Atem schöpft. Hier markiert eine einfache Verschiebung nach gis-Moll als emotionaler Höhepunkt dieses

Satzes die Rückkehr von b_1 im Rahmen der Durchführung, und wenn b_2 im Takt 80 in Gis-Dur wieder einsetzt, so hat dies eine tröstliche Wirkung. Nach der transponierten Codetta (ebenfalls in Gis-Dur) und einer kurzen „Kadenz“, die aufgrund ihrer chromatischen Harmonien bemerkenswert ist, erscheint das Hauptthema zum letzten Mal. Mit der nun wieder fest etablierten Tonika findet die Romanze in einer zweiteiligen Coda ihren Abschluss.

Im Gegensatz zum Allegro vivace in op. 21 trägt der dritte Satz ausdrücklich die Bezeichnung „Rondo“; außerdem steht er in E-Dur und nicht in Moll, ein wichtiger Unterschied, der eventuell auf die zugrunde liegende Tanzform des Krakowiak zurückzuführen ist. Der tonale Ablauf ist I–IV–I–V–I und entspricht damit den wichtigsten thematischen Abschnitten A–B–A'–B'–„Finale“. Die thematischen „Säulen“ werden durch ausgedehnte Episoden verbunden. Der Hauptunterschied ist hier Chopins Verknüpfung der aufeinander folgenden Formteile, im Gegensatz zur episodischen Reihung früherer Rondos. Der Satz beginnt mit einer Orchestereinführung (Vivace $\text{♩} = 104$). Diese dient als Vorbereitung für den Einsatz des Hauptthemas in Abschnitt A, welcher selbst als Rondoform gestaltet ist. Eine abschließende Passage verbindet Abschnitt A mit der ersten Episode, die sofort von der Tonika nach cis-Moll (vi) fort schreitet und dann allmählich nach A-Dur (IV) moduliert. Hier beginnt Abschnitt B, wobei das zweite Thema durch eine kurze Orchestereinführung vorbereitet wird. Eine sich noch weiter verzweigende Episode führt hin zur Dominante, und nach einer geistreichen Scheinreprise in Es-Dur beginnt der Abschnitt A' mit dem Hauptthema. Allerdings wird nur die zweite Hälfte des Abschnitts A wiederaufgenommen. Eine ähnliche Verkürzung lenkt den anschließenden Orchestereinsatz hin zu Gis-Dur und zum Beginn von Episode 3, der längsten und am weitesten ausgearbeiteten. Nachdem er nun diesen grandiosen Schwung aufgebaut hat, erreicht Chopin die Dominante, und Abschnitt B' erklingt erneut. In diesem Abschnitt kehrt auch die Tonika als Vorwegnahme des „Finales“ wieder. Die faszinierende Virtuosität bildet hier den Abschluss eines Spannungsaufbaus, der sich über alle vier Episoden erstreckt und während des gesamten Satzes an Energie gewinnt.

Zur Aufführung des e-Moll-Konzertes

Chopins legendärer Ruf als Pianist gründet sich auf weniger als zwei Dutzend öffentliche Auftritte, und bei fast der Hälfte dieser Auftritte spielte er das Konzert in e-Moll, das dem aufstrebenden Komponisten und Pianisten dabei als „Schlachtross“ diente. Nach seinem Debüt in Warschau im Oktober 1830 spielte Chopin das Konzert in mehreren europäischen Hauptstädten, bevor er im September 1831 in Paris eintraf. Dort spielte er im Lauf der folgenden Jahre einen oder mehrere Sätze bei mindestens vier Gelegenheiten als Solostück oder mit Orchester- bzw. Streichensembel-Begleitung.

Für seinen ersten Auftritt in Paris am 26. Februar 1832 wählte er das e-Moll-Konzert (nicht, wie häufig behauptet, das Konzert in f-Moll), und höchstwahrscheinlich wurde er dabei von einem Streichquintett begleitet. Dieses Konzert war für seine Karriere von größter Bedeutung, ermöglichte es ihm doch, seinen Ruf als Komponist und Pianist zu etablieren, Verträge mit Verlegern abzuschließen und sich Zugang zur Pariser Gesellschaft sowie Arbeit als Lehrer zu verschaffen. Obwohl er das Konzert in e-Moll in den Folgejahren noch mehrmals aufführte, spielte Chopin es vollständig und mit Orchesterbegleitung vor einem Pariser Publikum erst am 5. April 1835. Dies war ein entscheidender Wendepunkt, denn Chopin war bitter enttäuscht von den Reaktionen auf sein Spiel und das Stück. Danach spielte er nur noch gelegentlich vor Publikum und nur noch einmal mit einem Orchester.

Erste Reaktionen auf die Konzerte und Chopins Klavierspiel lassen sich sowohl seiner Korrespondenz als auch veröffentlichten Konzertkritiken entnehmen. In einem Bericht über eine öffentliche Probe des e-Moll-Konzerts im September 1830 wird dieses als „geniales

Werk“ bezeichnet und seine „meisterhafte Ausführung“ gelobt. Die einzige bekannte Konzertkritik der Uraufführung in Warschau beschreibt das Werk als „erhaben“, während Chopin selbst berichtet: „Ich habe es noch nie zuvor geschafft, so gut mit einem Orchester zu spielen. Mein Klavierspiel gefiel dem Publikum.“

Fétis' Bericht über Chopins Pariser Debüt im Februar 1832 verweist darauf, dass das e-Moll-Konzert „den Zuhörern gleichermaßen Erstaunen wie Vergnügen bereitete. . . Sein Spiel ist elegant, flüssig und grazil, es besitzt Brillanz und Klarheit.“ Nach einem Konzert im Mai 1832 notiert Fétis, dass das Konzert – obwohl ein „brillanter Erfolg“ bei seiner Uraufführung in Paris – „bei dieser Gelegenheit aufgrund der dichten Orchestrierung und des dünnen Klangs, den Chopin dem Klavier entlockt konnte, weniger gut aufgenommen“ worden sei.

Chopin brachte eine Reihe von Schülern seine Konzerte bei, insbesondere die Kopfsätze. Dabei spielte er häufig einen Orchesterauszug aus dem Stegreif auf einem Piano, das er neben den Flügel stellte, auf dem er seinen Unterricht gab. Randbemerkungen in den Partituren seiner Schüler und Gefährten (von eigener Hand oder von anderen transkribiert) verraten uns sehr viel über sein Klavierspiel. Manche sind Korrekturen von Druckfehlern oder Auslassungen: So wurden zum Beispiel in Jane Stirlings Ausgabe von op. 11 Erniedrigungszeichen vor den E's in der linken Hand (Takt 658) des ersten Satzes eingefügt (vgl. S. 54). Andere spiegeln Chopins kontinuierliche kreative Gestaltung seiner Musik wider, zum Beispiel die Improvisationsvarianten in den Takten 58, 59 und 61 der Romanze (vgl. eine Besprechung dieser Stellen im Kritischen Bericht). Fingersätze und Versetzungszeichen finden sich in großer Zahl in Stirlings Exemplar von op. 11 und der Partitur beider Konzerte von Camille Dubois. Eingetragen sind aber auch Angaben zur Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Ganz besonders interessant sind diagonale Linien zwischen linker und rechter Hand, die einen gleichzeitigen Einsatz vorschreiben, wie zum Beispiel in Takt 255 und 403 des Allegro maestoso in der Ausgabe von Dubois (vgl. S. 18 und 31).

Es finden sich noch weitere Belege für den Einfluss der Aufführungstraditionen des 18. Jahrhunderts: *Fioriture* und *Gruppetti* (die nach Jan Kleczyński „zu Beginn langsamer und schneller dem Ende zu“ zu spielen sind), aufsteigende chromatische Glissandi (*Portamento*) und deren Umkehrungen (*strascino*), *Parlando*-Effekte, auf der oberen oder unteren Nebennote beginnende Triller, die üblicherweise gleichzeitig mit dem Bass gespielt werden, lange Vorschläge, Fingersätze und – natürlich – Rubato, das in verschiedenen Passagen auch den Einfluss der polnischen Volksmusik widerspiegelt.

Der Augenzeugenbericht von Wilhelm von Lenz über eine Aufführung mit zwei Klavieren (Chopin begleitete seinen talentierten Schüler Carl Filtsch) gibt uns einen Einblick in Chopins Vorstellung von seinem e-Moll-Konzert:

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.

Diese Kommentare geben beredtes Zeugnis davon, wie man dem ursprünglichen Aufführungsansatz des e-Moll-Konzerts zumindest in Teilen nachspüren kann – selbst auf einem modernen Instrument, das sich deutlich von den Pleyel-Instrumenten unterscheidet, die Chopin bevorzugte.

Weiterführende Literatur

Für weitere Informationen vgl. John Rink: *Chopin: The Piano Concertos*, Cambridge, 1997, dem Teile dieses Aufsatzes entnommen sind.

John Rink
Übersetzt von Holger Klier

目 录

中文版前言	1
英文版前言	4
法文版前言	6
德文版前言	8

第一乐章 (MOVEMENT I)

Allegro maestoso ♩ = 126

Piano Solo

Accompaniment

fatti resoluti

f

moderato

f *rit.*

Page No.

1

第二乐章 (MOVEMENT II)

Romance

Larghetto ♩ = 80

Allegro (2. Movement)

pp *legitimo*

57

第三乐章 (MOVEMENT III)

Rondo

Vivace ♩ = 104

ff *tristemente*

pp

ff

pp

73

乐谱编辑的方法与实践 (中文版)	109
乐谱编辑的方法与实践 (英文版)	111
版本评注 (中文版)	113
版本评注 (英文版)	135

第一协奏曲 作品11号

Concerto No. 1, Op. 11

à Monsieur F. Kalkbrenner

Allegro maestoso ♩ = 126

Piano Solo

Accompaniment

Tutti risoluto

f

cresc.

marcato

6

12

Fl.

Str.

fz

p

ff

Bn.

17

Fl. Cl. Str. Bn.

p *ff* *cresc.* *ffz*

24

Str.

p (*p*) *cresc.*

31

cresc. *cresc.*