

Altug Ünlü

Frédéric Chopins *Ballade g-Moll op. 23* und ihr Stellenwert im zyklischen Zusammenhang – eine Strukturanalyse

Wenn man etwas schreibt, kommt es einem gut vor, sonst würde man überhaupt nicht schreiben. Erst später folgt die Überlegung – und man verwirft oder akzeptiert. Die Zeit ist die beste Zensur, und die Geduld der vortrefflichste Lehrmeister.¹

Die *Ballade g-Moll op. 23* von Frédéric Chopin gehört zu den beliebtesten Stücken der Klavierliteratur. Angesichts des hohen Bekanntheitsgrades ist es verwunderlich, daß bisher wesentliche strukturelle Aspekte übersehen wurden, die für das tiefe Verständnis dieses Werkes von eminenter Bedeutung sind – wie überhaupt strukturelle Denkweise bei Chopin bisher allgemein kaum untersucht wurde. Auch der zyklische Zusammenhang der *vier Balladen* untereinander wurde bisher kaum beachtet.

Die vorliegende Analyse² weist erstmals nach, daß die *Ballade g-Moll* von einer elementaren strukturellen Idee durchdrungen ist. Diese Idee wird äußerst konsequent und augenscheinlich umgesetzt. Sie ist auch für den Zusammenhang aller *vier Balladen* untereinander von Bedeutung. Die analytischen Betrachtungen beginnen dort, wo die strukturelle Idee ihre deutlichen Spuren hinterläßt.

1. Die chromatische Tonfolge

Takt 31-34

Abb. 1: ›trugschlüssige‹ Kadenzwendung und die chromatische Tonfolge

1 Frédéric Chopin in einem Brief vom 11.10.1846, in: KRZYSTYNA KOBYLANSKA, Hrsg. (1983): *Frédéric Chopin Briefe*, Frankfurt/M. 1984, Nr. 146, S. 254.

2 Der Verfasser hat wesentliche Teile dieser Analyse bereits am 18.02.1998 an der Hochschule für Musik in München, am 06.04.1999 an der Hochschule für Musik in Karlsruhe und am 21.06.1999 an der Universität Hamburg der Öffentlichkeit vorgestellt.

Zuerst steht eine ›trugschlüssige‹ Kadenzwendung in [31-32] im Blickpunkt der Untersuchung (s. Abb. 1³). Eine ›trugschlüssige‹ Wendung sorgt gewöhnlich für Überraschung und so für erhöhte Aufmerksamkeit. Hier offenbart sie sich bei näherer Betrachtung als geradezu wegweisend. Zunächst fällt scheinbar nichts besonderes auf: in der Baßstimme die chromatisch geprägte Tonfolge >D<, >Cis<, >C<, >B<.⁴ Im Zusammenhang ist diese Tonfolge jedoch bemerkenswert,⁵ denn kurz darauf wird sie in den zwei unmittelbar aufeinander folgenden Kadenzen in [34/35-36 + 39-40] jeweils in der Mittelstimme reflektiert (s. eingekreiste Notenköpfe in Abb. 2⁶). Dabei wird ihr zusätzlich der Ton >Es< vorangestellt.

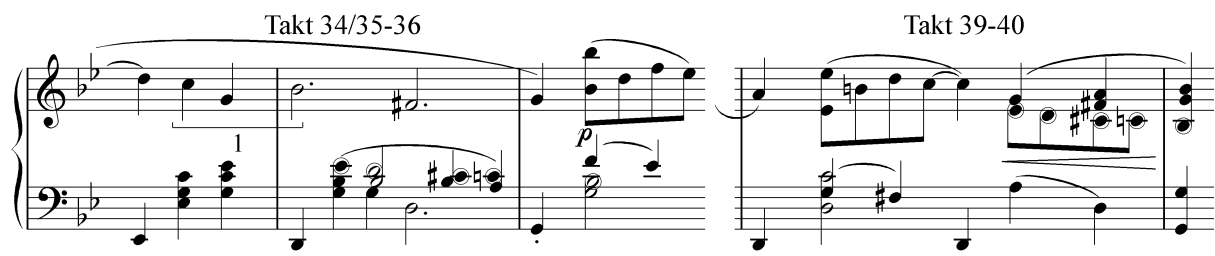


Abb. 2: der Reflex der chromatischen Tonfolge in der Mittelstimme und das Segment 1

Bisher stets mit einer Kadenzwendung verknüpft, gewinnt sie danach an Profil und wird stärker in den Kontext eingebunden. Dabei wird sie wie eine Kette in einzelne Glieder zerlegt, die durch Wiederholung ausgedehnt werden: Das erste Glied in [44/45-51] besteht aus den Tönen >Es< und >D<; anfangs in [44/45-48] noch unauffällig im Hintergrund, wird es später in [48/49-51] jeweils mit einem Akzent eingeleitet und kristallisiert sich so deutlich heraus. Ihm folgt >Cis< ([52/53]) als zweites sowie >C< ([54/55]) als drittes Glied der Kette (s. die eingekreisten Notenköpfe in Abb. 3⁷). Der Ton >B< als letztes Glied erscheint wieder Erwarteten zunächst nicht. Damit wird er zu einer Art ›Fluchtton‹⁸.

3 Vgl. auch den Originalnotentext, denn diese Abbildung ist eine komprimierte Darstellung.

4 Diese Tonfolge ist bei allen Abbildungen jeweils durch eingekreiste Notenköpfe gekennzeichnet.

5 KAROL BERGER (1994): *Chopin's Ballade Op. 23 and the revolution of the intellectuals*, in: *Chopin Studies 2*, edited by John Rink and Jim Samson, Cambridge 1994, S. 72. Der Autor nennt die Tonfolge >C<, >B< „Urmotiv“, ohne jedoch zu konkreten Ergebnissen zu kommen.

6 Die Abbildungen in dieser Untersuchung werden teilweise zum Nachweis unterschiedlicher Aspekte verwendet. Einige Zusätze graphischer oder verbaler Art werden deshalb erst im weiteren Verlauf des Textes aufgegriffen.

7 Siehe Anm. 3.

8 Der Begriff ›Fluchtton‹ stammt von Christoph Hohlfeld.

Abb. 3: die Glieder 1-3 der chromatischen Tonfolge

Die Töne >D<, >Cis< und >C< aus der chromatischen Tonfolge werden im folgenden ([60-64]) unterquintig als >G<, >Fis< (~>Ges<)⁹, >F< reflektiert.¹⁰ Diesem ›Unterquintreflex‹ müßte analog der Ton >Es< folgen. Auch er erscheint zunächst nicht und wird so zum ›Fluchttton‹ (s. rautenförmige Notenköpfe in Abb. 4¹¹ und die Gegenüberstellung in Abb. 5).

Abb. 4: der ›Unterquintreflex‹ (rautenförmige Notenköpfe) im Segment 2 (Klammer 2)

				>Fluchttton<
chromatische Tonfolge	>D<	>Cis< (~>Des<)	>C<	>B<
>Unterquintreflex<	>G<	>Fis< (~>Ges<)	>F<	>Es<

Abb. 5: die chromatische Tonfolge und ihr ›Unterquintreflex‹

Die bisher erreichten Stationen >C< und >F< vereinigen sich in [64/65-67] zu einem auffällig kargen Zweiklang, der hartnäckig wiederholt wird – ein klanglich auffälliges strukturelles Resümee und zugleich ein Anagramm aus den Initialen des Komponisten Frédéric Chopin (s. Abb. 6)! Die erwarteten ›Fluchttöne‹ >B< und >Es< werden schließlich unmittelbar danach in [68-69]

9 Abhängig von dem harmonischen Umfeld ist (enharmonisch verwechselt) >Ges< statt >Fis< notiert. Analog unterliegt auch der Ton >Cis< diesem Wandel und erscheint einmal als >Des< (s. auch Anm. 13 sowie Abb. 8).

10 Die reflektierten Töne sind bei allen Abbildungen durch rautenförmige Notenköpfe gekennzeichnet.

11 Siehe Anm. 3.

als Kadenzstationen nach Es-Dur eingelöst (s. die Sternchen in Abb. 6)! Sie erhalten damit eine harmonische Qualität. Außerdem erscheinen sie aber auch als lineare Fortführung der Töne >C< und >F<: In Abwärtsrichtung mündet stufenweise <c1> in , <f1> in <es1> sowie <f> in <es> (in Abb. 6 jeweils durch eine punktierte Klammer gekennzeichnet).¹²

Takt 64/65-69

Abb. 6: das Anagramm als klanglich auffälliges strukturelles Resümee, die Einlösung der >Fluchttöne< >B< und >Es< in der Kadenz und das Segment 3

Damit wird klar, warum Chopin den Eintritt von >B< und >Es< verzögert: Diese Töne werden für die Kadenz aufgespart. Sie markieren die Schwelle in den neuen Formabschnitt „Meno mosso“ und damit in eine neue Tonart. Nachdem Chopin die Tonfolge in einzelne Glieder zerlegt hat, setzt er sie auch wieder zusammen: So erscheint sie in [210-212 + 214-216] erneut im kadenziellen Zusammenhang in einer dissonant markierten Mittelstimme (s. Abb. 7).

Takt 210-212 und 214-216

Abb. 7: der Reflex der chromatischen Tonfolge in der Mittelstimme

Zuletzt erfährt die strukturelle Durchdringung des Stücks durch diese Tonfolge einen verblüffenden Höhepunkt: Sie erklingt in [236-237] noch einmal in einer

¹² Für die Behauptung, daß die Töne >G<, >Fis< (~>Ges<), >F< als ‚Reflex‘ der Töne >D<, >Cis< (~>Des<), >C< aufzufassen sind und in den Ton >Es< einmünden müssen, liegt nun bereits ein Indizienbeweis vor. Einen weiteren Beweis, der aus dem übergeordneten kompositorischen Prozeß herrührt, wird der Verfasser im weiteren Verlauf der Analyse liefern. Dieser Prozeß wird sich im Abschnitt 2 der vorliegenden Analyse offenbaren.

Mittelstimme¹³ (s. Abb. 8). Das allein ist in diesem Stück nichts neues. Im selben Zusammenhang fällt jedoch in [236] ein ungewöhnlich dissonanter Akkord mit Signalwirkung auf (›Signaldissonanz‹¹⁴, in Abb. 8 mit einem Ausrufezeichen gekennzeichnet). Er läßt sich nur strukturell rechtfertigen, stellt er doch bei näherer Betrachtung eine nahezu vollständige vertikale Zusammenfassung der bewußten Tonfolge dar. Hier prallen die strukturell wichtigen Töne horizontal und vertikal aufeinander – ein Höhepunkt der kompositorischen Konsequenz schlechthin! Die Frage, warum Chopin in den dissonanten Akkord nicht auch den Ton >D< integriert, ist leicht zu beantworten: Der Rahmen der Tonalität würde dadurch gesprengt!

Takt 236-237

Abb. 8: horizontale und vertikale Zusammenfassung der strukturell bedeutsamen Töne

Die strukturelle Einbindung der chromatischen Linie – mit dem oder ohne den vorangestellten Zusatzton >Es< – erweist sich letztendlich als die elementare Idee. Die Umsetzung dieser Idee erfolgt so konsequent, daß hier wohl kaum von Zufall oder purer Spekulation die Rede sein kann. Im weiteren Verlauf der Analyse werden sich die bisherigen Beobachtungen bestätigen. Es wird sich zeigen, daß die elementare Idee in einen übergeordneten kompositorischen Prozeß integriert erscheint.

2. Die Bedeutung der Einleitung – der Prozeß der Eingliederung

Zu Beginn des Stücks fallen mehrere Besonderheiten auf: zunächst der ›Neapolitaner‹ gleich als Initialansatz – traditionell ein Symbol der Trauer, der Klage in der Musik – außerdem ein Unisono im Oktavabstand über mehrere Takte als Einleitung (s. Abb. 9).

13 Abhängig von dem harmonischen Umfeld ist (enharmonisch verwechselt) >Des< statt >Cis< notiert, wie zuvor analog >Ges< statt >Fis< (s. auch Anm. 9 sowie Abb. 4).

14 Der Begriff ›Signaldissonanz‹ stammt von Christoph Hohlfeld.

Abb. 9: der ›Neapolitaner‹ und das Unisono zu Beginn

Es ist ungewöhnlich, daß der ›Neapolitaner‹ zu Beginn eines Stücks erklingt, in der Regel ist er meist der Schlußphase vorbehalten. Deshalb wirkt er hier wie ein Signum, aber auch wegen seines historisch tradierten Symbolcharakters. Gleich mit dem ›Neapolitaner‹ konfrontiert, reagiert der Zuhörer gewöhnlich überrascht und widmet dem weiteren Verlauf erhöhte Aufmerksamkeit. Als Unisono zudem besonders eindringlich, prägt sich so die Einleitung Ton für Ton stark ein. Durch einen ungewöhnlich dissonanten, arpeggierten Quartsextnonenakkord in [7] fällt auch die Kadenz am Ende der Einleitung aus dem Rahmen (s. die Klammer 10 samt dem Ausrufezeichen in Abb. 10).

Abb. 10: die Kadenz am Ende der Einleitung mit dem Quartsextnonenakkord

Es drängt sich die Frage auf, warum die Einleitung durch mehrere Besonderheiten Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Sind sie ganz ohne Bedeutung, oder liegt in ihnen etwa der Schlüssel zum Verständnis? Die bisherigen Ausführungen zeigen, daß in diesem Stück Besonderheiten sehr wohl einen Sinn erfüllen. Auch hier erweisen sie sich nicht als Zufall. Bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, daß die Einleitung in dem Stück eine überragende Bedeutung einnimmt und deshalb besonders auffallen soll.

Zuallererst wird ein kleines Segment 1 aus dem einstimmigen Beginn motivisch geprägt. Es leitet schon in der Oberstimme in [6/7] die Kadenz am Ende der Einleitung ein, ebenso diejenige in [34/35-36] nach der ›trugschlüssigen‹ Wendung (vgl. jeweils die Klammer 1 in Abb. 2, Abb. 9 und Abb. 10). Danach wird ein größeres Segment 2 aus der Einleitung über mehrere Takte ([58-64]) gedehnt (vgl. jeweils die Klammer 2 in Abb. 4 und Abb. 9¹⁵). Es wird in [58] deutlich mit einem Akzent eingeleitet und schließt auch den bereits bekannten ›Unterquintreflex‹ ein (s. Abb. 4 und Abb. 5). Der Ton ›Es‹ (im Abschnitt 1 oben zunächst in Analogie zu ›B‹ als Anschlußton vermutet) erscheint nicht nur – wie bereits ausgeführt – in der Kadenz in [68-69] zu Beginn des Abschnitts „Meno mosso“ (s. die Sternchen in Abb. 6), sondern er ist auch bereits in der Einleitung vorgeprägt: Das Segment 2 mit dem ›Unterquintreflex‹ mündet auch dort mittelbar in ›Es‹ (s. in Abb. 9 die punktierte Verlängerung der Klammer 2). In beiden Fällen wird der Ton ›Es‹ zudem durch einen fallenden Terzsprung erreicht – bei Chopin im Kadenzrahmen eine stiltypische Floskel, hier aber strukturell bedingt (vgl. jeweils die Klammer 3 in Abb. 6 und Abb. 9). Die Tonart Es-Dur im Abschnitt „Meno mosso“ ist offenbar nicht zufällig gewählt, sondern in der Einleitung determiniert: Der Weg nach Es-Dur wird in [58-64] – im Zuge einer enharmonischen Modulation – über die in der Einleitung vorgegebene Tonfolge (das Segment 2) beschränkt (vgl. jeweils die Klammer 2 in Abb. 4 und Abb. 9)!

Abb. 11: die Zusammensetzung der Kantilene aus den Bausteinen der Einleitung

Die Einleitung wird offensichtlich äußerst konsequent nach und nach in das Stück integriert. Einzelne Tongruppen aus der Einleitung werden zu immer neuen Gebilden verschiedener Art geformt – seien diese motivischer, melodischer oder harmonischer Natur. Das gilt auch für die Kantilene im Abschnitt „Meno mosso“. Auch sie setzt sich aus einzelnen Bausteinen zusammen, die allesamt zu Beginn des Stücks erklingen (vgl. jeweils die Klammer 3 und 4 sowie 5 in Abb. 9 und Abb. 11¹⁶). Die Kantilene ist also strukturell bedingt, was auf den ersten Blick nicht auffällt, weil sie zunächst durch Anmut besticht: Der Terzfall in den

15 In der Einleitung ist ›Eis‹ statt ›F‹ sowie einmal ›Fis‹ statt ›Ges‹ notiert.

16 Siehe Anm. 3.

Ton >Es< – das Segment 3 aus der Einleitung – erklingt zu Beginn der Kantilene und wird kurz darauf in die Oberquint versetzt. Während das Segment 4 aus der Einleitung in derselben Tonhöhe übernommen wird, wird das Segment 5 transponiert und auch sequenziert. Es ist mit dem Segment 1 nahezu identisch – nur um einen Ton erweitert (vgl. jeweils die Klammern 1 und 5 in Abb. 9 und die Klammer 5 in Abb. 11).

Das Tonmaterial der Einleitung wird auch zur Formung von bewegten Passagen herangezogen (vgl. jeweils die Klammern 6 und 7 in Abb. 9 und Abb. 12). Teilweise werden dabei auch lediglich die richtungsweisenden Profiltöne¹⁷ aufgegriffen.

Abb. 12: einige Spielfiguren werden aus dem Material der Einleitung gewonnen

Die Profiltöne ab dem Ton >As< nehmen im Verlauf des Stücks eine bedeutende Rolle ein. Sie ergeben in ihrer Zusammensetzung eine stufenweise absteigende Tonfolge: >As<, >G<, >Fis<, >Eis< (~>F<¹⁸), >Es<, >D<, >C<, >B<, >A< und >G< (vgl. jeweils die Pfeile in Abb. 9 und Abb. 10). Im Segment 6 und 7 (s. Abb. 12) wird >Fis< durch den Profiltön >F< ersetzt. Einerseits hat dieser Vorgang einen spieltechnischen Hintergrund – eine Tonwiederholung im Segment 6, die im Kontext wegen des hohen Tempos pianistisch schwer zu realisieren wäre, wird dadurch vermieden – andererseits kündigt >F< die übrigen ihm folgenden Profiltöne an (s. die Pfeile in Abb. 12). Auch in der Kantilene spielen die Profiltöne eine Rolle: Das Segment 5 ist jeweils auf die Profiltöne >F< und >Es< ausgerichtet (s. die Pfeile in Abb. 11). Die ersten fünf Profiltöne stellen außerdem die Unterquinttransposition der chromatisch geprägten Tonfolge mit dem vorangestellten >Es< dar. Der Ursprung der chromatischen Tonfolge liegt also komplett in der Einleitung verborgen!

17 Die Profiltöne sind in allen Abbildungen durch je einen Pfeil markiert. In Abb. 9 und Abb. 10 sind alle Profiltöne markiert, die im Verlauf des Stücks Bedeutung erlangen, in allen anderen Abbildungen nur diejenigen von ihnen, die im Kontext wichtig sind.

18 Nur in der Einleitung ist >Eis< notiert, sonst immer (enharmonisch verwechselt) >F<.

Die Einleitung und der Schlußteil „Presto con fuoco“ fallen zunächst durch eine äußere Gemeinsamkeit auf: Sie stehen beide in gerader Taktart (4/4 und 2/2). Für die anderen Abschnitte ist der 6/4-Takt vorgeschrieben. Bei näherer Untersuchung offenbaren sich zwischen den Eckteilen noch mehr Gemeinsamkeiten: Sowohl in der Einleitung als auch im Schlußteil erklingt der ›Neapolitaner‹ – nirgendwo sonst in dem Stück! Er setzt aufgrund seines besonderen Status jeweils ein Signum. Aus ihm geht stets dieselbe Tonfolge hervor – im Schlußteil als Viertelnoten innerhalb einer Achtelbewegung hervorgehoben, zum Teil auch mit Akzenten versehen: zuerst das Segment 8 ([216/217-219 + 224/225-227]; vgl. jeweils den ›Neapolitaner‹ sowie die Klammer 8 in Abb. 9 und Abb. 13). In der Einleitung weist das Segment 8 – zur Vermeidung einer vorzeitigen Schlußbildung – eine deutliche Zäsur nach dem Leitton ›Fis‹ auf. Im Schlußteil wird es hingegen bewußt in eine Kadenz integriert.

Takt 216/217-219 und 224/225-227

Abb. 13: der ›Neapolitaner‹ und das Segment 8 im Schlußteil „Presto con fuoco“¹⁹

Dem Segment 8 schließen sich folgerichtig die Profiltöne ›F‹ bis ›G‹ an (vgl. die Pfeile für die Profiltöne in Abb. 9 und Abb. 10 mit den Pfeilen in Abb. 14). Das Segment 8 und die Profiltöne ›F‹ bis ›C‹ – mit Ausnahme von ›Es‹ – werden in der ein- und zweigestrichenen Oktave markiert, die Profiltöne ab ›B‹ nur noch in der eingestrichenen Oktave – genau so wie sie in der Einleitung vorgestellt werden (das ›C‹ erscheint in der Einleitung in [6] – im Rahmen eines c-Moll-Dreiklangs – auch im Oktavabstand!). Was in der Einleitung simultan als Oktavunisono auf zwei Hände des Pianisten verteilt ist, erklingt im Schlußteil in der rechten Hand sukzessiv und wird vor allem durch die linke Hand ausharmonisiert. Ferner erklingen die markierten Töne durch Oktavbrechung (zur Aufrechterhaltung kontinuierlicher Achtelbewegung) auch jeweils noch eine Oktave höher, jedoch unauffällig auf leichter Zeit, ohne Betonung.

¹⁹ Die eingeklammerten Noten erscheinen in [226] als Variante in der Begleitung, vgl. auch den Originalnotentext.

Takt 220-224

Abb. 14: die Profiltöne aus der Einleitung im Schlußteil „Presto con fuoco“

In den Schlußteil ist auch eine Instrumentalkadenz integriert. Man erkennt sie vor allem anhand der Notation: Im oberen System sind keine Taktstriche eingezeichnet. Auch in der Instrumentalkadenz greift Chopin das Material der Einleitung auf. Das Segment 9 erklingt in [246-248] zu Beginn der Instrumentalkadenz tongetreu und wird dann sequenziert (vgl. jeweils die Klammer 9 in Abb. 9 und Abb. 15).

Takt 246-248

Abb. 15: das Segment 9 als Teil einer Instrumentalkadenz kurz vor dem Schluß

Als letzter Baustein aus der Einleitung wird noch der auffällig dissonante Quartsextnonenakkord in den Schlußteil eingegliedert. Er initiiert sowohl in der Einleitung als auch im Schlußteil die abschließende Kadenz (vgl. jeweils die Klammer 10 in Abb. 10 und Abb. 16). Infolge der Spielanweisung „accelerando“ wirkt er – genau so wie in der Einleitung – arpeggiert.

Takt 257/258

Abb. 16: der Quartsextnonenakkord

Unmittelbar nach der Eingliederung dieses letzten Bausteins endet das Stück. In der *Ballade g-Moll* vollzieht sich offenbar von Anfang an ein konstruktiver kompositorischer Prozeß: die allmähliche Eingliederung der programmatischen Einleitung in das gesamte Stück. Dieser Vorgang ließe sich auch in einem anderen stilistischen Rahmen realisieren. So gesehen hat dieses Werk bis heute nichts von seiner Aktualität verloren. Auch zeitgenössische Komponisten können des-

halb durch das Studium der *Ballade g-Moll* viel lernen. Trotz aller Konstruktion – oder vielleicht gerade deshalb – besticht sie durch ihren hohen Klungsinn, ihren melodischen Reichtum, ihre formale Entwicklung. Sie genügt in jeder Hinsicht dem hohen künstlerischen Ideal der Vollkommenheit!

Die kompositorische Denkweise ist auf elementarer Ebene oft stilübergeordnet. Eine Strukturanalyse auf dieser Ebene deckt den logischen Denkprozeß auf. Sie zeigt, warum die Musik folgerichtig wirkt.

Zum Schluß der Untersuchung drängt sich noch die Frage nach dem Zusammenhang auf: In welcher Beziehung steht die *Ballade g-Moll* zu den anderen *Balladen* im Zyklus? Gibt es Gemeinsamkeiten? Oder sind die *Balladen* etwa voneinander völlig unabhängige Stücke?

3. Der strukturelle Zusammenhang der vier Balladen

Bisher wurde der Zusammenhang der vier *Balladen* als Zyklus übersehen. In der Tat läßt sich dieser Zusammenhang nur dann erkennen, wenn der strukturelle Hintergrund der *ersten Ballade* bereits bekannt ist. Dann fällt zunächst der Zusammenhang zwischen der *ersten* und der *dritten Ballade* auf: In der *dritten Ballade As-Dur op. 47* wird gleich zu Beginn die aus der *ersten Ballade* bekannte chromatische Linie als elementare Idee zitiert. Sie gehört in der *As-Dur-Ballade* von Anfang an zur thematischen Substanz und kristallisiert sich in [17/18-20] deutlich heraus (s. Abb. 17).

Takt 17/18-20

Abb. 17: die *As-Dur-Ballade* zitiert die chromatische Tonfolge aus der *g-Moll-Ballade*

Danach wird sie im weiteren Verlauf des Stücks ([21/22-24 + 86/87 + 204/205-206 + 214/215 + 218/219 + 220/221]) immer wieder sehr deutlich aufgegriffen (s. eingekreiste Notenköpfe in Abb. 18). So erlangt sie einen ähnlich hohen Stellenwert wie in der *g-Moll-Ballade*.

Takt 21/22-24

Takt 86/87

Takt 204/205-206

Takt 214/215 und 218/219
sowie 220/221

2. Glied

3. Glied

Abb. 18: weitere Gestalten der chromatischen Tonfolge in der As-Dur-Ballade

Analog zur *g-Moll-Ballade* wird auch das >B< oftmals der Tonfolge vorenthalten: Zu Beginn der Thematik ([1 + 37 + 45]) erklingen in der *As-Dur-Ballade* stimmübergreifend lediglich die Töne >Es<, >D<, >Des<, >C< (s. Abb. 19).

Takt 1

Takt 37

Takt 45

Allegretto

m. v.

Abb. 19: auch stimmübergreifend erklingt die Tonfolge >Es<, >D<, >Des<, >C<

Diese um das >B< verkürzte Tonfolge wird auch rückläufig beschrrieben (s. Abb. 20): zunächst in [14/- + 36-37] zweimal deutlich im Oktavunisono, ohne jegliche Begleitung. Danach wird sie wie eine Kette in einzelne Glieder zerlegt, die durch Wiederholung ausgedehnt werden (s. Abb. 20²⁰): Jeweils in der Baßstimme erscheinen in [197-200] >C< als erstes, in [202-204] >Des< (~>Cis<)²¹ und

20 Siehe Anm. 3.

21 Abhängig von dem harmonischen Umfeld ist (enharmonisch verwechselt) >Cis< statt >Des< notiert.

>D< als zweites sowie in [205-208] >D< und >Es< als drittes Glied der Kette; ein Pendant zu jenem Vorgang, der in rückläufiger Folge bereits in der *g-Moll-Ballade* in [44/45-55] im Abschnitt 1 oben nachgewiesen wurde (s. Abb. 3)! Das zweite und dritte Glied der rückläufigen Kette fallen sogar in [204/205-206] teilweise mit der Originalgestalt der chromatischen Tonfolge zusammen (s. Abb. 18).

The image shows musical notation for three sections. The first section, labeled 'Takt 14/-' with a circled '8', shows a chromatic sequence in the bass clef of the *g-Moll-Ballade*. The second section, 'Takt 36-37', shows a similar sequence in the bass clef of the *As-Dur-Ballade*. The third section, 'Takt 197-200', 'Takt 202-204', and 'Takt 205-208', shows three 'Glieder' (members) of the chromatic sequence in the bass clef of the *As-Dur-Ballade*, with the first three notes of each member being identical to the sequence in the *g-Moll-Ballade*.

Abb. 20: die rückläufige Fassung der chromatischen Tonfolge in der *As-Dur-Ballade*

Es gibt also auf struktureller Ebene durchaus Parallelen zwischen der *g-Moll-* und der *As-Dur-Ballade*, zumal der enge Bezug zwischen diesen Passagen sich sogar bis ins figurative Detail verfolgen läßt (s. das Umkehrverhältnis in Abb. 21²²)! Offenbar hat der Komponist bei der Komposition der *As-Dur-Ballade* einzelne Passagen der *g-Moll-Ballade* in struktureller Hinsicht als Vorlage benutzt. Die Parallelen beschränken sich aber im wesentlichen auf die strukturelle Denkweise; charakterlich unterscheiden sich die beiden Stücke weitgehend voneinander.

The image shows musical notation for three sections. The first section, 'g-Moll-Ballade Takt 48/49-51', shows a chromatic sequence in the bass clef. The second section, 'As-Dur-Ballade Takt 202-204', shows a similar sequence in the bass clef. The third section, 'As-Dur-Ballade Takt 205-208', shows a similar sequence in the bass clef. The notes in the *As-Dur-Ballade* sections are the reverse of the notes in the *g-Moll-Ballade* section.

Abb. 21: die Verwandtschaft im figurativen Detail (Umkehrverhältnis)

Die Töne >Es<, >D<, >Des<, >C< aus der chromatischen Tonfolge werden überdies – so wie zuvor in der *g-Moll-Ballade* – auch in der *As-Dur-Ballade* unterquintig reflektiert. In der *g-Moll-Ballade* wird in [60-64] der vorangestellte Zusatzton >Es< in den >Unterquintreflex< als >As< nicht einbezogen (s. Abb. 4 und Abb. 5), wohl aber in [88/89 + 90/91] in der *As-Dur-Ballade* (s. Abb. 22).

22 Siehe Anm. 3.

Unmittelbar vor dem ›Unterquintreflex‹ erklingt in der *As-Dur-Ballade* in [86/87] die vollständige Gestalt der chromatischen Tonfolge ›Es‹, ›D‹, ›Des‹, ›C‹, ›B‹ sogar äußerst markant – teilweise mit Akzenten – im doppelten Oktavunisono (s. Abb. 18). Es ist so, als wollte Chopin den Zuhörer auf den folgenden ›Unterquintreflex‹ aufmerksam machen!

Takt 88/89 Takt 90/91

Abb. 22: der ›Unterquintreflex‹ in der *As-Dur-Ballade*

Warum greift Chopin die chromatische Tonfolge gerade in der *dritten Ballade* – nach Jahren²³ – strukturell wieder auf? Der Vergleich der Tonarten gibt darüber Aufschluß: Die *erste Ballade* steht in g-Moll, die *dritte* in As-Dur. Das Ambiente von As-Dur wird mit dem ›Neapolitaner‹ (in g-Moll ein ‚As-Dur‘-Dreiklang!) bereits zu Beginn der *ersten Ballade* berührt. Dort geht aus dem ›Neapolitaner‹ – wie im Abschnitt 2 nachgewiesen – die Unterquinttransposition der chromatischen Linie mit dem vorangestellten ›Es‹ hervor (die ersten fünf Profiltöne, s. die Pfeile in Abb. 9). Das Ambiente von As-Dur ist also von Anfang an mit dieser Tonfolge verknüpft. In der *dritten Ballade* verselbständigt sich der ›Neapolitaner‹ als die Tonart As-Dur. Seine enge Verknüpfung mit der chromatischen Tonfolge schlägt sich in der thematischen Substanz nieder!

Die *zweite Ballade F-Dur op. 38* fällt durch eine Besonderheit auf. Sie fängt zwar in F-Dur an, schließt aber überraschend – auf der Terzebene – in a-Moll! In As-Dur schließt sich die *dritte Ballade* an. Bei einer zyklischen Darbietung entsteht so bei dem Übergang zwischen der *zweiten* und der *dritten Ballade* ein chromatischer Halbtonschritt von ›A‹ zu ›As‹. Die *dritte Ballade* endet erwartungsgemäß in As-Dur. Die folgende *Ballade f-Moll op. 52* beginnt mit einem einzigen Ton: mit dem Ton ›G‹. Das ›G‹ erklingt ‚nackt‘ dreimal in Folge, ehe es harmonisch eingebettet wird, und dann noch wie ein Signal weitere sieben Male, also insgesamt zehnmal hintereinander (s. Abb. 23) – ein auffälliger Vorgang!

23 Die *erste Ballade* wurde 1835, die *dritte* 1841 vollendet.

Takt 1-2

Andante con moto

Abb. 23: das >G< erklingt zu Beginn der *f*-Moll-Ballade auffällig häufig

Diese *Ballade* beschließt in *f*-Moll den Zyklus. Bei einem Vortrag aller vier *Balladen* in Folge ergibt sich so übergreifend – ab dem Ende der *zweiten Ballade* – die chromatisch geprägte Tonfolge >A<, >As<, >G<, >F< (s. geschwärzte Tonbezeichnungen in Abb. 24).²⁴ Sie stellt (nach enharmonischer Verwechslung >As< = >Gis<) – in quasi symmetrischer Anordnung zur bereits dargestellten Unterquinttransposition – die Oberquinttransposition jener Tonfolge dar, die in der *ersten Ballade* in [31-34] aus einer ›trugschlüssigen‹ Wendung hervorgeht (s. Abb. 1)! Die *Balladen* bilden also auf struktureller Ebene einen zusammenhängenden Zyklus (s. die Blockpfeile in Abb. 24²⁵).

1. Ballade in g-Moll	2. Ballade in F-Dur	3. Ballade in As-Dur	4. Ballade in f-Moll
chromatische Tonfolge (>Es<)/>D</>Des</>C</(>B<) (>As<)/>G</>Ges</>F</(>Es<)	↔	als thematische Substanz >Es</>D</>Des</>C</(>B<) >As</>G</>Ges</>F</(>Es<)	
	Ende in >A< -Moll	Anfang und Ende in >As< -Dur	Anfang mit >G< Ende in >F< -Moll
	↪	↪	

Abb. 24: der strukturelle Zusammenhang der vier *Balladen*

Die Umsetzung der elementaren strukturellen Idee – gemeint ist die chromatische Tonfolge – erfolgt im kleinen und im großen Zusammenhang. Bis in kleinste Verästelungen durchdringt sie in der *ersten* und *dritten Ballade* die Substanz, wird – wie im Abschnitt 2 oben ausführlich dargestellt – in der *ersten Ballade* in einen übergeordneten kompositorischen Prozeß eingebunden und bleibt auch im gesamten Zyklus präsent. Sie ist ein wichtiger Garant für Zusammenhang und Zusammenhalt.

24 MACIEJ GOLAB (1990): *Chopins Harmonik: Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität*, Köln 1995, S. 71-72. Der Autor bemerkt zurecht, daß Chopins *zweite Ballade* zwischen den Tonarten F-Dur und a-Moll schwankt. Eine Begründung für den Schluß in a-Moll kann er jedoch nicht liefern.

25 Die eingeklammerten Töne werden der jeweiligen Tonfolge oftmals vorenthalten.

Der Verlauf dieser Untersuchung zeigt, daß gerade ungewöhnliche Phänomene (auffällig karge oder dissonante Klänge; im Kontext unerwartete Harmonien, Tonarten, ja auch einzelne Töne) oftmals der Schlüssel zum Verständnis sein können. Das bedeutet aber auch, daß ungewöhnliche Phänomene oft strukturell bedingt sind! Komponieren war und ist immer auch ‚Zusammenhang schaffen‘. Dieses Grundprinzip scheint – trotz des zeitlichen Abstands ihrer Entstehung – gerade in den *vier Balladen* Chopins vorbildlich realisiert.