

Vorwort

Ernest Krähmer wurde 1795 in Dresden geboren und erhielt sein musikalisches Rüstzeug beim Militär. Er spezialisiert sich auf das Spiel von Holzblasinstrumenten, vornehmlich der Oboe, unterrichtete aber schon früh Csakan – eine über die Donaumonarchie hinaus beliebt gewordene Blockflötenart der Frühromantik. 1815 übersiedelte er nach Wien, wurde in den Wiener Orchestern ein gefragter Oboist und 1822 Mitglied der Hofkapelle. Sein Steckenpferd blieb jedoch stets der Csakan, dessen wichtigster Virtuose und Pädagoge er mit einer Vielzahl verschiedenster Publikationen wurde. Sein ganzes gedrucktes kompositorisches Werk ist ausschließlich diesem Instrument gewidmet. Mit dem Csakan machte er weit über die Landesgrenzen Furore und trat bei Konzertreisen häufig mit seiner Frau Caroline Schleicher (einer geschätzten Klarinetistin) auf. Krähmer verstarb 1837 in Wien an Lungenlähmung.

Weiterführendes Material zu Person und Schaffen Ernest Krähmers bietet folgende Publikation: Helmut Schaller: „*Der Csakan bei Ernest Krähmer*“. In: Oboe – Fagott – Das Magazin für Doppelrohrbläser, Heft 114 (Wiesbaden 2014).

1822 war Krähmers „Erfolgjahr“: Nach Veröffentlichung des ersten Teils seiner Csakanschule sowie dreier Solowerke im Januar publizierte er im Sommer mit seinem Opus 5 sein erstes größer besetztes Stück. Alle fünf Opera erschienen als eine Art musikalische Visitenkarte für einen Werbefeldzug rund um den weiter modernisierten Csakan, der längst zu Krähmers Markenzeichen geworden war. Im September wurde er als Oboist zum k. k. Hof- und Kammermusikus ernannt und damit Mitglied der Kaiserlichen Hof-Musikkapelle. Anschließend heiratete er die bekannte Musikerin Caroline Schleicher (1794–1873); Franz Xaver Mozart (1791–1844) war einer der Trauzeugen. Mit seiner Frau folgte zum Jahreswechsel eine gemeinsame Konzertreise in die östlichen Provinzen der Monarchie sowie nach Polen und Russland.

Quellen

Erstmals annonciert die Wiener Zeitung am 7. August 1822 auf S. 719 in der Rubrik „Kunst und Literatur“ als „Neueste Csakan-Musik“ Krähmers op. 5. Das Werk erschien beim Wiener Verlagshaus Cappi und Diabelli gleich in zwei Fassungen:

Gewiss im Sinn eines Klavierauszugs kam die Concert-Polonaise für Csakan & Pianoforte unter der Druckplattenummer 1127 heraus. Originalausgaben haben sich erhalten in der British Library unter der Signatur h. 2151.a, in der Wiener Stadt- u. Landesbibliothek unter M 31754/c, im Stift Melk unter V 1412.

Die Version für Csakan und Streicher ist erhalten im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Signatur VIII 9156, der Wiener Stadt- und Landesbibliothek unter M 31755/c; die ungarische Nationalbibliothek listet das Werk unter der Kennung Győr AMC K 21. Die Streicherstimmen des Originaldrucks tragen die Druckplattenummer 1126.

Für beide Ausgaben gibt es eine gemeinsame Csakan-Stimme, auf der beide Druckplattennummern 1126 und 1127 zu finden sind. Sie gilt also für beide Fassungen.

Besetzung

Der Csakan spielt „mit Begleitung zweyer Violinen, Viola und Violoncello“ – was jedoch nicht bedeutet, dass die Partien im Sinn des Streichquartetts einfach besetzt werden sollen.

Die *Wiener Zeitschrift* vom 9. November 1822 berichtet auf S. 1089–1090 von einem Konzert Krähmers im Saal der niederösterreichischen Landstände, wo der Künstler ein eigenes Variationswerk (vermutlich op. 7) „mit Orchesterbegleitung“ aufführte. Auch bei diesem Werk Krähmers werden in seinen beiden Druckfassungen alle Partien im Singular genannt, wie dies auch in einer Annonce der *Wiener Zeitung* vom 22. Oktober 1824 auf S. 1024 mitgeteilt wird. Krähmer war also offenbar in der Lage, sich mit der Csakan-Blockflöte auch zur Orchesterbegleitung zu behaupten. Der Korrespondent berichtet hierzu: „Mit der natürlichen Lieblichkeit des Instruments verbindet der Künstler einen vollen, runden Ton, dem er eben so bedeutende Kraft als Zartheit zu verleihen weiß.“

Krähmers op. 5 hielt sich gut im Gespräch: Laut der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 27. März 1824 auf S. 46 spielte er am selben Konzertort seine „Neue Concert-Polonoise“; das Urteil der Presse lautete: „Gefiel sehr.“ Das Stück erklang im Kontext von Mozarts Figaro-Ouvertüre sowie Konzertstücken für Oboe, Klarinette, Violine und Sologesang.

Struktur

Wie der Titel mitteilt, lebt das Werk von den rhythmischen Besonderheiten eines Modetanzes: der Polonoise. Bevor sie zum Klingen kommt, ist ihr – wie so häufig in diesem Genre – zunächst eine langsame Introduktion vorangestellt: Nach viertaktiger Orchestereinleitung hebt die Blockflöte ganz in der Art des donizettischen Belcantos zu einem ausdrucksstarken Arioso mit ausgeschriebenen Koloraturen an.

In treffenden Worten beschreibt der Musikwissenschaftler Peer Findeisen den thematischen Aufbau des in Rondoform komponierten Polonaisen-Teils: Das Rondo-Ritornell vereint in sich ein „schwungvoll-heiter bewegtes Allegretto-Tempo, synkopenreiche Rhythmik, kapriziös-spielerischer Umgang mit kurzen Motiven und einprägsame, gesangliche Melodik.“ ... „So gibt es im Verlauf der Konzert-Polonoise drei große Klavier[Orchester]-Zwischenspiele und zwei Soli, die das Rondo-Thema der Soloflöte geringfügig variiert wiederholen und dem Pianisten Gelegenheit zu brillanten Entfaltungsmöglichkeiten geben. In buntem Wechsel reihen sich dazwischen unterschiedlichste Couplets aneinander: ein Stelldichein der wechselnden Temperamente. Am hervorstechendsten sind dabei die ergreifende Episode in [gegriffen] d-Moll (dolcissimo), die in reizvolles Pendeln zwischen Moll und Dur übergeht und den tonartlichen Ausgangspunkt für das anschließende, zum Rondothema in [gegriffen] F-Dur rückmodulierende Zwischenspiel bildet, sowie als retardierendes Moment die zweite langsame Episode (sostenuto), die als Nachklang auf den Mollteil wie ein retardierendes Moment Anlauf für die turbulenten Sechzehntelläufe zu nehmen scheint, die in einer wirbelnden Stretta ihren Höhepunkt erreichen und am Ende lautstark mit mehrfachem Orchestertusch verabschiedet werden.“

(Zitiert aus dem Booklet der CD „Csakan und Biedermeier – Virtuose Musik der Frühromantik für Spazierstockblockflöte“ 2012.)

Zur Aufführungspraxis

Zum allgemeinen, für die Kunstmusik geltenden Tempo der Polonaise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußert sich Carl Czerny in seinem vierbändigen Kompendium *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500 (1839) im ersten Teil, 15. Lektion „Vom Tempo (Zeitmass, Bewegung)“, § 8, S. 119; zitiert nach der 2. Auflage (Wien: Anton Diabelli, ca. 1846):

»Alla Polacca. Das Tempo einer Polonaise. Gemässigt, ruhiges Allegretto«.

Hinweise zur Ausführung der Feinheiten der hinreißend charakteristischen Rhythmik der Polonaise veranschaulichen folgende theoretische Quellen:

Johann Friedrich Reichardt: *Musikalisches Kunstmagazin* (Berlin: Eigenverlag, 1782), Bd. 1, S. 95. Im Kapitel „Nationaltänze“ heißt es:

»„Polnisch“ ... Der lange $\frac{3}{4}$ Takt, die vielen singkopierten Noten, der oft freye und schnelle melodische Gang, die häufigen starken Akzente, all das macht einen gar auffallenden Kontrast mit dem schnell genannten schlechten Takttheil des letzten Taktes.

Ja die melodische Schlussnote wird eigentlich erst auf den letzten, also schlechtesten Takttheil, und zwar nur sehr schwach gehört, denn der Vorschlag vor der letzten Note bekömmt den Akzent, und die letzte Note selbst wird so kurz abgezogen, dass sie fast gar nicht hört ...«

Brockhaus-Verlag, *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Konversations-Lexikon* – (Reutlingen: Fleischhauer und Spohn, 1831), Bd. 8, S. 675:

»In der Bewegung hat die Polonaise etwas Charakteristisches, was sich besonders in der Accentuierung des schlechten Takttheiles am Anfange und am Schlusse der Sätze zeigt, weshalb auch die kleinern Einschnitte in die Mitte des Taktes, die größern auf das letzte Viertel des Takts fallen.«

Benedikt Widmann: *Formenlehre der Instrumentalmusik Nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee* ... (Leipzig: Merseburger, 1862), S. 43:

»Die Polonaise (Alla polacca), ein polnischer Nationaltanz, bildet eine Mittelform zwischen Tanz und Marsch, im $\frac{3}{4}$ -Takte. In seinem Wesen spricht sich Kraft und Männlichkeit, wie nicht weniger Milde und Anmuth aus; jenes zeigt sich in den kräftigen, entschiedenen Bässen, dieses in der zarten melodischen Führung der übrigen Stimmen. Eigen-thümlich in der Melodie ist die Verschiebung des guten Takttheils, sowie die schwere Betonung des zweiten Achtels.«

S. 61:

»Ebenso charakteristisch ist der weibliche Schluss ihrer Theile auf dem dritten Takttheile.«

Zur Edition

Da beide Originaldrucke von den Notenstechern vielfach inkonsequent und bisweilen fehlerhaft gesetzt sind, wurden sie für die vorliegende praktische Neuauflage miteinander abgeglichen, um vereinheitlichend zu einer plausiblen Lösung zu kommen.

Aus probentechnischen Gründen wurde das musikalische Material der Kadenz, welches im Original komplett in T. 24 untergebracht ist, zur besseren Orientierung auf zwei weitere Takte aufgeteilt und insofern rhythmisch logischer gestaltet, als dass im Csakan die Kadenztrillernote von einer halben Note zu einer punktierten Viertel abgeändert wurde.

Nikolaj Tarasov