

Drei Korrekturen: Bach – Mozart – Chopin¹

Hartmuth Kinzler

Die meisten Musiker, aber auch die Herausgeber der Noten sind der Ansicht, daß im nachfolgend wiedergegebenen Stück, einem (Orgel)Pedal-Exercitium, der Takt zu Beginn der fünften Zeile, der Takt 17, wie alle anderen des Stückes vier Viertel umfassen sollte, und ergänzen ihn – so auch im folgenden Beispiel aus der alten Bach-Gesamtausgabe² – etwa so, wie es darin die umrahmten Kleinstichnoten anzeigen.



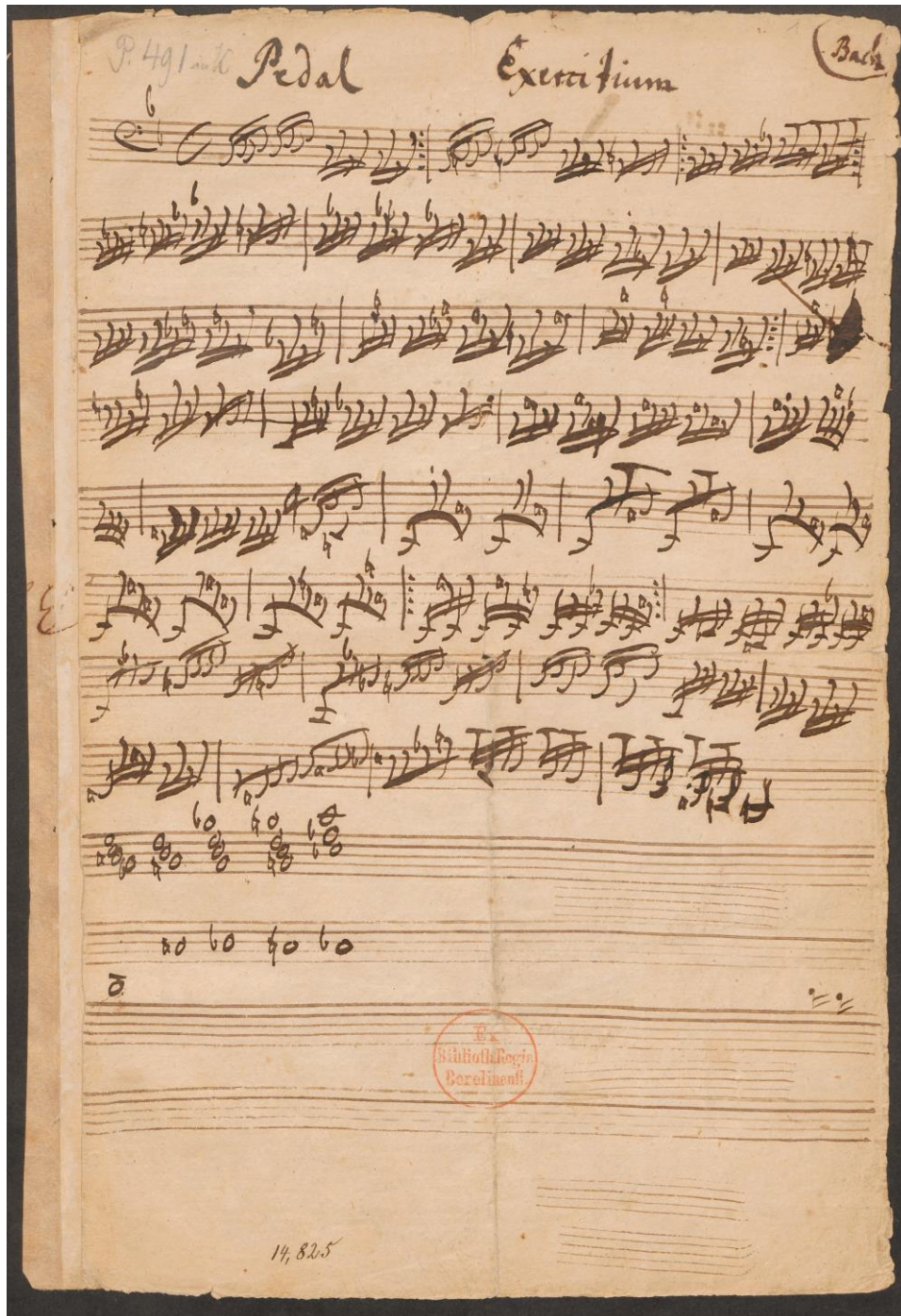
Eigentlich sollte stutzig machen, daß bei eben dieser Art der Ergänzung mit diesem Takt 17 zu dessen Beginn zwei aufeinanderfolgende Viertel eine identische Wieder-

¹ Die Auswahl dieser drei Komponisten erfolgte nicht zufällig. Der Autor hat Werke für zwei Klaviere von ihnen gemeinsam mit dem Widmungsträger in den späten 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts öffentlich aufgeführt (Bach: BWV 1080, Nr. 57 [Fuga a 2. Clav.], Mozart: KV 448, II und Chopin op. 73). Opus 73, vom Autor bis zum Zeitpunkt jenes Konzertes eher unbeachtet, hat durch seine vom Widmungsträger angeregte konzertmäßige Befassung zu einer intensiveren, durch die Einstudierung zwangsläufig auch vermittelten tieferen Kenntnisnahme dazu geführt, daß der Autor diesem Werk eine längere Studie widmete, seine erste größere Publikation zu diesem Komponisten nach seiner Dissertation über ihn und die Technik seines Klavierspiels. Ein weiteres Band zwischen diesen Komponisten bildet der Sachverhalt, daß Chopin, Bach und Mozart zu seinen wichtigsten Vorbildern gezählt haben. Der in diesem Zusammenhang immer wieder genannte Sachverhalt, Beethoven habe auf ihn, Chopin, keinen Einfluß gehabt, hat der Autor in mehreren Aufsätzen zu widerlegen versucht. (Nachweise dieser Literatur finden sich auf der Heimseite des Autors bei den ehemaligen Professoren des Faches Musik an der Universität Osnabrück.)

² Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/04413/grav> – Das Stück, wiewohl möglicherweise nicht von Bach selbst, sondern seinem Sohn Carl Philipp Emanuel stammend, trägt hierbei die Werkverzeichnis-Zuordnung BWV 598.

holung darstellen, da eine solche Strukturbeziehung im übrigen Stück sonst nicht vorkommt; sie kennt in Sachen identischer Wiederholung nur ganz- oder halbtaktiges Vorgehen.

Bei Überlegungen, in welcher Art anders ergänzt werden könnte, ist es geboten, sich die Handschrift dieses Übungsstückes genauer anzusehen, was dank des Internets und der Einrichtung des IMSLP nunmehr leicht möglich gemacht wurde.³



³ Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/815419/qrav>

Auffällig ist, daß der fragliche Takt einen Zeilenwechsel beinhaltet (allerdings nicht der einzige im Skript). Berücksichtigt man die kognitiven Vorgänge bei einer Niederschrift, so leuchtet ein, daß gerade an dieser Stelle es bevorzugt zu Fehlern kommen kann. Dies gilt ganz allgemein für vergleichbare Fälle insbesondere dann, wenn ein Zeilenwechsel auch noch eventuell mit dem Wechsel eines Blattes zusammenfällt, insbesondere auch dann, wenn eine Fortsetzung erst nach einer längeren Pause erfolgt. Was für die Niederschrift von Hand gilt, trifft natürlich auch für den Vorgang des Notenstechens zu, was, wenn es sich um professionelle Notenanfertigung größerer Abschnitte oder ganzer Werke handelt, durchaus so aussehen kann, daß die Fortsetzung einer begonnenen Arbeit vielleicht sogar erst an einem der Folgetage wieder aufgenommen wird. In diesem Fall kann es auch zu der Situation kommen, daß bei der Vorlage nicht exakt jene Stelle für die Weiterarbeit als Beginn der Fortsetzung genommen wird, an der zuvor geendet wurde, sondern an einer, die zufällig die genau gleiche (Noten)-Konstellation aufweist. Ein Vorgang, den fast jeder kennt, der mit einem Wortbearbeitungsprogramm bei einer Textverarbeitung Teile mit *cut and paste* verschoben hat. (Ein solcher Fall ist wohl für die berühmten fehlenden Takte aus dem zweiten Satz von Schuberts A-Moll-Klaviersonate Opus 42 [D 845] anzunehmen.)⁴

Umgekehrt bedeutet dies für die zusammenhängende Niederschrift einer einzelnen Zeile, daß es eher unwahrscheinlich ist, wenn es hierbei zu Auslassungen innerhalb von kleinen Teilsegmenten kommt. Ergänzungen sollten daher – so also auch im vorliegenden Exercitium – bei der Auffüllung eines Taktes so gestaltet werden, daß jeweils der Inhalt des Zeilenendes einerseits wie der des unmittelbar folgenden Zeilenanfangs andererseits jeweils zusammenhängend übernommen wird. Ergänzungsvorschläge wie der aus der alten Bach-Gesamtausgabe oder wie der folgende von Pierre Gouin⁵ übernehmen zwar den defektiven Text von Takt 17 integral, plazieren die Ergänzungen aber sozusagen nicht an der „richtigen Stelle“. Gleichwohl sind sie unter dem Gesichtspunkt der mit diesem Übungsstück zu erwerbenden Spieltechnik durchaus sinnvoll, denn sie besteht an eben dieser Stelle im Spielen von ein und derselben Pedaltaste unmittelbar aufeinanderfolgend einmal mit dem rechten und sodann mit dem linken Fuß (erstes Viertel) bzw. umgekehrt (drittes und viertes Viertel).⁶



⁴ Vgl. dazu vom Autor: *Themeninvention und ihre variative Ausarbeitung im 2. Satz von Schuberts A-Moll-Sonate Op. 42 (D 845)*, in: *Ad Parnassum*, 1. Jg. (2003), H. 1 (Apr.), S. 46 ff.

⁵ Siehe <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/126539/qrav>

⁶ Natürlich wird im zweiten Viertel die Folge $c^l - c^l$ hier mit demselben Fuß gespielt, daraufhin gilt dann der Wechsel links-rechts usw. Gelegentlich wird für die Folge *A – Fis* von Takt 17 nach Takt 18 auch explizit die Konstellation Hacke-Spitze des linken Fußes empfohlen.

Eine solche Spieltechnik findet sich nebenbei bemerkt im Bachschen Orgel-Cœuvre an viele Stellen, so etwa bei dem großen Pedalsolo am Ende von BWV 543.

Sowohl die richtige Plazierung als auch die jeweils integrale Übernahme der Taktteile von Zeilenende und Zeilenanfang finden sich im Ergänzungsvorschlag von Wilfried Lingenberg:⁷

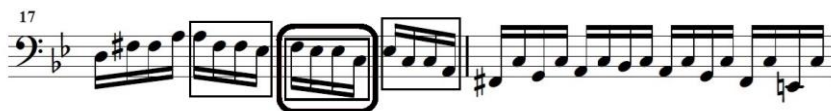


Dasselbe gilt auch für den Vorschlag von Felipe Orduña.⁸



Beide Ergänzungen sind überdies in ihrer Motivbeschaffenheit plausibel und daher als eine mögliche Rekonstruktion des Textes anzusehen sowie für den Spieler vorbehaltlos zu empfehlen. Erstere hat allerdings in der Motivik seines Ergänzungstaktes einen Sekundschritt beim Wechsel vom ersten zum zweiten bzw. vom dritten zum vierten Sechzehntel des dritten Viertels (das Intervall zuvor *fis* – *es* ist zwar ebenfalls ein Sekundintervall, jedoch ein übermäßiges). Der daraus resultierende Schritt der Harmonik von der sechsten zur fünften Stufe von G-Moll und wieder zurück mindert ein wenig die Wahrscheinlichkeit, daß dies so gedacht war. Orduñas Lösung hingegen verbleibt in den letzten drei Vierteln des Taktes 17 durchgängig im Septakkord der siebten Stufe.

Alle bisher betrachteten Konjekturen – die der alten Bach-Ausgabe ausgenommen – haben im fraglichen Takt stets Tonwiederholungen beim Übergang von einem Viertel zum nächsten sowie vom jeweils zweiten zum dritten Sechzehntel einer Figur, was, wie bereits erwähnt, im Sinne einer spieltechnischen Übung als sinnvoll angesehen werden kann. Ein Ergänzungsvorschlag des Autors verzichtet hingegen ab dem zweiten Viertel auf die Tonwiederholungen zwischen den einzelnen Viertelnoten-Figuren.



Stattdessen erscheinen die Figuren des zweiten bis vierten Viertels als zweimal lagenversetzte Wiederholungen von Vier-Sechzehntel-Konstellationen – ein wohl gleichfalls musikalisch logischer, sinnvoller und etüdiengerechter Verlauf. Spekulierte man über die kognitiven Vorgänge des Schreibers bei der Niederschrift der beiden fraglichen Zeilen, so wäre denkbar, daß die Quantelung in jeweils vier Sechzehntel

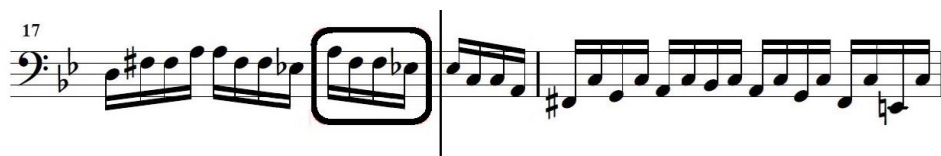
⁷ Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/489245/qrav>

⁸ Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/830973/qrav>

sowohl für die innere notenmäßige als auch die auditive Vorstellung oder die sie begleitenden taktilen Vorstellungen der Fußbewegungen bewirkt, daß der Schreiber bei Beginn der neuen Zeile dann der Ansicht war, er hätte die erforderliche vorherige (von ihm ausgelassene) Viertongruppe *fis-es-es-c*, die ja einen bloßen Lagenwechsel von drei Tönen des verminderten Septakkordes gegenüber dem Viertel zuvor darstellt, bereits vorgenommen. Der musikstrukturelle Vorgang des mehrfachen Lagenwechsels von Viertel zu Viertel in der vorgeschlagenen letzten Ergänzung wäre dann die kognitive Gruppierung, die das Übersehen begünstigt.

Eine wie selbstverständliche Annahme praktisch aller Herausgeber wie auch Spieler ist, daß unmittelbar zu Beginn der fünften Zeile, also noch inmitten von Takt 17, kein Versetzungszeichen in der Handschrift steht und daß dieses (zumindest gedanklich) nachgetragen werden müßte: Daß dort zum Zeilenbeginn strenggenommen eben kein *e* steht, sondern *es* gemeint ist, ergibt sich nicht nur aus der Idiosynkrasie der Schreibgewohnheiten dieser Vorlage, die ja zwei *Been* als Generalvorzeichnung besitzt, sondern auch aus der musikalischen Logik allgemein. Der Schreiber der Handschrift hält sich jedoch in diesem Text nicht immer konsequent an die üblichen Regeln, die da lauten: Erscheint innerhalb eines Taktes ein Kreuz oder ein *Be* zusätzlich zur Generalvorzeichnung, so gilt dieses Versetzungszeichen üblicherweise nur bis zum Taktende, es sei denn, dieselbe Note wird wieder anders alteriert bzw. in den folgenden Takt übergebunden. Demzufolge sind die vier Kreuze vor den *f*-Noten in Takt 16 eine Überbezeichnung – ein Kreuz hätte genügt –, andererseits gilt für das dortige dritte Sechzehntel der üblichen Schreibgewohnheit zufolge, daß mit Beginn eines neuen Taktes die Generalvorzeichnung wieder in ihr Recht gesetzt wird und somit der Ton auch ohne Zusatzvorzeichnung ein *es* und kein *e* ist. (Die alte Bach-Ausgabe ergänzt hier sogar zusätzlich das *Be* vor dem *e*). Eigenartigerweise wird jedoch in der fraglichen Handschrift über der letzten Note der fünften Zeile, also im Geltungsbereich der Generalvorzeichnung, ein *Be* angebracht, das sozusagen überflüssigerweise den Stammtton *es* als alteriertes *e* ausweist. Insofern ist in der Tat das „fehlende“ *Be* zu Beginn der fünften Zeile bedenkenswert.

Nimmt man entgegen dem oben postulierten ästhetischen Verdikt als Ergänzung nicht die Verdoppelung des ersten, sondern die des zweiten Viertels von Takt 16 an, so sieht dies folgendermaßen aus:



Bei dieser Konjektur ergibt sich für den Schreibenden, daß zum Schreibbeginn an der neuen Zeile (nach dem senkrechten Strich) ein Blick nach rechts oben am Ende der vorherigen Zeile zeigt, daß bereits das Vorzeichen vor dem *es* gesetzt worden ist und nun folglich nicht wiederholt zu werden braucht.



Auch beim zweiten Beispiel, dem Mozartschen, spielt der Zeilenwechsel eine bedeutende Rolle.⁹ In der durch ihren Variationen-Satz und den türkischen Marsch auch bei Anfängern des Klavierspiels beliebten Klaviersonate findet sich in der Erstausgabe bei Artaria in der dritten Variation, einer *minore*-Variation, über deren fünftem Takt, also dem letzten Takt im obersten System des Notenbeispiels, ein Bogen, der wohl eindeutig als Legato-Bogen zu lesen ist.¹⁰

Dieser Bogen findet sich in nahezu allen späteren Drucken, bis hin zur neuen Mozart-Gesamtausgabe, die zudem wie viele andere Ausgaben auch noch ein *simile* hinzufügt. Wieder andere Ausgaben – so auch die alte Mozart-Gesamtausgabe – ergänzen sogar z. T. ohne Vermerk die Bögen.¹¹

⁹ Die hier angeführten Überlegungen wurden vor kurzem bereits im Henle-Blog, der sich der Neuausgabe dieser Sonate widmete, veröffentlicht.

Siehe: <https://blog.henle.de/de/2022/01/31/allerneueste-erkenntnisse-zu-mozarts-klaviersonate-a-dur-kv-331/> (Zuschrift des Autors).

¹⁰ Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/292670/qrav> – S. 14 resp. S. 16 (Paginierung der Vorlage).

¹¹ Im Reprises-Teil dieser Variation, der dritten Zeile des obigen Faksimile-Beispiels, also ab Takt 67 ff., wären allerdings ungefragt für die linke Hand Legato-Bögen für das Spiel zu ergänzen, was etwa die Neue Mozart-Gesamtausgabe in der Tat verzeichnet. Ebenso wären in der zweiten Hälfte des letzten Taktes der Variation in Analogie zur zweiten Hälfte des achten Variationen-Taktes die Staccatopunkte hinzuzufügen. m

VAR. III [55]

Was nun die Bogensetzung betrifft, so fällt auf, daß in der Erstausgabe jene Abschnitte der dritten Variation, in denen in der rechten Hand Oktaven verlangt werden, außer eben jenem Takt 5 keine weiteren Bögen notieren, wohingegen jene Teile, in denen die Melodie einstimmig gehalten ist, konsequent Legato-Bögen verzeichnet sind, die ihrerseits zumeist jeweils einen ganzen Takt umfassen, teilweise aber auch halbtaktweise auftreten.¹² *Simile*-Vermerke kennt im übrigen Mozart hier und anderswo eigentlich nicht.

Erst in jüngster Zeit – im Jahre 2014 – ist eine autographe Quelle bekannt geworden, die die genannte Unstimmigkeit erklären helfen könnte: Das sog. Budapester Autograph Ms.mus.15.289 aus dem Jahre 1789.¹³ In dieser Handschrift sind die Oktavierungen der rechten Hand nicht ausgesetzt, sondern durchgängig Takt für Takt durch einen Oktavierungsvermerk – eine (kursive) Acht sowie einen waagrechten, in der Regel bis zum Taktende reichenden Strich, der die Dauer der Oktavierung anzeigt – gefordert. Im folgenden Notenbeispiel, das das später wiederentdeckte Fragment wiedergibt, finden sich diese Vermerke im jeweils oberen Teilsystem des ersten bis dritten Systems.¹⁴

¹² Mozart verwendet in diesem Variationen-Satz innerhalb der einzelnen Variationen jeweils zwei unterschiedliche Formen des Variierens, die allerdings musikalisch untereinander eng verwandt sind, wie etwa die Vertauschung von linker und rechter Hand. Hier in der dritten Variation ist es eben die Oktavierung der Oberstimme bzw. deren Fehlen, durch die die aufeinanderfolgenden Teilsegmente kontrastieren. (Die doppelte Variationstechnik in diesem Sonatensatz ist letztlich dafür verantwortlich, daß das Thema zehn Takte umfaßt; vgl. dazu vom Autor, *Themeninvention und ihre variative Ausarbeitung* ..., S. 37 [siehe Anm. 4].)

¹³ Siehe: https://mozart.oszk.hu/index_en.html bzw. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/781445/qrav>
Vgl. dazu von Wolf-Dieter Seiffert: <https://blog.henle.de/de/2015/05/25/die-musikwelt-wird-staunen-zur-neuen-urtextausgabe-von-mozarts-klaviersonate-a-dur-kv-331/>

¹⁴ Der obere Teil des vierten Systems ist mitabgebildet, da sich zwei Teilsysteme überlappen.



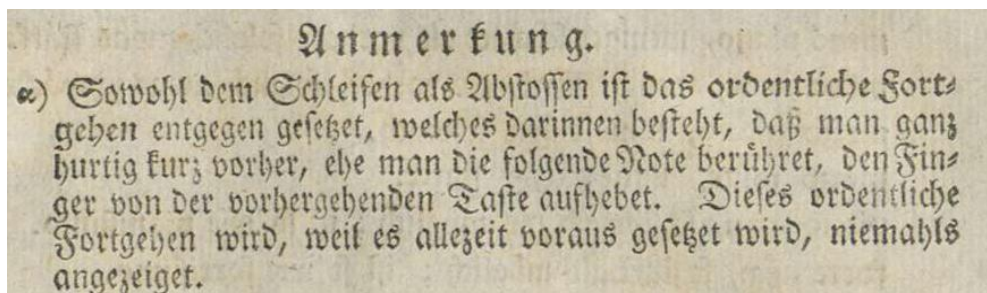
Daß der Zeilenwechsel bei der Erstellung der Erstausgabe eine Rolle spielt, zeigt sich in der Umsetzung der Oktavnotierung des Autographs. Am Ende der ersten Zeile wird die Oktavierungsanweisung noch explizit ausgesetzt und mit einem (Legato)-Bogen versehen, mit Beginn der nächsten Zeile aber wird nur die Acht mit dem waagrechten Strich von der Vorlage übernommen und es werden keine Oktaven mehr ausgesetzt, wobei der Oktavierungsstrich hier zudem durch eine gepunktete Linie ersetzt wird. Mit Beginn des zweiten Systems wird die Acht nunmehr auch nicht mehr taktweise wiederholt, sondern die gepunktete Linie wird bis Ende des A-Teils der Variation weitergeführt. Daß der fünfte Takt der Variation durch den Stecher überhaupt mit einem Legato-Bogen versehen wird, ist wohl einem Mißverständnis des Stechers zuzuschreiben: Er hielt wohl den Oktavierungsstrich für einen Legato-Bogen (er ist auch im Vergleich zu den nachfolgenden gewellt, wenn auch nur leicht, die vorherigen Legato-Bögen sind jedoch deutlich stärker gebauht). Denkbar auch, daß der Stecher zwar mit der Fertigstellung der Zeile seinen Irrtum bemerkt, aber die Löschung des Bogens letztlich vergessen hat. Trotzdem handelt es sich um den höchst seltenen Fall, wo ein Stecher einer Vorlage für den Druck etwas hinzugefügt hat.¹⁵ In der Regel findet das Umgekehrte statt: Beim Übergang von ei-

¹⁵ Einen weiteren Fall einer erst spät bemerkten „Hinzufügung“ durch einen Stecher gibt es im ersten Satz der Waldsteinsonate, wo in Takt 50/51 im Erstdruck ein Legato-Bogen auftaucht bzw. eine Fortsetzung des vorherigen stattfindet, was sich dort nicht im Autograph und zudem auch nicht in der Parallelstelle findet. (Meines Wissens ist die richtige Version erstmals 2019 in der Ausgabe von Del Mar bei Bärenreiter wiedergegeben, wobei dessen Entscheidung gegen die Version der Erstausgabe vor allem durch die Parallelstelle begründet wurde [*Beethoven. Complete Sonatas for Pianoforte. Critical Commentary*, Kassel usw.: Bärenreiter 2019, S. 165a]). Auf welcher Basis Heinrich Schenker in seiner Ausgabe der Sonate gewissermaßen die Flucht nach vorn antrat und auch für Takt 52f. einen Bogen setzte, muß offenbleiben. Eine frühzeitig bemerkte Hinzufügung – frdl. Hinweis Martin Hansen – wohl nicht des Stechers, sondern des Herausgebers sind jene vier Takte in der Coda des ersten Satzes von Beethovens G-Dur-Sonate op. 31, Nr. 1 in der Ausgabe von Hans Georg Nägeli [Naigueli] (1803), wo dieser eine Tonika-Form der Takte 296 bis 298 hinzukomponierte: Beethoven selbst monierte diesen Eingriff. Vgl. auch Norbert Gertsch, *Beethovens Korrekturlisten* –

ner Handschrift zum Gedruckten wird eher etwas vergessen oder gelegentlich auch falsch positioniert.

Ein anderer Aspekt, der am Bogen über Takt 59 Zweifel erregen könnte, ist die Spielbarkeit dieser Oktaven, insbesondere für klavierspielende Laien. Im Mozart-Buch von Eva und Paul Badura-Skoda vermerken sie explizit zu dieser Stelle (dort mit einem Notenbeispiel, das ganz selbstverständlich Ganztaktbögen aufweist und einen Fingersatz enthält, der für die Oberstimme die Verwendung des dritten, vierten und fünften Fingers empfiehlt, wohingegen die unteren Töne der Oktaven mit dem Daumen zu greifen seien): „Oft begegnen wir bei Mozart auch den Legatooktaven, deren Ausführung bekanntlich Schwierigkeiten bereitet.“¹⁶ Da Mozart spieltechnische Schwierigkeit stets den präsumtiven Interpreten anpaßte und die Sonate wohl zum Verkauf gedacht worden war, wäre ein solch plötzliches und eher punktuell aufführungstechnisches Hindernis kaum zu erwarten. Daß das Legato an diesen Stellen gar kein solches sein sollte, ist sicher für viele eine große Erleichterung.¹⁷

Zur Frage, wie man solche Oktaven denn tatsächlich spielen sollte (und dann auch könnte), ist daran zu erinnern, was Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner für die Mozart-Zeit gültigen Anleitung zum Klavierspielen über Anschlagsarten beim Klavier ausführt, wobei hier unter „Schleifen“ ein Legato, unter „Abstossen“ ein Staccato-Spiel, und unter „ordentlichem Fortgehen“ eine Spielweise zu verstehen ist, die am ehesten noch dem Non-legato entspricht, jedoch mit bedeutend kürzeren Pausen zwischen den Tönen:¹⁸



In der Annahme, daß in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Begriff des ordentlichen Fortgehens nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, hat Sigmund Lebert in seiner Ausgabe der Sonate an diesen Stellen die Non-legato-Artikulation vorgeschrieben und dabei ganz selbstverständlich den Legato-Bogen, den er in seiner Quelle für Takt 59 vorgefunden haben mußte, ignoriert.¹⁹

eine rare Quellensorte, Henle-Blog <https://blog.henle.de/de/2022/07/04/beethovens-korrekturlisten-eine-rare-quellensorte/>.

¹⁶ *Mozart-Interpretationen*, Stuttgart u. Wien: Eduard Wancura 1957, S. 158.

¹⁷ Der Verfasser erinnert sich noch deutlich, wie problematisch in seiner Kindheit in den Anfangsgründen seines Klavierspiels das gleichmäßige Ausführen dieser Stellen war und wie man sich mit Pedal darüber hinwegmogelte.

¹⁸ *Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen*, Berlin: Haude und Spener 1755, S. 29. Mozart kennt durchaus auch ein non-legato, das er mittels Bindeboden und drunter befindlichen Staccatopunkte bezeichnet, so zum Beispiel in der zweiten Variation des ersten Satzes der hier behandelten Sonate.

¹⁹ Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/00220/qrav>

Var. III. (♩ = 112.)

Man beachte, daß in dieser Ausgabe (wie auch bei fast allen anderen, die ihrerseits Legato-Bögen setzen) im letzten Takt der (durchs vermeintliche *simile* erschlossene) ganztaktige Bogen unterteilt wird – an dieser Stelle wäre ein echtes Binden über den Oktavsprung hinweg unmöglich.



Beim dritten Beispiel geht es nicht darum, einen in einem Notentext nicht vorhandenen bzw. eventuell nicht mehr vorhandenen Teil zu rekonstruieren bzw. falsche Eintragungen so zu berichtigen, daß der Komponistenwille wieder erkennbar ist, sondern darum, bei einem korrekten und vom Komponisten auch als gültig überlieferten Teil dessen Vorform – die vom Komponisten ausdrücklich gestrichen wurde – zu rekonstruieren und eventuell die Gründe herauszufinden, weshalb hier gestrichen bzw. geändert wurde. Der hier nun zu betrachtende Teil ist das Taktpaar 258/259 aus der Chopinschen Fantaisie op. 49 und lautet (inklusive Takt 257) im Druck folgendermaßen:

Diese drei Takte kommen in leicht geänderter Form im Stück insgesamt sechsmal vor, was mit der Großform des Stückes zusammenhängt. Die Formanalyse dieses

Stückes ist in der Literatur oftmals vorgenommen worden und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Zur groben Orientierung für das hier zu Zeigende: Nach einer längeren marschartigen Einleitung beginnt ein Hauptteil, durchaus vergleichbar einer Sonatenexposition, von über 80 Takten, der zweimal wiederholt wird, wobei diese Wiederholungen jeweils in andere Tonarten transponiert werden.²⁰ Zudem ist die erste Wiederholung um einen beträchtlichen Teil gekürzt, und auf diese folgt ein andersgearteter langsamer Teil, bevor dann die dritte Wiederholung als eine Art „Reprise“ einsetzt. Global gesehen bestreitet dieser Hauptteil die musikalische Substanz von nahezu zwei Dritteln des gesamten Werkes. Diese ausführlichen wörtlichen Wiederholungen stehen in einem gewissen Widerspruch zum improvisatorischen Charakter, der für gewöhnlich Gebilden mit dem Titel *Fantaisie* zugeschrieben wird. Das andere große Werk Chopins mit dem Titel bzw. Titelbestandteil *Fantaisie*, sein Opus 61, weist solche vergleichbaren Struktureigenschaften wie das mehrfache wörtliche Wiederholen größerer Teile nicht auf, was nebenbei bemerkt die Formanalytiker zur Verzweiflung treibt.²¹

Die Akkordgrundlagen dieser paarweise im Verlauf des Stückes eng beieinanderstehenden Passagenteile sind F-Dur- und G-Dur- (Takt 87f. und 91f.), Des-Dur- und Es-Dur- (Takt 174f. und 178f.)²² sowie B-Dur- und C-Dur-Dreiklänge (Takt 254f. und 258f.).



Bestimmt man die bei den verschiedenen Akkorden höchstmöglichen akkordeigenen Dreiklangstöne, die auf der Klaviertastatur möglich sind, mit der Chopin gerechnet hat, nämlich dem f^4 , so erhält man die Töne f^4 , d^4 , f^4 , es^4 , f^4 und e^4 . Und in der Tat, werden diese jeweils auch angegangen.²³ Hier als Beispiel die zwei entsprechenden Takte des vorherigen benachbarten Passagenteiles, der vor dem Taktpaar 258/259 erklingt: sein oberster Ton ist das f^4 als zugleich höchster Ton der Klaviatur.

²⁰ Beim ersten Mal sind zu Beginn die Paralleltonarten F-Moll/As-Dur bestimmend, beim zweiten Es-Moll/Ges-Dur (wobei hier zunächst für drei Takte C-Moll erscheint). Das dritte Mal beginnt mit B-Moll/Des-Dur. Der langsame Einschub steht kontrastierend in einer Kreuztonart: H-Dur.

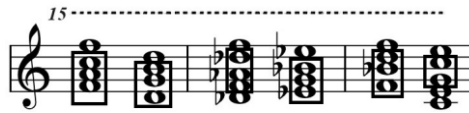
²¹ Immerhin kennt auch Mozarts berühmte Fantasie KV 397 in D-Moll nach einer improvisatorisch wirkenden Einleitung eine zweimalige transponierte Wiederholung einer Adagio-Struktur. Ob Chopin dieses Stück überhaupt kannte, ist ungewiß.

²² Daß diese beiden Doppeltakte nicht Es-Dur und F-Dur als Grundlage haben, wie es sich bei regulärer Transposition der Formgrößteile ergäbe, hängt damit zusammen, daß an dieser Stelle die vollständige Wiederholung abgebrochen wird und ein Es-Dur Formteileinschub folgt, der sich motivisch am Überleitungsabschnitt unmittelbar nach der Einleitung orientiert. Erreicht wird diese Abweichung dadurch, daß die den beiden Taktpaaren vorangehenden Doppeltakte hier nicht (chromatisch) modulieren. Die G-Dur- und C-Dur-Klänge sind bei der ersten bzw. dritten Präsentation des „Expositionsteiles“ jeweils Dominanten zu weiteren thematischen Abschnitten in C-Moll/Es-Dur bzw. F-Moll/As-Dur.

²³ Vgl. dazu vom Verfasser: *Variants of musical structure in transposed, repeated sections in Chopin's works*, Vortrag auf den Kongreß *Fryderyk Chopin (1810–1849) – Two centuries of fascination / dwa wieki fascynacji* vom 22. – 24. 2. 2010 an der Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie. Der Vortrag blieb bislang ungedruckt.



Für die Dreiklänge, die von den jeweils ersten drei Triolen der jeweils zweiten Takte (im obigen B-Dur-Beispiel Takt 255) gebildet werden, ergeben sich – im Verlauf des Stückes – jeweils ein F-Dur-Dreiklang in Grundstellung, ein G-Dur-Quartsextakkord, ein Des-Dur-Sextakkord und wieder ein Dreiklang in Grundstellung, diesmal in Es-Dur, sowie – siehe das obige und das folgende Notenbeispiel – ein B-Dur-Quartsext- und ein C-Dur-Sextakkord.



Die höchsten Töne der Passagen sind je einen Dreiklangston höher. Die linke Hand hat jeweils arpeggierte Dreiklänge in weiter Lage, die ab dem zweiten Viertel aufeinanderfolgend aufsteigende Umkehrungen erfahren.²⁴

Die Stichvorlage²⁵ zu den Takten 258/259 mit der hier zu untersuchenden Streichung sieht folgendermaßen aus:



²⁴ Selbstverständlich sind diese Taktpaare harmonisch gesehen Dur-Dreiklänge in Grundstellung. In den Takten 87 f., 174 f. und 178 f. sind die ersten Akkorde jedoch Sextakkorde, die Grundtöne werden dort jeweils im Takt zuvor angegangen.

²⁵ Fryderyk Chopin: *Fantazja F-Moll Op. 49*. Wydanie faksymilowe rękopisu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie (Mus. 228 Cim.). A IX/49, Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2007, S. 13 und im Internet: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/249125/qrav>

Berücksichtigt man die Position der neu eingefügten Noten und die Plazierung der Streichungen, so wird klar, daß das letzte Achtel in Takt 258 ein g^3 gewesen sein muß – die Streichung erfolgt genau an jener Stelle, wo das ursprünglich notierte Achtel im Hinblick auf gleichmäßige Abstände zwischen zwei Notenhälsen bzw. zum Taktstrich positioniert war; die Streichung reicht nach oben über die graphische Position eines e^3 , des späteren e^4 , hinaus (ursprünglich war aber an dieser Stelle noch keine Oktavierungsangabe vorgesehen). Das Auflösungszeichen, das durch den Wechsel vom g^3 zum e^3 erforderlich geworden ist,²⁶ wurde aus Platzgründen vor der Streichung untergebracht. Aufgrund der Tonhöhengestaltung der übrigen fünf Parallelstellen ist klar, daß in Takt 259 die ersten drei Viertel oktavversetzte C-Dur-Quartsextakkorde sein müssen: e^3 , c^3 und g^2 , gefolgt von e^2 , c^2 und g^1 (die noch erkennbaren, je drei Achtel zusammenfassenden Balken und ihre Hälse beide Male unter den Noten) sowie von e^1 , c^1 und g (Balken und Hälse über den Noten), das g wurde im unteren System notiert, wie dessen Streichung noch deutlich sichtbar macht.²⁷ Gedruckt sähe die Stelle so aus:

Die Kleinstichnoten deuten jene Fortsetzung an, die sich wohl ergeben hätte, wenn Chopin hier nicht die ursprüngliche Niederschrift zugunsten einer Neufassung des Taktes abgebrochen hätte. Die Problematik bei der Niederschrift der Takte 258/259 entsteht dadurch, daß die „Reprise“, die ab Takt 235 beginnt, den Part der rechten Hand zunächst nicht eine Quinte abwärts transponiert, sondern um eine Quarte aufwärts.²⁸ Ab Takt 252 – dem Passagenteil – wird die gesamte Struktur, d. h. sowohl der Part der rechten wie der der linken Hand, nun um eine Quinte abwärts versetzt.²⁹

²⁶ Chopin notiert die Generalvorzeichnung (hier: 4 *b*) nur für das oberste System eines Blattes.

²⁷ Die Notenköpfe der Töne $e^3 - c^3 - g^2$ sowie $e^2 - c^2 - g^1$ sind noch recht gut erkennbar, insbesondere die Übereinstimmung des e^2 nach dem Taktstrich mit dem korrigierten Ton davor, der ein e^2 ist, das durch das spätere Oktavierungszeichen ein e^3 anzeigt. Es ist hier wohl Mieczysław Tomaszewski zu widersprechen, der von der gestrichenen Version meinte, es sei „wohl unmöglich [...], die Urfassung als Ganzes zu rekonstruieren“, doch man sehe „deutlich, dass manche Töne der neuen Linie der ursprünglichen Linie gegenüber um eine Terz, eine Quarte und sogar eine Sexte nach oben verschoben wurden (z. B. die letzte Gruppe von drei Tönen umfasste die Noten: es^1 [recte: e^1] – c^1 – g , nach der Korrektur: $c^2 - g^1 - es^1$ [recte: e^1]).“, *Fryderyk Chopin. Fantazja F-Moll Op. 49 / Fantasy in F-Minor, Op. 49. Komentarz źródłowy / Source Commentary*, Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2007, S. 19 a (poln.) u. 45 b / 46 a (dt.).

²⁸ Diese Problematik – ob für Reprisen, die eine abwärts gerichtete Quintransposition beinhalten sollen, die musikalische Struktur nun tatsächlich eine Quinte abwärts oder aber stattdessen eine Quarte aufwärts versetzt wird – ergibt sich bei fast allen musikalischen Formen, insbesondere bei der Lehrbuch-Sonatenform. Auch daß bei diesen Reprisen ein Teilabschnitt aufwärts und ein nächster abwärts versetzt wird oder umgekehrt, läßt sich in der gesamten diesbezüglichen Literatur beobachten. Dies gilt auch für den bei Klaviermusik häufigen Fall, daß der Part von rechter und linker Hand nicht in derselben Richtung versetzt wird.

²⁹ Dies bedeutet, daß die rechte Hand von Takt 84 mit dem bogenförmigen Verlauf der Oberstimme:

Dadurch ergibt es sich, daß die obersten Töne der Figuren nicht mehr bis zur Tastaturgrenze geführt werden: das f^4 im letzten Viertel von Takt 87 würde in Takt 254 zum b^3 . In Takt 254 erreicht Chopin die Tastaturobergrenze dadurch, daß das letzte Intervall nicht mehr wie in Takt 87 die (motivische) Oktave aufwärts ist, sondern sich in Takt 254 zur Duodezime weitet.

Um den kognitiven Hintergrund der Änderung zu erhellen, sei noch einmal zurück zur Version der „Exposition“ gegangen: Da dort in Takt 87 der höchste Ton der Passage mit f^4 bereits die Tastaturobergrenze erreicht hat, wäre für eine unmittelbar anschließende, sekundaufwärts gerichtete Transposition dieses Passagenabschnittes das g^4 erforderlich, das diese Grenze dann allerdings überschreiten würde. Chopin macht daher aus der den Takt 87 bestimmenden Quart-Quintschritt-Folge $f^1 | c^2, f^2, c^3, f^3$, d.h. dem mehrfachen Wechsel von Grundton und Quintton der zugrundeliegenden Harmonie, für die Motivhauptnoten nunmehr in Takt 91 eine lückenlose Dreiklangsbrechung, nämlich die Folge $g^1 | h^1, d^2, g^2, h^2$, d.h. die Dreiklangsterz wird nun ebenfalls eingeschlossen.³⁰ Um dort dann wirklich die Passage wieder „auf die Spitze“ zu treiben, wird im letzten Viertel ein Sprung von einer Duodezime in Kauf genommen. Und noch etwas wird geändert: Waren in Takt 87 die Sekundschritte von der jeweils



aus Anschlußgründen anders ausfällt als beim Takt 251, bei dem beide Takthälften abwärtsgerichtet sind:



Die Änderungen noch zu erörtern, die sich für die linke Hand durch die verschiedenen Transpositionsformen ergeben, würde hier zu weit führen. Vgl. dazu vom Autor, *Variants of musical structure ...*, siehe Anm. 23.

³⁰ Im dritten Viertel von Takt 174 schreibt Chopin anfänglich die Figur mit der Terz f^2 als Hauptnote, wie man im Autograph noch gut erkennen kann. (Die dazugehörige obere Nebennote machte kein Doppel-Be erforderlich.)



Bereits bei der Niederschrift des dritten Achtels in der rechten Hand, der Terz as^3 , scheint er den Irrtum bemerkt zu haben und wiederholt nun die gesamte Viertelfigur, jetzt allerdings notiert mit einem Oktavierungszeichen (das dritte Viertel der linken Hand wurde, wie aus seiner Position ersichtlich, wohl erst nach der Niederschrift des Parts der rechten eingetragen).

ersten zur zweiten Note des Dreitonmotives abwärts gerichtet, so sind sie in Takt 91 aufwärts verlaufend und zwar zudem konsequente Kleinsekundschritte. Letzteres mag daher rühren, daß die oberen Nebennoten zwar ebenfalls Sekundschritte bilden würden, die Nebennoten aber leitereigen ausfielen – die alterierten Töne der tatsächlichen Fassung sind jedoch melodisch deutlich markanter. Bemerkenswert das Aufeinandertreffen der beiden Nebennotentypen beim Übergang von Takt 90 zum folgenden Takt: as^1, g^1, g^2 und ais^1, h^1, h^2 .

Vergleicht man die Expositionstakte 90 bis 93 mit der wiederhergestellten anfänglichen Fassung der Repräsentakte 257 bis 259, so zeigt sich, daß letztere vollständig mit der der Transposition der Expositionsform um eine Quinte abwärts übereinstimmt. Allerdings ergibt sich bei dieser ersten Version, daß ihr g^3 die Tastaturobergrenze eines f^4 bei weitem nicht erreicht. Die dann tatsächlich vorgenommene Version, die Chopin wohl erst im Moment der Niederschrift der Druckvorlage konzipierte, stellt sich dar als der Versuch, diesen „Mangel“ zu beheben. In Kauf genommen wird hier im letzten Viertel von Takt 285 ein beachtlicher Sprung über zwei Oktaven: vom e^2 zum e^4 , knapp unter dem f^4 .