

Beobachtungen am Rande zu Mazurken von Frédéric Chopin

Erstaunlicherweise gehören bei manchen Komponisten die Kleinigkeiten am Rande, die skizzenhaft nebenher komponierten Stückchen zu den interessantesten und inspiriertesten Werken. In der kleinen Form, die augenscheinlich nicht dazu geeignet ist, vordergründig kompositorische Größe unter Beweis zu stellen, wagen Komponisten häufig im Schatten ihrer Hauptwerke die erstaunlichsten Experimente und Kühnheiten.

In letzter Zeit spiele ich am Klavier gerne die Mazurken von Frédéric Chopin, aus Noten, die ich antiquarisch erstanden habe. Auf den ersten Blick erscheinen viele dieser Stücke wie Handgelenksübungen, schnell dahin geworfen. Sie weisen teilweise stereotype Eigenheiten etwa der Melodiebildung auf, welche auf die wohl improvisatorischen Wurzeln dieser Gattung bei Chopin hinweisen mögen. Aber die fast verschwenderisch zu nennende Fülle von Einfällen offenbart neben dem Bedienen von Klischees auch die überbordende Fantasie, derer Chopin offensichtlich innerhalb dieser kleinen Form Herr zu werden gedachte. Die Mazurken sind voll von geistreichen Ideen bis hin zum ausgesprochenen musikalischen Witz. Immer wieder muss ich beim Spielen lachen oder schmunzeln. Man hüte sich beispielsweise, einmal mit dem Musizieren des Opus 7 Nr. 5 in C-Dur zu beginnen. Das Werkchen umfasst nur wenige Takte. Aber es ist ein Perpetuum mobile, und hat man einmal angefangen, kommt man nicht mehr aus der Dauerschleife heraus. Die kompositorische Substanz ist freilich nicht übermäßig tieferschürfend, aber der Einfall ist schlicht frech zu nennen und reizt dazu, Chopin zu verfluchen, weil man nicht weiß, wie man das Ende herbeibiegen soll.

Ebenso frech erscheint mir die rasante D-Dur Mazurka op. 33 Nr. 2, welche die Kühnheit besitzt, dem Pianisten oder dem Hörer einen thematischen Leerlauf um die Ohren zu hauen, der beispiellos sein dürfte: Der nicht wenig umfangreiche A-Teil schlachtet eine einzige Idee aus:

The image shows the musical score for Frédéric Chopin's Mazurka Op. 33 No. 2. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is marked 'Vivace' and begins with a forte (f) dynamic. The music is in 3/4 time and features a prominent eighth-note melody in the right hand, often beamed in groups of four. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A triplet of eighth notes is clearly marked in the second measure of the first system. The second system continues the piece, maintaining the same melodic and harmonic patterns.

Diese auf Dauer zum Leiern neigende achttaktige Periode erklingt insgesamt zwölfmal, dabei nur durch die abgestufte Terrassendynamik und die Transposition nach A-Dur differenziert: Einmal laut in D-Dur, dann leise, dann dasselbe in A-Dur, dann wieder in D-Dur. Interessanterweise trägt diese Inhaltsleere tatsächlich allein durch diese Minimaldifferenzierung. Es mag allerdings auch ein wirklich rasches Vivace dazu beitragen, dass dem Hörer dieser Mangel an Substanz nicht zur Langeweile oder zum Überdruß

sondern eher zur Verblüffung gereicht. Bevor Chopin diesem sechsmaligen Durchgang durch den Initialgedanken einen zweiten, dem ersten identischen, folgen lässt, schiebt er einen kontrastierenden B-Teil ein (sogar in B-Dur!), der sich vor allem durch seine stärkere Bemühung um Entwicklung vom A-Teil absetzt.

Neben diesen ausgeprägten Witzen, die eine vordergründig diebische Freude an neckischen Provokationen ausreizen zu wollen scheinen, gibt es aber auch eine Reihe von delikateren Kabinettstückchen im Reigen dieser Mazurken zu entdecken. Bei manchen Sätzen geht es offenkundig auch darum, am kompositorischen Handwerk zu feilen und sich an selbstgestellten Aufgaben zu schulen. Ich will hierfür nur eine kleine Anzahl solcher Einzelbeobachtungen anführen, ohne in jedem Fall das komplette Stück zu betrachten:

So fällt in op. 30 Nr. 2 eine Figur aus fünf Tönen auf (wenn man das *gis* im Vorschlag dazurechnet, sind es sechs Töne), die achtmal erklingt:



Das könnte zu einer ebensolchen Inhaltsleere führen wie das vorherige Beispiel, wenn Chopin die Figur nicht verschieden harmonisch beleuchten würde, so dass das immer Gleiche in wechselndem Licht erscheint:

The image contains two musical examples, each with a treble and bass clef staff. The first example is labeled 'Plagale Kadenz in fis-Moll' and 'plagale Kadenz in A-Dur'. The second example is labeled 'authentische Kadenz in A-Dur'. Below the notes, the following chord progressions are indicated:

- Example 1: h-Moll (s), fis-Moll (t), D-Dur (S), A-Dur (T)
- Example 2: h-Moll (Sp), E-Dur₄⁶ (D₄⁶), E-Dur₄⁷ (D₄⁷), A-Dur (T)

Zwei plagale Kadenzen (Subdominant – Tonika – Folgen) zu je zwei Takten (eine in fis-Moll, eine in A-Dur) werden durch eine viertaktige authentische Kadenz in A-Dur ergänzt, bei der die Grenze zwischen den beiden an sich zweitaktigen Tonfigurwiederholungen durch den Dominantquartsextvorhalt und seine Auflösung überbrückt wird. Dadurch wird die Regelmäßigkeit der Wiederholung geschickt unterlaufen und verschleiert. Besonders schön ist die klangliche Umfärbung und Intensivierung, ja emotionale Erwärmung des Tones *fis*“, der zunächst (relativ neutrale) Quinte von h-Moll, dann Terz von D-Dur und schließlich None von E-Dur ist.

Dieses Beispiel mag noch nicht allzu spektakulär erscheinen, doch wirft es ein sanftes Licht auf eine subtile Kompositionstechnik.

Auf andere Weise erscheint mir das Thema der Mazurka op. 33 Nr. 1 als geistreich, denn es beginnt mit seiner eigenen Schlusskadenz:



Dadurch könnte Chopin in ein ähnliches Perpetuum mobile schlitern wie in op. 7 Nr. 5, wovor ihn aber wohl der viel nachdenklichere Charakter dieses Stückes bewahrt. Außerdem macht man nicht denselben Witz zweimal.

Hingegen kann Chopin in einem zweiten Durchspielen einer Stelle, bei deren erstem Erscheinen ein Störfaktor auftrat, welcher zunächst rätselhaft erschien, denselben im Nachhinein legitimieren bzw. erklären, wie er dies in der cis-Moll Mazurka op. 41 Nr. 1 tut. Hier fällt zunächst einmal auf, dass Chopin von Beginn an das zu cis-Moll gehörende *dis* zum *d* auflöst. Dadurch – und durch die anfängliche nackte Einstimmigkeit der Melodie – erfährt die Grundtonart eine gewisse Verunklarung, eine phrygische Eintrübung, die nach dem „Warum?“ dieses Eingriffs fragen lässt:



An einer späteren Stelle, Chopin hat kurzfristig nach fis-Moll moduliert, wiederholt er die Melodie. Die Platzierungen der Notenköpfe bleiben gleich, aber nun durchschreitet die Melodie ein dominantisches Feld in fis-Moll, wozu das *d* nun passt (freilich muss er für dieses dominantische Feld das *e* zum Leitton *eis* erhöhen). Die zweite Stelle löst sozusagen das Rätsel auf, welches die erste Stelle aufgab. Oder so: Der „falsche“ Ton am Beginn hat spätere tonartliche Konsequenzen:



Ein wundersam nebulöses, verrätseltes Stück mit einer verhaltenen Melancholie liegt in Opus 17 Nr. 4 vor. Die Grundtonart ist eigentlich a-Moll, doch wird es über weite Strecken tunlichst vermieden, dies allzu offensichtlich erscheinen zu lassen. Zunächst beginnt das Stück in einer labilen Offenheit, wobei nicht klar erkenntlich ist, ob die Mittelstimme in einem F-Dur Sextakkord den Ton *c* umspielt, oder ob das *c* eine Durchgangsnote innerhalb eines Quintsextakkordes von d-Moll darstellt (der aber wiederum auf der Quinte *a* stünde). Bevor das Hauptthema der Mazurka einsetzt, kommt diese Bewegung vorübergehend auf dem F-Dur Sextakkord zu stehen:

Lento, ma non troppo

pp *sotto voce*

senza Ped.

Diese vorläufige Entscheidung sichert aber noch gar nichts. Wenn nun in der rechten Hand die Melodie anhebt, dann drückt diese eigentlich zunächst relativ klar a-Moll aus, doch fällt auf, dass solche Takte, in denen auch die linke Hand deutlich a-Moll ausspricht, äußerst spärlich gesät sind: Von 55 Takten des gesamten A-Teils (ab T. 5) weisen lediglich zwei Takte einen a-Moll Dreiklang in Grundstellung mit A im Bass auf (T. 20 und T. 36). Der letzte Takt des A-Teils kadenziert nach A-Dur. Die Grundtonart wird also eher vermieden als ausgestellt. Am deutlichsten erscheint sie vielleicht in der Passage T. 37 bis 44, und zwar nicht durch ihre Tonika, sondern durch die Prolongation der Dominante E-Dur (mit Wechselquartsextakkord und Andeutung der Doppeldominante):

poco ritenuto

Bevor aber in Takt 20 das erste Mal a-Moll in Grundstellung erreicht wird, hört man eine lange Strecke labilen Absinkens ohne einen auch nur kurzen Halt. Der funktionstheoretisch analysierende Musiker liest (und hört?) immer wieder funktionale Implikationen, welche die Möglichkeit zur Auflösung in Zwischenstationen böten, die aber konsequent nicht genutzt werden:

Natürlich sind solche Konstrukte sehr theoretisch und werden nicht wirklich so wahrgenommen (den dis-Moll-Sextakkord als Mollparallele der verdurten Mollparallele der Tonikavariante zu benennen, ist wohl nur als unanständig zu bezeichnen!). Das tatsächliche Hörerlebnis ist wohl eher durch ein haltloses, chromatisches Herabsinken zu beschreiben, vielleicht mit der Assoziation eines Lamentobasses, eines Passus duriusculus. Eine praxisnähere Analyse könnte aus dem Gang der linken Hand schlicht einen Fauxbourdon-Satz mit Vorhalts-Septimen herauslesen:

Wie auch immer man diese Harmoniefolge deuten mag, eines ist klar: eine deutliche Tonika wird ganz offensichtlich vermieden, der Hörer soll keine Stabilität empfinden, sondern den Eindruck von Schwanken und Schweben und Schwerelosigkeit erhalten. Sehr deutlich wird dies, wenn man im Kontrast dazu den Mittelteil in A-Dur sieht, denn *der* will die Festigkeit der Dur-Tonika überhaupt nicht mehr aus der Hand geben. Seine Harmonik pendelt ausnahmslos lediglich zwischen Tonika und Dominante hin und her, und bis auf die beiden Halbschlüsse nach 8 und 24 Takten wird die stabile Bordunquinte A-e nicht verlassen. Die Mazurka endet aber genauso offen, wie sie begonnen hatte, denn die acht Einleitungstakte mitsamt ihrem Stehenbleiben auf dem labilen F-Dur Sextakkord beschließen das Stück.

Auf ein weiteres Stück möchte ich zuletzt eingehen, da es mir besonders ans Herz gewachsen ist, nämlich die Mazurka As-Dur op. 7 Nr. 4. Viele Geheimnisse scheint sie beim ersten Spielen nicht zu bergen, doch fragte ich mich schnell, was es wohl mit diesem zunächst unvermittelt wirkenden Einschub in A-Dur auf sich haben mag, der durch Tempo (*molto rallentando* im generellen *Presto, ma non troppo*), Dynamik (*pp* statt *f*),

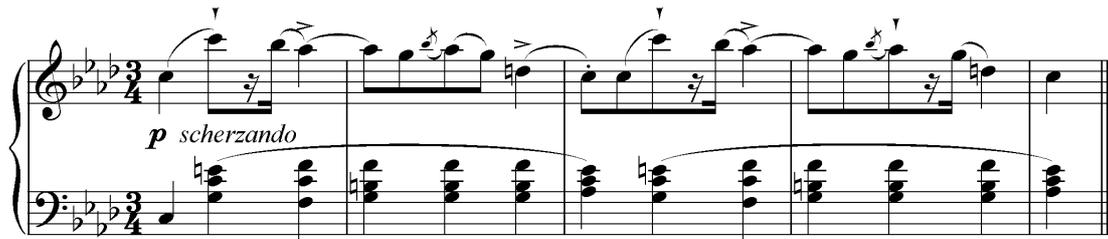
Vortragsbezeichnungen (*sotto voce* und *smorzando*), durch eine sonst im Stück nicht wiederkehrende Melodik sowie natürlich durch die Tonart (A-Dur in As-Dur) wie eine Insel, wie eine ferne Welt aufschimmert:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 3/4 time, marked *pp sotto voce* and *smorzando*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked *a tempo* and *f*. It includes a triplet in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Freilich: Der letzte Abschnitt vor dem A-Dur-Einschub endet in Des-Dur, so dass der Grundton *des* lediglich enharmonisch zur Terz *cis* umgedeutet wird, womit natürlich eine Verbindung dieser Insel nach vorne besteht. Ebenso kann man leicht erklären, dass aus der A-Dur-Quinte *e* im Folgenden das *fes* wird und so die Verbindung zur Wiederaufnahme des Hauptteils in As-Dur hergestellt wird. Doch ein zu schnelles und leicht erscheinendes Erklären kann verschleiern, dass im Nachdenken über die Bedeutung dieses Einschubs eventuell die Hauptidee des gesamten Stückes entschlüsselt werden kann.

Ich behaupte, diese Mazurka stellt eine kompositorische Reflexion nicht nur über einen bestimmten Ton, sondern über eine ganz spezielle Klaviertaste dar, nämlich die 44. Ist das zu weit hergeholt? Wenn man erkennt, dass das *e'* im Takt 36 (die Klammer 2 des A-Teils nicht mitgerechnet) bei der Reprise zu *fes'* umgedeutet wird und dass dieses *fes'* schon zu Beginn die eigentlich wichtigste klangliche Rolle im ansonsten nicht sonderlich interessanten As-Dur-Thema spielt, dann denkt man meines Erachtens nach in die richtige Richtung, muss diesen Gedanken nur noch vervollständigen:

Das *fes'* ist ein Eingriff in den Tonvorrat der Grundtonart As-Dur, und zwar mit einer besonderen Farbe und Charakteristik. Als Terz der vermollten Subdominante und als kleine None des verminderten Septakkordes der Dominante trübt es den ansonsten recht fröhlichen Charakter des Themas auffällig melancholisch ein. Seine Bedeutung wird durch die Akzente in der linken Hand noch zusätzlich verstärkt. Das *fes'* besitzt in dieser Umgebung eine schwermütig nach unten ziehende Tendenz seufzenden Charakters. Umso auffälliger ist dann die plötzliche Aufhellung zum *f'* im dritten Takt des Themas: Mit einer gewissen positiven Gewalt biegt er das nach unten strebende *fes'* nach oben um und will sich dadurch die fröhliche Grundstimmung desselben durch das *fes'* nicht zu sehr herunterziehen lassen (siehe NB oben, 6. Takt). Interessant ist, dass im folgenden Abschnitt nach dem Doppelstrich diese 44. Taste wichtig bleibt:



Nun fungiert sie in einer Zwischendominante nach f-Moll als Leitton nach oben zum f' , markiert also wieder eine Eintrübung nach Moll, allerdings diesmal mit entgegengesetzt gerichteter Tendenz! Dass statt der Kadenzierung nach c-Moll im dritten und fünften Takt des Themas wieder (als Trugschluss) jeweils ein As-Dur-Akkord folgt, zeigt, wie die Mazurka sich ihre Grundtonart (und damit ihre positive Grundhaltung) As-Dur trotz aller, durch die 44. Klaviertaste nach verschiedenen Seiten hinstrebenden, Gefährdungen bewahren will. In allen Abschnitten, außer dem in Des-Dur stehenden, spielt diese 44. Taste eine wichtige Rolle. Der Des-Dur-Abschnitt genießt dadurch sozusagen ebenfalls eine gewisse Sonderstellung (hervorgehoben durch die Vortragsbezeichnung *dolcissimo*). Ich glaube, der Umstand, dass in ihm die 44. Taste ausgespart bleibt, bereitet vor allem die zentrale Stellung der A-Dur-Insel vor, die in diesem gesamten Kontext betrachtet durch *eine* besondere Verwendung dieser Taste hervorsteht: Das e' ist als Quinte der lokalen Tonika A-Dur in diesem Abschnitt tendenzlos, strebt nirgendwo hin, ruht vollkommen in sich und gibt diesem Einschub somit seine gelassene, entrückte, fernab der Alltäglichkeit stehende Aura!

An den Haaren herbei gezogen?

Nun, was hat es mit der 44. Klaviertaste auf sich? Ein modernes Klavier besitzt 88 Tasten, das heißt die Taste 44 markiert rechnerisch die Hälfte der Klaviertastatur. Allerdings nicht die Mitte! Denn dafür müsste eine Tastatur 89 Tasten besitzen, so dass rechts und links neben der mittleren Taste gleich viele Tasten zu finden wären. So liegen aber links von dieser Taste 43, rechts daneben 44, es herrscht also ein Ungleichgewicht auf der rechten Seite, was erklären mag, dass im Rahmen dieses Stückes diese Taste eine für die Tonart As-Dur so bedeutende Rolle spielen kann: Zunächst stemmt sich die Taste harmonisch tendenziell nach links, um dem Übergewicht der rechten Seite etwas entgegenhalten zu können. Dann gibt sie dem Streben nach der rechten Seite nach. Beide Richtungen gefährden die Grundtonart As-Dur, trüben sie nach Moll ein. Erst der A-Dur-Einschub widersteht sämtlichen Tendenzen. Vor diesem Hintergrund spielt dieser Abschnitt die entscheidende Rolle für das gesamte Stück! Wahrscheinlich ist es daher kein Zufall, dass das Stück gerade in As-Dur steht, da die 44. Taste in dieser Tonart diese beiden Tendenzen als Leitöne nach unten und oben so besonders charakteristisch thematisieren kann. Zufall? Ich glaube nicht!

Es gäbe noch an vielen Mazurken Chopins weitere solcher spannenden Beobachtungen zu machen. Meine skizzenhaften Bemerkungen mögen lediglich als Anregung dienen, diesen Kabinettstückchen nachzuspüren, eigene Entdeckungen folgen zu lassen. Es lohnt sich, dadurch einem großen Komponisten bei der Pflege seines Komponierhandwerks und beim Ölen seines Fantasiegetriebes zuzusehen.

Leipzig, 11. und 13.4.2008