

Das Präludium als Abriß der Harmonielehre – Eine Interpretation von Chopins Opus 28, Nr. 9

Das Grundmodell, auf das eine musikalische Oberflächenstruktur sich bei der Schenkerschen Analyse – über verschiedene Ableitungsstufen vermittelt – beziehen läßt, der Ursatz, ist eine stufenweise abwärtsschreitende Tonfolge von der dritten bzw. fünften (gelegentlich auch der achten) Leiterstufe zur ersten, die in der Oberstimme enthalten ist, verbunden mit einer geeigneten Baßstimme, welche die harmonischen Grundfunktionen von Tonika und Dominante umfaßt. Vor diesem Hintergrundmodell erweckt Chopins E-Dur-Präludium besonderes Interesse, scheint es doch geradezu eine Entfaltung dieses Urlinienmodells in Reinform. Die Oberstimme dieses fast kantionalsatzartigen, primär akkordlichen Satzes, dessen "Großform" aus drei gleich langen Teilen von je vier Takten besteht, ist eine – mit einer einzigen Ausnahme – lückenlose stufenweise Verbindung der genannten Haupttöne des Ursatzes.¹ Der erste wie auch der dritte Teil verbinden die fünfte Leiterstufe, das *h*, mit der ersten, dem *e*, der Mittelteil hat als weiteren Hauptton die dritte Leiterstufe, das *gis*, allerdings notiert in einer enharmonisch umgedeuteten Form, d.h. als *as*.

Allerdings hat diese dreifache "Anwendung" des Urlinienmodells einen entscheidenden Schönheitsfehler, der die unmittelbare Deutung als Urlinien-Entfaltung problematisch macht: Die Linien der Oberstimme verlaufen nämlich gerade in umgekehrter Richtung²; statt von der fünften Stufe abwärts zur ersten zu führen, geht es genau in die andere Richtung – vom *h* über das *cis* zum *dis* und schließlich zum ersten, relativen Höhepunkt, einem *e*. Zwar erfolgt unmittelbar anschließend eine stufenweise Abwärtsführung, was aber keineswegs die Schwierigkeiten beseitigt, denn der Schlußton ist wiederum gleich dem Anfangston, d.h. die fünfte und nicht die erste Stufe der Tonart. Das gleiche gilt auch für den zum *gis* resp. *as* führenden Mittelteil. Der letzte, reprisenartige Teil schließlich steigt wie der erste vom *h* zum *e* an, hat aber als Grundlage, darin ähnlich auch dem Mittelteil, nicht einen zusammenhängenden Ausschnitt aus der E-Dur-Tonleiter, sondern – vom Pänultima-Ton abgesehen – aus derjenigen in C-Dur: Dieser vorletzte Ton ist ein *dis*, das auf das *d* als dessen chromatische Alteration folgt, um eine leittönige Verbindung zum Schlußton *e* zu erhalten. Dadurch entsprechen die Tonhöhenverhältnisse jenen um den ersten Höhepunkt des melodischen Verlaufes. Analoges gilt auch für den Mittelteil, auch er umfaßt die Töne der C-Dur-Tonleiter: *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*; auch hier ist der letzte Tonschritt

¹ Eine Analyse eben dieses Präludiums aus der Feder Schenkers selbst liegt nicht vor.

² Vgl. dazu auch den Beitrag von Stefan Rohringer "Zum Problem steigender und unvollständiger Urlinien bei Heinrich Schenker" im vorliegenden Band, S. ##-##.

vor dem Höhepunkt ein Halbtonschritt: der Schritt vom *g* zum *as*. Und noch ein weiterer "Makel" ist zu beobachten: Der letzte Teil endet zwar wieder mit einer Folge von fünfter zu erster Stufe, hat aber im Unterschied zu den ersten beiden Teilen auch keine Abwärtsführung mehr. Vergleichbare Schwierigkeiten mit aufwärtsgeführten Linien ergeben sich für das C-Dur-Prélude Chopins, während jenes in e-Moll – in mancherlei Hinsicht ein Gegenstück zu dem in E-Dur – sich vorzüglich für eine solche Analyse eignet.³

Wenn man die Besonderheiten des E-Dur-Préludes erfassen möchte, muß man aber auch seine Stellung innerhalb der Gesamtheit der Sammlung berücksichtigen: Chopin hat nahezu sämtliche Stücke seines Opus 28 auf Basis eines speziellen motivischen Kerns entwickelt, den man als ein Sekundmotiv beschreiben kann, das auf einer bestimmten Leiterstufe, nämlich der fünften, plaziert ist, und zwar in charakteristischer Weise jeweils zu Beginn der einzelnen Präludien.⁴ Aus der beinahe systematischen Variation der musiktheoretischen Parameter (sowie einer Variation der prinzipiell unterschiedlichen Möglichkeiten einer fortgesetzten Anwendung eben dieses Motives) entwickelt er die Vielfalt seines gesamten Opus.

Dieses Verfahren ist vergleichbar und wurde verglichen⁵ mit Robert Schumanns Vorgehensweise in dessen Opus 9, dem *Carnaval*. Auch dort setzte sich der Komponist feststehende Tonfolgen als Ausgangspunkte, aus denen heraus er die jeweiligen Stücke-Anfänge konstruierte, wobei hier sekundär ist, daß diese Ausgangskonstellationen durch ihre Tonnamen als Mittel für semantische, genauer: biographische Anspielungen dienen. Während nun die Schumannschen Ausgangskonstellationen in ihren – modern gesprochen – Tonhöhenklassen für die Teilstücke absolut unverändert bleiben, was den Kreis der möglichen Tonarten einschränkt, bezieht sie Chopin streng auf die jeweilige Tonart des betreffenden Préludes.⁶

³ Die Analyse des C-Dur-Präludiums durch Felix Salzer, *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven: Otto Heinrich Noetzel 1960, das von ihm als "in jeder Hinsicht außergewöhnlich" bezeichnet wird (I, 201), bleibt unbefriedigend: In der Ableitungsstufe b (II, 279) wird die Gesamtlinie in den Proportionen erheblich verzerrt. Im Unterschied zum E-Dur-Präludium ist aber immerhin der 16taktige Mittelteil trotz chromatischer Linienführung klar der Haupttonart zugeordnet; dieses Präludium moduliert nicht.

Zum E-Moll-Präludium vgl. Jürgen Blume, "Analysen als Beispiele musiktheoretischer Probleme. Auf der Suche nach der angemessenen Beschreibung chromatischer Harmonik in romantischer Musik", *Musiktheorie*, 4/1 (1989), 37–51 sowie das Kapitel 2. 4 "Harmonik und Stimmführung: ein Beispiel" in Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Hans Schneider 1995, 53–60. Ferner setzt sich mit einer Schenkerschen Sichtweise dieses Präludiums Maciej Gołąb, *Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität* (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 1), Köln: Bela-Verlag 1995, 145–153 auseinander.

⁴ Gelegentlich auch zusätzlich explizit am Schluß wie im fis-Moll-Präludium in den Takten 25–33.

⁵ Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Lübbe 1999, 582.

⁶ Dies hat beispielsweise Konsequenzen in Zusammenhang mit Chopins spezifischer Schlußgestaltung: Mit nur wenigen Ausnahmen, zu denen allerdings gerade das E-Dur-Präludium zählt, enden die Dur-Präludien in Terzlage, während diejenigen in Moll entweder in Oktavlage – dies der weit über-

Es ist somit keine für das E-Dur-Prélude "individuelle" Setzung, wenn seine "Melodie" in der Quintlage beginnt und ihre nächste, davon verschiedene Tonhöhe das *cis* ist. Wie bereits ausgeführt, besitzt das Stück einen klaren, vor allem durch die Oberstimme bestimmten, dreiteiligen Aufbau: ein zweimaliges stufenweises Auf und Ab der "Melodie" sowie ein dritter Anstieg, der ohne Abwärtsführung bleibt. Aber bereits auf dieser Ebene zeigen sich deutlich Einschläge von Asymmetrie. Der erste Viertakter hat zwar seinen Höhepunkt in der Mitte, d.h. zu Beginn des dritten Taktes, aber bereits die Chopinsche Bogenführung zeigt, daß diese vier Takte nicht genau zu halbieren sind, sondern im Verhältnis 7 : 9 stehen. Eine noch auffälligere Asymmetrie weist der zweite Viertakter auf, dessen Melodieanstieg ein weit größeres Intervall durchschreitet und demzufolge seinen Höhepunkt einen Takt später erreicht, was umgekehrt für den Abstieg eine so kurze Spanne ergibt, daß er nicht mehr zur Gänze stufenweise erfolgen kann und daher ein Sprung, ein sukzessives Quartintervall abwärts, verwendet wird.⁷ Es entsteht so ein eher sägezahnartiger Verlauf. Im Hinblick auf den Ambitus der Melodie erscheint schließlich der dritte und letzte Viertakter als eine seltsame Synthese. Mit dem ersten teilt er den Ambitus $h-e^1$, erreicht aber, darin dem zweiten vergleichbar, seinen Hochtönen erst im vierten Takt. Zudem folgt auf den raschen Abfall der Melodie im letzten Takt des zweiten Viertakters nunmehr ein deutlich verlangsamter Anstieg, so langsam, daß der "Raum" für die absteigende Linie fehlt.

Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß die interne Gestaltung der einzelnen Viertakter, die in ihnen jeweils verwendeten musikalischen Mittel, durchaus unterschiedlich sind – am auffälligsten vielleicht im Hinblick auf die Tonalität und die Prinzipien der Baßgestaltung. Verbleiben die Takte 1 bis 4 im wesentlichen in der Ausgangstonart, so beginnt ab Takt 5 ein recht umfangreicher Modulationsvorgang, der erst am Ende dieses Viertakters wieder zur Ausgangstonart zurückführt, von der sich der letzte Teil erneut entfernt, um gewissermaßen im letzten Augenblick, ein wenig *deus-ex-machina*-artig, in die Schlußtonika einzumünden. Die Prinzipien der Baßgestaltung des ersten Taktes des ersten Formteiles kehren zwar im letzten wieder, sind dort jedoch auf nahezu seine gesamte Dauer ausgedehnt und kontrastieren zu jenen des Mittelteiles, während der Baßverlauf der übrigen Takte des ersten Teiles keine weiteren Entsprechungen hat.

wiegende Teil – oder aber in Quintlage schließen. (Letzteres ist auch beim Vergleich mit den Prinzipien der damaligen Musiksprache ein durchaus exzeptionelles Ereignis.) Ist nun ein Dur-Stück in Terzlage endend, so heißt dies für den Beginn des ihm in der Paralleltonart nachfolgenden Stückes, daß dessen Anfangston mit seiner fünften Leiterstufe dieselbe Tonhöhenklasse besitzt wie der oberste Ton des Schlußakkordes des vorausgehenden Dur-Stückes, ja mehr noch, in vielen Fällen ist es sogar exakt dieselbe Tonhöhe. Zur tonartlichen Bezugnahme aufeinanderfolgender Stücke innerhalb eines Opus vgl. auch Hermann Danuser, "Triebleben der Klänge? Über Chopins Nocturnes op. 62" im vorliegenden Band, S. ##-##.

⁷ Vgl. Michael Zimmermann, "Was ist Musik?", in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, Studieneinheit 1, Kollegstunde, Sendemanuskript, Tübingen 1987, 28–30. Die Analyse des E-Dur-Préludes mit seinen unterschiedlichen stufenweisen Ausfüllungen von reiner und verminderter Quart ($h-e^1$ bzw. e^1-as^1) findet sich nur in der Kollegstunde.

Begonnen sei die Detailanalyse mit der ersten größeren Sinneinheit, dem ersten Takt.

Daß Takt 1 eine besonders einleuchtende Realisierung der Ausgangskonstellation ist, braucht wohl nicht eigens erläutert zu werden: Das *h* wird wechselnd als akkordeigener Ton von Tonika und Dominante interpretiert, das folgende *cis*, die sechste Leiterstufe, als akkordeigene Subdominanterz. Eher wäre noch zu klären, inwieweit die analytische Segmentierung in einen Einzeltakt zu rechtfertigen wäre. Zwar endet das Chopinsche Segmentierungszeichen – der Bindebogen – erst gegen Ende von Takt 2, aber die Sequenzierungen in Takt 9ff. sprechen für sich. Der – sieht man von der triolischen Brechung ab – fast schulbuchmäßige vierstimmige Satz erinnert auch in der Lage an den Beginn des Variationsthemas von Beethovens *Appassionata*.⁸ Hier wie dort spielen ja Sekundmotive, gebildet aus den Tönen von fünfter und sechster Leiterstufe, eine konstituierende Rolle; hier wie dort findet sich im Anfangstakt ein grundtönig geführter Paukenbaß.

Zur ganztaktigen Segmentierung steht jedoch in einem gewissen Gegensatz die Auftaktigkeit, wie wir sie durch die Chopinsche Bogenführung gegen Ende des zweiten Taktes angedeutet finden. Man kann in rückwärtiger Analogie auch beim letzten Viertel des ersten Taktes ein Moment dieser Auftaktigkeit beobachten: Sie wird zum einen bestimmt durch die Baßlinie, die explizit eine auftaktige Bogenführung von Takt 1 nach Takt 2 aufweist, zum anderen – damit zusammenhängend – durch die fehlende Pedalisierung des letzten Viertels des ersten Taktes, das dadurch klanglich von den ersten drei Vierteln separiert wird. Bestätigt wird die Auffassung des Grundmodells als eines, das zwar volltaktig beginnt, im weiteren Verlauf sich aber als auftaktig erweist, an weiteren Stellen im Verlauf des Stückes: Der reprisenartige Takt 9 weist das letzte Baßviertel durch die Oktavierung als Auftakt zum Folgetakt aus⁹ (ähnliches findet sich von Takt 6 nach Takt 7). Im übrigen ist aber die Auftaktigkeit von Phrasen kein Gegensatz zur deren volltaktigen Sequenzierung.¹⁰

Als Fortsetzung wären taktweise Aufwärtssequenzierungen naheliegend – wie es Takt 9 ff. dann ja auch tatsächlich geschieht. Es ergäbe sich so für die Melo-

⁸ Vgl. Hartmuth Kinzler, "Harmonic Categories and Motivic-Thematic Invention in Beethoven's 'Appassionata' Sonata", *Beethoven Forum*, 9/1 (2002), 54–78.

⁹ Die neue polnische Nationalausgabe (Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, Serie A, Bd. 7, *Preludia*, hg. von Jan Ekier und Paweł Kamiński) ergänzt mit dem Hinweis auf den beschränkten Ambitus der Chopin zu Verfügung stehenden Klaviere in Takt 9 die Unteroktave für das zweite und dritte Viertel dieses Taktes. Ob dies als eine Verbesserung anzusehen ist, sei dahingestellt: Takt 9 ist der Anfang eines viertaktigen Crescendo-Formteiles, der in der ergänzten Form zu Beginn dann klanglich sehr massiv wirkt; zum anderen entfällt damit zugleich die Korrespondenz der Baßoktaven *Es₋₁Es* und *E₋₁E* zu Beginn von Takt 8 und 9 und eben auch jenes Moment der durch die Verdoppelung ausgedrückten Auffassung des letzten Viertels als Auftakt zum folgenden Takt.

¹⁰ Chopin folgt in auftaktigen Stücken wie dem e-Moll-Prélude nicht der Konvention, daß Auftakt und letzter Takt eines Stückes jeweils sich zur Dauer eines ganzen Taktes ergänzen sollen. Interessant in diesem Zusammenhang, daß in der Skizze KK 389 zu diesem Präludium dessen Auftakt sich als später hinzugefügt erweist (abgebildet u.a. in Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, Paris: Librairie Arthème Fayard 2000, 160).

die ein geschuppter Sekundanstieg, ähnlich dem in Chopins gis-Moll-Prélude, jedoch – im Unterschied zu dort – diatonisch, nicht chromatisch: Takt 1 $h-cis^1$, Takt 2 cis^1-dis^1 und Takt 3 dis^1-e^1 . Der präsumptive Zielton e^1 wäre dann aber erst am Ende des dritten Taktes erreicht. Chopin bedient sich daher einer Verkürzungstechnik: In Takt 2 wird das Akkordpaar auf dem zweiten und dritten Viertel zugunsten einer Ausdehnung des ersten Akkordes auf zwei Viertel eliminiert. Statt einer fis-Moll/cis-Moll¹¹/fis-Moll/H-Dur-Folge von vier Akkorden ist die Sequenz um ein Viertel verkürzt, wobei – um eine bloße Akkordwiederholung zu vermeiden – bereits auf der zweiten Zählzeit der Sequenzschlußton dis^1 vorausnahmeartig angebracht ist. (Für eine Auffassung als Antizipation scheint auch der Sachverhalt zu sprechen, daß hier von der Vierstimmigkeit punktuell zu "echter" Fünfstimmigkeit übergegangen wird und zudem der Baß auf dieser Zählzeit nicht erneut angeschlagen werden muß.)

Eine noch radikalere Verkürzung erfährt das anfänglich vier, dann drei Akkorde umfassende Sequenzmodell beim Übergang zum Höhepunkt von Takt 2 nach Takt 3: Hier bleiben nur noch Anfangs- und Schlußton des Sequenzmodells erhalten, also statt gis-Moll/dis-Moll/gis-Moll/cis-Moll¹² nur noch gis-Moll/cis-Moll. Chopin erreicht also durch diese Verkürzungstechnik den markanten Zielton "rechtzeitig", d.h. zu Beginn des dritten Taktes. Für diese Auffassung als radikale Verkürzung spricht auch die Baßstimme an dieser Stelle: lautet diese – mit Auftakt – für das erste, seinerseits ja bereits verkürzte Modell $A-Gis-Fis-{}_1H$, so erscheint der Septimenrahmen dieser Linie als stufenweise abwärts sequenziertes fallendes Septimenintervall mit der charakteristischen Doppelpunktierung des Auftaktes als $H-Cis$ für das zweite, zum zweiten Mal verkürzte Modell (um sogleich wieder rücktransponiert als Intervall $A-{}_1H$ die Baßstimme des zweiten und dritten Viertels von Takt 3 zu bestreiten). Zudem sind die Verkürzungen des Ausgangsmodells so angelegt, daß jeweils der Quintfall innerhalb des Modells erhalten bleibt und so die Außenstimmen der Akkorde in der rechten Hand zwischen Takt 1, drittes Viertel, und Takt 3, erstes Viertel, eine zusammenhängende 5-6-Kette beschreiben.¹³

Zugleich erhält Chopin durch die Verkürzungstechnik für die Oberstimme auch eine Variation des Rhythmus-Tonhöhen-Modells: der Sekundschrift aufwärts erfolgt in Takt 2 nunmehr beim Übergang vom ersten zum punktierten Takteil, nicht erst am Taktende wie in Takt 1, während bei der zweiten Verkürzung der Sekundschrift aufwärts vom Auftakt zum ersten Takteil hin stattfindet. (Nimmt man den dritten Takt hinzu, so findet der Schritt aufwärts jeweils auf

¹¹ Hier könnte auch eine Zwischendominante (Cis-Dur) erscheinen. Vgl. dazu aber die folgenden Ausführungen.

¹² Vgl. dazu Anm. 11. Man beachte, daß eine völlig tonale Sequenz hier den verminderten Dreiklang der siebten Stufe erforderlich machen würde, der im Sinne des Modells nicht mehr korrekt weitergeführt werden könnte.

¹³ Frdl. Hinweis von Olivier Schwab-Felisch. Ein solches Denken in Intervall-Ketten läßt sich in noch weitergehender Weise auch für das e-Moll-Prélude konstatieren. Vgl. Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch*, Kassel usw.: Bärenreiter 2006, 70, der dabei – wie Eybl, a.a.O. (Anm. 3), 58 – auf 7-6-Dissonanzketten verweist.

einem anderen Taktteil statt, während die übrigen Melodietöne eines Taktes jeweils nur aus Tonwiederholungen bestehen.)

Auffällig ist bei den so gestalteten Takten, daß die jeweils verwendeten harmonischen Mittel – dies die zentrale These der vorliegenden Abhandlung – in fast exakt derselben Reihenfolge erscheinen, wie sie in den meisten Fällen in elementaren Harmonielehren abgehandelt werden. Takt 1 besteht aus den Hauptdreiklängen in Grundstellung und nur aus diesen, ohne harmoniefremde Töne. (Daß der zugrundeliegende Akkordsatz ebenfalls harmonielehremäßig vierstimmig gehalten ist, wurde bereits erwähnt.) Sodann bringt Takt 2 die leitereigenen Nebenstufen in Dur sowie die ersten harmoniefremden Töne – neben der Antizipation im Baß die Ausfüllung des von den Grundtönen der IV. zur II. Stufe gebildeten Terzschnittes mit diatonischen Durchgangsnoten. Außerdem treten Dreiklangsumkehrungen auf – die III. Stufe erscheint als Sextakkord.

Auch der Blick auf die folgenden Takte scheint dieses Prinzip zu bestätigen. Takt 3 operiert mit Nebenseptakkorden, zunächst auf der ersten Zählzeit noch in Grundstellung, dann aber auch in Umkehrungsformen (auch Vorhalte werden hier erstmals eingeführt), Takt 4 erweitert die Terzsichtung: Hier kommen Fünfklänge zum Einsatz, ferner wird dort der Akkordvorrat über die leitereigenen diatonischen Klänge hinaus um die Wechseldominante erweitert.

Betrachtet man die Harmoniefolge von Takt 3 und 4, so kann man feststellen, daß es sich im Hinblick auf die Stufenfolge im wesentlichen um eine Wiederholung handelt: VI. Stufe, II. Stufe, zweimal die V. Stufe.¹⁴ Dies ist insofern erstaunlich, als auf Grundlage der Wiederholung einer Akkordfolge die Oberstimmenmelodie selbst um genau eine Tonstufe tiefer geführt wird, und nicht, wie das Terzsichtungsprinzip der Akkorde nahelegen würde, etwa um eine Terz.¹⁵ (Ermöglicht wird dies beispielsweise zu Beginn der fraglichen Takte durch die Verwendung der None des Nonenakkordes anstelle von deren Dezime – sprich Terz.)

Aber nicht nur eine Wiederholung der Stufenfolgen beinhaltet dieser Doppeltakt, seine Stufenfolge ist zugleich Teil derjenigen einer Quintfallsequenz. Hält man Ausschau nach den restlichen Akkorden einer kompletten Sechtersequenz, so wird man – gewissermaßen rückblickend – fündig: Die Abfolge I. Stufe, IV. Stufe bildet den zweiten Teil von Takt 1, während die VII. und III. Stufe in Takt 2 erscheinen. Dies ist für die VII. Stufe nicht sogleich offensichtlich, aber die zuvor als Antizipation gedeutete Sexte *dis*¹, die zur II. Stufe hinzutrat, ist zugleich der hinzugefügte Grundton eines Septakkordes der VII. Stufe, wenn auch in dessen erster Umkehrung. Ein Vorgang also, welcher der Hinzufügung der *sixte ajoutée* zur IV. Stufe vergleichbar ist, wodurch diese zum Vierklang der II. Stufe, nämlich zu deren Quintsextakkord gemacht wird. Mit ande-

¹⁴ Strenggenommen ist Takt 3, dritte Zählzeit eine (dominantisch wirkende) VII. Stufe.

¹⁵ Ein Gegenstück zu dieser außergewöhnlichen musikalischen Idee findet sich im e-Moll-Prélude: Die Melodie der Takte 1 bis 4 ergibt um eine Leiterstufe abwärts transponiert jene von Takt 5 bis 8, während die unterlegten Akkordfolgen ihrerseits – von chromatischen Varianten abgesehen – um eine kleine Terz abwärts sequenziert werden.

ren Worten: Zwar folgt die VII. Stufe nicht – wie im Modell – unmittelbar auf die IV. Stufe, die interpolierte II. Stufe aber enthält bereits genau jene Töne, die zusammen mit dem Grundton der VII. Stufe deren Vierklang bilden.

Dieselbe Interpolation bietet auch die zweite Takthälfte von Takt 2: Zwischen den Quintsextakkord der VII. Stufe und den Sextakkord der III. tritt die V. in Grundstellung. Fügt man – wie gehabt – die Sexte hinzu, so ist dieser Klang zu einem Vierklang der III. Stufe umgewandelt. Beachtet man, daß Chopin in der zweiten Hälfte von Takt 2 – ähnlich wie in der ersten – das Pedal als liegenbleibend vorschreibt, so handelt es sich in der Tat auf der vierten Zählzeit um einen echten Quintsextakkord der III. Stufe, nicht nur um die einfache erste Umkehrung des *gis*-Moll-Dreiklanges. Richtet man das Augenmerk auf die Grundtöne, so wird klar, daß hier bei zwei aufeinander folgenden Quintfällen, denen von *A* nach *Dis* sowie von *Dis* nach *Gis*, gerade jeweils eine Zerlegung der Quint- in zwei Terzschriffe gleicher Richtung erfolgt. Mit anderen Worten: Die Takte 1 und 2 sind von zwei Sequenzmodellen bestimmt, zum einen von einer stufenweise aufwärtsgeführten, und wie gezeigt, von vier über drei auf zwei Akkorde verkürzten Sequenz des Anfangstaktes; zum andern von einer Quintfallsequenz, die von Takt 1, dritte Zählzeit¹⁶, bis zum Ende von Takt 3 reicht. Erstere endet mit dem dritten Viertel des zweiten Taktes – auf die Chopinsche Bogensetzung wurde bereits hingewiesen –, letztere beginnt "eigentlich", d.h. ohne Interpolation von Akkorden, gewissermaßen auftaktig mit der vierten Zählzeit von Takt 2.

Für die Interpolationsstelle ergibt sich das Problem, daß die beiden Sequenzmechanismen in Hinblick auf die generelle Richtungstendenz einander entgegenstehen: Der erste führt Taktpaare stufenweise aufwärts, der zweite, wie alle regulär gebauten Quintfallsequenzen, stufenweise abwärts. Daß sich Chopin hier so entschieden hat, um gerade den gewünschten globalen Oberstimmenverlauf zu erhalten, dürfte einleuchten. Andererseits bewirkte die Unterterzung der Grundtöne, die ja dank des Liegenlassens der jeweiligen Baßtöne in Takt 2 eigentlich – wie besprochen – auf eine Sextenajoutierung hinausläuft, daß in die Sequenzierung Septakkorde eingebaut wurden, deren Baßton die jeweilige Terz ist. Damit ist motiviert, daß in Takt 3 der zweite Akkord wiederum ein Quintsextakkord ist, oder anders gesprochen, der Septsprung abwärts von Takt 2 nach 3, der seine rhythmische Gestalt, wie bereits erwähnt, vom Übergang von Takt 1 nach Takt 2 erhielt, im dritten Takt abwärtssequenziert wiedererscheint: aus *h-cis* wird *a-H*.

Auch ein Blick auf die Septen der Quintfallsequenz – Stichwort: Harmonielehre-Unterkapitel "freie Behandlung der Sept" – lohnt sich. Bei einer regulären Quintfallsequenz mit Vierklängen bedarf es bekanntlich einer Vorbereitung und Abwärtsführung der dissonierenden Septen, wobei es im vierstimmigen Satz dadurch für gewöhnlich zu einer alternierenden Folge von Sekund- und Quintsextakkorden kommt.¹⁷ In der Tat ist in Takt 1 auch schon die IV. Stufe gewissermaßen als Sekundakkord

¹⁶ Theoretisch könnte sogar noch die zweite Zählzeit in die Stufenfolge mit einbezogen werden.

¹⁷ Es sei denn, man läßt unvollständige Septakkorde zu. Die alternierende Aneinanderbindung von Quintsext- und Sekundakkorden bei stufenweiser Baßführung (bzw. von Terzquart- und unumgekehr-

gestaltet, wenn auch dieser nicht durch Überbindung der Terz der I. Stufe entstand, so doch durch ein stufenweise nachschlagendes Einführen im Baß. Die Septe der VII. Stufe, das *cis*, ist regulär durch Liegenlassen eingeführt, ihre Auflösung erfolgt jedoch nicht stufenweise abwärts, sondern stellvertretend im Baß. Genau dieselbe Konstellation, ein stellvertretendes Erscheinen der Lösung in einer anderen Stimme, liegt beim Übergang von der VI. zur II. Stufe in der ersten Hälfte von Takt 3 vor. (Die Vorbereitung der Septe der VI. Stufe durch die Terz der III. Stufe wurde insbesondere dadurch erreicht, daß dort eben diese Terz verdoppelt wurde.) Durch die melodische Sequenz des Septsprunges im Baß erreicht Chopin, daß der Wechsel von einem Septakkord zu einem bloßen Dreiklang beim Übergang von der II. zur V. Stufe quasi "natürlich" wirkt, da kein Liegenlassen des Tones *a*, der Terz der II. Stufe, in die Septe der V. erwartet wird, sondern eben jener Sprung (interessanterweise ist dieser Taktteil als nahezu einziger unpedalisiert¹⁸). Zusätzlich ist die V. Stufe durch einen Quartvorhalt gespannt.

Letzterer Sachverhalt ist auch für die "Melodiegestaltung" von Bedeutung. So zeigt die Oberstimme des ersten Taktes eine zwei- bzw. dreimalige Wiederholung desselben Melodietones, bevor er (im Sinne der eingangs dargestellten Ausgangskonstellation nahezu aller Chopinschen Préludes) stufenweise von der fünften Stufe der E-Dur-Tonleiter zur sechsten führt. Dies gilt auch für die Melodie im dritten Takt, wenn auch die Bewegungsrichtung der Sekunde – natürlich ganz im Sinne der "globalen" Melodiedisposition des E-Dur-Préludes – nunmehr abwärtsgerichtet ist. So wie aber in Takt 2, wie bereits gezeigt, eine Veränderung des Oberstimmenverlaufes gegenüber dem ersten erfolgte – zwar blieb die rhythmische Gestaltung gleich, durch die Verdichtung verschob sich jedoch die Position des Sekundschrilles innerhalb des Taktes –, so hat auch der vierte Takt diesbezüglich Änderungen aufzuweisen: Erstmals im Stück wird die Tonwiederholung innerhalb eines Taktteiles, die Teilung in ein punktiertes Achtel und ein anschließendes Sechzehntel,¹⁹ suspendiert und durch einen Sekundschritt ersetzt. Diese Veränderung in der ersten Hälfte von Takt 4 wird als melodische Sequenz auch auf dessen zweite Hälfte ausgedehnt.²⁰ Die stufenweise Sequenz der Melodie innerhalb des Taktes, basierend auf dem Nonenvorhalt

ten Septakkorden) gilt aber nur für die echte Vierstimmigkeit, in der Fünfstimmigkeit, wie sie in Takt 2, auf der zweiten Zählzeit und durch das Pedal – akustisches Liegenlassen des *fis* – auch auf der 4. gegeben ist, sind auch andere Baßführungen möglich, insbesondere jene Baßführung des Préludes, bei dem zwei Quintsextakkorde sich unmittelbar (nur durch den Interpolationsakkord getrennt) abwechseln: derjenige der VII. und der III. Stufe. Der dabei entstehende Quintfall *fis-h* ist nicht einer der Grundtöne, sondern der Septakkord-Terzen.

¹⁸ Die beiden anderen Stellen sind das bereits erwähnte, mit einem Baßdurchgang versehene vierte Viertel von Takt 1 sowie die Vorhaltsquartsextakkordauflösung im zweiten Viertel von Takt 8; zu Takt 4, letztes Viertel, vgl. Anm. 21.

¹⁹ Auf die in der Literatur zu diesem Prélude meist erfolgende Diskussion der Frage der Triolenangleichung kann hier verzichtet werden.

²⁰ Man bedenke, daß ohne die Vorhaltsbildungen *dis*¹-*cis*¹ auf dem zweiten Viertel bzw. *cis*¹-*h* auf dem vierten Viertel von Takt 4 Quintparallelen des Typus rein-rein entstünden, und zwar von der ersten zur zweiten Zählzeit wie auch von der vierten zur ersten des folgenden Taktes. (Manche Harmonielehrbücher weisen auf diese Parallelengefahr bei Nonenakkorden explizit hin und bieten Lösungen an, die aber hier wegen der Figuration nicht verwendet werden können.) Dagegen ist die tatsächlich geschriebene Parallele beim Übergang von Takt 3 nach Takt 4: ${}_1H-fis$ wird zu *Cis-gis* durch den Wechsel von der Vierstimmigkeit (mit Oktavverstärkung der Oberstimme in der rechten Hand) zur echten Fünfstimmigkeit zu rechtfertigen. ("Echte" Quintparallelen in den Außenstimmen finden sich gelegentlich bei Chopin, so etwa im e-Moll-Prélude beim Übergang vom dritten zum vierten Takt.)

des Dominantseptakkordes²¹, ist wohl erforderlich, um auf dem Zielton *h* bereits am Schluß des Viertakters anzugelangen und nicht erst – wie bei "regulärer" gantztaktiger Sequenzierung der Oberstimme von Takt 3 nach Takt 4 – in Takt 5.

Zur Frage der Baßgestaltung für den zweiten Zweitakter: Chopin verzichtet sowohl auf die bei Quintfallsequenzen möglichen und typischen Quint-Quartschrittfolgen²² – immerhin waren ja gerade Takt 1 und 2 durch diese Art von Schritten bestimmt – wie auch auf eine stufenweise Abwärtsführung des Basses, und wählt statt dessen Umkehrungsformen, die eine Mischung aus stufenweisem Fortschreiten und Sprüngen ermöglichen, und zwar ein stufenweises Fortschreiten, das aufwärts führt, und eine Sprungfolge, die eine Art latenter Zweistimmigkeit erzeugt, d.h. die eine Tiefsttonmelodie im Baß ausprägt. Diese Tiefsttonmelodie aber ist gerade – bezieht man den Auftakt zu Takt 3 mit ein – die Folge *H-cis-H-cis-dis-e*, d.h. unsere Hauptkonstellation eines Sekundmotives auf der fünften und sechsten Leiterstufe mit anschließender Wiederholung und Fortführung des Sekundmotives von der siebten zur achten resp. ersten Stufe.

Letzteres ist aber nichts anderes als eine freie Imitation der Oberstimme von Takt 1/2. Gemeinsam mit der abwärtsführenden Oberstimme von Takt 3/4 erhält der Baß damit eine Führung in Gegenbewegung – eine Art von Stimmführung der Außenstimmen, die für den folgenden Formteil bedeutsam wird. Beachtenswert ist auch die kontrapunktisch gedachte zeitliche Versetzung dieser stufenweisen Gegenbewegung ab der Mitte von Takt 3: Zwischen Sopran- und Baßton liegen die Intervalle Quart resp. Undezime (Takt 3, drittes Viertel), die None

²¹ Man beachte, daß bei grundsätzlicher Wiederholung der Stufenfolge von Takt 3 nach Takt 4, am Ende von Takt 3 kein Septakkord stand, wohl aber in Takt 4 (mit vorhergehendem Septakkord der VII. Stufe in Funktion eines noch durch Grundtonunterterzung entstehenden Septakkordes der V. Stufe) – mit diesem Sachverhalt in Zusammenhang steht womöglich auch die Verwendung der Wechseldominante anstelle des leitereigenen Septakkordes der II. Stufe.

Interessant auch ein Detail der Pedalisierung: im Unterschied zu den meisten deutschen Druckausgaben steht im Autograph das Aufhebungszeichen deutlich nach dem kleinen *dis* auf der 4. Zählzeit von Takt 4, d.h. zwischen dem Septakkord der VII. Stufe auf der dritten Zählzeit und dem der V. sollte kein Pedalwechsel stattfinden, so wie er ja auch in Takt 2 bei den analogen harmonischen Vorgängen der Unterterzung bzw. "Besetzung" unterblieb. Deutlich zu sehen ist noch, daß sogar ursprünglich eine Ausdehnung des Pedals bis zum Taktende vorgesehen war – dieses Aufhebungszeichen ist trotz Durchstreichung im Autograph noch deutlich erkennbar. Die Streichung und Vorverlegung der Pedalaufhebung ist im Zusammenhang damit zu sehen, daß die Kleinstichnoten am Taktende zunächst *legato* gedacht waren, wie der – wiederum im Autograph noch sichtbare, mehrfach durchgestrichene – Bindebogen zeigt; ihre Verwandlung in staccato-Noten muß demzufolge erst in einem zweiten Notierungsschritt erfolgt sein. Klanglich ist die originale Miteinbeziehung des letzten Baßviertels ins Pedal insofern bedeutsam, als es sich ja nicht nur um einen Einzelton, sondern um einen Triller auf diesem Ton handelt und zudem an dieser Stelle eine Crescendogabel steht. (Auch der Triller an entsprechender Stelle in Takt 3 ist zu pedalisieren; daß dort zwischen dritter und vierter Zählzeit ein Pedalwechsel gefordert ist, hängt mit Chopins Klangeinschätzung dieser Stelle zusammen. Im allgemeinen werden Vorhaltsauflösungen bei beibehaltener harmonischer Funktion von Chopin auch dann noch ohne Pedalwechsel notiert, wo heutiges Klangempfinden bereits das Verdikt des "Verschmierens" ausspräche. Nur in der Mittellage und darunter, zumal in langsamem Tempo, wo das Weiterklingen des Vorhaltstones deutlich zu vernehmen ist, wird – so auch an der fraglichen Stelle – ein Wechsel notiert; wichtig für die Frage des Liegenlassens des Pedals ist auch, daß zwischen Vorhalts- und Lösungston im einen Fall eine Klein-, im anderen eine Großsekundrelation besteht.)

²² Vgl. dazu etwa Chopins Opus 10, Nr. 1, Takt 35ff.

(Takt 4, erstes Viertel) und die Septime (Takt 4, drittes Viertel), die ihre konsonanten Auflösungen erst im jeweils folgenden Taktteil stufenweise abwärts erfahren. Auch der von der Baßstimme umschriebene Hochtonverlauf – die Folge *H-A-Fis-E* – fügt sich ins Konzept einer Gegenbewegung²³ zum Baß.

Fragt man nach der Auf- bzw. Volltaktigkeit des zweiten Zweitaktters, so zeigen sich interessante Sachverhalte. Geht man von einer regulären Gestaltung von Phrasenlängen aus, so müßte, nachdem das letzte Viertel von Takt 2 wohl als Auftakt gesehen werden sollte, auch die letzte Zählzeit von Takt 3 und 4 diese metrische Position innehaben. Diese Viertel aber sind ihrerseits Auflösungen von Vorhaltsakkorden des jeweils vorangehenden Viertels, d.h. harmonisch so eng an diese gebunden, daß als Auftaktdauer nicht die Dauer einer Viertelnote, sondern die einer halben angesehen werden müßte. Auch daß die Baßnoten auf dem dritten und vierten Viertel von Takt 3 und 4 jeweils dieselbe Tonhöhe besitzen, weist in diese Richtung. Die harmonische Eigenschaft der Vorhalte in diesen beiden Takthälften ist jedoch die einer Spannungslösung²⁴, was sie in einen gewissen Gegensatz zu dem eher spannungserzeugenden Auftaktmoment bringt. Daß dennoch ein solches Hinzielen auf die erste Zählzeit des Folgetaktes realisiert wird, ist den Baßtrillern und den Crescendogabeln zu danken. Darüber hinaus ist noch eine Spannungsabstufung zwischen den beiden Taktübergängen zu sehen. Der erste "Großauftakt", der Quartvorhalt der Dominante mit seiner Auflösung, führt trugschlüssig in die variierte Taktwiederholung, wobei ja der Leitton "irregulär" in eine Dissonanz abwärtsgeführt wird, wirkt weniger stark schließend als der zweite. Letzterer hat die Funktion eines Auftaktakkordes vor dem Eintritt eines neuen Formteiles, wirkt "doppelpunktartig", so daß dieser seinerseits – wie auch die Chopinsche Bogenführung nahelegt – volltaktig beginnen kann.

Der an die ersten vier Takte sich anschließende, wiederum vier Takte umfassende Formteil hat den Charakter eines durchführungsartigen Kontrastteiles. Zugleich stellt er aber auch eine variierte Wiederholung dar. Begonnen wird wie im ersten Takt mit der Grundkonstellation: Die fünfte Leiterstufe wird in der Oberstimme nach einer Reihe von Tonwiederholungen in die sechste geführt. Allerdings ist es nunmehr die kleine Sexte über dem Grundton, und diese ist – im Unterschied etwa zur kleinen Sexte zu Beginn des *gis-Moll-Préludes* – nun nicht mehr leitereigen. Will man diesen Ton mit einem Dreiklang akkordeigen harmonisieren, so ergeben sich im wesentlichen drei Möglichkeiten. Eine Auffassung als Grundton führte nach C-Dur bzw. c-Moll, eine als Quintton nach F-Dur bzw. f-Moll und eine als Terz nach As-Dur bzw. a-Moll. Von diesen

²³ Für den Septakkord der II. Stufe in Takt 4 geht Chopin dazu – im Unterschied zu Takt 3 – in die Grundstellung: eine analoge Gestaltung zu Takt 3 als Quintsextakkord würde nicht nur diese übergeordnete Gegenbewegung innerhalb des Basses nicht realisieren, auch müßte auf die Hochalterierung der IV. Leiterstufe ins *ais* anders reagiert werden.

²⁴ Genau genommen ist das dritte Viertel von Takt 4 noch kein Nonenvorhalt vor der Dominante, sondern lediglich ein Septakkord der VII. Stufe. Dieser aber ist durch die Vorhaltsbildung des vierten Viertels in diesem vollständig enthalten. (Es tritt das *h*, welches die V. Stufe definitiv etabliert, im zweiten Triolenachtel auf Zählzeit 4 ein.)

Möglichkeiten wählt Chopin an dieser Stelle die erste. (Die Deutungen eines c^1 als Bestandteil von F-Dur, a-Moll und As-Dur kommen im übrigen im weiteren Verlauf des Stückes denn auch tatsächlich vor; eine Deutung als Grundton von c-Moll führte zu Problemen, wenn als erster Zielton ein e^1 angesteuert würde. Zudem weist der Anfang des ersten Formteiles, zu dem dieser Abschnitt in Beziehung steht, ebenfalls noch keinen Mollakkord auf.)

Für den Fall, daß der kontrastierende Formteil in seiner Oberstimme zunächst ebenfalls noch von h nach e^1 führen soll, sind weitere Entscheidungen zu treffen, nämlich für die Gestaltung der dazwischenliegenden Töne. Insbesondere wäre die Frage zu beantworten, ob vom c^1 zum e^1 zwei, drei oder gar vier Melodieschritte zu interpolieren sind. Auf die letzte Möglichkeit, die auf einen Ausschnitt aus der chromatischen Tonleiter hinausläufe, verzichtet Chopin, jene mit drei bzw. – unter Einbeziehung des Schrittes von h nach c^1 – mit vier Schritten ($h-c^1-d^1-dis^1-e^1$) realisiert er im Repräsententeil. Soll der Quartenspanne so wie in Takt 1ff. aber gerade mit vier verschiedenen Tonhöhen ausgefüllt werden und ist der erste Schritt ein Halbton, so bleibt – wenn man übermäßige Sekundschritte vermeiden will – nur noch die Folge mit dem d^1 übrig, also ein Ausschnitt aus der C-Dur-Tonleiter.²⁵

Eine weitere Frage betrifft die Einführung des leiterfremden C-Dur-Akkordes. Denkbar immerhin, ihn unmittelbar im Anschluß an die Wiederkehr der Tonika im dritten Taktviertel zu etablieren (ein unmittelbarer Anschluß an die Dominante H-Dur führte zu Parallelen). Elegant nimmt sich die tatsächliche Form aus: Statt – wie beispielsweise in Takt 2 – das Grundmodell zu verkürzen, erweitert Chopin es, indem er neben der Dominante von E-Dur auch jene von C-Dur interpoliert, ja mehr noch, er dehnt jenen G-Dur-Klang auf eine ganze Takthälfte aus, wobei er die Fortführung des h ins c^1 noch zusätzlich motiviert, indem er eine nachschlagend eingeführte Dominantsept im Baß unterbringt, die im übrigen auch dem Baßdurchgang in Takt 1 korrespondiert. Beide Möglichkeiten – die von Chopin gewählte wie auch diejenige, die E-Dur und C-Dur unmittelbar konfrontierte – weisen mit ihren Mediantbeziehungen ein deutliches harmonisches Überraschungselement auf.

Die Idee der Erweiterung des Eintaktmodells schlägt sich auch in der rhythmischen Gestaltung der Melodiestimme nieder. Folgt auf den punktierten zweiten Takteil in Takt 1 zwei nicht weiter unterteilte Viertelnoten, so gilt dies modifiziert auch für Takt 5/6: Der Rhythmus in Takt 5 hat Punktierungen sowohl auf der zweiten wie auch – da ja ein Halbtakt interpoliert wurde – auf der vierten Zählzeit. Nach diesem Neuanfang sind daher bei analoger Konstruktion nun auf der zweiten Zählzeit des folgenden Taktes keine Punktierungen sinnvoll. Es gibt in der Tat keinen weiteren Takt im Stück, der auf dieser (zweiten) Taktzeit ebenfalls ein ununterteiltes Viertel aufwiese. Insgesamt umfaßt dieser erste Abschnitt damit eine Länge von sieben Vierteln, d.h. er ist genauso lang

²⁵ Auch das gis-Moll-Prélude hat Melodieabschnitte, die neben der chromatischen Leiter als Tonvorrat auch auf diatonischen Leitern basieren, die ihrerseits nicht mit denen der Grund- bzw. Paralleltonart des Stückes identisch sind: Die Takte 28ff. umschreiben ebenfalls die C-Dur-Tonleiter.

wie der erste, aufsteigende Abschnitt zu Beginn des Stückes. (Diese sieben Viertel können selbstverständlich auch – in Analogie zur oben geschilderten auftaktigen Auffassung des letzten Viertels von Takt 1 – in eine Gruppierung von 3 plus 4 Viertel gegliedert gesehen werden: die erste Phrase voll-, die zweite auftaktig. Die volltaktige Auffassung des Anfangs von Takt 5 entspricht – wie bereits gesagt – der Bogenführung Chopins.)

Und noch eine Besonderheit weist die Melodiestimme durch die Erweiterung auf: Erstmals im Verlauf des Stückes ist der Übergang vom durch die Punktierung entstandenen Sechzehntel zu dem nachfolgenden Viertel nicht mehr eine bloße Tonwiederholung, sondern ein Sekundschritt, genauer noch: die Leitton-Aufwärtsführung. Angesichts der Verlangsamung des Ansteigens durch den Einschub eines Halbtaktes scheint es einleuchtend, daß im Melodieverlauf eine weitere Sekundkombination auftaucht, die bislang ebenfalls noch nicht vorkam, aber durchaus im Rahmen der Grundkonstellation der Präludiensammlung zu sehen ist: als das Aneinanderreihen zweier Sekundschritte, d.h. als zusammenhängenden Tonleiterschnitt ohne eine dazwischengeschaltete Tonwiederholung. Diese Art der Gestaltung – Sekundschritt beim Übergang zum nächsten Takt sowie anschließend drei aufsteigende, ununterteilte Viertelnoten – unterstreicht in Verbindung mit der Punktierung des vierten Viertels von Takt 5 das Auftaktmoment dieses Melodieteiles.

Was die Gestaltung der Baßlinie für diese Harmonisierung eines C-Dur-Tonleiterschnittes von h nach e^1 angeht, so zerfällt sie in zwei Unterabschnitte. Der erste Teil – im wesentlichen Takt 5 – ist wie Takt 1 definiert durch die Grundtöne der Akkorde, also letztlich durch die Intervallabstände einer Quinte, einer (großen) Terz und einer Oktave, jeweils gerechnet vom Melodieton h , dem Quintton der Tonart, abwärts. Der zweite Abschnitt ist wie die Takte 3 und 4 durch das Prinzip der Gegenbewegung bestimmt. Wenn sowohl der Baß als auch der Sopran das Intervall zwischen dem Grundton und der Terz durchlaufen – diese Situation ist ja u.a. dadurch gegeben, daß der letzte Akkord von Takt 5 durch das Nachschlagen ein Hauptsekundakkord ist, auf den regulär im Baß nur die Terz der Tonika folgen kann – und andererseits die Oberstimme aufgrund der übergeordneten Tonhöhendisposition zu Beginn von Takt 6 den Grundton der Tonika gerade über den Leitton erreicht, so ist die Konstellation für eine Akkordformation gegeben, die in unserer Beispielsammlung für elementare Harmonielehre bisher gefehlt hat, nämlich für den Durchgangsquartsextakkord. Dieser hat von der schulbuchmäßigen Behandlung sogar übernommen, daß das c^1 eigentlich doppelt zu behalsen wäre,²⁶ nämlich als Vertreter der Tonfolge $c^1-d^1-e^1$ (eigentliche Melodie) sowie der Folge c^1-b-b (oberste der zwei bzw. drei Stimmen der Akkordbegleitung), d.h. es handelt sich hier auch beim ersten Viertel von Takt 6 weiterhin um einen vierstimmigen Akkord, und zwar um einen Sextakkord mit Grundtonverdoppelung im Einklang. Abweichend vom Lehr-

²⁶ Ein Exkurs über die Mehrfachbehalsungen im Autograph allgemein und ihre Wiedergabe in den Druckausgaben sowie zu den Besonderheiten um Takt 5/6 muß aus Gründen des Umfanges unterbleiben.

buch ist der Umstand, daß der Alt nicht von c^1 zum h geführt wird (was dem Durchgangsquartsextakkord hier die harmonische Funktion der Dominante von C-Dur zuschriebe), sondern anstelle des h ein b fungiert, und daß eben dieser Ton nicht wie im Lehrmodell sich als Wechselnote wieder zum c^1 zurückbegibt, sondern auf dem b verharnt und diesen C-Dur-Klang somit dominantisiert und ihn F-Dur zuweist.

Diese so auch harmonisch zu erwartende Fortsetzung könnte im einfachsten Falle eine um eine Quarte aufwärts transponierte Wiederholung des Abschnittes Takt 5, viertes Viertel bis einschließlich zum dritten Viertel des folgenden Taktes sein. Takt 6, letztes Viertel ist – von der Oktavierung des Basses abgesehen – tatsächlich identisch mit der genannten Transposition der entsprechenden Viertel aus dem Vortakt. (Enden würde eine solche Wiederholung mit einem F-Dur-Septakkord, der seinerseits in Richtung B-Dur wiese und in der Weise mittels Vorhaltsquartsextakkord zum Abschluß gebracht werden könnte, wie es einen Ganzton tiefer der Takt 8 dann tatsächlich vornimmt. Denkbar wäre auch eine Wendung nach f-Moll.)

Eine solche Version würde die fallende Quintenzirkelreihe, die ja mit dem G-Dur-Akkord eröffnet wurde und der tonalen Quintfallfolge von Takt 3/4 nun eine reale beordnen würde, nur langsam voranbringen. Der von Chopin eingeschlagene Weg, der ihn ja letztlich nach Fes-Dur führt, ist erheblich kürzer. So verläuft das Prélude unter Aussparung eines F-Dur-Akkordes, dessen Tonart nur durch seine Dominante vertreten ist, über b-Moll und Es-Dur (dies ist zumindest durch die enharmonische Notierung des verminderten Septakkordes am Ende von Takt 7 angedeutet) zum Zwischenziel As-Dur, von dort aus in einem wiederum stark abkürzenden Weg – allein die Vermollung in Takt 8 bringt die Harmonik ja drei Quintfälle weiter – über den Ces-Dur-Septakkord nach Fes-Dur. (Der Wegabkürzung zu Ende des Mittelteiles entspricht jene zu dessen Beginn, wo direkt von E-Dur nach G-Dur fortgeschritten wird, ohne ein vermittelndes e-Moll auch nur zu erwägen.²⁷ Auch haben beide Abschnitte gemeinsam, daß sie in der Baßführung nicht an stufenweiser Gegenbewegung orientiert sind, sondern grundtönig verlaufen.)

Richtet man das Augenmerk allein auf die melodische Linie der Oberstimme, so fällt eine sich überlappende Sequenzierung im Quartabstand auf: Takt 5, erstes Viertel bis zum dritten Viertel des Folgetaktes ergibt gerade den Abschnitt von Takt 6, drittes Viertel bis zum as^1 in Takt 8, wobei allerdings der reine Quartanambitus des ersten Abschnittes im zweiten zu dem einer verminderten wurde. Diese Linie $h-c^1-d^1-e^1/e^1-f^1-g^1-as^1$ ist aber nicht mehr zur Gänze der C-Dur-Tonleiter zuzuordnen (das b/B im gegenbewegt geführten Baß tut ein übri- ges), wenn schon, dann könnte der eine verminderte Quarte umfassende zweite

²⁷ So allerdings implizit bei der funktionalen Deutung des G-Dur-Klanges als tP beispielsweise bei Ekkehard Kreft, *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (2. Teil). Romantik – Das 19. Jahrhundert* (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte 1), Frankfurt a.M. usw.: Peter Lang 1996, 132.

Leiterabschnitt f-Moll²⁸, der Paralleltonart von As-Dur, zugewiesen werden. Ansonsten aber liegt rhythmisch-tonhöhenmäßig eine direkte Entsprechung vor: Die beiden sieben Viertel umfassenden Abschnitte ergänzen sich unter der Annahme einer Überlappung von Schluß- und Anfangston gerade zu dem dreizehn Viertel umfassenden Verlauf vom Beginn des fünften Taktes bis zum ersten Viertel von Takt 8, der den zweiten stufenweisen Anstieg der Melodie bildet. Die zweimalige Abfolge von ununterteiltem und punktiertem Viertel von Takt 5 kehrt – durch die beschriebene Erweiterung um einen Halbtakt versetzt – in der zweiten Hälfte von Takt 6 beginnend wieder, während die singuläre Aneinanderfolge von zwei ununterteilten, in gleiche Richtung führenden Vierteln auf einer ersten und zweiten Zählzeit dadurch gerade wieder auf die "Normalposition" von dritter und vierter Zählzeit verschoben wurde.²⁹

Noch erheblicher aber als in der Melodie der Oberstimme unterscheiden sich die Harmonisierungen der beiden Teilabschnitte, wobei der zweite zudem mit seinem reinen A-Dur-Klang, der zu Beginn von Takt 7 auf einen C-Dur-Klang folgt, ebenso heraussticht wie die auf analoger tonzentraler Vermittlung beruhende Aneinanderreihung von E-Dur bzw. H-Dur und G-Dur in Takt 5. Darüber hinaus suspendiert das singuläre A-Dur auch die beschriebene Quintfallfolge in auffälliger Weise.³⁰

Eine mögliche Erklärung des auffälligen A-Dur ergibt sich, wenn man das Modell des Durchgangsquartsextakkordes zu Beginn von Takt 6 weiterverfolgt.³¹ Fügt man beim Modell des ersten Abschnittes die Septime *b* dem C-Dur-Sextakkord hinzu, so stehen den beiden liegenbleibenden Tönen *g* und *b* die gegenläufigen Verbindungen von Grundton *C* und Terz *E* gegenüber. (Siehe im Notenbeispiel unter 1., dort allerdings lagenmäßig versetzt und zusammengezogen.)

The image shows a musical score on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It is divided into three measures. Above the first measure is the label '1. T. 6', above the second '2. T. 7', and above the third '3. T. 6/7'. The first measure contains a complex chordal structure with some notes beamed together. The second measure shows a similar structure with some notes moving. The third measure features a more active melodic line with eighth notes and a final chord. A red horizontal line is drawn below the staff.

Ersetzt man den einfachen Dominantseptakkord durch einen verminderten Septakkord resp. verkürzten Dominantseptnonenakkord, so stünde dem feststehenden Paar *b* und *des* ein Austausch der Töne *E* und *G* gegenüber. (Siehe im No-

²⁸ Zum Bezug auf f/F vgl. Wallace Berry, *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall 1976, 68f.; beachtenswert auch Berrys Überlegungen zur Metrik des Präludiums, ebd., 394–397.

²⁹ Diese melodische Sequenzierung mit ihrer anderthalbtaktigen – gegenüber einer taktweisen Gliederungsebene "asymmetrischen" – Struktur wird allerdings eigenartigerweise in Berrys graphischer Darstellung, ebd., 395, wegeskamotiert.

³⁰ Vgl. dazu auch Dieter Torkewitz, "Mediantik. Verständnis – Probleme der Beziehung und Benennung – eine historische Skizze", *Zeitschrift für Musiktheorie*, 8/2 (1977), 8f.

³¹ Üblicherweise wird die Harmonik dieser Stelle durch einen Bezug auf die sog. Teufelmühle erklärt, die jedoch zentral auf einer hier nicht vorliegenden Chromatik der Außenstimmen basiert. So beispielsweise – im Anschluß an Ludwik Bornarski – bei Maciej Gołąb, a.a.O. (Anm. 3), 135.

tenbeispiel unter 2.) Dieses Modell steht im zweiten Teil, jedoch nicht auf den ersten drei Vierteln des entsprechenden Taktes, sondern – darin eine weitere Asymmetrie bildend – um ein Viertel nach hinten verschoben (und damit auch in anderer Rhythmisierung). Zudem ist es wegen der enharmonischen Schreibweise ein wenig verschleiert. Dennoch: auf den Akkord $G/g/b/des^1/e^1$ folgt $F/f/b/des^1/f^1$ und $E/e/b/des^1/g^1$, wobei das des^1 des ersten Akkordes noch als cis^1 und die Töne E/e als Fes/fes notiert sind. Und noch ein Modell mit stufenweisem Austausch von Tönen im Terzabstand ist denkbar und hier von Interesse. Basis ist wiederum der verminderte Septakkord. Bei einem Austausch von Quinte und Septe ergibt sich ein überraschendes Ergebnis: Verbindet man die genannten Töne bei dem Akkord $G/b/des^1/e^1$ mit dessen Umkehrung $B/g/des^1/e^1$, so ergibt sich als Durchgangsgebilde gerade der Klang $A/a/des^1/e^1$, mit anderen Worten bei Umdeutung des des^1 in ein cis^1 ein A-Dur-Dreiklang in Grundstellung. (Siehe im Notenbeispiel unter 3.) Dieses Modell nun ist aber von dem Gebilde von Takt 6, letztes Viertel bis Takt 7, zweites Viertel nur in zwei Punkten unterschieden: zum einen durch die enharmonische Schreibweise und zum andern durch den Umstand, daß zu Beginn nicht ein vermindertes Septakkord steht, sondern ein einfacher.

Akzeptiert man die Herleitung des g-Moll- und b-Moll-Quartsextakkordes sowie des A-Dur-Akkordes aus dem Modell der Gegenbewegung, so tritt wiederum eine metrische Asymmetrie ins Blickfeld: Der Quartsextakkord in Takt 6 steht auf der zweiten Zählzeit, der aus Takt 7 auf der dritten und der A-Dur-Klang auf der ersten. Diese Verlagerung kommt dadurch zustande, daß erstens im Viervierteltakt Modelle aneinandergereiht werden, die nur drei Akkorde umfassen und zweitens beim Übergang von Modell 3 nach 2 eine Überlappung erfolgt.

Wäre schließlich noch zu begründen, weshalb Chopin anstelle der horizontalen Logik der enharmonischen Schreibung, d.h. jener mit dem des , diejenige mit dem cis wählte. Der Umstand, daß – übrigens analog zum fehlenden b zu Beginn von Takt 6 – am Ende dieses Taktes nicht schon die erste Umkehrung eines verminderten Septakkordes, sondern nur ein Dreiklang bzw. der Sekundakkord der terztiefen Stufe, d.h. ein einfaches c anstelle des des steht, macht die Notierung des Tones des^1 als chromatische Hochalterierung des c^1 genauso sinnfälliger wie es umgekehrt widersinnig wäre, einen offenkundigen Dur-Dreiklang als einen Quint-Quart-Klang mit vermindertes Quart zu notieren.³² (Johannes Brahms scheint da weniger "Skrupel" zu haben: In einer vergleichbaren Stimmführungskonstellation in seinem in derselben Tonart stehenden Intermezzo op. 116, Nr. 6 notiert er beispielsweise einen gegriffenen His-Dur-Klang nicht als *his-disis-fisis* sondern als *his-e-fisis* [Takt 13 und 14] bzw. einen "D-Dur-Klang" mit den Tönen *d-ges-a* [Takt 20], wobei er im Folgetakt aus Gründen der hori-

³² Vgl. damit die Notierung eines cis-Moll-Klanges in einer Des-Dur/b-Moll-Umgebung in der Einleitung zum ersten Satz von Chopins Op. 35. Dazu vom Verfasser, "Chopins B-Moll-Sonate: Vier seiner tollsten Kinder – genetisch verwandt? Spekulative Überlegungen zum inneren Zusammenhang des Werkes", *Ad Parnassum*, 2/4 (2004), 92.

zontalen Logik der enharmonischen Schreibweise allerdings dann zum *fis* greift.)

Daß sich auch beim Hören ganz selbstverständlich die A-Dur-Vorstellung durchsetzt, hängt zum einen damit zusammen, daß dieser Akkord nicht nur auf der ersten Zählzeit steht, sondern auch noch in einer Position, bei der aufgrund der "Großform" wiederum ein Dreiklang in Grundstellung und Quintlage erwartet wird. Zum anderen erklingt das letzte Viertel des vorherigen Taktes zu Beginn als reiner C-Dur-Klang ohne irgendwelche Septimen- oder Nonenbeimischungen, so daß die Klanglichkeit einer tonzentralen Mediantbeziehung besonders deutlich zum Vorschein kommt. Daß dann natürlich der Folgeakkord ebenfalls mit einem *cis*¹ notiert werden muß, ist einleuchtend, auch wenn dies dann in Takt 7, drittes Viertel sogleich wieder rückgängig gemacht wird. Die Annahme einer enharmonischen Modulation durch Umdeutung eines verminderten Septakkordes in einen anderen verminderten Septakkord ist dazu das übliche harmonietheoretische Beschreibungsmodell.³³

Eben diese Form der modulierenden Umdeutung erlaubt es dann auch, vom verminderten Septakkord der VII. Stufe von f-Moll zu demjenigen von As-Dur zu wechseln, wobei dieser dann als dessen dritte Umkehrung erscheint. Dies heißt, daß hier wiederum eine Modulation zu hypostasieren ist, die der in vielen Harmonielehren üblichen Spezifizierung als enharmonische Modulation entspricht. Konstatiert man ferner, daß von Takt 5 nach Takt 6 eine einfache diatonische Modulation vorliegt, von Takt 6 nach Takt 7 eine chromatische des Typs Aufwärtsalteration in die Dominanterz und in Takt 5 eine Form, die als "tonzentrale" oder Liegetonmodulation angenommen werden kann – ja selbst das für gewöhnlich im Rahmen der enharmonischen Modulation abgehandelte Problem der enharmonischen Verwechslung findet sich in Takt 8 bei der Rückmodulation –, dann wird die These abermals bestätigt, die im Verlauf des Stückes erscheinenden harmonischen Mittel korrespondierten in etwa der Anordnung des Stoffes in der elementaren Musiktheorie. Nach gewissermaßen modulationsfreier Erarbeitung der Drei-, Vier- und Fünfklänge in den ersten vier Takten folgt nun in den zweiten vier Takten der Modulationskurs: gewissermaßen "Harmonielehre II". Fehlt einzig noch die Behandlung der alterierten Klänge und ihrer Verbindungen, also all jener Phänomene, die als Chromatik im engeren Sinne, als die "essentielle"³⁴ bzw. "freie"³⁵ Chromatik bezeichnet werden kann.

Alterierte Klänge im Sinne der genannten These sind zwar in der Tat im letzten Viertakter vertreten, allerdings muß konzidiert werden, daß die hier vorkommenden Erscheinungsformen nur eine begrenzte Auswahl darstellen: Im engeren Sinne kommt eigentlich nur die Mollsubdominante zur Anwendung –

³³ Ob es in diesem Kontext denn auch so gehört wird, ist eine andere Frage.

³⁴ So im Unterschied zur akzidentellen Chromatik Maciej Gołąb im Kapitel "Systematische Aspekte der Chromatik Chopins", a.a.O. (Anm. 3), 92ff.

³⁵ Ludwik Bronarski, *Harmonika Chopina*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1935. Dieser Terminus freie Chromatik ("swobodna chromatyka") wird dort u.a. am Beispiel des e-Moll-Präludiums erläutert (260f.).

und dies nicht einmal in der Form des Neapolitaners³⁶ –, allenfalls läßt sich noch der Wechsel von g-Moll nach G-Dur dem Kapitel Dreiklangsalteration zuschlagen.³⁷ Quint- und andere Alterationen von Septakkorden finden sich nicht, was insofern bemerkenswert ist, als innerhalb des Opus insgesamt diese Erscheinungen durchaus vorkommen – etwa in dem in der Varianttonart stehenden Prélude, dort sogar als das zentrale harmonische Mittel. Andererseits lehrt ein Blick in die zeitgenössischen Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß dort dieses Kapitel Chromatik einer systematischen theoretischen Behandlung noch nicht unterworfen war.

Ergiebiger, als diesen letzten Formabschnitt sub specie der verwendeten akkordischen Mittel abzuklopfen, scheint es, die Logik des Zusammenhangs insgesamt zu betrachten. Der in allen drei Viertaktern vorkommende stufenweise Anstieg der Melodie ist auch hier das Hauptelement (allerdings ohne die absteigende Linienführung). Ein Prinzip der Erfindung ist also die Harmonielehre-Aufgabe des Typs "Harmonisieren einer gegebenen Melodie", hier speziell sogar einer Tonleiter. Der letzte Viertakter vereint zudem Prinzipien der beiden vorherigen Abschnitte. Mit dem ersten teilt er die grundtönige Gestaltung seines ersten Taktes, der nun jedoch als Sequenzmodell dient und dessen beide Sequenzierungen – fast gänzlich – ohne die im ersten Viertakter anzunehmenden Verkürzungen erscheinen.

Die Festlegung der Sequenzierungsparameter – d.h. die Frage des Sequenzierungsintervalles (samt Richtung), aber auch die der Abbildungsformen wie real oder tonal – ergibt sich vor allem aus den Gestaltungsmodalitäten des zweiten Abschnittes. Anders als im ersten Teil handelt es sich ja hier wiederum um einen modulierenden Abschnitt, so daß tonale Sequenzierung eher ausscheidet; aber auch die rein reale Sequenz, die ja dann auf eine zweifache Transposition hinausliefere, kommt nicht zur Anwendung: es herrscht ein Mischtypus vor. Einen ersten Punkt der Abweichung bringt die Mollsubdominante des Taktes 9 hervor. Sie verbietet die denkbare diatonische Sequenzierung für eine Anschlußform, wie sie ja von Takt 1 nach Takt 2 als Modell vorliegt. Umgekehrt ist es wiederum der letzte Akkord des Eintaktmodells, der die Annahme einer realen Sequenzierung verunmöglicht, da ja ansonsten Takt 10 mit einem b-Moll-Klang schließen und Takt 11 mit einem Ges-Dur-Klang beginnen müßte. (Würde die reale Sequenzierung dann dieses Glied seinerseits mit der Dur-Subdominante beenden, so könnte ohne weiteres auf diese Weise – unter Umdeutung des so entstehenden Ces-Dur-Akkordes als H-Dur – unmittelbar das Prélude abgeschlossen werden.)

Nicht der Schlußakkord des Eintaktmodells ist es, der die Unregelmäßigkeit bei der Sequenzierung von Takt 10 nach Takt 11 hervorbringt, sondern dessen dritter Akkord mit seiner Verdurung des g-Moll als G-Dur – ansonsten wäre ja

³⁶ Zur Not könnte darauf verwiesen werden, daß das A-Dur des Taktes 7 – aufgefaßt als Heses-Dur – den sog. verselbständigten Neapolitaner zum as-Moll des Folgeabschnittes darstellt.

³⁷ Dann eventuell müßte die Doppeldominante in Takt 4 als Ausweichung behandelt und auch die Rückmodulation mit ihrem As-Dur-as-Moll-Wechsel in Takt 8 mit einbezogen werden.

Takt 11 als eine tonale Sequenz in F-Dur auffaßbar. Bedenkt man ferner, daß je nach Art der gewissermaßen frei wählbaren Gestaltung des Schlußakkordes des Sequenzgliedes die Höherversetzung des Abschnittes entweder um einen Halb- oder um einen Ganzton erfolgt, so wird die Frage nach der tatsächlichen Auswahl aus den Möglichkeiten bedeutsam, zumal die naheliegende Lösung, eine der üblichen Leitern – die diatonische oder die chromatische³⁸ – zu verwenden, ebenfalls nicht herangezogen werden kann. Hier zeigt sich als durchgängiges Prinzip die Art der Oberstimmenentfaltung des zweiten Abschnittes: die Verwendung der C-Dur-Tonleiter, der weißen Tasten, mit der Etablierung eines (hier) leiterfremden Halbtonschrittes zum Formteilende. In der Tat ist die Sonderstellung des schließenden Schrittes – eine chromatische Modulation durch Hochalterierung in die Dominanterterz – denn auch durch ein *ritenuto* hervorgehoben.

Die Segmentierungsfrage ist für den Schlußteil selbst unproblematisch. Eher noch zu problematisieren wäre der Abschnitt unmittelbar davor: Nach der Abkadenzierung nach As-Dur durch den Vorhaltsquartsextakkord³⁹ (mit nachschlagend eingeführter Septime) folgt eine Tiefalteration der Dur-Terz, die dann enharmonisch vom *ces* zum *h* umgedeutet als mehrfache Tonwiederholung in die Melodiestimme des Repräsentanteiles führt. Dieser Rückleitungsteil, eine Art "Brücke", könnte sehr wohl als eigener Phrasenteil angesehen werden, ungeachtet der relativ kurzen Dauer, die der As-Dur-Tonika zugewiesen wird. Für eine derartige Auffassung gibt es in der Bogenführung selbst keine Unterstützung, allerdings ist zu konstatieren, daß der Beginn der Reprise im Unterschied zum Durchführungsbeginn – ebenfalls keine Absetzung des Bogens erfährt.⁴⁰

Wenn Chopin – wie beschrieben – für den Schlußteil im wesentlichen das Prinzip "Modell und zweimalige Sequenz" wählt, würde daraus zugleich eine gewisse Einförmigkeit in der rhythmischen Behandlung resultieren, die er zuvor ja stets kunstvoll vermieden hat. Dieser wirkt er entgegen, indem er zum einen für die erste Sequenzierung das vierte Viertel dieses Takts – wiederum eine Steigerung des Auftaktmomentes – nun ebenfalls einer Punktierung unterwirft. Zum anderen hat er die Punktierung, die das jeweils zweite Viertel vom Modell und den Sequenzen aufweisen, bereits ab Takt 9 durch Doppelpunktierung und Verkürzung der zweiten Note des Taktteiles vom Sechzehntel auf ein Zweiunddreißigstel verschärft. Nicht unerwähnt bleiben soll, daß im Autograph noch ersichtlich ist, wann dieses eher geringfügige Variationsmoment eingeführt wurde, nämlich im Zuge einer letzten Durchsicht des Notentextes: Die ursprüngliche Notierung mit einfachem Punkt und Sechzehntel, letzteres graphisch über dem

³⁸ Die chromatische Tonleiter – d.h. eine Folge von Takten, die E-, F-, Fis-, G-Dur und schließlich Gis-Dur-Kadenzen böten – würde den Formabschnitt ungebührlich in die Länge ziehen.

³⁹ Dieser Quartsextakkord hat unter dem vierten Triolenachtel für das Pedal ein Auflösungszeichen, so daß bei dessen korrekter Befolgung kurzfristig ein reiner Unisonoklang entsteht, zusammengesetzt aus den Tönen *1Es, Es, es, es*¹.

⁴⁰ Das Autograph weist für den Bogen über den Noten der rechten Hand an dieser Stelle eine Art Knick auf, der aber wohl eher aus Platzgründen entstand, der Bogen über den Noten der linken ist eindeutig durchgehend.

jeweils dritten Triolenteil angebracht und mit diesem durch einen gemeinsamen Hals verbunden, wurde durchgestrichen, die neue Form (mit dunklerer Tinte) rechts daneben geschrieben.⁴¹ Der graphische Befund der Handschrift läßt die Vermutung zu, daß die Doppelpunktierungen, welche die linke Hand bereits ab dem ersten Takt aufweist, ebenfalls nachträglich erfolgt ist. Eine weitere, steigende Variation zwischen dem ersten und zweiten Sequenzglied ist die Erweiterung der Doppelpunktierung auch auf das vierte Viertel von Takt 11⁴² und die Ausdehnung der rhythmischen Verschärfung auf das zweite Viertel des aus der Sequenzmechanik herausfallenden Schlußtaktes.

Die vorliegende Analyse, die sich im wesentlichen als eine Takt-für-Takt-Analyse präsentiert, sollte aufweisen, wie Chopin die im Grunde "schulmäßige" Harmonisierungsaufgabe des Hinzufügens von Akkorden und einer Baßlinie zu Tonleiterschnitten auf subtilste variative Art gelöst hat, wobei das ästhetische Prinzip der Mannigfaltigkeit in der Einheit zu einem zentralen Moment des Komponierens wurde. So kann man etwa für die Kategorien Tonwiederholung/Sekundschritt und metrische Position ein nahezu permutatorisch-vollständiges Kombinieren der Möglichkeiten beobachten, wie auch das Element der Asymmetrie auf verschiedenen Ebenen aufzuweisen ist: Asymmetrisch sind sowohl die auf- und absteigenden Melodieverläufe wie auch die Setzung der jeweiligen Melodiehochpunkte, selbst die periodische Symmetrie der Phrasensegmentierung kann als "asymmetrisch" bezeichnet werden. Ein besonderer Fall von Mannigfaltigkeit ist die nahezu systematische Vorgehensweise, mit der den einzelnen Abschnitten bestimmte, unterschiedliche Formen harmonischer Gestaltung zugewiesen werden, die sich nahezu als ein Lehrgang der Harmonik präsentiert. Wie auch immer das Problem gelöst wird, daß der Oberstimmenverlauf sich in der Bewegungsrichtung gerade als entgegengesetzt erweist⁴³, so

⁴¹ Im zweiten Viertel von Takt 11 hat Chopin die Hinzufügung des zweiten Punktes versehentlich vergessen. Bemerkenswert ist, daß das nach oben wie nach unten behalste Achtel *as*¹ zu Beginn von Takt 8 wohl ebenfalls – versehentlich? – einen Verlängerungspunkt aufwies, der aber durchgestrichen wurde zugunsten der definitiven Form, bei der aber das ebenfalls doppelbehalste, jedoch einfache Achtel *es*¹ bei der wörtlichen Befolgung der Notation gewisse Rätsel für die Ausführung aufgibt.

⁴² Hier erfolgte die Korrektur nicht mittels Durchstreichen des Sechzehntels, sondern dadurch, daß Chopin die ursprünglichen letzten Triolennoten der rechten Hand dieses Taktteiles durchstrich, diese nach links versetzte und dem ursprünglichen Sechzehntel ein drittes Fähnchen hinzufügte. Auch die linke Hand zeigt eine Korrektur des Sechzehntels in ein Zweiunddreißigstel mittels Durchstreichen, obwohl hier für die Änderung das Hinzufügen eines Punktes und eines weiteren Fähnchens ausgereicht hätte.

Auch satztechnisch gesehen ist dieses vierte Viertel eine Besonderheit, nämlich eine Antizipation des Schluß-*e*¹ von der Dauer eines Sechzehntels bzw. dann Zweiunddreißigstels (die Antizipation auf der zweiten Zählzeit von Takt 2 im Unterschied dazu hatte die Dauer eines ganzen Viertels).

⁴³ Auf der Grundlage der von ihm gemeinsam mit Ray Jackendoff entwickelten *Generative Theory of Tonal Music*, die als teilweise auf Schenkers Theorien basierend gesehen wird, bietet Fred Lerdahl eine Analyse verschiedener Aspekte des E-Dur Präludiums ("Pitch-Space Journeys in Two Chopin Preludes", in: *Cognitive Bases of Musical Communication*, hg. von Mari Riess Jones und Susan Holleran, Washington DC: American Psychological Association 1992, 171–191). Der Graph der "prolongational reduction" (a.a.O., 176) – freilich nicht unmittelbar mit dem einer "echten" Schenker-Analyse vergleichbar, hat in seiner stärksten Reduktion die Form einer aufsteigenden Linie. (Beim zweiten Präludium handelt es sich um jenes in e-Moll.)

dürfte doch klar sein, daß die eben genannten Elemente der Asymmetrie nur indirekt in den Graphen⁴⁴ einer Schenkerschen Analyse eingehen könnten und daher jener analytischen Ergänzungen bedürften, wie sie hier aufzuzeichnen versucht wurden.

⁴⁴ Damit ist nicht gesagt, daß diese Aspekte einer graphischen Darstellung unzugänglich wären. Als ein Versuch in dieser Richtung wäre etwa das Notenbeispiel bei Berry, a.a.O. (Anm. 28) anzusehen.