

Stationen des Klavierkonzerts - Bausteine und Materialien

VORÜBERLEGUNGEN

1. Ziel des Unterrichtskonzeptes

Meist nur überblickshafte Kenntnis weniger, vor allem repräsentativer Werke ist die Basis, die das musikalische Wissen auch von Oberstufenschülern prägt. Auch intensiver Musikunterricht, sogar im Leistungskurs, kann nicht das jahrelange intensive Studium von Musik vorwegnehmen, das zu einer fundierten und zielsicheren Interpretation von Werken führen kann, denn Interpretation darf nicht nur als Analyse verstanden werden, deren Technik wie ein Handwerk erlern- und übbar ist, eine Synthese jedoch, ohne die eine Analyse zum reinen Selbstzweck verkommt, fordert eben die vertiefte Betrachtung. Anhand einer gründlichen Analyse einzelner Werke und dem Versuch einer anschließenden Synthese soll aber versucht werden, ein exemplarisches ästhetisches Konzept zu entdecken, seinen Wandel zu beschreiben, Begründungsansätze zu finden sowie die Unabschließbarkeit der Diskussion zu erkennen und zu akzeptieren. Die Gattung Klavierkonzert erscheint dabei insofern besonders geeignet, als die den Kopfsätzen zugrunde liegende Sonatenhauptsatzform für eine Vielzahl von musikalischen Werken stehen kann. So sollen die Schülerinnen und Schüler zum ersten Mal mit Ansätzen hermeneutischer Interpretation Erfahrungen sammeln. Dabei soll die Einsicht in die Unmöglichkeit nur einer einzigen richtigen Interpretation das Vakuum füllen, das bisher zwischen didaktischer Reduktion und syntheseseloser Analyse blieb.

2. Voraussetzungen

Da die Schülerinnen und Schüler im Verlauf der Reihe selbständig in Gruppen analysieren sollen, muss ihnen der Umgang mit umfangreicheren Partituren geläufig sein. Sie sollten ebenso in harmonischen Analysen geübt wie innerhalb einer großformatigen kompositorischen Anlage zur Abschnittsfindung in der Lage sein. Die Technik des Hörprotokolls sollte vertraut sein, kann aber auch mit dieser Konzeption (wieder) eingeübt werden. Die nötige Sachkenntnis dürfte in der Oberstufe vorhanden sein. Eventuell sollte in einer der vorhergehenden Unterrichtssequenzen das Prinzip der Sonatenhauptsatzform noch einmal thematisiert werden.

3. Bausteinkonzept

Die Bausteine verstehen sich als Steinbruch, der je nach Schwerpunktsetzung gekürzt werden kann oder, v.a. wenn auf historische Vollständigkeit Wert gelegt wird, ergänzt werden muss. Ich habe mir die musikgeschichtliche Freiheit genommen, hier auf Untersuchungen der frühklassischen Konzertanlagen v.a. bei den Bach-Söhnen ebenso zu verzichten wie auf das Studium der Lisztschen einsätzigen Konzertanlage, habe Tschaikowsky ebenso vernachlässigt wie die Betrachtung der Gattung seit der Wende zum 20. Jahrhundert hin, etwa bei Rachmaninow, Prokofjew, Pfitzner, Strawinsky, Hindemith, Schostakowitsch und Schönberg. Und schließlich ist das Fehlen von Beethovens Konzerten unter dem Anspruch auf Vollständigkeit unverzeihlich.

Natürlich kann das Konzept um alle diese Komponisten und ihre Werke erweitert werden. Die hier vorliegende Auswahl gründet auf der Überlegung, dass enger verwandte Strukturen mehr der analytischen Feinarbeit bedürfen.

Baustein 6 als Synthese und gleichzeitige Abschlussdiskussion kann, wenn das Konzept als Reihe verfolgt wird, selbstverständlich nur am Schluss stehen. Die Veränderung der Reihenfolge der anderen Bausteine erfordert gelegentlich ein Angleichen des Kenntnisstandes, ist ansonsten aber kaum problematisch.

BAUSTEINE

Baustein 1

Die Anfänge der Gattung: Bachs Cembalokonzert d-Moll BWV und die Konzeption des Johann Heinrich Koch von 1793.

Unterrichtsverlauf:

- Gemeinsames Hören einer Aufnahme des 1. Satzes des Bach-Konzertes (nur mit der Ankündigung als Bachsches Klavierkonzert) und Erstellen eines Hörprotokolls unter vornehmlicher Beobachtung der Aspekte Instrumentation und Form.

Erwartung: „Klavierkonzert“ = Cembalokonzert // Wechsel von Tutti und Solo// Solo bedeutet nicht unbedingt die Abwesenheit der Orchesterstimmen// Bezug zum Concerto grosso// Evtl.: einziges Thema erscheint ausschließlich im Ritornell.

- Die Schülerinnen und Schüler versuchen, evtl. unter Zuhilfenahme des Klaviers, den Themenkopf zu notieren und die Tonart zu bestimmen. Anfangston und –wert werden vorgegeben.

Arbeit mit Material 1 (=Arbeitsblatt) gemäß den Aufgabenstellungen.

MATERIAL 1

Die Ursprünge der Gattung Klavierkonzert

Aufgaben:

1) Gehen Sie nun absatzweise den Koch-Text durch. Versuchen Sie zunächst, die unterstrichenen Begriffe zu „übersetzen“ und anschließend den Inhalt des Absatzes mit eigenen Worten wiederzugeben. Machen Sie sich dabei am Rand Notizen. Anschließend überprüfen Sie bitte die Aussage jeweils am Notentext des Bach-Konzertes.

2) Fassen Sie die Ergebnisse in einer Tabelle zusammen.

**Heinrich Christoph Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition III,
Leipzig 1793, ND Hildesheim 1969, S. 333-339.**

§ 120

Das erste Allegro des Concerts enthält drey Hauptperioden, welche der Concertspieler vorträgt, und die von vier Nebenperioden eingeschlossen sind, die von dem Orchester als Ritornelle vorgetragen werden.

Das erste Ritornell pflegt man in den modernen Concerten sehr lang auszuführen. Es besteht aus den vorzüglichen melodischen Theilen, die zur Anlage des Allegro gehören, welche in eine andere Verbindung gebracht, und durch andere Hilfsmittel erweitert werden, als es im Solo der Concertstimme geschieht. [...]

Das erste Ritornell wird [...] dergestalt geformt, daß zwar die Modulation förmlich in die Tonart der Quinte geleitet, und nach dem Quintabsatze derselben ein melodischer Haupttheil in tiefer Tonart vorgetragen wird. Unmittelbar hernach aber wird, ohne in dieser Tonart förmlich zu schließen, die Modulation wieder in den Hauptton zurückgeführt und das Ritornell derselben geschlossen. [...]

§ 123

Bey den drey Hauptperioden der Concertstimme bleibt uns hier nichts zu bemerken übrig; sie haben die nemliche äußerliche Einrichtung, und den nemlichen Gang der Modulation wie die drey Hauptperioden in dem ersten Allegro der Sinfonie. Die Art der Melodie hingegen ist der Melodie der Sonate sehr ähnlich. [...] Dabei wird die Melodie der Hauptstimme [...] zuweilen von dem Orchester durch kurze Sätze unterbrochen [...]. [Die Begleitstimmen] erwarten nicht immer den Einschnitt oder Ablaß der Hauptstimme, sondern lassen sich mitten im Vortrage derselben wechselweise durch kurze Nachahmungen hören, die jedoch dergestalt angebracht und eingerichtet werden müssen, daß die den Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkeln.

§ 124

Mit dem Schlußtone des ersten Hauptperioden, der [...] in der Tonart der Quinte schließt, tritt das zweyte Ritornell mit dem Hauptsatze wieder ein, trägt einige melodische Theile wieder vor, die schon im ersten Ritornell enthalten waren, und schließt ebenfalls in der Tonart der Quinte mit einer förmlichen Cadenz. Mit dem Schlußtone dieser Cadenz hebt das zweyte Solo wieder in dieser Tonart an; und zwar geschieht der Anfang dieses zweyten Solo gemeinlich vermittelt eines solchen melodischen Theils, der nicht in dem ersten Hauptperioden enthalten war [...]. Dieser Periode [...] wird also mit der weichen Tonart der Sexte, zuweilen auch in der weichen Tonart der Sekunde oder Terz geschlossen. Mit dem Schlußtone tritt wieder ein kurzes Ritornell ein, welcher [...] die Modulation wieder in den Hauptton zurückführt, in welcher dieses Ritornell mit dem Quintabsatze schließt, damit das dritte Solo in der Hauptstimme wieder mit dem Haupttone anfangen kann.

§ 125

Das dritte Solo der Concertstimme gleicht wieder in Ansehung der Form dem dritten Hauptperioden des ersten Allegro der Sinfonie. Mit dem Schlußtone dieses Perioden machen die Ripienstimmen vermittelt einiger Tacte gewöhnlich eine Einleitung zu einer Fermate auf dem Sexquartenaccorte des Grundtones, welche der Concertspieler länger aushält, als die übrigen Instrumente, und mit derselben entweder eine freye Fantasie oder aber ein Capricio verbindet, welches man mißbrauchsweise eine Cadenz zu nennen pflegt, weil es bey dem Schlusse des Tonstücks gemacht wird. Mit dem Schlußtone dieser sogenannten Cadenz, welche sich jederzeit mit einem förmlichen Tonschlusse endigt, fängt das letzte Ritornell an, welches aus den letzten melodischen Theilen des ersten Ritornells zu bestehen pflegt, und mit welchem das ganze erste Allegro geschlossen wird.

Erwartung: Der Text ist erst lange nach Bachs Tod erschienen. Damit wird es unmöglich, dass sich Bach an Kochs „Rezept“ orientiert haben könnte und auch unwahrscheinlich, dass Koch sich auf Bach bezog.

Tabellarische Darstellung des Aufbaus eines Konzertes nach Koch:

Aufbau gemäß Koch (für Dur-Konzerte)	Einleitung		+ Schlus- s- kadenz	neuer melod. Gedanke, führt zu Bekanntem	motiv. Rückmodu- lation	enthält Cadenza	aus themat. Material der Einleitung
	1. NP (General- pause)	1. HP	2. NP	2. HP	3. NP	3. HP	4. NP
	T (D) T	T — D	D	D — Tp (Sp/Dp)	T, Halbschluss	T	T
analog: Harmonik	T	t — tP/D	tP/D	tP /D—t	t	t	t
		Exposition		Durchführung		Reprise	

Besonderheit: Bei Koch endet das 1. Solo (Solo = Hauptperioden, HP) auf der Dominante, das 2. Ritornell (Ritornell = Nebenperioden, NP) fährt hier fort. Das 1. Ritornell wird als Einleitung bezeichnet. Hier ist der Hauptteil der Soloabschnitt. Die Hauptperioden sind ausgeprägt wie in der Sonate.

Anschliessend kann, ansatzweise oder vollständig, der Aufbau des Bach-Konzertes mit Kochs Konzeption verglichen werden. Mögliche tabellarische Darstellung des Bach-Konzertes:

Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo+C ad.	Tutti
1-6	7-12	13-17	18-56	57-61	62-92	93-94	95-132	133- 135
1. NP			1. HP	2. NP	2. HP			
Thema		Thema		Thema				
t	t	T—(D)	(D)—D	D	D—tP	dP—(D)	(D)—sP	sP
Solo	Tutti	Solo	Tutti					

Mögliche Interpretation des Aufbaus
(BWV 1052, 1. Satz) unter historisch
unzulässiger Verwendung der

136-171	172-173	174-183	184-190
3. HP	3. NP		
	(Thema)		Thema
sP—(t)	T	t	t

Auffällig gegenüber der Kochschen Konzeption: sehr kurze Tutti-Abschnitte, d.h. der Solist steht im Zentrum der Aufmerksamkeit// daher kaum verwunderlich: 2. HP und 3. HP nicht durch Ritornell getrennt// einziges Thema im Ritornell, seine motivische Verarbeitung dagegen fast ausschließlich im Solo// Cadenza nach dieser Tabelle am Ende der „Durchführung“, in jedem Fall nicht erst nach Erreichen der Tonika// enorm lange modulatorische Abschnitte (sehr barocke Anlage).

Baustein 2

Mozarts frühe Konzerte am Beispiel von KV 415 C-Dur

Unterrichtsverlauf:

Nennen der Aufgabenstellung: Untersuchen Sie das folgende Mozart-Konzert (hier und in Folge sind damit stets nur die Kopfsätze gemeint).

Benennen der entscheidenden Untersuchungsparameter und Ausgangspunktes der Analyse. Erwartung: Transfer der Verfahrensweisen, die bereits beim Bach-Konzert Anwendung fanden, Alternativen sind denkbar// Erstes Solo als Keimzelle der Exposition und damit der Komposition = Ausgangspunkt der Analyse.

Durchführung der Analyse nach stringent festgelegtem Arbeitsverlauf (MATERIAL 2 = Arbeitsblatt oder projizierte Folie).

MATERIAL 2

Mozarts frühe Wiener Konzerte am Beispiel von KV 415 C-Dur

Aufgaben:

1. Schreiben Sie die Themen des ersten Solos heraus.
2. Bezeichnen Sie sie und untersuchen Sie sie im Hinblick auf die Harmonik.
3. Es gibt neben den oben aufgeschriebenen Themen noch hervortretende Motive („vorzügliche melodische Theile“ nach Koch). Notieren und benennen Sie sie.
4. Nennen Sie die wesentlichen Unterschiede zwischen dem ersten Solo bei Mozart und dem in Bachs Cembalokonzert.
5. Welche Erwartungen lassen sich aus Ihren Beobachtungen und Ihrem Vorwissen bezüglich des ersten Ritornells formulieren?
6. Beschreiben Sie den Aufbau des 1. Ritornells.
7. Welche thematischen oder motivischen Elemente des 1. Solos finden Sie wieder? Notieren Sie ihre Bezeichnungen und die Taktzahl, bei der sie jeweils erscheinen.

8. Suchen Sie nach weiterem motivischem oder gar thematischem Material im ersten Ritornell. Notieren und bezeichnen Sie es.

9. Inwieweit entspricht die gesamte Exposition dieses Satzes den Kochschen Vorgaben

a) harmonisch?

b) formal?

10. Skizzieren Sie nun den weiteren Verlauf dieses Satzes, so wie Sie ihn erwarten.

Erwartung: Mutmaßliche Übereinstimmung von 1. und 3. Solo (Exposition und Reprise)//

Frage und Diskussion: Inwieweit sind die vorgestellten Ritornelle in die Formteile hineinzurechnen? (Tatsächlich fehlt das Ritornell zwischen Durchführungssolo und Reprise.)// Lage der Cadenza// Funktion (schlichtes Zurückmodulieren in die Tonika) und Länge der Durchführung (v.a., wenn später ein Beethoven-Konzert thematisiert werden soll)// Frage: Ist der Formteil zwischen dem 3. Solo und der Cadenza ein Ritornell oder nur ein Tuttieinwurf?

Verifizieren bzw. falsifizieren der notierten Erwartung beim Hören des gesamten Satzes.

Baustein 3

Mozarts reife Klavierkonzerte am Beispiel von Nr. 20, d-Moll KV 466 (mit Kadenz von Beethoven).

Unterrichtsverlauf:

Hier sollen die Schülerinnen und Schüler zum ersten Mal selbständig eine Analyse durchführen und den Versuch einer Synthese wagen. Dies sollte in Gruppen zwischen drei und sieben Schülern erfolgen. Dazu erhalten sie den Notentext des o.g. Konzertes, eine Aufnahme auf CD wird zur Verfügung gestellt und die Aufgabenstellung angeschrieben:

„Analysieren Sie den ersten Satz von Mozarts Klavierkonzert Nr. 20, d-Moll, KV 466 nach den bisher bekannten Untersuchungskriterien. Protokollieren Sie Ihre Ergebnisse. Benennen Sie dabei besonders alle Auffälligkeiten und die Abweichungen gegenüber der programmatischen Konzeption Kochs.“

Dabei soll allenfalls ein zeitlicher Rahmen gesteckt werden (z.B. Analyse der Exposition innerhalb einer Doppelstunde, schriftliche Ausarbeitung des Protokolls als Hausaufgabe). Zu Beginn jeder Unterrichtseinheit werden die Ergebnisse der einzelnen Gruppen verglichen und können Fragen der Schülerinnen und Schüler geklärt oder durch die Lehrerin oder den Lehrer gezielt angeschnitten werden.

Baustein 4

Brahms zwischen Tradition und Innovation: Klavierkonzert Nr. 1 op. 15 D-Dur (in der Interpretation von Pollini).

Darin enthalten (hier als Klausurthema): Streit um die Werktreue und „richtige“ Interpretation: Gould/Bernstein.

Unterrichtsverlauf:

Die Exposition des ersten Satzes wird zunächst hörend erschlossen. Erwartung: Auffällige thematisch-motivischen Parallelen zwischen Anfangsritornell und Solo-Exposition.

Herausschreiben von motivischem und thematischem Material. Erwartung: Schwierigkeit, Themen und motivische Komplexe klar voneinander zu trennen// Schwierigkeit, Nomenklatur festzulegen, da die Motive auf vielerlei Art miteinander verwandt sind.

Möglichst selbständige Untersuchung der Exposition anhand des Notentextes und Erstellen eines Bauplanes über thematische Arbeit, Harmonik und Dynamik Erwartung: Schwierigkeit: Ein großer Teil des thematisch-motivischen Materials ist in sich modulierend; eindeutige harmonische Fixierung dadurch erschwert.

Bestehende Probleme und auftretende Schwierigkeiten sollten möglichst im Gespräch ge-klärt und nur als ultima ratio vom Lehrer/ von der Lehrerin er-klärt werden.

Selbständige Analyse der Reprise Gegenüberstellung der Exposition

Benennen v.a. der Abweichungen vom zu Erwartenden Erwartung: Übereinanderschichtung von Eingangsritornell und Soloexposition in der Reprise// daher möglich: Verzicht auf die Rahmenritornelle // Frage: Kann bei Brahms überhaupt noch von Ritornellen die Rede sein?// Umkehrthese: Es handelt sich vielleicht schon zu Beginn um eine Art doppelte Exposition// dafür spräche: die beiden Themen in der Orchesterexposition markieren bereits Haupt- und Seitensatz, das Klavierthema bleibt allein dem Solisten vorbehalten// Klavierthema in der Reprise folglich nicht in Seitensatztonart F-Dur, sondern in verdurter Tonika D// Cadenza fehlt völlig.

Evtl. Diskussionen über verschiedene Spielarten von Virtuosität und das Verhältnis von Orchesterapparat und Soloinstrument könnten sich anschließen. Die Beschaffung von Thesen stützendem Material dient der Vertiefung der Überlegungen einerseits und der Vorbereitung der Klausur andererseits.

Klausurkonzeption (für einen Leistungskurs der Jahrgangsstufe 12, Dauer: drei Schulstunden)

MATERIAL 3

Klausurthema:

Aspekte thematischer Arbeit in der Durchführung des Kopfsatzes von Johannes Brahms' erstem Klavierkonzert d-Moll op. 15

Klausurmaterial: Kassette mit einer Einspielung der zugrunde liegenden Takte; Notentext des gesamten ersten Satzes;

erlaubte Hilfsmittel: Kursunterlagen und Notizen zum vorliegenden Werk

Bearbeiten Sie die folgenden Aufgabenstellungen:

- 1) Untersuchen Sie unter Zuhilfenahme der vorliegenden Aufnahme die thematische Arbeit in der Durchführung des Kopfsatzes von Johannes Brahms' erstem Klavierkonzert d-Moll op. 15. Erstellen Sie dazu einen Verlaufsplan, aus dem die Positionierung und die Art der jeweiligen Verarbeitung der einzelnen Themen und Motive hervorgeht.
- 2) Vergleichen Sie den Gesamtaufbau dieses Konzertsatzes kurz mit dem anderer im Unterricht erarbeiteter Konzertsätze und den Aussagen des programmatischen Textes von Koch.
- 3) a) Die vorliegende Aufnahme unterscheidet sich in einigen Punkten deutlich von der Pollini-Einspielung, mit der wir bisher gearbeitet haben. Beschreiben Sie für den Bereich der Durchführung die Abweichungen in Bezug auf den Notentext.
b) Welche charakterlichen Veränderungen ergeben sich hier gegenüber der Pollini-Einspielung?
c) Für wie gerechtfertigt halten Sie diese Interpretation? Nehmen Sie Stellung zu dieser Aufnahme und begründen Sie Ihr Urteil.

Musterlösung der Klausur

MATERIAL 4

Thema:

Aspekte thematischer Arbeit in der Durchführung des Kopfsatzes von Johannes Brahms' erstem Klavierkonzert d-Moll op. 15

Musterlösung/ Erwartungshorizont

1. Die Durchführung ist in vier Formteile unterteilbar. Als geeignetes Kriterium zur Abschnittsfindung und Zusammenhangsdarstellung zugleich (Analyse und Synthese!) sind thematische Verklammerungen *und* charakterliche Einschnitte kombiniert verwendet worden.

a) T. 226 bis 255 (F-Dur — G-Dur; Thema 1) forte

Der Formteil beginnt ausdrücklich im „Tempo I“, das, da keine anderen Vortragsbezeichnungen gesetzt waren, nur eventuelle rubati ausgleicht bzw. das Gleichmaß betont. Ein „neues“ Quartaufschwungmotiv, das sich allerdings in ähnlicher Gestalt in fast allen Themen und Motiven wiederfindet und im übrigen ein Allerweltssignal ist, leitet die Durchführung ein. Zunächst in ternärer Teilung verlaufende, vollgriffige modulierende Achtelläufe im Klavier werden unterbrochen durch das Orchester, das in T. 231 (d-Moll/ B-Dur, die Ambivalenz des Themas selbst umspielend) und T. 238 (A-Dur) den Themenkopf von Thema 1 einwirft. [Spätestens, wenn Brahms bereits im 6. Takt der Durchführung die Tonika erreicht, wird klar, dass eine Untersuchung nach harmonischen Kriterien den Kern verfehlen muss.] Eine harmonische und motivische Verdichtung tritt ein, wenn die inzwischen binär geteilten und ausfigurierten Läufe des Klaviers in T. 244 (H-a) und 246 (d-G⁷) durch Themenkopfeinwürfe gestört werden, denen im Kontrapunkt jeweils c', das Schlussmotiv des ersten Themas in der Umkehrung unterlegt wird. Dem

Orchesterdrängen ergibt sich das Soloinstrument schließlich in T. 251, indem es mit dem b-Motiv des ersten Themas zwischendominantisch antwortet. Ein instabiles G-Dur leitet über in den zweiten Formteil.

b) T. 255 bis 277 (a-Moll — D-Dur; Motiv A) piano espressivo

Durch den Begleitsatz, dessen ruhige Dreiklangsbrechungen nur entfernt mit dem Themenkopf 1 verwandt sind, scheinen kanonisch Stimmen mit Motiv A durch: T. 259 in Celli und Bässen (a-Moll), T. 263 (E-Dur) im Klavier, modulierend durch den weiteren Motivverlauf.

c) T. 278 bis 305 (D-Dur — d-Moll; Spielart des Motivs A/ Thema-2-Ableitung) forte - piano leggiero - crescendo

In einer charakterlich der ursprünglichen Erscheinungsform und der vorangehenden Darstellung entgegengesetzten *forte* entwickelt das Klavier eine neue motivische Varietät [zuerst T. 281f], beweglich und tänzerisch. Sie kann sowohl aus Motiv A abgeleitet sein als auch aus dem Thema II entnommen verstanden werden. Über den virtuosen Fortspinnungen des Klaviers, die *piano leggiero* in den Hintergrund treten, übernehmen einzelne Orchesterstimmen dieses Motiv ab T. 288. Ab T. 297 tritt eine motivische Verdichtung ein, die das Zentrum *d* stabilisiert und dynamisch wie in den aufstrebenden Klavierläufen gesteigert in den letzten Formteil überleitet:

d) T. 306-310 (A⁷-Fläche; Forte-Kadenz-Ableitung) fortissimo

Hier wird die Wirkung der Forte-Kadenz, die in der Orchesterexposition zum zweiten Thema überleitete, exponiert zu einer Dominant-Fläche, die eindeutig auf das Zentrum *d* zielt. Rhythmisch, dynamisch und harmonisch geht Brahms hier spannungsreich vor. Mit T. 310 erreicht er tatsächlich und mustergültig die Tonika d-Moll. (Allerdings verlässt er sie sofort wieder und lässt das erste Thema in E-Dur einsetzen. Dabei macht er sich zu Nutze, dass es selbst modulierend ist.)

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass in der Durchführung ausschließlich Material der Orchesterexposition Verwendung findet. Das Klavierthema (Th 3) wird überhaupt nicht zitiert, auch das Thema 2, dessen Antizipation sich in der Orchesterüberleitung der Exposition findet, ist nur in entfernter Verwandtschaftsbeziehung nachzuweisen. Das erste Thema, das in sich modulierend ist und ohne klaren tonartlichen Bezug bleibt, ist für eine Durchführung hingegen geradezu prädestiniert und wird mit dem ähnlich vielschichtig konzipierten Motiv A hier in epischer Breite ausgeführt. Das Klavier tritt hier in die Position eines gleichberechtigten Partners zum Orchester, ein Standpunkt, der durch die fehlende Cadenza und die erdschwere Virtuosität gestützt wird.

2. Brahms genügt quasi den Buchstaben des Gesetzes, indem er die harmonischen und formalen Rahmenbedingungen einhält. Die ausdrückliche Orchesterexposition zeichnete sich schon beim späten Mozart ab. Ähnlich war bei KV 466 auch das dritte das Klavierthema. Die Reprise ist bei Brahms durch die in sich modulatorisch angelegten Themen allerdings weiter vom Kochschen Idealbild entfernt. Die Verklammerung seiner Themen und Motive ist einzigartig und seine Virtuosität ist anders geartet: Hier sind es nicht die brillanten Läufe, sondern technisch extrem anspruchsvolle Vollgriffigkeit. Auch ist die Korrespondenz mit dem Orchester intensiver als bei den zuvor besprochenen Konzerten. Diese letzten beiden Punkte mögen die Erklärung dafür sein, dass Brahms auf die Cadenza verzichtet, die eine seiner Konzeption entgegen stehende Virtuosität erfordert und zugleich den Solisten exponiert hätte.

3.

- a) Insgesamt ist die Gould-Einspielung im Tempo ruhiger als die Pollini-Version. Legt man jedoch die Tempoangabe (punktierte Halbe = 58) zu Grunde, erscheint sie nicht zu langsam. Dynamisch ist die Gould-Aufnahme eigen. An einzelnen Stellen widersetzt er sich den Vortragsbezeichnungen des Komponisten, in der Durchführung aber legt er Brahms nur weit aus. Auffällig sind die Steigerungssequenzen innerhalb der einzelnen Formteile, die Gould nicht nur mit *crescendo* dynamisch realisiert, sondern auch als ein agogisches Einschwingen vollzieht.
- b) Gegenüber der Pollini-Einspielung erweckt diese Version mehr den Eindruck von Bodenständigkeit und Erdschwere. Die spröde und sperrige Seite Brahms' kommt voll zum Tragen. Dagegen setzen sich Momente unendlicher Schönheit und Süße besonders deutlich ab. Trotz des ruhigeren Tempos ist die Gould-Interpretation beunruhigender, anstrengender. Bei Pollini ist eine dem Genre eigene Brillanz zu finden, die hier völlig fehlt. Er hebt jeweils die tragende Linie heraus und trennt sie sauber vom Kontrapunkt, während Gould gerade die Kontrapunktik hervorhebt. Möglicherweise ist dies Goulds Ziel: Klarheit über die Vielschichtigkeit in Brahms' Komposition zu schaffen. Dies wäre dann Bedingung für die atmosphärischen und technischen Veränderungen der introvertierteren, eigensinnigeren Interpretation Goulds.
- c) An dieser Stelle kann es nicht eine einzige richtige Antwort geben. Wichtig ist hier die Schlüssigkeit der Argumentation: Ist es gelungen, sich vom Gefühl der Fremdheit zu befreien und die „neue“ Fassung objektiv zu betrachten? Steht das ästhetische Urteil in Korrespondenz mit dem Wissen über die Gattung, über den Komponisten, den Notentext? Ist die Relativität der Urteils bewusst geworden?

Wenn eine sinnvolle Schwerpunktsetzung bei der Analyse erfolgt ist (und nur dann konnte sie zeitlich bewältigt werden – dies zu erkennen wird als Teil der Aufgabe verstanden), sind die drei Aufgaben ähnlich aufwändig. Sie fließen daher zu gleichen Anteilen in die Notenfindung ein.

Diskussionsmaterial zur historischen Aufnahme mit Glenn Gould und Leonard Bernstein vom 6.4.1962

MATERIAL 5 (=Arbeitsblätter)

Brahms' erstes Klavierkonzert in Goulds Fassung oder Die Frage nach der „richtigen“ Interpretation

Am 6. April 1962, also gegen Ende der 71. (und letzten) Saison, in der die Philharmoniker vor ihrem Umzug ins weiter nördlich gelegene Lincoln Center noch den alten Konzertsaal nutzten, fand in der New Yorker Carnegie Hall eines der berühmtesten Konzertereignisse statt, dessen Interpretation von Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll mit Glenn Gould und den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung von Leonard Bernstein inzwischen berühmt-berüchtigt ist.

Das Publikum im Saal war vermutlich voll hochgespannter Erwartungen; schließlich waren Gould und Bernstein echte Superstars: charismatische und über die Maßen talentierte Künstler.

Für regelmäßige Konzertgänger war Bernstein, damals 44jährig, in seinen fünf Jahren als musikalischer Leiter der New Yorker Philharmoniker schon zur bekannten Größe geworden, während der gerade dreißigjährige Gould zu dieser Zeit bereits eher selten im Konzertsaal zu erleben war. Allmählich gewöhnte man sich auch daran, dass er seine Auftritte regelmäßig in letzter Minute absagte (worauf Bernstein in seinen einführenden Worten anspielte), und weniger als zwei Jahre später sollte Gould sein letztes öffentliches Konzert geben.

Die beiden Männer hatten bereits früher reibungslos zusammengearbeitet und gemeinsame Plattenaufnahmen gemacht (z.B. mehrere Beethoven-Konzerte sowie Bachs d-Moll-Konzert). Doch bei den Proben zu diesem Brahms-Konzert ergaben sich erstmals gravierende Differenzen: Gould wollte das Stück wesentlich langsamer und introvertierter spielen als allgemein üblich, während Bernstein für eine „traditionelle“ Interpretation plädierte.

Worauf sie sich am Ende einigten? Gould setzte seine Sichtweise durch, doch Bernstein fühlte sich verpflichtet, vor Beginn des Konzerts einige Worte an das Publikum zu richten und sich vorsichtig von der folgenden Interpretation zu distanzieren.

Die Kritik in den Zeitungen der nächsten Tage erregte sich zwar ebenso über die Tempi und dynamischen Abweichungen wie über Bernsteins „inkonsequentes“ Vorgehen, zuerst seine Auffassung zu kommentieren und dann die Aufführung nach dem Willen des Solisten zu gestalten, doch erscheinen die Tempi aus heutiger Sicht nicht unangemessen. Den Tempo-Rekord halten Berman/ Leinsdorf mit 44 Minuten, Pollini/ Abbado brauchen 45 Minuten. Gould/ Bernstein beanspruchen 53'10". Interessanterweise dauert eine neuere Aufnahme Bernsteins mit Krystian Zimerman am Klavier sogar 54 Minuten.

Die einleitenden Worte von **Leonard Bernstein**:

(Applaus) Keine Angst, Mr. Gould ist hier *(Gelächter im Publikum)*. Er wird gleich auftreten. Ich habe eigentlich – äh –, wie Sie wissen, nicht die Gewohnheit, vor Konzerten zu sprechen, außer bei den Voraufführungen am Donnerstagabend. Aber es ist eine eigenartige Situation entstanden, die, wie ich glaube, ein oder zwei Worte verdient. Sie werden eine, man könnte sagen, einigermaßen unorthodoxe Aufführung von Brahms' d-Moll-Konzert hören – eine Aufführung, die sich deutlich von allem unterscheidet, was ich je gehört habe oder was ich mir je auf diesem Gebiet erträumt habe, deren Tempi ungewöhnlich breit sind und die regelmäßig von Brahms' dynamischen Anweisungen abweicht. Ich kann nicht sagen, dass ich mit Mr. Goulds Konzept vollkommen einverstanden bin, was die interessante Frage aufwirft: „Warum dirigiere ich das überhaupt?“ *(verhaltenes Gelächter im Publikum)*.

Ich dirigiere es, weil Mr. Gould ein wirklicher, ein ernsthafter Künstler ist, so dass ich alle seine Ideen, die er in bester Absicht entwickelt, ernst nehmen muss. Und sein Konzept ist so interessant, dass ich denke, Sie sollten es sich anhören.

Es bleibt jedoch die uralte Frage: „Wer ist bei einem Solokonzert der Boss *(Gelächter im Publikum)* – der Solist oder der Dirigent?“ *(anschwellendes Gelächter)*. Die Antwort lautet natürlich: Mal der eine, mal der andere. Das hängt ganz von den beteiligten Personen ab. Aber fast immer schaffen es die beiden, sich zu einigen – durch

Überzeugungsarbeit, durch Charme oder auch durch Streiten (*Gelächter im Publikum*) – und so eine einheitliche Aufführung zu Stande zu bringen. In meinem ganzen Leben ist es mir erst einmal passiert, dass ich mich völlig neuen, für mich unnachvollziehbaren Vorstellungen eines Solisten gebeugt habe – und das war bei meinem letzten Auftritt mit Mr. Gould (*lautes Gelächter im Publikum*).

Diesmal war die Diskrepanz zwischen unseren Sichtweisen so tiefgreifend, dass mir diese kurze Erklärung nötig schien. Denn – um die Frage zu wiederholen – warum dirigiere ich das? Warum lasse ich es nicht auf einen kleinen Skandal ankommen und besorge mir einen Ersatzsolisten oder lasse einen Assistenten dirigieren? Weil mich die Möglichkeit fasziniert und glücklich macht, eine neue Sicht auf dieses vielgespielte Werk zu gewinnen, von allem weil in Mr. Goulds Interpretation immer wieder Momente von erstaunlicher Frische und Überzeugungskraft entstehen und drittens weil wir alle von diesem außergewöhnlichen Pianisten, diesem denkenden Künstler, lernen können. Und schließlich, weil es in der Musik tatsächlich dieses – wie Dimitri Mitropoulos es nannte – „sportliche Element“ gibt (*verhaltenes Gelächter im Publikum*): diesen Aspekt der Neugier, des Abenteuers und des Experimentierens. Ich kann Ihnen versichern, dass es durchaus ein Abenteuer war (*Gelächter im Publikum*), in dieser Woche zusammen mit Mr. Gould dieses Brahms-Konzert zu erarbeiten. Und es ist dieser Abenteuergeist, den wir Ihnen jetzt präsentieren werden (*lauter Beifall*).

Aufgaben:

- 1) Geben Sie den Inhalt von Bernsteins Rede mit eigenen Worten wieder.
- 2) Machen Sie anhand von typischen Beispielen aus der Exposition die dynamischen Abweichungen vom Notentext deutlich.
- 3) Wenn die Tempoangabe *maestoso* auch weit interpretierbar sein mag, so ist ein *forte* gespieltes *piano* oder ein *piano* gespieltes *forte* ein klarer Verstoß gegen Brahms' Angaben im Notentext. Das ästhetische Urteil bitte völlig beiseite lassend: Sammeln Sie Argumente für und wider dieses Vorgehen in der Gould-Interpretation.
- 4) Woran erkennt man Ihrer Ansicht nach eine „richtige“ Interpretation?

Baustein 5

Das romantische Konzert bei Schumann (a-Moll op. 54) und seinem Bewunderer Grieg (a-Moll op. 16).

Unterrichtsverlauf:

Hören des Beginns des Schumann-Konzertes. Notieren von Themenköpfen und Motiven unter Zuhilfenahme des Klaviers. Alternativ: Aus einer in der Reihenfolge verstellten Auflistung von Notenausschnitten, die Motive und Themenköpfe enthält, sollen die Kernstellen herausgelöst und in die richtige Reihenfolge gebracht werden. Benennen der wesentlichen Partien.

Erstellen eines Hörprotokolls

Diskussion der formalen und inhaltlichen Besonderheiten Erwartung: Klavier setzt gleich im ersten Takt ein; furioser Anfang// Oboe mit dem Vordersatz des lyrischen Themas, Nachsatz Klavierführung// ein einziges Thema, dennoch Seitensatz//zum Teil

modulierende Motive und recht umfängliche motivische Komplexe// Eintritt der Durchführung weniger deutlich als bei Brahms// Beginn der Reprise dagegen offensichtlich// Verzicht auf regelrechte Ritornelle// Cadenza vorhanden.

Evtl.: Einhören in den dritten Satz, für den Schumann das Kernthema aus dem ersten Satz ableitet.

Herausarbeiten möglicher Begründungen für den offensichtlichen Zusammenhang des Griegkonzertes mit dem Schumanns (z.B. als Hausaufgabe)

Überprüfender gefundenen „Belege“ im Unterricht: Hörernder Vergleich des Grieg-Konzerts mit dem Schumanns

Baustein 6

Synthese: Abschlussdiskussion über Form und Gehalt

In dieser die Reihe beschließenden Sequenz soll den Schülerinnen und Schülern Gelegenheit gegeben werden, ihre Erfahrungen v.a. mit dem selbständigen Arbeiten zusammenfassend darzustellen. Grundsätzliche ästhetische Fragestellungen, die der Lehrer/ die Lehrerin vielleicht aus vorangegangenen Diskussionen notiert hat, können nun als übergeordnet verstanden und ansatzweise geklärt werden. Ästhetisch-konzeptionelle Fragestellungen, etwa weshalb Komponisten sich überhaupt an tradierten Formen orientieren und weshalb sie sie an der jeweiligen Stelle und auf die jeweilige Art verändern, bis hin zu Sinnfragen, beispielsweise weswegen wir uns überhaupt damit beschäftigen sollen, haben hier ihren Platz. So kann deutlich werden, dass Wissenschaft und Wissenschaftspropädeutik viel weniger aus dem Beantworten von Fragen als im Entwickeln qualifizierter Fragestellungen besteht, und dass unbeantwortete Fragen möglicherweise viel spannender sind als klare Sachverhalte.

Bibliographie und Diskographie

Literatur:

Breig, Werner (1979): J.S. Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts. In: AfMw 36, S. 21-47.

Daffner, Hugo (1906): Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Eggebrecht, Hans Heinrich (21998): Sinn und Gehalt. Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher.

Engel, Hans (1927): Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Forster, Robert (1992): Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens. Gesamtaufbau, Solokadenz und Schlußbildung. (Studien zur Musik 10), München: Fink.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar (1974): Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigen d-Moll-Konzerten des 18. Jahrhunderts. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971, hg. von Rudolf Eller. Leipzig.

Küster, Konrad (1991): Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten. Kassel: Bärenreiter.

Küster, Konrad (1993): Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. (Bärenreiter-Studienbücher Musik 6). Kassel: Bärenreiter.

Schröter, Werner (1971): Das Klavierkonzert. (Martens-Münnich: Beiträge zur Schulmusik 25, hg. von Wilhelm Drangmeister und Hermann Rauhe). Wolfenbüttel und Zürich: Möeseler.

Stengel, Theophil (o.J.): Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Heidelberg: Neuenheimer Musikhaus Reiher & Kurth.

Tonträger (Auswahl):

1) Bach, Cembalokonzert BWV 1052:

András Schiff/ Chamber Orchestra of Europe. Decca 1991.

2) Mozart, Klavierkonzerte KV 415 und KV 466:

Gesamtaufnahme sämtlicher Klavierkonzerte: Daniel Barenboim/ English Chamber Orchestra. EMI 1986-1989, Seriennr. CZS 7 62825 2.

3) Brahms, Klavierkonzert Nr. 1

A) Maurizio Pollini/ Berliner Philharmoniker/ Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 1998, Seriennr. 447 041-2.

B) Glenn Gould/ New York Philharmonic/ Leonard Bernstein. Live-Mitschnitt vom 6.4.1962. Sony Classical 1998, Seriennr. 01-060675-10.

4) Schumann und Grieg, Klavierkonzerte in a-Moll (zusammen auf einer CD):

Claudio Arrau/ Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam/ Christoph von Dohnányi. Phillips Classic 1963, Seriennr. 432 229-4.

Bildnachweise:

Abb. 1: Zeitgenössische Eintrittskarte zu einem Mozartkonzert. In: Hennenberg, Fritz (³1992): Wolfgang Amadeus Mozart. (Rowohlts Monographien, hg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 100.

Abb. 2: Konzert mit Wolfgang Amadeus Mozart. Zeichnung von Johann Josef Zoffany (?). In: Hennenberg, Fritz (³1992): Wolfgang Amadeus Mozart. (Rowohlts Monographien, hg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 45.

Abb. 3: Johannes Brahms. In: Das neue Lexikon der Musik in vier Bänden (1996); [auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire de la musique von Marc Honegger (1976)],/ [red. Bearb. der Neuausg.: Ralf Noltensmeier (Text); Gabriela Rothmund-Gaul (Abb.)] – Stuttgart; Weimar: Metzler. Band 1, S. 324.

Abb. 4: Glenn Gould. Foto von Bruno Montsaingeon. In: Csampai, Attila (1995): Glenn Gould. Photographische Suiten. München, Paris, London: Schirmer/ Mosel. S. 47.

Abb. 5: Leonard Bernstein. Foto von Don Hunstein. In: Booklet zur CD Leonard Bernstein/ New York Philharmonic: Beethoven, Symphony No. 9 „Choral“ – Fidelio Overture. The Royal Edition Nr. 7 of 100, Sony Classical, SMK 47518, S. 21.

Bildnachweise:

Abb. 1: **Zeitgenössische Eintrittskarte zu einem Mozartkonzert.** In: Hennenberg, Fritz (³1992): *Wolfgang Amadeus Mozart.* (Rowohlt's Monographien, hg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 100.

Abb. 2: **Konzert mit Wolfgang Amadeus Mozart.** Zeichnung von Johann Josef Zoffany (?). In: Hennenberg, Fritz(³1992): *Wolfgang Amadeus Mozart.* (Rowohlt's Monographien, hg. von Wolfgang Müller und Uwe Naumann.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 45.

Abb. 3: **Johannes Brahms.** In: *Das neue Lexikon der Musik* in vier Bänden (1996); [auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire de la musique von Marc Honegger (1976)],/ [red. Bearb. der Neuausg.: Ralf Noltensmeier (Text); Gabriela Rothmund-Gaul (Abb.)] – Stuttgart; Weimar: Metzler. Band 1, S. 324.

Abb. 4: **Glenn Gould.** Foto von Bruno Montsaingeon. In: Csampai, Attila (1995): *Glenn Gould.* Photographische Suiten. München, Paris, London: Schirmer/ Mosel. S. 47.

Abb. 5: **Leonard Bernstein.** Foto von Don Hunstein. In: Booklet zur CD Leonard Bernstein/ New York Philharmonic: Beethoven, Symphony No. 9 „Choral“ – Fidelio Overture. The Royal Edition Nr. 7 of 100, Sony Classical, SMK 47518, S. 21.